

**Fakt a fikce**  
**v současné dokumentární fotografii**

**Jitka Tily**

**Diplomová práce**  
**2013**

 **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně**  
**Fakulta multimediálních komunikací**

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Kabinet teoretických studií

akademický rok: 2012/2013

## ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Jitka TILY**  
Osobní číslo: **K09243**  
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**  
Studijní obor: **Multimedia a design – Reklamní fotografie**  
Forma studia: **kombinovaná**

Téma práce: **1. Teoretická část:**  
**Fakt a fikce v dokumentární fotografii**

**2. Praktická část:**  
**a) Magdalena Dobromila Rettigová – kuchařka**  
**b) Volný soubor – Zbytky**

Zásady pro vypracování:

**Fakt a fikce v dokumentární fotografii:**

a) přehled dokumentární fotografie; dokumentární fotografie dneška;  
Simon Norfolk, Luc Delahay, Alec Soth, Jeff Wall, atd.

b) Magdalena Dobromila Rettigová: publikace zaměřená na přípravu pokrmů,  
inspirované M. Rettigovou. Kniha bude rozdělena do dvou částí. První část budou  
fotografie pokrmů a ingrediencí a v druhé části bude popsán postup přípravy.  
Zbytky: volný soubor fotografií zbytků, které vznikají při přípravě pokrmů.

Na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou  
dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK.

Formát pro bitmapové Úpodklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi,  
250 mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga a texty v křivkách.

V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do Portálu UTB,  
obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok  
obhajoby, os. mail, os. web, tel. Přiložte svou os. fotografii v tisk. rozlišení.

Rozsah diplomové práce:

Rozsah příloh:

Forma zpracování diplomové práce: tištěná

Seznam odborné literatury:

Bright, S. (2006) *Art photography Now*, Thames & Hudson, Londýn.

Miller, R. (1999) *Magnum, Fifty years at the frontline of history*, Pimliko, Londýn.

Roberts, J. (1998), *The Art of Interruption, realism, photography and the everyday*, Manchester University Press, New York.

Birgus, V. Vojtěchovský, M. (1998), *Česká fotografie 90. let*, Kant, Praha.

Lábová, A. (1997), *Dějiny československé fotožurnalistiky*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha.

Rišlingová, H. Lendelová, L. Pospěch, T. (2002) *Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. Století*, Katalog kávystavě, Muzeum umění Olomouc.

Vedoucí diplomové práce:

doc. MgA. Jaroslav Prokop

Ústav reklamní fotografie a grafiky

Datum zadání diplomové práce:

1. října 2012

Termín odevzdání diplomové práce:

17. května 2013

Ve Zlíně dne 14. prosince 2012

  
doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.  
děkanka



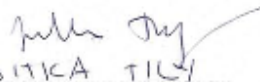
  
Mgr. Lukáš Gregor  
ředitel ústavu

## PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

- odevzdáním bakalářské/diplomové práce souhlasím se zveřejněním své práce podle zákona č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, bez ohledu na výsledek obhajoby <sup>1)</sup>;
- beru na vědomí, že bakalářská/diplomová práce bude uložena v elektronické podobě v univerzitním informačním systému a bude dostupná k nahlédnutí;
- na moji bakalářskou/diplomovou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, zejm. § 35 odst. 3 <sup>2)</sup>;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 1 autorského zákona má UTB ve Zlíně právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla v rozsahu § 12 odst. 4 autorského zákona;
- podle § 60 <sup>3)</sup> odst. 2 a 3 mohu užít své dílo – bakalářskou/diplomovou práci - nebo poskytnout licenci k jejímu využití jen s předchozím písemným souhlasem Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně, která je oprávněna v takovém případě ode mne požadovat přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které byly Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně na vytvoření díla vynaloženy (až do jejich skutečné výše);
- pokud bylo k vypracování bakalářské/diplomové práce využito softwaru poskytnutého Univerzitou Tomáše Bati ve Zlíně nebo jinými subjekty pouze ke studijním a výzkumným účelům (tj. k nekomerčnímu využití), nelze výsledky bakalářské/diplomové práce využít ke komerčním účelům.

Ve Zlíně ..... 2.5.2013 .....

  
.....  
Jitka Tilková  
Jméno, příjmení, podpis

<sup>1)</sup> zákon č. 111/1998 Sb. o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších právních předpisů, § 47a Zveřejňování závěrečných prací

(1) Vysoká škola nevyjádřeně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledků obhajoby prostřednictvím databáze kvalifikačních prací, kterou spravuje. Způsob zveřejnění stanoví vnitřní předpis vysoké školy.

(2) Disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce odevzdané uchazečem k obhajobě musí být (až s jmenem při pracovních dnech před konáním obhajoby zveřejněny k nahlédnutí veřejnosti v místě určeném vnitřním předpisem vysoké školy nebo není-li tak určeno, v místě pracoviště vysoké školy, kde se má konat obhajoba práce. Každý si může ze zveřejněné práce požítovat na své náklady výtisk, opisy nebo rozmnožení.

(3) Platí, že odevzdáním práce autor souhlasí se zveřejněním své práce podle tohoto zákona, bez ohledu na výsledek obhajoby.

<sup>2)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 35 odst. 3

(3) Do práva autorského také nezahrnuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li školní nebo studijní dílo za účelem přímého nebo nepřímého hospodářského nebo obchodního prospěchu k výuce nebo k vlastní potřebě dílo vytvořené žákem nebo studentem ke splnění školních nebo studijních povinností vyplývajících z jeho právního vztahu ke škole nebo školskému či vzdělávacímu zařízení (školské dílo).

<sup>3)</sup> zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon) ve znění pozdějších právních předpisů, § 60 Školní dílo

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpíráte-li autor školního díla udávkou svolení bez vědomí úřadu, mluví se jako osoba dotírající nehraněný občanský právní zájem jeho vůle a soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Nemá-li sjednáno jinak, může autor školního díla své dílo užít či poskytnout jinému licenci, není-li to v rozporu s oprávněnými zájmy školy nebo školského či vzdělávacího zařízení.

(3) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení jsou oprávněny požadovat, aby jim autor školního díla z výjimek jim dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřený příspěvek na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložil, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlíží k výši výtisku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Prohlašuji,

- že jsem na diplomové práci pracovala samostatně a použitou literaturu jsem citovala. V případě publikace výsledků budu uvedena jako spoluautor.
- že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická, nahraná do IS/STAG jsou totožné.

V Olomouci dne 15.05. 2013

Jitka Tily

## Abstrakt

Tato teoretická diplomová práce je zaměřena na dokumentární fotografii a používání různých technik manipulace. Zaměřuje se na historii manipulace a zabývá se důvody manipulace fotografie v současné době. Předkládá příklady od britských a amerických autorů.

Klíčová slova:

fotografie, dokument, manipulace, autentičnost

## Abstract

This thesis is focused on the use of manipulation techniques in documentary photography. It looks at the history of manipulation and deals with reasons why photographs may be manipulated in contemporary photography, using examples from British and American photographers.

Keywords:

photography, document, manipulation, authenticity

## Obsah

### ÚVOD

#### 1. Přehled dokumentární fotografie

- 1.1. Definice dokumentu
- 1.2. Víly z Cottigley
- 1.3. Býčí lebka Arthura Rothsteina
- 1.4. Migrující matka Dorothey Lange
- 1.5. Rozhodující okamžik Henri Cartier-Bresson a Weegee
- 1.6. Padající republikán a válečná fotografie
- 1.7. Veřejné mínění a projekt Mass Observation

#### 2. Současná dokumentární fotografie

- 2.1. Barva v dokumentu
- 2.2. Simon Norfolk
- 2.3. Občanská žurnalistika
- 2.4. Pedro Mayer
- 2.5. Jeff Wall
- 2.6. Tom Hunter
- 2.7. Hranice dokumentu
- 2.8. Alec Soth

### ZÁVĚR

## ÚVOD

Tato diplomová práce je zaměřena na dokumentární fotografii a používání různých technik manipulace v jejím kontextu. Konkrétně bych chtěla zjistit, nejen to, zda manipulace je v dokumentární fotografii přijatelná, ale také to, zda existuje něco jako „pravý dokument“. Od vynálezu fotografie roku 1839 Jacquesem Daguerrem fotografové měli tendence manipulovat se scénou před fotoaparátem z důvodu vyprávění příběhu, který fotografie skrývá a z estetických důvodů. V posledních době k těmto technikám manipulace přibyla i digitální manipulace, kde lze fotografii manipulovat i v postprodukčním procesu. O dokumentární a reportážní fotografii jsme se dlouhá léta domnívali, že jí lze věřit, že jsou pravdivou evidencí skutečnosti. Dnes ale víme, že tento fakt postrádá důvěryhodnost. V historii fotografie lze nalézt různé události, které nás donutily dívat se na dokumentární fotografii z jiného úhlu. Jedním příkladem jsou *Víly z Cottingley* (1917) od mladých sestřenic Ellise Wrightové a Frances Griffithsové, nebo později *Býčí lebka* (1936) od Arthura Rothsteina. Divák se domníval, že tyto fotografie znázorňují absolutní pravdu a nikdy tuto pravdu nezpochybňoval. Když na povrch vyplula skutečnost, že fotografie nemusí být autentická, divák se začal nad tímto tématem zamýšlet. To mělo pozitivní dopad na problematiku fotografie, která byla tehdy používána jako nástroj propagandy. I přes tuto skutečnost, po více než 150-ti letech, od vzniku fotografie, je divák v mnoha případech stále přesvědčen že fotografie má charakter sdílení pravdy.

První kapitola se zabývá historií dokumentární fotografie z dnešního pohledu a dále pojednává o tom, jak se charakter pravdivosti měnil v závislosti na čase. Je zde uvedeno několik příkladů a fotografií, které širokou veřejnost donutily přemýšlet o fotografii a jejím významu jako o

evidenci pravdivé skutečnosti. Zde se budu zabývat autory tradiční dokumentární fotografie, jako jsou například Arthur Rothstein, Dorothy Lange, Henri -Cartier Bresson, Weegee a Robert Capa. Tyto příklady podnítily otázky o věrohodnosti uvedeného média a byly počátkem velice zajímavých diskuzí o tom, jak i doposud věrohodná vizuální interpretace nemusí být pravdivá.

Druhá kapitola se zabývá současným dokumentem, a to konkrétními příklady a diskuzí. Zde pojednávám o tom, jakým způsobem mohou být interpretovány. Konkrétní příklady se zaměřují na práci amerických a britských autorů, jako je například Simon Norfolk, Jeff Wall, Alec Soth a další. Zvolila jsem tyto autory, a to z důvodu historické návaznosti jejich fotografického žánru na autory, které uvádím v první kapitole jako představitele klasického dokumentu. Například tradiční válečná fotografie Roberta Capy a její návaznost současné válečné fotografie Simona Norfolka. Také zde nalezneme zmínku o občanské žurnalistice, která jak se zdá má obrovský vliv na měnící se současný dokument, kde sociální média jsou mnohem rychlejší a objektivnější v poskytování informací než tradiční média. O této skutečnosti jsme se opět přesvědčili během nedávných událostí v Bostonu.

## 1. PŘEHLED DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

### 1.1. Definice dokumentu

Jak fotožurnalistika, tak dokumentární fotografie nás přesvědčují o tom, že mají autentický a přesný pohled na svět. Nicméně, toto tvrzení bylo několikrát zpochybněno a fotograf se musel zpovídat z toho, jestli scéna před fotoaparátem nebyla nějakým způsobem zmanipulována. Tato kapitola představuje přehled historie dokumentární tvorby a jejího vztahu k tomuto argumentu.

*Dokumentem se rozumí důkaz a může se vázat k výrazu „documentum“, středověkému úřednímu dokladu, jinými slovy evidenci, která se nedá zpochybnit, pravdivý výrok, který vystupoval pod autoritou státu. Dokumentární fotografie jako žánr vždy vystupovala ve stejném rámci autority a významu. Je proto právě používána jako důkaz toho, co se pravdivě a objektivně odehrálo, nebo reprezentace toho, co se stalo. (Clarke, 1997, 147)*

Pojem dokument je pojmem vizuálního porozumění, který byl poprvé označen Johnem Griersonem (1898 – 1972), zakladatelem britského a kanadského filmového dokumentu. Grierson skvěle označil film Roberta Flathertyho Moana, z roku 1926, dokumentem jako „kreativní zpracování skutečnosti“. Tento film se stal první dokumentární fikcí v historii cinematografie. Znázorňuje život domorodců v Samoe. Robert Flathery během natáčení tohoto filmu žil se svojí manželkou a dětmi v Samoe po dobu více jak jednoho roku a pracoval na tomto snímku. Pro Griersona je pravdou interpretace vnímání. V tomto případě byla beletrie nedílnou součástí dokumentárního procesu, který využil možnosti vykonstruovaných skutečností k vyprodukování vizuální evidence.

## 1.2. Víly z Cottigley

Fotografie od svého počátku měla funkci dokumentu, záznamu, interpretování sociálních konfliktů, které měly informovat diváka. Také zde bylo zažité silné přesvědčení o tom, že fotoaparát není schopen lhát a u fotografií se předpokládala pravdivost, na rozdíl od malby. Nicméně toto vnímání nebylo podloženo žádnými důkazy. Pravděpodobně nejznámější podvod v dějinách fotografie jsou *Víly z Cottigley/Cottingley Fairies (1917)*. V červenci 1917 se patnáctileté Ellise Wrightové a její devítileté sestřenci Francesce Griffithsové podařilo oklamat veřejnost na mnoho let. Tyto dvě mladé dívky vyfotografovali pravděpodobně nejznámější fotografie víl ve Velké Británii, o kterých se mluví dodnes. O těchto fotografiích se široce diskutovalo a byly považovány za důkaz existence víl. Pravda vyšla najevo mnoho let později a bylo zjištěno, že víly byly pouze výstřižky z časopisů. Kolektivní zklamání ukázalo do jaké míry je možno vnímat fotografii jako evidenci. (Bright, 2006, 9) Tyto fotografie se dostali do povědomí veřejnosti v roce 1920 v článku od Sira Arthura Conana Doylea, který tyto fotografie použil ve svém článku pro Strand časopis. Conan Doyle jako známý spiritualista zde fotografie použil jako viditelný důkaz psychických jevů. Veřejnost měla smíšené pocity, někteří akceptovali fotografie jako pravdivé a někteří věřili tomu, že byly zfalšované. V 80. letech minulého století, kdy samotné autorky přiznaly, že víly byly výstřižky z časopisů a fotografovaly svoje myšlenky.





*Ellise Wrightová, Frances Griffithsová, Víly z Cottingley, 1917*

### 1.3. Býčí lebka Arthura Rothsteina

Dalším příkladem manipulace a režírování „dokumentu“ byla práce amerického fotografa **Arthura Rothsteina**, která rozpoutala spoustu diskuzí v politice a mezi veřejností a později vstoupila do historie, jako další příklad způsobu manipulace. Rothstein je autorem snímku *Býčí lebka/Steer Skull* (1936), která byla vybělena od slunce a zřejmě zanechána na vysušené, popraskané půdě, kde nebyla známka jakékoliv vody a života. Rothstein chtěl v tomto snímku poukázat na současnou krizi v zemědělství. Tato fotografie vznikla během působení pro Farm Security Administration (FSA). Pravdou je, že Rothstein vyfotil jednu fotografii, kde lebka ležela v trávě. Sám uznal, že přemístil lebku z trávy na vyprahlou zem, aby získal mnohem dramatičtější efekt. Když přítomnost těchto dvou velice rozdílných fotografií vyšla najevo, vyvolalo

to velké pobouření. Mnoho republikánských novin, převážně Fargo Forum, tvrdilo, že tato fotografie sloužila jako vládní propaganda, která překroutila dopady období sucha ve Spojených státech. Ti tvrdili, že veřejnost má právo vidět fotografie s objektivní pravdou spíše než ty, které byly zmanipulovány z důvodem zdramatizování určité skutečnosti.



1



2



3

*Arthur Rothstein, Býčí Lebka, 1936, zmanipulována fotografie 1 a 3*

*„Tento příběh upoutal pozornost veřejnosti, která si uvědomila, že fotografie nemusí být vždy autentická a vše závisí na fotografovi, nebo*

*filmaři, jestli on se rozhodne scénu nějakým způsobem ovlivnit. Kromě bezprostřední motivace politiků se fotografie Býčí lebka stala velice důležitým námětem k diskuzi o autentičnosti dokumentu.“ (Mraz, 2003)*

#### 1.4. Migrující matka Dorothea Lange

Dalším příkladem manipulace z hlediska rozhodování fotografa, jaké skutečnosti do záběru zahrne a které vypustí je známá fotografie od **Dorothea Lange**, *Migrující matka/Migrant Mother* (1934). Pokud jde o ovlivnění výsledku dokumentární fotografie, fotografové dělají své rozhodování před, během a po vlastním pořízení fotografie. Toto rozhodování se skládá především z toho, který objektiv si zvolí, který film si vyberou, jaký zvolí úhel pohledu, jestli zahrnou, nebo nezahrnou do záběru nějaké události, osoby a architekturu. Nasvícení scény může být také velice důležité, protože může zvýraznit některé prvky kompozice. Při tisku fotograf dělá další rozhodnutí, kterými fotografii a její chápání může zmanipulovat. Zde se převážně jedná o to, kterou část záběru vytiskne, nebo kterou skutečnost z finální fotografie vypustí. V tomto případě tato rozhodnutí byla provedena na základě určité ideologie, která provázela práci pro FSA (Farm Security Administration). Tato organizace byla založena v roce 1935 za Rooseveltovy vlády. Mělo za cíl zlepšit život drobným farmářům a sdružit je do větších farem s efektivnějším hospodařením. Součástí tohoto programu bylo i dokumentování tohoto období. Zde bylo častým námětem ztvárnění utrpení a stěhování národa během průmyslové krize ve 30. letech a s ní spojeného období sucha ve Spojených státech. Zde se fotografie stala nástrojem propagandy, a tudíž určitá manipulace zde byla řízena politickou situací. Členy této skupiny byli elitní fotografové jako například Walker Evans, Dorothea Lange, výše uvedený Arthur Rothstein a mnoho

dalších. Tito fotografové jsou v historii fotografie mnohdy označováni jako ti, kteří ukázali lidskou tvář éry Velké deprese ve Spojených státech. Mnohdy ale nebyli velmi objektivní, jak Liz Wells říká:

*„Tyto dokumentární fotografie, stejně jako všechny ostatní, jsou jednoznačně konstruované práce, které používají určité techniky a formy, aby v divákovi vyvolaly jistou reakci. My můžeme věřit, že se jedná o „pocitivé“ snímky vytržené ze skutečného života, ale také zde jde o produkt velice talentovaného fotografa.“ (Wells, 2004, 95)*

A Mraz na to odpovídá:

*„Kontradikce direktní fotožurnalistiky, která se nejenom zakládá na důvěryhodnosti fotoaparátu jako objektivní a neintervenční svědek, ale především závisí na kontrole fotografa nad scénou, a to se stalo manifestem nejvíce renomovaných epických fotografií vyprodukovaných pod záštitou FSA.“ (Mraz, 2003)*



### *Dorothea Lange, Migrující matka, 1934*

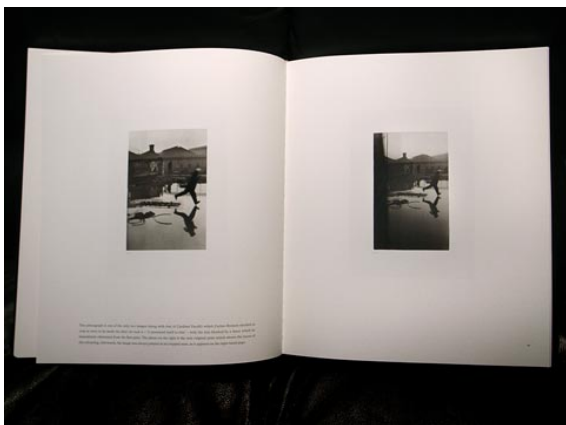
Žena na této fotografii je znázorněna jako subjekt k vytvoření ikony utrpení a důstojnosti, což bylo typické pro fotografování FSA. Zde Dorothea Lange vytváří nabytý emocionální text, který na této fotografii závisí na zobrazení dětí a matky bez přítomnosti otce. My v podstatě vidíme matku se zoufalým výrazem ve tváři bez jakéhokoliv kontaktu s fotografem. Kolem ní jsou zachyceny tři sedící děti, z nichž žádné opět nemá kontakt ani s fotografem a dokonce ani se subjektem fotografie. Lange vyfotila šest snímků této ženy a jejích tří dětí během deseti minut. Z toho je zřejmé, že žena pro ni musela pózovat a Lange ji režírovala k dosažení žádoucí fotografie. Lange se také rozhodla vyloučit ze záběru její tři další děti a jejího manžela. Žena se chová, jako kdyby nevěděla, že fotografka je přítomna, a tím také fotografie naprosto zapadá do historického a politického období. Je však někdo schopen takto skvěle zahrát požadovanou roli? Tímto se opět můžeme vrátit k Arthuru Rothscheinovi, dalšímu členovi FSA a jeho kontroverznímu snímku *Býčí Lebka*, kde provedení malých změn v kompozici způsobilo naprostou změnu v chápání celého kontextu.

*„Stejně jako ve fotografii od Dorothea Lange, veškeré fotografie, které jsou spojeny s FSA, jsou silně promyšlené a jsou založeny na specifické vizuální strategii, kodexu referencí, ve kterém subjekt, přesně jako historie, je zahrnut do větší symbolické role významu.“* (Clarke, 1997, 153)

## **2. 5. Rozhodující okamžik Henri Cartier-Bresson a Weegee**

**Henri Cartier-Bresson** byl fotožurnalista, který symbolizuje klasický

přístup a je autorem strategie „rozhodujícího okamžiku“, který nazývá intuitivním darem, kdy přesně ví, ve kterém okamžiku zmáčknout spoušť. Jak Bresson tvrdí: „Pro mě je fotografie paralelní poznání, kdy ve zlomku sekundy je nutné zvážit význam určité události, zároveň tak přesná organizace forem, které dávají události přesný výraz.“ (Bresson, 2007,102). Před ním se spousta fotografů především zaměřovali na konečnou podobu fotografie, která mohla být zmanipulovaná libovolným množstvím způsobů a být stále legitimním způsobem myšlení. Pro Cartera–Bressona byl formát 35 mm jeho fotoaparátu Leica tím správným formátem, který chtěl vidět ve výsledném tisku fotografie. Jeho záměrem byla přesná geometrie jeho fotografií, jasný vztah mezi popředím a pozadím, umístění lidí a jejich nálad na fotografii, přesně tak jak to bylo pořízeno. Buď fotografie fungovala tak jak byla nebo ne. Cartier– Bresson také uvádí, že on nikdy neořezal fotografii, kromě známé fotografie *Za nádražím Lazare v Paříži/ Behind the Gare Sait–Lazare*, (1932). (Bresson, 2007, 58)



*Henri Cartier–Bresson, Za nádražím Lazare, 1932*

Cartier–Bresson byl fotožurnalista, který byl ovlivněn surrealismem. Nicméně, je možné aby surrealismus a dokument fungovali spolu jako

jeden celek? Robert Capa mu před jeho výstavou v Muzeu moderního umění, MOMA v New Yorku řekl: „*Přestaň si říkat surrealistický fotograf, buď pouze fotožurnalistou. Můj drahý, nech si surrealismus ve tvém srdci.*“ (Capa citován ve filmu *Rozhodující okamžik*, 1993). Co zřejmě chtěl říci je, že pokud se bude označovat za surrealistu, jeho fotografie nebudou vnímány jako důvěryhodné ztvárnění pravdy a on ztratí zájem publika a přijde o spoustu zakázek. Pokud se znovu podíváme na jeho dokonale zkomponovanou fotografii *Za nádražím Lazare* (1932), musíme přemýšlet nad tím, že tato scéna mohla být zinscenována. Zde můžeme zhlédnout dokonalou symetrii a když pečlivě prostudujeme fotografii, všimneme si několika ikonických prvků v přímých liniích. Těmi jsou industriální budovy v pozadí, plot, který se odráží v kaluži, a dále kombinace žebříku, který na tuto symetrii nenuceně navazuje. Kontrastem k této nehybnosti a klidu je spěchající člověk, který přeskakuje z žebříku do kaluže vody. Žebřík s plakátem „Railowski“ slouží jako parodie nádraží, za kterým se scéna odehrála. Tato fotografie se zdá až příliš dokonalá na to, aby byla zachycena bez nějakých příprav. Bresson zde musel buď strávit nějakou dobu a vyčkávat daného okamžiku, nebo scénu zinscenoval za pomoci nějakého náhodného chodce či svého asistenta, se kterým celou situaci dopodrobna naplánoval. Toto ovšem nikdy nebylo dokázáno, proto způsob, jak se pořízení této fotografie mohlo odehrát, je prostou domněnkou.

Dalším příkladem této plánované situace je velice známá fotografie od **Weegeho**, *Kritik/Critic* (1934). Tato fotografie byla zmanipulována již před pořízením fotografie za účelem funkčnosti fotografie beze slov. Zachycuje „rozhodující okamžik“, který Cartier- Bresson označuje za velice důležitý ve fotožurnalistice, ale někdy je praktické a méně časově náročné zmanipulovat přirozený proces vývoje událostí než čekat za plotem a čekat na ten správný moment.

Weegee tuto fotografii plánoval velice dlouho. Jeho asistentka, Liotta na jeho žádost vybrala jednu z běžných zákaznic v Sammyho baru na Bowery v New Yorku. S dostatečným množstvím levného vína se spolu vydali k Národní opeře. Když dorazili, z limuzíny, která patřila majitelům z vyšší společnosti, zrovna začali vysedat jejich pasažéři. Weegee požádal Liottu, aby podržela tu podnapilou ženu, kterou si s sebou přivedli z Bowery, blízko chodníku a on se sám postavil ke vchodu do Opery. Na předem domluvený signál, Liotta pustila ženu a doufala v to, že žena bude schopna udržet rovnováhu do té doby, než Weegee pořídí několik snímků. (Barth, 1997, www)



*Weegee, Kritik, 1934*

### 1.6. Padající Republikán a válečná fotografie

Fotografie byla také považována za velmi důležitý prostředek k líčení válek. Zde můžeme uvést příklad z Občanské války ve Španělsku (1936–1939). Mnohé časopisy zobrazovaly fotografie, které měly vliv na utváření pohledu na tuto válku. Pravděpodobně ta nejznámější fotografie byla od **Roberta Capy** *Padající republikán / Falling Soldier* (1936), která se později

stala námětem ke spekulacím o autentičnosti snímku. Robert Capa, původním jménem Endre Friedman, přijal jméno Robert Capa, protože s jeho židovským původem a jménem měl velké problémy prodat svoji práci. V roce 1947, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson a David Seymour spolu při jednom obědě v New Yorku založili agenturu Magnum, která je do současné doby pravděpodobně nejznámější a nejprestižnější fotožurnalistickou agenturu na světě. Chtěli nezávislost na obrazových redaktorech, kontrolu nad svými negativy a schopnost zajistit si vlastní příjem, který jim umožní vybírat si vlastní a pro samotného fotografa atraktivní a zajímavé zakázky.



*Robert Capa, Padající republikán, 1936*

Příliš blízká vzdálenost od jeho objektu a načasování, kdy se Capa rozhodl stisknout spoušť, bylo podnětem k dlouhým debatám o pravosti této fotografie. Zhruba v 70. letech se začalo spekulovat, že voják na fotografii pouze předvádí umírání, že vojáci pouze Capovi pózovali podle jeho přání. Fotografie se dokonce podrobila i policejním forensikům a patologům, kteří potvrdili, že reflex v levé ruce opravdu odpovídá reflexu umírajícího člověka. Je to nejvíce známá fotografie z Občanské války ve Španělsku a důvod je nám při pohledu na tuto fotografii zcela jasný. Padající voják byl poprvé publikován v září 1936 v časopise VU a poté

v časopise Life a stal se ikonou válečné fotografie. Dlouhá léta se široká veřejnost domnívala, že tato fotografie byla pořízena blízko vesnice Cerro Muriano a padlý voják byl identifikován jako Federico Borrell Garcia. Tato skutečnost byla vyvrácena historikem fotografie z Baskické univerzity José Manuelem Susprreguim, který srovnal krajinu ve fotografii s krajinou v okolí Córdoby a zjistil že fotografie byla pořízena o 35 km dál u obce Espejo a tam se v době pořízení fotografie nebojovalo. Tyto poznatky José Manuel Susperregui uvedl ve své knize *Shadows of Photography*. Proto zde vznikla domněnka, že tato fotografie byla zinscenovaná a vojáci buď prováděli nějaké cvičení a nebo Capovi předváděli některé manévry. (Wheelan, 2002). Ani nyní nejsme schopni s naprostou jistotou zjistit, jak tato fotografie byla pořízena, ale samozřejmě Capovi však pomohla v nastartování jeho fotografické kariéry.

*„Fotografové agentury Magnum jsou někdy kritizováni za estetizování a znázorňování násilí jako něčeho krásného. Ale to je zcela jistě jejich práce, zobrazení teroru jako něčeho krásného a nezapomenutelného, aby se zobrazení vrylo do pamětí diváků tak, aby byli odhodláni udělat něco proto, aby tento teror bylo možno zastavit.“ (Ignatieff, 2000, 56)*

Dnes víme, že válečná fotografie se inscenovala již od dob Krymské války (1853 -1856), kde fotografie byla poprvé použita k dokumentování událostí a vnímána jako důkaz pravdy. Je pravdou, že zde vzhledem k omezené technologii, se zde jednalo pouze o fotografie skupinek vojáků a fotografování míst po bitvě. To nám v mnohém připomíná práci současných válečných fotografů. Rekonstrukce příběhu, organizování a přeorganizování skutečnosti k naplnění potřeby převyprávět to, co se vlastně odehrálo, dle potřeb filmaře nebo fotografa, byla běžná praxe v minulosti a v budoucnu tomu nebude jinak. To v mysli široké veřejnosti

vyvolává otázku, zda opravdu viděla skutečnou událost. Veřejnost tímto způsobem viděla a za skutečné považuje to, co skutečné být nemusí. O inscenování záběrů by však veřejnost kvůli důvěryhodnosti měla být informována.

## 2.7. Veřejné mínění a projekt *Mass Observation*

Mass Observation byl další projekt, který ve větším měřítku analyzoval zvyky a tradice lidí ve Velké Británii. Na rozdíl od Farm Security Administration nebyl tento projekt dotovaný státem, a tudíž byl více autentický a nebyl součástí propagandy státu. V současné době má tato metoda obdobu v občanské žurnalistice, kterou se budeme zabývat v následující kapitole o současné dokumentární fotografii. Tato metoda umožňuje divákovi především získat autentičtější pohled na danou událost. Mass Observation zahájilo svou činnost v Boltonu v roce 1937 po abdikaci krále Edwarda VIII. a jeho následném sňatku s rozvedenou Wallis Simpson. Tento projekt založil antropolog Tom Harrison, básník Charles Madge a umělec Humphrey Jennings. Zde byla vyjádřena nespokojenost s tradičními médii, autentičností a jejich postoji k dané události. Do tohoto projektu byla zapojena široká veřejnost, která přispívala svými příběhy a fotografiemi a vytvořila něco jako „naši antropologii“. Tato strategie je velice těsně propojena s občanskou žurnalistikou, která bude podrobně popsána ve druhé kapitole. Humphrey Spender, který byl zakladatelem tohoto dokumentárního stylu, upřímné fotografie, která se hodila ke stylu a metodám Mass Observation. Metody shromažďování informací u této organizace vyvolávaly přímo negativní reakce od lidí, kteří namítali být fotografování a po několika letech se k tomu samotní autoři vyjádřili takto: „*Byli jsme nazýváni špehy, slídily, zvědavci,*

*podivíny, sexuálními maniaky a padavkami“.* (Spencer citovaný v Bolton, 117). Pro Humphreyho Spendera nebylo příjemné zasahovat lidem do soukromí. I když byl zakladatelem této organizace, tyto urážky a jeho vlastní pocity ho později vedly k tomu, že se vzdal profese fotožurnalisty.



*Humphrey Spender, Mass Observation Projekt, 1937 -1960*

## 2. SOUČASNÁ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Tato kapitola se zabývá současnými fotografy, jejichž činnost souvisí s problematikou toho, jak manipulace, do které lze zahrnout režírování, inscenování, komponování a digitální manipulaci v současné dokumentární fotografii, ovlivňuje vývoj a rozchod nových směrů dokumentu s klasickou dokumentární tvorbou. Dále se zabývá tím, jak je tento dokument chápán širokou veřejností a fotografy samotnými. Tato kapitola také předkládá otázku, kdy nastává moment, v němž se z dokumentární fotografie stává umění, kde jsou hranice dokumentu a zda lze hovořit o „novém dokumentu“, který se stal fotografickým stylem mnohých současných fotografů. Tento styl má kořeny v žánru dokumentární fotografie, ale jen zřídkakdy ho můžeme pravým dokumentem nazývat. Jak Susan Bright tvrdí:

*„Rozpor mezi fotografickým dokumentem a uměleckou fotografií se rozmáhá v galeriích (taktéž v uměleckých knihách) a zůstává jednou z mála platforem, kde tato metoda není ohrožena. Časopisy jsou stále častěji více a více naplněny celebritami a prostoru k dokumentárním fotografickým příběhům stále ubývá. To znamená, že nejsou tak často voleny hlavním distribučním kanálem dokumentárních prací a stále častěji tyto práce můžeme vidět na zdech galerií.“ (Bright, 2006, 159)*

### 2.1. Barva v dokumentu

Dalším důvodem k posunu dokumentární fotografie na uměleckou úroveň a její následné manipulování a inscenování k dosažení subjektivní

interpretace umělce – fotografa je nepochybně počátek používání barvy v dokumentu. Průkopníkem tohoto stylu se stal **William Eggleston**. Jeho fotografie se zabývají především analýzou obyčejných lidí a běžných věcí amerického jihu. Eggleston také volí velice nevšední úhly pohledu, například pohled z dětské perspektivy na tříkolku, kdy divák je schopen vžít se do role dítěte. Tento jeho všední pohled na svět a mírný neklid, který tyto prvotní fotografie provází, nám v mnohém připomíná filmy Davida Lynche, který ve svých filmech pod rouškou předměstské idylky odhaluje smysl neklidu.



*William Eggleston, Memphis 1969–71*



*Chlapec v červeném svetru, 1971*



*Los Alamos 1965–68*



*Červený strop 1973*

V roce 1976 měl Eggleston sólo výstavu v Muzeu moderního umění (Moma v New Yorku). Tento soubor díla byl pořízen na diapositivity a

počáteční reakce na tuto výstavu byly velmi rozdílné. Eggleston byl kritizován nejen za banální námět v jeho fotografiích, ale také za použití a zpracování barev. Do té doby dokumentární fotografové pracovali převážně s černobílou fotografií a barva byla považována za vhodnou výhradně pro použití v komerční fotografii. Eggleston zde také experimentoval s barvením pozitivů, kde fotografie byly více satureované, a to jim dávalo něco jako hyperrealistický nádech, který namísto pohledu na reálný předmět v divákovi vyvolal emocionální reakci. Dalo by se říci, že černobílá barva v dokumentární fotografii znázorňovala větší autentičnost než fotografie barevná. Používáním různých barev a saturací je autor schopen změnit význam fotografie.

## 2.2. Simon Norfolk

Na využívání barvy v dokumentární fotografii bych chtěla navázat fotografem **Simonem Norfolkem**, u něhož si na příkladu můžeme vysvětlit, jak volba denního světla a tónování fotografií může naprosto změnit vnímání a chápání fotografie. Simon Norfolk se narodil v Lagosu, v Nigerii v roce 1963. Školní docházku absolvoval ve Velké Británii, kterou zakončil studiem filozofie a psychologie na Oxfordské a Bristolské univerzitě. Po absolvování studia dokumentární fotografie v Newportu v Jižním Walesu pracoval jako fotožurnalista. V roce 1994 se začal zaměřovat na krajinnou fotografii. Norfolk je známý především svými fotografiemi o genocidě, válečných zločinech a následcích válek. Mezi jeho nejznámější práce patří fotografie z Afghánistánu. *Afghanistan: chronotopia* z roku 2001 a jeho druhý projekt z roku 2010, *Burke + Norfolk: Fotografie z války v Afghánistánu*, kdy se opět vrátil do Afghánistánu, kde pracoval s fotografiemi Johna Burkeho z devatenáctého století. Burke byl první fotograf, který dokumentoval anglo-afghánskou válku. Norfolk se snažil nalézt místa, která Burke fotografoval a

přemýšlel, co by asi tak Burke fotografoval, kdyby tam byl v roce 2010.

Pokud srovnáme fotografie, které byly pořízeny v roce 2001, s těmi, které byly pořízeny o deset let později, hned na první pohled je nám zřejmý fotografův pohled na problematiku. Jak Norfolk říká: „ *V roce 2001 jsem si myslel, že válka skončila, myslel jsem si, že Afghánistán se vzchopí a lidé vybudují novou společnost. Tehdy jsem vstával ve čtyři ráno, abych fotografoval se zlatým ranním světlem, které ukáže konec velké éry a začátek něčeho nového. V roce 2011 jsem fotografoval svoje zklamání a hořkost, jak moje vláda promrhala deset let, aniž by čehokoliv dosáhla. Proto jsem fotografoval v měkkém modrém světle, protože jsem to tak cítil a nejlépe to vykreslilo význam této tragédie*“. (Fulleylove, 2011)

V jednom rozhovoru se Norfolkka zeptali, jestli je rozdíl mezi tím, co vidí v Afghánistánu na vlastní oči, a co nám sdělují média. Norfolk odpověděl: „*Je to neuvěřitelné, vyfotografoval jsem tolik fotografií v Kábulu o tom, jak se Kábul měnil a ukázal jsem tyto fotografie obrazové editorce časopisu New York Times. Tato žena dostává veškeré fotografie od všech fotografů, neboť pracuje pro nejlepší časopis na světě. Zavolala mi a říkala: „Můj bože já jsem vůbec nevěděla, že to tam takhle vypadá.“ Já jsem byl docela naštvaný, že mi to říká. V Kábulu muselo být v daný moment zhruba 400 fotografů , tak co tedy fotografovali, když ne Kábul?*“ (Fulleylove, 2011) Na tomto sdělení Simona Norfolkka si můžeme uvědomit, jak neobjektivní jsou fotografie, které můžeme vidět v nejrůznějších médiích. Každý autor, fotograf do snímků vkládá svůj vlastní subjektivní pohled, především výběrem situací které fotografuje, dále úhlem pohledu a posléze ořezáním a podobně. Dále obrazový editoři zde mohou vložit také svůj subjektivní pohled a ve finále koneční příjemce informace, neboli široká veřejnost nezískává až tak objektivní pohled na danou situace, která se odehrála.

Právě proto jsou se můžeme domnívat, proč fotografové jako jsou Simon Norfolk volí jiný způsob sdělování válečných příběhů, než pouhou reportáž válečných událostí. Jeho fotografie mají nesmírnou jasnost a detaily, postrádají typický šok a trauma, které můžeme od válečných fotografií očekávat. Na tomto příkladu lze vidět, jak fotograf může výsledný efekt a působení na diváka zmanipulovat pouhou volbou světla a barev. I pochmurná fotografie může vypadat optimisticky, pokud zde zvolíme správné osvětlení a správnou barevnou kompozici.

Na první fotografii *Prodejce balónků u bývalé čajovny*, ze souboru díla *Afghanistan: Chronotopia* z roku 2001, lze vidět bývalou čajovnu v parku vedle afghánské výstavy ekonomických a sociálních úspěchů ve čtvrti Shad Shahid v Kábulu. Balonky pod nadvládou Talibanu byly nezákonné, ale v tehdejší době byly běžně vidět v ulicích a sloužily jako levné pobavení pro děti. Na této fotografii a na celém souboru díla je vidět určitý optimismus, který je evokovaný světlem použitým při fotografování. Na druhé fotografii lze shlédnout *Hřbitov na Kohe Asmai*, se souboru díla Burke + Norfolk z roku 2011. Simon Norfolk fotografoval tento soubor díla v mnohem melancholické náladě. Mají nádech modré barvy, která v nás evokuje zklamání a depresi. Je to výsledek toho, co se v Afghánistánu během deseti let, které uběhly od tvorby prvního souboru, událo. Bylo zde utraceno miliardy dolarů a země je mnohem desolátním stavu než předtím. Na tomto příkladu lze vidět, jak pouhá volba barevné kompozice může změnit celé vnímání významu fotografie.

Norfolk se také snaží ztvárnit krásné fotografie, o kterých sám v rozhovoru říká: „*Krásna je zde pouze prostředek. Tím, že fotografie jsou nádherné, jste vy na určitý okamžik vlákáni do nich téměř vstoupit. Zaplést se s ní a a mít s ní rozhovor a pak zjistíte, že jste poslouchali*

*spoustu rozhovorů, které byste pravděpodobně neposlouchali, pokud bych vás navedl do této fotografie, do tohoto dialogu. Proto krása byla vždy velice taktickou záležitostí. Pokud bych si myslel, že budu schopen sdělit své poznatky bez krásky, tak bych se krásky v mých fotografiích vzdal hned zítra. Ale teď je krása velice důležitým nástrojem.“ (Norfolk hovoří v Burke+Norfolk, Tchalenko, 2011)*



*Simon Norfolk, Prodejce balónku u bývalé čajovny, 2001*



*Simon Norfolk, Hřbitov Kohe Asmai, 2011*

Fotografie pořízené během válek byly a stále jsou velmi působivé a mají velký vliv na veřejnost, proto se vojenské orgány snaží kontrolovat novináře a fotografy, kteří pracují v konfliktních zónách. V některých případech přímo, v jiných přes redaktory a vydavatele, kteří fotoreportéry zaměstnávají. Dostat se do centra událostí na bojišti se stává stále obtížnější a v mnoha případech natolik nebezpečné, že fotožurnalisté musí hledat nový styl, jak přinášet reportáž z válečných oblastí a zaujmout obrazové editory a veřejnost. Mimo Simona Norfolkka zde můžeme uvést také Lucka Delahaye, který taktéž pracuje retrospektivně a jejich jednotlivé fotografie jsou velice velké účelně řízené a inscenované.

**Luc Delahaye** a Simon Norfolk se vydávají do válečných zón až po samotném incidentu a dokumentují výsledek násilného konfliktu. V jejich práci nenalezneme žádné fotografie z násilného konfliktu, ale naopak můžeme zhlédnout snímky zničených budov, nebo pohřby, které v divákovi mohou vyvolat mnohem silnější pocity. Mezi mnoha důvody, proč jsou tyto fotografie tak působivé a proč diváka tolik osloví, je skutečnost, že snímky jsou do nejmenšího detailu promyšlené, zrežirované a zkonstruované. Také možnost vidět uvedené fotografie na stěnách světových muzeí nebo galerií vyvolá v divákovi velký obdiv. Například Luc Delahay, bývalý člen fotografické agentury Magnum, komponuje své fotografie podle vzoru historických maleb. Jedná se převážně o velkoformátové fotografie a při pohledu na ně můžeme vidět naprostý klid, výsledek hrůzy válek, kterých jsme si vědomi díky sdělovacím prostředkům, avšak tyto fotografie jsou mnohem silnější a osobitější a zaryjí se v naši mysl na dlouhou dobu. Jak Charlotte Cotton říká: *„Delahay si ve fotožurnalistice zvolí například aktuální politické téma, veřejnosti dobře známé, a vytvoří historické tablo, znázorňující*

*tuto nedávnou traumatizující historickou událost velmi hlasitým a znepokojujícím způsobem“ (Cotton, 2004, 185). Tyto dokumentární snímky jsou považovány za skutečné dokumentární fotografie se známkami fikce. Delahayho snímky jsou krásné fotografie, které vypadají jako malby na stěnách galerie. V tomto případě se stále jedná o dokumentární fotografii.*



*Luc Delahaye, Kabul Road, 2001*



*Luc Delahaye, Taliban, 2001*

## 2.3 Občanská žurnalistika

Navíc technický pokrok, zejména v digitálních médiích, je rovněž považován za ztrátu autenticity a důvěryhodnosti dokumentu, což by se dalo považovat za dobrou věc, neboť to diváka donutí zamyslet se nad tím, zda fotografie je opravdu zachycením pravdy a skutečnosti. Problematika občanské žurnalistiky, která je velice úzce spojena s technickým pokrokem, může přinést záruku pravosti a autenticity, protože divák získá informaci z několika nezávislých zdrojů. To je jednoznačně nevýhoda a podle Liz Wells je to také jeden z důvodů, proč se dokumentaristé obracejí k umělecké tvorbě.

*Jako reakci na tento zjevný nedostatek, kdy fotografové nejsou schopni reagovat na bezprostřední události a kontrolovat tak svou práci, se mnozí rozhodli přijmout (alespoň v určitém ohledu) pozici umělce, který je schopen vystavovat své fotografie v galeriích a prodávat tyto umělecká díla na stále se rozšiřujícím uměleckém trhu. (Wells, 2004, 110)*

Občanská žurnalistika je něco, co se děje v žurnalistice a reportážní fotografii už několik let, a je to převážně díky technickému vývoji, který je naprostou součástí našeho současného života. Skutečnost, že časový rozdíl mezi tím, kdy se událost stane, a časem, kdy jsou fotografie nebo jejich záznam publikovány, se stále zkracuje. To má za důsledek to, že fotografové už nejsou schopni uspokojit vydavatele a editory rychlostí svých pořízených fotografií, k daným událostem, protože mnohé už jsou dávno zveřejněny na sociálních sítích, jako je YouTube, Twitter, Flickr a další. Fotograf musí reagovat okamžitě, protože pokud s fotografiemi přijde někdo jiný dříve, a nemusí se ani o profesionálního fotografa jednat, on sám přichází o svou provizi.

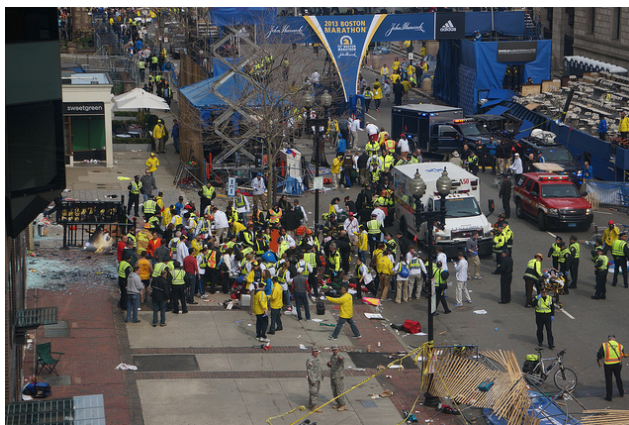
Rok 2005 byl pravděpodobně rokem, kdy si veřejnost ve Velké Británii začala dělat svoje vlastní zpravodajství. Technické vylepšení mobilních telefonů s vestavěnými fotoaparáty umožnilo široké veřejnosti nejen mluvit a posílat textové zprávy, ale také pořizovat fotografie a videozáznamy. Pro BBC byl pravděpodobně průlomem 7. červenec, kdy došlo k teroristickým výbuchům v londýnském metru. Šest hodin po výbuchu BBC obdržela více než 1000 fotografií, 20 amatérských videozáznamů, 4000 textových zpráv a 20000 e-mailů. Lidé se na těchto zprávách podíleli jako nikdy předtím. Příští den se hlavní zprávy skládaly pouze z editovaných amatérských videozáznamů, které byly do redakce zaslané diváky. (Sambrook, 2005, 13)



*Teroristické útoky v Londýnském metru, 7. července 2005*

Tento technický vývoj je důvodem proč si dokumentaristé hledají další způsoby jak praktikovat svoji práci. Dokonce i obyčejný telefon má zabudovaný fotoaparát a je schopen zachytit událost s dostatečnou kvalitou, která může být publikována na internetu nebo dokonce i v tištěných médiích. Fotografové pracující pro tisk už nejsou vysílání na místa kde se něco stalo, aby danou události fotografovali, ale mnohem více se stává že média požádají veřejnost, aby přispěla svými fotografiemi. Když se například podíváme na internetové stránky BBC, tak zde můžeme vidět, jak čtenáře vyzývají: „Pomozte nám vytvořit zprávy

s vašimi fotografiemi, příběhy a názory.“ Další výhodou tohoto přístupu je fakt, že média obdrží informace z více zdrojů, které celkově nabízejí více autentický pohled na události než jako práce jednoho fotografa. Nestranný editor potom vybere takovou fotografii, která je co nejvíce schopna vylíčit pravdivou a realistickou verzi události. O významu občanské žurnalistiky jako autentického zdroje informací jsme se v mohli přesvědčit při nedávných teroristických útocích v Bostonu. Zde sociální sítě sloužili nejen jako komunikační kanál mezi policií a občany, ale také jako zdroj informací pro média, které na základě nich vytvářela zprávy. Informace z těchto zdrojů ale posloužily i ke konečnému dopadení pachatelů. Zde můžeme vidět jednu z mnoha fotografií, která byla pořízena amatérským fotografem bezprostředně po výbuchu a publikována na sociální síti Flickr. Kvalita je naprosto ideální a rychlost mezi samotnou událostí a publikací na webových stránkách je téměř instantní.



*Aaron Tang, Boston, Flickr, 2013*

## **2.4. Pedro Mayer**

Dále se nám nabízí se zde také otázka, zda je skutečně důležité mít pro diváky autentickou fotografii, anebo zda manipulace a fotografův záměr k překroucení události jsou dostatečně odůvodněné? Příkladem takového

fotografa je **Pedro Mayer**, jehož fotografie, jako například *Kde jsou peníze/ Where is the money (1985)* je digitálně manipulována. Tato fotografie je složena ze dvou fotografií, které byly pořízeny v roce 1985 ve stejný den, na stejném místě, ale z jiného úhlu pohledu.



*Pedro Mayer, Kde jsou peníze, 1985*

Je tato fotografie dokument? Mayer tvrdí, že se jedná o dokumentární fotografii, že pouze shrne informace dohromady, stejně jako novinář, který čerpá z poznámek a rozhovorů a dokumentární filmaři upravují finální dokument editováním. Mnohé debaty o dokumentární a reportážní fotografii se pravidelně vrací k otázce o pravosti a věrohodnosti. Pravděpodobně základní problémy jsou etické, které se netýkají otázek přirozené přesnosti, závažnosti účelu, detailu a hloubky nastudování a celistvosti vyprávění.

Pedro Mayer také říká: *Ano, fotografie byly změněny, ale jaký je rozdíl mezi tím, co vytvářím digitální manipulací na počítači a rozhodnutím fotografa jaký použít úhel pohledu k pořízení fotografie?* (Mayer, 2002)

Debaty na téma manipulace ve fotografii, jako byla v minulosti například *Býčí lebka* a v současné době na téma digitální manipulace, jsou velmi důležité, protože veřejnost si je vědoma toho, že fotografie není evidence pravdy a skutečnosti.

## 2.5 Jeff Wall

Jedním z dalších příkladů, který nás donutí zamyslet se nad dokumentárním žánrem je **Jeff Wall** a jeho termín „nový dokument“. Je nutno zamyslet se nad tím, a zda-li, jak tvrdí, je třeba tento žánr také vnímat jako dokument, pravou fotografii, kterou vnímáme jako „absolutní“ pravdu, nebo se na tuto fotografii musíme dívat jako na produkt kreativního intelektu fotografa. Susan Bright řekla:

*„Současný dokument neztratil svou pravomoc sdělovat pravdu, jako se to stalo v minulosti, ale pouze se posunul někam dál. Fotografie nyní umožňují divákovi vytvořit si široký výklad pomocí dvojsmyslnosti, spíše než jednoznačnosti, která z mnoha fotografií vyplývá. Vystavovat fotografie v galerii nebo je otisknout v uměleckých knihách umožňuje současným umělcům se s tímto termínem vypořádat plynuleji a jako žánr to začalo mít mnohem širší význam.“ (Bright, 2006, 159).*



*Jeff Wall, Ranní úklid, Barcelona, 1999*



*Jeff Wall, Výhled z mého apartmánu, 2004 - 2005*

Jeff Wall je kanadský fotograf a spisovatel, který se narodil v roce 1946 ve Vancouveru a je znám převážně pro své velkoformátové podsvícené transparentní fotografie. Byl jedním z prvních umělců v nové vlně fotografů, kteří si uvědomovali obrovský potenciál masivního zvětšování fotografií. Velice ambiciózní a komplexní prací je například, *Náhlý závan větru/Sudden gust of Wind (1993)*, podle námětu malby japonského malíře Hokusai z roku 1832, kde fotografie je sestavena z několika fotografických prvků a jedná se o digitální montáž. Tato fotografie obsahuje scénu z japonského venkova, která byla přetvořena v Britské Kolumbii v Kanadě, bylo zde použito herců, celá produkce zabrala zhruba rok a bylo pořízeno 100 fotografií. Posléze byly tyto fotografie zkomponovány dohromady tak, aby bylo dosaženo souvislé montáže, která nám dává iluzi o zachycení skutečného okamžiku v čase. Fotograf zde pracuje obdobně jako mnoho malířů z devatenáctého století, podobně jako Hokusai, který předlohu k této fotografii ztvárnil minulém století, a který se snažil zachycovat dění kolem sebe a vnášel do obrazu svůj subjektivní pohled. Většina kritiků se domnívá, že Wallovo

zobrazování každodenního života má nějaký sociální význam. Pravdou ale je, že skutečný význam formálních, technických a ikonografických elementů, které Wall spojuje ve svých dílech, je velice prchavý. Wall reaguje především na kýčovitě snapshoty z každodenního života s rozhodujícím okamžikem, kde nějaká zápleтка je částečně opomíjena, nebo zde není vůbec. Tyto snapshoty jsou povzneseny ke zdánlivě epickému významu pomocí velkoformátové prezentace.



*Jeff Wall, Náhlý závan větru (1993)*

Současná dokumentární fotografie neztratila sílu sdělovacího prostředku, pouze nás naučila přemýšlet o skutečné dokumentární fotografii a o její pravosti. Jeff Wall používá formálně dokumentární styl k přetváření scén, které viděl, ale neměl čas je zachytit v okamžik kdy se událost odehrála. Jedním z těchto příkladů je fotografie s názvem *Mimic (1982)*, kterou viděl se odehrát v ulicích Vancouveru, ale neměl čas ji zaznamenat v daný okamžik. Později tuto událost zrekonstruoval tak precizně jak jen mohl, s použitím specifických technik k dosažení určité nálady ve fotografii. Výsledná fotografie má takovou estetickou kvalitu a diváka osloví do takové míry, že si bude myslet, že se dívá na událost, která byla pořízena

v reálném čase. Konečná fotografie má věrohodnost události v reálném životě, má emocionální vlastnosti jako v reálném světě, proto můžeme říci, že se jedná o dokumentární fotografii, i když byla pořízená zrežirováním scény od samotného počátku. Proto Jeff Wall začal tyto snímky nazývat „novým dokumentem“ a vyjádřil se k tomu takto: „*Protože jsem měl ten pocit, že tento výraz vyjadřuje přesněji, než ty ostatní, které mě napadly, abych vyjádřil vztah k dokumentární fotografii.*“ (Wall, 2005)



*Jeff Wall, Mimic, 1982*

Ale je to dokument? napadá nás při pohledu na fotografie Jeffa Walla a Pedra Mayera, které se v reálném světě opravdu mohou uskutečnit. My ale víme, že byly buď zinscenovány nebo digitálně manipulovány. Jedná se tedy o dokumentární fotografii do určité míry. Zdá se tedy, že hlavní otázka může být formulována takto: Proč se zdá být přijatelné dívat se na fotografie těchto autorů a považovat je za dokumentární fotografii, když je to v podstatě přetvoření nějaké události? Odpověď však může být taková, že zde si je divák od prvního počátku vědom, že není klamán a nucen věřit něčemu, co není pravda. Chápeme tuto práci jako líčení reality a víme, do jaké míry tato fotografie je reálná a do jaké míry dokumentarista/umělec fotografii upravitel k dosažení tvůrčího efektu.

## 2.6 Tom Hunter

Další umělec, fotograf, který se zabývá inscenovanou fotografií dokumentárního stylu je **Tom Hunter**. Tom Hunter se narodil v roce 1965 v Bournemouth, ve Velké Británii, vystudoval Royal College of Art a zabývá se převážně dokumentováním života v Hackney, východní části Londýna. Hunter je znám především tím, že je prvním fotografem, který měl sólo výstavu v Národní galerii v Londýně. Tato výstava byla významnou událostí v historii fotografie, protože se stala první fotografickou výstavou v prostorách této instituce. Národní Galerie je výstavní prostor, kde lze exkluzivně shlédnout výtvarná díla klasických autorů a fotografie zde neměla do této výstavy žádné zastoupení. Tento soubor díla *Život v pekle a další příběhy/Living in Hell and Other Stories (2005)* se převážně skládá z fotografií, které jsou přetvořená umělecká díla od klasických umělců, jako je Johannes Vermeer, nebo Diego Velasques. Byl to naprostý zlom v chápání fotografie jako umění.

Jeho nejznámější fotografie se nazývá, *Žena čtoucí dopis o vystěhování/Woman Reading Possesion Order, (1998)*, za kterou v roce 1998 v kategorii portrétní fotografie získal Cenu Kobal. Jeho velkou inspirací a námětem k vytvoření této fotografie se stal známý obraz od Johannese Vermeera, *Dívka čte u otevřeného okna (1657–1659)*. Stejně jako slavní malíři Hunter zobrazuje tichou, každodenní scénu, která dává jeho subjektům z okraje společnosti určitou viditelnou přítomnost a klidnou vznešenost. Hunter si vyhledává subjekty ve svém blízkém okolí, mnoho jeho prvních fotografií jsou fotografie squatterů, neboť on sám dlouhá léta jako squatter žil.



*Tom Hunter, Dívka čte dopis o vystěhování, 1998*

Soubor díla, který bylo možno shlédnout v Národní galerii v Londýně, se nazývá *Život v pekle a další příběhy/Living in Hell and Other Stories (2005)*. Pro tento soubor díla Hunter sbíral titulky z místních novin a obrazově je ztvárňuje dle toho jak si myslí, že se určitá událost odehrála se silnou referencí na staré mistry malíře. Jedná se zde o fantazii, která se mísí se sociálním realismem s cílem vytvořit nějaký příběh. Zde se jedná o naprosto zinscenované fotografie s herci, kde příběh je sice skutečný, ale jedná se zde pouze o dohad jak se událost odehrála.



*Tom Hunter, Život v pekle, 2005*

*„Fotografie se stejnojmenným názvem, jako celý soubor Život v pekle (Living in Hell), bylo velice zajímavé, bylo to o ženě, která bydlela v bytě zamořeném šváby. Takovéto příběhy se ani nezveřejňují, protože bídná úroveň bydlení v Hackery je naprosto běžná záležitost a není to žádná novina. Takže mnohem radostnější bylo to, že jeden z těchto příběhů se dostal nejen do novin, ale nakonec do jiného média. Skuteční lidé takhle musí žít a je to naprosto otřesné. Příště, až mi někdo s takovým příběhem zavolá, budu se snažit si vybavit tuhle fotografii. On přetvořil něco, o čem lidé nechtějí vědět v něco na co se lidé chtějí jít podívat.“* (Jack Leafley v rozhovoru se Sophií Heawoodovou, Guardian)

Zde se nejedná o klasickou dokumentární fotografii, ani o fotožurnalismus, ale o příběh, který se na pravdě pouze zakládá. V tomto případě fotografova představivost a jeho domněnky, jak se asi skutečnost udála jsou východiskem ke ztvárnění těchto fotografií. Jedná se zde tedy o dokument? Stejně jako u Jeffa Walla si nemůžeme být jisti. Pravdou ale zůstává, že fotografie evokuje určité pocity v divákovi, který na danou situaci reaguje a uvědomuje si, že tyto věci se dějí kolem nás, ale není si toho normálně vědom, protože nikdo na takové věci nikdy nepoukazuje.

## **2. 6. Hranice dokumentu**

Kde se tedy nachází hranice dokumentu? Pravděpodobně velice zlomovým bodem pro pochopení této problematiky byla v roce 2003 výstava Cruel and Tender, s podtitulkem „Skutečnost ve fotografii dvacátého století“, v galerii moderního umění, Tate Modern, v Londýně. Zde jsme na jedné výstavě měli možnost shlédnout fotografii od Walkera Evanse, Roberta Franka, přes Williama Egelstna až k více současným fotografům a více kontroverzním, jako jsou například Philipa Lorcu

diCorsiu, Lewise Baltze a další. Co tito autoři mají společné je záznam reality s velice individuálním přístupem. Philip Lorca diCorsia fotografuje buď velice neformální snaphoty, nebo zinscenované fotografie s kultovní kvalitou, které často působí velice barokně. Dále zde můžeme shlédnout manželé Bechrovi a jejich jednoduché fotografie industriální krajiny. Většina této tvorby na nás na první pohled nepůsobí jako dokumentární fotografie. Pokud se ale nad těmito fotografiemi zamyslíme jsme ochotni je přijmout za dokument. Na čem, nebo na kom tedy záleží, co je a co už není dokument a co je umění. Dokumentární tvorba se v mnohém rozchází a fotografové jsou nuceni hledat nové směry a nový způsob jak danou problematiku ztvárnit.

## 2.7 Alec Soth

Alec Soth je relativně mladý fotograf z Minneapolis. Studoval malbu, ale byl ovlivněn svým učitelem Joelem Sternfeldem do takové míry, že se rozhodl zabývat se fotografií. O jeho práci se začala zajímat prestižní foto-žurnalistická agentura Magnum a Soth se stal jejím členem, i když se za dokumentaristu ani reportéra vůbec nepovažuje. Jeho učitel o něm řekl: „*Alec Soth udělal něco, co změnilo směr vývoje tohoto média, směr, který budou následovat další fotografové*“. (Joel Sternfeld citován v Schumann, 2004). Ale je to pravda? Práce v barvě v neokázalém dokumentárním stylu, který navazuje na tradice Walkera Evanse a Stephena Shora, vnesla do této tradice zajímavý nový pohled. Soth přikládá k fotografiím i fotografie ručně psaných dopisů se společným tématem. (Aletti, 2006). Nicméně jeho práce je v podstatě úspěšnou reinterpetací tradice amerických „road“ fotografů. Tato myšlenka se bude vyskytovat v následující rozpravě na téma jeho první významné práce *Spaní u Mississippi/Sleeping by the Mississippi*. Spánek v kontextu této výstavy můžeme chápat i jako snění.



*Alec Soth, Charles Lindbergh's boyhood bed, 1999, Herman's bed, 2002*



*Sunshine, 2000*



*Luxora, 2002*



*Lenny, 2002*

*z cyklu Sleeping by the Mississippi*

*Sleeping by the Mississippi* byl poprvé vystaven na bienále Whitney v New Yorku v roce 2004 a je to výsledek pětileté práce kolem „třetího pobřeží“ Spojených států, jak se nazývají břehy řeky Mississippi. Při práci používá 10x8 velkoformátový fotoaparát, který je velice objemný a jak sám říká, může se tímto přirovnat k filmařům. Filmoví tvůrci také používají velkou objemovou techniku, proces produkce je velmi pomalý, je zde potřeba získat finanční zdroje, poté samotné fotografování a postprodukce. Jeho fotografický styl je označován jako „poetický dokument“ (Fallon, 2003). George Slade umělecký ředitel, přesně popsal Sothův styl:

*„Domnívám se, že je něco na Alecových fotografiích, kde jakoby flirtuje s fikcí, za kterou se skrývá nějaký příběh, který ale nemusí být vždy pravdivý. Všechno je to o vyprávění příběhu. Někdy je pravdivý, někdy není.“* (Slade citovaný v Combs, 2004)

Během svého cestování po vodních tocích Spojených států Soth svými očima a svým fotoaparátem dokumentoval všední život zapomenutých míst a lidí. Jeho fotografie naplňují tradici americké „road photography“, která byla založena Walkerem Evansem a Robertem Frankem. Soth úspěšně seskupil několik žánrů fotografie – krajinou fotografii, zátiší a portrétní fotografii. Stejně jako Evans, Soth vytvořil příběh o americkém životě kolem hlavních vodních toků Spojených Států. To, co Grundberg tvrdí o Walkeru Evansovi, může být také jednoduše aplikováno na soubor *Sleeping by the Mississippi*.

„Evans se zaměřuje na symboly a fotografii jako na znakovou řeč nebo sémiotické médium, které je téměř nevyslovitelné. Jak můžeme vidět na fotografiích, které jsou zahrnuty v souboru díla *Americké fotografie* (American Photographs), a v jejich posloupnosti. Evans se snažil o

vytvoření textu pomocí fotografií. Ve skutečnosti se snažil vytvořit evokující spojitost označení, symboliky amerických věcí. Prohlížíme si fotografie, stejně jako když čteme román, každá další stránka navazuje na tu předcházející. A ze zkušenosti víme, že Evansovo dílo se skládá ze snímků, které můžeme označit jako politické. Ameriku v Amerických fotografiích ovládají symboly. (Grundberg, 1999, 15–16).

Soth vědomě pracuje v americké tradici a v uměleckém duchu a má zájem vytvořit stav mysli, spíše než provést zeměpisný záznam během své cesty podél břehu řeky Mississippi. Jeho fotografie jsou velice romantické, vztahují se ke všem klasickým tématům, sexu, náboženství a smrti. Každá fotografie této sbírky má v sobě skrytý příběh, který se skrývá pod vrstvami symbolů a významů. Divák je nucen tento příběh hledat. Fotografie se zdají být na první pohled velice obyčejné, ale to je to, co je dělá tajemnými, krásnými a duchovními. Fotografie komunikují beze slov a divák je nucen si vytvořit vlastní příběh. Tyto fotografie nejsou o řece samotné, ale jsou o zapomenuté americké společnosti žijící kolem řeky Mississippi. Aby Soth navodil náladu, přeskládá předměty, nábytek, pozadí, tak aby mu to vyhovovalo. Soth vysvětluje: „*Používáním velkoformátové kamery strávíte většinu času skládáním snímku dohromady a jeho realizací. Ačkoli fotografie není celá zkonstruována, ale může tak na první pohled vypadat. Na fotografii není to, co tam bylo původně ve skutečnosti, připadáte si jako na stojanu a celou dobu montujete snímek před sebou.*“ (Soth citován v Less, 2005, 9). Jeho inspiraci pravděpodobně můžeme najít v malířství, které původně studoval, tvoří zde fotografii podobným způsobem jakým by vytvořil malbu. Dobrým příkladem tohoto je fotografie Sugar's, Davenport, Iowa 2002 ze série Sleeping by the Mississippi.



*Alec Soth, Sugar's, Iowa, 2002*

Vypadá to jako ideální rodinný obývací pokoj, silný syntetický koberec, čalouněné křeslo, krb s lampičkou a zelené stěny, které nám dávají pocit relaxace. Všechno nám začíná docházet když si všimneme časopisu Hustler, který tam Soth položil sám na zem vedle křesla a titul nám prozradí více. Jedná se v podstatě o „zelený pokoj“ v jednom nevěstinci na malém městě. Divák nemusí mít všechny informace, ale při pohledu na fotografii si příběh může domyslet a ne každý divák musí mít stejný příběh. Soth používá jednoduchou strategii: fotografuje velice jasně a jednoduše a používání titulu dává divákovi nápovědu. Obvykle když Soth potkal někoho, kdo vyvolal jeho zájem, zeptá se jich, co je jejich největší sen a aby ho napsali na papír, pak je fotografuje na nějakém místě, které si vyberou, nebo v jejich vlastních domovech.

Způsob, jakým pracuje, je velice zajímavý. Když ho něco opravdu zaujme, představí se, řekne čím se zabývá, a lidé jsou k němu většinou velice štedří, jako například fotografie *Nikdy jsem nevěděl kam jít / I never knew*

*where I wanted to go* (2003). V jednom baru v Minneapolis potkal svůj subjekt, člověka který jej pozval k sobě domů, a zde byla také vytvořena tato fotografie.

„Doufám, že vám nevadí, že si to tu trochu přeskládám?“ Plakáty byly přemístěny za židli, lampa přesunuta dopředu a další věci byly přesunuty. Prostor je teď lépe zkomponován, je klidnější, je to taková poetická verze toho, co tam bylo předtím. (Soth citován ve Fallon, 2003, 24)



*Alec Soth, Nikdy jsem nevěděl kam jít, 2002*

I když Soth je tolikrát srovnáván s Walkerem Evansem, Evans by Sothovi inscenování fotografií neschválil. Evans se jednou vyjádřil k incidentu s jeho kolegou z FSA Arthurem Rothsteinem, který přemístil lebku na vyschlou půdu. Tady slovo dokument má své zásady: na nic se nechytá. „Manipuluješ fotografii pouze, když se rozhoduješ, co zabrat, ale

rozhodně do záběru nic nedáváme. (Evans citován v Mraz, 2003) Pro Evanse přemísťování a upravování scény bylo naprosto nepřijatelné, ale při pohledu na jeho perfektně komponované fotografie se v nás probouzí otázka o pravosti jeho práce.

Ve fotografiích od Aleca Sotha je spousta fikce. On dokumentuje realitu svými očima, svou myslí a sděluje nám příběh, který nám chce říct. I když mnoho teoretiků a kritiků popisují jeho práci jako dokumentární fotografii, Soth sám s touto kategorizací není příliš spokojený. Jak řekl v rozhovoru s Aaronem Schumanem pro časopis *Seasaw*: „ Nejsem úplně spokojen s tím, že tato práce je označována za sociální dokument. To je proč jsem tuto práci nazval *Sleeping by the Mississippi*.“ (Soth citován v Schuman, 2004). Tento soubor díla, jak už bylo výše zmíněno, zaujal fotografickou agenturu Magnum a jeho práce je do značné míry srovnávána s prací Walkera Evanse a Roberta Franka a jejich dokumentárním stylem. „Jsem si těchto věcí vědom, ale já jsem si utvářel vlastní řeku. To je to, co fotografové běžně dělají, nebo snad ne? Vytvářet si vlastní vizi. Velmi rád bych viděl, jak by jiní fotografové k tomuto tématu přistupovali. Jsem si zcela jist, že každý přístup by byl naprosto jedinečný.“ (Soth citován v Schuman 2004)

Chceme-li se podívat na podobnosti v jiných médiích, například francouzský filmař Nicolas Philibert, autor dokumentárního filmu *Etre et Avoir/Být a mít*, z roku 2002, je často kritizován za to, že tento snímek není zcela autentický. Tento film je natáčený na základní škole v malé vesnici, která má zhruba 200 obyvatel a jeho tvůrci byli kritizováni a žalováni učitelem a rodiči žáků této malotřídky za zavádějící důvod k natáčení tohoto filmu.

„ Je to velké nedorozumění o dokumentu samotném. Lidé by si měli

uvědomit, že dokument je subjektivní pohled jednoho člověka, jednoho autora, filmaře, který se rozhodne, že kameru umístí tady, nebo tam, že bude následovat děti po třídě, nebo bude filmovat pouze z jednoho místa, nebo natočí tohle, nebo tamto, nebo nenatočí nějakou událost vůbec atd. Děláte rozhodnutí každou vteřinu a na konci filmu to není realita, ale rekonstrukce reality, převyprávění příběhu události a světa.“ (Nicolas Phlibert citován v Search 2004).

Pokud pochopíme, že Soth vymyslel scénu a zvolil to, co znázorní, mělo by to v nás vzbudit pozornost o poctivosti jeho dokumentární tvorby. Je to něco jiného než rozhodnutí kteréhokoliv jiného dokumentaristy při pořizování fotografie. Volba směru, ze kterého je fotografii možno pořídit, rozhodnutí přidat nebo skrýt nějaké informace, které by divákovi mohly scénu lépe vysvětlit, jsou skutečnosti, pro které se fotograf během pořizování fotografie musí rozhodnout. Zdá se být naprosto nemožné pořídit skutečně neutrální fotografii. Je to, co dělá Soth, z estetického a deskriptivního důvodu, něco jiného než rozhodnutí, která dělají váleční fotografové? Ti se rozhodují, jak má být záběr široký, jestli zaberou nebo nezaberou určité osoby či budovy do scény tak, aby do fotografie vnesli ducha, kterého oni sami chtějí v závislosti na svém názoru a svých záměrech fotografa. Pravděpodobně nikoliv.

## ZÁVĚR

Tato diplomová práce byla zaměřena na zjištění, zda existuje absolutní pravda ve fotografii, ve fotožurnalistice a v dokumentární fotografii, a jestli ne, čemu můžeme ve fotografii vůbec věřit. Otázka v podstatě zněla: Jaké jsou limity manipulace ve fotografii? Do jaké míry jsme ochotni akceptovat inscenovanou, režírovanou, editovanou, nebo dokonce fotografii, která je celá vyprodukovaná jako představa fotografa a pouze budí dojem, že se jedná o dokumentární fotografii? Můžeme vůbec v současné době věřit fotografii, jako evidenci pravdy?

Zdá se, že už dřívější fotografové nebyli naprosto upřímní o skutečnosti, kterou v sobě fotografie nesla. Dokument byl jediná oblast fotografie, která byla akceptována, a pro uměleckou fotografii neexistoval trh, proto být uměleckým fotografem nebylo moc ziskové ani moc běžné. Pokud by se dokumentarista přiznal k manipulaci, nebo konstruování fotografie, byl by označen za umělce. Po dlouhá léta se o možnosti manipulace ve fotografii moc nemluvalo. Pravda vyšla na jevo, když se začla zpochybňovat pravost některých známých fotografií a fotografie postupně ztrácela svoje kredibilitu.

Současná dokumentární tvorba si hledá nové směry, posouvají se hranice a fotografové hledají nové způsoby své práce. Fotožurnalismus ztrácí svůj význam, protože zprávy jsou schopni vytvářet dokonce i amatérští fotografové, kteří většinou mají autentičtější a fotografie událostí, s mnohem kratším časovým rozdílem, protože se na místě události už nacházejí. Profesionální fotografové se proto snaží tvořit krásné fotografie, které nejsou jednoznačné, ale fungují na principu dvojsmyslnosti a diváka osloví mnohdy mnohem intenzivněji než klasické dokumentární fotografie. Manipulace v jakékoliv míře je zde nezbytným

nástrojem jak těchto působivých fotografií docílit. V současné době musíme brát na vědomí i existenci digitální manipulace, která pravděpodobně znamená konec pravé dokumentární fotografie, protože každou pořízenou fotografii je možno upravovat v různých foto editorech, jako je například Photoshop. Tímto jakákoliv fotografie ztrácí svoji důvěryhodnost úplně. Pedro Mayer měl pravdu, když říkal: „*Budeme milovat digitální fotografie, protože umožní vyspět a porozumět samotné podstatě dokumentárních fotografií*“. (Mayer, 2006).

Fotografie současných dokumentárních fotografů chápeme pouze jako jejich vlastní pohled na skutečnost. Jedná se zde o subjektivní pohled jednoho fotografa. Stejně jako fotografie Simona Norfolkka, Jeffa Walla, Aleca Sotha, ale také Pedra Mayera nám položí otázku o poctivosti a dokládají, že zde neexistuje neutrální fotografie, která bude důvěryhodná a bude důkazem pravdy. Je důležité si být vědomi veškerých skutečností, a rozhodnutí, které fotograf uskutečňuje před, během a po jejím pořízení. Tyto fakta nám pomohou vytvořit si na fotografii vlastní názor. Téměř všichni současní fotografové v této diskusi se nepovažují za dokumentaristy, ale je velice zřejmé, že používají styl dokumentární fotografie, který Evans považoval za něco nepřijatelného: „*Příkladem i dokumentu by byla policejní fotografie místa vraždy. Zde lze vidět, že dokument má určité využití, naproti tomu umění je k ničemu, proto umění nikdy nemůže být dokument, ale může si tento styl osvojit.*“ (Evans citován v Roberts, 2003, 20)

Zdá se, že tuto otázku zda manipulace se fotografií je přípustná či nikoliv, nelze zodpovědět jednoduše. Jedná se zde o něco hlubšího a nemá to co dělat s nějakými pravidly, s tím co bylo a co nebylo manipulováno, ale mnohem více s tím, jak je určitá fotografie prezentována. Na jedné straně máme fotografie, o kterých autoři tvrdí, že se jedná o

dokumentární realismus, avšak neobsahují základní prvky dokumentárního realismu a nevypovídají o skutečnosti pravdivě a objektivně. Na druhé straně máme fotografie, o kterých autoři otevřeně tvrdí, že se jsou subjektivním pohledem na určitou situaci, a činí tak upřímně. Taková fotografie má pro diváka vysokou míru věrohodnosti. Jako diváci jsme v tomto případě plně informováni o způsobu vzniku fotografie a jedná se o „dokumentární styl“, kde manipulace a inscenace jsou zřejmé a nejsou zatajeny. Tím nám mohou podat mnohem přesvědčivější pohled na událost než fotografie, o kterých autoři tvrdí že jsou zcela autentické.

## **Bibliografie:**

### **Knihy:**

BOLTON, R. (1992), *Contest of meaning - critical histories of photography-*, M.I.T Press, Londýn, 427 s. ISBN 0262521695

BRESSON, H. C., (1999), *The minds eye: writing on photography and photographers*, Aperture, New York, 112 s. ISBN 0893818755

BRIGHT, S. (2006), *Art photography Now*, Thames & Hudson, Londýn, 224 s, ISBN 978-0-500-28641

CLARKE, G, (1997), *The Photograph*, Oxford University Press, Oxford, 248 s, ISBN 0192842005

COTTON, Ch, (2004), *The photography as contemporary art*, Thames & Hudson, Londýn, 248 s, ISBN 05002004012

DEXTER, E., WESKI, T., (2003), *Cruel and Tender*, Vydavatelství Tate, Londýn, 286 s. ISBN 1-85437-516-4

EVANS, W. (1971) , *Walker Evans with introduction by John Szarkowski*, Moma, New York

GRUNDBERG, A., (1995), *A Crisis of the real*, Aperture, New York, 291 s, ISBN 0893814016

IGNATIEFF, M (1999), *Magnum*, Londýn: Phaidon, 531 s, ISBN 0714838217

PARR, M., BADGER, G., (2006) *The Photobook a History Volume II.*, Phaidon, Londýn, 335 s, ISBN 0-7148-4433-0

ROBERTS, J. (1998), *The Art of Interruption - realism, photography and the everyday*, Manchester University Press, New York, 241 s, ISBN 0-7190-3561-9

SOTH, A. (2004), *Sleeping by the Mississippi*, 1<sup>st</sup> ed, Gottingen: Steidl, 120 s.

ISBN 3865210074

WELLS, L. (2004) *Photography- the critical introduction*, Routledge, Londýn,

476, ISBN 041530704X

WELLS, L. (2002) *Photography Reader*, Routledge, Londýn, 496 s, ISBN

041524661X

### **Časopisy a novinové články:**

FALLON, M. (2003) *One of the Great Ones*, City Pages, str. 22–24

LEES, A (2005), *Back Watters Blues*, The Independent Review, str. 8–9

SCHUMAN, A. (2004), I walk the line, Art review magazine, str. 73–77

### **E-žurnály:**

ALETTI, V. (2006) *Critics Notebook, Soth Bound*, The New Yorker, dostupný z WWW <http://www.alecsoth.com/quotes.html>, [citováno 02.11. 2012]

BARTH, M. (1997) *Weegee's World*,\_ International Centre of Photography, dostupný z WWW <http://museum.icp.org/museum/collections/special/weegee/>, [citováno 15.01. 2013]

Combs, M (2004) *Photographer Alec Soth is coping with fame*, Minesota Public Radio

[http://news.minnesota.publicradio.org/features/2004/07/13\\_combsm\\_soth/](http://news.minnesota.publicradio.org/features/2004/07/13_combsm_soth/)  
accessed on 11.11. 2006

FULLEYLOVE, R, (2011), *Simon Norfolk, War photolog on media manipulation and Afghanistan*, dostupný z WWW

<http://www.dontpaniconline.com/magazine/radar/simon-norfolk>, [citováno 5.4. 2013]

HEAWOOD ,S , (2006), *Real Living in Hell*, dostupný z WWW

<http://www.guardian.co.uk/stage/2006/jan/11/theatre.pressandpublishing>, [citováno 25. 04. 2013]

MEYER, P. (2003), *Photography as witness, to what?* dostupný z WWW

<http://zonezero.com/editorial/febrero03/february.html>, [citováno 20.02.2013]

MEYER, P. (2000), *Redefining Documentary Photography*, dostupný z WWW

<http://zonezero.com/editorial/abril00/april.html>, [citováno 20.02.2013]

MEYER, P (2006) *If you liked documentary work, you are going to love digital images*, dostupný z WWW

<http://zonezero.com/magazine/articles/meyer3/index.html>, [citováno 20.02.2013]

MRAZ, J. (2003) *What is documentary about photography? "From directed to digital photojournalism"* dostupný z WWW

<http://zonezero.com/magazine/articles/mraz/mraz01.html>, [citováno 20.02.2013]

SAMBROOK, R. (2005) *Citizen Journalism and the BBC*, dostupný z WWW

[www.nieman.harvard.edu/reports/05-4NRwinter/Sambrook.pdf](http://www.nieman.harvard.edu/reports/05-4NRwinter/Sambrook.pdf), [citováno 04.04.2012]

SCHUMAN, A.(2004), *The Mississippi – The interview with Alec Soth* , dostupný z WWW

[http://seesawmagazine.com/soth\\_pages/soth\\_interview.html](http://seesawmagazine.com/soth_pages/soth_interview.html), [citováno 04.04. 2013]

SEARCH, J. (2004), *Nicolas Philibert interviewed by Jess Search*, dostupný z

WWW <http://www.shootingpeople.org/interviews.php?mode=philibert>,  
[citováno 13.01.2013]

WHELAN, R.(2002) *Providing that Robert Capa's "Falling soldier" is genuine: A detective Story*, dostupný z WWW  
[http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/capa\\_r6.html](http://www.pbs.org/wnet/americanmasters/database/capa_r6.html), [citováno  
21. 01. 2013]

### **Filmy:**

PHILIBERT, Nicolas, (2003), *Etre et Avoir*, 104min, Canal +, DVD

BRESSON, H. C., (1993), *Decisive Moment*, BBC2, [www.iplayer.co.uk](http://www.iplayer.co.uk)

TCHALENKO, Luke, (2011), *Burke + Norfolk, Photographs from the war in Afghanistan*, [channel.tate.org.uk](http://channel.tate.org.uk)

