Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě



Karol Grygoruk

# Společensky angažovaná fotografie v 21. století

Disertační práce

SLEZSKÁ UNIVERZITA
itf

# Společensky angažovaná fotografie v 21. století

Karol Grygoruk

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Disertační práce

Opava, 2024

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Karol Grygoruk

Studijní Program: P8204 ITF Filmové, televizní a fotografické umění

a nová média, doktorský studijní program

Obor: Tvůrčí fotografie

# Společensky angažovaná fotografie v 21. století

# Socially engaged photography in the 21st century

Disertační práce

Školitel disertační práce: prof. Mgr. Václav Podestát



SLEZSKÁ
UNIVERZITA



Opava, 2024

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

# ZADÁNÍ DISERTAČNÍ PRÁCE

Akademický rok: 2024/2025

**Zadávající ústav:** Institut tvůrčí fotografie

**Student:** MgA. Karol Grygoruk

**UČO:** 10353

**Program:** Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

**Obor:** Tvůrčí fotografie

**Téma práce:** Společensky angažovaná fotografie 21. století.

**Téma práce anglicky:** Socially engaged photograph in the 21th centrury

**Zadání:** Tato disertační práce nabízí komplexní analýzu sociálně angažované fotografie v 21. století zaměřuje se na rozsah sociální angažovanosti a hranice participace během fotografování. Průvodní myšlenkou je předpoklád, že dokumentární fotografie zaměřená na člověka bude neodmyslitelně zahrnovat angažovanost, která je vedena osobními motivacemi a etickými pohnutkami fotografa. Studie začíná teoretickým úvodem, po němž následují historické analýzy umělců, kteří ztělesňovali různé formy fotografické participace. Jejich přehled je chronologický a zároveň zkoumá angažovanost starých mistrů i moderních vizuálních umělců, jejichž avantgardní perspektivy odrážejí vývoj sociální angažovanosti ve fotografii. Ústředním bodem výzkumu jsou rozhovory se současnými fotografy proslulými svou angažovaností, které nabízejí vhled do motivací a přímo souvisejících břemen plynoucích z jejich zapojení se. Přijatá metodologie, založená na kritériích výběru konkrétních institucionálních uznání a významných globálních sociálních hnutí, zajišťuje komplexní pochopení sociálně angažované fotografie. Zkoumáním historických a současných postupů disertační práce objasňuje symbiotický vztah mezi fotografií a aktivismem, zpochybňuje tradiční pojmy a zasazuje se o jejich nové vymezení ve stále se měnícím globálním kontextu. Tato práce podporuje nové diskuse propojující historické a současné přístupy, zabývá se etickými aspekty a vyvíjející se dynamikou mezi fotografy a jejich subjekty.

**Literatura:** Azoulay, Ariella, Civil Imagination: A Political Ontology of Photography, London, Verso, 2011. Barthes, Roland, Camera Lucida: Reflections On Photography, New York, Hill and Wang, 1982. Berger, John, Understanding a Photograph, London, Penguin UK, 2013. Cotton, Charlotte, Fotografia jako sztuka współczesna, Kraków, Universitas, 2010. Jurgenson, Nathan, The Social Photo: On Photography and Social Media, New York, Verso Books, 2019. Linfield, Susie, The Cruel Radiance: Photography and Political Violence, Chicago, University of Chicago Press, 2010. McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore, The Medium is the Massage: An Inventory of Effects, London, Allen Lane / The Penguin Press, 1967. Mirzoeff, Nicholas, How to See the World, London, 2015. Parks, Gordon, A Choice of Weapons, New York, Harper & Row, 1966. Said, Edward W., Orientalism, New York, Pantheon Books, 1978. Sontag, Susan, O fotografii, Kraków, Karakter, 2009. Sontag, Susan, Regarding the Pain of Others, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003. Weber, Max, Objectivity in Social Sciences and Social Policy, [w:] The Methodology of the Social Sciences, Glencoe, Free Press, 1949.

**Vedoucí práce:** prof. Mgr. Václav Podestát

**Datum zadání práce:** 28. 6. 2024

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

# Abstrakt

Tato disertační práce nabízí komplexní analýzu sociálně angažované fotografie v 21. století  zaměřuje se na rozsah sociální angažovanosti a hranice participace během fotografování. Průvodní myšlenkou je předpoklád, že dokumentární fotografie zaměřená na člověka bude neodmyslitelně zahrnovat angažovanost, která je vedena osobními motivacemi a etickými pohnutkami fotografa.

Studie začíná teoretickým úvodem, po němž následují historické analýzy umělců, kteří ztělesňovali různé formy fotografické participace. Jejich přehled je chronologický a zároveň zkoumá angažovanost starých mistrů i moderních vizuálních umělců, jejichž avantgardní perspektivy odrážejí vývoj sociální angažovanosti ve fotografii. Ústředním bodem výzkumu jsou rozhovory se současnými fotografy proslulými svou angažovaností, které nabízejí vhled do motivací a přímo souvisejících břemen plynoucích z jejich zapojení se. Přijatá metodologie, založená na kritériích výběru konkrétních institucionálních uznání a významných globálních sociálních hnutí, zajišťuje komplexní pochopení sociálně angažované fotografie.

Zkoumáním historických a současných postupů disertační práce objasňuje symbiotický vztah mezi fotografií a aktivismem, zpochybňuje tradiční pojmy a zasazuje se o jejich nové vymezení ve stále se měnícím globálním kontextu. Tato práce podporuje nové diskuse propojující historické a současné přístupy, zabývá se etickými aspekty a vyvíjející se dynamikou mezi fotografy a jejich subjekty.

**Klíčová slova:** sociálně angažovaná fotografie, dokumentární fotografie, vizuální aktivismus, fotografie a aktivismus, sociální angažovanost, historická analýza, současná fotografie, etika ve fotografii, dynamika fotografa a subjektu, globální sociální hnutí, motivace fotografů, náklady na angažovanost.

## Abstract

This dissertation provides a comprehensive analysis of socially engaged photography in the 21st century, focusing on the extent of social engagement and the boundaries of participation within photographic practices. The central thesis posits that human-centered documentary photography inherently involves engagement, driven by personal motivations and ethical imperatives.

The study begins with a theoretical introduction, followed by historical analyses of artists who have embodied various forms of photographic participation. Presented chronologically, it examines the involvement of past masters and modern visual artists whose avant-garde perspectives reflect the evolving nature of social engagement in photography. Central to the research are interviews with contemporary photographers renowned for their commitment, offering insights into the motivations and costs associated with their engagement. The adopted methodology, based on selection criteria involving institutional recognition and significant global social movements, ensures a comprehensive understanding of socially engaged photography.

By examining historical and contemporary practices, the dissertation elucidates the symbiotic relationship between photography and activism, challenging traditional notions and advocating for their redefinition within an ever-changing global context. This work fosters new discussions bridging historical and contemporary approaches, addressing ethical considerations and the evolving dynamics between photographers and their subjects.



**Keywords:** socially engaged photography, documentary photography, visual activism, photography and activism, social engagement, historical analysis, contemporary photography, ethics in photography, photographer-subject dynamics, global social movements, motivations of photographers, costs of engagement.

# Poděkování

Děkuji prof. Mgr. Václavu Podestátovi, za cenné rady, pomoc a konzultace při psaní práce. Děkuji také všem pedagogům a spolužákům z ITF. Čas strávený na ITF byl mimořádný. Srdečně děkuji všem, se kterými jsem vedla rozhovory – bez vás, vašich znalostí a umělecké praxe by tato práce nemohla vzniknout.

Rád bych tuto práci věnoval Veronice, svým přátelům a rodině.

# Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně
a použil pouze uvedenou literaturu a prameny.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna na webu www.itf.cz,
v Univerzitní knihovně v Opavě a v dalších knihovnách.

**V Opavě 29. června 2024**

Karol Grygoruk, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

## Úvod [13]

## Úvod do oblasti výzkumu [19]

21 Výzkumná práce

23 Výběr profilů fotografů

26 Chronologie

## Definice [29]

34 Objektivita

41 Etika

46 Aktivismus

## Historické souvislosti [51]

53 Jacob Riis a Lewis Hine – První vizuální aktivisté

58 Farm Security Administration (FSA) – Systémové zapojení

63 The Family of Man – Znovuzrození humanismu

## Minulost a současnost [69]

72 Gordon Parks – Objektivita jako výsada

78 W. Eugene Smith – Cena za angažovanost

83 Danny Lyon – Generační protest

90 Susan Meiselasová – Porozumět druhému

96 Sebastião Salgado – Estetizace jako zbraň

102 Corinne Dufka a James Nachtwey
– Různé cesty, společné poslání

## Rozpoznání a reakce na výzvu [111]

115 Pulitzerova cena

118 Grant W. Eugene Smithe v oblasti humanistické fotografie

123 Stipendium Ian Parryho

127 Knižní cena PhotoEvidence

132 Nadace Magnum

## Rozhovory [137]

139 Metodologie rozhovorů

143 Nina Berman

160 Robin Hammond

176 Giles Duley

201 Wendy Ewald

217 Marcus Bleasdale

238 Adam Broomberg

**Předvoj změn** 257

259 Devin Allen – Obhajoba černošských komunit

265 Laia Abril – Záznamy o potratech a znásilněních

273 Nicolò Filippo Rosso – Dokumentace migrace

278 Zanele Muholi – Protikoloniální queer aktivismus

288 Motaz Azaiza a Evgeniy Maloletka
– Fotografování války o přežití

**Závěr** 297

**Index osobností** 305

**Index fotografie** 311

**Seznam použité literatury** 315

# Úvod

Konec roku 2023 znamená pro mne významné načasování. Zdá se, že jsme překonali pandemii COVID-19, který navždy změnila společenskou dynamiku a zahájila globální procesy, jež nadále utvářejí novou realitu. Po desetiletích klidu se do Evropy vrátila válka. Na Ukrajině stále probíhá plnohodnotná ruská invaze, jejíž výsledek zůstává nepředvídatelný, ale její dopad zanechává stále větší stopy na globální ekonomice. Migrační krize, vyvolaná postkoloniální nerovností, hladem a postpandemickým kolapsem globálních trhů, podněcuje vzestup populismu a podporu radikálnějších stran v tzv. starých demokraciích. Evropská unie se posouvá doprava a kult akceleracionismu propletený s realitou volného trhu, umocněný platformami sociálních médií, nás rozděluje více, než kdy jindy. V pásmu Gazy i v sousedních státech graduje válečný konflikt. Současně země Blízkého východu a regiony tzv. globálního Jihu, které zažily desetiletí konfliktů, destabilizace a hladomoru, znovu získávají svou subjektivitu díky globalizaci informací, jak bylo vidět během tzv. Arabského jara[1].

Žijeme v době bezprecedentních změn, krizí a revolucí a čínské přísloví "ať žiješ v zajímavých časech" dnes ve světle prohlášení Francise Fukuyamy z roku 1989 o konci dějin zní jako chmurný vtip[2]. Svět sice neskončil, ale nepochybně se zrychlil. Tváří v tvář radikálním změnám se zdá, že médium fotografie i stávající pravidla činnosti jsou zastaralá nebo potřebují redefinovat.

Zkoumání tématu fotografické angažovanosti pro mě nikdy nebylo pouhou akademickou činností. Ještě jako teenager jsem pracoval pro nevládní organizace zaměřené na lidská práva a mladistvý zájem o fotografii byl vždy spojen s vírou v její neomezenou moc - moc měnit realitu. V následujících dvou desetiletích jsem se snažil jít ve stopách velkých fotografů, kteří stanovovali etické standardy a balancovali na hraně mýtické objektivity. Když jsem poprvé uslyšel dnes již kultovní slova Roberta Capy: "*Nejsou-li vaše snímky dost dobré, nejste dost blízko*"[3], která definovala pojem "dobrá fotografie"

---

[1] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London, 2015, s. 265.

[2] Fukuyama, Francis, *The End of History and the Last Man*, Free Press, New York, 1992, s. 23.

[3] *Robert Capa,* Zdroj: www.magnumphotos.com/photographer/robert-capa, zobrazeno: 13.07.2023.

pro budoucí generace, v mé mladické mysli nevznikaly žádné otázky o dvojznačnosti těchto slov. Dnes je vnímám jinak a uvědomuji si jejich vícerozměrný význam, který si zaslouží hlubší interpretaci. Chápal Capa blízkost pouze jako fyzickou vzdálenost objektivu od tváře fotografované osoby? Mluvil snad o blízkém zkoumání fotografovaného objektu? Nebo chtěl upozornit na potřebu emocionálního zapojení?

Když jsem před mnoha lety začínal své doktorské studium s předem naplánovaným tématem této disertační práce, svět kolem nás se zdál být podstatně jiný. Posledních několik let bylo mou osobní cestou světem vyloučení a nerovnosti. Pracoval jsem v konfliktních oblastech a dokumentoval realitu palestinských teenagerů vystavených represím, zatýkání a někdy i mučení. Společně jsme si stírali z tváří pálivý plyn a unikali vojákům střílejícím naším směrem. Více než dva roky jsem se toulal pandemií zničenými varšavskými ulicemi, vedl více než sto rozhovorů a portrétoval více než šedesát lidí v krizi bez domova. Byl jsem co nejblíže, pomáhal jsem měnit obvazy na nohou a rukou hnijících od špíny, objímal jsem ty, kteří cítili vděčnost už jen za projevený zájem. S mnohými z nich jsme se sblížili a stejně tak mnoho jich zemřelo v osamění. Po mnoho chladných měsíců na přelomu let 2021 a 2022 jsme spolu se skupinou kolegů fotografů každý večer vyráželi na pouliční stávku žen s fotoaparáty a snímky jimi pořízené jsme používali jako nástroje boje za práva našich blízkých, sester, matek, dcer a partnerek. Jejich boj se stal naším bojem. Portrétováním romských uprchlických rodin prchajících před ruskou agresí jsme vytvářeli protipóly stereotypním obrazům této krásné a hrdé komunity. Postupem času jsem mezi ně byl přijat a rodiny se staly mou rodinou.

Od roku 2018 se věnuji práci na hranicích a migračních trasách a sleduji životy uprchlíků a uprchlic, kteří se snaží dostat do Evropy. Společně s novinářkou, aktivistkou a přítelkyní Annou Albothovou jsme pracovali na všech hlavních migračních trasách a dokumentovaly realitu ve formálních i neformálních uprchlických táborech. Mimo jiné jsme informovali o humanitární krizi na Kanárských ostrovech, o vykořisťování migrantek na plantážích ve španělské Almerii, o problému bezdomovectví uprchlíků v ulicích evropských metropolí a o porušování lidských práv v polských pohraničních lesích. Byli jsme tak blízko, jak jen to bylo možné. Překročili jsme mnoho hranic, fyzických i symbolických. Spoluzaložili jsme organizaci

a později sociální hnutí *Grupa Granica*, které koordinovalo pomoc na polsko-běloruské hranici.

Po mnoho let jsem se řídil slovy legendárního fotografa v přístupu k lidem, k tématu a nakonec i k samotné myšlence, dlouho jsem bagatelizoval cenu práce v podmínkách nebezpečí a přeneseného traumatu. Zažíval jsem hluboké profesní vyhoření, kontakt s utrpením vyvolával depresivní stavy a úzkosti a potýkal jsem se s posttraumatickou stresovou poruchou (PTSD). Poslední roky byly krutě vyčerpávající a dodnes platím za toto nasazení. Navzdory všemu stále pevně věřím v kauzalitu obrazu, i když samotný proces fotografování se pro mě postupem času stal především nástrojem - zbraní, o níž mluvil Gordon Parks[4]. Fotografie nenávratně změnila svůj charakter. Už nevím, jak se zbavit svůdného vědomí - důležitosti viditelnosti a reprezentace, které může dokumentární obraz nést. Povinnosti fotografovat a z toho plynoucího privilegia.

Při výzkumu závazku ve fotografii, kdy jsem si všímal historických kauzalit a biografických vzorců, jsem zjistil, že pocit sounáležitosti a přilnutí přináší úlevu. Při psaní dalších kapitol této studie mě postupem času poháněla nejen zvědavost, ale také naděje. Myšlenka, že se možná někdo stejně jako já najde v zapsaných slovech a nejistotě, která nás spojuje.

[4] Parks, Gordon, *A Choice of Weapons,* Harper & Row, 1966.

# Úvod do oblasti výzkumu

# Výzkumná práce

Než přejdu k hlavní části své disertační práce, rád bych věnoval několik následujících odstavců vymezení oblasti mého výzkumu a vysvětlení výzkumných rozhodnutí, kterým jsem v uplynulém roce čelil a která někdy zužovala nebo rozšiřovala rozsah mých zjištění. Jsem přesvědčen, že seznámení se se strukturou textu i s mými výzvami usnadní čtenáři pochopení samotného výzkumu. Umožní to také hlouběji pochopit vzájemné kulturní překryvy, které studií prostupují, a odhalit historické vlivy, které nejsou vždy zcela viditelné.

V této disertační práci se zabývám problematikou sociální angažovanosti ve fotografii a řeším neodbytnou otázku limitů participace ve fotografické praxi. S odvážnou výzkumnou tezí, že každá činnost v oblasti fotografie, vycházející z humanistické potřeby poznání, v sobě neodmyslitelně zahrnuje určitou míru angažovanosti, se snažím otevřít nové pole diskuse mezi minulými a současnými přístupy k této problematice. Mým cílem je poskytnout širší pohled a prohloubit diskusi o těchto vztazích. To zahrnuje řešení etických aspektů a vyvíjející se dynamiky mezi fotografem a subjektem v souladu se současným vývojem.

Začínám diskusí o definicích a konfrontuji stále neuchopitelný slovník a významy, které se za nimi skrývají - objektivitu, etiku a aktivismus. Věnovat těmto pojmům zvláštní pozornost je obzvláště důležité, zejména vzhledem k tomu, že dřívější chápání objektivity, které stále silně definuje současnou fotografickou praxi, se v našem rychle se měnícím světě zdá být stále více zastaralé. Ve světě poznamenaném násilnými válkami a krizemi, stejně jako participativní povahou moderních společností, je zároveň třeba nově definovat i otázku aktivismu. To platí zejména v oblasti vizuální kultury. Jak trefně poznamenává Nicholas Mirzoeff, "svět, ve kterém žijeme, už ani zdaleka není stejný jako před pěti lety"[5]. Stanovení těchto axiomů na samém počátku nám umožní kolektivně uchopit probíhající změny v oblasti fotografie i současného společenského života.

[5] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London, 2015, s. 28.

V následující části představím historické pozadí této problematiky, abych nejen nastínil události a umělce působící v této oblasti, ale především ukázal jejich zásadní vliv na formování následujících generací. Prostřednictvím historické analýzy se mi doufám podaří poukázat na jednotlivé zápasy s problematikou oběti a osvětlit, jak dnes vnímáme (nebo nevnímáme) "účast" na fotografickém procesu. Umělci popsaní v této kapitole zasvětili svou kariéru obraně hodnot a informování ostatních o utrpení, přičemž se někdy vystavovali nebezpečí nebo se vzdávali peněz a žili v chudobě. Zkoumáním fotografických projektů a životopisů významných fotografů upozorňuji na často přehlížený aspekt individuální motivace přesahující pouhé výdělečné zaměstnání a osobní rozhodnutí, která nezvratně formují jejich fotografii.

Dále představuji profily a díla fotografů, kteří souhlasili s účastí na výzkumu a věnovali svůj nesmírně cenný čas více než hodinovým rozhovorům. Po chronologickém řazení, které je v tak rozsáhlé a mnohovrstevnaté problematice jediným nezpochybnitelným výzkumným vektorem, jsem rozhovory nestandardně zařadil do centrální části studie. Tento záměrný přístup respektuje jak chronologii, tak významné příspěvky mých respondentů, kteří svými komentáři a myšlenkami neocenitelně obohatili celou diskusi. Jejich ústředním umístěním v disertační práci chci také zdůraznit svůj respekt k jejich práci a jejich význam pro tento výzkum.

Nakonec obracím pozornost k nejmladší generaci vizuálních umělců, kteří v současnosti nově definují vztah mezi fotografií a angažovaností ve stále se měnící sociální realitě. Zasazení této kapitoly do současnosti mi umožnilo neomezený přístup k četným rozhovorům s aktivními umělci, jejichž prostřednictvím se snažím ukázat individuální motivace a chápání otázek charakteristických pro současnost. Jejich moderní a někdy avantgardní názory na nepopiratelně se měnící krajinu vizuální kultury poskytují dokonalý rámec pro uvažování o těchto otázkách ve spojení s širšími procesy zplnomocňování a emancipace. Spolu se zaměřením na rozsáhlou současnou fotografickou praxi stojí za povšimnutí a popis určujícího procesu výběru profilů umělců a projektů, které realizují.

## Výběr profilů fotografů

Vzhledem ke složitosti a fascinující povaze moderní fotografie jsem dlouho hledal metodologický přístup, jak zachytit nebývalé množství projektů a jejich autorů v novém století. Brzy jsem si uvědomil, že abych mohl těmto dílům věnovat pozornost, jakou si zaslouží, vyžadovala by studie několik svazků a otevřenou formu, která by umožňovala text průběžně upravovat. Tak, jak můj výzkum postupoval, rozhovory, které jsem vedl, významně přispěly k mému akademickému bádání a osobnímu pohledu na fotografickou praxi a celou oblast jsem viděl šířeji a šířeji.

Historické studium tak složité problematiky je ze své podstaty subjektivní a zkoumání jednotlivých aspektů s ní spojených lze ilustrovat na životopisech různých umělců. Jejich výběr je diktován především různorodostí, ale také důsledností v reprezentaci dané problematiky.

Moderní svět globalizovaných informací a nebývalé dostupnosti prostřednictvím sociálních sítí mi umožnil neomezený výběr fotografických profilů. Použití termínu převzatého přímo z jazyka sociálních sítí je zde záměrné. "Sítě restrukturalizovaly a rozšířily prostor pro prohlížení a zároveň zmenšily velikost obrazovek, na kterých jsou snímky prohlíženy, a snížily jejich kvalitu."[6] Instagram jako platforma založená především na vizuální komunikaci, se svým voyeurským a exhibicionistickým narativem, umožnil sledovat nejen profesionální práci největších jmen současné fotografie, ale také jejich intimní život a názory. Platforma sice odměňuje nejaktivnější uživatele zvýšenou viditelností, ale zároveň vytváří potřebu neustálého zveřejňování obsahu a participace. V době, kdy fotografové bojují o zviditelnění své práce splněním těchto klesajících požadavků založených na prodeji, nám umožnila nebývalý přístup k intimním myšlenkám a motivům, které stojí za prací tvůrců.

Abych tento proměnlivý fenomén efektivně zvládl, rozhodl jsem se pro výběr podle dvou kritérií. Prvním je institucionální přístup, využívající

[6] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015 str. 27

autoritu orgánů udělujících nejvýznamnější ceny v oblasti angažované fotografie. V samostatné kapitole popíšu tyto instituce a ceny udělované jednotlivým tvůrcům, přičemž si uvědomuji vztah mezi fotografickou prací jako posláním a potřebou jejího financování.

Druhé kritérium, méně formální a více subjektivní, se zaměřuje na nejdůležitější procesy, globální společenská hnutí a události utvářející realitu od roku 2000, jako jsou globální migrační hnutí, práva žen, dekolonizace a emancipace LGBTQ+ komunit. Pomocí takto vymezeného rámce se snažím danou problematiku alespoň ve zkratce systematizovat.

V prvních návrzích tohoto textu jsem plánoval pojednat o této problematice výhradně prostřednictvím hloubkové analýzy sociálních jevů nebo vznikajících sociálních hnutí v posledních desetiletích, jako bylo například americké hnutí za občanská práva. Jak se můj výzkum prohluboval, všiml jsem si omezené a formální povahy takového přístupu. Text postrádající lidský faktor a neuznávající individuální charakter jednotlivých zúčastněných umělců se zdál nejen nudný, ale také přehlížel to, co se zdá být na fotografické praxi nejdůležitější - její jedinečnost vyplývající z osobních rozhodnutí. Nakonec jsem různé jevy utvářející společensko-politickou realitu představil na příkladech jednotlivých umělců, což umožnilo zdůraznit i kulturní vazby, jako v případě Gordona Parkse a Davina Allena, umělců zapojených do boje za práva černošské komunity ve Spojených státech.

Od samého počátku této disertační práce jsem se snažil využít dalšího rozlišení - geografického vektoru výběru - k vytvoření co nejširší studie o této problematice, čímž jsem se postavil proti desetiletím koloniální nadvlády západní vizuální kultury. Přes své hluboké přesvědčení o správnosti takového postupu jsem se nakonec těchto plánů vzdal a realisticky jsem přijal fakt, že evropsko-americká fotografie má historicky dominantní (i když naštěstí každým rokem slábnoucí) vliv na celý svět vizuální kultury. Doufám, že se mi prostřednictvím výběru autorů popsaných v kapitolách o nejnovějších fotografických postupech, mezi nimiž jsou fotografové ze Španělska, Jihoafrické republiky, Itálie, Ukrajiny a Palestiny, podařilo upozornit na změny, k nimž v této sféře dochází.

Cítím však velkou potřebu vysvětlit svá rozhodnutí v prvních kapitolách a výběr respondentů, zejména v současné rostoucí inkluzi a uznání a v

kontextu etických úvah v této disertační práci. Jsem si plně vědom umělců působících v oblasti fotografie a vizuálního aktivismu mimo Evropu a Spojené státy a nadále prohlubuji své znalosti o nich. Za zmínku stojí, že zejména v zemích tzv. globálního Jihu, kde jsou standardy lidských práv stále ve sféře aktivního boje, vykonává mnoho individuálních umělců a uměleckých skupin mimořádnou advokační činnost ve prospěch menšin i ve svůj prospěch jako jejich členů (self-advocacy).

Rád bych zdůraznil, že tímto výběrem nejen zužuji pole zkoumání, ale především se snažím reflektovat dominantní vlivy a vizuální kulturu, které tyto regiony charakterizují, což umožňuje ucelenější a cílenější analýzu. K této problematice se vrátím v následující kapitole, kde se budu zabývat etikou fotografie.

## Chronologie

Pohled do minulosti se často jeví jako jednoduchý úkol. Můžeme snadno vyjmenovat nejvlivnější fotografy a skupiny, které utvářely náš pohled na 20. století. Existují celé monografie, studie, články a kompilace významných fotografií, z nichž některé dokonce ovlivnily běh dějin. Těžíme z pohledu a znalostí, které dříve shromáždili kritici a historici. Naproti tomu současná fotografie, zejména ta sociálně angažovaná, je zmítána probíhajícími procesy a náhlými změnami, což ji činí nejednoznačnou a hůře uchopitelnou. Postrádáme četné texty o nedávné historii média a čelíme nepředstavitelné rychlosti změn, kterými současná fotografie prochází.

Rozsah mého výzkumu, stejně jako širší akademické zájmy přesahující rámec této studie, se zaměřuje na nejnovější dobu. Toto zaměření je dáno především pozoruhodnými změnami v samotné problematice, která je jádrem tohoto textu - fotografie a aktivismus - a pojmy, které jsou součástí angažovanosti.

Na rozdíl od umělců minulosti, jejichž hlasy byly zaznamenány na stránkách historie, ale ke kterým již nemáme přístup, máme dnes díky dosahu internetu přístup k mimořádnému množství nejnovějších informací. Demokratizace informací nám umožňuje slyšet hlasy, které dříve mohly být přehlíženy. Technologický pokrok, včetně digitálních fotoaparátů, kamer v chytrých telefonech a softwaru pro úpravu fotografií, nejen usnadnil, ale také zpřístupnil fotografování. Platformy sociálních médií, jako je Instagram, Twitter a TikTok, dále proměnily fotografii tím, že demokratizovaly její šíření a umožnily sdílení snímků v reálném čase, čímž se vizuální vyprávění stalo bezprostřednějším a působivějším.

Samotný počet jmen a významných projektů realizovaných v duchu angažované fotografie nebo aktivistické akce je obrovský, takže není možné tento fenomén vyčerpávajícím způsobem popsat ani v rámci pouhých několika posledních let. Změny za posledních dvacet let jsou tak výrazné, že bychom naše úvahy mohli snadno rozdělit do ještě kratších období. Pro svůj výzkum sociální fotografie jsem si jako symbolické přelomové období zvolil nové tisíciletí, i když je to čistě formální. Do historické i současné části této

studie by bylo možné zahrnout dodnes aktivní umělce, jako jsou Susan Meiselas, Danny Lyon, Corine Dufka a James Nachtwey. S ohledem na to bych mohl tuto diskusi rozdělit na tři konvenční části - minulost, současnost a budoucnost. V průběhu textu se však toto dělení bude jevit jako zbytečné a nepodstatné vzhledem k tomu, že pole této studie je plynulé a vzájemně se prolínající.

Na závěr této kapitoly bych rád zdůraznil, že symbolický předěl nového tisíciletí přijatá ve studii by mohla naznačovat úplné vynechání 20. století. Jako u většiny titulů je to však pouze orientační bod, který má čtenáře nasměrovat k tomu, co může očekávat, až se ponoří do textu. Kultura, včetně kultury vizuální, je výsledný proces plný nekonečných závislostí a zásadních vlivů a vyžaduje pochopení minulosti, která formovala současnost. Důležitost historických základů dokonale ilustrují slova jednoho z nejvýznamnějších mediálních teoretiků Marshalla McLuhana: "Na současnost se díváme přes zpětné zrcátko. Do budoucnosti kráčíme pozpátku."[7] Fotografie dnes již není stejná jako v době Gordona Parkse, ale stále, a možná ještě více, může být zbraní v boji proti nerovnosti.

[7] McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore, *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, Allen Lane / The Penguin Press, London, 1967, s. 75-76.

# Definice

Všudypřítomný vliv obrazů na současnou společnost nelze nadhodnocovat. Pochopení tohoto posunu je zásadní pro pochopení hlubokých změn v tom, jak vnímáme svět a jak s ním komunikujeme. Žijeme ve světě ovládaném obrazy – to je nepopiratelný fakt.

Ještě před několika lety bychom mohli o platnosti takové teze diskutovat. Dnes je to nepopiratelná skutečnost. Průlom digitální fotografie, zejména v posledních dvou desetiletích, nejenže převrátil dosavadní fotografické postupy, ale představuje také druhou vlnu demokratizace tohoto média. Podle výzkumu, který představil Nicholas Mirzoeff ve své uznávané knize *How to See the World: An Introduction to Images, from Self-Portraits to Selfies, Maps to Movies, and More* každý den vytvoříme celosvětově více obrazů, než kolik jich bylo vytvořeno za celé 19. století. Rok od roku se objem fotografií ve srovnání s předchozím rokem násobí.[8]

Pro průměrného účastníka vizuální kultury se tyto údaje mohou zdát abstraktní. Pro kulturní badatele, fotografy a teoretiky by však měla znít jako hlasitá exploze, která nás nutí přehodnotit naše chápání obrazu.

"V každém dalším desetiletí se říká, že fotografie má větší význam než kdykoli předtím. A co víc, tato tvrzení byla vždy pravdivá. Fotografie už dávno není jen uměleckou formou nebo vědeckou a novinářskou činností."[9] Nejednoznačnost média, kterým je digitální (virtuální) binární kód, i diváka, rozmazaného v bezmístné realitě internetu, vede k celé vlně nových otázek kolem fotografie.[10] Z hlediska úvah o kanálech, jimiž dosud putovalo sdělení, se jako nejvýznamnější změna jeví rozdělení na příjemce a odesílatele/tvůrce. Dokumentární fotografie, dříve prezentovaná ve specializovaných časopisech a poskytovaná hrstkou profesionálů, dnes ztratila svůj elitářský charakter a otevřela se tomu, co bylo dříve novináři či badateli vyzbrojenému fotoaparátem nedostupné.

---

[8] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London, 2015.

[9] Jurgenson, Nathan, *The Social Photo: On Photography and Social Media*, Verso Books, New York, 2019, s.15.

[10] Belting, Hans, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, Kraków, 2007.

Všeobecný přístup nás donutil nově definovat dnes již zastaralý, často koloniální model humanismu. Dřívější vertikální tok informací byl nahrazen horizontální a rovnostářskou rovnováhou moci. Rozvoj občanské žurnalistiky je vynikajícím příkladem této pozitivní změny. "Fotografické záznamy poskytují faktické důkazy. (...) Fotografický záznam našel (...) uplatnění při dokazování pravdivosti událostí."[11]. S odkazem na slova Susan Sontagové se to, co bylo dříve bezvýznamné a neviditelné, nyní stává důležitým a rozpoznatelným. Po desetiletí byl svět vnímán očima několika málo privilegovaných. Viděli jsme to, co viděl fotograf. Naše představa o vzdálených zemích a jejich společnostech byla konstruována na základě záběrů vybraných fotografem a vizuálních příběhů uspořádaných redaktory.

Dnes si většina z nás začíná uvědomovat vnitřní nerovnost takového procesu. Velké časopisy, jako je *National Geographic*, v redakčním dopise nazvaném "Po desetiletí bylo naše zpravodajství rasistické. Abychom se povznesli nad svou minulost, musíme ji přiznat"[12], rozhodli se uznat svou roli v udržování rasistických narativů na svých stránkách. S rozvojem informovanosti a boje za práva menšin není dnes takové uznání překvapivé. Ještě před čtvrtstoletím však bylo zpochybňování sdělení a vycházejících periodik neboli takzvané ověřování faktů, nejen nesmírně obtížné – dnes se přístup k ověřování informací díky online nástrojům stal samozřejmostí -, ale nebylo ani součástí mediálního diskurzu. To, co bylo považováno za dokument, bylo považováno za průkazné, tedy pravdivé a nezpochybnitelné.

Zároveň se v realitě zaměřené na produktivitu stal obraz moderním jazykem mnohem rychlejší komunikace. Ještě v minulém století Walter Benjamin prorokoval: "Ne neznalí písma, ale neznalí fotografie budou analfabety budoucnosti."[13] Komunikace nenávratně změnila svou formu i význam. V tom všem zaujímá fotografie jako praxe i umění zvláštní postavení. Ačkoli dominuje všem aspektům našeho společensko-politického a ekonomického

---

[11] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 12.

[12] Goldberg, Susan, *For Decades, Our Coverage Was Racist. To Rise Above Our Past, We Must Acknowledge It,* Zdroj: www.nationalgeographic.com/magazine/article/from-the-editor-race-racism-history, zobrazeno: 19.10.2023.

[13] Benjamin, Walter, *Mała historia fotografii,* w : tegoż, *Twórca jako wytwórca,* Poznań, 1975, s. 44.

života, výzkum a vzdělávání o ní zůstávají mimořádně úzkými oblastmi. S rostoucím významem obrazu sklouzáváme do tohoto nového druhu negramotnosti.

Tento úvod není pouhým stylistickým prostředkem předcházejícím vědecko-historické studii. Upozorňuje na rychlé změny v tomto oboru a je nezbytné dále analyzovat zrychlené procesy a neustálé "živé" proměny fotografického média. Než se však ponoříme do chronologie, abychom plně pochopili postoje a motivace stojící za významnými fotografickými aktivitami, musíme se zaměřit na diskusi a vymezení sémantického rámce těchto ne vždy konzistentních a vyvíjejících se pojmů. Navzdory nepopiratelnému významu obrazu v moderním světě bývá fotografie jako významný zdroj informací díky novým technologiím (např. Ai) mnohdy cíleně využívána ale i přehlížena.

# Objektivita

Ačkoliv je mýtus smrti ve fotografickém diskurzu již dlouho proklamován, její ozvěny se stále ozývají ve většině rozhovorů o angažovanosti a etice. Dlouho se zdálo, že jsme se s tímto pojmem, který po desetiletí určoval styl práce a hranice fotografických projektů, nikdy plně nevyrovnali. Většina slovníků definuje objektivitu jako výzkumný postoj prostý předsudků a zaujatosti, opak subjektivity. Převládající vědecký přístup se zaměřuje především na metodiku výzkumu, která minimalizuje vnější faktory, jež mohou zkreslit výsledky. Klíčem k pochopení objektivismu je tato snaha o minimalizaci lidského vlivu, včetně osobních předsudků, emocí a subjektivních interpretací, která je sama o sobě v rozporu s jeho předpoklady a výslovně popírá objektivismus jako stav, k jehož dosažení se můžeme kdy přiblížit.

"Vždy pracujete s vlastními myšlenkami, pocity a hodnocením okamžiků,"[14] říká legendární Susan Meiselasová. Dnes nepochybujeme o tom, že každé naše jednání má subjektivní povahu. Fotografie jako akt není prosta vnějších faktorů a ze své podstaty vyvolává reakce. Množství souvisejících rozhodnutí – od technických voleb, jako je ohnisková vzdálenost, citlivost filmu a expoziční čas, přes osobní vlastnosti fotografa, jako je vizuální vzdělání, chápání souvislostí, symbolů a významů, až po samotný akt výběru snímku – mění akt fotografování v to, co Susan Sontagová označila za surrealistický akt, který umožňuje nové významy.

"Většina fotografovaných objektů je – právě proto, že byly vyfotografovány – zabarvena patosem. Uzdravený nebo groteskní předmět se může ukázat jako dojemný, protože mu fotografův zájem dodal význam. Krásný objekt se může stát příčinou melancholického povzdechu, když zestárne, zchátrá, zdivočí."[15] V dějinách fotografie můžeme vysledovat mnoho podobných

---

[14] Fulford, Lucy, *Susan Meiselas: 5 Lessons from a Life in Photography*, Zdroj: www.canon-europe.com/pro/stories/magnum-susan-meiselas-lessons/, zobrazeno: 29.01.2024.

[15] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 26.

postřehů a citátů, které jsou v rozporu s obecným přesvědčením o nutnosti objektivity ve fotografii. Dorothea Langeová kdysi řekla, že fotografie "vytrhává okamžik z času a mění život tím, že ho zastavuje"[16], zatímco Alfred Stieglitz poznamenal, že "fotografie je realita tak jemná, že se stává skutečnější než realita"[17]. I kmotr moderní fotografie a zakladatel prestižní dokumentární agentury Magnum Photos Henri Cartier-Bresson zdůrazňoval rozhodující okamžik ve fotografii. Naznačil, že akt volby okamžiku stisknutí spouště je ze své podstaty subjektivní a ovlivněný perspektivou fotografa. Jeho slavné tvrzení, že "fotografie je okamžitá reakce, kresba je meditace"[18], tento bod dále ilustruje.

Za každým fotografem se skrývá individuální motivace, cíl, identita a s tím obvykle spojená privilegia, jak dokonale ukazují rozhovory vedené v následující části. Susan Meiselasová se ve své knize *Kurdistan: In the Shadow of History* ptá "Každá fotografie vypráví nějaký příběh a má za sebou další příběh: Kdo je fotografován? Kdo ji vytvořil? Kdo ji našel? Jak se dochovala? Zajímalo by mě, co se můžeme dozvědět o nějakém konkrétním setkání, když se na takový snímek podíváme dnes. Máme předmět, ale ten existuje odděleně od vyprávění o jeho vzniku."[19] Tyto úvahy renomovaných fotografů a kritiků společně zpochybňují pojem objektivity ve fotografii a ukazují, že toto médium je ze své podstaty subjektivní a utvářené volbou a interpretací fotografa. Tyto postřehy společně vystihují podstatu síly fotografie zmrazit okamžiky a proměnit je v hlubokou, hmatatelnou realitu. Proč tedy stále hledáme nepolapitelnou objektivitu?

Objektivita jako ideál často připomíná nedosažitelný cíl, zejména ve vědeckém výzkumu. Slouží jako maják, který poskytuje spíše referenční bod než absolutní standard. Otázkou však zůstává, zda ji skutečně potřebujeme?

---

[16] *Dorothea Lange Fellowship*, Zdroj: fellowships.journalism.berkeley.edu/lange/about, zobrazeno: 03.02.2024.

[17] Orvell, Miles, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1989, s. 220.

[18] Cartier-Bresson, Henri, *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, Aperture, New York, 1999, s. 45.

[19] Meiselas, Susan, *Kurdistan: In the Shadow of History*, Random House, 1998, s. 43.

V oblasti umění, včetně fotografie, která je příkladem osobního vyjádření, se debata o objektivitě zdá být kontraproduktivní. Umělecké počiny nevyžadují hlubší vysvětlení, protože v zásadě vyjadřují silné emoce a osobní názory. Od umělců očekáváme, že nám zprostředkují svůj jedinečný pohled na věc, a jejich díla posuzujeme na základě hodnoty a dopadu těchto individuálních výpovědí.

Zůstaňme proto u dokumentárních postupů, které svou důkazní povahou stále vyvolávají očekávání připomínající očekávání v oblasti výzkumu. Je zajímavé, že dvojí diskuse na toto téma je jedním z nejdůležitějších vláken současných antropologických studií. Toto hnutí, známé jako "reflexivní obrat" nebo také jako eticko-politický obrat či obrat k angažovanosti, se objevilo na počátku 70. let 20. století jako reakce na spoluvinu antropologie na kolonialismu, androcentrickou zaujatost a potřebu uznat pozicionalitu ve výzkumu. Zpochybňovalo transparentnost etnografických postupů.[20]

Od fotožurnalistů a dokumentaristů očekáváme nemožnou nezúčastněnost a zároveň vyžadujeme hluboké porozumění a intimitu s objektem (jak zdůrazňoval Robert Capa), jen abychom jejich práci dále podrobovali kritice založené na těchto nedosažitelných standardech. Redaktoři velkých médií dodnes často odmítají publikovat novinářské materiály od těch, kteří pracují v oblasti aktivismu. Osobně jsem se s touto praxí mnohokrát setkal v souvislosti se svou prací pro nevládní organizace. Je ironií, že tatáž média jsou silně ovlivňována inzerenty, jejichž finanční podpora utváří narativ a bez nichž nemůže žádné velké médium fungovat.

S tímto stavem můžeme souhlasit nebo nesouhlasit, ale pro účely této diskuse je osobní názor irelevantní. Pokusme se však identifikovat důvody takových redakčních rozhodnutí. Snaha o objektivitu ve fotografii je historická a objevila se s rozvojem publikačních možností a jejím využitím v propagandistických snahách. V samém jádru experimentů Louise Jacquese Daguerra a Williama Foxe Talbota z devatenáctého století – jejichž přínos byl v tomto historickém závodě často přehlížen – hrála klíčovou roli dokumentace skutečnosti a potřeba dokonalého záznamu ve snaze o epochální objev. Tato touha zachytit okamžik provází lidstvo od prvních

[20] Asad, Talal, ed. *Anthropology and the Colonial Encounter*, Ithaca Press, London, 1973.

jeskynních maleb přes palácové fresky až po příběhy na Instagramu. Důkazní povaha fotografie umožnila poprvé v historii lidstva zaznamenat přítomnost zachycenou ve zlomku vteřiny. Fotografie se stala svědkem a na další desetiletí poskytla nezpochybnitelný důkaz existence předmětů, situací nebo osob zobrazených na světlocitlivém materiálu. S jejím vývojem a šířením se z ideálního obrazu stal nástroj a jeho zveřejnění (nebo opětovné zveřejnění) odhalilo, že každé jeho použití bylo motivováno více či méně zjevnými zájmy. Jak trefně poznamenala Sontagová: "Fotografie nejsou pouhým výsledkem setkání mezi událostí a fotografem; pořizování snímků je událostí samo o sobě"[21].

První vědomé použití fotografie ve službách moci lze vysledovat až do krymské války. V roce 1855 se fotograf Roger Fenton vydal jménem britské vlády a prince Alberta dokumentovat bojiště. Avšak teprve za druhé světové války, s rozvojem fotografie a pochopením jejích možností, byla vážně zpochybněna "pravdivost" zachyceného obrazu. Zajímavé je, že dobové analýzy Fentonovy slavné fotografie "Údolí stínu smrti" naznačují, že fotograf se snímkem manipuloval tím, že zobrazené dělové koule aranžoval.[22]

S koncem války v roce 1945 a částečně i díky silným obrazům genocidy a roli médií při vytváření narativů o konfliktu se svět obrátil k humanismu a hledal univerzální řešení definující práva i povinnosti. Dokladem toho je Všeobecná deklarace lidských práv, přijatá 10. prosince 1948. "(...) není náhodou, že nejvyšší soud o zločinech proti lidskosti vznikl současně s prvním mezinárodním hnutím za lidská práva, které používalo fotografie zvěrstev."[23]

Odpor k úloze fotografie v chápání světa pramení z doby, kdy se diváci museli spoléhat na oči fotografů. Konflikty daleko od domova pokrývali jednotliví reportéři, kteří své subjektivní hodnocení přenášeli na papír nebo film a vytvářeli tak zpravodajské relace. Společenská smlouva byla založena

---

[21] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 11.

[22] Lowndes, Coleman, *Was This Famous War Photo Staged? Errol Morris Explains*, Zdroj: www.vox.com/videos/21573647/valley-shadow-of-death-photo-roger-fenton-errol-morris, zobrazeno: 05.12.2023.

[23] Sliwinski, Sharon, *Camera War, Again*, [w:] *Journal of Visual Culture*, SAGE Publications, London, 2006, s. 89.

na víře v pečlivost potvrzení pravdivosti detailů, ale diváci neměli nástroje, aby si informace sami ověřili.

Tento řád se změnil s rouzšířením webových odkazů 2.0 na přelomu 21. století, kdy se internet stal masovým médiem, které umožnilo vícesměrnou a demokratičtější komunikaci. Svět urazil dlouhou cestu od dob, kdy o jeho složitostech vyprávělo několik reportérů. Dnes nám informace poskytují účastníci událostí, kteří je zaznamenávají v reálném čase. To má přímý vliv na teorii Waltera Lippmana o nastolování agendy, podle níž veřejné mínění nebylo utvářeno skutečnými událostmi, ale jejich mediálními interpretacemi.[24] Vícesměrná komunikace znamená větší přístup k informacím, ale také větší náchylnost ke zkreslení mezi skutečnými událostmi a jejich mediálním pokrytím. Není třeba čekat na příběhy vybraných reportérů; média se proměňují podle toho, co generuje zpravodajství. Infotainment se stává normou a víra v novinářskou objektivitu je nahrazována uznáváním ideologických, politických a komerčních vlivů. V návaznosti na Maxe Webera objektivita v sociálním světě neexistuje a v případě médií je často nástrojem disciplinace.[25] Objektivity chápané jako stav nelze dosáhnout; média budou vždy formovat svá sdělení podle ideologických a komerčních cílů.

Druhým extrémem je aktivismus a občanská média. Hranice mezi aktivismem a žurnalistikou závisí na perspektivě hodnotitele. Objektivita je vnímána jako míra řemeslné zručnosti, zatímco aktivismus je často vnímán jako zaujatost. Zároveň je těžké nenabýt dojmu, že neochota novinářského světa ke změnám a angažovanější (či dokonce aktivističtější) fotografické praxi pramení z ohroženého statusu quo elitní zpravodajské profese. Tato neochota je pravděpodobně způsobena strachem ze ztráty vnímané objektivity a důvěryhodnosti, které jsou tradičně charakteristickými znaky žurnalistiky. Etablovaní novináři a média často považují prolínání aktivismu se zpravodajstvím za ohrožení své profesní identity a standardů, které definovaly jejich práci. Vzestup občanské žurnalistiky a demokratizace

---

[24] Lippmann, Walter, *The World Outside And The Pictures In Our Heads*, [w:] *Public Opinion*, Transaction Publishers, New Brunswick, 1998.

[25] Weber, Max, *Objectivity in Social Sciences and Social Policy*, [w:] *The Methodology of the Social Sciences*, Free Press, Glencoe, 1949.

mediální produkce navíc zpochybňují monopol, který tradiční média kdysi měla nad šířením informací.

Mediální krajina se s nástupem webu 2.0 a úpadkem tištěné podoby nepochybně mění. Klasická média nedokážou držet krok s tempem změn, a tak jejich úloha nyní spočívá ve vytváření hloubkových příběhů o jevech, které přesahují rámec dokumentace aktuálních událostí. Obraz získal narativní potenciál, který umožňuje pronikavější a nuancovanější zobrazení světa. Stojí za zmínku, že tehdy vyvinuté standardy vznikly ještě před nástupem participativního internetu, známého také jako Web 2.0. "Naše těla jsou nyní rozšířením datové sítě."[26] Tyto standardy vyžadovaly extrémní neúčast, což je v profesi, která ze své podstaty vyžaduje přesnou participaci, nemožné. Vývoj tiskových zákonů poskytl tolik potřebnou ochranu novinářům, kteří často riskovali své životy při zpravodajství z konfliktních zón nebo v autoritářských režimech. Tato ochrana a výsady však byly na úkor proklamované nestrannosti a očekávání pasivity.

Objektivita se po desetiletí proplétala v komplikovaném vztahu s etikou. Nepochopení zřejmého dopadu fotografického aktu na zachycený obraz někdy vedlo k nebezpečné lhostejnosti. Snad jedním z nejnáročnějších příkladů, který to ilustruje, je ikonická fotografie Eddieho Adamse "Poprava Nguyễn Văn Léma", obecně známá jako "Poprava v Saigonu". Moment smrti zachycený na snímku byl jedním z katalyzátorů protiválečného hnutí v USA. Pozitivní dopad na ukončení vietnamské války však neodvrací otázky o účasti fotografa na popravě a vlivu přítomnosti fotoaparátu na rozhodnutí vojáka, který stiskl spoušť. Sám Adams se později zamýšlel nad složitým odkazem fotografie a připustil, že snímek sice významně ovlivnil veřejné mínění, ale zároveň představoval velmi komplikovanou situaci z hlediska etických dilemat. Přesto tato ikonická fotografie slouží jako silná připomínka etických výzev, které jsou s fotožurnalistikou neodmyslitelně spjaty. Akt pořízení snímku není neutrální. Zahrnuje rozhodnutí o tom, co ukázat a co vyloučit, což může mít dalekosáhlé důsledky.

Tato složitá interakce mezi fotografem, subjektem a divákem podtrhuje subjektivitu, která je dokumentární fotografii vlastní. Každá fotografie není

---

[26] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London, 2015, s. 28.

jen záznamem události, ale také konstruktem ovlivněným volbou fotografa a kontextem, v němž je vnímána. S tím, jak se vyvíjí role fotografie, musí se vyvíjet i naše chápání jejích etických důsledků a dynamiky moci, kterou s sebou nese. Vliv médií na realitu se někdy označuje jako čtvrtá moc a vydavatelé stále více pociťují odpovědnost za budoucnost demokratických institucí. Tuto povinnost odráží i oficiální slogan deníku Washington Post "Demokracie umírá v temnotách", přijatý v roce 2017. V době falešných zpráv a rozsáhlé manipulace je právo na přístup k informacím jedním z nejdůležitějších práv v katalogu lidských práv – katalogu, se kterým nemůžeme zacházet selektivně, jen když se nám to hodí. Jeho ochrana musí být holistická, jinak se stává fikcí.

Abychom parafrázovali slavnou báseň Martina Niemöllera, německého pastora a protihitlerovského aktivisty: „Já jsem mlčel, protože jsem nebyl z menšiny. Pak mi vzali právo na spravedlivý proces, a já jsem se neozval, protože jsem nebyl souzen. Pak přišli pro další práva a svobody, a opět jsem neprotestoval, protože jsem je nikdy neuplatňoval. Nakonec přišli pro svobodu tisku, a už nebyl nikdo, kdo by se mě zastal.“[27]

Definování tak obsáhlého a komplikovaného pojmu, jako je objektivita, v nás často zanechává pocit neuspokojení a povrchnosti. Otázku objektivity je rozhodně třeba zkoumat do hloubky a slouží jako výchozí bod pro důležité a zajímavé vědecké analýzy, které najdeme v různých knihách a studiích. Tuto část bych rád uzavřel slovy Sebastiãa Salgada, fotografa, který inspiroval nespočet dalších, včetně mě: "Fotografie je hluboce subjektivní. Je to můj způsob vidění – mé snímky jsou tvořeny mými politickými a ideologickými představami."[28]

---

[27] Niemöller, Martin, *First They Came For...*, Zdroj: encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/martin-niemoeller-first-they-came-for-the-socialists, zobrazeno: 13.05.2024.

[28] *10 Great Sebastião Salgado Quotes About Photojournalism*, Zdroj: www.canon-europe.com/pro/stories/sebastiao-salgado-photojournalism, zobrazeno: 19.04.2023.

# Etika

Když jsem před více než deseti lety poprvé hledal odpovědi na své etické otázky, naivně jsem se obrátil na instituce, které jsem považoval za autoritativní v této oblasti. Abych definoval rámec pro své vlastní jednání, sledoval jsem internetové vyhledávání, které mě dovedlo na webové stránky jedné z nejvýznamnějších fotografických soutěží – World Press Photo. K mému překvapení pravidla této soutěže definovala etiku výhradně z hlediska limitů postprodukce snímků. Nerovný a násilný vztah (jak jej popsala Susan Sontagová) mezi fotografem a fotografovaným, ačkoli byl přítomen ve filozofickém diskurzu, v praxi novináře v té době nezajímal.

Dodnes mám nepříjemný dojem, že tato nerovnost, ačkoli je pomalu uznávána, není důkladně zkoumána ani vyučována, a to ani na největších univerzitách a prestižních školách. Toxická realita mediálního světa, zapletená do volnotržních očekávání konzumace obsahu, nejenže neohlašuje změnu v této oblasti, ale je děsivá i svou orientací na kapitalizaci informací na úkor objektivizace jednotlivců a celých komunit. Rychlost poskytování informací, kterou dnešní redaktoři vyžadují, znemožňuje kvalitativní přístup. Dnes záleží na kliknutí na bajt, na době, po kterou uživatel zůstane na platformě, a na tom, jak velké reklamní síle je vystaven.

Pro tento článek navrhuji, aby se otázka etiky posuzovala především ve dvou rovinách. První z nich je již zmíněný nerovný vztah mezi fotografem a fotografovaným, který se zdá být klíčový pro řešení i nejasných odpovědí na etické otázky. Již v 70. letech 20. století Sontagová explicitně zdůrazňovala násilnou povahu fotografování a symbolicky jej přirovnávala ke znásilnění. Přijetí či nepřijetí této nerovnosti stojí v pozadí většiny chování, které si zaslouží kritiku. "V samotném aktu fotografování je cosi dravého. Fotografovat lidi znamená znásilňovat je tím, že je vidíme tak, jak se nikdy nevidí, že o nich máme vědomosti, které nikdy nemohou mít; dělá to z lidí objekty, které lze symbolicky vlastnit,"[29] napsala Sontagová. Toxicita fotografického prostředí a osobní praktiky i legendárních umělců po

[29] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 22.

desetiletí nepřekvapují diváky a často formují generace nereflektovaných napodobitelů. Stačí se podívat na agresivní styl fotografování Bruce Gildena, který se "proslavil" konfrontací s kolemjdoucími v ulicích New Yorku, abychom viděli přímočarou ilustraci Sontagové slov. Přímý útok s fotoaparátem a bleskem v ruce je nejviditelnějším příkladem tohoto nerovného vztahu, ale projevuje se v širokém spektru méně viditelných pohledů, které nerovnosti využívají.

Pojmy jako mužský pohled nebo *západní pohled*, které vysvětlují omezení současné vizuální kultury, odkazují k pohledu z perspektivy (obvykle) nevědomého privilegia a konstruují vztahy založené na nadřazenosti nebo dokonce kontrole. *Mužský pohled*, jak jej teoreticky pojmenovala Laura Mulveyová[30], popisuje, jak jsou ženy často zobrazovány z mužské perspektivy, což je objektivizuje a posiluje genderovou hierarchii. Podobně *západní pohled* kritizuje způsob, jakým západní fotografové a vizuální kultura obecně zobrazují nezápadní subjekty, často je exotizují a jinak zobrazují, čímž udržují kolonialistické postoje. Teorie orientalismu Edwarda W. Saida[31] to rozvádí a vysvětluje, jak Západ konstruoval Východ jako exotický, zaostalý a necivilizovaný protějšek, aby ospravedlnil koloniální nadvládu. Omezené zobrazení ženského těla, často fotografované muži, kteří stále dominují módnímu fotografickému průmyslu, a orientalizace zakořeněná v zobrazeních cizích kultur zachycených bílými fotografy jsou jasnými příklady nerovnosti ve vizuální reprezentaci. Tyto problémy jsou dále umocněny nepsanými pravidly týkajícími se zveřejňování utrpení, a to jak doma, tak v zahraničí. Susan Sontagová ve své knize *Regarding the Pain of Others* poznamenala, že "nejupřímnější zobrazení války a těl zraněných při katastrofách se týkají těch, kteří se zdají být nejvíce cizí, a proto je nejméně pravděpodobné, že je někdo zná. U subjektů, které jsou blíže domovu, se od fotografa očekává větší diskrétnost"[32].

---

[30] Mulvey, Laura, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975.

[31] Said, Edward W., *Orientalism*, Pantheon Books, New York, 1978.

[32] Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003, s. *55*.

V posledních letech jsme však svědky výrazného posunu, který je důsledkem zvýšeného povědomí o neetické povaze těchto praktik a soustředěné snahy o jejich změnu. Velké fotografické soutěže, jako je World Press Photo (WPP), začaly zahrnovat regionální sekce, které oceňují a oslavují různé perspektivy. Objektivizace vyplývající z anonymity ikonických snímků, jako je "Napalmová dívka", je nahrazována posilující praxí pojmenování zobrazené osoby – například Kim Phuc Phan Thi.[33] Vznikly organizace jako Women Photograph, které podporují a propagují fotografky a řeší genderovou nerovnováhu v tomto odvětví. Podobně legendární agentura Magnum Photos otevřela své dveře nezápadním umělcům, včetně libanonské fotografky Myriam Boulosové a tuniského fotografa Zied Ben Romdhane, čímž podpořila inkluzivnější a rozmanitější fotografickou komunitu. Vyzdvihováním a podporou nedostatečně zastoupených hlasů začíná fotografický průmysl řešit dlouhodobé nerovnosti a prosazovat spravedlivější a ohleduplnější přístup k vizuálnímu vyprávění příběhů.

Druhá rovina etických úvah, kterou bych se chtěl v této diskusi zabývat, spočívá ve vztahu mezi fotografem a příjemci jím vytvořeného sdělení. Jak ve svých mnoha knihách obšírně rozebírá Roland Barthes, vztah mezi fotografem a divákem není nikdy vztahem rovnocenné výměny[34]. Až donedávna, v éře předglobálního internetu, byl tento vztah převážně jednostranný. V takové dynamice může docházet k různým formám zneužití, protože ti, kdo ovládají formu a účel sdělení, mají výhodu nad těmi, kdo je konzumují. Regulace v této oblasti často vychází z tiskových zákonů a původních úvah o důkazní povaze samotného média.

V digitálním věku s teoreticky nekonečnými možnostmi úprav snímků se musíme držet zásad tradičně (a možná mylně) spojovaných s objektivitou fotografie. Již zmíněný pojem objektivity je historicky spjat s představou, že fotografie mohou sloužit jako nestranný a pravdivý záznam skutečnosti. Předpokládá, že fotografie může na základě svého mechanického vzniku zachytit okamžik bez subjektivního vlivu fotografa. Ačkoli je dnes tato

---

[33] Phuc Phan Thi, Kim, *It's Been 50 Years. I Am Not 'Napalm Girl' Anymore*, Zdroj: www.nytimes.com/2022/06/06/opinion/kim-phuc-vietnam-napalm-girl-photograph.html, zobrazeno: 03.03.2024.

[34] Barthes, Roland, *Camera Lucida: Reflections On Photography*, Hill and Wang, New York, 1982.

idealizovaná objektivita považována za chybnou – protože každá fotografie zahrnuje volbu záběru, načasování a perspektivy – stále se držíme této zásady jako vůdčího standardu, zejména v oborech, jako je žurnalistika a dokumentární fotografie.

I když chápeme omezení tohoto média při zachycování pravdy - "Fotografický obraz, i když je stopou (...), nemůže být pouhou průhledností něčeho, co se stalo. Vždy je to obraz, který někdo vybral; fotografovat znamená rámovat a rámovat znamená vylučovat"[35] - usilujeme o adekvátní reprezentaci tím, že oceňujeme sílu a význam obrazu, zejména pokud je vytvářen pro informační účely. Jako fotografové, ať už dokumentární nebo tiskoví, máme morální povinnost vytvářet příběhy založené na realitě, prezentované poctivě a odrážející co nejpřesněji skutečný stav subjektů a objektů našeho zpravodajství.

Popsaný vztah výhody ukládá etické normy především tvůrcům, často pomíjí ty, kteří fotografie přijímají. Tento model, založený na konzumních předpokladech, posiluje pasivitu vidění a zbavuje nás, příjemce snímků, odpovědnosti. Jak poznamenává Susie Linfieldová, "fotožurnalisté jsou zodpovědní za etiku ukazování, ale my jsme zodpovědní za etiku vidění"[36]. Slova Linfieldové, zvláště v konfrontaci s výroky Waltera Benjamina o vizuální negramotnosti uvedenými na začátku této kapitoly, by nás měla zneklidnit. V éře neregulovaných informačních toků, dominance sociálních médií a s tím spojené krize demokratických institucí, o níž hovoří Max Fisher, se fotografie staly zbraní v boji o politickou moc.[37]

Vrátíme-li se k osobnímu úvodu této práce, fotografie a jejich reprodukce stojí na prahu revoluce v důsledku rozvoje umělé inteligence, což by nás mělo ještě více nutit k zamyšlení nad vizuální výchovou. Plné pochopení fotografického procesu vyžaduje holistický přístup, který uznává všechny vektory vzájemné závislosti. Prezentace je pouze součástí celého fenoménu;

---

[35] Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2003, s. 41.

[36] Linfield, Susie, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, s. 60.

[37] Fisher, Max, *The Chaos Machine: The Inside Story of How Social Media Rewired Our Minds and Our World*, Little, Brown and Company, New York, 2022.

její recepce a interpretace závisí na divákovi. "Divák musí pracovat na dokončení fotografie tím, že se ponoří do toho, co naznačuje, a obdaří ji hlubšími vhledy; fotografie je okamžikem, kdy končí můj jazyk a začíná váš."[38] Jsme zodpovědní nejen za tvorbu snímků, ale také za jejich příjem a následnou reprodukci, která se často děje bez reflexe pomocí tlačítka "sdílet". Ačkoli je snadné vidět hlavně temnou stránku síťování (jak poznamenává Fisher), globální síť nám díky neomezenému dosahu online publikování umožňuje také další kroky směrem k emancipaci menšin, analýze dříve nezpochybnitelného chování, a nakonec i k rozvoji angažované fotografie.

Znovu se přesvědčuji o povrchnosti úvah o tak objemném tématu, jakým je etika. Shrnu-li výše uvedené odstavce, navrhuji chápat etické chování jako veškeré jednání, které usiluje o nápravu nerovností a disparit, jež jsou vlastní samotnému fotografickému procesu. To zahrnuje uznání inherentní subjektivity fotografického aktu (jako je kontrola nad časem, záběrem a formou prezentace) a uznání privilegií plynoucích z dominantního narativu západní vizuální kultury.

Při setkáních se studenty a během přednášek o etice ve fotografii mě naše společné úvahy a diskuse přivedly k jedné praktické zásadě: neustálému zpochybňování vlastní praxe. Rychlý vývoj média a jeho variabilní povaha vyžadují, abychom neustále analyzovali své chování a zabývali se potenciálně vykořisťovatelskou povahou našeho jednání. Etické chování není souborem pravidel, ale pozorností k druhým a vědomím dopadu, který může mít sdělení.

[38] Linfield, Susie, *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, s. 238.

## Aktivismus

Pojem aktivismus a jeho vztah k fotografii je nezbytné přesněji definovat. Stejně jako v případě předchozích pojmů byla napsána řada akademických studií, které se snaží zachytit tuto mnohorozměrnou problematiku. Abych se vyhnul úskalí zkoumání tak rozsáhlého pojmu, použiji jednoduchou definici z Cambridgeského slovníku: "použití přímé a nápadné akce k dosažení výsledku, obvykle politického nebo sociálního"[39]. Tato definice vystihuje základní význam tohoto pojmu, který je pro další úvahy o angažované fotografii klíčový.

Mýtická objektivita, o níž byla řeč v předchozích odstavcích, je v naprostém rozporu s populárním vnímáním aktivistické angažovanosti. Zejména v novinářských a dokumentaristických kruzích je pojem "aktivismus" často vnímán negativně a někdy dokonce urážlivě. Toto vnímání pramení z dřívějšího výklenkového působení aktivistů, kteří jsou často vnímáni jako fanaticky či radikálně prosazující své požadavky, což vede k nelibosti zejména v profesních skupinách vyznačujících se značnou profesionalizací. V žurnalistice a dokumentární fotografii je aktivismus často vnímán s podezřením, protože zpochybňuje tradiční pojetí objektivity. To má za následek negativní konotace spojené s aktivismem v těchto oborech, kde označení aktivista může znamenat nedostatek profesionality nebo neschopnost zachovat neutralitu.

Podle mého názoru souvisí tento odpor s tradiční potřebou novinářské nestrannosti a historickým posunem, který demokratizuje mediální trh. V dnešní době se hlavním zdrojem informací pro velkou část světa staly sociální sítě. Občanská žurnalistika, silně spojená s aktivismem, je nezbytnou součástí emancipace menšin a budování občanské společnosti. Nemělo by nás překvapit, že se klasická žurnalistika cítí ohrožena. Exponenciální růst potřeby nadměrné spotřeby a poskytování stále nových informací navždy změnil vzorec komunikace a samotný mediální trh. Stav současných médií,

---

[39] *Definition of Activism,* Zdroj: dictionary.cambridge.org/dictionary/english/activism, zobrazeno: 10.02.2024.

která se ocitla v zajetí závislostí volného trhu a rychlého technologického rozvoje, si zaslouží samostatnou studii. Pokud jde o novinářskou averzi vůči pojmu aktivismus, je důležité poznamenat, že tento postoj nevyplývá vždy z kritiky nedostatku profesionality, ale někdy je důsledkem odporu ke změně dosavadního statu quo.

Rostoucí krize demokracie, pandemie a válka v Evropě v posledních několika letech nově definovaly formy sociální akce a vyvolaly otázky o současné podobě aktivismu. Co to vlastně je? Kde začíná a kde končí? Jelikož jsem osobně zapojen do aktivismu, často jsem cítil nutkání vyhýbat se používání tohoto termínu ve své odborné práci. Přestože jsem fotografii používal jako nástroj k řešení důležitých společenských otázek, cítil jsem se ztracený v žonglování mezi dvěma identitami. To mě vedlo k výzkumu a nakonec k rozšíření definice aktivismu.

Ve svých studiích bych rád přijal širokou definici aktivismu, která zahrnuje veškeré chování zahrnující aktivní jednání ve prospěch ostatních členů společnosti. Tento široký přístup umožňuje rozpoznat různé formy aktivismu, od strategických soudních sporů a komunitní práce až po nenásilné fyzické projevy, jako je blokování, obstrukce a italské stávky, aniž by byly vyloučeny násilné praktiky. Je důležité poznamenat, že ani násilné aktivity, zejména v autoritářských zemích, nemusí být nutně morálně špatné (občanská neposlušnost). Naprostá většina aktivismu je však méně okázalá a zahrnuje každodenní práci ve prospěch jednotlivců nebo společenského blahobytu kolem nás.

Touha pomáhat a s ní spojené naplnění patří k základním lidským potřebám od počátku věků. Snaha o změnu je jednou z nejdůležitějších hybných sil civilizačního vývoje. Teorie hierarchie potřeb Abrahama Maslowa, kterou poprvé představil ve svém článku "Teorie lidské motivace"[40] z roku 1943, zdůrazňuje, že jednání vedené altruismem a touhou pomáhat druhým může vést k významnému osobnímu naplnění a společenskému pokroku. Profese, jako je medicína, školství a obrana (policie, armáda), jsou sice v mnoha zemích považovány za poslání, ale nemusí nutně zahrnovat materiální uspokojení. Jednáme proto, abychom dali smysl své existenci.

---

[40] Maslow, A.H., *A Theory of Human Motivation*, [w:] *Psychological Review*, 50 (4), Washington, DC, 1943, s. 430-437.

Aktivismus, stejně jako jiné oblasti života, není jediným určujícím faktorem našeho postoje ke světu. Může mít přechodnou a proměnlivou podobu. Žádný aktivismus však není příliš malý na to, aby mohl ovlivnit své okolí. Pochopení spolupráce a vzájemné závislosti mezi různými aktivistickými aktivitami je nezbytné pro pochopení síly kolektivní akce.

Za povšimnutí stojí podobnosti ve vývoji významů aktivismu i fotografie. V posledním desetiletí jsme zaznamenali významné změny v širším chápání těchto pojmů. Elitářské konotace spojené s oběma pojmy se zmenšily, což otevřelo nové možnosti díky novému vymezení fotografování a aktivismu pro širokou veřejnost.

Uvědomíme-li si hodnotu drobných snah a vzájemnou propojenost různých aktivistických snah, můžeme lépe ocenit kolektivní dopad těchto akcí. Tento širší a inkluzivnější pohled na aktivismus je v souladu s vyvíjející se povahou fotografie, kde technologický pokrok a zvýšená dostupnost demokratizovaly médium a umožnily většímu počtu lidí zapojit se a vyjádřit se.

Pojednáním o definicích a významech, které se za nimi skrývají, bych rád uzavřel tuto teoretickou kapitolu výzkumnou tezí, jejíž platnost se pokusím prokázat v následující části. Dokumentární fotografie zaměřená na člověka (a další témata zaměřená na člověka, jako jsou práva zvířat nebo klimatická krize) je nebo může být formou aktivistické angažovanosti. Navzdory složitému vztahu mezi těmito otázkami a etickými obavami vyplývajícími z úzkého vztahu k tématu, jakož i individuálními motivacemi fotografů i jejich subjektů, nejsou tyto otázky v rozporu. Fotografie a angažovanost mohou být vzájemně propojeny.

Zkoumáním těchto vzájemných vztahů můžeme hlouběji pochopit, jak mohou vizuální média sloužit jako mocný nástroj společenské změny. Tato perspektiva nám pomůže ocenit dopad dokumentární fotografie a dalších forem vizuálního vyprávění zaměřeného na člověka při zvyšování povědomí a posilování empatie k různým kauzám.

Analýzou historického zapojení do fotografické praxe, shromažďováním poznatků o vybraných umělcích, oceněních a grantech v oblasti dokumentární fotografie v nejširším slova smyslu a studiem sociálních hnutí a nejdůležitějších procesů utvářejících současnou realitu jsem dospěl k

přesvědčení, že oba fenomény fungují v symbiotickém vztahu. V reakci na otázku, kterou položili členové legendární fotografické skupiny Bang-Bang Club: "Kdy stisknete spoušť a kdy přestanete být fotografem?"[41], bych se chtěl zeptat, zda skutečně potřebujeme oddělovat práci fotografa od ostatních aspektů našeho života. Musí se naše identita soustředit na binární rozdělení, které brání vícerozměrnosti individuální činnosti?

S odkazem na úvod předcházející této kapitole bych rád znovu upozornil na významný historický moment, v němž se v současnosti nacházíme a který nás nutí negovat staré pořádky tváří v tvář bezprecedentním změnám v globálním měřítku. Stejně jako fotografie již není stejným fenoménem, jakým byla před symbolicky přijímanou cézurou nového tisíciletí v této práci, i chápání aktivistické angažovanosti má dnes radikálně odlišnou povahu.

V následujících kapitolách se zaměřím na historickou perspektivu angažovanosti ve fotografické praxi a na rozboru prací jednotlivých fotografů ukážu jejich hlubokou angažovanost a někdy i oddanost daleko přesahující novinářskou zvědavost nebo touhu po dobrodružství. Doufám, že se mi prostřednictvím rozhovorů s vybranými fotografy, kteří pracují na pomezí umění, fotografie a prosociálních aktivit, podaří osvětlit současný stav problematiky, kterou je stále třeba hlouběji pochopit a popsat.

Výše uvedenou část bych rád uzavřel citátem Zanele Muholi, k jejíž práci (jako nebinární osoba používá zájmena oni/oni) se vrátím v samotném závěru této práce. Postava Ernesta Leviho Tsoloane Colea, významného jihoafrického fotografa, kterou tento citát evokuje, dokonale ilustruje současnou redefinici jak fotografického média, tak forem angažovanosti, včetně aktivismu:

"Ernest Cole například zachytil muže v dolech. Důlní dělníci byli ponížení na dno, zajati nazí, zlevnění na nic, bezejmenní. Ukázal nespravedlivý systém, který dělníky odlidšťoval. (...) To byl vizuální aktivismus, ale v té době to lidé za nic takového nepovažovali, i když se tehdy zabíjelo a násilně odváděli lidé.

---

[41] Marinovich, Greg, and Joa Silva, *The Bang-Bang Club: Snapshots from a Hidden War*, Arrow, London, 2001, Preface.

Dnes jsou lesby v Jihoafrické republice brutálně vražděny. Je na nás používáno "léčebné znásilnění". To mě nutí znovu definovat, co je to vizuální aktivismus. Kdybych se omezila na označení "vizuální umělkyně", znamenalo by to, že to, co dělám, je jen na hraní, že naše identita jako černošských ženských bytostí, které jsou queer nebo jsou lesby, je jen umění. Umění musí být politické – nebo dovolte mi říct, že moje umění je politické. Není to jen tak pro parádu. Není to na hraní."[42]

[42] Rozhovor Deborah Willisové se Zanele Muholi, Zdroj: aperture.org/editorial/magazine-zanele-muholis-faces-phases, zobrazeno: 19.05.2024.

# Historické souvislosti

## Jacob Riis a Lewis Hine – První vizuální aktivisté

Historie fotografie jako společensky angažované praxe sahá až do jejích počátků, jen několik desetiletí po jejím vynálezu. Koncem 19. století pozitivismus podporoval humanistické postoje, které se snažily porozumět nejen přírodním ekosystémům, ale také těm, které vytvořil člověk. Výrazné společenské změny vyvolané technologickým pokrokem vedly k rychlému rozvoji měst a masové urbanizaci. To je paralela se současností, kdy další technologická revoluce přináší podobné problémy, včetně sociálních rozdílů a nerovností.

Na přelomu 19. a 20. století v New Yorku našla dokumentární fotografie poprvé svou společenskou roli prostřednictvím objektivů dvou průkopnických fotografů, Jacoba Riise a Lewise Hinea. Ačkoli oba pracovali nezávisle na sobě, byli přitahováni temnou realitou migrace a extrémní chudoby v ulicích rostoucí metropole. Tato témata se stala ústředním bodem jejich tvorby a znamenala dlouholetý odkaz v oblasti dokumentární fotografie.

Jacob August Riis byl dánsko-americký dokumentární fotograf, který pracoval v duchu populární americké novinářské angažovanosti na přelomu 19. a 20. století. Toto hnutí, známé jako "muckrakers", si kladlo za cíl prosazovat společenské reformy a připomíná současnou investigativní nebo watchdogovou žurnalistiku.

Riis, sám přistěhovalec stejně jako mnoho jeho fotografických objektů, se ve své práci věnoval budování příběhu o městské chudobě v Novém světě. Fotografoval obyčejný život dělnických rodin, poznamenaný bolestí a vyloučením, které masově přicházely ze starého kontinentu za lepším životem. V roce 1890 vydal Riis sbírku reportáží ilustrovaných vlastními fotografiemi a kresbami s názvem *How the Other Half Lives*. Fotografie, které se objevily v knize i v tisku, šokovaly bohatou veřejnost. Tato průkopnická publikace vytvořila nit porozumění v třídně rozdělené společnosti, osvětlila drsné životní podmínky chudých a podnítila významné sociální reformy.

O několik desetiletí později tyto ponuré záběry, které jsou stále šokující svou důkazní hodnotou, ukazují, jak otřesné životní podmínky, nedostatek hygieny a někdy i hladomor byly každodenní realitou pro značnou část obyvatelstva. Riisova práce je klíčovým příkladem toho, jak lze fotografii využít k dosažení sociálních změn. Tím, že zdokumentoval těžké podmínky, kterým městská chudina čelila, nejen zvýšil povědomí, ale také podnítil opatření ke zlepšení bytových a pracovních podmínek. Toto průkopnické dílo zůstává silným důkazem vlivu vizuálního vyprávění příběhů na řešení sociálních nespravedlností.



**Azylový dům pro přistěhovalce v nájemním domě na Bayard Street, 1888. Fotografie Jacob Riis. Publikováno v jeho knize, „How the Other Half Lives“.**

Lewis Wickes Hine byl americký sociolog, který stejně jako Riis používal fotografii především jako nástroj boje za sociální změny v duchu novinářských postupů muckrakerů. Vzdělání získal na prestižní Kolumbijské univerzitě a stal se učitelem v New Yorku na škole Ethical Culture School, kde své studenty povzbuzoval k používání fotografie jako vzdělávacího média. Ve své práci se zaměřoval především na zlepšování životních podmínek lidí.

Objektem Hineových fotografií byli přistěhovalci, dělníci a jejich děti. Jeho posláním bylo dokumentovat práci, kterou vykonávali.

Hineovo odhodlání dokumentovat dětskou práci a drsné podmínky, v nichž pracují, hrálo zásadní roli při zvyšování povědomí veřejnosti a v prosazování pracovních reforem, když jeho práce získala pozornost Národního výboru pro dětskou práci. Jeho fotografie, podobně jako Riisovy, ovlivnily a vzdělávaly veřejnost a ukázaly sílu fotografie inspirovat sociální změny a podporovat empatii napříč různými společenskými vrstvami. Navzdory úspěšné kariéře a úspěchům v oblasti sociálního aktivismu se Hineova finanční situace stala zoufalou a jeho fotografie byly na dlouhou dobu téměř zapomenuty.



**Jedno z mnoha dětí pracujících v bavlněných továrnách v Karolíně, 1908. Fotografie Lewis Hine.**

Svými působivými snímky Hine upozorňoval na těžký úděl malých dětí pracujících dlouhé hodiny v nebezpečných podmínkách, často v továrnách, mlýnech a dolech. Nebyly to jen umělecké kompozice, ale také přesvědčivé důkazy používané v kampaních za reformu zákonů o dětské práci. Hineův přístup kombinoval umění se sociálním dokumentem, čímž zajistil, že drsnou realitu, kterou zachytil, nebylo možné snadno ignorovat. Tato

schopnost vyvolat empatii a podnítit legislativní změny podtrhuje hluboký dopad jeho díla na americkou společnost.

Díky práci obou fotografů došlo k významnému společenskému objevu. Představitelé vyšších vrstev bohaté Ameriky – postavené na nerovnosti a nepředstavitelných materiálních rozdílech – si uvědomili realitu založenou na vykořisťování, realitu, z níž sami těžili. Dokumentární fotografie díky své evidentní povaze zavedla tyto diváky do míst, která by sami nikdy nenavštívili, a odhalila tak krutou pravdu o městské chudobě a pracovních podmínkách.

Zajímavé je, že na rozdíl od moderní doby – díky demokratizaci a globalizaci komunikace – neměly oba světy k sobě ve skutečnosti žádný přístup. Dokumentární snímky si zpravidla objednávala bohatá newyorská společnost fascinovaná zakázaným a cizím. "Fotografie se objevila jako téměř magická technologie, která nám umožnila dokumentovat svět novým způsobem a sdílet zachycené útržky žité zkušenosti s lidmi, kteří se jí neúčastnili. Proměnila čas a prostor, soukromí a viditelnost, pravdu a lež. Nástup fotoaparátu změnil způsob, jakým jsme viděli svět, a tím změnil i samotné vidění."[43] Obraz se stal záznamem toho, jak jeden člověk vnímá druhého. Byl to důsledek rostoucího sebeuvědomění jednotlivce, doprovázeného rozvojem historického vědomí, jak poznamenal John Berger.[44]

Tato voyeurská hravost elity přinesla zvráceným způsobem změnu, která měla nejen reálný dopad na životní podmínky dětí a dělníků, ale dala také podnět k zásadním politickým a kulturním změnám. Tím, že vrhli světlo na drsnou realitu, které čelí neprivilegovaní, tito první dokumentární fotografové katalyzovali významné sociální reformy. Vliv dokumentární fotografie ukazuje, jak může vizuální vyprávění překonat sociální bariéry a podpořit empatii a porozumění tam, kde dříve panovala ignorance nebo lhostejnost. Snímky pořízené Riisem a Hinem byly víc než jen dokumentací; podněcovaly k akci a reformám a zásadně měnily politickou a kulturní krajinu. Tvrzení Susan Sontagové, že "... fotografovat znamená věnovat

---

[43] Jurgenson, Nathan, *The Social Photo: On Photography and Social Media*, Verso Books, New York, 2019, s. 8.

[44] Berger, John, *Sposoby widzenia*, Warszawa, 2008, s. 10.

pozornost"[45], zdůrazňuje schopnost média upozornit veřejnost na kritické sociální problémy, a stát se tak mocným nástrojem propagace a reforem. Uvědomění si problému a jeho zpřítomnění se stalo prvním krokem k podnícení sebeuvědomění zapomenutých a opovrhovaných.

Historie sociálně angažované dokumentární fotografie je hluboce spjata s výdobytky americké kultury a nepochybně ovlivnila jak tuto vědeckou práci, tak mou fotografickou praxi. Tento mladý národ si na počátku 20. století jako multikulturní tavící kotel, který se potýkal s rychlým společenským vývojem a zpočátku postrádal vlastní výrazné úspěchy, jedinečným způsobem oblíbil fotografické médium. Zpočátku opovrhovaný a vysmívaný národ i vynález fotografie se snažily najít své místo ve světě výtvarného umění. Společně však ovládly nadcházející století.

[45] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 10.

## Farm Security Administration (FSA)

## - Systémové zapojení

"Někteří fotografové se považují za vědce, jiní za moralisty. Vědci bilancují svět, zatímco moralisté zaměřují svou pozornost na obtížné případy."[46] Optimismus a charakteristický moralistický charakter mladé země, o níž píše Sontagová, je nejsnáze vidět na největším takovém kolektivním úsilí pod vedením Roye Strykera. V roce 1935 se skupina fotografů, mezi nimiž byly i pozdější dokumentaristické hvězdy jako Walker Evans, Dorothea Langeová a Gordon Parks, vydala pod hlavičkou vládní organizace Farm Security Administration (FSA) napříč Spojenými státy, aby zdokumentovala boje občanů tváří v tvář hospodářské krizi.

Začněme však od začátku. Na podzim roku 1929 začala americká ekonomika upadat. Krach na burze, masivní výprodej akcií, dnes historiky označovaný jako krach na Wall Street v roce 1929, spustil řetězovou reakci vedoucí k totálnímu zhroucení světového finančního systému. Začala nová éra chudoby, která se ve Spojených státech dodnes označuje jako Velká hospodářská krize. Nedostatek perspektiv pro obyvatele velkých metropolí a naděje na lepší budoucnost v duchu amerického snu vyústily v masovou migraci do centrální části Spojených států, na Velké pláně a západní pobřeží amerického kontinentu. Prohlubující se sociální stratifikace a třídní rozdíly si vyžádaly nestandardní řešení. Tváří v tvář všeobecnému úpadku vznikla řada programů, které měly čelit prohlubující se krizi, včetně veřejných prací, legislativních změn a sociální péče, pod společnou hlavičkou vládního projektu New Deal. Úsilí americké vlády se zaměřilo na "revitalizaci venkova" s cílem zlepšit životní podmínky nejchudších farmářů vlastnících půdu. Byl zahájen program nákupu zemědělské půdy s nízkou hodnotou a přesídlení zoufalých rodin na skupinové farmy v oblastech vhodnějších pro efektivní hospodaření. Tyto programy aktivní, cílenou pomoc a rozsáhlé sociální inženýrství, které mnozí kritici dokonce přirovnávali k socialismu. Za těchto

[46] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 68.

obtížných okolností byl zřízen program Farm Security Administration (FSA), který měl tyto aktivity koordinovat.

Americká vláda pod vedením prezidenta Franklina D. Roosevelta se rozhodla využít relativně mladého vynálezu fotografie k vysvětlení potřeby sociální solidarity a nezbytnosti nepopulárních reforem. Důkazní povaha média a možnost relativně snadné reprodukce z něj učinily vynikající prostředek pro vládní poselství. V rámci agentury FSA byl zřízen tým významných fotografů, který si dal za cíl prostřednictvím dokumentárních snímků přiblížit těžkou situaci migrujících mas.

"Fotografové FSA pořídili více než 65 000 snímků, které byly často reprodukovány v publikacích, aby "představili Ameriku Američanům" a podpořili veřejnou podporu obnovy venkova, což byl program, který poskytoval pomoc a podporu při přemísťování zemědělců, kteří se potýkali s problémy. Důležité je, že fotografické oddělení FSA se stalo jedním z prvních rozsáhlých projektů dokumentujících život Afroameričanů."[47] Bohužel se v průběhu let dochovala méně než polovina výsledných fotografií. Dnes jsou tyto snímky pečlivě uchovávány v oddělení publikací a fotografií proslulé Kongresové knihovny.

Většinu prací pro tento projekt, který fungoval v letech 1935-1944, vytvořilo patnáct fotografů, zpočátku pod názvem Resettlement Administration (do roku 1937), poté jako Farm Security Administration (do roku 1942) a nakonec jako Office of War Information (do roku 1944). Jejich rozmanitá obrazová dokumentace poskytovala veřejnosti vzdělávací materiály a tiskové zprávy.

Do týmu FSA patřili významní fotografové jako Arthur Rothstein (1935), Theodor Jung (1935), Ben Shahn (1935), Walker Evans (1935), Dorothea Langeová (1935), Carl Mydans (1935), Russell Lee (1936), Marion Post Wolcott (1936), John Vachon (1936), Jack Delano (1940), John Collier (1941), Marjory Collins (1941), Louise Rosskam (1941), Gordon Parks (1942) a Esther Bubley (1942). Tito fotografové spolupracovali se spisovateli a novináři na reportážích a dokumentech o těžké situaci chudých farmářů.

---

[47] *Farm Security Administration (FSA),* Zdroj: www.moma.org/collection/terms/farm-security-administration-fsa, zobrazeno: 14.02.2024.

Pod vedením Roye Strykera si skupina fotografů kladla za cíl splnit působivý úkol "představit Ameriku Američanům". Stryker, který následoval ducha doby a věřil v sociální inženýrství, požadoval fotografie, které by "spojily lidi s půdou a naopak", čímž posílil pozici vládního projektu, který tvrdil, že chudobu lze zvládnout "změnou pozemkových praktik".

Ačkoli Stryker svým fotografům nediktoval, jak mají své snímky komponovat, zasílal jim dopisy s požadovanými motivy a budoval tak široký a účelný narativ. V těchto dopisech žádal o fotografie ilustrující konkrétní témata nebo hesla, jako například "církev" nebo "soudný den". Stryker také hledal protagonisty fotografických sérií – migrující farmáře a sezónní dělníky – zapadající do širokého vyprávění o jejich každodenních útrapách a s nimi spojených bojích (samozřejmě podporovaných americkou vládou).

Tváří v tvář nesmírnému utrpení a prohlubující se chudobě se umělci rozhodli jednat. Fotografie vytvořené během programu měly nejen informovat, ale především dojmout a vyvolat reakce. Jak Roy Stryker, který celý projekt řídil, tak Walker Evans, který se na něm podílel, byli ohromeni humanistickým charakterem díla Lewise Hinea a ocenili jeho kauzalitu.[48] Díky spolupráci na programu získala široké uznání řada nejvýznamnějších umělců, kteří v následujících desetiletích definovali médium fotografie, včetně Walkera Evanse, Dorothey Langeové a Gordona Parkse.

Spolu s knihou Johna Steinbecka *The Grapes of Wrath* se fotografický projekt FSA zasloužil o vytvoření komplexního a emotivního obrazu Velké hospodářské krize ve Spojených státech. Ačkoli je v této souvislosti často opomíjen, stojí za to znovu připomenout, že fotografická tvorba FSA byla také jednou z prvních rozsáhlých vizuálních reprezentací afroamerické komunity. Tento otevřeně propagandistický a sociotechnický projekt, dnes označovaný za národní poklad a chráněný americkými úřady, zůstává základním kamenem dokumentární fotografie nejen v Americe. Z historického hlediska, se znalostí pokynů, které byly autorům a spolupracovníkům pracujícím na projektu – někdy instruovaným vládou ve Washingtonu ohledně celkového dojmu, který chtěl New Deal ztvárnit – dány, a s přihlédnutím k ikonické povaze a skutečné řemeslné zručnosti, s

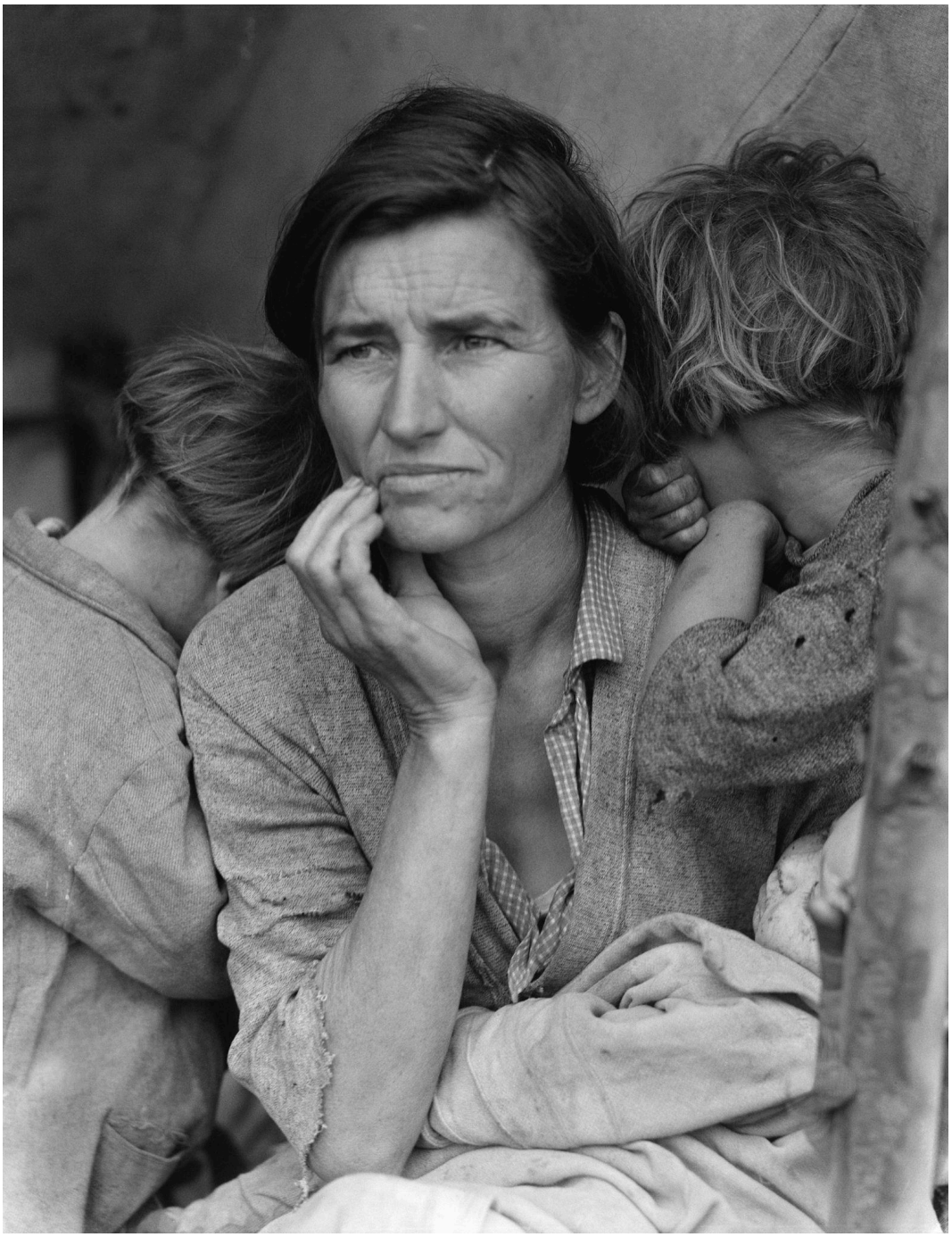
[48] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 77.

jakou byly fotografie provedeny, je dnes velmi obtížné se k projektu jednoznačně vyjádřit. O jeho propagandistické povaze nesporně svědčí samotný vývoj programu s americkým zapojením do druhé světové války. FSA se zaměřila na jiný druh přesídlení, když byly vydány příkazy k internaci Američanů japonského původu. Fotografové FSA byli v posledních letech války převedeni pod Úřad válečných informací.

Fotografie ve sbírce FSA, včetně slavné "Matky migrantky", v českém prostředí nazývané také "Kočující matka" od Dorothey Langeové, pořízené v duchu humanistického idealismu, jsou dokonalým projevem amerického myšlení zaměřeného na akci a úspěch. Jejich moralistický podtext a cílevědomé jednání formovaly generace dokumentaristů. Zajímavé je, a v příběhu zmíněného ikonického portrétu často opomíjené, že sláva fotografie nepotěšila Florence Owens Thompsonovou, ženu na ní zobrazenou. Vyvolala také etické obavy ohledně vytváření symbolů z jednotlivých příběhů. Podle Thompsonové Langeová slíbila, že fotografie nebudou nikdy zveřejněny. Redaktoři FSA označili fotografii za dokonalý snímek krizové éry.

Pro úvahu o etických důsledcích osvětových snah ve prospěch skupin, které postrádají privilegia, stojí za zmínku paralely se současnými problémy fotografické osvěty nevládních a humanitárních organizací, na které upozornili moji respondenti v přiložených rozhovorech. Hodnocení těchto aktivit z perspektivy více než osmdesáti let se zdá být nejen neproduktivní, ale jednoduše nemožné. Tento příklad však upozorňuje na ducha doby a očekávání veřejnosti, která tento epochální počin financovala.

Na závěr bych rád zdůraznil slova Waltera Benjamina, jednoho z nejvýznamnějších kritiků fotografie, který se hluboce zabýval prolínáním fotografie a sociální dynamiky. Opakovaně zdůrazňoval, že dějiny fotografie jsou především neustálou otázkou po její schopnosti zaujmout. Otázkou, na kterou není třeba odpovídat, ale která poskytuje referenční bod pro vývoj fotografických postupů. V závěrečné kapitole bych se k této otázce, předložené zcela novým způsobem, rád vrátil analýzou vlivu občanského dokumentarismu na současné dění na Ukrajině i v Gaze. Důležité pro další výzkum se nezdají být jednotlivé příklady, ale především uznání schematického významu, který má obraz jako médium při utváření vnímání reality.



**Portrét Florence Owens Thompson, známé jako „Migrující matka“ Nipomo, Kalifornie, 1936.**
**Fotografie Dorothea Lange.**

## The Family of Man – Znovuzrození humanismu

Obrazy války a dokumentace utrpení, které jako posmrtný obraz přetrvávají na zornici oka, určovaly fotografii v poválečném desetiletí. Docházelo k hledání pochopení nepochopitelných zločinů a genocidy, jejichž rozsah se pomalu prodíral do povědomí veřejnosti díky odvaze a nasazení fotografů, jako byli Margaret Bourke-Whiteová a George Rodger, kteří zdokumentovali hrůzy a osvobození táborů smrti Buchenwald a Bergen-Belsen. Nové realitě dominovala potřeba naděje. Stejně jako "samotná fotografie vznikla nejen díky technickým možnostem, ale také proto, že pro ni existovala kulturní připravenost a účel, který jí byl vytyčen"[49], potřebovala nová doba víru v lidskost a univerzální hodnoty.

Na této historické půdě vznikla jedna z nejvýznamnějších fotografických výstav ukazující lidské společenství existující mimo ideologické rozdělení a umělé hranice. Výstava "The Family of Man", kterou navrhl a kurátorsky připravil Edward Steichen, tehdejší ředitel fotografického oddělení newyorského Muzea moderního umění (MoMA), představila 503 fotografií z šedesáti osmi zemí (vybraných z více než dvou milionů) od 273 autorů z celého světa. Poprvé byla představena v New Yorku 24. února 1955 a představovala vyvrcholení Steichenovy kariéry slavného fotografa a kurátora, a především znamenala nový směr humanistické fotografie.

Snímky shromážděné na výstavě zobrazovaly lidský život v jeho sice někdy banální, ale zároveň pravdivé a rozmanité podobě. Poselství shromážděných vyobrazení z různých koutů světa bylo ve své jednoduchosti nesmírně výmluvné. "Lidé v publiku se dívali na obrazy a lidé na obrazech se dívali zpět na ně. Vzájemně se poznávali."[50] V těchto prostých slovech, která představují podstatu humanismu, spatřuji zdroj závazku pro další generace fotografů, kteří chtějí odhalovat neviditelné a dávat hlas těm, kteří jsou o něj ochuzeni. Tato oddanost humanistickým principům ve fotografii nadále

[49] Jurgenson, Nathan, *The Social Photo: On Photography and Social Media*, Verso Books, New York, 2019, s. 28.

[50] Steichen, Edward, Steichen: A Life in Photography, Museum of Modern Art, New York, 1963. s. 13.

inspiruje současné vizuální vypravěče, kteří se snaží osvětlit nedostatečně zastoupené a marginalizované komunity a vrhnout světlo na jejich boje a vítězství. Tímto způsobem ctí odkaz průkopníků minulosti a zajišťují, aby silný dopad dokumentární fotografie jako nástroje společenské změny přetrval.



**Pohled na instalaci výstavy „The Family of Man“, 24. ledna 1955–8. května 1955.**
**Archiv Muzea moderního umění, New York. Fotografie Ezra Stoller.**

V následujících desetiletích výstava procestovala celý svět a oslovila více než deset milionů diváků v sedmatřiceti zemích na šesti kontinentech, v době takzvané železné opony se dostala dokonce do bývalého Sovětského svazu. Dodnes zůstává jednou z nejnavštěvovanějších výstav v historii a stále ji lze vidět v Lucembursku, odkud iniciátor projektu pocházel. V roce 2003 světová organizace UNESCO ocenila její historickou hodnotu tím, že ji zařadila do registru Paměť světa, programu iniciovaného za účelem uchování kolektivní paměti a lidských dějin.

Mezi umělci, kteří se na této průlomové výstavě prezentují svými fotografiemi, je tolik význačných jmen, že je nemožné je všechny vyjmenovat, aniž bychom riskovali únavu čtenářů. Pro docenění významu a umělecké úrovně projektu stojí za to citovat alespoň několik z nich: Ansel Adams, Diane Arbusová, Richard Avedon, Robert Frank, Dorothea Langeová,

Irving Penn, W. Eugene Smith a mnoho dalších, kteří definovali vizuální kulturu na další desetiletí a bez nichž by současná fotografie rozhodně nebyla taková, jaká je. Tuto polyfonii a rozptýlení uměleckého individualismu prostřednictvím kolektivní formy výstavy, ačkoli ji někteří kritizují[51], lze považovat za kurátorskou výpověď.

Samotná výstava měla nepochybně silně subjektivní charakter, který dokonale popsal Larry Fink, americký fotograf a kritik. S odkazem na Steichenovu kurátorskou práci na projektu "Nové vztahy: The Family of Man Revisited" po necelých čtyřech desetiletích v roce 1992 napsal: "Spíše než plavé předstírání antropologicko-sociologické analýzy zobrazených událostí.... Výstava je kompendiem vizuálních náznaků. Není odpovědí, ba ani úplnou otázkou, ale poznávacím vodítkem."[52]

V podobném duchu se vyjadřovali i kritici v padesátých letech. Hilton Kramer v prestižním časopise Arts výstavu obvinil, že je "sebechválícím prostředkem k zastření naléhavosti skutečných problémů pod přikrývkou ideologie, která považuje za samozřejmou bytostnou dobrotu, nevinnost a morální nadřazenost mezinárodního 'malého člověka'; člověka z ulice: aktivního, beztělého hrdiny světonázoru, který se považuje za nadřazený pouhé politice".[53]

Roland Barthes ve své sbírce esejů *Mythologies*, vydané pouhé dva roky po premiéře výstavy v roce 1957, kritizoval její konvenční humanismus a napsal: "Pouhé zobrazení rodících se a umírajících lidí nám doslova nic neříká."[54] Výstavě bylo dokonce věnováno celé číslo časopisu Aperture s

---

[51] Alsberg, Cora, and George Wright, *One Family's Opinion*, [w:] *The Controversial Family of Man*, *Aperture* 3, no. 2, (1955).

[52] Fink, Larry, *New Relations: The Family of Man Revisited*, [w:] "It's All Relative," *Center Quarterly*, no. 50 (1991), New York: Photography Center, s. 4.

[53] Berlier, Monique, *The Family of Man: Readings of an Exhibition*, [w:] *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, University of Illinois Press, Urbana, 1999, s. 206.

[54] Barthes, Roland, *The Great Family of Man*, [w:] *Mythologies*, Hertfordshire, 1976, s. 102.

názvem *The Controversial 'Family of Man*, v němž ji sám Walker Evans obvinil z propagace "lidské rodinnosti [a] falešného citu pro srdce".[55]



**„The Walk to Paradise Garden“. USA, 1946. Fotografie W. Eugene Smith.**

Ačkoli se cítím nesmírně trapně, když zpochybňuji slova tak významných autorit, domnívám se, že výstavu a její kulturní význam lze dnes plně docenit pouze z širší, historické perspektivy. Uplynulých sedm desetiletí nám

[55] Evans, Walker, *Robert Frank*, [w:] *US Camera 1958*, US Camera Publishing Corporation, New York, 1957, s. 90.

umožnilo vidět širší souvislosti a kontext kurátorských rozhodnutí. Dnes již na fotografii nepohlížíme optikou diskurzu padesátých let, který stále hledal místo pro fotografii v panteonu výtvarných umění vedle malířství a sochařství. Kolektivní výstavy, rozptýlení autorství, a dokonce i anonymizace fotografů jsou dnes chápány jako promyšlené postupy, jejichž cílem je upozornit na konkrétní problémy.

S demokratizací média získala fotografie utilitární roli a jednotlivé fotografie, série nebo projekty lze opět považovat za nosiče informací. Zasazení snímku "The Family of Man" do historického kontextu nám umožní plně docenit jeho účel. Sama Dorothea Langeová ve svém dopise vyzývajícím fotografy ke spolupráci na tomto epochálním projektu napsala: "ukázat člověka člověku po celém světě. Doufáme, že zde prostřednictvím vizuálních obrazů odhalíme sny a touhy Člověka, jeho sílu i zoufalství pod vlivem zla. Pokud fotografie dokáže tyto věci oživit, bude tato výstava vytvořena v duchu vášnivé a oddané víry v Člověka. Nic jiného než to nepomůže."[56]

Je těžké nesouhlasit s kritikou a hodnocením formulovaným Barthesem nebo Evansem. Výjimečně západní pohled převážně amerických a evropských fotografů dokumentujících život v jiných kulturních okruzích a omezená účast fotografek v předválečném období jsou významnými body kritiky. Je však třeba chápat perspektivu samotných autorů a polemika z pozice historického vývoje nemusí diskusi příliš přispět. Negativní hodnocení odkazovala na zastaralé problémy a snažila se o rovnocenné hodnocení fotografie s ostatními uměleckými disciplínami, přičemž často přehlížela nebo nepochopila účel výstavy.

S odstupem času můžeme vidět jeho obyčejný, někdy až zjednodušený charakter, vytvořený nikoli pro kritiky, ale pro ty, kterým chybí vizuální kompetence a odborné znalosti k hlubší analýze symbolů a významů. Banalita života, kterou vyjadřuje závěrečná fotografie výstavy, "Procházka do rajské zahrady" od Eugena W. Smithe, nenechává nikoho na pochybách o kurátorském záměru. Dvě děti držící se za ruce, Patrick a Juanita, obklopené přírodou a směřující ke světlu, symbolizují naději na znovuzrození lidstva.

---

[56] Szarkowski, John, *The Family of Man*, Museum of Modern Art, New York, 1955, s. 24.

Navzdory kritickým názorům vysloveným elitou fotografické společnosti se výstava "Rodina člověka" v 50. letech i v letech následujících setkala s velkým ohlasem a získala četné ohlasy např. ("Rodina dětí", "90. léta: Rodina muže?", "Rodina nikoho: Revize světa ne-mužskýma očima"). Nepochybně se stala významným referenčním bodem pro následující generace, odrážejícím její univerzální humanistické poselství. Tím, že plnil jednu ze základních funkcí fotografického média, zároveň dával smysl a potvrzoval existenci těch, kteří jsou obvykle neviditelní. Přimlouvala se za obyčejné lidi, oceňovala každý aspekt jejich života a dávala hlas těm, kteří jsou o něj ochuzeni. Stejně jako díla Riiseho a Hineho i snímky prezentované v elitních prostorách, jako bylo newyorské Muzeum moderního umění a další galerie, otevíraly oči a upozorňovaly na univerzálnost lidské rodiny. Zprostředkovávaly změnu prostřednictvím univerzálního poselství.

Při pohledu na archivní fotografie dokumentující výstavu zaujme její neobvyklý a avantgardní projekt (který rozhodně předběhl svou dobu a i dnes si zaslouží uznání) svou záměrností, která někdy připomíná dnešní využití fotografie v sociálních kampaních. Subjektivní výběr fotografií, obrácení dynamiky mezi fotografy (kolektiv výstavy) a fotografovanými (zobrazení běžného života), stejně jako monumentalita výstavy a její celosvětová prezentace, potvrzují kurátorská rozhodnutí a jejich účelovost, úzce spjatou s tím, co bychom dnes mohli označit jako vizuální aktivismus. Edward Steichen spolu se zúčastněnými umělci věřil v sílu fotografie a její schopnost změnit poválečný svět.

Přestože následující roky přinesly nové konflikty (např. válku v Koreji a Vietnamu) i přetrvávající problémy sociální nerovnosti (např. rasovou segregaci v USA), sociální fotografie nabrala nový kurz směrem ke společné zkušenosti a lidské rodině. "Pochopením výstavy se rozšiřuje i samotný člověk, neboť tyto fotografie nejsou jen fotografiemi – jsou to také přízračné obrazy našich spoluobčanů; tato žena, do jejíchž fotografických očí se nyní dívám, dnes možná pleje rodinné rýžové pole nebo vaří rybu v kokosovém mléce. (...) Empatie s těmito stovkami lidských bytostí skutečně rozšiřuje náš smysl pro hodnoty."[57]

---

[57] Morgan, Barbara, *The Theme Show: A Contemporary Exhibition Technique*, [w:] *The Controversial Family of Man*, *Aperture* 3, no. 2 (1955).

# Minulost
# a současnost

Na začátku další části bych rád stručně vysvětlil svoje rozhodnutí a popsal umístění následující kapitoly v rámci celé disertační práce. Zpočátku jsem se držel striktní osnovy a zachovával chronologický rámec vycházející ze zavedeného rozdělení z přelomu 20. a 21. století. S postupujícím průzkumem se mi podařilo nashromáždit další informace a rozhovory s umělci, a já jsem byl stále více přesvědčen, že toto rozdělení je umělé a je v rozporu s tím, co je na kulturních tvůrčích procesech nejdůležitější: s fenoménem posloupnosti, komplikovaných závislostí a plynulosti, které se zjednodušenému rozdělení výzkumu vymykají.

Následující kapitola slouží jako most mezi minulostí, popisující již nežijící umělce, jako byli např. Gordon Parks a W. Eugene Smith, a současností, zaměřující se na umělce jako Danny Lyon, Susan Meiselasová a Sebastião Salgado, kteří, ačkoli svou kariéru zahájili před mnoha desetiletími, jsou stále profesně aktivní. Níže vyjmenovaní slavní fotografové mají nezpochybnitelný podíl na utváření současných postojů a směrů. Jejich životopisy umožňují nahlédnout do jejich osobních motivací a někdy i do obrovské ceny jejich angažovanosti.

## Gordon Parks – Objektivita jako výsada

„V Americe není fotograf pouhým zapisovatelem minulosti, ale někým, kdo budoucnost objevuje.“[58] Nejen americká, ale celosvětová fotografie je velice ovlivněna humanistickými myšlenkami.[59] Při prohlížení děl různých fotografů si můžeme často povšimnout hluboké fascinace člověkem a světem, v němž jsou lidé nuceni existovat. Gordon Parks navracel černošským občanům Ameriky lidskost a důstojnost; Eugene Smith věnoval léta své práce (a zdraví) informování o otravách způsobených rtutí v rybářské vesnici Minamata, Danny Lyon pracoval v duchu angažované žurnalistiky a zastupoval ty, které nikdo nechtěl hájit.[60] To je jen několik příkladů sociálně angažovaných fotografických projektů.

Od desetiletí k desetiletí, kdy sledujeme další generace posouvající hranice fotografického média, vidíme také změny provázané s historickými událostmi – od optimismu velkých objevů až po pesimismus vyplývající z krachu amerického snu. Fotografický fotoaparát se dodnes zaměřuje především na člověka a projevy lidského konání. V následujících kapitolách bych chtěl postupně přiblížit úspěchy umělců, kteří jsou symbolem humanistického pohledu na fotografii.

Nelze hovořit o angažované fotografii, aniž bychom se zmínili o Gordonu Parksovi. Není to však snadný úkol, protože o tomto pozoruhodném fotografovi toho bylo napsáno mnoho a jeho úspěchy by mohly být předmětem mnoha doktorských prací. Jeho díla se stala kultovními, udávají směr moderní fotografie a inspirují mnoho mladých stoupenců hlubokého humanismu ve fotografickém procesu. „Fotoaparát je moje zbraň“, věta z Parksovy první a nejdůležitější knihy *A Choice of Weapons*[61] dokonale odráží

---

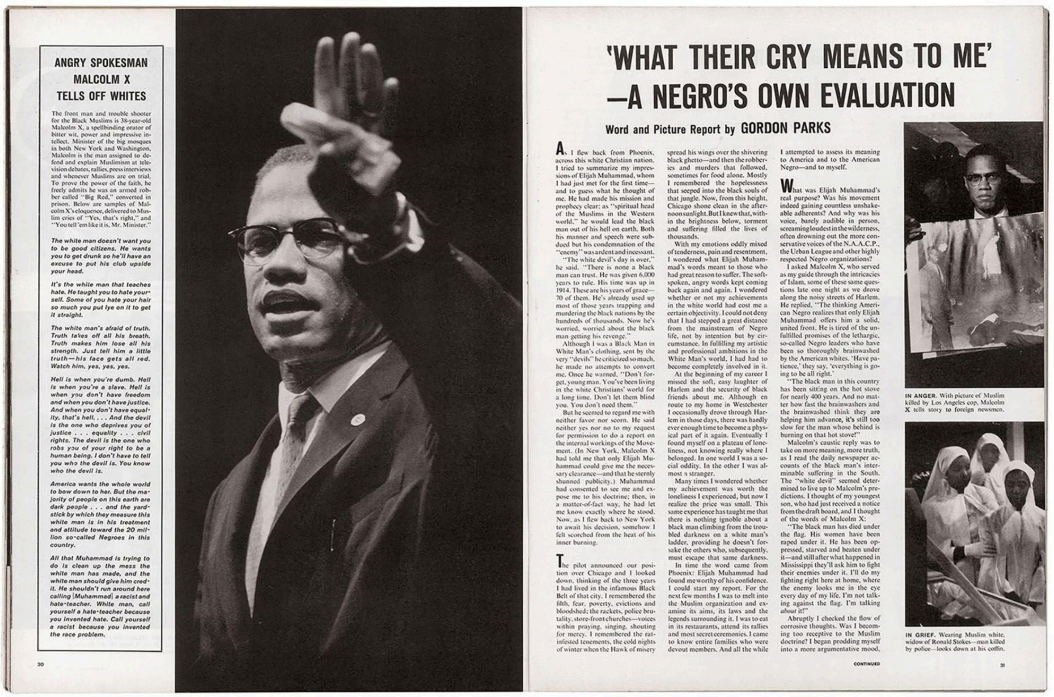
[58] Sontag, Susan, *O fotografii*, Karakter, Kraków, 2009, s. 77.

[59] Lubow, Arthur, *What's New in Photography? Humanism, MoMA Says*, *New York Times*, 2018.

[60] Introduction to exhibition: *Danny Lyon - Message to the Future*, C/O Berlin, 2017.

[61] Parks, Gordon, *A Choice of Weapons*, Harper & Row, New York, 1966.

jeho postoj k médiu. Narodil se jako patnácté dítě v rodině a celý život bojoval – za sebe i za práva ostatních. Během svého života a profesní kariéry byl svědkem a účastníkem významných společenských událostí a procesů. Jako první černošský fotograf pracující pro časopisy jako *Life* a *Vogue* navždy posunul hranice pro následující generace mladých fotografů, kteří reprezentovali černošské komunity. Měla by vůbec současná sociální hnutí, jako je Black Lives Matter, svou ikonografii bez hrdosti, kterou Parks inspiroval novou generaci mladých černošských fotografů?



ANGRY SPOKESMAN MALCOLM X TELLS OFF WHITES

'WHAT THEIR CRY MEANS TO ME' —A NEGRO'S OWN EVALUATION

Word and Picture Report by GORDON PARKS

**Malcolm X pohledem Gordona Parkse ve „Black Muslim's Cry Grows Louder", LIFE Magazine, 31. května 1963, s. 30-31. Fotografie Gordon Parks. Gordon Parks Foundation.**

Gordon Parks je bezpochyby jedním z nejslavnějších amerických umělců. Je však také jedním z nejvíce nepochopených. Oceňovat jeho úspěchy pouze jako umělce a dokumentárního fotografa znamená podceňovat jeho význam jako aktivisty bojujícího za lidská práva. Parks při fotografování zaměřil svou pozornost na ty, kteří zůstávali ve stínu, protože byli příliš chudí na to, aby vzbudili větší zájem a jejich životy zachytil v nejvýznamnějším ilustrovaném časopise na světě *LIFE*. S černošskými rodinami se spojil nejen proto, že sdílel jejich zkušenost s chudobou, ale také proto, že v době hlubokých rasových rozporů byl jeho boj za práva a důstojnost těch, které fotografoval, zároveň bojem za něho samotného.

Systémové násilí a rasismus nebyly pro Parkse jen vzdálenou zkušeností, jak tomu mohlo být u jiných dokumentaristů; tyto problémy byly osobní. Dokumentoval změny probíhající v americké společnosti, vznik a rozvoj hnutí bojujících za práva Afroameričanů a portrétoval vůdce černošské komunity, jako byli Malcolm X a Muhammad Ali. K jeho práci ho vedl nejen nepopiratelný talent, ale také společná zkušenost přežití a hluboké pochopení toho, co znamená být černochem ve společnosti založené na rasové segregaci.

Zaměřme se na jedno z nejvýznamnějších děl Gordona Parkse, ikonický portrét Elly Watsonové, dnes známý jako Americká gotika. Parks, který esteticky odkazoval na stejnojmenný obraz Granta Wooda, obrátil svůj objektiv k jednomu z nejméně viditelných lidí: černošské ženě uklízející v budovách Farm Security Administration, instituce, kde pracoval od roku 1942. Parks vyprávěl: „Zažil jsem zde takový druh bigotnosti a diskriminace, jaký jsem nikdy nečekal. Nejprve jsem se [Elly Watsonové] ptal na její život, jaký byl, a [bylo to] tak katastrofální, že jsem měl pocit, že musím tuto ženu vyfotografovat tak, abych já nebo veřejnost pocítili, jaký byl Washington v roce 1942. Tak jsem ji postavil před americkou vlajku se smetákem v jedné ruce a mopem v druhé. A řekl jsem: ‚Americká gotika' – tak jsem se v tu chvíli cítil."[62]

Fotografie vznikla nejen jako dokumentární snímek zachycující život černošské ženy v podmínkách institucionálního rasismu, ale také jako akt protestu pramenící z autorovy osobní potřeby. Parksová slova jsou v přímém rozporu s předpoklady postulovaného objektivismu v dokumentární fotografii. Jako afroamerický fotograf se denně setkával s diskriminací, což nevyhnutelně ovlivnilo jeho úhel pohledu a způsob, jakým svět na film zachycoval.

[62] *American Gothic*, Zdroj: collections.artsmia.org/art/100557/american-gothic-gordon-parks, zobrazeno: 10.03.2024.



**Portrét Elly Watson, známé jako „American Gothic“, Washington, D.C., 1942.**
**Fotografie Gordon Parks. Gordon Parks Foundation.**

Parks ve svém snímku „Americká gotika“ pomocí vizuální symboliky a osobní zkušenosti proměňuje jednoduchý portrét v silnou výpověď o rase a nerovnosti v Americe. Parks umístěním Elly Watsonové před americkou vlajku s jejími úklidovými pomůckami konfrontoval národní ideály s drsnou realitou, které musí mnoho černých Američanů čelit. Tato fotografie nejen upozornila na tehdejší systémový rasismus, ale také posloužila jako raný příklad toho, jak lze dokumentární fotografii využít jako nástroj společenské změny a osobního vyjádření.

Skvěle zdokumentovaný archiv, spravované Nadací Gordona Parkse, a digitalizované webové stránky časopisu *LIFE*, s nímž Parks dlouhá léta spolupracoval, nám umožňují nebývalý vhled do fotografova života a díla. Když ho v roce 1968 redakce časopisu *LIFE* pověřila vytvořením fotoreportáže, která by ukázala kořeny hněvu a frustrace, jež byly stále zřetelnější a bělošskou komunitou stále více nepochopené, zachytil život rodiny Fontenellových ve snímku „Harlemská rodina“. V této jedné z Parksových nejslavnějších reportáží zachytil život jedné z tisíců černošských rodin žijících pod hranicí chudoby. Fotograf jim často kupoval jídlo, čímž prokázal svou hlubokou angažovanost v jejich tíživé situaci.

Kniha nezačala fotografiemi, ale slovy samotného Gordona Parkse. Mluvil hlasem černé Ameriky a ke svým čtenářům, které chápal jako převážně bílé, se obracel slovy: „Podívejte se na mě. Poslouchejte mě. Pokuste se pochopit můj boj proti vašemu rasismu.“[63]

Fotografie Gordona Parkse přesahují rámec prosté sociálně-politické dokumentace své doby; položily také základ současným hnutím, která využívají fotografii jako prostředek aktivismu. Jeho odkaz nadále ovlivňuje a inspiruje novou generaci umělců, kteří dokumentují a zpochybňují sociální nespravedlnost. Význam Parksova díla je nepopiratelný, zejména v rámci současné černošské kultury osvobození, která inspirovala hnutí, jako je Black Lives Matter. Parksův archiv slouží jako historický důkaz, který dává do souvislostí současný boj za rovnost a spravedlnost. Při pohledu na fotografie vytvořené před desítkami let si připomínáme, že boj za občanská práva

[63] Mason, John Edwin, *How Gordon Parks' Photographs Implored White America to See Black Humanity*, Zdroj: www.life.com/arts-entertainment/gordon-parks-photographs-black-humanity, zobrazeno: 12.03.2024.

pokračuje a že síla vizuálního vyprávění zůstává klíčovým nástrojem při prosazování změn.

Když se zamyslíme nad Parksovou prací, vidíme, že jeho odhodlání dokumentovat životní podmínky člověka překračuje hranice času. Jeho fotografie nás nutí konfrontovat se s nepříjemnými pravdami a inspirují k hlubšímu pochopení přetrvávajících systémových problémů.

Prostudovaný výzkum mě utvrzuje v přesvědčení, že objektivita je formou privilegia, které si ti, kdo bojují za svou subjektivitu, nemohou dovolit. V závěrečných kapitolách této disertační práce se k této problematice vrátím zkoumáním aktuálních událostí, včetně války v Gaze a ruské invaze na Ukrajinu, jak je zdokumentovali palestinští a ukrajinští fotoreportéři. Zamyšlení nad složitostí jejich situace a nedosažitelné objektivity umožní hlouběji pochopit přetrvávající výzvy, kterým čelí ti, kdo používají fotografii jako nástroj sociální spravedlnosti.

## W. Eugene Smith – Cena za angažovanost

„Fotografie je v nejlepším případě malý hlas, ale někdy – jen někdy – nás může jedna fotografie nebo jejich soubor přimět k uvědomění. Hodně záleží na divákovi; u někoho mohou fotografie vyvolat dostatek emocí, aby se staly katalyzátorem myšlenek.“[64] - W. Eugene Smith.

Smith zemřel v chudobě, s pouhými osmnácti dolary na bankovním účtu, zanechal po sobě nejen rozsáhlé umělecké dílo a především myšlenku hlubokého nasazení, která po desetiletí inspirovala generace umělců. Jeden z nejvýznamnějších fotografů dvacátého století Smith byl také samotář a vizionář, který šel proti proudu. Vzepřel se systému, v němž pracoval, a posunul hranice fotografického média.

Smith se zasloužil o povýšení fotografického eseje do jeho vrcholné podoby. Mnozí říkají, že obětoval svou kariéru i sám sebe na oltář sebedestruktivního idealismu. Přesto se jeho jméno stalo synonymem neochvějné integrity, která je patrná jak v jeho fotografické tvorbě, tak v jednotlivých fotografiích. Jeho život a kariéra však slouží také jako varovný příběh pro ty, kteří se chtějí vydat cestou dokumentární fotografie.

Smith si byl dobře vědom obětí a ceny, kterou za svou vytrvalost zaplatil, když řekl: „Nikdy jsem neudělal žádný snímek, ať už dobrý nebo špatný, aniž bych za něj nezaplatil citovým traumatem“[65]. Mezi americkými vojáky byl známý svou mimořádnou odvahou hraničící s bravurou, „vždy chtěl být před prvním vojákem v boji“[66], jak jednou řekla Shelley Mydansová. Se smrtí se poprvé střetl během druhé světové války. Při dokumentování válečného úsilí v Tichomoří, v dubnu 1945 během bitvy o Okinawu, byl Smith vážně zraněn minometnou palbou. Střepina mu roztrhla část úst a tváře. Během dlouhé a

---

[64] *W. Eugene Smith,* Zdroj: www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith, zobrazeno: 21.04.2024.

[65] *The Smith Legacy*, Zdroj: www.smithfund.org/smith-legacy, zobrazeno: 07.02.2024.

[66] *The Photography of W. Eugene Smith*, Zdroj: www.life.com/photographer/w-eugene-smith, zobrazeno: 22.04.2024.

bolestivé rehabilitace Smith fotografoval až do května 1946. Když poprvé znovu vzal do ruky fotoaparát, portrétoval dvě děti za svým domem. „Procházka do rajské zahrady“, ikonická fotografie popsaná v předchozí kapitole, se stala symbolem dlouho očekávaného vystoupení lidstva z válečné temnoty i umělcova vlastního návratu k tvorbě.

V letech 1947–1955 pracoval Eugene Smith v redakci časopisu *LIFE*, kde vznikly jeho nejvýznamnější fotografické eseje, včetně „Venkovského lékaře“ a „Porodní sestry“. Po několika letech odešel kvůli konfliktu s fotoeditorem, který se snažil proti Smithově vůli ovlivnit konečnou podobu jednoho z fotografických esejů. „Smith byl fanaticky oddán svému fotografickému poslání. Kvůli této oddanosti ho redaktoři často považovali za ‚potížistu‘.“[67]



**Dr. Ernest Ceriani, známý jako „Country Doctor“, Kremmling, Colorado, 1948.**
**Fotografie W. Eugene Smith. LIFE Pictures.**

[67] *W. Eugene Smith,* Zdroj: www.magnumphotos.com/photographer/w-eugene-smith, zobrazeno: 21.04.2024.

V roce 1955 začal spolupracovat s agenturou Magnum a o dva roky později se stal jejím řádným členem. Bohužel tím Smithovy problémy neskončily. Na objednávku Stefana Loranta, známého redaktora a vydavatele, se pustil do fotografického příběhu o dělnické třídě v Pittsburghu. Zakázka měla trvat pouze měsíc a fotograf měl dodat 100 snímků. Smithův kompulzivní perfekcionismus však vedl k tomu, že projekt trval dva roky a obsahoval 13 000 fotografických negativů. Monumentální projekt zachránila agentura Magnum, která Smithovu práci financovala, což nakonec vedlo k vážnému napětí mezi Smithem a kolektivem umělců sdruženým v agentuře[68]. Nakonec bylo toto obsesivní dílo dvakrát oceněno prestižním Guggenheimovým stipendiem, v roce 1956 a znovu v roce 1957.[69]

„Během svého relativně krátkého a často bolestného života vytvořil W. Eugene Smith nejméně padesát natolik silných obrazů, že změnily vnímání našich dějin.“[70] Jedním z těchto snímků je bezpochyby fotografie s názvem „Tomoko a matka ve vaně“. Snímek byl pořízen v prosinci 1971 a zachycuje matku podpírající dceru v náručí při koupání v tradičních japonských lázních. Tomoko se celý život potýkala s postižením v důsledku nemoci Minamata, pojmenované podle rybářské vesnice, která se stala jejím epicentrem.

Smith a jeho druhá žena Aileen M. Smithová žili a pracovali mezi touto komunitou více než tři roky (od září 1971 do října 1974), aby vytvořili dlouhodobou fotoreportáž o nemoci Minamata, dokumentující hromadnou otravu rtutí a těžkými kovy vypouštěnými do okolních podzemních vod, kterou způsobila továrna Chisso Corporation. Ústředním bodem příběhu byla fotografie, která svou symbolikou nápadně připomíná klasickou Pietu.

Smith za svou účast opět zaplatil obrovskou cenu. Když v lednu 1972 doprovázel aktivisty, byla skupina napadena zaměstnanci společnosti Chisso

---

[68] Maddow, Ben, *Let Truth Be the Prejudice: W. Eugene Smith, His Life and Photographs*, Aperture, New York, 1985, s. 55–56.

[69] Hughes, Jim and Evelyn Research Archive, *The W. Eugene Smith*, Zdroj: www.icp.org/browse/archive/constituents/w-eugene-smith?all/all/all/all/0, zobrazeno: 12.02.2024.

[70] Maddow, Ben, *Let Truth Be the Prejudice: W. Eugene Smith, His Life and Photographs*, Aperture, New York, 1985, s. 7.

a členy místních odborů. Útočníci Smithe surově zbili a vážně mu poškodili zrak. Navzdory těmto problémům kniha *Minamata*, vydaná v roce 1975, upozornila celý svět na tragédie této malé rybářské komunity a na beztrestnost velké korporace.

Stres a nebezpečí spojené s prací na tomto projektu se bohužel podepsaly na Smithově manželství které se po dokončení projektu rozpadlo. Dopad jeho díla však zůstává hluboký a poukazuje na sílu fotožurnalistiky, která může vést ke společenské změně a upozornit na nespravedlnost. Smithova oddanost a oběť podtrhují důležitost odhodlání a poctivosti při dokumentování lidského stavu a zanechávají odkaz, který nadále inspiruje fotografy i aktivisty.



**„Tomoko Uemura in Her Bath“, Minamata, 1972. Fotografie W. Eugene Smith.**

Výčet výše uvedených příběhů a dramatických situací ze života W. Eugena Smithe se může zdát jako dlouhá řada selhání nebo selektivní kritika legendárního fotografa, ale je za ním jasný záměr. Dokumentární fotografie, zejména pokud se snaží zobrazit obtížné a složité sociální procesy, zůstává i dnes jednou z nejnáročnějších forem fotografické činnosti. Je podfinancovaná, nedoceněná a často nebezpečná, vyžaduje emocionální úsilí, které obvykle zůstává nepovšimnuto. Stejně jako Smith, i většina fotografů bojujících za to, aby dali hlas těm, kterým nebyl dopřán, za to denně platí cenu v podobě traumat, posttraumatické stresové poruchy, rozpadu

rodinného života, fyzických zranění jako v případě Gilese Duleyho, a dokonce i smrti jako u Tima Hetheringtona.

Uvědomění si problémů, kterým čelí tvůrci angažované fotografie, vedlo k založení jednoho z nejdůležitějších grantů podporujících ty, kteří stejně jako Smith věří v sílu obrazu. Grant W. Eugena Smithe v oblasti humanistické fotografie poskytuje tvůrcům významnou částku 30 000 dolarů, která jim umožňuje pokračovat v práci na tématech, jimž se stejně jako Smith často věnují celým srdcem. „Finalista se jednoznačně musí přiblížit vysoké úrovni tvorby samotného Gena Smithe.“[71]

Při přípravě tohoto textu a shromažďování informací o legendárním fotografovi se nemohu ubránit dojmu, že ačkoli by se W. Eugene Smith pravděpodobně nikdy nenazval aktivistou v moderním slova smyslu, jeho práce – motivovaná touhou po změně a mající skutečný dopad na životy lidí, které dokumentoval – plně ztělesňuje definici aktivismu. Nezahrnuje snad jakoukoli fotografickou práci, která vyžaduje stejné nasazení?

[71] *The Smith Legacy,* Zdroj: www.smithfund.org/smith-legacy, zobrazeno: 25.04.2024.

## Danny Lyon – Neomluvitelný aktivismus

Dokumentoval protesty, brázdil dálnice s motorkářským gangem nebo se přátelil s vězni odsouzenými k smrti, Danny Lyon fotografoval tam, kam ho dovedla potřeba jednat. V době, kdy se moderní dokumentární fotografie teprve utvářela a pravidla fotografického trhu ještě nebyla stanovena, zůstal nezpochybnitelným rebelem. „No, je to profesionál versus neprofesionál. Ta hranice mě nikdy nezajímala. Spíš mě zajímá pravda a to, aby vyhráli ti dobří.“[72] A takovým zůstává dodnes.

Danny Lyon se narodil v roce 1942 v New Yorku a je považován za jednoho z nejvýznamnějších fotografů éry Beat Generation. Jeho fotografie mohly směle ilustrovat prózy Jacka Kerouaca nebo Allena Ginsberga. Ještě během bakalářského studia filozofie a historie na Chicagské univerzitě, kterou absolvoval v roce 1963, se Lyon vydal na americký Jih, aby se připojil ke Studentskému nenásilnému koordinačnímu výboru (SNCC). Od roku 1962 více než deset let dokumentoval zrod a vývoj hnutí za občanská práva ve Spojených státech. Jako oficiální fotograf SNCC se Lyon účastnil téměř všech významných akcí souvisejících s činností organizace. Je autorem některých z nejznámějších fotografií z protestů afroamerické komunity za svá práva a boje proti rasové segregaci.

Jedna z jeho nejslavnějších fotografií zachycuje zatčení fotografa a aktivisty Clifforda Vaughse příslušníky Národní gardy. Na působivém snímku vypadá černoch, kterého uniformovaní policisté táhnou za končetiny různými směry, jako by ho chtěli roztrhat. Na rozdíl od Vaughse nebo Gordona Parkse Danny Lyon, bílý fotograf, který vyrostl v newyorské střední třídě, podobné násilí nikdy nezažil. Chránila ho barva jeho kůže. „Všechno jsem tak nějak dostal darem. Vydal jsem se do světa, aniž bych věděl, jak vyměnit pneumatiky nebo olej na motorce. Nikdy jsem si nemusel ušpinit ruce od

[72] Rozhovor Susan Meiselasové s Dannym Lyonem, Zdroj: bombmagazine.org/articles/2012/07/01/danny-lyon, zobrazeno: 14.04.2024.

vazelíny.“[73] Lyon pochopil fungování privilegovaných a vědomě je využil k politickému aktivismu. Doba, kdy se účastnil demonstrací a bojoval proti rasové diskriminaci, navždy poznamenala směr jeho kariéry a vytvořila v něm potřebu hluboce se angažovat v životech ostatních – těch, kteří fungují na okraji společenských norem a nemají rovná práva.



**Clifford Vaughs, jeden z fotografů z Výboru pro nenásilné akce studentů (SNCC), zatčen Národní gardou. Cambridge, Maryland, 1964. Fotografie Danny Lyon. Edwynn Houk Gallery.**

Lyonovo krédo říkající, že: „Jeho celoživotním odhodláním je nejen pracovat s lidmi stojícími mimo společnost nebo na jejím okraji, ale také zesilovat jejich hlasy“[74] je v jeho díle patrné. Jeho fotografie, které ilustrují bouřlivou dobu občanské neposlušnosti, vycházejí v podobě kolektivní publikace nazvané *The Movement: Documentary of a Struggle for Equality* (1964). Tato publikace nenechává nikoho na pochybách o hlubokém nasazení fotografů, kteří s organizací spolupracovali nebo byli aktivními aktivisty spojenými se

[73] Rozhovor Susan Meiselasové s Dannym Lyonem, Zdroj: bombmagazine.org/articles/2012/07/01/danny-lyon, zobrazeno: 14.04.2024.

[74] *Danny Lyon on a Lifetime of Amplifying the Voices of Society's Outliers*, Zdroj: www.magnumphotos.com/arts-culture/society-arts-culture/danny-lyon-american-folk-historian, zobrazeno: 12.04.2024.

sociálním hnutím. Lyonovo dílo je i nadále silnou připomínkou důležitosti dokumentace a podpory boje za spravedlnost a rovnost.

„Dokážete si to představit? Odejdu ze SNCC na konci roku 1964 a do dvou let jsem členem motorkářské skupiny Outlaw, která jede na piknik, kde vyvěsí třímetrovou originální nacistickou vlajku. A já mám být jedním z nich?“[75] Tak začíná další kapitola neobyčejného života Dannyho Lyona. V duchu gonzo žurnalistiky – nového stylu, jehož průkopníkem byl Hunter S. Thompson a který byl později označován jako nová žurnalistika – odmítl mladý fotograf přijaté normy novinářské práce tím, že se ponořil do fotografovaného objektu a sám se stal jeho součástí.

Na více než dva roky se Lyon stal členem motocyklového gangu Chicago Outlaws. Žil mimo zákon a fotografoval podle jeho pravidel. Tato zkušenost vedla k vytvoření jeho první samostatné publikace *Bikeriders* (1966), jejíž obrovská popularita mu v roce 1967 otevřela dveře do agentury Magnum. „První kniha pana Lyona, klasická kniha ‚Bikeriders‘, kterou vytvořil poté, co strávil více než dva roky jako člen motocyklového gangu Outlaws, nebyla jen průkopnickým příkladem nové žurnalistiky, ale, jak ji později popsal, pokusem ‚zničit časopis Life‘ a to, co považoval za jeho anodické vidění amerického života.“[76]

Fotografův životopis někdy připomíná film, nebo, pokud by ho napsal některý z výše zmíněných spisovatelů, román rozdělený do napínavých kapitol. Po skončení svého dobrodružství s gangem – částečně vyvolaného nesouhlasem s vystavováním nacistických symbolů – se Danny Lyon snažil najít svou cestu v novém životě mimo motorkářskou skupinu. Tato cesta ho zavedla do domu Roberta Franka, legendárního tvůrce *The Americans* (1958). Lyon několik měsíců přespával na gauči tohoto vlivného fotografa, vstřebával prostředí a dále rozvíjel svůj jedinečný styl.

---

[75] Rozhovor Susan Meiselasové s Dannym Lyonem, Zdroj: bombmagazine.org/articles/2012/07/01/danny-lyon, zobrazeno: 14.04.2024.

[76] Kennedy, Randy, *Stubbornly Practicing His Principles of Photography*, Zdroj: www.nytimes.com/2009/04/26/arts/design/26kenn.html?searchResultPosition=7, zobrazeno: 18.01.2024.

V následujících letech se Danny Lyon neustále věnoval projektům v oblasti angažované fotografie. „Pokud jsem svou práci odvedl dobře, pak lidé pocítí dopad těchto snímků“[77] říká. Dokumentoval gentrifikaci New Yorku a drsné životní podmínky lidí zavřených v texaských věznicích. Oba projekty vyšly knižně: *The Destruction of Lower Manhattan* (1969) and *Conversations with the Dead: Photographs of Prison Life, with the Letters and Drawings of Billy McCune* (1971). Tyto série fotografií, pořízené díky spolupráci vězňů v ústavech, opět posunuly hranice novinářského řemesla.



**Ze série „Conversations with the Dead“, Texas, 1968. Fotografie Danny Lyon. Etherton Gallery.**

Lyon pracoval více než rok na dokumentaci životních podmínek uvnitř věznic a navázal blízké vztahy s muži zavřenými za nejtěžší zločiny. „Když mi dáte do ruky kameru, chci se dostat k lidem blíž. Nejen fyzicky blízko, ale i emocionálně, se vším všudy. Je to součást procesu.“[78] S jedním z nich, Jamesem Rayem Rentonem, udržoval korespondenční přátelství více než

[77] Blaustein, Jonathan, *The Freedom to Be Danny Lyon*, Zdroj: archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/06/13/the-freedom-to-be-danny-lyon, zobrazeno: 22.02.2024.

[78] Kennedy, Randy, *Stubbornly Practicing His Principles of Photography*, Zdroj: www.nytimes.com/2009/04/26/arts/design/26kenn.html?searchResultPosition=7, zobrazeno: 18.01.2024.

třicet let. Poklidné, ale otřesné fotografie odhalují systém podobný otroctví, v němž ozbrojení strážci na koních kontrolují černošské vězně při sběru bavlny. „Myslím si, že je nemorální a pro mě osobně odporné, aby kdokoli, včetně posledního akcionáře, chtěl vydělávat na věznění jiného člověka."[79]

Lyon zakomponoval do svého díla hlasy vězňů, s nimiž přímo hovořil, čímž rozvrátil konvence klasického dokumentarismu a vzepřel se omezením zachyceného obrazu. Zatímco dnes jsou takové postupy v dokumentárních projektech běžné, v 60. letech šlo o velmi avantgardní přístup. Protože Lyon pracoval v demokratické společnosti, mohl dokumentovat podmínky ve věznicích s přísnou ostrahou, což by v totalitních politických systémech nebylo možné.

V letech 1972–1977 se Danny Lyon angažoval v proenvironmentálních aktivitách, když fotografoval jménem vládního programu Agentury pro ochranu životního prostředí DOCUMERICA, který byl zřízen za účelem ochrany přírodně cenných lokalit. „Snažím se rozpumpovat lidskost“,[80] tvrdí Lyon. Za svou práci získal řadu ocenění a finanční podporu. Dvakrát, v letech 1969 a 1979, mu bylo uděleno stipendium Nadace Johna Simona Guggenheima. Jeho projekty byly vystaveny v renomovaných institucích po celém světě, včetně Institutu umění v Chicagu, Muzea moderního umění v New Yorku a C/O v Berlíně.

Danny Lyon se dodnes vyhýbá jednoduchým schématům a odmítá klasické kategorizace fotografického prostředí. Při čtení četných rozhovorů s tímto stále aktivním umělcem a zkoumání jeho projektů cítím nepříjemné pocity při pokusu o jasné vymezení jeho kariéry. Nazval by se aktivistou? Měla jeho tvorba aktivistický charakter? Nebo by se tato otázka měla zaměřit na jednotlivé projekty a dobu, v níž je vytvořil? „Nejsem vězeň, nejsem motorkář. Nejsem aktivista za občanská práva. Jsem Danny Lyon. Měl jsem na

---

[79] Blaustein, Jonathan, *The Freedom to Be Danny Lyon*, Zdroj: archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2016/06/13/the-freedom-to-be-danny-lyon, zobrazeno: 22.02.2024.

[80] Kennedy, Randy, *Stubbornly Practicing His Principles of Photography*, Zdroj: www.nytimes.com/2009/04/26/arts/design/26kenn.html?searchResultPosition=7, zobrazeno: 18.01.2024.

srdci jednu věc, kterou jsem se snažil sdělit médiím a světu, a k tomu jsem potřeboval ohromně silné téma.“[81]

Rozpor mezi fotografovým životopisem, tématy, která si vybral, a slovy, která pronesl, je jen zdánlivý. Vědecké výzkumy a historické analýzy sice vyžadují tvrdá prohlášení, ale zejména v tomto případě vedou ke zbytečným zjednodušením a vylučují složitost lidských charakterů. Lyonovo dílo se vymyká snadné kategorizaci, protože ztělesňuje hluboce osobní vizi vymykající se obvyklým kategoriím.

Navzdory svému vyššímu věku zůstává Danny Lyon mimořádně aktivním umělcem a stále se intenzivně angažuje ve prospěch druhých. „Myslím, že se to snažím skrývat (...) Ale jsem silně zpolitizovaný člověk a mám to v krvi,“[82] říká. Protestů se účastní bez ohledu na svůj věk nebo očekávání svého okolí. Stále si uvědomuje existující nerovnosti a aktivně se vyjadřuje k aktuálním otázkám, protestuje proti politice Donalda Trumpa a zasazuje se o boj proti klimatickým změnám a devastaci životního prostředí. „Nemohu uvěřit tomu, co se stalo se Zemí a jak vinní jsou naši 'vůdci' v uvozovkách na obou stranách. Chtěl jsem ukázat, jak může malá skupina lidí tak účinně měnit běh dějin, což se SNCC podařilo."[83]

O mnoho desetiletí později opět uplatňuje své privilegium, když hluboce věří myšlence občanské neposlušnosti. „Nikdy jsem se o volby příliš nezajímal. Protože jsem se k hnutí za občanská práva připojil velice mladý, vždy jsem věřil, že demokracie se děje na ulici. Část toho mě nikdy neopustila.“[84] Lyonův pohled na věc je mi nesmírně blízký a nepřestávám být ohromen, když čtu jeden z nesmírně upřímných rozhovorů, které vedla Susan Meiselasová. Na otázku, zda účast na blokádách hnutí *Occupy* znamená

---

[81] Rozhovor Susan Meiselasové s Dannym Lyonem, Zdroj: bombmagazine.org/articles/2012/07/01/danny-lyon, zobrazeno: 14.04.2024.

[82] Kennedy, Randy, *Stubbornly Practicing His Principles of Photography*, Zdroj: www.nytimes.com/2009/04/26/arts/design/26kenn.html?searchResultPosition=7, zobrazeno: 18.01.2024.

[83] Bengal, Rebecca, *Even From the Desert, Danny Lyon Still Speaks to the Streets*, Zdroj: www.nytimes.com/2020/11/27/arts/design/danny-lyon-sncc-photography.html?searchResultPosition=2 , zobrazeno: 13.03.2024.

[84] Ibidem.

překročení hranice mezi pozorováním a aktivním protestem, Danny Lyon odpověděl svým typicky nekompromisním způsobem:

„Mám u sebe novinářský průkaz, protože má velkou moc. Ale před několika měsíci jsem byl v Los Angeles a měl jsem opravdový problém s policií. Přiblížil jsem se na dvacet vteřin k tomu, abych udělal klasický nenásilný sit-down na ulici. Prostě do mě strkali a říkali mi: ‚Postav se támhle!' Všechny tyhle nesmyslné věci, které dělají fotografům. Byl jsem unesen vzrušením z Occupy LA, chtěl jsem být jeho součástí. Zatýkány byly i děti. Chtěl jsem upoutat pozornost a říct, že se policajti mýlí a já mám pravdu. Myslím, že to je přes čáru. (...) Tehdy jsem se považoval za novináře, ale teď jsem něco jiného. Když jsem pobíhal po Occupy, snažil jsem se tu roli hrát. Pro někoho, jako jsem já, je tu pořád místo, ať už je tam kamer kolik chce."[85]

Radikální empatie, vědomá účast a víra v kauzalitu prováděných akcí nejlépe definují jeho práci. Angažovanost Dannyho Lyona v dokumentování sociálních problémů a jeho aktivní účast na protestech odráží hluboké pochopení a zapojení do bojů vyloučených komunit. Jeho práce je příkladem toho, jak může být fotografie mocným nástrojem společenských změn a jak se v ní mísí pozorování s aktivismem. Tento přístup nadále inspiruje současný aktivismus a zdůrazňuje význam empatie, přímé akce a vytrvalého boje za spravedlnost.

[85] Rozhovor Susan Meiselasové s Dannym Lyonem, Zdroj: bombmagazine.org/articles/2012/07/01/danny-lyon, zobrazeno: 14.04.2024.

## Susan Meiselasová – Porozumět druhému

Ačkoli osobně raději nezačínám text citátem, slova Bretta Rogerse při úvahách o Susan Meiselasové hluboce rezonují: „Susan svým důsledným přístupem k médiu a osobní investicí do příběhů, historie a komunit, které dokumentuje, vytvořila novou a důležitou formu sociálně angažované fotografie. Je to taková, která navrhuje trvalý a trvalý vztah s lidmi a jejich kontextem a která se dnes zdá být obzvláště relevantní a rezonující.“[86]

Monumentální umělecký počin Susan Meiselasové a její mimořádný přístup k lidským bytostem si zaslouží důkladné prozkoumání. V následujících odstavcích se zaměřím především na její nekonvenční přístup k fotografickému procesu, který se vyznačuje intimitou vycházející nikoli z samotného přiblížení se k objektu, ale z hlubokých, jedinečných vztahů, které jsou podstatou její práce.

Povědomí o sociálních otázkách u Meiselasové pramenilo z jejího rodinného domova, její matka byla na počátku 60. let aktivní v hnutí *Open Housing*, které bylo součástí hnutí za občanská práva.[87] Toto zázemí poskytlo základ pro její chápání sociální spravedlnosti, které se výrazněji projevilo v 70. letech – v desetiletí hlubokých změn a etických diskusí v dokumentární fotografii.[88] Dodnes kriticky zkoumá motivace svých fotografií a jejich veřejné přijetí. Meiselasová za neustálého zpochybňování vlastních pracovních metod hledala nové postupy a vytvořila neocenitelný záznam vizuálního aktivismu v zájmu podpory lidí žijících na okraji společnosti.

---

[86] Zdroj: www.deutsche-boerse.com/dbg-en/media/press-releases/Susan-Meiselas-wins-the-Deutsche-B-rse-Photography-Foundation-Prize-2019--1548002, zobrazeno: 19.04.2024.

[87] Brannan, Beverly W., *Susan Meiselas: Introduction & Biographical Essay*, Zdroj: www.loc.gov/rr/print/coll/womphotoj/meiselasessay.html, zobrazeno: 22.02.2024.

[88] Lachowskyj, Cat, *Huge Susan Meiselas Retrospective Goes on Show in Paris on 06 February*, Zdroj: www.1854.photography/2018/01/huge-susan-meiselas-retrospective-goes-on-show-in-paris-on-06-february, zobrazeno: 14.02.2024.

„...od svých prvních projektů až po ty nejnovější Meiselasová důsledně rozvíjela a rozšiřovala dokumentární tradici a podněcovala mezioborový dialog mezi antropology, pracovníky v oblasti lidských práv a kritickými teoretiky, kteří usilují o nové chápání role fotografií při konstrukci historie a komunit.“[89]

Susan Meiselasová získala bakalářský titul na Sarah Lawrence College a magisterský titul v oboru vizuální výchovy na Harvardově univerzitě. Její první velká fotografická esej *Carnival Strippers* (1976) vyprávěla o ženách předvádějících striptýz na poutích v Nové Anglii. Tato práce jí přinesla široké uznání a v témže roce otevřela jí cestu ke spolupráci s Magnum Photos. Mezi její nejslavnější díla patří fotografie dokumentující revoluci v Nikaragui a projekty upozorňující na porušování lidských práv v Latinské Americe.



**Pablo „Bareta“ Arauz, známý jako „Molotov Man“, Estelí, Nikaragua, 1979.**
**Fotografie Susan Meiselas. Magnum Photos.**

Svoji fotografickou tvorbu i s ní spojený privilegovaný status již tehdy velmi kritizovala. „Po celou dobu práce v Latinské Americe jsem se dívala na

[89] Lubben, Kristen, *In History*, Steidl Publishing, Göttingen, 2009, s. 8.

americké mocenské vztahy. To do značné míry určovalo, proč jsem byla na tom či onom místě,[90] uvažuje.

Kariéra Meiselasové svědčí o její oddanosti sociálně angažované fotografii, která důsledně zpochybňuje a rozšiřuje hranice média.

Její fotografie „Molotov Man" byla časopisem *TIME* zařazena mezi 100 nejvlivnějších fotografií. Meiselasová představila své práce na mnoha samostatných výstavách mimo jiné v Paříži, Madridu, Amsterdamu, Londýně, Los Angeles, Chicagu a New Yorku. Její díla jsou součástí mnoha sbírek po celém světě.

Za své úspěchy v oblasti fotografie a lidských práv získala řadu ocenění, například Zlatou medaili Roberta Capy za mimořádnou odvahu a reportáž, kterou jí udělil Overseas Press Club za její práci v Nikaragui (1979), cenu Leica Award for Excellence (1982), Engelhardovu cenu Institutu současného umění (1985), cenu Marie Moors Cabotové udělovanou Kolumbijskou univerzitou za reportáž o Latinské Americe (1994), cenu Hasselbladovy nadace za fotografii (1994), cenu Cornella Capy Infinity Award (2005) a nejnověji retrospektivní výstavu Mediations pořádanou Nadací Deutsche Börse Photography Foundation. Kromě toho jí bylo v roce 1992 uděleno MacArthurovo stipendium a v roce 2015 Guggenheimovo stipendium.

Meiselasová vyniká v rozpoznávání problémů reprezentace v současné dokumentární tvorbě, často upozorňuje na neetické a převládající praktiky tvorby projektů bez plného pochopení traumat z minulosti místní komunity. Klade důraz na kontext událostí a procesů a připomíná, že sociální problémy mají minulost, přítomnost i budoucnost.[91] Ve své jedinečné praxi Meiselasová podporuje dialog a spojuje příběhy vyprávěné různými členy komunity a různými generacemi.

Jedním z projektů, který dokonale demonstruje mnohotvárnost Meiselasové práce, je její pokus o zdokumentování kolektivní historie Kurdistánu. Susan

---

[90] Jobey, Liz, *Photographer Susan Meiselas: 'Why Am I Making This Picture?'*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2008/dec/12/susan-meiselas, zobrazeno: 10.03.2024.

[91] Brannan, Beverly W., *Susan Meiselas: Introduction & Biographical Essay*, Zdroj: www.loc.gov/rr/print/coll/womphotoj/meiselasessay.html, zobrazeno: 22.02.2024.

Meiselasová začala dokumentovat zkušenosti kurdského lidu na počátku 90. let 20. století, poté co byly v severním Iráku objeveny masové hroby po genocidním tažení Saddáma Husajna proti Kurdům v letech 1987–1988. Motivován snahou uchovat každý vizuální důkaz v podobě dokumentů, rodinných fotografií, map a osobních příběhů se Meiselasová rozhodla vytvořit veřejný archiv historie vysídleného kurdského národa.

Neustálý výzkum, který Meiselasovou provázel po celou dobu její kariéry, se dokonale odráží na doprovodných webových stránkách projektu, vizuální paměťové bance otevřené úpravám a příspěvkům globální kurdské diaspory, akaKurdistan.com. S podporou MacArthurova stipendia v roce 1992 Meiselasová pokračovala ve své práci a projekt byl vydán knižně pod názvem *Kurdistan: In the Shadow of History* (1997).




**Kurdistán, Irák, 1991. Fotografie Susan Meiselas. Magnum Photos.**

„Tato symbióza metody a informace intuitivně znázorňuje vývoj etického zmatku Meiselasové jako dokumentaristky, jejíž práce se proměnila v působivě dynamické médium, vyjadřující co nejpřesněji vztah mezi historií a

pamětí“[92]. Fotografie shromážděné v publikaci, pořízené Meiselasovou i sesbírané v kurdské diaspoře, potvrzují právo kurdského národa na svůj archiv – a tím i na vlastní historii. Výstava byla po osm let prezentována na různých místech ve Spojených státech a v Evropě, především tam, kde žijí kurdské komunity v exilu.

Úspěchy Susan Meiselasové v oblasti fotografie jsou nepopiratelné, ale za zmínku stojí také povaha jejího tvůrčího procesu. Během své kariéry Meiselasová posouvala hranice a kariérní cesty stanovené fotografickou komunitou. Se svými objekty navazuje blízké vztahy a v průběhu let se k nim vrací. „Přestože Susan často pracuje mimo své rodné prostředí, navazuje se svými objekty silné vztahy. Neustále si klade otázky o vlivu fotografie a vizuální reprezentace, je silnou zastánkyní participativního dokumentu a do procesu záznamu a editace často zapojuje celé komunity.“[93]

Již ve svých prvních projektech se snažila nejen fotografovat, ale také zapojit názor a subjektivitu fotografovaných lidí. Roky strávila v Jižní Americe, kde se snažila pochopit a zdokumentovat revoluce, které tímto regionem otřásaly. V prostředí, kde dominují muži, se zabývá otázkami násilí na ženách. Vystavuje se kritice a spolupracuje s nevládními organizacemi, aby své fotografie umístila jako součást širšího hnutí za změnu. Je významným hlasem v diskusi o využití fotografie v boji za lidská práva.

V roce 1998 vytvořila sérii putovních výstav *Moving Walls* pro nadaci Open Society Foundations (OSF). „Díky svému zapojení do OSF se Meiselasová snažila zvýšit potenciál dokumentární fotografie spojit a pohnout publikem tím, že ‚rozšířila okruh znalostí‘ o otázkách lidských práv a sociální spravedlnosti.“[94] Dnes je Susan Meiselasová prezidentkou Nadace Magnum, založené koncem roku 2007 a nadále hraje klíčovou roli v podpoře a vzdělávání nové generace vizuálních umělců. Prostřednictvím záchranného

---

[92] Lachowskyj, Cat, *Huge Susan Meiselas Retrospective Goes on Show in Paris on 06 February*, Zdroj: www.1854.photography/2018/01/huge-susan-meiselas-retrospective-goes-on-show-in-paris-on-06-february, zobrazeno: 14.02.2024.

[93] Godesa, Petra, *Susan Meiselas*, Zdroj: hundredheroines.org/heroine/susan-meiselas, zobrazeno: 19.03.2024.

[94] Open Society Foundations, *Documentary Photography Project, Expanding the Circle: The Engaged Photographer*, January 20, 2010.

fondu nadace podporuje zkušené i začínající fotografy mimo komunitu Magnum, kteří se dlouhodobě věnují dokumentování sociálních problémů Meiselasová se ve svých projektech zabývá kritickými globálními problémy, kterým se nedostává zasloužené pozornosti, nebo budováním krizí, které jsou ještě za horizontem.

Meiselasová stojí také v čele řady vzdělávacích iniciativ, včetně programu Photography and Human Rights na Newyorské univerzitě, který nabízí stipendia pro regionální fotografy a granty pro začínající dokumentaristy. Meiselasová se také věnuje práci pro nevládní organizace, které poskytují informace na podporu politické participace, a prostřednictvím nouzového fondu nadace Magnum se zasloužila o zkoumání možností spolupráce mezi fotografy a nevládními organizacemi.

Když jsem připravoval výše uvedenou kapitolu a shromažďoval informace o neobyčejném životě Susan Meiselasové, každý rozhovor nebo odborná publikace odhalily další vrstvu její hluboké angažovanosti. Na konci této kapitoly pak cítím hluboký pocit nedostatečnosti. Je možné zachytit podstatu fotografky, jejíž tvůrčí proces se soustředí především na nekonečný vývoj a neustálé zkoumání? Navzdory svému věku Meiselasová nadále nově definuje médium fotografie a vymezuje jeho novou roli v rychle se měnícím světě. „Dialog s fotoaparátem pokaždé otevírá další otázky, které mě vedou k úvahám o alternativních způsobech začlenění.“[95]

[95] Abel-Hirsch, Hannah, *Susan Meiselas: A Space for Collaboration*, Zdroj: www.1854.photography/2019/05/susan-meiselas-a-space-for-collaboration, zobrazeno: 11.04.2024.

## Sebastião Salgado – Estetizace jako zbraň

Je jedním z těch vzácných fotografů, jejichž díla jsou okamžitě rozpoznatelná, i když jeho jméno není známé. Černobílé fotografie Sebastiãa Salgada se staly základním kamenem moderní dokumentární fotografie, zásadně změnily naše vnímání světa a pronikly do masové kultury. Jeho široká popularita má však i svou stinnou stránku. Stejně jako příliš často hraná krásná píseň v rádiu přitahuje jeho dílo kritiku. Po léta byl obviňován z estetizace chudoby a dokonce z vykořisťování svých objektů. V diskusi o profilu tohoto legendárního fotografa se chci věnovat této otázce, s níž zásadně nesouhlasím, a která podle mého názoru vyžaduje zásadní komentář. Nejprve však začněme od začátku.

Sebastião Salgado se narodil v Brazílii a než se stal uznávaným fotografem, pracoval jako ekonom pro Světovou banku a další organizace. V roce 1968 získal magisterský titul z ekonomie na univerzitě v São Paulu a v roce 1971 doktorát z ekonomie na univerzitě v Paříži.[96] Spolu se svou ženou později tvůrčí partnerkou Lelií Wanick, která Salgadovy projekty v průběhu let nejen podporovala, ale také spoluzakládala, byli nuceni uprchnout před pronásledováním a našli domov v Evropě.

„Oba byli členy levicové revoluční skupiny, a protože se tlak a politické pronásledování brazilské vojenské diktatury v letech 1964–85 stal neúnosným, rozhodli se manželé opustit zemi a odejít do exilu v Paříži.“[97] Inspirován četnými cestami do zemí globálního Jihu, souvisejícími s jeho prací ekonoma, si Salgado od Lilii půjčil fotoaparát a už ho nikdy neodložil. Jeho první zakázky byly v pařížských agenturách Sygma a Gamma a v roce 1979 se připojil k mezinárodní fotografické agentuře Magnum.

---

[96] *Sebastião Salgado,* Zdroj: www.icp.org/browse/archive/constituents/sebasti%C3%A3o-salgado?all/all/all/all/0, zobrazeno: 24.04.2024.

[97] Netto, Andrei, *Photographer Sebastião Salgado at 80: ‘They Say I Was an Aesthete of Misery’*, Zdroj: www.theguardian.com/global-development/2024/feb/08/photographer-sebastiao-salgado-at-80-they-say-i-was-an-aesthete-of-misery, zobrazeno: 13.03.2024.

O patnáct let později, v roce 1994, Salgado prestižní agenturu opustil, což manželům umožnilo větší svobodu v autorských projektech a širší výběr témat. Cena však byla vysoká. Mnoho fotografů spojených s agenturou považovalo Salgadovo rozhodnutí za určitou formu zrady. *Exodus*, jeho první velký projekt po svém odchodu z agentury, čelil ostré kritice kolegů, kteří Salgada obviňovali z toho, že je ‚levicový militant', ‚využívá a estetizuje bídu' a ‚zneuctívá nedotčená místa a národy'"[98]. Tato reakce Salgada hluboce zasáhla a téměř zničila jeho fotografickou kariéru.



**Uprchlický tábor Benako v Tanzanii, kde našlo dočasné útočiště tisíce lidí z Rwandy, 1994. ` Fotografie Sebastião Salgado. Amazonas images.**

„Byl to okamžik hlubokého rozčarování z reakce vlastního prostředí, přičemž já jsem chtěl něco úplně jiného" říká. „Už jsem nechtěl být fotografem."[99] Toto období deziluze se seběhlo s významnou proměnou Salgadovy tvorby. Odvrátil svůj objektiv od lidí a zaměřil se na dopad lidské činnosti na životní prostředí.

---

[98] Netto, Andrei, *Photographer Sebastião Salgado at 80: 'They Say I Was an Aesthete of Misery'*, Zdroj: www.theguardian.com/global-development/2024/feb/08/photographer-sebastiao-salgado-at-80-they-say-i-was-an-aesthete-of-misery, zobrazeno: 13.03.2024.

[99] Ibidem.

Společně s Lelií založili v roce 1998 Instituto Terra, ekologickou organizaci zaměřenou na boj proti odlesňování amazonských pralesů a obnovu krajiny znehodnocené lidskou činností. Dnes se jejich úsilí dá počítat na miliony vysazených stromů. Kontakt s přírodou zároveň probudil Salgadovu vášeň pro fotografování, což vedlo ke vzniku dvou monumentálních publikací: *Genesis* (2013) a *Amazônia* (2021).[100]

Dosud nejvýznamnější díla Sebastião Salgada se zaměřují především na téma manuální práce a jejího klesajícího významu v moderním světě. Mezi jeho významné projekty patří *Sahel: L'homme en détresse* (1986), *Other Americas* (1986), *An Uncertain Grace* (1990), a *Workers* (1993). Tyto projekty zachycují lidi žijící v nejtěžších ekonomických podmínkách.

„Jeho fotografie zachycují důstojnost a odhodlanost, aniž by vnucovaly hrdinství nebo implicitně vzbuzovaly lítost, jak to dělá mnoho jiných fotografií z třetího světa. Salgadovy fotografie zprostředkovávají jemné pochopení sociálních a ekonomických situací, které je u jiných fotografů při ztvárnění podobných témat k dispozici jen zřídka.“[101]

Salgado získal za svou práci řadu prestižních cen a národních vyznamenání, včetně ceny Eugena Smithe za humanitární fotografii, dvou novinářských cen ICP Infinity, ceny Erny a Victora Hasselbladových, ceny mezinárodního festivalu v Arles, řádu Rio Branco a hodnosti rytíře Čestné legie. Od roku 2001 působí také jako velvyslanec dobré vůle UNICEF.

V souvislosti s kritikou, které Salgado čelí již desítky let, bych ji rád znovu rozebral a upozornil na často nepochopené přijetí jeho fotografií. Umělcem zachycené snímky nepochybně nadchnou dokonalou kompozicí a můžeme nabýt dojmu, že jsou ve své dokonalosti téměř neskutečné. Ale není právě toto funkcí fotografie? Fotografický surrealismus, o němž psala Susan Sontagová, je obsažen právě v tomto neobvyklém zážitku – zastavení času v dokonalém okamžiku, který nemůžeme vidět „pouhým okem“, nebo

---

[100] Netto, Andrei, *Photographer Sebastião Salgado at 80: 'They Say I Was an Aesthete of Misery'*, Zdroj: www.theguardian.com/global-development/2024/feb/08/photographer-sebastiao-salgado-at-80-they-say-i-was-an-aesthete-of-misery, zobrazeno: 13.03.2024.

[101] *Sebastião Salgado,* Zdroj: www.icp.org/browse/archive/constituents/sebasti%C3%A3o-salgado?all/all/all/all/0, zobrazeno: 24.04.2024.

kompozice, která nás přitahuje k obrazu aby udržela naši pozornost na něčem, co je sice skutečné, ale uniká každodennímu pohledu.

„Viděl jsem nádherné fotografie Richarda Avedona, Annie Leibovitz a velkých evropských fotografů," říká Salgado. „Nikdy se neobjevila kritika způsobu, jakým použili světlo, nebo kompozice, kterou vytvořili. Ale u mých fotografií ano."[102] Očekávat od fotografů, že budou vytvářet neatraktivní snímky, zní absurdně. Žijeme ve světě plném obrazů, a přestože naše vzdělání v této oblasti není univerzální, každý z nás čerpá z vizuální kultury předsudky a očekávání ve všech aspektech našeho života.[103] Stejně vnímáme i utrpení.

„Říkají, že jsem byl ‚estétem utrpení' a snažil jsem se chudému světu vnutit krásu. Ale proč by měl být chudý svět krásnější než svět bohatý? Světlo zde je stejné jako tam. Důstojnost zde je stejná jako tam."[104] Vnímáme optikou naší kultury, někdy hluboce zakořeněné v povýšeném pocitu kolonialistické nadřazenosti vůči jiným nezápadním sociálním skupinám. Často si neuvědomujeme vlastní privilegia, ale pro samotného Salgada, stejně jako pro další umělce vychované mimo Evropu a Severní Ameriku, je tento postřeh jasný.

„Nenarodil jsem se tady [v Evropě]. Pocházím ze třetího světa. Když jsem se narodil, byla Brazílie rozvojovou zemí. Obrazy, které jsem nafotil, jsem pořídil ze svého pohledu, a ze svého světa, z kterého jsem přišel."[105]

V četných rozhovorech, které odhalují jeho charakteristické pracovní postupy, Salgado opakovaně zdůrazňuje cílevědomost svého počínání a velké uvědomění si uměleckých rozhodnutí, která činí. Politická angažovanost v době jeho dospívání, stejně jako jeho současná práce pro ochranu přírody,

---

[102] Netto, Andrei, *Photographer Sebastião Salgado at 80: 'They Say I Was an Aesthete of Misery'*, Zdroj: www.theguardian.com/global-development/2024/feb/08/photographer-sebastiao-salgado-at-80-they-say-i-was-an-aesthete-of-misery, zobrazeno: 13.03.2024.

[103] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London, 2015.

[104] Netto, Andrei, *Photographer Sebastião Salgado at 80: 'They Say I Was an Aesthete of Misery'*, Zdroj: www.theguardian.com/global-development/2024/feb/08/photographer-sebastiao-salgado-at-80-they-say-i-was-an-aesthete-of-misery, zobrazeno: 13.03.2024.

[105] Netto, Andrei, *Photographer Sebastião Salgado at 80: 'They Say I Was an Aesthete of Misery'*, Zdroj: www.theguardian.com/global-development/2024/feb/08/photographer-sebastiao-salgado-at-80-they-say-i-was-an-aesthete-of-misery, zobrazeno: 13.03.2024.

potvrzují hluboký, nevizuální charakter Salgadovy tvorby. „To, co chci, je vyvolat diskusi o tom, co se děje ve světě a vyprovokovat těmito obrazy nějakou debatu,"[106] říká.



**Oblast jezera Faguibine, Mali, 1985. Fotografie Sebastião Salgado. Amazonas images.**

Budeme-li parafrázovat Gordona Parkse, je estetizace jen jedním z mnoha nástrojů, které můžeme použít k udržení divákovy pozornosti. Zejména v době vizuálně zahlcené reality, kterou antropoložka Adriana Porellová označuje jako „vizuální znečištění“[107], je pro umělce zásadním prostředkem, jak vyvolat reakci na předkládané obrazy. Salgadovy charakteristické černobílé fotografie tuto techniku využívají kromě jiných prvků vědomě a důsledně a výsledkem je ucelené dílo, které při vzájemném porovnání vypráví univerzální příběh o lidstvu a jeho osudu.

Než uzavřu text představující jednoho z nejvýraznějších fotografů minulého století, rád bych se vrátil k otázce aktivismu. V rozhovoru zveřejněném v časopise *Aperture* byl Salgado dotázán, zda se považuje za aktivistu.

---

[106] *Sebastião Salgado,* Zdroj: www.artnet.com/artists/sebasti%C3%A3o-salgado, zobrazeno: 22.03.2024.

[107] Portella, Adriana, *Visual Pollution. Advertising, Signage and Environmental Quality*, London, 2014.

Odpověděl: „Ne, není to aktivismus. Je to způsob života. Je to něco jiného. Je to můj život. Aktivisté staví lidi na ulici. My sázíme stromy. Slovo ‚geneze' jsem zvolil jen proto, abych řekl, že tu žijeme s počátkem života. To je také sázení – počátek života."[108]

Zdá se však, že tato odpověď je diktována umělcovou neobvyklou skromností nebo archaickým chápáním aktivismu, tradičně chápaného jako účast na demonstracích. Salgadův životopis je v rozporu s jeho prohlášením a ukazuje nám hluboce angažovaného fotografa. Stále žije s nemocí krve způsobenou nesprávně léčenou malárií, kterou se nakazil při práci v Indonésii, a od výbuchu nášlapné miny, která mu v roce 1974 během války o nezávislost Mosambiku poškodila vozidlo, trpí problémy se zády. Jeho nejslavnější série „Serra Pelada", která mu přinesla velké mezinárodní uznání, byla financována z jeho vlastních peněz, vedena přesvědčením o nutnosti zachycení krutých pracovních podmínek v jihoamerických dolech.

„Velmi často vidíme záběry, od kterých bychom, kdybychom tam byli, většinou odvrátili svůj zrak – od truchlící matky, katastrofy, násilného činu nebo dokonce něčeho tak prostého, jako je rozpaky jiného člověka. Nechtěli bychom se vměšovat, nesnesli bychom být svědky bolesti nebo bychom se báli, že se na nás obrátí hněv. Fotografové tuto odpovědnost přebírají za nás, někdy na vlastní náklady."[109]

Nenaplňuje snad touha jednat ve prospěch druhých, zejména s vyloučením osobních přání a někdy i s nasazením zdraví a života, plně definici aktivismu? Salgadův život a dílo ukazují hlubokou angažovanost v sociálních a environmentálních otázkách, takže jeho skromné popírání toho, že je aktivistou, se zdá být spíše důkazem jeho pokory než odrazem reality.

---

[108] Rozhovor Melissy Harrisové se Sebastiãem Salgadem,Zdroj: aperture.org/editorial/interview-sebastiao-salgado, zobrazeno: 05.03.2024.

[109] Burgess, Neil, *Sebastião Salgado: Gold*, Zdroj: www.1854.photography/2019/09/sebastia%CC%83o-salgado-gold, zobrazeno: 18.02.2024.

## Corinne Dufka a James Nachtwey
## – Různé cesty, společné poslání

Pokus o řešerši tak širokého fenoménu, jakým je sociálně angažovaná fotografie, vyžaduje hlubší pohled než pouhá jména a profily umělců. Při plnění tohoto úkolu jsem se dlouho snažil odpovědět na otázku, zda je vůbec možné vytvořit práci, která by tyto projekty účinně shromažďovala a analyzovala. Fotografie, umění a kultura jsou výslednými projevy, jejich vývoj se skládá z nekonečného množství proměnných – někdy dokonce zapomenutých jmen nebo událostí, které se ze stránek historie vytratily. Čím hlouběji se člověk noří do hledání závislostí a sil utvářejících současnost, tím více naráží na nesmírnost nekonečných souvislostí.

Nebyla intimní dokumentace epidemie AIDS Nan Goldinové formou generačního protestu? Fotografie jejích umírajících přátel se staly symbolem nerovnosti a stigmatizace, podněcovaly protesty a vychovávaly další generace. Neinspirovaly reklamní návrhy Oliviera Toscaniho pro Benetton další tvůrce k netradičním formám prezentace? Důkazní fotografie ukazující zakrvácené oblečení zabitého vojáka jménem Marinko Gagro, oběti konfliktu v bývalé Jugoslávii, přenesla obrazy války mimo média a nosiče tradičně vyhrazené pro takové fotografie. Můžeme mluvit o vizuálním aktivismu pouze tehdy, když jej deklarují sami fotografové?

Vytvořit důkladnou komplexní studii jmen, projektů, výstav či profilů umělců tvořících v rámci trendu angažované fotografie, ačkoli je nesmírně zajímavá, se zdá být nemožné. Mnohorozměrnost problematiky a nejednoznačnost individuálních motivací, zakotvená v mýtu objektivity, byla v průběhu 20. století mnohými odmítána nebo špatně chápána. Umělci popsaní ve výše uvedené části studie představují jen ty nejzřetelnější (a subjektivně vybrané) příklady vizuálního aktivismu, ačkoli by své počínání tímto slovem nemuseli nutně definovat. Bojovali proti kritice, vyloučení, a dokonce i fyzickému násilí.

Gordon Parks, černošský fotograf v době rasové segregace, představoval hlas nejen těch, které fotografoval. Svou „vybranou zbraní“ bojoval za ty, kteří

potřebovali pomoc a za jejich práva. Stejně jako mnozí před ním i po něm se W. Eugene Smith, věřící v sílu fotografie, vystavil násilí a několikrát byl blízko smrti. Sebastião Salgado, obviňovaný z estetizmu a ideologického radikalismu, čelil kritice, která málem ukončila jeho kariéru. Susan Meiselasová, vždy pozorná k subjektivitě lidí, které fotografovala, hledala nové cesty zobrazení a šla proti očekávání profese, v níž dominovali muži. Danny Lyon se zcela vymykal přijatým normám a ve své tvorbě ztělesňoval subjektivní a radikálně empatický pohled.

Angažovanost neboli aktivismus má různé podoby a nemusí být nutně stálým tématem v díle každého umělce. Výše zmíněné ikony jsou jen několika nejvýznamnějšími jmény, která formovala po sobě jdoucí generace fotografických změn, přičemž každá z nich ilustruje jiný přístup k dané problematice. Než přejdu k provedeným rozhovorům a analýze nejnovějších fotografických postupů, rád bych vyzdvihl dva výjimečné umělce, kteří stojí za zmínku, byť jen krátkou, neboť dokonale odrážejí šíři problematiky. Profily těchto umělců jsou vybrány pro zvláštní charakter jejich práce, velkou oddanost komunitám, které zobrazují a pozoruhodný vývoj jejich kariéry, který ukazuje jak podobnosti, tak extrémní odlišnosti v jejich profesních rozhodnutích.

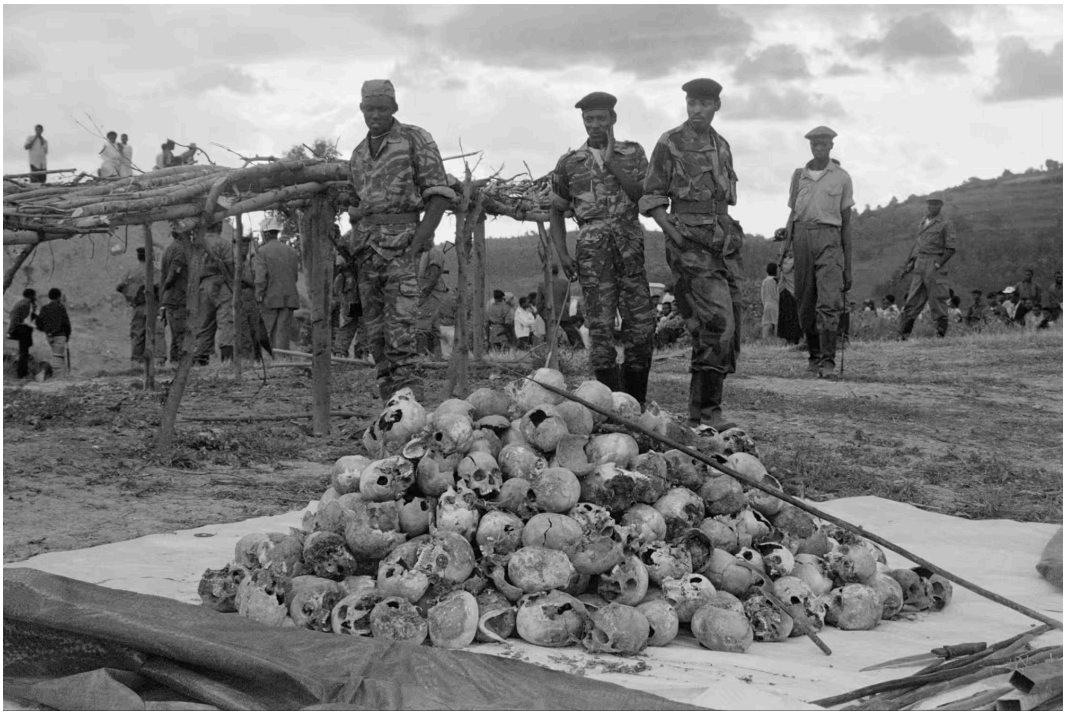
James Nachtwey a Corinne Dufka, přestože jsou jejich příběhy jedinečné, představují póly dříve popsaného spektra angažovanosti a motivace. Ačkoli oba získali uznání na přelomu století a stále aktivně usilují o prospěch druhých, jejich cesty a přístupy se výrazně rozcházejí.

Než Corinne Dufka nastoupila v roce 1989 do agentury Reuters jako fotoreportérka, věnovala se svému povolání humanitární aktivistky a sociální pracovnice v zemích Latinské Ameriky. Více než deset let dokumentovala etnické čistky na Balkáně, ničivou občanskou válku v Sierra Leone a genocidu ve Rwandě. Její fotografie později posloužily jako důkazní materiál v procesech před Mezinárodním trestním tribunálem soudícím zločiny ve Rwandě[110]. Byla svědkem více než sedmnácti válek a ozbrojených konfliktů a

[110] Feinstein, Anthony, *Conflict Photographer: Corinne Dufka's Humanitarian Resolve*, Zdroj: www.theglobeandmail.com/incoming/corrine-dufka-article/article29202549, zobrazeno: 07.05.2024.

několikrát jen o vlásek unikla smrti. V roce 1993 při reportáži v Bosně vybuchla mina v autě, ve kterém cestovala.

Za svou práci získala Dufka řadu ocenění, včetně Zlaté medaile Roberta Capy (1996), World Press Photo (1996) a ceny International Women's Media Foundation Courage in Journalism Award (1997). Byla také finalistkou Pulitzerovy ceny a získala i prestižní MacArthurův grant. Její práce se soustavně zaměřuje na hluboký dopad na společenskou realitu. „Největší vliv na získání této ceny měla pozornost, kterou přitáhla k typům konfliktů, o nichž vyprávím: občanské válce a etnickým sporům,“[111] poznamenala jednou.



**Z fotoknihy s názvem „This Is War: Photographs from a Decade of Conflict“, Rwanda, 1994. Fotografie Corinne Dufka.**

Dufka, která ukončila svou novinářskou kariéru kvůli hlubokému vyhoření a s ním spojenému postupnému nezájmu, přesto svou práci v oblasti lidských práv neopustila. V roce 1999 opustila agenturu Reuters a otevřela terénní kancelář organizace Human Rights Watch (HRW) v Sieře Leone, jedné z nejvýznamnějších světových organizací bojujících za lidská práva. Následující

[111] *Corinne Dufka | 1997 Courage in Journalism Award*, Zdroj: www.iwmf.org/1997/10/corinne-dufka-1997-courage-in-journalism-award/, zobrazeno: 30.05.2024.

dvě desetiletí pracovala v africké pobočce HRW a až do roku 2022 dohlížela na činnost organizace v západní Africe.

Výše uvedený odstavec je pouhou vzpomínkou na její úspěchy a má především přiblížit její charakter. Její pozoruhodná kariéra a vynikající reportáže jsou naštěstí vyčerpávajícím způsobem popsány v knize *This Is War: Photographs from a Decade of Conflict*, která vyšla v roce 2023. Angažovanost Corinne Dufky dokresluje jak specifická motivace, jejíž kořeny sahají až k její práci mimo fotografii, tak hluboká citlivost společná mnoha lidem pracujícím v nejtěžších podmínkách války.

Při přípravě informací o Corinne Dufka mě zaujala potřeba obou profesí – válečného fotografa i humanitárního pracovníka – podstupovat nepředstavitelná rizika. Navzdory rozdílům v aktivní a pasivní účasti mají tyto profese značné profesní podobnosti. Jak zdroje jejího zapojení, tak její rozhodnutí o zahájení a ukončení fotografické kariéry lze zařadit do spektra různých motivací. Ačkoli jsou tyto motivace vždy individuální, dohromady tvoří rozeznatelný výzkumný vzorec.

Rozhodnutí zahrnout do této studie Jamese Nachtweye se může zdát překvapivé, protože nebylo součástí původního plánu. V průběhu mého výzkumu a četných rozhovorů s představenými umělci se však ukázalo, že jeho zařazení bylo nezbytné. Slavný válečný fotograf představuje ztělesnění archaické dokumentární fotografie a generaci tzv. bílých kovbojů, kteří podobně jako Riis nebo Hine na počátku 20. století představovali utrpení světa těm, kteří by je nikdy nebyli nuceni zažít. Z pohledu současných změn v samotném médiu – kde se reprezentace, subjektivita a inkluzivita stávají novou normou – se zdá, že klasické reportážní fotografie Nachtweyho si v očích mnohých zaslouží i kritický pohled.

Čím déle jsem se však do analýzy díla legendárního fotografa nořil, tím jasnější mi bylo, že jednoznačné hodnocení by bylo nevhodné a zbytečné, zejména v polarizované realitě, která se takovou jednoduchostí živí. Jakákoli změna znamená opozici vůči minulosti a kritický pohled na idealizované modly. Zároveň ve složitém světě toužíme po zjednodušení a často rezignujeme na snadné příběhy, místo abychom přeskočili ikoničnost Nachtweyovy postavy a ptali se na motivace jeho fotografií.

Podívejme se na biografické fakta Jamese Nachtweye. Vystudoval dějiny umění a politologii na Dartmouth College. Když během studia narazil na fotografie dokumentující aktivity hnutí za občanská práva a válku ve Vietnamu a rozhodl se vzít do ruky fotoaparát. Svou kariéru zahájil v místních novinách, kde si rychle získal uznání a ocenění, a nakonec se od roku 1984 stal pravidelným přispěvatelem časopisu *TIME*. V letech 1986–2001 byl členem agentury Magnum Photos a v roce 2001 spoluzaložil agenturu VII Photo Agency. Ze společnosti VII odešel v červenci 2011. Během své kariéry, která trvá dodnes, byl svědkem nepopsatelného množství konfliktů, válek, revolucí a humanitárních krizí.

Za svou odvahu byl Nachtwey pětkrát oceněn Zlatou medailí Roberta Capy (1983, 1984, 1986, 1994 a 1998) a jeho fotografie dvakrát získaly prestižní ocenění World Press Photo of the Year (1993 a 1995). V roce 2005 byl jedním ze tří lidí, kteří obdrželi cenu TED. V roce 2012 byl oceněn Drážďanskou mezinárodní cenou míru, která se uděluje těm, kdo aktivně bojují proti násilí a podporují světový mír.

Stejně jako v případě Dufky předkládám velmi zkrácený profil legendárního fotografa, jehož pozoruhodný život by snadno zaplnil několik svazků monografie. Mnohé z Nachtweyových fotografií získaly kultovní status a představují děsivou, až odpudivou míru násilí. Jsou shromážděny v rozsáhlé monografii nazvané *Inferno* (1999) a ohromují jak fyzickou váhou (publikace váží téměř pět kilogramů), tak bezmezným utrpením, které autor zobrazuje téměř na každé stránce. Prohlížení těchto obrazů je jako symbolický sestup do pekla. Nemuseli jsme tam sestoupit sami, fotograf to udělal za nás.

Otázka, která by měla rezonovat v našich myslích, zní: proč na sebe bere všechno to břemeno? V dokumentu *War Photographer* (2001), nominovaném na Oscara, Nachtwey odhaluje osobní motivaci. „Proč fotografovat válku? Je možné ukončit formu chování, která existovala po celou historii, prostřednictvím fotografie? (...) Pro mě spočívá síla fotografie v její schopnosti vyvolat pocit lidskosti.“[112]

James Nachtwey je bezpochyby ikonou minulosti, která reprezentuje minulou éru, v níž si fotografie ještě našla své místo a často se dopouštěla

[112] *War Photographer*, (dir.) Christian Frei, Zdroj: www.imdb.com/title/tt0309061, zobrazeno: 14.05.2024.

četných omylů v důsledku nepochopení privilegií nebo koloniální minulosti západní vizuální kultury. Jeho retrospektivní výstava Memoria z roku 2018 v pařížském Maison Européenne de la Photographie (MEP) se setkala s nevalným přijetím ze strany progresivních časopisů a kritiků. V recenzi uveřejněné v časopise *Aperture* jeden z kritiků napsal: „Akt paměti je zde povýšen na bezvýznamné politické gesto: pasivní vzpomínání. Zdá se, zaujímá místo aktivní politické angažovanosti.“[113] A samotný článek nesl název „Fotografie nezastavují války“. Tento název je sice zjednodušující (existuje jedna věc, která může ukončit válku?), ale odráží rostoucí náladu současných kritiků.



**Západní břeh Jordánu, Ramalláh, 2000. Fotografie James Nachtwey. Hood Museum of Art.**

Ačkoli je těžké nesouhlasit s mnoha postřehy v textu – například s kritikou anonymizace portrétovaných osob – předpokládá recenze jednorozměrný pohled optikou současných dokumentárních postupů a přehlíží strukturální změny v samotném médiu, včetně revoluce digitálních a sociálních médií. Zaměřuje se na omezení fotografie 20. století a přehlíží její širší význam pro

[113] Versteeg, Wilco, *Photographs Do Not Stop Wars*, Zdroj: aperture.org/editorial/nachtwey-photographs-stop-wars, zobrazeno: 02.05.2024.

vývoj média a její dopad na společenské procesy, jejichž jasně uchopení je velmi obtížné, ale bezpochyby hluboké.

V této kritice vidím paralely mezi sférou fotografie a aktivismu, kde hluboce zakořeněný individualismus a přesvědčení o kauzalitě zbavuje ostatní možnosti jednat podle přijatých metod. Je účinnější estetizovat utrpení a přilákat diváky k interakci s fotografiemi, nebo zveřejňovat i ty nejdrastičtější snímky s vírou v sílu jejich evidentnosti?[114] Skutečná změna je proces, který je nesmírně obtížné jednoznačně zachytit a který vyžaduje kolektivní práci s využitím různých metod v závislosti na čase, místě nebo situaci.

Může být jednou z takových metod fotografie? V nedávném rozhovoru pro CBS Nachtweyho slova nenechávají nikoho na pochybách a poskytují osobní odpověď na název článku v *Aperture*. „Myslím, že má skutečnou společenskou hodnotu (...) Než začneme řešit problémy, musíme je identifikovat. A myslím si, že práce novinářů a fotožurnalistů spočívá v identifikaci problémů, které je třeba ve společnosti řešit.“[115] Bez ohledu na formu nebo styl, jakým svou práci vykonával, je těžké ignorovat Nachtweyho hluboké odhodlání a víru v sílu obrazu. Zjednodušující kritika, která neuznává cenu, kterou zaplatil každý, kdo po desetiletí prožíval utrpení druhých, je mimořádně nemístná. Zároveň ilustruje vícerozměrnost angažovanosti a potřebu hlubší analýzy nad rámec prohlášení tvůrců filmu.

James Nachtwey je i přes svých 76 let stále profesně aktivní. Za cenu TED, kterou obdržel, realizuje mimo jiné dlouhodobé projekty týkající se epidemie tuberkulózy a referuje o naléhavých tématech, mimo jiné pro časopis *TIME* o vysilující závislosti na opiátech, s níž se potýká americká společnost. Ve výše zmíněném rozhovoru, kdy se moderátor pořadu *60 Minutes* Anderson Cooper ptá na Parksovo slavné přirovnání kamery ke zbrani, Nachtweyova odpověď konečně rozptyluje pochybnosti o jeho osobních motivacích. „Myslím, že je to způsob, jak se na to dívat. Protože svým způsobem můžete bojovat za mír nebo bojovat proti nespravedlnosti a způsob, jakým to děláte,

---

[114] Linfield, Susie, *Should We Be Forced to See Exactly What an AR-15 Does to a 10-Year-Old?*, Zdroj: www.nytimes.com/2022/05/31/opinion/uvalde-shooting-photos.html, zobrazeno: 22.05.2024.

[115] Rozhovor Andersona Coopera s Jamesem Nachtweyem, *60 Minutes*, Zdroj: https://youtu.be/bq2Ac5G38Fo?si=BCK9Gu4rQoJL0NPq, zobrazeno: 02.06.2024.

je informovat o ní lidi s vírou, že lidé budou chtít, aby se s tím něco udělalo.“[116]

Ačkoli zařazení fotografického díla Nachtweye do této studie se může zpočátku zdát rozporuplné, nakonec diskuzi o sociálně angažované fotografii obohacuje. Jeho práce ztělesňuje napětí mezi minulými a současnými přístupy k dokumentární tvorbě a vyzývá nás ke kritickému zkoumání vlastních předpokladů o reprezentaci a etice vydávání svědectví. Jeho trvalé odhodlání zachycovat a zprostředkovávat lidské utrpení podtrhuje komplexní roli, kterou fotografie stále hraje při prosazování sociální spravedlnosti a změn.

Když Rusko 24. února 2022 zahájilo invazi na Ukrajinu, James Nachtwey se chopil svých fotoaparátů a neprůstřelné vesty, aby opět využil svých zkušeností a talentu k dokumentování válečné reality.

[116] Rozhovor Andersona Coopera s Jamesem Nachtweyem, *60 Minutes*, Zdroj: https://youtu.be/bq2Ac5G38Fo?si=BCK9Gu4rQoJL0NPq, zobrazeno: 02.06.2024.

# Rozpoznání a reakce na výzvu

Analýza životopisů fotografů uvedených v historické části tohoto dokumentu odhaluje četné překážky a obtíže, kterým museli čelit, od nebezpečných pracovních podmínek po sociální vyloučení a nedostatek finanční podpory. Tyto výzvy mohou člověka snadno odradit od konceptu dokumentární nebo angažované fotografie. Rozvíjející se krajina moderních médií, charakterizovaná digitalizací, infotainmentem[117] a frenetickým tokem informací diktovaným požadavky trhu, stále více ztěžuje práci na časově náročných projektech motivovaných touhou po změně bez vnější institucionální podpory.

Historicky se dokumentární fotografii dařilo díky vnější podpoře, ať už od mecenášů, vládních programů, jako byl Farm Security Administration v době Velké hospodářské krize, nebo v poslední době od soukromých nadací a grantů. Tyto zdroje umožnily fotografům realizovat rozsáhlé projekty, které odhalují sociální nespravedlnost a lidské podmínky, jež jsou jinak veřejnosti skryty.

Ve světě, který se řídí kapitalistickými hodnotami a privatizovanými médii, plní nyní ceny a granty poskytované nadacemi, které podporují fotografy v jejich dokumentárním poslání, roli veřejných vysílatelů. Tyto programy přerozdělují získané prostředky podle kritérií kvality a potenciálního dopadu na realitu, nikoliv podle rychlosti a ziskovosti. Lze oprávněně tvrdit, že bez této externí podpory by dnes nevzniklo mnoho zásadních, i když někdy nepopulárních reportáží, které jsou nezbytné pro naše pochopení naléhavých společenských problémů.

Podpora ze strany těchto institucí zajišťuje, že důležité příběhy budou i nadále vyprávěny a vrhnou světlo na sociální nespravedlnost a lidské podmínky, které by jinak mohly zůstat skryty očím veřejnosti. Tato institucionální podpora poskytuje nejen finanční prostředky, ale také platformu, díky níž mohou tito fotografové oslovit širší publikum, což posiluje jejich dopad a podporuje hlubší porozumění globálním problémům.

Tím, že tyto nadace upřednostňují kvalitu a sociální dopad před komerční ziskovostí, hrají klíčovou roli při udržování integrity a relevance

---

[117] Holtz-Bacha, Christina, *Political communication research abroad Europe*, [w:] *Handbook of Political Communication Research*, Mahwah, New Jersey, 2004.

dokumentární fotografie v dnešním rychlém a informacemi přesyceném světě. Jejich úsilí zajišťuje, že umění angažované fotografie bude i nadále vzkvétat a sloužit jako mocný nástroj společenské změny a osvěty.

V následující části bych rád představil některá z nejdůležitějších ocenění a grantů, díky nimž se sociálně angažované fotografii a vizuálnímu aktivismu stále daří. Tyto programy umožňují umělcům, kteří jsou motivováni spíše posláním než finančním ziskem, vytvářet hodnotný obsah pro nás – veřejnost. Tyto iniciativy navíc nejen poskytují nezbytnou finanční podporu, ale také oceňují a posilují hlasy fotografů, kteří se angažují v odhalování pravdy a podpoře společenských změn.

## Pulitzerova cena

Jednou z nejvýznamnějších a nejstarších cen v oblasti tiskové fotografie zůstává Pulitzer Prize. Byla založena v roce 1917 a pojmenována po svém zakladateli Josephu Pulitzerovi, ale v oblasti fotografie byla inaugurována až v roce 1942 pod souhrnným názvem Pulitzer Prize for Photography. V následujících letech, konkrétně v roce 1968, byla rozdělena do dvou samostatných kategorií: Pulitzer Prize for Feature Photography a Pulitzer Prize for Spot News Photography, která byla v roce 2000 přejmenována na Pulitzer Prize for Breaking News Photography. V tomto článku budu analyzovat první z těchto kategorií.



**Desetiletá Erica Miranda byla při hraní basketbalu před svým domem v Comptonu třikrát postřelena do zad, kolena a kyčle, 29. prosince 2010. Fotografie Barbara Davidson.**

Ačkoli samotná cena neobsahuje žádnou výslovnou zmínku o angažovanosti nebo obětavosti pro druhé, samotná slova zakladatele zdůrazňují povahu žurnalistiky jako služby veřejnosti. Joseph Pulitzer zdůrazňoval: "Mojí povinností je postarat se o to, aby se k nim dostala pravda; ale to nestačí,

musím jim ji předložit stručně, aby si ji přečetli, jasně, aby ji pochopili, důrazně, aby ji ocenili, malebně, aby si ji zapamatovali, a hlavně přesně, aby se jejím světlem moudře řídili."[118]

Pulitzerova cena, udělovaná po desetiletí, je oceněním společenského dopadu oceněných materiálů. Z přehledu výročních ocenění vyplývá hluboká oddanost tématům, o nichž se píše, společná všem oceňovaným fotografickým sériím. V současné podobě se cena uděluje již více než padesát let, což činí hloubkovou analýzu i posledních dvaceti let nesmírně obtížnou. Podívejme se však na několik oceněných v novém tisíciletí.



**Azzan, Jemen, 22. května 2018. Fotografie Lorenzo Tugnoli. Contrasto.**

V roce 2004 byla cena udělena Carolyn Coleové, fotografce pracující pro *Los Angeles Times*, za její ucelený pohled do zákulisí občanské války v Liberii se zvláštním zaměřením na civilní obyvatelstvo, které se ocitlo v konfliktu. V roce 2011 byla oceněna Barbara Davidsonová, rovněž fotografka *Los Angeles Times*, za intimní příběh obětí násilí gangů. V roce 2015 byla oceněna obětavost Daniela Berehulaka, fotografa na volné noze pracujícího pro *Los Angeles Times*, za jeho neuvěřitelně odvážnou sérii zachycující boj proti

[118] *Joseph Pulitzer*, Zdroj: www.pulitzer.org/page/additional-resources, zobrazeno: 10.03.2024.

epidemii viru ebola v západní Africe. V roce 2019 získal cenu Lorenzo Tugnoli, fotograf deníku *The Washington Post*, za fotografický popis hladomoru v Jemenu, "zobrazený prostřednictvím snímků, v nichž se krása a vyrovnanost prolínají s devastací".[119] A konečně v roce 2021 byl oceněn Emilio Morenatti z agentury Associated Press za dojemnou dokumentaci života seniorů, kteří se ve Španělsku potýkají s pandemií COVID-19.

Výběr prací oceněných porotou dokonale dokládá důležitost angažovanosti ve vztahu k tématům, o nichž je pojednáváno, a její zásadní povahu v tiskové fotografii. Pochopení významu Pulitzerovy ceny v širším kontextu dokumentární a tiskové fotografie vyžaduje uznat její roli při formování veřejného povědomí a ovlivňování společenských změn. Tato cena historicky upozorňovala na naléhavé problémy prostřednictvím působivých snímků, upozorňovala na konflikty, humanitární krize, zasazovala se o lidská práva a upozorňovala na sociální nespravedlnosti, které by jinak mohly zůstat nepovšimnuty.

V dnešní digitální době se role Pulitzerovy ceny rozšiřuje nad rámec pouhého ocenění výjimečné práce; stanovuje etické standardy a inspiruje budoucí generace angažovaných fotografů. Tím, že Pulitzerova cena uznává a oceňuje silné vyprávění příběhů prostřednictvím snímků, pokračuje v prosazování ideálů žurnalistiky jako veřejné služby a poslání a povzbuzuje fotografy, aby se věnovali příběhům, na kterých záleží, a aby upozorňovali na lidskou situaci v celé její složitosti daleko nad rámec zakázkové práce.

---

[119] *The Pulitzer Prize: Feature Photography Winners*, Zdroj: www.pulitzer.org/prize-winners-by-category/217, zobrazeno: 11.03.2024.

## Grant W. Eugene Smithe
## v oblasti humanistické fotografie

Dalším oceněním, na které bych rád upozornil, je prestižní W. Eugene Smith Grant in Humanistic Photography. Smithův odkaz, o němž byla řeč dříve v tomto článku, jasně ilustruje účel grantu ve výši 30 000 dolarů pojmenovaného na jeho počest. "Ti, kdo Smithe znali, také věděli, že v kritických chvílích potřeboval přátele. Mnoho fotografů dnes pracuje proti módním trendům a ekonomice moderního vydavatelství. Fond byl založen v roce 1979, aby tyto nezávislé hlasy vyhledával a podporoval."[120]

Po celá desetiletí bylo hlavním cílem grantu povzbuzovat a podporovat dokumentární fotografy, jejichž angažovanost a humanistický přístup se shodují s tradicí fotografií W. Eugena Smithe. Ocenění se zaměřuje na fotografy, kteří si uvědomují důležitost sociálních změn a využívají nové technologie k propojení tradice fotografie se současnými postupy. Jak uvádí fond: "Porotci budou hledat fotografa a projekt, u nichž se zdá, že s největší pravděpodobností využijí příkladný a přesvědčivý fotožurnalismus a dokumentární fotografii [...] k řešení důležitého a působivého problému souvisejícího s lidským údělem: sociální změny, humanitární problémy, ozbrojené konflikty nebo jiná témata mezilidského, psychologického, kulturního, sociálního, environmentálního, vědeckého, lékařského a/nebo politického významu, v ideálním případě vyjadřující základní uznání naší společné lidskosti."[121]

Projdeme-li si seznam oceněných umělců za uplynulá léta, najdeme zde některá významná jména, která potvrzují prestiž tohoto ocenění. Mezi významné laureáty patří Sebastião Salgado (1982), Gilles Peress (1984), Carl DeKeyzer (1990), Eli Reed (1992), Gideon Mendel (1996) a Chien-Chi Chang (1999).

---

[120] *The Smith Legacy*, Zdroj: www.smithfund.org/smith-legacy, zobrazeno: 07.02.2024.

[121] *The W. Eugene Smith Grant*, Zdroj: www.smithfund.org/eugene-smith-grant, zobrazeno: 09.02.2024.

Projekty oceněné v posledních letech upozorňují na významné společenské jevy, které vyžadují hlubší zkoumání a reprezentaci nad rámec senzačních zpráv. Vybrat jen několik z mnoha oceněných umělců 21. století je obtížný úkol. Rád bych však vyzdvihl tři projekty, které nejlépe odrážejí nasazení svých tvůrců a poslání grantu W. Eugena Smithe.



**Pracovník továrny ve městě Wuhai, Vnitřní Mongolsko, 2005. Fotografie Lu Guang. Contact Press Images.**

První projekt je dílem čínského fotografa Lu Kuanga, který v roce 2009 získal ocenění a zdokumentoval ekologické katastrofy v Číně způsobené rychlým hospodářským růstem. Stejně jako Smithovy fotografie z Minamaty, i Guangova práce staví do centra pozornosti lidi a zdůrazňuje jejich bezmocnost tváří v tvář velkému průmyslu a neúnavné snaze o hospodářský růst. Guang prohlásil: "Protože se čínská ekonomika pohybuje tak rychle, je znečištění neuvěřitelně silné. Když jsem si znečištění uvědomil, když Čína otevřela západní oblast, cítil jsem, že lidé o tom musí vědět."[122] Jeho práce zaujala nejen porotce grantu, ale bohužel také přitáhla pozornost čínských úřadů. Na začátku listopadu 2018 byl Guang při cestě po Sin-ťiangu unesen

[122] Dunlap, David W., and James Estrin, *Showcase: Infernal Landscapes*, Zdroj: archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2009/10/14/showcase-65, zobrazeno: 15.03.2024.

bezpečnostními agenty.[123] Díky solidaritě novinářské obce a rozsáhlé informační kampani podporované Amnesty International a Human Rights Watch získal v roce 2019 zpět svobodu.

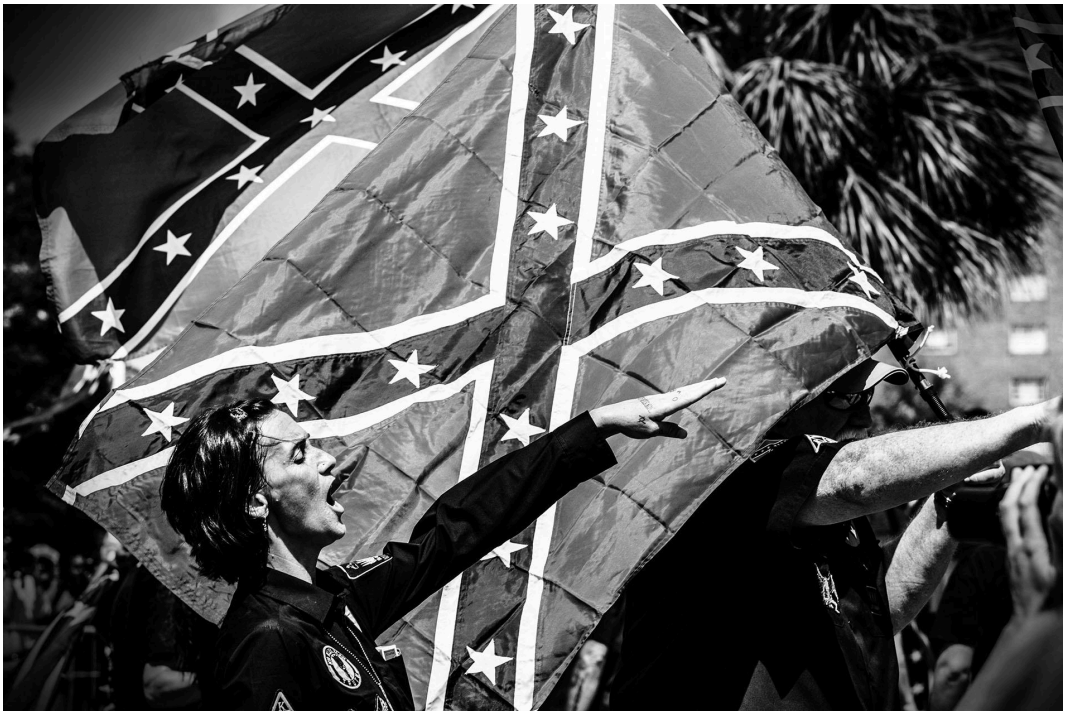



**El Paso, Texas, USA, 2015. Tento stát má 649 121 obyvatel, z nichž 21,5 % žije pod úrovní chudoby. Fotografie Matt Black. Magnum Photos.**

Dalším umělcem, který si zaslouží zvláštní zmínku, je americký fotograf a člen agentury Magnum Matt Black, který získal grant v roce 2015. Jeho dlouhodobý projekt "Geography of Poverty" (nyní pod názvem "American Geography") zkoumá současnou chudobu a kombinuje geolokační snímky se statistickými údaji, aby zmapoval a zdokumentoval nejzranitelnější komunity

[123] *Missing Photographer Likely Arrested in Xinjiang, Says Wife*, Zdroj:www.aljazeera.com/news/2018/11/28/missing-photographer-likely-arrested-in-xinjiang-says-wife , zobrazeno: 04.04.2024.

po celých Spojených státech. V letech 2014 až 2020 Black urazil více než 100 000 mil a navštívil 46 amerických států. Otevřeně deklaruje svou víru v sílu fotografického obrazu a prohlašuje: "Fotografie má schopnost krystalizovat myšlenky a emoce a motivovat lidi, aby se zabývali světem. Žádné jiné médium se jí nemůže vyrovnat."[124] Jeho projekt má intervenční charakter a jeho cílem je vyprovokovat k zamyšlení a inspirovat k akci týkající se chudoby v Americe.



**Shromáždění bílých supremacistů pro konfederační vlajku, Jižní Karolína, USA, 2015.**
**Fotografie Mark Peterson. Redux Pictures.**

Posledním umělcem, kterého bych rád zmínil v souvislosti s grantem W. Eugena Smithe, je Mark Peterson, americký fotožurnalista, který již řadu let dokumentuje obnovující se krajně pravicové hnutí. Jeho projekt "The Past is Never Dead" fotografuje současný bělošský nacionalismus s odkazem na odkaz Konfederace. Zkoumáním tradic, symboliky a chování vůdců Peterson dokumentuje politické hnutí prosazující nadřazenost bílé rasy. V popisu oceněného příspěvku porota zdůraznila nebezpečí, které hrozí, když se na obrozující se nacionalismus nereaguje: "Jedná se o násilné hnutí zabalené do jazyka rekultivace, vlastenectví a kulturního dědictví. Jeho hlavním cílem je

[124] *Matt Black*, Zdroj: www.magnumphotos.com/photographer/matt-black, zobrazeno: 10.04.2024.

demontáž desetiletí trvající legislativy v oblasti občanských práv, imigrace a rovnosti pohlaví a propagace revizionistické historie, která tvrdí, že otroctví nebylo tak špatné."[125]

Tyto projekty podtrhují hluboký dopad a význam grantu W. Eugena Smithe při podpoře fotografů, kteří se s nasazením a humanistickým zájmem zabývají kritickými společenskými otázkami.

Přiložené citace z rozhovorů, které poskytli představení fotografové, dokládají nejen povědomí a pochopení nejpalčivějších problémů společnosti, ale i intervenční povahu jejich práce. Tito vyznamenaní fotografové, kteří jdou ve stopách W. Eugena Smithe s jeho metodou dlouhodobé práce a hlubokého ponoru do dokumentovaných témat, zasvětili svůj život ve prospěch druhých. Dlouhá léta cestují po amerických státech a navštěvují upadající města, pozorují extrémní nenávist a obcují s násilím neofašistů, nebo dokonce riskují, že budou uneseni agenty režimu, a představují tak nejvyšší formu sociální angažovanosti – oběti, kterou ztělesňoval sám Smith.

[125] Estrin, James, *Documenting the Rise of White Nationalism*, Zdroj: www.nytimes.com/2018/10/17/lens/documenting-rise-white-nationalism-eugene-smith-grant.html, zobrazeno: 01.04.2024.

## Stipendium Ian Parryho

V pokračování analýzy nejvýznamnějších ocenění v oblasti dokumentární fotografie bych rád upozornil na Ian Parry Scholarship. Toto stipendium, určené talentovaným umělcům na začátku kariéry, se v průběhu let stalo živnou půdou pro začínající talenty. Jedním z prvních příjemců byl v roce 2000 Marcus Bleasdale, který souhlasil s rozhovorem pro tento výzkum. Díky značné částce 10 000 liber umožnilo stipendium realizaci mnoha významných projektů.

Stipendium bylo založeno na památku mladého fotografa Iana Parryho, který tragicky zahynul při práci pro *The Sunday Times*v prosinci 1989, když informoval o pádu rumunského diktátora Nicolae Ceausesca, a podporuje nejen mladou generaci umělců, ale také rozvíjí citlivost tím, že věnuje zvláštní pozornost sociálně angažovaným projektům. Stipendium s více než třicetiletou tradicí v posledních letech uděluje také cenu pojmenovanou po nedávno zesnulém Tomu Stoddartovi a cenu sponzorovanou společností Canon.

Požadavky a popis výběrového řízení pro každoročně oceněný projekt se nápadně podobají W. Eugene Smith Grant. "Porotci budou hledat fotografa a projekt, u nichž se zdá, že s největší pravděpodobností využijí příkladnou a přesvědčivou fotožurnalistiku a dokumentární fotografii k řešení důležitého problému a/nebo dopadu souvisejícího s lidským údělem: sociální změny, humanitární problémy, ozbrojené konflikty nebo jiná témata mezilidského, psychologického, kulturního, sociálního, environmentálního, vědeckého, lékařského a/nebo politického významu, v ideálním případě vyjadřující základní uznání naší společné lidskosti."[126] To samozřejmě může být diktováno nedopatřením nebo lidskou chybou, ale i tak to zdůrazňuje silnou inspiraci a podobnost účelu a motivace programu.

V samotnné porotě byla např. osobnost současné dokumentární fotografie, například Sir Don McCullin, Lynsey Addariová a Giles Duley (s nímž byl také

[126] *Ian Parry Grant*, Zdroj: www.ianparry.org/the-grant, zobrazeno: 22.03.2024.

veden rozhovor pro tento článek). Jejich účast podtrhuje prestiž stipendia a závazek podporovat působivou dokumentární fotografii.

Stipendium Iana Parryho je důkazem, že je důležité podporovat mladé talenty a projekty, které se zabývají zásadními sociálními problémy. Poskytuje finanční podporu a uznání a umožňuje začínajícím fotografům věnovat se své práci s nasazením a poctivostí, pokračovat v odkazu Iana Parryho a přispívat k rozvoji sociálně angažované fotografie. Stipendia se udělují od roku 1991 a mezi jejich vítěze, kteří v průběhu let formovali současnou podobu dokumentární fotografie, patří Marcus Bleasdale (2000), Jonas Bendiksen (2002), Ivor Prickett (2007) a Sebastian Liste (2010). Vzhledem k hranicím tohoto výzkumu a povaze samotného grantu – zaměřeného na mladé fotografy, zajišťujícího genderovou paritu a reprezentujícího různé kultury – bych rád upozornil na tři fotografy, dvě ženy a jednoho muže, oceněné v posledním desetiletí.



**Z projektu „Lingering Scars“, Bangladéš, 2013. Fotografie Farzana Hossen.**

Prvním projektem je "Lingering Scars" Farzany Hossenové, oceněný v roce 2013. Tato otřesná série se zabývá každodenním životem žen, které přežily znepokojivě časté útoky kyselinou v Bangladéši. Hossenová spojuje násilné činy s širšími společenskými problémy, jako jsou hluboce zakořeněné

kulturní předsudky, tlak na manželství a systémová podřízenost žen. Dokumentováním dlouhého a bolestivého procesu zotavování fotografka nejen aktivně bojuje proti tomuto jevu, ale především dává hlas ženám, které jsou o něj v patriarchální společnosti systematicky připravovány.



**Z projektu „At Home with Mental Illness“, Čína, 2015. Fotografie Yuyang Liu.**

Druhým projektem, který si zaslouží zvláštní pozornost, je "At Home with Mental Illness" od Yuyang Liu, oceněný v roce 2015. Tento projekt zachycuje život lidí s vážným duševním onemocněním v Číně, zemi, kde žije více než 16 milionů lidí s různými formami duševního postižení, přičemž 80 % z nich nemá dostatečný přístup k léčbě kvůli systémovému zanedbávání zdravotní péče. Vzhledem k nedostatečnému zastoupení jsou jejich hlasy ve společnosti často přehlíženy nebo neuznávány. Projekt realizovaný ve spolupráci s řadou nevládních organizací zkoumá vztah mezi trpícími jedinci, jejich rodinami a společností. Liu aktivně využívá dokumentární praxi k podpoře sociálních změn, lepšího pochopení problematiky duševního zdraví a zlepšení psychiatrické péče v Číně.

Třetím a posledním projektem, který bych rád zmínil, je "Red Soil" fotografky palestinského původu Rashi Al Jundi, oceněný v roce 2022. Tato oceněná série zkoumá historické i současné důsledky britského kolonialismu

na život domorodých Masajů v Keni. Černobílé snímky, připomínající klasickou dokumentární fotografii, zachycují boje místní komunity, která je vystavena vysídlování v důsledku neustálého rozšiřování velkých rančů, luxusní turistiky a průmyslu lovu trofejí. Projekt upozorňuje na dopad systémových nerovností na domorodou komunitu, nárůst chudoby a opouštění tradičního polokočovného způsobu života Masajů. Al Jundi, která již před čtyřmi lety naznačila, že používá kameru jako nástroj společenské změny, využívá své předchozí zkušenosti z práce pro humanitární organizace, aby promluvila jménem obyvatelstva, které bojuje za zachování svých práv na půdu a kulturní identitu.



**Z projektu „Red Soil“, Keňa, 2022. Fotografie Rasha Al Jundi.**

Na závěr popisu stipendia Iana Parryho je důležité zdůraznit rozmanitost oceněných projektů, a to jak z hlediska pohlaví tvůrců, tak i jejich původu. Ze všech příjemců stipendia tvoří přesnou polovinu ženy. Rada programu navíc dbá na to, aby alespoň polovina ocenění připadla "nebělošským" fotografům (POC – people of color). Tento závazek odráží pochopení správní rady pro vývoj současné fotografie a její aktivní snahu bojovat proti elitářství a izolované povaze tohoto odvětví.

## Knižní cena PhotoEvidence

Dalším nesmírně významným oceněním v oblasti angažované fotografie je cena FotoEvidence Book Award, která se uděluje za nejlepší knižní publikace zaměřené na otázky sociální spravedlnosti. Původní organizátoři, Svetlana Bachevanova a David Stuart, mají bohaté zkušenosti s obhajobou lidských práv a spoluzaložili nakladatelství FotoEvidence Press, které vzniklo v roce 2010. Již více než deset let je knižní cena FotoEvidence udělována autorům, jejichž díla prokazují hlubokou angažovanost v oblasti sociální spravedlnosti. Projekty vybrané mezinárodní porotou získávají podporu na výrobu a vydání v rámci série fotografických knih o porušování lidských práv.

Od roku 2020 je tato stále se vyvíjející cena spravována speciálně založeným stejnojmenným sdružením. Mezi členy rady a představenstva patří významné osobnosti, jako jsou Darcy Padilla (Agence VU'), Peter Bouckaert (bývalý ředitel Human Rights Watch), Tanya Habjouqa (NOOR) a Finbarr O'Reilly (spolupracovník *The New York Times*). Deklarované poslání sdružení podtrhuje jeho účel: "Naším posláním je upozorňovat na nespravedlnost, útlak a útoky na lidskou důstojnost objektivem fotografů pracujících v humanistické tradici. Knihy FotoEvidence se zaměřují na nejpalčivější otázky sociální a environmentální spravedlnosti naší doby – od genocidy po globální oteplování. Jsou vydávány s cílem inspirovat ke společenské změně, odhalovat nespravedlnost, vytvářet trvalé důkazy a vyzývat k odpovědnosti."[127]

Za tímto oceněním stojí hluboká víra v sílu dokumentární fotografie a pochopení, že samotné fotografie svět nezmění. Proto sdružení FotoEvidence udržuje trvalou spolupráci s řadou nevládních organizací, včetně Human Rights Watch, Amnesty International, Fortify Rights a Pulitzerova centra pro krizové zpravodajství. V posledních letech je jednou z nejvýznamnějších spolupráce s World Press Photo Foundation (WPPF), díky níž získávají oceněné projekty ještě širší uznání a dopad.

---

[127] *The FotoEvidence Association*, Zdroj: fotoevidence.com/about, zobrazeno: 03.04.2024.

V roce 2022 se kvůli ruské invazi na Ukrajinu dočasně změnil formát knižní ceny FotoEvidence. Namísto individuálních cen se nadace rozhodla ocenit celou komunitu tvůrců dokumentujících brutální ruský nápor, válečnou zkázu a sílu ukrajinského odporu. Výsledkem tohoto rozhodnutí je kolektivní publikace s názvem *Ukraine: A War Crime 2014-2024*, která obsahuje fotografie předních fotožurnalistů věnujících se zpravodajství o probíhajícím konfliktu. Vzhledem k dopadu současných událostí na cenu a její prestiž budovanou po desetiletí bych rád připomněl projekty z dřívějších let publikované v rámci ceny. Než se ponoříme do podrobného popisu vybraných projektů, stojí za zmínku, že mezi oceněnými byli i dva fotografové, kteří poskytli rozhovor pro tento článek: Robin Hammond s projektem *Condemned* (2013) a Marcus Bleasdale s projektem *The Unravelling: Central African Republic* (2015). Přes vysokou úroveň všech oceněných publikací je třeba zvlášť ocenit samotné autory.

Uprostřed převažujících fotografických cyklů zaměřených na ozbrojené konflikty a situaci v zemích tzv. globálního jihu vyniká svou koncepční formou a autorským přístupem oceněný příběh Daniely Zalcmanové *Signs of Your Identity* z roku 2016. Tento projekt zkoumá přehlíženou historii domorodých komunit a jejich více než 100 let trvající nucenou asimilaci do vzdělávacích institucí vytvořených kanadskou vládou v 19. století. Zalcmanová vypráví příběhy školáků, často násilně odvlečených ze svých domovů již ve věku dvou či tří let, a jejich tragické zkušenosti zahrnující psychické a fyzické násilí, nucenou sterilizaci nebo dokonce sexuální násilí.

Publikace v knižní podobě vypráví příběh dosud žijících generací Prvních národů, společenství, které v důsledku útlaku ztratilo svou identitu. Portréty pořízené technikou dvojí expozice a doplněné úryvky z výpovědí 25 přeživších studentů osvětlují dopady mezigeneračního traumatu. Zvláštní pozornost si zaslouží předmluva knihy, kterou v jazyce cree a angličtině napsala Marlene McNabová, jedna z přeživších studentek, terapeutka a profesorka. Toto symbolické gesto dává hlas více než 80 000 stále žijících obětí rasistického systému. Poslední z ústavů byl uzavřen teprve v roce 1996 a kanadská vláda se za generační křivdy oficiálně omluvila až v roce 2008. Daniella Zalcmanová je také členkou Pulitzerova centra pro krizové zpravodajství a Nadace Magnum.



**Z projektu „Signs of Your Identity“, Kanada, 2015. Fotografie Daniella Zalcman.**

Dalším projektem, který byl oceněn hned o rok později, v roce 2017, je série *Mosul Exodus* od Jana Grarupa. Klasický příběh v dokumentární podobě zachycuje události z roku 2016, známé jako bitva o Mosul, kdy se irácké síly podporované spojeneckými milicemi a mezinárodními jednotkami snažily získat město zpět z rukou Islámského státu (ISIL). Projekt představuje dramatickou chronologii událostí na frontové linii a zároveň dokumentuje nesmírně obtížnou situaci civilistů, kteří ve městě uvízli, byli ISIL využíváni jako lidské štíty nebo byli nuceni uprchnout tváří v tvář hrozícímu konfliktu a neustálému ostřelování. S odkazem na samotný název ocenění je projekt evidentním svědectvím o krvavém konfliktu a zkoumá dopad dlouhodobého konfliktu na místní komunitu. Grarupovy charakteristicky dokonale ořezané černobílé fotografie, vědomě odkazující na takové klasiky jako jsou Eugene

Smith a Sebastião Salgado[128], jsou svědectvím nejen o samotné tragédii, ale také o odolnosti Mosulu. Fotografie z této série získaly řadu ocenění, včetně druhého místa v kategorii Issue Reporting Picture Story v prestižní soutěži Pictures of the Year International.



**Z projektu „Mosul Exodus“, Irák, 2016-2017. Fotografie Jan Grarup.**

Posledním projektem, který bych rád zmínil, je *Habibi* od Antonia Faccilonga, oceněný v roce 2020 v rámci spolupráce FotoEvidence s World Press Photo. Tato fotografická série je dojemnou kronikou osobních příběhů a rodinných vazeb na pozadí probíhajícího izraelsko-palestinského konfliktu. Dlouhodobý projekt realizovaný společností Faccilongo zachycuje každodenní život palestinských rodin, v nichž si muži odpykávají dlouhodobé tresty v izraelských věznicích. Projekt se vyhýbá populárnímu narativu zobrazujícímu Palestinu jako konfliktní zónu a místo toho se zaměřuje na neobvykle hluboký humanistický pohled na jednu z mnoha mimořádných praktik nenásilného odporu – dokumentaci praxe obchodování se spermatem uvězněných mužů a oplodnění in vitro umožňující rodinám přežít i tváří v tvář mnohaleté izolaci. Fotografie ukazují vytrvalost a naději

[128] Jackson, Alex, *Photojournalism and Responsibility in Jan Grarup's Epic New Book*, Zdroj: www.1854.photography/2017/09/jan-grarup, zobrazeno: 10.04.2024.

rodin a podněcují širší diskusi o dopadu okupace na každodenní život palestinské společnosti. Dlouhodobý projekt Faccilongo získal řadu ocenění a grantů, včetně Getty Editorial Grant, ceny World Understanding Award v soutěži Pictures of the Year, Gomma Grant a byl prezentován na mnoha mezinárodních festivalech, včetně Les Rencontres d'Arles a Visa pour l'Image Perpignan.



**Z projektu „Habibi“, Palestina, 2015. Fotografie Antonio Faccilongo.**

Na závěr tohoto stručného popisu FotoEvidence bych rád upozornil na nejnovější iniciativu organizace, cenu W Award. Tato cena je určena fotografkám, které plánují vydat své příběhy formou fotografické knihy. Přestože byla tato cena dočasně pozastavena do roku 2025 kvůli zaměření instituce na dokumentování války na Ukrajině, představuje důležitý krok k podpoře dlouho očekávaných změn v komunitě dokumentární fotografie.

## Nadace Magnum

Když přecházím k poslednímu popisu této kapitoly, který se zaměřuje na grant Magnum Foundation, jež podporuje umělce realizující projekty v žánru angažované fotografie, měl jsem původně v úmyslu analyzovat několik projektů, které nejlépe odrážejí povahu tohoto ocenění. Po shromáždění dalších informací o této instituci a s ohledem na neustále se měnící formát pod vedením Susan Meiselasové jsem se však rozhodl věnovat další část této studie bližšímu pohledu na samotnou nadaci, která je spojena s legendární agenturou Magnum Photos.

Nadace Magnum je nezisková organizace založená v roce 2007 v reakci na dramatickou situaci na trhu s tiskem, který tradičně financuje dokumentární fotografii. Založili ji členové družstva Magnum Photos a jejím cílem je podpora moderních forem dokumentární fotografie, reprezentace a rozmanitosti v oboru. Nadace klade zvláštní důraz na fotografy pracující v rámci svých komunit, což má za následek, že více než 60 % jejích příjemců grantů pochází z nezápadního prostředí. "Nadace Magnum podporuje globální síť fotografů zaměřených na sociální spravedlnost a lidská práva a experimentuje s novými modely vyprávění příběhů."[129]

Od svého založení udělila Nadace Magnum více než 250 individuálních grantů na tvorbu a rozvoj projektů začínajících i zavedených umělců v různých fázích jejich kariéry. Projekty, které vybírá mezinárodní výbor, představují celý průřez fotografickými styly, od klasické reportáže až po konceptuální formy zasazené do širšího kontextu současného umění. Nadace věnuje zvláštní pozornost multidisciplinární povaze prováděných aktivit, jejich experimentálnímu charakteru a různorodým formám spolupráce mezi zúčastněnými aktéry.

V současné době se činnost Nadace Magnum soustřeďuje kolem tří hlavních programů a ceny pojmenované po Inge Morathové, fotografce, která zemřela v roce 2002.

---

[129] *Magnum Foundation*, Zdroj: www.magnumfoundation.org/about, zobrazeno: 02.04.2024.

Prvním z nich je Arab Documentary Photography Program (ADPP)[130], který byl založen na podporu a propagaci dokumentární fotografie z širšího arabského kulturního prostředí. Program ADPP, financovaný Prince Claus Fund a the Arab Fund for Arts and Culture (AFAC), je reakcí na dominantní pohled Západu ve výtvarném umění. Jak výstižně říká Susan Meiselasová: "Chci vědět zevnitř, jak svět vypadá a jak se cítí, (...) Jsou chvíle, kdy mají zasvěcenci privilegovaný pohled, a jsou chvíle, kdy lidé zvenčí vidí to, co zasvěcenci nemohou vnímat."[131] Cílem programu je aktivně podporovat nestereotypní a inovativní vizuální dokumentaci relevantních společenských témat a vyprávění z arabského regionu. Školením místních fotografů nebo fotografů z arabských zemí, rozvíjením jejich dovedností v oblasti vizuálního vyprávění a poskytováním široké platformy pro prezentaci a distribuci program posiluje přehlíženou reprezentaci v mainstreamových médiích a usiluje o plnější pochopení arabského světa. Mezi mentory programu patří vizionáři jako Peter van Agtmael (Magnum), Tanya Habjouqa (NOOR) a Eric Gottesman (For Freedoms) a další.

Dalším pilířem vzdělávací činnosti nadace je program Photography and Social Justice. Cílem této iniciativy je diverzifikace a podpora kreativity v dokumentární fotografii prostřednictvím podpory mladých fotografů, umělců, novinářů, akademiků a aktivistů, kteří se zavázali "zpochybňovat nespravedlnost, usilovat o sociální rovnost a prosazovat lidská práva prostřednictvím fotografie".[132] Program se zaměřuje na podporu individuálního potenciálu účastníků a kritického výzkumu na pomezí fotografie a sociálních změn. Stipendisté jsou vybízeni k práci na projektech v rámci svých komunit pod vedením mentorů, přičemž mohou využívat finanční podporu, kterou grant nabízí na realizaci projektů. Iniciativa upřednostňuje účastníky z regionů, kde je omezena svoboda projevu, a poskytuje specializované vzdělávání v oblasti strukturování vyprávění a

---

[130] *The Arab Documentary Photography Program (ADPP)*, Zdroj: arabdocphotography.org, zobrazeno: 15.04.2024.

[131] Bicker, Phil, *From the Front Lines, Regional Photographers Make All The Difference*, Zdroj: time.com/3806083/from-the-front-lines-regional-photographers-make-all-the-difference, zobrazeno: 02.07.2024.

[132] *Photography and Social Justice Fellowship*, Zdroj: www.magnumfoundation.org/socialjustice, zobrazeno: 18.05.2024.

efektivního vyprávění příběhů. Program funguje ve spolupráci s Craig Newmark Graduate School of Journalism na City University of New York (CUNY).

The Magnum Foundation Fund, který dříve fungoval jako Magnum Emergency Fund, byl založen v roce 2017 jako účelový grant na podporu fotografů a jejich projektů, které se výrazně angažují v sociálních otázkách a inovacích. Fond nabízí produkční granty, profesionální mentoring a podporu organizátorům, kteří vyvíjejí projekty založené na "nových modelech vyprávění příběhů, prokazují závazek k sociálním otázkám a/nebo jsou zakotveni v komunitách, které reprezentují".[133] Ve spolupráci s Prince Claus Fund je program určen jak začínajícím, tak zkušeným filmařům, ale přístup do fondu je možný pouze na základě nominace, a to na základě doporučení přidružených orgánů nadace. O jeho prestižním charakteru svědčí seznam oceněných fotografů, který je vystaven na specializovaných webových stránkách. V letech 2010-2020 byli v rámci grantu oceněni například Larry Towell, Alex Majoli, Evgenia Arbugaeva, Rafal Milach, Carolyn Drake, Matt Black, Danny Wilcox Frazier, Nneka Iwunna, Diana Markosian, Laia Abril a Natalie Keyssar.

Posledním aspektem činnosti nadace, který bych v této kapitole ráda zmínil, je Cena Inge Morathové, která se uděluje od roku 2002. Založili ji členové agentury Magnum jako poctu pozoruhodné kariéře fotografky a kolegyně, která agenturu spoluzakládala "a již více než padesát let je připomínána pro svou vytrvalou podporu žen v oboru".[134] Cena se uděluje každoročně na valné hromadě všech spoluzakladatelů agentury a oceňuje práci žen a nebinárních osobností do 30 let a poskytuje prostředky na pokračování probíhajících dlouhodobých projektů. V minulosti byly oceněny například Olivia Arthurová (2007), Daniella Zalcmanová (2016) a Alex Potterová (2019).

---

[133] *Magnum Foundation Fund Grant*, Zdroj: www.magnumfoundation.org/magnumfoundationfund, zobrazeno: 07.04.2024.

[134] *Inge Morath Award*, Zdroj: www.magnumfoundation.org/inge-morath-award, zobrazeno: 15.03.2024.



**Nawanna Snipe Tucker sedící ve svém domě. Nawannin manžel Curtis Tucker je v současné době uvězněn ve věku 55 let v Otisville. Queens, NY. 19. listopadu 2020. Fotografie Natalie Keyssar.**

Při práci na analýze vybraných ocenění a stipendií, při hledání informací a prohlubování znalostí o oceněných umělcích a jejich probíhajících projektech jsem si stále více uvědomoval mnohorozměrnost této problematiky. To, co začalo jako malá podkapitola, se rozrostlo o další stránky, zahrnující spletité profily tvůrců. Nesmírně obtížná rozhodnutí, která nakonec vyústila v zařazení či vynechání jednotlivých umělců, nebyla diktována pouze kvalitou fotografických projektů – nesporně vysokou a potvrzenou porotami jednotlivých cen a grantů – ale také nutností reprezentovat široké spektrum a rozmanitost ocenění.

Na závěr bych rád zdůraznil významnou chronologii studia angažovanosti ve fotografii. Ocenění, granty a stipendia popsaná v předchozí kapitole patří bezpochyby k nejvýznamnějším oceněním v současném světě dokumentární fotografie. Jejich vývoj, k němuž dochází především na významném a bouřlivém přelomu 20. a 21. století, označuje pro toto médium kritické období.

Programy a ceny podporující angažované postoje výtvarných umělců, širokou kulturní reprezentaci mimo Evropu a Spojené státy a působení proti patriarchálním strukturám ilustrují rostoucí význam fotografie pro inkluzivní vyprávění. Tyto iniciativy nejen zdůrazňují transformační sílu fotografie, ale také odrážejí mnohorozměrné změny, k nimž dochází v samotném oboru.

Navzdory trvalé přítomnosti Pulitzerovy ceny se i ona vyvíjela tak, aby odrážela současné zájmy a hodnoty. Novější ceny a programy, jako je Grant W. Eugena Smithe, Stipendium Iana Parryho, Knižní cena FotoEvidence a různé iniciativy Nadace Magnum, ukazují jasný závazek podporovat rozmanité hlasy a společensky působivé práce. Tato ocenění podporují inkluzivnější a reprezentativnější prostředí dokumentární fotografie a zdůrazňují roli tohoto média při prosazování sociální spravedlnosti a lidských práv.

Vývoj těchto ocenění a vznik nových nakonec značí širší posun ve světě fotografie. Zdůrazňují pohyb směrem k uznávání a podpoře talentů, které zpochybňují tradiční narativy a upozorňují na nedostatečně zastoupené komunity a problémy. Tento posun má zásadní význam pro pokračující rozvoj a význam dokumentární fotografie při řešení naléhavých společenských problémů naší doby.

# Rozhovory

## Metodologie rozhovorů

V následující části své disertační práce přejdu od teoretických a věcných úvah k samotnému jádru výzkumu a představím šest rozhovorů s uznávanými fotografy, kteří dosáhli významných úspěchů v dokumentární i umělecké fotografii, v některých případech v obou oblastech. Než představím profily jednotlivých umělců a samotné rozhovory, rád bych popsal metodologii kvalitativního výzkumu, kterou jsem použil, a to konkrétně využití hloubkových rozhovorů.

Fotografie jako umělecká forma i jako žurnalistická praxe je nesmírně nuancovaná a její povaha zůstává diskrétní, zejména vzhledem k jejímu rychlému vývoji v poslední době, jak bylo uvedeno v předchozích kapitolách. Při výběru subjektů pro rozhovory jsem si byl vědom omezeného rozsahu komparativní analýzy, která bude následovat. S vědomím předpojatosti, která vyplývá z mých vlastních preferencí a z algoritmizované přístupnosti typické pro současnou internetovou kulturu, jsem se mnoho měsíců potýkal se základními kritérii výběru. Tváří v tvář nekonečným otázkám a neřešitelným dilematům jsem se nakonec rozhodl sledovat dva určující motivy - společný a rozlišující - pro stanovení parametrů výběru. Jasným vymezením těchto motivů jsem se snažil zajistit vyvážený a smysluplný výběr fotografů, kteří by mohli poskytnout bohatý a rozmanitý pohled na vyvíjející se oblast fotografie.

Prvním motivem, společným pro vybrané fotografy, je skutečný dopad jejich projektů nebo uměleckých aktivit na realitu. Každý z vybraných umělců významně ovlivnil nebo stále ovlivňuje svět kolem nás. I když se vědomí či záměrnost jejich činnosti může lišit, jak dokládají samotné rozhovory, každý z dotazovaných je veden motivací, která přesahuje samotnou fotografickou praxi a směřuje "ven". Ačkoli se využití fotografie nemusí nutně omezovat na "svět lidí" - neboť je využívána i v pro-zvířecím aktivismu a pro-ekologických aktivitách - vědomě jsem výběr omezil na projekty realizované v rámci široce vymezené sféry lidských práv.

Druhým motivem, který je v tomto případě odlišující, je jedinečná forma fotografické činnosti charakteristická pro každého respondenta. Při řešení

výzkumné teze jsem se snažil zachytit co nejširší spektrum různých forem vizuálního aktivismu. Patří sem i aktivity, které nejsou vždy záměrné nebo zcela vědomé a někdy se objevují jako nepřímý výsledek profesionální práce. S odkazem na dříve diskutovanou rozšířenou definici aktivismu, která zahrnuje celou řadu různých forem činnosti, se kritéria výběru pohybovala od osob, které aktivně využívají fotografii jako nástroj změny - někdy přijímají aktivistickou angažovanost jako hlavní rys své identity - až po osoby zabývající se dokumentární nebo konceptuální prací, které by se v souladu s archaickou zásadou novinářské objektivity nikdy neoznačily za aktivisty. Jejich dopad na okolní sociální svět je nepřímým výsledkem jejich umělecké práce.

Šest rozhovorů je konvenčně umístěno na iluzorní škále mezi deklarovanou angažovaností, která je jádrem jejich aktivit, a angažovaností nepřímo vyplývající z úsilí umělců. Je důležité si uvědomit, že každý z mých respondentů je individualitou, jejíž motivy k činnosti jsou diktovány složitou souhrou zkušeností a proměnných. Tím, že je zařazuji do tohoto spektra angažovanosti, je nesoudím ani nestavím za příklad - ačkoli každý z nich je autoritou v oblasti fotografie a v některých případech i morální autoritou pro mě.

Díky svým charakteristickým vlastnostem a kritériím výběru připomínají to, co Max Weber, otec moderní metodologie sociálních věd, nazýval "ideálními typy"[135] - abstraktními modely, které slouží jako měřítka nebo referenční body pro porovnávání a analýzu sociálních jevů. Ideální typ není dokonalá nebo ideální forma v každodenním smyslu, ale spíše konceptuální nástroj, který pomáhá pochopit a vysvětlit složitost sociální reality. Využití tohoto konceptu nám umožňuje zachovat metodologickou konzistenci a zdůraznit postoje a chování, které jsou sice charakteristické pouze pro dotazované, ale naznačují možné směry v širším kontextu angažované fotografie. Opustíme-li sociologický žargon, slouží tito jedineční jedinci jako empiricky neexistující referenční body a modely postojů: *umělec*, *aktivista*, *dokumentární fotograf* a *fotožurnalista*. Tento přístup pomáhá pochopit spektrum motivací a dopadů v

[135] Weber, Max, *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, edited by Guenther Roth and Claus Wittich, University of California Press, Berkeley, 1978.

oblasti angažované fotografie a ukazuje rozmanitost cest, kterými lze prostřednictvím vizuálního umění dosáhnout společenské změny.

Další výzvou, které jsem čelil, byl výběr výzkumných otázek. Jedinečné fotografické postupy každého z dotazovaných vyžadovaly důkladnou, někdy i několikadenní přípravu a individuální přístup k jejich osobním postupům a zkušenostem. Zároveň jsem usiloval o zachování vědecké povahy srovnávacího výzkumu, což si vyžádalo potřebu standardizovaného a konzistentního metodologického rámce pro všechny provedené rozhovory. Nakonec jsem se rozhodl pro specifickou formu, která kombinovala oba přístupy. Každá z opakujících se standardizovaných otázek, která byla společným jmenovatelem všech rozhovorů, měla individualizovanou formu při zachování jednotného formátu.

Otázky byly rozděleny do sedmi po sobě jdoucích částí, aby se usnadnil rozhovor a zajistila se přehlednost procesu. První oddíl, *Minulost*, se soustředil na zdroje angažovanosti. Druhý oddíl, *Motivace*, se zaměřil na osobní postoje a individuální motivy k činnosti. *Identita*, třetí oddíl, se zabývala charakteristickými formami privilegií dotazovaných umělců, souvisejícím sebeuvědoměním a dopadem na jejich praxi. Čtvrtý oddíl, *Účel*, zkoumal dopad jejich práce na okolní realitu. Pátý oddíl, *Subjekt*, zkoumal vztah mezi fotografem a fotografovaným. Šestý oddíl, *Etika*, se zabýval hranicemi angažovanosti a dilematy, kterým při své práci čelí. A konečně sedmý oddíl, *Výzvy*, se zabýval současností a rychlými změnami informačních forem.

Tento strukturovaný přístup pomohl zajistit, aby každý rozhovor byl komplexní a umožnil smysluplné srovnání různých fotografů, navzdory jejich různým postupům a zkušenostem. Standardizací otázek a zároveň umožněním personalizace se mi podařilo udržet rovnováhu mezi metodologickou přísností a jedinečnými postřehy, které každý fotograf do rozhovoru vnesl.

V odstavcích předcházejících rozhovorům představím profily fotografů, jejichž životopisy a témata, jimiž se zabývají, hovoří samy za sebe. U každého fotografa zdůrazním jeho charakteristické formy práce a z nich vyplývající angažovanost. Namísto hloubkové analýzy, která by dublovala existující studie, nechám fotografy mluvit za sebe. Ve vědeckých pracích je běžnou praxí zařazovat přepisy rozhovorů pouze jako přílohu, která často zůstává

nepřečtena; v tomto případě však byly rozhovory sestaveny, upraveny a autorizovány tak, aby tvořily ucelenou součást celé výzkumné studie. Tento přístup zajišťuje, že četba rozhovorů má nejen vzdělávací hodnotu, ale nabízí také příjemný zážitek a umožňuje čtenářům vžít se do hlasů těchto výjimečných umělců.

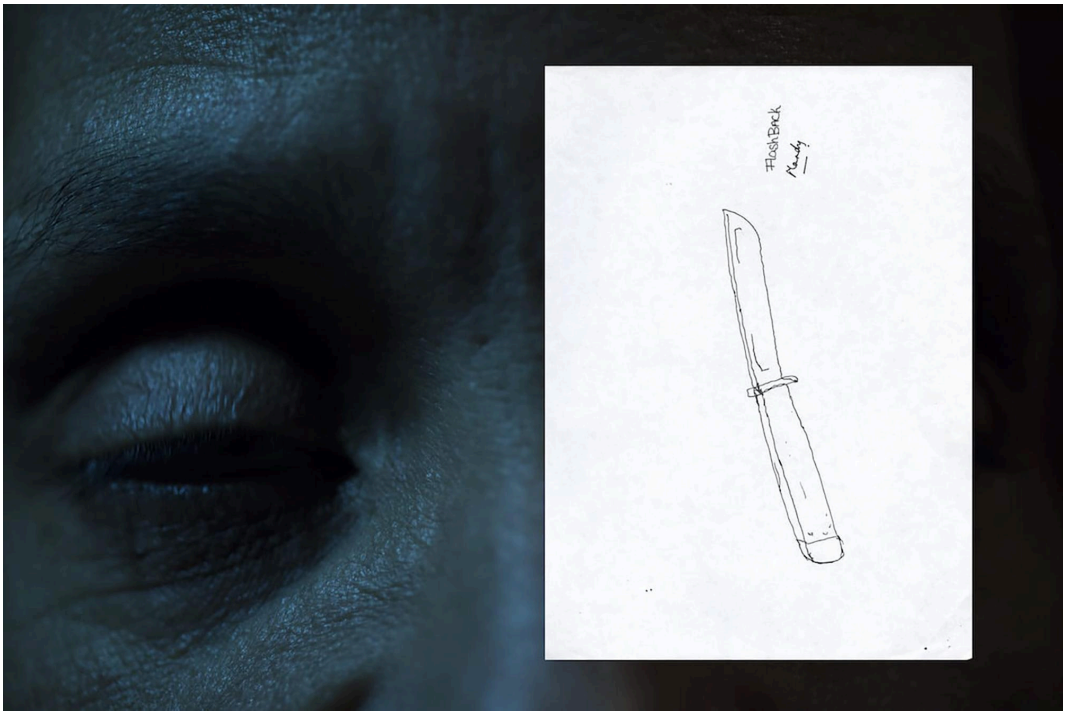
## Nina Berman

Fotografie Niny Bermanové (nar. 1960) na mě měly hluboký a trvalý vliv a formovaly můj přístup k fotografii i sociálnímu aktivismu. Její práce nepochybně ovlivnila i můj osobní způsob práce, protože mě přiměla zkoumat hlubší témata a komplexnější vyprávění. Nina Berman je dokumentární fotografka, filmařka, novinářka a pedagožka, která se ve své práci zabývá americkou politikou, militarismem, environmentálními otázkami a traumatickými následky násilí. Je autorkou několika významných fotografických publikací, mezi něž patří *Purple Hearts* (Trolley, 2004), která obsahuje portréty a rozhovory s americkými veterány z válek na Blízkém východě; *Homeland* (Trolley, 2008), která zkoumá militarizaci amerického života po útocích z 11. září 2001; a *An Autobiography of Miss Wish* (Kehrer, 2017), jež vypráví příběh Kimberly Stevensové a zdůrazňuje témata sexuálního násilí a systémového vyloučení. Tato dlouholetá spolupráce Bermanové a Stevensové si získala široké uznání a byla nominována na prestižní ceny Aperture a Prix du Livre v Arles. K tomuto příběhu se vrátím ještě později.

Bermanová začala svou fotografickou kariéru v roce 1988 jako fotografka na volné noze a pracovala pro některé z největších světových časopisů, včetně *Time*, *Newsweek*, *Life*, *New York Times Magazine*, *New York Magazine*, *German Geo* a *Sunday Times Magazine*. Její fotografická práce a nasazení byly oceněny řadou cen, stipendií a grantů, mimo jiné od New York Foundation for the Arts, World Press Photo Foundation, Pictures of the Year International, Open Society Foundation, Center for Documentary Studies at Duke University, MIT Knight Science Journalism Fellowship a Aftermath Project.

Během své kariéry Bermanová fotograficky zachycovala ozbrojené konflikty, zachycovala životy žen během válečných obléhání v Bosně a Afghánistánu, velké politické protesty, jako bylo například vtržení do amerického Kapitolu 6. ledna 2021, a přetrvávající dopady umlčovaných společenských jevů. Její díla byla vystavena po celém světě, od prestižních muzeí a galerií, jako je bienále Whitney Museum, až po betonové zdi tábora Za'atari, kde během války v Sýrii hledaly útočiště tisíce syrských uprchlíků. Její fotografie jsou

mimo jiné součástí sbírek Smithsonian National Museum of American History, Museum of Fine Arts v Houstonu, Museum of the City of New York, Harvard Art Museums a Bibliothèque nationale de France. Bermanová také dlouhá léta vyučovala na Columbia University Graduate School of Journalism, kde vede program dokumentární fotografie. Pravidelně publikuje odborné texty v časopise *Columbia Journalism Review*.




**Z knihy „An Autobiography of Miss Wish“, 1990-2016. Fotografie Nina Berman a Kimberly Stevens.**

Ze všech jejích projektů, které se vyznačují nebývalou citlivostí, bych chtěl upozornit zejména na její spolupráci a hluboké přátelství s Kimberly Stevensovou, zachycené v knize *An Autobiography of Miss Wish*. Tento projekt zachycuje více než 27 let trvající vztah (přátelství, které trvá dodnes) mezi uznávanou americkou fotografkou a mladou dívkou v krizi, která se potýká s bezdomovectvím, sexuálním násilím, obchodováním s lidmi a bojuje s traumatem a závislostí. Tento výjimečný příběh se vyhýbá klasické dokumentární formě.

Kniha neobsahuje snímky, které se obvykle očekávají od příběhu o člověku v krizi. "Mohla jsem s ní chodit do crackových domů, mohla jsem být svědkyní jejích triků, aby získala peníze," přemítá Bermanová. "Říkala bych si: 'Tohle by měli dělat fotoreportéři' nebo: 'Tohle jsou ty dobré fotky'. Ale já to nechtěla

dělat; nechtěla jsem to vidět a nevěřila jsem v sílu takových snímků. Jenom posilují negativní stereotypy a nakonec by ji ponížily."[136] Bermanové portréty jsou proloženy Stevensovými ručně psanými osobními poznámkami a temnými kresbami, stejně jako zářivým portrétem z dětství. Tím, že autorky opustily klasickou novinářskou formu, která je obvykle jednostranným líčením osoby v privilegovaném postavení, předkládají spravedlivý obraz vyloučení. Během let stále těsnějšího kontaktu se hranice zainteresovanosti nejen posunula, ale přestala být tak úplně důležitá. Bermanová se stala pro Stevensovou prvním kontaktním bodem, podporovala jak v boji za její práva, tak ve chvílích rostoucí závislosti. Pro obě ženy se projekt stal nedílnou součástí jejich života. "Je to práce, kterou žiji, ne jen projekt, který si vymyslím a jdu nafotit."[137]

V rozhovoru Nina Bermanová hovoří více o práci na projektu a o svém kontaktu se Stevensovou. Rád bych však vyzdvihl neobvyklý a hluboce citlivý přístup Bermanové ke spoluautorce, osobě v krizi, nad níž dominovala privilegia. Bermanová odmítá povýšený konstrukt, klasický v dokumentární fotografii, že "dává hlas těm, kteří žádný nemají". Kimberly Stevensová, stejně jako ostatní lidé v krizi, hlas má, ten je však systematicky umlčován společností i organizacemi či institucemi vytvořenými na pomoc lidem v nejtěžších situacích.

Spoluprací na rovném základě a podkopáváním dříve diskutovaného násilného vztahu mezi fotografem a fotografovanou osobou, Bermanová pouze vrací platformu privilegií. Tento přístup umožňuje vyprávět dlouho skrývaný tragický příběh a umožňuje oběti násilí a vyloučení znovu získat svou deprivovanou subjektivitu. Abych opět nesoustředil pozornost na úspěchy oceňované fotografky, rád bych tento odstavec zakončil slovy Stevensové: "Myslela jsem si, že to bude ten nejsilnější krok, který mohu udělat, říci vše, co mi bylo celý život říkáno, abych držela v tajnosti."[138]

---

[136] Butet-Roch, Laurence, *Nina Berman's Insight into the Life of Miss Wish*, Zdroj: www.1854.photography/2018/07/berman-miss-wish, zobrazeno: 10.03.2024.

[137] Herma, Elizabeth, *A Photographer and Her Subject Share a Journey Over the Decades*, Zdroj: archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2017/11/16/a-photographer-and-her-subject-share-a-journey-over-the-decades/index.html, zobrazeno: 28.03.2024.

[138] Ibidem.

**Karol Grygoruk:** Rád bych začal od začátku. Jak se v průběhu času vyvíjel váš přístup k fotografování? Dnes jste známá tím, že se zasazujete o různé komunity a vrháte světlo na to, co není vidět. Když jsem se ponořil do vašich starších projektů, nabyl jsem dojmu, že jste byla vždy uvědomělá a sociální otázky byly jádrem všech vašich prací od chvíle, kdy jste poprvé vzala do ruky fotoaparát. Byly nějaké významné zlomové okamžiky, které ovlivnily vaši praxi?

**Nina Bermanová:** Výborné otázky. Začala jsem fotit, když mi bylo asi 18 let. Chodila jsem na vysokou školu, táta mi dal malý filmový fotoaparát a já měla v úmyslu stát se píšící novinářkou. Během studia jsem začala pracovat pro komunitní noviny, které se zabývaly místními zprávami, politikou a příběhy práce. Příběhy jsem fotografovala a zároveň psala. Můj zájem o fotografování tedy rostl, když jsem začala poznávat jiné fotografy. Na univerzitě jsem se seznámila s dalšími lidmi, kteří se ve fotografii vyznali, a fotoaparát jsem měla vždy u sebe. Začala jsem se na svět dívat prostřednictvím mentálních kompozic ve své hlavě. Zjistila jsem, že je velmi neobyčejné cvičit se v rámování světa, ať už jsem něco vyfotila, nebo ne, ale prostě jsem si svět zarámovala.

Když jsem studovala, byla jsem jedním z členů jakéhosi radikálního politicko-uměleckého časopisu, který vycházel v Chicagu, takže moje fotografie byla i tam. Tyto noviny jsme vydávali asi pět let, takže toto období mého univerzitního života bylo nejen mým prvním fotografickým vzděláním, ale i politickým vzděláním. Chodila jsem na univerzitu v určitém období, kdy politika ve městě Chicago, kde jsem žila, byla velmi intenzivní a výbušná, a já jsem se nakonec plně zapojila jako politická organizátorka. Nikdy jsem neviděla tak velký rozdíl mezi svým politickým organizováním a fotografováním, a noviny, pro které jsem začala pracovat, se staly výrazněji politickými. Nebyly to jen komunitní noviny, ale stalo se z nich něco, co bychom dnes nazvali, nevím, demokratické socialistické nebo sociální noviny.

Hodně jsem psala o dělnických příbězích a představa, že bych pracovala pro korporátní média, pro Time, Newsweek, New York Times, což bylo něco, co jsem si tak nějak představovala na začátku studia, se stala nepochopitelnou. Proč bych se měla zaprodat těmto korporátním plátkům? A cítila jsem to velmi silně a mám pocit, že teď, o 40 let později, nebo kolik to je, se k té

analýze korporátních médií a k tomu, kde chci, aby moje fotky byly a kde ne, nějakým zvláštním způsobem vracím. Takže to byl tak trochu kruh, řekla bych. A v určitých momentech v průběhu mé kariéry, když jsem se stala více profesionální fotografkou, která se tím živí, jsem byla vždycky znepokojena, frustrována vlastní vizí a tím, co jsem viděla, že bylo publikováno. V určitém okamžiku jsem si uvědomila, že musím mít svou práci více pod kontrolou, pokud mám mít pocit, že ve svém životě něco dělám,

**KG:** V jednom z vašich rozhovorů, během rozhovoru s Makedou Bestovou, jste zmínila, že pro každého fotografa je zásadní "komunikovat" a že vaše praxe je novinářsky zaměřená. Proč fotografujete a co vás motivuje k další práci?

**NB:** Motivace se v průběhu času mění. Vždy je to nějaká kombinace: Je to něco, co mohu udělat fotograficky přesvědčivé a jedinečné a co mě zároveň tvůrčím způsobem inspiruje? Mám pocit, že při fotografování tohoto rostu jako fotografka? A za druhé, mám pocit, že tento konkrétní příběh, scéna, člověk, cokoli, je důležitý, odvážný, hodný pozornosti, potřebuje být vyslyšen, protože bojuje proti nespravedlnosti? Nebo naopak, mám motivaci fotografovat scény zatížené propagandou a politickým mýtizováním a manipulací. A jak to mohu sdělit světu, který podle mého názoru většinou není nijak zvlášť politicky uvědomělý? Takže to jsou věci, které mě motivují. Myslím, že když na to přijde, je to jako u nějaké verze pravdy, že? Že všichni tak nějak hledáme nějakou verzi pravdy a spojení.

**KG:** V návaznosti na předchozí otázku, popsala byste se jako sociálně angažovaná? Mám dojem, že ve světě žurnalistiky je slovo "aktivista" téměř zakázané, ale není vaše práce formou vizuálního aktivismu? Vnímáte fotografii jako poslání?

**NB:** Panuje představa, že novináři nikdy nestojí na žádné straně, že jsou zcela objektivní a informují pouze o faktech. Ale existuje dlouhá, krásná historie angažované žurnalistiky, kde je zcela zřejmé, že fotograf a někdy i autor vychází z politického místa a smýšlení a cítí naléhavost informovat, protože má svůj názor. A myslím si, že tato představa, že novináři jsou nějak taková ta vědecká, neutrální stvoření, mi nepřipadá pravdivá a nedává smysl. A myslím, že spousta fotografů to cítí stejně, protože máme přímou zkušenost z terénu. Na rozdíl od redaktorů a některých spisovatelů, fotografů a filmařů se

musíme s lidmi setkávat tváří v tvář a slyšet, co říkají, vidět, jak se jim daří, vidět, jak s nimi někdo zatočil. A tyto přímé zkušenosti mají vliv na nás a doufejme, že prostřednictvím naší práce i na naše publikum. Mám pocit, že je mým životním úkolem kritizovat svou společnost. Takže mě můžete nazývat vizuální aktivistkou nebo vizuální kritičkou.

**KG:** Stále přemýšlím o tom, jak jsme zejména v moderních médiích, která jsou tak silně ovlivněna penězi, téměř zapomněli na podstatu této práce jako veřejné služby. Oceňuji sdělení na webových stránkách The Washington Post pod logem, které říká - "Demokracie umírá ve tmě".

**NB:** Ano, myslím, že vzniklo za první Trumpovy vlády; stalo se jejich mantrou. Bohužel ho většina velkých periodik nepraktikuje denně, protože mají určitý světonázor, který je jejich výchozím světonázorem, a jejich zpravodajství z něj vyzařuje. Trochu mi vadí, že když se přidáte na stranu lidí, kteří jsou utlačováni, zbaveni práv, nejsou slyšet nebo jdou proti korporacím, je na vás pohlíženo jako na nějak zaujaté. Ale když podáváte zprávy z korporátního rámce a pohledu na svět, jste považováni za neutrální. A to je tedy zásadní problém s tímto slovem "objektivita" a s tím, jak se vytváří žurnalistika, když ji vlastní korporace nebo dokonce neziskové organizace, které jsou ovlivňovány miliardářskými dárci. Chci říct, že celý ten filantropický vliv dárců je také velkou součástí americké žurnalistiky.

**KG:** Jak aspekty jako váš původ, pohlaví a identita ovlivňují vaši práci? Některé z vašich nejznámějších projektů zobrazují mužné muže, někdy ve velmi zranitelných momentech. V čem se liší vaše zobrazení vlastní komunity od skupin, ke kterým nepatříte nebo nesdílíte stejnou identitu?

**NB:** To je složitá otázka, protože mám více identit. Identifikuji se jako žena a jsem běloška, ale také pocházím z židovského prostředí. Vyrůstala jsem ve střední třídě v New Yorku a později na předměstí, což mi dává výraznou identitu Newyorčanky, která se liší od těch, kteří žijí ve střední Americe. Díky tomu, že jsem vyrůstala ve městě, jako je New York, s rozsáhlými komunitami přistěhovalců, mám globálnější pohled na svět. Mám však také americkou identitu, protože jsem občankou a platím daně a vím, že peníze z mých daní jsou používány mimo jiné k financování imperialistických podniků a prodeje zbraní. Dějiny USA, zejména jejich uspořádání kolem neustálého válčení, významně formovaly mou identitu, psychiku a motivace.

Věřím, že jsem v menšině, zejména mezi fotografy, kteří zpochybňují americkou moc na globální scéně. Na počátku své kariéry jsem si představovala sama sebe jako fotožurnalistku, která s americkým pasem cestuje po světě a pracuje pro významná periodika. Chtěla jsem vyprávět příběhy o ženách utlačovaných v jejich společnostech. Psala jsem příběhy o ženách zavražděných v Mexiku, o násilí v Bosně, o ženách pod vládou Talibanu v Afghánistánu v 90. letech a o utlačovaných lidech v Indii. Ačkoli jsem na tuto práci hrdá, nakonec jsem si uvědomila jistý rozpor. Nemluvila jsem jejich jazykem ani jsem v těchto místech nežila, což omezovalo mou schopnost plně se zapojit do života lidí, které jsem fotografovala. A nebyla jsem si jistá, ke komu mé snímky promlouvají a proč?

Po 11. září jsem se zaměřila na USA, protože jsem viděla, jak tato událost militarizuje společnost a vytváří nejrůznější patologie. I když jsem realizovala několik projektů mimo USA, mým hlavním posláním je dokumentovat, jak se zapojujeme do válečných operací, mimo jiné i v rámci národních problémů. Vnímám se jako Američanka, která fotografuje náš přístup k vedení války a snaží se pochopit, jak se naše společnost kolem tohoto konceptu organizuje.

**KG:** Samozřejmě jsem vyrůstal s tímto kovbojským přístupem, koloniálním smýšlením, které se vždy zdálo být rozšířenější mezi bílými muži s fotoaparáty. V minulosti jezdili do válečných zón a vyprávěli ostatním, jak se teď věci mají. Tento aspekt vaší práce se mi líbí a nechci, abyste se cítila nepříjemně. Oceňuji, že ukazujete, že nejde jen o dobu války, ale také o to, co se děje před ní a po ní – předválečné a poválečné situace. Je to něco jako domácí válka, a když se zamyslíme nad americkou angažovaností na mnoha různých místech, z polské perspektivy, cítíme silné spojení.

**KG:** Slyšel jsem, že jste řekla: "Fotografie dávají lidem zdroje." Jaké zdroje? Jak vaše práce ovlivňuje realitu?

**NB:** Doufám, že to lidem dává pocit, že jejich příběhy mají smysl a jsou brány na vědomí, a že ostatní možná vidí společnou příčinu v mé práci. Nestačí jen být publikována. Co dalšího můžete s tou prací udělat? Když jsem začínala svou kariéru, nepřemýšlela jsem tímto způsobem, ale nyní chce mnoho fotografů jít za hranice tištěné stránky a využít svou práci k bezprostřednějšímu propojení s komunitami. Tento zájem vyplynul z mnoha rozhovorů na počátku roku 2000 v New Yorku, které se týkaly

sociálně angažované fotografie a zahrnovaly Aperture a počátky nadace Magnum. Přerostly v diskuse o tom, co s dílem dělat po jeho vytvoření. Máme prostě odejít? Jaký je váš plán dopadu? Co ještě můžete udělat?

Pro mě byl nejúspěšnější projekt, když jsem své snímky vynesla do světa mimo časopis. Udělala jsem to s knihou "Purpurová srdce", kdy jsem cestovala zemí se zraněným americkým veteránem a přednášeli jsme na středních školách, univerzitách a pořádali výstavy. Když vidíte, že vaše obrázky v něčí mysli něco odemknou, ať už na minutu, dvě nebo na celý život, a nějakým způsobem změní jeho myšlení nebo emoce, o to se snažím. To je naprostý úspěch, i kdyby se týkal jen jednoho člověka.

**KG:** Ano, vlastně jsem si toho ve své praxi všiml. V poslední době méně publikuji, ale jádro mé práce nyní tvoří přednášky a rozhovory o mých zkušenostech. V jednom rozhovoru, který jste poskytla deníku New York Times, jsem četl myšlenku, že "dávat hlas lidem bez hlasu" je povýšený konstrukt. S tím naprosto souhlasím. S kolegy, se kterými pracuji, často říkáme: "Nedávejte někomu jen mikrofon – buďte mikrofonem. Jen naslouchejte a využijte svého privilegia k zesílení těchto hlasů.

**NB:** Fráze "dát hlas těm, kteří ho nemají", se stala klišé. Problém této formulace spočívá v tom, že předpokládá, že lidé nemají hlas, zatímco přesnější tvrzení je, že dáváte hlas lidem, kteří byli umlčeni. Každý člověk má hlas, ale může být ohrožen, takže ho nemůže použít, nebo nemá platformu, kde by se mohl podělit o své zkušenosti.

Fotografie prošla za posledních 15 až 20 let vážným zúčtováním sama se sebou, což bylo nesmírně pozitivní. Přála bych si, aby ostatní aspekty našeho odvětví brzy následovaly. Netvrdím, že je ve fotografii všechno dokonalé; obchodní model zjevně selhává. Ale pokud jde o přehodnocení toho, kdo má co fotografovat, jaká by měla být role a odpovědnost fotografa a kdo si může vybrat, zda bude fotografován, nebo ne, mnoho starých pravidel padá, a to je podle mě opravdu dobře.

Ale zpět k vaší poznámce o veřejném vystupování, to jsem se musela naučit. Ani za milion let by mě nenapadlo, že budu stát na pódiu, v televizním pořadu a mluvit o své práci. Uvědomila jsem si, že bych se to měla začít učit, protože když to neudělám a o mých fotkách bude mluvit někdo jiný za mě,

tak to oni nepochopí. V tom, že jste tvůrcem fotografie a stojíte tam a popisujete své zážitky, je velká síla. Věřím, že fotograf jako veřejná osoba může mít velmi důležitou a přesvědčivou roli.

**KG:** Jste uznávanou fotožurnalistkou a značná část vašich prací se v průběhu let objevila v tradičních médiích. Omezují současné publikační možnosti, jako je přechod na internetové platformy a rostoucí význam sociálních médií, vaši praxi nebo dopad vašich snímků?

**NB:** V analogových dobách nebylo tolik periodik, takže pokud se vaše snímky objevily ve velkých titulech, mohly mít vliv, protože je vidělo mnoho lidí najednou. Věděli jste, že vás budou číst miliony lidí, ale ne každý mohl publikovat jen tak, takže to omezovalo druhy příběhů, které jsme viděli. S internetem a platformami sociálních médií je každý fotografem, každý novinářem, každý vydavatelem, nebo tak nějak zní ta mantra. A to má svá skutečná pozitiva. Ale samozřejmě to také znamená, že pro profesionální fotografy je stále těžší najít si cestu do placeného odvětví. Já jsem měla štěstí a mohla jsem mít kariéru na volné noze asi 25 let a uživit se tím. Nemusela jsem dělat práci v reklamě, kterou jsem nikdy dělat nechtěla. Ty časy jsou pryč. Tak dlouho se vám nepodaří mít kariéru redaktora na volné noze udržitelnou.

**KG:** Rozhodně.

**NB:** V době, kdy mi bylo kolem čtyřicítky, jsem si uvědomila, že i v tomto odvětví existuje ageismus *(z angl. předsudek či diskriminace vůči jednotlivcům a skupinám na základě jejich věku)*. Když se dostanete na vrchol, možná tam můžete sedět pět let, možná dokonce mimořádnou náhodou deset let, a pak je to rychlý sestup dolů, protože redaktoři chtějí najít nové lidi. A to by měli. Já už málokdy něco předkládám velkým periodikům. Přitom jsem nedávno dělala projekt o jaderných zbraních pro jednu mainstreamovou vědeckou publikaci, ale financování, koncepce a pitching projektu *(z angl. podání projektu)* byly opravdu moje záležitost, což mi umožnilo určitou kontrolu. Projekt dostal zelenou z velké části proto, že jsem do onoho periodika přišla už se značnými finančními prostředky a oni mi je doplnili. Tento způsob práce se mi líbil, protože mi také umožňoval větší kontrolu. Nebyla jsem jen fotograf, ale i režisér, producent, reportér, výzkumník a brain trust projektu *(z angl. odborný poradce)*, což mě nesmírně uspokojovalo.

Nechci být jen fotografkou, která vyplňuje díru nebo ilustruje příběh v nějakém magazínu. To je jedna z věcí, která se mi na sociálních médiích líbí. Mohu si udělat vlastní úpravy a vlastní popisky a promlouvat k lidem tak, jak chci. Na Instagramu zveřejňuji nové práce i archivní snímky a snažím se ho využívat jako platformu pro vzdělávání. Dostávám komentáře od lidí, kteří říkají: "Páni, tohle jsem nevěděl" nebo "Díky, že jsi o tom informovala". I když se mi nelíbí korporátní struktura těchto velkých platforem, jako je Meta, je to skvělý způsob, jak komunikovat svou práci. Celou svou zkušenost s válkou v Gaze jsem získala prostřednictvím sociálních médií a sledováním novinářů z Gazy. Kdybych o válce v Gaze četla jen v New York Times nebo Washington Post, zapomeňte na to; věděla bych toho velmi, velmi málo.

Myslím to vážně, tohle zpravodajství z Gazy bylo jako nic jiného. Lidé, kteří jsou bombardováni a zabíjeni, jsou lidé, kteří dělají zásadní vizuální zpravodajství, a nemají žádnou možnost úniku, což je prostě tak strašné sledovat. Musím říct, že mě čím dál méně zajímá, co říkají New York Times, Washington Post a další velká jména.

**KG:** Rád bych vyjádřil, že na mě vždycky dělal dojem váš vztah k lidem na fotografiích. Hodně jsem se naučil při analýze projektů jako "Purple Hearts" nebo "'Marine Wedding". Jaký přístup zaujímáte ke svým objektům při fotografování a větších projektech? Jste kritická k militarismu, ale zároveň jsou fotografované osobnosti vašich projektů často sami vojáci. Co považujete za nejdůležitější v dynamice mezi fotografem a fotografovanými?

**NB:** Asi osm let jsem se hodně věnovala vojákům. A na začátku své kariéry jsem jela do Vietnamu se skupinou amerických válečných veteránů z této války, takže z nějakého důvodu jsou pro mě bývalí válečníci silnými tématy v americké kultuře, ale není to práce, kterou bych stále ještě příliš dělala. Ale myslím, že vojáci mohou být úžasným zdrojem informací. Jsou mytologizováni a politicky využíváni. Takže pro mě bylo důležité vědět, kdo jsou ti lidé pod tím vším? Začalo to opravdu vážnou otázkou: Co se s nimi stalo? Jak se cítí, když se přidali k boji v této válce za demokracii založené na lži a pak byli tak těžce zraněni? A pak je tu otázka, proč se přidali, když americká armáda je dobrovolnická. Mnozí se přidávají, protože nemají práci, potřebují práci, chtějí se dostat pryč nebo chtějí najít smysl života.

Když mluvíte o mých vztazích... Až na jednoho vojáka jsem neměla příliš dlouhodobé vztahy, ale vycházely z upřímné touhy učit se. A myslím, že tím se možná liším od umělce, který přistupuje k subjektu a už má v hlavě představu o tom, co chce s daným člověkem udělat, a ten člověk se pak jen tak nějak podílí. Já jsem chtěla pochopit, o co jim jde a jak žijí. A pak to focení, alespoň pro projekt vojáka, bylo takové: Dělala jsem takové dlouhé rozhovory, nahrávala jsem je a pak jsem se rozhlížela po jejich domě a prostoru, hledala světlo, hledala jsem něco a pak jsem je požádala, aby si sedli nebo stoupli. A oni se vždycky ptali: "Kam chceš, abych se podíval?" nebo "Co mám dělat?". A já jsem říkala: "Cokoliv chceš.“ A pak se obvykle podívali dolů. Jen málo z nich mě drželo za oči a dívalo se mi do očí. Jediná, která to dělala pořád, byla jedna žena, kterou jsem fotografovala. Ale většinou se dívali jinam.

**KG:** To je překvapivé, ale poukazuje to na dynamiku fotografie, o které psala Susan Sontagová koncem 70. let – fotografie jako násilný akt. Dokonce ji symbolicky přirovnávala ke znásilnění. Samozřejmě to není totéž, ale tento druh nadvlády ve fotografické praxi je typicky spíše vertikální než horizontální.

**NB:** Veteráni, které jsem fotografovala ve snímku "Purpurová srdce", byli první vlnou zraněných, kteří se vrátili. Setkala jsem se s nimi ve velmi zranitelném bodě jejich života. Většina z nich byla právě propuštěna z armády a vrátila se domů, těžce zraněná, bez velkých vyhlídek. Jejich naděje a sny byly tak trochu zmařeny a co teď. Nejprve jsem s nimi vedla rozhovor, a když jsem začala fotografovat, zaujal je fotoaparát – filmový Hasselblad – a pak sklopili hlavu nebo se zatoulali do svých myšlenek. Kvůli svým válečným zraněním měli někteří z nich při fotografování fyzickou bolest. Kdybych se vrátila třeba o tři roky později, možná by na tom někteří byli lépe a nevypadali by tak křehce a zničeně. Možná by na tom někteří byli hůř. Ale tohle byl prostě moment přechodu, který je v americké společnosti tak těžký. Protože jsem žena fotografka, neměla jsem tu mužskou představu RoboCopa nebo vojáka s pistolí GI Joe, viděla jsem je jen jako velmi zranitelné, bolavé a zmatené mladé muže.

**KG:** Existují nějaké hranice vašeho zapojení jako fotografky? Vaše spolupráce s Kimberly Stevensovou mě velmi ovlivnila a nenávratně změnila mou praxi. V

rozhovoru pro NYT Lens říkáte: "Tohle je práce, kterou žiju." Měla jste někdy pocit, že pro ni děláte příliš mnoho nebo málo?

**NB:** Kim pro mě začala jako fotografický objekt a rychle se z ní stalo něco jiného a nyní je pro mě drahou přítelkyní a součástí rodinného kruhu. Ale každý, kdo má ve svém životě někoho blízkého, kdo je závislý, kdo byl traumatizován, zejména někdo sexuálně traumatizovaný, kdo má všechny tyto problémy, se vždy ptá sám sebe: "Udělal jsem dost, nebo příliš mnoho?" Někdy se ohlédnu zpět a řeknu si: "Páni. Měla jsi tam dát větší hranici." Nedávno mi kvůli něčemu volala a já měla tak špatnou náladu kvůli něčemu jinému, že jsem si prostě řekla: 'Teď to nezvládnu. Vyjela jsem na ni. Cítila jsem se pak hrozně provinile, ale to nemá nic společného s fotografováním, to má co dělat s lidskými vztahy. Trvalo mi 25 let, než jsem tu práci s Kim udělala tak, aby to bylo etické a abychom se obě cítily dobře. A doufám, že jsme vytvořily model, z něhož se mohou ostatní lidé učit.

Jsem hrdá na tu knihu a na to, že jsem jako novinářka udělala vše, co jsem měla. Protože existovaly určité otázky, které jsem potřebovala zodpovědět ohledně jejího příběhu, a nechtěla jsem ji vydat, dokud jsem si nebyla jistá. Vzpomínám si na rozhovor s autorkou knihy, která mi řekla, že nezáleží na tom, jestli jsou všechny detaily Kimina příběhu pravdivé, nebo ne. Ale pro mě na tom záleželo. Záleželo na tom ve smyslu, jak ji chápu, jak jí mohu pomoci nebo také nepomoci. A chtěla jsem být schopna obhájit práci v případě, že ji kritici zpochybní.

Nyní se věnujete práci s bezdomovci. Bezdomovectví ale nevyléčíte. Možná někomu pomůžete zorientovat se v byrokracii a podobně. Ale většinou si myslím, že lidé chtějí být vidět, chtějí být bráni na vědomí. Jsou osamělí. Ona byla osamělá, a mám pocit, že jestli jsem v té knize něco předala, tak to byla bolest z té osamělosti a touha po přátelích a po tom, aby si jí někdo vážil, a to je tak nějak jednoduché, upřímně řečeno. Jsou tam fotky, které jsem nechtěla dělat, jsou tam fotky, které jsem nechtěla zveřejňovat, protože jsem měla pocit, že jsou prostě příliš drsné. Je tam fotka, která se mi líbila, ale ona si myslela, že vypadá vyjeveně, a tak jsme ji tam nedali a mně to nevadilo.

**KG:** Líbí se mi, co jste říkala o tom, že to byla spolupráce, protože společná práce znamená, že jste k ní přistupovala nejen jako k tématu, ale i jako k přítelkyni a kolegyni ve své práci.

Během pandemie jsem vytvořil více než 60 portrétů a vedl přes 80, možná i 100 rozhovorů s lidmi, kteří zažívají bezdomovectví. S většinou z nich jsem musel přestat udržovat vztahy; pouze s jedním člověkem, Michaelem, který má Aspergerův syndrom, jsem stále v kontaktu. V určitém okamžiku to začalo být zdrcující. To je částečně důvod, proč jsem tak neústupný v nastavování hranic. Musel jsem si v této souvislosti připomenout: "Dobře, musím se postarat sám o sebe a ne vždy upřednostňovat potřeby druhých."

**NB:** To je opravdu důležité. Ano, i já jsem byl traumatizována jejím traumatem. Píšu o tom na konci knihy. Začala jsem bývat velmi nervózní. Vždycky jsem si myslela, že telefonát bude katastrofa. Moje hlava se rychle odebrala do temných míst. Z věcí, které mi dříve připadaly banální, se staly hlavní spouštěče nouzových situací, takže jsem se stáhla a nastavila si určité hranice. Mnoho, mnoho let jsem ji vůbec nefotografovala. Posléze už to bylo jen já a ona. Jen jsem se jí snažila pomáhat. A když jsem ji zase začala fotografovat, fotografování mi to zvláštním způsobem ulehčilo. Cítila jsem se, že mám situaci víc pod kontrolou, a to nemuselo být nutně špatně. Ale moje touha ji znovu fotografovat pramenila ze strachu, že by to nemusela zvládnout, že zemře. Uvědomila jsem si, že tato osoba byla v mém životě tak dlouho a já nemám tolik jejích fotografií; potřebovala jsem začít znovu. Myslím, že to, proč někteří lidé na světě otevírají svá srdce druhým, je záhada, stejně jako to, proč se do někoho zamilujete, že? Je to prostě záhada.

**KG:** Při práci na projektu o krizi bezdomovectví mě na začátku napadlo, že jsem si téměř jistý, že budu mít problém udělat jen pět, sedm nebo osm fotografií. Projekt byl původně určen pro malou publikaci, ale pak se ukázalo, že lidé chtějí být vidět a účastnit se pořád.

**NB:** Myslím, že Susan Sontagová a lidé, kteří ji následovali, se v mnoha ohledech dopustili velké nespravedlnosti, protože navždy přiměli lidi opravdu pochybovat až k nečinnosti; o fotografování bezdomovce, o fotografování někoho v nouzi a předpokládat, že ten člověk nechce být fotografován. Ale tak tomu často není. Pokud jste někdo, kdo působí důvěryhodně a se zájmem, protože jste se objevili bez jakýchkoli transakčních motivů, lidé reagují. Nedávno jsem byla na jednom místě v New Yorku, kde v mrazu mrzli migranti.

Bloudila jsem kolem a jeden chlapík se na mě podíval a řekl: "fotka." Prostě chtěl, abych ho vyfotila, ne abych mu fotku dala nebo poslala. Chtěl se jen nechat vyfotit. A pak mě napadlo, jak do toho zapadá rámec Susan Sontagové? Ona byla filozofka, ne praktička, a tak se nikdy nemusela zabývat otázkami etiky a souhlasu v reálném terénu.

**KG:** Bohužel většina lidí, kteří dokumentují život lidí v krizové situaci bez domova, se nezapojuje, ale pouze fotografuje dlouhými objektivy z dálky, čímž si vytváří další odstup, který je v protikladu s angažovaností.

Jakým etickým dilematům ve své praxi čelíte? Konkrétně mě zajímá váš názor na zobrazování násilí, odpovědnost při zveřejňování "pocitu selhání" a estetizaci obrazů, zejména v této podivné době, kdy si můžeme jednoduše otevřít Instagram a být svědky bombardování Gazy v přímém přenosu...

**NB:** Zobrazování násilí je rozsáhlé téma. Dokonce i definice násilí je široká; existuje jemné násilí, podtext násilí, historické násilí, vymazané násilí a pak jsou tu drastická zobrazení fyzického ublížení. Nejsem si jistá, jestli mám na to všechno jasnou teorii nebo jednoznačné pokyny. V některých projektech jsem se snažila najít alternativní cesty k vyprávění o násilí, aniž bych přímo fotografovala skutečné oběti.

Cílem tohoto přístupu je přesunout pozornost od obětí, které často nesou tíhu příběhu, zatímco pachatelé zůstávají neviděni. Je to však křehká rovnováha, protože nezobrazení obětí by mohlo být vnímáno jako vymazání jejich příběhů. Hledání způsobu, jak kontextualizovat násilí nad rámec pouhého fyzického ublížení, je proto v mé praxi trvalou výzvou.

Pokud jde o nedávné události, jako je válka v Gaze, dopad vizuálního zpravodajství byl významný. Takové vizuální zpravodajství hrálo klíčovou roli při vyvolávání demonstrací po celém světě. Nebýt kanálů sociálních médií z Gazy, viděli bychom jen velmi málo. Co však často zůstává neviděno, jsou ekonomické a korporátní zájmy, dodavatelé obranných služeb a další faktory, které jsou hnací silou konfliktu. Zahrnutí těchto hlubších souvislostí do vizuální praxe je pro mě stále aktuální otázkou.

Věřím, že fotografie by se mohla vyvíjet směrem k praxi založené na výzkumu, kde by násilí bylo lépe kontextualizováno. Zobrazováním násilí, zejména sexuálního, jsem se obsáhle zabývala v knize vydané v září, stejně

jako ve svých příspěvcích pro New York Times a v probíhajících diskusích o zobrazování sexuálních útoků souvisejících s konflikty.

**KG:** V poslední době, snad během posledního roku, se v The New York Times objevilo několik názorových článků, které se zabývaly takzvaným "momentem Emmetta Tilla". Vyvstává otázka: vyžadujeme obrazy, které zobrazují extrémní násilí? Nebo bychom měli uvažovat, jestli s tím začít? Připomínám snímek sedmileté dívky Amal Husseinové, který zachytil Tyler Hicks a který se objevil na obálce NYT.

Dojemný pohled na pětileté dítě podléhající hladu ve válkou zmítaném Jemenu zůstává stále živý. Přes počáteční váhání redakční článek ospravedlnil zveřejnění takových fotografií z důvodu zjevného nedostatku zájmu veřejnosti. Když se nad tím zamýšlím, začínám uvažovat o nezbytnosti takové fotožurnalistiky. Jak jste zdůraznila, bez snímků, které dnes novináři v Gaze prezentují, by zásadní aspekty reality zůstaly kvůli panujícím omezením zastřené.

**NB:** Násilí páchané střelnými zbraněmi je ve Spojených státech významným problémem, přesto se mu naši politici nevěnují. Ve skutečnosti je tomu právě naopak. Zastánci kontroly zbraní hledají alternativní způsoby, jak zprostředkovat naléhavost situace, a jedním z přístupů je zobrazování názornějších obrázků. S tím jsou však spojeny určité problémy. Prvním z nich je přístup. Při masových střelbách se místa činu rychle uzavírají. Navíc neexistuje jediný obrázek, který by mohl výrazně ovlivnit postoj americké společnosti k násilí páchanému střelnými zbraněmi. I když se někteří mohou mylně domnívat, že fotografie ukončily válku ve Vietnamu, byly součástí širšího diskurzu zpochybňujícího válku, ale samy o sobě ji neukončily.

Nejsem si jistá, zda bychom měli zobrazovat více názorných obrázků násilí se zbraní. Uznávám obavy, že fotografie sdílené na sociálních sítích s groteskními komentáři dehumanizují blízké. Je to křehká rovnováha.

Nepochybně však existuje dvojí metr, kdy jsou některá těla chráněna a respektována více než jiná, což je jev hluboce zakořeněný v americké společnosti a pravděpodobně přítomný i v jiných zemích. Tyto probíhající rozhovory jsou zásadní a chvályhodné a já je plně podporuji. Znamená to významný posun ve fotografii, protože před 20 lety tyto diskuse nebyly tak

rozšířené. Bohužel je téměř jisté, že v Americe dojde k další masové střelbě. Jedinou otázkou je, zda k ní dojde dnes, zítra nebo pozítří.

**KG:** V souvislosti s etickými otázkami a dilematy, a to nejen ve fotografii, zastávám názor, že je důležitější klást si otázky než znát všechny odpovědi. Myslím, že pokud mám definitivní odpověď a cítím se s ní naprosto v pohodě, zejména při práci s jinou osobou, může nastat problém. Když si nejsem jistý, stále si kladu otázky nebo zkoumám různé perspektivy, mám pocit, že jsem na správné cestě. Pokud jsem si něčím naprosto jistý, nutí mě to klást si otázku, zda nejsem ztracený nebo si v tomto přesvědčení příliš jistý.

**NB:** Pokud vám projekt připadá dokončený, takže už nemáte žádné další otázky, nic dalšího, co byste se chtěli dozvědět, nebo pokud máte pocit, že už není nic nového, co byste mohli vidět nebo říct, pak je dokončen.

**KG:** Tato poslední otázka se může zdát vzhledem k celému našemu rozhovoru planá. Je vzhledem k dnešní polarizované mediální krajině a naléhavým globálním problémům – jako je nárůst nacionalismu, klimatická krize, konflikty, kterých si všímají západní média, jako je ruská invaze na Ukrajinu a válka v Gaze, krize migrační politiky, militarizace policejních složek atd - je možné zůstat jako fotožurnalista nebo dokumentarista odtažitý nebo se vyhnout angažovanosti?

**NB:** Určitě to možné je. Myslím, že vidím, že to lidé dělají neustále, ale já to nedokážu. A to je asi to, s čím u žurnalistiky vždycky bojuji. Nedokážu se od toho odpoutat. Jestli je můj způsob lepší, nebo ne, nechci říkat ani soudit ostatní, ale mám pocit, že novináři si musí uvědomit, že ve fašistických společnostech jsou první na řadě.

Pokud si myslí, že jsou v tuto chvíli nějak mimo dění, čeká je velmi kruté probuzení, věřím, že většina americké společnosti buď k fašismu spěje, nebo se nemůže dočkat, až k němu dojde, protože si myslí, že pak budou na vrcholu.

Nevím, kde se tyto rozhovory vedou. Můžu vám říct, že na Kolumbijské univerzitě se opravdu nekonají, což je pro mě zklamáním, že nepřemýšlíme o tom, jak vyškolit novináře, aby mohli pracovat ve fašistické společnosti. Jak se

dělá novinařina, když je novinařina nezákonná? To jsou opravdu důležité otázky. Osobně bych ráda pokračovala v tvorbě fotografií a filmů, ale cítím skutečnou potřebu provést historický výzkum toho, co lidé v minulosti v těchto situacích dělali – co bylo úspěšné a co ne. Mám pocit, že se musím hodně učit o tom, čemu čelíme. Takže doufejme, že to zvládneme.

## Robin Hammond

Když jsem se na rozhovor s Robinem Hammondem (nar. 1975) připravoval, připomněl jsem si, jak hluboký vliv měla jeho práce na můj přístup k fotografii a aktivismu. Jeho odhodlání dát hlas lidem bez hlasu a upozornit na nejpalčivější problémy naší doby stanovilo měřítko toho, čeho může angažovaná fotografie dosáhnout. Jeho angažovanost v oblasti lidských práv pro mě byla velkou inspirací a významně ovlivnila můj osobní způsob práce s lidmi v krizi.

Hammond je držitelem dvou cen World Press Photo, novinářské ceny RF Kennedy, tří cen Pictures of the Year International, ceny W. Eugene Smith Award for Humanistic Photography a pěti cen Amnesty International za žurnalistiku v oblasti lidských práv. Již více než dvě desetiletí dokumentuje porušování lidských práv a dlouhodobými fotografickými projekty upozorňuje na marginalizované skupiny. V roce 2015 byl časopisem Foreign Policy jmenován jedním ze "100 předních globálních myslitelů". Je autorem tří knižních publikací, za které získal řadu prestižních ocenění.

Cena Carmignac Gestion Photojournalism Award, kterou obdržel, mu umožnila pokračovat v práci v Zimbabwe, kde dokumentoval život pod diktátorskou vládou Roberta Mugabeho. Tento projekt vyšel jako jeho první publikace s názvem *Your Wounds Will Be Named Silence* (Actes Sud, 2013). Jeho druhá publikace, *Condemned* (FotoEvidence, 2013), je vyvrcholením desetiletého projektu odhalujícího otřesné životní podmínky lidí v psychických krizích v Africe a byla vydána díky ceně FotoEvidence udělené za dokumentování sociální nespravedlnosti. Jeho třetí kniha, *My Lagos* (Editions Bessard, 2016), vyšla v září 2016.

Hammondovy práce byly publikovány v nejprestižnějších časopisech a novinách po celém světě. Pravidelně přispívá do časopisů *National Geographic* a *Time Magazine*. Dokumentoval humanitární krize a problémy v oblasti lidských práv, od dopadu změny klimatu na ostrovní komunity v Tichomoří a ničení ekosystémů nadnárodními korporacemi na globálním Jihu až po portréty obětí válečného znásilnění v Kongu a Bosně a

diskriminaci LGBTQ+ komunit. Spolu s Ninou Bermanovou založil agenturu NOOR.

Jak v rozhovoru vedeném pro účely tohoto článku, tak v mnoha dalších rozhovorech dostupných online Hammond často hovoří o stavu moderních médií, která jsou závislá na rychlém poskytování obsahu. Tato závislost byla jedním z důvodů založení organizace Witness Change. "Ti, kteří si mě objednali, byli šťastní; měli obrázky, které ilustrovaly jejich příběh. Ale já jsem nebyl. Cítil jsem se být ilustrátorem, když jsem chtěl být vypravěčem. Málokdy jsem přispíval něčím novým a v některých případech jsem jen opakoval stereotypy."[139]

Projekt Witness Change, který založil a vede Robin Hammond, je ukázkovým příkladem vizuálního aktivismu a akce zaměřené na systémovou změnu. "Witness Change existuje proto, aby ukončil porušování lidských práv marginalizovaných komunit prostřednictvím vizuálního vyprávění příběhů. Věříme v zesílení hlasů lidí, kteří přežili útlak, abychom polidštili zneužívání, kterému jsou vystaveni. Spolupracujeme s odborníky a obhájci, abychom měnili názory, otevírali mysl a měnili politiku."[140]

Hammondova cesta osobní angažovanosti, pramenící z frustrace a skutečné potřeby změny, dokonale ilustruje současný stav dokumentární praxe a vědomý posun k vizuálnímu aktivismu zaměřenému na výsledky. Při líčení geneze platformy v podcastu dostupném na Spotify (*The Togcast*) Hammond trefně poznamenává, že "zvyšování povědomí neznamená uskutečňování změn" a "naděje není strategie".

---

[139] Butet-Roch, Laurence, *Where Love is Illegal by Robin Hammond*, Zdroj: www.1854.photography/2018/07/hammond-love-illegal, zobrazeno: 12.01.2024.

[140] *Witness Change*, Zdroj: witnesschange.org, zobrazeno: 03.01.2024.



**Jessie. Z projektu „Where Love Is Illegal“, Libanon, 2015. Fotografie Robin Hammond.**

Výrazná postupná proměna přístupu k dokumentárním postupům je patrná i ve způsobu Hammondovy práce. Dlouhodobé projekty a spolupráce s odborníky dohlížejícími na aktivity ilustrují nejen hluboké nasazení, ale také sociální a vizuální povědomí o technologických změnách. Platforma připomíná webové stránky nevládních organizací, jako jsou Amnesty International, Human Rights Watch nebo Lékaři bez hranic. Intuitivní grafika, zvýraznění nejdůležitějšího obsahu, stejně jako vstřícnost a přímé výzvy ke spolupráci popírají archaický model novinářské objektivity. Z pohledu autorů projektu je nejdůležitější nejen získat atraktivní a vhodný materiál ke zveřejnění, ale především zprostředkovat autentický příběh a jeho další dopad na realitu či osudy protagonistů.

Práce Hammonda a jeho skupiny připomíná hlubokou angažovanost dokumentaristů, jako byl Gordon Parks. Hammondovo využití nových technologií, které Parks v 60. letech neměl k dispozici, a vytvoření vlastní platformy však nabízí zcela nové možnosti. "Tato smyčka zpětné vazby - od protestu k sociálním médiím a dále k mainstreamovým médiím a zpět k protestu - by dnes měla být zásadní otázkou, kterou by měl zvážit každý, kdo se zajímá o vizualitu."[141] Práce kolektivu zůstává prosta tlaku inzerentů časopisů nebo omezení nevládních organizací, o nichž byla řeč v předchozích kapitolách.

[141] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London, 2015, s. 292.

**Karol Grygoruk:** První otázka se týká minulosti. Rád bych začal otázkou o vaší cestě. Jak se v průběhu času vyvíjel váš přístup k fotografování a chápání sociálních otázek? Byly nějaké významné zlomové okamžiky, které ovlivnily vaši praxi?

**Robin Hammond:** Myslím, že když jsem na začátku tisíciletí chodil na fotografickou školu, objevil jsem fotožurnalistiku hned na začátku. Opravdu mě motivovala a zasáhla práce těchto skvělých fotožurnalistů, kteří se zdáli mít skutečný cíl, jejichž práce měla smysl a kteří podle mě skutečně měnili svět k lepšímu. Velmi mě inspirovala práce Eugena Smithe, Eugena Richardse, Jamese Nachtwaye a všech těchto osobností, které se věnovaly velmi seriózní fotožurnalistice.

Myslím, že každý z nás hledá ve svém životě smysl a cíl. Říkal jsem si, že tohle je možná způsob, jak bych mohl dělat zajímavou práci, která by ale zároveň měla nějaký hlubší smysl a mohla by mi dát pocit cíle. Když jsem jako mladý fotograf začínal, rychle jsem zjistil, jak je v tomto odvětví těžké jen přežít. Vzal jsem jakoukoli práci, kterou jsem mohl dostat. Ještě během studií jsem začal pracovat jako asistent svatebního fotografa, což pro mě byla vlastně skvělá zkušenost. Svatby mohou být nesmírně stresující, takže jsem se naučil, jak organizovat a řídit lidi během focení. Když jsem dokončil fotografickou školu, byl jsem rozhodnut zajistit si, aby mi fotografování pokrylo nájem. Proto jsem se věnoval PR fotografii, komerční fotografii a redakční práci.

Pocházím z Nového Zélandu, kde není příliš velká možnost uplatnění fotografických projektů v časopisech. Po roce snažení jsem se rozhodl přestěhovat do Velké Británie. Měl jsem představu, že přijedu do Londýna a hned mě pošlou do Iráku nebo Afghánistánu. Brzy jsem však zjistil, že i ve Velké Británii je velké množství vysoce kvalifikovaných, ale nezaměstnaných fotografů. Rok jsem trávil čas skenováním negativů ve sklepě jedné fotografické agentury. Během tohoto období probíhal současně přechod průmyslu na digitální fotografii. V této době jsem si uvědomil počáteční mylné představy o fotožurnalistice a čelil tvrdé realitě, kdy jsem se snažil fotožurnalistikou živit. Nakonec jsem získal práci v severní Anglii ve fotografické agentuře, kde jsem dělal práci pro širokopásmové noviny, jako jsou Times, Guardian, Telegraph a Financial Times, ale ze severu. Když jsem

se přestěhoval do Londýna, začal jsem s nimi spolupracovat samostatně. A nakonec jsem se dokázal sám financovat prací v zahraničí.

Protože jsem celou tu dobu měl představu, že chci dělat seriózní a smysluplnou fotožurnalistiku, zhruba v letech 2006-2008, byl jsem stále více frustrován. Přestože jsem pracoval na poutavých příbězích na zajímavých místech, očekávání redakčního trhu mi připadala nereálná. Model vyžadoval strávit ve složitém prostředí jen několik dní, pokusit se zdokumentovat celý příběh a pak ho poslat do novin. Noviny a časopisy chtěly, aby příběhy vypadaly, jako by plně zachycovaly realitu, i když jsem tam strávil jen krátký čas, třeba dva nebo tři dny. Tento přístup se často označuje jako "výsadková žurnalistika". Začal jsem se obávat o integritu své práce, protože jsem v hloubi duše cítil, že takovou povrchní práci dělat nechci.

V roce 2011, to byl asi zásadní zlom – byl jsem v Jižním Súdánu fotografovat referendum o nezávislosti a narazil jsem na situaci lidí, kteří žili s duševními problémy ve vězení. Zatímco jsem tam fotografoval, rozhodl jsem se, že musím ve své práci něco změnit – vytvořit smysluplnou fotožurnalistiku, která by mohla změnit lidi v obtížných situacích. A pokud mě nebudou financovat časopisy a noviny, hodlal jsem si to financovat sám. Rozhodl jsem se vytvořit dlouhý soubor prací o duševním zdraví v Africe.

Odjel jsem do devíti různých subsaharských zemí, abych zdokumentoval dopad konfliktů a krizí v těchto zemích na lidi, kteří žijí s problémy duševního zdraví. To vedlo k velké změně v mé práci. To bylo v roce 2011.

Další velký zlom nastal v roce 2014, kdy jsem se věnoval práci na právech LGBT po celém světě. V USA jsem měl někoho, kdo chtěl tuto práci podpořit. V podstatě mi řekl: "Abych vám mohl dát tyto peníze, potřebuji, abyste se stal registrovanou charitativní organizací, protože si je potřebuji odečíst z daní." Musel jsem vytvořit takzvanou 501(c)(3), charitativní organizaci registrovanou v USA. To mě přinutilo vytvořit kolem sebe řádnou strukturu a zamyslet se nad tím, co je posláním této organizace, a tedy i mé práce. Nakonec teď máme zaměstnance a můžeme vyprávět příběhy s dopadem.

Myslím, že spousta fotografů nebo fotožurnalistů mluví o tom, že musíme zvyšovat povědomí, ale je to pro nás způsob, jak pořídit snímky, poslat je dál a pak se zbavit jakékoli další odpovědnosti. Neobviňuji fotografy nebo

fotožurnalisty, že to dělají, protože si myslím, že většina z nás ví, jak fotit a nic jiného. Chtěl jsem se ale ujistit, že práce, kterou dělám, je přínosná pro lidi, jejichž životy dokumentuji.

Jak už jsem zmínil, založili jsme tuto organizaci, Witness Change, s posláním dopadu – což chápu jako přinášení pozitivních změn do životů lidí. A že to bude hnacím motorem vyprávění příběhů, nikoliv vytváření příběhů a doufání, že se dobré věci stanou tím, že je pustíme do světa. Aby byl proces angažované fotografie cílevědomější.

Nyní, téměř o deset let později, máme tuto organizaci, která se ve svém jádru snaží o to, aby jejím cílem bylo něco ovlivnit. Osobně je to někdy obtížné, protože v jádru jsem stále vypravěč a to, co mě přitahuje, je vytváření zajímavých příběhů. Nyní máme kolem sebe tým lidí, kteří se neustále prosazují a ujišťují se, že i když budeme vytvářet zajímavé příběhy, tyto příběhy ve své podstatě znamenají změnu pro lidi, kteří ji ve svém životě potřebují.

Zejména pro marginalizované skupiny, které nemají kontrolu nad narativy, které je definují. Jak můžeme podpořit lidi z vyloučených komunit, jako jsou uprchlíci, lidé žijící s duševními problémy nebo LGBT lidé v zemích, kde jsou kriminalizováni? Jak je můžeme podpořit, aby se jejich hlasy podílely na tom, jak jsou definováni v očích mocných a většinové populace? Chceme pozvednout jejich hlasy tam, kde to jde.

Zjišťuji, že se stále více stahuji do pozadí, místo abych byl v popředí, zaměřuji se na podporu ostatních, aby vyprávěli své vlastní příběhy. Jako spojenec je chci podporovat, aby jejich hlasy byly slyšet a aby byly reprezentovány způsobem, který jim samotným připadá autentický.

**KG:** Chci se na chvíli zastavit, protože už odpovídáte na budoucí otázky (smích). Mohl byste se krátce podělit o svou hlavní motivaci? Proč fotografujete a co vás motivuje k práci?

**RH:** Myslím, že je to pocit povinnosti. Jsem si vědom privilegií, kterých se mi v životě dostalo, a myslím, že s tím přichází i povinnost vůči lidem, kteří je neměli. Touha mít ve svém životě smysl – myslím, že je to přirozený lidský instinkt, že chceme mít pocit, že to, co děláme, je důležité a může něco změnit.

**KG:** Označil byste se za společensky angažovaného? I když se to může zdát jako samozřejmá otázka, máte pocit, že jste vnímán jako aktivista, nebo se tak vnímáte sám?

**RH:** Myslím, že ostatní lidé mohou vnímat práci, kterou dělám, jako aktivismus. Když se podívám na některé své práce, přemýšlím o tom, že by se daly zařadit do kategorie aktivismu. Obvykle se nepopisuji ani jako sociálně angažovaný, ani jako aktivista, i když jím pravděpodobně jsem. A důvod, proč pro sebe tyto termíny často nepoužívám, je ten, že mám pocit, že často pracuji s lidmi, kteří jsou tak inspirativní, kteří se věnují zranitelným lidem a ve srovnání s nimi se vůbec necítím jako aktivista – je to tak trochu relativní. Řekl bych, že spousta práce, kterou dělám je aktivismus a spousta práce, kterou dělám, zahrnuje sociální angažovanost.

**KG:** Když říkáte: "Jsem běloch s britským pasem," jste si nepochybně vědom svého privilegia. Slyšel jsem vás o tom mluvit v různých rozhovorech. Jak aspekty jako váš původ, pohlaví a identita formují vaši práci? Konkrétně u vašeho projektu *1000 Dreams* a konceptu "předávání mikrofonu", jak se liší vaše reprezentace vlastní komunity od skupin, ke kterým nepatříte, kde jste outsiderem? Jak myslíte, že vaše identita a privilegia formují vaši práci?

**RH:** Moje identita, zejména to, že jsem běloch, ve středním věku a Brit, přináší privilegia. Utváří mou práci prostřednictvím pocitu povinnosti, protože její velká část zahrnuje práci s méně privilegovanými komunitami. Neustále si připomínám štěstí své a své rodiny, zejména ve srovnání s lidmi, které potkávám po celém světě. Toto vědomí mého privilegia mě vede k tomu, abych se věnoval smysluplné práci, která něco změní.

Je však pro mě zásadní toto privilegium neustále kontrolovat, zejména při interakci s komunitami, které mě mohou považovat za mocného díky mé rase a původu. Musím dbát na to, abych této moci neúmyslně nezneužil. Jako organizace jsme zavedli systém, který zajišťuje plný souhlas a informovanost těch, kteří sdílejí své příběhy, zejména pokud jde o zkušenosti s imigrací a uprchlíky.

Kromě toho zajišťujeme spravedlivou odměnu a uctivé zacházení s vypravěči, čímž zmírňujeme případné vnímání zneužívání. Navzdory našemu úsilí zůstává tento problém trvalou výzvou, kterou jsme odhodláni neustále řešit.

**KG:** Jaký přístup zaujímáte ke svým objektům při fotografování a větších projektech? Zajímá mě zejména dynamika mezi fotografem a fotografovanou osobou. Mám dojem, že spolupráce je ve vaší fotografické praxi klíčová, například ve snímku *Where Love Is Illegal*. Mohl byste to blíže rozvést?

**RH:** Každý projekt je jiný a k projektům přistupuji několika různými způsoby, přičemž vždy nezapomínám na zachování působivosti prostřednictvím příběhů. Například milujeme práci s LGBT lidmi, protože to, jak je vnímají ostatní, je někdy zásadní pro jejich identitu, např. pokud jste trans osoba, chcete být vnímána určitým způsobem. LGBT lidé, které fotografuji, mají skvělou úroveň povědomí o tom, jak jsou vnímáni. Chtějí se aktivně podílet na tom, jak budou fotografováni a následně prezentováni širší veřejnosti. Požádal jsem je, aby napsali své výpovědi, protože jsem měl pocit, že velkou část jejich vyprávění ovládají lidé zvenčí.

V projektu *1000 Dreams* jsme to posunuli o krok dál, školíme uprchlíky, aby se sami stali vypravěči, kteří budou zprostředkovávat své vlastní příběhy i příběhy jiných uprchlíků. I když poskytujeme instrukce o technikách vedení rozhovorů, stejně důležité je zdůraznit význam vytvoření prostoru pro autenticitu. Někteří účastníci již mají toto pochopení vrozené, ale jde o to, aby se podpořilo prostředí, ve kterém se cítí oprávněni upřednostňovat během interakcí to, co je pro ně skutečně důležité.

Všichni jsme vztahovačné bytosti, ať už jsem v místnosti já nebo vypravěč příběhů z řad uprchlíků. Někdy v interakcích přizpůsobujeme své chování tomu, co vnímáme jako přijatelné pro druhou osobu. Je velmi důležité vytvořit prostředí, kde se cení autenticita, což zahrnuje respektování hranic jednotlivců, například jejich práva odmítnout určité otázky nebo žádosti o fotografování.

**KG:** Vaše práce nepochybně ovlivňuje realitu. Jak vaše práce ovlivňuje situace v reálném světě? Poskytujete přímou pomoc, nebo spolupracujete s různými organizacemi?

**RH:** Já ani moje organizace nejsme poskytovateli služeb: nekrmíme lidi, neposkytujeme sítě proti komárům, neučíme lidi. Potřebujeme spolupracovat s velkými organizacemi, které pracují v terénu a které mohou lidi podpořit, aby se jejich život zlepšil.

Partnerství je pro naši práci klíčové, protože jsme outsideři a je pro nás opravdu snadné udělat v terénu chybu, pokud dobře neznáme místní kontext. Proto vždy hledáme místní organizace, se kterými bychom mohli spolupracovat. Prostřednictvím vyprávění příběhů se snažíme zesílit hlasy marginalizovaných komunit a vrhnout světlo na působivou práci grassroots organizací (česky hnutí zdola nebo místní organizace; hnutí, které staví na lidech v dané čtvrti města, oblasti nebo komunitě jako základu politického nebo ekonomického hnutí).

Dopad naší práce zahrnuje několik dimenzí, přičemž ústředním zaměřením je změna vyprávění. Příběhy utvářejí to, jak definujeme sami sebe a naše vztahy, proto je zásadní zahrnout vyprávění marginalizovaných skupin, které byly historicky vyloučeny z mainstreamového diskurzu. Změna vyprávění proto stojí jako klíčový pilíř našeho úsilí.

Například v rámci projektu *1000 Dreams* je naším cílem zajistit, aby se hlasy uprchlíků začlenily do diskusí s hostitelskými zeměmi. Mnoho osob v těchto zemích možná nikdy nepřišlo do styku s uprchlíky ani se s nimi nezapojilo do rozhovorů. Navíc politici, kteří často utvářejí politiku týkající se uprchlíků, mohou svá rozhodnutí zakládat na omezeném porozumění zkušenostem uprchlíků. Proto je zásadní tyto mezery překlenout a začlenit do těchto rozhovorů perspektivy uprchlíků.

Další významný pilíř se zaměřuje na hmatatelné a přímé změny. To zahrnuje spolupráci s lokálními organizacemi, zejména s poskytovateli služeb, jako je například organizace v Ghaně, která pomáhá osobám s problémy v oblasti duševního zdraví. Náš přístup zahrnuje prezentaci příběhů potenciálním dárcům a vybízení, aby poskytli finanční podporu přímo této organizaci. Někdy naše úsilí zahrnuje využití vlivu, jak je vidět na mé práci s Handicap International. V tomto případě nebylo cílem pouze oslovit široké publikum, ale spíše ovlivnit malou správní radu, aby zajistila další financování iniciativ v oblasti duševního zdraví.

Někdy je rozsah vlivu široký, jindy úzký, ale významný. Spolupracujeme například s lidskoprávními organizacemi na rozsáhlejších kampaních, jako je naše partnerství s organizací Human Rights Watch v otázce odstraňování řetězů. Případně se můžeme snažit ovlivnit velkou farmaceutickou společnost, aby vyvíjela léky šité na míru africkému venkovu, jak se nám to v

minulosti úspěšně podařilo. Náš přístup je flexibilní a mění se v závislosti na konkrétních potřebách místních organizací. Spolupracujeme s nimi přímo a ptáme se, o jaké změny usilují a jak můžeme jejich úsilí nejlépe podpořit. Tento přístup založený na spolupráci potřebuje různé strategie dopadu.

**KG:** Domnívám se, že mediální prostředí se v dnešní době stalo značně toxickým. Je drasticky odlišné od toho, jaké bylo před deseti lety nebo dokonce před pěti lety. Tempo změn je neuvěřitelně rychlé a způsob prezentace obrazů a příběhů se výrazně změnil.

Svou kariéru jste začal v novinách, ale nyní provozujete vlastní neziskovou platformu Witness Change. V jednom z podcastů jste zmínil, že sociální média jsou klíčovou strategií, jak přiblížit svou práci světu, ale zároveň jste je uznal za bublinu. Omezují současné publikační možnosti vaši praxi nebo dopad vašich snímků?

**RH:** Když jsem v roce 2014 přešel k dlouhému vyprávění příběhů a založil svou organizaci, časově se to shodovalo s významnými změnami v mediálním prostředí. Naštěstí už nejsem závislý na časopiseckém nebo novinovém průmyslu, který by financoval mou práci.

Změnil jsem svůj vztah k těmto místům šíření. Jsou to spíše způsoby, kterými mohu předat zprávu, než způsoby financování práce. Naprostá většina našich prostředků pochází z grantů, filantropie nebo nadací. A pak často dělám to, že jakmile je toto financování zajištěno, hledám mediálního partnera, který by mi možná pomohl se změnou narativu. Ale není to na tom závislé. Některé práce, které jsme udělali, nebyly nikdy publikovány. Není jich mnoho. Většina z nich se nakonec zveřejní, ale není to cílem. Je to dobrý vedlejší produkt.

Například práce v časopise Time nebyla financována časopisem Time, ale americkou neziskovou organizací zabývající se duševním zdravím, která chtěla vytvořit vzdělávací materiály o duševním zdraví pro děti ve školách. Samozřejmě, že publikování v Time Magazine bylo skvělé pro změnu narativu, ale stalo se to jako vedlejší efekt. A co je pak nejlepší, je vlastně skutečná změna, která přišla až poté – poskytnutí materiálů pro děti ve školách. Tato iniciativa zahrnovala vytvoření série videí distribuovaných do škol po celých USA. Prostřednictvím těchto videí se žáci dozvídají o

problémech, kterým čelí jejich vrstevníci a s nimiž se mohou ztotožnit, a také dostávají rady od ostatních. Tato iniciativa je součástí širšího úsilí o podporu duševního zdraví a životních dovedností dětí.

Obdivuji některá média, ale kdybych se při práci, které věřím, spoléhal jen na noviny a časopisy, většina z ní by se neuskutečnila, například *1000 Dreams*. Tento projekt spoluvytvářejí uprchlíci, to by si nikdo neobjednal. Nyní jsme vyškolili 75 různých lidí. Ti se vydali ven a zdokumentovali více než 800 příběhů. To by žádná mediální organizace nezaplatila. Ale díky externím fondům jsme to mohli udělat a bylo to publikováno v podstatě ve všech velkých evropských zemích v různých publikacích.

Ptáme se na publikování této práce, ale vždy žádáme honorář, který jde zpět fotografům uprchlíků. Někdy, když se jedná o malou místní periodikum a myslíme si, že hodnota změny vyprávění je důležitější než peníze, jim to dáme zdarma. Například jsme nechali publikovat práci v malém místním periodiku v Sarajevu v Bosně a nechali jsme jim ji použít zdarma, protože jsme chtěli zajistit, aby se příběhy, které pocházejí z Bosny, šířily i v Bosně.

Nechci dopustit, aby mediální tendence ovlivňovaly naši práci. Opravdu věřím ve smysluplnost našich příběhů a v to, že náš přístup přináší změnu, a naštěstí obvykle nemáme problém s jejich publikováním.

**KG:** Líbí se mi, co jste řekl v podcastu o fotografické etice, že se váš etický přístup stále vyvíjí. Jakým etickým dilematům ve své praxi čelíte? Konkrétně by mě zajímalo, jaký je váš názor na zobrazování násilí, odpovědnost při publikování a estetizaci obrazů. Existují nějaké hranice vaší fotografické angažovanosti?

**RH:** Před poměrně dlouhou dobou jsem se vzdal představy, že budu nestranným pozorovatelem. Pokud jste zpravodajský fotograf, dobře, chápu to, i když si myslím, že to neexistuje, ale myslím, že je to něco, o co se člověk může snažit.

Práce, kterou dělám, je hodně zaměřená na dokumentování pohledu lidí z okraje společnosti. Necítím potřebu vyvažovat svůj pohled, protože je to jejich pohled. V mnoha situacích, zejména pokud jde o uprchlíky, už známe ten méně tolerantní, pravicový pohled na to, kdo jsou uprchlíci. V diskusi však chybí hlas samotných uprchlíků. Proto když vyprávím příběhy

uprchlíků, nepřispívám příliš k dialogu tím, že do něj zahrnuji také názory politiků, kteří prosazují vyhoštění uprchlíků. Není to pro mě zásadní faktor. Místo toho vnímám svou roli jako poskytnutí platformy marginalizovaným jedincům, aby mohli vyjádřit svůj pohled na věc.

**KG:** A co odpovědnost za zveřejňování a zobrazování násilí? V nedávných názorových článcích v New York Times se hovořilo o "momentu Emmetta Tilla" a o tom, co by se dalo nazvat "momentem Alana Kurdiho", který se týká zobrazení těla dítěte, například dítěte uprchlíka. Jak se díváte na zobrazování takového násilí v médiích, zejména v souvislosti s událostmi, jako je válka v Gaze a situace na Ukrajině, která se v současnosti odehrává? Zdá se, že došlo k posunu; dlouhou dobu platilo pravidlo, že se takové názorné scény zobrazovat nesmějí. Vzpomeňme například na fotografii Amal Hussainové, sedmileté dívky z Jemenu, kterou zachytil Tyler Hicks na obálce New York Times a která ukazuje ničivé následky hladomoru. Redakční článek u fotografie zmiňoval neochotu zaměstnanců zveřejňovat takové snímky, přestože to považovali za jediný způsob, jak upozornit veřejnost na konflikt v Jemenu. Myslíte si, že jsou takto názorné snímky nezbytné k tomu, aby upozornily na důležité problémy, jako je válka v Jemenu?

**RH:** Rozumím tomu, co říkáte. Obrázek Alana Kurdiho mi stále utkvívá v paměti. Ale už jsem o tom mluvil dříve, o etice týkající se hierarchie práv. V ideálním případě bych nechtěl, aby byla v novinách zveřejněna fotografie mého dítěte v bezbranné situaci. Ale pokud to nakonec pomůže, zachrání životy nebo změní postoje, pak to možná stojí za to. Ta fotka Alana Kurdiho podle mě na krátkou dobu sehrála zásadní roli při změně vnímání uprchlíků. Rodiče a politici, kteří jsou rodiči, v tom obrázku viděli své vlastní děti. Myslím, že to byl neuvěřitelně silný, zničující obraz.

Mám pocit, že kdyby v takové situaci bylo moje dítě, považoval bych za důležité takový obrázek zveřejnit. V minulosti jsem čelil kritice za to, že jsem dokumentoval lidi ve zranitelných situacích. Etické úvahy se však mohou vyvíjet a názory se mohou lišit v závislosti na okolnostech. Otázkou je, zda zveřejnění takových snímků vytváří spojení s těmi, kteří mají moc změnit situaci lidí žijících v podobných podmínkách.Pokud jde o snímky dětí v Gaze, ačkoli jsou nesporně srdcervoucí, dosáhl jsem bodu, kdy se na ně už nemohu dívat. Navzdory vysokému počtu mrtvých zůstává mnoho z nich v

anonymitě. Je to skoro, jako kdybychom je ve snaze vyhnout se urážce místo toho nakonec odlidštili.

Máme snad pocit, že fotografie a svět obrazů jsou tu jen pro to, když jsou lidé šťastní a v pořádku? Pokud trpíte, neměli byste mít právo dát lidem najevo, že trpíte? Mám tak nějak dost silný pocit, že lidé v Gaze by chtěli, aby lidé viděli, čím si procházejí. Kašlou na soukromí, vždyť je zabíjejí.

Samozřejmě, člověk musí být citlivý a neexistuje žádná černobílá hranice, ale myslím, že jsme se začali až příliš dotčení. Byl bych opatrný v tom, co tady říkám, ale myslím, že existuje riziko, že se začneme až příliš zabývat otázkami soukromí, když na druhé straně jde o životy lidí. Ještě dnes existují lidé, kteří popírají, že se holocaust stal. Kdyby nebylo lidí, kteří to vyfotografovali, bylo by ještě víc těch, kteří to popírají. Myslím, že díky zdokumentovaným fotografiím existuje vyšší míra obav.

Je povinností nás, těch, kteří jsme vypravěči příběhů, dokumentovat historii a také dokumentovat důkazy o zneužívání tam, kde existuje. Kromě toho je naší povinností zajistit, aby ti, kteří jsou za toto zneužívání odpovědní nebo mají moc ho zastavit, snímky viděli a aby na ně měly emocionální dopad. Myslím, že to je důležitější než mít obavy, zda jsme někomu nenarušili soukromí. Neexistuje však žádná černobílá linie a šedých oblastí je mnohem více. Existuje možnost, že se dostaneme na špatnou stranu a někdy můžeme prohrát. Na druhém konci morálky objektivu jsou paparazzi, kteří fotí celebrity, jak se říká, ve veřejném zájmu. Ve veřejném zájmu to není, to nikomu život nezmění.

Obávám se, že naše zaujetí tím, zda někdo dal svolení k fotografování, může způsobit, že přehlédneme šanci svou prací něco skutečně změnit, a to jen proto, že se obáváme případných reakcí na sociálních sítích.

**KG:** Poslední otázka. Je vzhledem k dnešní polarizované mediální krajině a naléhavým globálním problémům – jako je vzestup nacionalismu, klimatická krize, konflikty jako ruská invaze na Ukrajinu a válka v Gaze, krize migrační politiky, rostoucí propast nerovnosti atd. - možné zůstat jako fotožurnalista nebo dokumentární fotograf odtažitý nebo se vyhnout angažovanosti?

Ve své soukromé praxi jsem dlouho váhal otevřeně přiznat svou angažovanost v aktivismu a vyhýbal jsem se označení "fotograf" a "aktivista" v

jedné větě. Tato neochota pramenila z mýtu objektivity, který, jak si nyní uvědomuji, je nepochopením objektivity a etiky.

**RH:** Myslíte jako emocionálně odtažitý, nebo odtažitý ve smyslu objektivní?

**KG:** Odtažitý jako objektivní, jako fotožurnalista.

**RH:** Ne, nevěřím, že je to možné. Je to skvělý koncept a snaha o poctivost a objektivitu je důležitá. Všichni si však neseme osobní předsudky a zkušenosti, které nevyhnutelně ovlivňují naši práci. I když bychom se měli snažit tyto předsudky překonat, dosažení naprosté objektivity, zejména v oblastech, jako je zpravodajství, je nedosažitelný ideál.

Narazil jsem na výzkum, který pojednává o nedostatku objektivity v amerických médiích, což se může zdát samozřejmé. Obvykle při diskusi o tomto nedostatku objektivity myslíme na pravicově orientovaný tisk, jako je Fox News. Je však zaznamenán i v levicově orientovaných médiích. Nejde o to, že by levice měla tendenci věřit konspiračním teoriím nebo nepravdám, ale spíše o to, že projevuje zaujatost, pokud jde o to, čí hlasy se rozhodne neukazovat.

Například New York Times je skvělá publikace, ale nedá prostor alternativním hlasům, aby byly slyšet, a tak se stává bublinou sama o sobě. Mnoho médií je financováno z předplatného a předplatné znamená, že lidé chtějí slyšet hlasy, se kterými souhlasí. Brexit a zvolení Trumpa pro mě byly naprostým šokem, protože jsem byl v takové ozvěně, kde jsem poslouchal jen hlasy podobné tomu mému.

Myslím, že i ti, kteří by řekli, že se snaží o objektivitu, někdy nevědomě, ale někdy i zcela vědomě, toho nedosahují. I když by o to zpravodajská periodika, zpravodajští fotografové a vypravěči měli usilovat. Ale je to téměř nemožný ideál.

**KG:** Vzpomínám si, že jsem narazil na studie o dopadu fotografie Alana Kurdiho. Zajímavé bylo, že tyto studie ukazovaly na výrazný nárůst zpravodajství o migraci a uprchlících po celém světě během prvního týdne po zveřejnění snímku. Postupem času se však toto zpravodajství zmenšilo a na mnoho měsíců téměř vymizelo. Zdá se, že máme tendenci nasycovat mediální prostor takovými příběhy a zobrazovat uprchlíky pouze v kontextu

zpráv. Skutečnost je však taková, že tyto události nejsou ojedinělými incidenty, ale probíhají každý den, 24 hodin denně, 365 dní v roce.

Oceňuji vaši poznámku o posilování určitých narativů v pravicových a konzervativních médiích. Na druhé straně, k níž se cítím patřit, existuje tendence v rámci příběhů týkajících se uprchlíků romantizovat nebo se zaměřovat na určité skupiny, jako jsou děti a matky. Tato reakce je sice nezbytná pro rychlé řešení rasismu a násilí, ale toto zaměření může neúmyslně přehlížet jiné demografické skupiny, zejména převážně mladé muže na těchto migračních trasách, kteří rovněž potřebují pomoc. Je zásadní prezentovat vyvážené vyprávění, které osvětluje všechny aspekty těchto složitých problémů. Pochopení různých perspektiv a zkušeností v rámci těchto krizí je zásadní pro vytvoření komplexního a empatického přístupu k vyprávění.

**RH:** Souhlasím s vámi. Existuje nebezpečí, že pokud nedáme prostor druhé straně nebo alternativním názorům, nepochopíme, co si ostatní lidé myslí, a to zvyšuje polarizaci. Nejsem velkým příznivcem konzervativních médií, a když někdy tyto názory slyším, myslím si, že ti lidé jsou blázni. Ale je důležité snažit se pochopit, odkud se takové šílenství bere.

Zpráva, kterou jsem četl, upozorňuje na problém, že New York Times možná nejsou tak objektivní, jak o sobě tvrdí. Tento nedostatek objektivity se týká zejména Ameriky, kde máte situaci, kdy levice přehlíží značnou část obyvatelstva jen proto, že jim nerozumí. Tato polarizace se zvyšuje a pak dochází k překvapením, jako je brexit. Jako já, který jsem skončil s tím, že "tohle není Spojené království, které znám!", protože jsem nikdy neslyšel ty hlasy lidí, kteří by takto hlasovali, ale ve skutečnosti to je svět, ve kterém žijeme.

## Giles Duley

S Gilesem Duleym jsem se poprvé setkal v rozhovoru, který poskytl spolu s legendárním Donem McCullinem pro deník *The Guardian*.[142] Zaujal mě nejen jeho neobyčejný příběh, ale především upřímnost a síla tohoto filmaře. Dne 7. února 2011, když Duley pracoval na fotografickém projektu zkoumajícím dopad války na vojáky v Afghánistánu, doprovázel vojáky z 1. eskadry 75. jezdeckého pluku americké armády a zažil událost, která mu změnila život. V důsledku výbuchu protipěchotní miny přišel o obě nohy a levou ruku. Toho dne se jeho život nenávratně změnil, stejně jako jeho fotografování.

Když po mnoha týdnech procitl na nemocničním lůžku a zjistil, že stále žije a má jednu funkční ruku, pocítil obrovskou úlevu, že může stále fotografovat. "Kdybych už nemohl fotografovat, pak bych raději zemřel v Afghánistánu. Fotografování, to jsem já. Je to můj hlas. Tak je to jednoduché."[143] vypráví v rozhovoru pro *The Guardian*. Od té doby se jeho práce zaměřuje na dopady válečných konfliktů, zejména na oběti nášlapných min.

Giles Duley je britský fotograf, spisovatel, moderátor a kuchař, který se ve své dokumentární tvorbě zaměřuje na dlouhodobé humanitární dopady ozbrojených konfliktů. Svou kariéru zahájil jako hudební fotograf, který zachycoval největší hvězdy 90. let pro vlivné časopisy, jako jsou *Vogue*, *Sunday Times*, *Elle*, *GQ* a *Esquire*. Dokumentoval britskou alternativní hudební scénu a zachytil vzestup britpopu, trendu, který stál za renesancí anglické kultury. Duley spolupracoval s hvězdami jako The Prodigy, Underworld, Pulp, Mariah Carey, Oasis a Lenny Kravitz.

V roce 2004, po delší pauze způsobené profesním vyhořením, pracoval Duley jako sociální pracovník pečující o lidi s postižením. Na toto období vzpomíná v rozhovoru, který poskytl pro tento článek, a osvětluje tak svou

---

[142] Kellaway, Kate, *'Once Photography Gets a Grip, You're Captive': Don McCullin and Giles Duley in Conversation*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2019/feb/03/don-mccullin-giles-duley-photography-retrospective-tate-interview, zobrazeno: 21.04.2024.

[143] Ibidem.

současnou fotografickou praxi. Následně se Duley rozhodl plně věnovat dokumentární tvorbě. Od té doby spolupracuje s významnými humanitárními organizacemi, jako jsou Lékaři bez hranic, EMERGENCY, Save the Children, Mines Advisory Group a UNHCR. Dokumentoval realitu válkou a krizí zmítaných oblastí, včetně Iráku, Afghánistánu, Jižního Súdánu, Demokratické republiky Kongo, Angoly, Bangladéše, Keni, Ukrajiny, Jordánska, Libanonu, Kolumbie, Vietnamu a Nigérie.

Za svou práci a angažovanost získal Duley řadu ocenění, včetně ceny May Chidiac za odvahu v žurnalistice, ceny zakladatelů AIB za mimořádné úspěchy a čestného magisterského titulu v oboru fotografie na Bournemouth University of Arts. V roce 2013 obdržel čestné stipendium od Královské fotografické společnosti, které se uděluje "vynikajícím osobnostem, které mají díky svému postavení nebo úspěchům úzký vztah k vědě nebo umění fotografie nebo k jejímu využití". V roce 2015 obdržel mediální cenu Women on the Move za svou práci upozorňující na těžkou situaci syrských uprchlíků v Libanonu. V roce 2017 ho starosta Leoluca Orlando jmenoval čestným občanem Palerma. V roce 2019 získal mediální cenu Amnesty International UK za svůj projekt "Jsme tu jen proto, že jsme silní". V roce 2024 byl Duley jmenován členem Řádu britského impéria za svou práci ve prospěch lidí, kteří přežili ozbrojený konflikt.

Traumatické zážitky, které vedly ke značnému postižení, posílily legitimitu jeho hlasu jménem statisíců bezejmenných obětí ozbrojených konfliktů po celém světě. Duleyho osobní cesta a neochvějná oddanost dokumentování lidských podmínek ve válečných zónách podtrhují jeho hluboký vztah k jeho práci a poslání upozorňovat na často přehlížené důsledky konfliktů.



**Murad, 5 let, z Idlibu, údolí Bekaa, Libanon, 2016. Fotografie Giles Duley.**

"Různí fotografové mohou používat stejný fotoaparát nebo světlo nebo všichni fotografovat stejný snímek. Co se však liší, je duše člověka za objektivem a okamžiky, které rozpozná a které ho přitahují - emocionální spojení, které naváže. To se mi na Gilesových fotografiích líbí. Při pohledu na jeho snímky můžeme cítit to, co cítí on. Je zřejmé, že je hluboce spjat s lidskými osudy lidí z celého světa. Sám si prošel těžkou zkouškou. Říká se, že

nepřízeň osudu pomáhá rozvíjet soucit, a Gilesovo umění to rozhodně potvrzuje."[144]

Nikdy bych nečekal, že v akademické studii použiji slova filmové megahvězdy, ale tyto věty pronesené Angelinou Jolie dokonale vystihují jedinečnost postavy Gilese Duleyho. Duleyho neobvyklý přístup k médiu fotografie i k samotné reliéfní tvorbě nejlépe ilustruje také jeho specifické využívání sociálních sítí, které není typické pro většinu filmařů, a jeho zcela nekompromisní přístup ke komunikačním kanálům. Duley připravil pro televizi VICE sérii pořadů o vaření, v nichž navštívil místa zničená ozbrojeným konfliktem a oživil válečné příběhy univerzálním jazykem vaření.

Dlouhodobý projekt Legacy of War, který byl zahájen v roce 2013 a který zkoumá dlouhodobé dopady válečných konfliktů po celém světě, se vyvinul v nadaci Legacy of War Foundation, jejímž je Duley generálním ředitelem. Dnes tato organizace přináší pomoc na Ukrajinu, do Rwandy a Libanonu. Jeho propagační činnost, kterou podporují mimořádní přátelé Angelina Jolie, Banksy, PJ Harvey a Massive Attack, vedla k získání významných finančních prostředků na humanitární pomoc. Od roku 2017 se díky práci Duleyho a celého týmu podařilo vybrat více než 1,4 milionu britských liber.

Rozhovor, který jsem s Duleyem vedl, je jedním z nejzajímavějších rozhovorů o fotografii a aktivismu, jakých jsem měl zatím možnost se zúčastnit. Než dám slovo tomuto výjimečnému umělci a aktivistovi, rád bych připomněl Duleyho slova, která jsem našel v rozhovoru pro časopis *Vogue* a která ve mně zůstala a obohatila mou vlastní dokumentární práci: "Kdyby mi někdo řekl: 'Viděl jsem jednu z vašich fotografií a nemohl jsem se na ni dívat, pak bych selhal."[145]

---

[144] Jolie, Angelina, *Giles Duley by Angelina Jolie*, Zdroj: mag.citizensofhumanity.com/blog/2017/02/05/giles-duley-angelina-jolie, zobrazeno: 10.02.2024.

[145] Rozhovor Ricy Cerbarano s Gilesem Duleyem, Zdroj: www.vogue.it/en/photography/interviews/2017/11/03/giles-duley-interview/?refresh_ce=, zobrazeno: 28.01.2024.

**Karol Grygoruk:** Moje první otázka, v duchu rozjezdu, jak se vyvíjel váš přístup k fotografování v průběhu času? Byl jsem opravdu šokován, když jsem si přečetl rozhovor s Donem McCullinem v Guardianu, že jste vlastně chtěl být v armádě. Byly nějaké významné zlomové okamžiky, které ovlivnily vaši praxi?

**Giles Duley:** Ano, spoustu momentů. Pokud jde o fotografování, myslím, že v osmnácti jsem dostal fotoaparát a prostě jsem se zamiloval do myšlenky fotografování a zachycování obrazů. Ale v minulosti jsem se jako malé dítě velmi zajímal o vojenskou historii a války. Vzpomínám si, že když mi bylo asi 12 nebo 13 let, viděl jsem v televizi rozhovor s někým, kdo byl ve válce o Falklandy, do které se zapojila Velká Británie, a byl velmi popálen. To byl okamžik, kdy jsem si jako dítě uvědomil, co válka opravdu je. Protože člověk může vyrůstat při čtení komiksů a sledování filmů atd., kde je to velmi okouzlující. Když jsem pak viděl realitu války, uvědomil jsem si v tu chvíli, když mi bylo asi třináct let, že válka je opravdu o zabíjení a mrzačení toho druhého a že se to snaží udělat vám. Uvědomil jsem si, že v tomto smyslu to není žádná sláva. To bylo něco, co mi zůstalo v hlavě.

Když jsem začal fotografovat, inspiroval mě nejprve Don McCullin a chtěl jsem se stát válečným fotografem. Bylo mi také osmnáct nebo devatenáct let. Prostě jsem miloval fotografování a měl jsem přátele, kteří byli v kapelách a hudebníci, takže jsem začal dělat rokenrolovou fotografii a módní fotografii. Ale jak roky plynuly, nepřinášelo mi to žádné uspokojení. Byl jsem relativně úspěšný, vydělával jsem slušné peníze a cestoval, ale nemělo to žádný smysl, kromě velmi komerčních, chvilkových večírků a všeho toho ostatního. Nemělo to žádný smysl.

Po deseti letech jsem se s fotografováním rozešel, protože jsem si chtěl znovu rozmyslet, co chci dělat. Také se staly dvě věci: za prvé, bylo to po 11. září a ve zprávách jsem sledoval invazi do Iráku a invazi do Afghánistánu. A všechno to bylo velmi nadšené, jako že ty země osvobodíme. Ale neměl jsem pocit, že bych slyšel příběhy lidí, kteří v těch zemích žijí. Všechno, co jsem viděl, bylo o vojácích, našich vojácích, amerických vojácích, britských vojácích, západních spojencích a o tom, jaké zlo tam bylo. Ale neměl jsem pocit, že bych slyšel hlasy místních lidí, Afghánců nebo Iráčanů.

To je jedna věc, kterou mám v hlavě. Myslím, že hodně z mé práce bylo vedeno zvědavostí. Chci porozumět lidem a událostem. Zároveň, když jsem si dával pauzu od fotografování, jsem se věnoval pečovatelské práci. Žil jsem s člověkem, který trpěl autismem, nebyl soběstačný, často se sebepoškozoval a potřeboval podporu a přátelství na plný úvazek, aby přežil každý den. Byl jsem jeho životním pečovatelem. I když vždycky říkám, že jsme se starali jeden o druhého, bylo to tak nějak vzájemné. Po několika letech práce s Nickem jsme si začali uvědomovat, že ho nikdo pořádně neposlouchá. Když jsme měli schůzky s lékaři nebo jinými lidmi, tito lidé mluvili přes něj. Dokonce ani jeho rodiče ho pořádně neposlouchali. Dokonce i jeho matce říkali: "Přeháníš, neříkáš pravdu, jsi jenom hysterická matka." Říkali to před Nickem, protože se snažil vokalizovat své myšlenky. Zvláště když byl ve stresové situaci, to nemluvil vůbec. Takže nikdo jeho situaci pořádně nerozuměl.

Jeho sebepoškozování bylo velmi špatné a jako způsob, jak se uklidnit, se mlátil do stejného místa. Dělal to do té míry, že mu tekla krev. Bylo to dost hrozné, ale nešlo ho zastavit. Často to chtěl udělat třeba 64krát nebo 32krát; bylo to velmi tvrdé a nemohli jste ho fyzicky zastavit. A tak jsme si řekli: "Co kdybychom pracovali s fotografiemi, na kterých bych mohl zdokumentovat jeho život? Mohl by si fotografie prohlédnout a vybrat si ty, které by rád viděl."

Jednoho dne, když se sebepoškozoval a po tváři mu tekla krev, byl rád, že jsem ten okamžik vyfotografoval. Bylo to opravdu zajímavé, protože při další návštěvě psychologů a zdravotníků jsme před ně fotografie položili. Jejich reakce se opravdu změnila. Když jim byla předložena fotografie sedmnáctiletého chlapce, kterému po tváři stéká krev z úderu pěstí, reagovali jako: "Ach, musíme udělat víc, musíme najít odpovědi."

Myslím, že to byl moment, kdy se všechny ty myšlenky spojily dohromady. Uvědomil jsem si, že fotografie je mocný vypravěč příběhů – ne pro mě, já jsem jen zrcadlo – ale mohl bych pomoci ostatním lidem vyprávět jejich příběhy. Nemám rád ten výraz, víte, někdy mě lidé představují a říkají: "Ach, Giles, ten dává hlas těm, kteří ho nemají." To není pravda. Já nikomu hlas nedávám; oni sami hlasy mají. Já jsem jen zesilovač. Mým úkolem je zesilovat

a zajišťovat, aby byly hlasy lidí slyšet. Nikomu hlas nedávám a je opravdu důležité to rozlišovat.

Nick nemohl sdělit svůj příběh, ale mohl vidět fotografie a schválit je. Jediné, co jsem dělal, bylo, že jsem mu pomáhal usnadnit vyprávění jeho příběhu. Jen jsem mu usnadňoval, aby jeho hlas zazněl. To byl klíčový okamžik.

Říkal jsem si: "K tomuhle můžu využít své fotografické schopnosti." Hudba a móda byly jen o egu – mém egu, egu kapely, egu módy. Ale tohle bylo o tom, že jsem se od jakéhokoli ega oprostil a řekl jsem si: 'Čím méně jsem na té fotografii já, tím lépe,' protože tohle je čistě prostředek, který lidem umožní slyšet různé příběhy. Vzal jsem zkušenosti, které jsem nasbíral s Nickem, spolu se svou zvědavostí a touhou vědět, co se děje na místech, jako je Irák a Afghánistán. To mě přivedlo na tuto cestu vyprávění příběhů.

Nikdy jsem se nenazýval fotožurnalistou. Nikdy jsem se ani nenazýval dokumentárním fotografem. Důvodem, proč jsem se vydal na tuto cestu bylo, že jsem byl naštvaný muž s fotoaparátem. Byl jsem naštvaný na to, co jsem ve světě viděl, a jediný způsob, který jsem znal, jak na něj mít nějaký vliv, bylo vyprávění příběhů. Když jsem viděl, co se ve světě děje, napadlo mě, že bych mohl něco udělat se svou fotografií. Teď, když se ohlížím zpět na svou ranou tvorbu, uvědomuji si, že jsem v sobě nesl i to, čemu psychologové říkají nevědomé předsudky.

Byl jsem vychován fotografiemi lidí, jako jsou Don McCullin a Sebastião Salgado – krásné fotografie. Ale způsob, jakým zobrazovali lidi, byl do značné míry o "těch druhých" a také o vytváření krásných obrazů. Když se podíváte na fotografie Dona McCullina nebo na Salgadovy rané fotografie, nejsou na nich ani jména lidí, protože se s nimi nespojovali. Převládala myšlenka, že fotožurnalista by měl být jako moucha na zdi, která neinteraguje. Vždycky tomu říkám "syndrom cestovatele v čase", kdy vám říkají, že když jste cestovatel v čase, nemáte se ničeho dotýkat, protože to mění osud. Stejně se chovali fotografové a filmaři, kteří si mysleli, že když někam cestují, nemají se ničeho dotýkat, protože by tím změnili osud.

'Když umírá dítě, tak mu nepomůžu. Když se děje tohle, neudělám nic'. To je blbost, protože nikdy nejste mouchou na zdi; jste slonem v místnosti. Jakmile

se někde objevíte jako západní novinář, už máte dopad. Takže je to jen přetvářka, říkat: 'Aha, nikdo si mě nevšiml. Jen jsem dělal svou práci. '

My už měníme dobu. Když se ohlédnu zpátky, mám dobrý příklad. Existuje fotografie, kterou jsem pořídil v Angole na začátku své kariéry. Je to velmi krásná fotografie. Byly na ní vdovy z války, vdovy po povstaleckých vojácích, těsně po občanské válce. Tyto ženy se schovávaly ve staré školní budově, která byla napůl vypálená. Byl to vlastně místní kněz, který řekl: "Měl bys je navštívit, protože se bojí, že se jim vláda pomstí." Žily tam samy. On sám byl fotograf. Byl to Angolan a byl si velmi dobře vědom síly vizuálního poselství.

Šel jsem tam a všechny ženy utekly, když mě poprvé uviděly. Tak jsem tam každý den seděl a ony se vracely. Nakonec se v té budově vařilo. Když si představíte ty světelné paprsky, které procházely skrz, a stoupající kouř, bylo to velmi, velmi salgadovské. Fotografie sama o sobě je velmi krásná. Ale je v ní také podvědomá předpojatost, že jsem musel, jak jsem si myslel, respektovat ty lidi tím, že jsem je ukazoval určitým způsobem, s určitou úctou, s určitým odstupem, určitým stylem.

Bylo to hojně publikováno a lidé si výtisky kupovali. Lidé si to kupovali jako výtisk. Teď se na to dívám a jsem strašně naštvaný, protože ty ženy z té fotky – většina z nich byly šedesátnice nebo sedmdesátnice – si na mě tak zvykly, že když jsem fotografoval, jedna z nich se snažila připlížit se za mě a štípnout mě do zadku. Bylo to velmi vtipné. Když se některé z nich podařilo mě chytit, všechny se smály. Ale já jsem je nefotil, jak se smějí, protože jsem si myslel, že to nemám dělat. Myslel jsem si, že kdybych se vrátil s partou žen v takové situaci, které by se všechny smály, nebyly by to takové ty biblické, vážné fotografie jako McCullinovy nebo Salgadovy. Myslel jsem si, že takhle je mám fotografovat. Teď bych je fotografoval, jak se smějí.

Vidím svůj vývoj od počátků, kdy jsem žil v souladu s tropem toho, co jsem si myslel, že by dokumentární fotografie měla být – tato velmi pietní, vážná věc. Teď je to o tom, že si sedneme s rodinami a komunitami, smějeme se, žertujeme a komunikujeme. Mám teď jednoduché pravidlo: Nebudu fotografovat žádnou z těchto komunit nebo rodin, pokud jsem s nimi předtím nejedl. Teď, když jsem také kuchař, je to pravidlo. Miluji jídlo.

Kdykoli někam jedu a mám v tašce foťák, vždycky řeknu: "Hele, můžu se zítra vrátit a společně uvařit?". Lidé jsou vždycky trochu překvapení, ale řeknou, že dobře. Podělíme se o jídlo a pak přemýšlíme o fotografování.

**KG:** Proč fotografujete a co vás motivuje k práci? V návaznosti na předchozí otázku, popsal byste se jako sociálně angažovaný? Svou kariéru jste začal jako fotograf, ale vaše současná role spoluzakladatele nadace věnující se humanitární pomoci vybízí k otázce: identifikujete se nyní především jako fotograf, nebo třeba jako aktivista? Abych parafrázoval vaše první slova po nehodě: "Jste stále fotograf?" Nebo možná vypravěč příběhů?

**GD:** Když se vrátím k tomu, co jsem řekl poprvé, myslím, že jsem byl rozzlobený muž s fotoaparátem. Chtěl jsem, aby se s těmi fotografiemi něco dělo. Vždycky jsem říkal: "Když někoho vyfotografujete v jeho nejhorší chvíli, máte za toho člověka odpovědnost." Když se setkávám s lidmi, kteří s dokumentární fotografií začínají, a mluví se mnou o projektech, vždycky se ptám: "Proč na toho člověka míříte fotoaparátem? Jaký je váš záměr? Je to proto, že chcete jen vytvořit silný obraz, získat ocenění nebo publikovat své snímky?"

Myslím, že pro mě ta motivace musí být: Jak to ovlivní život tohoto člověka? Jak to budu moci využít k tomu, abych ho podpořil a něco udělal? Na začátku své kariéry jsem tuto práci většinou dělal pro OSN nebo nevládní organizace a myslel jsem si, že když jim poskytnu snímky, tak to povede k tomu, že se něco stane.

Stále častěji jsem se vracel a zjišťoval, že se pro rodiny, které jsem dokumentoval, nic nezměnilo. A to mě frustrovalo. Měl jsem pocit, že by měla být jakási transakce mezi tím, když se se mnou někdo podělí o svůj příběh, a tím, jaký bude mít tento příběh dopad.

Založil jsem vlastní nadaci, protože jsem chtěl mít jistotu, že komunity, se kterými jsem pracoval, uvidí alespoň nějaké výsledky toho, že se mnou sdílely své příběhy. Uvědomil jsem si, že příběhy jsou velmi mocný způsob, jak vytvořit empatii a spojení a získat finanční prostředky. Jako charitativní organizace nevnímáme lidi jako příjemce, ale jako partnery. Nemám rád slovo „empowerment“ (z angl. zmocnění / posílení postavení).

Od mnoha charitativních organizací slýcháme, že "posilují postavení lidí na celém světě", "posilují postavení žen v Africe" nebo "posilují postavení dětí v Asii" a podobně. Je zřejmé, že nemůžete zmocnit někoho jiného. Jako organizace vždy říkáme, že naším úkolem je bořit bariéry, které lidem brání ve zmocnění jejich postavení.

Například ve Rwandě máme projekt nazvaný "Půda pro ženy", v jehož rámci zakládáme družstevní farmy pro ženy, které přežily genocidu – ženy, které často přežily sexuální násilí a jsou považovány za osoby na nejnižších příčkách společnosti. Kupujeme půdu a předáváme ji ženám; vždy říkáme, že jim ji nedáváme, ale vracíme jim ji. To, co tam děláme, není zmocnění těchto žen – jsou to ty nejsilnější ženy, jaké jsem kdy v životě potkal. To, co děláme, je, že bojíme bariéry, jako je vlastnictví půdy a vzdělání, které jim umožňují posílit. Fotografie je pro mě, jak jsem řekl na začátku, způsob, jak lidem pomoci sdílet jejich příběhy. Je to způsob, jak mohou být hlasy lidí slyšet. Jakmile tyto hlasy uslyšíte, co s nimi budeme dělat? Uvědomil jsem si, že budu psát články, které budou říkat jen: "Podívejte se, jak je svět na hovno, podívejte se, jak je situace strašná." Znovu se vracím k té myšlence, že novinář je neutrální strana, nikdy nevidíte řešení.

Vtip, který vždycky používám, zní: "Nechci lidi fackovat studenou makrelou života, když je potom neobejmu." Víte, je to jako kdybyste s něčím přišli, plácli je studenou rybou a řekli: "Podívejte, jak je všechno na hovno," a pak odešli. Pro mě spíš platí: "Ne, tohle můžeme udělat. Tady je možné řešení, a to jak pro komunitu, tak možná i v širším měřítku." Chceme dát lidem alespoň tuto možnost. Tak nějak začínala nadace – začala s nějakými příběhy a řekla: "Podívejte se, proč nezkusíme těmto rodinám pomoci? Proč to nezkusit a neudělat to?". Teď jsme na Ukrajině a máme rozpočet přes milion ročně, který získáváme. Máme sanitky v první linii, útulky v Kyjevě a tým sedmi lidí, kteří tam pracují. Opravdu se to rozrostlo. Ale v jádru jde vždy o příběhy.

Stejně tak, když se mě někdo zeptá, novinář, filmař nebo fotograf: "Jakou největší radu mi můžete dát?" Odpovím: "Naučte se naslouchat." Lidé často přicházejí s představou, co je to příběh. Redaktor často řekne: "Můžeš jít a udělat tenhle příběh?". Nikdy tam nebyli. Jen něco viděli na Instagramu,

TikToku nebo čemkoli jiném. Myslí si, že to je ten příběh. Když tam jedete, zjistíte, že je to jinak. A oni pak řeknou: "Ne, to není to, co chci".

Nebo se lidé snaží do příběhu vnutit svůj narativ, vlastní nevědomou zaujatost, ať už je to cokoli. Stejné je to i pro mě jako pro nevládní organizaci. Říkám, nechoďte tam s tím, že víme, jaké je řešení. Jděte tam, sedněte si a řekněte: "Co je to za věc, kterou od nás potřebujete?". Pro mě je způsob, jakým vyprávím příběhy prostřednictvím fotografie, stejný jako způsob, jakým pracujeme jako nadace: jít tam, sednout si a naslouchat, podělit se o jídlo a jednoduše říct: "Jak vám mohu pomoci? Jaký příběh považujete za důležitý? A co můžeme udělat pro to, abychom na něm stavěli?"

Mám takovou věc. Když jsem cestoval s nevládními organizacemi, často jsem se objevil a setkal se, řekněme, s nevládní zdravotnickou organizací v Iráku. Měli seznam lidí, se kterými se mám v příštích dnech setkat. Měli takové hodinové časové úseky s pěti lidmi denně a vyjmenovávali jejich zranění, jako například: "Ten a ten přišel o dvě nohy, ten a ten má zranění v obličeji, ten a ten má tohle." Dělal jsem to, protože jsem v tom byl nový, ale tento způsob přístupu se mi začal opravdu nelíbit.

Vím, že se to hlavně dělá proto, že se objeví lidé jako CNN nebo kdokoli jiný a řeknou: "Potřebujeme někoho se zraněním obličeje, aby nám vysvětlil ten příběh," nebo tak něco. Teď, když se objevím já, místní týmy si udělají ten seznam a řeknou jim: "Giles přijde. Musíme pro něj ten výlet udělat opravdu speciální, všechno naplánovat, všechno zařídit." Já si sednu a řeknu: "Dáme dohromady tým," a pak ten seznam roztrhám. Obvykle jsou lidé dost naštvaní, protože si s tím dali spoustu práce. Cítí se pod tlakem, aby udělali správnou věc, a lidé se často cítí špatně. Ale já pak pokračuji a řeknu: "Podívejte, nechci seznam zranění. Každý v tomhle uprchlickém táboře nebo na téhle frontové linii má svůj příběh."

Místo toho, abyste mi říkali, kdo má nejhorší zranění nebo nejhorší drama, řeknu: "Od které rodiny, když ji navštívíte, odcházíte opravdu šťastní? Nebo kdo je ta rodina s nejzlobivějšími dětmi, kterou potkáte?" A oni se začnou smát. Řeknou: "Tenhle kluk, ten to dělá pořád." A já na to: "Kdo vaří nejúžasnější jídlo?" A oni mi dají úplně jiný seznam než ten původní. Říkám si: To jsou příběhy, které chci, protože tak se s někým spojím.

To jsou emoce spojení na rozdíl od vyprávění jejich příběhu. Když teď někam cestuju, vždycky si sednu s místními týmy a řeknu: "Podívejte, vy tady všechny znáte. Kdo vaří nejlepší jídlo? Kdo je nejzábavnější dítě, které potkáte?" Když se mě lidé ptají: "Jak si vybíráte lidi, které fotíte?", řeknu: "A jak si vybíráte své přátele? Nepřijdete se seznamem požadavků na své přátele. Je to přirozené spojení." Myslím, že je to také způsob, jak respektovat příběhy lidí a více jim porozumět.

**KG:** Nemohu než souhlasit. V současné době pracuji především s nevládními organizacemi a něco, co mi vadí, je komercializace humanitární pomoci. Pojmy jako "příjemci" nebo "klienti" mě znepokojují. Do nevládních organizací proudí tolik peněz a já si dokážu představit, jaká míra korupce a netransparentnosti je s tím spojena.

**GD:** V průběhu let jsem viděl, jak se nevládní organizace začaly podobat komerčním projektům, kdy jejich komunikační týmy fungují spíše jako reklamní týmy zaměřené na získávání finančních prostředků a předhánění se s ostatními organizacemi. Z "příjemců", jak je nazývají, se stávají nástroje pro reklamu. Opět bych někomu řekl, že je velký rozdíl mezi vyprávěním něčího příběhu a využíváním něčího příběhu. Mnoho organizací využívá něčí příběh.

Chtějí udělat rychlý klip na sociálních sítích, kde někdo řekne, že se mu stalo něco strašného, aby to mohly zveřejnit a získat peníze, na rozdíl od práce s někým, kdo se cítí „zmocněn“, protože je schopen sdělit, co se mu stalo. To je velmi odlišný proces. Bohužel většina organizací má dnes mnohem větší zájem využít příběhy lidí ve svůj prospěch, než aby je využila jako způsob, jak někomu pomoci cítit se zmocněn, protože jeho hlas je slyšet.

**KG:** Spolupracuji s organizacemi, které pomáhají uprchlíkům a řeší migrační otázky. Často se při své práci zápasím s tím, že bojuji a snažím se jít spíše po strmější cestě než po té snadné. Převládá praxe intervencionismu při katastrofách nebo extrémní nouzi, což je nejlepší příležitost k získání finančních prostředků. Tento přístup však má tendenci představovat lidi nikoli jako jednotlivce, ale pouze jako příležitost k získání peněz, a upírá jim důstojnost být chápán v celém svém sociálním kontextu.

Je to trochu jako stereotyp mladých mužů s mobilními telefony na migrační trase. Ti z nás, kteří pracují v oblasti migrace, vědí, že ano, jsou to většinou mladí muži – ale intervencionistický přístup, který se zaměřuje na obrazy dětí v nouzi, neposkytuje prostor pro pochopení, proč jsou to většinou mladí muži. Toto pochopení je zásadní, protože je součástí širšího systémového problému.

**KG:** Vaše životní zkušenosti a odolnost při překonávání postižení nepochybně vnášejí do vaší práce významnou hloubku, když fotografujete a spolupracujete s oběťmi konfliktů. Jak aspekty jako váš původ, pohlaví a identita formují vaši práci?

**GD:** Myslím, že moje vlastní prožitá zkušenost asi nejlépe zvýšila pocit viny. Protože si myslím, že pokud má jakýkoli fotograf pocit viny z toho, co dělá – může někoho fotografovat, odejít a vidět některé z jeho nejhorších okamžiků a zdokumentovat to. Pro mě vědomí, že lidé vidí, že jsem si prošel podobnými zkušenostmi, znamená, že se cítím lépe, protože to zmírňuje část pocitu viny. Doslova jsem kráčel ve stopách lidí, které fotografuji.

Myslím, že spousta lidí by nepřiznala, že se díky tomu cítí v takové situaci lépe, ale je to tak. Můj vztah je díky tomu jiný. Vždycky jsem samozřejmě jako každý západní fotograf cestoval do míst, kam jsem se vydal, s privilegiem Západu, s privilegiem bílé rasy. Mohl jsem jet na místa, fotografovat je, odjet, dělat si, co jsem chtěl, navštívit jejich utrpení a pak odletět letadlem pryč. To, že si teď ten příběh nesu navždy s sebou, znamená, že je tu jiný vztah. Ten vztah se vlastně kříží, protože spousta lidí si myslí: "Aha, to je tím, že máš k lidem vztah kvůli svým zraněním." A ve skutečnosti to tak není. Všiml jsem si, že většina mé práce se týká žen, které přežily například sexuální násilí. Pomyslel by sis: 'No, jak mu tohle pomůže se s nimi lépe sblížit?' Ta dvě slova jsou utrpení a odolnost.

Často, když se setkávám s lidmi, například v projektech, které máme ve Rwandě, se setkávám s těmi, kteří přežili sexuální násilí. Vzpomínám si, jak mi Olive, jedna z klíčových osob v našem projektu, řekla: "Vidím ti na očích utrpení, kterým jsi prošel, stejně jako my." A vždycky říkám, že odolnost je výsledkem utrpení. Odolnost není něco, co si můžete vytvořit sami; nemůžete se stát odolnějšími. Odolnost je dar života pro snášení utrpení a těžkých časů.

Lidé, se kterými se setkávám, mají neuvěřitelnou odolnost, tento dar, který pochází z jejich utrpení. Znamená to nejen to, že se dokáží vyrovnat s těžkými věcmi, ale také to, že si užívají života více než většina lidí, protože oslavují každý okamžik. Nerad o tom přemýšlím tak, že bych s někým sdílel zranění nebo trauma. Místo toho to vnímám jako sdílení odolnosti. To je to, co oslavujeme. To mi umožňuje pracovat s jakoukoli marginalizovanou skupinou nebo s lidmi, kteří prošli konfliktem. Nemusí se jednat o fyzické zranění. Může to být psychické, může to být sexuální násilí – všechny ty další hrozné věci, které se ve válce dějí. Vidí tu odolnost. Rád se zaměřuji na společnou odolnost, ne na společné utrpení.

**KG:** Jistě uznáváte své privilegium bílého muže a britského občana, cituji vás "hloupého Západaňana". V čem se liší vaše reprezentace vaší komunity od skupin, k nimž nepatříte?

**GD:** Chci říct, že spojení vychází z toho, čím jsme si prošli, a z odolnosti na konci toho všeho. Cítíme, že k nim patříme. Je tu více toho, co nás spojuje než co nás od sebe odděluje. Tyto zkušenosti nás spojují. Rád bych si myslel, že jako vypravěč jsem vždy vycházel z empatie – z naslouchání lidem a práce s nimi. Ale dříve nebylo moc sdílené zkušenosti. Teď je velmi reálná sdílená zkušenost v tom, že jsme trpěli. Nezáleží na tom, odkud to utrpení pochází, to je to, co nás spojuje. Takže to není tak, že bych se cítil lépe se skupinou amputovaných než se skupinou žen, které přežily sexuální násilí. V tom není žádný rozdíl.

**KG:** Jaký přístup zaujímáte ke svým objektům při fotografování a větších projektech? Mám dojem, že máte vůči fotografované osobě velký pocit odpovědnosti. Co považujete za nejdůležitější v dynamice mezi fotografem a fotografovanými?

**GD:** Když hodně cestuji, často o sobě mluvím jako o vypravěči příběhů, ne jako o fotografovi, protože pro mnoho lidí, například v Jižním Súdánu, je pojem fotograf neznámý. Samozřejmě vědí, co to znamená fotografovat, ale nemají žádnou sociální zkušenost s tím, co je to fotografie a jak působí na lidi. Když ale řeknete vypravěč, je to něco, čemu kulturně rozumí.

Myslím, že je důležité najít lidi, kteří chtějí sdílet své příběhy, a zajistit, aby k tomu byla vhodná dynamika moci. Řekl bych, že se fotografování a

vyprávění příběhů tolik nevěnuji, protože se mnohokrát rozhodnu, že to dělat nebudu. Dobrým příkladem je dívka jménem Hwala. Hwalu jsem poznal, když jí bylo pravděpodobně 12 let. Byla to syrská uprchlice, která se dostala do Libanonu. Její otec byl zabit. Měla dva postižené bratry a matku. Pokusila se zabít jedem na krysy, protože slyšela, jak její matka říká, že má příliš mnoho hladových krků a že se trápí. Hwala si myslela, že když se zabije, její bratři dostanou více jídla. Přežila. Setkal jsem se s ní a ona mě skutečně požádala, abych ji vyfotografoval a udělal s ní rozhovor. Řekl jsem: "Dobře, udělám fotografii, ale neukážu tvou tvář a nepoužiji ji." Rozhovor jsem s ní udělal o šest let později, když jí bylo osmnáct. Byl jsem připraven čekat šest let, než ten rozhovor udělám. Mé nadaci se podařilo její rodinu znovu ubytovat. Postarali jsme se o ně, ale odmítl jsem s ní udělat rozhovor, dokud jí nebylo osmnáct, protože jsem měl pocit, že když jsem ji poprvé potkal, byla příliš zranitelná.

Pro mě je nejdůležitější zachovat si vlastní integritu. Když jsem začínal svou kariéru, redaktoři mi říkali: "Musíš být tvrdší, musíš víc tlačit na pilu, prostě musíš dělat tyhle věci. Tak si uděláš kariéru." Ale já takhle moji kariéru dělat nechci. Rozhodl jsem se pracovat vlastní cestou. Mám pravidlo, které zní velmi zjednodušeně, říkám mu "sesterské pravidlo". Říkám to všem začínajícím nebo novým novinářům. Když se s někým setkám, ať už se jedná o jakoukoli situaci, vždycky si říkám: "Byl bych šťastný, kdyby někdo v této situaci fotografoval mou sestru?". Svou sestru velmi chráním. Je legrační, jak často mi lidé skutečně říkají: "Víš, takhle jsem o tom nikdy nepřemýšlel."

Proč byste fotografovali někoho v nouzi nebo v situaci, kdy si říkáte: "Nebylo by mi příjemné, kdyby někdo takto fotografoval mou sestru?". Samozřejmě, nechápejte mě špatně, fotografoval jsem lidi ve velmi obtížných situacích a ve chvílích intenzivních emocí. Ale stále existuje způsob, jak to můžete udělat, který by nebyl zneužívající. Důležité je navázat s lidmi následný kontakt a mluvit s nimi o tom, jak se na fotografiích cítí. To je moje jednoduché pravidlo.

**KG:** Zvláště s naším západním pohledem.

**GD:** Stalo se mi, že mi lidé říkali: "Jak se ti podařilo dostat se do nemocnice a fotografovat lidi v Iráku? Přišel jsem tam a oni mě odmítli." Ale kdybyste se objevil v nemocnici v centru Londýna s fotoaparátem a jen tak vešel dovnitř,

za předpokladu, že byste mohl fotografovat, nikdy by vás nenapadlo to udělat. Nikdy byste nepředpokládali, že to můžete dělat. Proč předpokládáte, že to můžete dělat, protože jste na Ukrajině v první linii? Protože jste v Sýrii? Chovejte se k lidem se stejnou úctou, jakou očekáváte k sobě a své rodině.

**KG:** Přesně tak. V rozhovoru pro Vogue zmiňujete příběh Shamah a poznamenáváte, že "mi dávala svůj portrét." Když jsem tato slova četl, uvědomil jsem si, že se sám pro sebe usmívám.

**GD:** To byl opravdu důležitý příběh. Nejdřív nechtěla, abych u toho byl. Když jsem se v té komunitě objevil poprvé, říkala mi, abych šel pryč. Řekla: "Nechceme tady fotografa." Já jsem jen řekl: "Tak mě nechte navštívit, ať s vámi můžu strávit nějaký čas." Pak už jsme spolu nemluvili, ale občas jsem ji koutkem oka zahlédl. Děsila mě k smrti. Byla opravdu jako ta strašidelná ženská. Nikdy se neusmála ani nic podobného. Ale pak, o týden později, když přišel čas na ty portréty, poté, co jsem týden nefotil, jen tam byl, jsem pověsil prostěradla nahoru, otočil se a ona byla připravená se nechat vyfotit. To pro mě opravdu vystihlo to, co jsem si uvědomil: takhle to vidím já.

Používáme slova jako "vyfotit" a "udělat snímek". Jsou to velmi nepřátelská slovesa. Ve skutečnosti jsou opravdu krásné portréty ty, kde vám někdo dal něco ze sebe. Je to trochu jako rozdíl mezi vyprávěním a příběhem. Vyprávění je, když vám řeknu: "Sedmého února jsem byl v Afghánistánu, vyhodili mě do vzduchu, vyzvedl mě vrtulník zdravotníků, dostal jsem se do Kandaháru a zachránili mi život. Přišel jsem o dvě nohy a ruku." To je moje vyprávění. Můj příběh je, když někomu řeknete: "Ležel jsem na tom poli a slyšel jsem zpívat ptáky. Říkal jsem si, že to jsou moje poslední chvíle, a měl jsem strach. Cítil jsem se tak sám." To je ta intimní část. Často se stává, že když děláte s lidmi rozhovory, tak vám jenom vyprávějí, protože je to způsob, jak se chránit a jak nebýt zranitelný. Stejné je to u portrétu. Když někomu jen řeknete: "Postav se k té zdi, vyfotím tě," bude to jen vyprávění. Bude to jen on sám. Ale krásné fotografie jsou, když vidíte příběh, když něco cítíte, hlubší spojení. Pro mě k tomu dojde jen tehdy, když mi to ten člověk dovolí. To se nedá vynutit. Ten druhý člověk to musí chtít.

Když jsem fotil módu a portréty celebrit, někdo mi říkal: "Jak poznáš, že máš dobrou fotku?" A já mu odpovídal: "Nevím. Je to stejný pocit, jako když jste na rande a někdo se na vás podívá a vy si řeknete, že se mu líbím." Portrét je

velmi intimní okamžik mezi dvěma lidmi. Na okamžik v té místnosti nikdo jiný neexistuje. Ten člověk se na vás jen dívá a vy něco cítíte. Stejné je to u portrétu. Jen oni to mohou kontrolovat.

**KG:** Rozhodně. Líbí se mi vaše přirovnání k randění.

**GD:** Mám lidi, které jsem fotil, dokonce i celebrity, u kterých jsme měli jen portrétní sezení. Ale když je vidím po letech, přijdou za mnou, obejmou mě a řeknou: "Ahoj," protože ten okamžik byl pro ně důležitý. Vždycky jsem říkal, že mít fotoaparát je jako pas do života jiných lidí. Když jsem fotil kapely, kdybych k nim jen přišel a pozdravil je, moc by to neznamenalo. Ale jako fotograf jsem byl s nimi v autobusu na turné, pil jsem s nimi a opíjel se s nimi. Pustí vás do svého světa. Stejné je to, když navštívím uprchlický tábor. Někdo si ke mně přisedne, uvaří mi a podělí se se mnou o jídlo. Ten fotoaparát mi byl pasem do všech těch dalších životů.

**KG:** Má vaše angažovanost jako fotografa nějaké hranice? Jakým etickým dilematům ve své praxi čelíte? Konkrétně mě zajímá váš názor na zobrazování násilí, odpovědnost při publikování a estetizaci snímků, zejména vzhledem k tomu, že jste svou kariéru začínal jako redakční fotograf. Jsou chvíle, kdy se rozhodnete, že nechcete stisknout spoušť fotoaparátu?

**GD:** Vždycky si dávám velký pozor, abych neodsuzoval ostatní fotografy, protože si myslím, že existuje mnoho různých účelů. Někdy je třeba vidět grafickou (z angl. Explicitní, realistické výjevy) povahu války. Vzpomínám si například na Lee Millera, který fotografoval koncentrační tábor Buchenwald. Jsou to strašlivé snímky, o kterých si možná myslím, že bych je neudělal, ale musíme je mít zaznamenané. Musíme mít záběry, které přicházejí z Gazy, na které je tak těžké se dívat, ale mají svou hodnotu. Mají význam, že tam jsou. Jak bylo řečeno, mám svůj vlastní způsob práce.

Dynamika vytváření krásných obrazů na rozdíl od krásných obrazů něčeho strašného je složitá. Když vyprávím něčí příběh a pomáhám mu vyprávět jeho příběh, cítím odpovědnost. Pokud udělám fotografii a někdo mi řekne: "Panebože, od toho jsem se musel odvrátit," a rozruší ho to, cítím, že jsem selhal. Protože já chci, aby mi lidé řekli: "Viděl jsem ten obrázek, opravdu mě zaujal, a pak jsem si přečetl příběh, a pak jsem se dozvěděl víc." Pro mě je způsob, jakým pracuji – a tím nesoudím nikoho jiného -, takový, že jsem se

vždycky snažil vytvářet obrazy, které lidi přitahují, a ne takové, od kterých se chtějí odvrátit.

To mi hodně diktuje, jak pracuji. Zajímavá je otázka, kterou jste položil ohledně etiky fotografování. Vždycky mi to přijde legrační, protože si říkám, proč se to liší od etiky lidského bytí? Je to jako představa, že když mám fotoaparát, je mou povinností udělat fotografii, když vidím, že někoho přede mnou přepadli, místo abych se mu snažil pomoci.

Když vidím někoho, kdo stojí na ulici a chystá se ho srazit auto, mou odpovědností není ho vyfotit, ale vykřiknout a varovat ho. Mojí povinností je vždy snažit se pomoci člověku přede mnou, udělat, co je v mých silách, a teprve pak přemýšlet o tom, že ho vyfotím. To souvisí s tím, o čem jsme mluvili dříve, o myšlence být mouchou na zdi a myslet si, že neovlivňujeme to, co se děje. Pro mě by bylo v první řadě důležité, abych vždy zasáhl jako člověk před čímkoli jiným. Někdy vidím fotografie z nepokojů, kde je někdo napaden, a chápu, když fotografové říkají: "Podívejte se, nemohl jsem nic udělat, abych tomu zabránil." Ale pro mě je na prvním místě lidská reakce. Já osobně bych to nedokázal jen zdokumentovat. Stejně jako kdybych viděl, jak někoho přepadávají na ulici v Londýně, snažil bych se, ať už bláhově, nebo ne, nějak zasáhnout. To jsem prostě já jako člověk. Musíme být velmi opatrní, abychom se nevylučovali z běžné etiky lidského bytí jen proto, že říkáme, že jsme fotografové.

**KG:** Možná jsou mé otázky docela velké (smích), ale jak vaše práce ovlivňuje realitu? Několikrát jste se zmínil, že svými fotografiemi nemůžete změnit svět, ale možná můžeme inspirovat ty, kteří mohou. Není to zásadní část toho, jak dosáhnout změny?

**GD:** Zajímavé je, že jsem si neuvědomil, že jedním z lidí, které budu inspirovat, budu já sám. Proto jsem založil nadaci, a proto dělám to, co dělám. Zvláštní je, že díky samotným fotografiím jsem si uvědomil, že bych mohl dělat víc a skutečně vést nevládní organizaci.

U každé fotografie, kterou teď udělám, vždycky přemýšlím: "Jak to tomu člověku pomůže? Jak to ovlivní jejich život?". Vím, že někteří lidé by řekli: "Neměl by ses soustředit na jednotlivé příběhy, měl bys přemýšlet o širších souvislostech." Jedná jako obhájce všech zraněných nebo postižených lidí?

Můj osobní způsob práce je takový, že ano, přemýšlím o širším obrazu, ale také myslím na člověka, kterého mám před sebou. Především mám teď štěstí, že mám nadaci, protože často jsme schopni velmi rychle podniknout přímé kroky a vidět ten dopad.

Cítím se velmi privilegovaný, že mnoho lidí, které jsem v průběhu let fotografoval, zůstalo v kontaktu. Vzpomínám si, jak jsem navštívil jednu syrskou rodinu v Libanonu, kterou jsem fotografoval. Měli mladou dívku Ayu s rozštěpem páteře. Fotografoval jsem je v jejich nejhorší chvíli. Když jsem je o deset let později navštívil v jejich domě ve Francii, měli tu fotku na zdi. Říkali: "Ach, tuhle chvíli milujeme, protože je to okamžik, kdy jsme vás potkali a kdy se v našem životě všechno změnilo." Pomyslel jsem si: "Když jsem něco vyfotografoval v jejich nejhorší chvíli, ale oni se na tu fotografii stále rádi dívají, splnil jsem svou práci."

Když se mě lidé ptají: "Pro koho pracujete?" Vždycky odpovídám: "Pracuji pro člověka na fotografii. To je můj klient." Snažím se, aby byli se snímkem spokojeni. Žijeme ve skvělé době, kdy sociální média umožňují lidem kontrolovat jejich práci a vidět, co jsme udělali. Pro mě je nejkrásnější, víc než jakákoli ocenění, když mě lidé, které jsem před lety fotografoval, stále oslovují a stále mají rádi snímky, které jsem jim udělal v jejich nejhorších chvílích. Mám to štěstí, že některým lidem, které jsem fotografoval, jsme mohli pomoci znovu vybudovat jejich život a vidět ten pokrok. Byl a stále je pro mě důležitý moment, kdy jsem se rozhodl nepracovat pro New York Times a neusilovat o ocenění World Press Photo.

Občas se v každém člověku ozve jeho ego a začne si říkat: "Víte, i když nechcete být součástí nějaké komunity, cítíte se jí odstrčený." Říkáte si: "Proč nejsem dost dobrý?" nebo "Proč nejsem tohle?". Ale ve skutečnosti mou každodenní motivací není to, kdo mé fotografie uvidí, zda budou publikovány nebo zda vydělají peníze. Moje motivace se každý den soustředí na to, jak tato fotografie ovlivní komunitu, kterou jsem dokumentoval. To je pro mě nyní největší odměnou. Když se ohlédnu zpět na všechny různé projekty, které jsme realizovali, a na rodiny, s nimiž jsme pracovali, vidím, jak děti vyrůstají. V jedné syrské rodině, byla žena jménem Hulud, byla ochrnutá odstřelovačem a já ji fotografoval. Když jsem se tam po dvou letech vrátil, nic

se nezměnilo. Tehdy jsem založil nadaci, protože jsem si řekl: "Tohle se už nikdy nesmí opakovat."

Miluju to, protože jednou za čas dostanu na WhatsApp fotografii, na které je jen jídlo. Nemluvíme stejným jazykem, ale kdykoli uvaří jídlo, o kterém ví, že ho mám nejraději, vyfotí ho a pošle mi ho. Je pár rodin, které to dělají. Miluju to, protože to znamená, že si po pěti, deseti letech sednou k jídlu a řeknou si: "Tohle Giles miluje," a pošlou fotku.

**KG:** Jídlo bylo vždycky jazykem lásky.

**GD:** Jo, je to prostě způsob mluvení. Pro mě je to všechno o vztahu k osobě, kterou fotím. Když jsem začal pracovat tímto způsobem, vracel jsem se k rodinám a noviny nebo nevládní organizace říkaly: "Ale my už jsme ten příběh dělali." A já na to: "Ne, ten příběh pokračuje." Nikdy neříkám, že jsem příběh nebo projekt dokončil, protože pro rodiny ten život pokračuje. Před několika lety jsem udělal knihu fotografií, která pokrývala asi deset let práce. Rozložil jsem všechny fotografie a byly tam dokumentární materiály z DR Konga, Gazy, Afghánistánu a všech těchto míst. Uvědomil jsem si, že většina snímků byla pořízena rychlostí závěrky objektivu 1/60 nebo 1/125 sekundy a některé rychlostí 1/30 sekundy. Uvědomil jsem si, že všechny tyto fotografie, které jsem se chystal dát dohromady do knihy, se rovnají pouze jedné vteřině času. A to byl pro mě okamžik, kdy jsem si řekl: "Všechno, co jsem viděl, všechny ty příběhy, všechno dohromady, deset let mé práce, se rovná jenom tomuhle."

Vlastně jsem si po tom uvědomění řekl: "No, ukázal jsem vám jen zlomek vteřiny ze života těchto lidí." Nemůžete vidět celý příběh, nemůžete vidět všechno. Sám jsem si uvědomil, že ve fotografii neexistuje nic jako pravda. Spousta fotožurnalistů mluví o pravdě, ale jakmile vejdete do místnosti a namíříte fotoaparát určitým směrem, je to pryč. Je to moje volba, jak viděný obraz kompozičně zarámuji.

Nevíte, jestli za vámi není někdo, kdo na ty lidi míří zbraní. Nevíte, co se stalo předtím nebo potom. Deset let práce se rovnalo jediné vteřině všech těch životů. Neříkám "toto je pravda". Samozřejmě že není. To, v co věřím, je upřímnost. Upřímnost pro mě znamená vyprávět příběh způsobem, o kterém jsem přesvědčen, že je upřímným zobrazením.

Dám vám jeden příklad. Když jsem byl v Idomeni, na hraničním přechodu mezi Makedonií a Řeckem, bylo to někdy v roce 2016. Právě uzavřeli hranice a najednou tam uvízlo asi dva tisíce lidí. Byli tam lidé ze Sýrie, Iráku, Afghánistánu, Nepálu, Maroka – obrovský průřez, hlavně rodiny. Napětí rostlo a u plotů se tlačilo snad 200 mladých mužů. Někteří Íránci měli sešité rty. Začínalo to být velmi napjaté a dalo se říct, že příští den pravděpodobně dojde ke vzpouře. Najednou se objevil světový tisk – všichni velcí, slavní fotografové a fotoreportéři si volali a přijížděli na místo. Druhý den, jak se dalo očekávat, se tito lidé snažili ploty strhnout. Makedonské úřady střílely slzný plyn a došlo k nepokojům. Tyto snímky byly zveřejněny po celém světě. Bylo to to, co mainstreamová média chtěla – fotky mužů, kteří tlačí ploty, a celé to drama.

Byl jsem ve stanu s jemenskou rodinou, která se bála o své děti. Říkali mi: "Chraň nás před těmi lidmi, kteří se bouří." Fotografoval jsem je, jak pijí čaj. Tyhle fotky by se nikdy nezveřejnily po celém světě. Co je tedy pravdivé? Obě věci jsou pravdivé, protože obě věci se tam staly. Bylo tam 200 lidí, kteří se bouřili. To byla pravda. Bylo tam také 1800 lidí, kteří se schovávali ve stanech. To byla také pravda. Pro mě byl upřímný příběh o jemenské rodině, která se schovávala ve stanu. Podstatou všeho je, že chci poznat lidi a komunity a snažím se s nimi spolupracovat, abych jejich příběhy vyprávěl co nejupřímněji s vírou, že na ně mohou mít vliv. Snažím se najít způsob, jak to uskutečnit. Základem všeho, co dělám, je upřímnost – být upřímný sám k sobě i k lidem, se kterými pracuji.

**KG:** Svou práci na migračních trasách jsem nedávno přestal označovat za dlouhodobý projekt, lepší termín je nikdy nekončící. Uvědomil jsem si, že v této souvislosti podvědomě odmítám myšlenku rozhodujícího okamžiku. Moje práce není jen o překračování hranic nebo přeskakování plotů. Takzvaná migrační krize už není ve zprávách. Jsem unaven z mediálního pokrytí, které informuje pouze tehdy, když se stane něco výrazného, přestože k těmto událostem dochází každý den, v tichosti.

**GD:** Melissa Flemingová, která bývala hlavní mluvčí UNHCR a nyní je hlavní mluvčí OSN, jednou popsala mou práci jako dokumentování banality života. Bral jsem to jako takový kompliment, protože to je ta nejtěžší věc. Když se setkávám s mladými fotografy, říkám jim, že jít a fotografovat akci je

relativně snadné. Namíříte fotoaparát správným směrem, zmáčknete tlačítko a něco vyfotíte. Pokud se chcete naučit fotografovat, jděte a vyfoťte rodinu sedící ve stanu nebo rodinu někde v domě a udělejte to zajímavé. Je mnohem těžší přimět lidi, aby se něčím zabývali, když se nic neděje, když lidé uvíznou v limbu. Akční fotografie se dělá tak nějak sama. Pokud dokážete vyfotografovat banalitu života a přimět lidi, aby se do ní zapojili, stanete se tak lepším vypravěčem.

**KG:** V průběhu let jste spolupracoval s mnoha talentovanými umělci a hudebníky, což ukazuje vaši lehkost a znalost ve sférách sociálních médií a kultury. Omezují současné publikační možnosti vaši praxi nebo dopad vašich snímků?

**GD:** Myslím, že se to vrací k uvědomění, že když začínáte jako fotograf, myslíte si: "No, když půjdu, udělám pár fotografií a předám je novinám, tak jsem svou práci udělal." Ale tak to není. Čím dál víc si uvědomujete, že musíte být také vypravěčem. Nemá smysl dělat rozhovory a fotografovat komunitu, pokud tyto příběhy nejsou vidět. Žijeme ve světě s mnoha problémy, zejména pokud jde o financování práce a její zviditelnění. Máme však také více příležitostí sdílet příběhy prostřednictvím různých platforem. Miluji spolupráci, ať už jde o spolupráci s hudebníky nebo jinými lidmi. Cítím jako svou povinnost zajistit, aby tyto příběhy byly vidět a slyšet, a to s využitím jakékoli dostupné platformy, ať už jde o fotografie na koncertě nebo na sociálních sítích. Nacházíme se ve šťastné době, kdy můžeme šířit příběhy zcela novými způsoby. Vždycky mě těší hledat způsoby, jak sdílet příběhy a oslovovat publikum.

Když se moje práce objeví v britském deníku The Guardian, říkám si: "Dobře, ale co se změnilo?". Většina lidí, kteří se na ni podívají, už se mnou bude souhlasit. Výzvou je oslovit publikum, které se mnou nesouhlasí, nebo není do těchto příběhů zapojeno. Je součástí mé povinnosti pracovat na tom, abych oslovil publikum, které bude mou práci rozporovat, zpochybňovat ji nebo s ní nebude souhlasit. Být aktivistou neznamená jen ukazovat svou práci lidem, kteří s vámi souhlasí. Aktivista musí jít ven a vyzývat lidi.

**KG:** Vzhledem k dnešní polarizované mediální krajině a naléhavým globálním problémům – jako je vzestup nacionalismu, klimatická krize, konflikty jako ruská invaze na Ukrajinu a válka v Gaze, krize migrační

politiky atd. - je možné zůstat nezaujatý nebo se vyhýbat angažovanosti? V rozhovoru s Donem McCullinem opět říkáte: "Občanská žurnalistika je skvělá. Je skvělé, že každý může pořídit snímek.". Můžete to nějak rozvést?

**GD:** Myslím, že pokud jde o to, zda byste měli být politicky angažovaní, první část otázky se týká spíše toho, zda můžete tyto věci dokumentovat, aniž byste byli angažovaní. Předpokládám, že můžete. Ano, myslím, že můžete dělat tuto práci a nebýt politicky angažovaný. Já nemůžu, to není moje role. Vždycky jsem byl aktivista, jak jsem řekl – naštvaný muž s foťákem. Nedávno jsem na Instagramu citoval Boba Dylana: "Kolikrát musí člověk otočit hlavu a předstírat, že prostě nevidí?" To je pravda. Nikdo nemůže říct, že neví, co se v Gaze děje. Nikdo nemůže říct, že neví, co se děje na Ukrajině. Jde o to, zda se do toho zapojí.

Moje nevládní organizace spolupracuje s místními fotografy. Právě jsme spolupracovali se ženou jménem Alice ve Rwandě, která dokumentuje naše projekty. Snažíme se najít způsoby, jak spolupracovat s místními fotografy, abych snímky nedělal já. Myslím, že někdy je úloha mezinárodního fotografa, chcete-li to tak nazvat, být téměř jako překladatel. Z kulturního hlediska, pokud chci promluvit ke skupině lidí ve Velké Británii, kteří se mohou přiklánět spíše k pravici a nesouhlasit s touto politikou, mohou mi naslouchat tak, jak by například syrskému fotografovi nenaslouchali. Jde o to, abych využil svou platformu ke kombinaci jak své práce, tak i k představení práce místních fotografů komunitám, které by se s nimi nemuseli nutně angažovat.

Říkám to na základě zkušenosti, kdy jsem pověřil rwandského fotografa, aby dokumentoval ženy. Ale lidé, které chci oslovit, by se možná neangažovali s touto osobou, ale se mnou ano. Myslím, že je to náročná situace. Řekl bych, že dělám, co můžu, abych podpořil místní vypravěče. Myslím, že je to opravdu důležité. Také si myslím, že nám jde opět o tu myšlenku upřímnosti. To je trochu oddělené, ale souvisí to s tím. Když se v průzkumu zeptáte lidí, jaké organizaci chtějí dát peníze, asi 80 % z nich odpoví: "Chci je dát malým občanským organizacím, které jsou lokální v daných komunitách." Když se jich však zeptáte, komu je skutečně dávají, 80 % odpoví, že velkým charitativním organizacím. Důvod je jednoduchý. Řekněme, že v Sýrii je zemětřesení a oni jdou na internet; potřebují vědět, komu ty peníze dát, komu mohou důvěřovat. U menších, méně známých organizací nejsou

schopni prověřit opravdovost. Nejsou schopni si to všechno zjistit. Stejně tak, když vidíte situaci jako v Gaze, kde je tolik politických předsudků na obou stranách a vše je zkreslené, včetně obrazů, lidé se ptají: "Komu mám věřit? Komu mohu věřit, že mi řekne, co se tam skutečně děje?". Někdy se obrátí na někoho, koho znají, třeba v minulosti to mohl být Don McCullin, někdo, jehož práci vidí už léta, protože mají pocit, že tomuto člověku mohou důvěřovat.

Jednou z věcí, které se jako organizace snažíme dělat, je upozorňovat na místní charitativní organizace. Můžeme lidem říci: "Podívejte, prověřili jsme je. Jsme přesvědčeni, že stojí za to je podpořit." To je to, co děláme. Totéž se snažíme dělat s novináři tím, že jim poskytnu svou platformu a nechám je publikovat svou práci na mém Instagramu nebo na čemkoli jiném. Je to způsob, jak říct: "Podívejte se, já tomu člověku věřím. Pokud věříte mně, měli byste věřit i jemu." Bohužel jsme v situaci, kdy je tak těžké vědět, čemu věřit. I na místech, kam chodím, se toho děje tolik. Když se podíváte na Ukrajinu, tak tam proudí obrovské množství ruské propagandy. Ukrajinská vláda vám řekne jednu verzi příběhu, což je přirozené. Vždycky bude existovat propaganda a dezinformace. Jak tedy víte, komu věřit, když neprocházíme novinami nebo mainstreamovými médii, kterým spousta lidí nevěří, ale místo toho vidíme tuny obrázků na sociálních sítích?

Pokud jde o posun vpřed, jsem velkým zastáncem občanské žurnalistiky a vypravěčů příběhů pocházejících z komunit. Musíme ale najít způsob, jak v rámci toho poznat, komu věřit. Bohužel, když se objeví něco pozitivního, jako je vzestup sociálních médií, může to být zneužito. Kdysi jsem miloval Twitter, protože jsem na něm nacházel místní vypravěče, kteří se dělí o to, co se děje v první linii. Jakmile však lidé vidí příležitost, využívají tuto platformu k šíření dezinformací. To je výzva, které v současné době čelíme: podporovat místní vypravěče a žurnalistiku a zároveň najít způsob, jak vést upřímnou konverzaci o důvěře a integritě.

**KG:** Vzpomínám si, když jsem poprvé četl rozhovor s vámi a Donem McCullinem – muselo to být někdy v roce 2019. Mělo to na mě obrovský dopad. V té době jsem se snažil definovat svou identitu, částečně proto, že označení "aktivista" nebo zapojení do novinářské práce se mi vždycky zdálo mít negativní konotaci. Teď si uvědomuji, že mohu dělat obojí. Mohu se

věnovat tomuto druhu práce. Nejsem sám, jsou tu i jiní, kteří smýšlejí stejně jako já.

**GD:** Myslím, že to je právě ono, protože kulturně jsme vychováváni k tomu, abychom vnímali fotožurnalisty jako neutrální pozorovatele, kteří pouze dokumentují události. Ale ve skutečnosti chtít pomáhat a mít vliv je důležité a měli bychom vést tyto rozhovory, aby se lidé necítili v tomto přesvědčení izolovaní. Nejdůležitější je, abychom byli upřímní sami k sobě v tom, co nám připadá správné a co cítíme, že musíme udělat. Mně nikdy nepřipadalo upřímné jen dokumentovat a nepomáhat nebo se nesnažit věci jakkoliv ovlivnit.

## Wendy Ewald

Fotografování je proces, který má kořeny v nerovnosti, kdy lidé na každé straně objektivu zastávají protichůdné role - aktivní a pasivní. Tento neobvyklý vztah, trvající někdy jen zlomek sekundy je založen na nadvládě jednoho subjektu nad druhým. V důsledku toho je způsob, jakým jsou fotografie pořizovány často náchylný k chování, které se odchyluje od přijatých morálních norem, a již dlouhá léta se snaží přijmout univerzální kodifikaci etických zásad.

Změna paradigmatu směrem ke kolaborativnímu vztahu mezi fotografem a fotografovaným odhaluje zcela nové možnosti tohoto média. "Spolupráce je podmínkou fotografie v tom nejzákladnějším smyslu."[146] Spolupráce vyžaduje závazek a je jeho deklarací. "Tím, že se na tyto snímky díváme jako na spolupráci, se můžeme odklonit od snadného vyprávění o sólových fotografech, kteří 'zachycují' své 'objekty', k pochopení, že snímky, které konzumujeme, jsou artefakty vytvářené komunitou, jejíž nejdůležitější účastníci často postrádají plný hlas a možnost volby."[147]

Jednou z nejvýznamnějších umělkyň pracujících v trendu kolektivních fotografických intervencí je Wendy Ewald. Chci zdůraznit, že náš rozhovor mi zásadně pomohl proměnit můj pohled na etické rozměry fotografie a na potenciál kolaborativních postupů řešit nerovnosti, které jsou tomuto médiu vlastní.

Otevření se spolupráci ve fotografii je průlomem, který umožňuje vyváženější a etičtější přístup k tvorbě obrazu. Tento posun v perspektivě vede k autentičtějšímu a vícerozměrnějšímu zobrazení příběhů fotografovaných osob, což v konečném důsledku podporuje hlubší porozumění a větší empatii k jejich zkušenostem.

---

[146] Azoulay, Ariella Aïsha, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, and Laura Wexler, *Collaboration: A Potential History of Photography*, Thames & Hudson, London, 2023, Introduction.

[147] Murray, Yxta Maya, *What Does It Mean to Collaborate in Photography?*, Zdroj: aperture.org/editorial/what-does-it-mean-to-collaborate-in-photography, zobrazeno: 02.04.2024.

Wendy Ewaldová (nar. 1951) je americká fotografka z Detroitu ve státě Michigan. Bakalářský titul získala na Antioch College a dále studovala fotografii na prestižním Massachusettském technologickém institutu (MIT). Vyrůstala v domácnosti, kde její rodiče pracovali v reklamním průmyslu, a tak ji fotografie provázela neustále. Rozhodující událostí v jejím životě byla autonehoda, při níž její mladší bratr Teddy utrpěl vážná zranění, po nichž zůstal v kómatu a měl poruchu řeči. Když Wendy pomáhala bratrovi při rehabilitaci, vytvořila hru, při níž používala rekvizity, jako například rozbité světlo "stop". Cílem této metody bylo stimulovat vizuální spojení a verbalizaci. Využití vizualizace jako komunikačního nástroje a společné umělecké aktivity se staly základem její fotografické praxe.

V následujících letech pracovala po celém světě, navštívila řadu komunit a spoluvytvářela umělecké projekty založené na hlubokém porozumění. Již více než čtyři desetiletí spolupracuje ve svých tvůrčích aktivitách s dětmi, rodinami, ženami, manuálními pracovníky a učiteli. Realizovala projekty ve Spojených státech, Kanadě, Labradoru, Kolumbii, Indii, Jižní Africe, Saúdské Arábii, Nizozemsku, Mexiku, Tanzanii, Izraeli a Palestině.

Ewaldové jedinečný fotografický proces je hluboce zakotven v samotném pojmu autorství a jeho nejednoznačnosti. "Žádám své spolupracovníky, aby mé snímky pozměnili tím, že na ně něco nakreslí nebo napíší, čímž zpochybňuji koncept toho, kdo vlastně vytváří obraz - kdo je fotograf, kdo je subjekt, kdo je pozorovatel a kdo je pozorovaný. Moje práce zpochybňuje konvenční definici individuálního autorství a zpochybňuje umělcovy záměry, moc a identitu."[148]

Její přístup k fotografii zdůrazňuje důležitost spolupráce a komunitního zapojení, čímž se vymyká tradičnímu pojetí fotografa jako jediného tvůrce. Díky tomu, že Ewaldová spolupracuje se svými fotografovanými subjekty a vyzývá je k aktivní účasti na tvorbě snímků, nabízí jejich příběhy a zkušenosti v mnohem diferencovanější a inkluzivnější podobě.

---

[148] *Wendy Ewald*, Zdroj: wendyewald.com/about, zobrazeno: 19.04.2024.




**Ze série „American Alphabets“, USA, 1997-2005. Fotografie Wendy Ewald.**

Charakteristický přístup Ewaldové k procesu tvorby, přesněji řečeno spoluvytváření, se realizuje po mnoho desetiletí překvapivě současným způsobem, který odhaluje nerovnosti obsažené v aktu fotografování. Spíše než kritiku těchto nerovností předvádí jinou metodu - metodu, která nám umožňuje plně vyslechnout obvykle přehlížené hlasy lidí na fotografiích. Ewaldová je umělkyně, pedagožka a aktivistka. Její umělecké zásahy jsou hluboce zakořeněny v životě komunit, jako například její práce s původními obyvateli v Kanadě nebo s dětmi migrantů v přímořském městě Margate ve Velké Británii. Tyto projekty mají nejen mimořádnou uměleckou hodnotu, ale také aktivně podporují zapojené komunity. "Moje práce je sociálně angažovaná. Sociálně angažované umění a dokumentární tvorba jsou ve srovnání s vysokým uměním často vnímány jako příliš 'vysvětlující' nebo 'definující' - jsou považovány za žurnalistické. Mně však samotné obrazy připadají poetické a burcující způsobem, jakým je burcující vážné umění."[149]

---

[149] Rozhovor Esther Allenové s Wendy Ewaldovou, Zdroj: bombmagazine.org/articles/2016/03/15/wendy-ewald, zobrazeno: 07.04.2024.

Během své kariéry vystavovala Wendy Ewaldová svá díla na mnoha samostatných výstavách a ve významných fotografických galeriích, včetně Mezinárodního centra fotografie v New Yorku, Fotomusea Winterthur ve Švýcarsku, Corcoran Gallery of Art a Whitney Biennial v roce 1997. Její spoluautorské fotografie jsou ve sbírkách významných uměleckých institucí, včetně Detroit Art Institute, Metropolitního muzea umění a Kongresové knihovny. V roce 1992 získala MacArthurovo stipendium a v roce 2012 společně s Elizabeth Barretovou Guggenheimovo stipendium za publikaci *Portraits and Dreams: A Revisitation.* Akademicky působí na Duke University a Bard College. Jejích třináct knižních publikací vyšlo ve významných fotografických nakladatelstvích: *Towards A Promised Land* (Göttingen: Steidl, 2006), *American Alphabets* (Scalo Verlag Ac, 2005), *This is Where I Live* (MACK Books, 2015), *Portraits and Dreams* (MACK Books, 2021), and *The Devil is Leaving his Cave* (MACK Books, 2022).

Ewaldové metoda spolutvorby zpochybňuje tradiční mocenskou dynamiku ve fotografii tím, že zapojuje své subjekty do uměleckého procesu. Tento kolaborativní přístup zajišťuje, že subjekty nejsou pouhými pasivními účastníky, ale aktivními přispěvateli k vyprávění. Její práce nabízí inkluzivnější a autentičtější reprezentaci a poskytuje platformu pro marginalizované hlasy, aby byly slyšeny a oceněny samy o sobě. Svou inovativní praxí je Ewaldová příkladem toho, jak může být umění mocným nástrojem společenské změny a zplnomocnění znevýhodněných skupin lidí.

**Karol Grygoruk:** Chtěl bych začít od začátku. Vím, že jste vyrůstala v domácnosti, kde byly fotografie a reklama neustále přítomny. Ovlivnilo to nějak vaši tvůrčí praxi? Jak se váš přístup k fotografii postupem času vyvíjel?

**Wendy Ewaldová:** Myslím, že kořeny jsou dvojího druhu. Jeden je v reklamě a druhý v práci s mým handicapovaným bratrem. To byla ta výchovná část. Zahrnovala učení se, jak používat obrazy k ovlivňování a komunikaci v reklamě.

I když jsem tehdy o reklamě moc nevěděla, bylo to něco jiného. Byla tam spousta věcí poskládaných dohromady, jako text a obrázky, které se týkaly naší rodiny. Byla to část našeho života, o které jsme ani moc nemluvili. Byl tam například billboard otcova autosalonu s tváří mé matky. Některé z těchto billboardů a dalších materiálů jsem navrhla já. Byla to prostě rodinná záležitost, která mě zaujala. Když jsem poprvé navštívila Evropu a viděla tam reklamu, uvědomila jsem si, jak je odlišná.

Co se týče mého bratra, brzy jsem se naučila, že mu mohu pomocí obrázků nebo symbolů pomoci obnovovat vědomí. Objevila jsem to hrou, byl tím však položen základ mého zájmu o fotografii. Na střední škole jsem měla vynikajícího učitele, který mě inspiroval k tomu, abych začala fotografovat své sourozence. Trávila jsem hodně času v temné komoře a procvičovala své dovednosti. Jakmile jsem pochopila, čeho mohu s fotografií dosáhnout, začala jsem pracovat cílevědoměji.

**KG:** Staly se nějaké významné zlomy, které ovlivnily vaši praxi? Rád bych se zeptal především na to, odkud pochází styl dlouhodobé fotografie založené na spolupráci.

**WE:** Řekla bych to podobně. Začalo to tak, že jsem spolupracovala se svou rodinou. Vědomě jsem se fotografii věnovala až na střední škole. Začala jsem používat velkoformátový 4x5 fotoaparát a po delší dobu fotografovala své sourozence.

Moje začátky měly kořeny v něčem velmi osobním a dlouhodobém. Přišlo mi přirozené použít stejný přístup, i když jsem začala pracovat mimo svou rodinu. Postupem času jsem si uvědomila a vyvinula nové způsoby, jak se na věci dívat z dlouhodobé perspektivy. Během studia na vysoké škole jsem

začala pracovat ve dvou komunitách původních obyvatel v Kanadě, se kterými stále udržuji kontakt. Měl jste možnost seznámit se s naší novou knihou o *Collaboration*, která nedávno vyšla? Je v ní o tom jedna kapitola.

**KG:** To samozřejmě vím. Stále se snažím ji sehnat v Berlíně.

**WE:** V knize je rozpis, který představuje počátky toho projektu v roce 69. Byla to moje první zkušenost s prací s mladými lidmi a Polaroidem. Od té doby jsem se k projektu stále vracela. Toto rozšíření v knize ilustruje jeho vývoj. Jeden ze studentů vytvořil kurátorskou práci, aby ukázal jeho vývoj o 39 let později. Sestavil historii celé té věci. Bylo čím dál tím víc fascinující sledovat nejen dlouhou životnost, ale i to, co se stalo a co si lidé pamatovali. A když jsem pak natočila film o Kentucky a vrátila se tam a strávila s těmi lidmi spoustu času a natáčela to, hodně mě to naučilo. Pokaždé, když se stalo něco nového, myslím, že to obohatilo mé chápání a posunulo mou praxi na otevřenější úroveň. Tento vývoj vede k tomu, na čem v současnosti pracuji, k projektu v Tanzanii, kterému se věnuji už deset nebo dvanáct let.

Bylo skvělé být pozvána, ale bylo složité vidět, jak je pro lidi těžké porozumět tomu, co říkám. Ne jazykově nebo podobně, ale celým pochopením toho, co je to fotografie. Na začátku jsem pracovala s učiteli ve školách a snažila se je přesvědčit, aby se svými žáky používali fotografie. Celá kultura však byla úplně jiná. Prostředky, prostor, čas – všechno bylo jiné. Ale to, co pro ně bylo nejvíc odlišné, byla představa, že fotografii lze interpretovat. Někteří z nich se na mě zlobili, že jsem jim to vůbec navrhla. V tu chvíli jsem pochopila, že musím změnit způsob své práce. Musím hodně naslouchat. To bylo v tu chvíli to nejdůležitější. Zjistit, co chtějí, co potřebují. Protože jsem tam šla s tím, že budou mít zájem, aby jejich studenti vytvářeli obrazy, ale také je interpretovali. A to oni nechtěli. Ale jediný způsob, jak to změnit, bylo změnit systém. Celá ta myšlenka, aby dělali obrázky, byla nemožná, protože byli ve třídách po 100 až 150 dětech s jedním učitelem.

I když jsem se s nimi snažila pracovat ve třídě a několik let jsem s nimi fotila, nebylo to produktivní. Musela jsem přehodnotit svůj přístup a použít fotografie jako výchozí bod a pak ho rozšířit. Cílem bylo vytvořit ve třídě inkluzivnější prostředí, kde by se žáci mohli vzájemně zapojit. Podpořit demokratičtější prostředí třídy na rozdíl od tradičního modelu, kdy pouze profesor přednáší a píše na tabuli. To bylo opravdu zajímavé. Asi se snažím

říct, že můj postup se celou dobu vyvíjel.To je to, co mě na tomto způsobu práce stále zajímá. Chci říct, že ráda dělám i spoustu jiných věcí, ale moje praxe je stále otevřenější. Právě teď je mi 72 let a pracuji na tom od svých, víte, 19, 18 let.

Zajímavé je pochopit, že když za mnou lidé například přijdou a řeknou: "Hele, chci to zkusit," je to skvělé. Ale naposledy v Tanzanii mě oslovila osoba, která má na starosti předškolní vzdělávání, které v Tanzanii právě začíná pro děti ve věku od čtyř do osmi let. Spolupracujeme na přípravě učebních osnov, jak začlenit fotografie pro tuto věkovou skupinu. Je to opravdu spíše po koncepční stránce, což mě docela fascinuje. Opravdu mi nevadí, že tam momentálně nejsem a nemohu sledovat všechno, co se tam odehrává. Sice se tam někdy brzy zase podívám, ale současná situace představuje úplně jiný pohled.

**KG:** Jste držitelkou amerického pasu, jež je v mnoha zemích světa stále nositelem mnoha privilegií. Jak ovlivňují vaši práci aspekty jako váš původ, pohlaví a identita?

**WE:** Myslím, že je to nesmírně důležité, ale svým způsobem jde o snahu tyto hranice prolomit. Všichni se je snažíme prolomit a vidět za hranice těchto omezení. Nechat se ovlivnit každou prací nebo každým projektem. Je to pro mě velmi vyčerpávající. Tedy ne, že bych byla jiná nebo tak něco, ale musím se snažit pochopit, co se děje. A někdy mi trvá tři čtvrtě roku, než na něčem začnu pracovat, než začnu vidět víc, než jsem byla schopna vidět do té doby.

Tento boj byl pro mě vždycky důležitý. Projevuje se různými způsoby. Někdy je to jako vidět jednu fotografii a okamžitě pochopit. Dříve jsem to nechápala. Nechápala jsem ten vztah nebo co to je, ale není to jen o tom, že jsem schopna vidět obrázky, které vytvářejí; to je obrovské, ale je to také o tom, jak se ty obrázky spojují a jak s nimi a se sebou pracovat, aby to bylo srozumitelné pro ostatní lidi, kteří jsou mimo tuto komunitu nebo prostředí. A to je tak frustrující. Je to tak těžké.

**KG:** To je jedna z otázek, na které jsem čekal, až se zde budu moci zeptat. Vaši praxi vnímám tak, že nefotíte někoho, ale fotíte s někým, zejména s kulturními rozdíly, které mohou být krásné, ale přesto mohou být frustrující. je to úplně jiná úroveň práce. Realizovala jste projekty v rámci komunit v

USA, ale i mimo svůj kulturní okruh v zemích, jako je Indie, Tanzanie a Blízký východ. Jak se liší zastoupení vaší vlastní komunity od skupin, ke kterým nepatříte?

**WE:** Udělala jsem projekt, se kterým jste se možná setkali, *Alphabet*...

**KG:** To je můj nejoblíbenější Váš projekt.

**WE:** No, bylo hodně lidí, kterým se ten projekt nelíbil a byli z něj zmatení. Tedy většinou běloši. Dělala jsem ho ve škole, kam jsem chodila. Takže to pro mě byla další rovina zájmu. Mrzelo mě, jak byli ti lidé nejistí. Bylo to pro mě i emotivní. Myslím, že v tom bylo hodně skutečných věcí. Komplikací je, že je to asi nejbohatší skupina teenagerů, se kterou jsem kdy pracovala. Bohužel se ta práce sbírá, zatímco jiná ne. Což si myslím, že právě tam vytváří tu mocenskou dynamiku, aby se upřednostnilo zachování těchto věcí v rámci této skupiny. V té finanční skupině, která se nezajímá o záchranu jiných věcí na světě.

**KG:** Tyto otázky mohou znít velmi obecně, ale já se na ně vždy ptám, protože se týkají osobních pocitů, jsou velmi individuální a zaměřují se na vaši motivaci. Proč fotografujete a co vás motivuje k práci? Když čtu rozhovory s vámi a analyzuji vaše umělecké intervence v různých komunitách, mám dojem, že vaše práce mají politický tón nebo mohou být jako politické vnímány.

**WE:** No, myslím, že kořenem je hněv, a z toho to tak trochu vychází. Jak mohu ukázat, co se tu děje z něčeho, čím nechci být? Nechci být fotoreportér. Chci, aby věci vyzařovaly zevnitř, ať už pracuji kdekoli. Myslím, že to je kořen všeho. Je to jako to, co jsem říkala o Tanzanii. Chtěla jsem vidět, co si myslí, že chtějí dělat, a pak to pochopit. V Jihoafrické republice mě také velmi zajímalo, jak různé komunity prožívají rozdíly mezi sebou, ať už politické, finanční nebo sociální. Práce v Izraeli pro mě byla také zlatým dolem. Gaza byla jediným místem, kam mě nepustili. Škoda, protože jsem měla celý plán, jak bych to mohla udělat, ale nemohla jsem, protože mi to nedovolili. Abych mohla vidět rozdíly, které vycházejí z těchto komunit, a jak na sebe navzájem reagují. Celá ta myšlenka, že bych mohla dát dohromady obrázky z různých komunit, byla radikální.

Což pro mě bylo překvapivé. Předpokládám, že to bylo radikální, protože je vytvořili sami lidé z těchto komunit. Zahrnovala zkoumání hranic mezi jednotlivci a umožnila jim vyjádřit jejich perspektivy. Na jedné straně mohou někteří lidé s určitým názorem souhlasit, zatímco jiní mohou nesouhlasit. Je to trochu složité, ale viděli jste takovou práci?

**KG:** Ano, posledních několik let pracuji na Západním břehu Jordánu, takže mě zajímal váš přístup...

**WE:** Například práce v Hebronu. Samotná situace je opravdu obtížná, už jen ta představa, že bychom museli s lidmi z OSN chodit dolů s dětmi, abychom je dostali zpátky domů. Každý kousek toho, co jsme tam dělali, byl těžký, ale když jsem tam přijela poprvé, děti mi představil skvělý fotograf Miki Kratzmann. Nevím, jestli ho znáte.

**KG:** Samozřejmě, že znám jeho práci.

**WE:** Vzal mě nahoru k dětem, které pracují v té komunitě, myslím, že se jmenuje Sumud Challenge Center. Byli velmi politicky motivovaní. Když jsem přišla, sledovali fotbalový zápas. Okamžitě fotbal vypnuli a pak si se mnou přišli promluvit o tom, co chtějí fotografovat, ale všechno se týkalo konfliktu. Řekla jsem: "No, také bych ráda věděla, kdo jste, jaká je vaše rodina a další věci." Chvíli to trvalo. Myslím, že ty fotky jsou úžasné, protože zachycují jejich rodiny, které jsou tak silné a zajímavé. Také zobrazují dění opravdu zblízka a ukazují detaily, které obvykle nevidíte. Je vidět, že teď prožívají těžké období.

**KG:** V návaznosti na předchozí otázku, popsala byste se jako sociálně angažovaná? Prostřednictvím společného autorství často dáváte hlas těm, jejichž hlasy jsou často přehlíženy nebo ignorovány. Cítíte to jako formu vizuálního aktivismu?

**WE:** No, víte, jde o to, že jsem vyrůstala s lidmi, kteří si většiny toho, co jsem dělala, neváželi. Buď jako umělkyně, nebo jako aktivistky, což je termín, který se tehdy nepoužíval. Nebo tehdy ani neměli slovo spolupráce. Neexistoval žádný jazyk. Nechtěla jsem, aby si lidé mysleli, že jsem sociální pracovnice. Vždyť mnoho lidí bylo sociálními pracovníky a odváděli dobrou práci a byli mými přáteli.

Zajímalo mě používat fotografii k tomu, abych se na věci dívala jinak, než se na ně dívali oni. Také jsem nesnášela výraz "dát jim hlas", protože byli velmi výmluvní a dát jim prostor by bylo možná přesnější. Vzpomínám si, když jsem si začala uvědomovat, že lidé vidí trochu víc. Dojalo mě, že začali vidět něco, co předtím neviděli.

Na začátku, nevím, jestli to tak cítíte, ale když se lidé dívali na fotografie pořízené dětmi ve východním Kentucky – mými přáteli a také jinými fotografy – bylo zřejmé, že je plně nechápou. Jejich vnímání bylo omezené, zaměřovali se spíše na to, co podle nich fotografiím chybí. Neviděli, že tyto snímky ve skutečnosti zpochybňují zavedené normy.

**KG:** Řekl bych, že celý koncept spolupráce a spoluautorství je pro nové generace umělců zcela samozřejmý. Mezi mými dvacetiletými studenty je to prostě druhá přirozenost. Pro starší generaci, zejména novináře, komentátory a tiskové fotografy, to však může být složitější.

**WE:** Vzpomínám si na jednoho fotografa, spisovatele a slavného fotografa. Když vyšly *Portraits and Dreams*, dala jsem mu jeden výtisk. Řekl: "Ach, zajímavé fotky lidí, které bych nikdy nechtěl potkat."

**KG:** Fotografové, zejména ti, kteří své fotografie publikují především ve zpravodajských médiích, neudržují kontakt s osobami, které vyfotografovali, a nemohou být svědky přímého dopadu své práce na životy těchto lidí. Jak vaše práce ovlivňuje realitu?

**WE:** Myslíte na jejich životy?

**KG:** Dopad na jejich životy, mohu jen hádat, může být obrovský.

**WE:** Vždycky jsem se toho obávala, myslím tím, že jsem o tom přemýšlela. Když jsem hodně publikovala, sledovala jsem, co se děje. Když se něco vydávalo, nebylo to pro mě tajemství. První kniha, na které jsem pracovala, *Appalachia: A Self-Portrait*, byla kolaborativním projektem, kterého jsem byla součástí. Mnoho dalších přispěvatelů byli fotografové z regionu, což dodalo zajímavý pohled.

Když jsem přešla k *Portraits of Dreams*, projektu zaměřenému na fotografie dětí a naši společnou práci, strávila jsem s nimi pět let a zapojila je do procesu

tvorby knihy. Přizvala jsem fotografa a editora, kteří pracovali na úpravě fotografií. Kromě toho s nimi na tvorbě knihy, designu a vývoji příběhu pracovala moje kamarádka Katie Homansová, talentovaná designérka fotografických knih. Zabrousili jsme také do historie nakladatelství a tisku, čímž jsme proces obohatili o příjemný vzdělávací aspekt. Celý ten proces byl docela vzrušující. Tak to začalo. Nedávno jsme uspořádali setkání všech, které se nám podařilo najít, což bylo poměrně dost lidí.

Mluvili o tom, jaký to na ně má vliv. Pochopila jsem, že jsme vycházeli z toho, co se dělo v té době, kdy ve školách nebylo žádné umění ani hudba. Ve třech různých školách jsme vybudovali temnou komoru. Pracovali minimálně čtyři roky a vytvářeli fotografie, všichni. Bylo to něco jako ateliér, měli jsme spoustu knih a dělali jsme spoustu řemesel. Byli to žáci pátých až osmých tříd a hodně se chytali toho, co dělali. Také jsme četli knihy o jiných mladých lidech.

Dělali jsme všechno, co chtěli. Dělali jsme dřevořezby a linořezy. Mít čas na práci s jednou skupinou dětí po dobu čtyř let je skvělé. Ti, se kterými jsem nedávno mluvila, na to docela vzpomínají. Důvod, proč k tomu setkání po tak dlouhé době došlo, byla jejich zásluha a zásluha internetu. Teď se mi mohli začít ozývat a já si vzpomínám, jak jsem si říkala: "Aha, to je jeden od nich," nebo od kohokoli jiného. Posílali krásné dopisy, z nichž některé jsou, myslím, zahrnuty v nové verzi *Portraits of Dreams*, a vyjadřovali v nich, co to pro ně znamená. Vzpomínají na okamžiky zachycené na fotografii, vzpomínají, kdy snímek pořídili, a na zvuky, které slyšeli. Bylo to mnohem složitější, než jsem si představovala. Teď dostávám zpětnou vazbu od lidí z celého světa. Bavíme se o tom, jak sami reflektují, jaké to tehdy bylo.

**KG:** Většina současných fotografů aktivně prezentuje svou práci na sociálních sítích. Omezují současné možnosti publikování vaši praxi, nebo mění váš pohled na fotografii?

**WE:** No, tím si nejsem jistá. Sociální média donedávna neexistovala a já jsem si vždy velmi chránila lidi, se kterými pracuji. Jsem opatrná při zveřejňování prací dětí na sociálních sítích, protože mnoho lidí si věci vykládá úplně jinak, než jak by si je vyložily děti nebo jejich komunity. Když jejich práce umístíte na sociální média, získá tím jiný kontext, často zcela odlišný od původního záměru. To je jen drobný příklad, který plně neodpovídá na vaši otázku...

**KG:** Ne, odpověděla jste na mou otázku. Ano, chci vám jen skočit do řeči a říct, že takto na tuto otázku ještě nikdo neodpověděl. Myslím, že jste první, kdo ji vyjádřil způsobem, který jasně ukazuje vaše hluboké povědomí o rozdílech v tom, jak si lidé z různých skupin nebo společností mohou vyložit stejnou fotografii.

**WE:** Rozhodně. Je to rozsáhlé. Rozsáhlé pro mě. U některých společností je to zřejmější než u jiných. Třeba práce se ženami v Saúdské Arábii, to byla velká věc. Musela jsem se se všemi ujistit, zda jejich práce může být použita, nebo ne. To je jeden zřejmý příklad. Ale jsou i jiné způsoby, jak lidi chránit. Například jsou zde fotografie Denise Dixonové z Kentucky, na kterých tancuje. Jedno nakladatelství je chtělo umístit na obálku jedné ze svých významných knih pro daný rok. Musela jsem si knihu prohlédnout, abych se ujistila, zda je to vhodné, a musela jsem jejich žádost odmítnout. Nechci, aby si to Denise musela přečíst a projít si tou zkušeností. Přesto jsme v kontaktu. Někdy je prostě třeba být opatrný.

**KG:** Když jste o tom mluvila, vzpomněl jsem si na svou zkušenost z roku 2019, kdy jsem začal pracovat s romskou komunitou, s Romy. Ponořili jsme se do dokumentování jejich problémů a výzev, kterým čelili, včetně případů lynčování po Kyjevě. Jedna živá vzpomínka mi utkvěla v paměti: Zachycoval jsem skupinu elegantně oblečených dívek. Byl to nápadný kontrast, protože jsem byl zároveň obklopen jedním z nejtěžších případů chudoby, jakého jsem kdy byl svědkem. Mezi těmito dívkami jsem si všiml, že tři z nich sdílejí jeden smartphone. V tu chvíli mě zasáhlo poznání. Kdybych zveřejnil fotografii těchto dívek s popiskem, který by podrobně popisoval kontext, a možná použil hashtagy jako #Roma, #chudoba nebo #dokumentárnífotografie, napadlo mě, že by na tento snímek mohly snadno narazit. Prostředí komunikace se vyvinulo tak rychle, že sdílení obrázku může mít dalekosáhlé důsledky, zejména pokud jde o fotografii. Jak jste zmínila, je třeba být pozorný a chránit je, zejména pokud se to týká přátel nebo zranitelných komunit.

**WE:** Myslím, že mi pomohlo, že jsem začínala svoji práci v Kentucky, protože to je jedno z rasově nejrozdělenějších míst ve Spojených státech. Vzpomínám si, jak mi babička říkala: "Tohle je bílá spodina." A já jsem si to uvědomovala. Lidé říkají, že pracuji s "urchins“ (z angl. lidmi ulice).

**KG:** Tento termín jsem ještě neslyšel.

**WE:** Označuje hanlivější výraz než jen "děti ulice".

**KG:** Před mnoha lety, v době mého dospívání, jsem měl americkou zelenou kartu. Kdykoli jsem ve Spojených státech, rád poznávám oblasti mimo New York a držím se dál od velkých měst. Zdá se mi, že tato místa nabízejí autentičtější pohled na americký život ve srovnání s hustě obydlenými městskými centry, kde mnozí žijí, izolováni od rozmanitých regionálních zastoupení kvůli nedostatečnému mediálnímu pokrytí. Tato nedostatečná informovanost podporuje globální polarizaci, které jsme svědky a která je obzvláště výrazná ve Spojených státech a vzhledem k níž, je zajímavé pozorovat tuto dynamiku, zejména mezi těmi, kteří mají pocit určité sounáležitosti.

**WE:** Ráda bych s těmito lidmi pracovala, ale cítím, že je to pro mě příliš polarizované. Bylo by to ale skvělé. Mnoho členů mé rodiny volilo při prvních volbách Trumpa, ale to se naštěstí změnilo. Je to opravdu něco jiného.

**KG:** Mám z letošního roku a ze všeho, co se změnilo, docela obavy, ale zastavme se. Zastavme se u osudových myšlenek. Vaše fotografická praxe je založena především na spolupráci s lidmi, které jste fotografovala, a často i na spoluautorství. Jaký přístup zaujímáte ke svým fotografovaným subjektům a větším projektům?

**WE:** No, jsou to různí lidé. Různé typy komunit: dospělí, děti, ženy. Není to stejné. Naslouchání je číslo jedna. A číslo dvě je snaha vytvořit jakýsi celkový plán, jak vyzdvihnout určité věci, na které se můžeme společně podívat a společně o nich diskutovat. Tím se tak nějak začíná. A to se mění v závislosti na místě a kultuře. Snažte se zahájit rozhovor, ať už vizuální nebo mluvený. Začnete na jednom místě a pak přejdete na další a další a další, a pak to prostě v určitém bodě pustíte.

Když jsem například pracovala v Maroku, bylo to pro děti těžké, protože lidé se neradi nechávají fotit. Ale místo toho je zajímalo fotit. Musela jsem se snažit vymyslet rozhovor o tom, jak by se měly chránit. Neříkat: "Tohle nesmíte," ale naznačit, že jsou věci, na které musí myslet. Měli opravdu zájem

to udělat a přijmout tuto výzvu. Samozřejmě, že ostatní lidé mohli vidět, jak fotografují, a mě, jak fotografuji je, a komentovali to. Když se příště vrátili, přinesli spoustu hodně rozmazaných snímků. Uvědomila jsem si, že budu mít tuto konverzaci s překladatelem. Někdy jsem lidi požádala, aby mi to přeložili dodatečně, protože jsem nechtěla přerušit tok jejich rozhovoru. Začali mi vyprávět, co všechno se jim tam stalo, když fotili. Byla jsem zděšená. Lidé po nich házeli kameny... Byla jsem velmi rozzlobená. Cítila jsem se hrozně špatně. Ale oni mi odpověděli: „Ne, ne, ne, ne, ne, tohle jsme chtěli udělat. To je to, co si myslíme, že chceme udělat."

**KG:** Oceňuji váš pohled na věc. Je opravdu úžasné, jak rozhovory mohou nabídnout hlubší vhled do jednotlivců, jít za povrch a odhalit jejich myšlenky a pocity. Vnímám vaše nadšení pro tuto rozvíjející se a dynamickou praxi, při níž procházíte různými úhly pohledu a zkoumáte podstatu fotografie. V moderní době se fotografie výrazně proměnila a nabízí nekonečné možnosti učení a růstu. Přijmout tento dynamický posun a být otevřený novým myšlenkám je pro mě zásadní.

**KG:** Po desetiletí jsme si nevšímali nebo nechtěli všímat násilných aspektů samotného fotografování. Co považujete za nejdůležitější v dynamice mezi fotografem a fotografovanými?

**WE:** Jedna věc je, že fotografie sama o sobě je důležitá, ale také slova, která ji obklopují. Stejně důležitý je způsob, jakým ji zarámujete. Myslím tím, že slova, která použijete, změní to, jak lidé snímek vnímají nebo jak s lidmi o tom mluvíte, a je důležité, jak vytvoříte kontext pro daný snímek nebo sérii snímků.

**KG:** Ptal jsem se hlavně na tu násilnou dynamiku, a nerovnou dynamiku, mezi fotografem a fotografovanou osobou.

**WE:** Myslíte si, že je mezi nimi násilí ve smyslu neštěstí?

**KG:** Vaše praxe je velmi specifická a myslím, že jsem nikdy neviděl nikoho fotografovat tak jako vás, kdo by pracoval s lidmi takovým způsobem spolupráce a důstojně. Mnoho fotografů však tento pohled nesdílí. Mnoho mých studentů mi například ukazuje fotografie Bruce Gildana. Ve svém posledním albu *Face* fotografuje lidi způsobem, který podle mého názoru

prohlubuje jejich domnělou "ošklivost". Jeho přístup bych popsal jako extrémně násilný. Nechápu, jak je možné, že jako profesionální fotograf nebyl ostrakizován.

**WE:** Myslím, že mě to také přivádí k šílenství. Ale, no, lidé mi vyčítají, že dělám lidi příliš krásné, což mi také připadá bizarní. Copak si nemyslíte, že jsou krásní? To je jako říkat, že nejsou krásní, ne? Každopádně Polaroid používám od chvíle, kdy jsem měla poprvé fotoaparát. Takhle se fotíme společně. Můžeme se na ně podívat a já se můžu zeptat: "Co myslíš, že by se tady mělo změnit?".

**KG:** Má vaše angažovanost jako fotografka nějaké hranice? Vidíte například rozdíl bytím fotografkou a bytím občankou?

**WE:** V případě fotožurnalistky existují jasné hranice, které nemusím řešit. Nicméně během jednoho z mých projektů, *Magic Eyes* se v něm objevily věci, které mi připadaly příliš násilné. Je to velmi vzácné, ale v některých případech fotografie nepořídím, a to, když si myslím, že to změní čtenářovu představu o celém příběhu způsobem, který by byl na škodu. Ale to je jiný druh etiky, než o které mluvíte, že? S myšlenkou nepřibližovat se příliš blízko si hlavu nelámu. To mě opravdu netrápí. Co mi vadí, je dělat něco, co někomu uškodí. A pokud bych se dostala až příliš blízko, tak bych na tom zapracovala. Ale nemyslím si, že by to bylo na obtíž.

**KG:** Setkáváte se ve své praxi s etickými dilematy? Konkrétně mě zajímá váš názor na spolupráci s dětmi nebo osobami s migrační zkušeností, odpovědnost při publikování a estetizaci obrazů.

**WE:** To je zajímavé. Bylo třeba zvážit i právní aspekty. Během mého působení ve školním systému v Severní Karolíně jsme používali negativy a děti si vyvolávaly vlastní filmy. Některé snímky mohly být těžko čitelné, interpretované jako sexuální zneužívání nebo něco podobného. Zpočátku jsem nevěděla, co s tím. Nakonec jsem si uvědomila, že to musím ukázat řediteli, i když to bylo velmi obtížné. Chtěla jsem mít nějakou kontrolu nad tím, jak to bylo odhaleno. Ale bylo to zákonné nařízení, že pokud jste něco viděli, museli jste se o to podělit s ředitelem školy. Naštěstí to byla moje dobrá kamarádka a znala dotyčnou rodinu. Přesto to bylo těžké. Když se vrátím až do Kentucky, jsou tam snímky, které pořídila studentská fotografka

Denise. Fotila své malé bratry bez oblečení. Zdálo se, že si s tím tehdy nikdo nedělal starosti. Nebyl z toho žádný velký problém, ale mohl být.

Když jsem jela do Saúdské Arábie a chystala se vést workshop, měla jsem tu knihu s sebou. Tehdy však celník v Džiddě, ozbrojený mečem, tyto stránky z knihy vyřízl. To prostě k řešení takových situací patří, a nakonec jsem se rozhodla knihu nevydat.

**KG:** Rozumím. Vzhledem k dnešní polarizované mediální krajině a naléhavým globálním problémům – jako je vzestup nacionalismu, nedostatečný rovný přístup ke vzdělání, klimatická krize, konflikty jako ruská invaze na Ukrajinu a válka v Gaze, krize migrační politiky atd. - je možné zůstat stranou nebo se vyhnout angažovanosti?

**WE:** Ne, nemyslím si, že je to možné, ale nemyslím si ani, že začínáte oddělení. Myslím tím, že důvod, proč to děláte, je ten, že právě nejste odtažití. Je tu prostě tolik příběhů. Musíte si pro ně vytvořit kontext a nechat lidi, se kterými pracujete, aby se o ně podělili tak, jak to vidí oni. Ale pokud jde o to, že jsem odtažitá, tak já nikdy nejsem odtažitá.

**KG:** Tahle odpověď se mi opravdu líbí.

**KG:** To je poslední otázka. V posledních letech si více uvědomujeme dominantní povahu tvorby obrazu a nutnost změny. Je vůbec možná skutečně rovnocenná fotografie?

**WE:** Myslím, že je to jako se vším, o co usilujete. Hýbete se, snažíte se jít blíž a blíž a blíž k místu, kde by se linie mohly setkat, ale nikdy se nesetkají. Linie se nikdy nepotkají, ale my pokračujeme v práci. Pak z toho vycházejí věci, které jste nikdy nečekali. Možná, že rovnost není to, kam chceme jít, ale možná je to jediné místo, kam můžeme jít.

## Marcus Bleasdale

"Pro mnoho fotografů je fotografie konečným cílem. Ale pro mě je to začátek procesu... nejde o jednotlivou fotografii, ale o to, co s ní děláte a s kým spolupracujete, což ji činí silnou."[150] - Marcus Bleasdale.

Musím přiznat, že tento rozhovor byl jedním z těch, kterých jsem se obával nejvíce. Koneckonců, jak lze překvapit někoho, jehož práce pomohla soudit válečné zločince a jehož životní příběh inspiroval hlavního hrdinu hollywoodského filmu? Začněme jeho životopisem.

Marcus Bleasdale (nar. 1968) je dokumentarista známý svou nebývalou odhodlaností a účinností, kdy pomocí fotografií ovlivňuje rozhodující činitele na nejvyšších vládních úrovních. Již více než dvě desetiletí dokumentuje jedny z nejbrutálnějších ozbrojených konfliktů a zaměřuje se především na oblasti, kde jsou porušována lidská práva. Poprvé vzal fotoaparát do ruky z frustrace, když se před očima celého světa na televizních obrazovkách odehrávala genocida v bývalé Jugoslávii. Ze dne na den se vzdal dobře placeného zaměstnání v bance a začal studovat roční fotografický kurz na London College of Printing (dnes London College of Communication).

Bleasdaleovo vzdělání v oblasti obchodu a ekonomie spolu s magisterským titulem z mezinárodních vztahů na univerzitě v Cambridge mu umožňují hlubší pohled na zdroje konfliktů a válek. Od roku 2000 přináší reportáže o událostech v Demokratické republice Kongo a dokumentuje postkoloniální válku financovanou nekonečnou poptávkou po vzácných minerálech a kovech nezbytných pro rychle se rozvíjející elektronický průmysl. Téměř dvě desetiletí se věnoval zpravodajství o konfliktech v Sieře Leone, Libérii, Ugandě, Demokratické republice Kongo, Středoafrické republice, Somálsku, Čadu, Dárfúru, Kašmíru a Gruzii. Za sérii fotografií ze Středoafrické republiky obdržel v roce 2014 cenu Amnesty International Media Award a v roce 2015 prestižní Zlatou medaili Roberta Capy od Overseas Press Club of America.

---

[150] *Rape of a Nation*, Zdroj: www.lensculture.com/articles/marcus-bleasdale-rape-of-a-nation, zobrazeno: 12.04.2024.

Spolupracoval s mnoha humanitárními organizacemi a mezinárodními lidskoprávními skupinami, včetně Human Rights Watch, s níž je stále spojen, a Enough Project, organizace, která vznikla s cílem dosáhnout dlouhodobých změn v mezinárodním právu ovlivňováním amerických a evropských politiků a těžebních společností.

Bleasdaleova práce vyniká nejen svým vizuálním dopadem, ale také hlubokým vlivem na politiku a informovanost, což dokazuje sílu fotografie jako nástroje společenské změny. Jeho reportáže se objevily v časopisech *The New Yorker*, *The New York Times*, *Harper's*, *The Sunday Times Magazine*, *The Guardian Magazine*, *The Telegraph Magazine*, *Stern*, *Le Monde*, *TIME Magazine*, *Newsweek*, and *National Geographic*. Od začátku své kariéry vydal tři knihy: *One Hundred Years of Darkness* (Pirogue, 2003), která zachycuje pád konžského diktátora Mobutua, *The Rape of a Nation* (Mets and Schilt, 2009), která dokumentuje vykořisťování dělníků v dolech ve východním Kongu, a *The Unravelling* (FotoEvidence Press, 2015), jež zachycuje zapomenutý konflikt ve Středoafrické republice.

Bleasdalovo charakteristické využití fotoaparátu jako nástroje společenské změny dokonale ilustruje jeho zkoumání v oblasti prezentace obrazu mimo klasicky přijímanou formu publikace v tisku. "Někdy je nejúčinnější být na titulní straně The New York Times, a někdy je nejúčinnější dát několik fotografií před tři lidi na světě,"[151] vysvětluje. Díky spolupráci s mnoha organizacemi byly jeho práce vystaveny před představiteli států a politiky, v klíčových prostorách a na prestižních místech po celém světě, včetně Nobel Peace Center in Oslo (2007/2010/2011), Visa Pour L'Image (2007/2015), French Ministry of Foreign Affairs (2008), United Nations Headquarters in New York (2009/2018), United States Senate (2009), House of Commons in the United Kingdom (2010), United Nations in Geneva (2010), United States House of Representatives (2011), Norwegian Parliament (2012), Lincoln Center (2014/2015), European Parliament (2014), International Criminal Court in The Hague (2018), and the Venice Biennale (2019).

---

[151] Estrin, James, *Marcus Bleasdale: When Photography Campaigns for Change*, Zdroj: archive.nytimes.com/lens.blogs.nytimes.com/2015/04/30/marcus-bleasdale-when-photography-campaigns-for-change, zobrazeno: 18.06.2024.



**Dětský voják Mayi-Mayi v Kanyabayonga. Ze série „The Price of Precious“, Demokratická republika Kongo, 2002-2013. Fotografie Marcus Bleasdale.**

Od doby, kdy začal pracovat jako fotograf, získal řadu ocenění. Ačkoli dlouhý seznam dokonale ilustruje Bleasdalovy úspěchy, abych čtenáře nenudil, uvedu jen některé z nich. K nejvýznamnějším patří The UNICEF Photographer of the Year Award (2004), The OPC Olivier Rebbot Award for Best Foreign Reporting (2005), Magazine Photographer of the Year Award POYi (2005), The Alexia Foundation Award for World Peace (2005), The World Press Awards (2006), The Freedom of Expression Foundation Norway (2007), Days Japan (2009), The Anthropographia Award for Photography and Human Rights (2010), The Hansel Meith Award (2010), Photo Book of the Year Award POYi (2010), Freedom of Expression Foundation Norway (2011), Webby Award (2011), World Press Photo Award (2014), and the Overseas Press Club Features Photography Award (2014). Za své úspěchy v oblasti mezinárodní fotožurnalistiky a lidských práv mu byl v roce 2023 udělen Companion of the Order of St Michael and St George (CMG), britské státní vyznamenání udělované za zvláštní zásluhy dosažené v zahraniční službě Spojeného království.

Bleasdale svým inovativním přístupem k fotografii a její prezentaci nadále posouvá hranice tohoto média a zdůrazňuje jeho potenciál ovlivňovat politiku a působit na sociální změny v globálním měřítku.

Než předám slovo váženému dokumentaristovi, rád bych se s vámi podělil o své osobní zamyšlení nad naším setkáním. Příležitost udělat s ním rozhovor mi umožnila vidět Marcuse Bleasdalea z perspektivy, kterou jsem dosud nezažil. Během upřímného a dlouhého rozhovoru, který trval více než hodinu, jsem se dozvěděl o zdrojích jeho hlubokého odhodlání, které pramení z jeho rodinné historie, irské migrace a zkušenosti s chudobou v 70. letech 20. století. Když jsem sledoval změny ve tváři oceňovaného dokumentaristy s každou další odpovědí (které bohužel nelze zprostředkovat v níže uvedeném přepisu), viděl jsem skutečně upřímný a emotivní přístup, který má kořeny v prožité zkušenosti. Pochopil jsem také motivaci, která stojí za klasickou, někdy až archaickou fotožurnalistickou estetikou jeho práce. Jeho fotografie vznikaly především jako nástroj ke změně reality.

**Karol Grygoruk:** Není snadné najít informace o začátcích Vaší fotografické kariéry. Jak se v průběhu času vyvíjel váš přístup k fotografování?

**Marcus Bleasdale:** Nezačal jsem svůj život jako fotograf. Dokončil jsem vysokoškolské bakalářské studium ekonomie a financí a poté jsem hned po univerzitě odešel na deset let pracovat jako investiční bankéř do Londýna. To se dělo někdy v 80. a 90. letech. Zatímco jsem se trochu zajímal o fotografii, při zaměstnání jsem absolvoval několik fotografických kurzů, například kurzy černobílého tisku a podobně. Nebyl jsem však příliš dobrý ve fotografování a nebylo to moje hlavní zaměření. Používal jsem fotoaparát jako každý amatérský fotograf, jen jsem se snažil učit.

Věděl jsem, že nechci zůstat v bankovnictví po zbytek života, ale nevěděl jsem, jak z něj přejít nebo co dělat, až ho opustím. To vše se odehrávalo v polovině 90. let, kdy probíhaly války na Balkáně. Samozřejmě jsem to sledoval kvůli blízkosti těchto konfliktů k Evropě. Bylo jasné, že ovlivňují evropskou politiku. Když začaly propukat konflikty v Bosně, Chorvatsku a Kosovu, sledoval jsem Institut válečného a mírového zpravodajství. Byly tam velmi důležité reportáže z první ruky. Novináři uvnitř Prištiny a Kosova tehdy informovali o srbském postupu a okupaci. To mě dost ovlivnilo. Jednoho dne, když jsem pracoval v bance, se objevila zpráva o konkrétním masakru. V té době měly tyto konflikty výrazný dopad na evropskou ekonomiku a směnné kurzy, zejména vzhledem k tomu, že v té době ještě neexistovalo euro.

Jednoho rána jsem vstoupil do banky a někdo se mě zeptal: "Co si myslíte o tomto konkrétním masakru?". Bylo to na titulních stránkách všech novin a ve všech zprávách. "A co myslíte, že to udělá s hodnotou dolaru?" Tento člověk vzal situaci lidského utrpení a tragédie a zredukoval ji na finanční příležitost, což mi připadalo odpudivé. Neposadil jsem se, místo toho jsem rovnou vešel do kanceláře svého šéfa a podal výpověď. V té době, když člověk podal výpověď, byl během minuty z banky pryč. Dal jsem výpověď ve středu a v pátek už jsem byl na hranicích Kosova v Makedonii. Byl jsem prostě věčně zvědavý a chtěl jsem se dozvědět víc. Zůstal jsem tam mnoho týdnů, a pak, zrovna když Srbové Kosovo opouštěli, jsem odjel do Prištiny a zůstal tam asi rok, dokumentoval jsem dopady toho konfliktu, a to používáním foťáku velmi amatérským způsobem. Nevěděl jsem, jak správně fotografovat, jak

pomocí fotografie vytvořit vyprávění nebo ji použít ke komunikaci a vybudování uceleného argumentu pomocí série snímků. Nic z toho jsem nechápal. Prostě jsem jen fotil, když jsem tam asi rok pobýval.

Když jsem se vrátil, přihlásil jsem se na postgraduální magisterské studium fotožurnalistiky na London College of Communication. V té době se jmenovala London College of Printing. Nyní je součástí University of the Arts ve Velké Británii. Měli tam fantastický jednoletý program uznávaný jako přední program fotožurnalistiky. Byl jsem přijat a začal jsem se učit, jak vytvářet vyprávění, protože během toho roku jsem musel realizovat několik dlouhodobých projektů.

Během vánočních prázdnin toho roku jsem se rozhodl odjet do Sierry Leone. Odjel jsem v prosinci a vrátil se koncem ledna. Byly to docela dlouhé prázdniny. Bylo to v době konfliktu o přístup k diamantům v Sieře Leone, který podněcovali Charles Taylor a Foday Sankoh, tehdejší šéf Sjednocené revoluční fronty (RUF) v Sieře Leone. Dokumentoval jsem dopad tohoto konfliktu na místní obyvatelstvo. Byl to dost brutální konflikt. RUF používala jako nástroj amputace. Mnoha civilistům usekávali ruce a nohy. Výsledkem těchto krutých činů byl značný počet vysídlených obyvatel Freetownu. Spolupracoval jsem s nimi a dokumentoval jejich životy. Na to jsem se v podstatě v tomto období zaměřil.

V rámci svého závěrečného ročníkového projektu jsem se do Sierry Leone vrátil v dubnu nebo květnu. Díky svému vzdělání v oblasti ekonomie a financí jsem nemohl pochopit, proč se lidé více nezaměřují na dodavatelský řetězec financí. Jak mohou konflikty vydržet, když nemají finance, a odkud se berou peníze? Existuje způsob, jak tento tok peněz zastavit a zastavit přísun financí? Jistě by to mělo dopad na účinnost daného konfliktu. Vrátil jsem se do Freetownu a získal přístup do diamantových dolů v Koidu, které byly v té době pod kontrolou RUF. Doprovázel mě další fotograf, kterého jsem potkal ve Freetownu, Kadir van Lohuizen, který je dodnes mým blízkým přítelem. Je to fantastický člověk a sociálně zaměřený fotograf.

Zůstali jsme tam několik týdnů a dokumentovali tento proces. Když jsme odjížděli, dozvěděli jsme se, že byli zabiti britští vojáci, což si vyžádalo nasazení námořní pěchoty. Shodou okolností jsem byl ve Freetownu v době, kdy se do Sierry Leone hrnul britský tisk, který se snažil získat přístup k

situacím, které jsem již dokumentoval. Následně jsem opustil Freetown a po návratu jsem se okamžitě obrátil na časopis Sunday Times, informoval je, že jsem byl ve Freetownu a Koidu, a předložil jim kontaktní listy svých snímků. Byl to příběh, který všichni chtěli, ale nemohli ho získat, protože to bylo značně nejisté. Foday Sankoh v té době opět útočil na Freetown, takže nikdo nemohl Freetown opustit. Podařilo se mi zajistit velký rozsah v časopise Sunday Times, asi 12 stran. Stalo se to mým projektem v posledním ročníku magisterského studia. Byl jsem zklamaný, že jsem za svou diplomovou práci nedostal vyznamenání, což byla moje osobní záležitost, ale i tak to byl skvělý začátek. Tato zkušenost nejenže iniciovala můj fotografický vztah k africkému kontinentu, ale hlavně nasměrovala mé zaměření na přírodní zdroje.

To byl první zlomový bod, po kterém jsem odjel do Konga (DRK), abych začal dokumentovat dopad přírodních zdrojů v DRK. Přeskočím dopředu, 20 let jsem strávil dokumentováním přírodních zdrojů a dodavatelských řetězců pro elektronický průmysl a jejich dopadu na válku ve východním Kongu. Tak jsem se z počáteční fáze dostal k jakési vyzrálejší kariéře. Je to odpověď na vaši otázku?

**KG:** Rozhodně. Na druhou jste už odpověděl. Chtěl jsem se vás zeptat, zda existovaly nějaké významné zlomové okamžiky, které ovlivnily vaši praxi? Kdy a proč jste se rozhodl vzít do ruky fotoaparát? Musím říct, že je fascinující, že vaše vzdělání v oblasti obchodu a ekonomie vám dává tak nekonvenční pohled na financování a chápání různých aspektů konfliktů. Pokud vím, předtím, než jste se objevil v Sunday Times, jste byl fotografem, který se sám financoval a vydával se na sólové cesty do Afriky.

**MB:** Správně.

**KG:** Více než dvě desetiletí svého života jste zasvětil dokumentování porušování lidských práv. Proč fotografujete a co vás k práci motivuje? Rád bych porozuměl vašim úvahám o motivaci.

**MB:** Proč fotografuji? Protože věřím, že je to neuvěřitelně účinný nástroj pro propojování lidí. Slouží jako účinný způsob, jak navázat spojení mezi těmi, kdo zažívají porušování lidských práv, a jednotlivci a zdroji, které jsou schopny takové porušování zastavit. Vytváříme spojení mezi komunitami, těmi, kdo mají moc, a těmi, kdo ji nemají. Mým cílem je, doufejme, vytvořit

prostřednictvím fotografie, tyto mosty. Moje motivace vychází z osobních zkušeností, zejména z mého rodinného zázemí. Historie mé rodiny hraje významnou roli v tom, proč dělám to, co dělám. Můj dědeček a matka se narodili v Irsku ve velmi chudých poměrech.

Moje matka je druhým z 18 dětí. S tak početnou rodinou jsme nikdy nebyli bohatí, alespoň ne finančně. Možná jsme byli bohatí v jiných ohledech, ale byli jsme neuvěřitelně chudá irská rodina přistěhovalců. Na začátku šedesátých let můj dědeček a moje matka spolu s celou rodinou opustili Irsko během nepokojů. Dědeček se kvůli konfliktu obával, že by jeho děti mohla naverbovat IRA, a tak je přivezl do Anglie. Vyrůstal jsem v chudých městech v severní Anglii, která byla převážně irskou a polskou enklávou. Všichni v naší ulici byli buď Irové, nebo Poláci. Například naproti nám bydlela paní Koneckiová, která byla Polka. S jejími syny a vnuky jsem dodnes v kontaktu. To byla naše komunita. Vyrůstali jsme s těmito příběhy a s pochopením našich kořenů.

Já jsem také vyrůstal se skvělými příběhy svého dědečka, který v roce 1920 odjel do USA na lodích, které připluly do New Yorku. Nechal se zaregistrovat, šel do práce a snažil se vybudovat si kariéru nebo alespoň život, jako to dělalo mnoho jeho bratrů a sester v Americe. S mojí babičkou se seznámil na zpáteční cestě z jedné z těchto cest, když se vracel navštívit své rodiče. Zůstali pak v Irsku. Vždycky jsem vyrůstal s těmito příběhy o cestování, ale také s příběhy o společenství a pochopení toho, co je správné a co ne. Jako irská rodina pocházející z Irska jsme byli v době mého mládí extrémně věřící. I když bych neřekl, že jsem takový i teď, ovlivnilo to, jak jsme byli vychováváni.

Myslím, že tento soubor hodnot pro mě vytvořil tuto motivaci. Chtěl jsem do konce života zůstat v bance a vydělávat peníze? Ne, to jsem nechtěl. Chtěl jsem porozumět lidstvu a komunitám a pokusit se nějakým malým způsobem přispět k tomu, aby byl svět lepší? Ano, myslím, že to jsem chtěl dělat. A věřím, že tato touha pochází od mého dědečka.

**KG:** Je fascinující, jak to souvisí s historií sociálně angažované fotografie. Mám na mysli Lewise Hinea a Jacoba Riise, kteří dokumentovali těžký život přistěhovalců ve Spojených státech na počátku 20. století. Jejich práce odhalila dětskou práci a pomohla zavést zákony. Děkuji za tuto odpověď.

V dřívějších rozhovorech jsem se ptal, zda se respondent označuje za sociálně angažovaného. Při sledování vašich fotografií a čtení rozhovorů o tom nepochybuji, proto bych se rád zeptal: cítíte se jako aktivista? Ve světě žurnalistiky je toto slovo téměř zakázané, ale není vaše práce formou vizuálního aktivismu?

**MB:** Rozhodně. Podle mého názoru je to jediný důvod, proč ji dělat. Nevěřím v objektivitu. Mám svůj názor a chtěl bych, abyste ho znali. To se projevuje ve způsobu, jakým používám fotografii. Nejezdím do východního Konga, abych řekl: "No, možná bychom si měli vyslechnout všechny strany." Rozhodně byste měli naslouchat důvodům, proč lidé chtějí zabrat určitý kus země a ovládnout určitou komunitu, protože tyto historické perspektivy jsou klíčem k řešení. Ale tito aktéři jsou podle mého názoru stále špatní aktéři a já potřebuji, aby to lidé věděli. V novinářském smyslu bych se zařadil spíše na stranu komentářů nebo redakčních článků v novinách než na stranu objektivního zpravodajství podávaného bez předpojatosti. Každá moje práce má svůj názor a úhel pohledu.

**KG:** Zažil jste ale od kolegů a redakcí odezvu na to, že se společensky angažujete?

**MB:** Ne, vůbec ne. Ani ne. Tedy jednou nebo dvakrát za mou kariéru padla zmínka, že existují fotografové, kteří takto pracují. Byl jsem tam já a Tim Hetherington. Nevím, jestli víte, kdo byl Tim Hetherington, ale byli jsme velcí přátelé. Oba jsme byli mnoho let fotografy pro Human Rights Watch. Když byl zabit, tak nějak jsem díky tomu zůstal pracovat pro Human Rights Watch. Pak začal pro Human Rights Watch pracovat i Brent Stirton. Ale Tim a já jsme byli fotografové, kteří měli svůj jasný názor.

Jsou i jiní, kteří byli před námi. Eugene Smith nikdy nepostrádal názor, že? Vždyť Minamata je celá o jeho aktivismu a práci, kterou dělal. Nikdy jsem za to nebyl kritizován. Ale vzpomínám si, že mě v jednu chvíli Paolo Pellegrin požádal, abych se připojil k Magnum, nebo abych se alespoň přihlásil. Říkal jsem si, aha, to je docela zajímavé, ale věděl jsem, že je to hluboce nefunkční agentura bez peněz a s mnoha problémy. Každopádně jsem začal a mluvil s několika fotografy.

Bizarní bylo, že to byla Susan Meiselasová, se kterou jsem mluvil, a ta mi řekla: "Myslím, že tvoje zaměření na lidská práva a aktivismus bude pro tvou šanci být přijat jako fotograf v Magnum opravdu na škodu." To mě ohromilo. Nakonec jsem se nepřihlásil a místo toho jsem nastoupil do agentury VII. Ale bylo docela zajímavé, že Susan Meiselasová ze všech lidí řekla, že můj aktivismus a zaměření na lidská práva může být na škodu. To je jediný případ, kdy jsem se s takovou reakcí setkal.

**KG:** Nyní žijete v Oslu a máte britské občanství, což s sebou nese určitá privilegia. Jak aspekty jako váš původ, pohlaví a identita ovlivňují vaši práci?

**MB:** No, trochu jsem se toho dotkl. Mám sice britský pas, ale také irský, což je pro mě velmi důležité. Na britský pas cestuji jen velmi zřídka. Na své irské kořeny jsem velmi hrdý. Tato část mé identity je zásadní, protože mě formovala. Jsem na ni nesmírně hrdý. V britském kontextu se samozřejmě s odstupem času díváme zpět a vidíme privilegované bílé muže dokumentující africké konflikty, což představuje skutečnou výzvu, že?

Měli bychom dávat místním fotografům možnost vyprávět příběhy o místních problémech a umožnit těmto komunitám, aby sdělovali svou vlastní historii svým vlastním způsobem. V ideálním případě by lidé jako já neměli mít potřebu jezdit do Demokratické republiky Kongo. Existuje však přechodné období, během něhož můžeme lidi z těchto komunit podpořit, aby si vytvořili schopnost dělat to sami, že?

Další můj skvělý přítel Finbarr O'Reilly odvedl obrovský kus práce, zejména v Kongu, aby umožnil místním konžským fotografům dělat skvělou práci pro své komunity. A stále častěji se nyní objevují finanční prostředky pro fotografy, jako jsme Finbarr a já, které těmto místním fotografům umožňují pracovat. Jak se moje kariéra vyvíjela, začal jsem v Kongu a Rwandě pořádat workshopy pro místní fotografy a snažil se je naučit to, co jsem se naučil já – koncept vyprávění, jak vytvářet příběhy a jak je sdělovat. V těchto komunitách jsem také zanechal majetek, jako jsou fotoaparáty a počítače, aby tito fotografové mohli pokračovat ve své práci.

Ale ano, rozhodně. Není pochyb o tom, že přicházíte s privilegii. Nejen to, že jsem měl za sebou desetiletou kariéru v bankovnictví. Měl jsem na účtu nějaké peníze a mohl jsem financovat projekty, které jsem chtěl. Tedy ne na

věčné časy. Ty peníze by v určitém okamžiku došly, a to se také stalo. Ale daly mi možnost vybrat si věci, které jsem chtěl říct, a udělat si čas na to, abych je řekl pořádně. Také mi to dalo možnost říct, že tady nejde jen o fotografie.

Ve východním Kongu jsme spolu s několika dalšími fotografy a novináři spolufinancovali sirotčinec. V tomto sirotčinci je nyní 130 dětí, o které se staráme až do jejich 18 let. Mnohé z nich přišly, když jim bylo jen pár měsíců, s matkami, které buď zemřely při porodu, nebo byly zabity v konfliktu. Tento týden dokonce dostáváme nové děti, které přicházejí z konfliktu. Tento druh privilegia, chceme-li to tak nazvat, nám umožnil angažovat se způsobem, který by fotografové působící na místní úrovni nemuseli mít. Také nám to umožnilo přístup k síti, která takové projekty financuje. Když se zamyslíte nad tím, jak jsem pracoval a pracuji, byl jsem mostem mezi těmi lidmi, jejichž životy byly ovlivněny porušováním lidských práv, a politiky, kteří to mohli změnit.

V té době bylo pro konžského fotografa velmi obtížné navázat kontakt s někým v Senátu nebo Kongresu. Strávil jsem mnoho let budováním sítě, abych mohl mít takový přístup. Společně s Human Rights Watch, Enough Project, dalšími nevládními organizacemi a aktivisty nebo advokačními skupinami jsme mohli dosáhnout toho, aby se tyto dveře otevřely a aby nám tito politici naslouchali.

Dodd-Frankův zákon, který byl v USA přijat, stanovil všem organizacím se sídlem v USA, které odebírají přírodní zdroje z východní části Konžské demokratické republiky, zákonnou povinnost uvádět na svých výrobcích, zda zdroje pocházejí z konfliktních oblastí, které mohou zahrnovat dětskou práci nebo dětské vojáky. Tento zákon by nikdy nebyl přijat, kdyby se na něm podílel místní fotograf. Toto privilegium, ačkoli by rozhodně mělo být zpochybněno, nám také umožňuje vytvářet příležitosti, budovat sítě a zpochybňovat status quo prostřednictvím práce, kterou vytváříme.

**KG:** Děkuji vám za tuto odpověď. Většina vaší kariéry je spojena s dokumentováním afrických společností. Jak se liší vaše reprezentace vaší komunity od skupin, ke kterým nepatříte?

**MB:** Předpokládám, že tato otázka má dvě části, pokud ji berete ve fotografickém smyslu. Nedělal jsem příliš mnoho projektů v Evropě, ale dělal

jsem jeden pro časopis National Geographic tady v Norsku, kde žiji. Pracuji zde od roku 2005. Moje žena je Norka. Projekt se týkal velrybářských komunit v severní části Norska. Přistupoval jsem k němu nebo jsem se s tímto příběhem vypořádával jinak než s prací ve východním Kongu? Myslím, že ne. Učení, kterým jsem prošel v rámci fotografického programu, bylo poměrně strukturované. Když vytváříte příběh, je to trochu podobné psaní románu. Na prvních stránkách se seznámíte s hlavními postavami, dostanete popis toho, kde žijí, koho milují, s kým mají vztahy, co je dělá šťastnými, co je rozesmutňuje a co je rozčiluje. To vše dostanete v prvních několika kapitolách románu, a pak se seznámíte s příběhem, s tím, proč jste tady a o čem tato kniha je. A pak vás samozřejmě čeká závěr. Tyto životy buď skončí, odejdou do západu slunce, nebo zůstanou nějakým způsobem konfliktní. To je takový román. S fotografováním je to úplně stejné.

Na začátku příběhu se musíte seznámit s postavami a v podstatě i s portrétem. Musíte pochopit, jaké vztahy má daný jedinec v rámci komunity, ve které žije. Seznámíte se s jejich rodinami, přáteli nebo kolegy v práci. A tyto interakce, tyto vztahy, které na snímcích vždy hledáme, jsou důležité. Pak potřebujete emoce. Každý život má emoce a každá komunita má emoce. Potřebujete tyto emoce nějakým způsobem ztvárnit. A pak musíte znázornit práci, kterou lidé vykonávají, ať už jsou to dětští vojáci, dělníci v táboře nucených prací nebo poštovní asistenti. Tuto práci musíte reprezentovat. V širším smyslu pak musíte reprezentovat komunitu. Jaký je smysl tohoto místa? Jak ho definujete?

Můj přístup byl poměrně strukturovaný. Hledal jsem portréty, vztahové fotografie, emoce, smysl pro místo a pochopení toho, jakou práci lidé vykonávají. Tato struktura byla stejná, ať už jsem pracoval ve východním Kongu nebo v severním Norsku. Na tom nezáleželo, stále jsem hledal tyto typy snímků. Je nezbytné mít všechny tyto typy snímků, abyste vytvořili ucelené vyprávění a pomohli lidem pochopit, co sdělujete.

Samozřejmě je značný rozdíl v bezpečnosti mezi východním Kongem nebo Středoafrickou republikou a severním Norskem. Ironií osudu je, že když jsem žil a pracoval ve Středoafrické republice, byla na 146. místě v indexu rozvoje OSN, což bylo v té době nejnižší možné místo. Mezitím jsem letěl do Norska, které bylo na stejném indexu na prvním místě. V těchto místech tedy existuje

značně odlišný způsob existence a bytí, přičemž klíčovým faktorem je bezpečnost.

Musíme si být velmi, velmi vědomi bezpečnosti. Hodně času, který jsem strávil ve východním Kongu a Středoafrické republice, jsem věnoval tomu, abych zůstal v bezpečí. Řekl bych, že 20 % času jsem strávil fotografováním a 80 % se soustředilo na logistiku, jak zůstat v bezpečí a dostat se na místa, kde se odehrávají příběhy. V severním Norsku bylo o něco snazší projít do těchto komunit. Stále však není jednoduché vstoupit do velrybářské komunity, která je celý život kritizována za zabíjení velryb. Byli velmi neochotní, abych s nimi strávil nějaký čas. Nebyl to snadný ani rychlý proces. Rozhodně na mě nestříleli každý den, což bylo ve Středoafrické republice běžnější. Tam jsme byli v nebezpečí určitě každý den. V severním Norsku to tak nebylo.

Ale i tak si musíte získat důvěru lidí, které fotografujete. Musíte získat jejich souhlas a přijetí v komunitě. Nemůžete jen tak jít a pořídit ty nejemotivnější snímky pohřbu dítěte nebo dvou objímajících se milenců, aniž byste si vytvořili vztah se svými objekty. To vyžaduje čas, že? A na obou místech je to stejné. Jediný rozdíl mezi těmito dvěma místy, řekl bych, je v bezpečnosti a v čase, který je potřeba na řešení bezpečnostních problémů. Jinak je to velmi podobný proces.

**KG:** Hlavním cílem vaší fotografie je společenská změna. Už jste se trochu zmínil o tom, jak vaše práce ovlivňuje realitu. Chtěl jsem se zeptat, jak konkrétně ovlivňuje sociální otázky, kterým se věnujete prostřednictvím spolupráce s Human Rights Watch nebo Enough Project.

**MB:** Poměrně rychle jsem se naučil, že člověk může být extrémně dobrý fotograf, ale fotografie pro mě vůbec není cílová hra. Fotografie je jen nástroj. Klíčovou otázkou pro mě je, co s tou fotografií uděláte? Jak ji použijete, když už je jednou vyfocená? Jak vytváříte konverzace, aktivismus, reakce a hněv? Doufejme, jak s pomocí této fotografie změníte zákony, politiku a životy lidí? To kliknutí na tlačítko, ta 1/25 sekundy, je snadné. Jakmile máte snímek, co s ním uděláte? Někteří jiní fotografové možná zvolí jiný přístup. Pro ně je 1/25 vteřiny konec; dají si to na zeď nebo o tom diskutují. Ale pro mě to byl začátek procesu a začátek vztahu. Jakmile jsem na nějakém místě, nebo dokonce ještě předtím, než tam jedu, zvažuji, kdo je pro mě nejefektivnějším prostředníkem, který umožní, aby to, co vytvořím, bylo silné a důležité.

Spolupracoval jsem s Human Rights Watch, Enough Project, Lékaři bez hranic (MSF) a dalšími. Šlo skutečně o vytváření partnerství.

Velmi brzy jsem si uvědomil, že alespoň pro mě jsou partnerství opravdu důležitá. Tato partnerství umožňují, aby vaše fotografie měla dopad díky své síle měnit politiku. Sám bych nikdy nedokázal otevřít dveře Kongresu nebo Senátu v USA. Potřeboval jsem Human Rights Watch, aby mi tyto dveře otevřeli. Jakmile jsem s nimi těmito dveřmi prošel, mohl jsem mluvit o tom, co jsem dělal a viděl, a ukázat to prostřednictvím svých fotografií. Na těchto setkáních jsme vedle mnoha významných sociálních aktivistů a politiků mohli získat přístup k politikům, jako je Hillary Clintonová a Barack Obama. Sám bych toho nebyl schopen. Společně jsme byli mocnější.

Organizace Human Rights Watch pochopila sílu této spolupráce velmi brzy, zejména Veronika Matushaj, která byla v té době fotografickou ředitelkou. Z Human Rights Watch odešla teprve nedávno, ale vybudovala celou vizuální stránku organizace. Uvědomovala si sílu využití fotografie a filmu jako nástrojů. Byli průkopníky, pokud jde o používání fotografie, a všichni je následovali. Viděli sílu této spolupráce a já ji viděl také. Po mnoho desetiletí to dobře fungovalo.

**KG:** V roce 2014 jste svou přednášku na TEDu zahájil slovy: "Právě teď prožíváme jednu z nejzajímavějších dob, co se týče komunikace, jakou kdy náš svět zažil." Je o deset let později. Omezují současné publikační možnosti vaši praxi nebo dopad vašich snímků?

**MB:** Ne, je to jen jiný mechanismus, kterým sdílíte své poselství. Můžete mít jiné publikum. Je to docela zajímavé. Samozřejmě předpokládejme, že máte mnohostranný způsob, jak zveřejňovat příběhy. Když jsem na misi ve Středoafrické republice pro Human Rights Watch, práce, kterou tam vytvářím, se okamžitě sdílí, stejně jako jsme to dělali během toho konfliktu, na Instagramu, s hashtagy zaměřenými na francouzské ministerstvo obrany, Senát, Kongres a Evropskou unii. Tyto komunikátory a aktéry přivádíme, když tam dokumentujeme konflikt.

V podstatě prostřednictvím Instagramu a Twitteru jsem živě publikoval, co jsme viděli, a nespravedlnosti, které jsme zažívali. Tyto reakce spolu se všemi dalšími advokačními aktivitami, které probíhaly v pozadí s Human Rights

Watch, Radou bezpečnosti OSN a dalšími, vedly k tomu, že devátý den toho konfliktu přišly francouzské jednotky, nasadily boty na zem a poměrně rychle ho zastavily. Neříkám, že naše práce tam byla jediným motivačním faktorem, který k tomu vedl. Byl to celý proces různých lidí, kteří pracovali různými způsoby.

Ale nástroje, které používali, a některými z těchto nástrojů byly fotografie, ať už na Instagramu, Twitteru, nebo byly zasílány e-mailem organizaci Human Rights Watch, aby je mohli dát do zprávy a předat Radě bezpečnosti OSN, nebo je dát do prezentace v PowerPointu v té Radě bezpečnosti. Všechny tyto věci mají dopad. Pak se přesuňme o rok a půl nebo o dva roky později. Ten příběh byl publikován v dlouhém formátu s dlouhodobější vizí, co bychom teď měli dělat, v časopise National Geographic, na více než 20 stranách nebo kolik to bylo. Jakou to mělo hodnotu? Jaký dopad mělo zveřejnění tohoto příběhu v National Geographic v té době? No, samozřejmě, míříte s ním na různé aktéry; míříte na dlouhodobou budoucnost země. Míříte na usmíření, mír a obnovu. Cílíte na nevládní organizace, které vyšlou pedagogy nebo filantropy, aby to podpořili. Takže důvod pro publikování v tomto médiu v té době je zcela odlišný od publikování na sociálních sítích, Instagramu nebo Twitteru. V době, kdy jsme to dělali, byl proces a důvody velmi, velmi odlišné, ale doufám, že dopad byl podobný.

**KG:** Jaký přístup zaujímáte ke svým objektům při fotografování a větších projektech? Udržujete někdy vztahy nebo kontakt s lidmi, které fotografujete?

**MB:** Ano, s mnoha z nich. Mám přátele, které jsem fotografoval před dvaceti lety. Sirotčinec ve východním Kongu byl fotografický projekt. Potkal jsem tam jeptišky se třemi nebo čtyřmi sirotky, kteří se schovávali na poli; to byla fotografie. Nyní se čas posunul o 25 let a je to sirotčinec se 130 dětmi. Takže rozhodně, tyto vztahy jsou důležité a my je udržujeme.

Před více než deseti lety jsem v Nigérii pro Human Rights Watch realizoval projekt o těžbě zlata ve státě Zamfara. Mým překladatelem byl tehdy jen místní chlapec, který uměl anglicky lépe než kdokoli jiný ve vesnici. Zeptal jsem se ho: "Nevadilo by ti, kdybys nám pomohl překládat, když procházíme vaší vesnicí?" Strávíte tam dva nebo tři týdny a poznáte ty lidi velmi dobře – poznáte jeho, jeho rodinu i jeho rodiče. Slyšíte jeho sny a to, co by chtěl dělat,

a tak trochu vidíte, že ty sny se nikdy neuskuteční, že? Kvůli místu, kde žije, a kvůli stresu a napětí v komunitách, ve kterých musí žít.

Výzkumník a já jsme si řekli: "Aha, možná bychom mohli pomoci s nějakým vzděláním". Dostali jsme ho na střední školu. A pak ze střední školy pokračoval na lékárníka, složil bakalářské zkoušky z farmacie a stal se lékárníkem ve větším městě blíže místu, kde žije. Dodnes od něj dostávám zprávy na WhatsApp. Tyhle vztahy mám všude – v Sieře Leone, v Kongu. Mám celé komunity, které poznávám a na které vzpomínám a které jsou součástí mého současného života.

**KG:** Vaši práci si často objednávají nevládní organizace, jako je Human Rights Watch nebo Lékaři bez hranic, což na základě mé vlastní zkušenosti může někdy ovlivnit očekávání portrétovaných osob. Co považujete za nejdůležitější v dynamice mezi fotografem a fotografovanými?

**MB:** Především musíte mít jasno v tom, co s těmi fotografiemi budete dělat, že? Lidé, kteří jsou vašimi objekty, musí chápat, kam to bude směřovat a k čemu to bude. V komunitách, kde pracujeme, si lidé někdy neuvědomují mezinárodní zprávy, sílu mezinárodních zpráv a to, jak rychle je lze vidět na internetu ve městech, která jsou velmi blízko jejich bydliště. Váš portrét, který dnes vyfotím, může být zítra zveřejněn v New York Times a druhý den si ho může na internetu prohlédnout váš soused.

To vytváří pro fotografa odpovědnost, aby se ujistil, že za prvé, reprezentujete tuto osobu správným způsobem a že ji při pořizování těchto fotografií nijak neohrožujete. Musíte si to s fotografovanými osobami vyjasnit. Někdy to dnešní fotografové tolik nepromýšlejí. Myslím, že se zlepšují, ale před deseti nebo patnácti lety byli fotografové, kteří to příliš nezvažovali. Výsledkem bylo, že některé objekty byly ohroženy prací, kterou fotografové dělali, a to se vrátilo zpět k objektům na těchto snímcích.

Předpokládám, že příkladem – možná ne špatným, ale smutným – je slavná afghánská dívka z práce Steva McCurryho pro National Geographic v 80. letech. O mnoho let později tuto dívku znovu našel ve vysídleneckém táboře v Afghánistánu. Její tvář se značně změnila, ale bylo vidět, že je to tatáž dívka, ze které se v té době stala žena středního věku. Co se s ní stalo? Stala se terčem útoku Tálibánu po převzetí moci v Afghánistánu před několika lety.

Musela uprchnout, protože byla dívkou, kterou celý svět znal jako tvář konfliktu v 80. letech. I když nemůžeme Stevu McCurrymu přičítat velkou vinu – netušil, že jí způsobí takovou bolest – měli bychom si jako fotografové uvědomit, že tyto věci mají krátkodobé i dlouhodobé dopady.

**KG:** Má vaše angažovanost jako fotografa nějaké hranice? Jakým etickým dilematům ve své praxi čelíte? Rozhodl jste se někdy odložit fotoaparát a pomáhat jinak?

**MB:** Myslím, že hranice samozřejmě existují, že? Myslím, že klíčovým tématem pro odpověď na tuto otázku by byl případ sexuálního násilí nebo znásilnění jako válečné zbraně, kterou jsem hodně dokumentoval ve východním Kongu, protože je to tam významný problém. A samozřejmě je to super citlivé téma. Žádáte ženy, aby do jisté míry znovu prožily své zkušenosti, pokud je žádáte, aby vyprávěly, co se jim stalo. Ale i samotný fakt, že jsou objektem na fotografii, znamená, že se stávají středem pozornosti, což může způsobit, že znovu prožijí tento okamžik.

Některým ženám to nevadí a přikloní se k tomu se slovy: "Ne, já chci být tou ženou, jejíž příběh sdílíte, protože chci, aby lidé věděli, co se nám děje." A samozřejmě jsou ženy, které to chtějí udělat, a jsou ženy, které by to raději neudělaly. Jde o to stanovit, že do této situace vstupujeme s obrovskou mocí. Jako západní novináři, kteří přicházejí do takového prostředí, si musíme být této moci velmi dobře vědomi. Je velmi snadné, aby subjekt souhlasil s něčím, s čím by možná souhlasit neměl, pokud přicházíme s takovou mocí.

Hranice, které kolem toho máme, zahrnují pochopení toho, kde je rovnováha moci trochu mimo a kde byste jako fotograf měli říct: "Ne, tady bych měl být redaktorem já, tohle by se nemělo stát" nebo by se fotografie měla pořídit jinak. Pokud ta žena spolupracuje a chce, aby byl její příběh vyprávěn, pak tu fotografii pořiďte tak, abyste chránili její identitu. Jako fotograf byste na to měli mít docela dobré umělecké schopnosti, a to jsem dělal docela často. To jsou některé z hranic. Někdy by například UNICEF řekl, že nemůžete fotit děti, které jsou dětskými vojáky, protože jsou zranitelné.

S tím bych souhlasil, ale existují způsoby, jak zachytit a ztvárnit děsivé vyprávění o problematice dětských vojáků a zároveň zachovat identitu dítěte. Někdy jsem fotil, protože je nesmírně důležité, aby lidé viděli, jak šílený je

svět dětských vojáků. Myslím, že existuje jen jedna fotografie dětského vojáka, jehož tvář jsem ukázal. Zveřejnil jsem ho až poté, co jsem ho hledal mnoho a mnoho měsíců. Bylo to v jednom městě na severovýchodě Konga během bitvy. Chystala se na ně zaútočit určitá milice. Narazil jsem na skupinu školáků, ještě ve školních uniformách, všichni měli kalašnikovy a učil je jeden zdrogovaný, šílený velitel. Bylo tam asi dvacet dětí a tenhle zdrogovaný, šílený velitel. Udělal jsem pár fotek a druhý den jsem se tam vrátil. Bylo jasné, že všechny ty děti byly zabity. Jejich těla jsme nenašli, ale všichni říkali, že celá jednotka byla při útoku zlikvidována. Pátral jsem po něm mnoho měsíců, a nikdy jsem ho nenašel. Tak jsem zveřejnil tu fotku, na které je vidět jeho tvář. Ale to je jediná. Ty ostatní bych se snažil chránit, kdybych neznal jejich osud. Například je tam dítě na kole, které mi ujíždí s kalašnikovem na zádech, což je obrázek, který je poměrně známý.

Takže předpokládám, že to jsou ty hranice. Ptal jste se na odložení mého fotoaparátu?

**KG:** Nemusíte odpovídat, ale zmínil jste, že někdy prostě musíte říct stop, i abyste se opravil. Máte na mysli nějaký konkrétní příběh?

**MB:** Ne, myslím, že to záleží na situaci, ne? Odložil bych kameru jen tehdy, kdybych byl jediným člověkem nebo součástí skupiny, která by mohla zastavit něco, co by se nemělo dít. Pokud nemám absolutně žádnou šanci, že bych té věci zabránil, pak ji vyfotím, jak se děje. Protože to je moje práce. Pokud lidé tu fotku neudělají, pak se to nikdy nestalo. Pokud stojím před davem, jako se mi to stalo, kdy 250 lidí útočí na jednoho člověka, snažím se to zastavit – zastavit, zastavit, zastavit – ale nikdo mě neposlouchá. Co v tu chvíli uděláte? Vyfotíte tu hroznou fotku. Fotíte dál a ujistěte se, že jste tu situaci zdokumentovali, abyste měli důkaz o té vraždě. A použijete to. Pokud neexistuje způsob, jak byste mohli jednotlivě nebo kolektivně jako skupina něčemu zabránit, vaším úkolem je pořídit tu fotku.

**KG:** Některé vaše snímky dokumentují extrémní brutalitu, někdy opravdu hrůzné scény. Rád bych se vás zeptal na vaše názory na zobrazování násilí, odpovědnost při publikování a estetizaci obrazů.

**MB:** Zobrazování násilí – víte, my pokrýváme a dokumentujeme konflikty. Někdy, a ne vždy, můžete být v této dokumentaci násilí trochu nuancovanější

a jemnější. K tomu se dostaneme za chvíli. Ale pokud jde o dokumentování násilí v konfliktní situaci, řekněme ve Středoafrické republice, což je pravděpodobně nejbrutálnější konflikt, který jsem dokumentoval – dokumentování zabíjení lidí, nebo poté, co byli zabiti, nebo dokumentování jejich mrzačení – je důležité, aby lidé tyto věci viděli. Je důležité, abychom se od hrůz války neodvraceli. Je důležité, abychom se v našich pohodlných, privilegovaných životech v Londýně, Oslu nebo New Yorku setkávali s ponurou realitou toho, jak lidé na některých místech světa existují. Jak jsem řekl v předchozích odpovědích, mým úkolem je zajistit, abyste tuto krutost pochopili.

Doufejme, že pochopení této míry brutality nám umožní reagovat tak, aby tato brutalita nepokračovala. Víte, když na konci druhé světové války Churchill řekl: "Už nikdy nepůjdeme do konfliktu proti sobě. Budeme budovat společenství, abychom udrželi mír, o který jsme všichni tak tvrdě bojovali." A toto nadšení pro mír se neobejde bez vědomí toho, co se stane, když ho nedokážete udržet. Hrůza konfliktu druhé světové války se těmto politikům a mírotvorcům vryla do mozku, protože věděli, že by se tam už nikdy nechtěli vrátit. Pokud neukážete hrůzy těchto konfliktů, nezískáte nadšení pro mír. Estetizace určitých obrazů nyní závisí na Vašem publiku. Někdy stačí ukázat ponurou realitu ve fotožurnalistickém smyslu.

V jiných situacích, pro jiné publikum však může být potřeba něčím upoutat, aby si řeklo: "Aha, něco na tomto snímku mě nutí se na něj podívat. "Může to být estetická krása, kterou fotograf vytvořil – možná kompozice, světlo nebo cokoli jiného -, co vás přitáhne k tomu, abyste se podívali na popisek a dozvěděli se více o tom příběhu. Mým úkolem je přijít na to, kdy je vhodné použít tento estetický nástroj a kdy je vhodné ukázat jen tu hrůzu. Někdy je to od obojího trochu. Například dílo jako *The Rape of a Nation* je silně estetizované, protože jsem chtěl lidi vtáhnout do děje. Nikdo ten konflikt neposlouchal, nikdo neslyšel, že na něj zemřelo 5,4 milionu lidí nebo že každý rok umírá 45 000 dětí. V době, kdy jsem to publikoval, nikdo neposlouchal.

Abych zvolil takový způsob zobrazení tohoto konfliktu, použil jsem umělecký, estetický přístup, abych lidi vychoval, abych je k tomu přivedl, aby to viděli. Lidé chtěli knihu číst a vidět obrázky, protože byly docela krásné.

Pak je máte a můžete vyprávět příběh. Jsou dva různé způsoby, jak to udělat. Práce ve Středoafrické republice byla naléhavější, žurnalističtější, přímější a děsivější. Šlo spíše o svědectví a soubor důkazů, což se osvědčilo. Byl jsem svědkem obžaloby u Mezinárodního trestního soudu proti třem válečným zločincům ve Středoafrické republice a tato práce byla použita jako důkaz. Bylo zcela jasné, co se na těch snímcích děje.

Zatímco práce, kterou jsem dělal ve východní části Konžské demokratické republiky, estetizovaná práce pro *The Rape of a Nation*, by se v důkazní rovině používala velmi obtížně, protože je to spíše umění než žurnalistika. Doufám, že to je odpověď na Vaši otázku.

**KG:** Rozhodně. Poslední otázka na závěr. Vzhledem k dnešní polarizované mediální scéně a naléhavým globálním problémům – jako je vzestup nacionalismu, klimatická krize a vyčerpávání přírodních zdrojů, konflikty jako ruská invaze na Ukrajinu a válka v Gaze, krize migrační politiky atd. je možné zůstat jako novinář, jako fotograf, odtažitý nebo se vyhnout angažovanosti?

**MB:** Myslím, že to záleží na konkrétním fotografovi. Pro mě ne, nelze se neangažovat. Je velmi těžké vidět takovou míru hrůzy a nebýt nějakou formou angažovaný. Ale chtěl bych podotknout, a za to jsem také vinen, že je to teď tak neutuchající, ta úroveň hrůzy. Zrovna dnes ráno jsem vstal v šest hodin, zapnul jsem zprávy a po třech minutách jsem je prostě nemohl poslouchat. Říkal jsem si: "Už to další den nevydržím," a vypnul jsem to. Stáváme se díky obrazům, které jsme viděli na Ukrajině, v Gaze a 7. října, imunní vůči hrůze? Nechceme se prostě už dívat, protože je to všude a najednou?

Myslím, že existuje nebezpečí, že ačkoli jsme a měli bychom být povzbuzováni k angažovanosti, za určitých okolností se dostáváme do bodu, kdy prostě přirozeně vypínáme. Nemyslím si, že je na tom něco špatného. Myslím, že je to možná jen osobní ochranný mechanismus pro Vaši mysl; prostě už nemůžete snášet další hrůzy. Ale myslím, že jako společenství, kolektivně, jako obyvatelstvo, jako skupina politiků, jako tvůrci politiky, je na nás, abychom nevypínali. Myslím si však, že existuje značné nebezpečí, že všichni pomalu vypínáme.

**KG:** Po našem rozhovoru si myslím, že znám vaši odpověď. Chci se vás ale zeptat, zda máte po letech boje za lidská práva a sociální změny stále naději?

**MB:** Rozhodně. Ale víte, je to dlouhá cesta, že? Když se podíváte na svět v roce 1750 a pak v roce 2050, je to lepší svět. Je lepší, protože za něj lidé bojovali nebo jsme se poučili z předchozích generací. Pokud to vzdáme, jak bude svět vypadat v roce 2250? Doufejme, že bude lepší, protože jsme to nevzdali. Ale i na této cestě jsou značná rizika, že? Myslím, že sociální média jsou součástí rizika. Myslím, že součástí rizika je i umělá inteligence. Pro příštích 250 let existují určité výzvy, které jsme v předchozích 250 letech neměli. Ale naprosto věřím, že za 250 let bude svět lepším místem pro více lidí. Stále si však myslím, že budeme mít oblasti, kde bude zapotřebí obrovské množství pomoci, a že rozdíl v rovnosti mezi těmi, kdo mají, a těmi, kdo nemají, bude ještě větší než nyní. To je vše.

## Adam Broomberg

Díky jeho charakteristickému přístupu k médiu fotografie a angažovanosti v umění i aktivismu mi bylo jasné, že Adam Broomberg musí být součástí této studie. Adam Broomberg (nar. 1970) je výtvarný umělec, sociální aktivista a pedagog žijící v Johannesburgu v Jihoafrické republice, který používá fotografii ke zpochybňování dominantních narativů a k prosazování sociálních změn. Vyrůstání v politicky velmi vypjatém prostředí v době apartheidu hluboce ovlivnilo jeho pozdější uměleckou praxi. Broombergova výchova v rasově segregované společnosti formovala jeho povědomí o sociální nerovnosti a podnítila jeho touhu konfrontovat a odhalovat tyto nespravedlnosti prostřednictvím své umělecké tvorby. Již v 16 letech se zapojil do politického aktivismu a boje proti rasismu v Jihoafrické republice. Spolu s dalšími mladými studenty založil politickou organizaci Linx, která měla zvýšit povědomí o apartheidu mezi mladými bílými Jihoafričany.

Dnes se Broomberg ve své umělecké tvorbě zabývá tématy konfliktu, moci a její reprezentace a nerovnosti v současné společnosti. Navzdory mnoha úspěchům a uznání v umělecké a fotografické komunitě zůstává známý svou nekompromisní povahou a tím, že umění využívá především jako nástroj sociální změny. Jeho umělecké projekty vybízejí ke kritickému myšlení a často provokují k nepříjemné konfrontaci s významnými problémy naší doby. "Věříme, že umění může pomoci čelit sílící rétorice pravicového populismu, fašismu a stále ostřejším projevům xenofobie, rasismu, sexismu, homofobie a neomluvitelné netolerance. Jako umělci máme za úkol a povinnost nově pojímat a přetvářet společenské vztahy ohrožené pravicově populistickou vládou,"[152] tvrdí Broomberg.

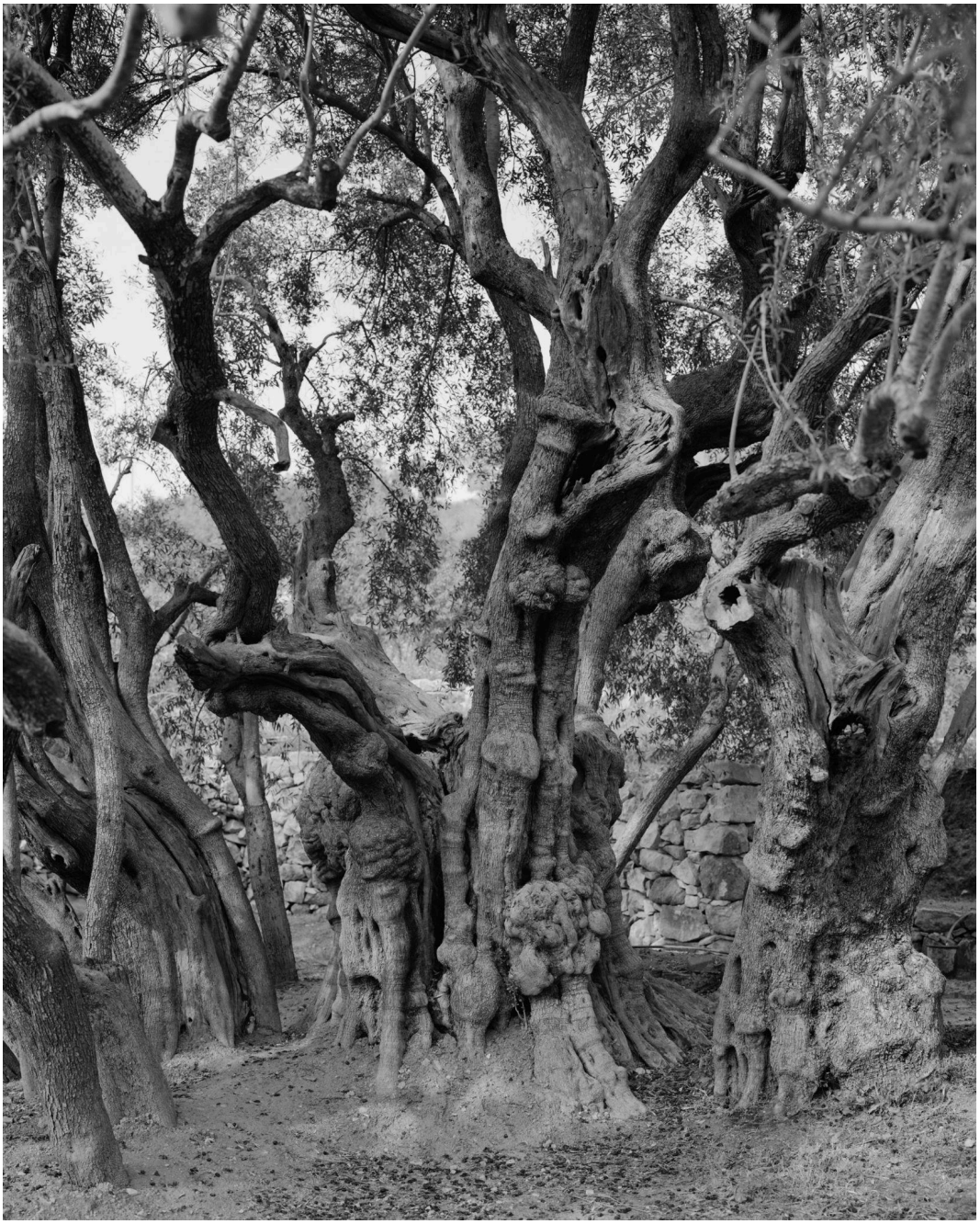
Broomberg již řadu let vyučuje fotografii a zastává různé akademické pozice na mnoha univerzitách v Evropě. Naposledy hostoval na katedře mediálních umění na Vysoké škole umění a designu v Karlsruhe (HfG) a v letech 2016-2022 byl profesorem fotografie na Hochschule für bildende Künste

[152] *Hands Off Our Revolution*, Zdroj: adambroomberg.com/projects/hands-off-our-revolution, zobrazeno: 25.01.2024.

(HfBK) v Hamburku. Společně s Donaldem Weberem, Lotte Sprengers, Robem Hornstrou a Oliverem Chanarinem spoluzaložil inovativní studijní program Photography & Society na prestižní Královské akademii umění (KABK) v Haagu, který se zaměřuje na sociální fotografii.

Broombergův závazek vzdělávat nové generace fotografů přesahuje akademickou půdu. Díky spolupráci s řadou institucí pravidelně vystupuje jako hostující lektor po celém světě. Adam Broomberg získal v roce 1998 bakalářský titul z výtvarného umění na Univerzitě v Kapském Městě. Později pokračoval ve studiu malby na Goldsmiths University v Londýně. Tam na počátku roku 2000 začal pracovat ve dvojici se svým spolužákem Oliverem Chanarinem. Jejich vysoce kreativní a inovativní přístup k médiu fotografie jim vynesl široké uznání a rozvinul se do dvacetileté spolupráce, která se stala jedním z nejvýznamnějších uměleckých partnerství ve světě umění. V roce 2013 byla dvojice oceněna cenou Deutsche Börse za publikaci *War Primer 2*, která je reedicí a odkazem na legendární knihu *War Primer*, jejímž autorem je Bertolt Brecht. Jejich práce byla široce oceňována pro svou intelektuální svěžest a posouvání hranic fotografického média.

Broomberg a Chanarin společně představili svá díla na mnoha samostatných výstavách, mimo jiné v Centre Georges Pompidou (2018), Hasselblad Center (2017) a Fabra and Coats Centre D'Art Contemporani v Barceloně (2021), kde jejich velmi plodná umělecká spolupráce vyvrcholila retrospektivní výstavou shrnující dvě desetiletí jejich uměleckého snažení. Mezi významná ocenění patří Arles Photo Text Award (2018), ICP Infinity Award za publikaci *Holy Bible* (2014) a Deutsche Börse Photography Award (2013) za snímek *War Primer 2*.



**Palestinské olivovníky. Z knihy „Anchor in the Landscape“, Palestina, 2023. Fotografie Adam Broomberg.**

Mezi účasti Adama Broomberga na mezinárodních skupinových výstavách patří 8. trienále fotografie - Currency v Hamburger Kunsthalle (2022), Trienále v Jokohamě (2017), Documenta v Kasselu (2017), The British Art Show 8 (2015-2017), Conflict, Time, Photography v Tate Modern (2015), Shanghai Biennale (2014), Museum of Modern Art v New Yorku (2014), Tate Britain (2014) a Gwangju Biennale (2012). Jeho díla se nacházejí ve významných veřejných i soukromých sbírkách, například v Art Gallery of

Ontario, Baltimore Museum of Art, Centre Pompidou, Cleveland Museum of Art, MoMA, Stedelijk Museum, Tate, Yale University Art Gallery a Victoria & Albert Museum.

Vzhledem k současné geopolitické situaci a probíhající válce v Gaze bych rád upozornil především na Broombergovu dlouhodobou angažovanost ve prospěch palestinské společnosti. Společně s Issou Amro, aktivistou z Hebronu, spoluzaložil a koordinuje organizaci Artists + Allies x Hebron (AAH). Cílem tohoto programu je přitáhnout mezinárodní pozornost k situaci v Hebronu, kde Izrael za pomoci nejmodernější sledovací techniky prosazuje moderní apartheid. AAH také spolupracuje s globální sítí kulturních zařízení a buduje podporu pro místní umělce a aktivisty žijící v Hebronu pod totální vojenskou kontrolou.

Jejich poslední společný projekt s názvem "Counter Surveillance", založený na videopřenosech v reálném čase zasílaných do institucí po celém světě, si pohrával s pojmy dohledu a kontroly a jeho cílem bylo ochránit několik staletých olivových hájů před záměrnou devastací ze strany nelegálních osadníků. Jeho poslední knižní publikace Anchor in the Landscape (Kotva v krajině), složená z mimořádných velkoformátových fotografií zachycujících několik staletých olivovníků v okupované Palestině, vyšla v nakladatelství MACK books a byla představena na 60. benátském bienále.

"Nelze mluvit o právech původních obyvatel, o feminismu, černošském myšlení, právech translidí nebo o právech jakékoli náboženské či etnické skupiny, aniž bychom do toho zahrnuli práva palestinského lidu. (...) Musíme se starat jeden o druhého, protože oni se o nás starat nebudou. (...) Věřím v průřezovou solidaritu."[153] Tyto věty, které pronesl sám Broomberg, dokonale ilustrují jeho nekompromisní přístup k sociální spravedlnosti. Navzdory iracionálním obviněním z antisemitismu a s nimi spojeným pokusům o vyloučení umělce z komunity zůstává pevně odhodlán bojovat proti islamofobii a rasistickému narativu týkajícímu se Palestinců, což má oporu v jeho zkušenostech z dospívání v židovské rodině v Jihoafrické republice v dobách apartheidu.

---

[153] *The Commissioner of Antisemitism*, Zdroj: adambroomberg.com/projects/the-commissioner-of-antisemitism, zobrazeno: 03.02.2024.

**Karol Grygoruk:** Zjistil jsem, že je docela snadné dohledat informace o vašich projektech, ale ne o vaší minulosti, která je jistě důležitá pro vaše umění a aktivismus. Byly nějaké významné zlomové momenty, které ovlivnily vaši praxi?

**Adam Broomberg:** Myslím, že moje rodiště a rodinné dědictví jsou velmi důležité, protože celá moje rodina – všichni moji prarodiče – byli Židé. Pocházeli z Litvy, Polska a Ruska. Jedna skupina prarodičů odešla, myslím, na konci 19. století a ostatní na začátku 20. století a přijeli do Jižní Afriky. Utíkali před pogromy a nastupujícím nacismem. Loděmi odjeli buď do Ameriky, nebo do Jižní Afriky.

Narodil jsem se v roce 1970 v Jihoafrické republice. Dvacet let jsem vyrůstal v podmínkách apartheidu, než jsem odešel, což mě pravděpodobně velmi ovlivnilo. Byl jsem také poslán do židovské sionistické školy, takže mi v dětství byly tyto dvě ideologie vštěpovány. První byla, že pokud režim apartheidu skončí, bude to znamenat konec všech bělochů v Jihoafrické republice. Druhá byla, že pokud se národní stát Izrael zhroutí nebo přestane existovat, bude to znamenat konec židovského národa na světě. To byly dva ideologické rámce, které tvořily základ mého vzdělání a okolí. Zhruba v patnácti letech jsem vlivem různých faktorů pochopil, co znamená apartheid, a stal jsem se aktivistou. Současně jsem také začal být trochu nedůvěřivý k ideologii sionismu.

Vždycky jsem se zajímal o fotografování a ve třinácti letech jsem si pořídil svůj první fotoaparát. Mé počáteční zapojení do fotografování bylo docela neobvyklé a fascinující. Vše začalo, když můj bratr studoval medicínu a umožnil mi přístup do archivu johannesburské všeobecné nemocnice. Vzhledem k rozšířenosti násilí v Jihoafrické republice byl archiv plný snímků střelných a bodných zranění, které mě zaujaly. Už v mládí mě fascinovalo, jak fotografie funguje. V Jihoafrické republice hrála fotografie klíčovou roli, protože byla hlavním prostředkem, jehož prostřednictvím lidé v mezinárodním společenství sledovali události, které se odehrávaly uvnitř země, a to díky malé skupině fotografů, kteří tyto snímky dokumentovali a sdíleli.

Moje zvědavost mě navíc přivedla k prozkoumání nemocničního archivu, což podnítilo můj zájem o interpretaci světa prostřednictvím fotografie a o

koncept archivů. Od počátku mě nezajímalo pouze vytváření snímků, ale i pochopení toho, jak snímky fungují.

Vzpomínám si, že když jsem studoval sociologii, četl jsem knihu *Regarding the Pain of Others* od Susan Sontagové. I když jsem o kariéře fotografa neuvažoval, nevysvětlitelně mě to k ní táhlo. Pak jsem v roce 1994, asi po dvaceti letech, dostal pozvání do místa zvaného Fabrica, výzkumného centra na severu Itálie, které financovala rodina Benettonů. Tam jsem se setkal s několika zavedenými umělci, kterým bylo kolem třiceti, zatímco já byl ještě mladý kluk. Fabrica se stala mou školou, která formovala mou uměleckou dráhu. Poté jsem začal pracovat jako redaktor a posléze se stal kreativním ředitelem časopisu *Colors Magazine*, který vydávala společnost Benetton.

**KG:** Váš příběh mě opravdu překvapil. Díky němu jsem mnohem hlouběji pochopil vaši minulost.

**AB:** Svým způsobem ten časopis spolupracoval se snímky jiných fotografů. Nicméně během několika posledních let, kdy jsem působil jako kreativní ředitel, jsme s mým kreativním partnerem Oliverem Chanarinem začali na různých místech pořizovat vlastní fotografie. Navštěvovali jsme uprchlické tábory, věznice a psychiatrické léčebny. Od útlého věku mě přitahovala zvláštní místa a instituce. Můj zájem se posunul směrem ke konfliktům a válce. V roce 2003 jsme realizovali projekt v Afghánistánu, v roce 2005 v Iráku a v Dárfúru.

Abych odpověděl na vaši otázku, nikdy jsem neměl jasnou cestu. Prostě jsem dělal jeden krok za druhým, a to mě tak nějak dovedlo tam, kde jsem.

Vždy jsem přemýšlel o pojmu spravedlnost a nespravedlnost. Bylo mi jasné, že například ve vězeňství nejde o nápravu jako v mnoha psychiatrických léčebnách nebo jiných ústavech, ale spíše o odstranění lidí, kteří jsou považováni za degenerované nebo nebezpečné pro společnost. Je to pokus o očistu společnosti. Po 11. září a invazi do Afghánistánu a Iráku se ukázalo zcela jasně, že takzvaná válka proti terorismu není snahou o spravedlnost. Šlo o prosazování určitých imperialistických ideologií.

Existuje velmi zajímavý člověk jménem Iain Boal, který pochází ze skupiny Retort. Mluví o takzvané "válce proti teroru" a velmi zajímavě hovořil o 11. září v Americe, nazval ji "obrazovou ranou". Jako zranění, které utrpěla

Amerika, "obrazová rána". Následné invaze do Afghánistánu a Iráku označil za honbu za stejně velkolepými obrazy jako 11. září, jako odpověď na toto zranění obrazu. Byla to téměř válka obrazů.

Vždy si uvědomuji alternativní motivace, o kterých politici ani mainstreamová média nemluví. V současné době mě velmi zajímá, jak je možné, že jsme svědky něčeho, o čem lidé říkají, že je to poprvé, kdy byla genocida vysílána v přímém přenosu.

To, co se děje, sledujeme v přímém přenosu na svých mobilních telefonech. Co mi přišlo zajímavé je, že člověk nemusí být génius, aby měl k těmto věcem přístup. Věřím, že většina lidí tyto věci viděla, ale reakce na to, že viděli rozdrcené mrtvé dítě, jako by chyběla. Zdá se, že normální člověk, který cítí empatii a něhu vůči druhým, by měl reagovat, ale ta reakce je: "Ne, to se nestalo."

To se neděje. Co nám to tedy říká o obrazech? Skoro jediné, co mě napadá, je, že je tu jakási krize představivosti nebo krize zvědavosti. Když někdo uvidí takový obraz, jako první ho nenapadne vztahovat ho k dětem, které má rád. Všichni máme kolem sebe děti, ať už jsou to naše vlastní děti, synovci, neteře nebo děti našich přátel. Existuje neschopnost pochopit, že je to dítě podobné dětem, které mám rád a které jsou kolem mě. Takže je tu určitý druh nesouladu a zajímalo by mě, nakolik je to způsobeno především vestavěným rasismem, který říká: "Dobře, tohle nejsou bílé děti".

Ale když se nad tím zamyslím, ani reakce na hrozné obrázky z Ukrajiny nevyvolávají stejný druh reakce. Takže nevím, jestli je to také problém způsobu šíření obrázků, když je teď vidíme v telefonech. Existuje jakýsi blok mezi tím, co konzumujeme, a naší emocionální reakcí.

**KG:** Dočetl jsem se, že jste se v době dospívání angažoval v hnutí proti apartheidu. V současnosti vás vnímám jako jednoho z těch fotografů a umělců, kteří se nebojí označit za aktivisty. Chtěl jsem se zeptat, jak se v průběhu času vyvíjel váš přístup k fotografii a sociálním otázkám?

**AB:** Myslím, že můj zájem se vždycky točil kolem různých nespravedlností, ale teprve v poslední době se učím fungovat jako aktivista. V posledních dvou letech jsme založili nevládní organizaci s obhájcem lidských práv a aktivistou jménem Issa Amro, který žije v Hebronu.

**KG:** Seznámil jsem se s ním, když jsem pracoval v Hebronu.

**AB:** Aha, opravdu? Každý, s kým mluvím, se s Issou setkal. Když jedeš do Hebronu, potkáš Issu. Stačí za ním zajít a respektovat ho.

Myslím, že teprve v poslední době se učím, jak využít fotografii, nebo dokonce určitý druh pověsti ve světě umění nebo vliv, jako dobrého spojence. Před pár lety bych se nenazval aktivistou, ale teď si myslím, že projekty, které děláme jako Artists + Allies, x Hebron, jsou projekty, které nejsou ani tak o mně nebo o mé interpretaci světa. Jsou mnohem více o tom, jak tento projekt funguje, aby lidé pochopili, jaký je život v Hebronu a jak se podobá apartheidu.

Jaký význam má okupace? Jaké jsou náklady na okupaci? Je to smrt lidí, nebo smrt olivovníků? Jde o hledání různých uměleckých strategií, které snad mohou mít dopad na skutečně prožívané životy lidí. Myslím, že to je důležité rozlišení, protože to, co mě vede k tvorbě, není totéž, co by řeklo mnoho jiných současných umělců. Nechodím každé ráno do ateliéru ani nemám potřebu být kreativní. Je to spíš projekt založený na spolupráci. Vždycky jsem se zapojoval do spolupráce. Víte, mám pocit, že také trpím ADD nebo ADHD nebo co to je, protože jsem naprosto neorganizovaný.

Téměř spoléhám na spolupráci s ostatními lidmi, abych mohl fungovat, ale také abych mohl využít svého privilegia. Přemýšlel jsem o tom dnes ráno, když jsem vešel do německého úřadu, abych si nechal ověřit dokument. Vešel jsem rovnou dovnitř, kolem ochranky, a oni vše rychle vyřídili. Napadlo mě, že kdybych měl tmavší barvu pleti nebo arabské jméno, možná by to nebylo tak snadné.

Jsem si také vědom toho, že orientovat se ve světě jako běloch je zcela jiná zkušenost. To musíte vědět, pokud jste byli v Hebronu. Když se tam procházíte jako zahraniční turista světlé pleti, vojáci se k vám chovají jinak, dokud nepochopí, kdo jste a že spolupracujete s Issou. Pak vám možná budou dělat problémy, ale pořád mám ochranu, že jsem Žid a že jsem běloch. V Hebronu jsou chvíle, kdy mohu využít své bílé tělo, abych se postavil mezi osadníky a Issu nebo jiné lidi z organizace. Kdybych měl palestinské tělo, zastřelili by mě, ale to já nemám.

Myslím, že fotografie může být zajímavou strategií. V roce 2005 nebo 2006 jsem udělal knihu nazvanou *Chicago* o Izraeli a Palestině. Tato kniha se zabývá různými estetickými strategiemi, které stát Izrael používá ke konstrukci vlastního narativu.

Například od roku 1948 vysadili 250 milionů borovic. Všechny tyto borovice byly vysázeny na místě 550 arabských vesnic, které byly zničeny v roce 1948. To je trik, který se sionisté naučili od Poláků a nacistů, protože když vysadíte borový les, za pár let to vypadá, jako by tam byl odjakživa. Zničí to místo činu a udělá z něj prostor, který vypadá přirozeně, že? Pokud o tom přemýšlíte jako o estetické strategii, je to svým způsobem velmi podobné fotografii. Když se podíváte na velmi rané využití fotografie v 19. století, francouzská vláda poslala do Palestiny spoustu fotografů. Měli velmi velkoformátové fotoaparáty a fotografovali a na většině snímků nebyli žádní lidé. To se podobá myšlence hraniční fotografie. Když si vzpomenete na slavného Ansela Adamse, amerického krajinářského fotografa, ten také zachycoval tyto nádherné krajiny bez lidí.

Ideou je jakési skryté poselství: "Zde je země, kde nejsou žádní původní obyvatelé." Stejně tak mě zajímá, jak národní státy nebo různá ideologická hnutí využívají estetické strategie. Obvykle si myslíme, že tyto strategie používají umělci nebo fotografové, ale ve skutečnosti je používají ti, kteří mají moc.

**KG:** Na další otázku jste již odpověděl, ale možná máte ještě nějaké další postřehy, o které byste se chtěl podělit. Vaše umělecká tvorba se točí kolem tématu změny a v průběhu let jste se podílel na nespočtu sociálně angažovaných projektů. Proč tvoříte a co vás k práci motivuje? Ptám se na ten základní pocit, který vás při této otázce napadne jako první.

**AB:** Často vyprávím tento příběh, protože jsem byl ve Rwandě možná rok nebo dva po genocidě a potkal jsem tam někoho, kdo řekl něco, co mi opravdu utkvělo v paměti. Říkala, že většina lidí, kteří zažijí něco tak silného, jako je genocida, se poté, když se setkají s nespravedlností, se z velké většiny – možná z 99 % - bojí těch, kteří jsou u moci, a tak se schovávají, protože jsou si vědomi smrtícího potenciálu, existenční hrozby, kterou moc představuje. Ale je tu možná 1 % těch lidí, kteří, když se setkají s nespravedlností, nezalezou pod stůl; vylezou na vrchol stolu a křičí hlasitěji než kdokoli jiný. Tohle mi

dávalo smysl v rámci stáží v Jihoafrické republice. Z východní Evropy přišlo 250 000 Židů, kteří utíkali před holocaustem. Ale ve chvíli, kdy dorazili do Jihoafrické republiky, se z utlačovaných stali utlačovateli, protože se jejich status změnil z židovského na bílý. Jen velmi málo z těchto 250 000 se ozvalo proti apartheidu. Bylo to zajímavé, protože ona se dlouho zabývala studiem genocidy.

V Jihoafrické republice byla malá hrstka Židů, kteří byli velmi důležitými aktivisty v boji proti apartheidu. Například právníci Nelsona Mandely v Rivonském procesu byli všichni Židé. Joe Slovo byl šéfem komunistické strany. Co se snažím říct je, že si nemyslím, že jde o volbu. Prostě si myslím, že je to součást mé DNA a že to tak bylo vždycky. Nepřijímám za to žádnou odpovědnost. Svým způsobem mám pocit, že to tak bylo vždycky.

Vzpomínám si, že když jsem chodil do školy, byl tam systém prefektů. Nevím, jestli u vás ve škole byl ředitel, ředitelka a pak všichni prefekti. Když mi bylo asi sedmnáct, tak jsem dělal letáky, abych se pokusil ten systém rozbít, protože jsem měl pocit, že z některých z nás dělají jenom policajty a policajtky. Byla to jen metoda, jak nás ovládat. Nevím, kde se to ve mně vzalo. Byl jsem jako malý kluk, ale říkal jsem si: "Ten systém je v prdeli."

**KG:** Vždycky mě překvapuje, jak i ve školách a na univerzitách neustále podporujeme vertikální vztahy mezi studenty a učiteli.

**AB:** Ano, ale já se snažím říct, že už jako dítě jsem měl takový odpor a nechuť k autoritám a institucionálním pravidlům. Možná je to z velké části ego. Je to jako: "Dobře, já jsem jiný než vy všichni a budu dělat kravál, jak jsem jiný." Nemyslím si, že to všechno nutně pochází z dobrého místa. Není to jen čistá pokora nebo nějaká buddhistická filozofie nebo tak něco. Ale když se podíváte na historii jakéhokoli člověka, který se nějakým způsobem zapojil do odboje, jsou to také velmi chybující lidé. Je velmi zajímavé se na to podívat.

Vzpomínám si, jak jsem se setkal s Jásirem Arafatem jen několik měsíců před jeho smrtí. Byl to sprostý člověk. Byl jsem s jednou novinářkou a on se na ni vrhl. Chci tím říct, že jedna věc, která mě možná přivedla více k procesu umělecké tvorby a k fotografii, je, že je to prostor, který mi umožňuje být nezávislý. Nemusím chodit do práce v sedm ráno a vracet se domů v šest, jako to dělal můj otec každý den svého života.

A abych byl k vám velmi upřímný, mohu říci, že částečně je to proto, že jsem velmi nedisciplinovaný a velmi líný. Prostě jsem upřímný. Je to kombinace všech těchto věcí, ale také mám pocit, že míra nespravedlnosti v tomto světě je mi tak jasná. Starat se jen o vlastní pohodlí je něco, co nejsem schopen dělat.

**KG:** Obvykle se v tomto okamžiku rozhovoru ptám, zda by se někdo označil za sociálně angažovaného nebo dokonce za "aktivistu". Ve vašem případě by otázka měla znít: "Cítíte se stále jako fotograf?".

**AB:** To je zajímavější, protože někdy se cítím být fotografem. Ale cítím se také i někým jiným. Abych byl upřímný, víc mně zajímá fotografie a to, jak funguje než samotné focení. Nepatřím k lidem, kteří s sebou každý den nosí fotoaparát, a takových lidí si vážím, ale necítím potřebu vytvářet snímky. Myslím, že moje identita není ani tak svázána s tím, že jsem fotograf, jako spíš s tím, že se o fotografii zajímám.

**KG:** Tuto otázku pokládám proto, že mnoho lidí, kteří se zabývají fotografií, zejména dokumentární, se potýká s mýtem objektivity. Chápeme, že skutečná objektivita je nedosažitelná, vždy nějakým způsobem ovlivňujeme situaci. Když se ptám, zda se někdo identifikuje jako aktivista, má to tendenci vyvolávat pocit odstupu od jejich vlastní práce. Zkoumání průsečíku těchto pojmů je pro mě velmi zajímavé – sleduji, jak se jednotlivci rozhodují definovat sami sebe z hlediska identity.

**AB:** Pro mě je aktivista někdo, kdo se angažuje ve společnosti, jehož práce se angažuje ve společnosti a kdo spolupracuje s dalšími lidmi v organizacích a organizování. Takže pro mě to slovo není špinavé. Myslím, že je to velmi jasné. Také si myslím, že spousta projektů, do kterých jsem se zapojil, byla spíše než cokoli jiného téměř politickou kampaní kolem různých témat. Ale chápu tě. Je v tom hodně studu.

Myslím, že svět fotografie je mnohem ochotnější přijmout angažovanost ve společnosti. Ale když mluvíte s lidmi z uměleckého světa, aktivismus je sprosté slovo. Všude na světě to tak je, a to mluvím také o světě umění ve smyslu trhu s uměním, lidé chtějí hezké věci na zeď. Nechtějí žít s hrůzou nebo politikou na svých zdech, a já to chápu. Nechcete s tím žít každý den.

**KG:** Ve vaší práci nepochybně hraje důležitou roli vaše identita a vědomí privilegií. Jak aspekty jako váš původ, pohlaví a identita formují vaši práci?

**AB:** Myslím, že se to hodně změnilo. Na začátku, když jsem se dlouhá léta věnoval tradičnějšímu procesu dokumentární fotografie, jsme kolem roku 2004 udělali knihu *Ghetto*. Na tu knihu se nemůžu dívat, protože mi připomíná všechno, co je na fotografii špatně. V tomto případě šlo o dva bílé muže, kteří cestovali po světě, chodili do míst utrpení a dokumentovali je s představou, že možná děláme něco tak trochu dobrého nebo prospěšného.

Ve skutečnosti jsme jen posilovali toxickou hierarchii – naši schopnost jako bílých mužů pohybovat se tak snadno po světě a vstupovat do těchto míst, odkud většina lidí, nikdo z těch uprchlíků nebo vězňů, nemohl odejít. Dlouho jsem chodil světem s jistou arogancí a privilegovaností. Neuvědomoval jsem si toto privilegium a neuvědomoval jsem si, jak arogantní mé postavení je.

Myslím, že to byla veliká škola pokory. Během posledních několika let jsem pochopil, že je třeba si uvědomovat, jak jste vnímáni a jak funguje vaše identita – ať už jde o pohlaví, rasu, etnickou příslušnost nebo cokoli jiného. Musíte si být vědomi bělošství a druhu koloniálních praktik, které existují.

Myslím, že jsem si tyto věci poměrně dlouho blaženě neuvědomoval, a teprve nedávno jsem si začal více uvědomovat přesně to, co říkáte – jak gender, rasa a další prvky politiky identit ovlivňovaly způsob, jakým jsem pracoval dříve, a jak ovlivňují způsob, jakým pracuji nyní.

**KG:** Vyrůstal jste v Jižní Africe jako bílý chlapec v židovské rodině, což vás vystavilo dvojímu způsobu reprezentace. Jak jste zmínil, tato dualita je fascinující. Moje otázka zní: Jak se liší vaše reprezentace vlastní komunity od skupin, ke kterým nepatříte? Jak se orientujete v tom, že máte dvě identity – jednu privilegovanou spojenou s bělošstvím a zároveň jste součástí menšinové skupiny?

**AB:** Ano, ale jako menšina jsem útlak téměř nezažil, téměř vůbec. Řekl bych, že vzhledem ke svému dědictví jsem vždycky zaujímal prostor, kdy jsem byl součástí utlačovatele nebo jsem byl za utlačovatele považován, že? Protože jako běloch v Jihoafrické republice jsem byl součástí utlačovatelského režimu apartheidu.

Jako Žida mě spousta lidí považuje za součást utlačovatelských režimů, dokud aktivně nemluvím o palestinské solidaritě nebo odporu proti sionismu. Velmi zajímavé je, že teprve v posledním roce a půl jsem zažil projevy útlaku, napadání. Způsob, jakým německá vláda reagovala na můj aktivismus a mou uměleckou tvorbu zahrnující palestinskou solidaritu, spočíval ve snaze mě potlačit. Mám za sebou tři trestní řízení, přišel jsem o profesuru a byl jsem zatčen a zbit policií. Je to poprvé po 53 letech a teprve v posledních 18 měsících jsem zažil útlak. Je to velmi malá forma útlaku ve srovnání s tím, co se děje, ale je to poprvé, co jsem to zažil.

**KG:** "Věříme, že umění může pomoci čelit sílící rétorice pravicového populismu, fašismu a stále ostřejším projevům xenofobie, rasismu, sexismu, homofobie a neomluvitelné netolerance." Jak vaše práce ovlivňuje realitu?

**AB:** Myslím, že neexistuje žádná přímá příčina a následek, které by byly patrné ve stejnou dobu. Myslím, že jde spíše o to, že je důležité, aby lidé mluvili nahlas, což pak vede k tomu, že se ozvou i ostatní. Kdo ví, může to být i kontraproduktivní.

Uvedu dva příklady. Jedním z nich je Susan Meiselasová, slavná fotografka Magnum. Udělala projekt, který jí trval mnoho a mnoho let; procestovala celý Kurdistán a udělala knihu. Vzpomínám si, jak jsem s ní jednou byl na konferenci v Káhiře, někdy v roce 2011 nebo 2012, o práci s archivy. Představovala tu knihu a já se jí zeptal, jestli je nějaký moment, kdy lituje, že ji udělala.

A ona řekla: "Ano, těsně předtím, než Amerika v roce 2003 vtrhla do Iráku". Colin Powell, který byl tehdy ministrem zahraničí, držel tuto knihu v ruce a řekl: "Tohle je jeden z důvodů, proč musíme vtrhnout do Iráku, protože Saddám Husajn použil chemické zbraně na tyto lidi, na Kurdy." Dovedete si představit tu hrůzu, kterou cítila, když vytvořila tento archiv, který pak tento režim použil k ospravedlnění invaze do Iráku?

A pak, další příklad, během brexitu Wolfgang Tillmans velmi otevřeně vystupoval proti brexitu. Vzpomínám si, že mé pocity z toho byly: "Tady máš toho krásného, úspěšného německého queer umělce, který reprezentuje všechno, co by se nelíbilo každému, kdo by hlasoval pro brexit." Zastupuje tento velmi mezinárodní, úspěšný životní styl. V té době žil v Berlíně a v

Londýně a vystavoval své umění po celém světě. Naproti tomu si zkuste představit člověka, který žije na severu Anglie a věří v myšlenku "co se stalo s naším národem". Dovedu si představit, že taková kampaň by se mu skutečně vymstila. Zatvrdila by odhodlání těchto lidí. Slibuji vám, že spousta mé práce má stejný účinek. Zatvrzuje ty, kteří se již cítí silně proti ní. Mluvme například o práci v Izraeli a Palestině.

Nejsem si jistý, zda má spíše pozitivní, nebo spíše negativní účinek. Jediné, co mohu říci, je, že si myslím, že projekt, který děláme s olivovníky, je chytrý. Řeknu vám důvod. Moje matka byla velmi silná sionistka, protože její rodiče přežili holocaust. To byla její ideologie. Ale když jsem jí ukázal fotky těch stromů a řekl: "Tyhle věci jsou staré tisíce let a viděl jsem, jak jich spoustu vypálili izraelští osadníci, židovští nelegální osadníci," pochopila to. Řekla: 'Kdo by to udělal? Kdybys tu zemi miloval, tak bys to nedělal." Chci tím říct, že kdybych hrál šachy, tak si myslím, že je to zajímavý tah.

Ještě něco chci dodat: když zveřejním obrázek hořícího tisíciletého olivovníku nebo zveřejním obrázek mrtvého palestinského dítěte, zdaleka, na tisíc procent, jsou reakce a pobouření kvůli stromu, a ne kvůli dítěti. Je to jako hrát chytře, používat jakýsi přístupový bod, který je univerzální a jemný, na rozdíl od křiku o svém politickém postoji. Můžeme také mluvit o komplexu bílého spasitele, který je podle mě zajímavý i problematický zároveň. Nakolik to hraje roli v dynamice? Jako třeba: "Dobře, jsem běloch, přijdu a zachráním vás před vaší bolestí."

**KG:** Vzpomínám si, ja jste na svém Instagramu poprvé napsal, že jsi začal s projektem o olivovnících. Přišlo mi to jako skvělý nápad, protože, jak jsi zmínil, je to strategický způsob, jak zdůraznit palestinský příběh, který je často zastíněn. Přibližně 95 % narativu ovládá Izrael. Mluvit o stromech v podstatě znamená mluvit o zemi a událostech roku 1948, což je v rozporu s narativem o zemi zaslíbené. Některé z těchto stromů jsou staré tisíce let, což je skutečně fascinující. Zejména v místech, jako je Hebron, dodává historie a okupace jedinečnou vrstvu významu.

Jak se jde dál, bez námahy se pohybujete ve světě internetu a sociálních médií, přestože jste se narodili a vyrostli v předdigitální éře. Pamatuji si dobu bez internetu, a protože jsem se narodil v roce 85, je zajímavé sledovat posun,

který nastal. Omezují současné možnosti publikování vaši praxi nebo dopad vašich snímků? Sociální média – není to pro vás vztah lásky a nenávisti?

**AB:** Ano, myslím, že je to tak trochu vztah lásky a nenávisti. Velmi dobře si uvědomuji, že to živí ty nejhorší části nás samých, nejen dopamin, ale i ego a všechny tyhle věci, které jsou vlastně hrozné. Bojuju s tím čím dál víc. Samozřejmě je to důležité, ale rozhodl jsem se, že nebudu zveřejňovat žádné obrázky mrtvých těl nebo rozdrcených dětí, protože jsem k obrázkům a jejich roli příliš skeptický. Myslím, že nechápeme jejich dopad.

Jediné, co jsem cítil, bylo, že přeposílání takových obrázků jen traumatizuje všechny mé palestinské přátele a kolegy. I když je velmi důležité, aby se ty obrázky dostaly ven, nechtěl jsem být součástí toho řetězce. Zároveň si myslím, že i když jsou sociální média tak důležitá, uvidíme až za pár let, až se všechny ty dokumenty o této genocidě dají dohromady, a s odstupem času tomu porozumíme trochu lépe.

Problém je, že na rozdíl od knihy, která vzniká měsíce a roky a konzumuje se poměrně pomalu, tohle všechno se děje rychlostí světla. Mně se to nezdá – promiňte – nezdá, já nevím. Jak říkáte, mám k sociálním médiím velmi křehký vztah. Myslím, že živí jakýsi maniakální, egoistický, zvláštní prvek v osobnosti každého z nás. Takže si myslím, že máš pravdu, mám k nim opravdu vztah lásky a nenávisti.

Mou jedinou strategií je být upřímný a vše odhalovat, jako bych neměl co skrývat. Jsem si vědom toho, že sociální sítě jsou mnohem účinnější jako nástroj sledování než jako nástroj vysílání. Mají nad námi moc, když mají pocit, že máme co skrývat. Téměř jsem je využil k tomu, abych byl stoprocentně emocionálně transparentní. Občas mi někdo zavolá a zeptá se: "Proč celému světu sděluješ svou zdravotní anamnézu?" A já na to, protože pak na mě nikdo nic nemá. Když Facebook začínal, někdo se zeptal: "Jak se dneska cítíš?" A já si vzpomínám, že jsem napsal: "Mám herpes," a lidi mi říkali: "Zbláznil ses?" A já na to: "No, teď už to všichni vědí, je to v pohodě."

**KG:** Upřímně mě fascinuje, jak jste vytvořil svou práci ve spolupráci s dalšími umělci a aktivisty – celá záložka "Lidé" na vašich stránkách. Sám se chystám s takovou praxí začít. Jaký přístup zaujímáte ke svým objektům ve fotografiích a větších projektech?

**AB:** Myslím, že se to hodně změnilo. V současné době mi mnohem více vyhovuje fotografování stromů než lidí. V posledních čtyřech letech jsem dělal jeden projekt s kamarádem Gigim a bylo to hodně na bázi spolupráce. Byl to celý den, bylo to performativní. Ztratil jsem víru v myšlenku fotografování lidí, protože je v tom příliš mnoho moci mezi objektem a fotografem. V tu chvíli je toho na mě příliš na to, abych se v tom orientoval. Pokud to mám dělat, pak musím být naprosto upřímný, že jde o stoprocentní jednosměrný tok moci, a tak to je. Momentálně je to něco, co mi není příjemné, a to ani s mými dětmi.

Mám černobílé fotografie svých dětí, když vyrůstaly, a teď, když je jim 10 a 14 let, mám pocit, že je musím požádat o svolení, než je vyfotím. Jsem čím dál opatrnější. Dokonce ani s telefonem je nefotím, protože mi je ta dynamika čím dál víc nepříjemná. Moje čtrnáctiletá dcera vyrostla v době selfie a zdá se, že každý je teď sám sobě objektem. Ale pak máme ve stejnou dobu mou dceru, která si dělá selfie, zatímco někdo fotí mrtvé dítě v Gaze. Děje se to současně a je těžké se v tom vyznat.

Při procházení Instagramu zjišťuji, že je to ten nejschizofreničtější, nejšílenější zážitek. Jak jsme se sem dostali a jak máme tyto informace strávit? Myslím, že to pořádně nedokážeme. Problém je v tom, že všechno je postaveno na stejnou úroveň důležitosti. Vzpomínám si, že když jsem byl malý a díval se na televizní zprávy, tak to bylo takhle: dobře, tohle jsou vážné věci, a pak vždycky na konci měli nějaký zábavný segment. Byla tam nějaká hierarchie důležitosti, kdežto teď je to všechno jenom jako… všechno je to zasraná zábava.

**KG:** Cituji Lucienne Bestallovou z vašich webových stránek: "Jeho nespokojenost s neřešitelnou dynamikou mezi fotografem a subjektem." Co považujete za nejdůležitější v dynamice mezi fotografem a fotografovanými? Tuto otázku pokládám, protože mám pocit, že už v 70. letech Susan Sontagová psala o násilném aspektu vztahu mezi fotografem a fotografovanou osobou. Zdá se však, že toto téma nyní získává větší pozornost. Začínáme tento vztah vnímat jako potenciálně násilný, a to nejen v lokálním kontextu. Ačkoli jste zmínil, že se v současné době nezaměřujete na fotografování jednotlivců, co považujete za nejzásadnější aspekt při práci s lidmi?

**AB:** Myslím, že je důležité uvědomit si, že dynamika moci je naprosto nerovná. Osoba za fotoaparátem má nad fotografovanou osobou příliš velkou moc. Mně se nikdy nepodařilo tuto dynamiku zlomit. Myslím, že se jen opakuju.

**KG:** Ano, myslím, že jste vlastně na tuto otázku odpověděl už dříve.

**KG:** Nedávno jste byl zatčen během pokojného propalestinského protestu v Berlíně a vystavil jste se riziku „zrušení" (pozn. Agl. *being cancelled* –zrušený v rámci uměleckých institucí v této souvislosti v německém prostředí kvůli nevyhovujícímu politickému postoji). Má vaše angažovanost jako fotografa/umělce/občana nějaké hranice?

**AB:** Myslím, že mé hranice jsou utvářeny lidmi, za které jsem zodpovědný. Například když jsem byl zatčen, moje dcera byla v té době v Londýně a viděla mé zatčení na sociálních sítích. Pro třináctiletou dívku je vidět na sociálních sítích, jak jejího otce bijí, velmi zvláštní zážitek. Také mi před vchodové dveře mého bytu někdo nasprejoval výhrůžky smrtí. Myslím, že limity jsou pro mě hlavně o tom, abych se ujistil, že lidé, za které jsem zodpovědný, jsou v bezpečí, víte, co tím myslím?

Jak jsme o tom mluvili, mám určitá privilegia, která mě chrání. Takže si myslím, že hranice jsou spíše o tom nenechat aparát, který má německý stát a snaží se ho použít proti Palestincům nebo jejich spojencům, aby byl účinný, a zároveň si uvědomovat dopady svého jednání na lidi, kteří jsou mi blízcí. Matka mých dětí mi vždycky cituje větu od spisovatelky Bell Hooksové: "Osobní je politické." To znamená, že je sice hezké křičet a řvát o palestinské solidaritě, ale jste schopni být otcem dvěma lidem, kteří vás potřebují a jsou ve vedlejší místnosti?

Myslím, že to je také velmi velké ponaučení, protože jsem mnohokrát viděl v rodinách aktivistů v Jižní Africe i jinde, že aktivista může být neuvěřitelně odvážný, pokud jde o velké události a lidi daleko od něj, ale není schopen milovat člověka, který je s ním ve stejné ložnici nebo ve vedlejším pokoji. Myslím, že tato myšlenka, která je jakýmsi feministickým pojetím aktivismu, je mnohem méně rozšířená, a je to něco, s čím eticky bojuji. Chápu to.

**KG:** Přesně tak. Právě teď se objevuje jakýsi syndrom "aktivistických dětí". Je to vážný problém.

**AB:** Jo, jo, jo.

**KG:** Jakým etickým dilematům ve své praxi čelíte? Konkrétně mě zajímá, jak chápete vaše názory na zobrazování násilí, odpovědnost při publikování a estetizaci obrazů. V rozhovoru pro Der Grief jste zmínil, že "vizuální kultura se mění a je nutné, abychom s ní drželi krok". Myslíte si, že je třeba přehodnotit médium fotografie? Vlastně jste odpověděl o násilí. Jde tedy spíše o druhou část této otázky.

**AB:** Myslím, že naše přemýšlení je vždycky opožděné, protože fotografie se pohybuje tak rychle – způsob, jakým vzniká, způsob, jakým se šíří. Na příkladu Gazy nám bude trvat mnoho let, než pochopíme příčinu a následek. Největší věcí pro mě je uvědomit si, a to bych řekl i o umělé inteligenci, že musíme být pokorní, když se setkáváme s fotografií nebo umělou inteligencí. Tato média neovládáme, a ještě jim plně nerozumíme. Musíme ale stále analyzovat a kriticky přemýšlet.

Jediná odpověď, kterou vám mohu dát, je, že když učím, jediné, co se snažím učit, je kritické zkoumání – být vždy kritický, a nejen slepě věřit. Musíme neustále přemýšlet, i když naše přemýšlení je vždy mnohem opožděnější, než stihne dojít ke škodě. Nemůžeme ji předejít, ale můžeme o ní kriticky přemýšlet.

Nemohu vám říci, kde se právě nacházíme. Věci se tak rychle mění. Mohu jen říci, že se na to musíme dívat s pokorou a kritickým pohledem. Je to skoro jako bychom měli držet prst na tepu, abychom viděli, jak se mění. To je vše, co mohu říci; nemám odpovědi.

**KG:** Rozumím. Je to spíš tak, jak jsem řekl na začátku: tento rozhovor je opravdu o pocitech. Takže to, že nemáte odpovědi, je vlastně velmi dobrá odpověď.

**KG:** Vzhledem k dnešnímu polarizovanému mediálnímu prostoru a naléhavým globálním problémům – jako je vzestup nacionalismu, klimatická krize, konflikty jako ruská invaze na Ukrajinu a genocida v Gaze, krize

migrační politiky atd. je možné zůstat nezaujatý nebo se vyhnout angažovanosti?

**AB:** Ne, pro mě ne. Není možné zůstat stranou. Myslím, že je třeba mít zdravou náklonnost. Je to něco jako ekvivalent spoluzávislého vztahu. Existují zdravé vztahy a nezdravé vztahy. Odpojit se je nemožné, je to součást života každého z nás. Ale ideální je zdravá vázanost. To zdravé zahrnuje určitou míru pokory a určitou míru angažovanosti, ale také určitou míru odloučení. Pokud jsme celý den pohlceni, je to přemáhání. V posledních měsících se mi stávalo, že jsem téměř nebyl schopen vstát z postele, protože jsem se probudil, začal scrollovat (pozn. angl.: rolovat/prohlížet sociální média) a cítil se zahlcený. V lednu a únoru to bylo obzvlášť těžké. Takže si opět myslím, že se od toho nelze odpoutat, ale řešením je najít si k tomu zdravý vztah.

**KG:** Jako lektor na prestižní KABK jste se aktivně podílel na programu *Fotografie a společnost*. Pozoroval jste nějaké změny v přístupu studentů k angažovanosti?

**AB:** Ano, hodně. Všiml jsem si, že studenti se stali mnohem schopnějšími, pokud jde o politiku identity a kritickou rozmanitost. To mi dává největší naději. Generace Z je více informovaná o skutečnosti otázek, jako je Izrael-Palestina. Když se podívám na reakci své dcery na to, že se ji snažím vyfotit, její postoj je: "Ne, tohle je moje tělo, já ho vlastním". Jestli mi něco dává naději, tak to, že tato generace se cítí být mnohem neposlušnější v tom nejlepším slova smyslu. Jenom proto, že jsem profesor, to neznamená, že co vypustím z úst, je v pořádku.

# Předvoj změn

## Devin Allen – Obhajoba černošských komunit

„Příliš  dlouho jsme nechávali cizince vyprávět naše příběhy. (...) Fotografie má velkou sílu a může nás naučit, jak milovat vlastní lidi.“[154] - Devin Allen

Devin Allen se narodil v roce 1988, vyrůstal v západním Baltimoru a je výtvarný samouk, který se proslavil, když jeho fotografie dokumentující nepokoje po smrti 25letého Freddieho Graye v roce 2015 byla zveřejněna na obálce časopisu *TIME*. Podobná událost se v historii prestižního titulu stala pouze třikrát. Allen začal dokumentovat protesty již o rok dříve, po smrti osmnáctiletého Michaela Browna, kterého zabila policie ve Fergusonu. Když se v roce 2015 Allenovým rodným městem přehnaly masové protesty, zúčastnil se jich s kamerou v ruce. Jeho fotografie zveřejněné na Instagramu se během 24 hodin rozšířily po celé zemi a ukazovaly nepokoje zevnitř, očima černošského umělce.

Od tohoto dramatického období Allen neustále dokumentuje boj komunity za sociální spravedlnost a nejenže si bere zpět subjektivitu, která jim byla odebrána, ale také se znovu učí, jak ji uctívat. „Věřím, že černoši v Americe musí mít pod kontrolou naše vyprávění. Musíme dokumentovat dobu, ve které žijeme – prostřednictvím protestů, fotografií a slov (...).“[155] Jádrem Allenova aktivismu je současný pohled na reprezentaci černošské kultury. Více než desetiletá práce, poznamenaná hlubokým nasazením, není jen prostou dokumentací, ale nutí také konfrontovat stereotypy o menšinách v USA. O pět let později, po sérii zneužití pravomoci ze strany amerických služeb a smrti George Floyda, Tonyho McDadea a Breonny Taylorové, se na obálce časopisu opět objevila Allenova fotografie, tentokrát ilustrující černošský protest hnutí Trans Lives Matter.

---

[154] Rozhovor Lakin Starlingové s Devinem Allenem, Zdroj: www.thefader.com/2017/10/04/devin-allen-baltimore-photographer-a-beautiful-ghetto-interview, zobrazeno: 15.05.2024.

[155] Bayram, Seyma, *How One Photographer Is Using His Camera as a Weapon Against Poverty and Racism*, Zdroj: www.npr.org/sections/pictureshow/2023/01/16/1139546697/devin-allen-against-poverty-racism-discrimination, zobrazeno: 04.05.2024.

Po prvním zveřejnění nabrala kariéra mladého fotografa neuvěřitelný vzestup. V roce 2017 se stal prvním držitelem stipendia Nadace Gordona Parkse. Porota ocenila Allenovo vytrvalé odhodlání bojovat za práva černošské komunity, které navazuje na Parksovu vlastní práci. „Mnoho lidí neví, kdo je Gordon Parks, takže když jim ukážu jeho práci, uvědomí si, že to věděli celou dobu. Myslím, že lidé nechápou, jakou měl sílu. Ne fotografovalo by nás tolik, kdyby nám tu cestu neukázal.“[156]

V témže roce byl nominován na cenu NAACP Image Award jako debutující autor za knihu *A Beautiful Ghetto* (2017). Jeho druhá kniha *No Justice, No Peace: From the Civil Rights Movement to Black Lives Matter*, vydaná v roce 2022, získala ocenění Nautilus Book Awards ve třech kategoriích.

V posledních letech se Allenovy fotografie objevily v časopisech *New York Magazine*, *The New York Times*, *The New Yorker*, *The Washington Post*, *i-D* a *Aperture*. Jeho fotografie jsou ve sbírkách Národního muzea afroamerické historie a kultury ve Washingtonu, Muzea Reginalda F. Lewise v Baltimoru, Muzea výtvarného umění Jule Collins Smith na Auburnské univerzitě a Studio Museum v Harlemu.

Allenův fotoaparát neslouží pouze jako nástroj pro zaznamenávání sociálních nepokojů, ale nutí diváka konfrontovat se s obtížnými otázkami. „Jeho fotografie jsou v rozporu s nežádoucími stereotypy, které dlouho dominovaly mediálnímu zobrazování černochů, od mýtu „zmizelého černošského otce“ a rozvrácené rodiny až po zobrazování protestujících a obětí policejní brutality jako „grázlů“.“[157] Na rozdíl od jiných dokumentaristů, často zaměstnávaných velkými redakcemi a agenturami, jejichž práce se zaměřují na scény ilustrující násilí a chaos, dává Allen přednost fotografování okamžiků něhy a pospolitosti před intenzivními obrazy.

---

[156] Rozhovor Lakin Starlingové s Devinem Allenem, Zdroj: www.thefader.com/2017/10/04/devin-allen-baltimore-photographer-a-beautiful-ghetto-interview, zobrazeno: 15.05.2024.

[157] Bayram, Seyma, *How One Photographer Is Using His Camera as a Weapon Against Poverty and Racism*, Zdroj: www.npr.org/sections/pictureshow/2023/01/16/1139546697/devin-allen-against-poverty-racism-discrimination, zobrazeno: 04.05.2024.




**Obálky časopisu TIME, USA, 2015-2020. Fotografie Devin Allen.**

„Zachycení těchto intimních okamžiků, kdy vidím své lidi, jak se objímají a poskytují si útěchu – to jsou ty okamžiky, ty intimní chvíle, které mě skutečně inspirují, které ve mně vyvolávají pocit, že to bude v pořádku“[158] říká. Obrázky černošských rodin, které spojuje aktivismus, plačících mužů a vůdkyň protestů ostře kontrastují s vizuálními stereotypy a zaujímají významné místo v jeho nedávné publikaci *No Justice, No Peace: From the Civil Rights Movement to Black Lives Matter*. Kniha, která získala knižní cenu Gordon Parks Foundation Steidl 2023, obsahuje více než 100 fotografií pořízených v letech 2014 až 2022 v kombinaci s texty začínajících i zavedených autorů zastupujících komunity aktivismu, poezie, fotografie, práva a dalších oblastí.

„Kniha má být těžká. Chci vás rozplakat, chci vás rozesmutnit. Ale chci, abyste viděli i radost. Chci, abyste se vzpamatovali“[159] prohlásil Allen.

---

[158] Bayram, Seyma, *How One Photographer Is Using His Camera as a Weapon Against Poverty and Racism*, Zdroj: www.npr.org/sections/pictureshow/2023/01/16/1139546697/devin-allen-against-poverty-racism-discrimination, zobrazeno: 04.05.2024.

[159] Ibidem.

V příběhu mladého fotografa, jehož snímek se objevil v legendárním časopise, jde o víc než o novinářský šestý smysl nebo pouhý talent. Vědomé odkazy na práci Gordona Parkse, který tvořil před více než půl stoletím jsou nepopiratelné a sám Allen se často odvolává na odkaz tohoto prvního černošského amerického fotografa. Stejně jako jeho předchůdce se i Allen rozhodl pro nelehkou kariéru a pevně věří v sílu fotografického média.

Frustrován ponižováním, kterému černošská komunita v minulosti čelila, se Allen rozhodne jít ve stopách Parkse a fotografovat nejen chudobu a projevy rasismu, ale také vyzdvihovat hrdost na to, že jsme součástí velké komunity. „Tehdy jsem konečně pochopil, že tenhle fotoaparát je zbraň“[160] říká Allen a zamýšlí se nad svou cestou. Srovnání fotografií dvou autorů žijících s odstupem více než 50 let nás konfrontuje s chmurnou realitou malých a rozhodně ne dostatečných změn od doby, kdy hnutí za občanská práva položilo základy boje proti policejní brutalitě. Navzdory chmurné ceně, kterou s sebou nese vystavení utrpení a frustraci, se Devin Allen, stejně jako Gordon Parks, věnuje fotografii jako poslání.[161]

Brzy poté, co mladý fotograf získal přes noc celonárodní uznání, musel čelit i obrovské ceně této slávy. „Můj úspěch je postaven na zlomeném vazu Freddieho Graye. Myslím na něho každý den. (...) Stříkali na nás slzný plyn a pepřový sprej. Šikanovala mě policie. ... Nemohl jsem spát. Nedokázal jsem se o sebe postarat. Trpím posttraumatickou stresovou poruchou a depresemi, za které může místo, kde jsem vyrůstal“[162] svěřil se Allen. Psychické problémy ho přivedly k pokusu o sebevraždu, díky kterému si uvědomil potřebu změny a nových forem aktivismu.

V četných rozhovorech se Allen opakovaně vrací ke vzpomínkám na své zážitky z dětství – násilí, nerovnost a dospívání v prostředí plném zbraní a

---

[160] Bayram, Seyma, *How One Photographer Is Using His Camera as a Weapon Against Poverty and Racism*, Zdroj: www.npr.org/sections/pictureshow/2023/01/16/1139546697/devin-allen-against-poverty-racism-discrimination, zobrazeno: 04.05.2024.

[161] Rizzo, Carita, *He Believes Photography Can Save Kids' Lives. After All, It Saved His*, Zdroj: www.washingtonpost.com/magazine/2022/05/23/photographer-inspires-youth-baltimore, zobrazeno: 12.05.2024.

[162] Ibidem.

drog – a zároveň připomíná fotografii, které vděčí za svůj život. Chtěl splatit symbolický dluh vůči komunitě i samotné fotografii, a proto v poslední době pracuje s baltimorskými dětmi a mladými lidmi, které inspiroval Parksovými slovy a kterým dal fotoaparáty namísto zbraní.

Jeho iniciativa „Through Their Eyes“ poskytuje fotoaparáty účastníkům workshopů (k dnešnímu dni jich je více než 600[163]), učí je vyjadřovat se prostřednictvím obrazů a pořádá výstavy fotografií mladých umělců. „Nevěděl jsem o výuce vůbec nic, ale prostě jsem vyrazil do ulic a rozdával lidem zdarma fotoaparáty. Někomu jsem radil, s některými jsem dělal výstavy a pak jsem začal pracovat s dětmi s autismem a mentálním postižením. (...) Ukazuji jim, jak to dělám já a jak jsem se dostal k tomu, co teď dělám. Prostě chci mladým lidem poskytnout duševní základ, tak jak to dělal Parks.“[164]

Allenovo odhodlání k této nové formě aktivismu podtrhuje jeho víru v transformační sílu fotografie a jeho odhodlání pozvednout další generaci. Svou prací nadále ctí odkaz Gordona Parkse a zároveň si razí vlastní cestu fotografa a mentora.

Kritici poukazují na to, že protesty Black Lives Matter nesplnily všechny očekávané požadavky. Podobná prohlášení a povrchní analýzy se v médiích objevují po všech velkých sociálních bouřích a přehlížejí nebo záměrně ignorují rozsah problémů, proti nimž lidé vycházejí do ulic. Mohou samotné protesty změnit systémovou nerovnost? Mohou chytlavá hesla na transparentech čelit policejní brutalitě? Odpověď je nejednoznačná a vyžaduje komplexnější povědomí o těchto demonstracích.

Stejně jako v případě samotné fotografie nebyly protesty nikdy rozhodujícím faktorem, který by vyvolal okamžité změny. Jejich vliv na realitu kolem nás je však nepopiratelný a je významnou součástí současných společenských procesů. Protestující z BLM, ačkoli nedosáhli plné rovnoprávnosti, se stali

---

[163] Rizzo, Carita, *He Believes Photography Can Save Kids' Lives. After All, It Saved His*, Zdroj: www.washingtonpost.com/magazine/2022/05/23/photographer-inspires-youth-baltimore, zobrazeno: 12.05.2024.

[164] Rozhovor Lakin Starlingové s Devinem Allenem, Zdroj: www.thefader.com/2017/10/04/devin-allen-baltimore-photographer-a-beautiful-ghetto-interview, zobrazeno: 15.05.2024.

významnou silou v demokratickém procesu a vyvolali ve Spojených státech Bidenovy a Trumpovy éry změny, podobně jako hnutí za občanská práva, které fotografovali Gordon Parks a Danny Lyon.[165]

Mladí černošští fotografové se s fotoaparáty jako svou zbraní pustili do boje za své právoplatné místo ve světě měnících se médií a současné fotografie. Jejich práce, podobně jako protesty, je důležitou součástí pokračujícího boje za spravedlnost a rovnost, dokumentuje nejen těžkosti, ale také odolnost a sílu jejich komunity. Svým objektivem zpochybňují stereotypy, upozorňují na nespravedlnost a inspirují ke změnám, čímž pokračují v odkazu těch, kteří tu byli před nimi, a zároveň razí cestu budoucím generacím.[166]

---

[165] Speltz, Mark, *How Photographs Define the Civil Rights and Black Lives Matter Movements*, Zdroj: time.com/4429096/black-lives-matter-civil-rights-photography, zobrazeno: 23.05.2024.

[166] *Capturing the Cry for Change: Photographers on the BLM Protests*, Zdroj: www.theguardian.com/media/2020/jun/12/capturing-the-cry-for-change-photographers-on-the-blm-protests, zobrazeno: 18.05.2024.

## Laia Abril – Záznamy o potratech a znásilněních

Práce Laily Abril vynikají mají vemi osobitý a komplexní charakter. Tato velice všestranná umělkyně, narozená v roce 1986, pracuje především s fotografií a v posledním desetiletí si získala široké uznání a ocenění tím, že se věnuje často přehlíženými a společensky nepohodlným tématům. Poté, co v roce 2008 absolvovala žurnalistiku na Univerzitě Ramona Llulla v Barceloně, pokračovala ve svém vzdělávání studiem fotografie na International Center of Photography v New Yorku.

Následujících pět let pracovala jako fotografka a redaktorka v avantgardním časopise *Colors*, kde se zrodil její nekompromisní styl dokumentárního vyprávění, založený na hloubkovém výzkumu a dokumentární fotografii. „Časopis *Colors* byl mou školou. Naučili mě hodnotám týmové práce a kreativního myšlení. *Colors* (...) podporoval opravdovou žurnalistiku a já jsem díky tomu mohla rozvinout řadu vyprávěcích platforem, jejichž design, produkce, obraz a text mohly jít ruku v ruce a tím co nejlépe vyprávěly příběh.“[167]

Od roku 2010 Abril nepřetržitě pracuje na projektech zkoumajících témata zaměřená na duševní zdraví, misogynii, sexualitu, rovnost pohlaví a práva na reprodukci. Její první publikace o poruchách příjmu potravy, *Thinspiration* (2012) a *The Epilogue* (2014), se zabývají otázkami, jako je anorexie, používání fotografických obrazů na diskuzních fórech a jejich dopad na rodiny těch, kteří s těmito obtížemi bojují. V knize *Tediousphilia* (2014) zkoumala prostředí sexuálních pracovnic na webových kamerách a v knize *Lobismuller* (2016) se zabývala fenoménem skrytého násilí na ženách a dětech v lidových pohádkách.

---

[167] Seymour, Tom, *Any Answers: Laia Abril*, Zdroj: www.1854.photography/2018/11/any-answers-laia-abril, zobrazeno: 02.06.2024.



**Z projektu „A History of Misogyny“, 2017-Probíhá. Fotografie Laia Abril.**

„Mojí prací je dostat se do mentálních míst, kam nikdo nechce. Považuji to téměř za své poslání“[168] uvádí Abrilová. Tyto hloubkové projekty, vydané jako vynikající knihy, se zdají být pouhou předehrou k její silné trilogické sérii *A History of Misogyny: Chapter One: On Abortion* (2016) a *Chapter Two: On Rape Culture* (2022). V těchto dílech Abrilová „současně znovuobjevuje narativy vnucené společnosti západním patriarchátem a obnovuje samotné fotografické médium. V tomto průsečíku minulosti a současnosti, spojení aktuálních zpráv se symbolickým zobrazením, Laia zkoumá, jak dobře historické mýty odrážejí současnou realitu, a vrhá nové světlo na její základy.“[169]

Navzdory svému relativně nízkému věku získala Laia Abril za svou práci řadu ocenění, včetně ceny Visionary Award od Tim Hetherington Trust (2018), ceny Photobook of the Year od pařížské nadace Photo-Aperture Foundation (2018), Hoodovy medaile udělované Královskou fotografickou společností (2019), prestižního grantu Nadace Magnum (2019), ceny FOAM Paul Huf Award (2020) a Národní ceny za fotografii od Ministerstva kultury a sportu španělské vlády (2023). Stala se také finalistkou jedné z nejvýznamnějších fotografických cen, Ceny Nadace Deutsche Börse pro fotografii (2019).

Práce Abril jsou ve stálých sbírkách mnoha významných uměleckých institucí po celém světě, včetně Centre Pompidou v Paříži, Muzea současného umění v Chicagu, Photo Elysée v Lausanne, Fotomusea Winterthur a Victoria and Albert Museum v Londýně. Její rozsáhlé uznání a zařazení do těchto prestižních sbírek podtrhuje významný dopad a přínos současné fotografii a ovlivnění společenského mínění.

V posledních letech se ve veřejném diskurzu po celém světě opakovaně objevuje nejednotná debata o potratech a reprodukčních právech. Ačkoli se mnohé země rozhodují pro liberalizaci práva, některé konzervativní vlády ruší progresivní normy přijaté před desítkami let, jako je například rozsudek Roe v. Wade v USA a přijímají mnohem přísnější zákony, které potrat ještě silněji kriminalizují, jak je patrné z rozhodnutí ústavního soudu v Polsku. Co

---

[168] Seymour, Tom, *Any Answers: Laia Abril*, Zdroj: www.1854.photography/2018/11/any-answers-laia-abril, zobrazeno: 02.06.2024.

[169] *Laia Abril*, Zdroj: hundredheroines.org/heroine/laia-abril, zobrazeno: 03.06.2024.

se týče znásilnění, přestože se jedná o všeobecně odsuzovaný trestný čin, legislativa v mnoha zemích nedrží krok s měnící se dobou a často jej nadále spojuje pouze s fyzickým násilím.[170]

Abril nás konfrontuje se systémovostí znásilnění, která je historická a zároveň normalizovaná. „Potrat je univerzální záležitostí lidských práv, smrti a života. Není to záležitost pohlaví. Totéž platí pro misogynii nebo rasismus: netýká se pouze žen nebo barevných, ale každého člověka. A já jsem chtěla každému návštěvníkovi výstavy vytvořit co nejlepší podmínky pro pochopení a vstřebání všech poskytovaných informací. Pokud by jen jeden člověk změnil díky zhlédnutí výstavy svůj pohled na věc, budu ji považovat za obrovský úspěch.“[171]

Když jsem se rozhodl zpracovat dílo Laie Abril, trvalo mi dlouho, než jsem vybral projekt, který by měl tvořit osu textu: potrat nebo znásilnění. Samotná otázka mi připadala surreální. Když jsem začal jednotlivé projekty zkoumat hlouběji, pochopil jsem autorčin záměr upozornit právě na vztah mezi těmito dvěma fenomény a hlubokou misogynii, která za nimi stojí. „Snažím se vizualizovat historii misogynie, abychom nezapomněli na to, co je v minulosti, a abychom se v přítomnosti příliš nezpohodlněli.“[172]

Při analýze tvorby Laily Abril bych rád upozornil na dva pozoruhodné aspekty, které svědčí o její hluboké angažovanosti. Prvním je formální stránka fotografií prezentovaných na výstavách a v knihách. Abril reprezentuje novou generaci uvědomělých umělců, kteří se vymezují vůči přijatým omezujícím kategoriím. „Dlouhou dobu jsem si myslel, že bych se měl rozhodnout, zda

---

[170] *Europe: Right to Be Free from Rape – Overview of Legislation and State of Play in Europe and International Human Rights Standards*, Zdroj: www.amnesty.org/en/documents/eur01/9452/2018/en, zobrazeno: 25.06.2024.

[171] Bardelli Nonino, Chiara, *Laia Abril: On Abortion*, Zdroj: www.vogue.it/en/photography/interviews/2017/01/27/laia-abril-on-abortion-arles, zobrazeno: 18.05.2024.

[172] Radwanska Zhang, Izabela, *On Abortion by Laia Abril*, Zdroj: www.1854.photography/2018/11/on-abortion-by-laia-abril, zobrazeno: 02.06.2024.

budu fotografem, redaktorem nebo novinářem, i když teď už si myslím, že na tom tolik nezáleží.“[173]

Ve své neobvyklé tvorbě využívá všechny myslitelné umělecké prostředky, od archivních fotografií, dokumentárních rekonstrukcí a konceptuálních zpracování až po multimediální formy, jako jsou záznamy telefonických výhrůžek ženám a lékařům pracujícím na klinikách. „Používám vše, co potřebuji (...), protože se skutečně zabývám neviditelným tématem, o kterém je pro ženy v těchto zemích těžké mluvit, protože se stydí, cítí se ohroženy nebo mají strach. Dokonce i při zpovědi je s nimi zacházeno jako s vražedkyněmi. Je důležité se tomu postavit.“[174]

Tvorba Laily Abril zahrnuje především pokročilou analýzu, která svou formou připomíná antropologický výzkum. „70 % mé práce tvoří výzkum.“[175] V kontrastu s fotografiemi, lékařskými publikacemi, osobními příběhy a zpravodajskými či policejními zprávami nás její práce konfrontuje s rozsahem normalizované misogynie. „Její přímá práce s osobním vyprávěním je velmi odvážná. (...) Prostřednictvím hlasů obětí, rodinných příslušníků, obhájců, **poskytovatelů**, historiků a protestujících proti potratům nutí Abrilová návštěvníka konfrontovat se s pomalým a neustálým omezováním práv žen, která se týkají jejich vlastního těla.“[176]

Její práce se vyznačují pozoruhodnou rovnováhou mezi uměleckým a žurnalistickým rozměrem projektů. Velkoformátové tisky zobrazující oděvy obětí sexualního násilí prozrazují autorčinu fascinaci Olivierem Toscanim[177].

---

[173] Bardelli Nonino, Chiara, *Laia Abril: On Abortion*, Zdroj: www.vogue.it/en/photography/interviews/2017/01/27/laia-abril-on-abortion-arles, zobrazeno: 18.05.2024.

[174] O'Hagan, Sean, *'I've Seen Horrible Things': Photographer Laia Abril on Her History of Misogyny*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2016/jul/20/ive-seen-horrible-things-photographer-laia-abril-on-her-history-of-misogyny, zobrazeno: 12.06.2024.

[175] Bardelli Nonino, Chiara, *Laia Abril: On Abortion*, Zdroj: www.vogue.it/en/photography/interviews/2017/01/27/laia-abril-on-abortion-arles, zobrazeno: 18.05.2024.

[176] Lederman, Russet, *A Searing Exhibition Charts the History of Abortion*, Zdroj: aperture.org/editorial/laia-abril-abortion-exhibition-review, zobrazeno: 12.05.2024.

[177] Rozhovor Jörga Colberga s Laiou Abrilovou, Zdroj: cphmag.com/conv-abril, zobrazeno: 13.05.2024.

Prvořadým cílem Laily Abril je vybudovat účinné vyprávění bez ohledu na jeho fyzickou podobu – což nazývá „efektivitou vyprávění“[178]. Tato kombinace přístupu, stylů a vizuálních jazyků dalece přesahuje definici dokumentární fotografie, od níž se autorka sama odpoutává[179] a zdůrazňuje význam účinnosti sdělení. „(...) někteří lidé by se cítili vyděšeni a zcela by se odvrátili od toho, co prezentuji, uzavřeli by se do sebe. Rozhodla jsem se proto při výběru zvolit koncepčnější přístup.“[180]

Druhým aspektem pozoruhodného tvůrčího procesu Abril je její mimořádné sebeuvědomění a empatie, která je nutná při práci s lidmi, kteří zažili trauma.[181] Někdy i několikaleté vztahy, díky nimž byla autorka schopna dokumentovat výše zmíněné oděvy, vyžadují hlubokou důvěru a nezbytný dohled odborníků na psychoterapii. „Přísně etické zacházení se zranitelnými subjekty v kombinaci s ignorováním konvencí dokumentární fotografie nabízí aktualizovaný a užitečný model pro fotografy potýkající se s etikou reprezentace, kteří se často příliš zabývají technickými otázkami a málo se zajímají o dopad na fotografované osoby.“[182]

Autorka, která nás konfrontuje s některými ze svých nejobtížnějších témat, si zachovává nebývalou citlivost a zároveň zaznamenává obrazy zemřelých obětí násilí a zesiluje hlasy těch, kteří přežili. „Je to jemné, ale hluboké gesto designu, které rozlišuje mezi zúčastněnými subjekty (...) a těmi, kteří jsou

---

[178] Bardelli Nonino, Chiara, *Laia Abril: On Abortion*, Zdroj: www.vogue.it/en/photography/interviews/2017/01/27/laia-abril-on-abortion-arles, zobrazeno: 18.05.2024.

[179] Radwanska Zhang, Izabela, *On Abortion by Laia Abril*, Zdroj: www.1854.photography/2018/11/on-abortion-by-laia-abril, zobrazeno: 02.06.2024.

[180] Bardelli Nonino, Chiara, *Laia Abril: On Abortion*, Zdroj: www.vogue.it/en/photography/interviews/2017/01/27/laia-abril-on-abortion-arles, zobrazeno: 18.05.2024.

[181] Moore, Suzanne, *Laia Abril: The Photographer Bearing Witness to Rape*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/19/laia-abril-epidemic-rape-abuse-photographs, zobrazeno: 12.05.2024.

[182] Lubben, Kristen, *A Hidden History of Abortion*, Zdroj: aperture.org/editorial/pbr-14-abortion, zobrazeno: 11.05.2024.

bezmocní dát souhlas k použití svých snímků."[183] Toto gesto je také deklarací ze strany tvůrce, který se často jakoby schovává za multimediální projekty.

V jejích formálních gestech, jako je přeškrtnutí názvu knihy *On Abortion* a jeho nahrazení slovním spojením „důsledky nedostatečného přístupu"[184], nebo v popisu samotného projektu, který je k dispozici na autorčiných webových stránkách, připomíná projev odporu poukazující na politický a institucionální aspekt přetrvávající nerovnosti. Je snadné vyčíst autorčin subjektivní postoj ke zkoumanému tématu – umělkyně, která je účastnicí diskurzu o násilí na ženách.

Laia Abril, stejně jako Sebastião Salgado zmíněný v předchozích kapitolách, tvrdí, že není aktivistkou. „Nejsem aktivistka, (...) ale možná mám moc vrhnout světlo na příběhy, o kterých nepřemýšlíme nebo které nemají stejný dosah jako publikum, které oslovuji."[185] Samozřejmě, že obě mají tu moc, ale jejich práce rozhodně spadá do široké definice aktivismu navržené v této studii. „Hranice mezi uměním a aktivismem se rozpouští, když Abril zpracovává příběhy a pak je podává způsobem, „s nímž by se lidé dokázali ztotožnit" – i kdyby raději nešli tam, kam vedou."[186]

Když se ponořím do četných rozhovorů s umělkyní, dovídám se mnoho o jejím tvůrčím procesu, motivacích, které za ním stojí, a jejich emocionální ceně, vidím silnou souvislost s dříve diskutovanou Susan Meiselasovou (hloubkový výzkum), Gordonem Parksem (který je tvůrcem i subjektem příběhů) a všemi fotografy, kteří zažili vyhoření, posttraumatický stres nebo trauma z přenosu. Hluboká empatie, kterou projevují umělci, jako je Laia Abril, vyžaduje stejně radikální citlivost a konfrontaci s nepředstavitelným utrpením v průběhu mnoha měsíců či dokonce let probíhajícího uměleckého

---

[183] Lubben, Kristen, *A Hidden History of Abortion*, Zdroj: aperture.org/editorial/pbr-14-abortion, zobrazeno: 11.05.2024.

[184] Ibidem.

[185] Radwanska Zhang, Izabela, *On Abortion by Laia Abril*, Zdroj: www.1854.photography/2018/11/on-abortion-by-laia-abril, zobrazeno: 02.06.2024.

[186] Moore, Suzanne, *Laia Abril: The Photographer Bearing Witness to Rape*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2020/feb/19/laia-abril-epidemic-rape-abuse-photographs, zobrazeno: 12.05.2024.

výzkumu. „Chci vyprávět ty nejnepohodlnější, nejskrytější, nejvíce stigmatizované a nepochopené příběhy. Ovlivňuje to však celý můj život. Vždycky jsem si myslela, že to bude pokaždé snazší, ale místo toho je to stále těžší."[187]

Chtěl bych svou analýzu nesmírně důležitých a potřebných současných dokumentárních projektů Laily Abril uzavřít jejími vlastními slovy. Věty, které, ač se zdají být samozřejmé, je třeba vyslovit při každé možné příležitosti:

„Musíme bojovat tak dlouho, dokud ženy již nebudou považovány za občany druhé kategorie. Musíme se přestat povyšovat nad oběti, vytvářet hierarchie a ztrácet zájem o nespravedlnosti, které se dějí ‚daleko od nás'. Musíme potlačit přesvědčení, které říká, že existují věci, o kterých se nesmí mluvit nebo které nelze změnit. Musíme se jim postavit čelem."[188]

---

[187] Radwanska Zhang, Izabela, *On Abortion by Laia Abril*, Zdroj: www.1854.photography/2018/11/on-abortion-by-laia-abril, zobrazeno: 02.06.2024.

[188] Seymour, Tom, *Any Answers: Laia Abril*, Zdroj: www.1854.photography/2018/11/any-answers-laia-abril, zobrazeno: 02.06.2024.

## Nicolò Filippo Rosso – Dokumentace migrace

„Fotografie je forma protestu. Pokud lidé trpí nebo se stanou oběťmi nespravedlnosti, pak fotografují.“[189] - Nicolò Filippo Rosso

Migrace je jedním z nejstarších fenoménů lidstva. Po tisíce let formovala nová společenství, obohacovala je o znalosti, obchod a umění. Četné studie dokazují její pozitivní dopad díky výměně, která je jí vlastní, konfrontaci mezi starým a novým a povzbuzující síle, kterou dodává společenské struktuře. Migrace je dnes klíčovým tématem, které utváří politickou realitu zavedených demokracií, jako jsou Evropská unie a Spojené státy. Vyvolaná řadou souběžných a vzájemně souvisejících faktorů - nerovností, kolonizací, válkami, hladomorem nebo klimatickými změnami – zůstává globálním a nezastavitelným jevem. V současné době je také politickou municí, kterou využívají populističtí vůdci a jejich okrajové strany.

„Tím, že se migrující lidé odmítají podřídit zdem, mapám, majetkovým hranicím, státním hranicím, dokladům totožnosti nebo právnímu režimu, narušují státní procesy vyloučení, kontroly a násilí. Činí tak jednoduše tím, že se stěhují.“[190] Navzdory dehumanizujícím narativům převládajícím v médiích, které hovoří o masách, záplavách, přílivu lidí, a dokonce o epidemiích, je cesta každého migranta motivována individuálními aspiracemi a osobními příběhy o hledání lepšího života. Řada fotografů se již léta snaží dokumentovat neustále se měnící migrační trasy a politickou realitu, do níž jsou tyto osobní příběhy zapleteny.

Tato kapitola byla jednou z nejnáročnějších, s nimiž jsem se setkal. Posledních sedm let jsem každoročně trávil měsíce dokumentováním lidských tragédií v pohraničí Evropské unie. Vybrat jednoho autora z mnoha velikánů, kteří v této oblasti pracovali, inspirovali mě a zaslouží si uznání za své hluboké nasazení, je nesmírně obtížné a osobní. Nicolò Filippo Rosso

---

[189] *Q&A with Nicolò Filippo Rosso*, Zdroj: www.photoawards.com/nicolo-filippo-rosso-interview, zobrazeno: 01.04.2024.

[190] Jones, Reece, *Violent Borders: Refugees and the Right to Move*, Verso, London, 2016, s. 11.

však vyniká svou mimořádnou důsledností, o čemž svědčí i prestižní ocenění, která v poslední době získal.

Rosso se narodil v roce 1985 v Itálii, literární studia absolvoval na Università degli Studi di Torino. Ihned po získání diplomu se přestěhoval do Latinské Ameriky, kde žije a pracuje již více než deset let. Je svědkem přetrvávajících nerovností a nespravedlností v tomto regionu, a proto využívá fotografie k vyprávění příběhů komunit, které nemají možnost se nijak projevit a dokumentuje staré i nové migrační krize vyvolané ekonomickým kolapsem.

„Když jsem tak dlouho sledoval migranty z různých zemí a viděl nespočet příběhů ztráty a odloučení očima těch nejzranitelnějších: těch, kteří se rodí, rostou a umírají na cestách. Když jsem dokumentoval cesty migrantů, měl jsem na paměti různorodost důvodů, které jednotlivé skupiny obyvatel nutí k emigraci, ale také jsem pochopil, jak široce lidská mobilita ovlivňuje latinskoamerickou společnost.“[191] Od roku 2018 Rosso dokumentuje migrační pohyby napříč kontinentem v projektu nazvaném „Exodus“. Za své nasazení v tomto projektu získal v roce 2021 cenu W. Eugene Smith Memorial Award for Humanistic Photography a nedávno v roce 2024[192] grant The Alexia Vision. Jeho nasazení a vhled do migračních procesů byly oceněny dlouhým seznamem ocenění, včetně šesti cen Pictures of the Year International, World Understanding Award (2024), čtyř cen Best of Photojournalism (2022 a 2024), International Photography Award – Photographer of the Year, Deeper Perspective (2020) a dvou cen World Report – Festival della Fotografia Etica (2021). Byl také finalistou cen Leica Oscar Barnack Award (2021) a World Press Photo (2020).

Pro Rossa mají tato ocenění vyšší smysl. „Chci oslovit co nejširší publikum. Do soutěže jsem se přihlásil, protože jsem věděl, že tak významné uznání pomůže můj příběh a práci velmi zviditelnit.“[193] Jeho cílem není jen zachytit

---

[191] *Exodus*, Zdroj: nicolofilipporosso.com/exodus, zobrazeno: 15.04.2024.

[192] *Nicolò Filippo Rosso, 2021 W. Eugene Smith Fund Grant Recipient*, Zdroj: smithfund.org/2021-nicolo-filippo-rosso, zobrazeno: 22.04.2024.

[193] *Q&A with Nicolò Filippo Rosso*, Zdroj: www.photoawards.com/nicolo-filippo-rosso-interview, zobrazeno: 01.04.2024.

snímky, ale využít je k tomu, aby upozornil na lidské příběhy v pozadí migrace a zasadil se o větší porozumění a empatii v celosvětovém měřítku.

Nicolò Filippo Rosso pravidelně přispívá do názorových časopisů, včetně *TIME* a *Stern*, a spolupracuje s humanitárními organizacemi, jako je Agentura OSN pro uprchlíky (UNHCR). Mezi ostatními umělci dokumentujícími migraci – zejména Enri Canajem a Santi Palaciosem – vyniká Rosso svým současným přístupem, který nebere v úvahu klasické rozdělení na fotografa a aktivistu. Jeho vysoce etický přístup a změny, které v dokumentární fotografii představuje, spolu s jeho silným zakotvením ve vizuální kultuře a viditelnými odkazy na Sebastiãa Salgada ho v této oblasti odlišují.



**Ze série „Exodus“, Ciudad Juárez, Mexiko, 2021. Fotografie Nicolò Filippo Rosso.**

Rosso bezpochyby patří k nové generaci fotografů, kteří se zbavují starého přesvědčení o nutnosti novinářské objektivity. Nejenže sdílí útrapy migrační cesty s těmi, které fotografuje, ale také jim pečlivě vrací jejich subjektivitu a u fotografií těch, kteří obvykle zůstávají bezejmenní, uvádí jejich jména. „Obdivuji lidi, které jsem fotografoval. Vážím si jejich důstojnosti, odvahy, houževnatosti a víry, že lepší budoucnost je možná.“[194] Tento jednoduchý, ale

[194] *Q&A with Nicolò Filippo Rosso*, Zdroj: www.photoawards.com/nicolo-filippo-rosso-interview, zobrazeno: 01.04.2024.

hluboký přístup, který mnozí často přehlížejí, zajišťuje, že jeho dokumentární snímky poskytují záznam širokého fenoménu a zároveň upozorňují na jednotlivce, kteří se v něm ocitli.

Rosso se netají svými záměry a výslovně deklaruje hlubokou oddanost síle fotografie. Po udělení prestižního Smithova grantu zdůraznil, že cena není důležitá pro jeho osobní kariéru, ale pro zesílení tragédií, které dokumentuje. „Doufám, že toto uznání přitáhne více pozornosti k boji tolika lidí, kteří jsou nuceni opustit své domovy po celém světě, a inspiruje k opatřením na snížení chudoby a násilí v Latinské Americe, jakožto hlavních příčin migrace.“[195] Jeho výroky připomínají spíše aktivistická prohlášení než typicky formální popisy dokumentárních projektů, vyznačující se osobním vztahem k jeho subjektům.

Rosso si uvědomuje významný vliv fotografií na vnímání veřejnosti a potenciální změny v reálném světě, včetně finanční podpory nevládních organizací poskytujících pomoc na migračních trasách. „Po zveřejnění fotografií z projektu Exodus se mi ozvalo několik nevládních organizací, aby se dozvěděly více o mých zkušenostech z neformálních táborů na hranicích mezi Kolumbií a Venezuelou. (...) Dozvěděl jsem se, že fotografie mohou být podnětem k činům, a s tímto záměrem jsem fotografoval.“[196] Toto vědomí ekosystému vztahu mezi informacemi a pomocí je pro realizaci jeho cílů klíčové.

Jeho technický přístup se často opírá o využití přirozeného světla, aby zdůraznil drsnou realitu, které migranti čelí. Jeho téměř romantické záběry zblízka zachycují intimní a osobní aspekty někdy smrtelně nebezpečných cest. Rossoovy černobílé nadčasové snímky, zdůrazňují historický aspekt odvěkého procesu, který je dnes zapleten do globální politiky.

Na závěr tohoto krátkého profilu bych rád poukázal na nápadnou podobnost mezi Rossem a Sebastião Salgadem, který fotografoval o desítky let dříve. Oba se zaměřovali na Latinskou Ameriku, používali černobílou fotografii a

---

[195] *Nicolò Filippo Rosso, 2021 W. Eugene Smith Fund Grant Recipient*, Zdroj: smithfund.org/2021-nicolo-filippo-rosso, zobrazeno: 22.04.2024.

[196] *Q&A with Nicolò Filippo Rosso*, Zdroj: www.photoawards.com/nicolo-filippo-rosso-interview, zobrazeno: 01.04.2024.

sdíleli osobní historii nefotografického vzdělání a fascinaci tímto regionem. Rossův dlouhodobý projekt o migraci nazvaný Exodus nepřímo navazuje na práci, kterou Salgado představil ve stejnojmenné knize z roku 2016. Tato spojení jsou významná pro diskusi o angažované fotografii a změně přístupu k přímým formám aktivismu, které jsme v minulosti u fotografů příliš často nevídali. Rossova dojemná série dokumentující cestu venezuelských migrantů zrádnou krajinou přináší hluboce osobní pohled na širší krizi, podobně jako Salgadovo zaměření na stav člověka v jeho dílech. Sdílením svých fotografií na sociálních sítích a spoluprací s mezinárodními organizacemi Rosso zajišťuje, že se jeho dílo nejen dostane ke globálnímu publiku, ale také podnítí okamžitou akci a podporu.

To ukazuje, jak generace tvůrců věnujících se dokumentování sociálních jevů může nejen formovat veřejné mínění, ale také přímo inspirovat novou generaci sociálně angažovaných fotografů. S rozvojem digitálních technologií a platforem pro okamžité sdílení se vliv současných fotografů, jako je Rosso, zesiluje, což umožňuje, aby jejich dílo podněcovalo změny účinněji než kdykoli předtím.

# Zanele Muholi – Protikoloniální queer aktivismus

"Soustředím se na otázky reprezentace. Moje obrazy jsou portréty, takže pokud je vystavena moje práce, je tím potvrzena i existence někoho jiného. Důležité je vést dialog – s lidmi, s institucemi a s historií. Je to kolektivní projekt znovuzískávání prostoru."[197] - Zanele Muholi

Následující kapitola vyžaduje nestandardní úvod. Vzhledem k překladu textu a obtížím spojeným s moderními jazykovými změnami bych rád upřesnil, že dotyčná osoba je nebinární a používá zájmena oni/jedna. Pro ty, kdo nejsou obeznámeni s queer terminologií, může být používání množného čísla zájmen pro označení osoby v jednotném čísle náročné. Nicméně vzhledem k především současné povaze této studie i k důležitosti inkluzivity v rámci zapojených fotografických praktik je nezbytné respektovat tento klíčový aspekt jejich identity. Zároveň některé starší citáty zařazené do textu obsahují zájmena ženského rodu a vzhledem k pramenům zůstávají v původní podobě.

Čím déle jsem se ponořoval do výzkumu umělecké a aktivistické praxe Zanele Muholi a objevoval její složitost i upřímnou jednoduchost jejich přímého jednání, tím více jsem začal chápat fenomén jejich kariéry. Při čtení desítek dostupných studií o jejich práci a shromažďování stovek zasvěcených citátů z četných rozhovorů jsem se cítil zahlcen množstvím nashromážděného materiálu, který by snadno vydal na několik vědeckých prací. Paralyzován jsem psaní této podkapitoly o několik týdnů odložil. Uvědomoval jsem si náročnost pozice a neúplnost analýzy obsažené na pouhých několika stránkách textu, a proto jsem nemohl svou úvahu o angažovanosti ve fotografii uzavřít bez jejich účasti. Pokusím se o to.

Zanele Muholi je jihoafrická vizuální aktivistka, bojovnice za lidská práva a fotografka pracující na pomezí konceptuálního umění a dokumentu. Již více než dvě desetiletí dokumentuje život černošských leseb, gayů, bisexuálů, transsexuálů a intersexuálů v různých jihoafrických městech. Narodili se v

[197] Abel-Hirsch, Hannah, *Zanele Muholi: Art and Activism*, Zdroj: www.1854.photography/2021/11/zanele-muholi-art-and-activism, zobrazeno: 14.03.2024.

Umlazi v Durbanu a v současné době žijí v Kapském Městě. Studovali pokročilou fotografii na Market Photo Workshop v Newtownu v Johannesburgu a v roce 2009 absolvovali magisterské studium dokumentárních médií na Ryerson University v Torontu. V roce 2013 se stali čestnými profesory na University of the Arts/Hochschule für Künste Bremen. "Ústředním tématem Muholi fotografií je aktivismus, práce, která se dotýká tradice posilování postavení prostřednictvím černošské sebeprezentace. Fotografický portrét již od 19. století umožňuje černochům představovat se tak, jak chtějí být viděni, a ne tak, jak je ostatní zaškatulkovávají nebo dokonce zavrhují."[198] Muholi aktivně podporuje vzdělávání zdola a přispívá k četným nevládním iniciativám pro queer komunitu, dává platformu černošským umělcům, kteří si zaslouží uznání, ale jsou nedostatečně zastoupeni, prostřednictvím série workshopů věnovaných ženám a queer tvůrcům a prostřednictvím Inkanyiso, kolektivu pro queer aktivismus a vizuální média.

Jejich vliv na svět umění i LGBTQ+ komunitu, zejména v Jihoafrické republice, je obrovský a mnoho umělců, kritiků a komunitních vůdců si uvědomuje jejich vliv. Muholi nadále inspiruje budoucí generace prostřednictvím svých probíhajících projektů a iniciativ. Jejich práce nejen dokumentuje, ale také utváří příběh africké queer komunity a zajišťuje její zviditelnění a začlenění do širšího kulturního diskurzu.

Seznam uměleckých úspěchů Muholi se zdá být nekonečný. Dovolte mi uvést jen ty nejdůležitější a nejprestižnější ocenění: Prince Claus Award (2013); ICP Infinity Award for Documentary and Photojournalism (2016); francouzský Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres (2017); Lucie Award for Humanitarian Photography (2019); Spectrum International Prize for Photography (2020); ICP Spotlights (2022). Muholi práce byly vystaveny na Documentě 13, v jihoafrickém pavilonu na 55. benátském bienále a na 29. bienále v São Paulu.

---

[198] Berger, Maurice, *Zanele Muholi: Paying Homage to the History of Black Women*, Zdroj: www.nytimes.com/2018/12/03/lens/zanele-muholi-somnyama-ngonyama-south-africa.html, zobrazeno: 21.05.2024.



**Xana Nyilenda, Newtown, Johannesburg, Jihoafrická republika, 2011. Ze série „Faces and Phases“. Fotografie Zanele Muholi. Yancey Richardson Gallery.**

Ačkoli zmínit všechny skupinové výstavy není na několika stránkách možné, rád bych vyzdvihl jednotlivé výstavy Zanele Muholi, které ukazují jejich postavení. Jejich díla byla vystavena prakticky po celém světě, mj: Brooklyn Museum v New Yorku, USA (2015); Autograph ABP v Londýně, Velká Británie (2017); Stedelijk Museum v Amsterdamu, Nizozemsko (2017); Fotografiska ve Stockholmu, Švédsko (2018); Seattle Art Museum, USA (2019); Ethelbert Cooper Gallery of African and African American Art na Harvardově univerzitě, USA (2020); Norval Foundation v Kapském Městě, Jihoafrická republika (2020); Gropius Bau v Berlíně, Německo (2021); Isabella Stewart Gardner Museum v Bostonu, USA (2022); National Gallery of Iceland (2022). Přehledová výstava Muholiho díla se konala v Tate Modern v Londýně ve Velké Británii (2020-21).

Jejich díla se nacházejí ve sbírkách Museum of Fine Arts, Boston; Brooklyn Museum; Carnegie Museum of Art; Guggenheim Museum; Museum of Modern Art, New York; San Francisco Museum of Art; Tate Modern, London; Victoria and Albert Museum, London; a dalších.

Muholi se účastnili výstavy May You Live in Interesting Times na 58. benátském bienále (2019) a realizovali celoměstský projekt Masihambisane – on Visual Activism pro Performu 17 v New Yorku (2017).

Muholi mají na svém kontě několik knižních publikací: *Only Half the Picture* (Stevenson, 2006), *Faces and Phases* (Prestel, 2010), *Zanele Muholi: African Women Photographers #1* (Casa Africa a La Fábrica, 2011), *Faces and Phases 2006-14* (Steidl, 2014), která se v roce 2015 dostala do užšího výběru na cenu Deutsche Börse Photography Prize, a nejznámější *Somnyama Ngonyama: Hail, The Dark Lioness* (Aperture, 2018), kterou nadace Kraszna-Krausz Foundation vyhlásila nejlepší fotografickou knihou roku 2019.

Zanele Muholi je dnes nepopiratelnou hvězdou fotografie, proslulou svými mimořádně populárními autoportréty. V této omezené recenzi bych však rád analyzoval jeden z dřívějších projektů – sérii fotografií, která jednak odhaluje jejich otevřeně deklarovaný aktivistický postoj, jednak představuje zlomový moment v jejich uměleckém uznání. Umělecký svět se na Muholi poprvé zaměřil v roce 2012 během Documenty, světoznámé výstavy současného umění, která se koná každých pět let v Kasselu. V Německu prezentovaná série lesbických a transgenderových portrétů nazvaná *Faces and Phases*

představuje jeden z nejvýznamnějších autorčiných projektů a zároveň pozoruhodnou zásobárnu africké queer identity. Než se pustíme hlouběji, je zásadní uvědomit si jejich minulost.

Zanele Muholi se narodili v roce 1972 v zaostalém, rasově segregovaném městečku a vyrůstali v době vrcholícího apartheidu v 70. a 80. letech 20. století, v období poznamenaném povinnou poslušností, kdy byla identita využívána jako nástroj podmanění a útlaku. Během jejich dospívání se sešel pád režimu apartheidu v roce 1991 s jejich coming outem jako queer v 19 letech. Tehdejší společenské nepokoje a protesty odrážely vnitřní boj Muholi s queer orientací, takže dospívání bylo pro jejich budoucí tvorbu významným obdobím.

V roce 1996 ukončila nová jihoafrická ústava apartheid a jako první na světě zakázala diskriminaci na základě sexuální orientace, což je v ostrém kontrastu s morálním zákonem z roku 1957, který kriminalizoval homosexuální a mezirasové vztahy. O pouhých deset let později, v roce 2006, se Jihoafrická republika stala pátou zemí na světě, která legalizovala manželství osob stejného pohlaví, první v Africe a druhou mimo Evropu. Přesto je násilí vůči LGBT lidem stále rozšířené, přičemž obzvláště zranitelné jsou černošské lesby a transgender muži. Od roku 2000 se zvýšil počet trestných činů z nenávisti, včetně "korektivního znásilnění".

Muholi vyrůstali v chudobě jako jedno z osmi dětí a čelili mnoha výzvám. Po mnoha neúspěšných pokusech najít si zaměstnání se po třicítce zapsali do kurzu fotografie. "Byla jsem frustrovaná. Byla jsem na pokraji sebevraždy," říká. "Fotografování mi zachránilo život. Byla to jediná věc, která mi kdy dávala smysl. Umění používám jako svůj vlastní prostředek vyjádření."[199] Muholi zájem o fotografii se rychle stal nástrojem zkoumání identity a aktivismu. "Říct, že jsem 'vzala do ruky fotoaparát', zní luxusně, protože jsem nevyrůstala v prostoru, kde jsou obrazy běžné. Jiní lidé si mohou sestavit svůj rodokmen prohlížením rodinných fotoalb, která vás spojují s vaším bytím a vaší historií. Já jsem takové obrazy neměla, takže jsem musela začít vytvářet

[199] Saner, Emine, *'I'm Scared. But This Work Needs to Be Shown': Zanele Muholi's 365 Protest Photographs*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/14/zanele-muholi-365-protest-photographs, zobrazeno: 30.04.2024.

obrazy, které mi dávaly smysl. Chtěla jsem tuto absenci, tento nedostatek obrazů, napravit."[200]

Projekt *Faces and Phases* vznikl z nedostatku reprezentace a naléhavé potřeby zaznamenat neviděné a zamlčované násilí. Podobně jako u fotografií Nan Goldinové, které inspirovaly Muholi ranou tvorbu, je jejich posláním uchovat paměť vytvářením a dokumentováním této živé historie. Unaveni čekáním na to, až se stanou objektem někoho jiného, rozhodli se znovu získat a přepsat vizuální reprezentaci skupiny, kterou zastupují. "Jsem jedním z nás, nepozoruji zpovzdálí,"[201] říkají.

"Muholi reaguje na nedostatek vizuálních důkazů o jejich životě a realitě v Jihoafrické republice po apartheidu. Vytvářejí archiv a sami píší tuto historii,"[202] poznamenává Sarah Allen, bývalá asistentka kurátora mezinárodního umění a spolukurátorka výstavy v Tate Modern.

Projekt *Faces and Phases*, který byl zahájen v roce 2006 a dodnes pokračuje, obsahuje několik stovek černobílých portrétů leseb, transsexuálů a nebinárních osob. Jsou realizovány na hladkém nebo vzorovaném pozadí a často vystaveny v těsně uspořádaných mřížkách a mají silný evidenční charakter. Účastníci, kteří se na sérii podílejí (Muholi trvá na tom, aby se jim říkalo účastníci[203]), často směřují svůj pohled přímo do kamery, což zdůrazňuje jejich identitu a individualitu a zároveň je představuje jako součást kolektivní komunity. "Lidským způsobem nefotografuji jen lidi, ale snažím se vytvořit rodinu, kterou jsem nikdy neměla,"[204] říká Muholi.

---

[200] Black, Holly, *'Scale Is About Visibility': Zanele Muholi on Queering Bronze Sculpture*, Zdroj: news.artnet.com/art-world/zanele-muholi-interview-2487549, zobrazeno: 12.04.2024.

[201] Scott, Andrea K., *The Fever-Dream Urgency of Zanele Muholi's Self-Portraits in "Somnyama Ngonyama"*, Zdroj: www.newyorker.com/culture/photo-booth/the-fever-dream-urgency-of-zanele-muholis-self-portraits-in-somnyama-ngonyama, zobrazeno: 05.04.2024.

[202] Abel-Hirsch, Hannah, *Zanele Muholi: Art and Activism*, Zdroj: www.1854.photography/2021/11/zanele-muholi-art-and-activism, zobrazeno: 14.03.2024.

[203] Rozhovor Andrey Blanchové se Zanele Muholi, Zdroj: museemagazine.com/features/2021/6/24/from-our-archives-zanele-muholi, zobrazeno: 18.04.2024.

[204] Ibidem.

Projekt klade důraz na lidskou subjektivitu, která se projevuje prostřednictvím postojů, oblečení a výrazů tváře účastníků. "Tváře" odkazují na lidi zobrazené na fotografiích, zatímco "fáze" označují proměnlivost sexuality, která překračuje binární vzorce a čas. "Chtěla jsem vytvořit archiv, který není vymazatelný. Lidé vycházejí, jiní se mění – fáze se mění, ale naše tváře a publikace žijí dál."[205] Fotografie jsou doplněny jmény, místy, kde byly pořízeny, a někdy i příběhy o prožitém násilí, což poskytuje kontext a potvrzuje jejich přítomnost v historii. Jak Muholi zdůrazňuje: "Klíčovým slovem dne je viditelnost. Znamená to, že se budoucí generace dozvědí více o naší existenci. Koneckonců, fotografie jsou navždy."[206]

Při zkoumání díla Zanele Muholi jsem se opakovaně setkával s pochopitelným přirovnáváním série k typologickým portrétům Augusta Sandera. Jak však správně poznamenává Sarah Allenová, "Účastníci projektů Muholi nejsou prezentováni jako typy; každý z nich má spíše svůj vlastní specifický příběh. Doufáme, že to následně povede k vzájemnému porozumění a respektu."[207] Muholi vědomě napodobuje narativ "umění ve službách vědy" oblíbený v koloniálních reprezentacích, jako je botanická nebo etnografická praxe fotografování objektů na neutrálním pozadí, čímž se stírá sociální nebo kulturní kontext. Tato praxe přivlastnění pouhým aktem "objevení" již existujícího jevu nebo předmětu pro západního diváka je v jejich díle patrná. "Dílo Muholi je komplexně orientováno na dlouhou historii koloniální fotografie černošských tváří a těl, stejně jako na snahy černošských umělců a intelektuálů o projekci protiobrazů. Zejména spojují *Faces and Phases* s 363 snímky Afroameričanů, které v roce 1900 pro pařížskou výstavu shromáždil učenec a bojovník za občanská práva W. E. B. Du Bois."[208] *Faces and Phases* také odkazují na fotografie pořízené pro doklady totožnosti,

---

[205] Bonsu, Osei, *Inside Zanele Muholi's Powerfully Political Visual Archive*, Zdroj: www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/zanele-muholi-interview, zobrazeno: 23.03.2024.

[206] Black, Holly, *'Scale Is About Visibility': Zanele Muholi on Queering Bronze Sculpture*, Zdroj: news.artnet.com/art-world/zanele-muholi-interview-2487549, zobrazeno: 12.04.2024.

[207] Abel-Hirsch, Hannah, *Zanele Muholi: Art and Activism*, Zdroj: www.1854.photography/2021/11/zanele-muholi-art-and-activism, zobrazeno: 14.03.2024.

[208] Dillon, Brian, *Zanele Muholi the Fire-Eater*, Zdroj: artreview.com/ar-summer-2017-feature-zanele-muholi, zobrazeno: 07.04.2024.

které museli mít černí Jihoafričané vždy u sebe, když se vydávali mimo segregované oblasti.

"Lidé v knize *Faces and Phases* často odkazují na skutečné i metaforické útočiště, které našli mezi aktivisty, jako je Muholi. Portrétování samo o sobě je jakýmsi útočištěm či ochranou, ale i potenciálně smrtící formou odhalení."[209] Význam práce Muholi podtrhuje skutečnost, že několik žen, které fotografovali, bylo v průběhu let zavražděno. Muholi sami se také stali terčem útoku, když jim byly při vloupání do domu ukradeny pevné disky s portréty žen. "Riziko podstupujeme denně,"[210] říkají.

V dojemné poezii doprovázející prezentaci projektu vzpomíná básnířka a aktivistka Busi Sigasa – rovněž první osoba, kterou Muholi pro výstavu *Faces and Phases* vyfotografovali – ve své básni "Vzpomeň si na mě, až tu nebudu" na přátele, kteří zemřeli v důsledku HIV/AIDS. Sama Sigasa se stala obětí "nápravného znásilnění", zločinu pramenícího ze stále rozšířené homofobie. Zemřela v pouhých 25 letech, rok po vytvoření svého portrétu.[211]

Násilí, těžko pochopitelné pro ty, kdo nezažili vyloučení, se zdá být osou díla Muholi. Hrdost, komunita a reprezentace jsou mezitím projevy odporu i formy přežití. "Dokumentování druhých i sebe sama není jen praxí archivace, ale také léčení rozmanitých traumat. Vidět a být viděn, obrátit sílu vymazávání na ruby, se ukazuje být terapií, o které mnoho černošských queer lidí nevědělo, že ji potřebují."[212]

Celá práce Zanele Muholi je politická. Jejich rozhodnutí angažovat se však není volbou, ale nutností. Boj proti diskriminaci a za reprezentaci vlastní komunity se musí připomínat práci Gordona Parkse. Ozvěny boje proti

---

[209] Dillon, Brian, *Zanele Muholi the Fire-Eater*, Zdroj: artreview.com/ar-summer-2017-feature-zanele-muholi, zobrazeno: 07.04.2024.

[210] Saner, Emine, *'I'm Scared. But This Work Needs to Be Shown': Zanele Muholi's 365 Protest Photographs*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2017/jul/14/zanele-muholi-365-protest-photographs, zobrazeno: 30.04.2024.

[211] Haynes, Suyin, *'The Archive Means We Are Counted in History.' Zanele Muholi on Documenting Black, Queer Life in South Africa*, Zdroj: time.com/5917436/zanele-muholi, zobrazeno: 16.05.2024.

[212] Rozhovor Jonathana Carvera Moora se Zanele Muholi, Zdroj: www.juxtapoz.com/news/magazine/features/zanele-muholi-the-bronze-age, zobrazeno: 12.04.2024.

rasové segregaci v USA lze spatřovat v odhodlání Muholi podporovat novou generaci umělců: "učit lidi o naší historii, přehodnotit, co je to historie, znovu si ji vyžádat, povzbudit lidi, aby používali umělecké nástroje, jako jsou fotoaparáty, jako zbraně v boji proti ní".[213]

Muholi Art Institute v Kapském Městě, založený v únoru 2022, slouží jako vzdělávací centrum a platforma pro výměnu myšlenek v duchu rovnosti a aktivismu a je příkladem nekonvenční umělecké praxe Muholi. Institut hradí náklady na bydlení a ateliérové prostory a zároveň poskytuje mentoring a možnosti navazování kontaktů propojením mladých umělců se zavedenými galeriemi a kurátory. Díky celosvětovému uznání a komerčnímu úspěchu umění Muholi, může financovat individuální stipendia a přímo tak podporovat ty, kteří by jinak byli zbaveni rovných příležitostí. Dosud stipendia Muholi využilo více než 50 lidí.

Jejich přístup k podpoře komunit, z nichž pochází, má kořeny v kmenové kultuře. "V jazyce Zulu máme přísloví, které říká 'izandla ziyagezana' (jedna ruka myje druhou), a učíme se to už od útlého věku. Vypovídá o tom, že člověk není ostrovem sám pro sebe, protože se nemůže povznést bez pomoci druhých. (...) Nyní jsem v pozici, kdy mohu někomu pomoci dosáhnout potřebného vzdělání nebo mu například pomoci uspořádat jeho první sólovou show. (...) Mám pocit, že když se navzájem povznášíme, stáváme se jako společnost lepšími a život je díky tomu nadějnější."[214]

Muholi nepochybně představuje předvoj nových vizuálních umělců, kteří nově definují jak médium fotografie, tak rozšiřují význam aktivismu. Když jsem se rozhodl zahrnout jejich díla do této studie, nečekal jsem, že se setkám s mimořádnou hloubkou jejich vhledu a stejně otevřenými odpověďmi na mé znepokojivé otázky. "Když se mě ptáte na vizuální aktivismus – tak máte v rukou fotoaparát a pak vidíte, že se něco děje. Co uděláte? Máte povinnost zdokumentovat to místo činu a šířit ho dál, aby svět viděl, co se děje, a začal

---

[213] Berger, Maurice, *Zanele Muholi: Paying Homage to the History of Black Women*, Zdroj: www.nytimes.com/2018/12/03/lens/zanele-muholi-somnyama-ngonyama-south-africa.html, zobrazeno: 21.05.2024.

[214] Rozhovor Jonathana Carvera Moora se Zanele Muholi, Zdroj: www.juxtapoz.com/news/magazine/features/zanele-muholi-the-bronze-age, zobrazeno: 12.04.2024.

jednat."[215] Pochopení jednoduchosti této perspektivy, která stojí v rozporu se starými definicemi, mi pomohlo zamyslet se nad vlastní praxí a zmatkem v sebedefinici. Opravdu si stále musíme vybírat mezi tím, zda být novinářem, nebo aktivistou?

Na závěr této mimořádně dlouhé kapitoly bych rád upozornil na otevřený charakter projektu. Muholi nikdy nepřestává dokumentovat, čímž dává najevo, že tento boj nekončí, podobně jako projekt sám. "*Faces and Phases* budou pokračovat, dokud budu žít – rosteme společně. (...) To mě opravdu vzrušuje, protože vím, že nebojuji sama."[216]

---

[215] Haynes, Suyin, *'The Archive Means We Are Counted in History.' Zanele Muholi on Documenting Black, Queer Life in South Africa*, Zdroj: time.com/5917436/zanele-muholi, zobrazeno: 16.05.2024.

[216] Snoad, Laura, *Zanele Muholi's Best Photograph: Out and Proud in South Africa*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2016/aug/25/zanele-muholis-best-photograph-out-and-proud-in-south-africa-lgbti, zobrazeno: 28.05.2024.

## Motaz Azaiza a Evgeniy Maloletka
## – Fotografování války o přežití

Tato kapitola byla psána po mnoho měsíců, protože je obzvláště aktuální. Dříve než představím profily dvou pozoruhodných válečných fotografů, rád bych vysvětlil rozhodnutí srovnat je v jednom textu. Přestože uznávám jejich nepopiratelný talent a obdiv, který k nim chovám, mým cílem v následujících odstavcích je nabídnout věcnou srovnávací analýzu zbavenou stále komplikovaných politických emocí.

Poslední roky se zařadily mezi nejkrvavější v dějinách žurnalistiky. Podle Výboru na ochranu novinářů, nezávislé neziskové organizace, která podporuje a monitoruje svobodu tisku po celém světě, bylo v období od roku 2022 do června 2024 při výkonu své práce zabito 151 novinářů. Na stále větším počtu míst po celém světě přestává PRESS vesta poskytovat ochranu a někdy se může stát terčem. Ze 151 zabitých novinářů bylo 107 pracovníků médií na Ukrajině (15) a v Izraeli/Palestině (92).

Srovnání těchto dvou ozbrojených konfliktů nemá za cíl je porovnávat. Každý z konfliktů si zaslouží plnou pozornost světa a srovnávání statistik počtu mrtvých se zdá být nejen zbytečné, ale přímo nemorální. Oba konflikty se odehrávají na pozadí významných společenských, politických a mediálních změn. Oba se také vyznačují výraznou účastí novinářů zastupujících zúčastněné strany. Na Ukrajině a v Gaze nejsou fotoreportéři a dokumentaristé, kteří informují o děsivém bombardování a příležitostných válečných zločinech, pouhými vnějšími pozorovateli, ale občany a členy společností, které zažívají utrpení. V obou případech jejich snímky bezprecedentním způsobem formují veřejné mínění po celém světě, neboť vrhají světlo na bezpráví a násilí.

Tím, že jsem pro každý z těchto konfliktů vybral pouze jednoho jednotlivého fotografa, cítím se velmi nesvůj, když chci vzdát patřičný hold všem novinářům, kteří při pokrývání těchto hrůzných událostí riskují své životy. V éře globalizace informací a válek, které se vrátily do zemí s vysokým stupněm rozvoje médií, již nestrannost není pro mnoho novinářů a fotografů

výsadou. Zbývá jim pouze dilema Gordona Parkse "volba zbraně". Rozhodnutí se přitom zdá být snadné díky dvěma velmi výrazným osobnostem, které si v poslední době získaly široké uznání i mimo hermetický mediální svět. Abych předešel dojmu favorizace, představím je v chronologickém pořadí.

Jevgenij Maloletka (nar. 1987) je v současnosti rozhodně jedním z nejuznávanějších ukrajinských válečných fotografů. Maloletka v roce 2010 absolvoval Kyjevský polytechnický institut a od roku 2009 soustavně spolupracuje jako fotograf s různými médii po celé Ukrajině. Jako fotograf na volné noze spolupracoval mimo jiné s agenturami Associated Press, Al Jazeera a *Der Spiegel*. Dokumentoval události, jako byly protesty na Euromajdanu, informoval o protestech v Bělorusku, fotografoval válku v Náhorním Karabachu a pokrýval pandemii COVID-19 ve své vlasti. O válce na Ukrajině informuje od jejího počátku v roce 2014.

Když se 23. února 2022 zdála být ruská invaze nevyhnutelná, vydal se Jevgenij Maloletka se svým kolegou z týmu Associated Press, ukrajinským filmařem Mstyslavem Černovem (nar. 1985), do frontového Mariupolu, města, které se brzy stane dějištěm nejprudších bojů. Po dvacet dní podávali z okupovaného města reportáže o začátku války. "Je to příběh, který vyprávějí z pohledu lidí, kteří sledují, jak je jejich země napadána. Pokrývání této události je pro ně osobní a cítili skutečnou odpovědnost za to, aby svět viděl, co se děje,"[217] připomíná výkonná redaktorka agentury AP Julie Paceová. Jejich otřesné reportáže o masových hrobech a v nich ležících dětských tělech poskytly důkazy o brutalitě ruské armády, která útoky na civilisty popírá.

Při pokrývání situace v okupovaném Mariupolu byli oba novináři nuceni uprchnout poté, co obdrželi opakované zprávy, že se stali terčem Rusů, kteří je pronásledovali kvůli jejich důkazním snímkům odporujícím oficiální ruské propagandě tvrdící, že Mariupol byl "osvobozen". S nasazením života se jim podařilo dostat přes 15 ruských kontrolních stanovišť do Záporoží, města stále

---

[217] Klein, Charlotte, *"This Is Personal for Them": Two Ukrainian AP Journalists Capture the Most Devastating Moments of War*, Zdroj: www.vanityfair.com/news/2022/03/ukrainian-ap-journalists-capture-the-most-devastating-moments-of-war, zobrazeno: 19.06.2024.

kontrolovaného ukrajinskými jednotkami.[218] Maloletka a Černov byli posledními mezinárodními novináři v Mariupolu, když na něj ruská vojska zaútočila. Byli také jedinými očitými svědky – fotografy, kteří sledovali obléhané město a drama lidí uvězněných uvnitř. Otřesné záběry oněch dnů i pozoruhodný příběh obou novinářů byly zachyceny ve filmu *20 Days in Mariupol*,[219] který Černov režíroval a který získal Oscara spolu s nekonečným seznamem dalších prestižních ocenění.



**Iryna Kalinina, Evakuace těhotné ženy z porodnice poškozené během ruského náletu v Mariupolu, Ukrajina, 9. března 2022. Fotografie Jevhen Maloletka.**

Jevgenij Maloletka je autorem dnes již kultovní fotografie, na níž je těhotná žena vynášena na nosítkách chvíli po bombardování porodnice v Mariupolu. Jmenovala se Iryna Kalinina a její mrtvě narozené dítě dostalo jméno Miron (podle ukrajinského slova "мир"[220]). Zemřela nedlouho po pořízení fotografie.

---

[218] Maloletka, Evgeny, and Matt Fidler, *Ukraine's Evgeny Maloletka: Agency Photographer of 2022*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/23/evgeny-maloletka-agency-photographer-of-2022-ukraine, zobrazeno: 02.06.2024.

[219] *20 Days in Mariupol*, (dir.) Mstyslav Chernov, Zdroj: 20daysinmariupol.com, zobrazeno: 12.06.2024.

[220] *Mariupol Maternity Hospital Airstrike*, Zdroj: www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2023/Evgeniy-Maloletka-POY/1, zobrazeno: 29.06.2024.

Série snímků z porodnice v Mariupolu se stala symbolem prvních dnů války a upozornila svět na brutalitu konfliktu vracejícího se do Evropy. Fotografie získala v roce 2023 řadu prestižních ocenění, včetně World Press Photo of the Year a Pulitzerovy ceny ve dvou kategoriích: Public Service a Breaking News Photography (jako součást týmu Associated Press). Jeho dokumentace obléhání Mariupolu byla oceněna mimo jiné také Knight International Journalism Award, Visa d'or News Award, Prix Bayeux Calvados-Normandie a George Polk Award for War Reporting.

Druhým profilem, který bych vám rád představil, je Motaz Azaiza. Je mu pouhých pětadvacet let, narodil se v roce 1999, vyrostl v Gaze a získal bakalářský titul v oboru překladatelství z angličtiny na univerzitě v Gaze. Azaiza je palestinský fotograf a dnes bezesporu jedna z nejrozpoznatelnějších tváří konfliktu na Blízkém východě. Jeho reportáže z pásma Gazy si díky jeho odvaze a nedostatečnému přístupu zahraničních novinářů získaly celosvětové uznání. To se projevuje prudkým nárůstem počtu sledujících na jeho účtu na Instagramu (nyní více než 18 milionů) a některé jeho videoreportáže byly zhlédnuty více než 70 milionkrát,[221] což mu dává mnohonásobně větší dosah než největším tradičním médiím.

Když 7. října 2023 milice Hamásu prolomily vojenskou bariéru, která oddělovala Gazu od světa, a šířily teror při jednom z nejkrvavějších útoků v novodobé historii, Motaz Azaiza se stejně jako celá izolovaná gazanská populace nevědomky stal součástí nové války.

Mladý fotograf nikdy netoužil po pozornosti na poli žurnalistiky. Azaiza byl ambiciózním fotografem cestování a přírody. První fotografie zveřejněné na jeho profilu na Instagramu zobrazovaly romantické a nevinné snímky okolní přírody, zaměřovaly se na krásy světa a chtěly se o ně podělit s ostatními na této platformě.[222] "Chci zachytit krásu Gazy, ne válku v Gaze. Ale nemám tu

---

[221] Saifi, Zeena, Don Riddell, a Brooke Jenner, *Why Motaz Azaiza, the Palestinian Photographer Who Captured the War, Chose to Leave Gaza*, Zdroj: edition.cnn.com/2024/03/01/world/why-motaz-azaiza-chose-to-leave-gaza-mime-intl/index.html, zobrazeno: 19.06.2024.

[222] Saifi, Zeena, Don Riddell, a Brooke Jenner, *Why Motaz Azaiza, the Palestinian Photographer Who Captured the War, Chose to Leave Gaza*, Zdroj: edition.cnn.com/2024/03/01/world/why-motaz-azaiza-chose-to-leave-gaza-mime-intl/index.html, zobrazeno: 19.06.2024.

možnost," uvedl. "Když se něco stane. Musím fotit, musím dokumentovat, ale když je mám zveřejnit, cítím: 'Ach, ničíš tu krásu'."[223]

Dlouhé měsíce krvavého bombardování donutily Azaizu vzdát se snů o klidné kariéře, nenávratně změnily jeho život a poznamenaly jeho psychiku. V článku, který zveřejnil deník *The New York Times* a který popisuje mimořádnou roli sociálních médií ve stále probíhajícím konfliktu, si můžeme přečíst fotografovo vyprávění o prvních dnech války. "Jedenáctého října prý přišel o své nejlepší přátele při útoku na jejich dům. Poté byli zabiti členové jeho širší rodiny. Dne 22. října stál nad těly mrtvých dětí. Dne 23. října kráčel přes trosky a prohlásil: "Ještě žijeme."[224]

Motaz Azaiza zachycuje svět hrůzy, kterou prožívalo jeho okolí. Na jedné fotografii pořízené na konci října vidíme dívku zavalenou sutinami v rozbombardovaném uprchlickém táboře Al Nusairat. Když vidí nehybné tělo ve tmě, využívá možností digitálního fotoaparátu a nastavuje nejvyšší citlivost ISO v naději, že zachytí pohyb. "Na vlastní oči to není možné vidět. Tak jsem položil fotoaparát, otočil obrazovku a viděl jsem ji skrze fotoaparát,"[225] říká. Když na místo dorazí skupiny záchranářů, jejich lampy osvětlují oblast. Azaiza stiskne tlačítko spouště.

Po mnoha pokusech získat povolení se fotografovi podařilo po 108 dnech válečného běsnění evakuovat se se svými rodiči a sourozenci. Rodina nejprve uprchla na 30 kilometrů vzdálené letiště El Arish v Egyptě a poté se vydala na první let do katarského hlavního města.

Jeho fotografické záznamy získaly nebývalé světové uznání a vrhly světlo na utrpení Palestinců uvězněných v Gaze. Přinesly mu také široké uznání, včetně ocenění Muž roku časopisu *GQ Middle East*, a jeho fotografie byly časopisem *TIME* zařazeny mezi 10 nejlepších fotografií roku 2023. Azaiza byl

---

[223] Ibidem.

[224] Al-Hlou, Yousur, *The War in Gaza Is Also Unfolding on Instagram*, Zdroj: www.nytimes.com/2023/11/09/world/middleeast/israel-gaza-war-instagram.html, zobrazeno: 22.06.2024.

[225] *TIME's Top 10 Photos of 2023*, Zdroj: time.com/6550740/time-top-10-photos-2023, zobrazeno: 17.06.2024.

také oceněn cenou Communicator Award v rámci TRT World Citizen Awards 2023 a cenou Impact Award 2023 v rámci Lucie Awards.

Než se budeme zabývat nápadnými podobnostmi mezi oběma fotografy, které mají pouze ukázat sbližování postojů a situací, je třeba upozornit na důležité rozdíly vyplývající jak z odlišných měřítek jejich novinářské práce, tak z jejich osobností. V četných rozhovorech s Motazem Azaizem dostupných na internetu je poznat jeho emotivní povaha, která kontrastuje se zdrženlivostí odpovědí Jevgenije Maloletky. Oba muži působí dojmem protikladů na škále. Kulturní rozdíly ve vnímání moderního versus tradičního přístupu k žurnalistice a objektivitě poskytují vynikající kontext pro otázky položené na začátku této studie.



**Mladá dívka uvězněná pod troskami svého domu po izraelském bombardování, uprchlický tábor Al Nusairat, 31. října 2023. Fotografie Motaz Azaiza.**

Před následujícími odstavci bych chtěl důrazně zopakovat, že cílem této studie není srovnávat nebo dokonce porovnávat oba ozbrojené konflikty, ale poukázat a analyzovat rychlé a bezprecedentní změny v roli a zapojení válečného fotografa, stejně jako roli fotografie jako takové v moderním světě.

V obou případech vidíme změny zdůrazněné v prvních odstavcích, které se týkají bezpečnosti pracovníků médií v konfliktních oblastech. Na rozdíl od

zahraničních novinářů pokrývajících ruskou invazi čelí jejich kolegové, kteří jsou ukrajinskými občany, hrozbě, že budou považováni za aktivní účastníky informační války. "Rusové by lékařům neublížili, ale nás by vzali do zajetí, protože jsme pro ně byli informačními nepřáteli. (...) Hledali by nás na každém kontrolním stanovišti."[226] V Gaze jsou někteří novináři považováni izraelskou armádou za sympatizanty Hamásu a oprávněné cíle už jen proto, že spolupracují s palestinskými zpravodajskými agenturami, jak uvádějí velké nevládní organizace a světová média včetně *The Guardian*.[227] Ačkoli oficiální stanovisko izraelské vlády a armády taková obvinění důrazně popírá, statistiky uvedené v úvodu, stejně jako šokující příběh Shireen Abu Aklehové, legendární novinářky střelené do hlavy při práci na Západním břehu Jordánu,[228] vyvolaly polemiku a dokonce i požadavky na nezávislé vyšetřování ze strany samotné Organizace spojených národů (OSN).[229]

Na Ukrajině i v Gaze jsme svědky záměrného bránění médiím nebo úplného zamezení přístupu do vojensky kontrolovaných oblastí. V době, kdy mají obrazy nebývalou moc potvrzovat, ale také manipulovat s fakty, se armády a vlády obávají jejich vlivu a důkazů, které mohou jednou provždy potvrdit případné zločiny. "Izraelská armáda bere zahraniční novináře, včetně těch ze CNN, na krátké a pečlivě připravené cesty do válkou zmítané enklávy a vyžaduje, aby své záběry předkládali vojenské cenzuře. Izrael tvrdí, že omezení pohybu vyslaných novinářů je kvůli jejich vlastní bezpečnosti."[230]

---

[226] Rozhovor Volodymyra Konoshevyche s Jevgenijem Maloletkou, Zdroj: birdinflight.com/en/profession/20221228-yevgen-malolyetka.html, zobrazeno: 10.06.2024.

[227] Davies, Harry, Manisha Ganguly, David Pegg, Hoda Osman, Yuval Abraham, a Bethan McKernan, *'The Grey Zone': How IDF Views Some Journalists in Gaza as Legitimate Targets*, Zdroj: www.theguardian.com/world/article/2024/jun/25/grey-zone-how-hamas-linked-journalists-legitimate-targets, zobrazeno: 02.07.2024.

[228] *Palestine: Impunity Persists Two Years After the Israeli Army's Murder of Al Jazeera Journalist Shireen Abu Akleh*, Zdroj: rsf.org/en/palestine-impunity-persists-two-years-after-israeli-army-s-murder-al-jazeera-journalist-shireen-abu, zobrazeno: 28.06.2024.

[229] *UN Experts Demand Justice for Al Jazeera Journalist on One Year Anniversary of Her Killing*, Zdroj: www.ohchr.org/en/press-releases/2023/05/un-experts-demand-justice-al-jazeera-journalist-one-year-anniversary-her, zobrazeno: 03.06.2024.

[230] Saifi, Zeena, Don Riddell, a Brooke Jenner, *Why Motaz Azaiza, the Palestinian Photographer Who Captured the War, Chose to Leave Gaza*, Zdroj: edition.cnn.com/2024/03/01/world/why-motaz-azaiza-chose-to-leave-gaza-mime-intl/index.html, zobrazeno: 19.06.2024.

Vysoká polarizace současných médií má za následek všeobecnou nedůvěru. Rostoucí nebezpečí, kterému čelí fotografové v konfliktních zónách, a potřeba okamžitého přístupu, vyvolaná rychlostí, s jakou jsou informace zpracovávány a konzumovány, nenávratně změnily strukturu médií. Tradiční média se tak dostala do nerovného soupeření se sociálními médii. "Tyto nárůsty způsobily, že Instagram, aplikace obvykle spojovaná s odlehčenými příspěvky na sociálních sítích a lifestylovými influencery, se náhle stala klíčovým pohledem do Gazy. Aplikaci si již dříve oblíbili někteří novináři, především fotožurnalisté, ale náhlý nárůst počtu sledujících zřejmě nemá obdoby."[231]

Dalším důležitým a nejzásadnějším aspektem práce Maloletky a Azaizy je osobní povaha jejich angažovanosti, která je v rozporu s tradičním očekáváním nestrannosti. "Myslím, že Ukrajina v roce 2022 překvapila svět, stejně jako ukrajinští novináři, kteří nadále riskují své životy, aby informovali o tom, co se v jejich zemi děje. Není snadné udržet si standardy a všechny ty emoce a zároveň sdělovat světu, co se děje. Protože se to děje i u nás doma. Je velmi bolestné to vysvětlovat,"[232] poznamenává ukrajinský fotograf.

Při shromažďování informací o práci obou fotografů mě zaujalo mnoho hlasů, které jejich novinářskou práci přirovnávaly k obětem zdravotníků zachraňujících životy během stejných válek. Tato přirovnání nás nutí nahlížet na jejich práci z hlediska hlubších motivací a nasazení, ale také potvrzují teze této studie. Časopis *GQ*, který vyzdvihuje obětavost palestinského fotografa, píše: "Uprostřed nelidských podmínek hrají lékaři a novináři v Gaze zásadní roli v době, kdy probíhá jedna z největších humanitárních krizí v dějinách. V tomto čísle vzdáváme hold jejich hrdinskému nasazení."[233] Navzdory své profesionální zdrženlivosti ukrajinský fotograf poukazuje na nepopiratelnou

---

[231] Abbruzzese, Jason, David Ingram, a Yasmine Salam, *On Instagram, Palestinian Journalists and Digital Creators Documenting Gaza Strikes See Surge in Followers*, Zdroj: www.nbcnews.com/tech/social-media/instagram-palestinian-journalists-digital-creators-document-gaza-strik-rcna123067, zobrazeno: 14.06.2024.

[232] Jung, Marina, *Ukraine's Evgeniy Maloletka: 'We've Documented War Crimes'*, Zdroj: www.dw.com/en/ukraines-evgeniy-maloletka-weve-documented-war-crimes/a-65416675, zobrazeno: 21.06.2024.

[233] *5 Doctors and Journalists Playing Vital Roles in Gaza's Humanitarian Crisis*, Zdroj: en.vogue.me/culture/gaza-humanitarian-crisis-doctors-journalists/, zobrazeno: 04.06.2024.

blízkost, která se mezi oběma profesemi rozvíjí, a zdůrazňuje zřejmý lidský a osobní pohled, nepochopitelný pouze pro ty, kteří nikdy nezažili práci v extrémních podmínkách. "Pro mě bylo opravdu důležité setkat se se všemi zdravotníky, se kterými jsme strávili tolik dní nebo týdnů na podlaze s pacienty a s lékaři. Protože opravdu, víte, někdy si myslíme, že jsme součástí jedné velké rodiny."[234]

Stejně jako generace dokumentárních a válečných fotografů vedených vírou v sílu fotografie, z nichž mnohé jsme představili v předchozích kapitolách, i Azaiza a Maloletka riskovali své zdraví a životy ve službách veřejnosti. Oba se od počátku své kariéry potýkali s násilím, dokumentovali protesty v Kyjevě a anexi Donbasu nebo následné bombardování pásma Gazy. Počítali s náklady, které se mohou projevit jako posttraumatická stresová porucha (PTSD). "Duchové Gazy mě pronásledují všude, kam jdu,"[235] říká Azaiza. Chápou, jakého privilegia se jim dostalo, a proto pokračují v práci ve prospěch ostatních prostřednictvím rozhovorů, projevů na univerzitách a zvyšování povědomí na surrealistických okázalých galavečerech. "Mám malou výsadu mluvit o věcech, které se mi staly. Je to nejen výsada, ale také poslání. Jak mi řekl jeden člověk, lidé musí vidět ty hrozné věci, které se staly v Mariupolu."[236]

Pro ně práce fotoreportéra znamená víc než pro zahraniční novináře, kteří se po skončení úkolu mohou vrátit do bezpečných domovů. "To, co se děje v Gaze, pro vás není obsahem," poznamenává Motaz Azaiza. "Neříkáme vám, co se děje... pro vaše lajky, názory nebo sdílení. Ne, čekáme, že budete jednat. Musíme tuto válku zastavit."[237] Nemohou se zastavit. Bojují za své rodiny, za svou budoucnost, za své přežití.

---

[234] Maloletka, Evgeny, and Matt Fidler, *Ukraine's Evgeny Maloletka: Agency Photographer of 2022*, Zdroj: www.theguardian.com/artanddesign/2022/dec/23/evgeny-maloletka-agency-photographer-of-2022-ukraine, zobrazeno: 02.06.2024.

[235] Begum, Thaslima, *Photojournalist Motaz Azaiza: 'The Ghosts of Gaza Follow Me Everywhere'*, Zdroj: www.theguardian.com/global-development/2024/feb/16/motaz-azaiza-interview-gaza-ghosts-photojournalist, zobrazeno: 28.06.2024.

[236] Rozhovor Volodymyra Konoshevyche s Jevgenijem Maloletkou, Zdroj: birdinflight.com/en/profession/20221228-yevgen-malolyetka.html, zobrazeno: 10.06.2024.

[237] Serhan, Yasmeen, *Motaz Azaiza*, Zdroj: time.com/6964147/motaz-azaiza, zobrazeno: 05.02.2024.

# Závěr

Shrnutí a vyvození závěrů se v případě této studie ukázalo jako nelehký úkol. Hledání, které jsem před mnoha lety započal, často nacházelo potvrzení, jindy mě nutilo znovu definovat svůj přístup a občas se ukázalo jako zastaralé vzhledem k intenzivním změnám v samotném médiu fotografie.

Při svém akademickém bádání jsem vždy upoutával pozornost na stále se vyvíjející a často nedořešené teoretické studie. Protože jsem dlouho hledal odpovědi na otázku hranic angažovanosti v současné fotografické praxi, plánoval jsem svůj výzkum založit především na rozhovorech a analýze nejnovějších pramenů. Zpočátku jsem odmítal hodnotu historických studií, považoval jsem je za zbytečné ohlížení se zpět, zejména s ohledem na křehké kulturní vazby a závislosti, které není vždy snadné vnímat, a na neustálé změny ve fotografii. Brzy jsem si však uvědomil, že tyto historické analýzy jsou klíčové pro plné pochopení mého hledání angažovanosti.

Při čtení a poznávání fotografů 19. a 20. století, jako byli Jacob Riis a Lewis Hine, prvních vizuálních aktivistů, amerického sociálního inženýrství projektu Farm Security Administration a renesance humanismu představené na výstavě "The Family of Man" v 50. letech 20. století, jsem si všiml nejen toho, jak moc se změnily technické aspekty fotografie, ale také vyvíjejícího se přístupu k jejímu účelnému, někdy otevřenému a hrdě angažovanému používání.

Při analýze životopisu a díla Gordona Parkse jsem pochopil výsadu apolitičnosti, která není dostupná všem, a vysokou cenu, kterou W. Eugene Smith zaplatil za svou víru v sílu fotografie. Při studiu obtížných rozhodnutí a cest profesního vývoje Dannyho Lyona, Susan Meiselasové, Sebastião Salgada, Corinne Dufky a Jamese Nachtweye jsem viděl rozpor s obecně přijímanými normami objektivity a nestrannosti. Uvědomil jsem si důležitost a význam, který měla jejich práce pro následující generace, včetně mě samotného.

Jak již bylo mnohokrát řečeno v úvodu této disertační práce i v následujících kapitolách, mimořádné změny, k nimž v moderním světě dochází, a dezorientace vyplývající ze stále se zvyšujícího tempa nás nutí k poznávacím zjednodušením. "Obrovský proud dat, který se dostává k našim neozbrojeným smyslům, přesahuje naši schopnost porozumění. Dnes dostáváme tolik smyslových informací, že by na jejich analýzu nestačil

život."[238] Naše fungování, založené na kognitivních systémech a závislé na vnímání, si nemůže dovolit neustále zpochybňovat vidění. Abychom se mohli orientovat v mnohotvárnosti postojů, uzavřeli jsme definice angažovanosti a fotografie samotné, což vyústilo ve zúžený rámec jednoduchých binárních rozlišení. Ostrakizace vůči změnám a vyloučení aktivismu, zakořeněné v hermetickém pohledu na roli novináře, stejně jako elitářství fotografické profese, se dnes zdají být zastaralé a provokují k rozšíření definice novinářských postupů.

Po mnoho desetiletí se fotografové ujímali těch nejtěžších témat, fotografovali válku a utrpení a přijímali soucit s nasazením vlastního života a zdraví. Tím, že vyprávěli příběh lidstva s jeho krásnými, ale i temnými stránkami, informovali a vzdělávali veřejnost. Tím, že se věnovali svému povolání, naplňovali společenskou potřebu a potvrzovali slova Dorothey Langeové: "Fotoaparát je nástroj, který učí lidi vidět bez kamery."[239]

Srovnávací analýza fotografické praxe na přelomu 20. a 21. století poukazuje na změny v deklarativním přístupu k participaci a zároveň potvrzuje podobnost postojů angažovanosti. Rozdílné motivace pramenící ze subjektivního pohledu, přesvědčení či zkušeností jednotlivých umělců dokonale ilustrují rozhovory vedené s velmi zkušenými fotografy, kteří svou praxí tyto jednoduché rozdíly zpochybňují. Tyto rozhovory, srovnané v jedné studii s historickým pozadím, nejen potvrzují změny, k nimž dochází v současnosti, pokud jde o inkluzivitu a subjektivitu, ale také připomínají jejich přítomnost v minulém století. Ve své osobní praxi, jak fotografické, tak akademické, jsem pochopil, že rigidní dělení je pouze orientačním bodem – není možné, a hlavně ani nutné, převádět do vysoce individuální povahy tvůrčí práce.

Na závěr mnohaměsíčního studia bych rád upozornil na tři otázky, které se během výzkumu vynořily a zaslouží si zvláštní pozornost. Tato témata utvářejí vztah mezi médiem fotografie a jeho využitím ve společensky angažovaných aktivitách, a to jak dnes, tak v blízké budoucnosti. Politické a sociální změny probíhají stejně rychle jako změny ve vizualitě. Přestože

[238] Peters, John Durham, *Witnessing*, [w:] *Media, Culture & Society*, 2001, t. 23, s. 24.

[239] Meltzer, Milton, *Dorothea Lange: A Photographer's Life*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1978, s. 7.

nemůžeme budoucí revoluce jednoznačně předvídat, nepochybně si musíme být vědomi jejich příchodu. Prostřednictvím analýzy se můžeme připravit na směřování těchto změn a zvážit sílu, s jakou ovlivňují každodenní život. Povědomí a pochopení těchto procesů nám umožní být zodpovědnými účastníky vizuální kultury a umožní nám aktivně se do ní zapojit.

Prvním z těchto problémů, který nepopiratelně a nezvratně redefinuje moderní svět, je demokratizace mediálních vyprávění. V posledních desetiletích se celá kultura a s ní i fotografie emancipuje od dominantní anglosaské a eurocentrické koloniální minulosti. Starý vertikální model přenosu informací, založený na kontrole a vzájemném utvrzování – jak si dokonale všiml George Orwell ve své legendární knize *1984*, kde prohlásil: "Kdo ovládá minulost, ovládá budoucnost: kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost"[240] – byl dnes nahrazen horizontálním tokem informací prostřednictvím globálního internetu.

"S demokratizací, kterou přinesl digitální obraz, už fotografování není doménou malé, bohaté menšiny. (...) To vše je důležité, protože vyprávění příběhu se netýká jen toho, co se vypráví, ale i toho, kdo vypráví. Koho jako společnost volíme k vyprávění těchto příběhů a proč? Mezi mocenskými strukturami, které nám říkají, kdo a co jsme, panuje nerovnováha a toto by mohl být okamžik, kdy ji napravíme."[241] Uvědomění si rozdílů v přístupu k obrazu a významu sebeprezentace se zdá být klíčem k pochopení stále živých změn ve fotografii. Jejich oslava, i když ne vždy pohodlná z hlediska privilegií, a ocenění zpochybňování starého nerovného řádu je základem kulturního vývoje.

Pozorování moderního světa a významu občanských hnutí, jako je Black Lives Matter, a boje za práva žen a LGBTQ+ jasně ukazuje, jak silnou roli hraje v moderní době univerzální přístup k informacím a obrazům. "V naší době nemůžete mít účinnou demonstraci, pokud se nikdo nedívá. Příští revoluce nebude jen televizní, bude se okamžitě šířit široko daleko na

---

[240] Orwell, George, *1984*, Signet Classics, New York, 1961, s. 37.

[241] Day, Andy, *This Is Why We Need Black Photographers to Document the Protests*, Zdroj: fstoppers.com/originals/why-we-need-black-photographers-document-protests-491371, zobrazeno: 18.04.2024.

stacionárních a mobilních zařízeních, v obrazech menších, ale všudypřítomných a nevyřčených slovech."[242]

Nikdy předtím nebyla dokumentární fotografie tak důležitá a její popisný a důkazní charakter představuje úkoly specifické pro současnost. Ještě více než dříve získává obraz skutečně politický charakter. Zpochybnění staré mocenské dynamiky a pochopení informační síly obrazu musí být v rozporu s nestranností, čímž se potvrzuje teze o angažovanosti. Rozhodnutí soustředit se pouze na pozitivní aspekty angažovanosti, jako jsou lidská práva, je vědomé a diktované jednak omezeními detailní analýzy, jednak obavou ze škodlivého symetrismu – ideologického vyrovnávání postojů, které předpokládá, že každému negativnímu jevu je třeba se snažit čelit jevem analogickým, a tím jim přisuzovat stejnou hodnotu.

Všeobecný přístup k informacím sice poskytuje nebývalé možnosti demokratizace, vzdělání a široké kulturní participace, ale zároveň odhaluje drastické rozdíly ve vnímání reality a jejich občasné využívání ve službách politických režimů. Hluboká polarizace se projevuje nejen v pochopitelných a nutných odlišných pohledech vyplývajících z kulturních rozdílů – snadno patrných v mediálním pokrytí stejných událostí velkými stanicemi, jako je *BBC* nebo *Al Jazeera* – ale také v neméně pochopitelném opouštění nestrannosti v mediálním pokrytí, jak je vidět v případě ruské invaze na Ukrajinu. Rozlišování mezi agresorem a obětí, které je z pohledu Západu zřejmé, a strach z manipulace ze strany Ruska vedly k bezprecedentně jednostrannému zpravodajství, které je v rozporu s tradičními cíli novinářské profese, jež vyžadují prezentovat perspektivy obou stran.

Druhým problémem, který bych rád zmínil, jak jsem ho vnímal během výzkumu a jak byl zdůrazněn v rozhovorech, je stále nesmírně důležitá role privilegií. Toto privilegium se projevuje jak v samotné možnosti a přístupu k jednání, tak ve volbě lhostejnosti. Z pohledu této studie zohledňující zapojení fotografie se zdá, že nejvýznamnější změnou je dřívější rozdělení na diváky a vysílatele. Dokumentární fotografie, dříve prezentovaná ve specializovaných časopisech a dodávaná hrstkou profesionálů, dnes ztratila svůj elitářský charakter. Všeobecný přístup nás donutil nově definovat dnes již zastaralý

[242] Levi Strauss, David, *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow: Essays on the Present and Future of Photography*, Aperture, New York, 2014, s. 178.

model fotografického humanismu založený na dominanci. Dřívější vertikální tok informací byl nahrazen horizontálním a rovnostářským rozložením sil, což se otevřelo fenoménům, jako je občanská žurnalistika.

"Kdysi existovala tendence posílat západní fotografy, aby pokrývali mimořádné události po celém světě," říká Santiago Lyon, fotografický ředitel agentury AP, v rozhovoru pro *TIME*. "Existoval názor, že zahraniční fotografové mluví jazykem fotografie tak, aby mu rozuměli diváci a čtenáři v zemích, kde se snímky publikují."[243] Dnes jsou globální změny a demokratizace fotografického média skutečnostmi, které mění postoj k účasti.

Navzdory těmto zjevným změnám zůstává fotografie stále doménou privilegovaných. Přestože jsou hluboké a nesporně pozitivní změny, na které upozorňuje tato studie, patrné v činnosti nadací a organizací podporujících umělce z menšinového prostředí, nerovná se to plnému přístupu. Četné skupiny, jako jsou osoby bez domova nebo marginalizované menšiny, včetně romské komunity, stále nemají možnost sebeprezentace. Pro ně tento boj o zviditelnění a přijetí ještě ani nezačal. Uvědomění si těchto stále převládajících nerovností, navzdory nepopiratelným pozitivním změnám v přístupu k médiu a z toho plynoucí možnosti zviditelnění, má zásadní význam pro prohloubení skutečné rovnosti a dosažení smysluplné změny.

Plné pochopení výsady, kterou máme, se projevuje nejen v umožnění účasti těm, kteří jí byli dříve zbaveni, ale také z toho vyplývající a někdy nepříjemné povinnosti jednat.

Úplně na závěr bych se rád věnoval jednomu z nejžhavějších témat podněcujících nekonečné diskuse v teoretických i praktických fotografických kruzích: vývoji umělé inteligence. Nepochybně stojíme před jednou z nejvýznamnějších výzev plynoucích z této nové technologické revoluce. Přestože nemůžeme předvídat celý rozsah změn, které nás v příštích letech a desetiletích čekají, můžeme s jistotou předpokládat, že stejně jako vynález digitální fotografie i umělá inteligence navždy a nezvratně promění vizuální kulturu.

---

[243] Bicker, Phil, *From the Front Lines, Regional Photographers Make All The Difference*, Zdroj: time.com/3806083/from-the-front-lines-regional-photographers-make-all-the-difference, zobrazeno: 02.07.2024.

Ačkoli akt poznávání začíná zpochybňováním reality, důvěra v obrazy, které vidíme, má uklidňující účinek a zmírňuje pocit dezorientace, který 21. století ještě zesílilo. Dnes stále předpokládáme, že zaznamenaný obraz představuje výskyt situace. Tato základní a dříve nejdůležitější vlastnost média však přestala být relevantní v produktové nebo komerční fotografii. Technologický pokrok nám umožnil utvářet obraz podle libosti bez stisknutí tlačítka spouště, nebo dokonce bez existence objektu či osoby. Odpor proti změnám se zdá být zbytečným bojem. Stojí však za to uvědomit si možnosti, které s sebou umělá inteligence přináší, a to nikoli ve své podstatě a schopnostech, ale v tom, co popírá – v pravdě.

Důkazní povaha dokumentární fotografie, její nejpodstatnější aspekt, zůstává její budoucností. V této kognitivně složité době, které dominuje manipulace a pojem postpravdy, je úkolem specializovaných dokumentárních fotografů předkládat informace o světě ve spolehlivé a zároveň stručné formě, která umožňuje snadné pochopení. Dalším úkolem, který by mohl vyvolat renesanci dokumentárních forem a fotografie samotné, připomínající původní účel tohoto média, je potvrzování událostí. Ve věku digitální umělosti se fotografové stanou notáři reality, nenahraditelnými a nezbytnými pro pochopení světa, který potřebuje naši pomoc.

Závěrem svého mnohaletého úsilí o pochopení hranic participace a angažovanosti ve fotografii nacházím podstatu ve slovech Zanele Muholi: "V každé věci, kterou děláme, je nějaký prvek aktivismu."[244] Tím, že protestujeme, vzděláváme se a jednoduše jednáme, jsme součástí stejného subjektu, který je zodpovědný za pozitivní změnu. Žádný aktivismus není příliš malý.

[244] Haynes, Suyin, *'The Archive Means We Are Counted in History.' Zanele Muholi on Documenting Black, Queer Life in South Africa*, Zdroj: time.com/5917436/zanele-muholi, zobrazeno: 16.05.2024.

# Index osobností

**Abril, Laia** 134, 265-272

**Addario, Lynsey** 123

**Adams, Ansel** 65, 246

**Adams, Eddie** 39

**Al Jundi, Rasha** 125, 116

**Alboth, Anna** 16

**Ali, Muhammad** 74

**Allen, Devin** 24, 259-264

**Allen, Sarah** 283, 284

**Amro, Issa** 241, 247

**Arafat, Jasir** 248

**Arauz, Pablo "Bareta"** 91

**Arbugaeva, Evgenia** 134

**Arbus, Diane** 65

**Arthur, Olivia** 134

**Avedon, Richard** 65, 99

**Azaiza, Motaz** 288-297

**Azoulay, Ariella** 201

**Bachevanova, Svetlana** 127

**Banksy** 179

**Barret, Elizabeth** 204

**Barthes, Roland** 43, 65, 67

**Belting, Hans** 31

**Bendiksen, Jonas** 124

**Benjamin, Walter** 32, 44, 61

**Berehulak, Daniel** 116

**Berger, John** 56

**Berlier, Monique** 65

**Berman, Nina** 143-159, 161

**Best, Makeda** 147

**Bestall, Lucienne** 253

**Black, Matt** 120, 121

**Bleasdale, Marcus** 123, 124, 128, 217-237

**Boal, Iain** 244

**Bouckaert, Peter** 127

**Bourke-White, Margaret** 63

**Boulos, Myriam** 43

**Brecht, Bertolt** 239

**Broomberg, Adam** 238-256

**Brown, Michael** 259

**Bubley, Esther** 59

**Canaj, Enri** 275

**Capa, Robert** 15, 16, 36

**Cartier-Bresson, Henri** 35

**Ceausescu, Nicolae** 123

**Ceriani, Ernest** 79

**Chanarin, Oliver** 239, 243

**Chang, Chien-Chi** 118

**Chernov, Mstyslav** 289, 290

**Clinton, Hillary** 230

**Cole, Carolyn** 116

**Cole, Ernest Levi Tsoloane** 49, 50

**Collier, John** 58

**Collins, Marjory** 58

**Cooper, Anderson** 108, 109

**Davidson, Barbara** 115, 116

**DeKeyzer, Carl** 118

**Delano, Jack** 59

**Dixon, Denise** 212

**Drake, Carolyn** 134

**Du Bois, W. E. B.** 284

**Dufka, Corinne** 102-109

**Duley, Giles** 82, 123, 176-200

**Ewald, Wendy** 201-216

**Evans, Walker** 58-60, 66, 67

**Faccilongo, Antonio** 130, 131

**Fenton, Roger** 47

**Fink, Larry** 65

**Fisher, Max** 44, 45

**Fleming, Melissa** 197

**Floyd, George** 259

**Frank, Robert** 64, 85

**Fukuyama, Francis** 15

**Gagro, Marinko** 102

**Gilden, Bruce** 42

**Ginsberg, Allen** 83

**Goldin, Nan** 102, 283

**Gottesman, Eric** 133

**Grarup, Jan** 129, 130

**Gray, Freddie** 259, 262

**Guang, Lu** 119

**Habjouqa, Tanya** 127, 133

**Hammond, Robin** 128, 160-175

**Harvey, PJ** 179

**Hetherington, Tim** 82, 225, 267

**Hicks, Tyler** 157, 172

**Hine, Lewis** 53-57, 60, 68, 105, 224, 299

**Holtz-Bacha, Christina** 113

**Homans, Katie** 211

**Hornstra, Rob** 239

**Hossen, Farzana** 124, 125

**Hussain, Amal** 172

**Hussein, Saddam** 93, 240

**Iwunna, Nneka** 134

**Jolie, Angelina** 179

**Jung, Theodor** 59

**Kalinina, Iryna** 290

**Kerouac, Jack** 83

**Keyssar, Natalie** 134, 135

**Kramer, Hilton** 65

**Kratzmann, Miki** 209

**Kurdi, Alan** 172, 175

**Lange, Dorothea** 30, 53-57, 60, 62, 291

**Lee, Russell** 59

**Leibovitz, Annie** 99

**Levi Strauss, David** 303

**Linfield, Susie** 44, 45, 108

**Lippmann, Walter** 38

**Liste, Sebastian** 124

**Liu, Yuyang** 125

**Lorant, Stefan** 80

**Lubben, Kristen** 91, 270, 271

**Lubow, Arthur** 72

**Lyon, Danny** 27, 71, 72, 83-89

**Maddow, Ben** 80

**Majoli, Alex** 134

**Maloletka, Evgeniy** 288-297

**Markosian, Diana** 134

**Maslow, Abraham** 47

**Matushaj, Veronika** 230

**McCune, Billy** 86

**McCullin, Don** 123, 176, 180, 182, 183, 198-200

**McCurry, Steve** 232, 233

**McDade, Tony** 259

**McLuhan, Marshall** 27

**McNab, Marlene** 128

**Meiselas, Susan** 27, 34, 35, 71, 91-98, 103, 132, 133, 226, 250, 271, 299

**Mendel, Gideon** 118

**Milach, Rafal** 134

**Mirzoeff, Nicholas** 15, 22, 24, 31, 39, 99, 163

**Morath, Inge** 132, 134

**Morenatti, Emilio** 117

**Morgan, Barbara** 68

**Muholi, Zanele** 49, 50, 278-287, 305

**Mugabe, Robert** 160

**Mulvey, Laura** 42

**Mydans, Carl** 59

**Mydans, Shelley** 78

**Nachtwey, James** 24, 102-19, 299

**Nguyễn, Văn Lém** 39

**Niemöller, Martin** 39

**Nyilenda, Xana** 280

**Obama, Barack** 230

**O'Reilly, Finbarr** 127, 226

**Orvell, Miles** 35

**Orwell, George** 301

**Owens Thompson, Florence** 61, 62

**Pace, Julie** 289

**Padilla, Darcy** 127

**Palacios, Santi** 275

**Parks, Gordon** 17, 25, 27, 58-60, 71-77, 83, 100, 102, 108, 163, 260-264, 271, 285, 289, 299

**Parry, Ian** 123

**Penn, Irving** 65

**Peress, Gilles** 118

**Peters, John Durham** 300

**Peterson, Mark** 121

**Phuc Phan Thi, Kim** 43

**Porella, Adriana** 100

**Potter, Alex** 134

**Powell, Colin** 250

**Prickett, Ivor** 124

**Pulitzer, Joseph** 125, 126

**Reed, Eli** 118

**Renton, James Ray** 88

**Richards, Eugene** 164

**Riis, Jacob** 53-57, 68, 105, 224, 299

**Rodger, George** 63

**Rogers, Brett** 100

**Romdhane, Zied Ben** 43

**Roosevelt, Franklin D.** 59

**Rosskam, Louise** 59

**Rosso, Nicolò Filippo** 273-277

**Rothstein, Arthur** 59

**Said, Edward W.** 42

**Salgado, Lelia Wanick** 98

**Salgado, Sebastião** 71, 96-101, 103, 118, 130, 182, 180, 268, 274,

**Sankoh, Foday** 222, 223

**Shahn, Ben** 59

**Sigasa, Busi** 285

**Sliwinski, Sharon** 37

**Slovo, Joe** 247

**Smith, Aileen M.** 80

**Smith, W. Eugene** 65-67, 71, 72, 78-82, 98, 103, 118, 119, 122, 130, 164, 225, 299

**Sontag, Susan** 32, 34, 37, 41, 42, 44, 56, 58, 60, 98, 153, 155, 156, 243, 254

**Sprengers, Lotte** 239

**Steichen, Edward** 63, 65, 67

**Steinbeck, John** 60

**Stevens, Kimberly** 143-145, 154

**Stieglitz, Alfred** 35

**Stirton, Brent** 225

**Stoddart, Tom** 123

**Stoller, Ezra** 64

**Stuart, David** 127

**Stryker, Roy** 58, 60

**Szarkowski, John** 67

**Taylor, Breonna** 259

**Taylor, Charles** 222

**Thompson, Hunter S.** 85

**Tillmans, Wolfgang** 251

**Toscani, Oliviero** 102, 269

**Towell, Larry** 134

**Trump, Donald** 88, 148, 174, 213, 264

**Tucker, Curtis** 135

**Tucker, Nawanna Snipe** 135

**Tugnoli, Lorenzo** 116, 117

**Uemura, Tomoko** 80, 81

**Vachon, John** 59

**van Agtmael, Peter** 133

**van Lohuizen, Kadir** 222

**Vaughs, Clifford** 83, 84

**Watson, Ella** 70-76

**Weber, Donald** 239

**Weber, Max** 38, 140

**Wilcox Frazier, Danny** 134

**Wolcott, Marion Post** 59

**Wood, Grant** 74

**X, Malcolm** 73, 74

**Zalcman, Daniella** 128, 129, 134

# Index fotografie

Azylový dům pro přistěhovalce v nájemním domě na Bayard Street, 1888. **Fotografie Jacob Riis.** Publikováno v jeho knize, „How the Other Half Lives". s. 52.

Jedno z mnoha dětí pracujících v bavlněných továrnách v Karolíně, 1908. **Fotografie Lewis Hine.** s. 53.

Portrét Florence Owens Thompson, známé jako „Migrující matka" Nipomo, Kalifornie, 1936. **Fotografie Dorothea Lange.** s. 60.

Pohled na instalaci výstavy „The Family of Man", 24. ledna 1955–8. května 1955. Archiv Muzea moderního umění, New York. **Fotografie Ezra Stoller.** s. 62.

„The Walk to Paradise Garden". USA, 1946. **Fotografie W. Eugene Smith.** s. 64.

Malcolm X pohledem Gordona Parkse ve „Black Muslim's Cry Grows Louder", LIFE Magazine, 31. května 1963, s. 30-31. **Fotografie Gordon Parks.** Gordon Parks Foundation. s. 71.

Portrét Elly Watson, známé jako „American Gothic", Washington, D.C., 1942. **Fotografie Gordon Parks.** Gordon Parks Foundation. s. 73.

Dr. Ernest Ceriani, známý jako „Country Doctor", Kremmling, Colorado, 1948. **Fotografie W. Eugene Smith.** LIFE Pictures. s. 77.

„Tomoko Uemura in Her Bath", Minamata, 1972. **Fotografie W. Eugene Smith.** s. 79.

Clifford Vaughs, jeden z fotografů z Výboru pro nenásilné akce studentů (SNCC), zatčen Národní gardou. Cambridge, Maryland, 1964. **Fotografie Danny Lyon.** Edwynn Houk Gallery. s. 82.

Ze série „Conversations with the Dead", Texas, 1968. **Fotografie Danny Lyon.** Etherton Gallery. s. 84.

Pablo „Bareta" Arauz, známý jako „Molotov Man", Estelí, Nikaragua, 1979. **Fotografie Susan Meiselas.** Magnum Photos. s. 89.

Kurdistán, Irák, 1991. **Fotografie Susan Meiselas.** Magnum Photos. s. 91.

Uprchlický tábor Benako v Tanzanii, kde našlo dočasné útočiště tisíce lidí z Rwandy, 1994. **Fotografie Sebastião Salgado.** Amazonas images. s. 95.

Oblast jezera Faguibine, Mali, 1985. **Fotografie Sebastião Salgado.** Amazonas images. s. 98.

Z fotoknihy s názvem „This Is War: Photographs from a Decade of Conflict", Rwanda, 1994. **Fotografie Corinne Dufka.** s. 102.

Západní břeh Jordánu, Ramalláh, 2000. **Fotografie James Nachtwey.** Hood Museum of Art. s. 105.

Desetiletá Erica Miranda byla při hraní basketbalu před svým domem v Comptonu třikrát postřelena do zad, kolena a kyčle, 29. prosince 2010. **Fotografie Barbara Davidson.** s. 112.

Azzan, Jemen, 22. května 2018. **Fotografie Lorenzo Tugnoli.** Contrasto. s. 113.

Pracovník továrny ve městě Wuhai, Vnitřní Mongolsko, 2005. **Fotografie Lu Guang.** Contact Press Images. s. 116.

El Paso, Texas, USA, 2015. Tento stát má 649 121 obyvatel, z nichž 21,5 % žije pod úrovní chudoby. **Fotografie Matt Black.** Magnum Photos. s. 117.

Shromáždění bílých supremacistů pro konfederační vlajku, Jižní Karolína, USA, 2015. **Fotografie Mark Peterson.** Redux Pictures. s. 118.

Z projektu „Lingering Scars", Bangladéš, 2013. **Fotografie Farzana Hossen.** s. 121.

Z projektu „At Home with Mental Illness", Čína, 2015. **Fotografie Yuyang Liu.** s. 122.

Z projektu „Red Soil", Keňa, 2022. **Fotografie Rasha Al Jundi.** s. 123.

Z projektu „Signs of Your Identity", Kanada, 2015. **Fotografie Daniella Zalcman.** s. 126.

Z projektu „Mosul Exodus", Irák, 2016-2017. **Fotografie Jan Grarup.** s. 127.

Z projektu „Habibi", Palestina, 2015. **Fotografie Antonio Faccilongo.** s. 128.

Nawanna Snipe Tucker sedící ve svém domě. Nawannin manžel Curtis Tucker je v současné době uvězněn ve věku 55 let v Otisville. Queens, NY. 19. listopadu 2020. **Fotografie Natalie Keyssar.** s. 132.

Z knihy „An Autobiography of Miss Wish", 1990-2016. **Fotografie Nina Berman a Kimberly Stevens.** s. 141.

Jessie. Z projektu „Where Love Is Illegal", Libanon, 2015. **Fotografie Robin Hammond.** s. 159.

Murad, 5 let, z Idlibu, údolí Bekaa, Libanon, 2016. **Fotografie Giles Duley.** s. 175.

Ze série „American Alphabets", USA, 1997-2005. **Fotografie Wendy Ewald.** s. 200.

Dětský voják Mayi-Mayi v Kanyabayonga. Ze série „The Price of Precious", Demokratická republika Kongo, 2002-2013. **Fotografie Marcus Bleasdale.** s. 216.

Palestinské olivovníky. Z knihy „Anchor in the Landscape", Palestina, 2023. **Fotografie Adam Broomberg.** s. 237.

Obálky časopisu TIME, USA, 2015-2020. **Fotografie Devin Allen.** s. 258.

Z projektu „A History of Misogyny", 2017-Probíhá. **Fotografie Laia Abril.** s. 263.

Ze série „Exodus", Ciudad Juárez, Mexiko, 2021. **Fotografie Nicolò Filippo Rosso.** s. 272.

Xana Nyilenda, Newtown, Johannesburg, Jihoafrická republika, 2011. Ze série „Faces and Phases". **Fotografie Zanele Muholi.** Yancey Richardson Gallery. s. 277.

Iryna Kalinina, Evakuace těhotné ženy z porodnice poškozené během ruského náletu v Mariupolu, Ukrajina, 9. března 2022. **Fotografie Jevhen Maloletka.** s. 287.

Mladá dívka uvězněná pod troskami svého domu po izraelském bombardování, uprchlický tábor Al Nusairat, 31. října 2023. **Fotografie Motaz Azaiza.** s. 290.

# Seznam použité literatury

**Azoulay, Ariella,** *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*, London, Verso, 2011.

**Azoulay, Ariella,** *Potential History: Unlearning Imperialism*, London, Verso Books, November 2019.

**Azoulay, Ariella Aïsha, Wendy Ewald, Susan Meiselas, Leigh Raiford, and Laura Wexler,** *Collaboration: A Potential History of Photography*, London, Thames & Hudson, 2023.

**Barthes, Roland,** *Camera Lucida: Reflections On Photography*, New York, Hill and Wang, 1982.

**Barthes, Roland,** *The Great Family of Man*, [w:] *Mythologies*, Hertfordshire, 1976.

**Baudrillard, Jean,** *The Gulf War Did Not Take Place*, Bloomington, Indiana University Press, 1995.

**Bauman, Zygmunt,** *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity, 2000.

**Belting, Hans,** *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, Kraków, 2007.

**Berger, John,** *Sposoby widzenia*, Warszawa, 2008.

**Berger, John,** *Understanding a Photograph*, London, Penguin UK, 2013.

**Benjamin, Walter,** *Mała historia fotografii*, [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań, 1975.

**Berlier, Monique,** *The Family of Man: Readings of an Exhibition*, [w:] *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, Urbana, University of Illinois Press, 1999.

**Butler, Judith,** *Frames of War: When Is Life Grievable?*, London, Verso, 2009.

**Cartier-Bresson, Henri,** *The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers*, New York, Aperture, 1999.

**Cotton, Charlotte,** *Fotografia jako sztuka współczesna*, Kraków, Universitas, 2010.

**Evans, Walker,** *Robert Frank*, [w:] *US Camera 1958*, New York, US Camera Publishing Corporation, 1957.

**Fink, Larry,** *New Relations: The Family of Man Revisited*, [w:] *It's All Relative*, Center Quarterly, no. 50 (1991), New York: Photography Center.

**Flusser, Vilem,** *Towards a Philosophy of Photography*, London, Reaktion Books, 2000.

**Foucault, Michel,** *Nadzorować i karać*, Aletheia, Warszawa, 2002.

**Frey, R. G.,** *A Companion to Applied Ethics*, Malden, MA, Blackwell Pub., 2003.

**Holleufer, Gilbert,** *Images of Humanitarian Crises: Ethical Implications*, ICRC; International Review of the Red Cross, No. 315, December 31, 1996.

**Holtz-Bacha, Christina,** *Political communication research abroad Europe*, [w:] *Handbook of Political Communication Research*, Mahwah, New Jersey, 2004.

**Hoskins, Andrew,** and Ben Loughlin, *War and Media: The Emergence of Diffused War*, Cambridge, UK, Polity Press, 2010.

**Jurgenson, Nathan,** *The Social Photo: On Photography and Social Media*, New York, Verso Books, 2019.

**Levi Strauss, David,** *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow: Essays on the Present and Future of Photography*, New York, Aperture, 2014.

**Linfield, Susie,** *The Cruel Radiance: Photography and Political Violence*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

**Lippmann, Walter,** *The World Outside And The Pictures In Our Heads*, [w:] *Public Opinion*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1998.

**Lubben, Kristen,** *In History*, Göttingen, Steidl Publishing, 2009.

**Lubow, Arthur,** *What's New in Photography? Humanism, MoMA Says*, New York Times, 2018.

**Maddow, Ben,** *Let Truth Be the Prejudice: W. Eugene Smith, His Life and Photographs*, New York, Aperture, 1985.

**Marinovich, Greg, and Joa Silva,** *The Bang-Bang Club: Snapshots from a Hidden War*, London, Arrow, 2001.

**Maslow, A.H.,** *A Theory of Human Motivation*, [w:] *Psychological Review*, 50 (4), Washington, DC, 1943.

**McLuhan, Marshall,** *Understanding Media: The Extensions of Man*, Cambridge, The MIT Press, 1994.

**McLuhan, Marshall, and Quentin Fiore,** *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*, London, Allen Lane / The Penguin Press, 1967.

**Meiselas, Susan,** *Kurdistan: In the Shadow of History*, New York, Random House, 1998.

**Mirzoeff, Nicholas,** *How to See the World*, London, 2015.

**Morgan, Barbara,** *The Theme Show: A Contemporary Exhibition Technique*, [w:] *The Controversial Family of Man*, Aperture 3, no. 2 (1955).

**Mulvey, Laura,** *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, Volume 16, Issue 3, 1 October 1975.

**Orvell, Miles,** *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1989.

**Orwell, George,** *1984*, New York, Signet Classics, 1961.

**Parks, Gordon,** *A Choice of Weapons*, New York, Harper & Row, 1966.

**Peters, John Durham,** *Witnessing*, [w:] *Media, Culture & Society*, 2001.

**Portella, Adriana,** *Visual Pollution. Advertising, Signage and Environmental Quality*, London, 2014.

**Said, Edward W.,** *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978.

**Sekula, Allan,** *Społeczne użycia fotografii*, Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.

**Seib, Philip,** *Beyond the Front Lines: How the News Media Cover a World Shaped by War*, New York, Palgrave Macmillan, 2004.

**Siostrzonek, Jiří,** *Fotografie a sociologie*, Opawa, Slezská univerzita v Opavě, 2010.

**Sliwinski, Sharon,** *Camera War, Again*, [w:] *Journal of Visual Culture*, London, SAGE Publications, 2006.

**Sontag, Susan,** *O fotografii*, Kraków, Karakter, 2009.

**Sontag, Susan,** *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2003.

**Steichen, Edward,** *Steichen: A Life in Photography*, New York, Museum of Modern Art, 1963.

**Szarkowski, John,** *The Family of Man*, New York, Museum of Modern Art, 1955.

**Tagg, John,** *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Minneapolis, Minn., University of Minnesota Press, 1993.

**Whelan, Richard,** *This Is War: Robert Capa at Work*, New York, International Center of Photography, 2007.

**Weber, Max,** *Objectivity in Social Sciences and Social Policy*, [w:] *The Methodology of the Social Sciences*, Glencoe, Free Press, 1949.

**Weber, Max,** *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*, Berkeley, University of California Press, 1978.

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Studijní Program: P8204 ITF Filmové, televizní a fotografické umění a nová média, doktorský studijní program

Obor: Tvůrčí fotografie

Karol Grygoruk

# Společensky angažovaná fotografie v 21. století

Disertační práce

Školitel disertační práce: prof. Mgr. Václav Podestát

Počet stran 317

Počet znaků bez mezer 434737

Opava, 2024

**Muhammad Reza** (10 let, na snímku), **Arash** (12 let) a **Muhammad Erfan** (10 let) z Afghánistánu ukazují své jizvy.

Chlapci strávili posledních několik měsíců v uprchlickém táboře Moria na řeckém ostrově Lesbos, který je známý svými nelidskými podmínkami.

Během jedné z mnoha výtržností někdo vrazil Rezovi nůž do krku.

**Řecko,** 2020



Fotografie **Karol Grygoruk**

SLEZSKÁ UNIVERZITA itf