Anna Bajorek

# Broomberg a Chanarin
## Noví básníci války

Teoretická bakalářská práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2013

Anna Bajorek

# Broomberg a Chanarin

## Noví básníci války

## Broomberg and Chanarin

## New war poets

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie

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

Oponent: Mgr. Josef Mouha

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2013

## Abstrakt:

V této teoretické práci zkoumám dílo Adama Broomberga a Olivera Chanarina na poli fotografie - jako konceptuální a zároveň jako etické. Práce má za účel popsat charakter uměleckých praktik dua a vylíčit je coby výrazně se odlišující na poli současné fotografie. Nejprve se pokouším popsat postmoderní přístup kurátorsko-uměleckého dua, zatímco později zasazuji jejich práce do kontextu dokumentaristiky a teorie dokumentaristických praxí.

## klíčová slova:

fotografie, konceptualismus, historie, postmodernismus, dokumentární, konflikt, etika, teorie

## Abstract:

It's a theoretical thesis considering actions by Adam Broomberg and Oliver Chanarin in the field of photography as both conceptual and ethical activities. The thesis aims at description of character of those activities and shows them as outstanding practice in the field of contemporary photography. First I try to describe postmodernist approach of the curator artist duo, then I position their work in the context of documentary and the theory of documentary practice.

## keywords:

photography, conceptualism, history, postmodernism, documentary, conflict, ethics, theory

**SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ**
**Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě**
Akademický rok: **2012/2013**

# ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

| | |
|---|---|
| Jméno a příjmení: | **Mgr. Anna BAJOREK** |
| Osobní číslo: | **F090975** |
| Studijní program: | **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média** |
| Studijní obory: | **Tvůrčí fotografie** |
| | **Tvůrčí fotografie** |
| Název tématu: | **T: Broomberg a Chanarin. Noví básníci války** |
| Téma anglicky: | **T: Broomberg & Chanarin. The new war poets** |
| Zadávající katedra: | **Institut tvůrčí fotografie** |

Zásady pro vypracování:

Analýza kritického směru tvorby Adama Broomberga a Olivera Chanarina.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

**Adam Broomberg a Oliver Chanarin, "Ghetto"**
**Adam Broomberg a Oliver Chanarin, "Chicago"**
**Adam Broomberg a Oliver Chanarin, "Fig"**
**Dora Apel, "War Culture and the Contest of Images"**

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **28. června 2013**
Termín odevzdání bakalářské práce: **20. prosince 2013**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 8. prosince 2013

# Poděkování náleží

MgA. Tomášovi Pospěchovi, Ph.D. za za jeho pomoc a otevřenost na práce, a podporu.

Darkowi Jedzokowi za práci s jejím překladem.

Pedagogům Institutu tvůrčí fotografie, kamarádům a kamarádkám, které jsem zde našla.

Paní Ivance Mikolášové za  pomoc a podporu.


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

**Souhlasím,** aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Univerzitní knihovny SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie.

Anna Bajorek
Opava 20.12.2013


© 2013 Anna Bajorek
Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

# OBSAH

Úvod 10

1. Spolupráce. Vybrané projekty 12

1.1 Začátky spolupráce. Důležité jsou otázky, ne odpovědi 12

1.2 To, co není na fotografii, je někdy důležitější. Je fotografie k ničemu? 14

1.3 Výzkumný přístup. *Ghetto* 15

1.4 Izrael. Postmoderní zahalování a odhalování 17

1.5 Dějiny odhalené a zahalené. „Everything that happened, happened here first, in rehearsal“ 19

1.6 Pluralita příběhů. *Fig* 21

1.7 Kodak a rasistické techniky fotografie 23

2. Válka obrazů 25

2.1 Bezprostřednost konfliktu a nové technologie 25

2.2 Dokumentarismus a válka obrazů 26

2.3 Dokument jako nástroj moci 28

2.4 Válečná zkušenost jako součást globálního archivu 28

2.5 Objektivismus nebo manipulace? 29

2.6 Dokumentarismus a umění 31

2.7 Druhá vlna reprezentace 33

2.7.1 Ricard Mosse 33

2.7.2 Steve McQueen 35

2.7.3 Walid Raad aka The Atlas Group 36

3. Broomberg a Chanarin a nový dokumentalismus 39

3.1 *The Day Nobody Died.* Antireportáž? 39

3.2 *War Primer 2* 41

3.3 *Holy Bible* a Archiv moderního konfliktu 43

Závěr 47

Seznam literatury 49

Jmenný rejstřík 51

# Úvod

Adam Broomberg a Oliver Chanarin – kurátoři a fotografové narozeni v Johannesburgu, umně spojují ve své tvorbě v oblasti fotografie, kurátorství, researche a kulturní studia, postmoderní metodologii, fotografický dokument a práci v archivu. Jako dvojice pracují od roku 1991 a jejich spolupráce je výsledkem široce pojaté diskuse na téma dokumentarismu v kontextu historie, politiky a moci. Jsou autory již dvaceti projektů, mnoha výstav a publikací a letos byli ocenění přibližně Deutsche Börse Photography Prize 2013.

Praxe dvojice Broomberg-Chanarin je založena na několika prvcích: kombinaci postmoderní metodologie s fotografickým dokumentem a intenzivní práci s archivy. Na jejich příkladu představuji formu nového typu dokumentarismu, který se vyvinul z fotografického dokumentu do praxe, která chápe dokumentarismus šířeji. Jedná se o aktivity spojující fotografický dokument s různorodými uměleckými praktikami: performancí, videem, prostorovými realizacemi, instalací. Vlastností odlišující Broombergovy a Chanarinovy aktivity na úrovni fotografického dokumentu je koncepčnost. Dvojice se ve své činnosti neustále dotýká témat menšin, národností, politicky znevýhodněných skupin, pojmu teritoria, konfliktu, zkázy. Při rozboru historie, historických procesů a současných proměn se vždy odvolávají na fotografii jako médium dokumentující dané společenské podmínky. Jejich způsob nakládání s dějinami provází již od samotného začátku spolupráce hluboké povědomí o mnohosti významů a různorodosti dějin. Tento kritický přístup k dokumentu coby jevu, který byl také jevem historickým a odehrál v nich určitou roli, odlišuje aktivity dvojice a zasazuje jejich

činnost do široké diskuse na téma relativismu dokumentu a dokumentarismu. V mé práci mám v úmyslu představit na základě zvolených projektů tématiku, kterou se dvojice zabývá. Chci tím ukázat určitý vývoj, který vedl ke vzniku takových projektů, jako jsou *The Day Nobody Died* a *War Primer*. Chci se soustředit na téma, z něhož vyrůstá část Broombergových a Chanarinových aktivit a které způsobuje, že jejich práce získává výzkumný význam a dotýká se otázky etiky v kontextu fotografického média. Za tímto účelem ukážu také jev zapletení dokumentu a dokumentaristických praktik do politiky a mocenských zájmů, které tento žánr doprovázejí již téměř od jeho začátků.

# 1. Spolupráce. Vybrané projekty

## 1.1 Začátky spolupráce. Důležité jsou otázky, ne odpovědi

Poznali se, když oba pracovali jako fotografové pro kultovní magazín *Colors*. Ten byl založen v roce 1990 Tiborem Kolmanem a představoval novou vlnu mezi tehdejšími fotografickými časopisy. Časopis vydávaný Benettonem měl ukazovat svět v barvách. *Skrze použití novátorského mixu fotoreportáže, portrétní fotografie a kýče spojoval sociální uvědomění s profesionalitou ve vydání barevného magazínu. (...) Colors nově interpretoval humanismus a dodal mu postmoderní významy, které posílily tradiční poslání fotografie*.[1] Nikdo z nich fotografii nestudoval - Adam vystudoval sociologii a dějiny umění a Oliver filozofii. Během těchto dvaceti let společně vytvořili na dvacet autorských projektů s fotografickou tématikou, pět kurátorských projektů, mezi jinými *Alias*, který proběhl v roce 2011 během Měsíce fotografie v Krakově vydávají také knihy. První společnou zakázkou pro *Colors* bylo fotografování v táboře utečenců z kmene Hutuů v Tanzanii. Již tento první projekt ukazuje, dle mého mínění, metodiku jednání, kterou budou používat během dalších let společného působení. Za prvé – oblastí jejich zájmů a činnosti je oblast ozbrojeného konfliktu, genocidy, reprezentace mezi kmeny Hutuů a Tutsiů, které se vzájemně potírají v občanské válce. Téma, kterým se zabývají, je pro ně příležitostí k reflexi nad mechanismy fungování fotografie coby zobrazovacího, a také informačního média, které předává naraci z oblastí konfliktu. Od dob krymské války byla tato úloha připsána fotografii a považována za jeden z důležitějších úkolů tohoto žánru. V západních kulturách, které se zrakem spojují vědomosti, je samozřejmým předpokladem vůči médiu založenému na smyslu zraku to, že dokumentární fotografie přenáší věrohodný obraz situace. V další části se těmito předpoklady a současnou diskusí kolem nich budu zabývat šířeji. Adam a Oliver, kteří jsou vůči informativnosti samotné fotografie skeptičtí, ji již od začátku používají jako částečný hybrid fotografie a textu. Tím, o čem budou v tomto projektu uvažovat, je úloha, jakou fotografie odehrává v situacích konfliktu. Použijí zde text. První projekt v Tanzanii zahájili researchem v oblasti podob. Již od vynálezu fotografie jako takové se tento žánr rozvíjí jako „umění“ portrétování, dokumentace podoby. Na

[1] Val Williams, Broomberg & Chanarin, No statistics, http://www.broombergchanarin.com/no-statistics-text-by-val-williams/

místě, v Tanzanii, si Broomberg a Chanarin objednali u místního kreslíře portréty Hutuů a Tutsiů. Tímto způsobem vznikaly stereotypní podoby dvou kmenů znázorňující rozdíly ve vzhledu jejich zástupců. Tím samým vzniklo klišé reprezentace každého kmene. Ve srovnání s kresbou, která se zdá abstrahovat podobu z individuality (kresby vznikaly bez modelů), je fotografie příliš konkrétní, je „brána" z konkrétního vzoru, nemá až tak mimopartikulární, obecný význam a využití. Publikace v *Colors* obsahovala tyto kresby znázorňující typického Hutua a typického příslušníka kmene Tutsi.





Fotografie z Rwandy, Fig

O pět let později se dvojice vrátila do Afriky na území kmenové války, tentokrát do Rwandy. Chanarin v rozhovoru zmínil, že v důsledku mezikmenového masakru vznikl určitý jev, tedy „průmysl genocidy, který sestává s mnoha pamětních míst, muzeí paměti"[2]. Navštívili školu poblíž Kigali, v níž došlo k masakru. Těla přisypána vápnem ještě ležela na ulicích. U místního fotografa našli zbytky pasových fotek žáků školy, americké záběry s vystřiženým portrétem. Broomberg a Chanarin opublikovali fotografie ve *Fig* v této nezměněné podobě. Tentokrát byla fotografie coby zafixování konkrétní podoby jednotlivce pretextem k upozornění na to, kterak akt genocidy vyhlazuje konkrétnost, obličej, příjmení oběti. Všechno to, o čem fotografie vypovídá, se stává nepodstatným. Stovky fotografií, to jsou stovky obětí. Tento materiál se dotýká otázky reprezentace a – což je pro Broomberga a Chanarina neobyčejně podstatné – dotazuje se na míru, do jaké se obrazy účastní diskriminace. Přispěla snad fotografie a rozpoznání na základě fotografie do jisté míry k genocidě? Dvojice pokládá otázku, ale nedává odpověď.

### 1.2 To, co není na fotografii, je někdy důležitější. Je fotografie k ničemu?

Broomberg a Chanarin vycházejí z předpokladu, že fotografie v podobě samostatně existujícího obrazu nestačí. Chanarin v jednom rozhovoru otevřeně říká, že práce dvojice je v podstatě o tom, že fotografie je jako médium k ničemu. Obrazy pojaté jako estetické kompozice, plochá, dvourozměrná „znázornění" jsou pro ně málo zajímavé. Nejdůležitější v určité „hře fotografie" nebo existenci fotografie coby média, nosiče, je obsah, který se společně s ní objevuje. Obsah fotografii dodatečně definuje. *Fotografie neexistují mimo slova*[3]. Snímky, které visí v galerii, neexistují samostatně, dodatečně je definuje obsah vyplněný jménem a příjmením autora, jeho biografií, podmínkami, v kterých byla fotografie pořízena. Tyto informace uvádějí kontext pro čtení fotografie. Také pod tiskovou fotografií se vždy objevuje podpis. Funguje tedy v hermeneutickém kruhu, je čtena v kontextu. Estetizovaná fotka, která o ničem nevypovídá, je k ničemu. *Produkování snímků odtržených od textu je jako plavání bez*

[2] Adam Broomberg a Oliver Chanarin, What's next, presentation, Foam, Amsterdam 2011 r., http://www.youtube.com/watch?v=OrzMdrwO6B8

[3] Adam Broomberg a Oliver Chanarin, What's next, presentation, Foam, Amsterdam 2011 r.

*vody*.[4] Tato slova považuji za obzvláště důležitá v kontextu kultury obrazu začátku XXI. století. Zdá se, že bombardování obrazy, které vznikají jen pro samotný estetický záznam, znecitlivuje příjemce vůči vnímání obsahů, které za obrazem stojí. Fotografie ze sociálních sítí, sebepropagace na Instagramu nebo Tumblru vedou k znecitlivění - analogicky k jevu, který Welsch popisuje jako anestetiku. Impulzů je tak mnoho, že jejich přemíra nevede u příjemce k senzibilitě vůči estetickým hodnotám, ale působí obráceně.

## 1.3 Výzkumný přístup. *Ghetto*

V době, kdy byli uměleckými řediteli *Colors,* Broomberg a Chanarin velmi změnili časopis a jeho charakter. Odvrátili se od určitého tehdejšího přístupu ke společnosti a způsobu jejího znázornění v tisku. Jak v *Ghettu,* první společné knižní publikaci, tak v *Colors* z tohoto období, začal obraz, fotografie čím dál, tím silněji souznít s textem. Umělečtí ředitelé si povšimli, že fotograf coby autor snímku je nevyhnutelně také autorem obsahu, který je s tímto snímkem spojen, je tedy také autorem textu. Toto stanovisko, jak jsem již ukázala, je důležitým determinantem celé jejich pozdější práce. Fotograf coby tvůrce obsahů je za tyto obsahy zodpovědný.

Prostřednictvím pečlivého pozorování a rozboru dějin, také těch současných, Broomberg a Chanarin svými aktivitami posilují klasickou úlohu fotografie v dokumentování společenských podmínek v dané době. Zabývají se tématy, které se přímo (*Chicago*, *Terror*, *The Day Nobody Died*, *War Primer*) nebo nepřímo (*To Photograph a Dark Horse*, *The Polaroid Revolutionary Workers)* týkají tématiky teroru, segregace, vyloučení, nerovnosti nebo smrti. Ve svém způsobu jednání si jsou Adam a Olly velmi vědomi relativity interpretace dějin, jejich plurality a různorodosti. Několik let (přesněji tři roky) práce v *Colors,* cestování po světě, setkávání se s mnoha příběhy, historkami a naracemi vměstnali do publikace *Ghetto*. Jedná se o materiál z dvanácti uzavřených komunit – od věznice s maximální ostrahou, přes psychiatrickou léčebnu po domov důchodců, utečenecký tábor nebo prázdninový tábor pro seniory. V každém místě strávili měsíc, metodicky pořizovali snímky a pokládali členům těchto komunit

[4] Adam Broomberg a Oliver Chanarin, Slade Contemporary Art Lecture Series 2011-12, http://www.youtube.com/watch?v=OrzMdrwO6B8

stejné otázky: *Kdo tady vládne? Kam jdeš, když chceš být sám, milovat se, být s přáteli? V co doufáš a jaké jsou tvé sny?*[5]

Název navazuje na ghettoizaci, s níž se během těch tří let setkali: ghettoizaci v důsledku násilí, samostatného rozhodnutí jedince nebo duševní nemoci.

Tento materiál určitým způsobem navazuje na sociologický dokument Augusta Sandera, v kterém autor skrze individuální a osobní přístup ke každému modelu, skrze podepsání jménem, příjmením a plněnou funkcí či povoláním, zachoval úctu v přístupu k fotografovaným osobám. Pozice fotografa a modela v situaci, v níž se ocitli Broomberg a Chanarin při realizaci *Ghetta,* se jim zdála asymetrická, jednalo se o relaci moci na straně fotografa ve vztahu k fotografovanému. Proto chtěli oslabit kolonialismus tohoto přístupu. Aby toho dosáhli, rozhodli se dát fotografovaným osobám hlas – odtud tedy pochází text, který doprovází snímky na výstavách a v publikaci.





[5] Adam Broomberg a Oliver Chanarin, *Ghetto,* Trolley, 2003




Ghetto

To, že si všímají hluboce nehumánních životních podmínek určitých skupin lidí, to, že se pohybují právě v rámci takových a ne jiných témat, má určitou souvislost s jejich životopisy. Oba mají židovské kořeny a narodili se v Jihoafrické republice.

V jednom z rozhovorů zmiňují dosti důležitou politickou úlohu, kterou v této zemi v dobách jejich dětství sehrála fotografie, objevuje se tam také název skupiny Bang-Bang Club. Jednalo se o skupinu čtyř fotografů, jejichž fotografie v letech 1990-1994, v době transformace země ze systému apartheidu do vlády Afrického národního kongresu, oběhly svět a byly odměněny Pulitzerovou cenou. Takové jsou jejich vzpomínky z mládí spojené s fotografií. Protože nejsou vzděláním fotografové, jejich zájmy oscilují spíše kolem dějin, současných dějin, sociologie, sociologických mechanismů, hlavně moci. V práci se chovají jako sociologové, kteří zkoumají mechanismy vyloučení a překládají výsledky tohoto researche na vizuální kód. Fotografie, nebo spíše její destrukce, je tím kódem, prostřednictvím kterého vyjadřují své objevy či reflexe týkající se současných dějin.

## 1.4 Postmoderní zahalování a odhalování. Izrael

Sebevražedný atentátník páchá atentát v supermarketu. Jsou zde mrtví, ranění. Síla výbuchu strhává listí také z okolních stromů. Broomberg a Chanarin volí výňatek z

této scenérie velmi vědomě. Ukazují kousek listu z blízkého stromu. Konstruování fotografické výpovědi je určitou narací, vyprávění je vždy subjektivní a fotografie specificky volí to, co zobrazí, je skvělým nářadím pro obelhávání příjemce, protože si vybírá to, co chce ukázat. Adam a Oli zvolili kousek listu. Vyhýbají se použití obrazů oslňujících násilím, krví a neštěstím, operují přenosem napětí. Jsou si vědomi toho, že skrze volbu listu tvoří význam, který bude přečten v kontextu výbuchu. Na obrázku není krev a smrt. Je mimo něj, v jeho obsahu. Celé jednání, které dekonstruuje samozřejmost a přímost fotografie coby média, přenáší její sílu mimo snímek, je vědomou hrou s konvencí odhalování a zahalování. Broomberg a Chanarin se nesnaží svádět soběstačností fotografie. Ta mimo text nenese tíhu vyprávění, samotná fotografie je zklamáním. Právě text v sobě nese příběh, jehož vizuální reprezentací je snímek. Je to konceptuální jednání, zvolení jiného způsobu vyprávění příběhu, zdánlivě bez nutnosti konstruování spojité, úplné narace



Fig

## 1.5 Dějiny odhalené a zahalené. *Everything that happened, happened here first, in rehearsal*[6]

Tato slova tvoří úvod k publikaci *Chicago*. Broomberg a Chanarin zde obracejí pozornost na kontinuitu historického procesu. Vojna je procvičována, stejně jako se procvičuje recitace básně. Chicago, to je umělé, ale velmi realisticky konstruované arabské městečko uprostřed pouště Negev v Izraeli. Vzniklo pro účely cvičení jednotek izraelské armády. Je to takové město duchů, jehož historie dle Broomberga a Chanarina metaforicky odhaluje charakter izraelsko-palestinského konfliktu. Pro účely prostorového rozvržení městečka byla podrobně analyzována architektura takových palestinských měst, jako jsou Ramalláh či Náblus. Tu a tam lze zahlédnout zbytky auta vyhozeného do povětří, fotku ozbrojeného Palestince, která plní úlohu střeleckého terče. Autoři říkají: *procházka po Chicagu je jako procházka po place nepoužívaného filmového městečka; lešení a vybavení je rozebráno a ukazuje jeho základní části: stěny, otvory místo dveří, ulice. V tomto paralelním světě generace mladých Izraelců stále znova odehrávají okupaci palestinského národa*.[7] Chicago je svým způsobem ideální téma pro současného dokumentaristu – na jedné straně velmi reálné a viditelné, na straně druhé totálně zreálněné; je kopií. Metodologie tohoto projektu je velmi otevřena výkladu v postmoderním duchu. Chicago, to je simulakrum, obraz bez reálné reference, maketa, která díky své simulakričnosti výtečně plní svou úlohu, kterou je plnění funkce cvičiště, místa pro hru na válku. Broomberg a Chanarin byli přítomni během manévrů izraelské armády, ale rozhodli se je nefotografovat. Tím, co je v *Chicagu* zajímalo nejvíc, byla architektura, nebo spíše úloha, jakou architektura odehrává ve hře – izraelsko-palestinském konfliktu. Toto místo, arabské městečko bez arabských obyvatel, je fantazií, snem. Je to projekce národní izraelské fantazie o městě zbaveném arabské populace.

Konceptem tohoto projektu bylo ukázat, že nejen umělci a fotografové tvoří estetické strategie. Za strategiemi stojí také vlády států. Každá kapitola *Chicaga* je věnována několika vybraným strategiím, které stát Izrael používal pro účely

[6] Adam Broomberg a Oliver Chanarin, Chicago, London, Steidl/Mack, 2007

[7] Adam Broomberg a Oliver Chanarin, Chicago, London, Steidl/Mack, 2007

komunikace. Jedna kapitola v knize je například věnována lesům vysazovaným na územích zničených arabských vesnic. To je něco, co se Židé naučili od Poláků během druhé světové války. V tomto materiálu s sebou les přináší zcela jiné konotace než obvykle: věčnost, vitální síly, nevinnost. Broomberg říká: *zalesňování území zničených vesnic je chytrá estetická strategie, protože po pěti letech se oblast stává tím nejnevinnějším místem na světě*.[8]





Chicago

Rémi Coignet to v roce 2013 v rozhovoru pro *Le Monde* okomentoval tak, že *Chicago* vypadá, jakoby by bylo vytvořeno několika různými fotografy. Chanarin

[8] Rémi Coignet dla Le Monde, Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin, 2013, http://www.broombergchanarin.com/text/le-monde-interview/

uznává, že jako dvojice nemají jednu estetiku. Jejich pracovní metoda spočívající v okoukávání a používání různých estetik, spojování různých stylů fotografování, sestavování, vybírání snímků a informací, se vyznačuje vlastnostmi postmodernismu. Broomberg také přiznává, že *je to určitým způsobem také spojeno s naší skepsí vůči (fotografickému) médiu. Pokud chceme i nadále dávat výzvy, pokládat otázky, pak musíme zpochybňovat způsob, jakým (toto médium) používáme. Někdy se pro to hodí použití jednoho černobílého negativu 20x25 cm. Jindy se zase hodí digitální obrazy s nízkým rozlišením. Používáme je jako stejně důležité. Vše závisí na tom, co chceme sdělit*"[9]

## 1.6 Pluralita příběhů. *Fig*

*Fig,* to je kniha o procesu, o hromadění a sběratelství. V Broombergově a Chanarinově tvorbě se patrně jedná o přelomový materiál**.** Je to pokus o komplexní dokument o příběhu, který zároveň sám o sobě vytváří určitý příběh. *Fig* je metodicko-fotografickým příběhem o způsobech, kterými se Adam a Oli coby autoři konfrontovali se světem, aby ho dokumentovali. Přemýšlejí o tom, co znamená být svědkem, obzvláště v zóně konfliktu. Kdy se člověk stává svědkem? Co způsobuje, že je důkaz důkazem?

„*Fig* je v mnoha ohledech hluboce melancholickým dokumentem, který ukazuje, jakým způsobem lidský život ovládá slepý osud, náhoda nebo fragmenty významů. *Fascinují je pravidla, které příběh konstruuje, od výstřižků z erotických magazínů nalezených v muzejní skříňce až po triumfující portréty pytláka. (...) Hledají krásu ve smrti, v příbězích, které se dovršily příliš brzy*.[10] Adam a Oli si neustále hrají s odhalováním narací a příběhů. Pracují s příběhem, rozpracovávají ho. Zároveň se ale jedná o hlubokou otázku směrem k fotografii. Skrze materiál prostupuje ironie a pochyby. Dokáže fotografie dokumentovat, třídit realitu, nebo se o to jen neúspěšně pokouší?

---

[9] Rémi Coignet dla Le Monde, Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin, 2013, http://www.broombergchanarin.com/text/le-monde-interview/

[10] Val Williams, Broomberg & Chanarin, No statistics, www.choppedliver.info





Fig

## 1.7 Kodak a rasistické techniky fotografie



The Polaroid Revolutionary Workers

Většina projektů se týká problematiky působení fotografie. Jedny z posledních projektů se soustřeďují na strukturu snímku a na to, jak problematický může být snímek samotný. Broomberg a Chanarin vyprávějí africký příběh Jeana-Luc Godarda, kterého v sedmdesátých letech pozval lídr komunistů - Samora Machel – do Mozambiku, aby tam natočil televizní seriál. Jeho prvním zjištěním bylo, že nebude používat filmy Kodak, protože se jedná o rasistickou firmu. Ke konci doby rasové segregace ve Spojených státech byly vyráběny filmy, které neměly dostatečné tonální rozpětí pro to, aby zaznamenaly jak osoby s bílou, tak osoby s černou pletí. Na žádost klientů Kodak vyrobil speciální film, který dobře exponoval stíny. Broomberg a Chanarin tuto informaci využili v práci na - jak sami říkají - ryze koloniálním projektu. Použili pro něj prošlé filmy, které Godard popsal jako rasistické. Filmy byly v tak špatném stavu, že se z Gabonu vrátili s prázdnou, ale tuto skutečnost opět využili v projektu. Jedná se o problém se samotným materiálem, který je sám o sobě problematický. Říkají, že je „zajímá etika fotografického média". Jak může tento malý kousek plastu s chemickým

obsahem ztělesňovat tak důležité etické otázky? Narazili jsme na neobyčejný příběh: jak byl Polaroid spojen s apartheidem. Mladý zaměstnanec firmy objevil, že firma vydělávala milion dolarů ročně na prodeji vybavení do Jižní Afriky. Všichni černošští obyvatelé JAR museli mít doklad se snímkem zepředu a z profilu. Všechny tyto fotografie byly pořízeny pomocí vybavení Kodaku. Oliver: „našli jsme ty přístroje a ukázalo se, že byly speciálně navrženy – měly možnost zesílení síly blesku, aby dodatečně nasvítily tmavou kůži. Návod vysvětloval, že tmavá kůže pohlcuje více světla (…). Byli jsme překvapeni. Přesně to ukázalo, jak může mít obyčejný fotografický materiál etický rozměr".[11] Rozhodli se využít toto vybavení v naprostém rozporu s pokyny návodu, nedělali portréty, blesk používali pro osvícení světlých objektů. Místo toho, aby potvrdili dosavadní úlohu tohoto vybavení, kterou bylo „monitorování objektů" - osob, vytvořili romantický materiál o krajinách Jižní Afriky.



The Polaroid Revolutionary Workers

[11] Rémi Coignet dla Le Monde, Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin, 2013, http://www.broombergchanarin.com/text/le-monde-interview/

# 2. Válka obrazů

## 2.1 Bezprostřednost konfliktu a nové technologie

Broomberg a Chanarin jsou spíše badateli kontextů, badateli archivů než fotografy. Zpravidla necestují na místo konfliktu v okamžiku, kdy probíhá, aby tam pořídili snímky. Vždy se tam objeví později, zkoumají následky. Jednou se nalezli ve středu událostí, ale tento projekt *The Day Nobody Died,* který popíši později, je kritikou fotografie a fotografické mašinérie zapřažené do válečného stroje. Technologie se během několika uplynulých let velmi změnila a tento vývoj začíná popírat nutnost přítomnosti fotografa na místě konfliktu, v místě bojů. Tomu také Broomberg a Chanarin věnovali pár okamžiků během prezentace v Krakově v průběhu autorského setkání před zahájením Měsíce fotografie na jaře roku 2011. Během této prezentace ukázali krátké videofilmy umístěné na Youtube, které byly přímým zpravodajstvím z konfliktních zón: Libye nebo Egypta, útok bezpilotních letounů na zástupce tálibánské komunity[12]. Nové technologie, malé digitální fotoaparáty, mobilní telefony s možností nahrávání filmů a pořizování snímků zkracují cestu předání informace od bezprostředně ohrožené skupiny k masmédiu, kterým je internet. Nejsou zapotřebí prostředníci, fotografové, kteří pořídí estetickou fotku, která vyhraje soutěž o nejlepší tiskovou fotografii roku. Snímek pořizuje pouliční pozorovatel ještě předtím, než má fotograf vůbec šanci dostat se do zóny, v které umírají lidé. Všeobecný přístup k internetu způsobuje, že informace dorazí rychleji, bez zásahů redakčního týmu, je rychlejší, více očitá a v souvislosti s tím více bezprostřední.

Současná válka a provázející ji kultura soutěživosti diktovaná současnými systémy, hlavně kapitalismem, vytvořily jev, který je stálou vlastností současné společnosti, tedy totální soutěžení obrazů. Dora Apelová, autorka *War culture and contest of Images*, přirovnává jev bombardování obrazy k válečným aktivitám v terénu. Soutěžení obrazů je také prodloužením války.

[12] http://www.youtube.com/watch?v=-C-9HgyjaJ0

## 2.2 Dokumentarismus a válka obrazů

Američanka Dora Apelová je autorkou knihy *War Culture and the Contest of Images*, v které analyzuje souvislosti mezi současnou válkou, dokumentaristickými praktikami a idejemi demokracie. Popisuje obrazy a kulturní znázornění války ve Spojených státech amerických a na Blízkém východě, včetně fotografií, umění performance, počítačových her, fotek ze sociálních sítí. Zároveň se zabývá otázkou spojení fotografického dokumentu s uměleckými praktikami a pozadí institucionalizovaných a opozičních narací v jevu, který definuje jako globální válku obrazů.

Politika, obzvláště během války, významně těží z možnosti předávání informací prostřednictvím fotografií. Dokument se stává nástrojem v rukou mocenských struktur. Právě obrazy mají vliv na politické chápání dějinných událostí, včetně těch současných. Apelová píše o všudypřítomné válce o význam, která probíhá na poli vizuální reprezentace. Státy během konfliktu hrají prostřednictvím obrazů. Apelová zde píše o široce chápaném dokumentarismu. Jako obrazy jsou zde zkoumány nejen fotografie, ale také filmy, které dle svých předpokladů plní základní funkci dokumentace. Sázkou v globální válce obrazů jsou podle Apelové mýty o národní příslušnosti, politické taktiky států vůči jejich obyvatelům, národnostním, náboženským, sexuálním menšinám a také vůči jiným státům. *Docházíme k závěru, že dokumentární obraz byl vždy používán ke kontrolování vizuálních a naračních rozměrů války a její projevů*.[13]

Apelová píše o jednotlivých stupních, na nichž je konstruován význam obrazu, jedná se zároveň o úrovně, na nichž může docházet k manipulování s významem, k jeho zužování, rozšiřování, nasměrování:

1. okamžik vzniku snímku (podmínky, v nichž fotografie vzniká; to, že volba záběru a tématu je subjektivním rozhodnutím autora, který rozhoduje o tom, co je a co není na snímku obsaženo).
2. úroveň agentury (kontrola významu na úrovni agentury nebo instituce, která si snímek objednává)

[13] Dora Apel, War culture and Contest of Images, Rutgers University Press, 2012

3. úroveň diskuse o fotografii (diskursy spojené s trhem fotografie - obecně sdílené názory mohou mít za následek zastavení nebo zvýšený nátlak na propagaci fotografie).

Během úvah o vzniku významu obrazu se Apelová odvolává na teorii konstruování významu Judith Butlerové, teoretičky feminismu, která se zabývá teorií moci a pohlaví. Podle Butlerové není význam, který obraz nese, pouhou a výhradně pasivní přísadou k obrazu. Tento význam musí být chápán jako konstruující a pokračující prvek, který aktivně interpretuje to, co je reálné v obraze a to, co reálné není. S tímto přístupem očividně souhlasí Broomberg a Chanarin, podle kterých – jak jsem již psala – neexistuje snímek bez textu; jedná se o to, že fotografie s sebou vždy nese obsah, význam. Obraz nelze zkoumat separátně.

Apelová se zabývá válkou obrazů, způsobem, jakým obrazy během politické války brání zájmy státu, ideologie nebo někdy prostě zájmy dané vládnoucí skupiny. Autorka píše: „dokonce i tehdy, kdy stát usiluje o naši spoluúčast na ignorování záležitostí války a destrukce obyvatelstva, následky války nikdy nemohou být obsaženy v obrazu v celé jejich šíři. V různých kontextech mohou být významy stejného obrazu nesouvislé a mohou si vzájemně odporovat, nebo dokonce odporovat intencím jejich autorů a tím samým prozrazovat nestabilitu obrazu."[14]

Vyjadřuje zde názor, že interpretační pole obklopující obraz je natolik velké, že z něj lze vyčíst nebo je naplnit takřka protichůdnými významy. Odvolává se zde na událost spojenou s příběhem procesu Rodneyho Kinga, o kterém napíši v další části. Otázka interpretování snímku skrze kontext jeho pořízení a produkce je záležitostí, která je během posledních třiceti let často zmiňována v diskusích o fotografii. Vedlo to až k otázce ohledně pravdy v dokumentárním obrazu. Protože dle Aplové kondice dokumentu v posledních několika letech silně poklesla, hlavně v konfrontaci s kreativnějšími uměleckými žánry, dokument se čím dál, tím častěji spojuje do nových, dynamických vztahů s různými druhy umění: videem, performancí. Zdá se mi, že aktivity dvojice Broomberg-Chanarin popisované v této práci jsou příkladem právě takového spojení dokumentarismu s konceptuálními aktivitami.

[14] Dora Apel, War Culture and Contest of Images, Rutgers University Press, 2012

## 2.3 Dokument jako nástroj moci

Autorka *War Culture and the Contest of Images* má za to, že dokumentaristické praktiky představují vizuální kulturu odporu vůči permanentní kultuře války vedené ve Spojených státech a v zóně Blízkého východu: Iráku, Afghánistánu, Izraeli a Palestině, Sýrii. Vzhledem k tomu, že je z technologických, politických a kulturních důvodů stále těžší určit hranice mezi dokumentární fotografií a politicky angažovaným uměním, čím dál, tím důležitější se stává otázka dokumentaristických praktik ve vztahu k demokracii.

V USA od dob Americké občanské války (v Evropě byla jako první zfotografována Krymská válka), jejíž následky byly pečlivě zfotografovány, jsou války a různorodé konflikty přinejmenším do určité míry aranžovány do snímků. Podobně jako různá strategická a taktická válečná rozhodnutí, také rozhodnutí o aranžování snímku jsou udržována v tajnosti. Americká vláda aranžovala mnoho „vítězných, hrdinských" okamžiků válek. Pokud pomineme historické vztyčení vlajky na Iwo Jimě, například v Iráku byla pro fotografii zrežírována scéna svržení pomníku Saddáma Hussaina v Bagdádu. Také slavné přistání prezidenta George Bushe na letadlové lodi Abraham Lincoln vstoupilo do dějin jako jeden z nejznámějších okamžiků Bushova prezidentského období. Obzvláště zde bylo místo děje dokonale nasvíceno a všechny detaily byly ohlídány tak, aby scéna vypadala opravdu dobře. Kromě těchto zpreparovaných dokumentů existují také snímky, jejichž autory byli samotní vojáci, jako ty z první světové války, které kolovaly z ruky do ruky v kruzích veteránů a vlastenců. Snímky z Abu Ghraib, které také pořídili vojáci pro svůj vlastní užitek, byly soukromými záznamy a nikdy neměly proniknout na denní světlo.

## 2.4 Válečná zkušenost jako součást globálního archivu

V dnešní době je velmi těžké udržet v tajnosti materiály tohoto typu – velmi rychle se šíří prostřednictvím internetu. Díky internetu můžeme sledovat válečné operace téměř průběžně. V této situaci lze internet považovat také za nástroj, který dokážou umně využít mocenské struktury. Apelová píše o tom, že archiv sítě lze vnímat jako část politické mašinérie, která seskupuje spíše liberální část veřejnosti složenou

hlavně z mladých příjemců. Celá válečná zkušenost je veřejně chápána pouze skrze reprezentaci. Dokonce účastníci války, jejichž přístup k ní byl omezen jejich individuálním očitým kontaktem, si budují její širší obraz skrze přístup k obsahům obsaženým v internetu. Volí výjevy, které nejvěrohodněji reprezentují jejich zkušenosti. Zde dochází k legitimizaci vlastní zkušenosti skrze ty snímky a nahrávky, které kolují po internetu v důsledku toho, že byly sdíleny v síti jako v části „globálního archivu". Mašinérie reprezentace se rozjíždí, nebo spíše je poháněna jednotlivými uživateli pokaždé, když využívají obrazy ze sítě k předání, ukázání vlastních zkušeností. Internetové stránky určené pro sdílení fotografií mají obvykle místo na snímek a velmi malý prostor pro popisek pod ním, což podle Apelové směřuje pozornost diváka, obzvláště mladého muže, spíše na vzrušení z válečné zkušenosti jako takové a „mužnost" boje než na historický a politický význam znázorněných událostí vnímaný v širším kontextu. Šíření obrazů po internetu se stalo globální módou hlavně proto, že je necenzurovatelné a divák může tyto obrazy využít v libovolné naraci, kterou si zvolí. Přesto jsou tyto politické a společenské narace stejně už dříve vytvořeny převládajícími vlasteneckými diskursy, takže jsou ve výsledku těmito obrazy pouze posilovány.

## 2.5 Objektivismus nebo manipulace?

Susan Sontagová psala v *Regarding the Pain of Others* o tom, že fotografovy úmysly nedeterminují význam fotografie. Ta zdolává cestu, na níž ji řídí rozmary a sentimenty různých společenství, která o ni mají zájem.[15] Teoretik dějin, John Tagg, popisuje dokumentarismus jako praxi, která se narodila v období Nového údělu (New Deal) v 30. letech XX. století jako nástroj zájmů liberálně-korporačního státu v reakci na krizi.[16] Krize se odehrála na ekonomickém, politickém i sociálním poli, byla hrozbou pro vypracovaný kapitalistický řád. Dokumentární praktiky byly cílenou kulturní strategií, kterou stát vyvinul pro to, aby dosáhl společenského souhlasu, národního konsenzu a utvrdil pozici státní politiky. Tato pozice měla vyrůstat ze společných úsudků obyvatel země a autentických zkušeností, které byly reprezentovány fotografiemi řadových občanů. Právě fotografie měly vést k emocionálnímu ztotožnění

[15] Susan Sontagova, Regarding the Pain of Others, Picador, London, 2004
[16] Jorge Ribalta**,** Towards a New Documentalism*,* http://www.variant.org.uk/43texts/JorgeRibalta43.html

obyvatele USA s hrdinou snímku.[17] Byly vytvořeny programy zaměstnávající umělce, kteří měli pomoci vytvořit národní společenství založené na konceptu loajality a sociální zodpovědnosti, takové, které *by již nebylo rozdělováno konflikty ani zpochybňováním kapitalistického vývoje*. Tagg se ve svých úvahách omezuje na oblast Spojených států a má na mysli hlavně program Farm Security Administration z období 1935-1946, jehož se zúčastnili mezi jinými Dorothea Langeová, Walker Evans, Gordon Parks, Arthur Rothstein nebo Lewis Heine. Beaumont Newhall, kurátor, historik umění a autor *Dějin fotografie* psal o tom, že fotografie nejsou pro to, aby nás informovaly, ale pro to, aby v nás vyvolávaly emoce. Snímky tedy byly součástí většího mechanismu, který neměl mnoho společného s pomáháním chudým zemědělcům nebo dělníkům. S Taggovými argumenty polemizuje Jorge Ribalta, který je nazývá melancholickým defétismem. Jako argument prokazující tezi, že státu může posloužit dokonce i zdánlivě jednoduchá pravda dokumentárního obrazu, Tagg uvádí film Rodneyho Kinga z roku 1992. Tento film použili soudci pro to, aby zprostili viny policisty, kteří bez zjevného důvodu zmlátili bezbranného člověka.

Ribaltovým argumentem bylo vnímání tohoto filmu veřejností, která navzdory všemu chápala film úplně jinak a vyjádřila svůj protest manifestací proti této interpretaci, která Kingovi křivdila. Obdobně nepochodil pokus Bushovy administrativy o posun interpretace snímků z Abu Ghraib jako výstřelků několika neukázněných vojáků. Snímky byly vnímány jako následek dalekosáhlé vojenské politiky důsledně realizované americkou vládou. Události tohoto druhu ukazují, že jakkoliv se lze pokoušet o manipulaci vnímání dokumentu, stát nemá monopol na přidělování významu. To poskytuje přece jen kousíček naděje dokumentaristickým praktikám.

Idea dokumentace coby potvrzení reprezentace se formovala v západních zemích, kde jsou vědomosti spojeny, asociovány se zrakem. Proto je v tomto okruhu tak důležitý fotorealismus. Ribalta píše, že *dokonce i po vzniku Photoshopu, kdy víme, že realismus je konstrukt, musíme realismus po fotografii vyžadovat. Tato potřeba je v nás i nadále i přes to, že žijeme v době digitálních úprav a fikce. Pokud chceme, aby demokracie nadále fungovala, potřebujeme nějakou ideu dokumentarismu*[18]. Ta nám

[17] John Tagg, The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning, University of Minnesota Press, 2009

[18] Jorge Ribalta, Towards a New Documentalism, http://www.variant.org.uk/43texts/JorgeRibalta43.html

poskytne pocit hmatatelnosti a spravedlnosti. Toho, že máme vědomosti. Poskytne nám jistotu jednání.

Existují samozřejmě také dokumenty, které nepodporují institucionální mechanismy a nacházejí se mimo kontrolu státu. Apelová se odvolává na izraelskou filmařku a teoretičku fotografie Ariellu Azoulayovou, autorku *The Civil Contract on Photography*, která píše: *Kritici fotografie zapomínají na to, že i přesto, že fotografie lže, může také říkat pravdu*.[19] Azoulayová se odvolává na nestora teorie fotografie, Rolanda Barthese, a zmiňuje jeho formulaci, že fotografie se vztahuje na to, co bylo, s poukázáním na to, že *what was there* nikdy není vším, co je na fotografii vidět. Za snímkem stojí také vždy soubor společenských relací, které umožnily vznik tohoto snímku. Azoulayová tvrdí, že je třeba pamatovat na to, že fotoaparát nebo kamera je objektivním pozorovatelem. I přes mnoho důkazů proti této tezi si musíme být vědomi toho, že zatímco stát neustále přiřazuje významy v souladu se svými zájmy, po celou dobu lze toto médium používat objektivním a spravedlivým způsobem, pro ochranu zájmů ukřivděných, tedy pro dobrou věc - pro kritiku rasismu, protidemokratických jednání nebo třídnosti zájmů států. Jsou známy praktiky, kdy je internet používán v rámci aktu obrany proti utlačovateli, aktu protestu proti militarizaci společnosti a v aktech odhalování nespravedlnosti vůči těm, kteří si takový zákrok dle globálního uvážení zaslouží. Příkladem takovýchto aktivit jsou akty vizuálního odporu v sociálních médiích, které uvádí dvojice Broomberg-Chanarin - proslulá kampaň z Iránu na Twitteru, filmy ukazující raněné během nepokojů v Egyptě, nahrávky z amerických bezpilotních letounů, které omylem popravují civilní obyvatelstvo v Afghánistánu.

## 2.6 Dokumentarismus a umění

Společně s prudkým vývojem tisku ve 20. letech XX. století se fotografie stala velmi důležitou, ne-li hlavní formou vizuální prezentace. To šlo ruku v ruce s vývojem nového typu diváka a modelu, tedy člena dělnické třídy. Ke konci třicátých let již byly vidět následky vývoje dokumentární fotografie. Vzhledem k popularizaci toho typu sdělení začal dosavadní monopol státu na předkládání interpretace pomalu slábnout. V poválečném období (po 2. světové válce ) a v dobách studené války se umělci stále

[19] Ariella Azoulay, The Civil Contract of Photography, New York, Zone Books, 2008, s.126

vzácněji zaplétali se státními institucemi, s různorodými vládními agenturami nebo politickými hnutími, protože je ke spolupráci stále častěji zvaly vznikající umělecké instituce. Jedna taková silná umělecká instituce vyrostla z newyorské MoMA a právě tam byla za spoluúčasti umělců a kurátorů zformulována nová estetika, která přesunula těžiště fotografie ze společenské angažovanosti jiným směrem.

Současná doba zase dokumentarismus velmi oslabila. Je možné, že právě vědomí toho, že médium (které se doposud jevilo jako nejvěrohodnější) podporuje a podporovalo systémy a mocenské struktury, ho nakonec oslabilo tak silně, že toto médium ztratilo svou dosavadní pozici. Ta je tak nestabilní, že již neobstojí coby samostatný žánr. Dokumentarismus z doby před osmdesáti lety se vyvinul, posunul se dál. Spojil se s uměním a různými typy uměleckých aktivit. Takoví umělci jako Krzysztof Wodiczko, Aeronut Mik, Walid Raad ho používají jako nástroj.

Řeč dokumentarismu nalezla své místo ve světě umění a během několika posledních let ovládla jeho řeč. Jsou samozřejmě slyšet hlasy kritizující stírání hranic mezi dokumentem a uměním. Jedním z nich je argument o estetizaci utrpení a násilí. Jedná se obecně o argument proti soutěžím tiskové fotografie, obzvláště World Press Photo. Tato největší a nejznámější soutěž přitahuje davy diváků a odměňuje nejvíce vyestetizované výjevy bolesti, působící na odběratele krví a násilím. V kontextu předchozích úvah ohledně manipulace dokumentem se v této situaci jako silnější nejeví ani tak obvinění z estetizace násilí, jako spíše výtka z roviny etiky a politiky.

Jak píše Apelová, není reprezentace bez estetiky (na cestě k pořízení snímku je vždy řada rozhodnutí, estetiku usměrňuje již samotný styl daného fotografa vyplývající z jeho hierarchie hodnot). Nejde o to, zda estetizace byla použita vědomě, ale o to, co se děje v důsledku těchto obrazů a jaké hrozby vyplývají z obsahů, které tyto obrazy zprostředkovávají. Zde je zmiňován případ válečného fotografa Luca Delahaye. Ten se pokusil vytyčit hranici mezi svými reportážními pracemi a snímky – jak je sám definoval - uměleckými (fine art prints). Tento pokus se nezdařil: údajně více odtažité a nestranné „umělecké“ snímky jsou prostě pořízeny pomocí jiné sady estetických, formálních postupů. Význam těchto snímků i nadále závisí na podmínkách vzniku a šíření, na práci vojenské mašinérie odhalené Broombergem a Chanarinem, kterou popíši v další části textu. Podle Apelové tyto dva typy fotografií nelze rozlišit. Samozřejmě stejně, jako mezi dokumenty existuji takové, které neslouží zájmům ideologie a politiky,

tak mezi uměleckými technikami nalezneme takové, kterým se vydařil pokus o potlačení konzumace výjevů utrpení. Erina Duganne, autorka *Photography after the fact,* kterou Apelová zmiňuje, se odvolává na projekty Sally Mannové či Andrease Serrana – tedy na typ aktivit, které mají vliv na kritický přístup příjemce k vnímání snímků. Divák si více kriticky uvědomuje, co vidí a co nevidí na fotografiích. Do této skupiny patří i Broombergovy a Chanarinovy projekty. Připravují půdu pro kritickou úvahu o koloniálním charakteru média, kterým je fotografie.

## 2.7 Druhá vlna reprezentace

Paradox spektakulárního obrazu se zvláště po útoku na věže Světového obchodního centra ještě více vyostřil a vyvolal přísnější odlišování klasické reportáže od umělecké fotografie. Většina snímků z 11.září je dílem amatérů a svědků událostí, protože fotoreportéři přijeli až později a soustředili se hlavně na následky útoku. Umělec a spisovatel David Campany tuto okolnost nazval *pozdní fotografií (late photography)*. Podle Davida Campany se tento typ práce s obrazem charakterizuje používáním estetiky příznačné pro věcnou soudní fotografii z místa činu. Pozdní fotografie podle Campany představuje druhou vlnu reprezentace a pokládá otázku: *jak se mění naše vnímání války, pokud vidíme pouze stopy a ne tváře?*

### 2.7.1 Richard Mosse

Podobný přístup můžeme najít i u irského fotografa a umělce Richarda Mosse, který velmi často pracuje v konfliktních oblastech. Příkladem jeho fotografického díla, které bychom mohli zařadit k druhé vlně reprezentace, jsou projekty: *Nomads* a *Breach* (2009), které vznikly během jeho pobytu spolu s americkou armádou v Iráku. Soubor *Breach* zachycuje pobyt vojáků na provizorních základnách, jako např. v arabských palácích. Soubor *Nomads* je pak sérií velkoformátových snímků automobilových vraků ležících v poušti. Mosseho projekty ukazují, že si je vědom omezených možností fotoreportáže. Mosseho tvorba se pohybuje na pomezí dokumentu a současného umění. Pozornost si zaslouží i jeho video projekty. Snímek *Killcam* byl natočen ve vojenském

sanatoriu a zachycuje vojenské veterány hrající válečné počítačové hry. Snímek *Untitlet (Iraq)* se odehrává na poušti. Vraky vozidel a techniky jsou postupně pohlcovány a zase odkrývány pískem a představují živou, stále se v čase měnící monumenty.



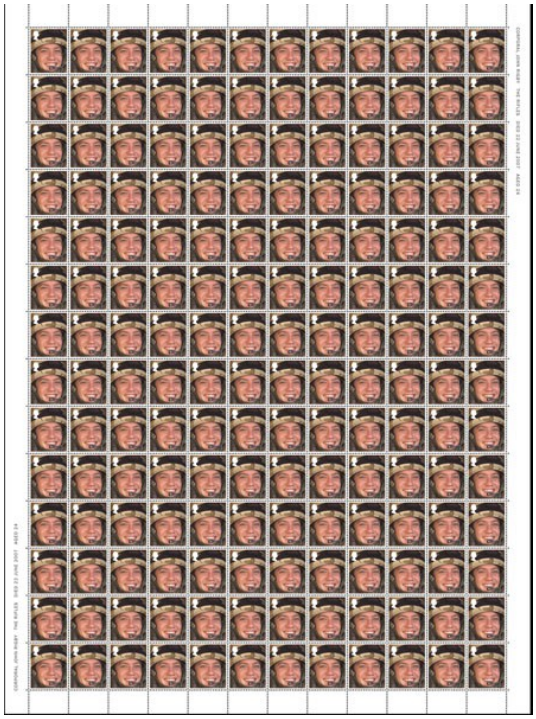
The Enclave

Posledním Mosseho projektem, prezentovaným v irském pavilónu na Bienále v Benátkách v roce 2013, je multimediální instalace *The Enclave*. V roce 2012 se Mosse spolu se svými kolegy Trevorem Tweetenem a Benem Frostem vydali do Demokratické republiky Kongo zmítané vnitřními konflikty, kde pronikli až k ozbrojeným skupinám bojovníků. Mosse použil již nevyráběný infračervený barevný materiál Kodak Aerochrome, určený pro vojenský letecký průzkum terénu. *To, co mě zaujalo, bylo původní vojenské určení tohoto materiálu a jeho neobvyklá škála barev.*[20] Tento materiál dokáže zachytit neviditelné infračervené spektrum světla a proměnit zelenou barvu na velmi intenzivní odstín růžové a purpury. Válečné Kongo se tak proměnilo v surrealistický nebo přímo psychedelický svět, ve kterém růžová pole zastírají drastickou realitu pohledu na ležící oběť.

[20] Cit pro Laurence Mackin, Richard Mosse reprezentoval Irsko na biennale v Benátkách 2013, Irish Times, http://www.irishtimes.com/blogs/pursuedbyabear/2012/08/22/richard-mosse-to-represent-ireland-at-venice-biennale-2013/

### 2.7.2 Steve McQueen

Projekt, věnovaný stejně jako *The Day Nobody Died* vojenské mašinérii omezující dokument, je soubor *Queen and country*, vytvořený Stevem McQueenem v roce 2006. McQueen je umělec, který v roce 1999 získal britskou Turnerovu cenu. McQueen je také režisérem známých filmů, jako *Hunger*, *Shame* a naposledy i *12 years a slave* (7 nominací na zlatý glóbus a Oscarová naděje). Děj všech jeho filmů se točí okolo zajetí. Film *Hunger* vypráví o vězeňském odporu vůči systému během konfliktu v Severním Irsku. *12 years a slave* je brutálním vyprávěním založeném na skutečném příběhu svobodného člověka z New Yorku, který je prodán do otroctví v Jižní Americe. V McQueenových filmech je hodně násilných scén, jeho kameraman – Sean Bobbitt (bývalý zpravodajský kameraman z konfliktních oblastí), používá pro zvýšení napětí záběry chvějící se ruční kamery. Film *Queen and country* vznikl jako odpověď na situaci, kterou McQueen zažil během pobytu s britskými vojenskými jednotkami v Basře. Měl v plánu natočit dokumentární film, ale na místě se rozhodl svůj záměr změnit. Místo toho vytvořil práci skládající se z poštovních známek s obrázky vojenských obětí iráckého konfliktu. Jde o kritické dílo namířené vůči vojenské mašinérii, ve které McQueen využil snímky ze soukromých rodinných archivů obětí. Diváka směřují k vnímání individuálního utrpení a představují vizuální překážku pro státní monopol na obrazovou prezentaci války.



Queen and country

### 2.7.3 Walid Raad aka The Atlas Group

Umělcem, kterého Broomberg a Chanarin zmínili během našeho společného rozhovoru v roce 2011 je libanonský umělec věnující se novým médiím Walid Raad. Tematicky se věnuje všemu, co se týká archivu. Raad často využívá nomenklaturu a muzejní prostředky, jako: archív, slideshow, powerpointovou prezentaci nebo nástěnné informační panely a dokumentární fotografii. Raadovy práce byly prezentovány na bienále ve Whitney (2002), bienále v Benátkách (2003) nebo na výstavě Documenta 11 a 12 v Kasselu. V období 1999-2004 vystavoval Raad pod pseudonymem skupiny *The Atlas Group*, kterou sám definoval jako skupinu badatelů, kteří měli za cíl: prozkoumat a zdokumentovat současný příběh Libanonu, se zvláštním důrazem na války v období 1945-1990. Tato skupina prezentovala na retrospektivní výstavě v londýnské galerii Whittechappel v roce 2010 výzkum současné historie Libanonu a uměleckých institucí v arabském světě. Představený archív byl impozantní. Raad do svého archívu zařadil i zaskakující díla, jako např. videosnímek natočený kameramanem č. 17 z libanonské

tajné služby, který místo monitorování pobřežní linie Bejrútu natáčel západ slunce, dále 226 poznámkových bloků obsahujících vystřižené fotografie modelů aut, které během války posloužily jako časované bomby, detaily fotografií dýmu po bombových atentátech nebo fotografie motorů aut. *Jedinou částí auta, kterou výbuch auta nezničí je motor. Odhozený obrovskou tlakovou silou na desítky, někdy i stovky metrů daleko od místa výbuchu, přistává na balkónech nebo střechách. Během války se fotoreportéři snažili jako první najít a vyfotografovat tyto výbuchem odmrštěné motory.* [21]



The Atlas Group archive

*Stejně jako mnoho jiných jsem na konci 70. let v Bejrútu sbíral kulky a nábojnice. Běhal jsem v noci po městě a vytrhával je ze stěn ostřelovaných budov, automobilů a stromů. Přesně jsem si zapisoval, kde jsem kulku našel a vyfotografoval místo nálezu. Na místo dopadu jsem přilepoval barevné tečky, které odpovídaly velikosti a barvě kulky.* [22]

[21] Walid Raad, Miraculous beginnings, Whitechappel Gallery, 2010
[22] Walid Raad, Miraculous beginnings, Whitechappel Gallery, 2010




The Atlas Group archive

Atlas Group zpochybňuje pravdu, vládu a otázku dokumentace vzhledem k sporné skutečnosti historických záznamů. Připomíná, že pravdivost dokumentů, které sbíráme, nezávisí na tom, jestli jsou skutečné. Tradiční dějiny jsou psány jako chronologický sled událostí nebo životopis hrdinů. Walid Raad stejně jako Broomberg a Chanarin říká, že dějiny nelze omezovat pouze na jednu vybranou chronologii nebo životopis.

# 3. Broomberg  a Chanarin a nový dokumentalismus

## 3.1 *The Day Nobody Died.* Antireportáž?

V roce 2000 byli Broomberg a Chanarin porotci v soutěži World Press Photo. Vzpomínají na způsob, kterým během několika hodin museli vyhodnotit stovky snímků, většinou pocházejících z válečných zón a míst otevřeného boje. Projekt *The Day that Nobody Died* je výsledkem potřeby rozboru mašinérie výroby fotografických obrazů v konfliktních oblastech. Broomberg a Chanarin odkazují touto aktivitou na slova Susan Sontagové, která řekla, že focení a válčení jsou srovnatelné činnosti. A jsou samozřejmě silně spojeny: *Tyto dva průmysly fungují paralelně*[23]. Fenoménem, který dvojici zajímal, byla cesta do Afghánistánu společně s armádou. Po zkušenostech z první války v Perském zálivu v roce 1990, kdy USA nepřipustilo návštěvy tisku, byli do Afghánistánu novináři přijímáni velmi ochotně. Vláda USA věděla, že je potřebuje. Byl vytvořen kompletní, efektivně fungující systém pro kontrolu příchozích, dokonce jim byl nabízen údajně bezprecedentní vstup do první linie.



The Day Nobody Died

[23] Rémi Coignet dla Le Monde, Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin, 2013, http://www.broombergchanarin.com/text/le-monde-interview/

V červnu roku 2008 přistáli Broomberg a Chanarin společně s vojenskou jednotkou Britské armády v Afghánistánu. Video, které je součástí projektu, popisuje cestu těsně zabalené krabice s fotopapírem z londýnského studia na frontu v provincii Hilmand a zpět. Krabice obsahovala fotopapír s délkou padesáti metrů, šířkou 76,2 cm a váhou 13,5 kilogramu. V předmluvě k výstavě v Barbican Gallery v Londýně, která byla otevřena v prosinci roku 2008, použili umělci pojem „válečné divadlo" a prohlásili, že se po celou dobu trvání tohoto projektu velmi snažili k tomuto „divadlu" udržet odstup. Těmito slovy zdůraznili, že divadlo se konalo, oni byli pouhými diváky. Těmito slovy odkazují také na válku coby jev předávaný mediální cestou, mezi jinými prostřednictvím reportážní fotografie, která ukazuje utrpení a smrt velmi explicitně. Broomberg a Chanarain píší: „(...) S postupným vývojem projektu jsme začali tento akt, převážení krabičky se svitkem filmu do Afghánistánu, vnímat jako performanci. Britští vojáci, kteří nám pomáhali při přepravě, nakládání svitku do nákladních automobilů, letadel, helikoptér a pancéřovaných vozidel, se mimovolně stali herci v této události"[24]. Ve skutečnosti to byla válečná mašinérie, kdo vedl svitek z rukou do rukou, z místa na místo; Broomberg a Chanarin byli pouze jeho „společníky", strážci. Neodmítali fotografování v žádné situaci, kdy jim to bylo nabídnuto. Metoda práce, kterou vyvinuli, spočívala v tom, že ve všech okamžicích, v kterých by fotograf pořídil snímek, podle Banksyho projektu tzv. *photo opportunity*, Broomberg a Chanarin odhalovali sedmimetrový kus papíru a 20 vteřin ho exponovali. V důsledku vznikly abstraktní plochy s nerovnoměrným rozmístěním barvy.

Výsledný efekt této aktivity neumožňuje a dokonce brání divákovi v dosažení katarze, ve spojení se s obětí v gestu soucitu a identifikace – oběť není vidět, není na fotografiích, vůbec tam nemá lidskou podobu. Autoři říkají, že „pobízejí diváka k tomu, aby zpochybnil svůj názor na souvislosti mezi výjevy násilí a skutečnou povahou vztahů mezi kulturou, politikou a morálkou(...)"[25]. Obrazy, které vznikly, jsou svébytným prohlášením, že fotografie může být a měla by být nekontrolovaná, navzdory mašinérii mocenských struktur, které ji programují a řídí. Broomberg a Chanarin pochybují o úloze vojáka-fotoreportéra, kterou zpopularizoval technologický vývoj, tedy o úloze jedince, který coby součást systému nedokáže být objektivním

[24] The Day Nobody Died, Barbican Gallery Presentation, http://www.broombergchanarin.com
[25] The Day Nobody Died, Barbican Gallery Presentation, http://www.broombergchanarin.com

pozorovatelem jeho fungování. Zároveň se sami – coby fotografové zvenčí – museli v rámci projektu tomuto stroji podřídit, jejich práce je ale vůči tomuto mechanismu kritická.

V den, kdy Broomberg a Chanarin přistáli v Afghánistánu, byl zabit fixer BBC, téhož dne zahynulo při sebevražedném atentátu také devět afghánských vojáků. Následujícího dne to byly další tři oběti. Na třetí den skončil další sebevražedný útok smrtí osmi obětí. To bylo důvodem sebevraždy dalšího člověka. Název projektu *The Day Nobody Died* se vztahuje na pátý, poslední den pobytu autorů v Afghánistánu, který byl jako jediný dnem bez obětí. „*The Day Nobody Died* zkoumá absurditu ne-dění, jeden den, kdy je válka ve stavu pozastavení – neplní svou funkci. (…) Bez dění, bez smrti by nebylo informace, fotoreportáže ani příběhu v podobě, v jaké ho známe."[26]

Tento projekt se setkal ve fotografických a tiskových kruzích, obzvláště těch spojených s fotoreportáží, s kritickými ohlasy. Byl považován za příliš konceptuální pro to, aby mohl přenášet pravdu o válce v Afghánistánu. Broomberg říká, že hlavním argumentem konzervativců proti tomuto projektu vystavovaného v galerii je námitka, že barevné skvrny na vystaveném papíru tvoří škrábance, defekty. Síla těchto nedokonalých obrazů spočívá ve skutečnosti, že jsou důkazem, stopou[27]. Je to práce kritická vůči dokumentu a dokumentarismu pojatému jako praxe, která slouží mocnářům a politickým zájmům – tento motiv dále rozvinu v následující kapitole.

## 3.2 *War Primer 2*

Za *War Primer 2* byli Broomberg a Chanarin odměněni prestižní cenou Deutsche Börse Photography Prize. Po předchozí kritické práci na téma válečné fotografie se tentokrát jedná o přepracovaný přístup, který ukazuje jev nového typu dokumentarismu, válečné fotografie vyrostlé na půdě internetu, tedy nového, mocného informačního média, které je liberálnější a má širší dosah než tisk. *War Primer 2* je určitou aktualizací, kterou dvojice provedla na knize Bertolda Brechta, německého básníka

[26] The Day Nobody Died, Barbican Gallery Presentation, http://www.broombergchanarin.com
[27] Rémi Coignet dla Le Monde, Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin, 2013

známého svou fascinací komunismem a ideou kolektivismu. Podle Broomberga a Chanarina byl Brechtův *War Primer* z roku 1955 jedním z největších kulturních výdobytků, které se zabývaly tématem fotografie coby historického dokumentu, který v meziválečném období prožíval ve Střední a Východní Evropě období výjimečného rozkvětu. Brecht, člověk slova, literát, se k vývoji fotografie vyjadřoval velmi skepticky. Fotografie nechápal, říkal jim hieroglyfy, které je třeba dešifrovat. Ve svých textech psal o tom, že již tehdejší nadprodukce obrazů spojená s buržoazním a kapitalistickým tiskovým trhem, nesloužila k rozjasňování, ale zatemňování faktů.[28] *War Primer,* která sestává z autorových básní, poznámek a vystřihovánek novinových fotografií se týká způsobu prohlížení, čtení tiskové fotografie z dob 2. světové války. *War Primer 2* je opožděným pokračováním Brechtovy knihy a jeho tématem jsou obrazy konfliktu generované stranami americké války s terorismem po útoku na World Trade Center.




War Primer 2

Objevují se tam výjevy z moderních dějin, ukazující hlavně neoficiální snímky amerických vojáků, snímky, které nejsou publikovány v tisku, mezi jinými z důvodu jejich politické nekorektnosti. Jsou zde šokující snímky mrtvol, snímky ukazující situace, v kterých se usměvaví američtí vojáci s těmito mrtvolami fotí, proslulé obrázky z Abu Ghraib, obraz afrického utečence na pláži La Lajita ve Španělsku, přeprava

[28] Bertold Brecht cytowany w War Primer 2, Steidl, ipad app

amerických rakví (ještě donedávna aplikovaly americké orgány zákaz publikování a šíření snímků rakví amerických vojáků z konfliktních oblastí). Tyto snímky pocházejí z internetu, jsou anonymní, dodatečně upravené, mají pozměněný formát. Jsou to skryté dějiny, které se díky způsobu fungování internetu stávají veřejnými. Kdysi by tyto snímky zhlédl malý okruh lidí, nyní, kdy fotografie oběhne svět během několika málo hodin, jsou nejautentičtějším dokumentem, který se neustále sám živě publikuje.



War Primer 2

V předmluvě k publikaci se dvojice odvolává na slova Heiner Müllera, který řekl, že používat Brechta, aniž bychom ho pozměnili, je zrada. Broomberg a Chanarin použili postup nazývaný „appropriation art" a tím samým vyjádřili jejich kritický postoj k jevu současných obrazů konfliktů. Kniha je stejně tak zradou v müllerrovském smyslu jako poctou Brechtovi.

## 3.3 *Holy Bible* a Archiv moderního konfliktu

Jedná se o nejnověji dokončený a publikovaný projekt dvojice Bromberg-Chanarin. Bázovali v něm na archivu a pojmu archivu. Koncept je pokračováním *War*

*Primer 2*, je to také postup appropriation art, který je opětovně aplikován na text. Tentokrát se zabývají kritickým rozborem fotografií současného konfliktu ve střetu s textem Bible. Snímky pocházejí z Archiv Moderního Konfliktu (Archive of Modern Conflict), který skrývá, jak řekli, obrovská množství neoficiálních, nepohodlných a unikátních materiálů vyřazených z oficiálního oběhu vzhledem k jejich politické nekorektnosti. Zkoumání archivu Archiv Moderního Konfliktu probíhalo v souladu s určitým přísně stanoveným směrem, který vytyčil úryvek textu *Two Essays on God* izraelského filozofa Adiho Ophiry. Ophir učí filozofii na univerzitě v Tel Avivu a ve své poslední publikaci *Řád zla* vypracoval morální teorii zdůrazňující společenskou bázi pro existenciální a politickou podstatu zla. V *Divine Violence*, Ophirově textu, kterým se Broomberg a Chanarin řídili při práci nad *Holy Bible,* je hlavním motivem fenomén zjevování se Boha v Bibli. Tento jev definuje skrze katastrofu. *Od samotného začátku, kdykoliv se (Bůh) zjevoval, bylo to skrze katastrofu. Okamžik katastrofy je jako okamžik zázraku. Velmi často máme co do činění se stejnou událostí: zázrakem pro jedné, neštěstím pro jiné. Jako smrt novorozeněte nebo rozestoupení se Rudého moře (...). Relace mezi božskou a pozemskou ekonomií moci prošly významnou proměnou společně se vznikem moderního státu a jeho definicí jako státu celku (prostoru, obyvatel, veškerých vazeb, čili velkého mechanismu, který se snaží kontrolovat všechno, co obsahuje a obsahovat vše, co kontroluje). Právě současný stát se stál možným nebo aktuálním generátorem neštěstí ve velkém měřítku a ničivá síla některých států byla dovedena k dokonalosti*[29]. Práce Broomberga a Chanarina je založena na zjištění, že existuje korelace mezi sílami struktur v Bibli a strukturami sil v současných systémech vládnutí - pomstychtivý Bůh je nyní pomstychtivým státem nebo státem, který kontroluje své občany. Ze srovnání těchto dvou sfér: biblického textu a obrazů prezentujících horror a šílenství globálních katastrof, vznikají v knize nové významy. Vážnost se zde na přeskáčku míchá s abstrakcí, dokonce s humorem. Dvojice pokládá další nepohodlné otázky. Kolik je v tom provokace? Broomberg a Chanarin provedli pečlivý research, text četli několik let. Kniha lidstva je podle nich knihou konfliktů – a důkazem toho jsou obrazy. Odhalování se mechanismů moci v dějinách je analogické k odhalování obrazů dějin. Je to neustálá hra na odhalování a zahalování. Museum of Modern Conflict shromáždilo ve svém archivu ty příběhy, které instituce a oficiální

[29] Adi Ophir, Divine Violence, http://www.choppedliver.info/text/divine-violence-adi-ophir/

státní agentury zatemňovaly a skrývaly, autoři zmiňují například rodinná alba nacistů, která tam nalezli. Broomberg a Chanarin tyto archivy odhalují a dezavuují tak mechanismy současných států a kontrakty, v nichž jsme pasivní stranou, protože jsme obklopeni příkazy a zákazy státu, který vytvořil účinnou mašinérii kontroly občanů.

Nápad na 768-stránkovou bibli obrazů vznikl u příležitosti práce na předchozím projektu: „všimli jsme si, že soukromý exemplář Bible, který vlastnil Brecht, měl na obálce nalepený snímek závodního automobilu. Toto spojení nás zasáhlo.[30]“ Podobně jako v *War Primer 2* se zde začali zabývat pasivní konzumací obrazů a institucionální cenzurou. Odvolávají se zde na snímek, který jsem již popsala dříve – na obraz svržení pomníku Saddáma Hussaina v Bagdádu, který byl propagován a stal se symbolem vítězství ve válce v Iráku v roce 2003. Za zmínku stojí, že pro provedení tohoto záměru museli Bromberg a Chanarin zažádat o souhlas britských orgánů s publikováním textu.

Základní kategorií pro Brechtovu estetiku je kategorie zcizovacího efektu, kterou coby divadelní teoretik zavedl. Spočívala především v očištění scény a publika z veškeré magie a emocionálního přístupu. Herec by podle Brechta neměl dovolit, aby byl s postavou zcela identifikován – diváci by po celou dobu měli vědět, že herec postavu pouze ukazuje, že s ní není totožný. V takovém pojetí se hercovy proslovy stávají citáty vyvolávanými za přítomnosti diváků. Místo viditelných scénických světel nebo lan udržujících oponu tak, jako tomu bylo u Brechta, nalezneme v *Holy Bible* snímky akrobatických výkonů, hracích karet, psích kusů, které knize zdánlivě dodávají humorný charakter. Ty nám říkají, že *Holy Bible* nereprezentuje skutečnost, ale může nám také vyprávět o nepravdivosti Broombergových a Chanarinových dějin nebo o jejich částečně pravdě. *Holy Bible* je také divadlem, platí v něm brechtovská kategorie zcizení. Autoři poskytují mnoho prostoru pro interpretaci, nazývají projekt pokusem, který možná bude nepochopen. Souvislosti obrazů a textů vytyčené v projektu nejsou pevné, každý by je mohl vytvořit znova. Autoři postmoderním způsobem mrkají na příjemce. Zapůjčili si text, který je otevřen opětovným interpretacím.

[30] Oliver Chanarin, Wired, http://www.wired.co.uk/news/archive/2013-06/05/the-bible-and-catastrophe





Holy Bible

# Závěr

V odpovědi na otázku magazinu *Wired* ohledně morbidních obrazů mrtvol nebo kousků těl, které byly použity také v *War Primer 2* a *Holy Bible,* se Chanarin zeptal: *Proč máme utíkat od obrazů? Existují i přesto, že se na ně neradi díváme. Umělec Thomas Hirschhorn argumentoval, že bychom se měli dívat na obrazy zničených nebo poškozených těl, protože je to naše povinnost. V naší Bibli používáme tento typ obrazů jako sérum proti jejich dezinfikování, vynechávání mainstreamovými médii*[31].

Broombergovy a Chanarinovy aktivity se netýkají pouze morálky v současném světě politických systémů, ale řídí se také etikou. Používají mechanismus odhalování zakrytého. Formují příjemce, který si kriticky uvědomuje mechanismy stojící za vznikem obrazů. Ekosystém, morální, politické a finanční prostředí obrazů je zajímá více, než jednotlivé obrazy. „Vše začalo společně s narůstajícími pochybnostmi pokaždé, když jsme pořizovali snímek. Do toho procesu, hlavně v případě portrétování, kdy máme co do činění s osobou, je zabudován skrytý slib. Známka spasení; jakoby byl fotoaparát nějakým portálem do lepšího světa."[32] Ve všech projektech se zabývají rozborem média, z jehož samotné definice vyplývá, že se jedná o nástroj kolonizace objektu snímku. „Pro by kdokoliv odhaloval fotografovi tak mnoho - obzvláště aniž by plně pochopil, jak funguje médium, které má tak silné politické, kulturní a ekonomické konotace?"[33] Obzvláště poslední projekty, které jsem popsala v třetí kapitole, patří k rozšířeným praktikám nového dokumentarismu. Spojují archivizační práci – a v podstatě práci badatele archivů – s apropriačním uměním, zatímco projekt z roku 2008 navíc používá umění performance. Charakteristické jsou pro ně také postmoderní metody: hra, odhalování a zahalování, citát, říkanka, otevření se na veřejnou sféru výměny (internet). Broomberg a Chanarin přiznávají, že důvodem k optimismu je fakt, že je stále více civilních novinářů, kteří jsou coby potenciální svědci konfliktu nebo sociální nespravedlnosti vybaveni mobilními telefony. V tomto okamžiku je s agenturou Associated Press spojeno více osob, které dodávají informace tímto způsobem, než profesionálních fotografů, kteří „hledají důkazy" v dané lokalitě. Dvojice Bromberg-

[31] Oliver Chanarin, Wired, http://www.wired.co.uk/news/archive/2013-06/05/the-bible-and-catastrophe
[32] http://www.broombergchanarin.com/text/conscientuous-interview/
[33] http://www.broombergchanarin.com/text/conscientuous-interview/

Chanarin tím samým souhlasí s Ariellou Azoulayovou, které se věnuji v druhé kapitole. Nepřetržitě probíhá bezslovný politický boj, který chce mít monopol na reprezentaci, neustále se pokouší zabrat a řídit médium obrazu. Přesto, že je dokument v mnoha případech skutečně zabrán, existuje šance, která umožňuje médium od těchto snah osvobodit. Tuto možnost poskytují nová média. Pole vyprávění je otevřeno, je také možné, že existuje více osob, které jsou připraveny informovat, což ve společnostech posiluje demokratické procesy.

## Seznam literatury:


APEL DORA., War Culture and the Contest of Images (New Directions in International Studies), Rutgers University Press, New Brunswick, 2012.

AZOULAY ARIELLA., *T*he Civil Contract of Photography, Zone Books, New York 2008.

BAER ULRICH., Spectral Evidence: The Photography of Trauma, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2005.

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN, Chicago, Steidl Mack, London 2006.

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN, Ghetto, Trolley, 2003.

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN, Holy Bible, MACK/AMC by Adam Boomberg and Oliver Chanarin, 2013.

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN, Fig, Steidl/Photoworks, 2007.

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN,Alias, Foundation for Visual Arts, Kraków, 2011.

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN, War Primer 2, ipad app.

ADAM BROOMBERG AND OLIVER CHANARIN, Foam presentation, http://www.youtube.com/watch?v=OrzMdrwO6B8.

COIGNET REMY, Une conversation avec Adam Broomberg & Oliver Chanarin, Le Monde, 2013, http://www.broombergchanarin.com/text/le-monde-interview/.

COTTON CHARLOTTE: The photograph as contemporary art. New edition. London: Thames&Hudson Ltd, 2009.

COLBERG JŐRG, Conscientious, http://www.broombergchanarin.com/text/conscientuous-interview/.

DAVIES LUCY, The new war poets: the photographs of Adam Broomberg and Oliver Chanarin, http://www.choppedliver.info/text/the-new-war-poets/.

HERSHDORFER NATHALIE, Afterwards, Contemporary Photography Confronting the Past, Thames & Hudson, 2011.

LANGE CHRISTY, Shooting Gallery, http://www.frieze.com/issue/article/shooting_gallery/

MACKIN LAURENCE, Richard Mosse to represent Irleand at Venice Biennale 2013, http://www.irishtimes.com/blogs/pursuedbyabear/2012/08/22/richard-mosse-to-represent-ireland-at-venice-biennale-2013/.

MANN SALLY , What Remains, Bulfinch, New York, 2003.

MEGGAR J.E.,Images of War, Pictures need a context, http://www.nytimes.com/1991/02/17/arts/l-images-of-war-pictures-need-a-context-089891.html.

MORRIS JOHN G., Zdobyć zdjęcie, moja historia fotografii prasowej, Cyklady, Warszawa 2007.

NYCZ RYSZARD,Postmodernizm.Antologia przekładów, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1998.

RAAD WALID, Miraculous beginnings, Whitechappel Gallery, london, 2010.

RIBALTA JORGE**,** Towards a New Documentalism

http://www.variant.org.uk/43texts/JorgeRibalta43.html.

SONTAG SUSAN, Regarding the pain of Others, Picador, London, 2004.

WIILLIAMS VAL, No statistics, http://www.broombergchanarin.com/no-statistics-text-by-val-williams/.

WIRED, http://www.wired.co.uk/news/archive/2013-06/05/the-bible-and-catastrophe.

WODICZKO KRZYSZTOF, Obalanie wojen, Mocak, Kraków, 2013.
www.broombergchanarin.com

# Jmenný rejstřík:

Adam Broomberg 10, 12, 13, 14, 15, 18, 25, 31, 32,39, 40, 41, 43, 47
Apelová Dora 25, 26, 27, 32
Azoulay Ariella 31, 48
Brecht Bertold 42, 43, 45
Bobbitt Sean 35
Bush George 28
Campany David 33
Chanarin Oliver 10, 12, 13, 14, 15, 18, 25, 31, 32,39, 40, 41, 43, 47
Coignet Remi 18, 24, 39
Delahaye Luc 32
Evans Walker 30
Frost Ben 34
Heine Lewis 30
Hussein Saddam 38, 45
Jean Luc Godard 23
King Rodney 27, 30
Kollman Tibor 12
Langeová Dorothea 30
Mackin Laurence 34
McQueen Steve 35
Mik Aeronut 30
Mosse Richard 33
Müller Heiner 43
Newhall Beaumont 30
Ophir Adi 44
Parks Gordon 30
Raad Walid 32, 36
Ribalta Jorge 29, 30, 31

Rothstein Arthur 30
Sally Mannova 33
Serrano Andreas 33
Sontagová Susan 29, 39
Tweeten Trevor 34
Tagg John 29
Williams Val 12, 21
Wodiczko Krzysztof 32