

Dívání aneb fotoaparát nástrojem moci

BcA. Šárka Navrátilová

Magisterská diplomová práce
2015



Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ateliér Reklamní fotografie

akademický rok: 2014/2015

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Šárka Navrátilová**
Osobní číslo: **K11236**
Studijní program: **N8206 Výtvarná umění**
Studijní obor: **Multimédia a design – Reklamní fotografie**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Dívání

2. Praktická část:
a) reprezentativní publikace:
I Can See
b) volný výstavní soubor:
Slepci

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

Rozsah práce: minimálně 35 stran textu + předepsané přílohy. Součástí obhajoby práce i hodnocení je přednáška na téma teoretické části diplomové práce v rozsahu maximálně 25 minut. Součástí přednášky je obrazová prezentace. Přednáška není reprodukováním obsahu práce!

2. Praktická část:

a) reprezentativní publikace na zvolené téma: cca 20 fotografií, odevzdává se definitivní podoba – vázaná publikace včetně grafické úpravy titulní strany, řešení jednotlivých stran či kapitol, doporučený formát min. A4 nebo formát odvozený. Současně se odevzdává 5 ks zdrojových originálních fotografií ve formátu 30x40 cm nebo odvozeném + artist's statement (400 – 500 slov).

b) volný výstavní soubor: ucelený, koncipovaný soubor fotografií, odevzdává se min. 9 ks fotografií uceleného výstavního souboru, vlastního projektu, výstavní formát, archivní kvalita fotografií, adjustované + artist's statement (400 – 500 slov).

c) prezentační CD (2 ks): obsahuje všechny teoretické i praktické části diplomové práce. Teoretická v .pdf formátu a dále všechny fotografické práce v uvedených technických parametrech, včetně artist's statementu obou částí diplomové práce, vždy cca 400 – 500 slov.

Dále na samostatném nosiči CD-ROM odevzdejte obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce v minimálním počtu 10 kusů pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: 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, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah diplomové práce: viz Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz Zásady pro vypracování
Forma zpracování diplomové práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

doporučené zdroje:

veškerá dostupná odborná literatura a webové stránky vztahující se k tématu po konzultaci s vedoucím práce.

Vedoucí teoretické části:

Mgr. Lucia Fišerová
Kabinet teoretických studií

Vedoucí praktické části:

Mgr. Anna Mlynek Maximová
Ateliér Reklamní fotografie

Datum zadání diplomové práce:

3. listopadu 2014

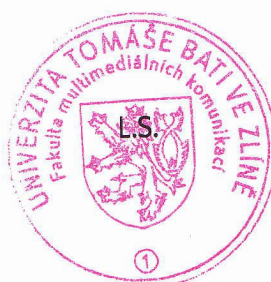
Termín odevzdání diplomové práce:

15. května 2015

Ve Zlíně dne 1. prosince 2014

doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.

děkanka



doc. MgA. Jaroslav Prokop
vedoucí ateliéru

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 ¹⁾;
- 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 ²⁾;
- podle § 60 ³⁾ 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 ³⁾ 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 Zlíně12. 12. 2014.....

BcA. Šárka Navrátilová



Jméno, příjmení, podpis

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

(1) Vysoká škola nevydělečně zveřejňuje disertační, diplomové, bakalářské a rigorózní práce, u kterých proběhla obhajoba, včetně posudků oponentů a výsledku 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 též nejméně pět pracovních dnů před konáním obhajoby zveřejněny k nahlížení 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 pořizovat na své náklady výpisy, opisy nebo rozmnoženiny.

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

2) 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 nezasahuje škola nebo školské či vzdělávací zařízení, užije-li nikoli 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 (školní dílo).

3) 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). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

(2) Není-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 výdělku jím dosaženého v souvislosti s užitím díla či poskytnutím licence podle odstavce 2 přiměřeně přispěl na úhradu nákladů, které na vytvoření díla vynaložily, a to podle okolností až do jejich skutečné výše; přitom se přihlídnou k výši výdělku dosaženého školou nebo školským či vzdělávacím zařízením z užití školního díla podle odstavce 1.

Prohlašuji, že na diplomové práci jsem pracovala samostatně, použitou literaturu jsem citovala a odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně dne 11. 5. 2015

Šárka Navrátilová

Děkuji Mgr. Lucii L. Fišerové za vedení diplomové práce a všem těm, kteří přispěli rozhovorem a věcnou radou. Děkuji rodině a přátelům za trpělivost.

Abstrakt

Teoretická diplomová práce zkoumá tu oblast fotografie, která je mementem kontroly nebo dohledu a potažmo moci; balancuje mezi uměleckou fotografií a pokleslou bulvární fotografií s přesahem do oblasti masových médií. Texty se mimo jiné týkají principů voyeurství a systematického pozorování, počátků paparazzi fotografie nebo všudypřítomnosti bezpečnostních kamer včetně simulací reality skrze současné technologie.

Klíčová slova: fotografie, kontrola, dohled, moc, voyeurství, paparazzi, google earth

Abstract

This theoretical thesis deals with photographic area, which means control or surveillance and as a result power; it balances between high art photography and low paparazzi photography with the overlap to masmedia. The text also touches principles of voyeurism and observation, beginnings of paparazzi photography or the ubiquitous of security systems including simulation of reality by current technologies.

Key words: photography, control, surveillance, power, voyeurism, paparazzi, google earth

Obsah

Myšlenky	10
Úvodem	11
1.Dívání aneb fotoaparát nástrojem moci	13
2.Voyeurismus, fotoaparát jako nástroj (im)potence	19
2.1.Estetizované voyeurství Miroslava Tichého	20
2.2.Okno jako rám obrazu	23
2.3.Známí neznámí	29
3.Stisk spouště momentem odhalení	33
3.1.Bulvár tě vidí	33
3.2.Výstava Exposed !	35
3.3.Bulvár v kontextu historie fotografie	38
3.3.1.Král indiskrétnosti Erich Salomon	41
3.3.2.Slavný Weegee	44
3.3.3.DiCorciovy Hlavy	47
3.4.Markéta Othová – něžná denervující paparazzi	54
3.5.Sophie Calle a Suite Venitienne	57
4.Big brother is watching you	64
4.1.Policejní fotografie	65
4.2.Portrét, který vládne	81
4.3.Zvíře v lidském nitru aneb kdo se na koho dívá	89
4.4.Google země	96
Závěrem	103
Tištěné zdroje	104
Elektronické zdroje	107
Nepublikované zdroje	109
Dokumentární filmy	109
Seznam reprodukcí	109

Myšlenky

*Plné světlo a pohled dozorce uzavírají lépe než temnota,
která koneckonců ochraňuje. Viditelnost je past.*

Michel Foucault

*Fotografovat znamená přivlastňovat si fotografované.
Jde o zasazení sebe sama do určitého vztahu k světu,
který je pocítován jako vědění – a tím pádem i jako moc.*

Susan Sontagová

Úvodem

Anna stojí v obývacím pokoji a Georges sedí na pohovce. Sledují videozáznam, který zachycuje jejich dům. Nudné dění ulice, to, jak vycházejí ze dveří, jak se vrací. Projede kolo nebo auto, projde starší žena. „Někdo nás chce asi vystrašit“, řekne Anna.

Někdo opakovaně nechává v poštovní schránce rodiny Laurentových videokazetu, na níž je několikahodinový statický záznam domu, kde žijí. I když jsou stěžejními body filmu Michaela Hanekeho především psychologické studie lidské viny, zkoumání minulosti a neschopnost přiznání vlastních chyb, jakýsi anonym mučí Laurentovy dokonale. Oni jej nevidí, on je ano. A má důkazy o jejich životě. Hlásí obtěžování pařížské policii, ale ta nic nezmuže, dokud nedojde k násilí. V očích Anny vidíme strach. Tento anonymní „násilník“ si zvolil jako formu mučení a vydírání moment pocitu sledování. Věděl o tíživosti, kterou nese pocit, že je člověk sledován. Je sledován a neví proč.¹

Stěžejním bodem této práce je zkoumání oblasti fotografie, která se zabývá díváním, principem pohledu a moci ve smyslu sledování, touhu vlastnit skrze sledování, princip tzv. podmíněného pohledu, voyeurismus přes odkaz k populárnímu bulvárnímu přístupu až k současnému fenoménu dohledu a kontroly skrze všudypřítomné kamerové systémy. Práce se bude dotýkat teoretické roviny, kterou se zabývá Vilém Flusser o představování světa fotografiemi v oblasti médií, které přesahuje až k aplikacím *Google Maps* nebo *Google Earth*. Důraz bude kladen na současnou sféru fotografie a mediální tvorby s odkazy k historickému pozadí a kontextu významných fotografií 20. století v rámci tohoto tématu.

Východiska k tématu je možné nacházet v mnoha dalších textech, ať už v těch týkajících se teorie fotografie jako jsou eseje Susan Sontagové nebo Rolanda Barthesa, pak těch, kteří studují oblast vizuální kultury a zabývají se novými médii, Jeana Baurillara-

¹ *Utajený* [film]. Režie Michael HANEKE. Francie, Rakousko, Německo, Itálie, 2005

da, Neila Postmana, Lisy Cartwright a Marity Sturken a současně filosofický vhled Michela Foucaulta a dalších. Práce nemá za cíl zkoumání fotografického žurnalismu, zobrazující lidské neštěstí nebo válečné konflikty a jeho vliv na diváka. Nemá za cíl zkoumání vhodnosti a nevhodnosti jeho sdělení. Práce se také bude často vyhýbat zkoumání vysoce umělecké a výtvarné fotografie, protože takové fotografické cykly většinou s motivem moci a dohledu nepracují v zásadě, snad jen v náznaku či symbolicky. Téma dohledu, kontroly a potažmo moci je většinou obsaženo v obrazech, které fotografii využívají jako vyjadřovací prostředek, dívání se jako moment přivlastnění, dívání se skrze fotoaparát a přivlastnění si fotografované, ať už jde o policejní záznamy, bulvární a paparazzi fotografie, zkoumání archivů s fotodokumentací, reakce umělců a fotografů na všudypřítomnost záznamových bezpečnostních kamer a jejich narušování veřejného prostoru, sledování zvířat, amatérskou fotografii, konceptuální projekty na téma voyeurství se znaky fetiše, případně apropriace takových obrazů. Důraz bude kladen na princip moci, přivlastnění si a dohled v těchto fotografiích a mediálních obrazech a jejich zneklidňující aspekt, včetně otázky narušování soukromí a vstupu do intimní zóny.

Jednotlivé kapitoly nesoucí konkrétní témata, které korespondují s principem přivlastňování si fotografovaného, s kontrolou a mocí, pozvolna mohou přecházet jedna v druhou, tvorba několika autorů se prolíná několika kapitolami, kapitoly však nesou konkrétní vytyčené znaky a budou stavěny do vzájemného kontextu.

1. Dívání aneb fotoaparát nástrojem moci

Americká spisovatelka a teoretička fotografie Susan Sontagová (*1933) ve své eseji *V Platónově jeskyni* popisuje fenomén fotografie v kontextu sociologickém víc než v uměleckém nebo výtvarném. Z jejích textů mě zajímá právě ten přesah, kdy Sontagová nemluví o vysoké umělecké fotografii, ale právě o každodennosti a nutnosti člověka vlastního obyčejný fotoaparát (dříve přístroj na kinofilm, později kompaktní a nyní třeba jen mobilní telefon) fotografovat. Fotografovat malé či velké věci, které se fotografií člověk snaží zastavit, zmrazit, uchovat a současně si přivlastnit.

Nedovolit pomíjivosti, aby rozplizla život do nějaké mlhavé vzpomínky. Touha po fotografování nebyla vedena potřebou zachycovat běžný každodenní život, ale byla vedena touhou vědců, badatelů a malířů, kteří si už od 16. století (i dříve) lámou hlavu nad tím, jak potvrdit skutečnost, kterou vidí, a zanechat ji uvězněnou na papíře či desce. Už holandští malíři využívali *cameru obscuru* pro pochopení a zachycení perspektivy na svých malbách, což vidíme třeba na Vermeerových obrazech, který pomocí *camery obscury* projektuje studie interiérů; stejně tak umělci ohromeni trendem realismu využívají dírkovou komoru jako předlohu pro své krajiny formou projekcí na plátno.²

Přemýšlení o zachycení nebo zobrazení světa vychází z touhy po vědění. Vědní obory jsou v zásadě založeny na tomto principu shromažďování informací v rámci poznání, a proto je v mnoha těchto oborech vynález fotografie klíčovým momentem, kdy jejímu vzniku vzdělanci od 15. století pokládají základy. Vynálezy a konstrukce nejrůznějších typů dalekohledů, teleskopů nebo mikroskopů měly napomoci lidskému zraku přiblížit a zkoumat, co pouhým okem bylo jen málo patrné, anebo nepatrné vůbec. Astronomie je jedním z oborů, který vykazuje známky touhy

² SCHWARZ, Hans-Günther. The Camera Obscura or the Optics of Realism. *Man and Nature*. 1989, č. 8, s. 63-64. DOI: 10.7202/1012597ar.

po poznání vzdáleného vesmíru a hvězdných soustav, které sebou nese touhu po ovládnutí neovládnutého, nepoznaného, v jistém smyslu je okamžik objevení něčeho neznámého momentem přivlastnění si. Galileo Galilei v roce 1609 testuje v praxi hvězdářský dalekohled, který ještě dříve využívali holanďští vědci jako dalekohled pozemní a byť je to z dnešní perspektivy značně nedostatečné, přibližuje vesmír člověku až třicetkrát a pojmenovává několik hvězd rotujících kolem Jupitera hvězdami Medicejskými.³ Veškeré výsledky bádání byly přepisovány do kreseb a textů,⁴ což umocňovalo potřebu média, které by bylo schopné vědecké bádání hodnověrně zachytit.

Na konci 18. století anglický sociolog a filosof Jeremy Bentham (*1748) navrhnul princip tzv. panoptikonu, který měl sloužit nadřazené moci, ať už v případě věznic, polepšovny, blázince, nemocnice apod. Byla to myšlenka, která umožňovala uspořádat dané zařízení tak, aby se do půlkruhu před hlídkovou věží rozprostřel objekt s celami tak, aby se proti světlu skrze okna rýsovaly postavy pacientů či vězňů. Popisuje to Michel Foucault v knize *Dohlížet a trestat* z roku 1975. Společnost počátku 19. století fungovala na principu dělení a separace; oddělovala normální od nenormálních, identifikovala blázny a oddělila je od zdravých. Kategorizací vzbuzovala strach. Panoptikon (panoptismus) byl rámec myšlení, zbavit uvězněného nebo pacienta mříží, pout nebo provazů, zbavit tmy, zbavit neviditelnosti. Princip je plné světlo, které umožňuje viditelnost. Dohlížecí věž byla symbol dohledu, dozorcí přesně viděli co se v jednotlivých celách odehrává, naproti tomu vězeň nevěděl, zda je sledován, protože do oken věže nedohlédl. Netušil, zda jej dozorce právě sleduje; je to princip preventivní kontroly. "Nepřetržitý stav viditelnosti, který zajišťuje automatické fungování moci," píše Foucault. "Podstatné je, aby vězeň věděl, že je sledován ... Už není nutné použít násilné prostředky pro donucení odsouzeného

³ V Itálii 17. století stále funguje princip mecenášství ze strany zámožných rodů ve prospěch vědců a umělců.

⁴ GRYGAR, Jiří. *Studio 6* [televizní pořad]. ČT24. 25.8.2009

k dobrému chování.”⁵ Panoptikon, který popisuje Foucault je princip, který se přenesl do 21. století v podobě všudypřítomných bezpečnostních kamer nebo technologicky vyspělých aplikací Google Earth a Street View, díky nimž se panoptismu stal také otázkou současnosti.

Fotografie nese významný podíl na implementaci panoptismu do běžného života. „Další vývoj fotografie až do dnešních dnů stále výrazněji naplňuje potenciál fotografie ovládnout fotografovanou věc. Technologie dokázala minimalizovat vliv vzdálenosti objektu na přesnost a význam jeho zobrazení; umožnila fotografovat to, co je nepředstavitelně daleko, pořizovat snímky nezávisle na světle,“ píše Sontagová. Fotografie je na svém tvůrci nezávislá, proto umožňuje tak chladné a pokorné fungování. Anglický fotograf Eadweard Muybridge za pomoci soustavy fotoaparátů dokázal v druhé polovině 19. století v několikaletém výzkumu v sázce dvou amerických gentlemanů, že je kůň v běhu v jeden okamžik všemi nohama ve vzduchu. Francouzský básník Charles Baudelaire ještě v období před Muybridgeovými pokusy píše: „Je třeba, aby se fotografie vrátila ke svému skutečnému úkolu, jímž je sloužit vědě a umění (...) ať pohotově doplní alba cestovatele a vrátí jeho očím přesnost, jež snad chybí jeho paměti, ať ozdobí pracovnu přírodovědce, zvětší mikroskopická zvířata a třeba leckterými údaji potvrdí astronomovy hypotézy; ať je pomocníkem, jakýmsi zápisníkem každého, kdo potřebuje při svém povolání absolutní přesnost; k tomu se hodí výborně.“⁶

Americký fotograf Wilson Bentley na přelomu 19. a 20. století zaznamenává jedinečnost sněhových vloček v mikroskopickém zvětšení stejně jako v témže období německý profesor Karl Blossfeldt pořídil množství snímků, za pomoci makrofotografie, na nichž jsou vědecky zachyceny rostliny a květiny v reálném měřítku pro pedagogické účely, Blossfeldt na nich studentům vysvětloval principy architektury.

⁵ FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat: kniha o zrodu vězení*. Překlad Čestmír Pelikán. Praha: Dauphin, 2000, s. 282. Studie (Dauphin). ISBN 80-86019-96-9.

⁶ TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha: AMU v Praze, Fakulta filmová a televizní, SPN Praha, 1980, s. 36. ISBN 17-332-79.

Fotografie je neoddělitelnou součástí v lékařství a výzkumu; francouzský lékař neurolog a psychiatr Jean-Martin Charcot v druhé polovině 19. století za pomoci fotografie, zvláště chronofotografie, zkoumá vizuální hledisko symptomů šílenství, hysterie a jiných psychiatrických onemocnění.

Revolučním momentem pro fotografii byl počín americké firmy *Kodak*, která na konci 19. století začala vyrábět malé skladné fotoaparáty, které si mohl dovést téměř každý. Každý je dokáže obsluhovat a každý si tak může vytvořit vlastní studii života. Fotoaparát se stal tedy v průběhu 20. století naprosto běžnou, až nezbytnou součástí života moderního člověka. Díky dostupnosti fotografického materiálu se trend fotografovat velmi rychle rozšířil. Zmenšováním rozměrů fotografických přístrojů dochází k jeho znenápadnění, proto německá firma přivedla na trh kompaktní přístroj *Leica*, který ve službách fotožurnalistu a fotografického dokumentu umožňoval fotografovat čím dál méně nápadně.

Zábavný je etymologický výklad slova fotoaparát českého filosofa Viléma Flussera (*1933), který doslova vystihuje náтуру fotografického média, které už začalo sloužit širší populaci, nežli výhradně badatelům a vědcům a výborně koresponduje s tématem moci a zmocňování se skrze fotoaparát: „Latinské slovo ‘apparatus’ je odvozeno od slovesa ‘apparare’, to znamená ‘připravovat’. Vedle toho existuje v latině sloveso ‘praeparare’, jež také znamená připravovat. Chceme-li vyjádřit rozdíl mezi předponami *ap* a *prae*, mohli bychom *apparare* přeložit asi jako připravovat pro něco, zatímco *praeparare* jako připravovat na něco. Podle toho by byl aparát věcí, která je připravena a tajně číhá a preparát by byl věcí, která je připravena a na něco trpně čeká.“⁷ Samotný postoj fotografa při fotografování připomíná okamžiky číhání a vyčkávání na správné a včasné zachycení okamžiku, události. Jak píše Sontagová, fotografovat znamená přivlastňovat si fotografované.

Fotografie zachycující existující svět vytváří jeho otisk, a chce ho tak přimět k nesmrtelnosti, chce jeho bytí, chce ho mít, chce o něm mít důkazy, chce vlastnit.

⁷ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 1. Překlad Josef Kosek, Božena Koseková. Praha: Hynek, 1994, s. 16. ISBN 808590604x.

Z tohoto důvodu nebude nikdy malba podobna fotografii; malba je natolik „jen“ inspirována existujícím světem, že si jej nemusí nárokovat. Proto je fotografie ve vztahu k fotografovanému tolik specifická.

Proč lidé vlastně fotografují? Proč potřebují zachytit to, na co se dívají? Fotografie nevznikla jako umělecká disciplína, ale jako nutnost; potřeba nějakého technického aparátu, který umožní jednodušeji, věrněji, dokonaleji zachytit svět, na který se díváme. Tisknout grafické listy, kreslit, malovat už nestačilo, bylo to pomalé, nepružné a příliš nepřesné, tak Francouzi a Britové začali experimentovat s možností přenést a uchovat obraz na světlocitlivé vrstvě. To se zdálo jako skvělá možnost uchování otisku skutečnosti. Fotografie se stala nositelka vědění a poznání. Jaký byl div, když fotografové začali pořizovat snímky krajin, míst, událostí. Pokyn fotografovat v průběhu 19. století na různých expedicích nebo ve válečných konfliktech často přicházel jako zadání od nějaké *authority*, krajináři nebo první reportéři jsou vysíláni na atraktivní neprobádaná místa, bratři Bissonovi jsou díky Napoleonu III. jako fotografové přítomni při výstupu na nejvyšší vrchol Alp, geologická společnost pověřila Timothy O'Sullivan, aby fotograficky zdokumentoval území Jižní a Severní Ameriky a tím napomáhal kolonizaci; Jacob Riis jako sociolog přináší obrazy z newyorských chudinských čtvrtí, kterými upozorňuje na mezery ve vládním systému.

Všechny fotografie, a to právě ty, které nejsou primárně vnímány jako umělecké (v tom smyslu, že nevznikaly za účelem fotografova, tedy umělcova osobního vyjádření) jsou tímto obsaženy ve vnímání a vzhledu světa. Na zakázku časopisů se dále a dále pokrývala mapa světa fotografickými obrazy. Jako velký organismus se rozpíná myšlenka o tom, že je nutné vše viděné dokládat snímky a publikovat je ve stále větším a větším nákladu v časopisech, knihách, vědeckých publikacích, příručkách, dnes na internetu; pakliže připustíme ke slovu uměleckou fotografii, tak pak i na výstavách. Protože vidět znamená vědět a fotografování za účelem poznání je to, co považuji za základ fotografie v rámci tématu moci.

Fotografie ukázala, že má moc nejen svět zachytit nebo zobrazit, ale svět je skrze fotografie zobrazen, je jimi představován, tak jak o tom hovoří Flusserovy texty nebo texty francouzského filosofa Jeana Baudrillard (*1929).

Tvorba různých etnografických publikací, atlasů, encyklopedií, map souvisí s rozložením moci, aniž by to nutně znamenalo negativní konotaci, však tato teritoriální potřeba vychází z jakéhosi autoritářství. Zde nacházíme spojitost mezi věděním, poznáním a mocí.

Neboť to, co známe, z toho nemáme strach a můžeme to snáze ovládat. V minulých stoletích byly např. soubory map a vojenské mapy exkluzivním a tajným dokumentem výhradně v rukou politické moci a během 2. světové války dokonce nástrojem propagandy, neboť autorita, která nám takový dokument podává, má nad námi jistou moc, protože jsme vystaveni (bez jakékoli paranoie) možné manipulaci. Napadá mě myšlenka, která souvisí se světem obrazů a fotografií. Viděla jsem velkou spoustu fotografií, jak černobílých tak barevných, když ještě jednou vzpomenu snímky O'Sullivanova, záběry krajin amerického západu, těžko si představuji, že krajina 19. století byla barevná. Současně ve spojitosti s černobílým filmem jsme přesvědčeni, že lidé byli dřív černobílí. Fotografie tedy zachycují svět, představují jej, ale současně jej zmatňují a zneprístupňují. Když před nás někdo položí fotografii židle, řekneme: „To je židle.“

2. Voyeurismus, fotoaparát jako nástroj (im)potence

V úvodu naznačuji vztah mezi fotografií, věděním, obrazy, mocí, dohledem a přivlastňováním si fotografovaného. Celé téma fotografie a moci mě zajímalo především v rámci tématu voyeurismu a voyeuristických znaků ve fotografii, skrze dlouhé dívání, zírání na objekt dlouhé minuty, možná hodiny, opakovaně a s jistou dávkou touhy a vzrušení. Jedná se o osobní prožitek, voyeur nechce někoho odhalit, kompromitovat, nechce poodhalit nějaké šokující tajemství, jde pouze o osobní intimní potřebu.

Často skloňované slovo voyeurismus je trochu ošemetné, proto vnímám toto označení v souvislosti s fotografií a autory, které do kapitoly řadím za trochu nadzazené a ve své podstatě nepřesné, ale často trefné. Nový akademický slovník cizích slov říká, že voyeurismus či skoptofilie nebo také slídičství je sexuální deviace, záležící v perverzní snaze vidět různé intimnosti, zvláště pohlavní ústrojí jiných osob a jejich činnost.⁸ Voyeur by měl být tedy člověk, který vyhledává pohlavní vzrušení během pozorování svého sexuálního objektu, který má ovšem zdání, že je zcela nepozorován. Voyeur ho sleduje až s obsesivním zaujetím a pravděpodobně je mu příjemnější být od objektu vzdálen. Voyuerovi vyhovují bariéry; právě vzdálenost nebo stěna, záclona aj. jsou pro něj optimální.

Voyeur se cítí nadřazen svému objektu nebo objektům, má pocit moci, převahy, možná síly, zmocňuje se situace, sleduje a není sledován. Tato deviace má různé přesahy a domnívám se, že jistá míra řekněme nevinného voyeurismu je dána každému člověku, protože se na hranici potkává s obyčejnou zvědavostí. Hranicí je pohlavní vzruch a cílené pozorování. Sexuální psycholog Petr Weiss píše: „V obecných úvahách o normalitě a patologii lidského chování je podle Kleina (1997)

⁸ *Nový akademický slovník cizích slov A-Ž*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, s. 857. ISBN 978-80-200-1415-3.

nutné vycházet z toho, že existují rysy kulturně specifické, které jsou způsobeny kulturními rozdíly ve výchově dětí, různými tradicemi v jednotlivých společnostech apod. Blízký tělesný kontakt (například mezi muži) na veřejnosti je v některých kulturách považován za nepříjemný, jinde je plně akceptován.⁹ Weiss píše o kulturní podmíněnosti, protože se může lišit míra akceptovatelnosti sledování a kontroly už jen ve vzorci město vs. vesnice. Samotný termín je odvozen z francouzského slova 'voir', které znamená vidět.

2.1. Estetizované voyeurství Miroslava Tichého

Když jsem před osmi nebo devíti lety poprvé viděla fotografie Miroslava Tichého (*1926), byly v záplavě precizních fotografií, které jsem vídala, něčím zcela odlišným. Připomnělo mi to trochu povídky Charlese Bukowského, které byly pro mě z nějakého důvodu tak zvrhle atraktivní, už jen tou barovou estetikou a jakousi beatnickou poetikou. Právě Miroslav Tichý je hned první fotograf, který člověka z českého, možná pomalu i evropského, prostředí napadne v souvislosti s voyeurismem ve fotografii. Je velmi obtížné určit, jestli Tichého řadit k nějaké výtvarné amatérské fotografii nebo byly pro něj fotografie jen účelové, kdy je jistá estetika jen doprovodná. Náhodná tak úplně není, i když jeho fotografie vykazují jisté technické formální nedokonalosti, jako je neostrost, zašedlost, špína aj., pořád můžeme mluvit o nějakých uměleckých motivacích fotografa. Tichý je odpadlík ze studií ateliéru malby na pražské AVU, postupně se z osobních a zdravotních důvodů uchýlil někam do ztracena, do Kyjova. Voyeurismus v jeho fotografiích je velmi prvoplánový a jasný. Je to jazyk, kterým s divákem mluví, i když během fotografování objektů svého zájmu

⁹ WEISS, Petr. *Sexuální deviace: klasifikace, diagnostika, léčba*. Vyd. 2. Praha: Portál, 2008, s. 19. ISBN 978-80-7367-419-9.



1 Miroslav Tichý, *bez názvu*, nedatováno

pravděpodobně o divácích svých fotografií nepřemýšlel. Na fotografiích se objevují nejčastěji ženské v plavkách na plovárně, procházející se v ulicích moravského maloměsta, ze kterých nevidíme nic moc, než jejich postavu, nohy, tu nějaký kus zadku, prsa koukající z výstřihu volných triček 70. a 80. let. V jeho fotografiích se skrývá intimní svět, ve kterém se spojuje trochu nedbalá ženská lascivnost s jakousi něhou, ve které můžeme rozpoznat obdiv k ženskosti možná v její samotné podstatě. Tichý vystihuje ženy v momentu, kdy mají pocit, že jsou nepozorované a v některých případech pozorujeme specifický ženský pohled, který má něco společného s Alicí Lidelovou z fotografií Lewisa Carrolla a nese znaky Lolity, jak ji popisuje Nabokov.

Miroslav Tichý pro svoji potřebu profesionálního uměleckého veyoura tvořil podivné fotoaparáty s dlouhoohniskovými objektivy, které vypadaly jako nějaké rekvizity z počítačové hry *Machinarium*. Tichý je opravdu vášnivý pozorovatel; práce se mu daří, protože jeho postava působí tak absurdně, že nikdo nevěří, že opravdu fotografuje. Miroslav Tichý byl duševně nemocný blázen, který měl vztah k umění a současně jím pohrdal, nefotografoval, aby tvořil umění nebo přispíval k uměleckému životu, způsob jeho práce byl spíš rezignovaný. Zaujal mě však pro vlastní vztah k samotným fotografiím, které tvořil. Fotografoval proto, aby mohl snímky vlastnit, aby se na něj ženské dívaly z fotografií, aby se setkal s jejich pohledem a gestem, které mu rázem náleží. V 70. a 80. letech nebyla erotika vidět tak jako dnes na každém rohu, ve městě jako je Kyjov už vůbec ne, doba nebyla na erotické fotografie tolik uvolněná, proto takové snímky musely být pro Tichého daleko exkluzivnější, delikátnější, velmi intimní, byly to pro něj intimními úlovky. Většina lidí ho měla spíš za úchyla, opilce, šmíráka, oplzlého starce v otrhaných zatuchlých šatech a tím vším pravděpodobně i byl, odtržen od světa měl jen ten svět fotografií, obrázků, které rámoval do papundeklových rámečků a vystavoval si je ve svém bytě.

Miroslav Tichý demonstruje zajímavý moment v tématu moci, a to skutečnost, že nemůžeme nikdy vlastnit ženu nebo muže, realita nemůže být naším majetkem. Fotografie však ano.

Voyeurismus je vždy spojen s erotičnem, ale současně jak je spojen se sexem, tak je spojen i s jakýmsi ne-sexem. Plachý Mark Lewis, hlavní postava filmu *Zvědavce Tom* je typ úchyla, který je pro veřejnost velmi stydlivý, nenápadný, nezajímavý, místy až ignorovaný. Je zatížen sledováním žen a využívá je pro svoje podivné zabijácké touhy; v noze stativu má dýku, kterou vraždí ženy a na kameru, která je jeho až chorobně nedílnou součástí, zaznamenává jejich strach a následnou smrt. Příběh se dál rozvíjí a odhaluje Markovu plachost, impotenci a strach z blízkosti nějaké živoucí osoby; nejraději by roztomilou a nevinnou Helen, která se mu připlete do života, pozoroval jen na plátně.¹⁰ Výrazný znak voyeurismu ve fotografii je touha po nějaké bariéře, po něčem, co voyuera odděluje právě od světa, který ho zajímá, je to nějaká záclona nebo klíčová dírka, nebo právě nějaká neživoucnost média, na které svoje touhy zachycuje. Miroslav Tichý možná toužil právě po fotografiích. Po fotografiích, které jsou, ale nežijí.

2.2. Okno jako rám obrazu

„Chceme, aby se fotograf stal špionem v domě lásky a smrti a aby ti, které fotografuje, neměli o přítomnosti fotoaparátu ani ponětí – aby nebyli obezřetní,“ píše Sontagová.¹¹

S principem *vhledu do něčeho*, s motivem nazírání, s momentem vzrušením, které cítíme, když jdeme kolem okna domu nebo bytu, kde není zatažený závěs, kde svítí lampa a nutí nás to stoupnout si na špičky a nahlédnout dovnitř, s tím pracují další dva vybraní autoři. Jsou to Američané Merry Alpernová (*1955) a Arne Svenson

¹⁰ *Peeping Tom* [film]. Režie Michael POWELL. Velká Británie, 1960.

¹¹ SONTAG, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2011, s. 53. ISBN 978-80-7432-092-7.



2 Merry Alpern, *Dirty Windows*, 1994



3 Arne Svenson, *The Neighbors*, 2012

(*1952). Je to v náznacích vzájemně podobný a přesto odlišný způsob vizuálního zobrazení. Merry Alpernová pracuje jako opravdová špionka. Má dlouhoohniskový objektiv a schovává se ve vzduchové šachtě domu, kde žije, a odtamtud fotografuje dění v okně koupelny hodinového hotelu nedaleko Wall Street. Fotografuje malé příběhy; co se tam děje, je podobné jako sledování televize, jsou tam ženy v prádle, prsa, šňupání kokainu, nasazování kondomu, kouření, sex zezadu, počítání peněz. Je to všechno velmi intimní a drsné, je drsné to pozorovat, přesto to člověku nedá a musí se dívat. Je to svět, který mnozí znají jen z povzdálí, z filmu, z televize nebo internetu, proto je to povědomé a současně fascinující. Rám okna tvoří jakýsi kříž z chrámu lásky, ale současně funguje jako bariéra mezi aktéry příběhu a tím, kdo je sleduje. Do jaké míry vlastně Alpernová fotografuje samotné ženy při sexu s muži a další dění v koupelně, a do jaké míry ji zajímá jen místo a náznaky nějakých příběhů a té nekončné stejnosti těchto situací; jsou to přece jenom bezejmenná těla, do tváře jim je vidět zřídka, natož abychom rozpoznali jejich identitu. Vizuální stránka série fotografií *Dirty Windows* (Oplzlá okna) z roku 1994 nese znaky špionážní fotografie.

Zkratka, způsobená vlivem využití teleobjektivu diváka automaticky přitahuje, protože samotné zobrazení úhlu fotografie evokuje přiblížení něčeho, co je dál, než je schopné lidské oko rozpoznat. Některé obrazy žen v podprsence provedeny všechny v černobílé s výrazným zrnem vlivem špatné světelnosti připomínají fotografie Tichého a současně v nich čteme něco náboženského, okenní rám připomíná rám obrazu, kurvy tak nějak ikonizuje. Okno jako nositel informace a paměti. Připomíná mi to situaci celkem běžnou na vesnici, kterou i já pamatuji ze svého dětství, kdy lidé běžně postávali u oken a pozorovali dění na ulici. Někteří nápadně, někteří nenápadně. V domě naproti našemu žila spolužačka s rodiči. Vždycky jsem měla pocit, že mě může sledovat; vždycky jsem se u okna zastavila a doufala, že za záclonou uvidím její stín, abych dala svému pocitu důvod. Nikdy se tak nestalo, v pozdějších letech mi řekla, že měla pocit, že ji sleduji. Dění v okně, především v okně bez závěsů, v okamžiku, kdy svítí do tmy, přitahuje velkou pozornost, je to

touha poznat něco intimního, něco, co je soukromé a co očím zvenčí nepatří, co má zůstat za záclonou.

Velmi vizuálně odlišný, ale tematicky blízký, je přístup amerického fotografa Arne Svensona. Je to série, která taky definuje rám okna spíš jako rám obrazu, *The Neighbors* (Sousedé). Muž v džínách a modrém tričku leží na boku zády k oknu, zadek ženy v zelené sukni, která klečí na čtyřech a snad něco uklízí, dívka s dlouhými vlasy sedící na židli s plyšovou opicí, silueta ženy, pohrávající si s vlasy v teplém protisvětle lampy; jsou to intimní situace, jsou to okna budovy *Zinc Building* a lidé, kteří v ní žijí. Svenson žije na Manhattanu v jednom z věžáků a fotografuje okna druhého patra protější budovy, která je téměř celá prosklená. Zachycené situace nejsou sice nijak pikantní, jako tomu je u *Dirty Windows* Merry Alpernová, ale zato jsou plné jiné specifické atmosféry, jsou silné samy o sobě tím, že zobrazené činnosti jsou tak nějak každodenní a možná trochu obyčejné. Člověk tráví čas ve svém bytě, odpočívá, snídá, hraje si, píše esemesku, medituje. Pojetí těchto obrazů je však natolik velkolepé a krásné, že zobrazené činnosti působí spíš majestátně, než obyčejně; Svenson dává obrazům velmi vysokou estetickou hodnotu.

Navzdory tomu, že typický New York je známý spíš z fotografií Roberta Franka a nebo Joela Mayerowitze, nacházíme tu jiný New York, ne tak rychlý, dynamický, není to anonymní život na ulici, který rychle někam utíká, jsou to lidé, které už Svenson trochu zná, které poznáváme i my, jsou to lidé, kteří žijí v bytech, které alespoň částečně vidíme, vidíme kus jejich života a můžeme se k nim vracet. Svenson klade otázky, kdo jsou ti lidé a jaké jsou jejich příběhy? Je ráno, oba jsou v županu, žena čte v nějakém časopise, misku od snídaně před sebou, naproti ní muž, na klíně tablet. Jsou šťastní? Ona má natažené nohy směrem k němu, pravděpodobně kvůli pohodlnosti v pokročilém stadiu těhotenství. Proč má muž v džínách, ležící na boku, v pokoji velkou plyšovou žirafu? Je to otec rodiny? Je k nám zády, může to vypadat, že pláče. Vznešené výjevy, kde závěsy nebo tkaniny či polštáře na pohovce nebo křesle hrají spíš roli nějaké opony, draperie na nějakém barokním obraze, kterou má kolem sebe omotaná nějaké nymfa. Jako bychom zvenčí nahlíželi do interiérů, kde se ode-

hrávají obrazy Edwarda Hoppera. Jsou to stejné interiéry, plné nějakého klidu a zamýšlení, možná strohosti nebo prázdnoty. Někdy to jsou zase vhledy, kdy máme pocit, že vidíme Vermeerovu Mlékařku nebo Šičku, je to jako se dívat zvenčí na to, čehož pokračování známe odjinud, z jiných, již existujících obrazů. Jsou tam různé náboženské odkazy, symbolika madony, snímání z kříže, nebo jakoby napjaté postavy plné očekávání z fotografií Erwina Olafa, najednou měli po fotografování, jakoby se uvolnili a konečně si mohli lehnout, odpočinout, nasnídat se. Občas Svensonovi ani nevěříme, že fotografuje dlouhoohniskovým objektivem něco, co nerežíruje, protože to vypadá téměř jako divadlo. Těžko uvěřit, že hlavní postavy jeho fotografií nestojí o publikum, těžko pochopit, že se žena v bílém plášti za brokátovým závěsem neoblékla jen kvůli nám. Arne Svenson svoji sérii o lidech ze *Zinc Building* vystavil v roce 2013 v *Julie Saul Gallery* v Chelsea, kde jednu fotografii nabízel za 7,5 tisíc dolarů. To vyvolalo samozřejmě vlnu nesouhlasu. Postavy na snímcích samozřejmě netuší, že jsou fotografovány; což je hlavním východiskem voyeurismu. Manželé Martha a Matthew Fosterovi objevili článek o výstavě v novinách a zjistili, že snímky, na nichž se objevují s dětmi, jsou součástí výstavy; o několik dnů později Svensona zažalovali. O případu voyeurského newyorského fotografa se mnoho napsalo a také mnoho spekulovalo, narazilo se na problematiku lidských a uměleckých práv. Obyvatelé *Zinc Building* se obrátili na právníky, protože se jim nelíbilo, že je někdo sleduje v intimních momentech, že jsou na fotografiích, které Svenson prodává za několik tisíc dolarů; pochopitelně, cítili, že se stali oběťmi, že se na nich dopouští trestného činu. Umělec se hájí slovy: „Nefotografuji ty lidi jako nějaké konkrétní postavy, ale jako lidské bytosti, které zastupují lidský druh.“¹² V člancích o tomto případě se objevují různé teze. Pokud je tvář skryta nebo nerozpoznatelná, není žaloba legitimní, pozorování ani fotografování není přestupek, však nevěřím, že

¹² WEEKS, Jonny. The art of peeping: photography at the limits of privacy. In: *The Guardian* [online]. 19.8.2013 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2013/aug/19/art-peeping-photography-privacy-arne-svenson>

ve chvíli kdy Svenson fotografuje přes ulici lidi během soukromých aktivit objektivem, který je určen k pozorování ptáků, se necítí jako lovec, který má maximální kontrolu nad situací. Evokuje to mrazivou atmosféru filmu *Někdo se dívá* z roku 1993 s Sharon Stoneovou, která se odehrává v jednom z newyorských mrakodrapů, který vlastní mladý pohledný voyeur, jež na mozaice monitorů sleduje nájemníky bytu.¹³ Pochopitelně to má kriminální a erotické přesahy, jakoby se tyto dva aspekty ve voyeuristické fotografii vždy spojovaly.

2.3. Známí neznámí

Arne Svenson se svých aktérů neptá, chce je zachytit v situaci, kterou nehrají, ve které jsou přirození a sví, kdy padá maska a oni si myslí, že jsou nestřeženi. Připomíná to sérii *Strangers* (Neznámí) Japonky Shizuky Yokomizo (*1966) z let 1998-2000, která nespadá do této kapitoly, protože se nejedná ze strany autorky o systematické pozorování nevědomého subjektu, ale právě naopak. Aby se vymanila nějakému voyeurství a přiblížila se tak spíš nějakému sociologickému průzkumu o životě člověka, napsala obyvatelům konkrétních bytů a domů dopis: „Milý Neznámý, jsem umělkyně a pracuji na fotografickém projektu, který se snaží zachytit neznámé lidi, chtěla bych pořídit fotografii vás, jak stojíte čelem k oknu v rozsvíceném pokoji. Fotoaparát bude na ulici přímo před vámi, pokud budete chtít být vyfotografování, stůjíte tvář v tvář objektivu po dobu deseti minut (čas a den). Pořídím snímek a odejdu, tak pro sebe stále zůstaneme neznámí. Pokud nechcete být fotografování jednoduše zatáhněte závěsy. Věřím, že se uvidíme v okně.“¹⁴ Tento cyklus se dotýká

¹³ *The Sliver* [film]. Režie Phillip NOYCE. USA, 1993.

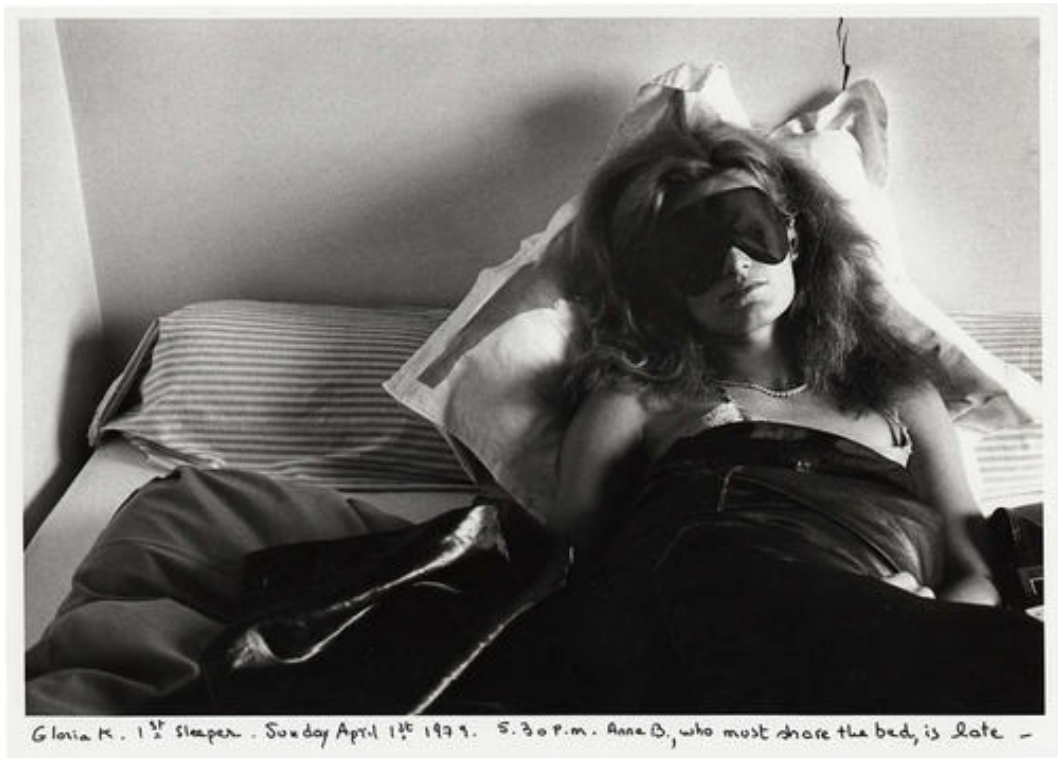
¹⁴ CECCONI, Isabella. SHIZUKA YOKOMIZO, DEAR STRANGER.... In: *The Harlow: All Facets of Human* [online]. 16.11.2012 [cit. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://theharlow.net/shizuka-yokomizo-dear-stranger/>

voyeurismu, ale autorka se neodvážila nebo jí přišlo špehování příliš náročné, její Neznámí si tak mohli pomyslnou masku ponechat nebo ji odhodit. Na mnoha internetových stránkách je voyeurství s tímto souborem spojováno, ale takový aspekt vnímám jen v momentu sociálního zkoumání. Zkoumání člověka, kterého neznáme, jeho prostoru, interiéru bytu, kde žije. Zdá se, že voyeurství lépe koresponduje s touhou po anonymitě, Tichého ani Svensona nezajímá konkrétní osoba; jak Svenson říká, spíš ho zajímá člověk jako součást lidského druhu, stejně jako Tichého spíš zajímá jen jakási obecná žena. Znalost konkrétní osoby a touha si ji přivlastnit skrze fotoaparát nebo o ní něco odhalit lépe funguje v následujícím tématu o paparazzi fotografii.

Zařazení série *The Big Sleep* ze 70. let francouzské spisovatelky a výtvarnice Sophie Calle (*1953) je tady v jistém smyslu v rozporu s tvrzením, že voyeur potřebuje anonymního člověka. Když někdo někoho fotografuje během spánku, může to působit hodně intimně, napovídá to, že se lidé dobře znají a mají důvěru jeden ve druhého, člověk je ve spánku zranitelný, až vydaný na milost, jedná se o náznak maximální důvěry. Cyklus Sophie Calle obsahuje přes 170 fotografií, na většině z nich jsou spící lidé, na několika z nich jsou lidé v posteli, ale vzhůru. Podobá se to spíše experimentu. Calle bere do svého bytu rodinu, kamarády, lidi, které zná, ale i ty, které nezná. Zve je do své postele, kde se neznámí nechají pozorovat a fotografovat během osmihodinového spánku. Používá se anglický termín 'surveillance', který pomalu přechází do češtiny, který označuje způsob sledování, který má za cíl monitorování a poznání lidského chování za účelem kontroly nebo výzkumu. V souvislosti se studiem spáčů se tento termín docela hodí. Ona surveillance, která je spojena spíš s kamerovými systémy všudypřítomnými už nejen ve veřejných nebo soukromých objektech nebo v ulicích měst, najednou přechází do osobního prostoru.

Calle přímo reaguje na Warholův arte film *Sleep*¹⁵ z roku 1963, který v několikahodinové expozici dokumentuje spícího muže a jeho měnící se polohy, nádechy a výdechy během spánku, u Calle podobně jako u Warhola vzniká neromantická, neerotická vi-

¹⁵ Sleep [film]. Režie Andy WARHOL. USA, 1963.



Gloria K. 1 1/2 sleeper. Sunday April 14th 1979. 5.30 P.M. Anna B., who must share the bed, is late. -

dina člověka. Spánek vždy současně evokuje nebo nabízí smrt; jakoby člověk ve spánku na několik hodin zemřel, je zbaven jisté míry vědomí a odehrává se zcela odlišný způsob snového života. Pozorování spícího je divné, strašidelné, je tu přímý odkaz na žánr hororu, který využívá ono klišé, kdy se duch nebo vrah blíží k posteli spícího. Calle vnímá jako zásadní prvek opakování a rituál, což se u této série děje; fotografie jsou opatřeny náležitou informací o jméně, datu nebo času přespání. Calle si počíná jako skutečný slídl, přesný detail, iniciály osoby, naznačený intimní příběh, jakoby přesně věděla, co se uvnitř snu promítá. Formální stránka projektu není vlastně nijak esteticky dokonalá, přibližuje se cyklu *Dirty Windows* od Alpernové, někdy ne příliš ostré fotografie, někdy trochu rozplzlé, nositelem paměti není tentokrát okno, ale postel.

V té době, kdy vznikla série *The Big Sleep*, bylo Calle dvacet sedm let a v jednom z rozhovorů pro britský deník *The Guardian* mluví trochu nadneseně o tom, že série vznikla z osamělosti, nikoli jako umělecký projekt, kterým se nyní prezentuje. Z její osobnosti je právě tohle fascinující, neodděluje umělecký život od osobního, sleduje z vášně pro sledování, její voyeurismus je velmi poetický a tkví právě v pozorování neznámého, v *The Big Sleep* se však objekt dostává přímo do jejího bytu, do její postele, přivádí si objekt svého zájmu do k sobě do svého prostoru a tam jej jako šelma pozoruje, může si dělat co chce, antilopa přišla až do jejího doupěte. Žena s maskou na očích, na krku perly, leží na jedné půlce postele. „Gloria K., první přespivší, 1. dubna 1979, neděle, 17:30, Anna B., která měla sdílet postel, se opozdila.“ Sophie Calle se i v další tvorbě profiluje jako něžná stalkerka a špionka, kterou se prokazuje v dalších cyklech *The Shadows* nebo *Suite Vénitienne*, které zase svými znaky připomínají paparazzi fotografii. Táže se na otázky identity a pracuje s myšlenkami o světě pod dohledem.

3. Stisk spouště momentem odhalení

Kapitola o voyeurismu v jistém smyslu souvisí s tématem a fenoménem paparazzi fotografie a volně v ní přechází. Na rozdíl od té voyeuristické je paparazzi založena na šoku a senzaci; voyeuristé pořizují fotografie ze samotné touhy po sledování, vede je nějaká vlastní osobní, erotická nebo nepopsatelná touha. Proces sledování a fotografování je pro ně klíčový; paparazzi fotograf se však snaží zjistit informaci, nezajímá jej obecný lidský druh, nezajímají ho ženské, které zajímají Miroslava Tichého, nezajímají ho laciné bezejmenné kurvy hodinového hotelu Merry Alpernové, zajímá ho senzace, konkrétní osoba, celebrita, čeká, až se něco stane, až se stane něco šokujícího, čeká na konkrétní moment, vyvolává ho. Snaží se něco odhalit, něco zjistit. Baží. Touží po popularitě.

3.1. Bulvár tě vidí

Termín 'paparazzi' se rozšířil jako označení pro bulvárního fotografa, kterého většinou zaměstnává nějaký bulvární plátek; takový fotograf se snaží zjistit a zachytit pikantnosti ze života veřejně známých osobností, často pozornost soustředí na filmové nebo hudební hvězdy. Termín se i u nás ustálil jako označení pro agresivní typ reportážního fotografa, který se snaží zachytit moment, kdy je některá ze známých osobností v nepříjemné, diskreditující nebo ponižující situaci, když vykonává každodenní aktivity a je mimo svoji mediální tvář. V současné době je pojem vnímán spíš kriticky, jedná se o jakousi pokleslou stránku žurnalistiky, fotograf je motivován ziskem nebo jiným profitem. Motivy jeho fotografií jsou sex, nevěra, násilí, zločin, krev, drogy atd. Samotný pojem je odvozen od jména jedné z postav kultovního snímku



5 Mickey Hargitay se brání paparazzi fotografovi na Via Veneto, 1963

Féderica Felliniho *La Dolce Vita*¹⁶ z roku 1960 Paparazza, fotografického kolegy novináře Marcella, hlavního hrdiny; Fellini zde údajně zkomolil sicilský výraz pro komára. Pojem je výrazně spojen s Itálií a také se v textech často uvádí souvislost s pojmem *Via Veneto*, což je jedna z nejelegantnějších a nejdražších ulic současného Říma a v minulosti byla spojena s významných společenským děním a četným výskytem populárních osobností a osobností vyšší třídy, což znamená, že i výskytem fotožurnalistů.

Paparazzi fotografie bude v rámci této kapitoly spíš jako inspirace s odkazem na konkrétní motivy některých fotografů, ale také jako princip, na který fotografové reagují a přibližují se mu. Čteme jasné znaky v jejich tvorbě, i když někteří zmínění autoři nikdy opravdu bulvárními fotografie nebyli. Téma paparazzi, principy odhalení nebo jakési sběratelství pikantností je zde vnímáno spíš jako vizuální východisko.

3.2. Výstava Exposed !

V roce 2010 proběhla v kontextu tohoto tématu významná výstava v galerii *Tate Modern* v Londýně, která nesla název *Exposed – Voyeurism, Surveillance and the Camera*, (doslova přeloženo jako Odhaleno – slídilství, dohled a fotoaparát), která poměrně trefně pojímá témata sledování, paparazzi a voyeurství v souvislosti s fotografickým zobrazením. Už výraz 'exposed' má v sobě jakýsi vykřičník, i když jej výstava graficky neobsahuje, jakoby tam byl; dobře známé i z českých bulvárů, výkřiky: *Ohaleno!*, *Podívejte se, co se stalo!*, *Objevili jsme!*, evokuje to nějaké cirkusové vyvolávání, elementární snahu upoutat pozornost, jedná se přece o senzaci.

Expozice obsahovala několik různých střetů tohoto fenoménu v časové lince od 40. let 20. století až po současnost; byla řazena do pěti částí, které byly zařazeny

¹⁶ *La Dolce Vita* [film]. Režie Federico FELLINI. Itálie, Francie, 1960.

do tzv. pokojů. První část zahrnuje snímky „neviditelných fotografů“, směřovala pozornost mezi takové fotografy, kteří chodí po městě a mají ukryté fotoaparáty třeba pod kabátem nebo v botě, jsou to špioni jako Walker Evans nebo Phillip-Lorca diCorcia, který vytahuje fotoaparát a nelítostně flešuje bleskem Newyorčanům do obličeje, nebo autory newyorské školy, Roberta Franka, Garry Winogranda a Lee Friedlander, kteří se také snaží získat jakýsi obraz města, ve kterém sami žijí, podat informaci, definovat.

Další kapitola popisuje fotografii celebrit a doteky tohoto tématu včetně snímků ze zmíněného Felliniho filmu *La Dolce Vita*. Navazující část je o voyeurství a touze a nahlíží do světa sexuality, erotiky a fetiše na fotografiích Roberta Mapplethorpe, Nan Goldinové a dalších. Zaznamenává obsesi pozorování něčeho podivného, vniká do soukromí, které si možná protagonisté ani nechtějí udržet, je to přehlídka, je to intimní divadlo. Předposlední část se věnuje fotografii násilí, která osciluje někde mezi válečnou fotografickou žurnalistikou a amatérskou fotografií stěžejních historických momentů jako je atentát na prezidenta Kennedyho z roku 1963 pořízený nějakým kapesním fotoaparátem. Poslední část mapuje téma všudypřítomnosti kamerových systémů a reaguje tak na ztrátu soukromí a otázky po nutnosti kontroly.

Poznámku o této výstavě a její důležitost řadím do této kapitoly o bulváru z toho důvodu, že v ní vnímám velké množství inspiračních prvků, jak téma uchopit. Je tam výrazný přesah do bulváru, už proto, že samotná grafika pozvánky na výstavu obsahuje jakýsi vykřičník a černobílý portrét Greta Garbo v klubu *Saint Germain* v Paříži, zakrývající si tvář, neboť byla známá svou nesnášenlivostí fotografování. Sama výstava je takovým odhalením tématu, které zatím zůstávalo příliš nedefinované. Pojetí bulvární fotografie, kterou známe z 20. století, a to především z fotografií těch, kteří se bez pochybností řadí mezi velikány defacto umělecké fotografie se poměrně dost liší od podoby takové fotografie, jak ji známe dnes. Domnívám se, že je to stále zajímavá otázka samotného vnímání média fotografie a toho, jak s ním zacházet. Fotografie nebyla vynalezena jako ryze umělecká disciplína,



6 George Dudognon, *Greta Garbo v klubu St. Germain*, z výstavy *Exposed!*,
kolem roku 1950

ale jako médium, které má sloužit výzkumu, bádání, poznání, cílem bylo snáze a věrně zachytit informaci. Takže taková snaha ulovit snímek, zachytit informaci je pro fotografii a pro její bulvární stránku velmi přirozené, že vlastně myšlenka o fotografii jako voyeuristickém médiu je poměrně elementární.

3.3. Bulvár v kontextu historie fotografie

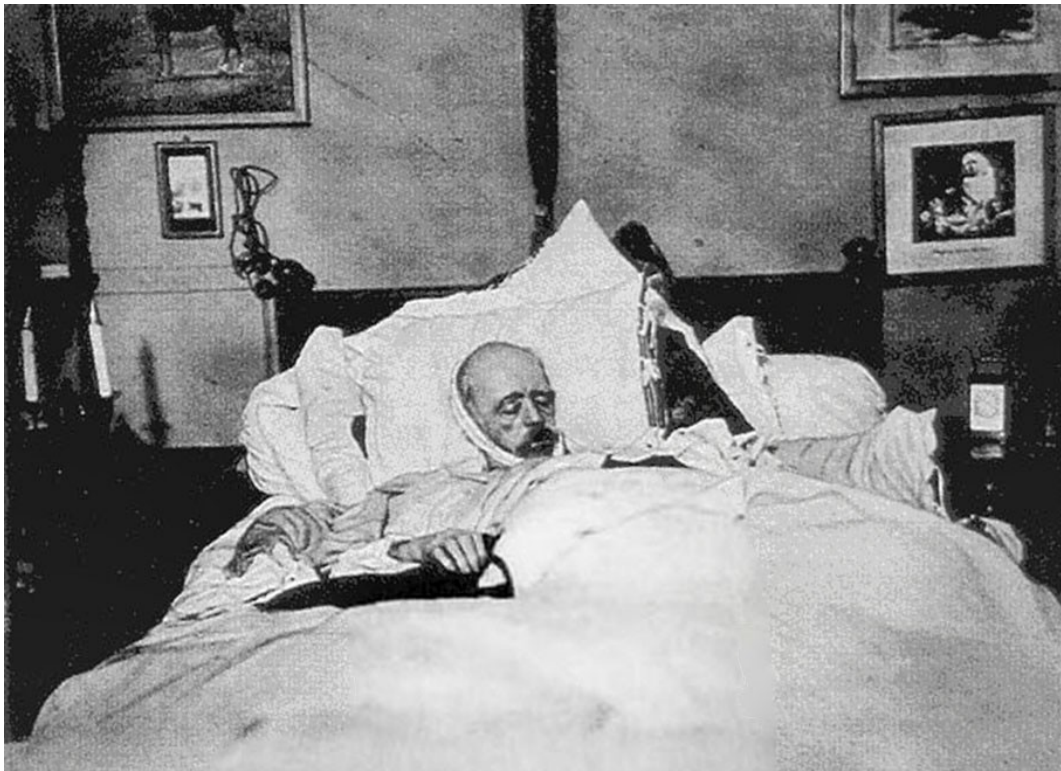
Několik málo let po vzniku fotografie se začínají v Evropě objevovat první portrétní ateliéry, díky kterým známe tváře významných osobností tehdejší společnosti. Vývoj portrétní fotografie byl závislý na technických možnostech fotografie, samotný proces nebyl nijak pružný, fotografický aparát měl velké rozměry, fotografovaný se musel často vyšplhat do zatemnělé místnosti někde v podkroví, kde to čpělo fotografickými chemikáliemi a absolvoval několikaminutovou expozici ve strnulé pozici, kdy stabilitu těla a hlavy kontrolovaly speciální podpěry; tímto způsobem vznikaly tak nějak kontrolované portréty celebrit, od 60. let 19. století tak vzniká jakási vizuální představa o tehdejší společnosti a kontrola vlastní publicity. Fotografické kamery byly příliš velké na to, aby byly nepozorovatelné.

Tento stav však trval poměrně krátce. Díky technologickým možnostem a neutuchající touze po zmenšování fotoaparátů přicházejí firmy na trh s kompaktními kamerami. Tyto kamery umožnily významný rozvoj dokumentární a reportážní fotografie; fotografové se snažili dostat stále blíže a blíže zajímavým situacím, zajímavým lidem. Tak postupně vzniká disciplína bulvární fotografie, která v sobě nese touhu po tom zachytit významné osobnosti v nečekané situaci a do jisté míry popřít jejich oficiální mediální obraz. Existuje několik fotografií, které jsou spojeny se začátky tohoto odvětví, z 80. let 19. století jsou známé fotografie italského šlechtice Giuseppe Primoliho, který zaznamenával pikantní momenty italské a francouzské společnosti, ve které se pohyboval a byla mu vlastní, pobýval mezi významnými osobnostmi, spi-

sovateli a umělci jako jsou Sarah Bernardetová, Guy de Maupassant nebo neteř Napoleona I. Charlotte. Z toho období se dochovala téměř ikonická momentka Edgara Degase, významného impresionisty, z roku 1889 vycházejícího z veřejných toalet v Paříži. Vztah k lehce bulvárnímu pojetí lze číst i u francouzského fotografa Jacquese Henri Lartiqua, který na přelomu století dokumentuje francouzskou společnost a na základě toho je vydána o mnoho let později kniha jeho fotografií *Deník století*. Snímky jsou fotografovány tak nějak v rychlosti, jakoby nechtěl být vidět, porušuje tak mnohá kompoziční pravidla, často je hlavním znakem pohybová neostrost, která ovokuje něco bulvárního. Zmíněné fotografie se svým obsahem zdají být až humorné, podobně jako ta, na níž slavný malíř opouští záchod. Další mediálně známá je fotografie německého kancléře Otto von Bismarcka z roku 1898, ležícího na smrtelné posteli jako sešlý stařec.

Traduje se, že dva paparazzi fotografové Max Priester a Willy Wilcke podplatili jednoho ze zaměstnanců Bismarckova panství, aby mohli v nočních hodinách krátce po smrti významného politika vyfotografovat jeho mrtvé tělo. Fotografové měli v plánu snímek prodat tisku za vysokou cenu. Namísto toho oba skončili ve vězení stejně jako uplacený sluha a fotografie byly zabaveny pozůstalými. Fotografie se dostaly do magazínu *Spiegel* o více než 60 let později díky kopii, kterou náhodou pořídil asistent fotografů. Situace kolem pořízeného snímku vzbudila velké množství otázek, od autorských práv až po etiku a morálku. Byl vytvořen maximální protipól kontrolovaného mediálního obrazu státníka.¹⁷

¹⁷ HÁJEK, Adam. Železného kancléře vyfotili mrtvého s nočníkem u lože. Skončili ve vězení. In: *Idnes* [online]. 2010 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/zelezneho-kanclere-vyfotili-mrtveho-s-nocnikem-u-loze-skoncili-ve-vezeni-1lh-/zahranicni.aspx?c=A101126_145031_zahranicni_aha



7 Max Priester, Willy Wilcke, *Otto von Bismarck na smrtelné posteli*, 1898

3.3.1. Král indiskrétnosti Erich Salomon

Německý fotograf Erich Salomon (*1886) také přispěl k utvoření obrazu prostředí politiky 20. a 30. let 20. století. Fotografuje v období, kdy doznávala tzv. nová věcnost, která byla definovaná spíš precizním přístupem, obdivem technologií, motivy strojů; Salomon tehdy vytvořil cykly z politických zasedání, konferencí a soudních slyšení. Na jeho fotografiích jsou státníci, kteří odpočívají v křeslech nebo spí během jednání, politici se na něj smějí nebo na něj ukazují, zachycuje je mimo vlastní mediální tvář, jsou neostří nebo rozmazaní, jsou to lidé. Salomon využívá fotografický přístroj *Ermanox*, které v té době spolu se přístroji značky Leica zažívají nebývalý rozmach, díky svému malému formátu a velmi světelným objektivům, umožňující snadno nepozorovaně fotografovat ve zhoršených světelných podmínkách bez blesku. Tak v opozici nové věcnosti tvoří linii žurnalistické fotografie, která se snažila vyslyšet touhu obyčejných lidí, než vysokého uměleckého trhu.

Salomon byl typ fotografa, který pracoval velmi systematicky, s urputnou trpělivostí, nejednalo se jen o náhodné pořízení nějaké momentky, která měla odhalit nějaký šokující okamžik, nacytat někoho v ponižující situaci, jeho metou byl komplexnější obraz evropské společnosti. Salomon začal fotografovat až v roce 1928, kdy mu bylo již 42 let. Pocházel z poměrně zámožné berlínské židovské rodiny, měl za sebou studia práv, čemuž se příliš nevěnoval; první světová válka pro něj znamenala narukování do armády a čtyřleté věznění. V poválečných letech se jmění jeho rodiny stalo předmětem inflace, která tou dobou devastovala německou ekonomiku. Pozoruhodně využívá důvtip k tomu, aby se uživil. Nabízí právní a finanční poradenství, které ho přivedlo do berlínského vydavatelství *Ullstein*, kde začal v roce 1925 pracovat pro reklamní oddělení. Byl natolik fascinován fotografií, že jej vydavatelství nechalo fotografovat pro své deníky. Tak získal povolení nafotografovat v roce 1928 proces s policejním vrahem pro *Berliner Illustreitre*. Fotograf oslnil nejen rafinovaností pořídit snímky na místě, kde fotografování nebylo povoleno, ale také tím,



9 Erich Salomon, *Ze soudního přelíčení*, 1928

že snímky vynikaly dynamickou atmosférou navzdory nepohodlnému fotografování. Důraz klade na výrazy vyslýchaných osob, atmosféru v síni a intimní emoce zúčastněných. V době působení ve vydavatelství Ullstein se účastnil různých soudních procesů, kde fotografoval aparáty schovanými v buřince nebo v kufríku, využívající důmyslný mechanismus, kterým spouštěl závěrku. Přítomnost fotografů byla u soudních slyšení přísně zakázána, proto měly snímky pro noviny velkou hodnotu.

Salomon byl přítomen mnoha senzačním procesům kriminální povahy. Jeden snímek, lehce z podhledu zachycuje mladou, asi šestnáctiletou ženu na lavici svědků, která spolu se skupinou mladíků založila spolek, který napomáhal vraždám a sebevraždám na objednávku. Snímku vévodí nezaostřená noha jednoho z advokátů, zadumané tváře obžalovaných a svědků, šestnáctiletá Hilde Scheller uprostřed, trochu zhrbená ve světlé blůzce a skládané sukni, hledí do země. Je vinna.

Salomon byl elegantní paparazzi fotograf, uvědomoval si touhu lidí po senzaci, uvědomoval si fascinaci společnosti smrtí, vraždou, zločinem (která trvá dodnes a dokazuje ji mimo jiné už jen tak obrovská obliba televizí vysílaných krimiseriálů). O tomto momentu fascinace píše i Susan Sontagová v jednom ze svých textů: „Každý ví, že provoz vozidel, která na dálnici projíždějí kolem hrůzné dopravní nehody, nezpomalí pouze čirá zvědavost. U mnoha lidí jde i o přání vidět cosi otřesného.“¹⁸ Jsme zvědaví. Salomon si to uvědomoval, uvědomoval si cenu svých fotografií, a proto se snažil dostat na většinu senzačních kriminálních soudních procesů.

Období působení v *Ullstein* znamenalo pro Salomona tyhle soudní procesy a tajné fotografování. Poté, co se po jednom z těchto procesů dostaly jeho snímky do novin po celé Evropě, opouští vydavatelství a pracuje jako fotograf na volné noze. Fotografoval různé konference a zasedání, kam je často zván, jako konference v roce 1928 v Paříži, kde byl hlavami patnácti států podepsán tzv. Kellogg – Briandův pakt o odmítnutí války, jako nástroje národní politiky. Salomon údajně suverénně obsadil místo polského delegáta, který byl zrovna nepřítomen a bez nejmenších rozpaků fo-

¹⁸ SONTAG, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2011, s. 86. ISBN 978-80-7432-092-7.

tografoval dění v místnosti. Ikonická fotografie z roku 1931 zachycuje podobné setkání státníků na mezinárodní konferenci, mezi nimi francouzský ministr zahraničí Aristide Briand ukazuje na Salomona a směje se: „Podívejme, kdo tu je, Král indiskrétnosti!“ Erich Salomon a vlastně celý začínající fenomén paparazzi přístupu ve fotografii změnil něco důležitého. Briand předtím, než se Salomon objevil na konferenci, žertuje: „Kde je doktor Salomon? Bez něj nemůžeme začít, lidé si budou myslet, že konference není vůbec důležitá.“ Přítomnost fotoaparátu znamenala důležitost situace, je tedy fotografována, protože je důležitá nebo se stává důležitou, protože je fotografována? Salomonova kariéra neměla dlouhého trvání, jako německý Žid před Hitlerem utíká do Nizozemí, později je však i s rodinou deportován a umírá v Terezíně.

3.3.2. Slavný Weegee

Léta, kdy Salomonova kariéra končí smrtí, jsou zásadními pro jednoho z nejvýraznějších bulvárních fotografů vůbec. Arthur 'Weegee' Fellig (*1899) je významnou postavou americké fotografie 40. a 50. let a to především v rámci tématu bulváru a současně tedy tématu moci fotoaparátu. Fellig se podílel na vzniku kriminalistické a policejní fotografie, která se stala součástí bulvárních plátek.

Usher Fellig, syn rabína, pocházel z oblasti Haliče a poté co s matkou a sourozenci jako desetiletý emigroval za otcem do Spojených států, užívá křestní jméno Arthur. Pocházel z nižší společenské třídy, takže se mu nedostalo valného vzdělání, protože musel brzy rodičům finančně vypomáhat příležitostnými přivýdělkami. Odtud pravděpodobně vychází jeho vztah k životu ulice. Ve 30. letech začíná spolupráce Arthura Felliga s oddělením newyorské policie, legenda popisuje, že si pronajímá



10 Weegee, *Žena se podepisuje z auta*, 1948

pokoj naproti policejnímu ředitelství, díky dobrým vztahům ho policie sama informuje o dění ve městě. Začíná používat pseudonym Weegee a jeho autorská značka nese podnázev *The Famous*. Weegee je temperamentním géniem, a to především v oblasti obchodu, nezabýval se příliš kompozicí snímků, nezabýval se estetikou, zajímala ho exkluzivita. Domnívám se, že Weegeeho motorem byl zisk, profit z prodeje snímků do plátků jako *Daily News* nebo *Herold Tribune*. Nečekal, až ho nějaký plátek nebo agentura zaměstná, tvrdě pracoval na volné noze, aby se uživil jako pouliční fotograf. Technologický vývoj bleskového osvětlení složeného z žárovky plněné hliníkem, reflektoru a baterie umožnil Weegeemu pohodlně fotografovat ve špatných světelných podmínkách v nočních hodinách bez hluku a kouře; dramatická hra světla a stínu, světlo blesku se stalo jeho typickým rukopisem.

Weegee byl postupně absolutně fascinován kriminalitou a brutalitou, která byla důsledkem stále přetrvávající hospodářské krize, která způsobila zvýšení nezaměstnanosti a chudoby i ve velkých městech a tím pádem množení zločinnosti, kriminality a deprese v nich. Weegee neměl na situace, které fotografoval, šestý smysl, měl schopnost udržovat si své kontakty, proto vždy přispěchal v noci na místo nehody, vraždy či přepadení vždy jako první z reportérů a to současně s policejní jednotkou, nehleděl na dlouhé komponování snímků, běhal kolem oběti a ozařoval ji nelítostně svým bleskem, aby mohl v kufru svého auta ještě tu noc snímky vyvolat. Později dokonce získal povolení soukromě využívat policejní rádio. Jeho tvorba 40., 50. a 60. let vykazuje významná sociální východiska, Weegee chápe fotoaparát jako nástroj sociální kritiky.

Nejenže své fotografie komerčně využívá, ale tvoří tak cennou kroniku temnoty města New York. Navzdory tomu, že pro společnost jeho snímky byly často zcela neakceptovatelné, nechutně slídilské, přičilo se jí, že Weegee používá fotoaparát jako sondu do její duše, otevírá příliš mnoho témat podobných těm, na které později navazuje Diane Arbusová nebo Robert Frank. Společnosti se nelíbil vlastní obraz v typickém podivném světle, které vytrhuje skutečnost ze tmy, plný dramatických emocí s estetikou neumělecké fotografie. Je to série snímků líbajících se

milenců v parku nebo v kině, opilci válející se ve vchodech domů mezi močí a zvratky, odpočívající latinskoamerické děti nebo lesbický pár v baru; taková zobrazení nebyla v polovině 20. století vůbec běžná, hledíc z perspektivy minulosti Weegee přinesl do fotografie jako jeden z prvních skutečný bulvár, který je spojen s obscénností, lascivností, pokleslostí mravů, za využití bulvárního neuměleckého osvětlení, které neponechá sebemenší zdání poetiky. Weegee později odchází do Hollywoodu a sbírá materiál pro přípravu knihy *The Naked Hollywood*, kde se pomalu cizeluje jeho smysl pro americkou společenskou karikaturu.

Kapitolu o paparazzi fotografii ponechám bez průzkumu současných bulvárních médií a o tom, co by se skutečně dalo považovat za historii bulváru, protože se domnívám, že by takový průzkum náležel samostatnému tématu o strategii takové fotografie, která by náležela také oborům žurnalistiky či sociologie.

3.3.3. DiCorciovy Hlavy

Z podobné vizuální estetiky rámcově čerpá americký fotograf Philip-Lorca diCorcia (*1951) o necelých 50 let později. Je to opět město New York, ale v roce 2000, něčím to připomíná Weegeeho. DiCorcia nefotografuje nějakou specifickou společenskou vrstvu, nižší nebo vysokou třídu, fotografuje člověka. DiCorcia instaluje na lešení na Times Square na Manhattanu stroboskopické bleskové osvětlení, které za pomoci radiového signálu blesk spouští a fotografuje nevědomé chodce na jedné z nejrušnějších a turisticky nejzajímavějších ulic New Yorku. Ti o fotografování neví, protože se situace odehrává za denního světla, kdy fotografování nemají možnost

blesk zaznamenat. Vyvrhuje to tváře chodců ze tmy, ať už té na fotografii nebo té metaforické.¹⁹

Dva snímky a oba pořízeny v ulicích New Yorku v rozptylu 60 let. Na Weegeho fotografii vidíme změt postav, děti a starší chlapci a dívky se tlačí jeden přes druhého, těsnají se vedle sebe, aby cosi uviděli. V roce 1941 zachytil Weegee tuto skrumáž dětí, které se snaží dostat k místu činu. Chtějí se dostat blíž a spatřit krev nebo mrtvé tělo či vražednou zbraň. Chtějí se dostat blíž, ale ne zase příliš, protože mají strach. Fotografii pojmenoval *Jejich první vražda*. Na fotografii je viditelných patnáct postav. Malé i trochu starší děti, dvě starší ženy, přičemž minimálně jedna z nich vypadá, jako by měla něco společného s obětí.

Světlovlasý chlapec úplně nalevo snímku se směje do kamery, reaguje na fotoaparát, mračící se dívka zcela ve předu svým dospělým výrazem silně přitahuje pozornost a propůjčuje momentu esenci naléhavosti, dostala se co nejblíž, přesto jakoby nechápala. Změt dětí uprostřed, které se perou a hlavní místo ve středu skupinky, malá dívka, kterou rukou odstrkuje chlapec za ní, se strká o přední místo s chlapcem s kravatou. Dramatický moment se odehrává na předloktí dospělého chlapce zcela vpravo. Výraz té malé dívky mě fascinuje; vypadá to, jakoby dívce před sebou stahovala kabát, jak moc chce vidět, chlapec za ní jí skoro brutálně odstrkuje rukou a ona přesto fascinovaně hledí před sebe. V jejích očích je strach s dětskou zvědavostí, uchváceností a touhou dohromady.

Působí jako děti nižší třídy, se smrtí se jistě setkají ještě několikrát, tolik to připomíná skupinky kolem dopravních nehod, rvaček a potyček, lidé se zastavují a fascinovaně hledí, není to tím, že chtějí pomoci, je to touha vedená adrenalinem, jakoby každý nakonec stejně chtěl vidět mrtvolu. Tváře lidí, které diCorcia nazývá *Heads* (Hlavy) a označuje je pořadovým číslem, jakoby se jednalo o kusy nějakého lidského torza, protože v názvu chybí označení 'tvář', jsou to předměty, hlavy

¹⁹ BOYLE, Amy. MOMA.ORG. *Head #10: Phillip-Lorca diCorcia* [online]. 2009 [cit. 2014-10-04]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/philip-lorca-dicorcia-head-10-2002



11 Weegee, *Jejich první vražda*, 1941



12 Phillip-Lorca diCorcia, *Head 23*, 2000

beze jména, jsou vytrženy z kontextu ulice. Na snímku *Head 23* je dívka se sklopenýma očima a lehkým úsměvem; je na ulici, kolem ní chodí další lidé s podobně nepřítomným výrazem, nepřítomným oné situací, onoho momentu, jako by prožívala nějaký jiný život mimo to místo, kde se nachází. Všechny ostatní snímky z cyklu *Heads* jsou podobně vytržené. Lidé na nich působí jako přízraky, jako postavy, které vycházejí z tmy, diCorcia formálně odstranil kontext města, a přesto ho tam v jakési tísnivě podobě zanechal; jak jsou lidé uprostřed davu sami se svým vlastním světem, představiteli vlastního vesmíru. Naproti emotivní Weegeeho fotografii plné přímých emocí, jsou v té situaci, kdežto diCorciovy *Heads* mají nepřítomný výraz, nejsou tam. Jsou a přesto nejsou. Přestože jeho ostatní fotografické cykly jsou inscenované, *Heads* vypadají inscenované a přesto nejsou. Je to byznysmen tmavé pleti s modrými puntíky na kravatě, hnědovláska s šátkem v šedém kabátě hledící přímo do kamery, mladík s modrou kšiltovkou NY, zrzka Little Angel s piercingem v obočí, starý Žid s šedými vlasy a vousy v klobouku, torzo mladé ženy v černém triku a oranžových slunečních brýlích.

New York není Praha nebo Vídeň, přesto se Erno Nussenzweig, ortodoxní Žid, poznává na jedné z fotografií v katalogu výstavy v roce 2005. Volá svému právníkovi a opět se otevírá téma, zda je takové fotografování legální. Fotografie, na které je Nussenzweig zachycen, jak kráčí po ulici, a která je součástí mnoha výstav, je v rozporu s jeho náboženstvím.²⁰ Nevědomí fotografovaných však hraje velkou roli v rámci diCorciova tématu, dle jeho vlastních slov v článku v *New York Times*, bez ní by takové obrazy nikdy nevznikly.²¹ Zmíněná kauza klade opět otázky po právech člověka na soukromí, nicméně pouliční fotografie, kterou známe od Henri Cartier-Bressona nebo Brasaïe, později Roberta Franka, Garry Winogranda nebo Lee

²⁰ GEFTER. Street photography: A right or invasion?. In: *The New York Times* [online]. 17.3.2006 [cit. 2015-01-29]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2006/03/17/arts/17iht-lorca.html?pagewanted=all&r=1&>

²¹ Tamtéž

Friedlandera a dalších, je cennou obrazovou kronikou a právníci se často přiklání k nepostihnutelnosti umělecké svobody.

Už ve 40. letech se podobným typem pouliční fotografie zabývá americký fotograf Walker Evans (*1903), který je známý především svými fotografickými studiemi o vlivu a dopadu *Velké hospodářské krize* na americký venkov. Byl jedním z nejvýraznějších fotografů, kteří pracovali pro *Farm Security Administration*, společnost, která měla za cíl potlačit krizi a chudobu na venkově, ve státech jako Alabama nebo Jižní Karolína. Co je pro téma bulvární pouliční fotografie zajímavější je jeho série portrétů z newyorského metra, na které pracoval v letech 1938 – 1941 a zahrnuje portréty pořízené kamerou skrytou v jeho kabátu. Tato série se v mnoha fotografických učebnicích neobjevuje, protože se jedná o zdánlivě méně významné téma, nežli jeho práce pro FSA. Odklání se zde od precizně komponované fotografie, silných portrétů chudých farmářů, plné dokonalých architektonických detailů, vývěsních cedulí a nápisů.

Nicméně poté, co se země pomalu z krize dostala, Evans směřuje svůj zájem na město nikoli na venkov. New York byl a evidentně stále je zdrojem touhy toto město poznat, poznat místní, poznat esenci jednoho z nejinspirativnějších a nejfotografovanějších měst světa. Na fotografiích jsou lidé různých ras, různých tříd a různého věku. Jsou zadumaní a ponoření do vlastních myšlenek; cestují z bodu A do bodu B, jsou unavení, jsou veselí, jsou smutní. Evans se odprostil od velkého tématu hospodářské krize a všímá si obyčejnosti a všednosti. Všímá si každodenní stejnosti, všímá si momentu, kdy člověku padá metaforická maska, když má pocit, že jej nikdo nesleduje. Podle kurátorky jedné Evansovi výstavy Sarah Greenough bylo metro ve 30. letech 20. století symbolem městského života podobně jako mraťkodrapy symbolem 20. let.

Naznačovalo optimismus doby po překonání krize a zdůrazňovalo rozdílnost mezi třídami; někdo je dole a někdo nahoře.²² Přestože se Evans vizuálně vzdaluje

²² GREENOUGH, Sarah a Walker EVANS. *Walker Evans subways and streets*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1991, s. 95. ISBN 0894681664.



13 Walker Evans, *Portréty z metra*, 1941

od původního precizního stylu, některé snímky z podzemky jsou neostré, porušují kompoziční řád nebo jsou našikmo, zůstává touha poznat člověka, všímá si jejich výstředností, jejich výrazů, objevuje se mnoho různých pokrývek hlavy. Walker Evans zdůrazňoval význam poznání formou vidění. „Dívat se,“ říkal. „To je způsob jak vzdělávat naše oči a tak dále. Dívat se, modlit se, slyšet, odposlouchávat. Zemři s poznáním něčeho. Nejsme tu navěky.“²³ V návaznosti na Walkera Evanse pořídil o 70 let později v rámci série *Tokyo Compression* snímky oken metra v Tokyu Michael Wolf (*1954). Německý fotograf žijící v Hong Kongu a Paříži ve své tvorbě reflektuje bezútěšnost civilizace, v kontextu urbanismu. Fotografuje mrakodrapy jakoby to byly jen nějaké skrumáže oken připomínající vzorek tkaniny, sbírá snímky, které odkazují na stopu nebo pozůstatek člověka a ukazují, co po sobě zanechává; pracuje s velkolepým obrazem, aby ukázal nepatrnost člověka. Fotografie pořízené z vnější strany vagonu zachycují cestující uvnitř, kteří se vzájemně mačkají, jsou přimáčknutí na skle a tvoří tak zvláštní obrazy, portréty se zavřenýma očima v oparu zadýchaného skla, připomínající nějaké sakrální výjevy.

3.4. Markéta Othová – něžná denervující paparazzi

S českou konceptuální fotografkou Markétou Othovou (*1968) se ocitáme v oblasti velmi konceptuálního přemýšlení o bulváru, kamerových kontrolních systémech a paparazzi fotografii. „Othová se přiklání k filmové logice *libovolného okamžiku*“, píše současný teoretik výtvarného umění Karel Císař.²⁴ Císař tady zdůrazňuje vizuální opozici Cartier-Bressonovu principu *okamžiku rozhodujícího*, na kterém je vystavěn

²³ HAGEN, Charles. Review/Photography; What Walker Evans Saw on His Subway Rides. In: *The New York Times* [online]. 31.12.1991 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1991/12/31/arts/review-photography-what-walker-evans-saw-on-his-subway-rides.html>



14 Markéta Othová, *Mluv s ní*, 2005

fotografický dokument meziváleční a poválečný; *okamžik libovolný* však není zavedeným pojmem ve fotografické terminologii. Císař vychází z momentu každodennosti, všednosti až banality, fotografové zkoumající možnosti média na přelomu 18. a 19. století nemají umělecké cíle a hledají jednoduché motivy, na to dle Císaře navazují konceptuální umělci Hans Feldmann nebo Douglas Huebler (tvoří série sekvenčních fotografií, které poukazují na každodenní zkušenosti v 70. letech) a současně reaguje také na všudypřítomnost kamer a jejich nepřetržitou kontrolu. Ve spojitosti s bulvární fotografií, kterou známe kupř. od Weegeeho, který přinášel do *Daily News* snímky zohavených těl, se Othová skutečně obrací až k jakési banalitě, obyčejnosti, sekvenčnosti paparazzi fotografie, kterou známe dnes z bulvárních plátků jako velmi pokleslou.

Nic se tu zdánlivě neodehrává. Její cykly z roku 2000 *Utopia* a *Návrat* popisují běžnou zkušenost. *Utopia* je série zachycující dívku na dětském hřišti a *Návrat* zachycuje ženu, která venčí psa. Tíživá černobílost typická pro fotografie Othové banalitu umocňuje, vzdálenost od objektů je značná, trochu připomínající kompromitující snímky obnažené celebrity čvachtající se, sotva znatelná ve vlnách moře. Divák hledá, co se děje nebo neděje, absenci děje a přítomnost právě libovolného okamžiku. Důležitost momentu se ztrácí nebo právě vzniká? Sérií *Mluv s ní* z roku 2005 na tyto dvě předchozí navazuje. Othová je něžnou pozorovatelkou, která vnímá jemnost a auru situací; zachytila ikonickou zpěvačku a herečku Björk v jedné z otevřených pouličních benátských kaváren během konání *Benátského bienále*, na kterém Björk vystupovala.

Samotná Björk je známá svojí nelibostí vůči fotografování, Othová ji od vedlejšího stolu, kde obě seděly se svými přáteli, zachycuje na 31 snímcích, které prezentuje ve velkých černobílých zvětšeninách jako výstavní projekt. Právě převedení do velkorysého formátu nezvyklého u typické paparazzi fotografie, která má vždy jen velmi omezenou expiraci, je určující pro změnu kontextu. Autorka poukazuje na vlastní a obecnou osamělost a osamělost, která do jisté míry může provázet známé osobnosti, protože uprostřed slávy a popularity se může vyskytovat

samota. Ještě umocňující je kontext s předchozími sériemi *Utopia* a *Návrat*. Neznámá žena a děvče, naproti tomu Björk, světová hudební a vizuální ikona, dokazují, že se v případě cyklu *Mluv s ní* nejedná o prvoplánové těžení z atraktivního tématu setkání s hvězdou, téma vyznívá ve všech třech případech jako vlastní autoportrét. Všechno to trochu připomíná Antonioniho *Zvětšeninu* z roku 1966²⁵, trochu podivné a trochu strašidelné. Mladý fotograf, kterému byl předlohou jeden z nejznámějších britských módních fotografů David Royston Bailey, se svíjí v arogantní fotografické katarzi nad těly modelek, které ho zbožňují a on je pak nechá bezvládně ležet na zemi ateliéru. Jednoho dne náhodně nafotografuje milenecký pár v Maryon Parku v Greenwich a tím se stane svědkem podivné nelogické vraždy; tělo v noci objeví, pak však náhle zmizí. Zvětšuje do těch největších možných detailů nafotografované snímky a snaží se pochopit. V některých momentech mi snímky Markéty Othové legendární filosoficko – metaforický britský film připomínají. Na jejích zvětšeninách metr na dva metry hledáme cosi, co není primárně zobrazeno, hledáme mrtvolu ve křoví, hledáme tragédii, absence čehokoli je daleko více tíživá a denervující.

3.5. Sophie Calle a Suite Venitienne

Předchozí kapitolu o voyuerismu uzavřela Sophie Calle s projektem, ve kterém znamenávala lidi spící v její posteli. Calle je milovnicí pozorování a pozoruje pro samotné pozorování. Pracuje s tímto tématem v mnoha různých aspektech a objevuje se u ní velmi často a v několika podobách. Pozoruje, je pozorována, sleduje, nechá se sledovat. S tímto tématem pracuje poměrně uvolněně a přirozeně, jakoby zkoumání této oblasti bylo součástí jejího života. V jednom z článků na serveru *The Guardian* píše, jak její projekty vznikají. „Nudila jsem se,“ říká. „Neměla jsem

²⁵ *Zvětšenina* [film]. Režie Michelangelo ANTONIONI. Velká Británie, 1966.

žádné kamarády.“²⁶ Sophie Calle je francouzská výtvarnice, která se narodila v polovině 50. let v Paříži. Její umělecké projekty nabízejí několik základních otázek, flirtuje s tématy jako je svoboda versus nátlak a kontrola, intimní blízkost versus vzdálenost, jsou to otázky, které autorka vnímá jako důsledek života kapitalistické společnosti, kde je přemíra možností a voleb. V jednom ze svých projektů z 80. let se pokusila vytvořit portrét muže, jemuž patřil adresář, který našla na ulici. Vytvořila si jeho kopii předtím, než jej anonymně odeslala majiteli. Kontaktovala přátele, kolegy a rodinu neznámého muže, aby objevila a poznala jeho identitu. Nejdříve v jednom francouzském deníku *Libération* průběžně publikovala výsledky svého pátrání v podobě fotografií a textů.

Objevila tak filmaře Pierra Baudryho, který projevil výrazný nesouhlas s takovým narušováním soukromí, po jeho smrti vydala Calle knihu s názvem *Address Book*, která obsahovala průběh jejího hledání, objevování v podobě příběhů, fotografií a jedné fotografie Pierra pořízené skrze optický hranol, Calle naznačuje jakousi nemožnost a možní i nechtění se zcela přiblížit, fascinaci neznámým a touhou něco objevit. Fotoaparát zachycuje informaci, díky níž věříme v existenci fotografovaného. Fotografie podává důkaz. Fotografický portrét jako obecná disciplína nás v tom utvrzuje; tvoříme si vlastní fotografická alba, kam lepíme důkazy o podobě našich rodičů, sourozenců, jiných příbuzných a předků.

Díky fotografii víme, jak příbuzní vypadali, v jakém prostředí žili, atributy na fotografiích naznačují společenský status. Fotografie je důkaz, fotografie je nositelkou skutečnosti (navzdory tomu, že bádání o filosofii a významu ukazuje fotografii jako médium možné manipulace). Z mnoha akčních filmů a dramát známe postavy soukromých detektivů, kteří na zakázku pořizují záznam aktivit zadané osoby. Dlouhoohniskovými objektivy fotografují z okna svého auta různé předávky drog, peněz, nevěry. Série pořízených fotografií funguje jako film, Calle naznačuje proces

²⁶ JEFFRIES, Stuart. Sophie Calle: stalker, stripper, sleeper, spy. In: *The Guardian* [online]. 23.9.2009 [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>

aktivitu a usvědčuje. V současnosti žijeme v natolik mediálním světě, že často pochybujeme o pravdivosti vizuálních výpovědí, které vidáme kupř. na internetu, přesto stále vnímáme vlastní či jiná rodinná alba jako důvěryhodná a autentická. „Cílem běžných portrétů v buržoázních rodinách osmnáctého a devatenáctého století bylo potvrzení ideální podoby modelu, jeho společenské postavení, podání příkrášleného osobního vzhledu“, píše Sontagová. „Fotografický záznam mnohem skromněji potvrzuje, že subjekt existuje.“²⁷ Sontagová píše o společnosti, v níž stačila jedna fotografie z jednotlivých etap lidského života, která uspokojivě reprezentuje. Ta fotografie, která odpovídala představě zadavatele. Svým způsobem je to cesta manipulace.

Sophie Calle v roce 1981 vytvořila projekt *The Shadows* (Stíny), který sestával z fotografií pořizených soukromým detektivem. Na snímcích je ona sama. Calle požádala svoji matku, aby na ni najala soukromého detektiva, který bude zaznamenávat její běžnou aktivitu. Netušila, které dny bude sledována, netušila, co ve chvíli sledování bude dělat.²⁸ Calle se v tomto projektu zamýšlí nad vlastní identitou, nad tím, kdo je, nad poznáním sebe sama a nad aurou této identity ve vnějším světě. Na snímcích se prochází po parku, sedí v kavárně, čeká ve frontě v galerii, sleduje vystavené obrazy, chodí po ulicích Paříže. Calle jakoby tvořila nějaký fiktivní příběh, jakoby vytvářela neexistující detektivní zápletku.

Naznačuje, že existuje život uvnitř a vně, výstupem byly fotografie, které provázely její osobní texty, které se vztahovaly k zachyceným situacím, takový deníkový záznam; život vně je součástí jakéhosi souboru informací, napsaných a zanesených do rodného listu a dalších dokumentů, informací vizuálních, který naznačuje, kdo jsme, jakou máme podobu, na jakých místech se nacházíme, co děláme a jak trávíme čas. Usvědčuje nás ze života. Jedním z nejzásadnějších témat, kterému se věnovala v 80. letech přibližně v době, kdy se mimo jiné zabývala projektem

²⁷ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Vyd. 1. V Praze: Paseka, 2002, s. 147. ISBN 8071854719

²⁸ HOLSCHBACH, Susanne. Sophie Calle, The Shadow. In: *Medien Kunst Netz* [online]. 2001 [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-shadow/>

The Shadows, bylo sledování. „Po dobu jednoho měsíce jsem sledovala neznámého muže na ulici. Jen tak pro potěšení ze sledování, ne že by mě opravdu zajímal. Foto-grafovala jsem ho bez jeho vědomí, dělala jsem zápisky o jeho počínání, nakonec jsem jej ztratila a zapomněla na něj. Na konci ledna 1980 jsem na ulici v Paříži chvíli sledovala muže, který se mi rázem ztratil v davu. Ve stejný večer, jaká náhoda, mi byl tento muž představen na vernisáži. Během konverzace mi prozradil, že se velmi brzy chystá na cestu do Benátek.“ Takto začíná její kniha *Suite Vénitienne* (Benátské pokračování).²⁹ Byla vydána v roce 1988 a sestává z černobílých fotografií a deníkových záznamů.

Calle potkala v Paříži muže a ten ji něčím zaujal. Ani nevěděla proč. Má sklony ke sledování, sleduje pro samotné sledování. Vzrušuje jí a to v jistém smyslu je to pro ni přirozené, jak říká Walker Evans: „Život je příliš krátký, modlete se, naslouchejte, dívejte se.“ Prozradil jí, že odjíždí do Benátek. Rozhodla se, že ho odjede hledat, nikdy v Benátkách nebyla. „Úterý, 14. února 1980, 15:00. Nasadila jsem si paruku. Rozhodla jsem se, že už bez ní nebudu vycházet. Budu pokračovat v pátrání po Henrim B. v ulicích. Zajímalo by mě, zda-li je bohatý. Šla jsem do luxusních hotelů: „*Je zde ubytovaný muž jménem Henri B.?*“ Byl to hotel Savoia, Cavaletto, Londra, Danieli, San Marco, odpověď pokaždé zněla *ne*. Víím o něm tak málo.“³⁰ Texty detailně popisují průběh pátrání, fotografie zachycují chodby hotelů a penzionů, záběry lidí v kavárně nebo benátské uličky. Calle nakonec objevila hotel, kde je Henri ubytovaný. Několik dnů vyčkává, ale Henri nepřichází. Popisuje, jak se cítí, ztrácí motivaci, místa, kde na něj čeká, jsou temná. 18. února konečně Henriho uvidí. Má delší vlasy a delší kabát. Je s nějakou ženou, která je do něj zavěšená. Když ho uvidí vycházet z hotelu, nejde za ním, předstírá, že čeká na někoho jiného. Navazuje série fotografií, zachycující pár při jejich procházce uličkami města. Na jednom snímku Henri fotografuje loď, Calle se o chvíli později pokouší pořídit úplně stejný snímek řeky s turistickou

²⁹ CALLE, Sophie a Jean BAUDRILLARD. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988, s. 2. ISBN 0941920097.

³⁰ Tamtéž, s. 10.



15 Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980

lod'kou. Pár se před bankou rozdělí a oba se jí v davu ztrácejí. Texty jsou napínavé navzdory tomu, že popisují velmi banální situace. Na jednom snímku je zachycen Henri. Je vidět jen zezadu. Je to hubený muž středních let v nenápadném oblečení. Není nic, co by na něm bylo zajímavé. „Když jsem Henriho poprvé potkala, řekl mi, že má rád hřbitovy. To byla jediná věc, kterou o něm vím. Šla jsem na starý židovský hřbitov v Lido.“³¹ Nebyl tam. Později Henriho vidí v kavárně se stejnou ženou. Následující dny ho stále sleduje, jak se prochází po Benátkách a detailně zapisuje, kudy vedou jeho procházky, Henri je sám. „Přestávám být opatrná, jsem k němu už tak blízko.“³² Začíná být zřejmé, že s ním Calle nechce mluvit, nechce se s ním setkat. V jednom momentu se setkávají na mostě Ponte Cavello. Calle zavře oči, aby ji nepoznal. Poznává ji. Henri o ní věděl, věděl, že ho sleduje zřejmě od recepční z hotelu. „Byl pánem situace, byla jsem obětí jeho hry.“³³

Jdou spolu podél řeky a Henri mluví o kráse města. Calle mlčky přitakává. Snažila se vyfotografovat jeho tvář, ale zakryl si ji dlaní. Henri B. byl v Benátkách pracovní, pro knihu jednoho anglického spisovatele fotografoval Benátky. Sophie Calle pořídila ještě několik snímků a snažila najít nějaké Henriho tajemství, něco zvláštního okolo jeho výletu do Benátek rozhovory s lidmi, kteří jej v Benátkách poznali. Nic však nezjistila. Nic se nestalo. Více než voyeuristický přístup v *Suite Vénitienne* zde vnímám autorčin detektivní přístup, trochu bulvární přístup, i když stále velmi intimní. Calle chtěla odhalit něco šokujícího, což se nestalo. Její vzrušení skončilo v momentě, kdy se s Henrim setkala, už to nebylo zábavné. Poslední fotografie Henriho, kterou pořídila, byla ta, na níž vchází do budovy autobusového nádraží. 24. února 1980 její sledování končí. Hra, kterou hraje Sophie Calle - a dalo by se to tvrdit o všech zmíněných autorech inspirovaných paparazzi fotografií - má svoje vlastní pravidla.

³¹ Tamtéž, s. 30.

³² Tamtéž, s. 48.

³³ Tamtéž, s. 50.

Jean Baudrillard v textu *Please Follow Me* píše: „Ještě lepší, než se s někým potkat v Benátkách, je sledovat ho z určité vzdálenosti a neztratit stopu. Jsou to ty napínavé dramatické momenty, kdy se sledovaná osoba náhle otočí a my se musíme jako os-tražitá šelma schovat.“³⁴ Právě moment nesetkání se je klíčový, konotace nemusejí být vždy negativní, nemusí mít sledování nějaký detektivní podtext, nemusí se odehrát dramatická situace, Calle jakoby měla Henriho B. pod kontrolou, jakoby ho hlídala, pečovala o něj. Vizuální východisko Suite Venitienne není tolik o hledání, ale o mizení. Calle následuje muže do Benátek, města, které mizí pod vodou. Nikde na snímku nevidíme tvář Henriho B., Henri B. mizí neustále někde v davu, v ulicích Benátek. To je podle Barthes samotná podstata fotografie, zachytí pouze to, co v okamžiku stisknutí spouště zmizí, stane se minulostí. „Nemůžeme říct *Bůh existuje, potkal jsem ho*. Je lepší říct *Bůh existuje, následoval jsem ho*.“³⁵

³⁴ CALLE, Sophie a Jean BAUDRILLARD. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988, s. 86-87. ISBN 09-419-2009-7.

³⁵ Tamtéž.

4. Big brother is watching you

Nacházíme se nyní veskrze v mediálním věku. Technologie vyspěly do takové míry, že nečteme skutečné knihy, které mají skutečné stránky, ale čteme elektronické knihy, které mají virtuální stránky, ze skutečných peněz se stala různě kolísající čísla v internetovém bankovníctví, prsty se vycvičily na psaní na klávesnici, nikoli na držení pera, přenášíme obraz a zvuk webovými kamerami klidně přes několik světadílů, víme, jak vypadají zvířata, krajiny nebo planety i když jsme jim nikdy nebyli poblíž. Nejen, že se hmotné věci, které známe, transformují do digitální podoby, ale učí nás znát svět především z obrazů, čili skrze jeho reprezentaci. Téma moci se v této kapitole demonstruje asi nejlépe. Obraz, potažmo fotografie, je nositelem informace, moci a manipulace.

Daniel J. Boorstin píše ve své knize *The Image* o tzv. pseudoudálosti (kupř. tisková konference), která vzniká výhradně pro potřeby médií.³⁶ Sontagová popisuje situaci kolem vzniku fotografie Eddieho Adamse z února 1968, na níž náčelník vietnamské policie na ulici Saigonu popravuje muže podezřelého ze zločinu. Na ulici se shromáždila skupina novinářů a fotoreportérů, díky níž poprava proběhla. Snímek není neautentický, zachycuje skutečný moment smrti muže, bez přítomnosti médií by však poprava neproběhla.³⁷ Takové a další případy naznačují, že fotografie a média obecně mají výrazný vliv na skutečnost, na skutečný svět, na představu o něm, na život, který se nyní odehrává. Fotografie však vznikla jako nástroj. Je to technický vynález, který však nese také významnou míru filosofii, jak o tom pojednává filosof Vilém Flusser: „Samozřejmě se nedíváme jenom na fotografii, čteme také článek, jež

³⁶ POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. 2., opr. vyd. Praha: Mladá fronta, 2010, s. 92-93. ISBN 978-802-0422-064.

³⁷ SONTAG, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2011, s. 56. ISBN 978-80-7432-092-7.

ilustruje – nebo přinejmenším popisem obrazu. Tím, že je text podřízen obrazu, konformuje naše chápání obrazu s programem novin. Tento text obraz nevysvětluje, ale stvrzuje. Ostatně už dlouho nás všechno vysvětlování unavuje a dáváme přednost fotografii, která nás zbavuje nutností pojmového. (...) A text - ten je jen návodem k použití pro naše vidění," píše Flusser.³⁸ Flusser i kupř. Jean Baudrillard se ve svých textech vztahem obrazu a světa často zabývají a zjišťují, že ačkoli by měl obraz skutečnosti skutečnost vysvětlovat či k ní podávat vodítka, naopak ji nahrazuje, simuluje, zneprístupňuje a zkresluje.³⁹

4.1. Policejní fotografie

„Právě proto je v každém snímku tento imperiální znak mé budoucí smrti.“

Roland Barthes

Fotografie jako médium má tu schopnost zaznamenat realitu. To je jednoznačné tvrzení, které vychází z nezpochybnitelného přímého vztahu mezi fotoaparátem a realitou (tedy jednoznačně alespoň v případě analogu). Fotografie se tedy stala nositelkou velkého množství informací, po dlouhá desetiletí přinášela vizuální zprávy o podobách válečných konfliktů aj.; v závislosti na technologických možnostech se také lišila představa o těchto událostech; Fenton přinesl trochu jinou informaci o válce na Krymu v 50. letech 19. století, než fotografové, kteří byli přítomni např.

³⁸ FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. 1. vyd. Praha: Hynek, 1994, s. 52. ISBN 80-859-0604-X.

³⁹ ZÁLEŠÁK, Jan. *Obrazy a moc: podívaná, podmíněný a dohlížející pohled, (mas)média*. Brno, 19.4.2013.

válce ve Vietnamu o sto let později. Přesto snímky poskytnuté médiím utvářejí představu takového válčení navzdory tomu, že proces výběru, kontextu či okolnostem vzniku fotografií může být velmi zavádějící. Kupř. na dvou fotografiích Alexandra Gardnera se objevuje totožné mrtvé tělo, což naznačuje jistou manipulaci s mrtvolami; nebo kupř. okolnosti vzniku legendárního snímku Roberta Capy *Padající republikán*. Fotografie ze světových konfliktů se liší také v důsledku časovém, ale také geografickém.

Na prvních válečných snímcích (na těch Fentonových jistě ne, ale ani na těch od Gardnera nebo Bradyho) nebylo zvykem ukazovat tváře padlých vojáků z úcty a ohledem na pozůstalé, i ve 40. letech magazín *Life* podléhal jistě vojenské cenzuře, američtí vojáci byli frontálně zobrazeni jen jak vítězně postupují vpřed nebo jak se podílí na hrdinství, zobrazování mrtvých pak bylo z etických důvodů anonymní. V rámci západního světa je ten kód také geografický, jak píše Sontagová, čím více exotická země, tím menší morální problém má západní svět se zobrazením ohavnosti.⁴⁰ Fotografie jako důkaz. Fotografie je obrazem válečných událostí, ale jako důkaz funguje i v oblasti kriminalistiky, v rámci policejního archivu nebo forenzního vyšetřování. Fotografie funguje jako záznam. V roce 1975-1979 nafotografoval Nhem Ein (*1959) portréty vězňů v Phnom Penhu v Kambodži během probíhajícího plenění země komunistickou kambodžskou organizací a Vietnamem ve spolupráci s USA.

Neuvěřitelnou genocidu zaznamenal na několika tisících snímků, které obsahovaly pouze tváře uvězněných a trpících lidí. Čtyři roky čekali na smrt, popravy se jich dočkalo 17 000 bez sedmi přeživších. Lidé jsou označeni číslem, nikoli jménem. Dívají se do kamery. Je uvnitř nich ještě nějaká naděje v záchranu? Ein během své fotografické práce ve věznici uviděl své příbuzné, nemohl nic udělat; protože byl do jisté míry sám obětí, politicky neměl na vybranou.⁴¹ S odkazem na myšlenky Ro-

⁴⁰ SONTAG, Susan. *S bolestí druhých před očima*. Vyd. 1. Praha: Paseka, 2011, s. 67. ISBN 978-80-7432-092-7.

⁴¹ PHU, Thy. A Portrait of S-21 Photographer Nhem Ein. In: *In The Darkroom* [online]. 2.9. [cit. 2015-02-03]. Dostupné z: <http://goo.gl/NBIPSo>



16 Nhem Ein, *Portréty z Phnom Penhu v Kambodži*, 1975-1979

landa Barthese víme, že jakákoli fotografie člověka je budoucí odkaz smrti, tuto myšlenku demonstruje na portrétu Lewise Payna od Alexandra Gardnera, portrétu muže odsouzeného k smrti. Vidíme fotografii, na níž je člověk, který čeká na smrt, pro nás diváky je však už dávno mrtvý. Velmi to připomíná snímky těchto obětí kambodžské genocidy; pohled do jejich očí je s vědomím jejich blížící se smrti o mnoho tíživější.

Fotografování vězňů nebo zločinců (především politických vězňů) bylo poměrně běžné ve 30. a 40. letech, a to i u nás. Otázkou je proč. Jedno východisko, a to i v případě kambodžských vězňů, vnímám jako moment zanechání nějaké stopy, morální stanovisko vězňů. Lidé nemají jména, jen čísla, ale i dnes se můžeme podívat na jejich tváře, uctít jejich památku (v roce 1984 vyšly fotografie v knize *The Killing Fields* (Vražedná pole)). Východiskem je také nutnost archivu politických vězňů a archiv tváří zločinců. Z psychologických, společenských a dokumentačních důvodů, když se psychologové a psychiatři pokoušeli tvořit vizuální profil zločinců a eliminovat jejich působení, hodnotit jejich rysy, srovnávat a předcházet zločinu. Jejich přesvědčení, že zločincem se člověk rodí, má jej geneticky nebo společensky daný, že se zločin a sklon k násilí vepíše do lidské tváře, zločin jako součást fyziognomie zobrazených. Tímto se zabýval francouzský kriminalista Alphonse Bertillon (*1853) na přelomu 19. a 20. století, který zavedl využívání tzv. antropometrie do policejní praxe, skrze systematické a přesné zaznamenávání pachatelů, jejich fotografie z anfasu a profilu. Důkladně měřil jejich jedenáct fyzických rozměrů, které by se neměly téměř nikdy shodovat s rozměry někoho dalšího.

Australský vizuální umělec a spisovatel Peter Doyle (*1951) se zabýval zkoumáním tohoto typu forenzní fotografie; jeho projekt vychází ze spolupráce s institucí *Justice & Police Museum* v Sydney, kde zkoumá policejní fotografický archiv a tvoří tak v roce 2007 pozoruhodnou publikaci *City of Shadows* (Město stínů), která obsahuje vždy frontální fotografii celé postavy a portrét zločince, mužů a žen z období mezi dvěma světovými válkami. Obsahuje také snímky pořízené na místě zločinu, na místě vraždy nebo fotografie důkazního materiálu.



17 Peter Doyle, *City of Shadows*, 2007

Moji pozornost přitahuje série tří snímků jednoho interiéru. Místnost, stůl s bílým ubrusem, na něm váza s lučními květinami. Noviny, nádobí, které pravděpodobně zůstalo po snídani. Komoda je trochu převrácená na stranu, uprostřed místnosti visí od stropu žárovka. Na dveřích jsou cákance krve. Druhá fotografie ukazuje místnost z druhé strany. U dveří jsou pohozené dámské lodičky, převrácené židle, na římse dvě vystavené fotografie. Pravděpodobně manželského páru. Na třetím snímku je žena ležící v posteli v kaluži krve. Na předchozích fotografiích je to kontext, co diváka nutí hledat, co se na snímcích děje; co na nich není v pořádku. Fotograf je zaměřen pouze na zachycení scény, která ho zajímá, nekomponuje, nejde po uměleckém vyjádření, ostré osvětlení bleskem připomíná Weegeeho. Ve filmu o mafiánském podsvětí *Road to Perdition*⁴² z roku 2002 se objevuje postava až deviantního policejního fotografa Harlena Maguira, který svojí deskovou kamerou fotografuje místo činu, muže s nožem v hrudníku v nějakém odlehlém industriálním prostoru. Muž ještě žije, náznakem ruky prosí o pomoc. Fotograf vezme kus hadry a muže přidusí, aby nerušil jeho záběr.

Fotografie Doyle v knize spojuje s detektivními až marlowoskými příběhy, které vypráví o zločinnosti a kriminalitě střední a nižší třídy a sydneyského podsvětí. V roce 2009 vydává knihu *Crooks Like Us* (Darebáci jako my) s velmi podobnou tematikou. Tyto portréty pořázené policejním fotografem mají často ostré kontury, příjemné světlo, jsou někdy děsivě krásné, tváře lidí jsou až strašidelně autentické, jejich pohledy jsou dlouhé a upřené. Vytváří u diváka velmi konkrétní pocit, dívá se na nás zločinec. Je to vrah, násilník nebo zloděj? Prohlížení si jejich tváří je fascinující. Snažíme se v jejich tvářích ten zločin dešifrovat, pochopit jej, odsoudit nebo ospravedlnit.

Dalším východiskem pro tvorbu archivu je moment ponížení. Vyfotografovat si někoho proti jeho vůli, vyfotografovat si ho pro policejní archiv, přivlastnit si jeho duši. Půjdeme-li se podívat do věznice, budeme předpokládat, že všichni tam jsou vinni. Budeme mít strach, budeme mít pocit, že jsme v blízkosti zavrženíhodného zla.

⁴² *Road to Perdition* [film]. Režie Sam MENDES. Kanada, 2002.



18 Peter Doyle, *Crooks Like Us*, 2009

Usvědčení zločinci jsou v cele, jejich fotografie je v archivu, jsou označeni jako zločinci, jsou jimi. I kdyby byli nevinní, jsou jimi, protože tak byli definováni. Médium fotografie je ve službě policie, v rukou státu nebo je nástrojem dokumentace. Státní systém vede v evidenci každého, identifikační průkazy jsou opatřeny formálním snímkem naší tváře.

Totalitní nebo komunistické režimy postupně vyvinuly systém kontroly skrze sledování a usvědčování fotografiemi nepohodlných lidí a odpůrců těchto režimů. V současnosti si uvědomujeme několik aspektů kontroly. Je to kontrola srze všudypřítomné kamerové systémy, které dohlízejí na život ve městech a kontrolují veřejná místa, parky, ulice, obchody, instituce, dokonce taxíky; mnoho bytových domů je opatřeno bezpečnostní kamerou směřovanou na vchod domu, aby měli obyvatelé možnost ověřovat příchozí. Je to systém ochrany a bezpečnosti, ale současně systém moci, protože je tato kontrola provázena nejistotou. Uvědomujeme si, že prostory, ve kterých se nacházíme, jsou monitorovány, přesto často nevíme, odkud kontrola přichází a kdo je kontrolorem. Je to princip, který popisuje Michel Foucault ve svém textu o principu tzv. panoptikonu. Je to představa o kontrole, kdy je člověk (v případě panoptikonu vězeň nebo pacient) viděn, ale nevidí. Funguje to jako jakýsi sociální stimul chování; člověk se chová jinak, má-li pocit, že jej někdo sleduje, že je viděn.

Bezpečnostní systémy a kontroly se v posledním desetiletí výrazně zvyšují, především po událostech 9/11 aj. Na hlavním letišti Schipol v Amsterdamu byl nainstalován tzv. body scanner, který zrychluje kontrolu odbavovaných cestujících. Je podobný sprše, která za pomoci elektromagnetických vln nebo speciálního infračerveného světla provede důkladný sken těla.⁴³ Vzbudilo to opět otázky po právech člověka na soukromí, otázky, do jaké míry člověk zmůže něco proti těmto nařízením, vzhledem k pravděpodobné neprospěšnosti elektromagnetických vln na lidské zdraví. Zastaralá představa oplzlého deviantního voyuera ve špinavém kabátu, který pozoruje ženy v parku, stála proti novodobému fenoménu slídlilství ve formě na-

⁴³ FEIL, Marcel, Peeping. *Foam Magazine: Peeping*. 2010, č. 22, s. 29-34. ISSN 1570-4874

řízení o bezpečnosti. Zadavatelem kontroly skrze bezpečnostní kamerové systémy identifikující osoby a jejich identitu není jen stát, který proklamuje bezpečnost člověka a veřejného prostoru, ale také soukromé firmy a marketingové společnosti, které disponují různým množstvím údajů o společnosti a kdoví v jakém rozsahu na takové agendě pracují, monitorují návyky lidí a vytvářejí jejich databáze. Složka politické policie komunistického režimu byla u nás založena už v roce 1948, několik dnů poté, co se na místo vládnoucí moci dostala tzv. pracující třída po vítězném puči v poválečném Československu a vládla dlouhých a tvrdých čtyřicet let.⁴⁴

V období nejtvrďšího komunistického režimu v Československu po roce 1968 během okupace Sovětským svazem měla StB vlastní agenty, kteří sledovali a zajišťovali nepohodlné občany, a těmito informacemi plnili záznamy.

Někteří agenti tajně sledované fotografovali, měli miniaturní kamery schované v kočárcích, zapalovačích, v aktovkách apod. Za pomoci *Ústavu pro studium totalitních režimů* a jejího bezpečnostního archivu, v rámci šíření povědomosti o aspektech těchto režimů a komunistické minulosti byla u nás v roce 2008 vydána publikace *Prague Thru The Lense Of Secret Police Camera* (Praha objektivem StB), která obsahuje fotografie pořízené zmíněnými tajnými agenty. Černobílé fotografie obsahují běžné aktivity intelektuálů, disidentů, filosofů 70. a 80. let; kupř. Zdeňka Neubauera, českého filosofa a biologa jak jde s taškou na nákup, jak si povídá s dívkou v tramvaji, jak se prochází se ženou. Osoby na fotografiích jsou v pohybu, je znát, že jsou fotografovány skrytou kamerou, bez vědomí protagonistů, pokoušejí se odhalit jejich protistátní činnost. Miroslav Vojtěchovský (*1947) v textu o této sérii píše o tom, proč vlastně sledovali na každém kroku své objekty, zdánlivě se na snímcích nic neděje, vědec, který si jde nakoupit? Tito lidé byli objektem sledování nejen pro neochotu smířit se s režimem, ale také proto, aby poskytl vodítka k dalším lidem, eliminovat je jako „vnitřní nepřátele.“⁴⁵ „Díváme-li se na fotografie

⁴⁴ VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Prague thru the police secret camera. *Foam Magazine: Peeping*. 2010, č. 22, s. 111-114. ISSN 1570-4874.

⁴⁵ Tamtéž.



19 z publikace *Prague Thru The Lense Of Secret Police Camera*, 2008

z těchto policejních archivů, minulost srze nás ožívá, ale tyhle fotografie postrádají kouzlo starých, zlatých, dávných časů. Obtížně hledáme malebnost Prahy, která ani v těch nejzlověstnějších dnech neztratila atmosféru magického města. Ale daleko více než monumentalitu města nacházíme zlobu a nepřátelství – obraz z překroucené perspektivy. Na těchto fotografiích není nic ze Sudkovy poetiky ani z Doisneaova humoru práce se skrytou kamerou,“ píše Vojtěchovský.⁴⁶

Dalším aspektem je řízená kontrola informací a médií. Jak už bylo zmíněno, Jean Baudrillard ve svých textech o obrazech a jejich simulaci, hyperrealitě a virtuálu píše o nahrazování skutečnosti jejich simulací. V třídičné eseji *The Gulf War Did Not Take Place* (Válka v Perském zálivu se nekonala), která vyšla v roce 1991 ve francouzském deníku *Libération* během a po válečném konfliktu v oblasti jihovýchodní Asii (mezi Íránem a Arabským poloostrovem), v němž šlo o osvobození Kuvajtu od Íránu, při níž se operace účastnila především americká armáda ve spojení s armádami dalších 28 států.⁴⁷ V textu naznačuje, že se nemohlo skutečně jednat o válku z toho důvodu, že obrazová informace, které se dostala do médií západního světa, byla do jisté míry otázkou mediální manipulace, nedostalo se nám téměř nic o íránských mrtvých, nevidíme lidské utrpení, vidíme jen jakoby režírované výbuchy, ničení objektů, zdá se, jakoby situace byla jen převlečena za válku, jakoby to byla jen taková mediální podívaná; poprvé v historii válečných konfliktů přinesla média zcela řízený obraz. Obrazy, které se dostaly do médií, byly řízené samotnou armádou a do jisté míry vykonstruované a nepodílela se na nich zkušenost skutečných reportérů, kteří neměli dovoleno přihlížet bombardování a jiným bojům. „Mladý americký

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ Šlo o tři Baudrillardovi texty, které vyšly v průběhu a po ozbrojeném konfliktu, byl to text *The Gulf War will not take place* (Válka v perském zálivu se nebude konat) byl v deníku *Libération* publikován 4. ledna 1991, text *The Gulf War is not really taking place* (Válka v Perském zálivu se skutečně nekoná) byl publikován 6. února téhož roku a text *The Gulf War did not take place* (Válka v Perském zálivu se nekonala) byl publikován 29. března téhož roku.

voják v Íráku popisoval svou představu Íráčanů jako malých zelených postaviček, protože taková byla jeho jediná zkušenost s místním obyvatelstvem, která se odehrávala pod zaměřovacím křížem na obrazovce termovize jeho tanku," píše Láb a Turek.⁴⁸ Jakoby válka v Perském zálivu nebo v Íráku byla jen simulace nebo počítačová hra. Je běžnou praxí, že armáda (především armáda USA) řídí válečnou situaci v rámci zpravodajství. Tato situace s řízeným zpravodajstvím se opakovala v roce 2003 opět během války v Íráku, kdy byly konkrétní fotografické skupiny posílány na konkrétní místa za konkrétními vojáky přihlížet konkrétním situacím.⁴⁹

V současné době a v několik posledních desítkách let obzvlášť, kdy bylo zaznamenáno velké množství teroristických útoků či únosů, vnímáme, že obraz, fotografie nebo video jsou nástrojem komunikace. Jsou jazykem, kterými teroristické skupiny mluví s veřejností. Je to kanál, bez kterého by terorismus nemohl v takové míře vůbec fungovat, protože by pachatelé skrze tato média nemohli s veřejností komunikovat. Minimálně naše zkušenost s dvěma mladými českými ženami, které odjely na výlet přes Pákistán do Indie a staly se obětí únosu (ve vztahu s vězněním údajné teroristky Aafie Siddiqui americkou vládou). České ambasádě bylo poskytnuto několik videí, které jako poselství zasílali české vládě a rodině žen. Obraz působí jako nositel emocí, hrozby, vydírání nebo strachu. Na necelé dva roky se únosci odmlčeli a skrze média se k nám nedostala jediná zpráva o ženách. Zdálo by se, že mlčení znamená smrt.⁵⁰ „Dokud neuvidím na jeho rukou stopy po hřebech a dokud nevložím do nich svůj prst a svou ruku do rány v jeho boku, neuvěřím.“ Čteme v Janově evangeliu slova Tomáše.⁵¹ 1. května 2011 bylo oznámeno americkým prezidentem Obamou zabití šéfa teroristické sítě al-Káida afghánského teroristy Usámy

⁴⁸ LÁB, Filip a Pavel TUREK. *Fotografie po fotografii*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009, s. 110. ISBN 9788024616179.

⁴⁹ STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009, s. 260. ISBN 978-80-7367-556-1.

⁵⁰ Shodou okolností 28. března 2015 v médiích proběhla informace o tom, že ženy byly za pomoci turecké humanitární organizace IHH osvobozeny.

bin Ládina americkou speciální jednotkou v jeho sídle nedaleko pákistánské metropole Islámábád. Bin Ládin zodpovědný za události 9/11 byl tajnou službou americké vlády dlouho pronásledován a krátce po jeho smrti byla na internetu zveřejněna fotografie, na níž je terorista zraněn smrtelnou střelou do hlavy a hrudníku. Fotografie vyvolala zneklidnění a byla po nějaké chvíli z internetu stažena.

Některé zdroje uvádějí, že zveřejněná fotografie byla simulace, vytvořena z bin Ládinovy fotografie z roku 1998. Nutnost odstranit zveřejněnou fotografii jeho mrtvého těla údajně pořízeného během zásahu v jeho sídle vedla ze strachu z ikonizace nebo bulvarizace. Přesto jakoby společnost potřebovala nějaký důkaz nebo memento, aby uvěřila, že je nebezpečný zločinec skutečně mrtvý. Situace po smrti bin Ládina vyvolala zvláště ve Spojených Státech výrazný nepokoj. Obama v projevu prosil občany, aby uvěřili ve smrt i bez vidění nějakých důkazů. Vidět totiž v tomto případě znamená vystavit se nebezpečí a katastrofě.⁵² Na tuto situaci reaguje chillský umělec Alfredo Jaar (*1956), žijící v New Yorku, svým projektem *May 1 2011*. Projekt pracuje se snímkem *The Situation Room* Peta Souze, amerického fotoreportéra a dvorního fotografa Bílého domu.

Na fotografii je zachycen americký prezident Obama spolu s národním bezpečnostním týmem během sledování zásahu v bin Ládinově sídle dne 1. května 2011 ve čtyři hodiny a šest minut odpoledne. V danou chvíli se zřítila jedna z amerických helikoptér, atmosféra situace se zračí ve tvářích přítomných, především ve tváři Hillary Clintonové, která si dlaní zakrývá ústa. U počítače uprostřed místnosti sedí generál vzdušných sil Marshall B. Webb, který situaci monitoruje. Celá operace byla pochopitelně z Bílého domu řízená a opět přenášena (i když během vstupu do domu byl obraz zcela nezřetelný). Tato fotografie byla bezprostředně po těchto událostech

⁵¹ *Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona : český ekumenický překlad*. 12. vyd., (1. opr. vyd.). Praha: Česká biblická společnost, 2001, xi, s. 1382, 17 s. obr. příl. ISBN 80-85810-28-x.

⁵² RADINE, Leonie. Alfredo Jaar: May 1, 2011. In: *SCAD: Museum of Art* [online]. 2011 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: <http://www.scadmoa.org/art/exhibitions/may-1-2011>



20 Pete Souza, *Situation Room*, 2011



v médiích všudypřítomná a stala se jakýmsi symbolem vítězství nad terorismem a má mnoho definujících označení jako kupř. fotografie století. Má mnohohrstevnatý obsah, včetně rasové nebo genderové otázky, či otázky heroismu. Alferdo Jaar tuto fotografii ve výsledné instalaci použil na obrazovce proti obrazovce pouze čistě bílé, na straně od fotografie je popis a schéma přítomných osob na fotografii a na straně od bílé obrazovky je prázdný rámeček. Jaar využívá moment absence jako kritiku, klade otázky po odpovědnosti obrazu, po jeho síle a schopnosti formovat demokracii, Jaar nabádá k obezřetnosti a zpochybňuje naši ochotu věřit tomu, co vidíme, co je zobrazeno, ale hlavně se ptá, co si počít s informací, jež zobrazena není, zatímco moderátor na CNN opakuje: „Usáma bin Ládín je opravdu, ale opravdu mrtev.“?

4.2. Portrét, který vládne

„Vyměnil bych všechny malby Krista za jednu jeho fotografii.“

Gorge Bernard Shaw

Na každém kroku jsou vyvěšeny plakáty s jeho tváří. Je to vůdce zvaný *Velký bratr* a každým svým plakátem utvrzuje obyvatele, že je vidí, že je sleduje, je svědkem jejich konání, i na místech, kde je osobní přítomnost není možná. Není to však obraz hodného starostlivého staršího bratra, je to spíš obraz přísného cholerického muže, který má oči, které všechno vidí a sledují každý pohyb. Takto je popsána situace ve fiktivním státě Oceánie v Orwellově románu *1984*.⁵³ Orwell zde popisuje neexistující stát, který obsahuje všechny totalitní ideje, toto téma bylo inspirované depresí z nedávno minulé druhé světové války.

Obyvatelé Oceánie ovšem netuší, zda *Velký bratr* skutečně existuje, což je největším nebezpečím, *Velký bratr* vystupuje skrze režim a propagandu, skrze členy a vedení *Strany* a především skrze vlastní obraz, který byl ve skutečnosti vygenerován jako hrůza a respekt nahánějící přelud. Tento motiv čehosi neznámého, neověřitelného je nosnou myšlenkou všech totalitních režimů, se kterými jsme se v historii lidstva setkali a stále setkáváme kupř. v komunistické Číně, na Kubě nebo v Severní

⁵³ ORWELL, George. 1984. Překlad Eva Šimečková. Praha: KMa, 2003, 261 s. Klasik (KMa). ISBN 80-7309-999-3.

Koreji (vůdce Kim Čong-un se stal roce 2012 předlohou pro postavu korejského diktátora v americké komedii *The Interview*⁵⁴).

Zobrazení mocnářů a vůdců je moment zprostředkování moci pro poddané nebo prostě jen obyvatele státu. Koresponduje to se zobrazováním bohů a vytváření model, kteří byli už kupř. ve Středověkém Egyptě symbolem ochrany a kontroly, v okamžiku zobrazení je daleko snadnější se k takovému obrazu (jako něčemu hmatatelnému, co je součástí viditelného světa) obracet nebo se modlit; člověk přirozeně v přesvědčení o vlastní malosti tíhne k ikonám. Několik momentů v dějinách vizuální kultury rozpor v zobrazování svatých naznačuje; období 12. a 13. století v období gotiky bylo zobrazování svatých, Madon a Krista jedním z největších témat v umění, cílem bylo dát věřícím najevo, že jsou pod symbolickou ochranou a dohledem. V průběhu 15. století v období působení Mistra Jana Husa a jeho následovníků proběhla pozdní fáze obrazoborectví, které mělo počátky už v 8. a 9. století a teologicky vycházelo z nedůvěry k vyobrazení svatého a ze strachu z modlářství a z nebezpečí uctívání pouhých předmětů víry. Husitská a protestantská církev se tomuto zobrazování vymezuje a redukuje zobrazování tváří na zobrazení symbolů kalicha a kříže. obav, aby se jeho hrob nestal poutním místem muslimských radikálů...⁵⁵). Princip zobrazování v politické ideologii do jisté míry čerpá z principů zobrazování v sakrálním umění, které dokládá, že všechny návštěvníky chrámu bedlivě sledují oči světců a světic a vidí na všechny jejich hříchy. Jak bylo zmíněno, portréty státníků, politiků a významných nebo vládnoucích osobností jsou komunikací moci především ve východním světě. Hlavy státníků jsou na mincích a bankovkách a poštovních známkách. Nastupující prezident se musí neprodleně po zvolení nechat vyfotografovat, aby se mohl jeho portrét umístit do státních institucí, jako jsou úřady nebo

⁵⁴ *The Interview* [film]. Režie Seth ROGER, Evan GOLDBERG. USA, 2014.

⁵⁵ KOPECKÝ, Josef a Leona ŠLAJCHRTOVÁ. Americké komando zabilo bin Ládina, pohřbili ho do moře. In: *IDnes.cz* [online]. 2.5.2011 [cit. 2015-03-30].
Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/americke-komando-zabilo-bin-ladina-pohrbili-ho-do-more-pda-/zahranicni.aspx?c=A110502_064024_zahranicni_kop



22 Aleksandr Gerasimov, *Portrét Josifa Vissarionoviče Stalina*, 1939

školní třídy, jak tomu bylo kupř. u nás zvykem od 19. století. Generace tzv. husákových dětí⁵⁶ byla den co den ve školních třídách konfrontována s přítomností portrétu tehdejšího prezidenta Československa Gustava Husáka, který se stal pro tuto generaci až ikonickým obrazem, bez něž si nebylo možné prostředí školy představit. Tvář postaršího muže s brýlemi a výrazným autoritativním obočím, hledící úkosem, komunista, který by mohl být naším dědečkem.

Busty, sochy a pomníky jsou urbanisticky zasazeny na výhradní místa ve městech a na vesnicích a mají prokazatelný význam ve formování moci. V období totality mají tyto obrazy a sochy až ikonický charakter, jsou to obrazy, které symbolizují vládnoucí sílu, jsou milovány nebo nenáviděny, jsou symbolem dobra nebo zla.

Na začátku 50. let byla v Československu zahájena stavba sousoší zachycující Stalina v popředí za sebou stojících zástupců všech společenských tříd vévodící Praze z Letné.

„Sem budou přicházeti nynější i příští generace československého lidu, aby v sobě posílily vůli: ve věrném svazku se sovětským lidem pracovatí co nejobětavěji pro blaho a štěstí a pro stále krásnější budoucnost naší republiky,“ zahajuje ministr kultury Václav Kopecký, zatvrzelý komunista a hlasatel stalinovské ideologie 1. května 1955.⁵⁷ Slavnostního odhalení sousoší se autoři sochy Otakar Švec a jeho manželka Vlasta Švecová nedožili, neunesli společenský a politický nátlak a krátce

⁵⁶ Pojmem Husákovy děti je označena generace lidí, narozených v období normalizace v tzv. populační vlně Československé socialistické republiky na počátku 70. let. Jednalo se o důsledek státní populační politiky, kdy stát nabízel mladým manželům výhodné bydlení, manželské půjčky, byla vysoká podpora rodin s dětmi atd. (zdroj: wikipedia.org)

⁵⁷ ŠINDELÁŘ, Jan. První máj – kultu čas: Z historie pražského Stalinova pomníku. In: *Dějiny a současnost* [online]. 2010 [cit. 2015-04-03].

Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2010/5/prvni-maj-kultu-cas/>



23 autor neznámý, *Portrét Gustava Husáka*, nedatováno

před odhalením spáchali sebevraždu (před válkou spolupracovali na Masarykově pomníku, který měl být zbudován na témže místě).

Totalitní režimy nastavily zastrašování ve formě všudypřítomných obrazů, které jsou nositeli zamýšlené ideologie; jak Josif Vissarionovič Stalin tak Vladimir Iljič Lenin, argentinský revolucionář Che Guevara nebo předseda čínské komunistické strany Mao Ce-tung skrze fotografii vytvořili vlastní kult osobnosti, který byl všudypřítomností umocněn. Kam nedosahuje vlastní dohled, tam je obraz, který tento dohled simuluje a je posilován řadou propagandistických nástrojů. Jsou to fotografie bez autora (někdy o mnoho let později vychází autorství najevo), protože totožnost autora není podstatná, je veden ideologií.

Významný německý fotograf, člen Düsseldorfské fotografické školy Thomas Ruff (*1958) v 80. letech upoutal pozornost uměleckého světa sérií portrétů svých přátel a spolužáků. Portréty na bílém pozadí postrádaly hru světla a stínů, Ruff využil celoplošné světlo, které připomíná fotografie do průkazek, pasů nebo na řidičský průkaz. Tváře lidí jsou spíš jako nějaké masky, které nemají žádný výraz a neumožňují nám dostat se skrze tuto masku někam hlouběji, nenapovídají nic o charakteru člověka, stejně jako se plakáty s portréty diktátorů pokoušejí potlačit svoji zlověstnost a navodit opak, což ještě umocňuje nadživotní velikost portrétů, což je pro Düsseldorfskou školu signifikantní. Současně korespondují s principem typologií fotografií vodárenských věží zakladatelů školy manželů Becherových, jsou podobně tíživě stereotypní, podobně nic neříkající, hledající společný prvek.

Portrétování mají chladný výraz. Evokují sestavený portrét hledané osoby nebo fotografie z občanského průkazu. Působí to jako fotografie bez autora, jakoby vznikly také jen jako ideologie, zdá se, jakoby Ruff jen využil nalezený archiv ateliéru s průkazkovou fotografií. Velké rozměry Ruffových fotografií portréty vůdců připomíná, právě moment zvětšení do nadživotní velikosti hraje významnou roli v utváření východních ideologií. V souvislosti s nedemokratickými režimy měla fotografie ještě další funkci. Byla nástrojem propagandy, ve službách vládnoucí moci, která řízeně manipulovala s fakty. Politická retuš nepohodlných lidí na fotografiích



24 Thomas Ruff, *Portréty*, 1988

byla běžná stejně jako odstraňování nebo naopak přidávání osob, fotografické pozměňování faktů a událostí. Skrze tuto absenci na fotografiích mohla být historie vhodně pozměněna a nevyhovující lidé odstraněni z kolektivní paměti.⁵⁸ Samotná cenzura měla schopnost onu skutečnost a vzpomínku na ni pozměňovat.

Cenzura a kontrola médií byla přítomna nejen v totalitních režimech nebo v období komunismu a socialismu v Československu, říká se, že dějiny jsou konstrukt, který je podmíněn vládnoucím subjektem. Obecně vzato svět je takový myšlenkový konstrukt, který obsahuje velké množství realit, které jsou závislé na geografii a kultuře, politice a ekonomice nebo na sociální vrstvě. Realita je závislá na čase a historii. Svět obsahuje množství textových a obrazových kronik, které definují historii, vědění a paměť. Kroniky jsou však psány lidmi, kteří zrovna stojí v čele země, kteří politicky a ekonomicky ovládli systém. Ti měli v rukou moc o veškerém vědění, měli v rukou představu, kterou máme o minulosti skrze dochované množství textů, artefaktů a obrazů.

Trumanovi Burbankovi je třicet let, má milou pěknou ženu a pracuje v pojišťovně. Sedí ve svém domku na předměstí a prohlíží si rodinné album. Na okolnosti vzniku fotografií z dětství si nevzpomíná; tváře prezidentů vytesaných do skály na *Mount Rushmore* se zdají být malé. Truman ve fotografiích hledá něco povědomého, opravdovou vzpomínku; fotografie nahradila paměť, vyztužila ji, zastoupila ji. Problém fotografie není ten, že si pamatujeme svět, připomínáme si jej skrze ni, ale ten, že si pamatujeme jenom ji. Christofer je režisér sledované reality show, jíž je Truman hlavním hrdinou. Narodil se do seriálové reality a neví o tom, že jej sleduje celý svět a jeho život je řízen scénářem. Netuší, že stereotypy jeho schématu myšlení nejsou jeho vlastní. Jeho život se odehrává ve filmových ateliérech na fiktivním ostrově a tu a tam se v ději objeví nějaký ten product placement. Takto reflektuje Peter Weir ve filmu *The Truman Show* s Jimem Carreym z roku 1998⁵⁹ vliv nejen mediální

⁵⁸ LÁBOVÁ, Alena a Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalistu: manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha: Karolinum, 2009, s. 31. ISBN 978-802-4616-476.

⁵⁹ *The Truman Show*, [film]. Režie Peter WEIR. USA, 1998.

reality, ale taky té vizuální, obrazové, kterou se každá generace sama definuje a zanechává vlastní odkaz.

Člověk žijící v demokratické současnosti vnímá do jisté míry svoji svobodu mylně, protože v mnoha ohledech žije v podobném světě jako Truman, protože uvěřil pravdivosti televize a internetu. "Televize je průmysl vyrábějící slepotu," píše Martina Pachmanová.⁶⁰

4.3. Zvíře v lidském nitru aneb kdo se na koho dívá

Principy panoptismu se různě promítají do všech nastíněných kapitol; souvisejí s policejní dokumentací a kontrolou, voyeurstvím, velmi úzce souvisí s modelem internetu jako kanálem, o němž nevíme, kým a jak je kontrolován, kdo zachází se svěřenými daty; panoptismus souvisí také s politickým dohledem i ekonomickou a hospodářskou mocí, protože princip měl být aplikován nejen v institucích, jako jsou káznice, blázince nebo vězení, ale také v továrnách a výrobních korporacích. Baťovská legenda vypráví o tom, že Jan Antonín Baťa nechal zbudovat svoji pojiždnou kancelář napříč patry zlínského mrakodrapu (v roce 1936, tehdejší druhé nejvyšší budovy v Evropě), aby mohl pohodlněji kontrolovat své zaměstnance.

Jeremy Bentham, jak píše Foucault, byl možná inspirován modelem zvěřince na zámku ve *Versailles*, který ho na princip panoptikonu přivedl: „Panoptikon je královský zvěřinec; zvíře je nahrazeno člověkem, seskupení podle druhů individuálních distribucí a král mašinerií skryté moci. Kromě těchto maličností však Panoptikon vy-

⁶⁰ PACHMANOVÁ, Martina. *Neviditelná žena: atologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. 1. vyd. Praha: One Woman Press, 2002, s. 156. ISBN 80-86356-16-7.

konává také práci přírodovědce.“⁶¹ Zoologické zahrady jsou významnou filosofickou otázkou 2. poloviny 20. století, zadržování zvířat za mřížemi a dívání se na ně.

V roce 1961 nizozemský režisér Bert Haanstra (*1916) natočil krátký dokument, který místy připomíná žánr grotesky o lidech a zvířatech. Černobílý dokument satiricky reflektuje vztah člověka k zoologickým zahradám a dívání se na zvířata. Podstatou je etická a symbolická otázka tohoto vztahu. O dvacet let později se jí zabývá britský spisovatel John Berger (*1926) v eseji *Proč se dívat na zvířata* v knize *O pohledu* z roku 1980. Pradávná tradice zobrazování zvířat vypovídá o mystickém magickém vztahu. Nárokovaní si produktů zvířete, představa o zvířeti jako poskytovateli masa a kůže pochází podle Bergera z 19. století. Legendy ukazují, že zvířata vždy byla před tímto zlomem vnímána spíše jako nositelé poselství, symbolické oběti, nebo nesla funkci ochranitelů. Tradice zvát zvířata ke svým příbytkům sahá do hluboké minulosti; jen do jisté míry zvrhlá doba 20. století uvěznila zvířata do zoologických zahrad pod záminkou vzdělání a poznání nebo je nadmíru ustanovila rovnocennými partnery a přijala je jako své intimní společníky, do svých bytů, domů a postelí. Zotročila je láskou a strachem a vědomím, že zvířata mohou jen těžko namítat. V průběhu 19. století došlo k oddělení člověka od přírody, protože se snažil vymyslet způsob, jak nahradit zvířata sloužící k usnadnění práce. Člověk dospěl k vynálezům, jako je např. automobil, díky kterému nepotřebuje přítomnost zvířete během práce, proto se nad přírodu povýšil a změnil ke zvířeti vlastní vztah, který dospěl až k momentu, kdy se některá zvířata, kupř. ty v drůbežárně, nikdy nedotknou skutečné půdy.⁶²

Lidem se připisují zvířecí vlastnosti, zoomorfismus napříč legendami a báje-mi i lidovou slovesností; říká se, že někdo je chytrý jako liška, moudrý jako sova, mrštný jako kočka, tlustý jako prase; v čínském horoskopu je každý nastávající rok

⁶¹ FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2000, s. 285. ISBN 80-860-1996-9.

⁶² BERGER, John. *O pohledu*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra, 2009, s. 13-30. Edice vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-81-0.



rokem jiného zvířete a každý tento rok má různé předpoklady. Legendy mluví o bytostech, jejichž podobou je spojení lidí se zvířaty, medúsa s hadími vlasy, harpyje s ženskou hlavou a ptačím tělem, kentaurus s koňským tělem, Minotaurus býk i člověk; hinduističtí bohové Ganéša se sloní hlavou nebo Hanuman s tváří podobnou opici nebo člověk Orfeus, který hovořil zvířecí řečí.

Americký fotograf newyorské školy Garry Winogrand (*1928) na konci 70. let pokládá cyklem fotografií ze zoo v Central Parku *The Animals* podobnou otázku jako Bert Haanstra krátkým filmem o zoologických zahradách, zda nejsme zvířatům podobnější, než si myslíme. Snímek mladého páru Afroameričana s běloškou v Central Parku nesoucí v náručí dvě malé opice nebo snímek dvou stejně oblečených žen, výraz jedné z nich připomíná zvířecí tvář; obě fotografie jsou jako memento toho, že člověk pochází z opice, současně nesou dobový kód, v němž nejsou oddělováni lidi od zvířat, ale lidi od lidí (problematika rasové segregace v Americe v 70. letech), fotografie nesou symbol jisté vyloučenosti.

Haanstra i Winogrand současně humorně upozorňují na absurditu lidského chování. Potřebujeme vodítka, boudy, klece, mříže a skleněné pavilony a voliéry, abychom udrželi zvířata v dostatečné blízkosti, ale současně v dostatečné vzdálenosti. Oba kladou otázku, co vlastně znamená být zvířetem a co vlastně definuje člověka? Filosofický rozměr poskytuje opět Berger: „Zvířata se rodí, vnímají a jsou smrtelná. Všemi těmito rysy se podobají člověku. Svou vnějškovou anatomií (...), svými zvyky, dělením času a tělesnými schopnostmi se od člověka liší. Jsou nám podobná i nepodobná zároveň.“⁶³ Zvířata disponují emocemi strachu nebo radosti, klidu nebo vzteku, zvířata jsou pralidé, zvířata jsou tím, čím jsme byli, když jsme ještě nebyli lidmi a přesto mám tendenci říct, že pes se chová skoro jako člověk, i když se člověk vlastně učil od psa.

⁶³ BERGER, John. *O pohledu*. Vyd. 1. Praha: Agite/Fra, 2009, s. 14. Edice vizuální teorie. ISBN 978-80-86603-81-0.



„Můj fotr je ocelovej orel s peřím z tepaný mosazi; matka lední medvědice,“ píše Ken Kesey.⁶⁴ Člověk neustále ztotožňuje svůj život se životem zvířete, člověk vnímá svoji neúplnost, pakliže by oddělil svůj život od zvířecíh, vnímá, že zvíře je součástí jeho podstaty, jeho prapůvodu. To je to, čím Berger také vysvětluje touhu člověka porozumět zvířecímu pohledu, porozumět podstatě této podobnosti a nepodobnosti člověka a zvířete. Je to uvědomění si neoddělitelnosti člověka a zvířete, nebezpečí však tkví v neporozumění komunikace mezi nimi. Člověk nedokáže správně pohled zvířete číst, je zmatený, protože nemluví totožným jazykem.

Fascinuje mne Winograndova fotografie medvěda hnědého z roku 1969; zachycuje medvěda, který je ve své kleci a kouše do pletiva. Jsou vidět jen vyceněné zuby a cedule, která popisuje: *Medvěd hnědý evropský, Ursus Arotos arotos, vyskytuje se v Evropě a Asii*. Medvěd je definován informační cedulí, ta definuje kým je; přičemž on sám ani neví, že je medvěd. On pouze je, není si vědom vlastního jsoucna ani podstaty života; je maximálně vytržen z přirozeného prostředí a umístěn do prostředí, kterému neporozuměl.

Naproti tomu na jedné z fotografií z westmidlandského Safari z roku 1990 britský fotograf Martin Paar (*1952) zachytil auto s návštěvníky parku, které z rohu fotografie pozoruje žirafa a býk. Paar je typický zobrazováním absurdity v kontextu lidského chování, která je skrze fenomén turismu vyhrocena; v období 90. let se Paar v rámci tohoto věnoval hlouběji tématu safari. Na fotografii projíždí děti s rodiči parkem, kde se zvířata do jisté míry pohybují svobodněji než v zoologické, ale přesto jsou definována hranicí parku. Člověk je smí za peníze navštívit, přesto však má pocit, že je nezvaný host. Fotografie klade otázku, kdo nad kým má vlastně převahu? Kdo koho vlastně sleduje? Kompozice snímku je vystavěná tak, že zvířata jsou daleko větší než auto s návštěvníky, ti se v něm krčí jako v plechovce. Zvířata nemluví jen svými očima nebo pohledem, mluví především vlastním tělem, gestem, svojí silou, klidným vyrovnaným postojem, na snímku není jejich „tvář“, ale jen jejich tělo jako

⁶⁴ KESEY, Ken. *Zápisky z lochu: nechte ty k****y běžet*. Vyd. 1. Překlad Lucie Simerová. Praha: Argo, 2006, s. 89. Edice vizuální teorie. ISBN 8072037935.



27 Martin Paar, *Westmidlandske Safari*, 1990

nějaká masa. Nakonec zvířata jsou mnohdy daleko silnější, člověk bez nástrojů, myšlenkových výtvarků lidství proti nim neobstojí, v bájích zoomorfismus bytostí symbolizoval sílu a moc zvířete, kterou člověk postrádal.

V rámci vzdělávání má pozorování zvířat velký význam; různými zřizovateli jsou současnosti v provozu webové kamery v různých oblastech světa, je jich pár set, díky kterým můžeme skrze tzv. stream sledovat dění ve výběhu v zoologické, ale hlavně v autentickém prostředí zvířat, vysílá se kupř. z krmeliště pro divoká prasata v Estonsku, od krmítka pro dravé ptáky ve Švédsku nebo napajedla pro kolibříky v Ekvádoru. Člověk se za pomoci technologií pokouší postihnout každý centimetr planety, ovládnout ji tím, že ji má pod kontrolou, že ji může mít pod dohledem, skrze kamery má pocit, jakoby tam byl, jakoby poznal.

4.4. Google země

Mapování země je považováno za memento poznání, ale také přivlastnění, jak už zmiňuji v úvodu; objevování nových krajin, kolonizace a další výboje souvisely s expanzí mocností a to především v období po objevení Ameriky, proto jsou v Jižní a Střední Americe španělské kolonie, Kanada byla kolonií Francie, Británie kolonizovala Severní Ameriku. Mapy jsou svým způsobem také mementem moci, protože i mapy jsou tvořeny jako subjektivní produkt. Tvůrcem je sice kartografický úřad, přesto je zadavatelem a vlastníkem stát. Vlastnictví globusu a souboru map bylo v minulosti symbolické, mapy byly většinou majetkem mocných, bohatých, vyšších vrstev, náležely náboženské nebo státní moci. Mapa sloužila jako nástroj propagandy, nástroj autority, vědění a vlastnění, podléhala manipulaci nebo utajování. Během 1. světové války sloužila letecká fotografie ke zmapování území protistrany.

Některá místa byla na mapách zvýrazněna tak, jak bylo vhodné pro zadavatele, hrady a pevnosti byly velikostně naddimenzované a v měřítku de facto nesprávné.

Historie kartografie uvádí, že nejstarší mapy byly koncipovány kruhově, a to tak, že bylo na mapě vyznačeno významné město jako středisko, kterým byl kupř. Řím či Jeruzalém a kolem něj okolí, což bylo kartograficky velmi nepřesné, ale mocensky velmi vhodné. Mapy měly funkci orientační ve smyslu válečných tažení, moci zastíraly, která území byla dobyta a kam budou jejich vojska postupovat. Na mapách byla dle potřeby vynechána určitá místa nebo objekty, ať už objekty spojené s armádou, některá letiště, některé objekty jsou označeny nejednoznačně, mapy jsou do jisté míry skutečnost zkreslující, namísto aby skutečnost upřesňovaly, tak ji zastírají.⁶⁵

V rámci problematiky kolonizace a utajování map nebo řízení kartografie ve 21. století vyvstává nový fenomén právě postihování země pomocí tzv. *Google Earth*. Společnost *Google* je jedna z nejceněnějších a nejdražších značek světa, je to společnost, která si klade za cíl shromažďovat informace pro vznik komplexního přehledného modelu virtuálního světa. *Google Earth* je internetový program, který za pomoci modelů a fotografií umožňuje prohlížet si zemi a částečně i planety. *Google Maps* je aplikace, která díky satelitním záběrům umožňuje virtuální pohyb v různých oblastech světa, ulicích většiny větších měst a zalidněných oblastí. *Google Street View* je technologie, která za pomoci panoramatického snímání (každých cca 10 metrů) vytváří simulaci ulic, měst, míst aj. Různá místa jsou různou měrou probádána, při náhodném hledání se lze pomocí *Google Earth* virtuálně procházet ulicemi Sacramento nebo městečky v Nevadě za pomoci fotografického modelu, ale při přiblížení kupř. Pchjongjangu nebo oblasti Islámabádu nalezneme jen nepodrobnou 3D simulaci nebo jen fotografie. Některé satelitní snímky není možné zprostředkovat veřejnosti, jsou to problematická místa jaderných elektráren, vojenských zařízení aj. Společnosti *Google* se daří aktualizovat mapy cca jednou za 3 roky.

S aplikací *Street View* - a dá se říct i s ostatními principy sledování určitého prostředí včetně kamer dohlížejších na veřejný prostor aj. - docházíme k zjištění, že

⁶⁵ ZÁLEŠÁK, Jan. *Obrazy a moc: podívaná, podmíněný a dohlížejší pohled, (mas)média*. Brno, 19.4.2013.

kamera je schopná daleko lepší a dokonalejší kontroly než lidské oko, jak o tom v úvodu magazínu *Fotograf, Vidět a věřit* píše Tomáš Dvořák, když analyzuje situaci kolem fotbalového zápasu mezi Francií a Hondurasem na mistrovství světa 2014, kdy si jeden z brankářů dal na zlomek vteřiny vlastní gól. Nikdo z rozhodčích nebyl schopen takový okamžik vidět, protože šlo o takovou rychlost, že nikdo nestihl zaznamenat, co se vlastně děje. Situaci musely vyhodnotit dohledové kamery a digitální simulace brankářova manévru. „Jakákoli situace okamžitě získává svůj diagram, grafickou rekonstrukci vytvořenou algoritmy z průběžně sbíraných dat.“⁶⁶ O gólu rozhodl počítač, nikoli rozhodčí. Všudypřítomné kamery nyní poskytují něco daleko spolehlivějšího, než je lidské oko.

Archiv StB se pokoušel nashromáždit informace o nepohodlných lidech skrze skryté kamery a špionáž. V současné době tyto všudypřítomné kamery denně stvrzují naši existenci, a to často opravdu bez našeho vědomí. Jak bylo zmíněno v předchozích kapitolách, téměř každá píd' veřejného i neveřejného prostoru je pod stálým dohledem kamer, které řídí počítače a teprve ty řídí a programují lidi.

V jedné z minulých kapitol zmíněný německý fotograf Michael Wolf, který žije a tvoří na mnoha různých místech, v Kalifornii, Kanadě, Hong Kongu nebo Esenu, fenomén Google Street View reflektuje v cyklu *Paris Street View* z roku 2010. Je to přirozené vyplynutí jeho zájmu o strukturu a auru města jako geograficky vymezeného útvaru, od jeho snímků z přeplněného tokijského metra až po estetickou studii *Transparent City* (Průhledné město) z roku 2008, která připomíná Hitchcockův film *Okno do dvora* a zdůrazňuje fenomén bydlení v metropoli jako je Chicago, město mrakodrapů. *Paris Street View* je série fotografií, která vychází ze záznamu pořázených skrze *Street View* technologie v Paříži; jedná se o Wolfem vybrané záběry, které upravuje výřezem a hledá zásadní moment fotografie. Výsledné fotografie mají velkorysé rozměry. Není to náhoda, že si Wolf pro svůj projekt vybírá právě Paříž, která je jedním z nejvíce ikonických měst světa, známe ji a její různá zákoutí, kavár-

⁶⁶ DVOŘÁK, Tomáš. V zóně nejistoty. *Fotograf: časopis pro fotografii a vizuální kulturu*/. Praha: Mediagate, 2014, roč. 13, č. 4, s. 3-5.



28 Michael Wolf, *Paris Street View*, 2010

ny a bary, uličky a ulice z fotografií Henri Cartier-Bressona, Eugena Atgeta nebo Roberta Doisneau; touha, kterou se snaží technologie skrze všudypřítomné kamery postihnout město, jsou podobné té, kterou měl Atget, aby postihnul mizející starou Paříž, je to touha zmrazit to, co za nějaký čas nebude. *Google Street View* technologie a její záznam měst v sobě nese taky jistý odkaz minulosti, v momentě kdy se záznam uskuteční, už v ten moment v sobě nese stopy minulého, stopy toho, co bylo tady a nyní. Město jako struktura je živoucí organismus, který se stále mění a vyvíjí, proto *Street View* každé tři roky aktualizuje svoji databázi, *Street View* je memento věčně se měnícího města v pohybu. Současně Wolf skrze projekt upozorňuje na to, že společnost *Google* netvoří jen mapy nebo fotografie měst, *Google* je kanál, který se pokouší vytvořit paralelní svět.

Wolf reaguje na Cartier-Bressonův princip rozhodujícího okamžiku, který definoval schopnost fotografa vidět a zachytit okamžik na film, fotografie současnosti je dnes často na fotografovi nezávislá a často řízena náhodou. Je to zvláštní, jakoby měly *Google Mapy* něco odhalit, čekáme, že náhodou kamera zaznamenala něco tajemného, nějaký zločin, podobný tomu ve filmu *Zvětšenina*. Bressonův rozhodující okamžik zakazuje výřezy, naproti tomu Wolfovy snímky jsou postaveny na výřezu, materiál ze *Street View* využívá jako hrubý materiál, u něhož je výřez a změna kontextu (vyzvětšení do maximální velikosti) klíčový. V rámci projektu *Paris Street View* je Wolf prvním tzv. online pouličním fotografem, hledá rozhodující momenty ve virtuálním google světě. Wolf prochází archivy, jichž obsah patří novému věku postfotografie, jak si to začal uvědomovat už na konci 80. let Thomas Ruff.

Navzdory tomu, že je fotografie v okamžiku postfotografie na fotografovi nezávislá v tom smyslu, že nestiskne spoušť, tak vzniká nová role a způsob vnímání fotografie, Wolf posiluje roli fotografa, *Paris Street View* nese několik symbolů a odkazů minulosti, jako bychom hledali zkušenost, kterou známe od Brassaië nebo André Kertésze, čteme ikonické momenty jako polibek nebo gesto, ale současně čteme odkazy sou-

časnosti; snímky jsou ve velkém detailu, proto jsou podpořené po formální stránce výraznými pixely.⁶⁷

Platforma *Google* a další podobné kanály dokázaly geniální věc, která se podobá principům sekty, donutila nás uvěřit v nutnost odevzdání našich životů v představu pomyslné virtuální simulace světa; obětujeme jim osobní údaje, fotografie, myšlenky, data a celou naši vlastní existenci. O tom, co je a co není zobrazeno, rozhoduje vyšší moc, vlastník platformy nebo politika a kultura. *Google* a internet obecně nesou novou podobu kolektivní paměti.

V oblasti zmíněné postfotografie vyvstává otázka, jaká je vlastně role fotografa, kdo je autorem a vlastníkem množství snímků, které ve virtuálním prostoru vznikají. Přirozeně to vybízí k apropriaci a změně kontextu obrazu. Bezpečnostní kamery jsou umístěny v různých veřejných prostorech, v prádelnách, v kancelářích, v konferenčních místnostech, shlížejí na benzínové pumpy nebo dětská hřiště. Materiál, který je pořízen, slouží jako bezpečnostní záznam a po nějakém čase se možná ničí. „Pantoptikon pracuje jako určitá laboratoř moci. Díky svým mechanismům pozorování přitom dokáže s účinností a ve velkém rozsahu pronikat do chování lidí; přírůstek vědění se připojuje ke všem výdobytkům moci a odkrývá nové objekty poznání na všech površích, na nichž moc hodlá působit,“ píše Foucault,⁶⁸ který jakoby tušil, co se v rámci technologií 21. století bude dít.

Polský audiovizuální umělec Dariusz Kowalski (*1971) žijící v Rakousku využívá tento typ záběrů ve své práci. V uměleckém dokumentu *Optical Vacuum*⁶⁹ z roku 2008 využívá stažený materiál z těchto kamer, který měl mít pouze účelový význam a vzájemně je propojuje v dlouhé statické záběry, které jsou provázeny čtením z deníku malíře Stephena Mathewsona. Jsou to záběry prázdných místností, kde jsou ještě cítit stopy lidí, kteří zrovna odešli, záběry spících benzínek, často vyprázdněná místa, kte-

⁶⁷ FAUSTEL, Marcel. Paris Street View. *Foam Magazine: Peeping*. 2010, č. 22, s. 51-54.

⁶⁸ FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat. Kniha o zrodu vězení*. 1. vyd. Praha: Dauphin, 2000, s. 287. ISBN 8086019969.

⁶⁹ *Optical Vacuum* [film]. Režie Dariusz KOWALSKI. Polsko, 2008.

ré propadla vlastnímu chladu a strohosti, sem tam osamělá postava. Jsou to funkční prostory, kde téměř nikdo netráví svůj volný čas. Kowalski upozorňuje na míru dohledu nad našimi životy skrze všudypřítomné kamery; zachycuje stopu neviditelné každodennosti, tíživé banality, absence živosti a zřetelnosti bytí připomíná vážnost sdělené Candidou Höfer cykly *Interiors* (Interiéry) a *Rooms* (Místnosti) z konce 80. let. Kowalsi pomáhá porozumět stále více panoptickému prostoru, který prožíváme denně skrze internet, který je definován dohledem, kontrolou, jistou měrou voyeurstvím, ale také naší vlastní expozicí. Dobrovolně i nedobrovolně se stáváme součástí virtuálně vizuálního prostoru, kde jsme pozorováni a pozorujeme a veškerá kontrola se neděje lidskýma očima, ale skrze médium internetu.⁷⁰

⁷⁰ Dariusz Kowalski: Optical Vacuum. In: *25fps* [online]. 2014 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2014/dariusz-kowalski-dafilms/http://25fps.cz/2014/dariusz-kowalski-dafilms/>

Závěrem

„Obrazy vytvářejí významy – smysl uměleckých děl, fotografií, nebo mediálních textů neleží přímo v dílech samých a diváci v nich nenacházejí významy, které měli na mysli autoři, když dílo tvořili. Spíše jsou výsledkem složitého procesu dialogu mezi sociálními procesy a praktikami, jejichž prostřednictvím obrazy vytváříme a interpretujeme,“ píše Sturken a Carwright.⁷¹

Žijeme ve světě, který se díky fotografii může dívat. Může se dívat na to, co lidskému oku náleží i na to, co mu nenáleží. Zoufale toužíme vlastnit svět skrze fotografie, zoufale se jej snažíme poznat a pochopit.

Svět je těmito fotografiemi představen, tyto snímky jsou ukryty a přechovávány v albech, galeriích, v internetové a mediální paměti v nekonečném množství a začaly vytvářet náš náhradní paralelní svět. Někdy si neuvědomujeme, jak moc nás jako diváky dělí a současně spojuje plátno, fotografická emulze, papír novin nebo obrazovka monitoru od zobrazovaného. Fotografie je médium, které mění své podoby jako chameleon, možná proto je tak trochu zákeřná ve své přesvědčivosti a hře na pravdivost. Jako fotografové a diváci fotografie neseme nový úkol být poctiví a zodpovědní za tvorbu a konzumování fotografie více než kdy dříve.

Dívání se a především dívání se na svět je nosným tématem této práce, síla pohledu je nejpřirozenějším aspektem kontroly a moci, protože viditelnost je past. Pohledem si lze přivlastňovat, pohledem si lze někoho získat, pohled je mocný nebo podmanivý, vidění a vědění je nejmocnějším lidským artiklem. Skrze fotografii mu však nelze ve své podstatě porozumět.

⁷¹ STURKEN, Marita a Lisa CARTWRIGHT. *Studia vizuální kultury*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2009, s. 59. ISBN 978-80-7367-556-1.

Tištěné zdroje

BAATZ, Willfried. Fotografie. Vyd. 1. Praha : Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 8025102106.

BARTHES, Roland. Světlá komora : poznámka k fotografii. Vyd. 2. Praha : Fra, 2005. 123 s. ISBN 80-86603-28-8.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacra and simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, 164 s. ISBN 04-720-6521-1.

BAUDRILLARD, Jean. *The Gulf War did not take place*. Sydney: Power Institute of Fine Arts, 1995, 87 s. ISBN 09-099-5223-X.

BERGER, John. O pohledu. Vyd. 1. Praha : Agite/Fra, 2009, 225 s. ISBN 9788086603810.

Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona : český ekumenický překlad. 12. vyd., (1. opr. vyd.). Praha: Česká biblická společnost, 2001, xi, s. 1580, 17 s. obr. příl. ISBN 80-85810-28-x.

CALLE, Sophie a Jean BAUDRILLARD. *Suite vénitienne*. Seattle: Bay Press, 1988, 87 s. ISBN 09-419-2009-7.

DOYLE, Peter a Caleb WILLIAMS. *City of shadows: Sydney police photographs 1912-1948*. Sydney: Historic Houses Trust of New South Wales, 2005, 239 s. ISBN 18-769-9120-8.

DOYLE, Peter. *Crooks like us*. Sydney: Historic Houses Trust of New South Wales, 2009, 318 s. ISBN 18-769-9134-8.

FEIL, Marcel, Peeping. *Foam Magazine: Peeping*. 2010, č. 22, s. 29-34. ISSN 1570-4874

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. 1. vyd. Praha : Hynek, 1994. 75 s. ISBN 80 8590604x.

FOUCAULT, Michel. *Dohlížet a trestat : kniha o zrodu vězení*. Praha : Dauphin, 2000. 427 s. ISBN 8086019969.

GOODMAN, Nelson. *Jazyky umění : nástin teorie symbolů*. Vyd. 1. Praha : Academia, 2007. 213 s. ISBN 9788020015198.

GREENOUGH, Sarah a Walker EVANS. *Walker Evans subways and streets*. Washington, D.C.: National Gallery of Art, 1991, 132 s. ISBN 0894681664.

KESEY, Ken. *Zápisky z lochu: nechte ty k****y běžet*. Vyd. 1. Překlad Lucie Simerová. Praha: Argo, 2006, 158 s. Edice vizuální teorie. ISBN 8072037935.

LÁB, Filip a Pavel TUREK. *Fotografie po fotografii*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, 2009, 130 s. ISBN 978-802-4616-179.

LÁBOVÁ, Alena. Filip LÁB. *Soumrak fotožurnalismu : manipulace fotografií v digitální éře*. Vyd. 1. Praha : Karolinum, 2009. 155 s. ISBN 9788024616476.

Labyrint Revue: Nový voyeurismus. Praha: Labyrint, 2015, č. 35-36, 150s. ISBN 977-1-10-68823-4.

Nový akademický slovník cizích slov A-Ž. Vyd. 1. Praha: Academia, 2008, s. 857. ISBN 978-80 200-14153.

MITCHELL, William J. *The reconfigured eye: visual truth in the post-photographic era*. 1. MIT Press pbk. ed. Cambridge, Mass. [u.a.]: MIT Press, 1994, 89 s. ISBN 978-026-2631-600.

ORWELL, George. 1984. Překlad Eva Šimečková. Praha: KMa, 2003, 261 s. Klasik (KMa). ISBN 80-7309-999-3.

POSTMAN, Neil. Ubavit se k smrti : veřejná komunikace ve věku zábavy. Vyd. 1. Praha : Mladá fronta, 1999. 190 s. ISBN 8020407472.

PACHMANOVÁ, Martina. Neviditelná žena : antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě. 1. vyd. Praha : One Woman Press, 2002. 413 s. ISBN 80 86356167.

SCHWARZ, Hans-Günther. The Camera Obscura or the Optics of Realism. *Man and Nature*. 1989, č. 8, s. 63-64. DOI: 10.7202/1012597ar.

SONTAG, Susan. S bolestí druhých před očima. Vyd. 1. Praha : Paseka, 2011. 113 s. ISBN 978-80-7432-092-7.

SONTAG, Susan. O fotografii. Vyd. 1. Praha : Paseka, 1990. 184 s. ISBN 80-7185-471-9.

STURKEN, Marita. - Lisa CARTWRIGHT. Studia vizuální kultury. Vyd. 1. Praha : Portál, 2009. 471 s. ISBN 978-80-7367-556-1.

TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie*. Praha : AMU v Praze, Fakulta filmová a televizní, SPN Praha, 1980, 89 s. ISBN 17-332-79.

VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Prague throu the police secret camera. *Foam Magazine: Peeping*. 2010, č. 22, s. 111-114. ISSN 1570-4874.

WEISS, Petr. Sexuální deviace: klasifikace, diagnostika, léčba. Vyd. 1. Praha : Portál, 2002. 351 s. ISBN 8071786349

Elektronické zdroje

ALS, Hilton. American Suburbx. In: *GARRY WINOGRAND: The Animals and Their Keepers: Garry Winogrand and Photography After September 11th* [online]. 2004 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://www.americansuburbx.com/2013/01/theory-animals-and-their-keepers-garry.html>

BOYLE, Amy. MOMA.ORG. *Head #10: Phillip-Lorca diCorcia* [online]. 2009 [cit. 2014-10-04]. Dostupné z: http://www.moma.org/learn/moma_learning/philip-lorca-dicorcia-head-10-2002

CECCONI, Isabella. SHIZUKA YOKOMIZO, DEAR STRANGER.... In: *The Harlow: All Facets of Human* [online]. 16.11.2012 [cit. 2015-01-25]. Dostupné z: <http://theharlow.net/shizuka-yokomizo-dear-stranger/>

CÍSAŘ, Karel. Markéta Othová, Mluv s ní: Tisková zpráva. In: *Galerie Jiří Švestka* [online]. Praha, 30.10.2006 [cit. 2014-07-18]. Dostupné z: www.s-m-art.com/download.php?file_id=24&flash=true

DOYLE, Peter. Public eye, private eye: Sydney police mug shots, 1912-1930. In: *Scan: Journal of Media, Arts and Culture* [online]. 2010 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=67

GEFTER. Street photography: A right or invasion?. In: *The New York Times* [online]. 17.3.2006 [cit. 2015-01-29]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/2006/03/17/arts/17iht-lorca.html?pagewanted=all&r=1&>

HAGEN, Charles. Review/Photography; What Walker Evans Saw on His Subway Rides. In: *The New York Times* [online]. 31.12.1991 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: <http://www.nytimes.com/1991/12/31/arts/review-photography-what-walker-evans-saw-on-his-subway-rides.html>

HÁJEK, Adam. Železného kancléře vyfotili mrtvého s nočníkem u lože. Skončili ve vězení. In: *Idnes* [online]. 2010 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/zelezneho-kanclere-vyfotili-mrtveho-s-nocnikem-u-loze-skoncili-ve-vezeni-1lh-/zahranicni.aspx?c=A101126_145031_zahranicni_aha

HOLSCHBACH, Susanne. Sophie Calle, The Shadow. In: *Medien Kunst Netz* [online]. 2001 [cit. 2015-03-01]. Dostupné z: <http://www.medienkunstnetz.de/works/the-shadow/>

JEFFRIES, Stuart. Sophie Calle: stalker, stripper, sleeper, spy. In: *The Guardian* [online]. 23.9.2009 [cit. 2015-02-10]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2009/sep/23/sophie-calle>

KOPECKÝ, Josef a Leona ŠLAJCHRTOVÁ. Americké komando zabilo bin Ládina, pohřbili ho do moře. In: *IDnes.cz* [online]. 2.5.2011 [cit. 2015-03-30]. Dostupné z: http://zpravy.idnes.cz/americke-komando-zabilo-bin-ladina-pohrbili-ho-do-more-pda-/zahranicni.aspx?c=A110502_064024_zahranicni_kop

MORRISON, Blake. Exposed: Voyeurism, Surveillance and the Camera. In: *The Guardian* [online]. 2010 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/culture/2010/may/22/exposed-voyuerism-exhibition-blake-morrison>

PHU, Thy. A Portrait of S-21 Photographer Nhem Ein. In: *In The Darkroom* [online]. 2.9. [cit. 2015-02-03]. Dostupné z: <http://inthedarkroom.org/coldwarcamera/a-portrait-of-s-21-photographer-nhem-ein>

RADINE, Leonie. Alfredo Jaar: May 1, 2011. In: *SCAD: Museum of Art* [online]. 2011 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: <http://www.scadmoa.org/art/exhibitions/may-1-2011>

SELWYN-HOLMES, Alex. The Hague Reparation Conference. In: *Iconic Photos* [online]. 2009 [cit. 2015-04-09]. Dostupné z: <https://iconicphotos.wordpress.com/tag/erich-salomon/>

ŠINDELÁŘ, Jan. První máj – kultu čas: Z historie pražského Stalinova pomníku. In: *Dějiny a současnost* [online]. 2010 [cit. 2015-04-03]. Dostupné z: <http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2010/5/prvni-maj-kultu-cas/>

WEEKS, Jonny. The art of peeping: photography at the limits of privacy. In: *The Guardian* [online]. 19.8.2013 [cit. 2015-04-01]. Dostupné z: <http://www.theguardian.com/artanddesign/photography-blog/2013/aug/19/art-peeping-photography-privacy-arne-svenson>

Nepublikované zdroje

ZÁLEŠÁK, Jan. Přednáška *Obrazy a moc: podívaná, podmíněný a dohlížejší pohled, (mas)média*. Brno, 19.4.2013.

Dokumentární filmy

Géniové fotografie [TV seriál]. Velká Británie, 2007.

Optical Vacuum [dokument]. Režie: Dariusz Krzeczek (Kowalski). Rakousko, 2008.

Zoo [dokument]. Režie: Bert Haanstra. Nizozemsko, 1962.

Seznam reprodukcí

1 Miroslav Tichý, *bez názvu*, nedatováno

2 Merry Alpern, *Dirty Windows*, 2010

3 Arne Svenson, *The Neighbors*, 2012

- 4 Sophie Calle, *The Big Sleep*, 1979
- 5 Mickey Hargitay se brání paparazzi fotografovi na *Via Veneto*, 1963
- 6 George Dudognon, *Greta Garbo v klubu St. Germain*, z výstavy *Exposed!*, kolem roku 1950
- 7 Max Priester, Willy Wilcke, *Otto von Bismarck na smrtelné posteli*, 1898
- 9 Erich Salomon, *Ze soudního přelíčení*, 1928
- 10 Weegee, *Žena se podepisuje z auta*, 1948
- 11 Weegee, *Jejich první vražda*, 1941
- 12 Phillip-Lorca diCorcia, *Head 23*, 2000
- 13 Walker Evans, *Portréty z metra*, 1941
- 14 Markéta Othová, *Mluv s ní*, 2005
- 15 Sophie Calle, *Suite Vénitienne*, 1980
- 16 Nhem Ein, *Portréty z Phnom Penhu v Kambodži*, 1975-1979
- 17 Peter Doyle, *City of Shadows*, 2007
- 18 Peter Doyle, *Crooks Like Us*, 2009
- 19 Z publikace *Prague Thru The Lense Of Secret Police Camera*, 2008
- 20 Pete Souza, *Situation Room*, 2011
- 21 Alfredo Jaar, *May 1 2011*, 2011
- 22 Aleksandr Gerasimov, *Portrét Josifa Vissarionoviče Stalina*, 1939
- 23 autor neznámý, *Portrét Gutava Husáka*, nedatováno
- 24 Thomas Ruff, *Portréty*, 1988
- 25 Bert Haanstra, z filmu *Zoo*, 1966
- 26 Garry Winogrand, *The Animals*, 1969
- 27 Martin Paar, *Westmidlandské Safari*, 1990
- 28 Michael Wolf, *Paris Street View*, 2010