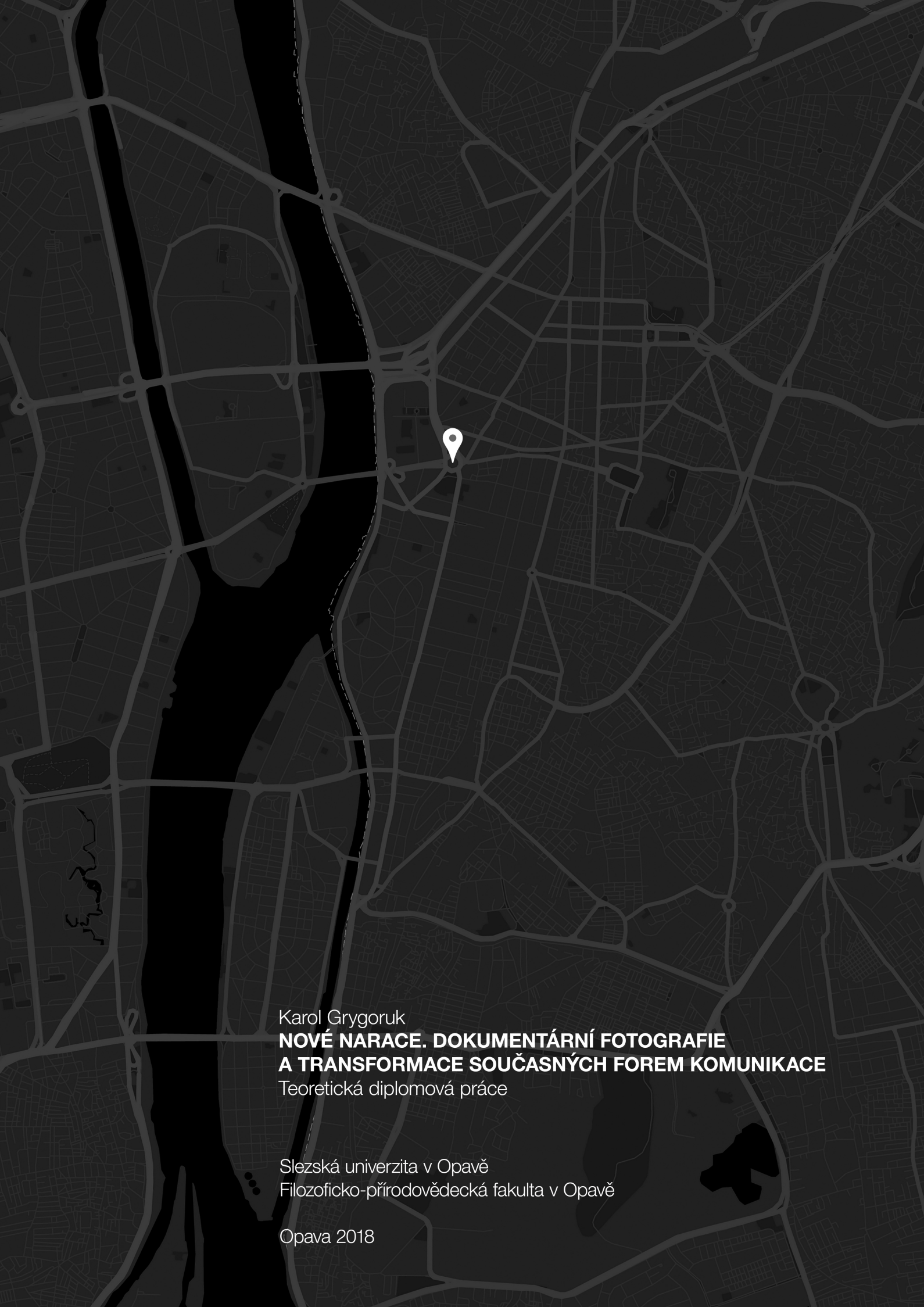


Karol Grygoruk

NOVÉ NARACE. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE A TRANSFORMACE SOUČASNÝCH FOREM KOMUNIKACE

Teoretická diplomová práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Opava 2018

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Karol Grygoruk

NOVÉ NARACE. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE A TRANSFORMACE SOUČASNÝCH FOREM KOMUNIKACE

Teoretická diplomová práce

Opava 2018

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Karol Grygoruk

NOVÉ NARACE. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE A TRANSFORMACE SOUČASNÝCH FOREM KOMUNIKACE

Teoretická diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: MgA. Jan Brykczyński
Oponent: odb. as. MgA. Karel Poneš

Opava 2018

ABSTRAKT

Předmětem této teoretické práce jsou současné procesy transformace fotografického média a jejich vliv na formování vizuální komunikace v dokumentární praxi. Práce popisuje nejnovější projevy evoluce zaznamenaného obrazu ve virtuální intrernetové síti, rozvoj fotografie a její demokratizace v důsledku nových technologických možností na přelomu 20. století a proměn samotných humanistických tvůrčích přístupů.

Klíčová slova: vizuální kultura, sociální média, dokument, humanismus, komunikace, internet, web 2.0, infotainment, média.

ABSTRAKT

The subject of this theoretical work is to review the processes of photographic media transformation and their influence on the formation of visual communication in documentary practice. The following master thesis describes the latest manifestations of the evolution of the recorded image in the virtual network (of Internet), the development of photography and its democratization due to the new technological possibilities available at the turn of the 20th century and the transformation of the creative humanistic approaches themselves.

Keywords: visual culture, social media, documentary, humanism, communication, internet, web 2.0, infotainment, media.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2017/2018**

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Mgr. Karol GRYGORUK**
Osobní číslo:	**F170640**
Studijní program:	**N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor:	**Tvůrčí fotografie**
Název tématu:	**Nové narace. Dokumentární fotografie a transformace současných forem komunikace.**
Téma anglicky:	**New Narratives. Documentary photography and the transformation of contemporary forms of communication.**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Předmětem teoretické práce je vývoj současných forem vizuální prezentace a vliv tohoto procesu na transformace narativních strategií podle jejich adaptace aktuálním kanálům reality web 2.0 ?demokratickému lesu? (William Eggleston).

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Baudrillard, J. (1995). The Gulf War Did Not Take Place. Bloomington: Indiana University Press
Rose, G. (2010). Interpretacja materialów wizualnych. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
Eggleston, W. (2015). The Democratic Forest. Goethingen: Steidl Verlag

Vedoucí diplomové práce: **MgA. Jan BRYKCZYŃSKI**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **19. června 2018**
Termín odevzdání diplomové práce: **30. června 2018**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 20. června 2018

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Janu Brykczyńskému za podporu, věcné a cenné připomínky. Za čas a posudek k této práci pak děkuji oponentovi Karlu Ponešovi.

Za pomoc a inspiraci velmi děkuji všem pedagogům Institutu tvůrčí fotografie a také mým kamarádům a kamarádkám.

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

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



V Opavě dne 29. června 2018

OBSAH

Úvod 9

Evoluce média a humanistický postoj 15

Dokument v podmínkách internetu Web 2.0 30

Infotainment – čili krize tradičních mediálních forem 37

Dokument a současné umění 44

Nová propaganda. Zpráva v éře postpravdy 57

Dokumentární fotografie a její reprodukce jako politický akt 72

Závěr 84

Seznam použité literatury 87

Webové stránky 90

Jmenný rejstřík 91

Obrazová příloha 94

ÚVOD

Nikoli neseznámený s písmem, ale neseznámený s fotografií bude analfabetem budoucnosti – Walter Benjamin[1]

V 19. století je dokumentární fotografie již známá jako pojem, který zdánlivě není nutné vysvětlovat. Základem experimentů Louise Jacquese Daguerra, stejně jako u Williama Foxe Talbota, který byl v tomto historickém souboji 19. století poněkud opomíjen, bylo dokumentování skutečnosti a k tomuto účelu potřeba dokonalého obrazového záznamu. Oba cíle sehrály společně při hledání tohoto epochálního objevu klíčovou roli. Touha zachytit okamžik doprovází lidskost od prvních nástěnných maleb přes palácové fresky až po instagramové *stories*. Vyprávění jako klíčová forma rozvoje naší civilizace spolu s prvním exponovaným „políčkem" tak získává úplně jiný význam. Perspektiva posledních sto padesáti let je jasným důkazem obrovského významu přelomového fotografického objevu.[2]

Dnes si jen s obtížemi představíme svět bez vynálezu fotografie. Kromě teoretiků vizuálního zobrazování, filmu či fotografie se podobně abstraktními otázkami již nikdo z nás nezabývá. Díky digitální revoluci jsme si zvykli na všudypřítomné, nás obklopující obrazy, jejichž existence si všímáme asi tak jako existence okolního vzduchu. Pokud zavíráme oči, abychom se poddali této intelektuální výzvě, snadno objevíme, jak naprosto zásadní, dokonce i ty nejjednodušší činnosti, jako je psaní teoretické diplomové práce na obrazovce počítače, by nemohly existovat, nebo by se jejich forma významně odlišovala. Dějiny filmu, které jsou dokonalým odrazem zmiňovaného období, jsou plné příkladů futuristických sci-fi filmů popisujících dalekou budoucnost (nezřídka včetně mezigalaktických cest jako v kultovní sérii George Lucase), v nichž se dnes natolik samozřejmý záznam obrazu vůbec neobjevuje. Současnost bez fotografické dokumentace pak v nejlepším případě zní jako nerealizovaný scénář Fritze Langa.

[1] Benjamin, Walter, *Mała historia fotografii,* w:, *Twórca jako wytwórca,* Poznaň 1975, str. 44.
[2] Benjamin, Walter, *Dzieło w dobie reprodukcji masowej*, w: ibidem.

Tento úvod však není pouze stylistickým cvičením předcházejícím práci na vědecko-historické téma. Upozornění na neobvyklost téměř dokonalého záznamu, s nímž máme na počátku 21. století co do činění, se jeví jako klíčové pro analýzu zrychlených procesů a probíhajících „živých" změn fotografického média. Než se však ponoříme do chronologie, musíme se za účelem dokonalého pochopení problematiky soustředit na vysvětlení sice nesporně známých, ne vždy však souvislých, a často dokonce i neurčitých pojmů.

Dokument

Slovo „dokument" vychází z latinského *documentum* označující lekci nebo důkaz a dnes se běžně objevuje v mnoha jazycích, ať už v originální formě, nebo jen přibližném významu, a ve své struktuře skrývá mnohovýznamovost. Anglické *to document* označuje činnost sbírání informací, ale i fyzický důkaz *document*, čili faktický, někdy hmatatelný výsledek samotné činnosti. Fotografická revoluce je především revolucí důkazů. *Fotografické záznamy poskytují věcné důkazy. Něco, o čem jsme slyšeli, ale o čem pochybujeme, vypadá jako prokázané, pokud to ukážeme na snímku (…) Fotografický záznam našel uplatnění při dokazování pravdivosti událostí.*[3] Dnes se tato původně nadřazená funkce fotografie může díky možnostem manipulování s obrazem jevit archaicky. Zachycený obraz je stále stejně, i přes své očividné nedostatky a omezení, důkazem existence situace (nebo jejího naaranžování, k čemuž se vrátíme v další části práce). Naše fungování založené na poznávacích systémech, které závisejí na percepci, si nemůže dovolit neustálé zpochybňování vidění. Jen velice zřídka kritizujeme nebo se alespoň pozastavujeme nad obrazy, jež nás obklopují. Pokud budeme parafrázovat výše zmíněnou Susan Sontagovou, můžeme říci, že i když akt poznání začíná zpochybňováním skutečnosti, důvěra a víra ve věrohodnost obrazu působí uklidňujícím dojmem a zmírňuje pocit dezorientace, který vyvolává každodenní *cesta*. K tématu manipulace a omezení naší percepce se ještě několikrát vrátíme při popisování jevů souvisejících s působením propagandy, ale i vztahů mezi dokumentární fotografií a reklamou. Než přejdeme k dalším definicím, chtěl bych se krátce zmínit o stále živé, často nejen teoretické a matoucí diskuzi o subjektivitě či

[3] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008, str. 12.

deklarované objektivitě fotografického dokumentu. Otázka týkající se problematiky objektivního důkazu je otázkou základní, pokud tedy není, co se týče fotografie, vůbec nejzákladnější. Pro potřeby této práce bych chtěl opětovně zmínit slova Sontagové a vyloučit nejen možnost *čistého* dokumentu, ale zpochybnit i běžně vnímaný a zažitý důkazní charakter snímků. *Fotografové ponoření do zdánlivě povrchního rádoby realismu fotografie byli těmi, kdo surrealistické vlastnosti snímků deklarovali vůbec nejpřísněji. (…) Surrealismus však leží přímo u základů fotografie: v samotném vytvoření duplikátu světa, skutečnosti druhého stupně, užší, ale mnohem dramatičtější než té, kterou vidíme na vlastní oči.*[4] Objevení surrealistického charakteru fotografie spolu s fragmentizací světa, způsobenou fotografickým výřezem předávajícím význam mnohdy zdánlivě nepodstatným okamžikům, už jen samotným upoutáním pozornosti na ně, nakonec potlačuje smysl dalších diskuzí. Fotografie, včetně dokumentární, je i zdánlivě subjektivní. Pokusy o objektivizaci dokumentu, i když nezřídka ušlechtilé, by neměly být zaměňovány s etickými zásadami novinářské nebo vědecké práce.

Vizuální kultura

V dnešní době neobvykle populární pojem, někdy chybně používaný pro nejrůznější významy, je předmětem, ale zároveň i celým směrem akademického zkoumání.[5] Zahrnuje to, co je viditelné, běžně chápané vidění, ale také vizuální povědomí, jakým každý účastník kultury musí disponovat, aby mohl správně interpretovat informace získané samotným dívání se. Vizuální kultura je sbírkou vztahů mezi tím, co je viděno, a názvy, kterými pojmenováváme to, co vidíme.[6] Fungováním ve stísněných městech a informacemi přeplněných internetových sítí nejsme schopni uniknout od *totálního šumu*[7] způsobeného přebytkem obrazů. Každý den vytváříme a odebíráme nejrůznější obrazy v dříve nepředstavitelném množství. Jsme na nich neustále závislí, analyzujeme a spojujeme významy, formujeme je, ale sami jsme jimi také formováni. *Fotografický přístroj způsobuje, že obraz spíše cestuje k divákovi, a ne naopak.*[8] Tato slova Johna Bergera celá desetiletí před vynalezením internetu

[4] Ibidem, str. 60–61
[5] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015.
[6] Ibidem, str. 25.
[7] Ibidem.
[8] Berger, John, *Sposoby widzenia*, Varšava 2008, str. 20.

překvapují svým prorockým charakterem. Konec 20. století a popularizace digitální fotografie, stejně jako začátek 21. století přinášející ještě zásadnější technologické změny, představují absolutní přelom v našem vztahu k fotografii. Naše vidění světa již nebylo základním zdrojem jeho chápání, ale opět také formou piktoriální komunikace (Instagram). Nemalý význam má i stále vysoká úroveň analfabetismu v rozvojových zemích. Obraz, dosud podřízený textu, začíná dominovat nad slovy, která nás ve větší míře nutí k intelektuální námaze a čtení se současným pochopením obsahu. Fotografie nevyžaduje vidění a (zdánlivě) je činností nepodmíněnou. Vůči tak zásadním změnám se reakce na vidění[9] jeví jako klíčová k pochopení vztahů, a to nejen společenských, ale i politických a ekonomických. *Vizuální kultura se musí dennodenně pokoušet pochopit změny ve světě příliš obrovském, než aby ho mohla vidět, ale zároveň takovém, který si nutně musíme umět představit (…) plní funkci „výuky prvního kontaktu" – zaznamenává dnešní jevy pro budoucí dějiny. Směřuje k pochopení veškerého všudypřítomného vizuálního šumu a jeho zachycení jako nové stálé kvality každodenního fungování.*[10] Pochopení těchto procesů, v tomto případě i historických změn uvnitř celého odvětví dokumentární fotografie, se jeví jako klíčové. Použitím tohoto termínu v dalších úvahách bych chtěl rovněž poukázat na jeho stále mladý charakter a dynamickou povahu. Vizuální kultura se stejně jako oblast akademických výzkumů stále rozvíjí a překvapuje vzhledem k technologickým revolucím očekávaným v nejbližší budoucnosti.

Sociální média

Dvě slova představující synonymum současnosti. Sociální média jsou různé formy elektronické komunikace umožňující tvorbu, výměnu a distribuci informací. Tato jednoduchá a úsporná definice samozřejmě není schopná pojmout všechny tyto jevy, které náš život tolik ovlivňují. Pro potřebu této práce, věnované dokumentární fotografii, bych chtěl upozornit na nejdůležitější aspekty těchto internetových sítí, ke kterým se pak ještě několikrát vrátíme. Především: *Všechna média jsou sociálními médii.*[11] Pro tyto úvahy je důležitý rovněž opačný význam této formulace. V dnešní

[9] Ibidem.
[10] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015 str. 295.
[11] Ibidem, str. 28.

době internetu jsou všechna sociální média plnoprávnými médii. Příkladem dokonale ilustrujícím tuto teorii je využití síly sdělení a jeho horizontální formy během protestů na náměstí Tahrír nebo během newyorského Occupy Wall Street. Tradiční forma novinové zprávy, depeše nebo hlášení ztratila svou nadřazenou pozici vůči doposud bagatelizovanému informačnímu sdělení na síti. Největší mediální giganti jako *The New York Times* již delší dobu úspěšně investují do nových technologií a digitalizace a ponechávají papírové vydání jen jako poklonu tradičním čtenářům.[12] Přestože prototyp globální internetové sítě původně naprojektovala americká armáda v rámci závodů ve zbrojení[13] během studené války, myšlenka demokratizace informací podporující další experimenty nás vede k následující novince, kterou je pojem nového uživatelsky aktivního internetu, nazývaného také Web 2.0, kdy internet již není jen pasivním nabízením statického obsahu, ale odběratelé aktivně k jeho obsahu přispívají. Naše těla jsou tak nyní prodloužením databázové sítě.[14] Každopádně při spojení s aplikacemi na našich dotykových telefonech, vysíláním zpráv a online publikací každodenně spoluvytváříme globální soubor informací. Tato nová forma rovnostářství je téměř generační změnou, jejíž sociálně neodvratitelné důsledky, ať už pozitivní, nebo negativní, budeme moci pozorovat v následujících desetiletích.

Tento krátký úvod do terminologie a definic si samozřejmě musí uchovat svoji zkrácenou formu. Pomůžeme si slovy pocházejícími z úvodu geniální knihy *Fotografie jako současné umění* Charlotty Cottonové: *Navrhuji, aby čtenář považoval tuto knihu* (v tomto případě tuto diplomovou práci) *za destilát rozmanitých myšlenek, experimentů a koncepcí, které byly svedeny do souborných hesel a pravidel.*[15] Kapitoly této práce se často prolínají a jednotlivé příklady mohou ilustrovat jevy nejenom z částí, do kterých byly umístěny. Rovněž každý ze zmiňovaných jevů, jenž někdy představuje určitý předmět odborného vědeckého zkoumání, může obsahovat celou řadu dalších menších témat (zpravidla představující více otázek než odpovědí). Jedním z nich je stěžejní otázka týkající se pravdy o době virtuální reality. Sbíráme snad při dokumentování binárního světa důkazy legitimizující jeho

[12] WIRED Magazine https://www.wired.com/2017/02/new-york-times-digital-journalism/.
[13] Abbate, Janet, *Inventing the Internet*, Cambridge 1999.
[14] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015, str. 28.
[15] Cotton, Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Krakov 2010 str. 10–11.

pravdivost? Cílem tohoto úvodu je upozornit na komplikovaná tajemství, jakož i pomíjivost vycházející z jejich nezvykle aktuálního charakteru. Tuto kapitolu bych chtěl zakončit slovy Nicholase Mirzoeffa: *Na internetu a jen kvůli němu vzniká nové „my", odlišné od všech „my" tištěné kultury a médií*.[16] Pro globální internet vytváříme nové globální *společenství představ* (obrazů),[17] tedy něco úplně nového, nemajícího v dějinách lidstva žádný precedens.

[16] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015, str. 36.
[17] Anderson, Benedict, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Krakov – Varšava 1997.

EVOLUCE MÉDIA A HUMANISTICKÝ POSTOJ

Dokumentární funkce fotografie doprovází toto médium již od prvních experimentů se zachycováním obrazu na světlocitlivém materiálu. V další kapitole bych se chtěl soustředit na klasické chápání toho, co se skrývá pod pojmem dokumentární fotografie, na jejím historickém vztahu k technologickým změnám, ale i evoluci v přístupu samotných tvůrců k *dokumentarismu*. Prostřednictvím analýzy postojů vybraných fotografů bych chtěl popsat roli uměleckých motivací v procesu formování vizuální kultury. Mnou vybrané příklady se mohou jevit zvláštně, a přestože mohou sugerovat můj osobní přístup k dějinám fotografie, jsou uváděny především kvůli jasnému pochopení. Dokumentární fotografie je založena především na předávání obrazové informace. Proto jsem také v dalších kapitolách nucen pominout, i když ne úplně, umělecké konotace jak tvůrců, tak i fotografických směrů, aby byly tímto způsobem zdůrazněny aspekty fotografického média související především s komunikací a jejími kanály. Již nejméně sto let nemusí fotografie dokazovat svoji ušlechtilost a prokazovat své hodnoty vůči literatuře nebo malířství. Proto také necítím povinnost ji bránit. Její evoluce a rostoucí význam ve společenském světě nás však nutí ke stále selektivnějším dílům a užším okruhům zkoumání.

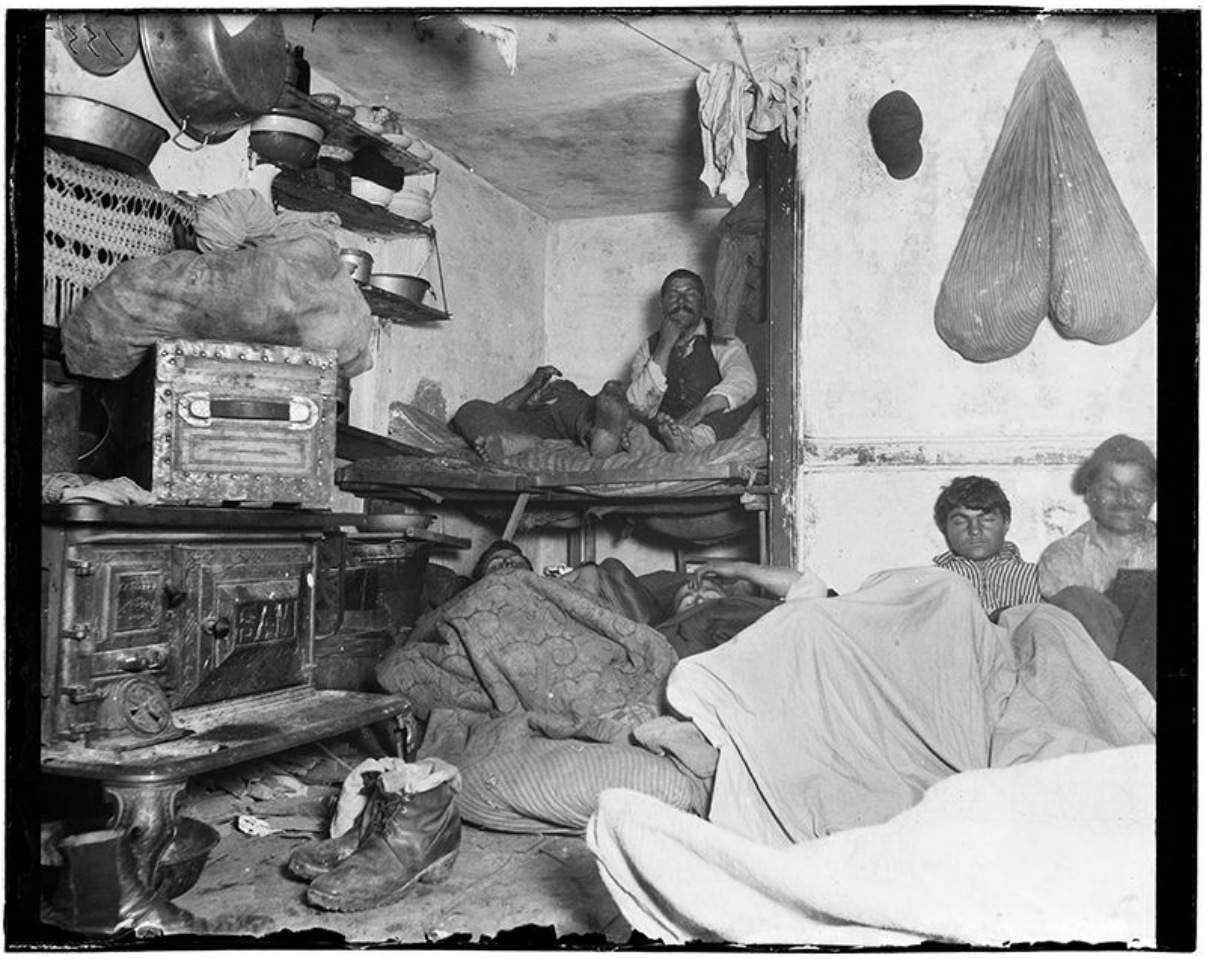
Pomineme velké objevy, samotné vynálezce, ale i období fascinace piktorialismem, někdy nesprávně považovaným za slepou uličkou fotografie,[18] a přeneseme se přímo do New Yorku na počátku 20. století, kde dokumentární fotografie poprvé nalezla svoji společenskou roli prostřednictvím objektivů Jacoba Riise a Lewise Hinea. Ponurá skutečnost migrace a naprosté chudoby na ulicích dynamicky se rozrůstající metropole se stala dlouhodobým hlavním motivem obou dokumentaristů. Riis, jenž byl stejně jako hrdinové jeho fotografií sám imigrantem, kterých byla v tehdejší době více než polovina obyvatel New Yorku, i ze svých osobních zkušeností popisuje, „jak žije druhá polovina“ společnosti (což je i název jeho knihy). Již po několika letech práce jako policejní fotograf v roce 1890 vydává soubor reportáží ilustrovaný vlastními snímky a kresbami, nazvaný *How the Other Half Lives*. I po mnoha desetiletích tyto ponuré obrazy šokují svým svědectvím.

[18] *BBC The Genius of Photography* rozhovor s Peter Galassi.

Fatální životní podmínky, nedostatek hygieny a často i hlad doprovázející dennodenně obrovskou část společnosti otřásly veřejným míněním zámožnějších obyvatel, přičemž právě na jejich objednávku se tyto fotografie v tisku objevily. O tom však napíši více později. Nejdříve poznejme Lewise Hinea, studujícího na prestižní Kolumbijské univerzitě, sociologa a dobrovolného sociálního pracovníka, pro kterého fotografie svojí důkazní hodnotou od počátku představovala především nástroj v boji za společenské změny. Ve své práci se soustředil hlavně na zlepšení podmínek lidského života. Hrdiny jeho snímků byli podobně jako u Hinea imigranti, dělníci a jejich děti, jeho posláním pak dokumentování jejich vykonávané těžké práce.

Díky těmto dvěma fotografům dochází ke společenským změnám. Představitelé bohaté Ameriky, postavené na nerovnosti a nepředstavitelné disproporci majetkového vlastnictví, svědčí o skutečnosti opírající se o vykořisťování. Skutečnosti, ze které sami profitují. Nejzajímavější však je, že na rozdíl od tehdejší doby (díky demokratizaci a globalizaci celého poselství) se oba světy fakticky nesetkávaly a dokumentární snímky byly většinou objednávány bohatou newyorskou *société* fascinované vším, co je zakázané a cizí. *Obraz se stal záznamem toho, jakým způsobem X viděl Y. Šlo o důsledek rostoucího sebeuvědomění jedince, doprovázené rozvojem historického povědomí.*[19] Tato voyeurská hra elit vyvolala převratným způsobem změny, kdy nejen že fakticky ovlivnila podmínky života dětí a dělníků (Riisova dokumentace vyvolala zákonná nařízení týkající se práce nezletilých), ale představovala začátek fundamentálních politicko-kulturních změn. Objevení problému a vyvolání o něj zájem (fotografovat znamená předávat pozornost[20]) se staly prvním krokem k povzbuzení sebevědomí mezi odvrženými a pohrdanými.

[19] Berger, John, *Sposoby widzenia*, Varšava 2008, str. 10.
[20] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008 str. 10.



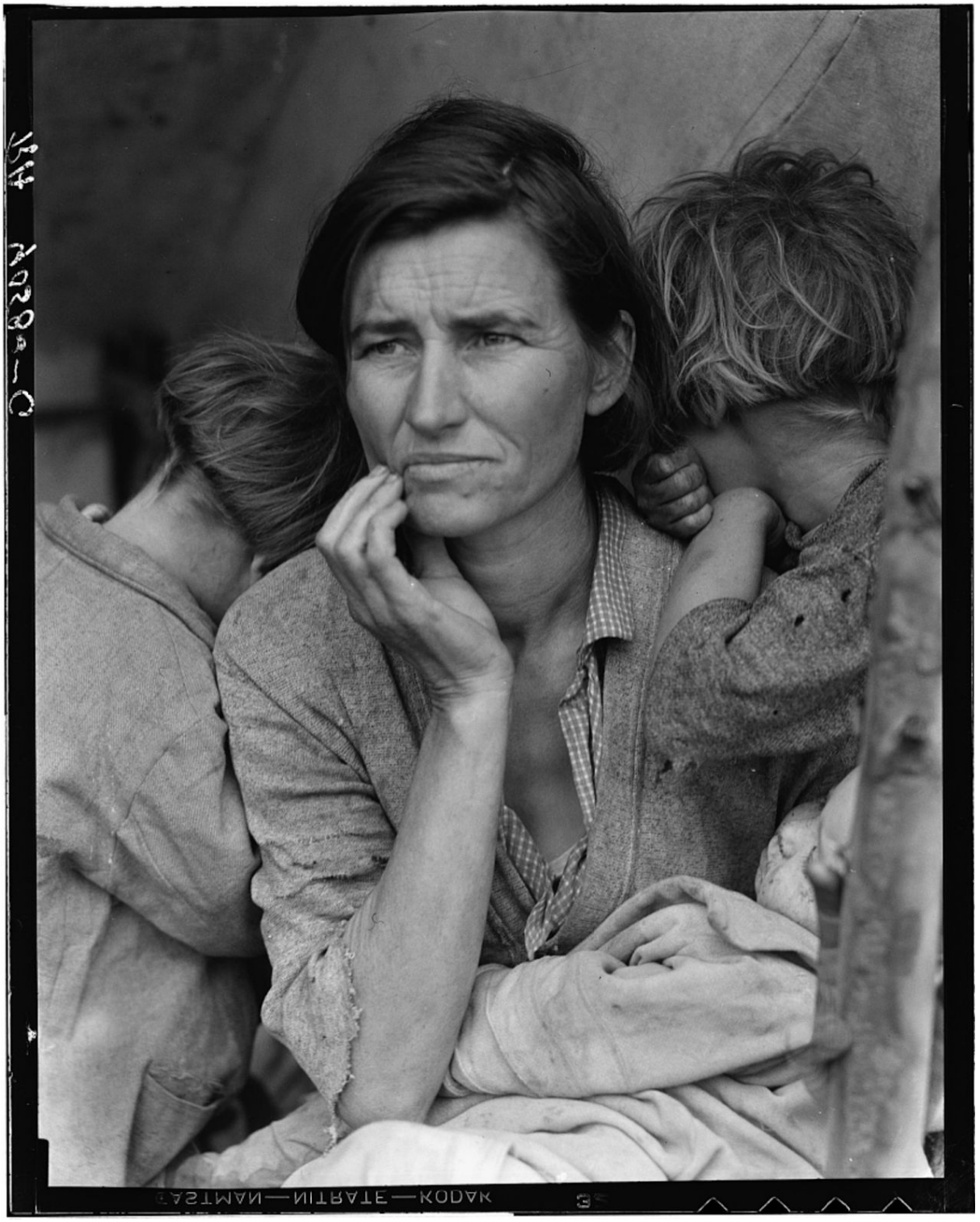
Útulek pro imigranty na Bayard Street *Shelter for immigrants in a Bayard Street tenement*. Jacob Riis 1888, z jeho knihy *How the Other Half Lives*

Pomocí experimentů s hořčíkovou přisvětlovací lampou, nezbytnou při fotografování v temných slumech bez elektřiny, vytvořil Jacob Riis dnes velmi oblíbený dokumentární styl založený na silném přímém záblesku. O mnoho desítek let později polská fotografka Zofia Rydetová, nepochybně inspirovaná Riisem, navazuje na dokumentární charakter těchto snímků ve svém slavném *Sociologickém záznamu*.

Dějiny dokumentární fotografie jsou neodlučně spjaty s úspěchy americké kultury. Jen těžko se zbavíme dojmu, že tento (na začátku 20. století) mladý národ, který je zároveň mnohokulturním mixem nemajícím ve své době žádné úspěchy, si fotografické médium oblíbil s tak neobyčejnou silou. Zavrhovaný a vysmívaný národ, ale i samotný vynález, bojující o své místo mezi ostatními vizuálními uměleckými směry, nadcházejícímu století společně dominovaly (až teprve pop-art, do značné míry se opírající o estetiku fotografie, představoval první plně originální vklad americké kultury do moderního umění).

Někteří fotografové se považují za vědce, jiní za moralisty. Vědci vytvářejí inventář světa a moralisté soustřeďují pozornost na složitých případech.[21] Optimismus a moralizující charakter, o kterém píše Sontagová, můžeme snadno nalézt v největším skupinovém díle tohoto typu, které vedl Roy Stryker. V roce 1935 se skupina fotografů a fotografek (včetně později slavných dokumentaristů Walkera Evanse, Dorothey Langeové a Gordona Parkse) vydává do Spojených států, aby pod záštitou organizace Farm Security Administration zdokumentovala útrapy obyvatel čelících ekonomické krizi. Tento zjevně propagandistický projekt, nesoucí dokonce známky společenského inženýrství, v dnešní době označovaný jako národní poklad chráněný americkou vládou, stále představuje základ (nejen americké) dokumentární fotografie. Máme-li povědomí o zadání, jež autoři pracující na projektu obdrželi, ale i ikoničnosti a opravdovém uměním, se kterým fotografie vznikaly, není dnes snadné se k projektu jednoznačně postavit. Výmluvné obrazy, jež jsou stejně jako slavná „Migrující matka“ Dorothey Langeové součástí sbírky FSA, představují dokonalý projev zaměřený na činnost a úspěch amerického myšlení, a to i přesto, že vznikly v duchu humanistického idealismu. Jejich moralizující vyznění a doslovnost pak formovaly další generace dokumentaristů.

[21] Ibidem, str. 68.



Dorothea Lange *Migrant Mother* (1936)

Slavná fotografie „Migrující matka“ se nelíbila Florence Owensové Thompsonové.[22] Vyvolala rovněž etické obavy ohledně vytváření symbolů z jednotlivých příběhů. Podle Thompsonové Langeová slíbila, že snímky nikdy nebudou publikovány. Redaktoři FSA však nazvali fotografii *ideálním* snímkem období krize.

Hodnocení této činnosti se z perspektivy více než osmdesáti let jeví jako zbytečné, ale také normálně nemožné. Použitím tohoto příkladu bych chtěl upozornit na *ducha doby* a společenská očekávání, díky čemuž byla tato epochální předsevzetí financována. Stejně jako Roy Stryker, řídící celý projekt, i Walker Evans, účastnící se projektu, byli ovlivněni humanistickým charakterem díla Lewise Hinea.[23] Dnešní fotografické médium, obzvláště dokumentární fotografie, se otevřeně stalo zbraní v boji se sociálními rozdíly, následující díla mistrů někdy i zprostředkovávají to, co je opomíjeno v hlavním sdělovacím proudu. Podle Waltera Benjamina, jednoho z nejvýznamnějších kritiků fotografie, jsou dějiny fotografie především věčnou otázkou schopnosti ji zapojit. V poslední kapitole se k této problematice vrátíme z úplně jiného pohledu a budeme analyzovat vliv občanského dokumentarismu na události z náměstí Tahrír a činnosti hnutí Occupy. Pro další hledání se však jako důležité nejeví jednotlivé příklady, ale především nalezení schematického významu, jaký má obraz jako médium na formování vyobrazování skutečnosti. *V Americe fotograf není jen zaznamenavatelem minulosti, ale někým, kdo tuto budoucnost objevuje.*[24]

Nejenom americká fotografie zůstává až do dnešního dne nepochybně pod silným vlivem humanistických myšlenek.[25] Prohlížením tvorby jednotlivých autorů a autorek můžeme bez problémů najít fascinaci člověkem a světem, ve kterém je často nucen existovat. Gordon Parks vracející lidskost černým občanům Ameriky, Eugene Smith věnující léta své práce, ale i zdraví při reportáži o otravách rtutí v rybářské vesnici Minamata, Danny Lyon pracující v duchu *advocacy journalism*,[26] to je jen několik příkladů fotografických projektů zaměřených na lidské osudy. Z dekády na dekádu či sledováním dalších generací posouvajících hranice

[22] Oakland Museum of California's Dorothy Lange "Birth of an Icon" exhibit.
[23] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008.
[24] Ibidem, str. 77.
[25] Lubow, Arthur, *What's New in Photography? Humanism, MoMA Says,* The New York Times 2018.
[26] C/O Berlin, z výstavy *Danny Lyon – Message to the Future,* 2017.

fotografického média si můžeme také povšimnout změny zasazené do historických událostí. Od optimismu velkých objevů až po poválečný pesimismus. Fotografický přístroj dodnes zůstává namířený hlavně na člověka a projevy jeho činnosti. Není snadné odolat vyjmenování dalších autorů působících na hranici dokumentu jako Richarda Avedona nebo Dianu Arbusovou, pracujících na svých autorských cyklech definujících fotografické médium výstav, jako například výstava *Lidská rodina* (připravená Edwardem Steichenem, jenž se dříve podílel na hnutí Fotosecese), které v dalších desetiletích kritikové vyčítali uhlazenou vizi světa představenou na prezentovaném výběru fotografií.

Opět ze strachu z příliš široké analýzy problematiky bych se chtěl omezit pouze na jedno jméno, které nemůžeme opomenout a jež nám v dalších úvahách umožní přinést více světla do dalších kapitol. *Již brzy však cestovatelé s fotoaparáty vykročili mimo tematiku slavných budov a uměleckých děl. Fotografické vidění začalo označovat schopnost vnímat krásu v tom, co vidí každý, ale opomíjí to pro přílišnou všednost.*[27]

Robert Frank. Guggenheimuv stipendista je jedním z nejvýznamnějších žijících amerických fotografů. Je autorem novátorského fotografického eseje *The Americans*, jenž je dodnes kultovním dílem nejen s ohledem na svou výtvarnou hodnotu, ale především pro opoziční postoj k bressonovskému *rozhodujícímu okamžiku* (ke kterému se vrátíme v další části kapitoly), dále pro svůj kritický a sociologický charakter. Během svého cestování v letech 1955 až 1957 a díky finanční podpoře prestižní nadace navždy změnil dokumentární paradigma a otevřel cestu ještě širším ambicím nové generace tvůrců. Parafrází slov Sontagové opisujících reakce malířství na vynález fotografie byla dokumentární fotografie uvolněna ze zajetí věrného zobrazování a povinnosti potvrzovat skutečnost a schopna vydat se směrem k vyšším cílům. Poetický, dekadentní esej Roberta Franka, doplněný Kerouacovou předmluvou a svým roztřesením připomínající jazz, je především vyprávěním o rodící se americké vizuální kultuře. Citlivé, ačkoliv pomalé a často i zbavené *punktum*[28] fotografie by mohly snadno ilustrovat

[27] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008, str. 99.
[28] Barthes, Roland, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii,* Varšava 2008.

antropologické úvahy Margaret Medové nebo Ruth Benedictové.[29] V úvahách na téma vizuální kultury zaujímá Frank zvláštní místo hlavně díky překonání důkazní funkce fotografie. Fotografie z cyklu, zbavené konkrétních hrdinů, ale i klasické struktury, stojí v silné opozici k již dříve zmiňovaným autorům a autorkám. I když byl ze začátku neobvykle přísně kritizován, stal se Frankův esej, soustřeďující se na symboly americké vlajky, rasových předsudků a cestovatelského životního stylu, určující pro nový směr a vědomě vracel dokumentárním praktikám umělecké konotace. (…) *Weston a Cartier-Bresson, kteří vnímali fotografii jako opravdu nový způsob vidění (přesný, inteligentní, až přímo vědecký), byli kritizováni fotografy mladších generací, mezi jinými Robertem Frankem, kteří chtěli, aby objektiv fotoaparátu nešokoval, ale byl demokratický a oni tak neměli problém s určováním nových pravidel nazírání.*[30]

Kultura dvacátého století orientovaná na romantickou vizi dokumentaristy (bohužel hlavně mužů) nás obvykle nutí soustředit se na lidský faktor, ale také na výsledky jeho působení. Nyní na chvíli zanechme jména a profily tvůrců a podívejme se blíže na fotografickou techniku a samotné přístroje zachycující obraz. Vynález fotografie, stejně jako tisku, se dnes nepochybně jeví jako milník v rozvoji civilizace. Parafrázováním slov Neila Armstronga můžeme říci, že dalšími velkými kroky pro lidstvo bylo především zajištění dostupnosti a miniaturizace fotografických přístrojů. Na počátku byl první běžně dostupný přístroj Kodak Brownie navržený Frankem A. Brownellem[31] uvedený na trh v roce 1900. *Jakmile se fotografická technika stala běžně dostupnou, byl splněn závazek daný fotografii od samého počátku její existence.*[32] V prvním premiérovém roce se tohoto nenápadného čtvercového šestihranu prodalo sto padesát tisíc exemplářů. Přístroj vyvolal absolutní revoluci tím, že zničil dosud existující monopol velkých a neohrabaných velkoformátových přístrojů. Fotografování se tak stejně jako o mnoho desetiletí později v případě fotoaparátů Polaroid stalo zábavným stejně jako na svých reklamách. Reprodukce reklamního letáku níže skvěle odráží ducha doby. Velký význam má především jazyk reklamy, který nejen říká, že vytvářet fotografie může každý, ale užití slov *chlapec*

[29] Becker, Howard S. "Photography and Sociology". *American Ethnography Quasimonthly*. Retrieved 17 January 2009.
[30] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008, str. 109.
[31] U.S. Patent 725,034.
[32] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008, str. 14.

nebo *dívka* sugeruje hračku, kterou se fotografování může stát. Za cenu filmu mohl uživatel získat přístroj a za stejně nízkou cenu i vyvolání snímků (někdy i včetně poštovného). Dnes v době internetu na nás nízké poštovné velký dojem nedělá, ale souvislosti, které byly s „obecnou" dostupností (nezapomínejme na společenskou rozvrstvení) fotografie na počátku 20. století spojené, by zájem rozhodně vyvolat měly. Ironicky můžeme také říct, že firma Kodak se svým vlajkovým produktem a jeho dalšími verzemi, stejně jako firma Ford s běžně dostupným a levným automobilem, zodpovídá za znečištění světa, ve kterém musíme dnes žít. Ford zodpovídá za znečištěný vzduch a Kodak za znečistění obrazem – *visual pollution*,[33] o kterém píše Adriana Porellová a o němž budeme mluvit v dalších úvahách.

[33] Portella, Adriana, *Visual Pollution. Advertising, Signage and Environmental Quality*, Londýn 2014.



První reklamy Kodak Eastman

Dalším historickým „znečišťovatelem“ je firma, která je od počátku své existence dodnes synonymem perfekcionismu, ale i snem generací fotografů a fotografek. V souvislosti s našimi úvahami na téma média představuje firma Leica, o níž je právě řeč, další krok k vizuálním změnám. V těchto úvahách je vnímána jako symbol a představuje především příklad miniaturizace fotoaparátů (jako další příklad můžeme uvést i Contax, oblíbený přístroj legendárního Roberta Capy). V rukou dokumentaristů byly její aparáty celá desetiletí dokonalým nástrojem, který na dlouhá léta určoval vizuální standardy především při kompozici záběru. Za každým objektivem bylo samozřejmě oko a reflex fotografa, nemůžeme však opominout obrovský dojem, jaký na nás předmět sloužící k záznamu obrazu má. Tichá závěrka, precizní dálkoměrný hledáček, ролička negativu s šestatřiceti políčky, které ve srovnání se středně- a velkoformátovými přístroji, tj. 4 × 5“ Speed Graphic (pracovní nástroj slavného newyorského reportéra Weegeeho), umožňovaly i práci vyžadující diskrétnost nebo rychlost, předtím jednoduše nevykonatelnou. Analýzou raných příkladů reportážní a dokumentární fotografie, mj. práce zakladatelů agentury Magnum, se můžeme přesvědčit, jak standardy při kompozici výřezu na 35mm film (několik plánů zachyceného obrazu, zónové zaostření) i v dnešní době reprezentují současný model reportérské ikonografie. Tváří v tvář dokumentárním úvahám se jako nejdůležitější jeví přímo související přehodnocení imperativu, jakým doposud byla kvalita obrazu (reprezentována mj. americkou skupinou F64) a kladení největšího důrazu na samotnou událost. Tato obrovská změna vyústila do jedné z největších koncepcí v dějinách fotografie, vytvořené Henri Cartier-Bressonem, koncepce *rozhodujícího okamžiku*. Současná momentková fotografie se svým důrazem na zachycení okamžiku je dokonalým příkladem kulturních spojení v amatérském použití.

Pokud zůstaneme u technických aspektů majících zásadní vliv na rozvoj vizuální kultury, nemůžeme opomenout proniknutí barevného negativu na komerční trh. Přestože se první experimenty s barevným obrazem objevily již na samotném počátku fotografie v polovině 19. století, prorazily první negativy Kodachrome do rukou profesionálních fotografů až v roce 1936.[34] V souvislosti s válkou v Evropě a

[34] Jacobson, Ralph E., *The Focal Manual of Photography: Photographic and Digital Imaging (9th ed.)*. Boston 2000.

Tichomoří, ale i se stále obrovským omezením barevných tištěných médií zůstává až do sedmdesátých let barevný obraz rezervován hlavně reklamě a prvním tvůrcům, věnujícím se práci s barvou pouze experimentálně.

Píšeme-li o barevné fotografii, obzvláště v souvislosti s dokumentem, nemůžeme opomenout dvě jména. William Eggleston a Stephen Shore jsou dodnes považováni za průkopníky tohoto odvětví. *Egglestonovo původní zpracování technik charakteristických pro amatérskou fotografii bylo považováno za úkrok od uznávaných pravidel fotografického umění. V roce 1976 se newyorské Muzeum moderního umění (MoMA) rozhodlo vystavit sbírku Egglestonových fotografií vytvořených v období 1969–1971 (…) bylo by přehnané tvrdit, že jedna samostatná výstava je schopna vytyčit nový směr rozvoje umělecké fotografie, ale popisovaná událost nepochybně svědčila o Egglestonově nesporném potenciálu alternativního přístupu.*[35] Dnes již kultovní Egglestonův *The Los Alamos Project*, stejně jako *American Surfaces* Stephena Shorea navždy zůstávají inspirací pro fotografy, jako jsou Martin Parr, Bernd a Hilla Becherovi nebo Alec Soth, a fascinují svým svěžím pohledem. Přestože dnes zobrazují místa přímo vytržená z kultovních vyprávění Raymonda Carvera nebo obrazů Edwarda Hoppera, představujících čistou esenci Ameriky, ve své době nebyly přijaty s velkým nadšením. Zarážející nám dnes může připadat i fakt, že Stephen Shore byl nucen čekat více než dvacet sedm let na vydání svého, dnes již klasického alba. Po dekádách dokumentární fotografie prezentované výlučně v černé a bílé se barva, ač zpočátku pro informační média příliš agresivní, stala v dalších letech synonymem amatérské fotografie, což tvůrčím způsobem využil právě Shore při fotografování interiérů motelů a barů. Dlouhá cesta k plné rehabilitaci barevné fotografie připomíná úsilí piktorialistů a představitelů nové věcnosti, bojujících o uznání nového média na konci 19. století.

[35] Cotton, Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Krakov 2010, str. 12–13.



Stephen Shore, *American Surfaces*

Záběry ze souboru *American Surfaces* Stephena Shorea překvapují svojí bezprostředností a surovostí, dnes však spíše svojí svěžestí a pořád představují inspiraci pro stále mladší generace fotografů. Vytvořené malým „rodinným" fotoaparátem Rollei 35 s bleskovým světlem umístěným atypicky pod objektivem, připomínají fotografie do památníčku nebo dnešní fotoblogy.

Blížíme-li se k současnosti, nezbývá nám než se alespoň předběžně zmínit o posledním velkém vynálezu určujícím úplně nové horizonty vizuální kontroly. Průlom digitální fotografie, pro jejíž rozvoj byl klíčový vývoj v posledních dvou desetiletích, postavil na hlavu nejen doposud platící fotografické praktiky, ale především představuje druhou vlnu demokratizace tohoto média. Každý den vytváříme více obrázků než za celé 19. století a každým rokem se celkový počet vytvořených fotografií zdvojnásobuje.[36] Tyto údaje mají pro průměrného účastníka vizuálního života abstraktní význam, ale pro nás, kulturní znalce, fotografy a teoretiky, by měly vyznít jako hlasitý výbuch a vybízet k evaluaci způsobu, jakým jsme doposud obraz vnímali. Nejednoznačnost nosiče obrazu, jakým je na rozdíl od filmu a papíru digitální (virtuální) binární kód, jakož i nekonkrétního internetového odběratele skrývajícího se v nekonečném virtuálním světě bez jediného pevného bodu.[37] Vede k celé vlně nových záhad a problémů souvisejících s digitalizací. Z pohledu úvah nad kanály, kterými doposud informace putovaly, se nejvýznamněji jeví změna dosud platícího rozdělení na odběratele a poskytovatele. Dokumentární fotografie, doposud prezentována ve specializovaných magazínech a dodávaná pouze malým počtem profesionálů, dnes ztratila svůj elitární charakter a otevírá se tomu, co bylo dříve pro novináře nebo badatele vybaveného fotoaparátem nedostupné. Všeobecná dostupnost nás přinutila k předefinování již neaktuálního (koloniálního či postkoloniálního) modelu humanismu. Dávný vertikální tok informací dnes nahradilo horizontální a egalitární rozložení sil (příkladem může být občanský dokumentarismus). Navážeme-li na v úvodu zmíněná slova Sontagové, dříve nevýznamné a neviditelné se stává důležité a rozpoznatelné. Dnes všechno může mít svůj *význam*.

[36] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, Londýn 2015.
[37] Belting, Hans, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, Krakov 2007.

Shrneme-li předchozí odstavce, chtěl bych opět upozornit na to, jak důležitým prvkem této kapitoly je pochopení fenoménu transformace „vidění" z pohledu samotných technologických implikací. V éře přístupu k nejrůznějším formám fotografie a obrovského průmyslu na něj navazujícího, jejich distribuce a reklamy pohánějící trh mj. digitálních zrcadlovek jen málokdo analyzuje, jak strašně velký vliv na konečný *tvar* obrazu má způsob fotografování. Abychom definitivně zdůraznili tuto myšlenku, měli bychom srovnat dva různé fotoaparáty (přesněji fotografické metody). Představme si, jak by dnes v éře mobilních telefonů vybavených mnohamegabajtovými čipy pro záznam obrazu vypadala práce zmiňovaného Roberta Franka. Pomineme-li možnosti použití aplikací sloužících k vylepšení obrazu a rychlost, s jakou by autor s největší pravděpodobností své snímky publikoval (např. projekt *The Americans* vznikal v letech 1955–1957 a poprvé se objevil v tisku až o tři roky později v roce 1960),[38] mnoho ukazuje na to, že většina snímků vytvořených mobilním telefonem by bylo zachycených… vertikálně. Zároveň způsob, jakým si dnes pohráváme s obrazem na internetu, na obrazovkách našich vertikálních (!) smartphonů a jak nám oblíbené komunikátory jako Instagram vnucují změnu vidění. *Bez ohledu na posuzování tohoto jevu si musíme přiznat, že se neomezuje pouze na vidění světa na obrazovce. Jde spíše o to, že se na život díváme stejně jako na svět na obrazovce.*[39] Přestože by se mohlo zdát, že tato agresivní modernost dosud nevídaným způsobem ovlivňuje naše vidění světa, technika již o tom do značné míry rozhodovala dříve. Dokonalým příkladem je velkoformátový fotoaparát na stativu, kterým Eugène Atget zvěčňoval mizející ulice staré Paříže. Těžký a neohrabaný Atgetův styl od autora vyžadoval nejen pečlivost, ale i kontemplaci obrazu. Svět viděný na matnicí přístroje vzhůru nohama byl nereálný a svojí sugestivností s největší pravděpodobností lákal tvůrce k prvním surrealistickým experimentům. O mnoho let později se Atgetem a jeho stylem práce fascinovaný Walker Evans rozhodne jít po stopách mistra a vzdává se používání jiných fotoaparátů kromě velkoformátových přístrojů. Jeho syrové portréty vytvořené na objednávku FSA jsou ideálním příkladem adaptace tohoto modelu práce.

[38] The National Gallery of Art https://www.nga.gov/features/robert-frank/the-americans-1955-57.html.
[39] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015, str. 159.

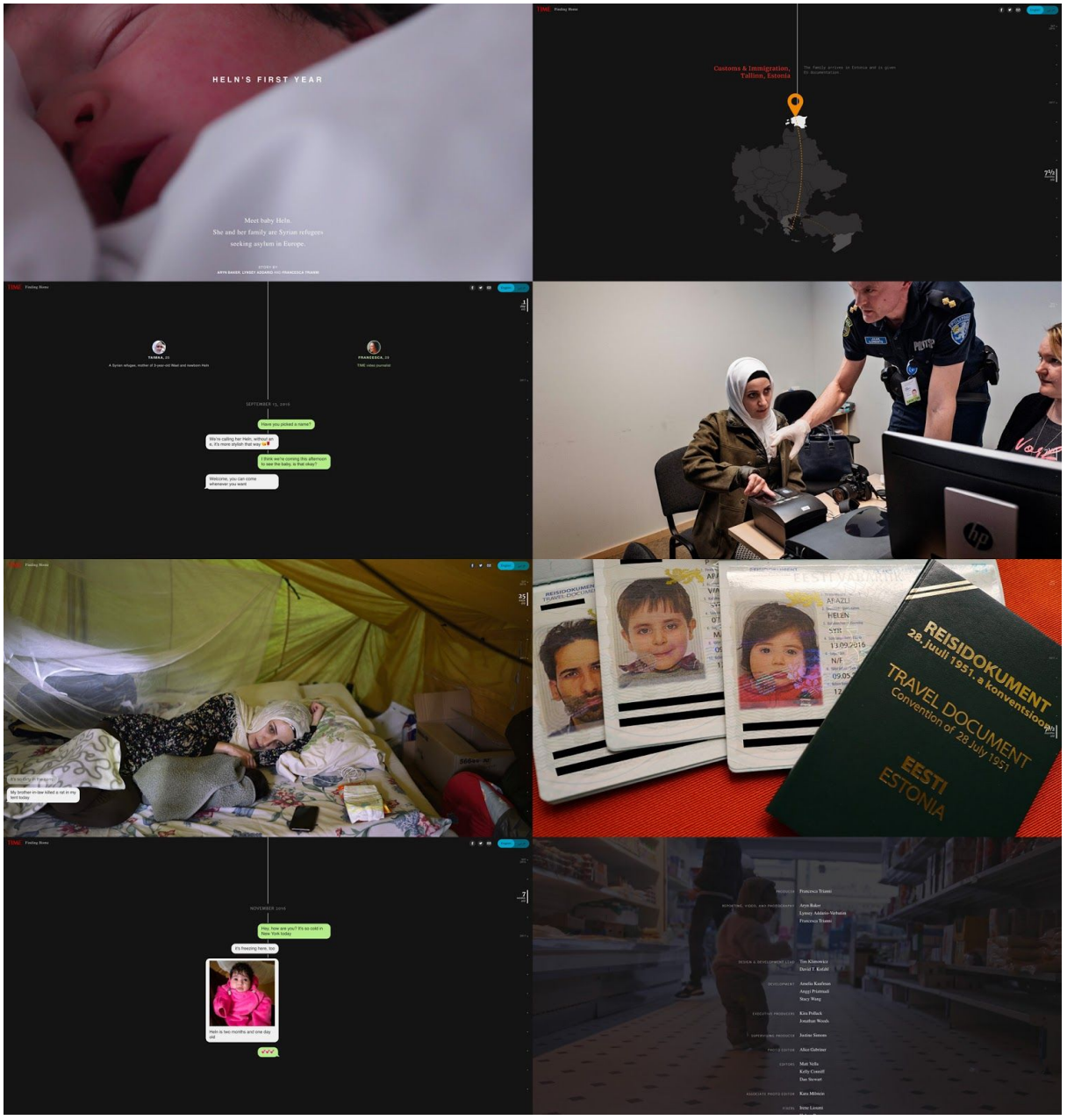
DOKUMENT V PODMÍNKÁCH INTERNETU WEB 2.0

Zanechme na chvíli historických analýz, abychom se mohli soustředit na praktiky používané v současnosti. V úvodu jsme se seznámili s pojmem Web 2.0, stejně jako s definicí sociálních médií. V následující krátké kapitole bych chtěl popsat několik příkladů aktuálních tendencí a způsobů prezentace dokumentárních materiálů zpracovaných pomocí nejnovějších technik. Než přejdeme k podrobnější analýze, chtěl bych upozornit na charakteristické prvky současné narace ve fotografické esejistice. Internet a globalizace informací, jež je jeho přirozenou součástí, umožnil především rychlost šíření informací a jejich prakticky neomezenou dostupnost a tím také bezprostřední kontakt s hrdiny nebo subjekty dokumentárních vyprávění. Současnou naraci, někdy nazývanou *storytellingem*, který můžeme volně přeložit jako vyprávění, charakterizují především rozvinuté multimediální formy, umožněné hlavně díky technologickým úspěchům 21. století.

Internet a v praxi neomezené možnosti grafických úprav a prezentace, které s sebou přinášejí současné technologie, před námi otevírají úplně nové formy vyprávění. Příkladem dokonalého spojení vizuálně nestandardního obrazu s textem je dokument, který pro magazín *Time* vytvořily Aryn Bakerová, Lynsey Addariová a Francesca Trianniová. *Heln's First Year* je částí projektu nazvaného *Finding Home* zaměřeného na problematiku migrační krize v současné Evropě. Globální charakter již téměř deset let trvajícího migračního procesu s sebou přináší obrovské problémy související s tvorbou originální narace nezbytné v éře stále kratších relací, kterým nezřídka chybí jakákoli komplikovanější analýza. Autorky diváka více než rok provádějí životem syrské holčičky Heln a jejích rodičů, čelících temné realitě utečeneckého tábora a následného opakovaného stěhování v zemích Evropské unie. Vidíme matku holčičky Taimu Abazliovou krátce po porodu, každodenní činnosti i pokusy o normální život v přeplněném táboře. Fotografie a nahrávky se příliš neliší od tisíců záběrů vytvářejících ikonosféru utečeneckých tragédií. Prvkem spojujícím příběhy je intimní vztah textových zpráv mezi matkou holčičky a jednou z novinářek. Později, kdy už chronologie událostí umožní se přesněji zorientovat v putování z řeckého ostrova do malého městečka v Estonsku, nám emocionální zprávy dovolí ztotožnit se s hrdiny celé cesty. Tento jednoduchý a širokému okruhu

odběratelů snadno srozumitelný zákrok, jakým bylo použití současných vizuálních kódů ve formě SMS a emotikonů, nás vtahuje do samotného středu vyprávění. Cesta představující pozadí celého vyprávění nám ve své archetypální formě umožňuje kulturní vazbu,[40] ale i osobní přístup dokumentaristek a jejich nadšení. Poukázání na opravdové city utečenců – strachu, rezignace a naděje – nám umožňuje hluboké ztotožnění s lidmi utíkajícími před válkou. Sílu a působivost materiálu doplňuje dokonalá symbióza fotografií, videa, textu a zvukových nahrávek.

[40] Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces,* 1997.



Aryn Baker, Lynsey Addario, Francesca Trianni, *Heln's First Year*

Výše zmíněné kopie obrazovek ze speciálních internetových stránek magazínu *Time – time.com/finding-home/* představují jen malou část z několika měsíců zaznamenávaného dobrodružství. Reportáž magazínu *Time* dalece překračuje klasické sdělení, což potvrzuje i oficiální stanovisko redakce magazínu, vybízející k pomoci utečencům neustále přijíždějícím na řecké ostrovy. Zapojení do reálného prostředí Web 2.0 umožňuje dříve nevídanou pohotovost reakce. Dnešní nevládní organizace (dále ve zkratce nazývané NGO z anglického non-governmental organization) a podpůrné programy využívají pomoc novinářů nejen při medializaci problémů, ale také přehledným způsobem organizují finanční fondy pomoci. K tomuto problému se vrátíme v další kapitole.

Pokusíme-li se vstoupit do diskuze o koncepci *Demokratického lesa* Williama Egglestona,[41] bude se fotografie v klasické syrové formě v záplavě obrazů ztrácet. Ve světě, kde každému fotografickému motivu můžeme dát stejně důležitý význam, se nám krizové zpravodajství ztrácí v hustotě ostatních informací. Při prohlížení cesty uprchlické rodiny a zapojení dokumentaristek si nemůžeme nevšimnout podobnosti s dnes již klasickým fotoesejem Gordona Parkse *A Harlem Family*, poprvé publikovaném v magazínu *Life* v roce 1968. Mohl by se snad tento neobyčejně smutný příběh o rasové diskriminaci v Americe šedesátých let prosadit do dnešního hlavního mediálního kanálu?

Než přejdeme k dalšímu příkladu, na chvíli se zastavíme, abychom se blíže podívali na experiment psychologů Daniela Simonse a Christophera Chabrise, o němž píše Nicholas Mirzoeff ve své knize[42] a který významným způsobem ulehčuje pochopení fenoménu multimediálnosti současného sdělení. Badatelé percepce požádali skupinu osob, aby se soustředily na počítání přihrávek mezi členy jednoho basketbalového týmu. Při sledování předmětu si většina účastníků nevšimla nejzajímavější části scény, kdy mezi hráči pobíhala osoba v kostýmu gorily. Tento jednoduchý a svojí formou velice zábavný experiment dokázal existenci tzv. *neuvědomělé slepoty*, tedy omezení vycházející z našich poznávacích schopností. V tomto výzkumu z konce devadesátých let je z našeho úhlu pohledu nejzajímavější význam časového odstupu. Další desetiletí technologických změn s sebou přinášejí

[41] Eggleston, William, *The Democratic Forest*, Goethingen: Steidl Verlag 2015. Pojem demokratický les označuje nekonečný rozsah potenciálně stejně zajímavých motivů témat a zpracování.
[42] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015.

změny v našem vnímání. Dnes by se už stejný experiment nepodařilo zopakovat se stejným výsledkem. Z generace na generaci se změna projevuje se stále větší rychlostí. Dnešní děti vnímají dotykové obrazovky stejně přirozeným a bezprostředním způsobem jako jejich vrstevníci, kteří před několika generacemi sledovali černobílé televizory nebo rádiové vysílání. *Sítě změnily aranžmá a rozšířily sledovaný prostor, ale zároveň se zmenšily obrazové plochy, na kterých je obraz pozorován a snížila se jeho kvalita.*[43] V dnešní době *vidíme* více především díky tomu, že jsme k tomu nuceni. Množství informací, jak vizuálních, tak i textových, s sebou nese důsledky v podobě změn našeho fungování. Odebíráme více, ale ne vždy máme čas na analýzu toho, co vidíme.

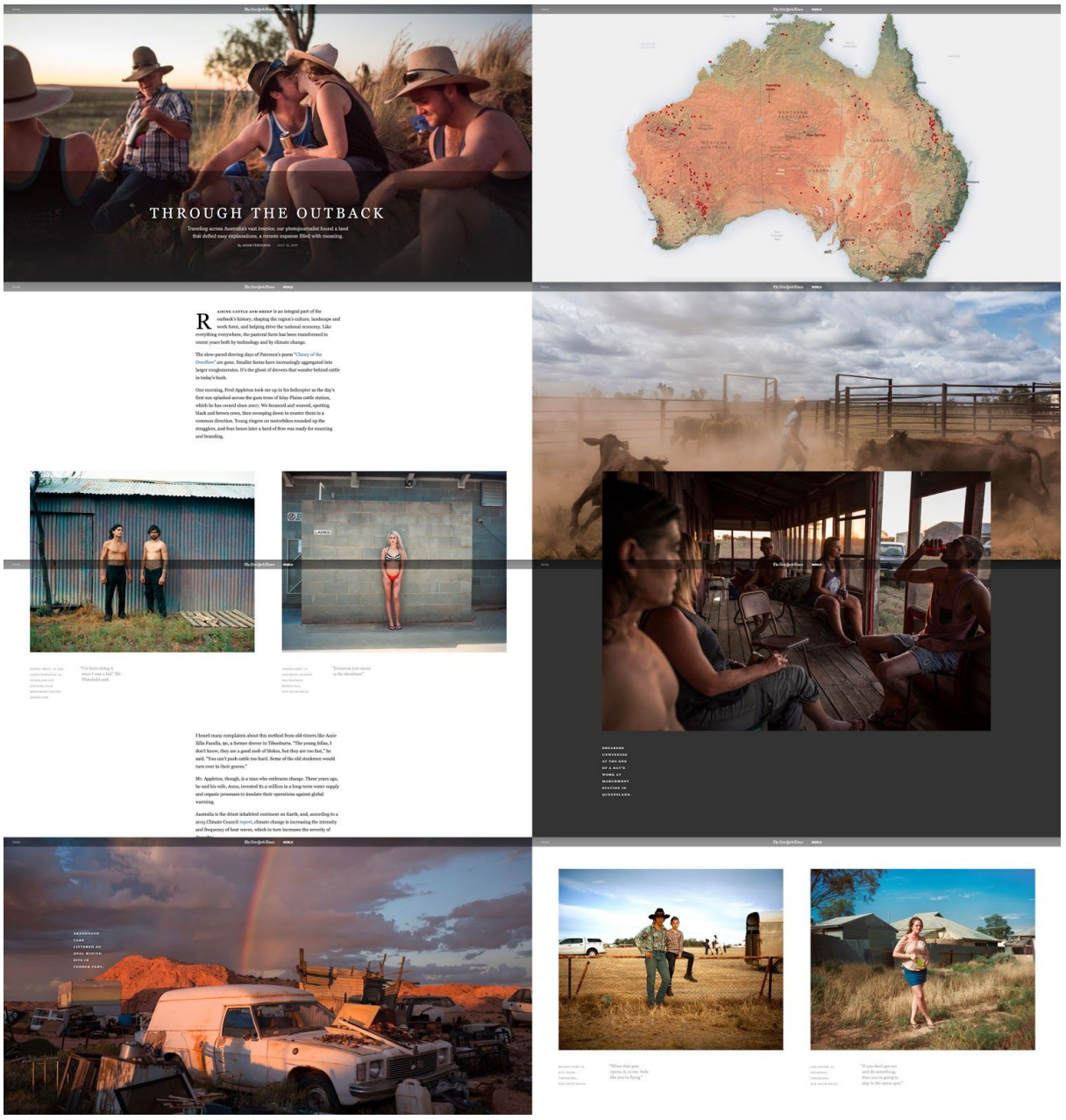
Pro další příklad se přeneseme na opačný konec země. *Through the Outback* je projekt realizovaný Adamem Fergusonem a publikovaný formou internetové stránky prestižního deníku *The New York Times*. Intimní a neobvykle poetickou formou se autor dokumentu ujímá výzvy, kterou pro něj představuje cesta přes australské vnitrozemí. Ferguson, bezpochyby si uvědomující vizuální reference, užívá jazyk obrazu odvolávající se na cestování Roberta Franka po amerických státech, fotografuje rančery a navazuje na klasické portréty Richarda Avedona (*In the American West*) a ve filmových záběrech opuštěné architektury přízračně připomíná Stephena Shorea. Klasické motivy v moderním záběru získávají s každým dalším posunutím obrazovky. Více než devatenáct tisíc najetých kilometrů v poušti představuje jak téma, tak i samotný tvůrčí proces odehrávající se v malých městečkách, pozůstatcích britského kolonialismu a životě neoddělitelně spjatým s přírodními zákony. V těchto úvahách na téma současného dokumentu a jeho místě ve vizuální kultuře umožňuje tento příklad především povšimnout si *obrazové jednoty* vytvářené generacemi fotografických odkazů. Otevírá však i pole k diskuzi na téma našich poznávacích schopností. Volba klasické formy fotografie, i když přestrojené do internetového kabátu, není náhodná. Fergusonův australský vizuální esej se nejen svými odkazy odvolává na nejlepší léta dokumentární fotografie ve formě rozvinutých editorialů prezentovaných na stránkách magazínu *Life*. Přestože v současné době navrhovaný názor Johna Bergera o závislosti obrazu vzhledem

[43] Ibidem, str. 27.

k textu se jeví jako neaktuální[44] (pokud jej dnes zbavíme textu, nestane se vždy nečitelným), v případě slova, prostřednictvím předání významu obrazům a jejich formulace, se jeví jako zásadní součást cyklu. Volbou podobného řešení si dnes tvůrci musejí uvědomovat skutečnost krátkého času a omezené pozornosti, kterou průměrný *spectator –divák*[45] věnuje textu, jenž je mnohem náročnější než obraz. Analogicky ke knižní publikaci mohou grafické návrhy pomoci při upoutání pozornosti, ale v důsledku nadměrného množství podnětů i vzhledem ke snížení pozornosti našich odběratelů. Využitím pojmu převzatého přímo ze slovníku informační techniky, díky *user experience* (anglicky zkušenosti uživatele) a s pomocí určitých řešení na internetových stránkách můžeme diváka vést za ruku a „přinutit" jej k ponoření se do příběhu.

V následující části prezentovaných reprodukcích internetové stránky si můžeme všimnout rozsahu multimediálních řešení použitých pro účely spojení jednotlivých fragmentů. Snímky nás svým prolínáním doslova nutí k dalšímu prohlížení. Použití map pak divákovi umožňuje lépe se orientovat v cestě, kterou autor absolvoval.

[44] Berger, John, *Sposoby widzenia*, Varšava 2008.
[45] Barthes, Roland, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii,* Varšava 2008.



Adam Ferguson, *Through the Outback*

INFOTAINMENT – ČILI KRIZE TRADIČNÍCH MEDIÁLNÍCH FOREM

Dokument prožívá krizi. Tato oblíbená fráze, mnohokrát opakovaná během posledního desetiletí, se dnes jeví jako nepravdivá. Přestože současné umění dokumentu díky speciálním pravidlům našlo na mediálním trhu své místo, o čemž jsem psal v předchozích kapitolách, klasická média byla nucena ke skutečné (re)evoluci do nové reality globální informace. Nárůst konkurence a změna schémat distribuce informací z vertikální na horizontální přinutila dodavatele obsahu k hledání nových řešení. Samozřejmě ještě před televizním zpravodajstvím si jak tisk, tak i rozhlas bezpochyby cenily umění autorské stavby výpovědi dostupným a jasným způsobem. S přicházejícím volným trhem posledních desetiletí 20. století však transformace sdělení navázala na vznik jevů jako infotainment (pojem vzniklý spojením anglických slov information a entertainment), odkazující na mediální výpovědi spojující v sobě informace a zábavu.[46] Pojem, který je někdy zaměňován s termínem bulvarizace médií,[47] se z úhlu pohledu této práce mnohem jasněji vztahuje k příčinám samotné krize. Dnešní komerční audiovizuální média nastavená na zvyšování profitu prostřednictvím uspokojování poptávky odběratelů servírují infantilní obsahy a zábavu s nízkou úrovní kultury. Některé mediální průzkumy občas označují směr infotainmentu jako úplně nový a samostatný styl výpovědi stojící v opozici a zároveň vytlačující klasický formát novinářského zpravodajství.

Vraťme se k analýze historických procesů, abychom lépe pochopili změny, které nastaly na mediálním trhu a jak to ovlivnilo umění dokumentu, jež v dnešní době známe. Nečekaně však začneme od rozhlasu. *Přestože současné proměny se mohou jevit jako dříve nevídané, v dějinách již bylo mnoho podobných období radikálních změn, týkajících se viditelného světa.* [48]

Navážeme-li na dříve mnohokrát zmiňované vizuální teoretiky Benjamina a Bergera, kteří tvrdili, že slovo svou dominancí nad obrazem mu dává význam a omezuje možnost reinterpretace v něm obsažené informace. Přestože byl obraz nadlouho před používáním řeči prvním nosičem vědomostí, až teprve vynález

[46] Pisarek, Walery, *Słownik terminologii medialnej*, Krakov 2006.
[47] Holtz-Bacha, Christina, *Political communication research abroad Europe*, w: *Hand- book of Political Communication Research*, pod redakcją Lee Kaid, Lynda, Mahwall 2004.
[48] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, Londýn 2015, str. 31.

rozhlasu můžeme uznat za právoplatný počátek globálního informování. Experimenty Nikoly Tesly, posmrtně uznávaného za hlavního vynálezce rádiových vln,[49] a Guglielma Marconiho, oceněného Nobelovou cenou za objevy v tomto odvětví, umožnily výměnu informací mezi odlehlými místy a přivedly je do obecného života. Dnes, s odstupem doby, si můžeme dovolit tvrzení, že tak jako vynález železnice vyvolalo zavedení rozhlasu pro společnost stejně neobvykle důležitý jev, a to proces globalizace. Přestože vynálezu fotografie předchází objev a využití rádiových vln na konci 19. století, nedokonalost prvních technik záznamu obrazu, jakož i nezbytnost časově náročné výroby reprodukcí v tomto mediálním závodě fotografii diskvalifikovaly. Rozhlas a zvuk se svým silně podněcujícím charakterem na dlouhá léta představoval základní zdroj informací zpravodajského charakteru, což přirozeným způsobem ovlivnilo formující se kulturu obrazové výpovědi. Stejně jako pozdější zapojení dokumentární fotografie při rozsáhlém tržním využití nezůstává bez významu pro její rozvoj a aktuální formu. Než se televizní přijímač nastálo zabydlel v každém domě vedle již zdomácnělého rádiového přijímače, dokumentární fotografii stále zůstává specifické poslání. Fotografie nahrazují dříve publikované kresby, ale do okamžiku rozvoje druhu fotografického eseje zůstávají stále pouze ilustracemi novinových textů. Díky magazínům jako *Life*, *Time* nebo *Look* (přičemž první dva mají stejného majitele), které se odhodlaly k rozšíření cyklů snímků do svým rozsahem dříve nevídaných forem.

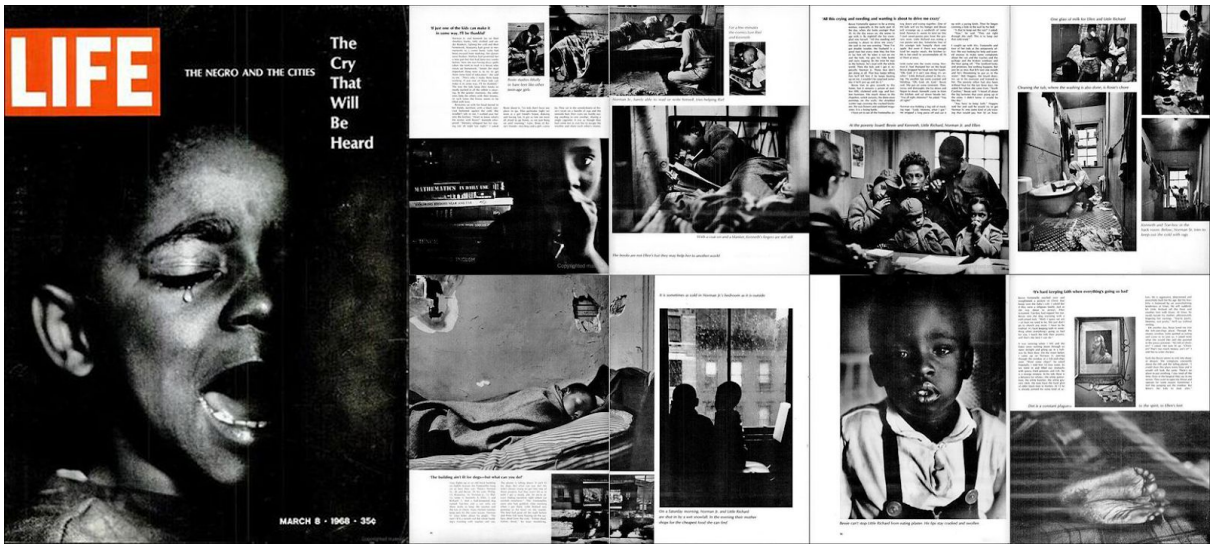
To see life. To see the world. To see strange things. To see and be amazed.[50] Tato slova Henryho Robinsona Lucea, legendárního vydavatele magazínu a osoby odpovědné za americkou posedlost fotoreportáží, mluví sama za sebe. Vydávaný v letech 1936 až 2007 (s malou přestávkou v letech 1972 až 1976) formou týdeníku, následně měsíčníku až k formě pouhé přílohy nejvýznamnějších amerických novin je dodnes symbolem novinářských standardů, ale i změn na americkém novinářském trhu. Nejlepší období fungování magazínu, připadající na čtyřicátá, padesátá a šedesátá léta, dodnes představují vizuální vztažný bod dalších generací. S desítkami legendárních fotografů, jako Margaret Bourke-Whitovou, Alfredem Eisenstaedtem, Robertem Capou, Eugenem Smithem nebo Gordonem Parksem, na

[49] Public Broadcasting Service, *Tesla – Master of Lightning: Who Invented Radio?*
[50] Ronk, Liz, *LIFE in 2012: The Year in 12 Galleries*, https://time.com/3875143/life-in-2012-the-year-in-12-galleries/.

palubě informoval *Life* o nejdůležitějších světových událostech, mj. dni D, přistání spojeneckých vojsk v Normandii. Formoval veřejný názor a její fotografický vkus. *V životě těchto předtelevizních dní dominovala hlavně síla kultury, stejně jako hlavních informačních zdrojů.*[51] Přestože samotný magazín ústy redakce deklaroval svoji „americkou příslušnost" a obrovský patriotismus, obzvláště během druhé světové války a války v Tichomoří duch hlubokého humanismu hnal autory a autorky ke zpracovávání odvážných témat a reportáží dokonce i kritizujících vládu nebo k analýzám aktuálních společenských problémů, mj. rasové diskriminace a chudoby. V roce 1954 se na obálce magazínu *Life* poprvé objevil portrét afroamerické ženy, herečky Dorothy Dandridgeové, a v březnovém čísle z roku 1968 pak byl otištěn Parksův fotoesej *Harlem Family*, o kterém již byla řeč dříve.

Tento jeden ze stovek dokonalých a názor utvářejících dokumentů byl zároveň reakcí, jakož i energií pro formující se hnutí proti rasové diskriminaci.

[51] *Life in those pre-television days was a dominant cultural force as well as a major news source* https://www.americansuburbx.com/2009/11/theory-w-eugene-smiths-pittsburgh.html.





Gordon Parks, *Harlem Family*

Zlatá léta ilustrovaných magazínů končí s rozvojem celonárodní televize. Magazín *Life* rok od roku omezuje svůj náklad, z téměř deseti milionů výtisků až na téměř polovinu tohoto množství v roce 1972. Odvážný byznysový model a dravé dokumentární formy vycházející z pozice magazínu již nezapadají do reálií vydavatelského trhu sedmdesátých let. Prudce postupující kulturně-sociální změna, kterou magazín sám vyvolal, nechává pozadu vydavatele i s jejich americkým pohledem. Po několikaleté přestávce *Life* obnovuje svoji činnost, ale už jen jako měsíčník. Ve stejné době vyhrává živý obraz bitvu o pozornost společnosti. Novinka, kterou představují v reálném čase vysílané relace z událostí (dokonce i z války), nenechává prostor na rozvinutí a publikování značně opožděných obrazových vyprávění. Teprve o půl století později, díky technologickému rozvoji a dalším revolucím na mediálním trhu, můžeme potěšit svůj zrak rozšířenými fotografickými dokumenty.

Omezená forma řešení těchto úvah mi také nenechává prostor pro rozvinutí pojednání o pohyblivém obraze a televizi. Přestože její role zůstává pro mediální odborníky nezvykle významná, v této práci musí zůstat představena v omezené míře. *Televize je proudem nedbale vybraných obrazů, ve kterých každý další vymazává z povědomí diváka svého předchůdce.*[52] Dominance nahrávek nad nepohyblivou fotografií a pomalá smrt rozhlasu, obzvláště v devadesátých letech a na počátku nového milénia, ne bezdůvodně sugeruje krizi fotografie, obzvláště v dokumentárním směru. Nepočetné magazíny přestávají vysílat do světa příliš drahé korespondenty. Televizní programy s rovněž drahým provozem stále častěji řeší svoje financování vysíláním levnější zábavy a nechávají zpravodajský servis veřejnoprávní službě (infotainmentu). Rozvoj internetu, popisovaný v předchozí kapitole, nutí další redakce k restrukturalizaci a k úplně novým formám komunikace. Dnes všechny nejvýznamnější zpravodajské agentury, noviny, a dokonce i televizní kanály vysílají přes internet. Co se týče aplikací, mění se rovněž forma prezentace obsahu. *Ani svět, ve kterém žijeme, není stejný jako ten před pěti lety.*[53] Nutnost zařadit se k současným trendům, ale i k sociálním možnostem percepce (jak

[52] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008, str. 26.
[53] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015, str. 28.

dokazuje experiment Simonse a Chabrise) vede ke specializaci a změnám tvůrčího procesu. Zapojená média a „zpravodajský servis“ v sociálních médiích mají obrovský vliv na jejich současnou podobu. Dnes naše vědomosti o světě čerpáme především ze stále kratších zpráv a oznámení pocházejících z aplikací na našich telefonech. Chytlavý titulek a po něm následující úvod ve zkratce popisující celý článek, stejně jako stále více ořezané nahrávky videosnímků umisťovaných na stránkách agentur BBC nebo Al-Džazíra vycházejí ze značně se krátícího času, jaký jim můžeme věnovat. Množství různorodých obsahů, buď jdoucích za sebou, nebo současně, přetěžuje naše rozpoznávací schopnosti. Specialisté připravující zpravodajské servisy si tato omezení dobře uvědomují. V době obrovské konkurence však nemají na výběr. Rychlost výměny prezentovaných obsahů je rovněž příčinou změn v oblasti samotného procesu přípravy publikovaných materiálů. Ekonomika trhu si vynucuje chytlavost a zároveň i povrchnost její formy.

Dalším aspektem dříve nevídaných změn na poli komunikace novinek je již dříve zmiňovaná rezignace na služby drahých specialistů a jejich zastoupení materiály zaslanými přímo odběrateli, čtenáři nebo diváky. Tato nová forma úzce navazuje na popisovanou demokratizaci fotografického média, postupnou miniaturizaci techniky, ale i obrovskou poptávkou po rychle se měnícím obsahu a jeho okamžitém zveřejňování. Dostupnost fotoaparátů a kamer, přičemž často jde o jeden a tentýž přístroj, a programů pro jejich úpravu dokonce umožňuje i začínajícím novinářům zachytit a připravit obsah na výjimečně dobré úrovni. *Co se týče internetu, můžeme pozorovat události odehrávající se v určitém časovém úseku a jejich postupný vývoj, přičemž přijímáme jeden z mnoha amatérských nebo profesionálních úhlů pohledu. Využíváme přitom nejrůznější statické nebo pohyblivé obrázky z blogů, ilustrovaných magazínů, deníků a sociálních médií.*[54] Technologické vybavení našich smartphonů často převyšuje profesionální řešení pro postprodukci používané jen před několika málo lety. Nedostatek vzdělání a profesionality otevírá další problémy a důsledky, se kterými se musíme vyrovnat. Některé z nich můžeme najít na příkladu obrovského rozvoje zpravodajství přímo od běžných občanů, které bude tématem poslední kapitoly. Přestože tento model práce s sebou nese i pozitivní řešení, mj. hlubší pochopení tématu díky znalosti kulturních souvislostí,

[54] Ibidem, str. 41.

protože příprava informačního materiálu bez znalostí a potřebných schopností v mnoha případech končí beznadějným výsledkem. Chybějící vzdělání nebo jeho omezená forma způsobuje především nedostatek novinářské etiky a nepochopení jejich zásad (někdy i naprosté nevědomí o její existenci). Z pohledu samotné vizuální kultury a její (sugerované) krize musí tato změna mít velmi charakteristický význam. Z roku na rok si můžeme také povšimnout stále častějšího využívání tzv. amatérských technik, nízkého rozlišení obrazu, „šumu", pixelizace či chvějícího se obrazu v případě filmu. Jde o záměr, který v době mnohem výkonnější záznamové techniky, než je rozlišení lidského oka, sugeruje nejen rostoucí vizuální povědomí tvůrců, ale i odběratelů obrazu. Podobné aktivity můžeme pozorovat v reklamách i v módní fotografii. Návrat k analogové fotografii svědčí nejen o sentimentu nebo potřebě ušlechtilejšího média, ale především o kulturních souvislostech a všeobecném vnímání nedokonalostí negativu jako formy bližší skutečnosti. Naše současná fascinace negativem přesně připomíná úsilí Egglestona a Shorea s barevnou fotografií. Barevný negativ se stejně jako dnešní hyperrealismus digitálních matric s desítkami milionů pixelů vzdálil společnému vnímání dokumentární (důkazní) fotografie. Bezvýznamné není ani to, že první barevné snímky zachycující americkou invazi ve Vietnamu byly zavrhovány, protože veřejné mínění přivyklé černobílým záběrům skutečnosti je vnímalo s opovržením. Pozastavíme-li se nad stále častějšími „degradačními" zásahy do obrazu, nemůžeme samozřejmě jednoznačně určit, co je příčinou a co důsledkem tohoto konání. Při zkoumání vizuální kultury si však tohoto zvláštního působení nemůžeme nevšimnout. *Dnes přece vidíme, že lidé stále více věří nedokonalým snímkům nebo nahrávkám, jejichž sledování vyžaduje určitou námahu, než profesionálním, pečlivě připraveným dílům, protože mají podezření, že ty druhé byly úpravné a zfalšované.*[55]

Přestože se analýzy popisované v odstavcích výše vztahují ke zpravodajství aktualit, nejsou pro současný dokument bezvýznamné. Stejně jako papírové verze magazínů a novin i dokumentární fotografie si našla svoje místo a směr vývoje ve specializovaných a nejčastěji okrajových formách, např. fotoknihy určené odběrateli zběhlému ve čtení vizuální kultury. Tento proces vyvolává novou otázku: nakolik fotografie (ale i film a text) stále mohou realizovat svoji prvotní misi?

[55] Ibidem, str. 101.

DOKUMENT A SOUČASNÉ UMĚNÍ

Fotografie je umění. Navážeme-li na slova z první části této práce, máme štěstí, že již nemusíme obhajovat a dokazovat její hodnotu. Přestože v prvních desetiletích zvěčňování obrazu jej doprovázely problémy, které donutily tvůrce k neustálému boji o uznání, dnes si jen stěží představíme svět umění bez Daguerrova či Talbotova vynálezu. Nebylo by také vůbec snadné definovat současnou fotografii bez dřívějších úspěchů malířství, grafiky a sochařství, které formovaly vizuální kulturu po celá staletí. Příklady bezprostředních souvislostí nemusíme hledat daleko. Rané úspěchy piktorialistů, jejich pokusy o využití ušlechtilých technik jako gumotisk nebo bromolejotisk ve fotografických experimentech dnes nahradily aktivity současných umělců tvořících v uměleckém směru zvaném *tableau*. *Nemáme zde však co do činění s projevem umělecké nostalgie, ale přiznáním, že právě figurální malířství osmnáctého a devatenáctého století představuje skutečný nástroj umělecké narace (…).*[56] Po desetiletích snažení na uměleckém trhu a díky výstavám jako *New Documents* (1967) připravenou Johnem Szarkowským nebo *New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (1975), kterou připravil William Jenkins, se dnes pozice dokumentární fotografie mezi ostatními druhy umění jeví jako neochvějná.

Než přejdeme k příkladům dokumentárních praktik ve fotografii, která dnes zaplňuje stěny nejedné prestižní galerie nebo muzea moderního umění, můžeme si povšimnout jejího úzkého spojení se samotným moderním uměním. Konceptuální umění 20. a 21. století, opírající se často o performance nebo aktivity související s prostorem jako land art nebo site specific, je díky svému charakteru jen velmi obtížně vnímané klasickým způsobem. Ale díky dokumentování, jakožto prvotní roli fotografického média, a s využitím výsledků zachycení obrazu umožňuje odběrateli si s uměním pohrávat. Téměř dokonalý technický záznam otevírá před galeriemi úplně nové možnosti. Neuvěřitelně zajímavě se jeví využití těchto moderních technik v projektech jako Google Art Project. Díky archivaci uměleckých děl pomocí až gigapixelových fotografií můžeme nejen uchovat nejvýznamnější umělecká díla, ale i získat k nim přístup prostřednictvím globalizovaného internetu. Demokratizace při

[56] Cotton, Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Krakov 2010, str. 8.

zajištění dostupnosti děl, i když se dnes může jevit samozřejmá, byla ještě donedávna vyhrazena pouze elitám a vyšším sférám. Tento proces ovlivňuje nejen samotného odběratele, ale jelikož ho současné umění oslovuje a má tak k němu určitý vztah, mění se právě pod vlivem diváka. Další úvahy na téma významu a vlivu reprodukce v kontextu proměn v obrazových médiích a percepci obrazu, přestože jsou neobvykle zajímavé, obzvláště v již dříve zmiňovaných pracích Benjamina[57] a Beltinga[58], musejí zůstat v této zkrácené formě. V další části bych chtěl omezit analýzu pouze na aktuální umělecké aktivity založené na dokumentárních předpokladech nebo ve svém praktickém použití blízkých tematice zachycování skutečnosti.

Podívejme se blíže na několik umělců využívajících ve své tvorbě dokumentární techniky. Než přejdeme k prvnímu příkladu, musíme si připomenout v úvodu popisovaný axiom jednoznačně definující dokumentární fotografii jako subjektivní. Níže uvedené a popsané činnosti tento předpoklad dokonale ilustrují. Přestože často popisují nebo významným způsobem následují skutečnost, jsou jejím odrazem a tuto skutečnost často deformují, a to zobrazováním hlavně konkrétního umělecko subjektivního pohledu na zachycovanou událost. Kromě jejich konceptuální nebo symbolické formy jim to nijak neubírá na pravdivosti. V estetice *tableau* nebo *tableau-vivant*[59] (narace obsažené v jednotlivém záběru) inscenované práce Jeffa Walla jsou přes svoji mnohoznačnost a pro surrealistickou fotografii charakteristické zachycení okamžiku, na který upozorňuje Sontagová, založeny na dokumentární estetice. Navážeme-li na figurální malířství, komponuje fotograf scény ve prospěch diváka jejich umístěním do stylu blízkého dokumentu. Skutečnost, přestože deformovaná nebo esteticky upravená pro potřeby výtvarné výpovědi, nám díky dokumentární formě umožňuje čtení významů obsažených v dílech a jejich souvislosti.

[57] Benjamin, Walter, *Dzieło w dobie reprodukcji masowej*, v: *Twórca jako wytwórca,* Poznaň 1975.
[58] Belting, Hans, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, Krakov 2007.
[59] Cotton, Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Krakov 2010.



Jeff Wall, *Mimic* (1982)

Fotografie Jeffa Walla *Mimic* z roku 1982, uvedená výše, představuje dokonalý příklad této hry s divákem. Naaranžovaná fotografie až neskutečně připomíná tzv. pouliční fotografii. Autor následuje a přeříkává (anglicky mimic) rasové střety v osmdesátých letech. Nedokonalosti kompozice, přirozené světlo a společensko-politické konotace gest nutí diváka k reflexi nad sice připraveným, ale i tak symbolicky pravdivým obrazem představujícím kritický komentář k americké skutečnosti.

Stejně jako Wall využívá ve své tvorbě estetiku *tableau* i Gregory Crewdson, prezentující na svých fotografických megaprodukcích nostalgická americká městečka (opět odkazující na Hoppera a Carvera), a Philip-Lorca diCorcia, fotografující mladé muže na hollywoodském bulváru ve svém slavném cyklu *Hustlers.*



Philip-Lorca diCorcia, *Hustlers*

DiCorcia balancující na hranici mezi pravdou a fikcí doplňuje portréty pravdivými, byť ve své formě symbolickými informacemi o zachycených hrdinech a modelech.[60] Dvojznačnost práce s postavou, zajištěná zaplacením prostituujícím mužům za účast na projektu, představuje autorský komentář vzhledem k epidemii AIDS šířící se v osmdesátých a devadesátých letech. Přestože jsou hrdinové fotografováni v naaranžovaných a naplánovaných lokacích, zůstávají skuteční (nebo jsou tak alespoň prezentováni). *Odběratel si ve své představivosti buduje vlastní naraci a táže se, jaké aspirace a sny přivedly zachycené lidi do Hollywoodu (…).*[61] Dokumentární forma sugerovaná titulky nás stejně jako u Jeffa Walla nutí v nich hledat pravdu.

Dalším neobyčejně významným a neopomenutelným směrem na hranici dokumentu jsou díla manželů Bernda a Hilly Becherových. Jejich estetika označovaná za „germánskou" dnes v galerijní a sběratelské fotografii dominuje. Fotografové a fotografky tzv. düsseldorfské školy, mj. Andreas Gursky, Candida Höferová, Thomas Struth, ale také v tomto směru aktivní Rineke Dijkstra, Takashi Homma nebo Luc Delahaye, reprezentují umění hrdě se hlásící k zachycení skutečnosti. *Estetika deadpan, popularizovaná v devadesátých letech, ze začátku představovala způsob dokumentování krajiny a budov. (…) Objektivní – téměř sterilní – obraz skutečnosti byl považován za protijed na hluboký subjektivismus (tzv. neoexpresionismus) minulého desetiletí.*[62] Tvorba autorů a autorek pracujících v tomto estetickém směru je charakteristická především snahou o objektivizaci a sterilní a malířskou formu výřezu, uzavírající skutečnost do jednoho záběru. Pročesávání okolního světa při hledání vhodné scény, pátrání po výjimečnosti ve zdánlivě nevýznamných objektech architektury (Becherovi), kódu jejich opakovatelnosti a kontextu obsaženého v topografických prostorách (Höferová) je přímo zakořeněné v dokumentární praxi. Za průkopníky estetiky *deadpan* dnes můžeme uznat fotografy z počátku dvacátých let minulého století, mj. Augusta Sandera a jeho odvážné pokusy sociologického záznamu celých skupin lidí, továren a sociálních zařízení v Německu na konci Výmarské republiky.

[60] http://time.com/3803327/trade-philip-lorca-dicorcias-hollywood-hustlers-drug-addicts-and-drifters/.
[61] Cotton, Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Krakov 2010, str. 51.
[62] Ibidem, str. 82.





Rineke Dijkstra

Nizozemská fotografka Rineke Dijkstra si za průvodní motiv svých prací vybrala portréty mladých lidí, izraelských vojáků, návštěvníků amerických, ukrajinských a polských pláží, ale fotografovala i matky jen okamžik po porodu. Dospívání a proměna je klíčem k pochopení umělčiných často syrových fotografií. Typologie a hojnost zobrazených hrdinů obrací pozornost diváka na proces a jeho krásu, jasně patrný teprve v kombinaci různých portrétů nebo fotografií vytvořených ve větších časových odstupech. Její díla bez hledané kompozice asociují důkazní charakter policejních snímků a antropologických vědeckých praktik. Odvolávání se na skutečnost a snaha o objektivnost, ve které se snaha autorky jeví jako bezvýznamná, pak nalezením výjimečnosti zdánlivě nevýznamného výjevu, topografie architektury nebo jevu přináší opačný výsledek. Poněkolikáté tak vede k subjektivnímu, a dokonce surrealistickému efektu, o kterém píše Sontagová. Kontemplace významů a kulturní symboliky ukryté v těchto fotografiích se pro plné pochopení těchto fotografií jeví jako nezbytné.

Současné umění reagující na bouřlivé společenské a politické proměny se dnes mnohem častěji obrací k dokumentárnímu zaměření. Ve stejné době umělci hledají výrazové prostředky vhodné pro realizaci svých témat. Novinářské prostředí pak v důsledku změn a vlivem trhu experimentuje se stále odvážnějšími výrazovými formami. *S přicházejícím koncem tradiční novinářské fotografie jakožto prostředkem obživy došlo k posunu významu dokumentární fotografie a fotožurnalismu ze stránek magazínů a novin do prostor galerií a muzeí a na stránky fotografických knih.*[63] Přestože se oba tyto světy jeví jako na sobě nezávislé a schopné fungovat za mnoha různých okolností, proniká vizuální kultura jak do světa umění, tak novinového dokumentu, a to zvláště dnes, kdy jsou muzea a instituce nuceny se otevřít širokému okruhu odběratelů. Společná existence obou těchto skutečností a jejich vzájemný vliv jsou nejlépe vidět v dílech tvůrce, kterého při analýze současných forem komunikace a nejnovějších trendů v umění na hranici dokumentu nemůžeme opomenout.

[63] *With the final death throes of traditional editorial photography as a means to earn a living, there was a shift of emphasis in the realms of documentary photography and photojournalism, away from the pages of magazines and newspapers and into museums and galleries and the pages of photobooks* (Ch.Cotton) https://aperture.org/magazine-2013/nine-years-a-million-conceptual-miles-by-charlotte-cotton/.

Richard Mosse. Tento mladý, v roce 1980 narozený umělec irského původu má již na svém kontě úspěchy vzbuzující zasloužený obdiv. Získal stipendium Guggenheimovy nadace, svá díla prezentoval po celém světě v nejprestižnějších galeriích, např. v pařížské Palais de Tokyo a v londýnské Tate Modern. Za multimediální instalaci nazvanou *The Enclave* prezentovanou na bienále umění v Benátkách v roce 2014 obdržel prestižní ocenění Deutsche Börse Award. Knižní publikací zakončený projekt *Infra* představuje výsledek autorovy tříleté práce ve východním Kongu. Válka, která během několika let přinesla více než 5,4 milionu obětí, je hlavním tématem, ale i scenérií uměleckých aktivit irského umělce a jeho výpravy. Byla zachycena neobvykle vnímavým, ale především neobvykle vzrušujícím způsobem – využitím speciálního a dnes již nevyráběného fotografického materiálu Kodak Aerochrome, proměňujícího válečné výjevy na surrealistické obrazy na rozhraní koloniálních antropologických průzkumů, tištěného dokumentu a poezie. Fotocitlivý materiál Kodak Aerochrome, navržený pro vojenské účely, je určen pro snadné rozpoznání maskování díky specifické citlivosti na zeleně zbarvený chlorofyl obsažený v rostlinách, který mění zelenou barvu vegetace na sytě purpurový odstín červené barvy. Mosse vědomě využívá fotografické médium, aby se tak vyjádřil proti válce, které je svědkem. *Krása je jedním z nejdůležitějších lidských pocitů. Je jedním z nejmocnějších a nejúčinnějších nástrojů. Pokud se budete snažit, aby lidé něco cítili, pokud budeme schopni udělat to dobře… pak se jistě zastaví a budou naslouchat. Často pokud děláte něco, co vychází z lidského utrpení nebo války… vzniká v myslích diváků etický problém (…).*[64] Použití výrazně výtvarného zpracování, jehož výsledkem byla vysoká estetizace často drsné skutečnosti, tak jako v případě Sebastião Salgada,[65] se sice stalo terčem kritiky, ale jednoznačně obnovilo diskuzi o již zapomenutých konfliktech v srdci Afriky.

[64] *Beauty is one of the mainlines make people feel something. It's the sharpest tool in the box. If you're trying to make people feel something, if you're able to make it beautiful… then they'll sit up and listen. Often if you make something that is derived from human suffering, or from war… it creates an ethical problem in the viewers mind(…).* Frieze Magazine v rozhovoru s Richard Mosse https://vimeo.com/67115692.
[65] https://www.nytimes.com/2001/07/13/arts/photography-review-can-suffering-be-too-beautiful.html.



Richard Mosse, *The Enclave*

V projektu Richarda Mosse si nemůžeme nepovšimnout vědomých kulturních spojitostí. Aktuálnost konfliktů naráží na jeho archaickou prezentaci formou velkoformátových snímků, někdy až přízračně připomínajících koloniální podobu střední Afriky. Pevná návaznost na mj. *Jádra temnot* Josepha Conrada nebo již klasického filmového díla *Čas apokalypsy* Francise Forda Coppoly pomáhají pochopit a číst významy obsažené v cyklu. Záměrné mazání hranic mezi uměním a konceptuálním dokumentem můžeme vidět v další dokonalé publikaci tohoto autora. Jeho kritický pohled na současná média představuje virtuální hnací motor při realizaci projektů. V cyklu skládajícím se z fotografií, ale i videonahrávek se Mosse opět spoléhá na technické aspekty zobrazování. Při zpracovávání tematiky největší migrační krize od druhé světové války a dokumentování putování utečenců na Blízkém východě, ale i v severní Africe využívá termovizní kameru. Tento symbolický zásah nutí diváka k neobvykle brutálnímu pohledu, odrážejícího se i v názvu celého cyklu *Incoming* (vojenské označení výstrahy před zásahem, ale i obecné ohrožení). Úhlem pohledu, jakým vidí pohraniční stráž, a odvoláváním se na způsob, jakým západoevropská média prezentují v dnešní době jeden z nejvýznamnějších procesů ve společnosti, si převratně hraje s „přicházejícími objekty“ představujícími zdroje tepla vytvářené živými bytostmi.

Samotný autor na své internetové stránce klade nečekaně klíčovou otázku pro úvahy o dokumentárních praktikách a roli sdělení v dnešních médiích. *Jak můžeme jako fotografové a vypravěči příběhu hledat cestu z uprchlické krize a udržet pozornost nad těmito naléhavými příběhy o lidském přesídlování?*[66] Mosse si na svou otázku sám odpovídá prostřednictvím formálních zásahů využitých při realizaci svých děl. Spojením nestandardních technik, vrcholných, ale stejně tak i masových kulturních kontextů nutí odběratele si s problematikou vyobrazenou na fotografiích pohrávat. Přestože je vizuální forma založená na efektu a překreslování, představuje silný prvek upoutávající pozornost nejen odborných fotografických a uměleckých časopisů, ale i širokého okruhu o umění se méně zajímajících odběratelů.

[66] *How do we find a way, as photographers and as storytellers, to continue to shed light on the refugee crisis, and to keep the heat on these urgent narratives of human displacement?* Artist statement http://www.richardmosse.com/projects/incoming.



Richard Mosse, *INFRA*

Umělecké výrazové prostředky využívané stále častěji v prostorových formách prezentace, v galeriích a muzeích, ale i v internetových prezentacích mají klíčový význam pro rozsah a úroveň zájmu o toto téma. Komercializace kultury a její tržní využití, tak jako v případě médií a procesu *infotainmentu*, nutí tvůrce i kurátory k moderním způsobům prezentace děl. S postupujícím duchem doby jsou i ty nejvýznamnější instituce přinuceny k fungování v prostředí sociálních médií. Dnešní MoMA i Guggenheimovo muzeum společně pronikají k milionům uživatelů globální sítě, čímž legitimizují status aplikace vytvořené ve své prvotní formě jen pro zábavu (Instagram, Snapchat). Navážeme-li opět na ideu Egglestonova *Demokratického lesa* nebo Porellové *znečistění obrazem*, soudržnost formy spolu s nedostatkem výraznějšího charakteru stojí proti snaze předat status významnosti prezentovanému příběhu nebo procesu.

Na konci této kapitoly a v návaznosti na slova v první kapitole popisující vliv technologie záznamu obrazu na podobu sdělení bych chtěl upozornit na technickou podobnost objevující se mezi projekty a tvůrci pracujícími ve směru *tableau* a *deadpan*. Ve všech vyjmenovaných případech byly fotografie vytvořeny pomocí velkoformátových nebo středoformátových přístrojů a většinou i s použitím analogových filmů a negativů. Tento styl práce samozřejmě nesouvisí s požadavky na prezentace v galeriích, ale je přece jen obecně ceněn s ohledem na často mnohem dříve naplánovaný rozměr prezentace (vyžadující nebo doporučený komerčními galeriemi či sběrateli), jakož i v souvislosti s ušlechtilou formou zobrazování používanou v době všeobecné dostupnosti jejích digitálních nástupců. Analogový charakter fotografií se v posledním desetiletí nepochybně stával synonymem uměleckého profesionalismu. Generační změna spolu se stále mladšími fotografy neposkvrněnými digitální transformací dnes objevuje analogovou fotografii, strhává jí přívlastek ušlechtilé techniky a vrací ji v novém světle i pro běžné využití.

NOVÁ PROPAGANDA. ZPRÁVA V ÉŘE POSTPRAVDY

V předchozích kapitolách se pojem infotainmentu objevuje několikrát a význam tohoto jevu se pro pochopení současných médií jeví jako klíčový. Manipulace s informacemi a obzvláště s obrazem začíná už na začátku samotného vynálezu fotografie. Vědomí toho, že fotoaparát může lhát, pomohlo zvýšit oblíbenost zvyku nechat se fotografovat profesionálním fotografem.[67] Dnes, z perspektivy posledního století a v éře všudypřítomné amatérské fotografie, je fakt, že neexistuje jednoznačná a objektivní činnost zvaná vidění jako přirozená. Každý den podléháme záplavě obrazů budující přesvědčení o okolním světě, přestože stále věříme ve fotografii a její důkazní charakter. Jsme přinuceni žít v době devalvace pravdy. Nahrávky a záběry bombardování syrských měst se jeví jako nepravdivé, pocházející z jiných let, nebo dokonce z jiných válek. Vlastní kreace instagramových celebrit a hvězd prezentujících na publikovaných snímcích fantastické a neopakovatelné okamžiky ze soukromého života jsou ve skutečnosti skrytou reklamou placenou sponzory. Nedostatek všeobecného umění číst a definovat obrazy v sociální skutečnosti založené na piktoriálních sděleních by měl vyvolávat neklid. Síla mediálních sdělení a jejich náchylnost k manipulaci, ať už chceme, nebo ne, mění svět, ve kterém žijeme. Vypreparované záběry či jinak upravené snímky měnící kontext prezentované události zařídily Donaldu Trumpovi výhru ve volbách v roce 2016. Specialisté na prezentaci a mediální odborníci rok co rok stále účinněji využívají informace tak, jak potřebují. Přestože jak tvrdí Mirzoeff: *vidět neznamená věřit*,[68] pak nevěřit neznamená zpochybňovat.

Propagandistická role fotografie a filmu má dlouhou tradici. Stačí zmínit tvorbu fotografa, malíře a sochaře Alexandra Rodčenka, nešťastně v dějinách zapsaného jako průkopníka propagandistického dokumentu, ale i Len Riefenstahlovou a její film *Triumf vůle* natočený na objednávku národních socialistů. Monumentální Rodčenkovy, stejně jako Riefenstahlové epické záběry ovlivnily osudy světa. Nesmíme zapomenout na sílu, s jakou toto médium na začátku minulého století účinkovalo. První filmové záběry a triky z ukázek bratří Lumièrů

[67] Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008, str. 95.
[68] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015 str. 29.

nutily diváky utíkat z promítacích sálů v obavách před rychle se přibližující lokomotivou (*Příjezd vlaku na stanici v La Ciotat*, 1896). Oba tyto epochální objevy stejnou měrou neodvratně změnily svět usnadněním dostupnosti poznání. Definice propagandy má dnes rozhodně pejorativní význam a oba historické příklady, Rodčenka i Riefenstahlové, musíme analyzovat prizmatem kulturních souvislostí. Parafrází Winstona Churchilla můžeme říci, že jen vítězové píšou dějiny a jen jejich verze skutečnosti se časem stanou obecnou pravdou. Málokdo si pamatuje přední hollywoodské režiséry (John Ford, William Wyler, John Huston, Frank Capra a George Stevens), kteří v období druhé světové války natáčeli propagandistické filmy přímo na objednávku americké vlády. I již zmiňovaný magazín *Life* se do značné míry podílel na ovlivňování veřejného mínění. Vezmeme-li si dřívější úvahy na téma subjektivního charakteru dokumentární fotografie a jejího využití na mediálním trhu, nabízí se otázka její motivace úplně sama. Obraz a jeho vnímání představuje velice silný nástroj jak změny, tak i dezinformace.

V éře postpravdy, v roce 2018, tento termín formuje globální politickou kulturu a tím i celý svět.[69] Odvolávání se na emoce a individuální přesvědčení převažuje nad fakty. V souvislostí s rozvojem internetu, který prospívá anonymitě a potlačuje hranice sdělení, stejně jako odpovědnosti za informace umístěné na síti (včetně obrázků), lidé nevidí důvody, které by jim bránily ve lži. V úvahách o roli zprávy musíme upozornit na fakt, že tvůrci vždy ukazovali, ať už vědomě, nebo ne, pouze verzi pravdy a opomíjeli to, co je výhodné nebo dává význam obsahům zachycených v obrazu. Až teprve globalizace mění přístup k nedokonalostem, kterými toto médium trpí. Fascinující je především popření důkazních vlastností fotografií 21. století. V dnešní době není existence jakýchkoli vyobrazení nijak podmíněna jejich reálným uskutečněním. Fenomén mediální maškarády dokonale popisuje Jean Baudrillard v eseji *The Gulf War Did Not Také Place*.[70] Přestože název hovoří opačně, píše francouzský spisovatel o skutečných událostech a americké invazi v Perském zálivu na počátku devadesátých let. Tvrdí, že z pohledu západních médií neměl skutečný průběh invaze žádný význam. Válka neexistuje bez jejího vyobrazení, proto se americké ozbrojené akce musely objevit v médiích. Spolu

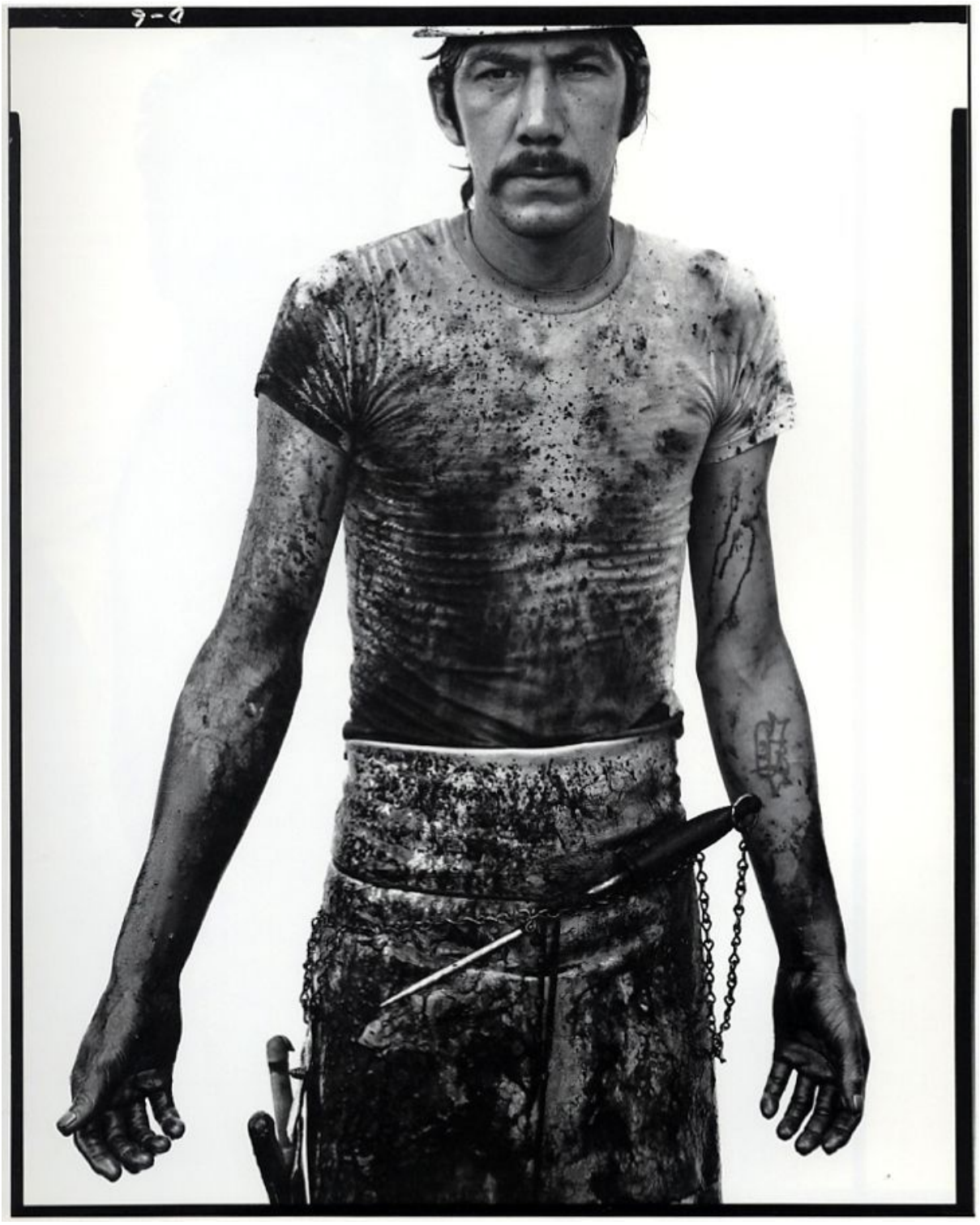
[69] Keyes, Ralph, *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York 2004.
[70] Baudrillard, Jean, *The Gulf War Did Not Take Place*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

s vojáky se tak na bojiště vydaly i všechny velké televizní stanice a tiskové agentury (nejčastěji v těsné součinnosti s americkou armádou) a válka se tak poprvé v dějinách odehrávala na obrazovkách takřka v reálném čase. Pomineme-li samotný propagandistický charakter dokumentárních záběrů, padajících bomb a hořících naftových polí, šel Baudrillard o krok dál a zpochybnil potřebu skutečných bojových akcí v éře vojenského divadla. Invaze vlastně nebyla vůbec nutná, postačily by jen její obrázky. Toto zpochybnění pravdy hází stín na naše další úvahy. Návaznost na divadlo dokonale reprezentuje použití bezpilotních dronů v bojovém nasazení. Oddělení operátora ovládajícího dálkově stroj od výsledku jeho rozhodnutí připomíná dříve popisovaný nedostatek zodpovědnosti za zabití umístěné na internetu. *(…) dnes je obraz často využit jako zbraň ve válce idejí.* [71] Symbolické oranžové kombinézy, charakteristické pro vězně držené ve věznici na Guantánamo, jsou dnes i na zveřejněných nahrávkách Islámského státu (ISIS) s drastickými exekucemi. Obraz a jeho symbolika se tak staly jednou ze zbraní ve vojenském spektáklu.

Tato práce nemá za cíl popisování fotografických a redakčních praktik manipulace. Krátký úvod do tematiky a metodologie uvedený výše popisuje, jak obrovský význam má využití dokumentu v reklamě, ale i v práci nevládních organizací (NGO). Tato moderní forma propagandy klade úplně novou otázku týkající se *nepravdy* jako zdroje zisku. Zpochybnění důkazního charakteru dokumentárních praktik však kupodivu nesvědčí o změně v jejich společném vnímání. Vyobrazení charakteristická pro toto odvětví fotografie tak sugerují faktickou existenci lidí, chování, předmětů nebo přání. V prakticky aplikované simulaci skutečnosti se dokonale osvědčil trh globální reklamy. Rostoucí povědomí konzumentů nutí kreativní agentury k hledání stále novějších estetických zásahů. Dokumentární praktiky, využívání analogových technik, jakož i zapojení reklamních tvůrců do produkce na hranici mezi uměním a dokumentem se staly velmi oblíbené. Tato praxe se projevuje hned dvakrát, samotným zapojením tvůrců, kteří se běžně práci v reklamě nevěnují, ale i legitimizací prodejní činnosti skutečných lídrů společnosti (*influencer marketing*), patřících k cílové skupině nabízeného produktu.

[71] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, Londýn 2015, str. 122.

Než přejdu k popisu současných příkladů dokumentárních praktik využívaných v reklamě, musíme si připomenout již zapomenuté nebo vědomě opomíjené fragmenty životopisů již zmiňovaných tvůrců. Robert Frank po návratu z cest po Jižní Americe v roce 1953 normálně pracoval v módní branži pro magazíny jako *Vogue* nebo *Fortune*. Gordon Parks, přestože musel ve čtyřicátých letech čelit silné rasové diskriminaci, také realizoval komerční a módní zakázky (spolupráce se slavným editorem magazínu *Vogue* Alexandrem Libermanem na něj měla obrovský vliv). Diane Arbusová se svým manželem mnoho let připravovali ve studiu reklamní fotografování pro největší obchodní domy. Otec Walkera Evanse byl uměleckým ředitelem v reklamní agentuře. Nobujoši Araki po studiu mnoho let pracoval v podobné agentuře (Dentsu Inc.). Eggleston, stejně jako Shore pro své experimenty s barevnou fotografií čerpali z reklamní fotografie. Vztahy mezi dokumentem a reklamou můžeme najít i v opačném směru. Mnoho nejslavnějších fotografů určujících trendy v módě a reklamě v různých okamžicích své kariéry čerpalo z dokumentární praxe. Snad nejviditelnějším příkladem ilustrujícím tuto činnost je slavný cyklus Richarda Avedona *In the American West*. Unavený mnohaletou prací pro největší vydavatelství a komerční klienty a v důsledku zhoršujícího se zdraví vyráží legendární fotograf na americký západ, aby změřil své síly s největšími archetypy Ameriky.



Richard Avedon, *In the American West*

Černobílé portréty tuláků, kovbojů, dělníků i obyčejných obyvatel malých městeček ve své nostalgii a zároveň i syrovosti navazují na fotografie Evanse a Langeové z doby FSA, ale i na typologické portréty Augusta Sandera, mnohokrát již zmiňovaného v předchozích kapitolách. Především tento cyklus navždy mění samotnou módní fotografii. Charakteristické bílé pozadí, na kterém Avedon fotografuje, nutí diváka k bližšímu seznámení se s fotografovanou osobou a jednoduchá kompozice umožňuje spatřit výjimečnost každého hrdiny. Dnes můžeme podobný postup najít v komerčním stylu Terryho Richardsona založeném především na práci s modelem.

Avedon opuštěním studia a fotografováním v ulicích dnes představuje milník pro celou řadu pouličních, módních i komerčních fotografů. Simulace života ovlivňuje skutečné projevy masové kultury. Měli bychom si uvědomit, že reklama, stejně jako dokument překvapují množstvím společných souvislostí. Oba tyto směry úzce navazují na vizuální kódy vytvořené malířstvím. V reklamních záběrech najdeme mnoho bezprostředních odkazů na dávná umělecká díla. Někdy celý obraz představuje zjevnou stylizaci obecně známé malby.[72] Avedonovy figurální portréty dokonale ilustrují slova Johna Bergera.

Dalším příkladem využití fotografie na pomezí dokumentu jsou komerční zakázky dnes již kultovní fotografky Nan Goldinové. Autorčin sugestivní styl, mající obrovský vliv na mladou generaci tvůrců, mj. Corinne Dayovou, Ryana McGinleya nebo Petru Collinsovou, nám připadá nenapodobitelný. Goldinová svůj styl přirozeně nikdy neoznačovala za dokumentární, ale její motivace mají jasný důkazní charakter. Náctiletá Goldinová se chopila fotoaparátu po sebevraždě starší sestry. Většina její pozdější výtvarné činnosti se vyznačuje potřebou dokumentování a archivování okamžiků strávených s blízkými osobami. Touha uchovat pomíjivé okamžiky dokonale ilustruje publikace nazvaná *Balada o sexuální závislosti*, která autorce zajistila mezinárodní uznání. Její práce se soustřeďují na dokumentování vlastního života, přátel a intimností. Tím, že žila v newyorské čtvrti Bowery, mohla pozorovat vznikající postpunkovou hudební scénu, new wave a další subkultury na konci sedmdesátých a počátku osmdesátých let, boj LGBTQ o svůj prostor ve veřejném životě a noční život města, „které nikdy nespí“. Tím, že se mnoho let

[72] Berger, John, *Sposoby widzenia*, Varšava 2008, str. 134.

pohybovala v prostředí gayů, se mimovolně stala i dokumentaristkou propukající epidemie AIDS. Její vědomě nepřikrášlený styl, momentkový charakter snímků i odmítnutí klasické kompozice dávají fotografiím dříve nevídanou autenticitu.

Syrová pravda obsažená v estetice, kterou Goldinová začala zobrazovat, našla svůj druhý život při fotografování pro módní domy jako Alexander McQueen, Gucci nebo při spolupráci Goldinové s legendární streetartovou značkou Supreme. Její objektivní pohled na generaci, se kterou vyrůstala, dnes opět představuje vizuální kód, kterým operují reklamní agentury snažící se proniknout k náročným a na nástrahy trhu extrémně citlivým dvaceti- až třicetiletým odběratelům.



Nan Goldin, *McQ*

Marketingová a reklamní činnost nemusí vždy souviset se snahou získat nějaký majetkový prospěch. Reklamní agentury, stejně jako umělci již mnoho let věnují svůj čas i talent sociálně prospěšným kampaním. Pomineme-li jevy jako Corporate Social Responsibility, označované běžně zkratkou CSR, související s chováním korporací a mající za cíl vylepšit jejich vnímání (často negativní), můžeme se soustředit především na činnosti na pomezí reklamy, reklamních agentur a dokumentu. Velké firmy a jejich kreativní zaměstnanci často překvapují radikálními nápady, které na první pohled mohou zdánlivě popírat všechno, co stojí za konzumní kulturou. Nejcharakterističtějším příkladem reklamní fotografie z oblasti *shockvertisingu* (reklamní strategie založené na šokování) jsou díla fotografa a kreativního ředitele firmy Benetton Oliviera Toscaniho.

Na reklamních fotografiích, které vytvořil hlavně v devadesátých letech, můžeme vidět pacienty umírající na AIDS (fotografie aktivisty Davida Kirbyho na smrtelné posteli), vězňů čekajících na popravu nebo novorozeněte s ještě nepřestřiženou pupeční šňůrou. Nejsilnější a ve své estetice neobvykle dokumentární fotografie představuje oblečení zabitého vojáka jménem Marinko Gagro, oběti konfliktu v bývalé Jugoslávii. Zarážející kampaň o rozpočtu téměř patnáct milionů dolarů a v pětadvaceti zemích je Toscaniho odpovědí na válečné hrůzy v samotném středu Evropy.[73] Vyjádření protestu nejen prostřednictvím institucí monitorujících reklamní trh, ale také díky aktivistům působícím jménem obětí konfliktů nebo epidemie AIDS nepochybně obrátilo pozornost stovek tisíc konzumentů na celém světě na problematiku prezentovanou v reklamách.

[73] Rutherford, Paul, *Endless propaganda*, University of Toronto Press, 2000.



Oliviero Toscani, *United Colors of Benetton*

Na konci úvah na téma dokumentární fotografie a její současné reklamní úlohy bych chtěl popsat problematiku spolupráce dokumentaristů s nevládními organizacemi. *Za posledních více než čtyřicet let agentura Lékaři bez hranic spolupracuje se stovkami fotografů při dokumentování humanitární krize sahající od války v Demokratické republice Kongo až k nemocným tuberkulózním pacientům v posledním stadiu (…) Vizuální vyprávění tak může hrát hlavní roli při upozornění na jinak zanedbávaný problém.*[74] V době všudypřítomné digitální fotografie a globálního dosahu médií představuje spolupráce s profesionálními fotografy nový formát zpravodajství o aktuálních humanitárních krizích. Linda Polmanová ve své knize *Karavana krize: za kulisami průmyslu humanitární pomoci*[75] dokonale popisuje závislost současných humanitárních pracovníků na prezentaci v médiích. Přestože titulní slovo „průmysl" zdánlivě nezapadá do činností majících za cíl pomáhání, její financování do značné míry připomíná podnikatelský záměr. Pomoc se stává produktem, který agentury a organizace dodávají potřebným. Produktem, který v době nadbytku informací a *totálního šumu* vyžaduje stejné reklamní triky, aby získal na chvíli pozornost odběratele globálních médií. Dnešní svět nikdy dříve neměl šanci sledovat tolik humanitárních krizí, ozbrojených konfliktů či katastrof souvisejících se změnami klimatu. Počet válek v posledních desetiletích neroste ani neklesá, významně se však zvyšuje jejich dostupnost. Dennodenně tiskové agentury ani nezvládají informovat o vzájemně si „konkurujících" hladomorech. Jazyk, kterým Polmanová popisuje realitu mezi humanitárními pracovníky, postrádá jakékoli iluze. Nutnost rivality v pozornosti světa nutí představitele NGO ke stále novějším způsobům pronikání k dárcům, bez jejichž finanční podpory by žádná pomoc nebyla možná. Profesionalita, povědomí o vizuální kultuře a síla symbolu rozhodují o tom, jestli se konkrétní dokument prosadí a ovládne mediální sdělení.

[74] *Over the past 40 years, MSF* (Doctors Without Borders) *has partnered with hundreds of photojournalists to document humanitarian crises ranging from the war in the Democratic Republic of Congo to the epidemic of drug-resistant tuberculosis (…) Visual storytelling can play a critical role in drawing attention to an otherwise neglected issue* (Jason Cone, communications director for Doctors Without Borders/Médecins Sans Frontières). Cone, Jason, http://www.bjp-online.com/2013/07/wanted-the-networked-photojournalist/.
[75] Polman, Linda, *Karawana kryzysu: za kulisami przemysłu pomocy humanitarnej*, Wołowiec 2016.



Kevin Carter, *Struggling Girl*

Fotografie ze Súdánu vytvořená Kevinem Carterem přes určité kontroverzní reakce ohledně přístupu samotného autora ukazuje, jak může samostatný snímek ovlivnit skutečnost tím, že pohne svědomím milionů lidí. Tato Pulitzerovou cenou odměněná fotografie zachycující holčičku, jak se pokouší dostat k místu distribuce humanitární pomoci, vyvolala masivní zájem o zapomenutý region a zajistila fondy pro další pomoc. Carter vyvolal kontroverze tím, že dítěti na snímku nijak nepomohl. Posttraumatický syndrom a špatná publicita vyvolaná zveřejněním této fotografie způsobily, že Kevin Carter v roce 1994 spáchal sebevraždu, ale jeho fotografie, dnes známá jako *Struggling Girl*, stále dojímá a představuje pro tvůrce pracující pro NGO určitý mezník.

Dokumentární fotografie ve spojení s promyšlenou činností vyznívá jako nová forma pozitivní propagandy. V souvislostí s klesající potřebou rozšířených naračních cyklů a esejí, ale i se stále živým étosem dokumentární práce se fotografové na celém světě obracejí k humanitárním zaměstnancům. Přestože tato vzájemná symbióza nabízí možnost hlubší práce, ale i určité, většinou skromné odměňování, souvisí i s novými problémy stojícími před tvůrci. Klasická novinová forma reportáže nevyhovuje současným novým komunikačním kanálům. Fotografové, stejně jako organizace, se kterými uzavírají spolupráci, jsou nuceni se otevřít novým formám vizuální prezentace, daleko překračující hranice tradičních médií. Instagram a jiné sociální mediální kanály dnes umožňují organicky vytvářený, před vnějšími zásahy chráněný a teoreticky neomezený rozsah informací. Jejich využití však vyžaduje hlubší pochopení mechanismů, fungujících ve stále se rozvíjející internetové síti. Další otázky, na které bych rád upozornil, představují etické problémy pramenící z této spolupráce. První z nich navazuje na ve vizuální kultuře dominující obraz humanitárních krizí a válek. Zmiňovaná Carterova fotografie dokonale ilustruje postkoloniální pohled na tzv. třetí svět. Polmanová ve své sbírce reportáží o humanitární pomoci již v úvodu upozorňuje na to, aby před rozhodnutím pomoci bylo především neuškodit. Osobní důstojnost každého člověka je často v případě šokující tragédie ignorována. Současná média umožnila odběratelům zvyknout si na drastické výjevy a poněkud zapomněla na to, že za každým z nich se skrývá příběh člověka. Tato různě interpretovaná potřeba obrazové dokumentace do značné míry komplikuje spolupráci, protože v případě novinářů je zájem hlavně o emotivně silný

materiál, na rozdíl od aktivistů NGO, vyžadujících zachování absolutní důstojnosti osob zachycených na fotografiích.



Marcus Bleasdale, *Starved for Attention*

Dokonalým příkladem úcty vůči hrdinům fotografií je ve spolupráci s MSF a agenturou VII připravený projekt *Starved for Attention*. Přestože fotografie z Džibutska od Marcuse Bleasdala, umístěná výše, je využita pro ilustraci problému hladomorů týkajících se téměř sto devadesáti pěti milionů dětí na celém světě, demonstruje zároveň pro organizaci charakteristické nahrazení emotivně silných záběrů spíše mnohem informativnějšími snímky. Klasická černobílá forma fotografie pak využitím vizuálních kódů navazuje na dřívější zobrazování humanitárních krizí známé z novin, umožňující hlubší emocionální zapojení. Mohlo by se zdát, že šokování násilím nebo utrpením je mnohem účinnější, později však vyvolává znecitlivění a mediální apatii.[76]

Druhým významným etickým problémem, před nímž stojí tvůrci dokumentů spolupracující se subjekty přinášejícími pomoc, je agenda, která s nimi souvisí. Práce na objednávku se váže na splnění „reklamních" podmínek a zásad, jež byly popisovány v předchozím odstavci. Novinářské etické zásady někdy zdánlivě odporují této formě pozitivní propagandy. *Problém spočívá v tom, že tvrdíme, že nebudeme pracovat pro firmu Shell Oil, protože nemáme rádi její politiku, ale jedním dechem se stáváme mediálním mluvčím NGO (…) Podívejme se na to reálně – existují pouze dva druhy lidí, kteří jdou do konfliktní zóny nebo krizových oblastí, jsou to zástupci NGO a novináři. Přitom by měli táhnout za jeden provaz. Nemůžeme bez nich pracovat. V každém konfliktu a každé krizi je nutné s NGO spolupracovat. To je prostě fakt.*[77] Slova nedávno zesnulého fotografa agentury NOOR Stanleyho Greena nenechávají prostor pro další komentář. Práce pro magazíny nebo mediální informační služby neodmyslitelně souvisí i s reklamou. Bez placeného vysílacího času nebo reklamní plochy v novinách by si dokumentaristé a novináři nemohli dovolit dlouhé a drahé cesty. Za každým vydavatelem stojí zájmy nejrůznějších firem a korporací. Díky povědomí o těchto souvislostech, jakkoli nám to může připadat depresivní, máme přece jen možnost volby a i v mediální kultuře se držet doopravdy etického chování.

[76] Sontag, Susan, *Widok cudzego cierpienia*, Krakov 2010.
[77] Stanley Green v rozhovoru s James Estrin, https://lens.blogs.nytimes.com/2012/11/19/when-interest-creates-a-conflict/.

DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE A JEJÍ REPRODUKCE JAKO POLITICKÝ AKT

V roce 2011 pozoroval svět sérii dříve nevídaných událostí. Dne 25. ledna, díky na internetu svolané mobilizaci, vyšly do káhirských ulic koalice mírových organizací protestujících proti mnohaletému brutálnímu režimu egyptského diktátora Husního Mubáraka. Během několika týdnů probíhajících protestů a střetů s provládními silami zemřelo osm set čtyřicet šest osob a více než šest tisíc bylo zraněno. Dne 17. prosince roku 2010, po sebeupálení pouličního prodejce Muhammada Buazízího na protest proti nespravedlnosti a nezaměstnanosti, propukly protesty a revoluce, dnes známé jako arabské jaro, které vedly k porážce několik desetiletí trvajících režimů. Pouliční boje v Tunisu a Egyptě byly počátkem změn na celém Blízkém východě. Během dalších měsíců se prodemokratické protesty přenesly do Jemenu, Bahrajnu, Jordánska, Libye a Sýrie. Téměř ve stejnou dobu, na druhé straně oceánu v newyorském parku Zuccotti, postavily 17. srpna 2011 skupiny sjednocené v hnutí Occupy Wall Street stanové městečko přímo pod okny byznysmenů rozhodujících o osudech světového hospodářství. Bez internetových stránek, portálů a komunikačních aplikací by se tyto dvě události vzdálené od sebe tisíce kilometrů nikdy neuskutečnily. *Využitím sociálních médií a s pomocí politických intervencí začínaly demonstrace přijetím názvu, pod kterým budou vystupovat (…) ve státech demonstrující vystupovali jako „99 %“ a v Tunisu a Egyptě prostě jen jako „lid“. (…) Zdůrazňovali svoje právo dívat se a být viděn na síti a v městském prostoru. Nový druh sebeprezentace představující sebe sama využíval mobilní telefony, graffiti a internetové stránky, sociální média, demonstrace a okupace.*[78]

Pro popis řady událostí z nejnovější historie protestů by bylo nutné vypracovat samostatnou analýzu, proto bych se chtěl v následující kapitole soustředit hlavně na společensko vizuální změny, které tyto revoluce vyvolaly. Na všech jmenovaných místech, ale i mnoha dalších doutnala vzpoura proti vládě již několik let. Dlouhá desetiletí předchozích diktátorských režimů jen podtrhují, jak jsou události posledních několika let neobvyklé. Revoluce arabského jara, ale i hnutí Occupy nepochybně souvisí se současně probíhající revolucí internetu. Přestože se dnes jen málokdo zajímá o Buazízího smrt, nešlo vůbec o první sebeupálení. Ani ne

[78] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, Londýn 2015, str. 265.

o rok dříve si stejným způsobem vzal život jiný mladý prodavač. Stejně jako Muhammad, vyčerpaný a frustrovaný beznadějí, nemohl již déle snášet šikanu a policejní pronásledování. Tyto až přízračně podobné případy nedělí ani jeden rok, ale ve virtuální síti zpravodajství těchto dvanáct měsíců znamenalo přece jen diametrální změnu. Technologický rozvoj umožnil naplno ukázat a zareagovat až na druhý z těchto zoufalých činů. Zveřejnění informací na Facebooku a kanálech sociálních médií vyvolalo vlny celonárodních protestů. První veřejná shromáždění se konala především na fanouškovských stránkách a portálech sdružujících plánovaná setkání a shromáždění. Přestože překvapovaly rozsahem a zájmem na síti, ve skutečnosti překročily očekávání jak organizátorů, tak i bezpečnostních složek. *Jakmile tito mladí lidé vyšli 25. ledna do ulic, ozbrojili se kamerami namísto zbraní a přinesli tisíce snímků, které byly neprodleně nahrávány na sociální média a další stránky a nakonec obletěly celý svět.*[79] Vraťme se na chvíli k již dříve popisovanému pojmu vizuální jednoty vnímání. Prezentace dění hlavně ve vizuální formě sehrála v dalších týdnech a měsících klíčovou roli. V zemích kontrolovaných diktaturou schopnou potlačit klasické formy veřejného shromažďování se internet stal místem mírotvorných změn umožňujících obnovení dříve umlčovaných projevů sjednocení. Z analýzy cest sdělení a v nich obsažených idejí zaráží především jejich globální dosah. Již v červenci roku 2011 kanadský magazín *AdBusters* vyzývající k účasti na zářijové okupaci Wall Streetu se přímo odvolává na události v Egyptě. *Jste připravení na Tahrírův okamžik?*[80] – to jsou slova použitá v pozvánce na demonstraci svolanou na 17. září v New Yorku. Z pohledu stovek zavražděných egyptských obyvatel se odkaz může jevit příliš přímočarý, má však obrovský význam upozorňující na globální charakter nálady panující na síti. Obnovenému sjednocení lidí přestal dosavadní prostor vytyčený hranicemi států stačit. Selfie bylo teprve první formou, která z tohoto zasíťování vzešla. Představte si selfie lidu. [81]

Abychom plně pochopili změny probíhající v současné formě sdělení, musíme se podívat na informační monopol a kontrolu moci, a to jak mediálních koncernů, tak i politických diktatur. Cenzura je samozřejmým nástrojem každého

[79] Levi Strauss, David, *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow. Essays on the Present and Future of Photography*, 2014, str. 172.
[80] *Are you ready for a Tahrir moment?*
[81] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, Londýn 2015, str. 295.

autoritářského systému. Jak Mubárak, tak i Bašár al-Asad, dodnes stále zůstávající u moci, si byli plně vědomi nezbytnosti kontrolovat média, podcenili však nové technologie. V demokratických zemích se cenzura, obzvláště v dobách postpravdy, mnohem častěji ukrývá pod maskou *infotainmentu*. O propagandu a manipulaci se opírající a sloužící cílům asi 1 % nejbohatších vlastníků kapitálu (a mediálních stanic jako CNN nebo Fox News) rozdělení jednotnosti je pro společnost stejně škodlivé jako klasická forma silově prosazované cenzury. Tento proces hlubokého politického rozdělení na jihu Spojených států dokonalým způsobem popisuje známá americká vědkyně a socioložka Arlie Russell Hochschildová.[82] Příčiny volebního úspěchu Donalda Trumpa, stejně jako stále silné pozice velkých koncernů hledá tato socioložka v absolutním rozdělení voličů na stoupence demokratické nebo republikánské strany. Parafrází latinského hesla *divide et impera* můžeme i ohledně ovládnutí médií říci: *rozděl a panuj*.

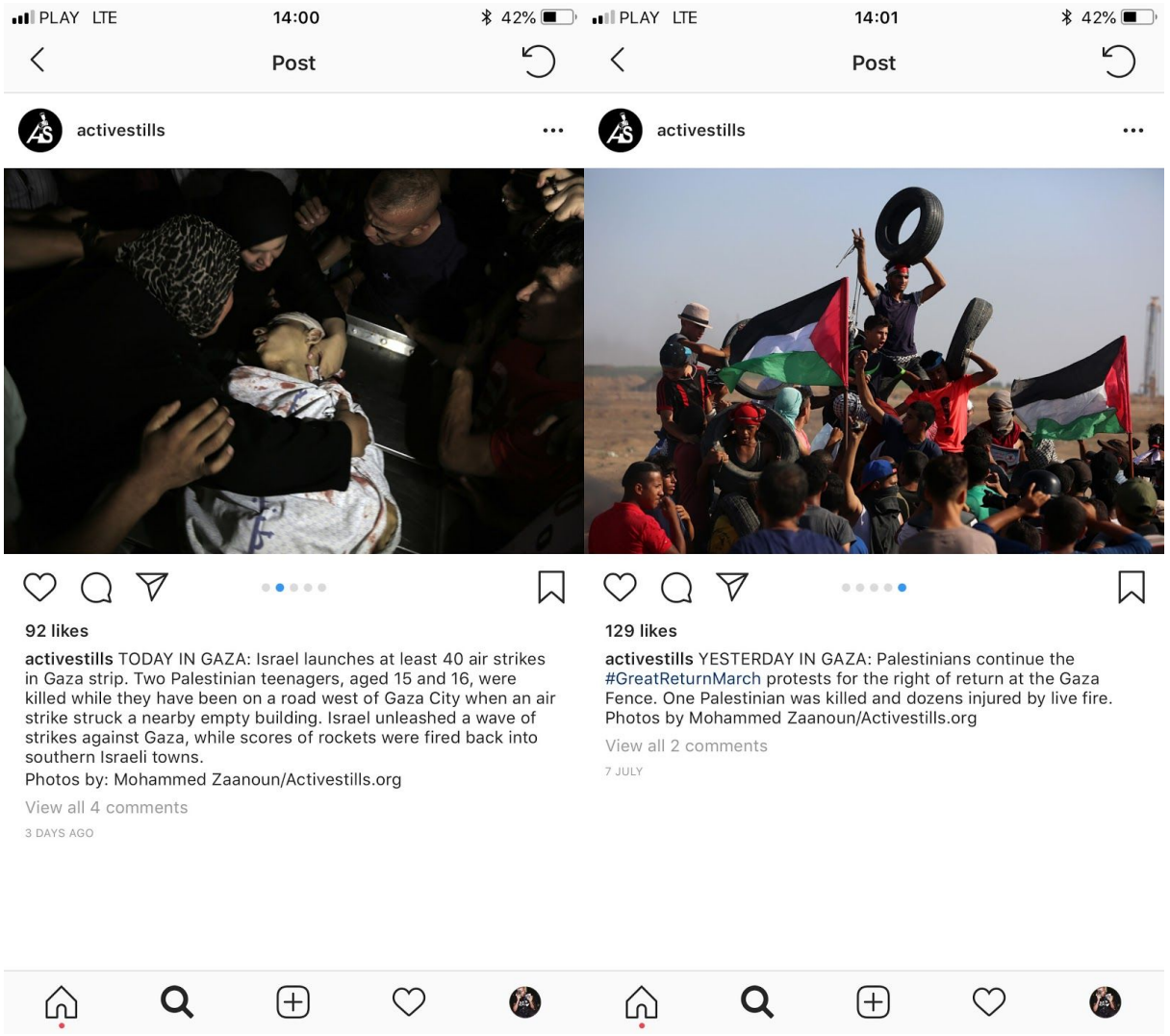
Mediální proměny popisované v předchozím odstavci, stejně jako i v předchozích kapitolách vyvolaly novou formu dokumentární aktivity – amatérské občanské zpravodajství. Monopol a nadvláda médií donutily společenská hnutí k hledání vlastních, horizontálních a zespodu působících forem výpovědi. *(…) síla homo digitalis je jasně patrná; dokázala nenávratně změnit vztah mezi jednotlivcem a státem.*[83] Stejně jako je těžké si představit válečné zpravodajství ve Vietnamu bez novinářů a reportérů, tak ani dnes nemůžeme přehlédnout význam vizuálních aktivit. Mobilní telefon zaznamenávající skutečnost, existující dnes téměř v každé kapse, představuje silný důkazní nástroj, pomáhající nejen při dokumentování skutečných událostí, ale schopný je i v reálném čase ovlivnit. Starosta New Yorku Michael Bloomberg a ředitel policie Raymond Kelly se pokusili zamezit úniku jakéhokoli obrazového záznamu z parku Zuccotti a zakázali vstup všem novinářům do prostoru. Protestující však zapnuli svoje kamery a začali nahrávat své záznamy na internet. Při pokusu ovládnout média jim tak orgány moci naopak pomohly získat

[82] Russell Hochschild, Arlie, *Obcy we własnym kraju,* Varšava 2017
[83] Patrikarakos, David, *War in 140 Characters: How Social Media Is Reshaping Conflict in the Twenty-First Century,* New York 2017. *(…) the power of Homo Digitalis is plain to see; he has irrevocably changed the relationship between the individual and the state.*

mnohem silnější a nesmazatelný význam.[84] Přítomnost médií, hlavního a nezávislého proudu hlídajícího konání pořádkových sil, mj. zabránila policii před eskalací násilí a použitím ostré munice během nepokojů na Taksimském náměstí v tureckém Istanbulu. Násilí offline je dnes neviditelné. Organizací, která tuto funkci dokumentární fotografie dokonale využívá, je skupina Activestills monitorující činnost izraelské armády na okupovaném teritoriu. Na internetové stránce skupiny se můžeme dočíst: *Skupina Activestills byla založena v roce 2005 kolektivem dokumentárních fotografů, kteří pevně věří, že fotografování je prostředkem k sociálním a politickým změnám. (…) Kolektiv věří v sílu fotografie formovat postoje veřejnosti a zvyšovat povědomí o otázkách, které nejsou veřejně zodpovězeny nebo jsou v médiích zkreslovány.*[85]

[84] Levi Strauss, David, *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow. Essays on the Present and Future of Photography*, 2014, str. 176. *New York's Mayor Michael Bloomberg and Police Commissioner Raymond Kelly attempted to control the images coming out of Zuccotti Park (…) by refusing to allow the news media into the area. (…) Occupiers turned on their cameras and began uploading live feeds to the Internet. (…) In trying to suppress images, the authorities had helped to create more powerful and indelible ones.*

[85] https://activestills.org/about.php
Activestills collective was established in 2005 by a group of documentary photographers out of a strong conviction that photography is a vehicle for social and political change. (…) The collective believes in the power of images to shape public attitudes and raise awareness on issues that are generally absent from public discourse, or presented in a misleading way by the media.



www.instagram.com/activestills

Dokumentaristé a aktivisté svojí činností denně pokrývají události, které se v hlavních zpravodajských kanálech neobjevují a představují tak silný hlas skupin, jimž byla tato možnost prezentace odepřena. Tak jako v případě války v Perském zálivu popisované Baudrillardem i dnes platí to, že nepřítomnost v médiích je rovna zapomenutí nebo naprostému nezájmu. Novináři, ať už palestinští, nebo izraelští, se snaží prostřednictvím dokumentování získat důkazy válečných zločinů nebo násilí. Výsledky jejich každodenní práce se objevily nejen na síti, ale i v roce 2015 vydané souborné publikaci *Activestills: Photography as Protest in Palestine/Israel*.

Dalším skvělým příkladem vizuálních aktivit a samotných změn v mediálním prostředí je projekt *Witness Change* založený Robinem Hammondem, slavným dokumentaristou a aktivním členem agentury NOOR. Hammond si za svůj cíl vybírá práci s nejrůznějšími vyloučenými skupinami. *Cílem Witness Change je zabránit porušování lidských práv lidí na okraji společnosti prostřednictvím storytellingu. Věříme, že posílením hlasu lidí, kteří zažili útisk, jim pomůžeme zvládnout utrpení, kterým si prošli. Spolupracujeme s odborníky a právníky, abychom změnili jejich mediální obraz a zvýšili povědomí o nich.*[86] Z pohledu této diplomové práce věnované dokumentární fotografii se jeví tento proces Hammondova osobního zapojení jako neobvyklý, ale zároveň dokonale ukazuje současnou úroveň dokumentární praxe a pozvolný návrat k vizuálnímu aktivismu (Hine, Riis). Značný posun v přístupu je rovněž viditelný v samotném způsobu práce. Dlouhodobé projekty a spolupráce se specialisty dohlížejícími na celou činnost ilustrují nejen hluboké zapojení, ale i sociální a vizuální uvědomění. Tato zpětná vazba – od protestu k sociálním médiím a dále – od médií hlavního směru zpět k protestům by měla dnes být základním tématem analýzy pro každého, koho zajímá vizuálnost.[87]

[86] https://witnesschange.org/.
[87] Mirzoeff, Nicholas, *How to See the World*, London 2015, str. 292.

WE WITNESS THROUGH:



VISUAL STORYTELLING

We use visual-based storytelling on human rights issues to present evidence of abuses, to humanize survivors, and to connect with audiences.



ORAL STORYTELLING

We use written testimonies, interviews and audio recordings to amplify the voices of survivors of abuse.



RESEARCH

We use research to bring a deeper, fuller understanding to the issues we address.

WE EFFECT CHANGE BY:



INFORMING

We inform decision-makers and the public, providing them with the knowledge to take action. We work with media partners to disseminate our work, and we run exhibitions, give talks, and produce multimedia outputs to engage the public.



SUPPORTING

Witness Change helps worthy organizations that work on the issues we address by telling their stories and by connecting them to those with the resources they need to meet their goals.

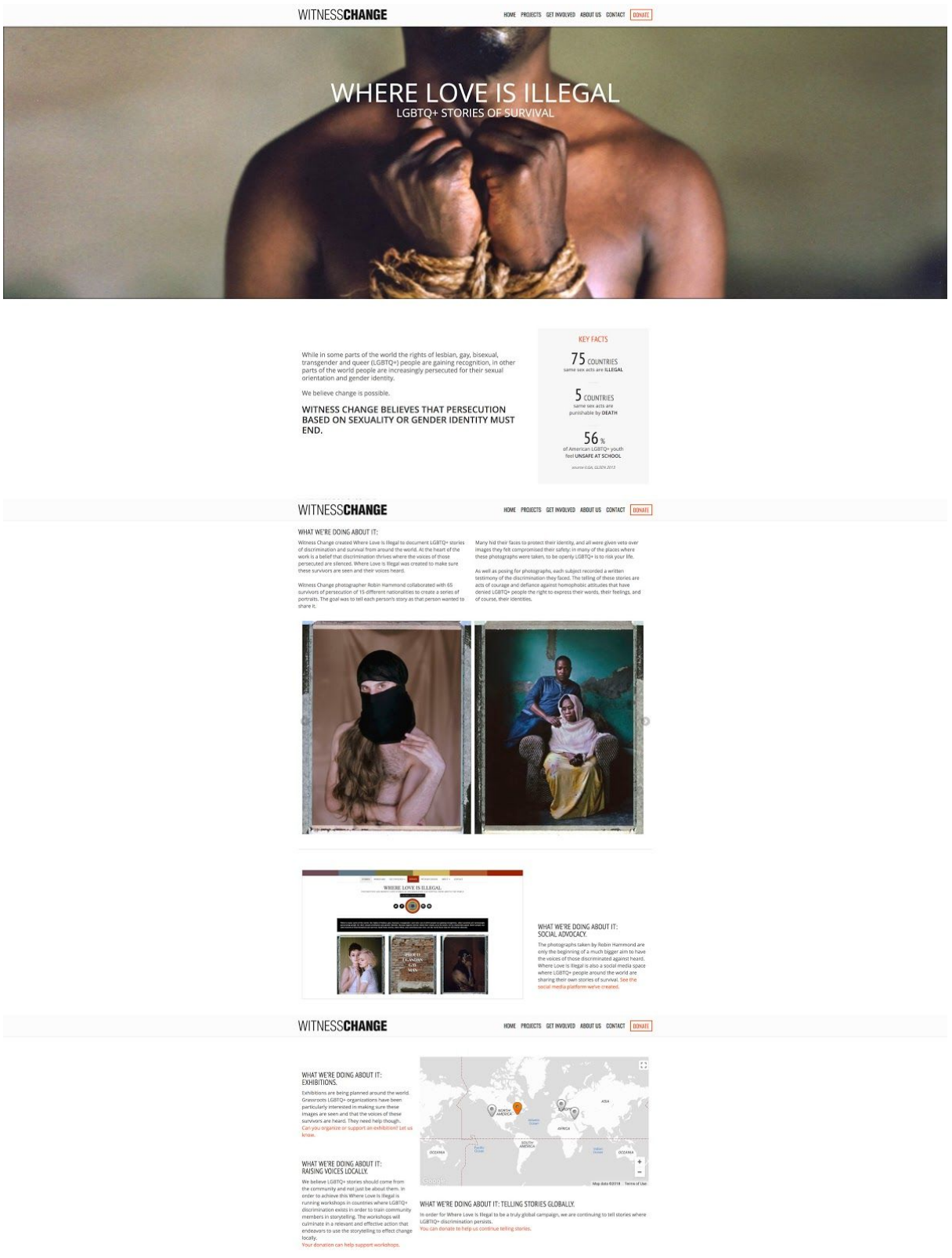


CAMPAIGNING

We use our photography, journalism, and research to produce targeted advocacy tools, including exhibitions, social media campaigns, and fundraising events, and talks. Our campaigns are made to influence decision makers and other audiences with the power to make positive change happen around the issues we address.

WitnessChange.org

Ilustrace výše pocházejí z internetové prezentace projektu zaměřeného přímo na odběratele. Stejně jako celé stránky i jejich fragmenty níže připomínají prezentace již dříve zmiňovaných nevládních organizací (NGO) jako Amnesty International, Human Rights Watch nebo Lékaři bez hranic. Intuitivnost grafiky, vyexponování nejdůležitějších obsahů, její odezva a bezprostřední pozvání ke spolupráci odporuje klasickým elitárním modelům dokumentárního zaměření. Z perspektivy autorů projektu se jako nejdůležitější jeví nejen získání atraktivního a k publikování vhodného materiálu, ale především sdělení autentického příběhu a jeho dalšího vlivu na skutečnost a osudy hrdinů. Činnost Hammondovy skupiny připomíná také zapojení dokumentaristů jako např. Gordona Parkse, ale i využití nových technologií, které Parks v šedesátých letech neměl k dispozici. Vytvoření vlastní informační platformy pak nabízí úplně nové možnosti. Práce v kolektivu není podřízená tlaku poskytovatelů reklamy nebo omezení vycházejících ze statusů NGO popisovaných dříve. Neobvyklé je také současné navázání na reklamní trendy, které využívají instantní fotomateriály typu Polaroid, ale i aktuálnost problematiky, obzvláště v projektu *Where love is illegal.*



Robin Hammond, *Where Love is Illegal*

Analýza takto obsáhlého jevu, jakým je amatérské občanské zpravodajství a jeho vliv na dokumentární směr, nepochybně vyžaduje obsáhlé zpracování. Prudké změny na mediálním trhu, ale i v technologické branži můžeme pozorovat téměř v reálném čase. Každý den se informování odehrává stále novějšími formami a mění se v závislosti na potřebách a obtížích, které musí překonat na své cestě k odběrateli. Na konci této kapitoly bych chtěl zmínit poslední příklad, jehož význam v posledních letech velmi vzrostl, ale jenž je zároveň i velmi tragický, protože se děje přímo před našimi zraky, nebo spíše našimi televizními obrazovkami či displeji smartphonů. Mnoho let trvající konflikt v Sýrii se dnes podle analýz politologů a odborníku na Blízký východ jeví jako současná verze celosvětového konfliktu. Zapojení velkých vojenských sil, Ruska a Ameriky, se ať chceme, nebo ne významně neliší od konfliktů na frontách druhé světové války.[88] Velká migrace vyvolaná syrským konfliktem také nejvíce připomíná migraci utečenců ve čtyřicátých letech minulého století. Nejvýznamnější rozdíl mezi těmito dvěma velkými válkami však vychází ze způsobu jejich zprostředkování. Dnes poprvé můžeme pozorovat nálety vládních sil na facebookovém streamingu a utíkající lidi dokumentující svými telefony martyrium cesty na přeplněných pontonech ve Středozemním moři. Působení lokálních novinářů a aktivistů (Human Rights Watch) dokumentujících od světa odříznutá města, jako jsou Aleppo nebo Východní Guta, často představuje jediný zdroj informací. Sociální média tak navždy změnila tvář ozbrojených konfliktů.

Informace jsou dnes také rozdrobené a tím i stále rychlejší než tradiční média. Na Twitteru publikující a na Facebooku postující vojáci, partyzáni i obyčejní obyvatelé válkou zasažených území informují v reálném čase o pohybu vojsk či o aktuální situaci civilního obyvatelstva jako žádná jiná mediální zpravodajská služba. *Válka nikdy nebyla tak blízko, tak otevřená a tak všudypřítomná. Sociální média se pochopitelně otevřela všem jednotlivým životně důležitým prostorům komunikace, které dosud byly kontrolovány výlučně pouze státem.*[89]

Na příkladu tragédie syrského národa můžeme pozorovat změny v samotné naraci konfliktu. Původně povinné paradigma války dvacátého století – dvou armád stojících proti sobě, nebo také bezpodmínečné ochrany civilního obyvatelstva –

[88] Yazbek, Samar, *Przeprawa. Moja podróż do pękniętego serca Syrii*, Krakov 2016.
[89] Patrikarakos, David, *War in 140 Characters: How Social Media Is Reshaping Conflict in the Twenty-First Century,* New York 2017.

nemá s dneškem nic společného. Informace, stejně jako samotná sociální média se staly netradiční zbraní, která nepodléhá žádným mezinárodní konvencím. Síla sdělení je posilována drastičností obsahu, obzvláště v rukou skupin jako ISIS nebo al-Káida. Dezorientace a manipulace, využívání vizuálních symbolů jako již zmiňovaných oranžových uniforem odsouzenců nebo hrůzu vyvolávající černé prapory umožnily malým a nevýznamným militantním skupinám nalézt podporu, o které by dříve ani nesnily. Bez internetu a globalizace obrazu by současné teroristické akce nikdy nedokázaly definovat a dominovat současnost.



YouTube.com

ZÁVĚR

Žijeme v zajímavé době. Technologický rozmach a s ním související rozvoj každodenní kultury před nás neustále staví další otázky a nutí nás k analýze nových jevů. Nepochybně jsme důsledkem darwinovské teorie evoluce, zapomínáme však často na to, že právě kultura zodpovídá za rychlost, s jakou se lidský druh vyvinul. Vynálezy a úspěchy civilizace, jako například fotografie, jsou základem, ale také energií šíleného a fascinujícího závodu, jehož se dnes účastníme. Mnohokrát v této práci zmiňovaný slavný současný teoretik vizuálnosti Nicholas Mirzoeff a vydavatelský proces jeho knihy *How to See the World* dokonalým způsobem ilustrují myšlenky, jež kniha obsahuje. Poprvé vyšla v roce 2015 a v dalších letech se dočkala mnoha překladů. Překladatelé jeho tvorby po celém světě narazili na paradoxní problém, který je překvapuje a udivuje. Pouze několik málo let od napsání tohoto objevného díla se jeho obsah ukázal v mnoha částech jako neaktuální nebo zastaralý. Rychlost změn probíhajících v samotné vizuální kultuře nutí její znalce a odběratele k uvědomění si její nezachytitelnosti a proměnlivosti. Technologické revoluce popisované v dalších kapitolách, nové přístroje a s nimi přicházející demokratizace médií, ale i samotný rozvoj uměleckých forem dnes postupují ještě rychlejším, dříve nepředstavitelným tempem. *Při sledování tohoto vývoje jsem se zmítal mezi pocity, že se nacházíme na okraji nepředstavitelně zářivých, svobodných iterací fotografických myšlenek v konzumním digitálním prostředí a zklamáním nad možností, že právě určujeme cynický konec původně nejvýznamnějšího vizuálního média, které dnes má nějaký význam pouze pro minimum lidí.*[90] Přestože nejsme schopni jednoznačně předpovědět příští revoluce, nepochybně si musíme uvědomovat, že se blíží. Díky analýzám jsme schopni se připravit na směr těchto změn a zohlednit sílu, s jakou ovlivňují každodenní život. Povědomí a pochopení procesů nám umožňují být jejími zodpovědnými konzumenty, ale umožňují nám se do nich i aktivně zapojit. Pasivita a pouhé následování pak představuje omezení jak pro každého tvůrce, tak i účastníka společenského života. Politické a sociální změny dnes probíhají skoro stejně rychle jako změny ve vizualizaci. Pozorujeme-li dnešní

[90] Cotton, Charlotte, *https://aperture.org/magazine-2013/nine-years-a-million-conceptual-miles-by-charlotte-cotton/.*

svět, velké transformace jako arabské jaro nám umožňují zjistit, jak silnou roli v současnosti sehrává všeobecný přístup k informacím a obrazu. *V dnešní době nemůžeme zorganizovat opravdu smysluplnou demonstraci, pokud se nikdo nedívá. Další revoluce se nebude vysílat pouze v televizi, ale bude neustále šířena daleko a široko pomocí stacionárních i mobilních zařízení, formou sice malých sdělení, ale jasně srozumitelných a bez zbytečných komentářů.*[91]

Na úplném konci této práce bych chtěl navázat na jeden z mnoha opomíjených jevů. Kulturní souvislost fotografie a rozdíly ve vnímání fotografie odvíjející se od civilizačního okruhu, by i nadále měly zůstávat v našem vědomí a pomáhat nám při analýze problematiky vizuálnosti a dokumentu. Silně anglosaský a eurocentrický charakter dostupných akademických prací zaráží svým postkoloniálním pohledem a opomíjením kulturních rozdílů v samotném vnímání. Přestože by se mohlo zdát, že v době absolutní globalizace a internetu se vizuální kultura před našima očima unifikuje, povědomí o kulturních rozdílech stále umožňuje pochopit závislosti a souvislosti v tomto novém, multikulturním pohledu. Teprve odnedávna jsou tyto rozdíly opravdu vnímány a umožňují například prezentovat často opomíjené a marginalizované skupiny, jako je africká fotografie nebo směr feministické fotografie. Oslavování těchto rozdílů probíhá především při jejich uznání a také při prolínání směrů a vzájemných vlivů, představujících podstatu rozvoje kultury.

Nikdy dříve neměla dokumentární fotografie takový význam a její popisný a důkazní charakter takové specifické úkoly pro současnost. Obraz získal dosud nevídanou, opravdovou politickou povahu. Přestože všeobecná dostupnost a neustálé zaznamenávání kulturních přínosů nabízí dříve nevídanou možnost demokratizace, edukace a účasti na kulturním dění, zároveň změny v samotné struktuře a formě podstatné většiny obsahů svědčí o postupujícím vlivu *visual pollution*, znečištění obrazových obsahů. Úlohou dokumentu a úzce zaměřených dokumentaristů je v dnešní realitě manipulace, *postpravdy* a vypreparovaných událostí, především ve zpravodajství a informování o okolním světě, povzbuzování humanismu a udržení víry v samotné médium. Aby naše činnost měla smysl,

[91] Levi Strauss, David, *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow. Essays on the Present and Future of Photography*, 2014, str. 178.

musíme nejdříve získat povědomí o procesech, s nimiž se potýká odběratel, bez kterého by samotné dokumentování bylo pouhým nepotřebným záznamem. *Budoucnost ikonopolitiky vypadá možná takto: Buď budeme schopni udržet krok s tímto konstantním obrazovým proudem mezi akcí a reakcí, nebo se necháme zlákat nečinností do pozice pasivních konzumentů.*[92]

[92] Ibidem, str. 179. *Future of iconopoloitics is: Will we be able to respond to this constant flow of images with action and decision, or will we be lulled into inaction and indecision, as parsive consumers?*

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Abbate, Janet, *Inventing the Internet*, Cambridge 1999.

Anderson, Benedict, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, Krakov – Varšava 1997.

Barthes, Roland, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii,* Varšava 2008.

Baudrillard, Jean, *The Gulf War Did Not Take Place*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

Becker, Howard S., *Photography and Sociology*. *American Ethnography Quasimonthly*. Retrieved 17 January 2009.

Belting, Hans, *Antropologia obrazu: szkice do nauki o obrazie*, Krakov 2007.

Benjamin, Walter, *Twórca jako wytwórca,* Poznaň 1975.

Berger, John, *Sposoby widzenia*, Varšava 2008.

Bredekamp, Horst, *Media obrazowe,* w: *Perspektywy współczesnej historii sztuki: antologia przekładów „Artium Quaestiones"*, Poznań 2009.

Campbell, Joseph, *The Hero with a Thousand Faces,* 1997.

Cotton, Charlotte, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Krakov 2010.

Eggleston, William, *The Democratic Forest*, Goethingen: Steidl Verlag 2015.

Holtz-Bacha, Christina, *Political communication research abroad Europe*, w: *Handbook of Political Communication Research*, pod redakcją Lee Kaid, Lynda, Mahwall 2004.

Jacobson, Ralph E., *The Focal Manual of Photography: Photographic and Digital Imaging (9th ed.)*. Boston 2000.

Keyes, Ralph, *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. New York 2004.

Levi Strauss, David, *Words Not Spent Today Buy Smaller Images Tomorrow. Essays on the Present and Future of Photography*, 2014, str. 172.

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

McKee, Yates, *Strike Art: Contemporary Art and the Post-Occupy Condition,* London 2016

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

Patrikarakos, David, *War in 140 Characters: How Social Media Is Reshaping Conflict in the Twenty-First Century,* New York 2017.

Pisarek, Walery, *Słownik terminologii medialnej*, Krakov 2006.

Polman, Linda, *Karawana kryzysu: za kulisami przemysłu pomocy humanitarnej*, Wołowiec 2016.

Portella, Adriana, *Visual Pollution. Advertising, Signage and Environmental Quality*, Londýn 2014.

Rose, Gillian, *Interpretacja materiałów wizualnych*, Varšava 2010.

Russell Hochschild, Arlie, *Obcy we własnym kraju,* Varšava 2017.

Rutherford, Paul, *Endless propaganda*, University of Toronto Press, 2000.

Sontag, Susan, *On Photography*, New York 2008.

Sontag, Susan, *Widok cudzego cierpienia*, Krakov 2010.

Yazbek, Samar, *Przeprawa. Moja podróż do pękniętego serca Syrii*, Krakov 2016.

WEBOVÉ STRÁNKY

Activestills
activestills.org/about.php

Aperture Magazine
aperture.org

ASX
americansuburbx.com

BBC The Genius of Photography
bbc.co.uk

British Journal of Photography
bjp-online.com

C/O Berlin
co-berlin.org

Foam Magazine
Foam.org

Frieze Magazine
frieze.com

GUP Magazine
gupmagazine.com

International Center Of Photography
Icp.org

Guggenheim Foundation
gf.org

Médecins Sans Frontières (*MSF*)
Msf.org

Museum of Modern Art
moma.org

New York Times
nytimes.com / lens.blogs

Oakland Museum of California
museumca.org

The National Gallery of Art
Nga.gov

Richard Mosse
richardmosse.com

TIME Magazine
time.com

WIRED Magazine
Wired.com

Witness Change
Witnesschange.org

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

Abbate, Janet 12
Addario, Lynsey 29, 31
Araki, Nobuyoshi 59
Arbus, Diane 20, 59
Armstrong, Neil 21
al-Assad, Bashar 74
Atget, Eugène 28
Avedon, Richard 20, 33, 59, 60, 61

B

Baker, Aryn 29, 31
Barthes, Roland 20, 33
Baudrillard, Jean 57, 58, 77
Becher, Bernd 25, 48
Becher, Hilla 25, 48
Becker, Howard S. 21
Belting, Hans 27, 44
Benedict, Ruth 21
Benjamin, Walter 8, 19, 36, 44
Berger, John 10, 11, 15, 33, 36, 61
Bleasdale, Marcus 70, 71
Bloomberg, Michael 74
Bouazizi, Mohamed 72
Bourke-White, Margaret 37
Brownella, Frank A. 21

C

Campbell, Joseph 30
Capa, Robert 24, 37
Capra, Frank 57
Cartier-Bresson, Henri 21, 24
Carter, Kevin 67, 68
Carver, Raymond 25, 46
Chabris, Christopher 32, 41
Churchill, Winston 57
Collins, Petra 61
Cone, Jason 66
Conrad, Joseph 53
Coppola, Francis Ford 53
diCorcia, Philip-Lorca 46, 47, 48
Cotton, Charlotte 12, 25, 43, , 44, 48, 50, 84
Crewdson, Gregory 46

D

Daguerre, Louis Jacques 8, 43
Dandridge, Dorothy 38
Day, Corinne 61
Delahaye, Luc 48
Dijkstra, Rineke 48, 49, 50

E

Eggleston, William 25, 32, 55, 59
Eisenstaedt, Alfred 37
Estrin, James 71
Evans, Walker 17, 19, 59, 61

F

Ferguson, Adam 33, 35

Ford, John 57

Fox Talbot, William 8, 43

Frank, Robert 20, 21, 28, 33, 59

G

Gagro, Marinko 64

Goldin, Nan 61, 62, 63

Green, Stanley 71

Gursky, Andreas 48

H

Hammond, Robin 77, 79, 80

Hine, Lewis 14, 15, 19, 77

Holtz-Bacha, Christina 36

Homma, Takashi 48

Hopper, Edward 25, 46

Höfer, Candida 48

Huston, John 57

J

Jacobson, Ralph E. 24

Jenkins, William 43

K

Kelly, Raymond 74

Kerouac, Jack 20

Keyes, Ralph 57

Kirby, David 64

L

Lang, Fritz 8

Lange, Dorothea 17, 18, 19, 61

Levi Strauss, David 73, 75, 85, 86

Liberman, Alexander 59

Lubow, Arthur 19

Lucas, George 8

Lumière, August Marie Louis 56

Lumière, Louis Jean 56

Lyon, Danny 19

M

Marconi, Guglielmo 37

McGinley, Ryan 61

McQueen, Alexander 62

Mead, Margaret 21

Mirzoeff, Nicholas 10, 11, 12, 27, 28, 32, 33, 36, 40, 41, 42, 56, 72, 73, 77, 84

Mosse, Richard 51, 52, 53, 54

Mubarak, Husni 72, 74

O

Owens Thompson, Florence 19

P

Parks, Gordon 17, 19, 32, 37, 38, 39, 59, 79

Parr, Martin 25

Patrikarakos, David 74, 81

Paul, Rutherford 64

Pisarek, Walery 36

Polman, Linda 66
Portella, Adriana 22, 55

R

Richardson, Terry 61
Riefenstahl, Leni 56, 57
Riis, Jacob 14, 15, 16, 17, 77
Robinson Luce, Henry 37
Rodchenko, Alexander 56, 57
Ronk, Liz 37
Russell Hochschild, Arlie 74
Rydet, Zofia 17

S

Salgado, Sebastião 51
Sander, August 48, 61
Shore, Stephen 25, 26, 27, 33, 59
Simons, Daniel 32, 41
Smith, Eugene 19, 37
Sontag, Susan 9, 15, 17, 19, 20, 21,
40, 44, 56, 71
Soth, Alec 25
Steichen, Edward 20
Stevens, George 57
Struth, Thomas 48
Stryker, Roy 19
Szarkowski, John 43

T

Tesla, Nikola 37
Toscani, Oliviero 63, 64
Trianni, Francesca 29, 31
Trump, Donald 56, 74

W

Wall, Jeff 44, 45, 46, 48
Weegee (Fellig, Arthur) 24
Weston, Edward 21
Wyler, William 57

Y

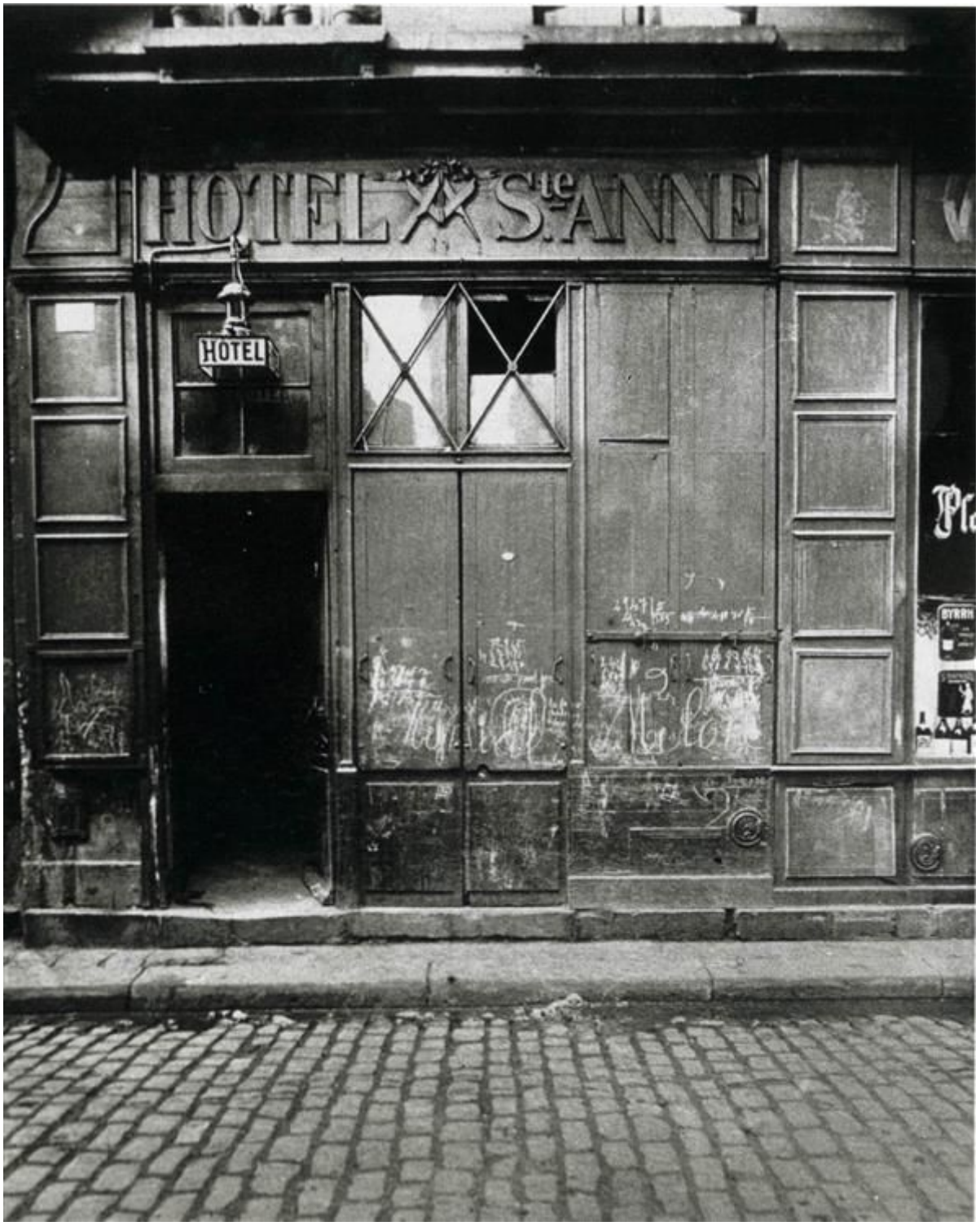
Yazbek, Samar 81



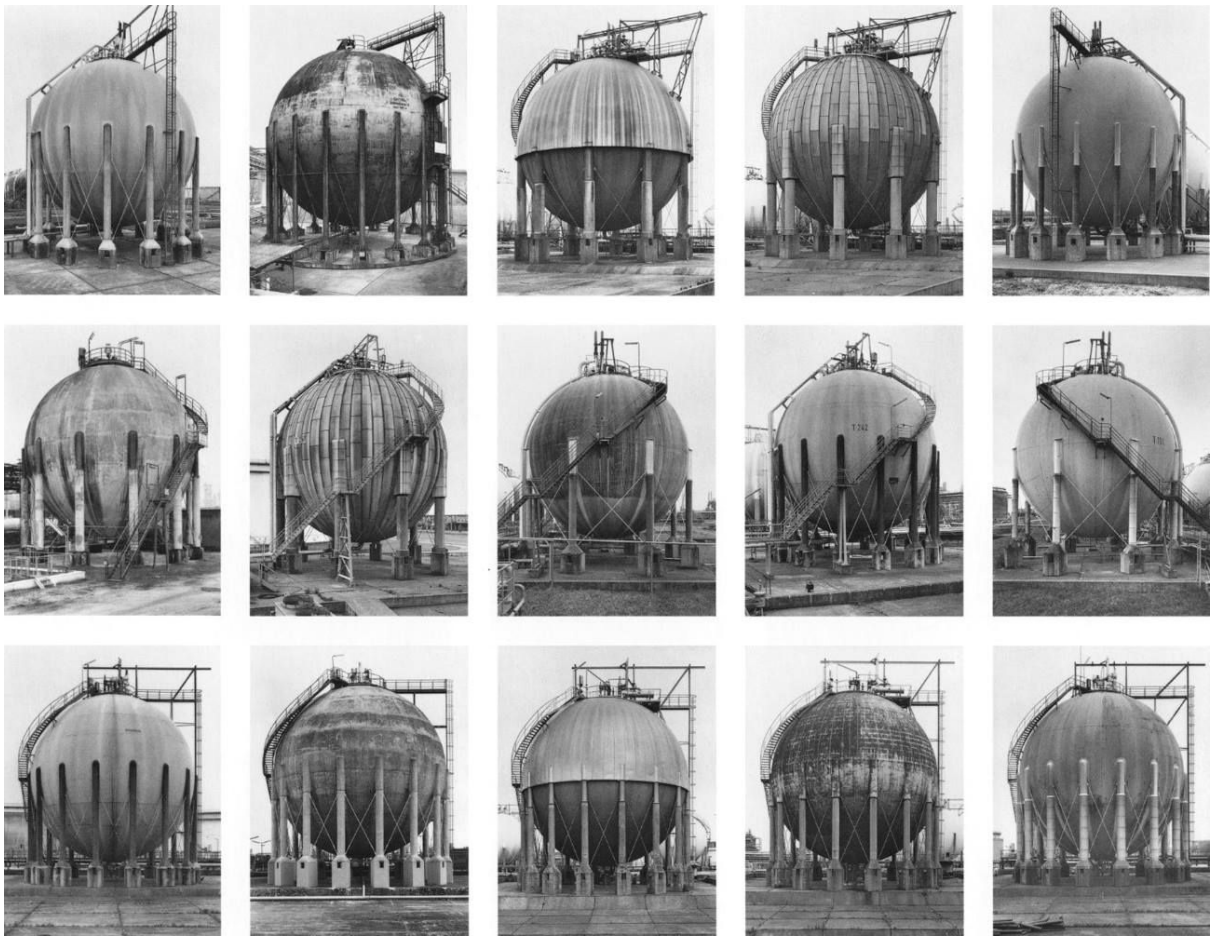
Araki Nobuyoshi, *Sentimental Journey*



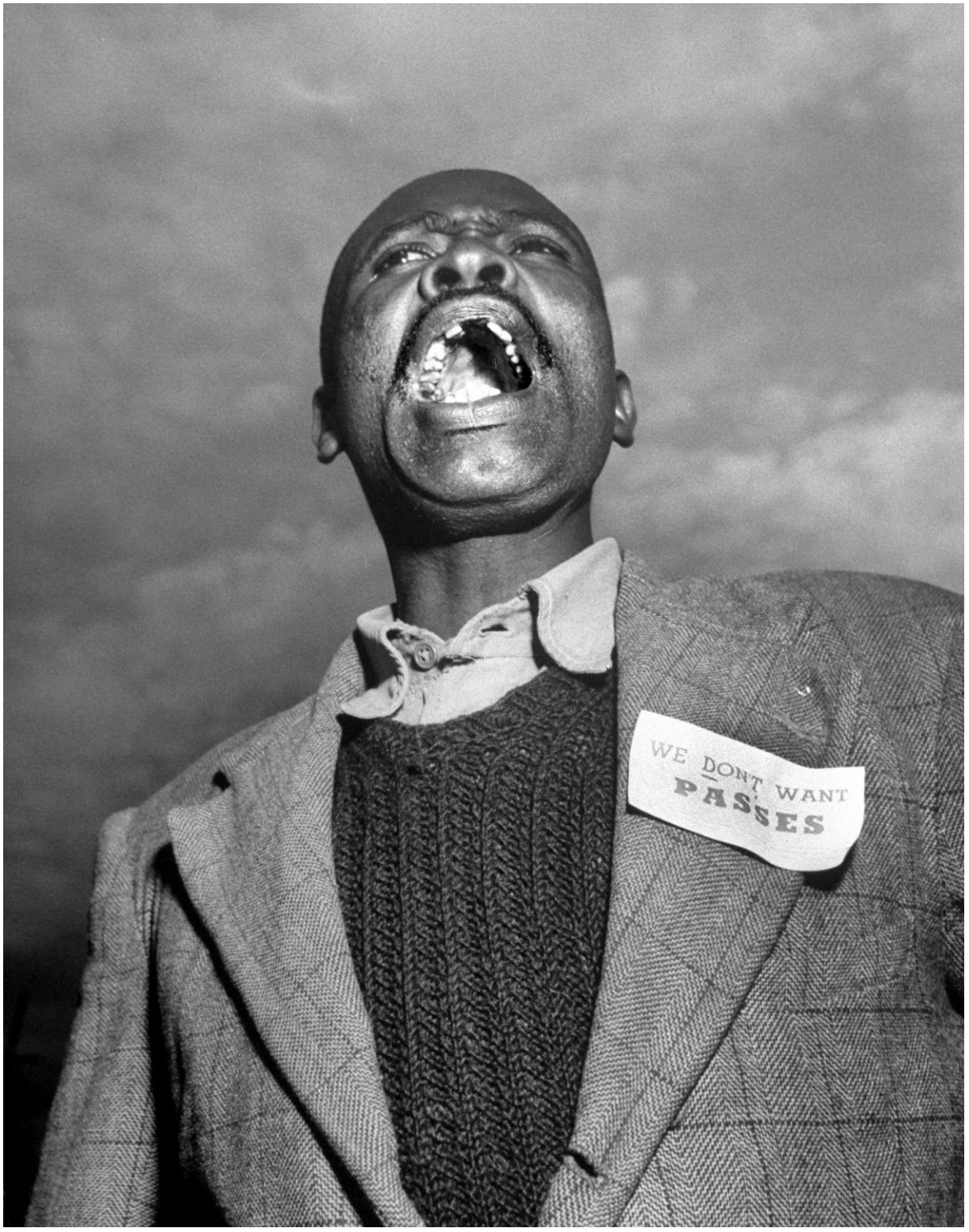
Diane Arbus



Eugène Atget



Bernd a Hilla Becher, *Gas Tanks*



Margaret Bourke-White



Robert Capa, *The Falling Soldier*



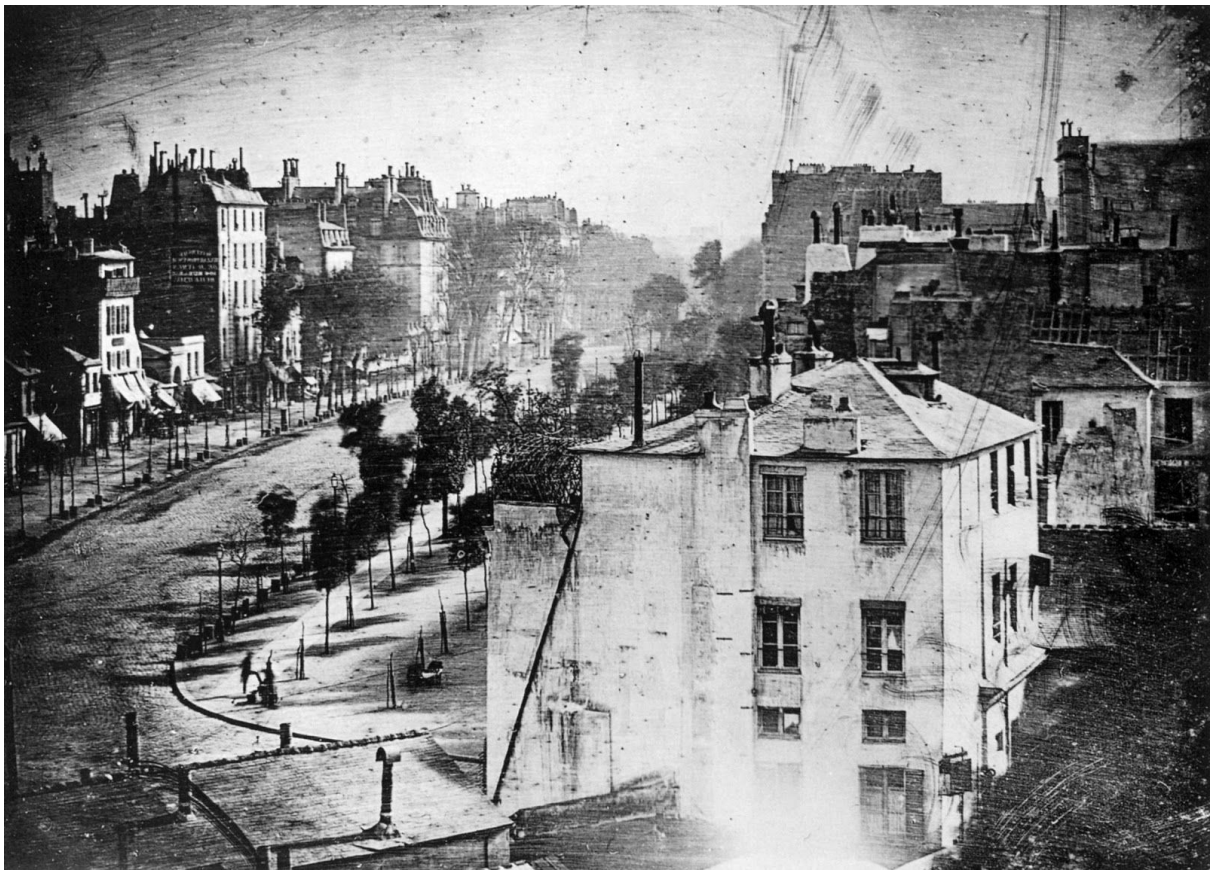
Henri Cartier-Bresson



Petra Collins, *Teenage Gaze*



Gregory Crewdson



Louis Jacques Daguerre



Corinne Day, *Tara at home, Stoke Newington squat*



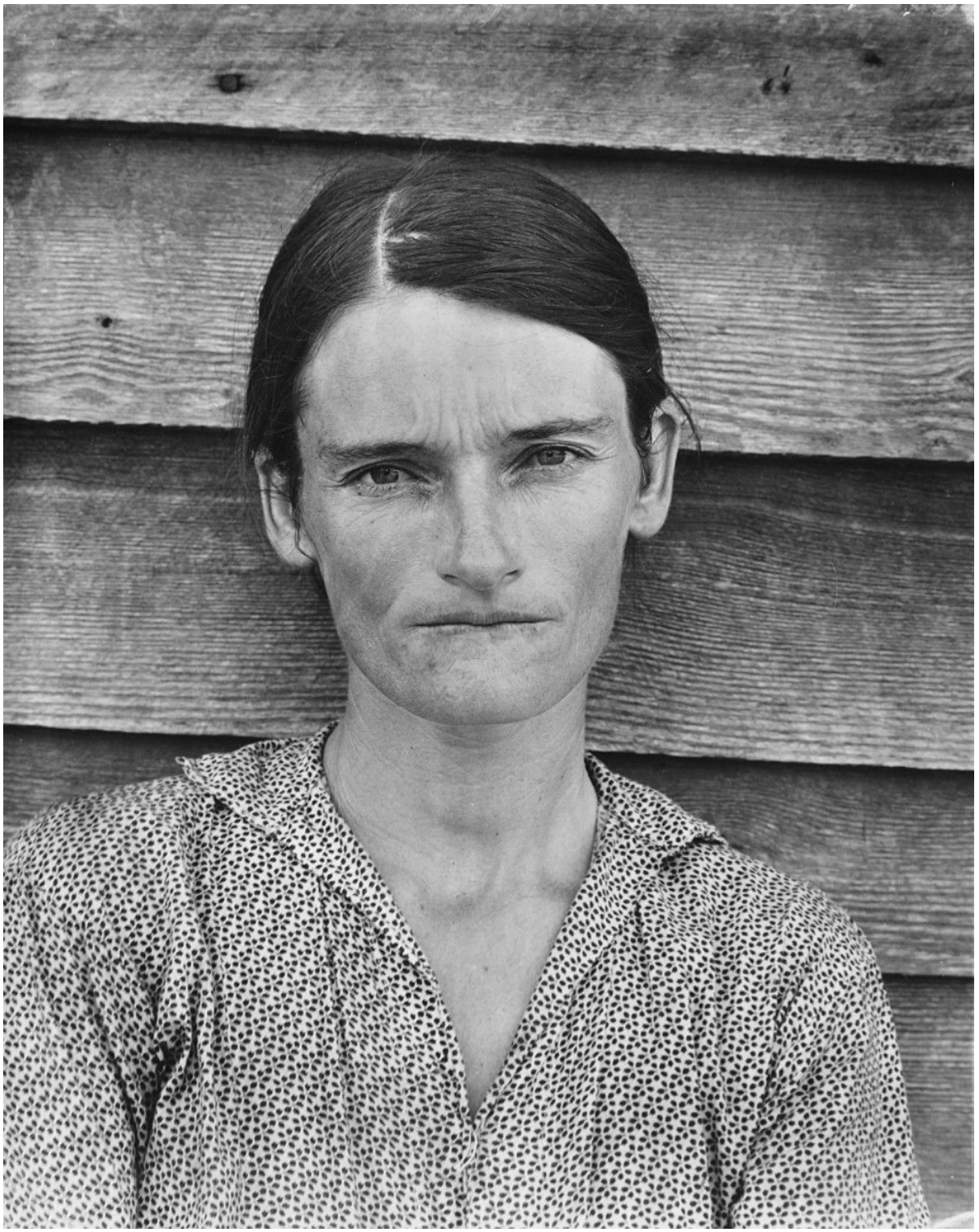
Luc Delahaye, *Man Sleeping*



William Eggleston



Alfred Eisenstaedt



Walker Evans



William Henry Fox Talbot



Robert Frank



Stanley Greene


99¢
99¢
99¢



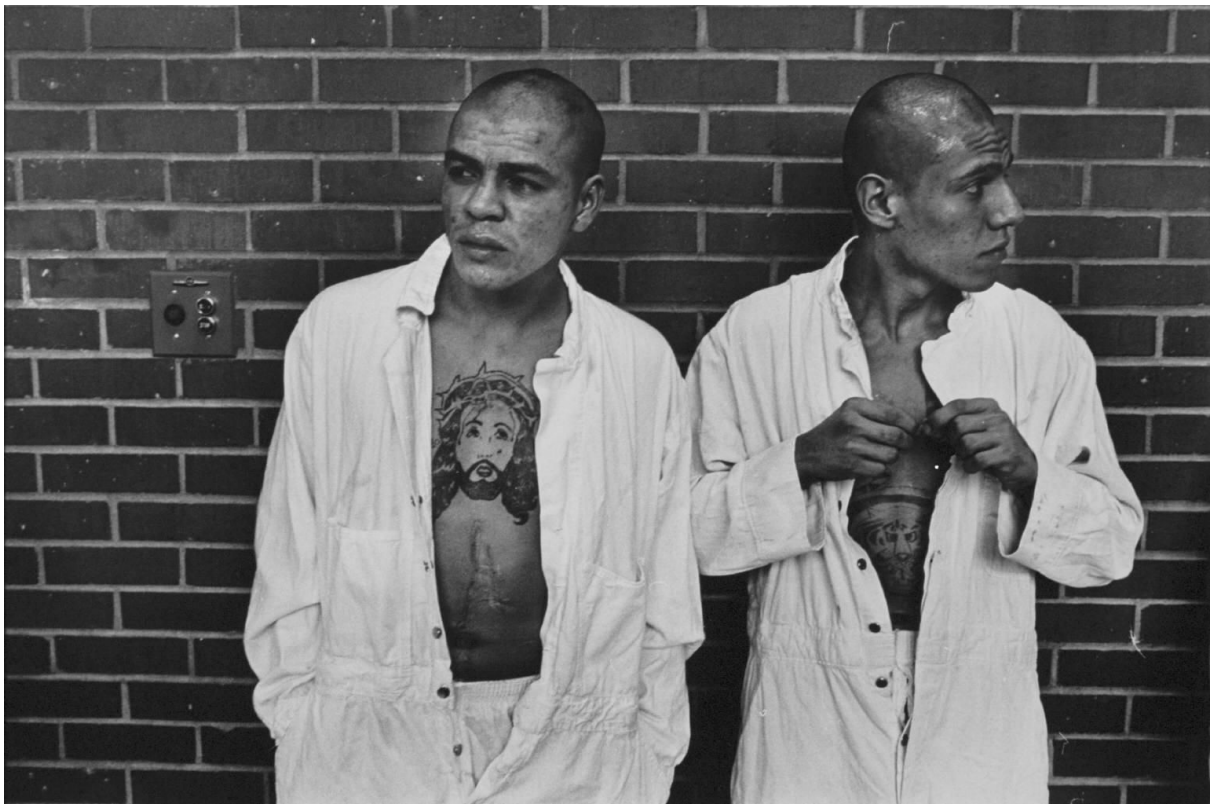
Lewis Hine



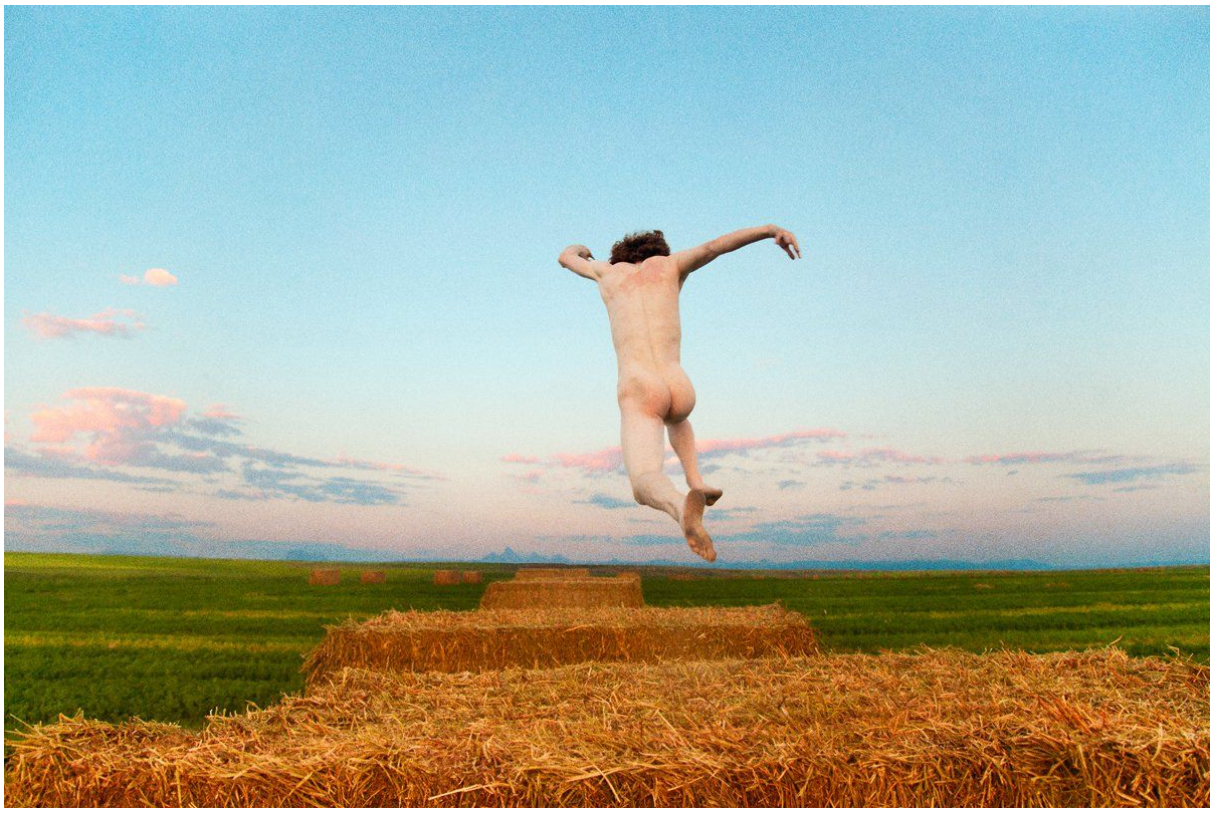
Takashi Homma



Candida Höfer



Danny Lyon



Ryan McGinley



Martin Parr



Terry Richardson



Alexander Rodchenko



Zofia Rydet



Sebastião Salgado



August Sander



Eugene Smith, *Tomoko Uemura in Her Bath*



Alec Soth



Edward Steichen



Thomas Struth



Weegee



Edward Weston

