

PAWEŁ FRENCZAK
NOVÉ FORMY KOMUNIKACE VE VÁLEČNÉ FOTOGRAFII
TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Paweł Frenczak

NOVÉ FORMY KOMUNIKACE VE VÁLEČNÉ
FOTOGRAFII

Teoretická diplomová práce

Opava 2019

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Paweł Frenczak

Nové formy komunikace ve válečné fotografii

Teoretická diplomová práce

New form of communication in war photography

Theoretical diploma thesis

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: MOUCHA Josef, doc. Mgr.

Oponent: SIOSTRZONEK Jiří, doc. Mgr. Ph.D.

Opava 2019

Abstract:

Má válečná fotografie stále schopnost změnit svět? Je možné, že váleční fotografové musí najít jiné způsoby, jak zobrazit konflikty? Hlavním cílem této diplomové práce je analýza nových přístupů a strategií, jak zobrazit válku ve fotografii. Ve 21. století internet a sociální média změnila svět a způsob komunikace a tento fakt přináší novou výzvu pro fotografy, kteří pracují v konfliktních zónách. Ve své práci popisují tyto nové strategie, jak fotografové přistupují k tématu konfliktu v současné době.

Klíčová slova:

Válka, válečné fotografie, sociální média, dokument

ABSTRACT

Does war photography still have the ability to change the world? Is it possible for war photographers to find other ways to view conflicts? The main aim of this thesis is to analyze new approaches and strategies how to depict the war in photography. In the 21st century, the Internet and social media have changed the world and the way they communicate, and this brings new challenges for photographers working in conflict zones. In my work I describe these new strategies as photographers approach the issue of conflict at present.

Keywords:

War, war photography, social media, documentary

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE (PROJEKTU, UMELECKÉHO DÍLA, UMELECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **DcA. Paweł FRENCZAK**
Časová číslo: **F150713**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **Nové formy komunikace ve válečné fotografii**
Téma anglicky: **New form of communication in war**
Zadávající ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Má válečná fotografie stále schopnost změnit svět? Je možné, že váleční fotografové musí najít jiné způsoby, jak zobrazit konflikty? Hlavním cílem této diplomové práce je analýza nových přístupů a strategií, jak zobrazit válku ve fotografii. Ve 21. století internet a sociální média změnily svět a způsob komunikace a tento fakt přináší novou výzvu pro fotografy, kteří pracují v konfliktních zónách. Ve své práci popisují tyto nové strategie, jak fotografové přistupují k tématu konfliktu v současné době.

Forma zpracování diplomové práce: **tisková**

Seznam odborné literatury:

Jorge Lewinski, The Camera At War, Chartwell Book INC, 1986 David Patrikarakos, War in 140 Characters, Basic Books, 2017 Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, Wydawnictwo Karakter 2016

Vedoucí diplomové práce: **doc. Mgr. Josef MOUCHA**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **2. června 2019**

Termín odevzdání diplomové práce: **28. června 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 2. června 2019

PODĚKOVÁNÍ

Chtěl bych poděkovat mému vedoucímu práce za cenné poznámky a důvěru. Chtěl bych také poděkovat mému oponentovi za jeho názory a připomínky.

Tato práce by nevznikla, kdyby nebylo hrdinů dokumentárního filmu „Podążając za dymem“, kteří pro mě byli inspirací a poskytli mi tolik informací, že jsem mohl s čistou hlavou začít psát o válečné fotografii.

Děkuji také celému týmu Centra příprav na zahraniční mise v Kielcích za možnost zúčastnit se kurzu pro kandidáty na válečné zpravodaje, díky kterému získal můj pohled na válku úplně nový rozměr.

Poděkování náleží také všem ostatním pedagogům na ITF, kamarádům a kolegům za inspiraci.

Prohlašuji, že jsem tuto práci napsal samostatně a použil pouze citované zdroje uvedené v bibliografických odkazech.



V Opavě dne 28. června 2018

OBSAH:

1. Úvod 9
 2. Úvod do historie válečné fotografie 15
 3. Postváška 24
 4. Papír 33
 5. Bílé košile aneb selfie s válkou v pozadí 48
 6. Válka na Ukrajině – analýza události 58
 7. Art 82
 8. Děti 91
 9. Závěr 97
- Seznam použité literatury 102
- Webové stránky 103
- Jmenný rejstřík 104

ÚVOD

Fotografie konfliktů je fotografie trpělivosti, fotografie čekání. Přišla jsem na to, že naše cesty jsou takovým spěchem za dýmem. Čekáš až něco spadne nebo vybuchne, protože to pak znamená, že se něco děje. V určitém okamžiku jsem si uvědomila, že válečná fotografie je čekání na lidskou tragédii.

Agata Grzybowska

Každý dospívající chlapec zajímavý se o oblast dokumentární fotografie, a především fotoreportáže, má své fotografické hrdiny, někoho, kdo je vzorem, mentorem, živoucím polobohem. Někoho, kdo má ve světě fotosenzitivních materiálů status rockové hvězdy. Tento hrdina má několik vlastností, které ho staví nad mnohé, vypovídají o jeho výjimečnosti. Hrdina prožívá dobrodružství, jede tam, kde něco vybuchuje, kde trpí nevinní, všude tam, kde se mění běh dějin. Hrdina je zaznamenává na film, riskuje při předávání informací, přináší novinky, poskytuje naději a často také nevědomě utváří současnou politiku.

Hrdinové se „snaží chytit kouř“. Jejich život to je práce, jejich soukromí je roztrháno mezi četné cesty, práci pod tlakem, v nebezpečí, na hranici života a smrti. Výsledek práce hrdinů se měří četnými cestami, čím více červeně, tím hrdinnější, vizuálně lepší a tím větší hodnotu má výsledek jejich rizika a obětování. Cena je okamžikem slávy, odměny, klamnou nadějí na změnu světa k lepšímu a často posttraumatická stresová porucha.

Každý dospívající chlapec by chtěl být jako hrdinové. Chtěl by změnit svět, ovlivnit jeho osud, „chytat kouř“ a přivážet fotografie, na kterých je vidět, čeho je schopný lidský druh.

„Představte si, kdyby neexistovaly fotografie z osvobození nacistických táborů, fotografie dokumentující holokaust. Bez nich by bylo těžké si na tyto události pamatovat.”¹

V této práci bych se rád věnoval otázkám nových forem komunikace ve válečné fotografii. Termínem komunikace chápu formu, v níž vizuální sdělení, jehož tvůrcem je fotograf, proniká k širší skupině příjemců. Toto téma je nyní obzvláště zajímavé z důvodu, že žijeme v době, kdy se mění způsob komunikování. Televizi nahrazuje internet, reklamy začínáme sledovat svisle na našich smartphonech, počítají se rychlá sdělení obsažená v 280 znacích². Žijeme rychle, chceme mít vše okamžitě, zajímají nás jen krátká, zapamatovatelná sdělení. Jsme bombardováni milióny obrazů, jejich obsah se často slévá v jedno a ztrácíme pocit, jestli je něco pravdivé a něco lež / fake news.

¹ Christoph Bagnert <https://lens.blogs.nytimes.com/2014/11/24/choosing-to-look-at-war-porn/>

² Současný počet znaků, který lze napsat na Twitteru.

„Byl jsem svědek a fotografie jsou mým svědectvím.. Každá z událostí, kterou jsem zvěčnil, nemůže být zapomenuta a nemůže se opakovat.“³

Věta výše dokonale definuje, jak k zobrazování války přistupují klasičtí fotografové ražení Jamese Nachtweye. Jejich práce je poznamenána misionářstvím a způsob zobrazování je... dosti podobný a předvídatelný. Průměrný příjemce fotografií může pociťovat déjà vu, že to, co vidí na fotografiích, se už všechno někde odehrálo. Podobný dojem si lze vytvořit při prohlížení jednotlivých výsledků soutěží World Press Photo nebo Picture of The Year. Neopouští nás pocit, jako bychom sledovali stále ten samý film. Toto tvrzení je brutální, ale nijak nezpochybňuje hodnoty práce, pouze komunikuje o problému, jímž je přesycení vizuálními stimuly, kvůli počtu, kolik se jich snažíme každý den osvojit - lhostejníme.

„To, co vypadá jako necitlivost, se rodí z nestability pozornosti, kterou vyvolává televize a uspokojuje nadbytek obrazů. Kvůli záplavě obrazů začíná být pozornost prchavá, mobilní, poměrně nezávislá na obsahu. Tok obrazů vylučuje privilegování některého z nich. Konzumentům docházejí síly. Musíme je stimulovat, znovu a znovu dobýjet.“⁴

Při chopení se tématu nových forem komunikace jsem se opíral o vlastní pozorování, která jsem načerpal např. při příležitosti práce na filmu „Následující kouř“ (Podążając za Dymem), tedy rozhovorů s polskými fotografy pracujícími v zónách konfliktu. Tyto rozhovory se týkaly specifík práce ve válce, motivace a nápadů na vizuální stránku mediálního sdělení. Materiál, který byl tehdy nahrán, mi posloužil nejen jako zdroj citátů, ale také jsem díky němu mohl poznat různorodost fotografických osobností a strategií předávání fotografických materiálů k širší skupině příjemců. Osobami, s nimiž jsem hovořil, byly např. Agata Grzybowska, Wojciech Grzędziński, Maciej Moskwa nebo bývalý ministr zahraničních věcí Radosław Sikorski (laureát World Press Photo).

Důležitou součástí sběru materiálů byla účast na školení v Centru příprav na zahraniční mise v Kielcích s názvem Kurz kandidátů na válečné dopisovatele, kde jsem se učil, jak vypadá práce ve válečných podmínkách, a o tom, jak přežít a bezpečně pracovat. Díky tomu jsem mohl uspořádat informace o myšlení o válce a o tom, jak filtrovat informace a sdělení, která mohou zkřivit chápání reality během práce ve válce.

³James Nachtway. War Photographer, dir. Christian Frei, 96'

⁴Susan Sontag, Widok cudzego cierpienia, s 126.

Konstrukce této práce je následující. Každá kapitola tvoří samostatnou problematiku. První se týká úvodu do historie válečné fotografie, snažím se ve zkratce odpovědět na otázku, jestli válečná fotografie opravdu může změnit svět. Následně se chápu tématu poválečné fotografie, tedy fotografie, která rekonstruuje události, k nimž došlo v minulosti.

V další části uvádím příklady fotografických knih, které výjimečně ukazují válku. Moje volba se opírá o publikace, které se svou formou odlišují od klasických knižních tvarů, a více než knihu představují koncept. Po opuštění tématu knih se vracím k tematice mýtu hrdiny-fotoreportéra při příležitosti popisu profilu na Instagramu 3 známých válečných fotografů, poměřuji se zde s otázkami, jestli tato forma publikování jejich snímků je ještě stále novinářina, nebo možná představuje jistou formu autokreace.

Důležitou kapitolou je studie případu konfliktu na Ukrajině. Ten je o to zajímavější, že máme co do činění s válkou, která má mnoho rovin, je nesamozřejmá, a především představuje těžký úkol ohledně vizuální formy vyprávění o tomto konfliktu. Zde jsem vybral speciálně 2 druhy příkladů. První z nich představuje pohled západních fotografů na válku na Ukrajině, kteří na jejím území běžně nežijí. Za druhé ukazují specifika působení sociálních sítí a toho, jak je využívají obyvatelé Ukrajiny k zobrazování reality, v níž žijí. Vyne se tudy mnoho témat, např. propaganda.

Poslední kapitola je pokusem odpovědět na otázku, jestli se umění dokáže vyjadřovat o konfliktu. Může předat hrůzy války? Jako o příklad se opírám např. o případ čínského umělce Ai Wei-wei

Zdánlivý eklektismus problémů je cílený. Hypotézou práce je, že otázka zobrazování války a vizuální komunikace má velmi široké možnosti a představuje výzvu pro současné fotografy, jak o konfliktech vyprávět.



1. Následující kouř rež. Paweł Frenczak



2. Následující kouř rež. Paweł Frenczak



3. Následující kouř rež. Paweł Frenczak

**ÚVOD DO HISTORIE
VÁLEČNÉ FOTOGRAFIE**

Válka se odjakživa nacházela v oblasti zájmu médií. Od prvního okamžiku ukázání vojenských akcí masmédiu se každý konflikt konsekventně stává globální událostí, o němž začíná a vědět a přemýšlet většina obyvatel světa. Současné války jsou především činnosti informačního měřítka, události neprobíhají jen na frontě, ale odrážejí se i v mediálních sděleních.¹

Než přejdu k vysvětlování příkladů a otázek, bylo by na místě uspořádat několik skutečností a aspoň načrtnout historii válečné fotografie a zamyslet se nad tím, jestli tento druh fotografie změnil svět.

Počátky válečné fotografie sahají k roku 1854 a týkají se krymské války. Za autora prvních fotografií z ozbrojených konfliktů se považuje Robert Fenton, anglický fotograf, známý portrétista, milovník krajinné fotografie. Proslavil se i jako fotograf královské rodiny. Cesta na Krym patřila mezi zakázky od královského dvoru. Princ Albert, který byl jejím přímým zadavatelem, proslul také jako nadšenec anglické Photographic Society. Fenton se ocitl ve válečné zóně z propagandistických důvodů a také kvůli pověsti, přičemž nahradil Williama Russela, anglického válečného dopisovatele, který krymskou válku popisoval spolehlivě a ukazoval přitom problémy anglické armády, v níž spojenečtí vojáci neumírali především kulkami nepřátel, ale hladem, zimou a na nemoci.

Přestože jeho fotografie byla uznána za první válečnou fotoreportáž na světě, měla k novinářskému charakteru daleko. Fenton fotografoval především bitevní pole po boji, portrétoval vojáky. Jeho fotografie neukazovaly krutost války a anglický fotograf si uvědomoval, že kdyby pořizoval takové snímky, nebylo by to dobře přijato.

„Válka tvořila důležitou součást vládní politiky. Fenton v ní byl jako úředník, ne jako reportér. Držel si pozici odstupu od války, nejen s ohledem na omezené technické možnosti, a nejen s ohledem na svou propagandistickou roli. Byl spíše fotograf viktoriánské společnosti, soustředil se na estetiku a využití nového média, více než na ukazování války takové, jaká je.”²

¹ M. Moňko, Media i wojna, czyli stan wojenny umysłu, „Odra” 2005, č. 5, s. 36–37

² Jorge Lewinski, The Camera at War, s. 40



4. Robert Fenton



5. Robert Fenton

Válečná fotografie získala na oblibě v době 1. světové války. Hlavním důvodem byl rozvoj techniky a to, že fotoaparáty byly čím dál menší a fotograf mohl být mobilnější. Fotografie pocházející z území válečných operací byly velice cenné z mnoha důvodů. Jedním z nich byla dokumentární hodnota, když fotograf zvětšoval každodenní obraz ze života armády. Druhým byla sentimentální hodnota. Vojáci mohli posílat fotografie z války své rodině. Třetí představovala propagandistická hodnota, v níž fotografie sloužily k vedení politiky. Např. britská armáda měla zákaz vlastnit fotoaparáty a německá armáda je sice mohla mít, ale se zákazem fotografování během samotných válečných činností.



6. US Soliders, author unknown

2. světová válka byl globální konflikt, jehož se fotografové účastnili zapojení do událostí na každé ze stran. Je to také nejlépe zdokumentovaný konflikt na světě. V samotném Imperial Museum v Londýně se v archivu nacházejí 4 miliony negativů. Autoři válečných fotografií se dělí na tři skupiny. Armádní, kteří měli dokumentovat operace armády, ve které sloužili, profesionální fotografové pracující pro různé tiskové tituly, a fotoamatéři, kteří měli přístup k fotografii díky všeobecné rozšíření této techniky. Práce válečných fotografů často měla strategický a propagandistický význam, příkladem je inscenovaná fotografie zničení polské závory německými vojáky, jejímž autorem byl Hans Sonnke. Během tohoto konfliktu dospěla generace fotografů Magnum (samotná agentura vznikla v roce 1947), stříhu Roberta Capa. Tito fotografové byli vždy blízko, v první linii, blízko historie. Sám Cappa je autorem nejslavnějších fotografií z vylodění v Normandii.¹



7. Robert Cappa, France. Normandy. June 6th, 1944

¹ Ze 4 filmů, které poslal k vyvolání, přečkalo jen 11 fotografií. Laborant vzrušený hodnotou materiálu si spletl teplotu chemikálií a negativy se zničily.

Válkou, která se stala apogee konfliktní fotografie, byla válka ve Vietnamu v letech 1957-1975. Fotoreportéři tehdy měli status téměř rovný vojákům, všude je doprovázeli, skákali z vrtulníků, prodírali se džunglí, byli pozorovateli útoků. Protože se účastnili téměř každé etapy konfliktu, tak se dokonce oblékali do stejných uniforem, aby se neodlišovali. Konflikt v Indočíně se stal posledním konfliktem, o němž se informovalo téměř bez jakékoliv vládní kontroly nad televizí. Nespoutaná svoboda vyjádření a absence cenzury se zúročily ve vzniku mnoha ikonických fotografií ukazujících ukrutnost současných válek, ukazujících, že válka není jen „boj se zlem“, ale také nástroj k uskutečňování politiky. Veřejné mínění mající přístup k obrazům plným krve a ukrutností mohlo vyjádřit odpor proti aktivitám vlády, což se také stalo. Ikonickými fotografiemi symbolizujícími hrůzy války se staly portrét amerického vojáka v bojovém šoku od Dona Mcculina a utíkající dívka popálená napalmem od Nicka Uta.

„I feel sad my photos didn't change anything. As soon as one war was finished, another cranked up.”³



8. Nick Ut, Napalm Girl, 1972



9. Don McCullin, Shell Shock, Vietnam, 1968

Válkou, která vytyčila hranice práce fotoreportérů a jejich možností, byl konflikt v Perském zálivu z roku 1991. fotoreportéři, ale také zástupci všech médií, se mohli pohybovat jen v regionech vyznačených armádou podle daného scénáře. Armáda převzala roli válečného dopisovatele a nejdůležitější sdělení byla vydávána tiskovými mluvčími.

„Nedozvíme se nic, ale trvá to hodiny”.⁴



10. Time Magazine, 04.1991

⁴Matthias Beltz, wywiad, Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.01.1991

Nad fotografií tehdy zvítězila televize. Armádní představitelé tehdy podcenili satelitní techniku, jíž disponovalo CNN. Živý přenos byl dostupný díky dodávkám elektrické energie, která byla nakupována od úřadu v Bagdádu.

„Dá se hovořit o fotografii války před a po 11. září 2001. Je to datum symbolické o to více, že útoky na World Trade Center vytyčily novou hranici globálního konfliktu, který se přestal odehrávat na frontách studené války nebo v exotických lokalitách dekády jednostranné hegemonie (tzv. Pax Americana), která trvala po rozpadu Sovětského svazu. Ale k opravdovému výronu došlo v New Yorku, když se přední agenturní fotoreportéři pobývající na Manhattanu v okamžiku přestávky mezi zakázkami, zahajováním výstav, podepisováním smlouvy a redakčních prací na knize pojednávající o vzdálených konfliktech, náhle ocitli v práci, ve středu tragických událostí.“⁵

Situace se změnila během druhé války v zálivu, tedy při operaci Irácká svoboda, což byl nejlépe akreditovaný konflikt na světě. Akreditaci získalo více než 3000 novinářů.

Samozřejmě se jednalo o naplánovaný strategický posun, který měl za cíl dosažení jistých výhod spojených s image. Zůstalo např. dosažení společenské podpory pro zásah v Iráku, když intervence armády na Blízkém východě neměla žádné podepření důkazy.

„Bylo přitom vyčítáno, že mnoho novinářů vidělo jen fragment války, výřez schválně ukazovaný armádou. Ovšem zárok takto „kontrolovaného“ toku informací skutečně přinesl vytyčené cíle. Podařilo se např. získat mezinárodní podporu společnosti pro zásah v Iráku a rychle ukončit válečné operace.“⁶

Jiným aspektem takto kontrolovaného toku informací byly bezpečnostní důvody. Už během prvních válečných aktivit se fotoreportéři, stejně jako jiní zaměstnanci médií, pohybovali s vojskem jako *embedded media*.

Blízkovýchodní konflikt (jak v Iráku, tak v Afghánistánu) se stal pro reportážní fotografii a svět médií výzvou. Fotografové museli zachovávat vyváženost mezi poctivostí své práce, politikou redakce a válečnou strategií. Při zobrazování těchto neopodstatněných konfliktů bylo podstatné hledání detailů a kontextů.

⁵ Adam Mazur, Wojna się zbliża, Magazyn SZUM, <https://magazynszum.pl/wojna-sie-zbliza/>

⁶ Szczepan Gluczak, Nowy Wymiar Wojny <https://publicrelations.pl/media-nowy-wymiar-wojn>



POSTVÁLKA

Říká se, že když jde o snímek z války, tak na záběru musí být krev, tank a voják. Na mých snímcích z World Press Photo není jediná kapka krve. Pro mě je válkou výraz tváře, emoce a napětí. Mám dojem, že pokud divák vidí válku, krev a ruiny už poněkoliakáté, stane se to něčím opakovaným. A jak se něco opakuje, tak to ztrácí svůj význam.

Justyna Mielnikiewicz

V době nekontrolovaně rychlých informačních toků, kdy máme prakticky denně k dispozici fotografie téměř z každého konfliktu, je poměrně složitým úkolem vyprávět o minulosti a již proběhlých válkách. Prach bitev opadá, nastává příměří, politika se normalizuje, lidé se vracejí do svých domovů a opět se rodí život ve své nové nebo staré realitě.

Za každou fotografií se skrývá historie a na základě vzpomínek můžeme říci, že vyprávění je skutečné a že „dějiny píšou vítězové“². Pokud tento postoj přijmeme, vyvstane před námi otázka, jak se s pomocí fotoaparátu vypořádat s dávnou historií a jak zrekonstruovat dané události a do jakých souvislostí je zařadit?

Schválně použijí termín postválka a to především pro projekty, jenž se pokoušejí utkat s tematikou války, které jsou již pouhými ozvěnami minulosti, a po nichž již nezbyly žádné hmatatelné stopy. Realizace takových projektů je úkolem skládajícím se z několika etap a přesahujícím do několika odvětví – historie, politiky a psychologie. Obraz však zdánlivě není nejdůležitější. Můžeme jej ale přirovnat k poslední zastávce celého namáhavého procesu.

Termín postválka se skvěle hodí i pro fotografické cykly, které nejsou pouze rekonstrukcí historie, ale mluví také o souvislostech, za jakých k daným událostem došlo.



11. Chloe Dewe Mathews, Shot at Dawn

² Winston Churchill, projev.

Chloe Dewe Mathews - Shot at Dawn.

Britská fotografka se chopila nejen tématu válečných operací, zločinu, boje, bitev, ale také sociálních následků konfliktů. Její projekt Shot At Dawn se vrací až do doby 1. světové války a vypráví o osudech dezertérů nebo vojáků odsouzených za zbabělost z armád Dohody (vojáci, kteří byli za trest popraveni).

Název projektu není náhodný, Shot At Dawn znamená úsvit a čas, kdy se především vykonávaly popravy. Pro Mathews byla realizace tohoto projektu cestou do minulosti, kde prozkoumávala otázky, které se v lidském vědomí nevyskytují. Jak uvádí v rozhovorech, šokovalo jí, když se při výzkumu pro projekt dozvěděla o dezertérech a v jaké míře byly vykonávány rozsudky. Fotografka si všimla, že v učebnicích se nepíše o padlých, ale o hrdinech, poraženým není přikládán význam, místo toho se oslavuje každé vítězství. Téma dezertérů pro ni bylo natolik atraktivní, že chtěla hloubkově prozkoumat to, jak vznikl systém eliminace vojáků - dezertérů, kteří opustili armádu, ne aby přeběhli na stranu nepřítele, ale aby utekli. Nedokázali si poradit se spatřenými ukrutnostmi války, samotní vykonavatelé rozsudku bez reflexe přistupovali k lidským osudům a nemohli odpustit zradu ve válce, i když byla často výsledkem nervového zhroucení. Shromáždování dokumentace k projektu se opíralo o sepsané zprávy vojáků, kteří vykonávali popravy. Mathews na fotografiích ukazuje např. místo zastřelení Jamese Croziera. Byl to 16letý voják, kterého chytili za bojovou linií po bitvě na Sommě, během pobytu ve vězení lékař zjistil, že byl pod vlivem bojového šoku a trpěl posttraumatickým stresem, přesto byl o měsíc později popraven. Každá fotografie zachycuje podobně dramatický příběh.

„It's almost the opposite of war photography. So, instead of the photographer bearing witness, it is the landscape that has witnessed the event and I who am having to go into that landscape in the hope of finding anything tangibly connected to the event. It was almost like having to find a new language or way of seeing.”³

Mathews se při práci na projektu snažila reprodukovat atmosféru popravy. Každá fotografie byla pořízena přesně v tu samou část roku a den, kdy byl zabit daný dezertér. Fotografie z projektu SHOT AT DAWN zachycují především krajinu, prázdné prostory. Obrazy jsou tiché, razí z nich zneklidňující klid a studená paleta barev posiluje napětí.

³ Chloe D. Mathews, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/29/chloe-dewe-mathews-shot-at-dawn-moving-photographic-memorial-first-world-war>

Kontext fotografiím dodávají popisy místa a zabitých osob, u nichž se uvádí jméno, příjmení a hodnost. To působí dojmem, jako bychom se měli vrátit v čase a doprovázet zabité vojáky při posledních okamžicích jejich života, jako bychom se jim měli přiblížit a pocítit absurditu války, jíž se účastnili. Fotografie spojené s konkrétním příběhem působí na představivost a zapřičiňují, že si sami musíme v hlavě poskládat příběh.

Projekt se prezentoval např. v Tate Modern Gallery.



12. Chloe Dewe Mathews, Shot at Dawn



13. Chloe Dewe Mathews, Shot at Dawn



14. Chloe Dewe Mathews, Shot at Dawn

Magdalena / Maksymilian Rigamontii - Echo

„Na Volyni každé stéblo trávy křičí svůj příběh“⁴

V Polsku po léta platila tzv. volyňská řež za tabu. Jednalo se o dramatické události z roku 1943, kdy ukrajinské bojůvky UPA vyvraždily obyvatele vesnic na východě Polska. Volyň představovala téma, které v Polsku nijak zvlášť nerezonovalo v umění nebo kultuře, byla dokonce vytlačena a získala nový život např. díky filmu Volyň Wojciecha Smażowského. Téma je v současnosti „choulostivé“ z mnoha důvodů, kromě nesnadné historie je nutné počítat s reáliemi zlepšení polsko-ukrajinských vztahů, také v kontextu konfliktu na Donbasu a narůstajícího napětí ve vztazích s Ruskem, v nichž je Ukrajina polským spojencem.

„Snažil jsem se pochopit, co se na tom území v době 2. světové a později, během let dělo.“⁵

Echo je výsledek několika cest, které Maksymilian Rigamontti absolvoval společně s manželkou Magdalenou, profesionální novinářkou. On fotografoval starým Rolleiflexem s pomocí černobílého filmu, ona hovořila s Ukrajinci, lidmi, kteří přežili genocidu, historiky a archeology.

Projekt je podobně jako Shot At Dawn založen na provázanosti příběhu a fotografie. Slovo a obraz jdou neoddělitelné, díky tomu se kontakt s tímto tématem neomezuje na reflexe zbavené sledování klidně komponovaných fotografií.

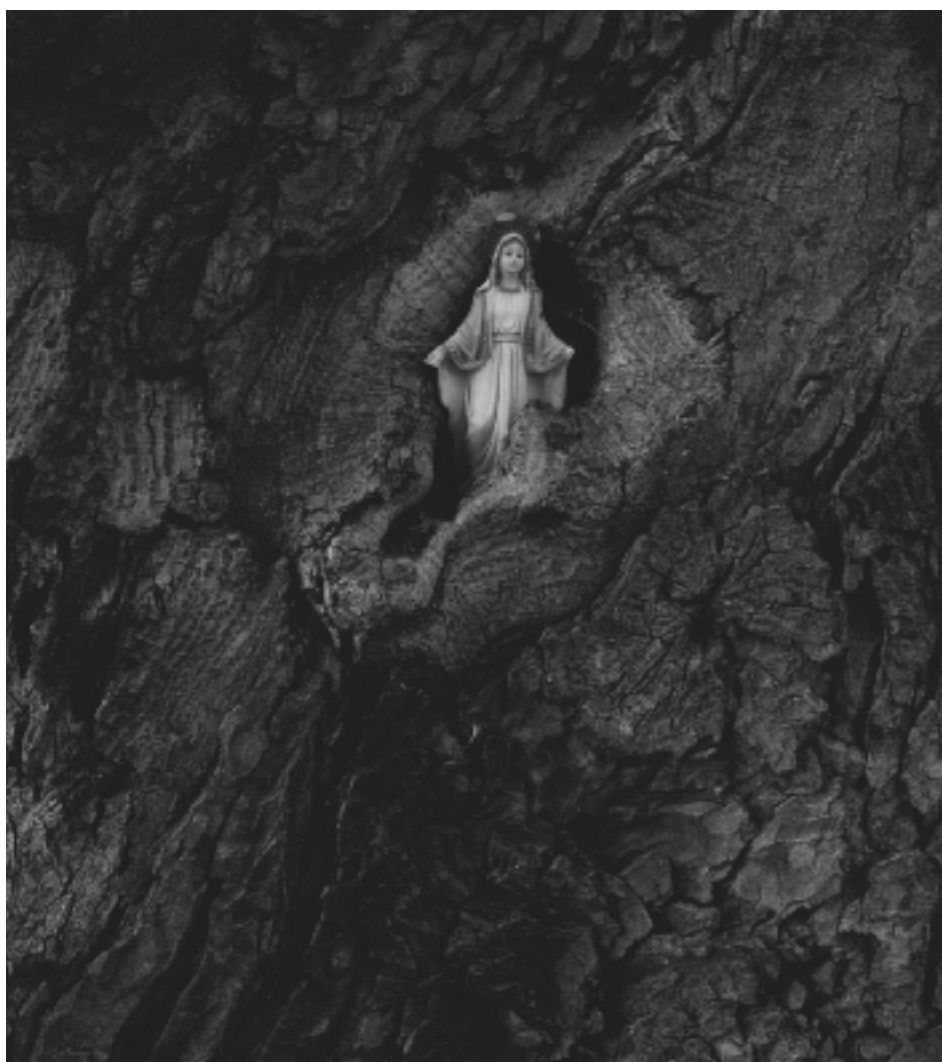
Pokud lze fotografie v tomto projektu popsat jedním slovem, bylo by dokonalé - ticho. To ticho je ohromující, protože v okamžiku konfrontace s fotografiemi pocítujeme neklid. Vidíme prázdná pole, která se v první okamžik zdají být běžným úhorem, ale pak nám dojde, že se tu ještě před 75 lety nacházela životem kypící vesnička. Pak se začínají rodit otázky, proč soused sousedovi udělal něco takového, jak je to možné?

⁴ Maksymilian Rigamontti, rozhovor Polskie Radio, 21.03.2018

⁵ Maksymilian Rigamontti, Pressclub, <http://pressclub.pl/ksiazka-echo-magdaleny-i-maksymiliana-rigamontii-wydana-przez-press-club-polska-zostala-ogloszona-najlepsza-fotograficzna-ksiazka-2018-roku/>

Velmi důležitou součástí projektu tvoří louky, nejen s ohledem na prostor, ale také proto, že na nich často rostou květy, které jsou jedinými stopami po tom, co se tu nacházelo.

Rigamonttichovi vydali Echo ve formě knižního objektu, u něhož máme dojem, jako bychom pracovali s mapou. Téměř každý snímek je opatřen GPS souřadnicemi, což jen doplňuje hrůzu, když si uvědomíme, že vidíme místo, které je zdánlivě pusté, a před o něco více než půlstoletím se zde nacházely domy a velký kostel. Celek doplňují poznámky z rozhovorů s bývalými/ současnými obyvateli těchto zemí.



15. Maksymilian Rigamontti, Wołyń



17. Maksymilian Rigamonti, Wołyń



16. Maksymilian Rigamonti, Wołyń

PAPÍR

„The definition of ‘book’ is undergoing a radical transformation. Far from becoming obsolete, the book — particularly the photo book — is experiencing a new lease of life. They speak to us. They turn their own pages. They update themselves. They have been de-materialized.”⁶

Válečná fotografie kromě svého přirozeného prostředí, jímž je tisk nebo média, vystupuje také ve formě knihy a koncepčních photobooků.

První z nich vyprávějí konkrétní příběh, jsou to klasické záznamy konfliktu, určitých událostí, ukazují tragédie a hrůzy války. Snaží se ukázat realitu takovou, jaká je, v celé její povaze a předat tuto hrůzu dále. Pokud toto shrneme do jistého schématu, můžeme vytvořit určitý konstrukt klasické knihy válečného fotografa. Dominují černá a bílá, odstíny šedé, temno, mrtvá těla, hladovějící lidé, vojáci v zákopech. Průměrný příjemce získává pocit nudy. Možná to zní ve vztahu k práci a riziku, které váleční fotografové podstupují, nepřiměřeně, ale musíme upozornit a ptát se potom, co je v takových knižních publikacích podstatné. Musíme se ptát na úmysl. Fotografický úspěch? Prezentace „dobrých fotografií“? Předvedení ukrutnosti války? Lidské tragédie?

*“Photography for me is not looking, it’s feeling. If you can’t feel what you’re looking at, then you’re never going to get others to feel anything when they look at your pictures.”*⁷

Don Mcculin, jeden z ikonických válečných fotografů, říká, že nejdůležitější jsou pocity. Pokud tomu tak je, jak empatií nakazit potencionálního příjemce? Jak prorazit do širšího povědomí v dnešním světě, který je prosáklý nadmírou obrázkových informací. V případě knižních publikací může být odpovědí opuštění takovéto „klasiky“. Vzdálení se od jisté, paradoxně „bezpečné“ narace a opuštění jisté komfortní zóny, které diváka nutí k přemýšlení a ve výsledku může způsobit jeho zapojení.

Vybral jsem několik publikací, které jsou příklady jistých strategií vyprávění o válce. Když za klasický můžeme považovat způsob vyprávění v er-formě, jako vnější pozorovatel, proč nevyprávět o válce za pomoci soukromých fotografií jako v případě Black Passport Stanleyho Greena, nebo projektu o veteránech? Nebo možná změna v duchu zcela konceptuální myšlenky dua Olivera Chanarina a Adama Broomberga, v podobě válečné interpretace bible? Lze ukázat válku bez války? „We only went to conflict zones to explore these ideas, never to responsibly document any specific war.”⁸

⁶ Olivier Canarin a Adam Broomberg, <https://time.com/3800126/the-holy-bible-appropriated-an-illustrated-scripture-by-broomberg-and-chanarin/?iid=lf%7Caround#1>

⁷ Don Mcculin, „Fotografie pro mě není jen umění dívat se, ale cítit. Pokud necítíte to, co fotografujete, nepočítejte s tím, že jiní budou při pohledu na vaše fotografie cokoli pocítovat.“ (přek.)

⁸ Olivier Chanarin, <https://time.com/3800126/the-holy-bible-appropriated-an-illustrated-scripture-by-broomberg-and-chanarin/?iid=lf%7Caround#1>

Christopher Bangert - Chaos vs. Absurd

„Do I exploit my subjects? Is it morally justifiable to work as a photographer in war zones and disaster areas? Why are we all so attracted to images of other people’s misery? Am I producing ‘War Porn’?”⁹

Christoph Bangert je autorem knihy se silným názvem *War Porn*. Slovo pornografie tu je použito cíleně, protože se vztahuje k jevu fascinace zakázanými tématy. Témata, které leží v zóně tabu, které mají být skryty před veřejným míněním, schované ve stínu historie. Bangert je fotoreportér, který má na svém kontě práci v zónách konfliktů. Pracoval v Afghánistánu a během invaze do Iráku, dokumentoval život v okupovaném pásmu Gazy. Jeho profesní každodennost byla konfrontací se smrtí a lidskými tragédiemi. Jeho každodennost znamenala také konfrontaci s dilematy etického základu, která byla jeho vnitřním cenzorem. Jak sám uvádí, jeho dilemata jsou víceúrovňová, První z nich začíná v hlavě a vnitřní hlas ho zastavuje před prezentací jistých záběrů. Druhá úroveň patří vydavatelům, redaktorům z tisku, kteří rozhodují o tom, co a v jakém kontextu bude světu předvedeno. Třetí úroveň je záležitostí veřejného mínění a lidí, kteří jsou příjemci obsahu, oni rozhodují, co chtějí sledovat.

*„We should not just blame the media for not showing us how wars really are. That’s too easy. That’s too simple. We should also ask ourselves as viewers: What do we need to see? What do we actually have an obligation to look at? We have great responsibilities as consumers and viewers of images, and we should never forget about this obligation.”*¹⁰

Bangert nás zanechává v osamělé konfrontaci se svými fotografiemi. Když neexistuje žádná bariéra, nemůže být čtenář ušetřen. Při procházení jednotlivých stránek knihy vidíme mrtvé lidi, krev, rozervaná těla, raněné děti, zdi děravé od kulek, snímek televizní obrazovky s popravou Saddáma Husajna. Fotografie nemají popisky. Neznáme kontext, datum jejich vzniku, můžeme se domýšlet, ale nevíme, kdo je kterou stranou konfliktu. Kdo je dobrý a kdo zlý? Při prohlížení po sobě jdoucích stránek s fotografiemi se vciťujeme do role fotoeditora. Sami rozhodujeme, jestli se soustředíme na danou fotografii, nebo jestli přelístujeme dále a zanecháme určité obrazy v nepaměti. Máme také možnost odhalit něco neznámého, několik stránek je sešitých. Fotograf nechal

9

Využívám své hrdiny? Je morálně opodstatněné pracovat ve válečné zóně a na místech katastrof? Proč nás táhne zobrazování lidské bídy? Produkuji „válečnou pornografii“?

¹⁰ <https://lens.blogs.nytimes.com/2014/11/24/choosing-to-look-at-war-porn/>

na příjemci rozhodnutí, jestli chce zajít hlouběji. Jestli otevře svého druhu válečnou Pandořinu skříňku.

Kniha končí dosti překvapivě. Na posledních stránkách vidíme archivní fotografie Christophova dědečka, který byl lékař a nacist. Jak vzpomíná fotograf, když se zeptal dědečka Adolfa Bangerta na válku, nikdy nevyprávěl o válečných operacích (jako lékař musel být jejich svědkem, sloužil na východní frontě v Rusku), zato vzpomínal na oblíbeného koně Malinku. Konec War Porn je z mnoha důvodů symbolický. Válka je vždycky stejná, nese s sebou smrt a zkázu. Nezmění to romantická vyprávění o dobrodružstvích, vybělování jistých událostí, hrdinů nebo změna kontextu. Válka s sebou nese neštěstí a naši povinností je ho rozpoznat, a ne odvracet zrak při pokusu tvářit se, že se to ve skutečnosti neděje nebo že je to daleko a nás se to netýká.

Bengert v opozici k vojenským hrůzám vydal knihu Hello Camel, která je vlastně odpovědí na War Porn a stojí k němu v absolutní opozici. Kniha vypráví o absurditě války. Začátek vztahu s knihou doprovází nejistota, s čím to vlastně máme co do činění. Když vezmeme do ruky objekt, jehož tématem je válka, rodí se nám v hlavě sled asociací s rozervanými těly, výbuchy a zříceninami rozbombardovaných domů. Z těchto myšlenek nás vyvede grafika velblouda, která se nachází na krabici knihy.

„We always think that we know what we look at though actually we usually don't. I like the idea of reminding people that we have no idea what we are looking at.”¹¹



17. Christopher Bangert, War Porn

¹¹ Christoph Bangert, <https://phmuseum.com/news/christoph-bangert-hello-camel>



18. Christopher Bangert, War Porn



19. Christopher Bangert, War Porn

Hello Camel nás bere do světa abstrakce. Už první fotografie knihy představující toaletu na pozadí zdi základny napovídá, že válka představená Bagnertem se bude od válečné klasiky výrazně odlišovat. Když procházíme dalšími stránkami, vidíme pouštní krajiny, vojáky u zákopů, na které se dívá velbloud, kde jinde bychom narazili na vojáky sedící před duhovou vlajkou, Íráčana popíjecího čaj s vlaječkami svátku 4. července. Palmy, turistické fotografie na zdech, vojáci koupající se v bazénu uprostřed základny nebo vojáci šplhající po sobě s vlajkou Iráku. Každá z fotografií Hello Camel je plná symboliky a vnáší jistý informační chaos, jako na snímku, kde se afghánský voják dívá na střelecký terč, na němž je vyobrazen běžící voják/terorista, kontroluje zacílení výstřelu nebo přemýšlí nad vzhledem terče?

Christoph Bangert ve svých knižních publikacích upozorňuje na to, že válka je plná extrémů a žádný z nich není veřejností rád viděn. Lidé si nechtějí prohlížet pravdivé informace plné násilí, krve, dávají přednost fikci akčních filmů - je to snazší a zbavené zodpovědnosti. Podobné je to u abstrakce, kde válka není boj, jen zábava a skvělé mužské dobrodružství. Ozbrojená intervence se pak zbavuje politického ospravedlnění, politikům se vytrácí argument, podle nějž je každý konflikt nesením pomoci někam do světa nebo obranou země. Fotograf klade otázky, zanechává nás v jisté konsternaci. Sám při podávání zpráv o aktivitách armády, když se nachází ve válečné zóně, informuje o tom, co vidí, i když se snaží být objektivní, musí se při prezentaci dané fotografie pustit cestou určité narace. Na kterou stranu se přikloní? Bangert ví jistě jedno, válka je absurdní - pro všechny.

„Often you think you know what's going on, but you don't – you have no idea. A lot of soldiers, and also civilians, in these photos were very aware that what they were going through was not only probably one of the most difficult times of their lives, but also truly absurd. It made no sense at all.”¹²

¹² Christoph Bangert, https://www.vice.com/en_uk/article/avaw4j/cristoph-bangerts-hello-camel-captures-the-absurdity-of-modern-warfare

„často se ti zdá, že víš, o co jde - ale nemáš ponětí. Na těch fotografiích si jsou vojáci, civilisté vědomi, čím procházejí, že žijí pravděpodobně v nejhorších dobách - to je pro ně absurdní. Pro nikoho to nemá smysl. (přek.)



20. Christopher Bangert, Hello Camel



21. Christopher Bangert, Hello Camel

Kontexty a ideje - Oliver Chanarin a Adam Broomberg

„Right from the start, almost every appearance he made was catastrophic... Catastrophe is his means of operation, and his central instrument of governance.”¹³

Kurátorské duo z Londýna k tématu války přistoupilo koncepčně. Holy Bible je konfrontace obrazů násilí a války s úryvky písma svatého. Album neuvěřitelně připomíná opravdovou bibli. Máme tu pergamenové, tenké stránky, zdobené okraje, dokonce formát knihy se blíží kapesním modlitebním knížkám. Mezi jednotlivými stránkami vidíme nalepené fotografie pocházející ze The Archive of Modern Conflict,¹⁴ společně s červeně zdůrazněnými částmi textu. Biblické katastrofy mají odpovídat obrazům války a neštěstí v současném světě. To představuje návaznost na starozákonního Boha, který se projevuje s pomocí katastrof a neštěstí, které jsou pro lidi zkouškou a trestem.

Fotografie zkombinované s citáty nebo jednotlivými slovy získávají nové významy. Když narazíme na úryvek „It came to pass”,¹⁵ vidíme fotografii kouzelníků, část 54. žalmu „for strangers who risen up against me”¹⁶ spolu se slovem „enemies”¹⁷ jsou spojeny s fotografií představující policii rozhánějící demonstraci, oproti tomu fotografie dítěte opásaného výbušným pásem¹⁸ je spojena se zdůrazněným „As is the mother, (so is) her daughter”¹⁹ (kniha Ezechiel).

Chanarin a Broomberg svou interpretací bible šokují, provokují, ale především nutí k reflexi nad fotografií a jejím kontextem. To je o to důležitější, že samotná válečná fotografie bez kontextu neexistuje, a to, jak bude interpretována, může být pro danou politiku klíčové.

Podobná hra kontextů byla využita v jejich předchozím projektu War Primes 2, v němž připravili reinterpetaci knihy Bertolta Brechta War Primes, která je spojením poezie s výstřižky fotografií z novin z období 2. světové války. Původní verze Brechtova autorství byla komentářem k době 2. světové války a k tomu, jak číst fotografie z tohoto období, a také to, jak jsou využívány v

¹³ Od začátku bylo každé jeho objevení se katastrofou. Katastrofa byla odjakživa jeho způsobem řízení. (přek.) Divide + Violence, s.1, MACK

¹⁴ Archiv sídlí v Londýně, v jeho sbírkách sídlí publikace, fotografie, pohlednice s tematikou války, násilí, katastrof.

¹⁵ Staniž se, (přek.)

¹⁶ Povstali proti mně cizáci, (přek.)

¹⁷ nepřátelé, (přek.)

¹⁸ Jinak sebevražedný pás, druh vesty s výbušninami.

¹⁹ Jaká matka, taková dcera, (přek.)

propagandě. Chanarin společně s Broombergiem udělali remake tohoto projektu, přidali fragmenty válečných fotografií ze současných konfliktů - války s terorismem, v touze dodat jim nový kontext.

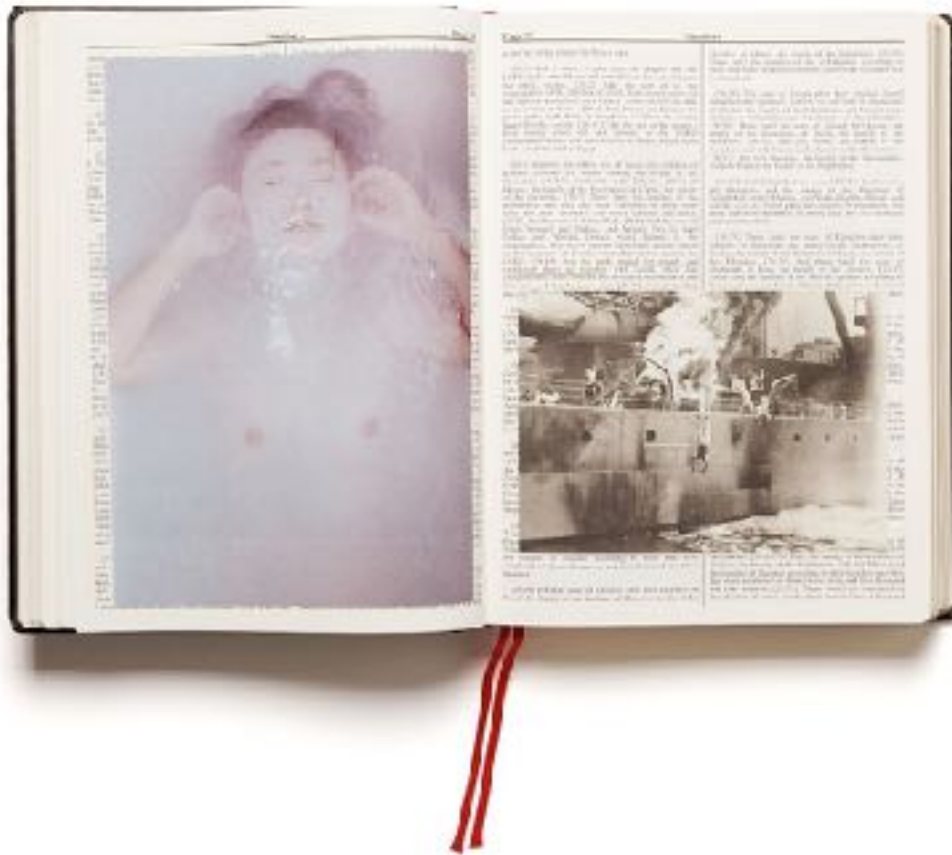
Dosti zajímavý byl proces vzniku knihy, během něž se autoři usilující o licenci na využití jedné z fotografií z vězení Abu-Ghraib dozvěděli, že práva k nim má tisková agentura AP a za poskytnutí souhlasu s použitím je nutné zaplatit 100 \$. Na tom by nebylo nic špatného, kdyby se věznice neproslavila kvůli skandálu, jehož se dopustili strážci pózující s mučenými vězni, přičemž je pokořovali a sexuálně zneužívali. Fotografie byly v okamžiku jejich úniku velmi nebezpečné pro americké vojáky pobývající v Iráku a zpochybňovaly zásah USA v tomto regionu. Skutečnost, že se na fotografie, které byly objektem skandálu, vztahuje placená licence, potvrzují tezi obsaženou ve War Primes a Holy Bible o politice a kontextech.



22. Oliver Chanarin a Adam Broomberg, War Primes



23. Oliver Chanarin a Adam Broomberg, War Primes



24. Oliver Chanarin a Adam Broomberg, Holy Bible



25. Oliver Chanarin a Adam Broomberg, Holy Bible

Veteran Book Project

Tématu paměti a války se týká také projekt Veteran Book, jehož autorkou je umělkyně Monica Haller a lidé, kteří válku prožili. Autory knih, zinů jsou bývalí vojáci sloužící v Afghánistánu, Iráku a členové jejich rodin, a také iráctí a afghánští civilisté žijící ve Spojených státech.

Haller vedla dva ročníky workshopů v letech 2009 a 2014, které se zúročily ve vydání několika publikací, které v téměř každém případě vrhají nové světlo na zobrazování války a ukazují, že válka nekončí společně s odjezdem ze zóny konfliktu.

Jednou z vydaných publikací je třeba *Riley a jeho příběh*. Autor byl jedním z vojáků sloužících v Iráku, na misi pracoval jako ošetřovatel ve vězení Abu-Ghraib. Z mise přivezl rozsáhlý archiv fotografií z různých etap služby. Zajímavé je, že si většinu situací, míst nepamatuje, nevybavuje si lidi, celé události vidí v mlze - to vše bylo následkem traumatu, který za války utrpěl. V tomto projektu se se svými fotografiemi poprvé konfrontuje v úplně nové roli - běžného občana USA, už ne vojáka. Je to pro něj šance na nové poznání konfliktu, v němž bojoval, a vyrovnání se s vlastní pamětí a zkušenostmi a s jejich opětovnou interpretací. Projekt vydaný v podobě knihy byl také doplněn o film **Jennifer Cawley** *Carnival of a Animal* (Study No. 1 for "Re/reading Riley's Story"), v němž Rileyho fotografie konfrontovala se zvuky např. helikoptéry nebo lunaparku, celý obraz je nejasný a zamlžený, jako by byl vyvolán z nejvzdálenějších zákoutí paměti. Jedná se o působivé doplnění celého projektu a doslova ukazuje, co špatného se odehrává v myslích lidí, kteří prožili válku.

V *Object of Deployment* Sary Frank se zase setkáváme se zkušenostmi ženy, která byla partnerkou profesionálního vojáka. Válka se zde objevuje jako místo, které krade milovanou osobu, vnáší nejistotu a destabilizuje život. Saře se stýská po manželovi, bojí se o něhu a nikdy neví, kdy, na jak dlouho a kam bude povolán. Komunikují na dálku a důležitou součástí této komunikace jsou fotografie, které plní roli památek a zároveň představují důkaz, že milovaná osoba, která se nachází daleko od nás, je v bezpečí a vrátí se domů zdravá a živá.

Projekt VETERAN BOOKS konfrontoval mnoho perspektiv pohledu na konflikt. Monica Haller ukázala, že zapojení lidí, kteří nemají žádné umělecké zkušenosti, byl dobrý krok, protože vneslo svěžest a pravdivost pohledu na válku. Workshopy se ukázaly být nejen místem, kde vznikly velmi dobré publikace, ale pro účastníky měly i terapeutický význam. Haller zdůrazňuje, že v projektu vystupuje jako umělkyně, kurátorka a editorka. Nezasahovala do prací účastníků, protože

práce na jejich archivech byla velice intimní zkušeností. V souvislosti s delikátností projektu na účastníky dohlíželi terapeuti.

EXPLAINING TO HANNAH

Every year there is a Yellow Ribbon Ceremony in Helena. I had not been talking to anyone or really communicating. The Ceremony was also the day I was supposed to get married, so I went.

A few people met me down at Memorial Park to attend the ceremony, including my little sister. She was only nine. When Will left, we explained to her the "We didn't explain the whole idea of war."

At the ceremony, she saw a picture of him and



26. Monica Haller, *Riley a jeho příběh*, Veteran Book Project



27. Sara Frank, *Object of Deployment*, Veteran book project

Autobiografie

„Myslím, že to můžeš dělat jen 8 let. 8 let jsi pozitivní. Pokud v tom zůstaneš déle, proměníš se v něco, co není krásný motýl.“²⁰

Černý pas, není klasická knižní publikace vyprávějící o válce. Je to něco mezi autobiografickou monografií a památkem (scrapbookem). Stanley Greene byl válečný fotograf, spoluzakladatel Noor Images. Pro plné porozumění tomuto albu je nezbytné seznámení se se životopisem fotografa a jeho přístupem k práci.

„I don't like the word 'photojournalism'. It's been bastardised. I am comfortable with the idea of being a photographer, just being a photographer. I don't want to be an artist; I want to be a photographer. That's what I do.“

Greene se narodil v Brooklynu, pocházel z rodiny herečky a levicového aktivisty. V mládí patřil do organizace Černých partnerů a účastnil se protiválečných protestů, pochodů proti válce ve Vietnamu. Jak tvrdí v rozhovorech, spíše než politické přesvědčení ho lákal dress code členů jeho organizace a vzbouřenecký charakter. Byl fascinován malířským uměním, byl posedlý hudbou Jimmiho Hendrixe. V jeho kariéře nastoupila epizoda, kde byl asistentem slavného W. Eugena Smithe. Po New Yorku se přestěhoval do Kalifornie, kde ho fascinoval rockový punk.

„Suddenly I'm in an environment where 24/7 you live, bleed, drink, eat, screw, make art“²¹

Zvratem v jeho kariéře se stalo stěhování do Evropy, kde vyzkoušel síly jako módní fotograf. Už tehdy projevoval zájem o temnou stránku života.

„I was a dilettante, sitting in cafés, taking pictures of girls and doing heroin“²²

Pomalou měrou se místo módy začal zajímat o události, fotografoval např. pád Berlínské zdi v roce 1989. Přelomem, který načrtl směr jeho profesního života, byla zakázka, během níž fotografoval uprchlické tábory v Mali a Mauretánii.

²⁰ Stanley Greene, Black Passport, „Myslím, že to můžeš dělat jen 8 let. 8 let jsi pozitivní. Pokud v tom zůstaneš déle, proměníš se v něco, co není krásný motýl“ (přek.)

²¹ Stanley Greene, Black Passport

²² rozhovor, Newsweek, 2004

Připomenutí několika faktů z jeho biografie je podstatné pro porozumění, s jakým typem osobnosti máme co do činění a jakým člověkem je někdo, kdo se profesně chopí fotografování války.

„You feel guilty if you have a good time; you feel guilty if you laugh at a joke because you think about all the stuff you’ve been photographing and all of these things that you’ve left behind.”²³

Po dřívějším seznámení se s Greenovým životopisem máme lepší obraz, čím je kniha *Black Passport*. Po sobě jdoucí stránky přinášejí sex, drogy, temno, deprese, vyobcování, beznaděj, empatii, zklidnění a také obrovskou závislost na adrenalinu.

Profese válečného fotografa není práce, která by nezanechávala stopy na psychice. *Black Passport* ukazuje, že válka zůstane v člověku a poznamená jeho život, připraví ho o vnitřní radost.

Stanley Greene jezdil všude tam, kde se něco dělo, kde probíhaly nejhorší katastrofy, přitahovalo ho samotné jádro temnoty. Stačí prohlédnout si mapu míst, která se objevují v *Black Passport*, Čechensko, Irák, Afghánistán, puč v Rusku, Rwanda. Každé z těchto míst se stalo svědkem lidského pekla.

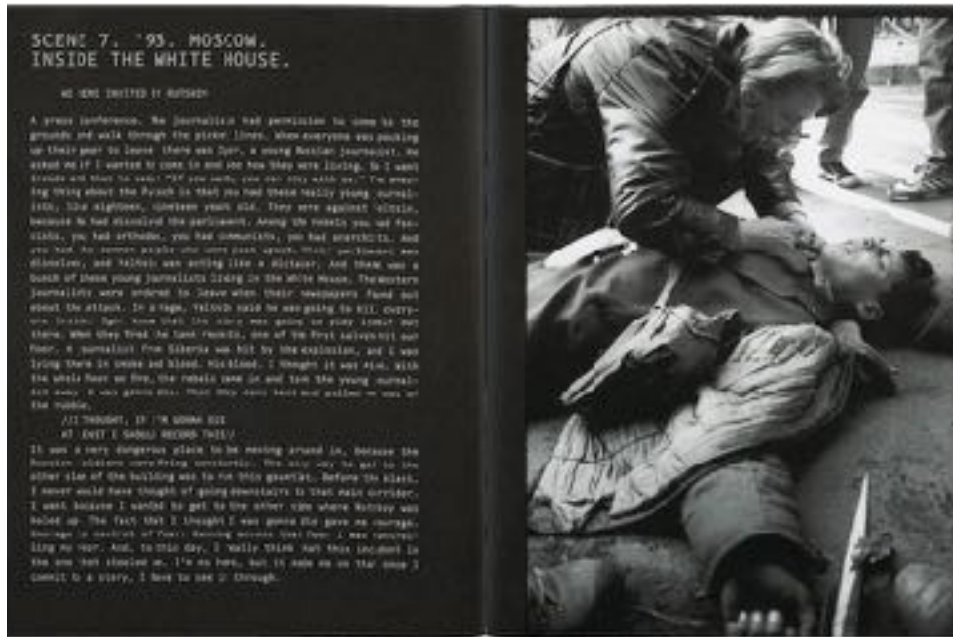
Narace knihy je vedena lineárně, události jsou ukázány v chronologickém pořádku. Není tu rozdělení na soukromý život a práci ve válce. Všechno je jednota.

Black Passport krok za krokem demaskuje romantičnost práce válečného fotografa. Na každé stránce knihy získává zlo nový rozměr, vkrádá se do každodenních záležitostí a zanechává prázdnotu. To vše je cenou za volbu fotografické cesty, ale jak dokazují Greenovy fotografie, bez toho není šance na dobrou válečnou fotografii, není šance na předání zla v celé jeho okázalosti.

„I believe it is interesting to know this character. Nowadays, with all the possibilities, the photograph is not representative of truth anymore; it’s also about the voice of the photographer.”²⁴

²³ Time Magazine, <https://time.com/stanley-greene/>. „cítíš se vinný, pokud se dobře bavíš, pokud se směješ, žertuješ, máš vzadu v hlavě všechny ty věci, které jsi fotografoval a to, co jsi prožil“

²⁴ Teun van der Heijden, GUP Magazine, <http://www.gupmagazine.com/articles/the-art-of-the-photobook-an-interview-with-teun-van-der-heijden>



28. Teun van der Heijden, Stanley Greene, Black Passport



29. Teun van der Heijden, Stanley Greene, Black Passport

**BÍLÉ KOŠILE ANEB
SELFIE S VÁLKOU V POZADÍ**

Ať už hodně nebo málo se o té válce zdá každému. Obraz hrůzy na tebe působí jako něco radioaktivního. Čím více jsi mu vystaven, tím je tvoje postižení větší. Někdo se může zeptat, proč to děláš? Proč se tam tlačíš? Ale pak si najednou uvědomíš, že jsme vnuci lidí, kteří prošli hrůzami druhé světové války. A přestože jim válka vzala několik let jejich života, přece jen žili dál a byli šťastní.

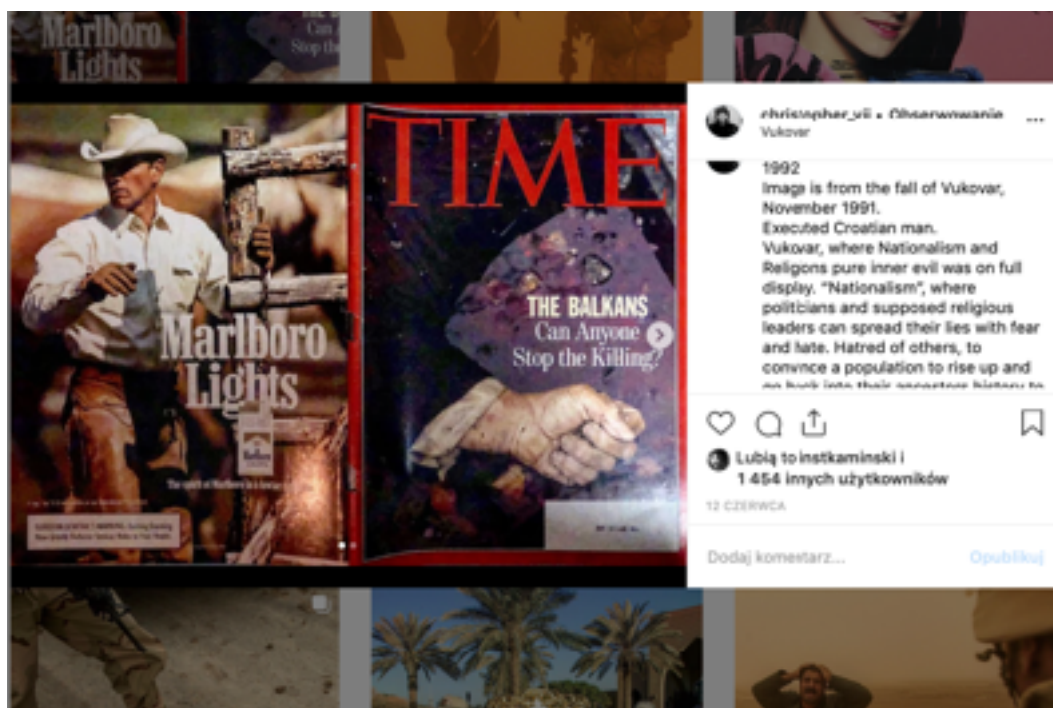
Maciej Moskwa

Téměř každý kluk zajímající se o fotografický dokument se setká s „mýtem válečného fotografa“. Robert Cappa, Magnum, bílé košile, válka, touha zachránit svět a přinášet svou prací svědectví. Tento mýtus je vždy ztotožňován s mužským dobrodružstvím a touhou po „slávě“ mezi kolegy z oboru a, bohužel, často krmení vlastního ega více než opravdová chuť kdekoliv pomoci. Opravdu to tak je? Určitě se jedná o individuální záležitost, na kterou nikdy nenalezneme upřímnou odpověď.

Mýtus válečného fotografa může být jistým způsobem výchozím bodem k tomu, jak profese vypadá v praxi a s čím se musí potýkat fotograf, zatímco pobývá v divadle válečných operací. Neocenitelnou pomocí je zde aplikace **INSTAGRAM** a její exhibicionistická síla.

Pokud na okamžik necháme válečné fotografie stranou, musíme se nejdříve soustředit na jisté vlastnosti současných sociálních sítí, které jsou zároveň blahodárnou výzvou, ale mohou být i velmi nebezpečné. Sociální sítě utvářejí realitu. V éře nových médií dochází k určité proměně hodnot, z bytí běžného uživatele se snadno může stát tzv. influencer, někdo, kdo utváří svět, vytyčuje trendy, a především prodává sny.

Jak souvisí být influencerem se světem válečné fotoreportáže? Je vůbec použití tohoto termínu v kontextu této tematiky etické?



30. www.Instagram.com/christopher_VII

Fotografie reprodukované výše pocházejí z instagramového profilu²⁵ Dána Jana Grarupa, oceněného válečného fotografa, několikanásobného laureáta World Press Photo. Po několika minutách pobytu na jeho profilu na Instagramu víme, jaké jsou jeho oblíbené boty, jaké fotoaparáty používá, můžeme obdivovat interiér jeho pracovny a výhled ze střechy jeho bytu, kde rád sleduje západy slunce u skleničky bílého vína.

Grarup nám ukazuje fragmenty svého soukromého života, chlubí se dcerami, krásnou manželkou, přáteli, novými tetováními a rozepisuje se o novém modelu kožené tašky, kterou navrhl speciálně pro cesty na území konfliktů. Vizuální selanku narušují fotografie ze Súdánu, kde matka drží na ruku dítě umírající hladem, o několik fotografií dále vidíme portrét Tutsiů rozsekaných mačetami, chlapce v Ramalláhu házející kameny na izraelskou armádu. Po chvíli se vrací tematika života v Kodani a oko znovu potěší světlo krásně dopadající do obývacího pokoje.

Mohlo by se zdát, že takováto tematická koláž je výsledkem „lehkého“ přístupu k životu, kde je práce romantickým dobrodružstvím, které vždy končí šťastně. Možná je tato lehkost pouze maska, pod kterou se skrývá nějaké trauma?

Tvrdím, že není nic mylnějšího. Při pohledu na Grarupovu tvorbu mu těžko můžeme vyčítat infantilnost a neupřímnost. Mylné konotace mohou být vinou samotného média, kde se válečné snímky ztrácejí mezi spoustou obrazů, které se valí všemi sociálními sítěmi a mizí v tomto vizuálním nepořádku.

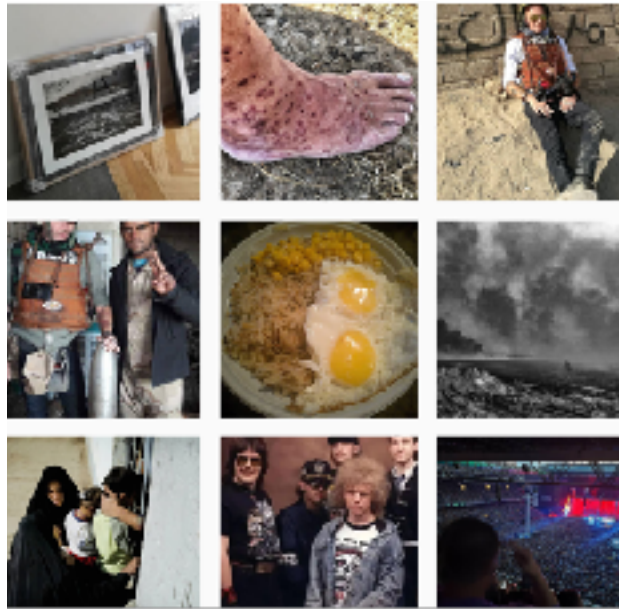
Při filtrování jistých obrazů obsažených na jeho instagramovém profilu si všímáme, že Jan Grarup se v současnosti nachází v etapě rekapitulace svého díla. Mohli jsme od začátku sledovat, jak vzniká jeho kniha *And There Was a Silence*. O tom, jak důležité je to dílo, může svědčit to, jak a s jakou vážností o ní Grarup mluví.

„To není krásná kniha, není to tak, že zavřete poslední stránku a budete se cítit dobře. Je to kniha o tom, co jsou lidé schopni dělat jiným...

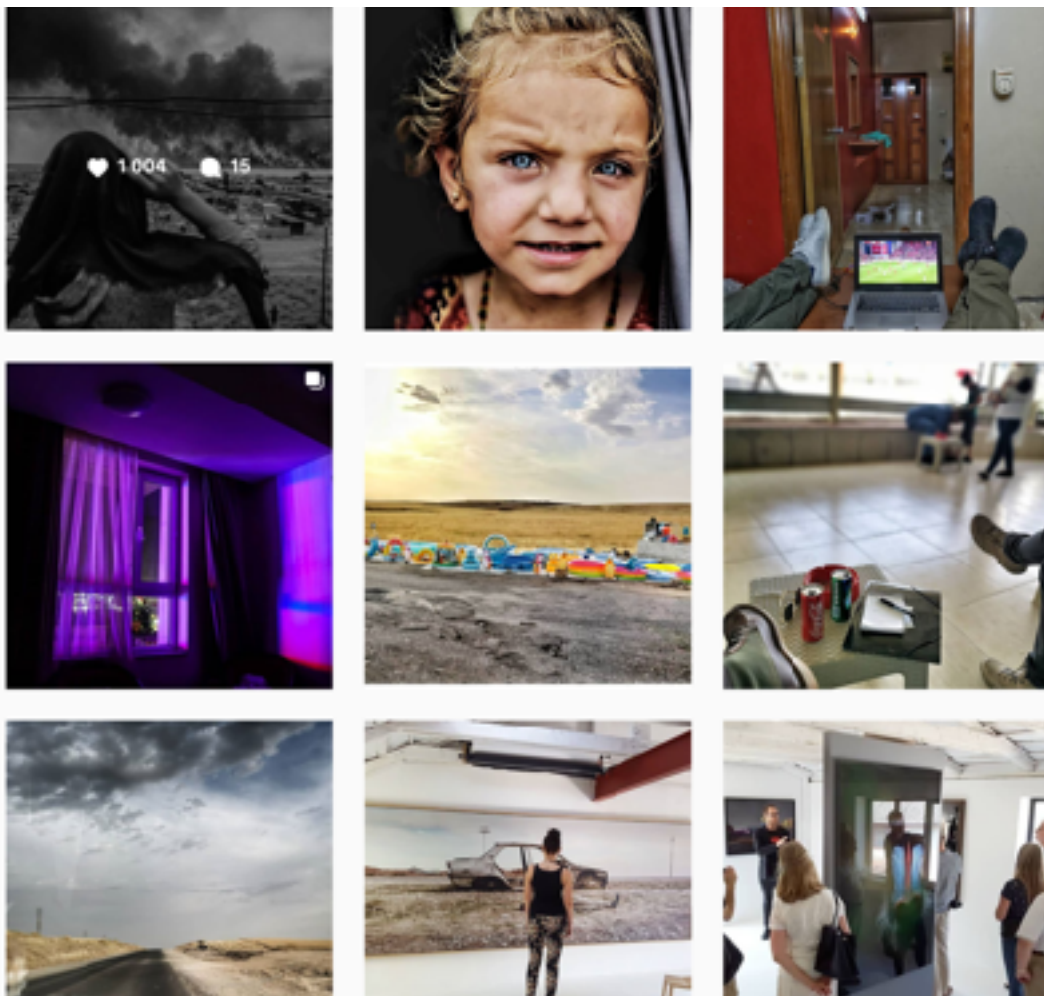
... Ta kniha je osobitá. Je o historii a lidech, které jsem potkal, a jsem pyšný, že mi dovolili vstoupit do svého života. Byla to čest. Tato kniha jim dává slovo.“²⁶

²⁵ Schválně jsem vynechal popisky fotografií.

²⁶ Jan Grarup, <https://vimeo.com/216888367>



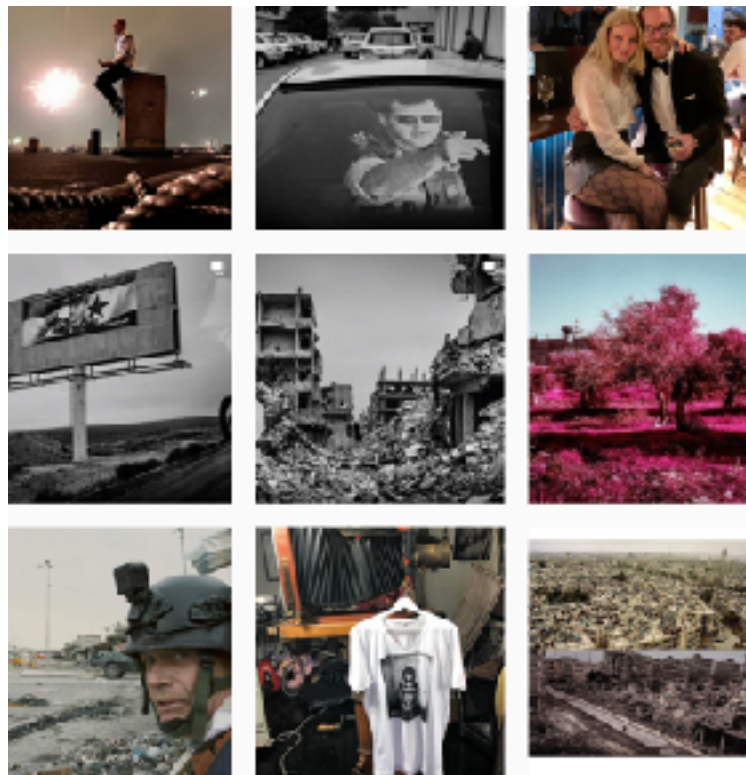
31. www.Instagram.com/janrarup



32. www.Instagram.com/janrarup



33. www.Instagram.com/janrarup



34. www.Instagram.com/janrarup

Při pohledu na jiný příklad aktivity na poli sociálních sítí, je dosti zajímavý příklad Christophera Morrisa. Fotograf patří mezi nejlepší válečné fotografy na světě, je spoluzakladatel slavné agentury VII. V jeho válečném portfoliu najdeme konflikty na Kavkaze, Blízkém východě a Balkánu. Pokud by bylo možné definovat styl Morrisova fotografování, byly by ideálními slovy dekadence, smutek, melancholie.

„The power of photography, I don't think we realize, that conflict journalist and specially photographers and cameraman, they experience humanity at te worth, they experience human kind a his nature basically it's really primal. You are trying to document basically a man trying to kill another man, caught in between the stupidity of nationalism, that these men bring in to civilian population, it's great destruction. And the power of photography to be an historical document men this worth kind is important.”²⁷

Morris se, jako bývalý válečný fotograf, se světem dělí hlavně o svůj archiv, Instagram je pro něj možností podělit se o to, co bylo dříve dostupné v tisku. Jeho snímky získávají nový život. I když musíme zmínit, že jeho fotografie mají zcela jinou sílu než v době, kdy byly pořízeny. Z informativní role začaly vystupovat spíše jako „památka“ nemající dnes velký informační význam. Zajímavé je, že Morris nemá nejmenší problém s tím, aby válka vystupovala těsně vedle módy nebo politických fotografií.

Morrisův profil má trojkové rozvržení, tedy po 3 fotografiích v řadě. Vynucuje si to vizuální kompozice aplikace Instagram. Při širším pohledu na miniaturky si můžeme odnést dojem, že je celek naplánovaný a musí mít pro sledujícího speciální rytmus, který umožní „pocítit“ fotografii.

Vítá nás pohled na zničený Grozný,²⁸ mrtvé civilisty, ponuré fotografie usměvavých politiků, abychom se za okamžik přenesli do Paříže plné krásných modelek a přepychu.

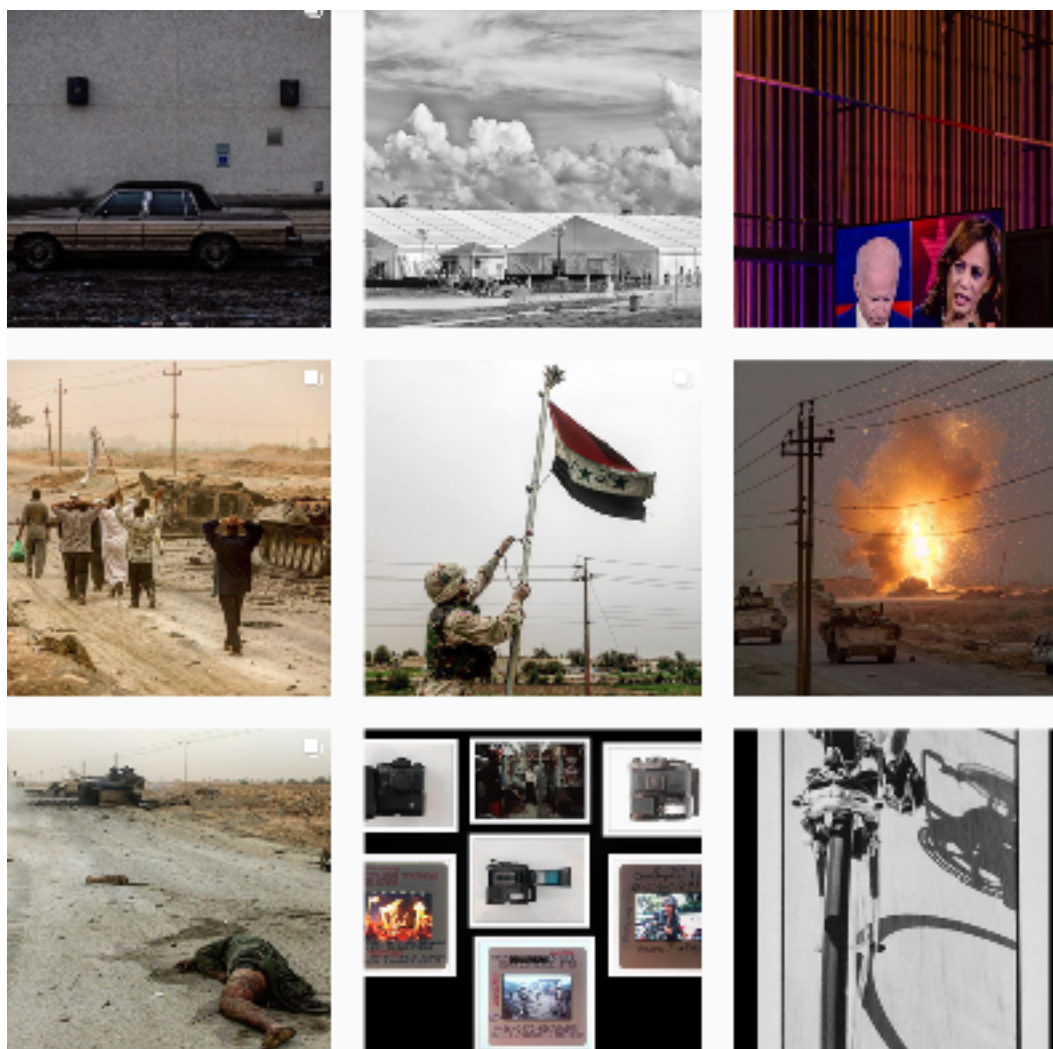
Při využívání nového média si Morris dovoluje osobní komentář. Většina válečných fotografií je opatřena rozsáhlými popisky. Kromě informací, kdo je kdo, obsahují také příběhy a osobní postřehy k jistým jevům. U fotografie čečenského ostřelovače fotograf píše o obdivu pro jeho odvahu a bojovnost, přičemž upozorňuje na to, že válka, jíž je právě svědkem, je zdánlivě sice bojem hrdinů, zápasem dobra se zlem, ale ve skutečnosti je to jen směs šílenství, ve které se dospělí muži na obou stranách chtějí zabít ve jménu politiky. Na jiné fotografii vidíme archivní obálku časopisu TIME, na které je zobrazena dlaň mrtvého chorvatského civilisty v kaluži krve, celý časopis je rozložen tak, že vidíme zadní část obálky s reklamou Marlboro Lights. Jedná se o symbol toho, jaké šílenství je válka a jak je to abstraktní a nesrozumitelné, že se v civilizovaném světě, ve středu Evropy, který prožil zla 2. světové války, mohlo podobné zlo znovu odehrát.

²⁷ Christopher Morris, War for Peace, <https://www.facebook.com/warreportersforpeace/videos/1850394744995052/?v=1850394744995052>

²⁸ Čečensko

Ve srovnání se svým profesním kolegou, Janem Grarupou, se Morris se světem o svůj soukromý život dělí velmi omezeně. Jeho instagramový profil není jen formou archivu, ale i místo dialogu, kde fotograf může přibližovat své zkušenosti, a také průběžně odpovídat na všechny otázky.

Při tázání se po změně fotografických zájmů a obecně o přístupu k chápání rizika, lze odpověď najít na fotografii z Iráku představující Christophera Morrisa sedícího vepředu se zvednutýma rukama, přičemž na jeho paži vidíme fotografii manželky společně s dcerou. Kde se biblický citát „*Vždyť živý pes je na tom lépe než mrtvý lev*”²⁹ stal jeho receptem na život.



35. www.instagram.com/christopher_vii

Při psaní o válečné fotografii na sociálních sítích se nelze opírat jen o příklady západních klasiků fotografie. Skvělým příkladem fotografa, který využívá nová média k prezentování svých snímků, je irácký fotoreportér Hawre Khalid. Jeho příklad je o to zajímavější, že jeho mládí připadá na roky války, téměř se narodil v průběhu válečných operací a válka tvoří stálý prvek jeho života. Khalidovy prožitky, znalost reálií a jiná citlivost na každodenní problémy arabského světa ho staví do jiné, odvážím se prohlásit „privilegované“ pozice. Sleduje svět války zevnitř. Khalid se narodil v uprchlickém táboře, kde žil do 4 let, jak říká, přestože si toho z tohoto období moc nepamatuje, posiluje to jeho zvědavost a motivuje ho to k hledání vzpomínek,

„But also most difficult for me personally was a feeling that, a like you document their life and then you leave the camp, but your mind and soul will stay there forever and you will never forget about it.”³⁰

Khalid se ve své dokumentární práci soustředí především na lidi a každodenní život v Iráku. Fotografie válečné zkázy se mísí s portréty obyčejných Iráčanů, uprchlický tábor se za chvíli promění v tržiště plné života. Vrstevnatost tématu skládá v podstatě obraz dnešního Iráku. Je to o to cennější, že zde přicházíme do kontaktu se zprávou rozhodně pravdivější, než kdyby se o každodenním životě snažil přinést informace fotograf z Ameriky nebo z Evropy. Důležitý je v tomto případě kontext, jehož znalost umožňuje šířeji vidět jisté problémy, ale také k mnoha situacím přistoupit s jistou dávkou humoru.

Jako příklad si vezměme fotografii, na níž Khalid nonšalantně kouří, v čepici nasazené kšiltem dozadu, dívá se přitom na Mosul zničený po bitvě s ISIS. Popisek pod fotografií „Goddamn, what we did to each other.”.

Khalid podobně jako Morris ke každé fotografii přidává příběh. To každému obrazu dodává úplnější kontext.

³⁰ Hawre Khalid, Dox Center of Contemporary Art, <https://vimeo.com/240988750>



36. www.instagram.com/hawerkhalid



37. www.instagram.com/hawerkhalid



**VÁLKA NA UKRAJINĚ
ANALÝZA UDÁLOSTI**

Když už jsme se odtamtud vrátili, měli bychom se podělit o to co máme. Povyprávět o tom, co jsme tam zažili. Ukázat, že se tam za války nedějí jenom špatné věci, ale také každodenní život obyčejných lidí. Taková cesta je také pohled těchto lidí na nás, ale i to, že bychom se měli těšit z míru v naší části Evropy. A že bychom si toho měli vážit.

Piotr Apolinariski

A) Politika

Pokud bychom se chtěli pokusit analyzovat současný konflikt na území Ukrajiny, museli bychom objasnit historické pozadí a nastínit současnou situaci, která je pro prozkoumání tohoto tématu naprosto nezbytná.

„Rusko chce pro nás opravit ladu, ale i kdyby ji znova nalakovalo a vyměnilo stěrače, stále to bude ten stejný křáp. Můžeme si však vybrat dobrý evropský vůz, který nás sice bude hodně stát, ale dovolí nám se pořádně rozjet. To jsou dvě koncepce rozvoje státu. Žádné z nich nemůžeme odepřít určitá pozitiva, ale já volím komfort a rychlost.“³¹

V předvečer vypuknutí revoluce, jež byla později nazývána Euromajdanem, se tehdejší ukrajinský prezident Viktor Janukovyč chystal podepsat dohodu o spolupráci s Evropskou unií, což mělo být výrazným politickým obratem směrem k západu. Napětí související se změnou politické orientace bylo na Ukrajině velmi silné. Obyvatelé měli už dost všeobecné korupce panující téměř na každé administrativní úrovni, sahající od policie a úředníků, až do nejvyšších politických pozic. Prezident Janukovyč ale přerušil jednání s unijními úředníky a přístupovou deklaraci odmítl podepsat. To se stalo rozbuškou nové občanské války. Impulsem ke konfliktu pak byla poznámka na Twitteru³² z 21. listopadu roku 2013 od místního novináře Mustafa Nayema, která vybízela lidi ke spontánní demonstraci proti vládě. Tuto výzvu uposlechlo více než patnáct set osob a shromáždilo se na kyjevském náměstí Nezávislosti. Byl to počátek masových protestů probíhajících na celém území Ukrajiny. Vláda se rozhodla bránit a dne 30. listopadu se prostřednictvím bezpečnostních složek Berkut pokusila demonstranty brutálně rozehnat. Protestujících však přibývalo a na náměstí vytvořili dokonce malé stanové městečko. Hned po novém roce vláda schválila zákon omezující veřejné shromažďování a umožnila větší kontrolu médií. Ve stejné době došlo také k napadení jedné novinářky, o čemž reportovaly stanice z celého světa. Začaly také přímé boje s milicí. Důsledkem Euromajdanu byl útek prezidenta Janukovyče do Ruska a odhlasování vládou jeho odvolání z úřadu. Dále došlo k obsazení Krymu ruskými „zelenými muži“ a rozpoutání války se separatisty na Donbasu. Tato válka probíhá dodnes.

³¹ Katarzyna Kwiatkowska-Moskalewicz, Zabić Smoka, Ukraińskie Rewolucje.

³² „No dobra, a teraz poważnie. Kto dzisiaj przed północą jest w stanie wyjść na Majdan? Lajki się nie liczą.” Twitter, 21. 11. 2013.

B) Euromajdan

Události z náměstí Nezávislosti byly novou kapitolou dějin současných konfliktů. Protesty společnosti se vymanily zpod kontroly vlády a ta se je rozhodla potlačit s brutalitou, která v Evropě 21. století doposud neměla obdoby. Celá událost stála život více než stovky lidí. Euromajdan byl výjimečný z několika ohledů. Zaprvé, nešlo o protesty známé ze západní Evropy, kde by při střetech demonstrantů s pořádkovými silami docházelo ke smrtelným zraněním v důsledku použití ostré munice proti neozbrojeným občanům. Zadruhé, Euromajdan byl otevřeným bitevním polem, kde na jedné straně stály ozbrojené oddíly Berkut³³ a na druhé demonstranti stavějící provizorní barikády, za kterými se kryli ve stavebních přílbách a bránili se jen klacky a štíty z kousků nalezených plechů. Zatřetí, tyto události byly vysílány živě na všech dostupných kanálech sociálních médií. Mohli jsme tak například po přihlášení na Facebook živě sledovat, co se na náměstí Nezávislosti dělo a jako diváci se zúčastnit „válečné reality show“. Začtvrté, události v Kyjevě byly pro tehdejší média a tisk určitou výzvou, protože si díky nim mohly v současném světě najít svoje správné místo. Zapáté, geografická blízkost Kyjeva a dostupnost leteckého spojení způsobily, že se Euromajdan stal místem, kam přijeli fotografové a velké televizní štáby, ale i fotoamatéři z celého světa, prahnoucí po účasti v první reálné pouliční válce v 21. století a získání snímků hodných ocenění World Press Photo.

Při svém pokusu o fotografickou analýzu této události bych chtěl začít od příkladů tzv. staré školy fotoreportáže, kde události byly fotografovány klasickým novinářským stylem.

„Zrovna vidím jednoho muže s plachtou, kterou hodil za barikádu. Chtěl jsem ho vyfotografovat. Na chvíli mi zmizel za plameny. Výstřel. Krvavá mlha. Čas se zastavil. Jeho kamarádi ho odtáhli přímo pod moje nohy. Vedle něj položili jeho děravou přílbu. Jeden se vrátil na frontu, druhý nad ním klečel. Měl nejisté pohyby, nevěděl co má dělat. Rozplakal se. Byl to však hluchý pláč, bez slz.“³⁴

Jakub Szyczuk se ocitl téměř v první linii, jeho fotografie vznikly podle vzoru Roberta Capy, který říkal, že snímek nebude dobrý, pokud nejsme dostatečně blízko. V případě polského fotografa tato blízkost způsobila, že díky jeho reportáži víme, že v Kyjevě nemá co do činění s obyčejnými demonstracemi občanů, ale se skutečnou válkou, ve které umírají lidé a on sám, jelikož se pohyboval přímo za barikádou, se téměř dotýkal smrti.

Při pohledu na jeho záběry z Majdanu máme pocit, jako bychom byli uprostřed dění a kolem nás umírali lidé. Na jedné fotografii vidíme muže držícího v rukách tělo demonstranta, který byl zabit odstřelovačem, jeho střela prošla přímo středem hlavy, na dalším zase modlíci se

³³ Speciální policejní jednotka, jejíž úkolem byl boj proti demonstrantům. Po událostech na Euromajdanu byla rozpuštěna a její bývalí funkcionáři utekli do Ruska, na Krym nebo bojovali za separatisty v Donbasu.

³⁴ Jakub Szyczuk, Centrum Myśli Jana Pawła II, <https://www.youtube.com/watch?v=Ov4kNrFxNoU> online: 10. 7. 2019.

pravoslavné duchovní uprostřed bitevního pole. Na dalších snímcích dav lidí házející zápalné láhve, boj s útočícími oddíly Berkut vyzbrojenými štíty, lynčování zadrženého člena milic, ale i spontánní pohřby a demonstrativní průvod v ulicích a lidi nesoucí mrtvá těla zavražděných.

Ze Szymczukových fotografií vyzařuje symbolika, ale i hrůza, jsou doslovné, nedávají nám žádnou šanci si představit jinou interpretaci nebo subjektivní pohled. Ukazují události takové jaké jsou a v jakém abstraktním a nereálném dění se obyvatelé Kyjeva ocitli.

„Ukrajina se nás přímo týká, to, co se tam děje, je pro mě určitým pokračováním toho, co se dělo u nás v osmdesátých letech – je to další boj o nezávislost. Boj Poláků je pro mě historií viděnou na fotografiích. Je mi jasné, že to není ve stejném měřítku, ale tam, v očích mladých chlapců s dřevěnými štíty je něco neskutečného, přes co nejsem schopen se přenést – nesnažím se to přirovnávat k masakru, ke kterému došlo při varšavském povstání. To, co oni tehdy cítili, na co mysleli, jak přežívali a čeho se báli, to je stejné, to je to důležité a to mě změnilo.“³⁵



38. Jakub Szymczuk, Czarny Czwartek, Ukraina

³⁵ Deník *Gazeta Wyborcza*, Bóg, honor i fotografia. Jakub Szymczuk o wierze, historii i swoich zdjęciach, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16893934,Bog_honor_i_fotografia__Jakub_Szymczuk_o_wierze_html, online: 10. 7. 2019.



39. Jakub Szymczuk, Czarny Czwartek, Ukraina

Dalším příkladem novinářského přístupu k fotografování jsou materiály Agaty Grzybowské. Tato polská fotoreportérka sledovala konflikt na Ukrajině téměř od samého začátku a demonstrace navštívila několikrát. Jeden její snímek získal první cenu v soutěži novinářské fotografie BZWBK Press Photo 2015. Tato vítězná fotografie zachycuje unavené demonstranty po bitvě, odpočívající před dalším střetnutím. Opírají se o provizorní barikády a v pozadí jsou vidět hořící pneumatiky.

„Okolnosti byly takové, že oni byli v úplně odlišném světě, v šoku, před malou chvílí viděli smrt svých kamarádů. Neměla jsem právo je rušit. Prostě jsem zaznamenávala všechno co se okolo dělo.“³⁶

Tato fotografie, stejně jako další, jež Grzybowska během revoluce v Kyjevě nasnímala, mají jednu společnou vlastnost – mají odstup. Neznáme její hrdiny, pozorujeme válku z dálky, z odstupu, potichu. Doprovázíme je v jejich čekání na barikádách, stojíme v oblacích dýmu, účastníme se masových pohřbů, oplakáváme padlé. Fotografie Grzybowské jsou poznamenány humanismem. Doprovázíme hrdiny jejich záběrů, nehodnotíme, jen se chladně díváme na situaci a pozorujeme vývoj událostí.



40. Agata Grzybowska, Euromajdan, Ukrajina

³⁶ Agata Grzybowska, Fotoblogia, rozhovor, <https://fotoblogia.pl/7311,agata-grzybowska-opowiada-jak-powstalo-zdjecie-roku-bz-wbk-press-foto-2015,online:10.7.2019>.

Hlavní výhodou takového novinářského přístupu je použitelnost v tisku. Fotografie jak Szymczuka i Grzybowskié kromě toho, že mohou představovat cyklus nebo být uzavřeny do podoby samostatného projektu, slouží především jako ilustrace aktuálního zpravodajství. Obsah snímků je natolik zřejmý, že prostor pro jinou interpretaci je velmi malý. Nevýhodou tohoto typu fotografií je pak to, že čas jejich „života“ je velmi krátký. Trvá tak dlouho, dokud je událost, kterou zachycují důležitá. V případě události v Kyjevě celý svět sledoval, co se dělo na náměstí Nezávislosti i několik měsíců, ale dnes jsou tyto snímky jen v archivních číslech redakcí, přestože některé dostávají druhou šanci v různých soutěžích novinářské fotografie.



41. Agata Grzybowska, Euromajdan, Ukraina



42. Vladislav Krasnoshchek, Sergei Lebedinskij, Euromajdan, Ukrajina

„Nemohl jsem najít odpověď na to, co se teď na Ukrajině děje. Měl sem pocit, že se kolem mě děje něco důležitého, proto jsem se vydal na Majdan. Přijel jsem do Kyjeva v okamžiku největších střetů na Hruševského ulici. Zápalné láhve a slzný plyn, který byl namířený přímo na lidi. Situaci jsem dokumentoval instinktivně. Bylo nutné, aby fotografie z této události byly epické a musely korespondovat s duchem této události. Na Majdanu jsem viděl to, na co lidé na Ukrajině čekali, čekali na nový úsvit.“³⁷

Pokud se teď vzdálíme problematice novinářského stylu zobrazování polských reportérů, chtěl bych uvést příklad projektu, za kterým stojí rodilí ukrajinští fotografové, a který představuje subjektivní záznam událostí na kyjevském Majdanu. Vladislav Krasnoshchek a Sergei Lebedinskij jsou fotografové pracující spolu jako kolektiv Shilo, jehož krédem je pokračování v přístupu charkovské fotografické školy, spočívajícím v kritice vlády. Duo se ocitlo v samém centru událostí, v okamžiku kulminujících bojů. Způsob fotografování událostí, pro který se rozhodli, je velmi subjektivní a z mnoha ohledů výjimečný. Oba si dobře uvědomovali důležitost toho, co se před jejich očima děje, ale zároveň nevěděli, co je čeká. Podstatné pro ně bylo nezachycovat události

³⁷ Sergiy Lebedynskyy, At the Break of Dawn, EUROMAJDAN, Riot Books Publishing

doslovně, to byla práce agenturních fotografů, ale záleželo jim na zachycení ducha těchto protestů a určité metafyzičnosti, kterou na místě cítili.

Fotografie Krasnoshcheka a Lebedinského jsou hutné, neobsahují téměř žádné tonální odstíny. Jsou velmi kontrastní, drsné a neostré. Vizuálním klíčem této estetiky byl dým z hořících pneumatik, který se všude kolem vznášel. Každá fotografie z tohoto cyklu měla být nasycená emocemi lidí, kteří přišli proti vládě protestovat. Snímky z Euromajdanu svým obsahem představují samotné centrum dění na náměstí Nezávislosti. Vidíme boje na barikádách, běžící davy lidí, neostré portréty bojujících, oheň a dým. Při pohledu na fotografie ukrajinského dua můžeme nabýt dojmu, jakoby nás někdo prováděl po svých největších nočních můrách, ve kterých se skutečnost mísí se sny a my jsme někde uprostřed a v té šílené válce nemůžeme rozeznat co je, a co není pravda.

Subjektivní způsob zobrazování je velmi důležitý a výjimečný, protože ukazuje jen ty nejdůležitější pocity a umožňuje vnímat hrůzu toho, čemu museli Ukrajinci čelit a z čeho měli strach.



43. Vladislav Krasnoshchek, Sergei Lebedinskij, Euromajdan, Ukrajina

Ukrajinský Majdan ovlivňoval představivost. Protestující nebyli připravení na ozbrojený boj s bezpečnostními složkami. Provizorní výzbroj spolu s improvizovaným prostředky vlastní ochrany vypadaly absurdně. Ukázalo se tak, že konflikty devatenáctého století přecházejí na novou neznámou etapu, kde obyčejný občan musí čelit vládní mašinérii pouze s tím, co mu zrovna přijde pod ruku. Abstraktnost situace ukazuje také cyklus britské fotografky Anastazie Taylor-Lindové, která na Majdanu zřídila provizorní portrétní studio.

*Vybrala jsem si černé pozadí, protože to byla barva Majdanu. Všechno bylo spálené, všechno pokrývaly černé saze. Dokonce i kůže mých hrdinů byla černá, čemuž ironicky říkali ‚majdanské spáleniny‘. Vybrala jsem si černé pozadí, protože je to barva žalu a smutku.*³⁸

Fotografka chtěla ze začátku fotografovat pouze bojující mladé muže, měla představu o bojovnících s provizorními zbraněmi, ale s vývojem situace na Majdanu, ležícím jen několik stovek metrů od jejího fotografického studia, se počet osob, které se objevily před objektivem stále rozrůstal. Jakmile se objevily první mrtví, začali lidé přinášet na barikády květiny jako symbol padlých.

Před objektivem Taylor-Lindové stáli studenti, mladé matky, staří i mladí. Po určité době obsahoval její soubor ucelený průřez společnosti tehdejšího Kyjeva. Muži vypadali jako rytíři oblečení do součástí hokejové výstroje, pracovních rukavic a sportovních přileb. Ženy byly elegantní, nalíčené s květinami v rukou. Každý detail jejich oblečení byl důležitý a říkal hodně o tom, co se dělo na jen několik desítek metrů vzdálených barikádách a to, v jakém šílenství se právě Ukrajinci ocitli.

Při pohledu na fotografie britské fotografky se nám vybaví analogie s díly Augusta Sandera, jenž svými sociálními portréty německé společnosti vytvořil výjimečný sociologický záznam. Díla Taylor-Lindové mají podobnou hodnotu, protože také říkají hodně o člověku, který byl vytržen z bezpečného prostředí a ocitl se uprostřed konfliktu a o tom, jak v něm našel svoje místo.

³⁸ Anastazja Taylor-Lind, <https://www.theguardian.com/books/2014/jul/20/maidan-portraits-black-square-anastasia-taylor-lind-review-kyiev-protesters>, online: 10. 7. 2019.



44. Anastasia Laylor-Lind, Portraits from Black Square



45. Anastasia Laylor-Lind, Portraits from Black Square

Další úhel pohledu na události na Majdanu nabídl kanadský fotograf Donald Weber, který se rozhodl ukázat Majdan z perspektivy detailu a zátiší, ale i zachycení změn v městské krajině. Dal tak vzniknout cyklům jako *Barricade* a *Molotov Coctails*.

V souboru *Barricade* se Weber zaměřil na městské prostředí a změny, kterým během bojů podléhá. Weber se soustředil hlavně na území tzv. Goat Swamp (ukrajinsky „Kozyne Boloto“), což byl název pro část Majdanu, kde docházelo k těm nejdramatičtějším událostem. Na fotografiích z tohoto cyklu můžeme vidět široké záběry ulic, můžeme vidět celé řady budov, jejich charakteristické poznávací znaky, můžeme rozeznat konkrétní domy i objekty. Stálou součástí každé fotografie byly barikády, vznikající nejčastěji spontánně a z materiálu, který byl zrovna dostupný. Vidíme tak žulové dlažební kostky, cihly přinesené z blízkých staveb, pneumatiky a starý nábytek. Široký záběr má svůj význam při zachycení urbanistického kontextu barikád a jejich prorůstání s městským organismem. Přestože má cyklus *Barricade* nespornou informativní hodnotu, je ponurým dokumentem o tom, jak se mění prostor v době války a konfliktů a jak jsou obyvatelé schopni adaptovat svoje okolní prostředí na válečné podmínky.



46. Donald Weber, Barricade

Weber se soustředil i na detaily jako předměty, které byly používány jako provizorní zbraně – zápalné láhve zvané Molotovovy koktejly. Tyto láhve naplněné především benzínem a dalšími hořlavinami Weber vyfotografoval na bílém pozadí. Tyto objekty mohou připomínat produktové fotografie z reklamních časopisů velkých obchodních domů, prezentující nabízené produkty stejně jednoduchým estetickým způsobem. Stejně tak i ve Weberově cyklu způsobila jednotnost pozadí, že se musíme soustředit na samotný předmět a přeanalyzovat jeho vzhled. Jednoduchá forma a souvislosti, za kterých fotografie vznikly, způsobují, že se válečné výjevy v městských podmínkách doplňují.

„Proč Molotovovy koktejly? Fotografoval jsem mnoho věcí a ztratil jsem pojem o tom, co bych měl dělat a proč jsem sem přijel. Krása, jednoduchost a užitečnost obyčejných láhví byla ohromující. Nevelký předmět vyplněný odpadem a benzínem použitý jako zbraň proti policii? Neskutečné.“³⁹

Donald Weber oba cykly postavil na klasické naraci, velmi vzdálené od pravého stylu jakým se zachycují války. Oba projekty ukazují, jak válka mění prostor a jak se díky člověku přizpůsobuje okolí válečné realitě. Dokumentární způsob zobrazování tohoto kanadského fotografa na konflikt je o to cennější, že díky jeho zaměření se na detaily si uvědomujeme, že válka ve městě je tolik odlišná od filmových zpracování a opravdová realita dokáže být velmi abstraktní.



47. Donald Weber, Molotov Cocktails

³⁹ Donald Weber, Bird in Flight, rozhovor, <https://birdinflight.com/inspiration/experience/donald-weber-most-important-factor-in-my-career-is-independence.html>, online: 10. 7. 2019.

C) DONBAS – válka

Válka v Donbasu následovala bezprostředně po událostech na kyjevském Majdanu. Ihned po ruské anexi Krymu začalo v doněcké oblasti docházet k protiukrajinským provokacím, které měly posílit separatistické tendence v regionu.

Tento konflikt je zajímavý hned z několika důvodů. Válka v tomto regionu má poziční charakter, kdy obě strany, čili ukrajinská armáda a separatisté Doněcké republiky bojují na předsunutých frontových liniích a k otevřeným bojům v městské zástavbě téměř nedochází. Vojáci se jen navzájem z bojových pozic a zákopů ostřelují. Nejčastěji oběti umírají po zásahu střelami odstřelovačů, dělostřeleckých granátů nebo po šlápnutí na minu. Značnou část obětí představují osoby postižené syndromem posttraumatického šoku, hlavně veteráni bojů. Počet sebevražd mezi osobami vracějícími se z bojů dosahuje dvě až tři týdně. Konflikt na východě Ukrajiny je pro současnou válečnou fotografii určitou výzvou. Nedochází k náhlým akčním zvrátům a vizuálně „filmovým“ bitvám. Převažuje nuda, čekání a přizpůsobení každodenního života nejisté politické situaci v regionu.

Tuto nudu a skutečný charakter války na Ukrajině skvěle nasnímal mladý polský dokumentarista Jan Jurczak, jenž to této oblasti vycestoval, aby kromě fotografování pracoval i jako polní zdravotník.

„Na pronajatém patře je mj. i taneční sál. Koná se v něm nejčastěji různý program pro děti. Je tady také pokojík, ve kterém bydlí Ira, která pracuje jako kosmetička. Jejího syna zabil dělostřelecký granát. Ve vedlejším pokoji bydlí Tanja se svoji dcerou Kristinou. Ira ani Kristina svůj domov už nemají. Tanjin dům zničila střela z tanku v roce 2014. Je teď neobyvatelný. Napravo od Irčina pokoje je sál, ve kterém se nachází evangelický kostel, jenž tvoří křesla, stará televize a kříž. Každý den v šest hodin ráno tam přichází několik lidí a zpívají modlitby. Při jejich zpěvu se pak nedá spát.“⁴⁰

Tento krátký popis nám alespoň malé míře naznačuje atmosféru, v jaké vznikaly Jurczakovy fotografie. Na jeho fotografiích nevidíme frontovou linii, zákopy a pózující statečné vojáky. Zato vidíme zátiší se samopalem v předsíni, mladé lidi peroucí prádlo ve sklepě, pytle s pískem utěšňující dveře za nimiž stojí vánoční stromek, nebo portrét místní kosmetičky, tulící se mladé lidi, či zdravotní sestry při svačině sedící u provizorního stolu. Hlavní síla Jurczakových fotografií tkví v detailech. Zdánlivě dobře komponované záběry by mohly skvěle vyprávět o životě na ukrajinském venkově a o lidech žijících v bídě, ale bída a vizuální ponuřost těchto snímků získává jiný význam,

⁴⁰ Jan Jurczak, Codziennosc i nuda w Donbasie, https://www.fotopolis.pl/inspiracje/galerie/31241-codziennosc-i-nuda-wojny-w-doniecku-jan-jurczak-sprzedaje-zdjecia-by-wspomoc-bohaterow-swojego-projektu_online, online: 10. 7. 2019.

jakmile k němu přidáme válečný kontext. Pak fotografie začínají fungovat jako dojemný dokument o lidech, kteří se snaží normálně žít v nenormální době.

Jurczakův pohled na válku a jeho postoj nám může připomínat postavu Lewise W. Hinea, jehož fotografie byly také společensky angažované, měly určité poslání a upozorňovaly na společenské problémy, především na zneužívání práce dětí. Ve své době se Hineovy fotografie a jeho důslednost přičinily k přijetí zákonů omezujících dětskou práci a zlepšujících jejich životní podmínky. Jurczak také nezůstává pasivním pozorovatelem okolní situace. Během práce na svém dokumentu dokázal uspořádat v Polsku veřejnou sbírku na pomoc lidem v Avdijivce, malé skupině lidí žijících na předměstí Donbasu. Lidé si tak mohli koupit základní životní potřeby, postel nebo stavební materiál na opravu společné klubovny, do které se uchýlili lidé, jimž střelba poškodila dům.



48. Jan Jurczak, Life Goes On



49. Jan Jurczak, Life Goes On



50. Jan Jurczak, Life Goes On

„Chtěla jsem pochopit, jaké to je ocitnout se ve válce. Poznat motivaci vojáků – mých vrstevníků – jež se rozhodli bojovat. Mí hrdinové nebyli profesionální vojáci, nebyli ani dostatečně fyzicky ani psychicky připravení, aby se mohli zúčastnit ozbrojeného konfliktu. Všichni tihle lidé – studenti, kuchaři, filozofové, mechanici – opustili svoje každodenní zaměstnání aby splnili svoji povinnost vůči sobě a své zemi. A denně si tak hrají se smrtí.“⁴¹

Téma obyčejných lidí si vybrala také polská fotografka Wiktorie Wojciechowska. Podobně jako Jurczak, tak se i ona zajímá o lidi a o to, jak válka ovlivnila jejich každodenní život. Na rozdíl od Jurczaka se Wojciechowska ve svém projektu Sparks soustřeďuje na osobní příběhy. První část jejího projektu se pak skládá jen z portrétů. Osoby portrétované Wojciechowskou jsou klidné a nehybné. Dívají se přímo do objektivu takovým způsobem, že jejich pohled námi proniká velmi hluboko a uvědomujeme si, že každý z nich prožil svoje velké trauma. Snímky doplňuje popis vyprávějící krátký příběh o každém z portrétovaných. Další část cyklu se skládá z krajin. Fotografie prostoru jsou vyvedeny v zimních barvách a jsou téměř monochromatické. Výřezy jsou připraveny velmi precizně, důležitou roli v nich hrají prvky, jež jsou jednoznačně spojeny s válkou. Jsou tam fragmenty zničených budov, pytle s pískem naskládané podél bojové linie. Při bližším zkoumání těchto záběrů nám můžou připomínat výjevy z postapokalyptického filmu, jako byl například Mad Max, v nichž je země zničená válkami a lidský druh na zemi zastupuje jen malá hrstka jedinců. Tato analogie je o to více zarážející, že si jasně uvědomujeme, že se tento konflikt děje velmi blízko. V jednadvacátém století v civilizované Evropě u našich východních sousedů. Projekt *Sparks* byl prezentován nejen jako fotografická výstava, ale doplnily jej i videoinstalace skládající se z filmů, které natočili vojáci během bojů svými mobilními telefony. Mediální přesah tohoto projektu způsobuje, že takto můžeme konflikt prožít prostřednictvím hned několika svých smyslů.

„Reflexe vyznívající ze snímků Wiktorie Wojciechowské se týká nejen křehkosti lidského života a těla, ale také aktuálnosti představ týkajících se téma vojáka, muže a dospělého člověka.“⁴²

⁴¹ Wiktoria Wojciechowska, Jestem przekaźnikiem. Rozhovor s Wiktorią Wojciechowską, magazín Szum, <https://magazynszum.pl/jestem-przekaznikiem-rozmowa-z-wiktoria-wojciechowska/>, online: 10. 7. 2019.

⁴² Marta Królak, <https://culture.pl/pl/tworca/wiktoria-wojciechowska>, online: 10. 7. 2019.



51. Wiktoria Wojciechowska, Sparks



52. Wiktoria Wojciechowska, Sparks



53. Wiktoria Wojciechowska, Sparks

c) Donbas 2.0

Zanechme nyní téma zpracování konfliktu v Donbasu zahraničními fotografy, abychom mohli navázat na to, jakým způsobem se o to pokoušejí samotní ukrajinští občané. Konflikt se separatisty vnímají jako agresi Ruska proti jejich zemi. Dobře vědí, kdo je jejich nepřítel. Konflikt, stejně jako celá vnitřní situace představuje zajímavý vědecký materiál. Jeho hlavním zdrojem pak jsou sociální média.

Pokud do aplikace Instagram zadáme heslo #warinukraine, zobrazí se nám tisíce fotografií. Vidíme snímky vojáků pózujících, jako by byli na survivalovém táboře a měli se dobře bavit, uniformy, stopy po kulkách, bojová vozidla, vlajky, novináře ukazující vybavení předtím, než odjedou na území válečných operací, zbraně, tetování s národními motivy.

Každá z těchto fotografií může posloužit jako zdroj informací a být podrobena samostatné analýze, každý instagramový profil tvoří samostatný příběh a jiný pohled na válku. Stačí sledovat komentáře pod snímky. Může to posloužit jako badatelský materiál jak sociologům, tak historikům.

„Ve válce je všechno jasné. Víte, co je černé, a co je bílé. Proto jsem na svých fotografiích z války použil černou a bílou. V každodenním životě to nedělám, život není černobílá, a ne všechno je takové, jaké se zdá.“⁴³

Roman Naozohniak je válečný veterán a také zpěvák. Fotografie z války, jichž je autorem, jsou černobílé a při pohledu na ně máme dojem, jako bychom si prohlíželi něčí deník / blog ze života na frontě. Čištění zbraní, pohled ze zákopu na pozici nepřítele. Fotografie polní kuchyně, interiéru kasáren. Každodenní život na frontě. Po skončené službě vidíme rozvoj jeho kariéry, setkání v televizi, dovolenou na lyžích, fotografie se snoubenkou.

Téměř každý takový instagramový profil ukazuje, že válka na Donbasu je spojením dvou světů, války a každodenního života. Tyto světy se spojují, máme dojem, jako bychom mohli přejít z jednoho místa na druhé, kdykoliv budeme chtít.

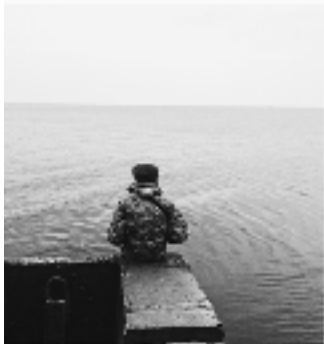
⁴³ Roman Naozohniak, <https://www.eurozine.com/war-and-digital-memory-how-digital-media-shape-history/#footnote-2>

Instagramové profily ukrajinských vojáků nejsou, oproti očekáváním, ponurým záznamem konfliktu. Při pohledu na jednotlivé fotografie můžeme usuzovat, že válka je vlastně styl života, který si můžeme vybrat, protože je v módě. Není nic chybnějšího. Tento lehký přístup ke konfliktu umožňuje udržet si psychické zdraví ve velmi dobrém stavu a nezešleat. Plní to také společenskou roli, vojáci se integrují, zapojují se dosahování společného cíle, bojují s nepřítelem a zároveň se pozvedávají na duchu - dávají pozitivní signál, že když se smějí, tak vyhrávají, a jejich rodiny si nemusí dělat starosti o jejich život a zdraví.

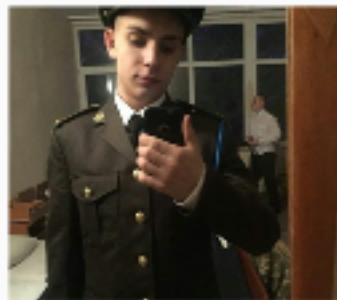
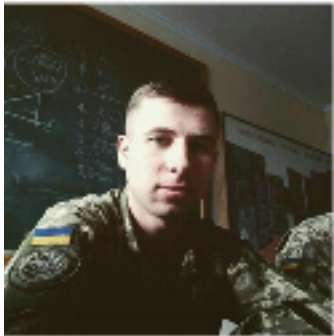
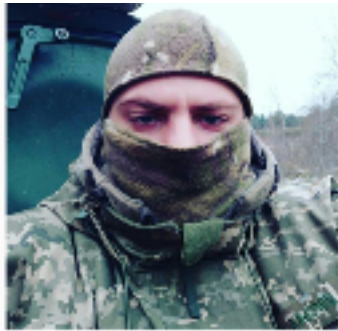
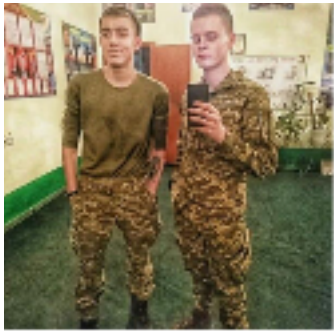
Zajímavý je pohled ukrajinských médií na takovouto formu exhibicionismu a na to, jaký je obraz ukrajinských vojáků. Média si ráda vybírají obzvláště příběhy o veteránech, kteří se po návratu ze fronty vracejí k normalnosti a otevírají si podniky, např. kavárny nebo pizzerie. Snad je to abstraktní a odtržené od válečné tematiky, ale má to svůj význam. Integruje prostředí veteránů a ukazuje, že se mohou po válce uplatnit, že po válce nejsou ponecháni svému osudu. Tento „veselý“ způsob zobrazování je opačný tomu známému z amerických médií, který propaguje dva způsoby zobrazování vojáků. V prvním jsou ukázáni krásní a atletičtí bojovníci, a v druhém heroicky bojují a umírají obětující život za vlast.

„Pro mnoho vojáků má význam, co ukazují na sociálních sítích, ukazují mír, který jim dodává síly v boji.”⁴⁴

⁴⁴ Kateryna Iakovalenko, War and Digital Memory, How digital media shape the story. <https://www.eurozine.com/war-and-digital-memory-how-digital-media-shape-history/>



53. www.instagram.com



54. www.instagram.com

ART

Říká se, že když jde o snímek z války, tak na záběru musí být krev, tank a voják. Na mých snímcích z World Press Photo není jediná kapka krve. Pro mě je válkou výraz tváře, emoce a napětí. Mám dojem, že pokud divák vidí válku, krev a ruiny už poněkolkáté, stane se to něčím opakovaným. A jak se něco opakuje, tak to ztrácí svůj význam.

Justyna Mielnikiewicz

ART

Dalším tématem, kterému bych se v souvislosti se zachycením války chtěl ve své práci věnovat je umění, či spíše zda-li může umění zachytit konflikt a jeho důsledky. Řeč fotografie, obzvláště té reportážní, je velice doslovná a nenabízí příliš mnoho prostoru pro představivost, jinak je tomu ale v jiných uměleckých odvětvích. Jako příklad můžeme uvést čínského umělce Ai Wei-Weie, jenž se snaží vyobrazit důsledky současných konfliktů.

Ai Wei-Wei je čínský disident, který byl v minulosti odsouzen čínskými úřady za uměleckou činnost, která nebyla ve shodě s oficiálně nastavenou politickou linií. Pro umělce jsou velmi blízká témata vyloučení, emigrace a běženců. Výsledkem jeho práce je projekt *Law of the Journey*, který byl vystaven mezi jinými v Národní galerii v Praze a ve zmenšené podobě i ve FOAM v Amsterdamu. Čínský umělec využívá několik technik, ale hlavní silou jeho projektu, o kterém je řeč, jsou sochy. Projekt se týká událostí, které se dějí mezi jinými na řeckém ostrově Lesbos a odkazují se na největší exodus válečných utečenců v Evropě XXI století. Výstava je rozdělena na několik částí. Největší z nich představuje obrovský pontonový člun, v němž sedí gumové lidské postavy v záchranných vestách. Instalace je v nadživotní velikosti a je zavěšena vysoko pod stropem galerie, kde zabírá téměř celou jeho plochu. Autor v díle použil určitou symboliku, protože záchranná vesta je charakteristickým znakem toho, že utečenci přicestovali do Evropy po moři. Hned vedle instalace jsou na zdi umístěny dalekohledy podobající se těm, které můžeme najít na plážích přímořských letovisek. Když se přes ně podíváme, uvidíme lodě s uprchlíky. Tento kontrast a symbolika toho, že dalekohled se nám spojuje s pohledem na něco krásného způsobuje, že abstrakce mizí a situace se nám jeví mnohem reálnější.

Ai Wei-Wei spolu se svými asistenty připravil také instalaci, skládající se výlučně z oblečení, nalezeném na pláži Lesbos. Jde o promočené oděvy, které zahodili utečenci, kterým se podařilo připlout z Turecka. Posbírané oblečení bylo vypráno a zakonzervováno v autorově berlínském ateliéru. Instalace je velmi minimalistická. Oblečení visí na věšácích, boty jsou vyrovnány v úhledných řadách. První dojem po vstupu do sálu galerie, kde je tato instalace umístěna, je stejný, jako při vstupu do velkého obchodu typu second hand. V této zdánlivé harmonii si můžeme povšimnout určitých detailů, kdy mezi oblečením vidíme téměř výhradně značky dobře známé v západním světě, jako NIKE, Reebok, Vans, Lewi's. Tyto detaily nám napovídají, že lidé utíkající před válkou na Dálném východě jsou stejní jako my. Možná sice mluví nám nesrozumitelným jazykem, ale oblékají se podobně, evropský svět jim není cizí. Instalace je důležitým hlasem, který

stojí proti teoriím prosazovaným pravicovými politiky, že s vpuštěním válečných utečenců do Evropy dojde i k nekontrolovanému zavlečení jejich civilizace.

„Nějde tady o krizi utečenců, ale o krizi lidskosti... Při kontaktu s utečenci ztrácíme svoje lidské hodnoty.“⁴⁵



55. Rohit Chawla, Ai Wei Wei



56. Ai Wei Wei, Law of the Journey, Prague

⁴⁵ Ai Wei-Wei, <https://www.ngprague.cz/en/exposition-detail/ai-wei-wei/>



57. Ai Wei Wei, Law of the Journey, Prague



58. Ai Wei Wei, Law of the Journey, Prague

JR

Jiným příkladem toho, jak může umění definovat válku a vyrovnávat se s jejími následky, je projekt FACE 2 FACE francouzského umělce JR. Projekt se týkal izraelsko-palestinského konfliktu, a konkrétně jeho následků v mezilidských kontaktech. Obě strany po mnoho let probíhajícího konfliktu se navzájem neobdařovaly úctou, a politici dodnes konflikt přživují, což má za následek neustálé akty násilí na obou stranách zdi.

Projekt FACE 2 FACE se pokouší nejen vyprávět o konfliktu, ale také se do něj, tedy spíše do jeho ukončení, zapojit. JR se nedefinuje jako fotograf, je umělec, který využívá fotografické médium v umění. Jeho fotografie jsou vystavovány na budovách, vagónech, všude ve veřejném prostoru, kde budou viditelné a nenechají nikoho lhostejným.

JR společně se svým týmem vyrazil na Blízký východ, aby nejdříve fotografoval obyvatele Izraele a Palestiny. Šlo o běžné portréty, jejich hrdinové dělali směšné obličejy, usmívali se, dělali hlouposti, jednoduše se dobře bavili. Před objektiv JR se postavili ortodoxní židé, obyčejní prodejci ovoce, studenti, vojáci, taxikáři. Je zajímavé, že umělec si vybral ty samé profese pro obě strany. Později byly jejich portréty v obrovských velikostech nalepeny na obou stranách zdi dělící oba státy. Izraelci byli vystaveni na palestinské straně, a Palestinci naopak.

Projekt měl za cíl zbořit jistou zeď a popřít politiku obou zemí, měl zbořit mezilidskou zeď a vybudovat pouta mezi oběma zeměmi. Reakce na projekt byly různé, obecně byli lidé udivení a překvapení tím, že se lidé na druhé straně zdi jen málo liší a je těžké rozeznat, kdo je kdo. Charakteristickým znamením francouzského umělce je to, že svým uměním reálně ovlivňuje mezilidské vztahy, osvobozuje emoce, proniká hluboko do srdce, a také, jako v případě projektu FACE 2 FACE, zmírňuje následky dlouholeté války.

Cestovali jsme Izraelem a Palestinou a moc jsme přitom nemluvíli. Pozorovali jsme svět s překvapením. Svatá místa judaismu, křesťanství a islámu. Místa, kde se hory, moře, pouště, jezera, kde se láska, nenávisť, naděje a zatracení potkávají. Po týdnu jsme měli ty samé závěry. Jsou stejní. Mluví téměř tím samým jazykem, skoro jako bratři dvojčata.⁴⁶

⁴⁶ JR, FACE 2 FACE, <https://www.jr-art.net/projects/face-2-face>

Setrvejme u tématu velkoformátového média. Velkoformátové fotografie a veřejný prostor využívají členové kolektivu s názvem #Dysturb. Je těžké jasně určit, čím je tato skupina, protože nepochybně přesahuje daleko pojem umění, zároveň ukazuje obsah přiřazený k dokumentaristům, a paralelně se inspiruje street artem. Jejím poznávacím znamením je určitě, podobně jako u francouzského umělce JR, to, že svou tvorbu vynáší mimo prostor tradičních médií a galerií.



58. JR, Face 2 Face, Palestine



59. JR, Face 2 Face, Palestine

#Dysturb vznikl z iniciativy dvojice fotoreportérů, Benjamin Giretta a Pierra Terdjmana. Když se poznali, oba pracovali na fotografování arabského jara, tedy pádu prezidenta Tuniska a svržení vlády v Egyptě. Oba se profesně věnovali konfliktům, fotografovali v Libyi, věnovali se následkům války v Sýrii, sledovali osudy syrských uprchlíků.

Fotografové byli frustrováni tím, že jejich fotografie nebyly vždy publikovány, nebo s sebou tyto publikace nenesly žádné důrazné následky. Rozhodli se vyjít do ulic a prezentovat svou práci v podobě velkoformátových plakátů.

„V posledních letech krajina médií utrpěla kvůli předsudkům. To se dotklo i fotoreportáže. Existuje všeobecné mínění, že aktivismus znamená zaujetí nějakého postoje nebo vyjádření se pro některou stranu, protože to vždy vede k nějakým změnám - sociálním nebo kulturním. Naší povinností je ukazovat obrazy v nestranné podobě.”⁴⁷

⁴⁷ Pierre Terdjman, FOAM, The Messenger, Issue #4, Amsterdam 2016.

Fotografie členů kolektivu představují aktuální události - válku v Donbasu, exodus uprchlíků ze Sýrie. Jejich práce visí nejen v Evropě, ale také na ulicích New Yorku, Mexika. #Dysturb věší své práce nelegálně, jejich tvorba má blíže k sociálnímu aktivismu, než k tradičním formám předávání informací. Jejich práce nezanechávají diváka lhostejným, podobně jako pouliční reklamy, nelze se před nimi skrýt.

„Reklamy vidíme všude, dokonce i když je nechceme sledovat, proto používáme tu samou taktiku.”⁴⁸



60. www.instagram.com/dysturb

⁴⁸ Benjamin Girrete, Putting Photojournalism Where It Will Be Stumbled Upon, New York Times, https://www.nytimes.com/2014/10/18/nyregion/putting-photojournalism-where-it-will-be-seen-on-city-streets.html?_r=0

DĚTI

S odstupem času si říkám, že nedělám nic důležitého. Nemusel bych tam být a nic zásadního by se pro žádnou ze stran nezměnilo. Při cestě za konfliktem si musíme položit otázku: Proč to děláš? Pro sebe? Kvůli adrenalinu? Chceš pomáhat jiným lidem? Tak se přihlas se na misi a můžeš přestat fotografovat a začít nosit deky utečencům.

Kuba Kamiński

Obrazové zpracování války je výzvou v okamžiku, kdy žijeme ve vizuální kultuře a jsme neustále atakováni obrazy. Fotografie vojáků již nevyvolávají žádný dojem a válečné škody se jeví vzdáleně. Klíčem k tomu, abychom diváka zaujali, je téma. V dějinách válečné fotografie je jedno téma, které vždy šokuje a dojme každého. Jsou to děti.

O tom, jak působivé je to téma, se můžeme přesvědčit už jenom při pohledu na fotografii Kevina Cartera zachycující vyčerpanou hladovou holčičku⁴⁹, na kterou v pozadí číhá sup. Tato fotografie se stala symbolem hladomoru, který postihl Súdán. Carter za tento snímek získal v roce 1994 Pulitzerovu cenu. Súdánská holčička se objevila snad v každém barevném magazínu na světě. Díky ní došlo k reálnému navýšení humanitární pomoci pro tento region.

„Ta fotografie se z politického i lidského hlediska stala ikonou. Symbolizuje celou imigrační krizi, ale symbolizuje i naději, jakou mají lidé pokoušející se utéct před minulostí a najít lepší budoucnost.“⁵⁰



61. Kevin Carter, Struggling Girl

⁴⁹ Fotografie byla otištěna v deníku New York Times 26. 3.1993.

⁵⁰ Rama Lakshmi, Washington Post, https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/?utm_term=.4d2e44394f96

Vzhledem k dalším blízkovýchodním konfliktům se dějiny točí v kruhu. Ai Wei-Wei fotografuje sám sebe ležícího nehybně na pláži s tváří zabořenou do písku. Tento snímek je rekonstrukcí ikonické fotografie zachycující mrtvého tříletého chlapce Aylana Kurdího. Fotografie mrtvého chlapce způsobila ve veřejném mínění šok, ale byla důležitá i jinak, protože opět obrátila pozornost na utečeneckou krizi a následky války v Sýrii.

„Sledovali jsme počet vyhledávání slov „Sýrie“, „běženci“ a „Alyan“. Před smrtí malého chlapce byl zájem o syrskou krizi velmi malý. Po zveřejnění tohoto snímku počet vyhledávání rázem vystřelil nahoru. Sledovali jsme i velikost podpory přicházející na konto švédského červeného kříže s poznámkou „pro Sýrii“. Tato fotografie nejen probudila emocionální pouto se Sýrií, ale přiměla lidi k činnosti.“⁵¹



62. Alyan Kurdi, DHA/AP

⁵¹ NPR, Study: What Was The Impact Of The Iconic Photo Of The Syrian Boy?, <https://www.npr.org/sections/goatsandsoda/2017/01/13/509650251/study-what-was-the-impact-of-the-iconic-photo-of-the-syrian-boy?t=156242827247>

Dalším chlapcem, který pohnul svědomím lidí byl pětiletý Omar Daqneesh z Aleppa. Jeho fotografie pocházela z televizního záznamu. Omar na ní seděl klidně v sanitce, ale byl celý špinavý od krve a prachu. Okamžik před tím zasáhla jeho dům raketa a její výbuch zabil několik jeho sousedů, jeho rodina však přežila. Omarova fotografie byla dalším impulsem k činnosti. Na mezinárodní aréně se rozpoutala vášnivá diskuze o řešení syrské občanské války a o tom, kdo je za ní zodpovědný a co je třeba udělat, aby válka skončila.

„Fotografie z Jemenu, které jsme publikovali, jsou znepokojující mnohem více, než všechno, co jsme publikovali doposud. To je důvod, pro který jsme se rozhodli je zveřejnit.“⁵²



63. Omran Daqneesh, Aleppo Media Center

⁵² Eric Nagourney, Michael Slackman, New York Times, <https://www.nytimes.com/2018/10/26/reader-center/yemen-photos-starvation.html?action=click&module=RelatedCoverage&pgtype=Article®ion=Footer>

Další fotografií, jež otřásla veřejným míněním byl záběr Tylera Hickse zachycující umírající jemenskou holčičku Amal Hussainovou. Snímek se objevil v deníku New York Times. Amal ležela na nemocničním lůžku a zbytky sil se pokoušela odehnat mouchy, které jí seděly na těle. Hicksova fotografie především upozorňovala na konflikt, na nějž svět úplně zapomněl. Bez zájmu médií došlo v Jemenu k největší humanitární krizi v současnosti.

Děti a jejich osud jsou tématem, který bude vždy vyvolávat dojem, budit soucit a narušovat klid svědomí. Bez ohledu na geografickou šířku a kulturu, ze které pocházíme, jsou nejmladší zahrnutí zvláštní péčí a starostlivostí. Ukazování děti v souvislosti s válkou vždy vyvolávalo velké diskuze a z pohledu strategie získání humanitární pomoci je velmi účinné.

„Ve světě aktualit jsou děti jistým a vyzkoušeným způsobem jak přitáhnout pozornost – na internetu, v tisku nebo v televizi. V debatě o mezinárodních problémech, zdravotnictví, životním prostředí, kontrole prodeje alkoholu a cigaret. Děti jsou po celou dobu využívány jako předmět sporu.“⁵³



64. Tyler Hicks, Amal Hussain, Jemen

⁵³ Aimee Sophie Barrow, An investigation of Syrian Conflict Photography on Flickr, s 51. Manchester University, 2017

ZÁVĚR

Něco takového jako zákazník na válečné snímky tady nikdy nebyl, pouze odběratel. Odběratel se však změnil. Kdysi si redakce mohly dovolit vysílat fotografie do válek, aby ti mohli vyprávět příběhy. Teď nic takového není, můžeme to vidět na neustálém nedostatku reportáží z Ukrajiny. Kdysi nebylo všechno vnímáno z pohledu rozpočtu a bylo jedno, jestli se něco vyplácí. Šlo o prestiž a důvěryhodnost. Je to ale pryč a už se to nikdy nevrátí.

Wojciech Grzędziński

„Muži ve vládě, filozofové, humanisté... nikdo z nich nebyl schopen válku ukončit. Tak proč bychom ji vůbec měli fotografovat?“

James Nachtway

Dnešní svět je světem neustálých změn. Díky rozvoji technologií a internetu máme přístup k vědě a informacím, a s pomocí několika kliknutí se můžeme během vteřiny spojit v online rozhovoru s osobou na druhém konci světa. Mohlo by se zdát, že všechno míří směrem k míru a rozvoji světa. Bohužel se spolu s rozvojem technologií změnily i poměry mezi lidmi. Objevují se nové hrozby, jako dezinformace či fake news a propaganda tak má nové pole působnosti. Dnešní konflikty neprobíhají s použitím vojenských raket a letadel, ale správnými informacemi, které vhodně namířené mohou vyvolat revoluci.

Takovými nositeli informací jsou váleční fotografové. Jejich sdělení je ve formě fotografií, na kterých je zvětšen fragment utvářející se historie. Kdysi roli toho, kdo rozhodoval o tom, kam tato informace půjde, plnili redaktoři a novinoví fotoeditoři. Dnes se tyto role obrátily.

„Na rozdíl od galerie nebo tisku proniká fotografie zveřejněná na sociálních platformách k většímu okruhu odběratelů. Fotograf je tak nezávislý na práci kurátora nebo fotoeditora, ale zodpovědnost za výběr materiálu a jeho popis leží jen na něm. On rozhoduje o tom, jak je téma prezentováno.“⁵⁴

V dnešní době internetu prošla práce válečného fotografa určitým přehodnocením. V dobách magazínů LIFE, to oni byli ti vyvolení, kteří dokumentovali události a jako jediní pak měli právo je zveřejnit. Dnes může být válečným fotografem úplně každý, stačí mu k tomu smartfon, přístup k internetu a okolnost být svědkem nějakého konfliktu.

„Síla sdělení, která byla doposud vyhrazená pouze pro vládu nebo pro velká média jako New York Times nebo CNN, se stala dostupná i pro obyčejné lidi. Každý majitel smartfonu může být malou redakcí CNN. Sdělení a obsah sociálních médií – má obrovský potenciál a může proniknout k milionům lidí.“⁵⁵

⁵⁴ British Journal of Photography, <https://www.bjp-online.com/2017/12/a-creative-approach-three-photographers-reflect-on-their-use-of-social-media/>

⁵⁵ David Patrikarakos, War in 140 Characters, s. 8.

Toto přehodnocení s sebou nese určitý problém, jakým je distribuce informací. Z jedné strany stojí snadnost dokumentování, z druhé strany se objevuje otázka, jak tuto informaci účinně sdělit odběrateli, aby u něj vyvolala nějakou reakci. Nejde tady pouze o technologické aspekty, ale i o to, že žijeme ve vizuální kultuře, která nás nutí k obojetnosti a způsobuje, že jsme necitliví k čemukoli, co je od nás daleko.

Válečná fotografie ztrácí svoji moc spočívající ve své publikaci coby ilustrace k novinovému článku. Válečné scény, vojáci, zničené budovy a maskovaní teroristé. Tyto záběry zpravidla ihned mizí v informačním šumu. Proto je nesmírně důležité, aby sdělení bylo působivé a šířilo se správným způsobem. Sociální média ukázala, že forma této rychlé komunikace funguje a je pro odběratele velmi věrohodná a rychle dostupná. Právě díky nim se rozhořela revoluce na Ukrajině a na Blízkém východě proběhlo arabské jaro. Právě informace, fotografie a filmy byly tou zapalující jiskrou.

Profesionální váleční fotografové využívají Instagram, aby se podělili o snímky ze své práce a nezdědka prozrazují i lecos z pozadí své profese – což způsobuje, že se cítíme blíže nich. V okamžiku psaní této práce pobýval hrdina jedné z jejich kapitol Jan Grarup v Sýrii. Prostřednictvím sociálních médií pak můžeme sledovat jeho cestu do utečeneckého tábora v kurdské autonomní oblasti Rojava v severní Sýrii. Můžeme také vidět snímky z čekání na letišti, záběry z tábora, ale i Grarupův portrét modrooké dívky Lily, s níž se v táboře potkal. Po návratu ze Sýrie nechal Grarup udělat limitovanou prodejní sérii tohoto portrétu. Všechny peníze z jejich prodeje pak věnoval na pomoc vesnici, ze které Lily pochází. Příklad Jana Grarupa a jeho aktivit na sociálních médiích ukazuje, že Instagram neslouží jen pro publikaci a sebe prezentaci, ale umožňuje také dialog a přináší i reálnou pomoc.

Umění a knižní formy prezentace mají jednu společnou vlastnost, konkrétně nutí k určitému intelektuálnímu úsilí a soustředění. Neobyčejná forma prezentace daného konfliktu může představovat důvod k hlubšímu seznámení se s problematikou a objevení pohledu na věc z úplně jiné perspektivy. Kniha je určitým druhem objektu a samotné fotografie pak představují pouze jeden z jejich prvků. Umění ale dokáže zanechat v paměti větší stopu. Jsme konfrontováni se souborem objektů, přičemž nejde jen o vizuální dojem, ale často se jich i dotýkáme nebo cítíme jejich vůni. Dokonalým příkladem je již dříve zmiňovaná pražská výstava Aj Wei-Weie.

O tom, jak je důležité neustále aktualizovat informace o konfliktech a o tom, jak rychle informace mizí z povědomí, jsem se mohl přesvědčit na setkání s hrdiny filmu *Neviditelný prapor*⁵⁶, vyprávějící o válce v Donbasu. Hrdinky tohoto filmu, jimiž jsou veteránky války na Ukrajině, žily

⁵⁶ Film „Neviditelný prapor“, režie: Iryna Tsilyk, Svitlana Lischynska, Alina Gorlova, 2017 r.

v přesvědčení, že i během promítání tohoto filmu v západní Evropě⁵⁷ média stále píšou o jejich válce a ozvěny revoluce z Euromajdanu jsou stále živé. Publikum však všechny pochybnosti rozptýlilo. Válka na Ukrajině ze všech světových médií naprosto zmizela. Zprávy z bojů končí jako zmínky mezi společenskou rubrikou, výsledky sportovních utkání a politickými komentáři mluvčí předních stran daných zemí. Toto znecitlivění je důsledkem toho, v jakém informačním chaosu žijeme, a toho, kolik práce a kolik prostředků musíme vynaložit, aby válečná fotografie, ale i jakákoliv jiná forma zpravodajství vyprávějící o válce pronikla do lidského povědomí a vyvolala konkrétní reakce. Může být odpovědí umění? Nebo knihy? Instagram známého fotografa? Možná je to otázkou výběru téma, které dokáže zaujmout? Na tyto otázky si musíme odpovědět sami. To my jsme odběratelé těchto zpráv.

⁵⁷ Projekce filmu se konala mj. v sídle NATO.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Lynsey Addario, *of Love and War*, Penguin, New York, 2018

Lynsey Addario, *It's What I Do*, Penguin, New York, 2017

Gerry Badger, *The Pleasures of Good Photography*, Aperture, NYC 2010

Simon Baker, *Conflict, Time, Photography*, Tate Modern, London, 2014

Aimee Sophie Barrow, *An investigation of Syrian Conflict Photography on Flickr*, s 51. Manchester University, 2017

Teun van der Heijden, Stanley Greene, *Black Passport*, NYC 2010

In the Twenty-First Century, New York 2017.

Sergiy Lebedynskyy, *At the Break of Dawn*, EUROMAJDAN, Riot Books Publishing

Jorge Lewinski, *The Camera At War*, Chartwell Book INC, 1986

Patrikarakos David, *War in 140 Characters: How Social Media Is Reshaping Conflict*, Basic Books, 2017

Fred Ritchin, *Bending the Frame*, Aperture, NYC 2013

Greg Marinovich, *Bang Bang Club*, Sine Qua Non, Warszawa 2012

Alper, Meryl. 'War on Instagram: Framing conflict photojournalism with mobile photography apps.' *New Media & Society*, Issue 16, 2014

Krzysztof Miller, *13 Wojen i jedna*, Znak, Kraków, 2013

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

Sontag Susan, *O fotografii*, Kraków 2008

Foam, *The Messenger*, Issue #41, Amsterdam, 2015

Magazyn SZUM

Visa PAPER, Edition 28, Paris, 2016

WEBOVÉ STRÁNKY

bjp-online.com British Journal of Photography

culture.pl CULTURE

gup.com GUP MAGAZINE

Foam.org Foam Magazine

fotoblogia.pl Fotoblogia

fotopolis.pl FOTOPOLIS

gazeta.pl Gazeta Wyborcza

jr-art.net JR artist

magnumphotos.com Magnum Agency

ngprague.com National Gallery Prague

noorimages.com NOOR Agency

nytimes.com New York Times

time.com TIME MAGAZINE

washingtonpost.com Washington Post

vice.com VICE MAGAZINE

vii.com VII Agency

JMENNÝ REJSTŘÍK

- Apolinarski Piotr, 59
- Bangert Christopher 11, 34
- Aimee Sophie Barrow, 96
- Beltz Mathias , 23
- Brecht Berlot, 40
- Broomberg Adam, 34, 40,41
- Carter Kevin, 93
- Cappa Robert 20, 61
- Cawley Jennifer, 43
- Chanarin Olivier ,34, 40, 42
- Daqneesh Omar, 95
- Fenton Robert 17,18,19
- Frank Sara, 43
- Giretta Benjamina, 89,90
- Grarup Jan 51, 52, 53, 54, 101
- Greene Stanley 34, 45, 46, 47
- Grzędziński Wojciech 13, 99
- Grzybowska Agata 10, 13, 64, 65
- Haller Monica, 43
- Khalid Hawre, 56, 57
- Kwiatkowska-Moskalewicz Katarzyna, 60
- Teun van der Heijden, 45,46, 47
- Hendrix Jimmy, 45
- Hicks Tyler, 96
- Hine Levis, 73
- Hussain Saddam 35
- Kateryna Iakovalenko, 79
- JR, 87,88,89
- Jurczak Jan, 72,73, 74
- Kamiński Kuba, 92
- Krasnoshek Vladislav, 66,
- Lebedinskij Sergei, 66,67
- Lewinsky Jorge, 16
- Mathews Chloe 26,27, 28, 29
- Mielnikiewcz Justyna 83
- Mcculin James 21,22, 34
- Mońko Michał, 16
- Morris Christopher, 50, 55, 56
- Moskwa Maciej, 13, 49
- Mustafa Nayema, 60
- Nachtway James, 13,99
- Naozohniak Roman , 78,79
- Patrikarakos Dawid, 99
- Rigamonti Magdalena 30
- Rigamonti Maksymilian 30,31,32
- Sikorski Radosław 13
- Smażowski Wojciech, 30
- Sontag Susan, 12
- Szymczuk Jakub, 61, 63, 64
- Sonnke Hans, 20,
- Terdjmana Pierra 89, 90
- Taylor-Lind Anastasia 68,69
- Ut Nick, 22
- Weber Donald 70, 71
- Wei Wei Ai, 85,86,87, 94, 101
- Winston Churchi, 26
- Wojciechowska Wiktoria 75,76,77

