

Vyfotografujte se
sami

Michał Sita

Slezská Univerzita v Opavě

Filozoficko – přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2009



Vyfotografujte se
sami

Bakalařská teoretická
diplomov práce

obor Tvůrčí fotografie

Vedou práce: Odb. as. MgA. Tomáš Pospěch

Oponent: Ph.D. Jiři Siostrzonek

Michał Sita

Slezsk Univerzita v Opavě

Filozoficko – přirodovedeck fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2009



Prohlašuji, že práci jsem vypracoval samostatně a použil pouze citovanou literaturu. Pokud v textu uvádím přímou řeč, vycházím z osobního rozhovoru s autorem.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránkách I.T.F.

Poznaň, dne 4. září 2009

Michal Sita

Nemá cenu prohlížet si snímky vytvořené mužem, kterého bída nutí obchodovat s drogami, ale má smysl vnímat fotografie jeho dcery, kterou ta samá bída nutí k prostituci.

Obsah

Předmluva	6
Namísto úvodu. The Family of Man – čili O způsobech vyprávění velkých věcí	7
1.1. Téma	9
1.2. Jaké dílny?	11
Autenticita	14
2.1. Expresivní autentičnost	14
2.3. Primitivismus	19
2.4. Autenticita bezprostředního vyprávění – Geertz a mrkání	24
Can the Subaltern Speak?	28
3.1. Kritika – Gayatri Spivak	31
Závěr	35
Příloha: Seznam nejdůležitějších organizací věnujících se v současné době fotografickým dílnám.	
	38
Jmenný rejstřík	41
Seznam literatury	41

Předmluva

Tématem této práce jsou fotografické dílny. Účastníky jsou amatéři nebo děti a často je také zapojena celá lokální společnost, skupiny lidí marginalizovaných, postižených nebo také vesnické spolky, chudí obyvatelé slumů nebo *jiní*, nějakým způsobem vyřazení z plnohodnotného života ve společnosti, jejichž příběh bude stát za pozornost. Úkol, před který jsou postaveni, bude stále stejný – mají ve velmi krátkém čase ovládnout fotografické médium natolik, aby mohli pomocí fotoaparátu sami vyprávět o vlastních světech, osobních skutečnostech. Je to vzhledem k dokumentární fotografii celkem specifická strategie. Jaké jsou její výchozí teze, na čem závisí takto vytvořený příběh, jak by měl být pochopen a jak interpretován?

Jak se projeví v různorodosti a věrohodnosti příběhů obsažených ve snímcích vzniklých v rámci těchto dokumentárních aktivit? Co se stane, jakmile eliminujeme prostředníka (novináře, fotografa, antropologa) dosud zodpovídajícího za interpretaci světa jedněch skrze kategorie a symboly pochopitelné pro druhé lidi? Nebo se mění pouze způsob jejich práce? Jaká je nakonec podstata a na čem závisí obsah těchto v poslední době velmi populárních aktivit na hraně mezi fotografií a společenskými vědami? Pokusíme se představit předpoklady a myšlenky pokrývající prostor okolo podobných fotografických předsevzetí, bude to tedy práce spíše teoretická než historická.

Namísto úvodu. *The Family of Man* – čili O způsobech vyprávění velkých věcí

Na nápadu Edwarda Steichena nebylo nic jiného než ušlechtilé úmysly. Svět po hrůzách 2. světové války potřeboval optimistický příběh schopný vrátit víru ve smysl a univerzálnost lidských osudů nezávisle na geografické šířce, ve které se odehrávají. Detaily týkající se tohoto předsevzetí mohou být opomenuty, neboť v obecnějším rozsahu se v podstatě lidský život odvíjí podobně, člověk se rodí, pracuje, trpí, miluje a umírá – identicky. Stačilo by to sdělení ilustrovat fotografiemi, aby velká lidská rodina získala svůj existenciální rozměr, a díky tomu vznikla v roce 1955 výstava *Lidská rodina* (*The Family of Man*). Avšak problém s ušlechtilými intencemi je v tom, že se spíše hodí k naplňování předsevzetí ilustrujících to, jak by měl být svět uspořádaný a chápaný, ale méně se už hodí k vyprávění příběhů lidí z masa a kostí. Ilustrace kritických bodů lidské existence dokumentárními snímky, ať už šlo o sebelepší pohnutky, se musela odehrát za

cenu konkrétních, samostatných příběhů jednotlivých lidí. Životopisy, kultury a dramata dávající životu jeho individualitu byly skrze Steichena zredukovány na roli ilustrace universalistických myšlenek. Může výstava založená na ušlechtilé myšlence a obecném lidském společenství vyprávět o skutečných lidech?

Roland Barthes se vyslovil jednoznačně: „Narození? Smrt? Ano. To jsou fakta patřící přírodě, fakta univerzální. Ale jestli z nich odstraníme Dějiny, pak nám nezůstane nic, co bychom mohli říci – veškeré komentáře se stanou čistou tautologií (...) Ano, děti se rodí „pořád“, ale z celé masy opravdových lidských problémů – jaký význam pro nás může mít ona „esence“ ve srovnání s případy umístěnými v konkrétní historii? Jestli se dítě rodí bez komplikací, jestli jeho matka trpí, jestli jej ohrožuje vysoký koeficient úmrtnosti nebo ‚taková a taková‘ budoucnost se mu stane osudem?“ (Barthes 1991: 101–2)

V čem je problém? Barthesovy námitky jsou velmi podstatné; vyprávění vytvořené pro ideologické účely nemá ani nejmenší popisnou hodnotu. Dobré úmysly vedou k umístění přirozených (krajně banálních) vlastností společných všem



fot.1 – 2 The Family of Man in MoMA, New York 1955 © Times Magazine, (Dutton 1995:1)

lidem nad jejich skutečné příběhy (mající opravdovou hodnotu). Vyprávění pak vzniká na úkor konkrétních lidí a jejich nejednoznačných, komplikovaných a často na první pohled nepochopitelných světů. Dobré úmysly pomáhají tímto způsobem zamaskovat věci velmi důležité, absolutní rozdíly, převahu jedněch nad druhými, faktické rozdíly mezi samotnými lidmi a situacemi, ve kterých se ocitli a zároveň vyvolávají příjemné pocity a víru v optimistickou utopii: „Přesně tak je svět uspořádaný.“ (Barthes 1991)

Taková kritika *Lidské rodiny*, podobně jako vlastní výstava, se stala již klasikou. Barthes nás nutí položit si otázku: Můžeme se těšit a nechávat klamat dokumentární fotografie? Ovšem, můžeme vyprávět fotografiemi o světě a jiných lidech, ale pouze jestli správně nastavíme priority. Nemůže mít rozhodující význam to, na co chceme myslet a jak chceme vidět skutečnost, ale to, co si lidé, o kterých vyprávíme, myslí, cítí, co prožívají, jak je strukturalizovaná jejich důvěra, co je pro ně důležité. Mluvíme o faktech a měli bychom tvořit mýty, mluvíme o *Historii*.

1.1. Téma

Proč píšu o výstavě Steichena? Každé z těchto vyprávění o světě je založené na nějakých metodách. Každá ze strategií vysvětlujících existenci světa pramení z předpokladů a idejí – ať už objasněných, anebo ne. Každou interpretaci můžeme nakonec ocenit tím, že ji uznáme za přesvědčivou nebo ukážeme, že je plná mýtů a zjednodušení. Barthes analýzou Steichenovy výstavy vytvořil dvě významné věci – zaprvé ukázal, na čem byly založeny podmínky vzniku výstavy. Přihlížel nejen ke snímkům, ale především k nápadům stojícím za uspořádáním těchto fotografií do jednoho souboru. Vysvětlil, o co se Steichen opíral a k čemu směřoval. Nakonec přijal, že to není světonázor kurátora, který by měl být rozhodující při důležitém fotografickém předsevzetí, ale fakta, příběhy a konkrétní lidé. Naše fotografická tvorba může být přesvědčivá pouze tehdy, pokud s realitou zacházíme s úctou, pokud je v portrétu skutečný příběh zachycené osoby, emoce, její kultura. Skutečnost nemůže být ilustrací teze, pokud má být fotografie alespoň trochu věrohodná.

Cílem této práce bude totéž, co měl za cíl Barthes. Zaprvé se budeme snažit pochopit, jaké podmínky a strategie chápání světa a metody jeho popisování jsou charakteristické pro specifický druh fotografických dílen. Zadruhé s plným přijetím dříve zmíněné krátké parafrázy týkající se role fotografie a toho, co je pro ni významné, má-li se stát věrohodným sdělením o jiných lidech, se budeme ptát: A jsou snímky vzniklé v rámci dílen právě takové? Jsou argumenty kurátorů výstav v tomto směru přesvědčivé? Seznamme se blíže s fotografickými dílnami, přičemž důraz bude kladen na hledání významů, které jsou připisovány samotným snímkům a fotografiím vzniklým v rámci těchto dílen. O samotných snímcích bude psáno méně, více o nápadech, které za nimi stojí.

Kritika *Lidské rodiny* je zde zmíněná ještě z jiného důvodu. V současné fotografii, umění a především společenských vědách jsou otázky metod, které používáme k vyprávění příběhů (dokumentárních), velmi podstatné. Nezřídka se právě samotná otázka stává tématem kritizované aktivity. Krize dokumentu, výstavy typu *Efekt červených očí* nebo *Noví dokumentaristé v Polsku*, je projevem hledání nových



fol.3 Hilla & Bernard Becher (1980) Water Towers, silver B&W photograph, board: 61/49 inches, Solomon R. Guggenheim Museum

řešení nejen formálních, ale především nových metod vytváření sdělení o světě. Tady, v postmoderním dokumentu, musí autoři vědomě vstupovat do vlastní iniciativy, musí si neustále klást otázku, z čeho pramení a jak je vytvářena jejich vize skutečnosti. (Pospěch 2007) Tyto problémy však nejsou vůbec nové. Na jednu stranu již nemáme místo pro naivní čisté ideje, jaké prezentoval Steichen v *Lidské rodině*, ale za to na druhou stranu vzniká mnoho souborů formální fotografie, čerpajících ze sociologických teorií nebo oživujících myšlenku totální registrace, citujících činnost Augusta Sanderu nebo manželů Becherových. Podružnost těchto projektů a nekonečné opakování nezúčastněné registrace dalších objektů (budov, dvojčat, opuštěných vozidel, starých synagog) vzniká z metod propracovaných do nejmenších detailů a uplatňovaných s železnou pravidelností. Tato strategie s naprostou jistotou odpovídá problému reprezentace, jež předem definuje cíle a záměry autora a dává jeho působení téměř vědeckou celistvost.

Právě v tomto kontextu se nám mohou zdát velmi zajímavá zaměření fotografických děl, kde se postmoderní pochybnosti zhmotnily ve své nejkrajnější formě. Lidé sami o sobě vyprávějí nejprecizněji a nejpoctivěji – to je ten nejpřitažlivější aspekt podobných děl. Pokud jsme my (fotografové) měli problémy s nalezením vhodné estetiky a filozofie, abychom se mohli čestně podělit o to, jak jiní lidé cítí, na co myslí, jak žijí nebo jak postavili svět – je na to lék: vzdejme se fotografování. Udělejme něco o hodně těžšího – naučme ty, které jsme měli doposud fotografovat, používat náš jazyk. Tímto způsobem se sami stanou odpovědnými za druh a kvalitu svých autoportrétů, budou se prezentovat jen tak, jak vždy chtěli, ale nikdy neuměli. Jestli nám chtějí říci složité věci nebo jestli žijí úplně odlišným životem než my, kdo jiný, když ne oni sami, nám může pomoci pochopit, v čem vězí jejich problémy?

1.2. Jaké dílny?

Fotografické dílny, které tady budeme analyzovat, mají obvykle velmi podobný scénář. Uživatelsky nejjednodušší a často také nejlevnější jednorázové fotoaparáty jsou předávány skupinám lidí majících za úkol naučit se je používat, lidem, kteří při svém následném fotografování mají zpracovat téma zadané organizátorem dílen. Díky tomu se fotoaparáty dostávají do rukou fyzicky nebo mentálně postiženým, nemocným, chudým nebo jinak marginalizovaným lidem. Záměr organizátora, profesionálního fotografa, spočívá stále v tom samém – pomocí snímků vytvořených doma mezi jednotlivými konzultacemi mají účastníci šanci vyprávět příběh o svém intimním světě, jejich úkolem je fotografovat nejbližší okolí tak, aby poskytli informace o způsobu, jakým probíhá jejich život, o tom, co je pro ně důležité, co prožívají, aby otevřeli ostatním svůj intimní prostor. Technologicky je tento záměr neobyčejně prostý, postačí několik přístrojů a pár filmů, neboť faktem zůstává, že úkoly účastníků jsou nekomplikované a jasně vymezené. Získáváme tak návod na společenskofotografické působení

potenciálně uskutečnitelné na libovolném místě na zemi s libovolnou skupinou lidí. Až doposud byla celá záležitost banálně jednoduchá. Metody práce jsou identické, kdekoli se objeví záměr pohrát si s malými fotoaparáty. Tato nevinná hra se však začíná hodně komplikovat, jakmile se zaměříme na motivaci organizátorů – a jejich odpovědi na otázky „Proč se takové dílny konají?“ a „Jaký mají smysl?“ ukazují, že celý záměr má daleko ambicióznější plány než jen zajistit pobavení. Fotografové zodpovědní za podobné aktivity jim obvykle vytyčují několik cílů a významů a připouštějí, že například pomáhají změnit k lepšímu obtížnou situaci, naučit nové způsoby vnímání světa, ukazovat všem ostatním perspektivu lidí, se kterými se obvykle nemůžeme setkat, dát nám – divákům – možnost nahlédnout do intimního života druhého člověka, dokázat estetický potenciál dřímající v každém člověku, popsat svět precizněji než klasickým dokumentárním způsobem a mnoho dalšího. (Právě záměry a způsoby jejich realizace jsou tématem práce, jejich podrobnějším rozbořením se budeme zabývat později. Ve dvou následujících oddílech se pokusíme spojit jednotlivé strategie fotografů-organizátorů s intelektuálními proudy, ze kterých vycházejí.) Samotné dílny mohou



Joe Andrews, *Kids on Car*, 1989



Jemaine, *Police*, 1989



Dion Johnson, *Kid on street*, 1989



George Maxie, *Boys*, 1989



Danny Murray, *Tears*, 1989

fot.4 Jim Hubbard Shooting Back Workshops,
1989, <http://www.shootingback.org/gallery.html>, data použití 2.09.2009

být ukončeny také několika způsoby. Jedním z nich je uspořádání výstavy ve veřejném prostoru nebo umělecké galerii v závislosti na záměrech a ambicích projektu, kdy konečný výběr fotografií záleží na organizátorovi. Fotografie je posléze možné prodat (v tomto byl velmi úspěšný Jim Hubbard, který z prodeje práv na komerční využití fotografií financoval další dílny. (Górski 2006)) Prodávat lze také alba, vytvořit internetovou stránku, obrátit se přímo na sponzory nebo humanitární organizace a nabízet jim fotografie nebo také otisknout reportáž v tisku. Projekt tak nabývá na významu, neboť v tom okamžiku se snímky vytvořené amatéry začínají objevovat v prostorách většinou rezervovaných profesionálům. Mění se kontext a okolí, snímky z chatrčí, z rukou lidí, kteří často nemají vůbec nic, žijících v exotických zemích nebo marginalizovaných z úplně jiných důvodů si nacházejí cestu do salónů.

Kde se objevila myšlenka na takovou fotografii? Fotoaparáty mohly být rozdávány v okamžiku, kdy technologie dovolila fotografovat intuitivně. *Instamatic* firmy Kodak byl uveden na trh v roce 1963 jako první kamera tohoto typu. Organizátoři dílen dosud upřednostňo-

vali cestu nákupu jednoduchých přístrojů „point & shoot“ anebo čerpali ze zkušeností Jo Spence. Spence (známá autobiografickým příběhem svého boje s rakovinou – *Putting Myself in the Picture*) v letech 1974–1976 organizovala dílny s dětmi, přičemž používala nejjednodušší komerční přístroje domácí výroby. (Spence 1995: 90–93) Vytvořila *The Homemade Show*, mnohokrát citovaný projekt, zrealizovaný zcela samostatně. Předchůdci organizátorů dílen pocházeli z okruhu novinářských fotografů – Jim Hubbard založil v roce 1989 jednu z prvních, ale zároveň nejpružnějších organizací institucionalizujících tyto dílny – *Shooting Back*, která byla financována ziskem z prodeje fotografií prodávaných dětmi. (Hubbard 1991) V 80. letech se posléze objevily pokusy o využití fotografických metod ve společenských vědách (podrobněji později zmiňovaný projekt Ziller a Lewis z roku 1981). To byl začátek, od tohoto okamžiku se organizace rozrůstaly, vznikaly desítky nových, snadná organizace dílen způsobila, že se konají pořád, na všech kontinentech a stále častěji. Staly se dnes již klasikou.

Objev myšlenky fotografovat bez fotografa je podle mého názoru velmi zásadní. Již dříve byla zmiňována krize fotografického dokumentu, její kořeny však sahají hlouběji. Při pokusu o výklad svého působení se fotografové odvolávají na velmi významné argumenty, pocházející z diskusí charakteristických pro kritické směry filozofie a společenských věd – postkolonialismus, feminismus, subaltern studies. Lingvistický převrat ve filozofii, Saidovy spisy, Foucault, Derrida, feminismus a postmodernistická nedůvěra vůči všem výkladům – patří k základům logiky zde popisovaných aktivit.

Autenticita

V této části se budeme postupně věnovat několika příkladům současných fotografických děl. Jejich autoři se při obhajobě svého působení a rozhodnutí odvolávají na tři blíže spolu příbuzné intelektuální proudy. Postupně si je nyní představíme. První část je věnována *autenticitě* a

těm dílnám, jejichž hodnoty jsou hledány v upřímnosti dětských anebo amatérských snímků. Další část kapitoly se týká velmi zajímavé strategie pořadatelů děl – soustřeďují se na samotné snímky a na jejich formální kvalitu, přičemž nepřisuzují větší význam ani autorům snímků ani historickému kontextu – tento přístup je velmi blízký klasickému chápání *primitivního umění*. Poslední část se týká myšlenky eliminace zbytečných komentářů a soustředění se na *bezprostřední výklad* účastníků děl.



fot.5-6 *Dzieciaki (Děti)*, Plac Zamkowy, Varšawa: 7.07.2009 – 31.07.2009, organizátor: Tomek Niewiadomski

2.1. Expresivní autenticita

Autenticita může podle Denise Duttona přijímat v umění dvě formy. Jedna z nich je *nominální autenticita*, čili originalita samotného předmětu. Obraz je autentický, pokud není falešný. Nás bude zajímat jiný druh autenticity:

„Fotografie dětí jsou spontánní, netýká se jejich žádná ideologie ani daná umělecká vize. Proto jsou až na hranici svých možností upřímné a přesně tímto způsobem ukazují percepci dětí a to, co je zajímavé a vzrušuje. Může to být socha mořské panny, symbolu Varšavy zachycená jakoby mimochodem, možná ne úplně soustředěně, ale přece jen vyfotografovaná, takže přece jen spatřená. Může to být i portrét nejlepší kamarádky vytvořený během koupání v bazénu nebo zaznamenávání lumpáren s kamarády na dvorku...“ (Tomek Niewiadomski, výstava *Děti*, červenec 2009, Varšava, <http://www.fotopolis.pl/index.php?n=9169>, data použití 2.09.2009)

Tato expresivní autenticita, neboli ponechávání ve shodě se sebou samým, znamená odolávání vlivu způsobu vní-

mání světa jinými, originalitu umělecké exprese a čerpání z vlastního nezávislého vidění světa. (Dutton 2003: 14) Jak ale můžeme posoudit, jestli je daný snímek autentický, nebo ne, v tomto nejednoznačném – expresivním – smyslu? Dutton nabízí dvě vodítka, můžeme zjistit, z jakých tradic umělecké dílo vychází, a prohlásit, zda v této oblasti toto dílo nabízí něco nového, nebo ne. Musíme proto zjistit, jaké vidění světa stojí za tím, co máme prohlásit za autentické. Za druhé je třeba prohlédnout si obecnost, pro které je dílo určeno. Když jsou to lidé dobře seznámeni s podrobnostmi daného směru (např. hosté opery La Scala), bude pro ně snadnější ocenit autentičnost/originalitu nového představení než řekneme pro turistu, který se tohoto představení účastní poprvé. (Dutton 2003: 17)

Při podrobnější analýze fotografických dílen můžeme k problematice autenticity přistupovat dvěma způsoby. Jestli děti nebo amatéři vnímají fotografii spontánně a nepodléhají žádným tendencím nebo estetickým proudům, pak můžeme prohlásit, že jsou tyto snímky projevem prvotní kreativity a talentu (stejně jako Tomek Niewiadomski, který je prohlašuje za expresivní = autentické). Můžeme se také

zamyslet nad tím, jakého druhu je obsah, který ukrývají tyto mimovolně a nekontrolovaně vytvořené obrázky. Někteří společenští badatelé využívající fotografické metody se snaží objevit opakující se motivy a způsoby vnímání světa. Přistupují k fotografiím vytvořeným na dílnách ne jako k *autentickým dílům*, ale jako ke zdroji surových sociologických dat, podobných vyplněné anketě nebo přepisu rozhovoru. Zjišťujeme, že takto může být objeveno několik velmi charakteristických možností, jak mohou děti využít fotografii. Jeden z hlavních teoretiků vizuální antropologie Marcus Banks uvádí tento příklad:

„Sharples (r. 2003) si určil za cíl zjistit nejen jak děti ‚vidí‘, ale jak používají médium fotografie. Rozdal jednorázové přístroje 180 dětem ve věku 7, 11 a 15 let v pěti evropských zemích. Celý víkend měly čas vyfotografovat všechno, co chtěly, později si povídaly s lektory o vytvořených fotografiích. Některé z výsledků experimentu byly předvídatelné: nejmladší děti fotografovaly hračky a jiné předměty, přičemž nejstarší preferovaly představení skupiny přátel. Stejně tak mladší děti těšil obsah snímků, jejich témata a starší věnovaly větší pozornost stylu a kompozici. Analytici se tak shodují, že fotografie nejsou dět-

skou vizí světa, ale spíše projevem způsobu, jakým vnímají své místo na světě, zvláště svou roli ve vztazích s rodinou a přáteli.“ (Banks 2007: 5)

Jiný podobný příklad citují de Munck a Sobo (de Munck, Sobo 1998: 222–230), týká se tentokrát dospělých amatérů – americké rybářské vesnice, skládající se z několika etnických a národnostních skupin: Eskymáků, Italů, Finů, Norů a Angloameričanů. Myšlenka byla založena na snaze ověřit, zda a jak ovlivní způsob fotografování představitelů těchto skupin kulturní kořeny determinující způsoby budování společenských vztahů.

„V roce 1981 Ziller a Lewis rozdali přístroje (Kodak Instamatic) účastníkům projektu na začátku rybářské sezóny, posléze odebrali exponované filmy těsně před tím, než rybáři opustili Bristolskou zátoku. Po vyvolání snímků se zjistilo, že na nich dominují čtyři základní témata: záběry skupinek lidí požádaných o společnou fotografii, portréty jednotlivých pózujících osob, práce a každodenní činnosti (momentky) a záběry západů slunce, krajinek a zvířat s určitou estetickou hodnotou.“ (de Munck, Sobo 1998: 224–5)

Při porovnávání fotografií vytvořených Italy a bílými Angloameričany bylo zjištěno, že: Italové vytvořili nejvíce skupinových fotografií (11) a velmi málo záběrů krajinek (0–7). Angloameričané pak úplně převrátili tento poměr, protože vytvořili velmi mnoho snímků krajinek a zvířat (12–15) a jen několik skupinek (2–9). Obě skupiny vytvořily přibližně stejné množství záběrů z pracovního prostředí (6–14), Angloameričané trochu častěji fotografovali portréty. Z toho plyne, že více společenší Italové s širšími otevřenějšími společenskými vztahy se soustředili na skupinky lidí a individuálním situacím, jako je obdivování krajiny, se téměř nevěnovali. Více individuálně nastavení Angloameričané zase naopak fotografovali většinou, když byli sami a vytvářeli portréty, skupinek si nevšímalí. Jedni i druhí se často fotografovali v práci, což svědčí o jejím významu pro obě skupiny.

Uvedením těchto dvou příkladů sociologického využití metod fotografických dílen chceme upozornit na jednu důležitou věc. Veškeré závěry, které přinesla analýza fotografií z těchto dílen, nemají nic společného s významy, které přisuzovali svým snímkům děti nebo rybáři. V případě dětí jsme se dozvěděli, že ty

mladší raději fotografují nejbližší okolí, starší se pak stávají více společenské a svět přátel je pro ně důležitější. Můžeme díky tomu lépe pochopit místo dítěte na světě. Bylo vědomým cílem dětí sdělit právě toto? Samozřejmě, že ne. Jejich cílem bylo vyfotografování krásné hračky nebo skupiny přátel, a ne sdělení na téma „způsobu chápání místa na světě“.

Je úkolem vědy pochopit, jaké skryté vazby determinují vznik určitého druhu amatérských snímků. To, co jsme se dozvěděli, není plodem čistoty, autentičnosti nebo upřímnosti dětské fotografie, ale chladné analýzy dat. Při vědeckých analýzách je tedy posuzována autenticita fotografií dětí a rybářů úplně jinak než v umění. Byl při nich totiž zohledněn důležitý faktor, že snímky byly do určitého bodu vytvářeny mechanicky, že amatéři, kteří nemají kontrolu nad médiem ani znalosti z dějin fotografie, budou ve svých záběrech dávat prostor svým skrytým a podvědomým kulturním vlastnostem.

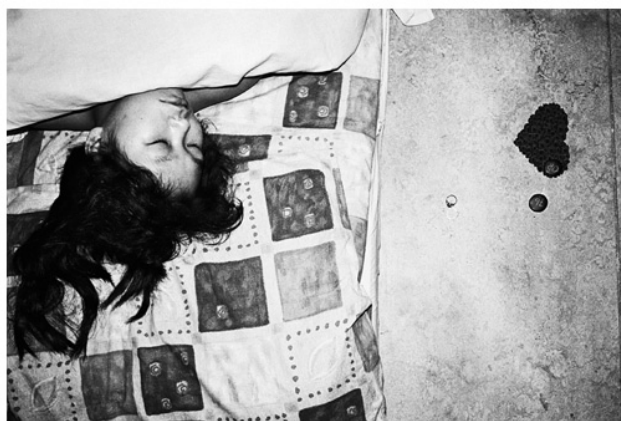
Tato „autentičnost analytických dat“ je úplně něco jiného než kategorie autentičnosti zohledňovaná v umění – „expresivní autentičnost“. Mohlo by se zdát, že o upřímnosti autentického pro-

jevu můžeme mluvit pouze v případě, jestli někdo vědomě usiluje takto upřímný projev získat. Například cyklus *Sabine* Jakoba aue Sobola je v tomto směru autentický. Je založený na rozhodnutí, že autor chce vytvářet právě tento druh fotografie. Nechce používat žádné triky, snaží se však co nejosobněji zaznamenat vlastní emoce, chce ve fotografii vybudovat svůj soukromý svět tím, že zůstane věrný především sám sobě a bude využívat své zkušenosti. Využití stejné kategorie autentičnosti k rozboru amatérských fotografií je projevem nepochopení.

2.2. Primitivismus

Zastavme se na chvíli u fotografií Jacoba aue Sobola, pomůže nám to ilustrovat

další způsob teoretických úvah na téma dětské (ale nejen této) fotografie – primitivismus. Čtyři snímky patří dánskému fotografovi (fot. 7-10), další čtyři byly vytvořeny dětmi v rámci fotografických dílen, které organizoval Francois Perri (fot. 11-14).



fot.7 – 10 Jacob Aue Sobol: Sabine

Francois Perri se vydal na plavbu jachtou po trase, kterou dříve vykonal Ferdinand Magellan. V každém z přístavů, ve kterém se jeho skupina zastavila, zorganizoval fotografickou dílnu pro děti. Celý proces – od okamžiku postavení „camery obscury“ přes vyvolávání negativů až po rámování hotových prací, byl sice pod dohledem fotografa, ale celou práci vykonaly děti. Po ukončení cesty vydal Perri album s černobílými reprodukcemi dětských fotografií. Perfektní kvalita samotných snímků, estetika těchto obrazů a velikost vydaného nákladu jsou obdivuhodné. Máme zde co do činění se spojitým fotografickým příběhem, dokonalým a krásným albem obsahujícím skoro 60 fotografií formátu 30×30cm. Album má několik charakteristických vlastností:

Po úvodu jsou následující kapitoly seřazené shodně s místy, které loď navštívila – vedle sebe tak vidíme záběry z Brazílie, v dalším z Francie, pak z Mikronésie, Filipín, Srí Lanky. Snímky jsou seřazené pouze takto geograficky, nejsou podepsané – nevíme, kdo je vytvořil, ale víme kde. V celém albu nenajdeme nepěknou fotografii. Všechny jsou vytvořené dírkovými kamerami a svou kompozicí, perspektivou, tonalitou a kontrastem jsou okouzlu-

ující. Jsou krásné a mají společnou formu. Aspekt formy snímků nás vybízí ke srovnávání s díly autorů známých z dějin fotografie. Za takové album a jeho subjektivnost by se nemusel stydět ani Koudelka ani Paolo Pellegrin. Jako příklad byl vybrán aut. Sobola, můžeme se však pokusit nalézt jiné, stejně zdařilé formální srovnání.

„Výraz *primitivní* popisuje něčeho anebo něco méně komplikované než to, s čím srovnáváme. Konvencionálně se primitivismus definuje jako nedostatek nějakého prvku – organizace, vývoje nebo technologické úrovně. (...) Úroveň primitivnosti je relativní (k něčemu) a to je důležité nejen pro pochopení významu vlastního pojmu, ale také proto, abychom si všimli, že primitivismus nemá nic společného s přírodou. Je to *teorie* (...)“

(Rhodes 1995: 13; podle Myers 2006: 268) Primitivové, tak jak byli prezentováni na slavné výstavě v MoMA v roce 1984, *Pimitivism in the 20th Century Art*, uvažovali, že kromě slabostí a prostých prostředků může být umění pocházející od evolučně jednodušších společenstev stejně krásné jako západní umění. Picassova fascinace africkými maskami měla přesně takový charakter. Nebylo podstatné kdo,



phot.11 Chile, Francois Perri: Dans le Sillage de Magellan



fot.12 – 14 Philipines, Polynesia, France, Francois Perri:
Dans le Sillage de Magellan

kde a proč vyrobil tu masku, ale naopak to, že byla krásná a podobně zdobná jako secesní předměty. Byl to také dostatečný důvod k tomu, aby byly tyto africké masky v roce 1984 umístěny vedle Picassových obrazů, neboť si byly velmi blízké svou formou a byly si blízké esteticky, pokud vnímáme estetiku univerzálně. (Stejně jako si byly blízké snímky z alb Perriho a Jacoba aue Sobola.) Kontext, ve kterém původně fungovaly, maska a obraz, neměl na výstavě větší význam, stejně tak jako nebyl významný pro Picassa. Za těchto předpokladů ztratilo úplně význam i jméno autora masky, byla označena pouze názvem země nebo kmenu odkud pocházela. Takto bylo možné v MoMA obdivovat obecnou fascinaci (všech lidí i těch primitivních) krásou. (Dutton 1995, Myers 2006)

Denis Dutton (Dutton 1995) zjistil, že předpoklady takového přístupu jsou identické s předpoklady souboru *Lidská rodina*, výstavy představené v MoMA o 25 let dříve. Podobně patří k primitivistům svými názory Bourdieu, který ve své době vznášel argumenty proti Steichenovi. Skutečně nám záleží více na esenci estetiky než poznání pravdivých příběhů stojících za autory krásných věcí?

„Estetika? Narození? Smrt? Ano. To jsou fakta patřící k přírodě, fakta univerzální. Ale jakmile z nich odstraníme Dějiny, nezbude nám už nic, co bychom mohli říci – veškerý komentář se stává čistou tautologií. (...)“ (Barthes 1991: 101) Dutton zakončuje svoji esej tímto způsobem: „Cliford Geertz upozorňuje, že *studovat umělecké dílo je to samé, jako zkoumat jistou formu citlivosti a taková citlivost je přece stavebním prvkem společnosti, jeho základy jsou stejně široké jako společná existence ve společnosti.* (Geertz 1983) To vysvětluje, proč jsou nedostatečné estetické teorie předpokládající, že dílo je pouze krásným předmětem, kterým se můžeme těšit a o jehož původ se nemusíme zajímat. Pokud budeme souhlasit a umění by mělo pouze formální a dekorativní význam, nemělo by žádný smysl objevovat lidský kontext stojící za takovým předmětem. Nemělo by význam sledovat individuální vývoj jednotlivých forem, dokonce ani rozlišovat mezi stejně krásnými přírodními objekty – mušličkami a květinami. Je to však jinak – umělecká díla ve všech společnostech projevují a obsahují zároveň kulturní názory charakteristické pro danou skupinu, stejně jako i individuální charakter a emoce jednoho člověka – autora. (...) Popírání toho je stejně

významné jako návrat k myšlence z 18. století, tedy vytváření kabinetů kuriozit, kde syrské lupeny, mořské mušle, kousky Olmécké mozaiky, zkameněliny, (...) péra rajsých ptáků a maurské paty mohou ležet vedle sebe v nerušeném klidu. Vlastnosti kabinetu kuriozit byly zavrhnuty díky modernímu estetickému smýšlení podporujícímu snahy o určení původu a kulturního významu uměleckého díla, protože ve skutečnosti právě jen uvnitř kulturních vztahů máme možnost objevit význam jednotlivých artefaktů.“ (Dutton 2003)

Čí umělecké tradice jsou patrné na fotografiích z Perriho dílen? Absolutně nezávisle na místních způsobech vnímání významu vizuálního umění – ve Francii, Brazílii, Mikronésii a Chile, vnutil Francois Perri všem ten stejný způsob vizuálního projevu pomocí jazyka a symboliky charakteristické pro naši realitu – čili světa umění s umělci vyjadřujícími se fotografií. V albu mohou vedle sebe figurovat záběry dětí žijících v ghettu na předměstích Ria a dětí z pobřeží Srí Lanky. A jestli se dozvíme něco z takto vybraných snímků o rozdílech ve způsobu života, zkušenostech a historii obyvatel různých kontinentů? O tom můžeme jen pochybovat. Stejně jako na výstavě *Lidská rodina* přirozeně vidí-

me, že jedni jsou černí a druzí bílí, jedni žijí v chatrčích a jiní ve městech. Vlastní snímky pracují se stejnou estetikou a velmi podobnými emocemi, budou však mít nepříliš velkou hodnotu, pokud budeme upřednostňovat objevení „kulturních názorů charakteristických pro daný lid, stejně jako individuální charakter a emoce jednoho člověka, autora“ (Dutton 2003). Hodnoty snímků vytvořených v rámci popisovaných dílen jsou ve vztahu fakticky bližší kabinetům kuriozit než současnému umění. Lidé jsou vnímáni instrumentálně, jako producenti líbivých fotografií.



fot. 15 Primitivism, Picasso: Mask of a Blind Singer, Mopugins, France, fot. Gjon Mili

2.3. Autentičnost bezprostředního projevu – Geertz a mrkání

Clifford Geertz jako jeden z nejvlivnějších antropologů citoval po Ryleovi tento příběh: „Představme si, že dva chlapci sedící naproti sobě na sebe mrkli pravým okem. Jeden z nich měl jen mimovolný tik, druhý dal konspirativní signál kamarádovi. Obě události jsou z perspektivy fotoaparátu identické, (...) ale rozdíl mezi nimi, fotoaparátem naprosto nezachytitelný, (...) je úplně zásadní.“ (Geertz 1973: 6) Pokud neznáme kontext, nemůžeme ani tušit, jak interpretovat to, co se právě stalo, můžeme zvažovat všechny možnosti anebo arbitrárně přisoudit této události jakýkoli význam – svádějí se (?), tajně spolu komunikují (?), blafují, že mají spolu tajnou dohodu, aby oklamali ostatní (?), jeden z nich odpověděl kladně na nechtěné mrknutí (nebyli dohodnuti předem) (?) a stovky jiných. Potřebný je kontext, musíme znát motivy a symboly, které chlapci používají, aby nám bylo jasnější, o co jim šlo a co se skutečně odehrálo. Osamělá oznamovací věta „mrkli na sebe“ nemá absolutně žádný význam, jinak řečeno, má potenciálně stovky stejných význa-

mů. Geertz tedy konstatuje, že pokud se chceme svým popisem lidských činností alespoň trochu přiblížit jejich faktickému významu, musíme poznat a popsat celý jejich kontext. (Geertz 1973: 3–30)

Jak to souvisí s našimi snímky? Geertz tady pokládá velmi důležitou otázku – stačí nám citovat onu událost nebo něčí sdělení, abychom odkryli jeho pravý význam? „Chlapec mrknul.“ Možná je opravdu absolutně nezbytné zapojit kontext do interpretace toho, co vidíme před sebou, abychom se nenechali oklamat prvními naprosto náhodnými spojitostmi. (Chlapec dal znamení? Chlapec mě chtěl nacytat?) Poskytovat dětem nebo lidem z okraje společnosti jednorázové přístroje je něčím víc než jen způsobem sběru surových vyjádření o tom, že někdo mrknul nebo vytvořil jinou, kompletně nepochopitelnou činnost. Jsou nám prezentovány obrázky s nějakými činnostmi vytvářenými lidmi, které nejspíše nikdy nepoznáme, a zhora nic nevíme o místě, kde žijí. Opravdu je to, jak tvrdí někteří organizátoři dílen, nejvěrohodnější a nejbezprostřednější sdělení o neznámém světě? Uvedme příklad – Born into Borthels:

„Více než 10 000 žen v Kalkatě jsou prostitutky. V roce 1997 se newyorská fotografka

Zana Briski přestěhovala do Kalkaty, aby mohla dokumentovat jejich život. Během pobytu v bordelech poznala děti prostitutek. Povšimla si jejich zájmu o fotoaparát a rozhodla se je naučit základy fotografie. V letech 2000–2003 pro ně vedla týdenní kurzy fotografie.“ ([http://www.kids-](http://www.kids-with-cameras.org/calcutta/)

[with-cameras.org/calcutta/](http://www.kids-with-cameras.org/calcutta/) data použití 20.08.2009) O její práci vznikl velmi oceňovaný dokumentární film, kniha a internetová prezentace.

Věnujme nyní pozornost jednomu z účastníků:



fot. 16-19 Gour: Born into Borthels, Calcutta Project, Kids with Cameras

Není náhodou, že snímky vybrané pro prezentaci mají subjektivní, mystický charakter odvolávající se k abstrakci. Obrázky poskládané tímto způsobem nám připomínají světy plné emocí od Jacoba aue Sobola nebo Rogera Ballena. Pocit, že máme co do činění s vyzrálým uměleckým dílem, umocňuje citát – motto viditelné vedle portréту autora, třináctiletého chlapce jménem Gour: „Chci ukázat, jak lidé v tomto městě žijí. Vytvářím průřez lidským chováním.“ (Je možné to vyjádřit ještě okázaleji?) A k tomu ještě poznámka: „Zvětšenina na papíru Somerset vhodném k archivaci, dostupná na objednávku: 17"×22" – 175 USD, 36"×48" – 500 USD.“ V tomto kontextu nabývá titulní fotografie „Bunnies“ (Králíčci) na významu.

Jak ji máme interpretovat? Je možné, že tento obraz komentuje prostředí, město a vztahy panující mezi tamějšími lidmi, jak se nám asi snaží vsugerovat motto autora. Znázornění nevinných a pro děti charakteristických „Králíčků“ je v kontrastu s temným světem fotografie, červenýma očima těchto zvířat zlověstně spěchajících jeden za druhým naším směrem. Vypovídá spojení jasného vyobrazení (králíčka) s temnou skutečností o ztra-

ceném dětství? Má nám spěch těchto červenookých nerozumných zvířat prozradit něco o tom, že si autor uvědomuje, jaký jej čeká smutný osud?

Je otázkou, jestli je třináctiletý chlapec fakticky schopen takto vědomě fungovat ve světě současné fotografie a západního byznysu po absolvování týdenního kursu? Kdo vybral právě tyto snímky (nejsou tady čistě figurativní snímky, jsou nejednoznačně symbolické)? Na druhou stranu se nezdá, že bychom s interpretací přeháněli – snímek je opravdu emocionální a málo optimistický. Čí je to však zásluha? Propagační materiály *Kids With Cameras* jsou navrženy přesně tak, aby nasměrovaly naši interpretaci směrem, který si zvolili editoři. Můžeme se v nich dočíst o beznadějně situaci dětí a při následném prohlížení precizně zhotovených snímků jim připisujeme význam shodný se sugescí editorů. Najdeme však ve tvorbě třináctiletého fotografa stejný obsah, i když ji budeme rozebírat nezávisle na dílně? To si již nemůžeme nijak ověřit. Můžeme však připouštět, že to není otázkou Gourovy geniality, ale strategií projektu *Kids With Cameras*. Výsledky ze všech jejich dílen, z Káhiry, Haiti nebo Jeruzaléma jsou zpracovány stejným způ-

sobem.

Můžeme zde nalézt jeden charakteristický faktor. V úvodu internetové stránky i dalších tištěných materiálů o *Kids With Cameras* se dovídáme, kde se dílny konaly, jak vypadají, jak fungují bordely v Kalkatě, kdo a proč se v nich ocitá, jak běžný je to jev a nakonec jak beznadějná je situace pro děti prostitutek, odsouzených většinou k podobnému osudu – krátce řečeno, z textu se dovídáme všechno, co bychom chtěli vědět o kontextu zachycených událostí a jejich významu. Vlastní, dětmi vytvořené snímky nás již nemusí o

ničem informovat a nic vysvětlovat. Stačí, že vznikají, a už jen to, že existují, a jestli jsou hezké tím lépe, nám budou dokazovat, že děti v kalkatských bordelech opravdu žijí. Snímky budou vyprávět o tom, jak děti *na nás mrkají* (podle Geertze), ale význam těchto gest leží již někde úplně jinde, mimo záběr. Význam světa bordelů nám přibližují ani ne tak dětské snímky, ale jejich opatrovníci. Vlastní snímky a bezprostřednost, zachycená stejně jako fotoaparát zachycuje mrkání, může o něčem svědčit (o čem přesně vlastně nevíme, stejně jako v případě mrkání), ale nikdy nic *neobjasňuje*.

Can the Subaltern Speak?

*Subaltern – spíše předmět cizího působení než vědomý podmět, člověk žijící na okraji společnosti – najednou dostává možnost se projevit. Tato strategie je založena na celkově jiných předpokladech než v předchozích třech popsanych případech. Myšlenka organizátorů zní: Marginalizovaným skupinám lidí poskytneme jednoduché médium, pomocí kterého budou moci velmi rychle a bezprostředně vyjádřit své potřeby, popsat svou situaci, zaznamenat svou přítomnost a současně díky tomu získat status *podmětu* v rámci společnosti. Fotografie, po zvládnutí obsluhy nejjednoduššího a nejintuitivnějšího přístroje, dává hlas lidem, kteří nebyli dosud vyslyšeni. Dává jim právo a technologickou možnost říci vše, co chtějí vyjádřit a jak to chtějí vyjádřit. Fotografie je tady něčím víc než jen nevinnou hrou; dovoluje vyniknout ve světě, ujmout se slova na až doposud uzavřeném a profesionálním fóru. Učí působení v novém prostředí – umožňuje demokratickou výměnu názorů dokonce nejchudším a nejméně poho-*

toým. Podobné předpoklady jsou již delší dobu základním principem celosvětového hnutí *PhotoVoice* – jedné z největších a nejvýznamnějších organizací tohoto typu (název je velmi charakteristický). Úvod na domovské internetové stránce jejich kanadské pobočky tuto myšlenku jasně definuje:

„PhotoVoice Hamilton je navržen proto, aby nabízel lidem možnost podělit se o své názory, myšlenky a zkušenosti. Zvláště se zaměřujeme na otázky bída a bezdomovectví. Fotografové – účastníci projektu – nazývají sami sebe „marginalizovaní“, což může označovat nezaměstnanost, bezdomovectví, nemoc nebo postižení. Jinými slovy, prožívají různá životní neštěstí. (...) (Účastníci) se ve své společnosti vyznají, což jim může pomoci při vyprávění *jejich příběhu*. Sami se mohou později rozhodnout, jak využít vzniklé fotografie, aby dosáhli pozitivních změn. Mohou je vystavit v uměleckých galeriích, zorganizovat prezentaci v prostorech městského úřadu nebo Queen's Parku, vydat knížku nebo zřídit internetovou stránku...“ (<http://www.photovoice.ca/index.php?page=about> data použité 30.08.2009)

Informace o koordinátorech nadnárodního Photovoice:

„Ve PhotoVoice podporujeme využití dokumentární fotografie. Nabízíme možnosti lidem, kteří jsou sami tradičním předmětem fotografického příběhu, aby se mohli stát jeho tvůrci, aby získali kontrolu nad tím, jak jsou vnímáni zbytkem světa. Zároveň jim dáváme nové nástroje sloužící k zlepšení jejich osudu. *Power to the people* bylo často opakovaným heslem v 60. letech. Dnes, alespoň díky Photovoice, jsou bezmocní a marginalizováni, zbavení hlasu ‚jiní‘, dostávají nástroje, aby mohli mluvit univerzálně srozumitelným jazykem fotografie. Ještě dlouho mě bude udivovat a obohacovat jejich elokvence.“ (Philip Jones Griffiths, ředitel Magnum Photos v letech 1980–1985, spoluzakladatel PhotoVoice <http://photo-voice.org/html/whoarewe/> data použít 30.08.2009)

S tímto heslem v ústech a pod vlajkou PhotoVoice vznikaly soubory snímků v nejexotičtějších a z bídy nejobtížněji povznesitelných místech na Zemi. Čistě antikoloniální program („aby sami získali kontrolu nad tím, jak jsou vnímáni zby-

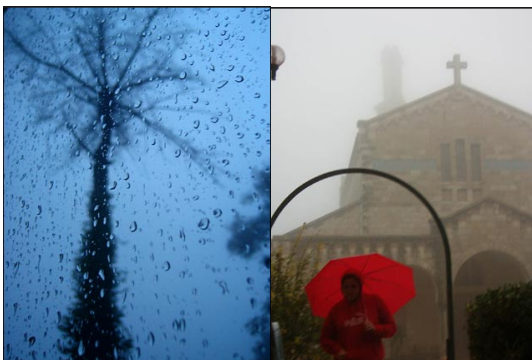
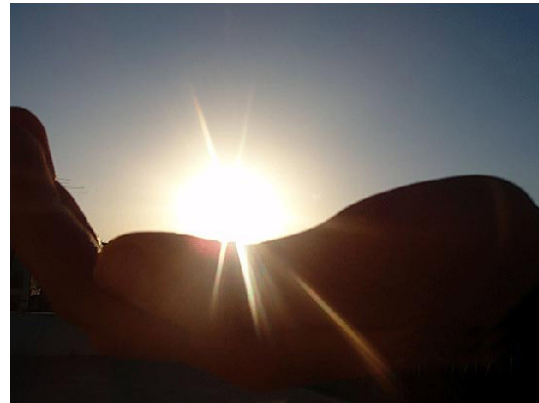
kem světa“, „dáváme jim nástroje sloužící k zlepšení jejich osudu“, „dostávají nástroje, aby mohli mluvit univerzálně srozumitelným jazykem“ apod.) působí, jakoby byl konečně nalezen způsob, jak pokořit rozdíly a nespravedlnost panující na světě. PhotoVoice tímto způsobem dává hlas těm, kterým byl z různých důvodů odepírán rovný status. Prostřednictvím jednoduchých fotografických dílen můžeme dosáhnout velmi mnoho (koordinátoři PhotoVoice hlásají):

Pro účastníky:

„Poskytujeme unikátní prostředky pro rozvoj expresivity a kreativity. (...) Pomáháme zvládnout traumata. (...) Povzbuzujeme účastníky k získání důvěry ve společenské zřízení a rozvíjíme jejich vlastní pocit zručnosti a role, které mohou hrát ve společnosti.“

Pro svět fotografie, záběry vzniklé díky dílnám:

„Jsou alternativní a bezprostřednější než ty používané v médiích. (...) Umožňují mezikulturní dialog. (...) Upravují způsob, jakým jsou účastníci vnímáni vládnoucí třídou a těmi, v jejichž moci leží inicia-



fot. 16 – 23 Arej, Jonatan, Noam B., Mohamad, Noam B., Waeal, Shadi, Nitzan: Photovoice: Side by Side

ce změn.“ (http://photovoice.org/html/whoarewe/methodology/data_použití 30.08.2009)

Jak to vypadá v praxi? Jedním z nejvíce spektakulárních a nejlépe financovaných záměrů byly izraelsko-palestinské dílny v roce 2007 nazvané *Side by Side*. Popíšeme si je nyní podrobněji. (<http://www.photovoice.org/html/projects/photovoiceprojects/africaandmiddleeast/sidebyside/projectupdate.html> data použití 30.08.2009)

The Parents Circle – The Families Forum je nevládní organizace působící v Jeruzalémě, „snažící se nalézt řešení izraelsko-palestinského konfliktu pomocí dialogu a vzájemného pochopení.“ Na jejich pozvání přijela v roce 2006 do Jeruzaléma jedna z ředitelk PhotoVoice Anna Blackman a pracovník organizace Saeed Farouky. V roce 2007 zorganizovali šestiměsíční dílny pro 7 palestinských a 7 izraelských dětí z rodin sdružených v organizaci *The Parents Circle – The Families Forum*. Každé z těchto dětí ztratilo nejbližšího člena rodiny. „Cílem bylo nejen vybudování dialogu mezi účastníky, ale také především předání hlasu skupině lidí, jejichž názor má mizivou šanci proniknout až k nám. Jde o skupinu mladých

Židů a Arabů prosazujících chuť budovat dialog před nenávisť, což je ve většinových společnostech marginálním přístupem. Šlo tedy o návrh příběhu o Palestině a Izraeli zbavených násilí: „Noam Burger, 13 let (...) se naprosto uvědoměle orientuje v možnostech mediálního sdělení *Pořád slyšíme, že nás chtějí Palestinci pozabít. My však vidíme, že oni takoví vůbec nejsou. Z odstupu se vidíme pokřiveně. Shadi Khaled Abu, 14 let, říká: Jestli bude válka, vztahy se jistě zhorší, zase přijde smrt a bolest. My budeme zabíjet je a oni nás ze stejných důvodů. Možná existuje nějaká cesta? Děti byly v kontaktu celých šest měsíců, konfrontovaly snímky a snažily se najít kompromisy.*“ (<http://www.photovoice.org/html/projects/photovoiceprojects/africaandmiddleeast/sidebyside/projectupdate.html> data použití 30.08.2009)

Koordinátor Limor Melzer v rozhovoru pro BBC řekl: „Myslím, že sice tady spolu sedíme u stolu a usmíváme se, všichni však máme ve svém nitru spoustu věcí, o kterých nechceme mluvit. Chápu to a soudím, že všechno říkat není vůbec třeba. Můžeme se to pokusit udělat jemněji, používáním fotoaparátu.“ (http://news.bbc.co.uk/2/hi/middle_east/6310779.stm data použití 28.08.2009)

3.1. Kritika – Gayatri Spivak

Je vůbec pravděpodobné kompletně realizovat ušlechtilé záměry stojící za působením PhotoVoice a podobných menších organizací? Cílem obhajujícím tento text je pochopení základů, na kterých staví organizátoři podobných dílen, omezení, která před nimi stojí a problémů spojených s jednotlivými strategiemi pochopení významu snímků vznikajících na dílnách. Dokážou opravdu lépe vypovídat o realitě než jakýkoli záznam vnějších pozorovatelů? Na čem je založena idea přesunutí vlády do rukou lidí?

Problém, který popsala Gayatri Chakravorty Spivak ve slavné eseji *Can the Subaltern Speak*, je fakticky problém reprezentace. Co se stane, jestli marginalizovaní lidé nemající dosud žádnou šanci ovlivnit situaci ve které se ocitli, dostanou možnost promluvit o svých potřebách? Opravdu se začnou automaticky zúčastňovat otevřené diskuze s vládnoucí elitou, a to na stejné úrovni? Bude nám stačit vytvořit otevřené fórum, aby se zastrašování, ponižování, chudí lidé znající jen svoje nejbližší prostředí zapojili do demo-

kratické diskuze jako rovný s rovným? Spivak pochybuje, jestli je vůbec možné, aby opravdu marginalizovaný člověk na společenském fóru vlastním hlasem vůbec promluvil. Není třeba uvádět její další argumenty, můžeme však několik z nich parafrázovat v kontextu fotografických dílen.

Jiný je kategorie vytvořená námi a pro nás. Předání slova jinému uplatňujeme vždy v rámci nějakého konkrétního způsobu chápání toho, čím jsme *my*, a jak chceme definovat to, čím jsou *oni*. My máme možnost nahlas určit, kým jsou, kde a jak žijí *jiní*, jaké mají pohlaví, věk a barvu pleti: „Samozřejmě, pokud jsi chudá černá dívka, pak se stáváš *jiná* natřikrát. Pokud bychom to měli hodnotit ne z perspektivy prvního světa, ale v kontextu koloniálním (...) popis černá nebo barevná přestává být rozhodující.“ (Spivak 1998: 294) Například v Africe *jiný* je vždy *jiný* z naší perspektivy.

Zadruhé, pokud se rozhodneme dát slovo jedněm *jiným*, pak se *jiných*, nezahrnutých do naší kategorie „osvojeného jiného“, na jejich názor neptáme. A tak, pomíneme-li popularitu dílen organizovaných pro děti v ghettech na

celém světě nebo pro HIV pozitivní, oběti válek a násilí atd. nenalezneme žádnou iniciativu zaměřenou na zorganizování podobné akce pro dospělé muže zodpovědné za své rodiny a vzhled jejich lokální společnosti. Jsou méně *jiní*, pokud žijí v afgánské vesnici? Méně marginalizovaní, pokud prožili válku nebo hladomor? Problém leží někde jinde – tito lidé se nám nehodí pro podobu, v jaké si představujeme svět popsaný fotografickými dílnami. Abychom mohli angažovat dospělé muže žijící například v ghettech Ria, museli bychom se smířit s temnou stránkou reality, s násilím, vraždami, prostitucí, narkotiky, zlem potkávajícím nevinné lidi, ale také s lidmi, kteří jsou zároveň oběti i zločinci. Svět *jiných* by přestal být jednoznačný.

Stává se jen velmi zřídka, aby se fotografie vznikající v rámci dílen charakterizovaly odstupem, aby cokoli konfrontovaly. Proces hry s fotografickým médiem má v sobě spíše prvek terapeutické výtvarné činnosti, vznikající díla můžeme zařadit do několika lehce rozlišitelných kategorií (obrázků rodiny, okolí, přírody), spojovaných povinnou lehkostí tématu a optimismem výrazu. Nevyniká to pouze z výběru učiněného organizátory, ale především ze záměrů a úkolů zadaných účastníkům

dílen a toho, kdo je pozván k účasti na dílnách. Fotografování je tady vždy hrou (protože jinak by ztratilo svou terapeutickou hodnotu) umožňující objevit nový, vizuální aspekt okolní reality a metodou umožňující k této skutečnosti přistoupit novým způsobem, odvážněji, důvěrněji, optimističtěji a rozhodněji. Nezávisle na tom, jestli se fotografických dílen účastní zrovna obyvatelé ghetta, děti traumatizované válkou nebo mentálně postižení – všichni si z nich odnášejí dávku jen velmi zřídka pocíťované jistoty. Ať už budeme o jejich dílech říkat cokoli, bude mít tento aspekt nepopíratelnou hodnotu, měl by být vždy považován za prioritní – aktivita je jedním z iniciátorů vytržení účastníků těchto her z každodenních nočních můr, navrhuje a skutečně dává možnost budovat (i kdyby krátkodobě) vztahy založené na důvěře, bezpečí a kreativité.

Otázkou ze zcela jiného soudku je adekvátnost takto fotograficky představeného světa, vzhledem k okolnímu každodennímu světu. Mýtus a klam takovéto krece spočívá v tom, co je její největším atributem – umožňuje začarovat každodennost, odstranit z ní aspekty, pro které na snímcích není místo – samotou, nepochopení, smrt, násilí, beznaděj. Na výsta-

vách prací z dílen je těžké se zbavit dojmu, že zachycují svět takový, jaký by měl být, a ne takový, jaký je doopravdy. Ve všech geografických šířkách a bez ohledu na historické okolnosti jednotlivých účastníků dílen vidíme na záběrech utopickou vizi: Zlo se dá vytěsnit, pokud se na ně díváme pod jiným úhlem.

Některým lidem však tato možnost projevu nemůže být poskytnuta. Nemohou mluvit ti, kteří nemají problém s nemocí, ale s agresí, nemá cenu poslouchat ty, kteří nosí zbraň, ale pouze bezbranné – dokonce i tehdy, žijí-li pod jednou střechou a trpí-li stejnou patologií a tragédií. Nemá cenu prohlížet si snímky vytvořené mužem, kterého bída nutí obchodovat s drogami, ale má smysl vnímat fotografie jeho dcery, kterou ta samá bída nutí k prostituci.

Podle Spivak se tak rozhodujeme dát hlas pouze těm marginalizovaným, které chceme poslouchat a umožňujeme jim říci pouze to, co jsme schopni snést. Mýtus? Ovšem. Činnost na úrovni *PhotoVoice* je opodstatněná především morálně, proto není nutné pochybovat o záměrech těch, kdo se na ní podílejí. Vraťme se k dříve popisovaným dílnám v Jeru-

zalémě. Je nad veškerou pochybnost, že utvrzování vztahů mezi Židy a Palestinci může mít pouze pozitivní následky, nelze nepodpořit rozšiřování povědomí na téma AIDS v Africe a boj proti stigmatizaci nemocných. Všechny tyto dobré věci *PhotoVoice* fakticky činí, a to velmi účinně. Ale dává hlas těm, kteří jej nemají – jak prohlašují koordinátoři? Anebo: Vytváří snad pravdivější příběhy než reportéři, fotografové a antropologové? Doufejme, že ne a ověříme si to na malém experimentu. Představme si situaci, ve které záměry organizátorů nejsou zcela čisté a místo podpory porozumění mezi Palestinci a Araby v Palestině by animátoři dílen chtěli podporovat pouze jednu stranu a prezentovat palestinský, nebo židovský šovinismus. Dílen by se zúčastnily děti jedné etnické skupiny a ilustrovaly by neštěstí, ve kterém žijí. Vznikly by tak záběry bídy, beznaděje, hladu a války a výstava by obviňovala Židy (anebo Palestince) z celého zla učiněného těmito dětmi, dětem, nemajícím kromě *PhotoVoice* jinou možnost projevit svůj vztek a nenávisť. Je takový projev méně nebo více pravdivý než ten, který vznikl doopravdy? Byla by manipulace významnější než v situaci, kdy organizátoři podporují vzájemné porozumění a hledají ilustraci svých nejvyš-

ších záměrů mezi dětmi přejícími si mír?

Ten ďábelský nápad má za úkol pouze ilustrovat, že to, co se může zdát umožněním projevu marginalizovaným lidem je ve skutečnosti velmi vzdáleno od toho, zajistit účastníkům dílen faktickou nezávislost. Vždy budou odkázáni na politické a etické podmínky organizátorů dílen. Jejich hlas je slyšitelný pouze v omezeném dosahu a nikdy nebude silnější než hlas organizátorů.

Shrnutí

Co nám nakonec zůstalo? Ze všech teoretických strategií, majících za cíl obhajovat hodnoty popisovaných fotografických dílen, nemůžeme žádnou nekriticky upřednostnit. Je taktéž těžké pozbyt dojmu, že většina z projektů popsaných v předcházejících kapitolách byla připravena narýchlo. Vytvářely pseudovědecké předpoklady pro činnosti, které fakticky měly ani ne tak vědeckou jako spíše morální hodnotu. Tyto předpoklady využívaly několika intelektuálních směrů vzniklých v sociologii, kritice postkolonialismu, kritice umění – a volně je pak slepovaly do nesouvislých úvodu do katalogů, výstav a internetových prezentací. Všechny však dávaly jasně na srozuměnou, že tady jde o vytvoření něčeho dobrého. Opravdu jsou snímky vzniklé v rámci dílen *PhotoVoice* bližší skutečnosti než snímky schopných a citlivých fotografů? Jsou obrazy vytvořené laiky opravdu autentičtější a odkrývají o autorovi hlubší pravdu než záběry profesionálů? Odkrývají snímky všeobecný úžas nad krásou, což je důvodem pro jejich obdivování,

stejně jako Picasso obdivoval africké masky? O tom můžeme pochybovat. Snahou bylo dokázat, že tyto pokusy a teoretizování končí ve slepých uličkách.

Kam se poděla věrohodnost projektů vznikajících v rámci dílen s dětmi, nemocnými a obyvateli ghetta? Autenticita těchto příběhů nezaniká – ale tkví v něčem, o čem organizátoři neradi mluví, v *průběhu setkání*. V této práci jsme se snažili dokázat, že neexistují jednoduché, mechanické způsoby sloužící k poznání a popsání jiného člověka a že pokusy o nalezení takovéto metody nepatří k nejšťastnějším. Naopak nebylo cílem zdiskreditovat fotografické dílny, ale odůvodnit, proč je jejich hodnota jinde než v násilně dokazované unikátnosti vzniklých snímků – hodnota těchto setkání tkví ve vztazích vytvořených mezi organizátorem a účastníky. Právě během práce může koordinátor poznat konkrétní osoby, jejich potřeby, obavy, příběhy a kultury. Tohle všechno se mu (a také nám) zdá pochopitelné ne díky předcházejícím pseudosociologickým metodám, ale pouze díky práci, kterou spolu vytvořili. Několik dní, týdnů nebo měsíců strávených tímto způsobem nemusí sloužit pouze k výuce fotografování, ale může být i obdobím vzájemného

poznávání se díky společným činnostem. To je důvodem našich pochybností ohledně lidí, kteří si myslí, že objevili nezpochybnitelnou a ve všech podmínkách fungující „metodu“ popisu světů, potřeb a emocí jiných lidí. Ukrywají tak za slabou epistemologií zcela zásadní věc – jestli se vůbec snaží a jestli dokážou pochopit druhého člověka. Kvalita tohoto osobitého kontaktu bude ovlivňovat každou etapu vedených dílen a rozhodne, jestli se účastníci naučí vidět svůj život s větší jistotou, jestli naleznou víru v možnosti komunikace s druhým člověkem a nakonec jestli vytvoří snímky, kterým – my diváci – budeme schopni uvěřit. Všechno záleží ne na (jakékoli) předem naslepo vybrané metodě, ale naopak na tom, jestli vedoucí dílny bude mít odvalu pohlédnout z očí do očí druhému člověku. Pouze takovýmto způsobem může ten druhý člověk přestat nosit stigma marginalizované, cizí, jiné osoby a výstava prací dílen přestane být *metodou nahlédnutí do jiného* (jako ukázování Aboriginců v kleci v 19. století) a stane se pravdivou a upřímnou zprávou o jiném člověku. Osobní zaujetí (naprosto odlišné vědeckému, formálnímu přístupu s objektivistickými ambicemi) je nezbytné na obou stranách – jak na straně účastníků tak především na straně vedoucího.

Není možné předstírat, že sdělení vzniká samo nebo že účastníci dílen jsou zodpovědní za způsob, jakým je vidíme. Jediný opravdu autentický element této hry je právě zaujetí moderátora a jeho rozhodnutí, jeho vysvětlování a interpretace. Úspěch také závisí na jeho zvládnutí pocitu stydlivosti a samozřejmě absolutním potlačením komplexu neobjektivnosti. Tady leží celá hodnota výuky fotografie marginalizovaných lidí.

„Nikdy mi nijak neimponovala pravděpodobnost, že (...) počítačové inženýrství nebo nějaká jiná forma umělé inteligence nám někdy dovolí pochopit druhého člověka bez nutnosti jej poznat. Nic nezdiskredituje (takový) sémantický přístup k opravdové kultuře více, než když se mu dovolí volně zabřednout do podivné kombinace intuicionismu a alchymie. A je úplně jedno, jak elegantně a moderně je tato alchymie navlečená.“ (Geertz 1973: 30)

Nejpocitivější a nejvěrohodnější jsou možná ta ujištění organizátorů fotografických dílen, kde ambice a estetika přecházejí až na druhé místo. Místo toho, aby se nás snažili přesvědčit, že nám představí realitu lépe než všichni ostatní,

jsou takoví, že staví účastníky dílen na první místo. Snaží se vytvořit atmosféru bezpečí, naučit užitečným věcem, nabídnout azyl, pomoci uvidět na světě něco dobrého, dokonce i pokud jde pouze o krátkodobou iluzi.

„Když Piotrek promítal na stěnu školní třídy dětem snímky, které vytvořily, sledovaly je také jejich mámy a jedna řekla: „Nevěděla jsem, že u nás je tak hezky.“ (Andrzej Stasiuk, o výuce v Jesionce a Křivé Piotra Janowskiego 2002)

Příloha: Seznam nejdůležitějších organizací věnujících se v současné době fotografickým dílnám.

(Segards 2007)

data použití všech stránek: 1.09.2009

AJA Project (Shinpei Takeda):

<http://www.ajaproject.org/>

AJA Project Disparando Cameras Para la Paz:

<http://www.ajaproject.org/colombiaproject.html>

Appalshop; Kentucky, USA:

<http://www.appalshop.org>

Belo Horizonte Clicking Hearts; Brazil:

<http://www.clickinghearts.org>

Duke Center for Documentary Studies:

<http://cds.aas.duke.edu/>

Fotokids (Nancy McGirr):

<http://www.fotokids.org/>

Foundation ph15 (Martin Rosenthal)

<http://www.ph15.org.ar/>

ICP at the Point; Bronx, NY, USA:

<http://www.thepoint.org>

In-Sight Photography Project, Inc., (Eric Maxen):

<http://www.insight-photography.org/1/>

Kids with Cameras:

<http://kids-with-cameras.org>

Literacy through Photography (Wendy Ewald):

<http://cds.aas.duke.edu/ltp/index.html>

My World, My View; Nepal (Sue Carpenter):

<http://www.asha-nepal.org/pages/home/index.php>

New Orleans Kid Camera Project; USA (Cat Malovic, Joanna Rosenthal):

<http://www.kidcameraproject.org>

Photo Exchangers (Marit Dewhearst, Samara Hoyer- Winfield):

<http://www.photoexchangers.net/>

Photography for Change:

<http://www.photographyforchange.net/>

Photovoice (Cynthia Wang):

<http://www.photovoice.com/>

Photovoice; UK (Anna Blackman, Tiffany
Fairey):

<http://www.photovoice.org>

Punt de Vista; Spain:

[http://www.photographicsocialvi
sion.org/puntdevista/index.htm](http://www.photographicsocialvi
sion.org/puntdevista/index.htm)

The Rwanda Project:

<http://www.rwandaproject.org>

Shootback:

<http://www.mysakenya.org/>

Shooting Back (Jim Hubbard):

<http://www.shootingback.org/>

Academy for Educational Development:

[http://www.aed.org/About/index.
cfm](http://www.aed.org/About/index.
cfm)

Voiceless Children (Felix Masi):

<http://www.voicelesschildren.org>

Voices; Tucson, AZ, USA:

<http://www.voicesinc.org>

Voices, Inc. & Stories Matter (Josh Schact
er):

<http://www.voicesinc.org/>

Jmenný rejstřík

Marcus Banks	20
Roland Barthes	7, 9, 10, 27
Hilla & Bernard Becher	11
Zana Briski	30
Denis Dutton	8, 19, 27, 28
Clifford Geertz	27, 29, 32, 42
Gour	30, 31
Andrzej Górski	15
Philip Jones Griffiths	34
Jim Hubbard	14, 15
Limor Melzer	36
Victor de Munck & Elisa Sobo	20
Fred Myers	24, 27
Tomek Niewiadomski	19
Francois Perri	23, 24, 25, 26, 27, 28
Pablo Picasso	28, 41
Tomáš Pospěch	12
Colin Rhodes	24
Mike Sharples	20
Jacob aue Sobol	22, 23, 24, 27, 31
Jo Spence	15
Gayatri Spivak	37, 39
Andrzej Stasiuk & Piotr Janowski	43
Edward Steichen	7, 10, 12, 27
Lewis Ziller	15, 20

Seznam literatury

- Barthes, Roland: *Mythologies*. Noonday Press, New York 1991.
- Banks, Marcus: *Using Visual Data in Qualitative Research*. Sage Publications, London 2007.
- Banks, Marcus a Morphy, Howard: *Rethinking Visual Anthropology*. Yale University Press 1997.
- Dutton, Denis: *Mythologies of tribal Art*. In: *African Arts*. Vol. 28, No. 3. 1995. S. 32-43+90-91.
- Dutton, Denis: *Authenticity in Art*. In: Levinson, Jerrold: *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press, New York 2003.
- Geertz, Clifford: *Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture*. In: Geertz, Clifford: *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. Basic Books, New York 1973. S. 3-30.
- Górski, Andrzej: *Fotografický folklór*. Nепublikovaná MA práce, ITF SU v Opavie, 2006.
- Hubbard, Jim: *Shooting Back: A Photographic View of Life by Homeless Children*. Chronicle Books, San Francisco 1991.
- de Munck, Victor C. a Sobo, Elisa J.: *Using Methods in the field: A practical Introduction and Casebook*. AltaMira Press, Walnut Creek 1998.
- Myers, Fred: 'Primitivism', Anthropology and the Category of 'Primitive Art'." In: Tilley, Chris a kol. (eds.): *Handbook of Material Culture*. Sage Press 2006.
- Paley, Nicholas: *Finding art's place: Experiments in Contemporary Education and Culture*. Routledge, New York 1995.
- Perri, Francois: *Dans le sillage de Magellan. Dialogue de l'Image*, Paris 2000.
- Pospěch, Tomáš: *Nowy dokument: Czechy, Słowacja, Węgry, Polska*. Galeria Szara, Cieszyn 2007, elektronická publikace dostupná: http://www.galeriaszara.pl/?p=p_195, data použití: 1.09.2009
- Sandburg, Carl a Steichen, Edward: *The Family of Man*. MoMA, New York 1955.
- Segars, Gretchen: *Visible Rights conference sequels: A Participatory Photography Toolkit for Practitioners and Educators*. Cultural Agents Initiative 2007.
- Spence, Jo: *Cultural Snipping: The Art of Transgression*. Routledge, New York 1995.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *Can the Subaltern Speak?* In: Nelson, Cary a Grossberg, Lawrence: *Marxism and the Interpretation of Culture*. University of Illinois Press, Illinois 1988. S. 271-313
- Neznámý: *Born into Borthels: Companion Curriculum*. Amnesty International, London 2007.