

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě



BAKALÁŘSKÁ TEORETICKÁ PRÁCE

Voyeurismus ve fotografii

Opava 2015

Ing. Daniel Poláček

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Studijní program: **B 8204 – Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**

Voyeurismus ve fotografii

Voyeurism in Photography

Ing. Daniel Poláček

Bakalářská teoretická práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát
Opava 2015

Abstrakt

Tématem mé bakalářské práce je fenomén voyeurismu, jehož definici a příklady jeho výskytu v oblasti zahraniční a tuzemské fotografie v práci strukturovaným způsobem uvádím. Součástí bakalářské je i rozsáhlá obrazová příloha, ve které jsou zahrnuté ukázky snímků fotografů, které v mé práci zmiňuji.

Klíčová slova

Voyeurismus, soukromí, sledování, intimita, erotika, fotografie, fotograf, umění, obrazová příloha

Abstract

The topic of my Bachelor thesis is the phenomenon of voyeurism which definition and examples of its occurrence in the foreign and domestic photography field is being mentioned in a structured way in the thesis. As a part of the thesis there is an extensive pictorial enclosure including samples of the photographers' shots, who are being mentioned therein.

Key Words

Voyeurism, privacy, tracking, intimacy, eroticism, photography, photographer, art, pictorial enclosure

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2012/2013

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE
(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Ing. Daniel POLÁČEK**
Osobní číslo: **F100785**
Studijní program: **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Voyeurism ve fotografii**
Téma anglicky: **T: Voyeurism in photography P: Infra-people**
Zadávající ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Diplomová práce si klade za cíl předvést ucelený pohled na metodu tajného fotografování v dějinách fotografie a uvést rozbor děl vybraných autorů, kteří tímto způsobem postupovali ve své tvorbě. V práci bude uveden přehled technik, které se ve skrytém fotografování používaly a používají. Dále se v práci objeví polemika nad tím, jestli je tento způsob uměleckého snímání reality voyeurismem či nikoli. Diplomovou práci doplní praktická část, v které autor ukáže soubor fotografií ? Sad people?, který zhotovil technikou tajného fotografování, v rámci něhož použil lidskému zraku neviditelný zdroj zábleskového osvětlení.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

Edges of Voyeurism; Autor:Tara Mertz

Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870; Autor:Sandra S. Phillips

Voyeur;Autor:Charles Melcher

Vedoucí bakalářské práce:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS

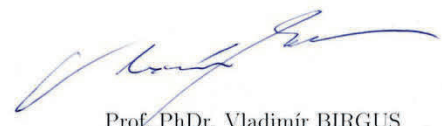
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce:

28. července 2013

Termín odevzdání bakalářské práce:

4. května 2015



Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 28. července 2013

Prohlášení

Byl jsem seznámen s tím, že na mou bakalářskou práci se plně vztahuje zákon č. 121/2000 Sb. o právu autorském, zejména § 60 – školní dílo.

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

Bakalářskou práci jsem vypracoval samostatně s použitím uvedené literatury a na základě konzultací s vedoucím diplomové práce a konzultantem.

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

V Praze dne 20. dubna 2015

Ing. Daniel Poláček

Poděkování

Chtěl bych poděkovat Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za výbornou spolupráci ochotu, podporu a poskytnuté věcné připomínky a rady.

Dále děkuji všem, které jsem v souvislosti s tvorbou této práce oslovil a kteří si na mě udělali čas a vyšli mi vstříc.

V Praze dne 20. dubna 2015

Ing. Daniel Poláček

Obsah

1. Úvod.....	11
2. Co je to voyeurismus a v jakém smyslu se tento pojem používá.....	13
3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie.....	19
4. Profesionální voyeurismus.....	37
4.1. Předchůdci paparazzi fotografů.....	37
4.2. Paparazzi fotografové.....	46
4.3. Šmírování tajných služeb a policie.....	53
5. Tajné fotografování sexuálně explicitního obsahu.....	58
6. Fotograf jako svědek intimností.....	76
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků.....	77
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity.....	100
6.3. Fotograf jako spoluaktér intimního děje.....	119
6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu.....	125
7. Aranžovaný voyeurismus.....	146
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt.....	146
7.2 Napodobování voyeurismu v módní fotografii.....	160
8. Konceptuální voyeurismus.....	175
9. Závěr.....	203
Seznam použité literatury a pramenů.....	207
Jmenný rejstřík.....	235

1. Úvod

Žijeme v době, kdy aktuální téma sledování a ochrana soukromí lidí žijících ve společnosti nabývá stále na větší důležitosti. K této problematice se váže v několika směrech i fenomén voyeurismu.

Zatímco dříve byl voyeurismus tradičně spojován pouze s tématem sexuálně motivovaného šmírování intimních výjevů ze života lidí, tak dnes začíná být používán jako synonymum označující i obecnou problematiku sledování osob a sběr jejich důvěrných dat. Možná proto se voyeurismus skloňuje v mnoha souvislostech a jeho přítomnost se stala diskutovaným tématem i v oblasti umění, které problematiku voyeurismu reflexivně akcentuje v různých oborech tvůrčích aktivit.

Vývoj změny ve významu používání voyeurismu zasáhl také oblast fotografie. Už v druhé polovině 19. století se motiv voyeuristického šmírování objevoval především v souvislosti s rozmachem žánru eroticky laděných fotografií a snímků, které se dají i z dnešního pohledu řadit do sféry pornografie.

Rozvoj fotografické techniky, který umožnil miniaturizaci fotoaparátů, vytvořil už v 80-90. letech 19. století prostor pro tajné fotografování lidí bez jejich vědomí a voyeurismus tak začal být postupně používán jako realistický přístup zobrazení dosud tabuizovaných oblastí lidského života. Voyeuristické sledování se v područí fotografů stalo cestou pro zachycení nestylizované autentické tváři reality, která se při mainstreamovém způsobu uvažování společnosti nalézala v ústraní její pozornosti.

Ve fotografii nebyl voyeurismus zapojován jen jako tajné sledování, ale i jako forma podat svědectví o intimních aktivitách lidí, snaha ukázat svět minoritních subkultur či odhalit šokující odvrácenou tvář lidství rozprostírající se na panoramatu násilí, zločinu, neštěstí, chudoby, utrpení a emočního vyprázdnění konzumní společnosti.

Z původního archetypu postavy voyeura jako chlípného šmíráka nahlízejícího klíčovou dírkou na intimnosti sledovaných osob, se postupně stal i subjekt, do jehož role se pocitově může převtělit také divák sám, když nahlíží na fotografie zachycující sex a intimnosti, jež by původně neměly opustit diskrétní přítomí soukromého prostoru.

Právě široká rozličnost podob voyeurismu, která se vyjevuje z globálního pohledu na univerzum fotografických děl, mne podnítila k sepsání této bakalářské práce, v níž uvádím přehled fotografů, jejichž díla je možné z různých rovin pohledu nazývat za voyeuristická.

Voyeuristickou fotografii jsem kategorizoval do několika skupin tak, aby dokázal pokrýt různé druhy voyeurismu ve fotografii. V práci se proto věnuji počátkům voyeuristické fotografie coby tajného sledování osob a zmiňuji profesionální voyeurismus ze strany paparazzi fotografů či pracovníků tajných služeb. Dále uvádím příklady fotografů, kteří tajně voyeuricky zobrazovali svět sexuálně explicitních scén a přitom dokázali zachytit i voyeurů, které těmto scénám přihlíží, což je vsadilo do unikátní pozice voyeurů samotných voyeurů.

Velký prostor věnuji přehledu fotografů, kteří se stávají svědkem intimností a jejich fotografie zprostředkovaně staví diváky do role přihlížejících voyeurů. V této souvislosti například zmiňuji oblast dokumentování intimního života v nočních podnicích, komunitách lidí a rovněž zařazuji výčet autorů, kteří zachycené intimní výjevy spoluutvářejí svojí přítomností nebo se stávají explicitními pozorovateli sexuálních aktivit.

V mé práci rovněž uvádím přehled autorů, kteří téma voyeurismu využívají jako stylizační prostředek pro aranžování fotografických scén například v módním průmyslu nebo v oblasti umělecké fotografie.

Ve výčtu voyeuristických fotografů nevynechávám i oblast konceptuálně laděné fotografie, v rámci níž autoři nezdídka pracují s fenoménem voyeurismu způsobem, který jej exploračně prozkoumává a umožňuje tak kritický pohled na jeho existenci prizmatem uvědomělé společnosti, která je konceptuálními díly fotografů na existenci voyeurismu upozorňována.

Hlavním úkolem mé práce je podat široký přehled fotografických autorů, jejichž díla je možné označit jako voyeuristická a současně tento přehled fotografů doplnit rozsáhlou obrazovou přílohou, kde je možné si prohlédnout stovky ukázek fotografií od zmiňovaných autorů.

2. Co je to voyeurismus a v jakém smyslu se tento pojem používá

V této kapitole bych rád upřesnil vybrané významy slova voyeurismus, které v dnešní době můžeme chápat různými způsoby.

Ve společnosti stále velice rozšířeným chápáním významu voyeurství jako pojmenování pro sexuální úchylku, přičemž slovo voyeur poprvé použil francouzský spisovatel obscénní erotické literatury Ali Coffignon, když takovým způsobem pojmenoval ve své knize „La corruption à Paris“ z roku 1888 postavu muže, který sexuálního vzrušení dosahoval pouze při tajném sledování vzrušených žen a jejich nočních hrátkách s milenci na Champs Elysées (Krafft-Ebing, 2011)¹. Slovo „voyeur“, jako odvozenina od slova „voir“ - „vidět“, se pak ustálilo ve francouzském jazyce jako obecné označení „toho, kdo se dívá“ ve smyslu pejorativního pojmenování chlípného šmíráctví. (Borneman, 1994)²

Z hlediska moderní sexuologické vědy je pak termín voyeurství klasifikován jako forma sexuální úchylky. Prof. Petr Weiss definuje voyeurismus jako sexuální úchylku, kdy její nositel dosahuje sexuálního vzrušení „sledováním intimního počínání nic netušících anonymních objektů“ (Weiss, 2002)³. Za intimní počínání sledovaných osob můžeme podle Weisse například považovat svlékání, masturbaci, soulož, močení, defekaci, svlékání, popřípadě jiné intimní aktivity, které dotyčná osoba koná při vědomí, že není nikým sledována. Voyeurství je z hlediska sexuologické vědy považováno za deviaci alias parafilii pouze v případě, pokud u voyeura vede k sexuálnímu vzrušení, a když je tato činnost preferována před obvyklými partnerskými sexuálními aktivitami⁴. Oběť sledování voyeurů

¹ KRAFFT-EBING, Richard von, Franklin S. KLAF (překl.), Joseph LOPICCOLO (ed.) a Daniel BLAIN (ed.). *Psychopathia Sexualis: The Classic Study of Deviant Sex*. Arcade ed. New York: Arcade Publishing, 2011. ISBN 9781611450507.

² BORNEMAN, Ernest, Zuzana JARESOVÁ (překl.) a Petr ZEMEK (ed.). *Encyklopedie sexuality*. Praha: Victoria Publishing, 1994. ISBN 9788085605174.

³ WEISS, Petr. *Sexuální deviace: Klasifikace, diagnostika, léčba*. Praha: Portál, 2002. ISBN 80-717-8634-9.

⁴ Osobní rozhovor s Prof. Petrem Weisssem, 8.4.2014.

se v drtivé většině případů o svém sledování nikdy nedoví, protože se jedná z pozice voyeurů za utajenou aktivitu. Pokud ovšem dojde k situaci, že se je počínání voyeurů sledovanou osobou odhaleno, tak to u ní může v některých případech vést až psychické újmy například realizované formou neurotizace. V takových případech je možné voyeurů trestně stíhat například za stalking neboli nebezpečné pronásledování.⁵ Je zajímavé, že Prof. Weiss potvrdil, že například fotografa Miroslava Tichého, jehož tvorbu zmiňuji v 5. kapitole této práce, považuje za osobu, u které je možné říci, že se dle stylu chování a života (např. neměl žádné partnerky) jednalo o sexuálního devianta-voyeurů. Pokud je ovšem fotograf jen posedlý sledováním lidí v soukromí a nepřináší mu to sexuální vzrušení, tak je třeba na tuto jeho aktivitu nahlížet jako na charakterový osobnostní rys, nikoliv jako na sexuální deviaci.⁶

Známý český sexuolog MUDr. Radim Uzel na téma voyeurismus vyjádřil tímto způsobem: *„Mezi normální sexualitou a sexuální úchylkou je určitá šedá zóna. Samotné šmírování lidí například klíčovou dírkou (tzv. „fenomén klíčové dírky“) nebo prosté pozorování intimního výjevu (nejčastěji se děje například v období puberty; říká se, že každý člověk se mohl stát v určité situaci voyeurem), který se lidem naskytl je normální věc, která je vedena přirozenou lidskou zvědavostí. Za sexuální úchylku je pak považováno až voyeurství, které začne být patologického rázu, kdy tato činnost je samotným voyeurem cítěna jako obtěžující aktivita, jako posedlost, závislost, která u něj dostoupila už takové míry, že to ovlivňuje jeho soukromý či pracovní život. Další poznávacím prvkem klinické diagnózy voyeurství je fakt, že naprostá většina voyeurů u šmírování svých subjektů provádí masturbaci a tato aktivita jim většinou v plné míře supluje náplň jejich intimního života. Základem jejich vzrušení je tajné pozorování subjektu své touhy, který o tom, že je voyeurem sledován, neví. Z hlediska sexuologie je pak za nositele sexuální úchylky voyeurství považována ta dotyčná osoba, která voyeurství, coby reflektovanou obtěžující aktivitu provádí nejméně 6 měsíců. V těchto případech se voyeurů, pod tlakem narušení chodu jejich životů, většinou rozhodnou vyhledat odbornou sexuologickou*

⁵ Tamtéž.

⁶ Tamtéž.

pomoc. Uvedený průměr klinického voyeurství platí také v případě, kdy aktivita voyeurů, začne dlouhodobě obtěžovat ostatní lidi, kteří voyeurů při jeho činnosti spatří, a díky tomu už není šmírák utajeným pozorovatelem, což se stává většinou jen v menším množství případů. Pokud tedy šmírující osoba provádí svou činnost tajně, nikoho tím nepohoršuje a sám sobě nezpůsobuje tímto počínáním újmu (tělesnou, duševní, ekonomickou), tak pak z hlediska sexuologie na něj nemůže být pohlíženo jako na nositele sexuální úchytky. Šmírování se v tomto případě stane jakýmsi hobby, nikoliv sexuálně deviantní aktivitou. Řada voyeurů se se svou aktivitou dokáží natolik sžít, že jim šmírování subjektivně žádnou pociťovanou újmu nepřináší a proto tuto činnost mohou vykonávat velmi dlouhou dobu.“⁷

Voyeurismus navzdory své klinické povaze ve společnosti postupně zlidověl, podobně jako pojmenování jiné sexuální úchytky nazvané exhibicionismus⁸, také v pozměněném významu jako synonymum pro označení šmírování, slídění a sledování osob, které je spojeno v souvislosti se zásahem do soukromí. Toto paradigma vnímání voyeurismu je značně rozšířené například v zahraničí, kde původní vnímání voyeurismu coby sexuální úchytky se ve společnosti postupně přetransponovalo i ve význam sledování osob a jejich soukromí, který je oproštěn od sexuálního kontextu (Metzl, 2004)⁹. V uvedeném smyslu začalo být jako na voyeurismus pohlíženo například z hlediska sledování soukromí občanů ze strany státních bezpečnostních složek, monitorování pohybu lidí na veřejných prostranstvích pomocí průmyslových kamer, intruzivní vykreslování intimností osob ze strany bulvárních médií a televizních stanic, slídění po důvěrných informacích lidí ze strany provozovatelů internetových sociálních sítí a v neposlední řadě je jako voyeuristická

⁷ Osobní rozhovor s MUDr. Radimem Uzlem dne 1.4. 2014.

⁸ Nositel exhibicionismu coby sexuální úchytky je ta osoba, která „sexuálního vzrušení dosahuje odhalováním genitálu před neznámými ženami či dívkami“. (Weiss, 2002). Dnes se ale termínem exhibicionisté označují především lidi, kteří se rádi dávají veřejně na odívání a snaží se na sebe všelijakým způsobem upozorňovat.

⁹ METZL, Jonathan. From scopophilia to Survivor: A brief history of voyeurism. Textual Practice. Routledge, 2004/01/01, 18(3): 415-434. DOI: 10.1080/09502360410001732935. ISSN 0950236x. Dostupné také z: <http://dx.doi.org/10.1080/09502360410001732935>

vyhodnocena činnost fotografů a filmařů, kteří bez svolení snímají osoby v intimních situacích na veřejném prostranství či pohledem do soukromých prostor sledovaných jedinců.

Uvedená geneze moderního pojetí voyeurismu bývá v poslední době označována jako tzv. „Nový voyeurismus“, což je například termín, který se stal hlavním tématem dvojčísla č. 35-36. Revue Labyrint. V ní je řada textů věnována vykreslování různých způsobů vnímání voyeurismu, které oscilují mezi jeho pojmenování jakožto nástroje státní moci, která pomocí něho dohlíží na své obyvatelstvo či naznačením, že voyeurismus se v našich životech snoubí také s exhibicionismem (popřípadě narcismem při pořizování selfie fotografií), tedy touhou sledovat a být sledován, což je akcentováno především v souvislosti s rozmachem sociálních sítí, v nichž lidé frekventovaně sledují soukromé profily osob a současně na osobní profily sami uveřejňují důvěrnosti ze svého života (Kavalír, 2015)¹⁰.

Klasifikaci moderního pojetí voyeurismu v souvislosti s jeho propojením s médii a vývojem sledovacích technologií se mimo jiné věnoval ve své obsáhlé studii „Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture“ (Calvert, 2000)¹¹, také Prof. Clay Calvert, který rozčlenil výskyt voyeurismu do přibližně čtyř rámcových kategorií: „Filmový voyeurismus“ (tj. snaha realisticky vykreslit intimní scény ve filmech či videonahrávkách), „Rekonstrukční voyeurismus“ (tj. snaha formou umělecké licence věrně rekonstruovat do až do intimních detailů obraz reálných postav a průběhu historických událostí¹²), „Voyeurismus televizních show a bulvárních médií“ (tj. úsilí zahltnout diváka obsahem

¹⁰ KAVALÍR, Ondřej (ed.), Joachim DVOŘÁK (ed.), Karel CÍSAŘ (ed.) a Marie ILJAŠENKO (ed.).

Labyrint revue č. 35-36 / téma: Nový voyeurismus: revue : [časopis pro literaturu, výtvarné umění, hudbu, film a pro podnikání v kultuře]. Praha: Labyrint revue, 2015. Nový voyeurismus, Labyrint revue č. 35-36. ISBN 9771210688357. ISSN 12106887.

¹¹ CALVERT, Clay. *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder: Westview Press, 2000. ISBN 0813366275.

¹² Ukázkou ilustrující aplikaci této kategorizační predikace může být v našich poměrech například historický seriál „České století“ režiséra Romana Ondráčka z produkce veřejnoprávní televize, v jehož druhém díle „Den po Mnichovu“ je postava prezidenta Československa Edwarda Beneše mimo jiné zachycena v řadě intimních výjevů, například v explicitně zobrazené nahotě či při pobytu na WC.

umožňujícím sledovat intimní výjevy¹³ či detaily tragických událostí) a „Sexuálně explicitní voyeurismus“ (tj. produkce eroticky laděných a pornografických děl).

V důsledku produkce masmédií jsou proto v současné době lidé zahlcení obsahem, ve kterém jsou prvky novodobého voyeurismu bohatě zastoupeny a proto voyeurismus, který v dřívějších dobách měl ze společenského hlediska stigma jakési nemístně amorální aktivity „šmíráctví“, v moderní době začíná být společností chápán jako součást života; jako aktivitu, jejíž existenci jsou lidé schopni ve valném množství situaci tolerovat či ji bez většího pohoršení prostě ignorovat. Pokud bych tuto myšlenku mohl více rozvést, tak bych například použil příměr, že na svět televize¹⁴ a jiných masmédií lze nahlížet jako na jakousi „školu voyeurů“, protože obrazně řečeno se do ní díváme jako do „klíčové dírky“ a pak tento pohled neodmítneme ani v realitě. Díky zmíněnému relativismu v chápání voyeurství pak lidé mohou v realitě svých životů šmírovat ostatní osoby v situacích, kdy se jim zkrátka naskytne možnost sledovat nějaké intimní výjevy, protože podobné pohledy už předtím viděli v médiích.

Možná právě z výše uvedeného hlediska, v němž implicitně voyeurismus přestává být lidmi nutně vnímán jako odmítané „zakázané ovoce“ a v chodu času nabralo na sebe voyeurství vícero podob, je pak vhodné i na jeho různorodý výskyt nahlížet také ve fotografii a následně rozlišovat jednotlivé nuance voyeuristických aktivit fotografií a jejich

¹³ Typickým příkladem jsou televizní reality show, kde lidé pod dohledem všudypřítomných kamer často provozují i sexuální aktivity.

¹⁴ Propojení diváků a fenoménu voyeurismus se ovšem nevztahuje jen na televizi. Existují například rozsáhlé studie osvětlující povahu vizuálního voyeurismu u filmových diváků v kinech (Denzin, 1995). Existence voyeurismu se akcentuje také u diváckého shlížení divadelních představení. Například v roce 2011 byl tématu voyeurismu majoritní měrou zasvěcen celý 18. ročník československého divadelního festivalu Zlomvaz a Hanuš Jordan jako jeden z jeho organizátorů při propagaci daného festivalu v médiích prohlásil toto: *„Používáme voyeurů přeneseně jako metaforu mezi divadelním divákem, který z tmavého hlediště kouká na osvětlené jeviště. Takže on je ve skrytu, on je ten voyeur...“* Festival Zlomvaz se letos zaměří na voyeurismus [online]. Zpravy.rozhlas.cz: Český rozhlas, 2015 [cit. 2015-05-15]. Dostupné také z: http://www.rozhlas.cz/zpravy/divadlo/_zprava/894604 (Festival Zlomvaz se letos zaměří na voyeurismus, 2015).

děl. Pochopení této teze považuji za důležité při přemýšlení nad povahou fotografických děl, které zmiňuji v následujících kapitolách mé práce, což je také důvod, proč jsem se v této kapitole snažil obecně uvést různé způsoby vnímání fenoménu voyeurismu.

3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Do této kapitoly své práce jsem zařadil fotografie a fotografy, které jsou založené na tajném sledování fotografovaných subjektů (či zobrazování eroticky explicitních záběrů), přičemž jsem se snažil postupovat chronologicky, abych ukázal i autory, které sledovací fotografie pořizovali i v éře provázející ranou éru fotografie jako takovou.

Vznik fotografických záběrů, které bychom mohli interpretovat jako voyeurské, ať už z pozice autora tematického a tvůrčího záměru nebo našeho pocitu z pohledu na zachycený obsah fotografie, limitovalo v prvních desetiletích po vynálezu fotografie v 30. letech 19. století především omezení technického charakteru. Fotoaparáty byly robustní a proto nápadné a medium fotografie vyžadovalo dlouhou dobu osvitů pro exponování snímku, což znemožňovalo voyeuristické sledování osob bez jejich vědomí.

Z těchto důvodů se s prvními snímky, které na nás mohou působit voyeuristicky, setkáváme na poli aranžované erotické a de facto pornografické fotografie, která se začala objevovat už dekády následující po samotném vynálezu fotografie (Melcher, 1999)¹⁵. Mezi jedny z prvních dochovaných erotických snímků byly práce anonymů. Pro účel obrazové přílohy této práce se mi například podařilo nalézt snímek dvou nahých žen, které jsou v posteli zachycené v intimní blízkosti. I když se jedná o aranžovanou fotografii¹⁶, tak tato fotografie voyeuristicky vypadá zejména proto, že ženy nehledí do objektivu fotoaparátu a působí dojmem, jako by o jeho přítomnosti vůbec nevěděly.

Podobné paradigma evokaci dojmů zdánlivého nevědomí fotografovaného subjektu o tom, že je sledován fotografem, představuje také jedna z aktových studií Francouze Charlese Nègreho (*1820-1880) z roku 1850¹⁷, ukazující ženu, jak v melancholickém rozpoložení myslí leží v explicitně odhalené nahotě na posteli, přičemž divák se může cítit jako voyeur při pohledu na její hustě zarostlou intimní oblast.

¹⁵ MELCHER, Charles a Steven DIAMOND (ed.). *Voyeur*. New York: Harper Collins Publishers, 1999. ISBN 9780060195229.

¹⁶ Unknown, *Two Nude Women Embracing*. c. 1848.

¹⁷ Charles Nègre, *Nude study*, ca. 1850.

Jednou z prvních fotografií¹⁸, která otevřeně akcentuje existenci voyeurů, byť jen v popisné symbolické úrovni, je aranžované vyobrazení muže, jak v lánu obilí šmíruje sex dvou milenců, které pochází z dílny francouzského fotografa Félix-Jacques Moulina (*1802-1875), který s oblibou nafotografoval i celou řadu jiných erotických vyobrazení, které inklinují až k pornografii. K pornografii můžeme řadit taky práce Moulinova vrstevníka a fotografa Augusteho Belloca (1800-1860). Jedna z jeho fotografií například zcela pornografickým způsobem zachycuje muže se ztopořeným přirozením a ženu v posteli s odhaleným klínem, jak se objímají v posteli¹⁹. I další snímek Belloca²⁰ musel ve své dobu vyvolat pozdvižení puritánské společnosti, protože zachycuje rozkročenou ženu s ostentativně ukázaným přirozením, jak si mysteriózním způsobem zakrývá obličej, přičemž nechává odhalené oko, které hledí na fotografa, což kromě pokusu utajit svou identitu může znamenat i symbolický odkaz na šmírování a hledění na cosi zakázaného. Je třeba dodat, že i Belloc ve své tvorbě pořídil i další plejádu obscénních výjevů, což ho z pohledu historie zařadilo mezi průkopníky pornografické fotografie. (Belloc, 2001)²¹

Voyeuristické záběry, byť jen z pohledu zvolené formy adjustace a nakomponování fotografie, představují daguerrotypie²² britského fotografa Roberta Thompsona Crawshaye (*1817-1879), který v roce 1860 fotografoval muže v tureckých lázních, které mohou evokovat homo erotické šmírování dvou mužů zažívajících spolu chvíle blízké intimní sounáležitosti.

Po roce 1870 pokročil technický vývoj fotoaparátů natolik, že začaly být sestrojovány špionážní modely aparátů, které našly v uplatnění jak ve sféře soukromých detektivů sbírající na zakázku kompromitující materiály například pro prokázání nevěry jednoho z manželů při rozvodovém řízení (Melcher, 1999), tak i v rukou nadšených

¹⁸ Félix-Jacques Moulin, *The Voyeur* 1854.

¹⁹ Auguste Belloc, *Untitled*, France, ca. 1860.

²⁰ Auguste Belloc, *Untitled (No.2)*, ca. 1860.

²¹ BELLOC, Auguste, Sylvie AUBENAS (ed.) a Philippe COMAR (ed.). *Obscénités: Photographies interdites d'Auguste Belloc*. Albin Michel: Biblioth, 2001. ISBN 9782226119612.

²² Robert Thompson Crawshay, *Turkish Bath Scene*, ca. 1860.

amatérů, kteří snapshotovou formou fascinovaně pořizovali záběry okolo sebe při vědomí, že nikdo z fotografovaných osob netuší, že se zrovna nalézají v hledáčku jejich skrytého fotoaparátu. Z této éry, kdy se užívání různých modelů „detektivních“ fotoaparátů stalo u snobského okruhu veřejnosti módní záležitostí, se ovšem dochovaly pouze fotografie úzkého okruhu autorů. Mezi ně patří například fotografie Američana Horace M. Engleho (1861-1949), který pro svou amatérskou potěchu fotografoval v 80. letech 19. století aparátem ukrytým pod svým kabátem²³ lidi, které potkával v městě West Chester v Pensylvánii, kde coby zemědělec a mineralog vlastnil farmu (Leos, 1980)²⁴. Engleho fotografie působí silně voyeuristicky především faktorem blízkosti, do jaké se Engle dokázal se skrytým aparátem vetřít před snímané osoby, a podle mého názoru trumfuje (pouze svou formou, nikoliv uměleckou hodnotou) i slavné pozdější fotografie Paula Stranda, které v New Yorku pořizoval svým bočně vyvedeným objektivem v tělese velkoformátového fotoaparátu. Zajímavostí je, že Engle při svém pobytu v Indianapolis vyfotografoval v prostředí autobusu hromadné dopravy snímek dvou žen²⁵, který svým vyzněním připomíná některé slavné fotografie cestujících z newyorských vagonů metra, jež na sklonku 40. let 20. století vytvářel skrytě Walker Evans.

Detektivní špionážní fotoaparát maskovaný jako příruční kufříkové zavazadlo²⁶ používal v přibližně stejné době jako Engle na druhé straně oceánu také britský fotoamatér Paul Martin (*1864-1944), který na plážích v Norfolku v Anglii pořizoval momentky

²³ Engle používal fotoaparát značky Vestcam C.P. Stirm, kterému se přezdívala „knoflíková kamera“, protože objektiv aparátu byl tak úzký, že s ním šlo skrytě fotografovat skrz knoflíkovou díрку kabátu. Princip fotoaparátu připomínal bubínkový revolver – akorát s tím rozdílem, že namísto bubínku s náboji byla umístěna plochá skleněná deska s fotografickou emulzí dovolující pořízení šestice záběrů. Více viz zde: <http://www.historiccamera.com/cgi-bin/librarium/pm.cgi?action=display&login=vestcam>

²⁴ LEOS, Edward. 1980. *Other summers: the photographs of Horace Engle*. University Park: Pennsylvania State University Press, 159 p. ISBN 0271002360.

²⁵ Horace Engle, *Untitled (Inside an Indianapolis streetcar)*, ca. 1888. Viz obr. Příloha pod označením Cit.3.H.E.1.

²⁶ Paul Martin používal značku Fallowfield's "Facile" Camera, špionážního fotoaparátu, který zdánlivě vypadal jako obyčejný dřevěný kufřík. Více viz zde: <http://www.antiquewoodcameras.com/facile.html>

zachycující místy až voyeuristické záběry koupajících se dam s vykasanými spodničkami či milenecké páry, jak se objímají v písku (Phillips, 2010)²⁷ Kromě těchto záběrů Martin fotografoval stejnou metodou utajeného aparátu i v ulicích Londýna a je považován za jednoho z průkopníků street fotografie.

Příklad fotografa, který sice nepoužíval špionážní typ aparátu, ale jenž během své tvorby nezdědka kdy musel sáhnout k technice skrytého fotografování lidí (The Metropolitan Museum of Art, 2000-2015)²⁸, patří významný předchůdce sociální dokumentární fotografie Američan Arnold Genthe (*1869-1942). Ten při svém dokumentování Čínské čtvrti v San Franciscu v letech 1896-1906 (Genthe, 1984)²⁹, musel v řadě případů, kvůli úzké uzavřenosti a nevráživosti tamní komunity Asiatů vůči cizincům, fotografovat s aparátem maskovaným oblečením, díky čemuž Genthe zachytil celou řadu autentických záběrů ze života kalifornské „Malé Číny“.

Sociálně dokumentární fotografie, jakožto aktivistický apel společnosti vyzývající ji, aby začala řešit problematiku chudých, počínaje od 90. let až do konce 19. století v prostředí newyorských slumů chudiny americký novinář dánského původu a fotograf z „donucení“ Jacob Augustus Riis (*1849-1914), jenž, když psal sérii článků o nuzných podmínkách života chudých Newyorčanů, potřeboval mít k dispozici ilustrační fotografie umocňující celkové poselství jeho novinářských textů³⁰. Po té, co byl ze strany fotografů, které v této záležitosti oslovil, odmítnut, si zakoupil deskový fotoaparát a tehdy technickou novinku v podobě magnéziového blesku a poté se vydával do brlohů chudiny, kde

²⁷ PHILLIPS, Sandra S. a Simon BAKER (ed.). *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, 2010. ISBN 9780300163438.

²⁸ The Metropolitan Museum of Art: Heilburn Timeline of Art History [online]. 2015. [cit. 2015-05-12]. Dostupné z: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.680.6>

²⁹ GENTHE, Arnold a John Kuo Wei TCHEN (ed.). *Genthe's Photographs of San Francisco's old Chinatown*. New York: Dover Publications, 1984. ISBN 0486245926.

³⁰ Nejslavnější Riisův článek, který upozornil veřejnost na problematiku chudých se jmenoval „How the Other Half Lives“, jehož 18 stránek bylo publikováno o Vánocích roku 1899 v časopise Scribner Magazine.

fotografoval jejich otřesné životní podmínky (Jacob A. Riis, 2001)³¹. Riisovy fotografie působí voyeuristicky řadě případů, kdy autor sice byl veden dobrými úmysly, ale někdy až intruzivním způsobem ve společnosti svého doprovodu vkračoval do soukromí lidí, kteří například spali nebo přítomnost fotografa zaregistrovali až v okamžiku mohutného světelného výboje Riisova blesku (Phillips, 2010). Přesně takové záběry jsem se snažil nalézt v rozsáhlém digitalizovaném archivu Riisových snímků, který spravuje Museum of the City New York (Riis, 2015)³² a tyto vypátrané fotografie jsem pro ukázkou zahrnul v obrazové příloze této práce.

Z hlediska diváka odvozený voyeurický rozměr, mohou představovat sekvenční série tisíců fotografií, které jako záznam pohybu zvířat a především lidí (Muybridge, 1980)³³ pořizoval v americkém San Francisku na sklonku 80. let 19. století anglický fotograf, zoolog, vynálezce, průkopník chronografie a mimo jiné usvědčený vrah³⁴ Eadward Muybridge (*1830-1904; vlastním jménem Edward James Muggeridge). Muybridge formou rozmístění až 30 kolodiových fotoaparátů v prostorách k tomu postaveného dřevěného domku mimo jiné sledoval a zaznamenával pohyb spoře oděných či úplně nahých žen, které před ním v jeho režii vykonávaly běžné činnosti patřící k civilnímu životu, například chůze po schodech, mytí se v škopku, ale dokonce i líbání, což je také jeden důvodů, proč na tomto místě své práce Muybridgeovy fotografie zmiňuji. Voyeurický rozměr takto laděných snímků totiž notně vyniká, pokud políčka jednotlivých fotografií separujeme zvláště z pořízené sekvence snímků, protože fotografie líbajících se nahých žen,

³¹ Jacob A. Riis. 2001-. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-12]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Riis

³² RIIS, Jacob. 2015. Jacob A. Riis [online]. Collections.mcny.org: Museum of the City of New York [cit. 2015-05-07]. Dostupné také z: <https://collections.mcny.org/Explore/Highlights/Jacob%20A.%20Riis/>

³³ MUYBRIDGE, Eadward. Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion: Volume 1: All 781 Plates from the 1887 "Animal Locomotion". New York: Dover Publications, 1980. ISBN 9780486237923.

³⁴ V roce 1974 Muybridge chladnokrevně zastřelil milence své ženy, ale v pozdějším soudním procesu byl zproštěn viny a jeho čin by označen jako „odůvodněné zabití“. (Darwent, 2010)

kteře současne budí dojem, že se při tom ještě intimně dotýkají, působí na dobu svého pořízení překvapivě explicitně s nadčasovým zobrazením motivu intimity. Snímky chodících žen rovněž připomínají některé fotografie českého voyeura a fotografa Miroslava Tichého, což je komparační příměř, který zvlášt můžeme aplikovat na ty vybrané snímky Muybridgeho, které jsou postiženy defektem částečné neostrosti obrazu. V sekvenčních sériích Muybridge je možné naléznout také některé bizarní situace, když například autor nechává před plejádou objektivů svých kamer se procházet ženu s extrémní tělesnou nadváhou a sleduje její potíže s chůzí, její pády na zem a komplikace při zvedání svého těla, což působí opět po separaci jednotlivých políček filmu nepopíratelně šmírujícím dojmem. Další voyeuristický rozměr představují Muybridgeovy jednotlivé fotografie nahých zápasníků, které místy až bizarně evokují akt homosexuálního milování dvou mužů, což je také důvod, proč jsou některé tyto fotografie řazené do historie homoerotické fotografie (Ellenzweig, 1992)³⁵. Je třeba rovněž dodat, že některé snímky Muybridgeových zápasníků v polovině 20. století inspirovaly malíře Francise Bacona k namalování obrazů³⁶ zachycujících expresivním způsobem sex gayů.

Prvky voyeuristického pohledu můžeme najít ve fotografických skicách některých malířů. Například francouzský malíř Edgar Degas (*1834-1917), jehož obrazy řada uměleckých kritiků kvůli specifickému způsobu zobrazování nahých žen a baletek považuje za voyeurské (Pazienza, 1997)³⁷, pořizoval okolo roku 1895 fotografie svlékajících se žen ve svém ateliéru, které budí dojem, jako by je Degas se svým fotoaparátem zvědavě špehoval v šatně.

Další francouzský malíř a zároveň amatérský fotograf Pierre Bonnard (*1867-1947) pro změnu fotografoval ve svém domě a přilehlé zahradě svou manželku, kterou zachytil

³⁵ ELLENZWEIG, Allen. *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. New York: Columbia University Press, 1992. ISBN 0231075367.

³⁶ Například obraz Francise Bacona „Two Figures“ z roku 1953.

³⁷ PAZIENZA, Jennifer. *Edgar Degas - Misogynist, Voyeur or Feminist: What Do We Tell the Kids?*. North York: University of Toronto Press, 1997, 31(4): 181-185. ISSN 1191162. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/213198912?accountid=17203>

v pozicích (například jak se svléká či se omývá ve vaně), jež evokují skryté šmírování. Ve skutečnosti o tom jeho choť věděla, jedná se tedy o aranžované snímky, ale to nic nemění na tom, že z hlediska diváka, který nebude obeznámen s kontextem vzniku těchto fotografií, se dané snímky jako voyeuristické mohou bezpochyby jevit (Melcher, 1999).

Podobně jako u výše zmiňovaného J. A. Riise, je možné aktivistickou motivaci k fotografování sociální problematiky nalézt také v díle jiného amerického fotografa Lewise Hinea (*1874-1940), který stejně jako Riise je řazen mezi zakladatele sociálního dokumentu. Lewis Hine coby fotograf komise National Child Labor Committee dokumentoval v Americe fenomén existence dětských dělníků z chudých rodin, kteří za nuzný peníz museli dít v tamních fabrikách či byli nuceni například na ulici prodávat noviny. Hine, aby fotograficky zdokumentoval práci dětí ve fabrikách, se rozhodl tyto továrny navštívit pod falešnou identitou kontrolního inspektora a tajně tam fotografoval děti a mladistvé při práci. Většina zachycených dětí věděla, že jsou Hinem fotografována, protože v rámci sběrů údajů je Hine i vyzpovídal³⁸, aby podrobně zaznamenal jejich rodinné poměry a detaily o jejich otrocké dřině v továrnách. Řadu ale snímků ale v továrnách musel Hine pořizovat fotoaparátem skrytým v tašce s proděravělou stěnou, zejména se to dělo v situacích, když kolem něj procházeli dospělí dělníci a členové tovární ochranky. A právě v tomto aspektu se ukrývá do jisté míry voyeuristický rozměr fotografií Lewise Hinea, protože zachycují v některých momentech osoby, které nevědí o tom, že jsou fotografovány. Hine se tak stal do jisté míry „voyeuem“ z ušlechtilých úmyslů a vnějšími okolnostmi vynucených důvodů, které o několik let později přispěly výraznou změnou ke změně legislativy, jež dětskou práci postavila mimo zákon. Při procházení tisíce Hineových fotografií, kterou jsou uskladněné v on-line archivu v Kongresové knihovny USA³⁹, jsem se snažil pro účely obrazové přílohy této práce nalézt vizuální typy snímků, které Hine

³⁸ Z dochovaných zápisků Lewise Hinea byl dokonce nedávno zhotoven multimediální projekt, v němž je možné si u řady fotografií Hinea zjistit informace a osud zachyceného dítěte. Více viz odkaz <http://www.morningsonmaplestreet.com/lewishine.html>

³⁹ Všechny Hineovy fotografie týkající se dokumentování dětské práce je možné najít na tomto odkazu: <http://www.loc.gov/pictures/search/?st=grid&co=nclc>

s největší pravděpodobností pořizoval utajeným způsobem či fotografoval osoby bez jejich vědomí.

Americký fotograf pocházející z rodiny českého původu a představitel směru „přímé fotografie“ Paul Strand (*1890-1976) patřil taky mezi průkopníky používání skrytého způsobu fotografování, když při fotografování autentických sociálně laděných portrétů lidí, které potkával na ulicích New Yorku, používal maketu objektivu, jež odváděla pozornost těch lidí, před kterými si Strand postavil stativ s fotoaparátem. Zatímco si lidé mysleli, že Strand fotografuje cosi před sebou, tak ve skutečnosti bočně umístěný druhý objektiv snímал autentické záběry jejich nic netušících obličejů. (Strand, 1976)⁴⁰ Tímto způsobem Strand zhotovil řadu svých slavných portrétních snímků, mezi kterými například vedoucí jeho známý portrét slepé ženy⁴¹ či výjev ukazující muže v klobouku mající zvláštním způsobem upřený výraz kamsi v dále.⁴²

Na Strandovu metodu bočního skrytého fotografování osob volný způsobem navázal o 16 let později jiný americký fotograf a současně malíř Ben Shahn (*1898-1969), který se proslavil zejména svými fotografiemi pořízenými v době Velké hospodářské krize v 30. letech v rámci svého angažmá ve statním programu Farm Security Administration, během něhož pomáhal spolu s jinými fotografy dokumentovat projevy chudoby ve venkovských oblastech Spojených států. V současné době je u Bena Shahna stále poměrně málo známou skutečností, že většinu svých fotografií tento autor pořizoval pomocí fotoaparátu Leica, který byl vybavený výklopným hranolovým hledáčkem, jenž fotografovi dovolil se před lidmi tvářit, že naoko fotografuje jiným směrem⁴³, než ve skutečnosti

⁴⁰ STRAND, Paul a TOMKINS (ed.). Paul Strand: Sixty years of photographs : excerpts from correspondence, interviews, and other documents. London: Gordon Fraser, 1976. ISBN 9780900406812.

⁴¹ Paul Strand, Blind Woman, New York, 1916. Viz fotografie v obr. příloze označená Cit.3.P.S.1.

⁴² Paul Strand, Man in a derby, New York, 1916. Viz fotografie v obr. Příloze označená Cit.3.P.S.2.

⁴³ Viz zvětšenina jedné ze Shahnových fotografií, na které je zachycen jeho odraz ve skleněné výloze. Obr. příloha pod označením Cit.3.B.S.1.

fotografoval, tedy že snímal dění odehrávající se po jeho boku (Doud, 2015)⁴⁴. Ben Shahn tak tímto způsobem mohl v klidu pořizovat autentické záběry lidí na ulicích, lavičkách a jiných místech, aniž by je tím provokoval (Shahn, 1975)⁴⁵. Ben Shahn považoval ten fotografický postup ve své práci natolik charakteristický, že jej dokonce zvěčnil na svém částečně auto portrétním obraze⁴⁶ zobrazující ženy jdoucí z kostela a sebe sama, jak je s pomocí fotoaparátu vybaveným bočním hledáčkem fotografuje.

Fotografie vyvolávající zdání voyeuristických záběrů lze z pozice diváka, který se na ně dívá, naleznout také v dílech slavných fotografů, které jinak z objektivních důvodů a kontextu jejich celé tvorby nelze ve skutečnosti spojovat voyeuristickým stylem tvorby. Například některé rané snímky francouzského fotografa Jacquese Henriho Lartiguea, jehož vitální momentky z jeho dlouhého života jej svou kvalitou při jejich pozdním objevení v 60. letech 20. století⁴⁷ katapultovaly z hlediska kunsthistoriků do role fotografického objevu století, zachycují některé explicitně vypadající záběry Lartigueových přítelkyň, jak se nahé opalují na molu u vody⁴⁸ či jak mladé ženy v plavkách relaxují na útesu při pauze během filmového natáčení⁴⁹ (Melcher, 1999). Tyto záběry ale spíše ukazují hravou zvědavost mladého muže, který při pobytu s přáteli se těšil jejich důvěry, a proto mohl nerušeně a bez pohoršení svých přítelkyň v klidu fotografovat i výjevy intimnějšího charakteru.

⁴⁴ DOUD, Richard. Oral history interview with Ben Shahn, 1964 [online]. Aaa.si.edu: Archives of American Art, 2015 [cit. 2015-05-06]. Dostupné také z: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ben-shahn-12760>

⁴⁵ SHAHN, Ben. *The Photographic Eye of Ben Shahn*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975. ISBN 0674666151.

⁴⁶ Ben Shahn, *Sharecropper on Sunday*, Little Rock, Arkansas., 1935.

⁴⁷ LARTIGUE, Jacques-Henri. 1963. *The photographs of Jacques Henri Lartigue*. New York: Museum of Modern Art.

⁴⁸ Jacques Henri Lartigue, *On deck of Dahu II, Bibi and Denise Grey, July 1926*. Viz obr. příloha označení Cit.3.J.H.L.1.

⁴⁹ Jacques Henri Lartigue, *Filming of 'Les aventures du Roi Pausole, Nane Germon and Adrée Lorrain, Eden Roc, 1932*. Viz obr. příloha označení Cit.3.J.H.L.2.

V podobném duchu je třeba posuzovat i některé vybrané fotografie z obsáhlého portfolia fotožurnalistické tvorby legendárního zakladatele fenoménu „rozhodujícího okamžiku“, hvězdy žánru pouliční fotografie a spoluzakladatele agentury Magnum Francouze Henriho Cartiera - Bressona (*1908-2004). Dojem voyeurismu mohou totiž vzbuzovat například některé Cartier-Bressonovy fotografie z 30. let, které pořídil v Mexiku, mezi nimiž například nechybí výjevy zachycující sex lesbiček⁵⁰ nebo sledování spících žen na ulici z blízké vzdálenosti⁵¹ (Phillips, 2010). Také v pozdější fázi Cartier-Bressonovy tvorby řada jeho pouličních fotografií zobrazuje kupříkladu líbající se milence nebo partnerskou dvojici jak v objetí spí v kupé vlaku. Spojování Bressona s voyeuristickými prvky je ovšem třeba brát spíše v kontextu toho, že takové situace má v archivu zachycené většina street fotografů, kteří za život nafotografovali tisíce a tisíce snímků, protože pořízení takto voyeuristicky vyznívajících snímků je více výrazem náhody, zvědavosti a pohotovosti fotografa, než cíleně šmírujícím jednáním.

Pozoruhodný výsledek, co se týče empatického cítění a schopnosti rozeznat zajímavé výrazy ve tvářích lidí, představuje soubor fotografií duchovního otce topografické fotografie a známého představitele „melancholického realismu“ (Tagg, 2003)⁵² dokumentární americké fotografie Walkera Evanse (*1909-1975), který pořizoval formou ukrytého fotoaparátu v letech 1938-1941 portréty pasažérů ve vagónech newyorského metra. Evans, který už v té době byl považován za slavného fotografa, se rozhodl pro něj ne úplně typické téma a to sice fotografovat zblízka lidi, kteří ho zaujali během cestování metrem. Evanse u pasažérů často fascinovaly výjevy působivých výrazů ve tvářích lidí, kteří se znaveně večer vraceli z práce domů a sám tento jev jakési psychologické autentičnosti popsal příměrem

⁵⁰ Henri Cartier-Bresson, *L'araignée_d'amour*, Mexico City, Mexico, 1934. Viz fotografie v obrazové příloze označená Cit.3.H.C.B.1.

⁵¹ Henri Cartier-Bresson, *Calle Cauhtemoctzin*, Mexico City, 1934. Viz fotografie v obr. Příloze označená Cit.3.H.C.B.2.

⁵² TAGG, John. 2003. *Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning*. Narrative [online]. 11(1): 3-77 [cit. 2015-05-13]. ISSN 10633685. Dostupné také z: <http://goo.gl/HdEfXu>

„strážce přetvářky odešel a maska byla sejmuta“ (Monmaney, 2004)⁵³, což může vyjadřovat interpretační tezi, že lidé, kteří se museli celý den ve svém zaměstnání přetvářovat, se ve chvílích únavy právě v metru v momentu, kdy si myslí, že se na ně nikdo nedívá, přestanou kontrolovat a stanou se na čas sami sebou, takoví, jací uvnitř doopravdy jsou. Právě pro udržení aspektu autentičnosti plynoucí pocíťovaného nedívání se ostatní lidí, se rozhodl Evans tyto lidi tajně fotografovat tak, aby věrohodné výrazy ve tvářích pasažérů nevyplašil přítomností svého fotoaparátu. Z tohoto důvodu si Evans pořídil miniaturní fotoaparát značky Contax, který celý zabarvil černou barvou, aby se neleskl (Evans, 1941)⁵⁴. Poté Evans vymyslel i způsob focení, který mu umožnil být maximálně nenápadný. Fotoaparát si pevně přivázal k hrudi, aby ústí objektivu bylo umístěno v místě, kde bude mít Evans mírně rozepnuté klopky svého kabátu. Systém iniciace závěrky aparátu pro změnu Evans vyřešil tak, že na spoušť zafixovaného aparátu předostřeného na vzdálenost cca 3 metrů napojil ocelový drát, který protáhl rukávem kabátu až ke svému zápěstí (Monmaney, 2004). Vlastní fotografování pasažérů v metru Evans vlastně prováděl naslepo a instinktivně pomocí natáčení či mírného vytrčování své hrudě, což nepopíratelně muselo vyžadovat značnou dávku cviku. I přesto takto propracovanou techniku tajného fotografování se Evans v metru ještě jistil tím, že s ním často jezdila jeho kamarádka a rovněž fotografka Helen Levittová, která seděla v metru vedle Evanse, držela ho za ruku a hrála roli zamilované partnerky, která s Evansem udržovala „zajímavý“ rozhovor (Boxer, 2004)⁵⁵. Díky tomu Evans na sebe nepřítahoval skoro žádnou pozornost, protože pro pasažéry sedící naproti němu se on i Helen Levittová jevíli jako standartní pár dvou mladých lidí láskujících mezi sebou.

⁵³ MONMANEY, Terence. 2004. Subway Spy. *Smithsonian*. Washington: Smithsonian Magazine, 35(8): 23-24. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/236855847?accountid=17203>

⁵⁴ EVANS, Walker. 1941. Subway Portrait (Getty Museum) [online]. Getty Museum [cit. 2015-05-06]. Dostupné také z: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/46110/walker-evans-subway-portrait-american-1941/>

⁵⁵ BOXER, Sarah. Helen Levitt's Pictures Speak for Themselves. *New York Times*. Late Edition (East Coast). New York, 2004. ISSN 03624331. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/432725382?accountid=17203>

Během tří let vytrvalého fotografování pořídil Evans v newyorském metru přes 600 fotografií portréující zajímavé typy lidí, které Evanse v metru zaujaly. Jeho fotografie jsou mimořádně autentickou sociologicko-psychologickou sondou do duše tehdejších Newyorčanů. Většina fotografií v sobě implikuje jakousi unavenou melancholii, odevzdání, ustaranost či emoční strnulost, což zároveň s faktem, že Evansovy fotografie z metra jsou často podexponované, působí jako přitemněná esej vzdáleně rezonující s autorovou naznačenou podprahovou kritikou lidské odcizenosti, kterou život ve velkoměstě sebou nevyhnutelně přináší.

Evans po dokončení své série z newyorského metra v roce 1941 některé fotografie publikoval v 50. letech v několika magazínech, ale plnohodnotné výstavy se jeho fotografie dočkaly až v roce 1966, když mu MoMA uspořádalo velkou výstavu a ve stejném roce vyšel výběr 89 fotografií knižně pod názvem „Many Are Called“ (Evans, 2004)⁵⁶. Je zajímavé, že sám autor pocítoval určité výčitky ze svého voyeuristického sledování lidí. Na jednom ze setkání se studenty v souvislosti s jeho fotografiemi pasažérů metra přiznal, že se cítí jako „kající špeh“ (Monmaney, 2004). Evans sám se ve fotografické technice dosti orientoval a tak bych chtěl ještě zmínit, že to byl právě Evans, který svého přítele a fotografického kolegu z FSA Bena Shahna upozornil na existenci bočního hledáčku na fotoaparátu Leica, který mu umožní na ulici nepozorovaně fotografovat kolemjdoucí lidi. Stejnou radu si od Evanse vzala k srdci již zmiňovaná fotografka a Evansova kamarádka Helen Levitt (*1913-2009), která s bočním hledáčkem Leicy („Winkelsucher“) vyfotografovala řadu svých pouličních fotografií z prostředí New Yorku.

Z pohledu dějin fotografie a ke kontextu z výše zmíněnými fotografiemi Walkera Evanse z newyorského metra, je podle mého názoru velkou chybou, že většina historiků fotografie vůbec nezmiňuje snímky, které ve stejném metru pořizoval Stanley Kubrick.

Stanley Kubrick (*1928-1999) se před zahájením své slavné kariéry filmového režiséra totiž živil jako fotoreportér magazínu Look. Prostředí metra v New Yorku Kubricka rovněž tvůrčím způsobem zaujalo, a proto se rozhodl v něm fotografovat výjevy, které by

⁵⁶ EVANS, Walker. 2004. Many are called. New Haven: Yale University Press, 207 p. ISBN 0300106173.

pak bylo možné publikovat jako ilustrační snímky vážící se k tématu cestování metrem. Jeho dosud málo známé fotografie (Mather, 2013)⁵⁷ z newyorského metra po pouhých osmi letech navazují na předešlé dílo Walkera Evanse a svou intimitou ve voyeurském zobrazení mileneckých dvojic či spících lidí dokonce Evansovy snímky notnou mírou překonávají, byť je třeba se mít u některých záběrů Kubricka na pozoru, protože mohly být autorem aranžované.

Mezi dalšími fotografy, které mladého Kubricka nejvíce ovlivnili, patřil také Weegee, se kterým se Kubrick coby mladý začínající fotoreportér osobně znal⁵⁸. Kubrick napodoboval voyeuristický styl Weegeeho snímků například při fotografování mileneckých dvojic. Krom toho Kubrick neváhal fotografovat skrytě i osoby v čekárně u zubaře či v obchodě s klobouky, což jeho snímků dává působivou intimitu i stigma obrazového voyeurství.⁵⁹

Jednorázový akt voyeurství, plynoucí spíše ze snahy vzbudit senzací vytvořením něčeho do té doby ještě nevyfotografovaného, předvedl v roce 1946 newyorský fotograf Yale Joel (*1919-2006), který si po víc než 30 leté kariéře fotoreportéra Life Magazínu zásluhou invenčního a pionýrského užívání extrémně širokoúhlých objektivů, infračervené technologie či stroboskopické zábleskové techniky, vysloužil přezdívku „fotograf nemožného“. (Phillips, 2010) Ve zmiňovaném roce instaloval Joel v pasáži divadla na newyorském Times Square budku se speciálním zrcadlem (projekt autor nazval „Tricky Mirror“) vybavené po stranách silnými žárovkami, která mu uvnitř umožňovala fotografovat nic netušící lidi, kteří si k zrcadlu přišli upravit svůj zevnějšek. Yale Yoel tak necelých pět let poté, co Walker Evans fotografoval „demaskované“ výrazy lidí cestujících

⁵⁷ MATHER, Philippe. Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film. Bristol: Intellect, 2013. ISBN 9781783200443.

⁵⁸ Kubrick dokonce později v době, když už byl etablovaný filmový režisér, podle Weegeeho charakteru osobnosti vyobrazil jednu z klíčových postav vystupujících v jeho filmu „Dr. Divnoláška aneb Jak jsem se naučil nedělat si starosti a mít rád bombu“ z roku 1964. (Waters, 2013)

⁵⁹ MATHER, Philippe. 2013. Stanley Kubrick at Look Magazine authorship and genre in photojournalism and film. Bristol, UK: Intellect. ISBN 9781783200443.

v metru, pořídil vitálně optimistickou sondu odrážející autentickou podobu tehdejších obyvatel New Yorku, která ovšem na rozdíl od fotografií Evanse postrádá omak melancholie a oduševnělé sklíčenosti⁶⁰.

Příklady voyeuristicky působících fotografií, která ovšem nebyly v tomto smyslu pořizovány, nýbrž tvůrci byli k aktu skrytého fotografování dotlačeni příšernými okolnostmi vražedného holocaustu nacistů, na který chtěli upozornit nic netušící svět v zahraničí a přispět tak k zastavení smrtící mašinerie vyhlazovacích koncentračních táborů, byly fotografie z prostředí Osvětimi, které pořídili v roce 1944 vězni pracující v komandu obsluhující tamní plynové komory a krematoria. Snímky, které jejich autoři⁶¹ zachytili zpovzdálí středofórmátovým fotoaparát, jenž jim pomohli do koncentračního tábora propašovat příslušníci polského odboje, například zachycují do naha vysvlečené ženy, které v břízovém lesíku v blízkosti jedné z plynových komor nevědomky vyčkávaly na smrt, když je nacisté oklamali tvrzením, že je čeká pouze rutinní hygienická očista ve „sprchách“. Explicitně zneklidňující výjev této fotografie je ovšem při zběžném pohledu na negativ 6x6 svitkového filmu prakticky nezaregistrovatelný. Svou hrůznou podstatu odkryje až mnohonásobná zvětšenina jeho levého dolního rohu, kde jsou postavy nahých žen vyobrazené. Techniku špionážní fotografie autoři nebyli nuceni použít jen z důvodu toho, že bylo v prostředí vyhlazovacího tábora naprosto nemyslitelné cokoliv fotografovat, ale i pod tíhou okolnosti, aby je nezaregistrovaly i samotné fotografované ženy, jejichž případná emotivní reakce by mohla upozornit na přítomnost fotografů zde korzující členy strážní jednotky nacistů, což by znamenalo pro tvůrce fotografií rozsudek smrti s bezprostředním vykonáním. Odkaz těchto skrytě vyfotografovaných snímků je obrovský a je jedním z nejsilnějších příkladů, kdy tyto špionážně pořízené snímky významným způsobem pomohly světu působit jako vizuální memento prokazující, jak fungovala vraždící mašinerie

⁶⁰ Což je pochopitelné, protože lidé se málokdy v zrcadle tváří na sebe zamračeně, unaveně a posmutněle.

⁶¹ Identita autorů je nejistá. Historikové autorství fotografií z Osvětimi, které pro příklad uvádím v obrazové příloze, nejčastěji přisuzují Poláku Stanislawu Kłodzińskimu a Řekovi Albertu Erreraovi. Oba jmenovaní byli později v Osvětimi nacisty zavražděni.

nacistů ve vyhlazovacích táborech, které staly za existencí vzniku nejhoršího zločinu v novodobých dějinách lidstva (Kavalír, 2015)⁶².

Klasik fotožurnalistiky a umělecké fotografie maďarského původu André Kertész (*1894-1985) vytvářel během svého exilu v USA voyeuristicky vyznívající fotografie, když v poslední fázi svého tvůrčího života (od roku 1960) fotografoval výkonným teleobjektivem z okna apartmánu v mrakodrapu na Fifth Avenue v New Yorku. Kertészově pozornosti krom estetiky poutavé stránky zástavby newyorské metropole neunikly ani postavy lidí, které Kertész zahlédl z okna svého bytu na střechách či na ulicích. Aspekt voyeurismu ve fotografii lze Kertészovým snímkům přiřknout zejména za to, že osoby byly zjevně fotografovány bez jejich vědomí. Další rozměr voyeurismu vidím zejména na těch fotografiích, na kterých Kertész šmíroval s teleobjektivem ženy opalující se v plavkách na střechách budov, kde si dotyčné osoby pravděpodobně myslely, že je nikdo nevidí a proto se slunily v často sexuálně dráždivých pózách. Ačkoliv Kertészovi šlo spíše především o zachycení výtvarné stránky celkového výjevu (například kontrast mezi malou postavou člověka na pozadí malebně rozličných kulis skrumáže velkoměstské zástavby), tak přesto může divák z jeho fotografií vycítit rovněž zvědavost při obhlížení ženských / mužských těl a dumání nad tím, co tyto osoby na střeše zrovna dělají. Tento motiv můžeme ale Kertészovi přisuzovat pouze se spekulativně, protože daleko pravděpodobnější je motivační rovina vyplývající z emocí autora přemoci svůj dojem osamělosti (zvláště po smrti jeho ženy v roce 1977) a chtěl tak navázat kontakt se světem vně bytu, kde Kertész v pozdějším období svého života trávil nezanedbatelné množství času. Pro fotografa, jenž byl velkou část svého života zvyklý aktivně dokumentovat situační interakce v rámci pouličního dění a pro autora, který zažíval jako cizinec mající problém se naučit anglicky během svého pobytu v USA často pocity frustrace, vykořeněnosti a neuznání, představovala těleso teleobjektivu v metaforickém významu nataženou ruku, kterou se Kertész chtěl dotýkat světa, jež mu

⁶² DIDI-HUBERMAN, Georgeges. 2015. Labyrint revue č. 35-36 / téma: Nový voyeurismus. [časopis pro literaturu, výtvarné umění, hudbu, film a pro podnikání v kultuře]. Praha: Labyrint revue. Nový voyeurismus, Labyrint revue č. 35-36. ISBN 9771210688357. ISSN 12106887.

venku unikal. Kertézovy voyeuristické fotografie zachycující výjevy, které skrze teleobjektiv jako autor viděl se odehrávat na střechách newyorských domů, pomohl světu objevit fotograf Michael Wolf, když je v rámci své výstavy „City Views“ vystavil v roce 2010 v galerijních prostorách Bruce Silverstein Gallery v New Yorku.

Londýnský amatérský fotograf Bob Mazzer (*1948) v 70-80. letech pracoval jako promítač v pornokině a díky dojíždění trávil dost času v metru. Pokaždé, když jel metrem, si Mazzer nezapomenul vzít sebou kinofilmový fotoaparát, aby mohl dokumentovat podiviny, zvláštní situace, líbající se páry milenců, močící lidi či alkoholem roz dováděnou punkovou generaci mládeže. Mazzer takto dokumentoval dění v metru téměř čtyřicet let a fotografie nikde nepublikoval. Na světlo světa je vytáhl až v roce 2014, kdy setřídil svůj archiv snímků, oslovil londýnskou galerii Howard Griffin Gallery a publikoval posléze úspěšnou fotopublikaci nazvanou „Undeground“ (Mazzer, 2014)⁶³.

Fotografie Boba Mazzera považují za barevný ekvivalent voyeurisky vyznívajících snímků Walkera Evanse z výše zmiňované série „Many Are Called“ z let 1938-1941. Od Evansových fotografií se Mazzer ovšem odlišuje větší voyeurskou zvědavostí, odvahou fotografovat sám v nočním metru, schopností vycítit a přiblížit se k inkriminované situaci. Zatímco Evans fotografoval skrytě v naprosté většině případů pouze lidi sedící na sedadle naproti němu, tak Mazzer je při pohybu v metru flexibilnější. Nefotografuje jen v kabině vagónu, ale také například na nástupišti a přilehlých prostorech. Další rozdíl je patrný ve faktu, že Walker Evans se zaměřoval spíše na portrétování lidí a jejich výrazů ve tvářích, přičemž Mazzer naopak kladl daleko větší důraz na zachycení emotivně zjitřených situací, protože mu imponovala nekonformně uvolněná nálada v nočním metru, které bylo v 70-80. letech mnohem liberálnější, než je tomu v současnosti, protože tehdy bylo možné například v metru legálně kouřit či konzumovat alkohol.

Jako příklad soudobého výskytu voyeuristického fotografování lze uvést dílo španělského fotografa Óscara Monzóna (*1981), který v rozmezí let 2009-2013 vytvořil

⁶³ MAZZER, Bob., 2014. Underground. London: Spitalfields Life. ISBN 9780957656932.

projekt pojmenovaný „Karma“ (Monzón, 2014)⁶⁴, jenž autor někdy uvádí i pod alternativním názvem „Sweet Car“. Během práce na uvedené sérii autor až agresivním způsobem šmíroval soukromí řidičů automobilů. Monzón za pomoci výkonného teleobjektivu a na dálku ovládaných silných blesků fotografoval projíždějící auta, když stál na mostě přes víceproudou silniční komunikaci vedoucí do centra Madridu. Autor si na řidiče schválně počíhal v místě, kde s auty zastavit u semaforu, aby měl dostatek času k pořízení snímku. Monzón fotografoval výhradně v noci, kdy řidiči aut měli díky tmě iluzivní pocit, že jejich intimní osobní prostor uvnitř automobilů je před pozorností ostatních lidí skrytý pod rouškou tmy. Díky tomu je fotograf zastihl často v situacích, jež lze interpretovat jako diskreditující. Na Monzónových fotografiích proto můžeme kupříkladu vidět muže šňupající kokain, ženu držící v ruce vibrátor, líbající se milence či pohledy na intimní partie osob. V řadě případů se Monzón odvážil s fotoaparátem zajít ještě blíž, když sestoupil až ke krajnici silnice a šmíroval řidiče ze vzdálenosti pouhých několika metrů. Ve fotografickém souboru tak nechybí i velmi detailní záběry obličejů řidičů či spolujezdců uvnitř automobilů, včetně záběrů spících osob, které ani nezaregistrovaly, že se staly obětí Monzónova slídivého aparátu. Většina lidí ovšem zásluhou silnému záblesku světla fotografovu přítomnost zjistila, ale byli v té chvíli vůči Monzónovu počínání bezmocně uvěznění v autě, které se v momentě, kdy se na semaforu objevila zelená, muselo rozjet. Monzón zásluhou toho pořídil také snímky, kde mu řidiči rozčílení jeho vpádem do jejich domnělého soukromí našťvaně spílali vulgárními gesty, nebo se snažili si na poslední chvíli zakrýt rukou obličej.

Soubor Karma španělského fotografa v sobě nepopíratelně ukrývá silnou dávku agresivity, emoční energie, která působí i vlivem kontrastního osvětlení blesku značně surově. Monzónovy fotografie připomínají snímky zapáleně neodbytných paparazzi fotografů, které nic nezastaví od toho, aby své oběti objektivem fotoaparátu „ulovili“ a dostali tak nekompromisně to, co chtějí, stůj co stůj. Ze všeho nejvíc mi snímky Monzóniho evokují přímočarý voyeuristický styl, který například známe z fotografií z 50.

⁶⁴ MONZÓN, Oscar. Karma. Paris: RVB Books, 2014. ISBN 9791090306257.

let minulého století u amerického fotografa Weegeeho⁶⁵. Také on používal v noci silné zábleskové zařízení, které ze tmy neúprosně vytrhávalo osoby v situacích, kdy si mysleli, že jsou díky tmě nepozorovatelní (viz například Weegeeho snímky ukazující davy lidí, kteří se zvědavě shlukovali u dějišť vražd a automobilových nehod)

Óscar Monzón ve svém projektu „Karma“ svým voyeuristickým přístupem akcentoval fenomén vzniku mobilních intimně privátních zón, které si okolo sebe člověk vytváří navzdory faktu, že se právě nenachází doma, ale v prostředí veřejného prostranství. Monzónův projekt Karma je proto nepochybně kontroverzním příspěvkem k aktuálnímu tématu zásahů do soukromí a průmyslovými kamerami všeobecně monitorovaném veřejném prostoru. Je zajímavé, že tyto fotografie bezpochyby můžeme označit za jasně voyeuristické, jelikož jsou výsledky cílevědomého aktu člověka a přitom jsme schopni tolerovat podobně vypadající fotografie, které na dálnicích pořizují robotizované kamery dokumentující automobily, jež překročily povolenou rychlost. Image živelnosti fotografií ze souboru Karma umocňuje rovněž jejich autorem nevytěžovaná technická kvalita a nápaditá grafická úprava stejnojmenné knihy, za kterou Monzón obdržel v roce 2013 jedno z hlavních ocenění na prestižním veletrhu fotografie Paris Photo.

⁶⁵ Viz 4. kapitola

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Anonym



Unknown, Two Nude Women Embracing . c. 1848.

Charles Nègre



Charles Nègre, Nude study, ca. 1850.

Félix-Jacques Moulin



Félix-Jacques Moulin, The Voyeur 1854.

Auguste Belloc



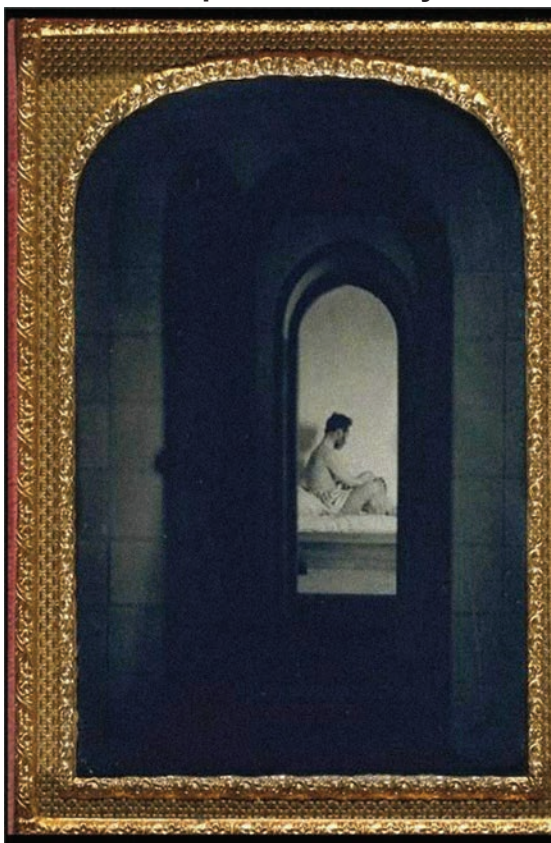
Auguste Belloc, Untitled, France, ca. 1860.



Auguste Belloc, Untitled (No.2), ca. 1860.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Robert Thompson Crawshay



Robert Thompson Crawshay, Turkish Bath Scene, ca. 1860.

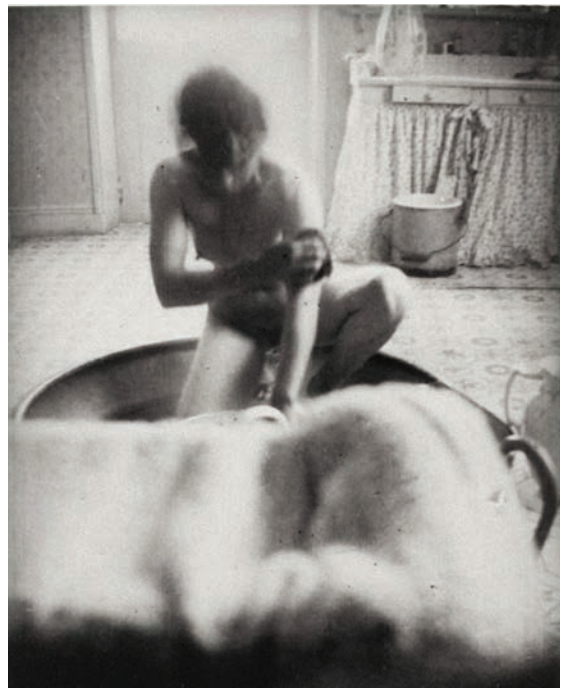
Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Edgar Degas



Edgar Degas a jeho skicové fotografie modelek, ca. 1895.

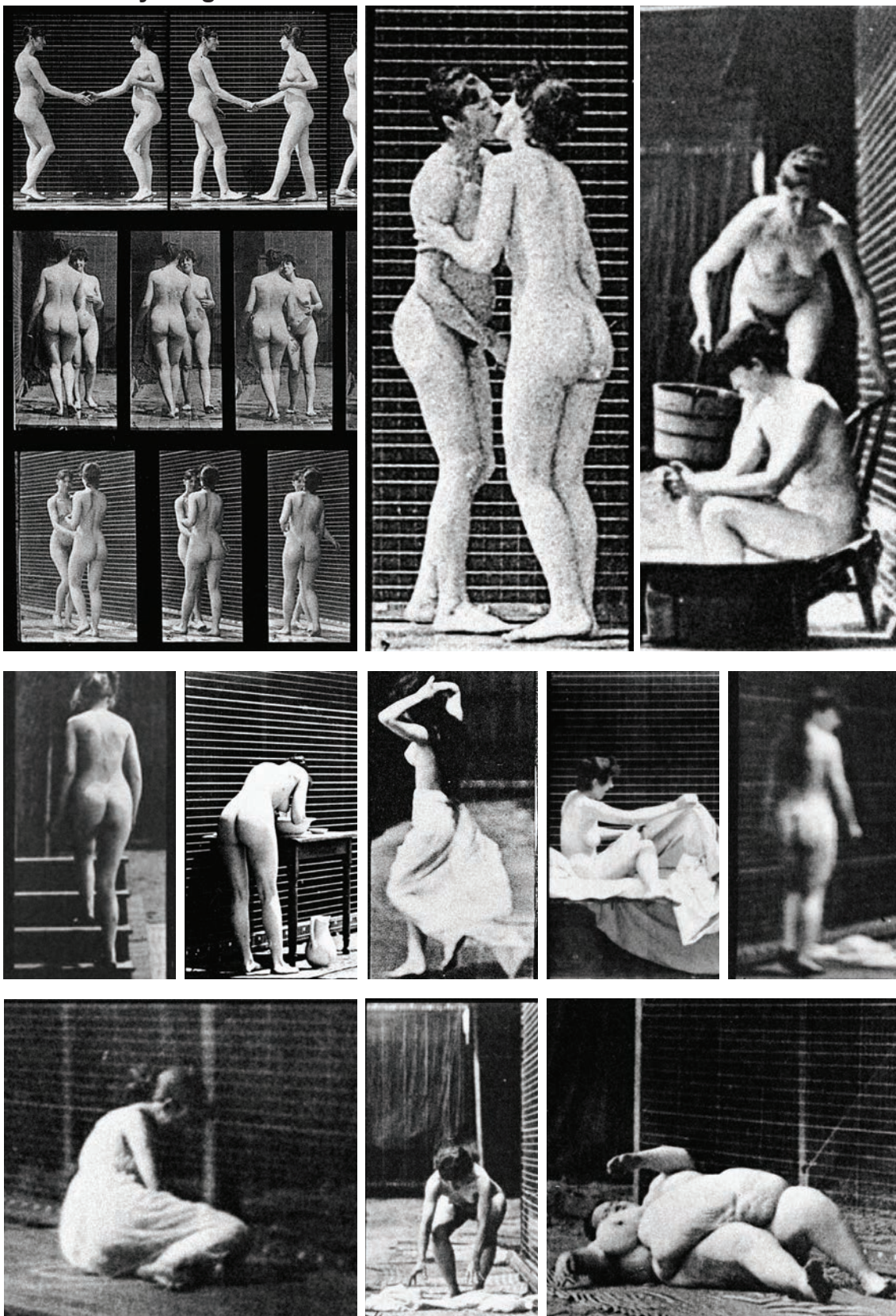
Pierre Bonnard



Pierre Bonnard, Marthe, ca.1908-10.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

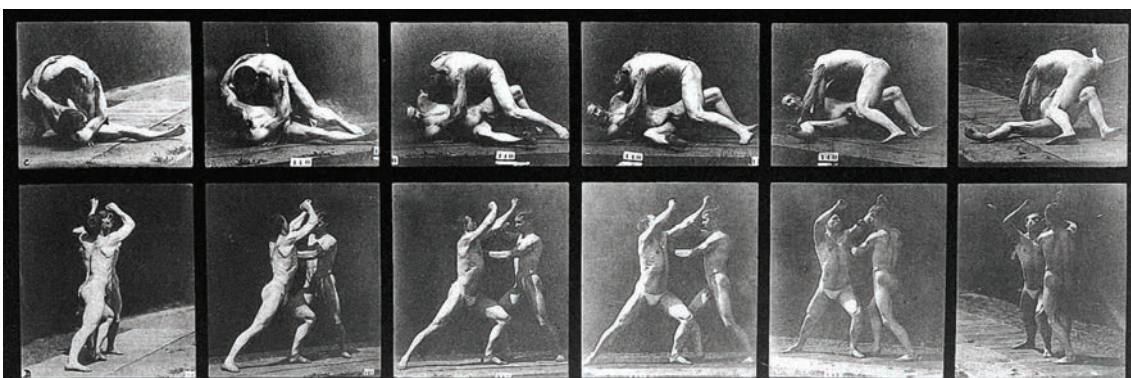
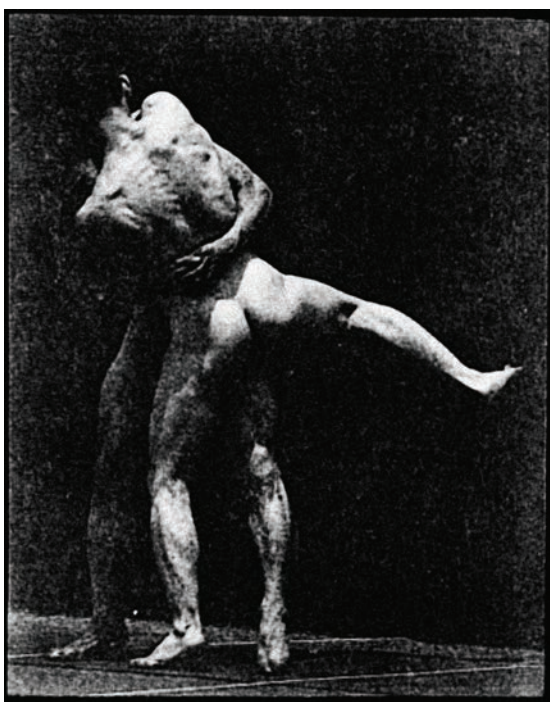
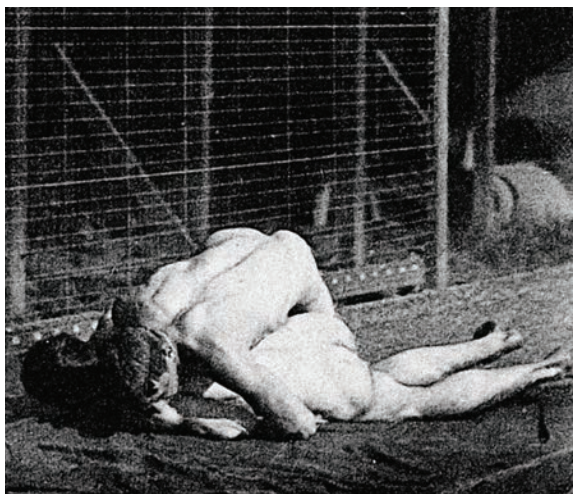
Edward Muybridge



Edward Muybridge, Z cyklu „Animal Locomotion“, ca. 1887.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

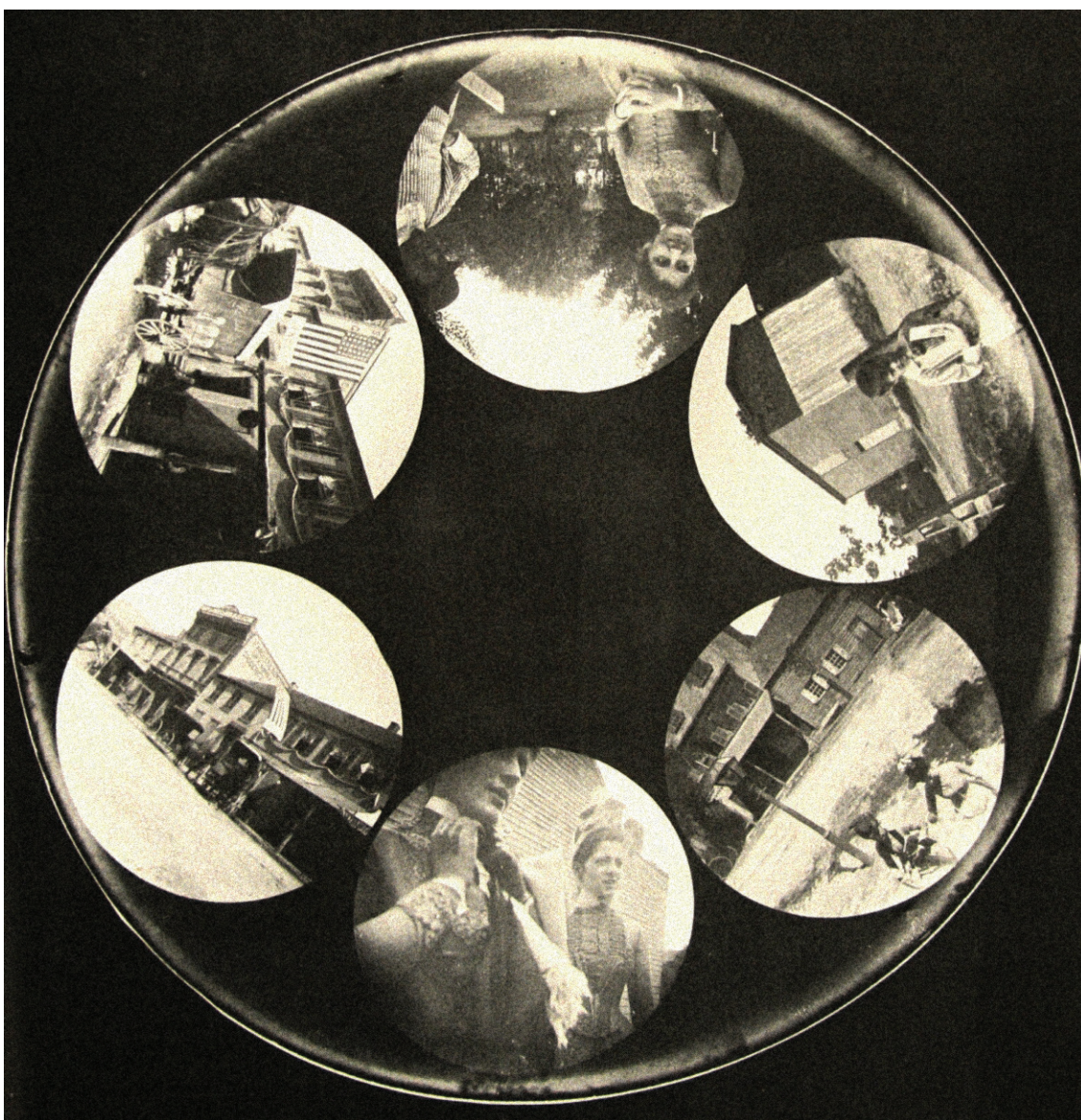
Edward Muybridge



Edward Muybridge, Z cyklu „Animal Locomotion“, ca. 1887.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Horace Engle



Horace Engle a jeho voyeuristické fotografie z konce 80. let 19. století.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Horace Engle



Cit.3.H.E.1.



Horace Engle a jeho voyeuristické fotografie z konce 80. let 19. století.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Paul Martin



Paul Martin a jeho fotografie v plážích v Norfolku a ulic Londýna z konce 90. let 19. století.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Arnold Genthe



Arnold Genthe, Chinatown, San Francisco, ca. 1896-1906.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

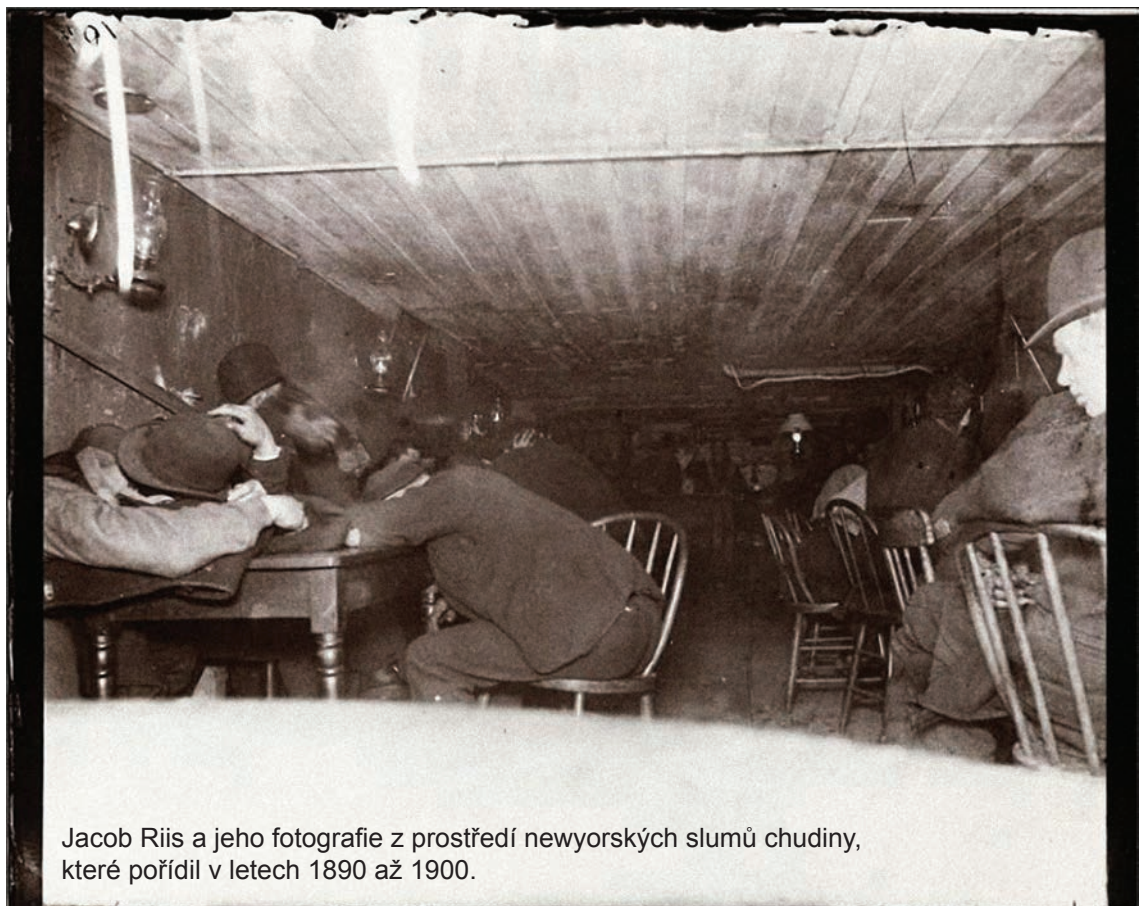
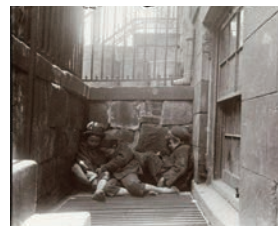
Jacob Riis



Jacob Riis a jeho fotografie z prostředí newyorských slumů chudiny, které pořídil v letech 1890 až 1900.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Jacob Riis



Jacob Riis a jeho fotografie z prostředí newyorských slumů chudiny, které pořídil v letech 1890 až 1900.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Lewis Hine



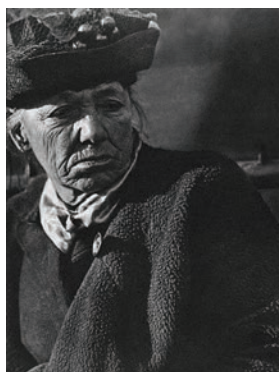
Lewis Hine a jeho voyeuristicky vyznívajcí fotografie, které pořídil v USA v rámci dokumentování dětské práce v letech 1908-1910.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Paul Strand



Cit.3.P.S.1



Cit.3.P.S.2



Paul Strand a ukázky jeho fotografií Newyorčanů, které pořídil metodou bočního objektivu v rozmezí let 1916-1917.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Ben Shahn



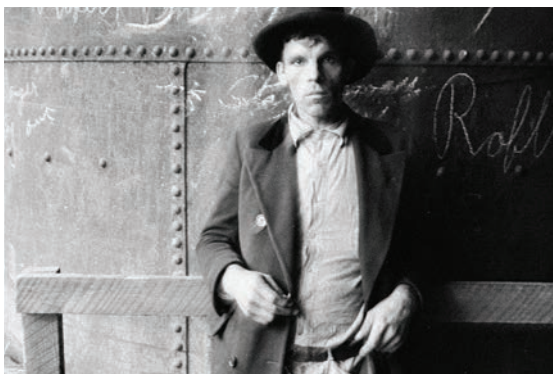
Cit.3.B.S.1.



Benjamin Shahn a ukázky jeho fotografií z poloviny 30. let 20. století, které nafotografoval fotoaparátem Leica mající výklopný hledáček.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

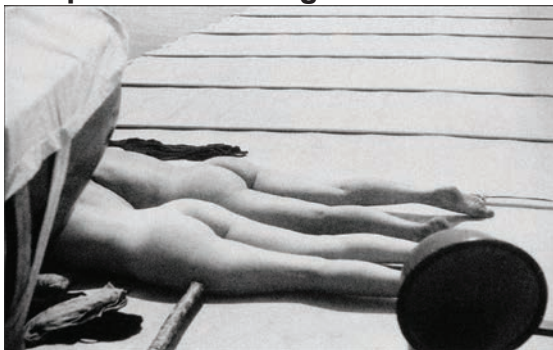
Ben Shahn



Benjamin Shahn a ukázky jeho fotografií z poloviny 30. let 20. století, které nafotografoval fotoaparátem Leica mající výklopný hledáček.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Jacques Henri Lartigue



Cit.3.J.H.L.1.



Cit.3.J.H.L.1.

Jacques Henri Lartigue a ukázky jeho fotografií z roku 1926 a 1932, které bez znalosti kontextu mohou vyznít voyeuristickým způsobem.

Henri Cartier-Bresson



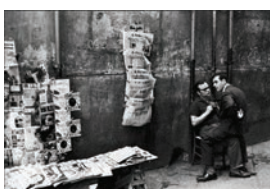
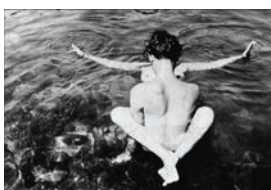
Cit.3.H.C.B.1.



Ukázky vybraných fotografií Henri Cartier-Bressona z 30-60. let 20. století, které v sobě nesou stopy voyeuristického nádechu

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Henri Cartier-Bresson



Cit.3.H.C.B.2.

Ukázky vybraných fotografií Henri Cartier-Bressona z 30-60. let 20. století, které v sobě nesou stopy voyeuristického nádechu

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Walker Evans



Walker Evans a jeho fotografie z newyorského metra, které fotografoval skrytou kamerou mezi léty 1938-1941.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Walker Evans



Helen Levitt



Helen Levitt byla přítelkyní Walkera Evanse, který ji ve 40. letech 20. století inspiroval k tajnému focení lidí na ulici pomocí bočního hledáčku („Winkelsucher“) a fotoaparátu.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

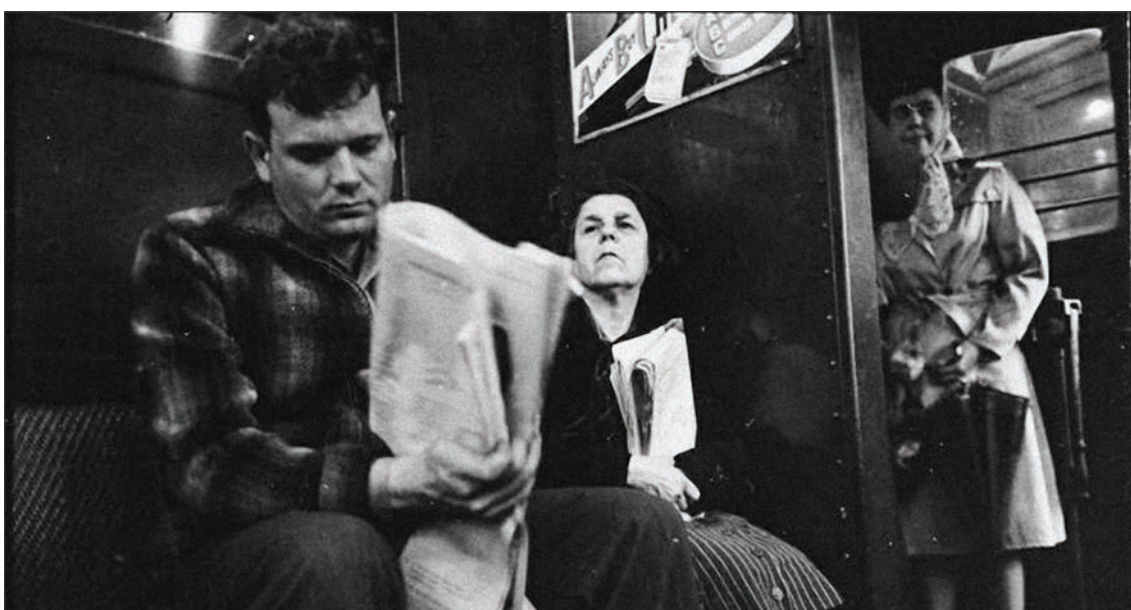
Stanley Kubrick



Stanley Kubrick a jeho z hlediska dějin fotografie neprávem ignorované fotografie s voyeuristickým nábojem z newyorského metra, které byly pořízeny v roce 1946.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

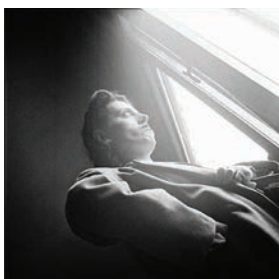
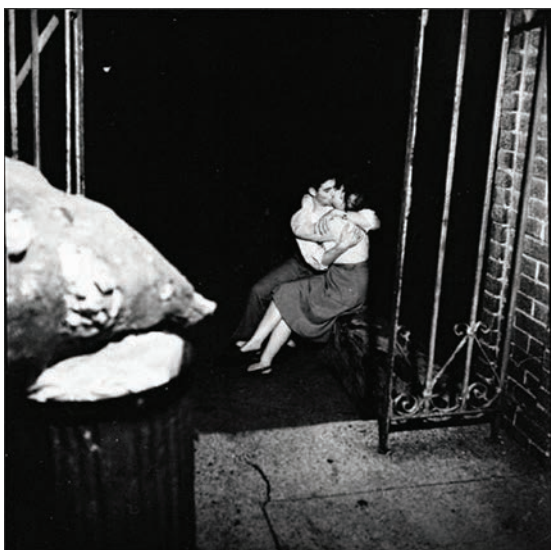
Stanley Kubrick



Stanley Kubrick a jeho z hlediska dějin fotografie neprávem ignorované fotografie s voyeuristickým nábojem z newyorského metra, které byly pořízené v roce 1946.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

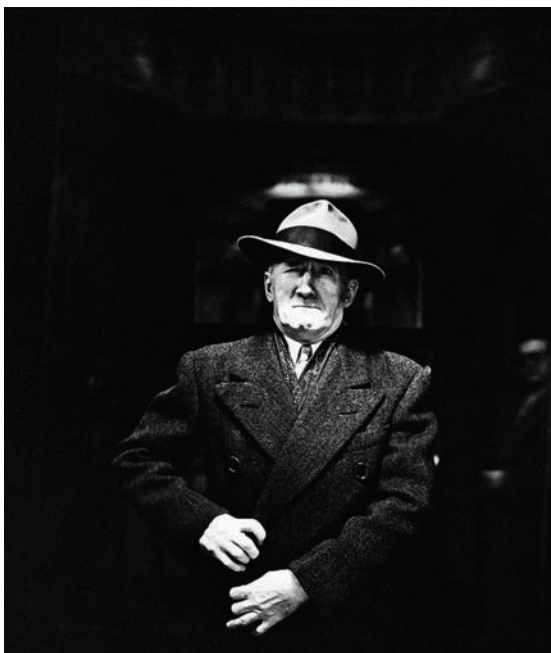
Stanley Kubrick



Kubrickovy voyeuristické fotografie z konce 40. let, z nichž řada v sobě nese inspiraci z tvorby fotografa Weegeho.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

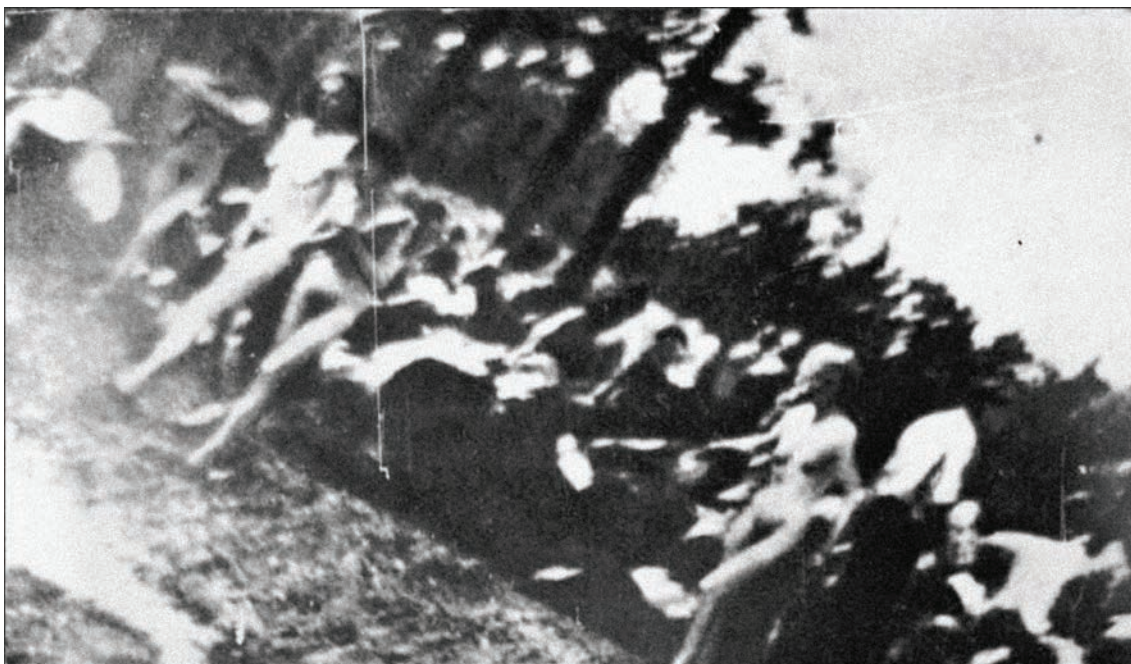
Yale Joel



Yale Joel, Z cyklu „Tricky Mirror“, 1946.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Stanisław Kłodziński



Stanisław Kłodziński, Auschwitz, 1944.

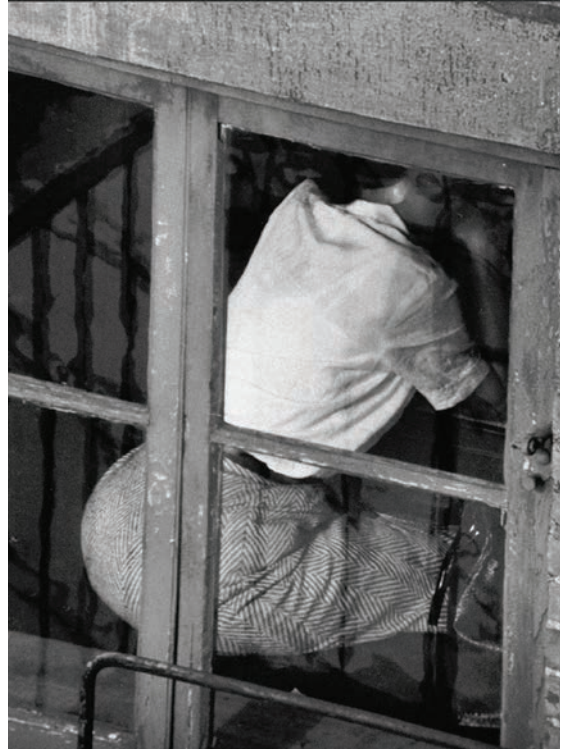
Alberto Errera



Alberto Errera, Auschwitz, 1944.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

André Kertész



André Kertész, Untitled, New York, ca. 1960-1976.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

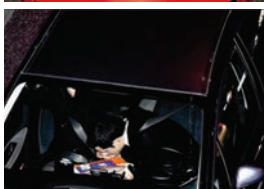
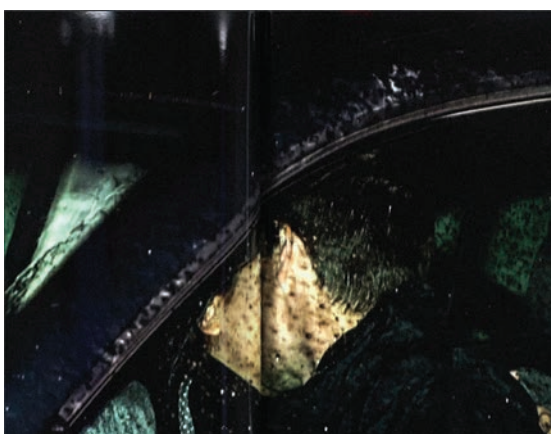
Bob Mazzer



Bob Mazzer, Z cyklu „Underground“, circa 1970-2000.

Obrazová příloha: 3. Začátky voyeuristicky laděné fotografie

Óscar Monzón



Óscar Monzón, Z cyklu „Karma“, 2009-2013.

4. Profesionální voyeurismus

V této kapitole jsem se rozhodl osvětlit nástin příkladů, v rámci kterých je vykonáváno voyeuristické jednání na profesionální úrovni, což znamená, že si činitel pomocí tohoto jednání iniciovaného z různých důvodů vydělává na živobytí.

Profesionální voyeurismus se na poli fotografie realizuje zhruba ve dvou hlavních oblastech. První sférou placených voyeurů a agresorů vstupující do sféry soukromí osob jsou bulvární fotoreportéři alias tzv. „paparazzi“. Druhou oblastí profesionálního slídění jsou bezpečnostní složky státu, které medium fotografie používají jako monitorovací a důkazní materiál. Tyto dva pohledy na profesionální voyeurismus na následujících řádkách stručně přiblížím.

4.1. Předchůdci paparazzi fotografů

Historické podmínky, ze které předcházely vzniku žánrové skupiny profesionálních bulvárních fotografů, kteří kvůli vyvolání senzace a získání finančních prostředků z prodeje svých snímků, pronásledují veřejně známé osobnosti a snaží se je s aparátem v roce přistihnout v indiskrétních situacích, sahá přibližně až k roku 1860. V té době Francouz André-Adolphe-Eugène Disdéri, necelých 30 let po vynálezu fotografie vymyslel formát fotografií umožňující jejich snadné reprodukční zmnožení. Jeho „carte de visite“ představovaly malý formát fotografií odpovídající velikosti dnešních vizitek, který rychle způsobil na trhu senzaci, protože dovoval lidem si pořídit fotografii za dostupnou cenu. (Phillips, 2010) Největšího úspěchu dosahovaly ateliérové pózované fotografie, které zobrazovaly některou z tehdy známých a slavných osobností. Například v roce 1867 se prodalo závratných 300 000 reprodukcí fotografie, která zobrazovala tehdejší princeznu

z Walesu, jak na svých zádech nese svého potomka. (Kimmelman, 1997)⁶⁶ Takto masivní úspěch prodeje celebritních fotografií začal formovat tehdejší trh a vysoká poptávka po takovém typu iniciovala vzestup nabídky na straně fotografů. Poté, co se lidé nabažili pohledu na strojeně distingované aranžované podobenky slavných osobností, začalo společenské klima měnit směr, který vyjadřoval zvyšující se dychtivost lidí vidět známou osobnost v civilní a nearanžované pozici, jinými slovy vidět záběry ze života známých osobností, které v běžném životě neměli lidé z nižších společenských tříd společnosti šanci vidět.

Jednou z ukázkou této vývojové tendence ve společnosti, která vyžadovala přechod od aranžovaných, cenzurou povolených a fotografovanou osobou autorizovaných fotografií k potřebě poptávající vidět autentickou momentku ze života slavných, můžeme řadit příklad z malířství, jmenovitě vznik obrazu „Place de la Concorde“, který v roce 1875 namaloval francouzský malíř Edgar Degas. Na tomto obraze je v netradiční kompozici zachycen šlechtic Vicomte Ludovic Lepic, jak jde po ulici se svými dvěma dcerami. Obraz se svou kompozicí až překvapivě podobá nedokonalým snapshotům bulvární fotografů, kteří při „lovu“ jdoucí celebrity ve snaze ji rychle zachytit, nepřemýšlejí na vhodné prokomponování skladby obrazu. Na obraze je umístěn jmenovaný šlechtic s dětmi netypicky blízko pravému okraji, přičemž skoro celá levá strana zobrazuje uvolněnou plochu. Cílem autora bylo zvolením atypické, jakoby špatné kompozice nereflektující pravidlo zlatého řezu, umocnit dojem nenucenosti výjevu, tedy existenci nezaranžovaného a tedy neautorizovaného zachycení slavné osobnosti, což v té době překračovalo nepsané tabu, jež zapovídalo příslušníky šlechty a jiné slavné osobnosti zobrazovat v neautorizovaných pozicích. Z toho důvodu je uvedený obraz od Edgara Degase obecně považován za důležitý mezník dějin, jenž předznamenává pozdější vznik bulvárních fotografů, kteří budou připraveni udělat takřka cokoli, aby slavnou osobnost zachytili bez

⁶⁶ KIMMELMAN, Michael. The Ignoble Paparazzi's Noble Lineage: Degas, Too, Captured the Intimate. Late Edition (East Coast). New York: New York Times, 1997. ISSN 03624331. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/430841742?accountid=17203>

jejího vědomí v co možná nejpeprnější pozici, jelikož se budou řídit heslem, že čím větší skandálnost jejich fotografie přinese, tím jim vynese větší objem získaných finančních prostředků. (Kimmelman, 1997)

Na konci 19. století v době, když už vývoj tiskařských technologií dovoľoval snadnou a levnou reprodukci fotografií v novinách, padlo další společenské tabu, když se publikovaly fotografie zobrazující zemřelé osoby nebo následky různých tragédií, které explicitní způsobem zobrazovaly pohled na těla usmrčených osob (Phillips, 2010). V Německu například Max Priester & Willy Wicke coby mladá dvojice bulvárních fotografů způsobila 30. července roku 1898 obrovský společenský skandál, když si dovolila tajně vniknout do pokoje, kde před několika hodinami zemřel kancléř Otto von Bismarck a tam vyfotografovala jeho mrtvé tělo (Sunil, 2011)⁶⁷. Publikování těchto fotografií způsobilo skandální odezvu a diskuzi ve společnosti z toho důvodu, že voyeuristická touha zobrazit senzační a z hlediska společnosti morbidně vypadající výjev, překročila rámeček vkusu a pietní morálky tehdejších společenských norem.

V roce 1908 anonymní fotograf zachytil zblízka pohled na mladého muže, který byl na v New Yorku usmrčen výbuchem bomby během anarchistických nepokojů na Union Square⁶⁸. Další fotografie z roku 1913, jejíž autor je rovněž neznámý, kupříkladu zprostředkovává čtenáři novin šokující výjev ohořelých těl lidí, které se staly obětí požáru v Monroe Street v New Yorku⁶⁹. Jak je tedy vidno, bariéry ohledně fotografování explicitních záběrů smrti, byly tak už na začátku 20. století jednou pro vždy prolomeny a historie bulvární fotografie si mohla odškrtnout další důležitý mezník ve své historii.

Ale ne všichni předchůdci bulvárních paparazzi se rekrutovali z fotografů, kteří by díky své vyprázdněné morálce a chybějícím zábránám dokázali jít pro pořízení šokujícího záběru doslova přes mrtvoly. Dokládá to například osobnost německého fotožurnalisty

⁶⁷ SUNIL., Death of Bismarck - Photostory [online]. D.é.j.à.v.u.: Sunilification.net, 2011 [cit. 2015-05-03].

Dostupné také z: <http://sunilification.net/dejavu/2011/05/21/death-of-bismarck-photostory/>

⁶⁸ Unknown, Dead man, killed by bomb at Anarchist riot, Union Square, New York City, 1908. Viz obr. příloha pod označením 4.A.1.

⁶⁹ Unknown, Dead bodies, Monroe St. fire, New York, 1913. Viz obr. příloha pod označením 4.A.2.

Ericha Salomona. Na Ericha Salomona (*1886-1944) lze z určitého úhlu pohledu nahlížet jako na předchůdce pozdějších paparazzi fotografů, i když muže jeho formátu bychom v dnešní sortě bulvárních fotografů mohli najít jen těžko. Salomon byl totiž vzdělaný intelektuál a gentleman na úrovni chodící v prvotřídních společenských oblecích. Možná právě proto v meziválečném období 20. století Salomon proslul svými fotografiemi ze zákulisí jednání mezinárodní diplomacie, z jednání v soudních síních či z prostředí společenských banketů s prominentní účastí, kam se díky přátelským vazbám s mnoha tehdy významnými politiky a osobnostmi veřejného života, dokázal infiltrovat a požívat jejich důvěry coby insider. Řada tehdejších politiků si Salomona coby dokumentátora jejich často složitých jednání oblíbila a jeho schopnosti zůstat „neviditelným“ vyjadřovali s respektem obdiv. Voyeuristický nádech vykazují například Salomonovy fotografie spících politiků a momentky zachycující přední politiky do té doby neviděných civilních pozicích. Erich Salomon jako jeden z prvních fotografů dokázal pracovat i v hodně obtížných světelných podmínkách. Zásahu na tom má i používání na svou dobu velice světelných objektivů⁷⁰. Salomon byl rovněž vynalézavý ukryvač své fotografické techniky, se kterou tajně fotografoval politiky. Kolují o něm například legendy, že jeden ze svých fotoaparátů míval často ukrytý i ve svém cylindru, který nosíval na hlavě. (Phillips, 2010) Další zajímavostí, která se z hlediska náznaků voyeurismu k Salomonovi pojí, byl fakt, že zachycoval při svých cestách například na palubě mezikontinentálních parníků spící pasažéry bez jejich vědomí, líbající se dvojice v kavárnách a na plážích.

Další osobnost, která důležitým způsobem předznamenala vznik éry bulvární fotografů, představuje americký fotograf Arthur Fellig, jenž se do fotografické historie zapsal především pod svým pseudonymem Weegee. Jeho vůbec první původní jméno bylo Usher Fellig, protože Fellig pocházel z rakousko-maďarské rodiny židů, která emigrovala do USA nedlouho před propuknutím 1. světové války. Fellig byl synem rabína a po příchodu do newyorské oblasti na Lower East Side, což byla čtvrť převážně židovských imigrantů, mu

⁷⁰ Salomon například používal fotoaparát Ermanox vybavený objektivem Ernostar 85 mm f1,8.

bylo v roce 1909 deset let. Imigrační úředníci Felligovo křestní jméno kvůli výslovnosti poameričtili na Arthur. (Laude, 1986)⁷¹

Fellig byl už od útlého dětství vržen do světa chudoby. Jeho otec totiž nevydělával skoro žádné peníze, protože dělal údržbáře v činžovním domě, kde mu za jeho práci místo peněz dávali možnost bydlet se svou rodinou v zdejší bytě. Fellig se proto spolu se svými šesti bratry stal převážně dítkem ulice. Dospíval v nuzných poměrech obklopen atmosférou násilí a bídy chudinských čtvrtí v New Yorku, kde lidé v bídě snili o americkém snu, což mělo později vliv i na to, že Fellig dokázal bez velkých emocí rutinně dokumentovat i brutální následky kriminálních zločinů, jako jsou například vraždy, protože mrtvá těla na ulicích vídával Fellig už jako dítě. Svět pouličního kriminality a policie předurčil i to, že Felligovým mladistvým idolem byla literární postava detektiva Nicka Cartera. Opět i zde můžeme vidět některé spojující indicie, že Felligova pozdější noirová stylistika v oblékání a záliba kouření doutníků vyvěrala právě z jeho dětských let, kdy jako chudé dítě snil o tom, že jednou bude vypadat stejně jako jeho idolové. Prvními pracemi, které Fellig jako dítě musel vykonávat, patřila bizarně pestrá plejáda různých profesí, mezi kterými patřilo například, kamelotství, pouliční prodej sladkostí, masérství, umývání nádobí. Daleko důležitější je ovšem třeba zmínit, že mezi další povolání malého Felliga, který už ve 14. letech opustil školu, byl post asistenta pochůzkového fotografa, jenž rodičům na ulici fotografoval jejich děti sedící obkročmo na poníku. Protože Fellig byl později schopen i práci tohoto fotografa plnohodnotně zastoupit v době jeho nepřítomnosti, tak se rozhodl osamostatnit a vykonávat profesi pouličního portrétního fotografa ve vlastní režii. Proces vzniku i vyvolání fotografie měl tedy Fellig už coby pubescent dokonale zvládnutý v malíčku, což se mu hodilo v jeho dalších povoláních, když Fellig pracoval v temné komoře novin New York Times. Tam zastával pozici vysoušeče vyvolaných fotografií a vysloužil si u redakčních fotografů respekt za svou schopnost dokonale vysušit fotografii za pár sekund. Další profesní zkušenost, která Felliga směřovala k pozdější práci zuřivého fotoreportéra bez bázně a hany, byla jeho dlouholetá práce ve fotoagentuře Acme

⁷¹ LAUDE, André. Weegee. Paris: Centre National de la Photographie, 1986. ISBN 0394747852.

Newspictures. V ní rukama Felliga prošly snad všechny zásadní novinové snímky doby 20. let, mezi které patřily vraždy, neštěstí a významné společenské události. To ho ovlivnilo jako budoucího bulvárního fotografa, protože dokázal rutinně odkoukat principy novinářské kompozice a schopnost uzpůsobit skladbu obrazu tak, aby měla fotografie co největší vypovídající hodnotu ve vztahu k události, kterou bude u novinového článku později ilustrovat. Protože agenturní fotografové nechtěli v noci dělat přes čas, začal být Fellig poslán coby fotoreportér do akce, ale u pořizovaných fotografií nebyl uváděn jako autor, což se Felligovi nelíbilo a poté, co ho jeho nadřízený odmítl povýšit na post řádného fotoreportéra kvůli jeho nonkonformnímu chování⁷² se v roce 1935 po dvanácti letech strávených ve fotoagentuře Acme osamostatnil a začal pracovat jako volný fotoreportér. Tady začalo slavné období, kdy se Arthura Felliga stal Weegee, což bylo pseudonym, který Fellig sám vymyslel, přičemž historici zabývající se jeho životem, si nejsou jednoznačně jistí, jakého původu vlastně dané slovo je⁷³. „Weegee the Famous“, jak se Fellig svým razítkem rád podepisoval na zadní stranu většiny svých fotografií, se začal specializovat na explicitní zobrazování zločinů (zejména vražd⁷⁴), automobilových nehod a jiných neštěstí, po kterých byla v newyorských tabloidních novinách největší poptávka. Aby si pojistil možnost, být co nejrychleji na místě činu, tak se Weegeemu podařilo se infiltrovat do ústředí policejního ředitelství a zajistit si tam místo exkluzivního insidera, který mohl vyčkávat na dispečinku a po nahlášení trestného činu dostat okamžitě nejčerstvější informace, kam je třeba jet fotografovat. Později svoji exkluzivní deset let trvající spolupráci s policejním sborem New

⁷² Fellig například odmítal nosit kravatu a společenské oblečení, protože k tomu měl jako člověk pocházející z chudé rodiny odpor.

⁷³ Jedna z teorií hovoří o tom, že Felligovi začali takto přezdívat policisté v úžasu nad tím, jak se rychle jako „duch“ dokázal zjevit na místě činu, často i jen pár minut po jeho spáchání. Slovo Weegee tak mohl vzniknout jako fonetický přepis výslovnosti označení „Ouija“ [(/'wi:dʒə/ WEE-jə)], což bylo jméno tehdy populární krabicové okultní hry, která „dovolovala hovořit s duchy“ zemřelých. Policisté tak jako „Quija“ označovali Weegeeho vysílačku, která jej vždy neomylně přivábila na místa spáchaných vražd. (Fulford, 2006)

⁷⁴ Weegee během cca. 10. let vyfotografoval místa činů u více než 5000 vražd.

Yorku Weegee vylepšil tak, že byl historicky prvním fotoreportérem ve městě, který dostal povolení vlastnit policejní a hasičskou vysílačku⁷⁵ a díky tomu mohl na místo neštěstí a vražd přijíždět jako jeden z prvních. Dokonce v řadě případů k vraždám Weegee přijížděl dřív, než samotná policie. Z výtěžku prodeje první exkluzivních fotografií vražd si Weegee pořídil Chevrolet kupé, které se stalo v nočních hodinách zběsile frenetických výjezdů za vraždami jeho druhým domovem, dokonce v něm měl Weegee zhotovenou přenosnou komoru, v nichž vyvolával fotografie a psací stroj, s nímž fotografie pak popisoval titulky, aby pak už nad ránem mohly být snímky doručené do redakcí novin, které je posléze otiskly⁷⁶. (Fulford, 2006)

Za dobu více než deseti let intenzivního fotografování zločinů a neštěstí všeho druhu Weegee vyfotografoval okolo 18 000 negativů. (Fulford, 2006) Jeho nezaměnitelný styl fotografování zachycoval až na dřevě věci, které se většina lidí bojí vidět, nad kterými cítí stud, strach, od nichž odvrací zrak, i když za chvíli pocítí nutkání se na to znovu podívat. Často fotografoval záběry zavražděných těl, zatčených gangsterů a prostitutek, bizarní existence ze světa spodiny i ze sféry transsexuálních subkultury⁷⁷, výjevy lidských tragédií, emoce tryskající z tváří lidí, kterým se právě pod tíhou neštěstí zhroutil svět i pohledy do obličejů voyeuristických diváků, kteří se zvědavě s pocitem podivně katarzující senzačnosti obhlíželi místo neštěstí.

Weegee často nezobrazoval jen hlavní motiv tragédie, zločinu či neštěstí a na místo něho upínal svou voyeurickou pozornost na další voyeur-diváky jako na lidi, kterým pohled

⁷⁵ Weegee ve svých pamětech doslova říkal, že „policejní vysílačka byla linkou jeho života“.

⁷⁶ Výčet novin a fotoagentur, které od Weegeho odebíraly jeho fotografie, byl široký. Kromě jeho bývalého zaměstavatele fotoagentury Acme, to byly například noviny The Mirror, New York Post, Telegram, Herald Tribune, World- Daily News, New York Journal American, Sun a další klasický i bulvární tisk. Weegee se příliš nezatožoval se s přehledným archivováním svých fotografií. Většinou je měl naházené ve velkém barelu, ze kterého v případě potřeby vybíral médii žádané fotografie. (Zuckriegl, 1999)

⁷⁷ Je pravděpodobné, že Weegeho syrové fotografie podivných existencí, které v noci potkával na ulicích a v barech později ovlivnily svým stylem i použitím frontálního záblesku světla slavnou americkou fotografku Diane Arbus.

na neštěstí stejně jako jemu skýtal potěšení, fascinaci a ozvláštňení jejich jinak většinou nuzné životní rutiny determinované depresivní realitou velké hospodářské krize. Weegee svým cvikem a přirozeným talentem dravce-pozorovatele a samozvaného kronikáře odvrácené stránky New Yorku⁷⁸, dokázal během pár sekund zmáčknutím spouště svého velkoformátu Graflex Super Speed 4x5 palců a výkonným bleskem vrýt do emulze filmového materiálu obecné podobenství o lidských emocích, žalu, bolesti a zažité tragédie⁷⁹. Weegeeho touhu zobrazit skutečnost takovou, jakou cítil, že před sebou vidí, představuje v kontextu tisíců vražd a hektolitrů krve, které Weegee za dobu svého fotografování musel vidět, zvláštní formu realismu, kteří mnozí znalci jeho díla nazývají jakýmsi „thriller realismem“ (Laude, 1986).

Arthur Fellig alias Weegee byl první fotoreportér, který si cíleně budoval svou značku a rukopis. Pomocí prvku senzačnosti ve svých fotografiích a touze zobrazit do té doby ještě neviděné výjevy z reality velkoměsta, Weegee nepopíratelně prahnul po slávě, která pro něj mohla být cosi jako droga, kterou potřebovat zažít každý den a jež mu dovozovala se ve společnosti prezentovat jako samozvaná fotografická hvězda. V tom lze spatřovat pokus uniknout ze stigmatu svého chudého původu, který ho provázel celý život, jenž ale Weegeeho vedl také k určité skromnosti i ve chvílích své největší slávy.

Na jednu stranu můžeme Weegeeho považovat za bezskrupulózního lovce šokujících výjevů, parazita na lidském neštěstí a tragédiích, ze kterých profitoval prodejem svých fotografií. V opozitu k této negativní poloze Weegeeho osobnosti, lze ovšem nastavit i známky jeho humanistického vztahování se k lidem, které fotografoval, byť i při tomto tématu fotografování si Weegee počínal jako vetřelec, co se jako svědek bez pozvání vetře mezi lidi a fotografuje je. Weegee měl velice rád humor a na řadě jeho fotografií jsou zachycené výjevy, které zaznívají jako optimistická bezprostřední óda na civilní krásu žití, ukazující na ulicích smích i projevy lásky. Tento přístup Weegeeho lze interpretovat jako

⁷⁸ Místa, kde v New Yorku Weegee nafotografoval své nejznámější fotografie, jsou uvedené na této mapě:

Viz odkaz <https://goo.gl/ZbI4OL>

⁷⁹ Viz například fotografie Weegee, Tenement Fire, 1939. V obrazové příloze označena Cit.4.1.W.3.

snahu o určitý druh duševní hygieny, která autorovi dovolila na chvíli nemyslet na hrůzné výjevy, které v noci jak na běžícím pásu fotografoval den co den. (Zuckriegl, 1999)

Právě k výše uvedenému pozitivnějšímu odkazu Weegeho fotografií se váže další, výrazný voyeuristický aspekt jeho fotografického díla, a sice nápad autenticky zachytit milence v místech a situacích, ve kterých ještě v té době ještě nebyly na fotografiích zobrazovány. V rámci filozofie Weegeho realismu v tom autor mohl spatřovat možnost zachytit opravdovost lidských emocí, ukázat, jak se lidi doopravdy baví a jací přitom ve skutečnosti jsou.

Za jedno z míst, které si Weegee vytipoval, kde by lidé mohli odhalovat své opravdové já při prožívané zábavě a rozptýlení, byly newyorské kina. Aby mohl lidi nerušeně fotografovat v kinech, kde byla skoro úplná tma, si Weegee sám upravil výbojkové žárovky blesku, jež namočil do speciální barvy. Ta dovolovala propustit jen úzké spektrum barevného záření, které ale pořád bylo schopné exponovat infračervený film a přitom představovalo výboj světla neviditelný lidským očím. Takže výsledkem byla možnost pořizovat ve tmě flashované fotografie a přitom zůstat jako fotograf i nadále utajeným subjektem. Tímto způsobem pak Weegee v 40. letech navštěvoval kinosály a během promítání filmu fotografoval lidi v jevišti a vytrhával tak jejich emoce a činnosti, kterým se při sledování stříbrného plátna věnovali. Celá řada fotografií Weegeho tak zahrnuje sexuálně explicitní snímky mileneckých dvojic, které se rozvášněně líbali a osahávali⁸⁰. Právě těmito snímky se Weegee postavil zcela jasně do role slídivého voyeura, který v touze po senzaci a autentickém ukázání reality, neváhal šmírovat lidi v intimních okamžicích, v nichž si mysleli, že je ve tmě nikdo nemůže vidět.

Stejnou metodu Weegee použil v noci i při fotografování milenců na plážích Coney Islandu v New Yorku, které byly mezi tamní mládeží vyhlášené jako místo pro diskrétní romantické muchlování se ve dvou. I zde surovou formou kontrastního výboje infračerveného blesku zachytil líbající se páry a dokonce zde ve tmě šmíroval i osaměle

⁸⁰ Viz například fotografie: Weegee, Lovers at Palace Theater, 1943-1945. Viz obrazová příloha pod označením Cit.4.1.W.4.

sedící ženu, která na věži pro plavčíky melancholicky hleděla kamsi v dáli a o přítomnosti fotografa skrytého pod rouškou tmy neměla evidentně žádné tušení⁸¹. Další místa, na kterých Weegee šmíroval lidi bez jejich vědomí, byly například požární schodiště, na nichž v letních parných měsících řada Newyorčanů přespávala, lavičky v parcích, chodníky na ulicích nebo noční kluby a restaurace.

Weegeeho špehující fotografie milenců z kina a pláží považují za nadčasovou ukázkou voyeuristického přístupu ve fotografování, která se dočkala volného pokračování až na konci 70. let, kdy jeho metodu neviditelného infračerveného šmírování přejali vybraní japonští fotografové, mezi které patřil například Kohei Yoshiyuki, kterému se věnuji v jiné kapitole této práce.

Weegee se na vrcholu své slávy ocitl v roce 1945, kdy jeho publikovaná kniha "Naked City" se setkala s fenomenálním úspěchem, který už Weegee ve zbytku své kariéry fotografa, poté, co přestal v New Yorku snímat vraždy a jiné šokující výjevy, nedokázal překonat. Weegee byl průkopníkem syrové sociálně realistické narativity fotografie, předchůdce fotografů, kteří přišli po něm, jako byla například Diane Arbus, William Klein a Garry Winograd. (Zuckriegl, 1999)⁸²

4.2. Paparazzi fotografové

Profesionální úroveň, syrově vyflashovaný záběr s maximální výpovědní hodnotou, totální nasazení, rychlá mobilita, cynická chladnokrevnost, schopnost okamžitě improvizovat a dokonale zvládat fotografickou techniku. To byly hlavní atributy, které světu profesionálních fotografů pracujících pro bulvární noviny jako odkaz v 40. letech předal fotograf Weegee, když stál na vrcholu své slávy. Nicméně historie vzniku paparazzi fotografů je o něco mladšího charakteru a rovněž země původu je jiná, než byla Weegeeho

⁸¹ Weegee, A girl on the lifeguard station of New York's Coney Island beach. She sits dreamily looking out over the night sea. Using infrared negative., ca 1943. Viz obrazová příloha pod označením Cit.4.1.W.5.

⁸² ZUCKRIEGL, Margit. Weegee's Story: from the Berinson Collection. Salzburg: Rupertinum, 1999. ISBN 9783901824029.

Amerika. Za Mekku, která dala vzniknout slovu, které označuje bulvární fotografie s pochybnou pověstí prakticky i do dnešních dnů, je považována italská metropole Řím, která se pro roce 1950 stala v období poválečné obnovy a hospodářské konjunktury jedním z kulturních středobodů Evropy. Jedním z uměleckých odvětví, které v Římě nalezlo dočasné útočiště a koncentrovalo zde pole své aktivity, byl filmařský průmysl. Bylo to hlavně dáno tím, že italská vláda pobídkami lákala filmové studia z celého světa, aby v Římě natáčely své filmy a dokonce na jeho předměstí byly pro tyto účely k dispozici filmové městečko a ateliéry, které zde již nechal postavit Benito Mussolini. Výhodné podmínky do Itálie přilákaly zejména evropské a hollywoodské hvězdy, které po skončení natáčení dnů se promenádovaly po Římě a bavily se v místních podnikcích až do ranních hodin. Nečekaná koncentrace mladých a krásných žen a charismatických mužů s patinou slávy vybudila pozornost a zvědavost místních obyvatel, kteří toužili vědět, jak se slavné filmové hvězdy chovají v civilním životě, jaké mají starosti, skandály a tato poptávka veřejnosti nezůstala nevslyšená ze strany bulvárních novinářů, kteří v ulicích Říma a kdekoliv jinde, byli připraveni ulovit záběr celebrity v pro ně zajímavé situaci a prodat ho okamžitě do novin. První bulvární fotografové, pro které se později vžilo označení „paparazzi“, byli zkušení profesionálové, kteří měli dokonale zvládnuté používání fotografické techniky a dokázali hbitě nakomponovat záběr s celebritou tak, aby jeden snímek dokázal říct vše podstatné o události, v souvislosti s kterou byla slavná osobnost vyfotografována (Reyburn, 2009)⁸³.

K historii vzniku paparazzi fotografů se váže historka, podle které jeden z místních fotografů Tazio Secchiaroli šel v noci spolu se svými kolegy 14. srpna 1958 po rušném římském bulváru Via Veneto, když v jedné z kaváren zahlédl egyptského krále Farouka, jak tam seděl ve společnosti dvou mladých žen. Secchiaroli neváhal a okamžitě pořídil fotografii, načež král Farouk na něj vzápětí zaútočil a oba muži se začali postrkovat, což jeden ze Secchiaroliho přátel vyfotografoval. Výsledkem byla nekvalitní rozostřená

⁸³ REYBURN, Scott. Bardot pouts, poses, hides in paparazzi art show. *Alberni Valley Times*. Port Alberni, 2009. ISSN 08392706. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/345690574?accountid=17203>

fotografie, ve které ani nebylo poznat, že zobrazuje egyptského krále. Nicméně když oba fotografové šli prodat své fotografie do redakce místních novin, tak fotoeditor překvapivě za rozmazanou fotografii nabídl mnohem více peněz, než za ten Secchiaroliho po technické stránce bezchybný snímek (Richards, 1997)⁸⁴. A tato zkušenost rozhodla, že se vyplatí pořídit kontroverzní fotografie obsahující výbušné sdělení a že technická kvalita snímků už není rozhodujícím faktorem, jak tomu bylo doposud. Tím se zrodila celá nová filozofie bulvární fotografie, která trvá prakticky až dodnes.

Tazio Secchiaroli (*1925-1998) se během krátké doby v Římě vypracoval na vyhlášeného lovce celebrit. Jedněmi z jeho prvních „sólokaprů“ v oblasti bulvární fotografie, byly jeho snímky, které pořídil ve vyhlášeném tanečním klubu Rugantion v listopadu 1958, kdy při jednom z bujarých večírků místní smetánky s účastí filmových hvězd, mezi nimiž nechyběla ani tehdy slavná švédská herečka Anita Ekberg, zachytil fotoaparátem opilou mladou herečku z Libanonu Aïché Nanu, jak se nechala pánskou společností za rytmických úderů bubnů vyhecovat ke striptýzovému vystoupení, což v té době bylo považováno za bezprecedentní skandál. Secchiaroliho snímky polonahé herečky pak byly obratem publikovány na titulních stránkách většiny tamních novin a způsobily ve společnosti pozdvižení s dosahem až do zahraničí, což Secchiaroliho v Římě katapultovalo do pozice nepsaného krále bulvárních fotografů. (Yperen, 2014)⁸⁵ Jeho osobnosti si posléze všiml i slavný italský režisér Federico Fellini, který už v té době připravoval svůj film „La Dolce vita“ a požádal jej o poradenství, díky kterému by pronikl do mechanismů bulvárních fotografů, jejichž fenomén byl důležitou součástí děje jeho chystaného filmu. Kouzlo fotografovy vitální osobnosti nakonec na Felliniho zapůsobilo takovým způsobem, že se s

⁸⁴ RICHARDS, David. 1997. Snapshots of Paparazzi's Provocative Past. Los Angeles Times. Los Angeles, Calif. : 4. ISSN 04583035. Dostupné také z:
<http://search.proquest.com/docview/421165793?accountid=17203>

⁸⁵ YPEREN, Paul van. 2014. Aïché Nana (1940-2014) [online]. Paul van Yperen's Blog -: Paul van Yperen [cit. 2015-05-08]. Dostupné také z: https://www.goodreads.com/author_blog_posts/5655155-a-ch-nana-1940-2014

ním spřátelil⁸⁶ a podle Secchiaroliho napsal v „La Dolce vita“ jednu z důležitých rolí, kterým byla postava bulvárního fotografa Paparazza⁸⁷, jenž ve filmu s fotoaparátem v ruce na skútru dravě pronásledoval celebrity v nočních ulicích Říma. Právě tímto aktem dostala generace fotografů neúnavně dokumentující éru celebrit ve víru sexu, drog a rokenrolu své jméno a společnost je začínala nazývat paparazzi.

Dalším Secchiaroliho soupeřem v oblasti paparazzi fotografie byl italský fotograf Marcello Geppetti (*1933–1998), který se například proslavil po světě svými voyeuristickými snímky špehujícími zamilovaný pár hollywoodských hvězd Liz Taylor a Richarda Burtona, jak se líbají na pobřeží ostrova Ischia v neapolském zálivu v roce 1962.

V 60. letech paparazzi fotografové etablovali na scéně a specializovali se hlavně na pronásledování slavných osobností, aby je mohli zachytit v trapných, dehonestujících či vulgárních situacích. Příkladem diskreditujícího způsobu šmírování byla například taktika přistihnout slavné herečky v nahém či polonahém stavu a vyfotografovat tak jejich odkryté intimní partie. Obětí paparazzi se v uvedeném pohledu stala řada filmových hereček, mezi které například patřila Brigitte Bardot, jejíž odhalený dekolt při relaxování v přímořských letoviscích vyfotografovali v 70. letech paparazzi fotografové Jean-Paul Dousset⁸⁸, Daniel Angeli, či již zmiňovaný Marcello Geppetti.

Obor paparazzi fotografů se také rozvíjel za oceánem, kde největší proslulosti dosáhl bulvární fotograf Ron Gallela (*1931). Tento americký paparazzi platil v době své největší proslulosti, což byly 70-80. léta 20. století, za žijící ikonu mezi svými kolegy a zároveň jako objekt nenávisti řady filmových hvězd, které Gallela kromě fotografování neopomněl rovněž drzým způsobem provokovat. Do popředí mediálního zájmu ho mimo jiné dostal i soudní spor s Jacqueline Kennedyovou Onassisovou, která jej žalovala pro vytrvalý stalking

⁸⁶ Secchiaroli pak pro Felliniho pracoval coby fotograf filmového štábu v řadě jeho snímků.

⁸⁷ Na samotné jméno Paparazzo označující zuřivého fotoreportéra hvězd Fellini přišel tak, že si vzpoměl na přezdívku jednoho svého kamaráda z dětství, který si ji vysloužil tím, že uměl dokonale imitovat zvuky hmyzu.

⁸⁸ Mezi další slavné „oběti“ tohoto francouzského fotografa patřila například herečka Romy Schneider, kterou Dousset vyfotografoval teleobjektivem zcela nahou na palubě pronajaté jachty.

poté, co ji Gallela bez přestávky dlouhodobě sledoval na veřejnosti a fotografoval ji v řadě privátních situací.

Jacqueline Kennedy Onassisová se stala v 70. letech ze strany paparazzi voyeurů opakovanou obětí zvláště závažných vstupů do jejího soukromí. Například v roce 1973 italský fotograf Settimio Garritano. pronikl v přestrojení coby nový „zahradník“ na přísně strážný ostrov řeckého magnáta Aristotela Onassise, aby zde pořídil snímky nahé Jacqueline Kennedyové Onassisové. Přes veškeré právní protiopatření, byly tyto fotografie nakonec v roce 1975 zveřejněné v erotickém magazínu Hustler.

V 90. letech paparazzi fotografie díky nevábným, hyenistickým a dehonestujícím praktikám bulvárních novinářů klesla coby profese fotografů až na samé dno společenské prestiže a zatímco na počátku éry paparazzi fotografů si autoři svá senzaci působící díla hrdě podepisovali, tak o několik desetiletí později začalo být běžným zvykem, že bulvárních snímků nebyl jejich autor jmenovitě uváděn či jeho identita byla maskována zkratkou či pseudonymem.

Těžkou a jistě zaslouženou ranou pro paparazzi fotografy, představoval tragický osud postavy oblíbené členky britské královské rodiny princezny Diany, kterou bulvární fotografové několik let vytrvale pronásledovali a opakovaně ji dohnali až na pokraj nervového zhroucení. Voyeuristický tlak na Dianu se vystupňoval zvláště v období, kdy její manželství s princem Charlesem se ocitlo v troskách a ona našla oporu v novém vztahu se synem egyptského miliardáře Dodi Fayedem. Bulvární fotografové byli milenecké dvojici neustále v patách a v srpnu v roce 1997 Dianu s Fayedem špehovali teleobjektivy i na palubě privátní jachty kotvící na francouzské Riviéře. V té době vzniklo mnoho voyeuristických fotografií líbající se Diany či momentek zachycující Dianu v intimních pozicích, když byla v plavkách. O několik dní později, 30. srpna 1997 během pobytu Diany s Fayedem v Paříži to byli právě paparazzi fotografové, kteří se hlavní měrou podíleli na způsobení fatální dopravní nehody, během, které Diana se svým milencem zahynula, když se řidič jejich limuzíny pokoušel ujet paparazzi fotografům, jež je pronásledovali v automobilu a na motorkách a přitom narazil do pilíře u vstupu do pařížského tunelu u Pont de l'Alma. Ani strašlivá tragédie ovšem některým paparazzi fotografů nezabránila

v tom, že jako hyeny posléze fotografovali smrtelně raněnou princeznu Dianu v soukromí vraku zdevastovaného automobilu. Tragická smrt princezny Diany a fakt, že k její smrti přispěli právě paparazzi fotografové, zvedla ve své době vůči této profesi obrovskou vlnu zášti a kritiky z různých sfér společnosti a dokonce vedla k soudnímu procesu, v němž byli z podílu na její smrti obžalováni někteří fotografové, kteří Dianu s Faydem v inkriminovaný moment pronásledovali. Nicméně poté, co se ukázalo, že řidič Mercedesu, ve kterém Diana se svým přítelem seděli, požil před jízdou alkohol, tak bylo nakonec od trestního stíhání bulvárních fotografií upuštěno.

Problém s voyeuristickým zásahem do soukromí, který ve svém důsledku způsobil devastaci kariéry i dobré pověsti dotčené osobnosti, představuje skandál dnes již bývalého šéfa Mezinárodní automobilové federace Maxe Mosleyiho. V současnosti již neexistující přední britský bulvární deník News of the World⁸⁹ totiž v roce 2008 zveřejnil na titulní straně snímky získané ze sexuálně explicitního videa, na němž byl Moxley tajně natáčen při sadomasochistických sexuálních hrátkách s dvěma prostitutkami v nacistických uniformách. Následkem skandálu pak byl nucen Moxley rezignovat na svou pozici a nic na tom nezměnil ani fakt, že se mu podařilo později v soudním sporu s uvedeným deníkem vysoudit vysoké odškodné. Tento jednoznačný příklad voyeurismu narušující soukromí je ukázkou klesajícího významu profese paparazzi fotografů, protože jejich práci v poslední době začíná konkurovat vzestup užívání videa v prostředí bulvárních médií, která se v duchu současného trendu přetransformovávají z tištěné podoby do sféry on-line internetových stránek, kde video a interaktivní obsah začíná vytěšňovat kdysi dominantní postavení fotografie. Dalším faktorem, který z ekonomického hlediska oslabuje postavení paparazzi fotografů je rozmach sociálních sítí a s ním související záplavy amatérských snapshot fotografií lidí, kteří sami celebrity fotografují v choulostivých situacích svým mobilními telefony a tyto fotografie rovnou zdarma sdílejí na internet.

⁸⁹ Deník News of the World používal v minulosti v jiných případech voyeuristické nelegální praktiky získávání důvěrných informací, když například bylo prokázáno, že nechal odposlouchávat telefony desítky slavných osobností z Velké Británie, což bylo v konečném důsledku této skandální kauzy příčinou jeho zrušení v roce 2011.

Fenomén voyeuristických paparazzi fotografií dorazil také do prostředí České republiky, když se zde po roce 1989 v rámci přechodu na tržní ekonomiku etablovaly soukromé bulvární deníky a televizní média. V roce 1996 se například bulvární fotoreportéři pokusili na chodbě nemocnice vyfotografovat v županu prezidenta České republiky Václava Havla, který zde podstoupil chirurgické odstranění nádoru v plicích.

Obětí voyeuristického šmírování se v roce 2001 stala tehdy přední česká politička Petra Buzková, když ji na pláži v zahraničí vyfotografoval s odhalenými nadry turista ukrytý v křoví a pořízené fotografie následně na přední straně publikoval bulvární deník AHA.

Podobně invazivní zásah do intimního soukromí prožil v roce premiér ČR Mirek Topolánek, když jej v roce 2009 při pobytu v toskánské vile italského předsedy vlády Silvia Berlusconiho, vyfotografoval paparazzi fotograf Antonello Zappadu, jak nahý se ztopořeným přirozením kráčí k na zemi ležící ženě a snímky, které byly původně určené pro zahraniční noviny El País, poté přetiskly všechny přední bulvární listy v České republice.

Výrazným příkladem voyeuristické dehonestace veřejně známé osoby pomocí paparazzi fotografie, byla kauza herečky Jiřiny Bohdalové (*1931), kterou na terase hotelu v Turecku vyfotografoval zcela nahou údajně amatérský fotograf, který zde měl být na dovolené⁹⁰. Fotografie pak s odstupem několika dní otiskl bulvární deník AHA na titulní straně, což v daný den zvýšilo jeho prodejnost o 40 %. V důsledku tohoto skandálního voyeuristického skutku bulvárních medií se postižená herečka psychicky zhroutila. Uvedená kauza je důkazem, že paparazzi a bulvární deníky se v honbě za zvýšením prodaného nákladu nezastaví ani před šmírováním nahé herečky v důchodovém věku, což je velice zneklidňující precedens.

⁹⁰ Tvrzení deníku AHA, že Bohdalovou vyfotografoval na balkoně nahou jeden z turistů, který byl v Turecku na dovolené, je s ohledem na vysokou profesionální kvalitu pořízených snímků poměrně diskutabilní záležitostí. Není vyloučeno, že toto tvrzení byl jen zastíracím manévrem bulvárního listu, který v obavě aby nebyl soudně zažalován, nechtěl přiznat, že nahou herečku ve skutečnosti sledoval a fotografoval najatý paparazzi.

4.3. Šmírování tajných služeb a policie

Mezi profesionální formy voyeurismu bezpochyby můžeme řadit také instituce, které z různých důvodů sledují vybrané osoby a vstupují jim bez jejich vědomí do soukromí. V rámci těchto aktivit dominují především bezpečnostní složky státu, které zahrnují např. tajné služby i policejní aparát.

Státem podporované institucionálně sledování osob a používání voyeuristické fotografie jako evidenčního materiálu začalo být aktuální již ve chvíli, kdy technický pokrok v oblasti fotografické techniky dovolil pořizovat profesionálním fotografům, pracujícím pro stát či soukromou agenturu, momentky zachycující sledovanou osobu. Už na přelomu 19. a 20. století nastal výrazným boom miniaturizovaných špionážních fotoaparátů, které dovozovali tajné fotografování (Phillips, 2010). Rovněž oblast přibližovacích objektivů dovolující tajné sledování osob na větší vzdálenost se dočkala nezanedbatelných posunů vpřed. Uvedené technické vymoženosti v oblasti sledovací techniky ovšem používali většinou pouze soukromí detektivové pracující na zakázku, protože složky státního aparátu do té doby ještě užití fotografie coby evidenčního monitorovacího nástroje ještě z hlediska legislativy nepředpokládaly (Melcher, 1999).

Jeden z mála dochovaných a dnes již veřejně přístupných⁹¹ příkladů o pořizování sledovacích fotografií ze strany státního orgánu, například hovoří o aktivitách Home Office, což je úřad spadající pod vládu Velké Británie a představuje ekvivalent českému ministerstvu vnitra. Home Office bylo založeno už roku 1782 a spadá pod něj i tajná služba MI5. Z její dílny pochází i jedna z nejstarších sledovacích fotografií, která má nesporně voyeuristický nádech. Jedná se o snímek z tajného sledování Lilian Lentonové, která, jak se později ukázalo, byla jednou ze spolustrůjkyň série teroristických útoků v Londýně v roce 1912 (Phillips, 2010).

I když další rozvoj špionážních fotografie nastal během dvou světových válek, tak období boomu na poli sledovacího voyeurismu přinesla až 50. léta 20. století, kdy svět

⁹¹ Z hlediska dokumentování fotografických aktivit tajných služeb je zásadní komplikací fakt, že tajné služby logicky ze své utajované podstaty standardně nezveřejňují pořízené fotografie ze sledovacích svodek.

prožíval nejintenzivnější období studené války mezi západním blokem zemí v čele s USA a Sovětským svazem a jeho spřaženými satelity. Kontrarozvědkové útvary bezpečnostních složek⁹² obou stran vyvíjely mimořádné úsilí v éře honu na špióny a „ideologicky rizikové“ jedince, kteří infiltrovali občanskou společnost. Součástí bylo i skryté sledování vytipovaných subjektů, ve kterém fotografie plnila úlohu pouze dokumentačního prostředku sloužícího k pozdějšímu odkrytí identity sledované osoby a jejích vazeb na další subjekty a organizace. Americká FBI například v 50. letech fotograficky dokumentovala na ulici amerických pohyb ruských špiónů KGB a jejich komunikaci s dalšími osobami. Sledovací fotografie FBI se dostaly do médií po své odtajnění také v 70-80 letech, kdy v USA vrcholil boj FBI proti mafiánským klanům, v rámci něhož agenti FBI pořídili teleobjektivy tisíce tajně pořízených záběrů z ulic, kde se scházeli mafiánští bossové a pomocí těchto fotografií později mohli rozklíčovat jednotlivé vazby mezi aktéry organizovaného zločinu.

V Austrálii tajná policie ASIO⁹³ mezi své aktivity pojímala i sledování různých aktivistů rekrutujících se například z okruhu sympatizantů komunistické strany či bojovníky za práva původního domorodého obyvatelstva australského kontinentu, jejichž činnost se zdála být podezřelá pro vládnoucí establishment. V atmosféře studené války uvázli v síti honu na sovětské špióny KGB stovky nevinných lidí, kterým zasáhla ASIO do jejich životů a kariéry.

Sledovací fotografie sovětské tajné služby KGB a jejího amerického protějšku CIA jsou dnes stále považovány za tajné materiály a ve veřejně přístupných zdrojích na internetu jsou ukázky špionážních fotografií prakticky nenalezitelnou záležitostí. Výjimkou může snad být případ, kdy zveřejnění tajných fotografií poslouží jako propagandistický důkaz při

⁹² V USA mělo původně kontrarozvědnou aktivitu na starosti úřad Federal Bureau of Investigation, (F.B.I.) FBI, později tuto agendu z větší části převzala nově vzniklá organizace Central Intelligence Agency (C.I.A.). V Sovětském svazu boj se „špiony“ zajišťovala svou brutalitou nechvalně proslulá NKVD a po roce 1946 tajná služba KGB. Špionážní fotografie KGB jsou v on-line zdrojích na internetu prakticky nedohledatelné, protože jsou stále uzavřené v archivu.

⁹³ Australian Security Intelligence Organisation

zatčení zahraničního špióna s cílem jej později vyměnit za jiného agenta drženého protistranou. Například Ruská Federální služba bezpečnosti (FSB), která je v současnosti nástupkyní nechvalně proslulé KGB, na jednom ze svých mála dostupných obrazových materiálů z její sledovací činnosti ukazuje sérii fotografií⁹⁴ pořízených infračervenou kamerou v roce 2006, která zachycuje britského špióna MI6, jak vyzvedává obsah zpravodajské schránky, jež byla v moskevském parku maskována jako dutý kámen.

Můžeme si všimnout, že užití fotografie k účelům profesionálního voyeurismu tajných služeb se po obrazové stránce vyznačuje tím, že sledovací snímky v naprosté většině případů postrádají estetické kvality subjektivně ozvláštňené umělecké fotografie a často jsou i po technické stránce nedokonalé (např. neostré), protože fotografie v tomto případě svého užití sloužila pouze pro zachycení tváří sledovaných osob a proto je irelevantní v této kategorii fotografií hledat známky umělecké stránky fotografie.

Příkladem flagrantního porušení výše zmiňovaného aspektu může být kontroverzní snaha kolektivu autorů českého Úřadu pro dokumentaci zločinů komunismu využít archiv desetitisíců šmírujících fotografií totalitní STB⁹⁵ (Žáček, 2008)⁹⁶, která tímto způsobem voyeuristicky monitorovala pohyb osob z řad disidentů či jinak komunistickému režimu nepohodlných lidí, k sestavení kurátorského výběru snímků, jenž pak byl v roce 2008 vydán v knižní podobě a později byl v rámci exhibičního turné v tuzemsku a zahraničí na veřejnosti prezentován v galerijních prostorech formou nikoliv nepodobnou klasické výstavě „uměleckých“ fotografií. Fotografie STB zachycují zvláště šmírujícím způsobem, v rámci něhož agenti Státní bezpečnosti se zamaskovanými fotoaparáty dokázali utajeně slídit i ve vzdálenosti pouhých pár metrů od sledovaného „objektu“, což byl oficiální žargon STB označující oduševněle ve svých spisech sledované osobnosti. Všechny tyto snímky byly

⁹⁴ Viz obrazová příloha

⁹⁵ Komunistická Státní bezpečnost (zkratka STB) od roku 1948 do 1989 představovala z dnešního pohledu zločineckou organizaci, která byla v Československu jedním z hlavních represivních nástrojů komunistické diktatury.

⁹⁶ ŽÁČEK, Pavel, Miroslav URBÁNEK a Anna PAVLÍKOVÁ. Praha objektivem tajné policie. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2008, 287 s. ISBN 9788087211113.

pořizovány bez jakéhokoliv tvůrčím způsobem determinovaných emotivních pohnutek autora a jejich estetické kvality, pokud jimi některé ze snímků STB disponují, vznikly pouze dílem náhody a technické nedokonalosti fotografie. Z tohoto hlediska má počin Úřadu pro dokumentaci zločinů komunismu na poli jakoby atraktivní publikace fotografií STB již zmiňovaný kontroverzní nádech, který mimo jiné vyplývá i z toho, že uvedená instituce prezentuje materiály získané zločineckou organizací populisticky atraktivním způsobem spíše jako zajímavost a fotografickou kuriozitu, než vážně myšlenou reflexi represivního chování totalitních složek komunismu.

Podobný problém nastal nedávno i v sousedním Německu, kde byla vydána kniha (Menner, 2013)⁹⁷ obsahující mimo jiné voyeuristické fotografie tehdejší východoněmecké tajné policie STASI, která podobně jako u nás STB v normalizačním období v 70-80. let minulého století, coby zločinecká organizace totalitního režimu stejným způsobem šikanovala a sledovala exponenty protikomunistického disidentu⁹⁸ a zároveň pracovala jako kontrarozvědka snažící se odhalit spolupracovníky zahraničních tajných služeb.

Podobný způsob zviditelnit formou výstavy výběr fotografií z odtajněného archivu tajné služby a povýšit jej ve výstavních prostorách imaginárně na úroveň uměleckých snímků, se stal v roce 2011 v Austrálii, kde kurátor Haydn Keenan vybíral výtvarně nosné záběry ze šmírujících snímků již zmiňované tajné služby ASIO a na svou výstavu „Persons

⁹⁷ MENNER, Simon. Top Secret: Pictures from the Archives of the East German Stasi. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013. ISBN 9783775736206.

⁹⁸ Šokující praktiky audio-vizuálního voyeurismu STASI například ilustruje německý film „Životy těch druhých“ z roku 2006. Viz film na DVD: HENCKEL VON DONNERSMARCK, Florian., Quirin. BERG, Max. WIEDEMANN, Martina. GEDECK, Ulrich, M, Sebastian, KOCH, Ulrich, TUKUR, Herbert, KNAUP, Gabriel. YARED, et al. 2006. Das Leben der Anderen The lives of others [online]. München: Wiedemann & Berg Filmproduktion ; Distributed by Sony Pictures Home Entertainment [cit. 2015-05-07]. DVD.

of interest: the ASIO files“ lákal populisticky veřejnost i jedním ze sloganů „Přijďte se podívat, jestli nesledovali i vás“ (Keenan, 2011)⁹⁹.

⁹⁹ KEENAN, Haydn. 2011. Persons of interest: the ASIO files [online]. Sydneylivingmuseums.com.au: Sydney Living Museums [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z: <http://sydneylivingmuseums.com.au/exhibitions/persons-interest-asio-files>

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.1. Předchůdci paparazzi

Edgar Degas



Edgar Degas, 'Place de la Concorde', 1875.

Anonym

4A.2.



Unknown, Dead bodies, Monroe St. fire, New York, 1913.

4A.1.



Unknown, Dead man, killed by bomb at Anarchist riot, Union Square, New York City, 1908.

Max Priester & Willy Wicke



Max Priester & Willy Wicke a jejich skandální fotografie zemřelého německého kancléře Otty von Bismarcka z roku 1898.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.1. Předchůdci paparazzi

Erich Salomon



Intimní fotografie Ericha Salomona, které v 20-30. letech 20. století pořizoval v nestřežených okamžicích, kdy fotografované osoby netušily, že jsou fotografovány.

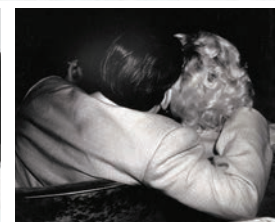


V souvislosti s voyeurismem ve fotografii lze také zmínit i některé Salomonovy snímky z jeho volné tvorby, na nichž zachycuje neviděn například líbající se dvojice či spící pasažéry zaoceánských parníků.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.1. Předchůdci paparazzi

Weegee



Voyeuristicky působící ukázky fotografií Arthura Felliga alias Weegeho z New Yorku, které pořídil v 30.- 40. letech 20. století.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.1. Předchůdci paparazzi

Weegee



Cit.41.W4



Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.1. Předchůdci paparazzi

Weegee



Voyeuristicky působící ukázky fotografií Arthura Felliga alias Weegeeho z New Yorku, které pořídil v 30.- 40. letech 20. století.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.1. Předchůdci paparazzi

Weegee



Cit.41.W.5



Voyeuristicky působící ukázky fotografií Arthura Felliga alias Weegeeho z New Yorku, které pořídil v 30.- 40. letech 20. století.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.1. Předchůdci paparazzi

Weegee



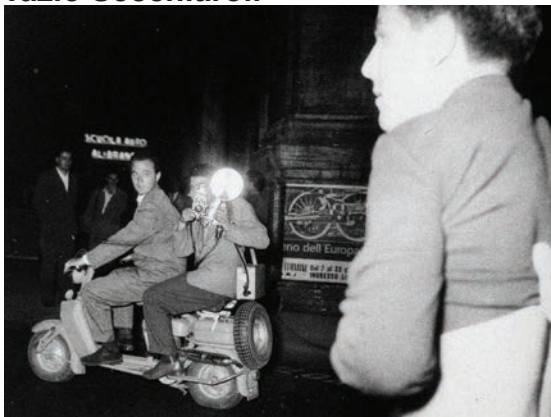
cit. 41.W.3.



Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.2. Paparazzi

Tazio Secchiaroli



Tazio Secchiaroli a ukázky jeho paparazzi fotografií celebrit, které „uložil“ v Římě v letech 1950-1960.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.2. Paparazzi

Jean-Paul Dousset



Jean-Paul Dousset byl paparazzi fotograf, do jehož portfolia ze 70. let minulého století patřily i nahé snímky např. Brigitte Bardot nebo Romy Schneider.

Daniel Angeli



Daniel Angeli spolupracoval s J. P. Dousesetem. I on překračoval tehdejší zažité konvence novinářské fotografie a šmíroval celebrity, např. již jmenovanou Brigitte Bardot

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.2. Paparazzi

Marcello Geppetti



Marcello Geppetti jako paparazzi fotograf proslul snímky tehdejšího páru hollywoodských hvězd Richarda Burtona a Liz Taylorové, které vyfotografoval v roce 1962 u Neapolského zálivu. Také Geppettimu se podařilo v 70. letech vyšmírovat nahou Brigitte Bardot.



Marcello Geppetti pořídil v roce 1959 jako bulvární fotograf při požáru hotelu Ambassador tento skandálně voyeristický záběr na ženu padající vstříc smrti.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.2. Paparazzi

Ron Gallela



Americký paparazii „lovec celebrit“ Ron Gallela platil v době své největší proslulosti (70-80. léta) za žijící ikonu mezi svými kolegy a zároveň jako objekt nenávisti řady filmových hvězd. Do popředí mediálního zájmu ho mimo jiné dostal i soudní spor s J. Kennedy-Onanisovou, která jej žalovala pro stalking.



Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

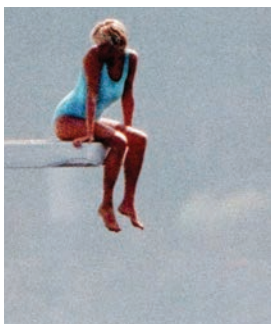
4.2. Paparazzi

Settimio Garritano



Důmysl šmírujících paparazzi ilustruje například italský fotograf Settimio Garritano. V roce 1973 pronikl v přestrojení coby nový „zahradník“ na přísně střežený ostrov řeckého magnáta Aristotela Onassis, aby zde pořídil snímky nahé Jacqueline Kennedyové Onassisové. Přes veškeré právní protikroky byly tyto fotografie zveřejněné erotickém magazínu Hustler v roce 1975.

Paparazzi a Princezna Diana

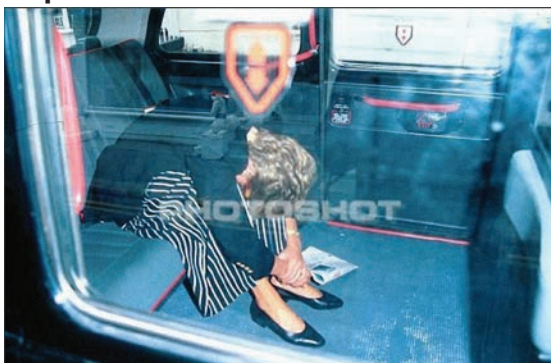


Voyeuristické paparazzi záběry Princezny Diany, které pořídili bulvární fotografové, během její poslední dovolené, kterou trávila se svým milencem Dodi Al-Fayedem na Francouzské riviéře nedlouho před jejich tragickou smrtí v roce 1997.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

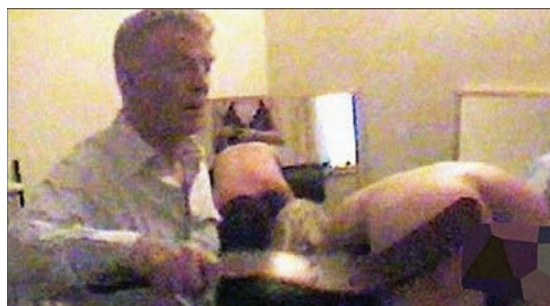
4.2. Paparazzi

Paparazzi a Princezna Diana



Princeznu Dianu paparazzi pronásledovali tak agresivním způsobem, že ji dohnali na pokraj psychického zhroutení a v konečném důsledku ji nepřestali fotografovat ani po fatální autonehodě v pařížském tunelu, kde ji hyenisticky fotografovali i při jejím umírání ve vraku auta, ve kterém se jim předtím řidič Diany a Al-Fayed pokoušel ujet.

Deník News of The World - Max Mosley



V roce nejstarší britský bulvární deník News of The World zveřejnil kompromitující voyeuristické fotografie z videa, ve kterém byl tehdejší předseda Mezinárodní automobilové federace tajně natočen při sadomasochistických hrátkách s dvěma prostitutkami, které měly na sobě nacistické symboly.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.2. Paparazzi

Deník Super - kauza Petry Buzkové



Tajně pořízené fotografie nahé političky Petry Buzkové, které v roce 2001 zveřejnil bulvární deník Super

Deník AHA - kauza Jiřina Bohdalová



Deník AHA v roce 2008 publikoval fotografie, které zachycují nahou slavnou českou herečku Jiřinu Bohdalovou během její dovolené v Turecku.

Antonello Zappadu - kauza Mirek Topolánek



Paparazzi snímky Antonello Zappady způsobily v roce 2009 skandál na poli české mediální scény, když zachytily tehdejšího premiéra ČR Mirka Topolánka, úplně nahého se ztopořeným přirozením během dovolené v zahraničí.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.3. Šmírování tajných služeb a policie

Home Office GB



Home Office je jedno z ministerstev vlády Velké Británie. apředstavuje ekvivalent českému ministerstvu vnitra. Bylo založeno roku 1782 a spadá pod něj i tajná služba MI5. Z její dílny pochází i jedna z nejstarších sledovací fotografií, která má voyeuristický nádech. Jedná se o fotografii ze sledování Lilian Lentonové, která jak se později ukázalo, byla jednou ze spolustrůjkyň série teroristických útoků v Londýně v roce 1912.

ASIO



Australská tajná policie ASIO alias Australian Security Intelligence Organisation mezi své činnosti pojímala i sledování různých aktivistů (například sympatizantů komunisté strany či bojovnice za práva původního domorodého obyvatelstva Austrálie), jejichž činnost se zdála být podezřelá pro vládnoucí establishment. V atmosféře studené války uvázly v síti honu na sovětské špióny KGB stovky nevinných lidí, kterým zasáhla ASIO do jejich životů a kariéry.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.3. Šmírování tajných služeb a policie

ASIO



Voyeuristické sledovací záběry australské tajné služby ASIO z let 1950-1980.



Voyeuristické sledovací záběry australské tajné služby ASIO z let 1950-1980.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.3. Šmírování tajných služeb a policie

STASI



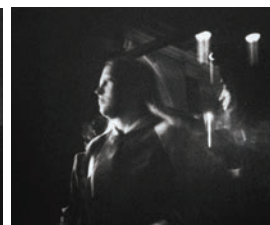
STASI byla v době panující Železné opony tajnou policií NDR. Šmírovala jak nepohodlné osoby tehdejšího totalitního režimu (např. disidenty), tak příslušníky zahraničních zpravodajských služeb. Zde jsou ukázky voyeuristicky vypadajících fotografií z archivu STASI, které byly pořízeny v 70-80. letech 20. století.



Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.3. Státem podporované šmírování

STB



Státní tajná bezpečnost Československa v období od roku 1969 do 1989 v se v rámci normalizace intenzivně věnovala monitorování lidí z disidentu. V archivu STB je možné najít řadu snímků, které vyznívají bezpochyby voyeuristicky. V některých snímcích lze například najít reminiscence fotografií z metra od Walkera Evansse či plíživě šmíráckého rukopisu tvorby fotografa Miroslava Tichého.



Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.3. Šmírování tajných služeb a policie

FBI



Americký úřad FBI má široký rozsah aktivit, mezi které patří také kontrašpionáž. Na fotografii z roku 1980 výše je například zachycen špion československé STB rozvědky a zároveň agent sovětské KGB Dalibor Valoušek, který působil pod pseudonymem Rudolph Herrmann v USA. Na snímku Valoušek právě vybírá obsah „mrtvé schránky“ v newyorském parku.



Sledování sovětského špiona Maksima Grigorjeviče Martynova v New Yorku v roce 1954.



Fotografie sovětského špióna KGB Stanislava Lekarena v New Yorku v roce 1974



Odtajněné fotografie FBI z let 1970-1990, které jsou dostupné na internetu, také odhalují sledování osob spjatých s mafií.

Obrazová příloha: 4. Profesionální voyeurismus

4.3. Státem podporované šmírování

FSB



Ruská Federální služba bezpečnosti (FSB) je nástupkyní nechvalně proslulé KGB. Jednou z málo dostupných obrazových materiálů z její sledovací činnosti je série fotografií pořízená infračervenou kamerou, která zachycuje britského špióna MI6 jak vyzvedává obsah zpravodajské schránky, která byla v moskevském parku maskována jako dutý kámen. Fotografie pocházejí z roku 2006.

5. Tajné fotografování sexuálně explicitního obsahu

Do této kapitoly jsem zařadil fotografie, kteří skrytě voyeuristicky šmírovali sexuálně explicitní obsah, což jejich fotografie posouvá do blízké vzdálenosti tradičnímu významu voyeurismu, kde voyer tajně vstupuje skrze objektiv jako zvědavý pozorovatel mezi aktéry intimností a jimi nepozorován dokumentuje eroticky laděnou situaci.

Z kunsthistorického hlediska fotografie představovaly jakýsi prolog k výše nastíněnému typu voyeurismu už fotografie zmiňovaného amerického fotografa Weegeho, který hnán motivací senzacionalismu šmíroval ve 40. letech v New Yorku líbající se milenecké dvojice v kinech, či je svým aparátem snímal ležící v noci na plážích Coney Islandu (Phillips, 2010)¹⁰⁰. Tento počín představoval určitý počáteční bod v oblasti fotografie, v rámci které tvůrci o několik desetiletí později voyeurským způsobem úmyslně napadali privátní sféru intimních situací mezi lidmi s cílem buď podat autentickou dokumentační zповěď o tabuizovaném tématu a komunitě lidí nebo jen vytvořit senzaci v podobě dosažení pomyslného prvenství v něčem, co do té doby ještě žádný jiný fotograf nezpracoval.

Právě na odkaz Weegeho fotografií pořizovaných technologií lidskému oku neviditelného záblesku infračerveného světla¹⁰¹, což byla mimochodem technika, kterou už za Weegeho běžně používaly skupiny profesionálních fotografů a soukromých detektivů, kteří se na zakázku zabývali sběrem kompromitující materiálu například pro účely rozvodového řízení či vydírání (Melcher, 1999)¹⁰², navázal po víc než 30 letech japonský fotograf Kohei Yoshiyuki (*1946). Ten na konci sedmdesátých letech 20. století na poli

¹⁰⁰ PHILLIPS, Sandra S. a Simon BAKER (ed.). *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, 2010. ISBN 9780300163438.

¹⁰¹ Infračervené záření je světelný výboj generovaný speciálně upraveným bleskem, které dokáže exponovat filmovou emulzi, jež je na daný typ záření citlivá.

¹⁰² MELCHER, Charles a Steven DIAMOND. 1999. *Voyeur*. New York: HarperCollins Publishers. ISBN 9780060195229.

subjektivní dokumentární fotografie vzkřísil Weegeho techniku využívání neviditelného zdroje světla ke šmírování nic netušících lidí ve tmě, kteří díky tomu nejsou schopni detekovat přítomnost fotografa, když v rámci vytváření svého projektu „The Park“ (Yoshiyuki, 2007)¹⁰³ fotografoval malým kinofilmovým fotoaparátem, vybaveným nástavcem s infračerveným bleskem, sexuální aktivity milenců v parcích nalézající se v tokijských okrcích Shinjuku a Yoyogi (Araki, 2007)¹⁰⁴. Klíčovým způsobem novátorský rozměr Yoshiyukiova dokumentu ale vyplývá z toho, že nešmíruje jen milenecké dvojice oddávající se sexu ve veřejně přístupném parku, nýbrž i samotnou komunitu místních voyeurů, kteří dychtivě pod rouškou tmy sex dvojic sledují.

Nápad fotografovat šmíráky a milence v tokijských parcích Yoshiyukiho poprvé napadl v roce 1973, když se svým přítelem procházel v noci po parku nedaleko stanice metra a přitom spolu narazili na souložící pár mladých lidí. Yoshiyuki, který byl v té době ještě jen amatérský fotografem, si chtěl sex milenecké dvojice vyfotografovat, ale nešlo to. Byla příliš velká tma a blesk si nedovolil použít. Přesto na něj prožitá scéna zapůsobila natolik, že v ní viděl možnost vytvořit v prostorách parků originální dokument. Při svém bádání, jak technicky vyřešit problematiku skrytého fotografování ve tmě, narazil na možnost využití infračerveného film a blesku. Poté si uvědomil, že pokud má-li fotografovat v parcích, tak musí se plně sžít (Gefter, 2007)¹⁰⁵ s místní subkulturou voyeurů a proto celý půlrok do parků chodil, přičemž zde vůbec nefotografoval. Místo toho si utvořil přátelské

¹⁰³ YOSHIYUKI, Kohei a Nobuyoshi ARAKI (ed.). Kohei Yoshiyuki: The Park. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. ISBN 9783775720854.

¹⁰⁴ ARAKI, Nobuyoshi. 1979-2007. Nobuyoshi Araki In Conversation With Kohei Yoshiyuki: Saatchi Art Magazine [online]. Saatchi Art [cit. 2015-05-05]. Dostupné také z: http://magazine.saatchiart.com/culture/reports-from/los-angeles-reports-from/nobuyoshi_araki_in_conversation

¹⁰⁵ GEFTER, Philip. Sex in the Park, And Its Sneaky Spectators. New York Times [online]. Late Edition (East Coast). New York, 2007 [cit. 2015-06-03]. ISSN 03624331. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/433676546?accountid=17203>

vazby s voyeurů, díky nimž se později mohl mezi nimi bez povšimnutí pohybovat jako jeden z nich. (Araki, 2007)

Na systematickosti Yoshiyukiova přípravného přístupu je zajímavé například fakt, že se naučil spolehlivě rozeznávat partnerské dvojice lidí, kteří se rozhodly si jít do parků zasouložit od těch, co se parkem jen procházely a zkracovaly si jím pouze cestu do metra. Autor totiž vysledoval, že sexuchtivé páry mají rychlou chůzi, protože sex v parku už dříve realizovali a proto už ví, na jaké místo jít. Nebo sledováním a zároveň odposloucháváním rozhovorů dvojic Yoshiyuki zjistil, že častým případem je i situace, kdy si sex v parku ve dvojici vynutí muž i přes prvotní nesouhlas partnerky, takže pro fotografa a tlupu voyeurů okolo něj, které byl autor součástí, pak stačilo se pustit do sledování dvojic, v nichž muž kamsi táhne za ruku ženu jdoucí s ním (Araki, 2007). Tyto Yoshiyukiho zjištění jsou přímo mrazivé a šokující, protože mimo to i vykresluje, že tlupa voyeurů se obrazně řečeno chová jako smečka vlků, která si vyhlíží oběť své hladové touhy, pak ji sleduje a po té, co dvojice spolu začne souložit, se k ní tiše přibližuje plazením až do vzdálenosti několika desítek centimetrů, masturbují u toho a dokonce někteří voyeurů prý podle autora nedokázali odolat své sexuální touze a pokoušeli se ženy milující se s mužem dotýkat, což pak samozřejmě vedlo ke vzniku „konfliktních situací“ (Araki, 2007).

Poté, co si Kohei Yoshiyuki po půlroce řádně prozkoumal prostředí v parku, získal voyeurské know-how a především krycí mimikry před okolními voyeurů, začal v parcích fotografovat celý ten bizarní spektakl, který se tam v letních měsících po setmění odehrával každou noc.

Autorovi se podařilo pořídit celou řadu znepokojujících záběrů odkrývající problematiku voyeurství a i když i on sám coby fotograf-voyeur spolu s ostatními šmíroval pohlavní styky milenců, mezi kterými nechyběly ani homosexuální dvojice mužů, tak přesto jeho dokumentární soubor neobsahuje žádnou vysloveně pornograficky explicitní fotografii. Jeho fotografie samy o sobě nevzbuzují u diváka vzrušení, nýbrž ukazují fenomén pocitů sexuální puzení u skupiny voyeurů, kteří spolu ve skupině kooperativně šmírují sexuální

aktivity a jsou touto svou činností posedlí (Gefter, 2007)¹⁰⁶. Autor se rozhodl stát coby dokumentární fotograf dočasně voyeurem, aby mohl šmírovat jiné voyeurů, což i po letech působí jako nadčasový a originální fotografický projekt, protože fenomén voyeurismu je v posledních letech na vzestupu zájmu soudobé společnosti. Z toho hlediska je Yoshiyukiův „The Park“ výjimečným zjevem i v souvislosti s časovým průběhem odezvy, kterou po zveřejnění v roce 1979 vyvolal. Autorova výstava¹⁰⁷ a o rok později vydaná kniha, vzbudila v Japonsku velkou pozornost, dokonce inspirovala celou řadu fotografů i potenciálních voyeurů ke zvýšené poptávce po infračervené technice¹⁰⁸, ale celkově věhlas senzačního Yoshiyukiova souboru v Japonsku nenašel takovou protiváhu v zahraničí. Autorovo dílo bylo na Západě znovuobjeveno až v roce 2007, kdy jej vystavila galerie Yossi Milo Gallery v New York a od té doby má Kohei Yoshiyuki na poli mezinárodní umělecké fotografie statut hvězdy, jejíž věhlas, díky aktuálnosti problematiky voyeurismu jako takové, stále stoupá, přičemž Yoshiyukiova série The Park je vystavována po celém světě. Například v roce 2013 se autorovy šmírácké fotografie z tokijských parků objevily i na Benátském bienále.

Na závěr této sekci věnované Koheiovi Yoshiyukimu bych chtěl zmínit, že se mi po dlouhém hledání na internetu a prostředí japonských on-line antikvariátů prodávající dávno rozebrané knihy, podařila najít jedna z jeho raritních infračervených fotografií¹⁰⁹, kterou pořídil v prostředí kinosálu a jež zobrazuje líbající se dvojici, což podle mého názoru

¹⁰⁶ GEFTER, Phillip. 2007. Layers of Voyeurism [online]. The New York Times [cit. 2015-05-05].

Dostupné také z:

http://www.nytimes.com/packages/html/arts/20070923_YOSHIYUKI_FEATURE/index.html

¹⁰⁷ Vernisáž této výstavy byla mimochodem řešena velice nápaditým způsobem, protože se celá odehrávala ve tmě v prostorách galerie se zhasnutými světly a návštěvníci dostali rukou malé baterky, kterými si pak mohli na fotografie svítit a napodobovat tak vizuální atmosféru autorových flashovaných fotografií;

¹⁰⁸ Japonský výrobce Sunpack dokonce v návaznosti na úspěch fotografií K.Y. začal vyrábět speciální model infračerveného blesku.

¹⁰⁹ Kohei Yoshiyuki, The Park, From MIDNGHIT FOCUS - First of this 1989 paperback edition of the now famous Document Park, Tokyo Tokuma Books, 1989. Viz fotografie v obrazové příloze pod označením Cit.5.K.Y.1.

symbolicky odkazuje na známé fotografie Weegeho, který jako první proslavil použití tohoto typu fotografického záznamu.

Úspěch, který Kohei Yoshiyuki svými infračervenými vzbudil v Japonsku na konci 70. let, inspiroval některé další tamní fotografy k provádění podobně exploračních šmírujících vpádů do soukromí a intimních zón lidí, a kteří začali k utajenému šmírování autentických sexuálně explicitních výjevů využívat jím znovuobjevené technologické možnosti využití infračervené technologie snímání obrazu.

K nejvýraznějším postavám, které pokračovaly po vytyčené cestě Kohei Yoshiyukiho a jejichž voyeuristická tvorba je na rozdíl od něho v zahraničí téměř neznámou záležitostí, patří tokijský fotograf Ikko Kagari. Jeho biografie představuje z hlediska pohledu euroamerické části světa téměř nevypátratelnou informační položku. Na Kagariho fotografie jsem nejdříve narazil na internetu náhodou, když jsem na sběratelských webech hledal některé méně známé fotografie Koheie Yoshiyukiho. Pokoušel jsem se o něm zjistit nějaké bližší údaje na internetu, ale jediné, na co jsem narazil, byly odkazy na aukčních portálech, kde se prodávají původní výtisky jeho dávno vyprodaných výtisků knih. Beznadějnost dohledávání bližších informací o Ikko Kagari dokládají i někteří sběratelé knih, kterým se bližší informace o něm nepodařilo najít ani na japonské lokalizaci internetového vyhledávače Google a to přitom využili asistence několika najatých znalců japonské kultury¹¹⁰. Teprve až později jsem o Kagari našel krátkou zmínku v knize Garryho Badgera a Martina Parra (Parr, 2014)¹¹¹.

Z dostupných fragmentů informací lze soudit, že japonský fotograf Ikko Kagari se od roku 1982 do první půle 90. let aktivně věnoval šmírování těch typů projevů sexuálního obtěžování, které sexuologové definují jako frotérství. Frotérství jako takové představuje sexuální úchylku, v rámci níž má její nositel nutkání se na veřejném prostranství úmyslně dotýkat a třít o intimní oblasti anonymní osoby, většinou za účelem sexuálního vzrušení

¹¹⁰ Viz například odkaz <http://www.eurobuch.com/buch/nr/a23000686d0e820833d2b77a66398037.html>

¹¹¹ PARR, Martin a Gerry BADGER. *The Photobook: A History Volume III*. London: Phaidon Press, 2014. ISBN 9780714866772.

(Borneman, 1994)¹¹². Pro sexuálně motivované osahávání se v západním světě vžilo označení „Groping“¹¹³ zatímco v Japonsku jsou ti, kdo se dopouštějí na veřejnosti osahávání osob (nejčastěji žen) nazýváni přízviskem „Chikan“¹¹⁴. Právě „Chikani“, lidově řečeno „osahávači“ Kagari cíleně fotografoval nejčastěji v přeplněných vagónech metra, v autobusech, na parkovištích, v kinech a jiných místech, které svými dispozicemi dovolují muži vztáhnout ruku na osobu, která jej sexuálně přitahuje, a přitom k tomu nemají její souhlas.

Kagariho infračervené fotografie jsou ve srovnání s voyeuristickými snímky Koheie Yoshiyukiho v míře, v níž si autor dovolí na snímcích zobrazovat detailní záběry sexuálně explicitních výjevů, mnohem agresivnější, surovější a řekl bych „šmíráčtější“. Kagariho snímky se podle mého soudu dostávají svou povahou a obsažností až k samé hraně rozdělující od sebe pole fotografie jakožto tvůrčím způsobem orientovanou činností a fotografií reprezentující čistě pornograficky míněné obrazové momentky, jejichž pořizování autorovy patrně skýtá prvek sexuálního vzrušení. Tento dojem, který mám při pohledu na Kagariho fotografie, je také umocněn tím, že jejich autor neměl skoro žádné zábrany se často přiblížit skoro až na dosah ruky do blízkosti jednání sexuálních deviantů, kteří de facto téměř znásilňovali ženy. Kagariho blízká přítomnost vůči fotografovanému ději dokonce může evokovat i možnost jeho osobního zapojení do procesu osahávání žen, protože na jeho fotografiích je nezdědkou těžké rozeznat, komu vlastně patří ruce, které se na snímku invazivním způsobem dotýkají intimních oblastí těl žen. Ženy jakožto oběti osahávání zejména v prostředí přeplněných vagónů metra nemohly před sexuálními útočníky kamkoliv utéci a neměly proti takovému jednání možnost účinné obrany. Právě prvek intenzivní blízkosti autora fotografií vůči dějišti sexuálního obtěžování na mě působí dojmem jeho emoční zainteresovanosti; tedy obsesivní závislosti vyhledávat a sledovat tento

¹¹² BORNEMAN, Ernest, Zuzana JARESOVÁ a Petr ZEMEK. 1994. Encyklopedie sexuality. Praha: Victoria Publishing. ISBN 9788085605174.

¹¹³ Groping. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Groping>; (Groping, 2001)

¹¹⁴ Tamtéž.

typ sexuálně motivovaných aktů, což podle mne může indikovat příznaky aktivního sexuálně laděného voyeurství a jiných sexuálních odchylek. Tento argument podpírám také zjištěním, že Kagari v roce 1983 dokonce vypracoval manuál pro voyeurů, ve kterém jim radí, jak v režimu utajení co nejlépe šmírovat ženy¹¹⁵.

V této souvislosti je třeba zmínit, že fenomén osahávání nebyl v tehdejší době (80-90 léta minulého století) v Japonsku jasně definován jako trestný čin i navzdory tomu, že tento jev měl na veřejnosti stigma zakázané činnosti. Oběti sexuálního osahávání se mohly u soudu dovolávat spravedlnosti skrze zákonnou legislativu pouze odvoláním se paragrafy zákonů, které ilegálnost této činnosti řešily pouze nepřímo. Pokud se podařilo u soudu usvědčit „Chikana“, tak zásluhou určité benevolentnosti soudců k problematice osahávání vyvázli pachatelé většinou s nízkými tresty. Problém osahávání se v japonské kultuře začal intenzivněji potírat až po roce 2000, kdy u tamních soudů za toto jednání začaly padat tvrdší tresty a kupříkladu dopravci přeplněného metra v Tokiu začali nabízet speciální vagóny, kam mají vstup povoleny pouze osoby stejného pohlaví (Groping, 2001).

Kagariho fotografie neukazují znepokojujícím způsobem jen osahávání v metru. Autor podobným způsobem šmíroval v parcích, na veřejných prostranstvích či v gastronomických zařízeních také jednotlivé ženy, kterým s oblibou například svým fotoaparátem nahlížel na intimní partie a rovněž fotografoval podobně jako Kohei Yoshiyuki milenecké páry v intimních chvílích, jak dokládám ukázkami jeho fotografií v obrazové příloze této práce.

Newyorský fotograf Alvin Baltrop (*1948-2004) v průběhu let 1975-1986 vytvořil v reáliích opuštěného komplexu přístavních doků voyeuristickou dokumentární sérii „The Piers“. Zpustlé prostředí přístavních doků Pierce bylo v 70. a 80., bylo v New Yorku považováno za jakési nechvalně proslulé místo, kde vedle sebe koexistovali jak kriminální

¹¹⁵ Viz například odkaz

<http://www.abebooks.com/servlet/BookDetailsPL?bi=11718219002&searchurl=x%3D59%26y%3D13%26sts%3Dt%26kn%3DKagari+lkko> a reprodukce jedné z jeho stran, která je v obrazové příloze uvedena pod označením Cit.5.I.K.1.

živly, dealeři drog, bezdomovci, tak i příslušníci afroamerické gay komunity a zároveň zde žili také umělci vyznávající squatterský styl života. V této době mladý fotograf Alvin Baltrop sem coby taxikář často jezdil a areálu zdejších loděnic postupem času navázal plno přátelských vazeb. Jejich zásluhou se Baltropovi podařilo bez velkých obtíží infiltrovat tamní prostředí a často nepovšimnutý zde fotografovat. Autorovi se povedlo v loděnicích zachytit plno sexuálně explicitních scén, které bezpochyby můžeme považovat za voyeurské. Kromě takto laděných výjevů Baltrop vyobrazil celou řadu drsných výjevů, jako například policejní ohledávání mrtvých těl, jejichž výskyt byl v kriminalitou prosyceném prostředí bývalých loděnic skoro na denním prostředku. Stejně jako zapálený „lovec“ kriminálně laděných surových scén, což bylo přízviska, kterými byl v minulosti pověstný již zmiňovaný fotograf Weegee, tak i Baltrop byl téměř posedlý nutkáním vidět místo činu jako jeden z prvních. Osvojil si proto mimo jiné i Weegeho oblibu odposlouchání policejních vysílaček a díky tomu často do loděnic dorazil dříve než sama policie. Pro šmírovací účely si pro změnu Baltrop sestrojil speciální postroj, který mu dovolil, podobně jako horolezcům, se zavěsit za okny polorozbořených budov a sledovat tak nikým nezpozorován s fotoaparátem v ruce intimní děje, které se odehrávaly uvnitř (Crimp, 2008)¹¹⁶. Poté, co v půli 80. let v New Yorku naplno propukla pandemie onemocnění AIDS, byly ruiny loděnic Pierce, jakožto jeden z předpokládaných zdrojů nákazy, srovnány se zemí a tím skončil i Baltropův dokumentární cyklus.

Fotografie Baltropa nebyly za jeho života pro svou kontroverzní explicitnost nikde vystavovány a světlo světa v prostorách výstavních galerií spatřily až v nedávné době, kdy se zásluhou zvýšeného zájmu kunhistoriků o jeho tvorbu, začínají objevovat různé publikace (Baltrop, 2012)¹¹⁷ souborným způsobem pokrývající jeho fotografickou tvorbu a kde Baltropova série „The Pierce“ zastává klíčovou roli.

¹¹⁶ CRIMP, Douglas. Douglas Crimp on Alvin Baltrop. New York: Artforum Inc, 2008, 46(6): 269.

Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/214341955?accountid=17203>

¹¹⁷ BALTROP, A. 2012. Alvin Baltrop: Dreams into Glass. Houston, TX: Contemporary Arts Museum. ISBN 9781933619392.

Loděnice Pierce se staly objektem zájmu i dalších amerických fotografů - například Leonarda Finka (*1930), jenž zde spolu se svými přáteli fotografoval a zachycoval život tamní gay komunity (Fink, 2014)¹¹⁸. Mezi Finkovými snímky lze najít i několik intimních záběrů, které pro zajímavost uvádím v obrazové příloze vedle Baltropových fotografií.

Šmírování sexu mezi gayi se v 90. letech věnoval také americký fotograf Christopher Russell (*1974). Jeho projekt „Landscape“ z roku 1996 (Russell, 2007)¹¹⁹ má podobné tematické vyznění jako práce již zmiňovaného Kohei Yoshiyukiho. Stejně jako on si Russell zacílil na subkulturu voyeurů, kteří se scházeli v parku a masturbovali tam při okukování sexuálních aktivit homosexuálů. Autor se mezi ně dokázal infiltrovat a rukou v kapse předstíral onanii, aby zamaskoval levný kapesní aparát, kterým intimní styky gayů skrytě fotografoval¹²⁰.

Stejně téma zpracoval v barevném provedení v roce 2011 další americký fotograf Chad States (*1975), když rovněž šmíroval v parcích a zalesněných porostech napříč Spojenými státy komunitu gayů, kteří se zde oddávali tělesné lásce. Ve Statesově projektu „Cruising“ (States, 2011)¹²¹ z roku 2011 jsou fotografie, v rámci kterých autor sexuální explicitní výjevy nešpehuje z tak bezprostřední vzdálenosti, jako to činil výše zmiňovaný Russel v projektu Landscape. States gaye místo toho voyeuristicky sleduje zpozzdálí, což činí jeho fotografie tajemnější, protože postavy sexujících homosexuálů States částečně zakrývá rámujiícími průhledy skrze zmeť větví stromů a křoví. Touto kompoziční strategií skladby obrazu autor svým fotografií současně propůjčuje jakési romantizující symbolické připodobnění o splynutí hříšně živočišné vášně lidí, kterou s diskrétním tichem pohlcuje organismus přírody. Na souboru „Cruising“ je rovněž zajímavé to, že zde nalezneme i

¹¹⁸ FINK, Leonard, Thomas SCHOENBERGER (ed.), Rich WANDEL (ed.) a Kate, WHITEBRAED (ed.).

Leonard Fink: Photographing the Gay Culture and New Yorks Waterfront. Biel - Bienne: Edition Clandestin, 2014. ISBN 9783905297461.

¹¹⁹ RUSSELL, Christopher., 2007. Landscape. Los Angeles: Kolapsomal Press. ISBN 9781590051863.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ STATES, Chad., Gordon Brent INGRAM (ed.) a Alec SOTH (ed.). Cruising. Brooklyn: PowerHouse Books, 2011. ISBN 9781576875834.

některé záběry osamělých mužů, kteří sem v roli voyeurů chodí do daného lesíku a kochají se zde výhledy na místní „divočinu“.

States při tvorbě svého souboru pořídil tisíce snímků a stal se po několika měsících podobně jako Kohei Yoshiyuki takřka antropologickým znalcem, co se týče fungování gay komunity příznivců anonymního sexu. Naučil se rozeznávat jejich kódovou řeč a gesta, kterými si dávali znamení, osvojil si umění je stopovat a přistihnout je tak svým fotoaparátem při „činu“. States dokonce šokuje i příznáním, že někdy, když se mu nedařilo v parcích narazit na žádné sexuchtivé muže nebo voyeurů, tak používal sám sebe jako návnadu, aby je k sobě přivábil (Frank, 2011)¹²². Počínal si tak takřka jako lovec-voyeur a lovec voyeurů v jedné osobě, což celému projektu dává bizarní nádech, který má i Yoshiyukiův „The Park“, protože i tam se jeho autor choval jako voyeur a snažil se naoko začlenit do komunity lidí, jejichž jednání chtěl zaznamenat.

Nezávazný sex dokumentoval v undergroundovém prostředí newyorské čtvrti East Village dokumentoval Američan Stephen Barker (*1956) v 90. letech, když tam fotografoval noční bary, newyorské kluby a místa, kde se scházeli lidé vyhledávající jednorázový sex. Jeho černobílý projekt „Nightswimming“ (Barker, 1999)¹²³ je temnou voyeuristickou sondou do vod pokoutní sexuality živočišně zahalené noci a zbavené jakýkoliv hlubokých citů. Silně zašuměný obraz a podexponovaná tonalita propůjčují Barkerovým snímkům velice silnou expresivitu.

V zimě v 90. letech v New Yorku fotografa Marry Alpern (*1955) snímala ze svého apartmánu na Wall Street okno night clubu, který byl na protější straně ulice. Pořídila voyeuristické záběry plné sexuálně explicitního materiálu. Šmírácký nádech těchto snímků ze souboru nazvaného příznačně „Dirty Windows“ (Alpern, 1995)¹²⁴, umocňuje okenní rám, který napovídá, že fotografované osoby neměly žádné tušení, že je autorka z dálky

¹²² FRANK, Alex. 2011. Interview: Photographer Chad States on Cruising [online]. The Fader [cit. 2015-05-06]. Dostupné také z: <http://www.thefader.com/2011/12/16/interview-photographer-chad-states-on-cruising>

¹²³ BARKER, Stephen. Nightswimming. Santa Fe: Twin Palms, 1999. ISBN 0944092551.

¹²⁴ ALPERN, Merry. Dirty Windows. Zürich: Scalo, 1995. ISBN 9781881616580.

skrytě zachycuje skrze výkonný teleobjektiv. Konstelace toho fotografického procesu evokuje atmosféru slavného Hitchcockova filmu „Okno do dvora“ z roku 1954, jehož hlavní protagonista-fotograf byl posedlý pozorováním oken svých sousedů s tím rozdílem, Alpern v okně zřela až pornografické výjevy.

Španělský fotograf Fosi Vegue navázal v první polovině druhé dekadý nového milénia, ať už vědomě nebo nevědomě, na projektový nápad z „Dirty Window“ od Marry Alpern a rozhodl se šmírovat fotoaparátom okno prostitutky, která měla svůj apartmán na protější straně ulice. V rámci vytváření svého projektu nazvaného „XY XX“ (Vegue, 2014)¹²⁵ niekoľik týdnů Vegue pomoci silného teleobjektivu dokumentoval profesionální sexuální orgie. Vegue se na rozdíl od Alpern nicméně nespojil jen s kompozičně statickými záběry jedno okna do mikrosvěta prodejného sexu, ale svůj soubor pojal výtvarnějším způsobem. Autor naplno využil benefitu, který dnes poskytuje digitální fotografická technika a své voyeuristické svědectví předkládá v barevném podání. Současně Fosi Vegue vizuální podobu projektu stěžejní měrou postavil na masivní devaluaci obrazu fotografie výskytem digitálního šumu, jehož přítomnosti se dnes naprostá většina fotografů chce spíše vyhnout. Zásadou toho vypadají voyeurské výjevy Vegueho téměř jako impresionistické obrazy, které zobrazený sexuálně explicitní obsah transponují do jiné dimenze; do dimenze sexu, která je zahalená mimikrami tajemství, distingovaně tající identitu aktérů (podobně jako například dynamicky abstrahující obrazy od Francise Bacona) sexuálních radovánek do místy neurčité hmoty obrazu utápějící se v plenéru intimně vyzývavé hříšnosti zakódované v hávu démonicky pekelné směsice hořečnatě vypointované vášně. Autor nás svými fotografiemi nejenže jednoznačně staví do pozice voyeurů, ale zároveň nám vysílá tázavou reflexi, proč intimní děje, které měly být před okolním světem skryté, jsou přeci jenom odkrytě nabídnuty k pozorování třeba tím, že okno bytu nájemné kurtizány nemělo záclony a závěs vždy nezůstal úplně zatažený. Proto je soused (či kdokoliv jiný), jemuž se přes ulici den co den nabízí pohled na intimní radovánky, nuceně stažen do dilematické situace, kdy buď před tímto děním zavře oči anebo se stane tichým divákem, pozorovatelem a současně

¹²⁵ VEGUE, Fosi. 2014. XY XX. Madrid: F. Vegue. ISBN 9788461703166.

voyeurom zároveň. Do stejné pozice Vegue podle mého názoru staví i diváky, kteří budou hledět na jeho fotografie z cyklu „XY XX.“

Významný příspěvek ke světové voyeuristické fotografii představuje tvorba českého svérázně podivínského fotografa a malíře Miroslava Tichého (*1926-2011). Tichý pocházející z rodiny krejčího, který vlastnil domek Kyjově na Moravě, měl již za svého mládí problémy s konflikty s autoritami, což už se například projevilo během jeho vojenské služby v 40. letech, kde byl dokonce na čas umístěn do armádního kriminálu a jeho chování už tehdy vykazovalo přítomnost jeho problémové psychiky. V letech 1945-1948 studoval malbu na pražské Akademii výtvarného umění, avšak po komunistickém převratu v roce 1948 tato studia Tichý ukončil. V té době prošel několika psychickými kolapsy (Budick, 2010)¹²⁶ a z dosud neznámých důvodů (patrně z ideových, vyplývajících z jeho odporu ke komunismu a z jeho podivného chování na veřejnosti) dostal trest odnětí svobody na 1 rok (Sanguinetti, 2011). Před kriminálem jej po 6 měsících pobytu ve vazbě vysvobodila jeho matka, která s pomocí advokáta nechala Tichého odvézt do psychiatrické léčebny v Opavě, kde byl Tichý v 50. letech léčen několik let (Miroslav Tichý, 2001).¹²⁷ Po propuštění z léčebny Tichý doma věnoval malbě. K fotografii se Tichý dostal na konci 50. let, kdy si improvizovaný způsobem opravil otcův rozbitý aparát a pořizoval v okolí Kyjova melancholicky zabarvené snímky krajin a zároveň stupňoval své podivínské jednání a odpor ke komunistickým autoritám, což vedlo k jeho časté perzekuci ze strany policie i úřadů (Rosenberg, 2010). Na konci 60. let Tichý končí s malbou a začíná výhradně fotografovat svůj stěžejní objekt svého zájmu a to byly mladé ženy, které Tichý s potěchou šmíroval na ulicích Kyjova, na centrálním náměstí, na autobusových zastávkách a především na místním koupališti, kde v letních měsících Tichý číhal na poloobnažené ženy v plavkách

¹²⁶ BUDICK, Ariella. Ragged voyeur with a poet's eye. Financial Times. London, 2010. ISSN 03071766.

Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/250228373?accountid=17203>

¹²⁷ Tam Tichého shodou okolností léčil coby psychiatr i strýc Romana Bauxmana, který později Tichého fotografickou tvorbu poprvé představil v zahraničí. Miroslav Tichý. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tich%C3%BD

skoro každý den (Pitman, 2006)¹²⁸. Na fotografiích Tichého u kyjovského koupaliště je zajímavé, že většina jeho fotografií žen, které zde pořídil, byla pořízena skrze plot a z míst mimo koupací areál, což má jednu prozaickou příčinu a tím byl velice zanedbaný zevnějšek Tichého¹²⁹ a především pověst podivínského šmíráka, díky čemuž mu byl ze strany provozovatelů koupaliště permanentně zakázán vstup do areálu¹³⁰.

Z neznámých důvodů si Tichý stanovil sám pro sebe jakousi „pracovní“ normu¹³¹, v rámci které musel každý den při svém voyeuristickém sledování žen nafotografovat 3 role svitkového filmu, který si pro úsporu nákladů půlil ve dvě, což představovalo exponovat téměř 100 snímků denně. V té době si Tichý rovněž s obsesivní posedlostí vyráběl podomácku bizarní modifikace rozbitých fotoaparátů (nejčastěji to byly ruské aparáty značky Kiev), pro které si například zhotovoval objektivy z rolek od toaletního papíru a čočky do nich si ručně vybrušoval z dětských brýlí či desek plexiskla (Jones, 2008)¹³².

Právě tyto obskurně vypadající aparáty byly pro Tichého voyeuristickou tvorbu klíčové. Jednak produkovaly po technické stránce mizerně vyvedené fotografie, které disponovaly výrazně sníženou ostroty, vinětací i poškozenou emulzí filmu, což jsou devalvující atributy, které Tichého snímkům daly charakteristický rukopis. Tichý sám částečně znehodnocenou kvalitu svých fotografií považoval za cnost a odůvodňoval tak

¹²⁸ PITMAN, Joanna. The Ladies and the Tramp. London: The Times, 2006. ISSN 01400460. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/319517991?accountid=17203>

¹²⁹ Miroslav Tichý se nemyšl, neholil se, nestříhal si vlasy a nosil jen jeden oděv. (Miroslav Tichý, 2001)

¹³⁰ PITMAN, Joanna. The Ladies and the Tramp. London: The Times, 2006. ISSN 01400460. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/319517991?accountid=17203>

¹³¹ Na základě stejné normy se pak Tichý i později rozhodl skoncovat s fotografováním: „Já jsem měl normu: tolik a tolik udělám snímků za den, tolik a tolik udělám snímků za pět roků, a když jsem to udělal, tak jsem s tím skončil.“ (Buxbaum, 2006)

¹³² JONES, Ronald. 2008. Julia Margaret Cameron and Miroslav Tichy. Artforum international. New York: Artforum Inc, 46(9): 398. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/214336866?accountid=17203>

později i úspěch svých fotografií v uměleckém světě.¹³³ Další rozměr Tichého bizarně vypadajících aparátů, bylo jejich voyeuristické krytí, protože ženy, když zjistily, že je Tichý šmíruje, si myslely, že je to jen podivínský voyeur a neškodný blázen, který se za fotografa jen vydává a nenapadlo je, že by ta „věc“, kterou Tichý držel v rukou, mohla ve skutečnosti nějaké fotografie pořídít. Sám Tichý se držel při fotografickém šmírování žen osvědčené strategie, která vyplývala ze schování fotoaparátu pod jeho zapáchající rozedraný svetr a ve správném momentu tento zamaskovaný fotoaparát blesku rychle vytasit od boku, zamířit s ním a rychle stisknout spoušť¹³⁴.

Voyeurské fotografie Tichého ženy zachycují ne zřídkakdy v kompozicích, které mají fetišizující charakter, protože ukazují například jen fragmenty ženského těla, kterými byly například záběry nohou, hýždí či trupu. Fotografie celých postav žen zabírají ve voyeurské sbírce tisíců Tichého fotografií spíše tu menší část. Další poznávací prvek autorových snímků je element tajného sledování, protože ženy jsou na Tichého snímcích zachyceny v polohách, ze kterých je patrné, že o šmírování a fotografování nevěděly, což především dokládá pohled na Tichého fotografie z prostoru kyjovského koupaliště, jejichž voyeuristická povaha v autorově tvorbě vyznívá nejvíce explicitně ve spojení s motivem sexuálně motivovaného šmírování (vedle Tichého fotografií televizní obrazovky, na kterých fotografoval záběry nahých žen z erotických filmů). Dalším prvkem, který na Tichého fotografií vzbuzuje pocit voyeurského sledování, je element částečné neostrosti obrazu. Zejména zde mám na mysli častý výskyt pohybové neostrosti, který vyvolává expresivní dojem, že autor snímek pořídil rychle, živelně, plný rozrušení z uzřených vnaďů ženských těl i ze strachu, že bude spatřen a promešká tak okamžik k zachycení výjevu, který přitáhl jeho voyeurskou pozornost. Je třeba dodat, že Tichý nešmíroval jen samotné ženy. Při rešeršním procházení stovek jeho fotografií jsem kupříkladu narazil i na voyeurský záběr

¹³³ „*To dělá tu poésii, tu malířskou kvalitu. Filosofie myslí abstraktně, ale fotografie je něco konkrétního, to je vjem.*

Oko, to, co vidíš. To musíš mít v první řadě špatný aparát! Jestli chceš být slavný, musíš něco dělat tak blbě, že tak blbě to na světě nikdo neudělá! Ne tak pěkně, krásně vypiplaný, to nikoho nezajímá.“ (Buxbaum, 2006)

¹³⁴ Tímto způsobem Tichý podle svých slov byl schopen „*trefit i vlaštovku v letu*“. (Buxbaum, 2006)

vášnivě se líbající dvojice milenců¹³⁵, což mi například připomíná některé snímky šmírujících fotografů z Japonska, které jsem zmiňoval výše¹³⁶.

Pravdivosti teze, že chování a jednání fotografa Miroslava Tichého na veřejnosti mělo velmi blízko ke klinické definici voyeurismu jakožto sexuální úchylky (Weiss, 2002)¹³⁷, napovídá řada faktorů. Tichý například nikdy neměl žádnou partnerku, s ženami nevedl ani žádný intimní život a ani neusiloval s nimi navazovat intimní kontakty (Miroslav Tichý, 2001)¹³⁸, protože Tichého těšilo se na ženy jen dívat; rád na ně třeba číhal ukrytý ve křoví¹³⁹; a nad pořízenými fotografiemi žen doma masturboval. (Sanguinetti, 2011)¹⁴⁰ a (Sanguinetti, 2012)¹⁴¹.

Všechny tyto skutečnosti opravdu napovídají, že Tichý představuje plnohodnotného voyeur, což může vrhat stín na opravdovou povahu jeho motivace pořizovat tak obrovská kvanta fotografií. Tím chci naznačit, že skutečný rozměr umělecké

¹³⁵ Viz fotografie v obrazové příloze pod označením Cit.5.M.T.1.

¹³⁶ Ikko Kagari a Kohei Yoshiyuki

¹³⁷ „Voyeurismus patří mezi sexuální úchylky. Vzrušení je dosahováno sledováním intimního počínání nic netušících anonymních objektů (svlékajících se žen, souložících párů, koukáním pod sukni, do výstřihů). Voyeur je tedy člověk, který rád šmíruje. Deviaci se tato úchylka stává tehdy, kdy je preferovanou aktivitou k dosahování vzrušení, tedy když je upřednostňována i před normálním způsobem uspokojení a před partnerskými sexuálními aktivitami.“ (Weiss, 2002)

¹³⁸ „Žena je pro mě motiv. Nic jiného mě nezajímá. Se ženami jsem se nespustil. I když vidím ženu, která se mi líbí – a možná bych se mohl pokusit o nějaký kontakt – uvědomím si, že mě to vlastně nezajímá. Namísto toho si vezmu tužku a nakreslím ji. Erotika, to je stejně jenom sen. Svět, to je jenom zdání, to je naše iluze.“; Miroslav Tichý. 2001-. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tich%C3%BD

¹³⁹ Podle některých pamětnic z Kyjova, na ně Tichý často například v okolí koupaliště náhle vyskočil z křoví a fotografoval je. Osobní rozhovor s fotografem a studentem Institutu tvůrčí fotografie Martinem Holíkem, který tato svědectví v Kyjově osobně slyšel. Olomouc, 8.5.2015.

¹⁴⁰ SANGUINETTI, Gianfranco. Miroslav Tichý: Podoby pravdy / Les formes du vrai. Prague: KANT, 2011. ISBN 9788074370380.

¹⁴¹ SANGUINETTI, Gianfranco. Gianfranco Sanguinetti on Miroslav Tichy [online]. Not Bored! Journal: Notbored.org, 2012 [cit. 2015-05-06]. Dostupné také z: <http://www.notbored.org/tichy.html>

tvůrčí motivace Tichého, může být vzhledem k možné existenci jeho voyeuristické sexuální deviace menší, než jaký mu přisuzují obdivovatelé Tichého díla.

Klíčovou úlohu na objevení fotografického díla Miroslava Tichého, který fotografování úplně zanechal na počátku 90. let, má jeho dlouholetý souseď, psychiatr a v poslední řadě umělec Roman Bauxman. Ten, když se vrátil do Kyjova ze své emigrace ve Švýcarsku, Tichého navštívil a všimnul si jeho fotografií, které nechával Tichý v nuzně zanedbaném stavu¹⁴² se válet na podlaze. Podle svých slov byl šokován a rozhodl se jich zachránit, co největší množství¹⁴³. Poté Bauxman se cílevědomou formou¹⁴⁴ rozhodl aktivně v zahraničí propagovat Miroslava Tichého a po několika letech nakonec ve své činnosti uspěl, když se Tichého fotografie objevily zásluhou světoznámého kurátora Haralda Szeemanna v rámci samostatné výstavy na Bienále v Seville ve Španělsku v roce 2004 a setkaly se tam s velkým zájmem (Rosenberg, 2010)¹⁴⁵. Poté následovaly další velké výstavy v zahraničí (například v Kunsthaus v Curychu, 2005) i v tuzemsku (například v Domě umění města Brna v roce 2006) a pomyslného vrcholu dosáhla reputace fotografického díla Miroslava Tichého v momentě, když v roce 2005 obdržel Tichý ocenění Objev roku na prestižním fotografickém festivalu v Arles (Miroslav Tichý, 2001)¹⁴⁶. Je nutné dodat, že sám Tichý s k těmto výstavám spíše pohrdavě a získanou slávu zcela ignoroval v přítmí svého kyjovského domku. Později se dokonce rozkmotřil se samotným Bauxmanem, kterého Tichý obvinil z toho, že výše uvedené výstavy uspořádal bez jeho svolení a že mu vzal kromě

¹⁴² Mnoho Tichého fotografií neslo stopy fyzického poničení – například byly ohlodané od myší či polité kávou nebo je napadla plíseň (Pitman, 2006).

¹⁴³ Roman Bauxman významnou část Tichého fotografií přijal do svého vlastnictví.

¹⁴⁴ Podle některých zdrojů si Bauxman počínal při propagaci Tichého fotografií až agresivním způsobem. (Budick, 2010)

¹⁴⁵ ROSENBERG, Karen. An Ogling Subversive With a Homemade Camera. New York Times. Late Edition (East Coast). New York, 2010. ISSN 03624331. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/434304361?accountid=17203>

¹⁴⁶ Miroslav Tichý. 2001-. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tich%C3%BD

jeho fotografií také některé jeho fotoaparáty.¹⁴⁷ V současnosti Buxbaum vede vleklé soudní spory s Tichého bývalou sousedkou Janou Hebnarovou, která se po Tichého smrti stala majitelkou jeho autorských práv. (Šnidl, 2012)¹⁴⁸

Na závěr je třeba říci, že kvalita Tichého voyeurských fotografií osciluje mezi kategorií bezcenných momentek a z hlediska trhu vysoce ceněných uměleckých kusů, a proto je z hlediska kunsthistoriků globální pohled na Tichého dílo vnímán jako kontroverzní téma. Jedna skupina znalců fotografie Tichého tvorbu ho oslavuje¹⁴⁹ a přisuzuje Tichého snímků na uměleckém trhu hodnotu v řádech tisíců EUR, zatímco druzí¹⁵⁰ považují fenomén „Tichý“ za spíše spekulativně nafouknutou bublinu, u které hrozí, že v dohledné budoucnosti splaskne. Z pohledu současnosti je třeba dodat, že současný vývoj cen Tichého fotografií má vytrvale sestupný trend¹⁵¹ a dnes se jeho

¹⁴⁷ Tamtéž.

¹⁴⁸ ŠNÍDL, Vladimír. Spor o milionové fotografie umělce, jenž nestál o peníze [online]. Ihned.cz: Economia, 2012 [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z: <http://archiv.ihned.cz/c1-57642040-spor-o-milionove-fotografie-umelce-jenz-nestal-o-penize>

¹⁴⁹ Například světově proslulý kurátor fotografie Harald Szeemann

¹⁵⁰ Kupříkladu Vladimír Birgus se o Tichého tvorbě v době (rok 2006), kdy Tichého tvorba byla centru světové pozornosti, vyjádřil takto: „*Jsem trochu na rozpacích, i v Arles jsem slyšel názory, že je to příklad dokonale zvládnuté kurátorské manipulace, která význam amatérského autora z Kyjova, fotografujícího primitivními aparáty dívky na koupališti nebo při nakupování, přeceňuje. Druzí jej obdivují jako spontánní, úžasný objev. Pomáhal v tom i Harald Szeemann, jeden z nejvýznamnějších světových kurátorů umění, vystavoval ho v Seville. Samozřejmě známe obrovské objevy, kvůli kterým se musela přepisovat historie fotografie. Když se v šedesátých letech minulého století objevil Jacques-Henri Lartigue, musel se pozměnit začátek živé fotografie: nejprogresivnější autor začátku dvacátého století už nebyl Atget. Nejsm si ale jist, jestli je případ rozostřených nevyretušovaných snímků od Miroslava Tichého ten, kvůli němuž se bude měnit historie české fotografie.*“ Miroslav Tichý. 2001-. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tich%C3%BD

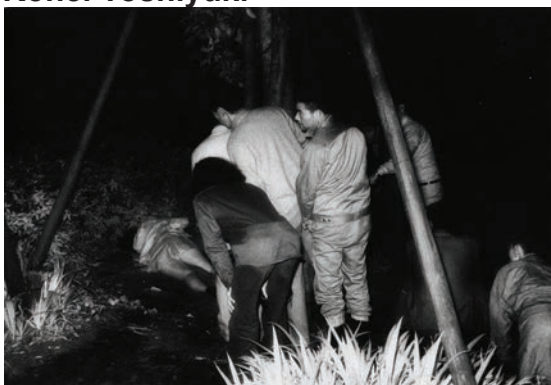
¹⁵¹ Trh je v současnosti zaplaven tisíci Tichého fotografií a emise dalších jeho snímků stále pokračuje a dokonce se na burzách začínají objevovat také Tichého falzifikáty. Všechny tyto faktory pak logicky i z ekonomického hlediska vedou k poklesu cen děl kyjovského voyeura.

fotografie dají sehnat v aukcích za ceny v řádek jednotek tisíců korun¹⁵², což může potvrzovat teze kunsthistoriků, kteří se k významu a hodnotě jeho tvorby staví skeptickým způsobem.

¹⁵² Viz například internetový aukční web Pragueauctions.com, kde cena fotografií Miroslava Tichého většinou nedokáže přesáhnout částku 10 000 korun: <http://www.pragueauctions.com/aukce/kalendar/miroslav-tichy/?sekce=119&autor=&chilights=0>

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Kohei Yoshiyuki



Kohei Yoshiyuki, Z cyklu „The Park“, 1973-1979.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Kohei Yoshiyuki



Cit.5K.Y.1.



Kohei Yoshiyuki, Z cyklu „The Park“, 1973-1979.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Kohei Yoshiyuki



Kohei Yoshiyuki, Z cyklu „The Park“, 1973-1979.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

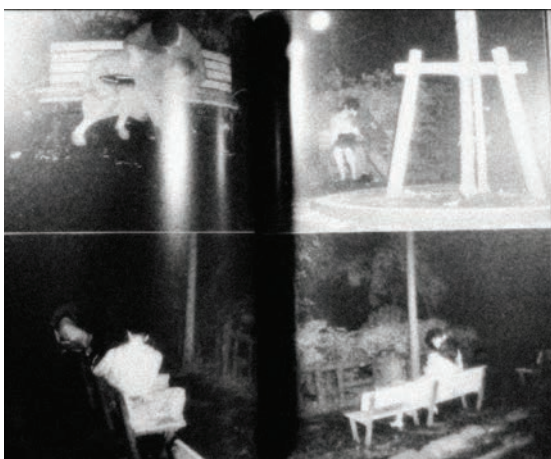
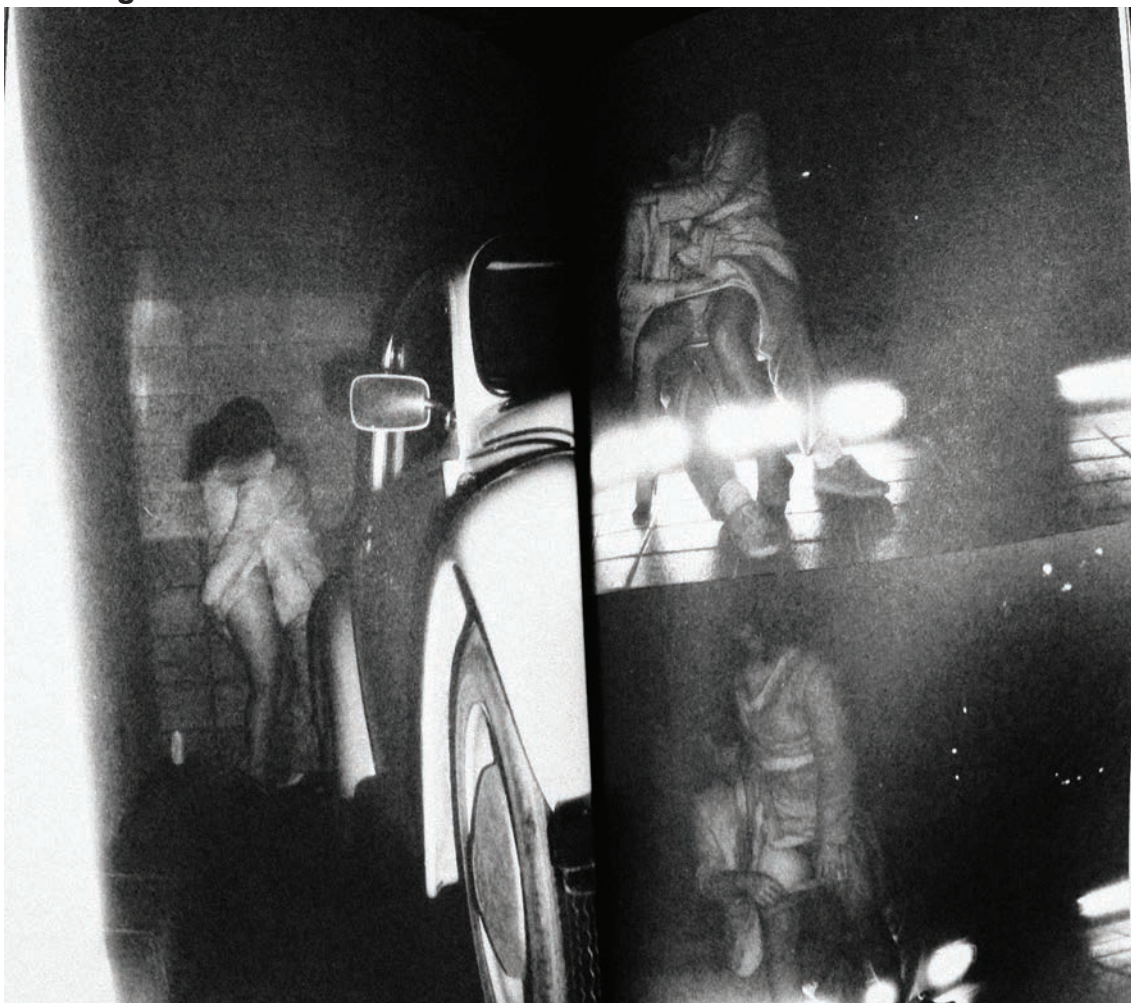
Kohei Yoshiyuki



Kohei Yoshiyuki, Z cyklu „The Park“, 1973-1979.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

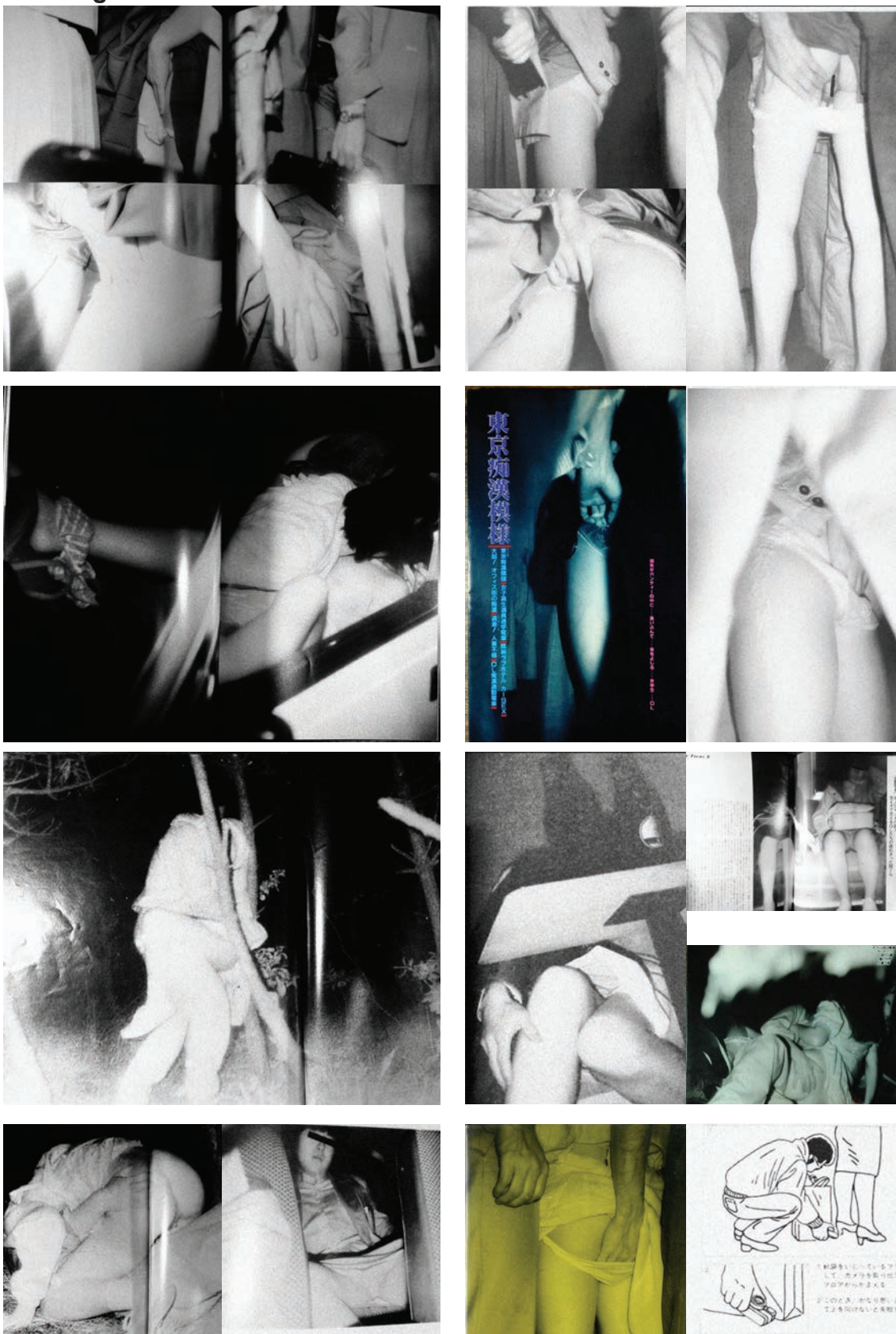
Ikko Kagari



Ikko Kagari a ukázky jeho ryze voyeuristických fotografií z 80. a 90. let.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Ikko Kagari



Cit.5.I.K.1

Ikko Kagari a ukázky jeho ryze voyeuristických fotografií z 80. a 90. let.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Alvin Baltrop



Alvin Baltrop, Z cyklu „The Piers“, 1975-1986.



Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

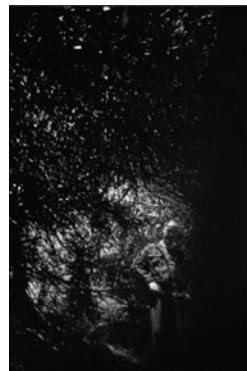
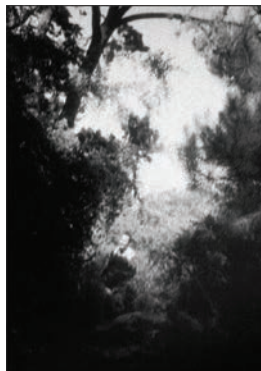
Leonard Fink



Ukázky fotografií Leonarda Finka z prostředí doků „The Pierce“, které tam vytvořil v rozmezí let 1976-1980.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Christopher Russell

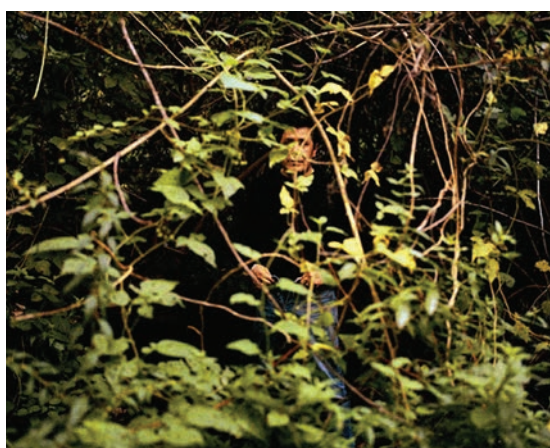


Christopher Russell, Z cyklu „Landscape“, 1996.

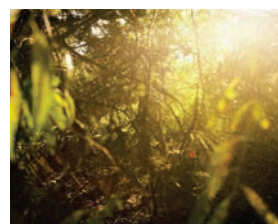
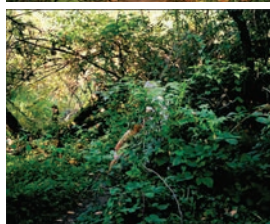
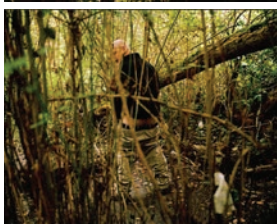


Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Chad States



Chad States, Z cyklu „Crusing“, 2011.



Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Stephen Barker



Stephen Barker, Z cyklu „Nightswimming“, ca. 1990s-1999.



Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Merry Alpern

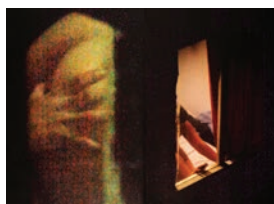
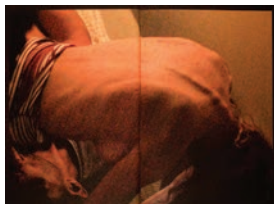
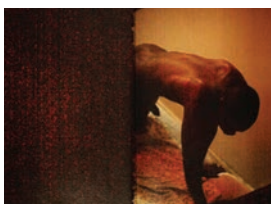
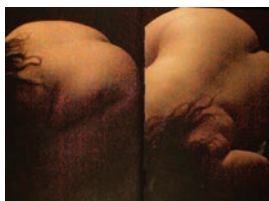
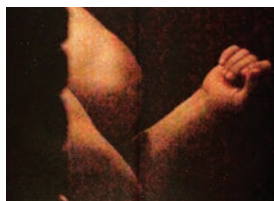
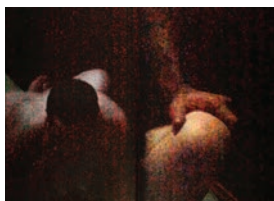
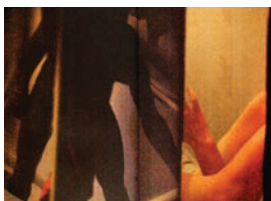
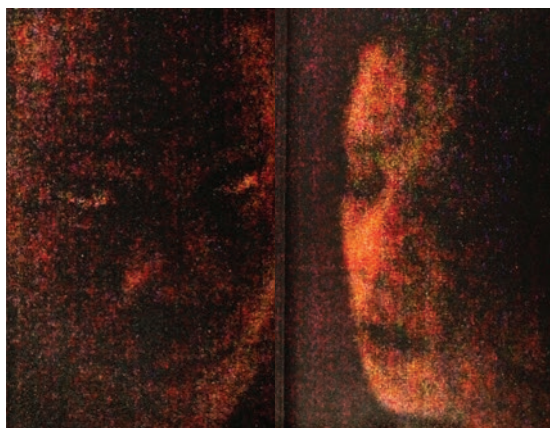


Marry Alpern, Z cyklu „Dirty Windows“, 1993-94.



Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

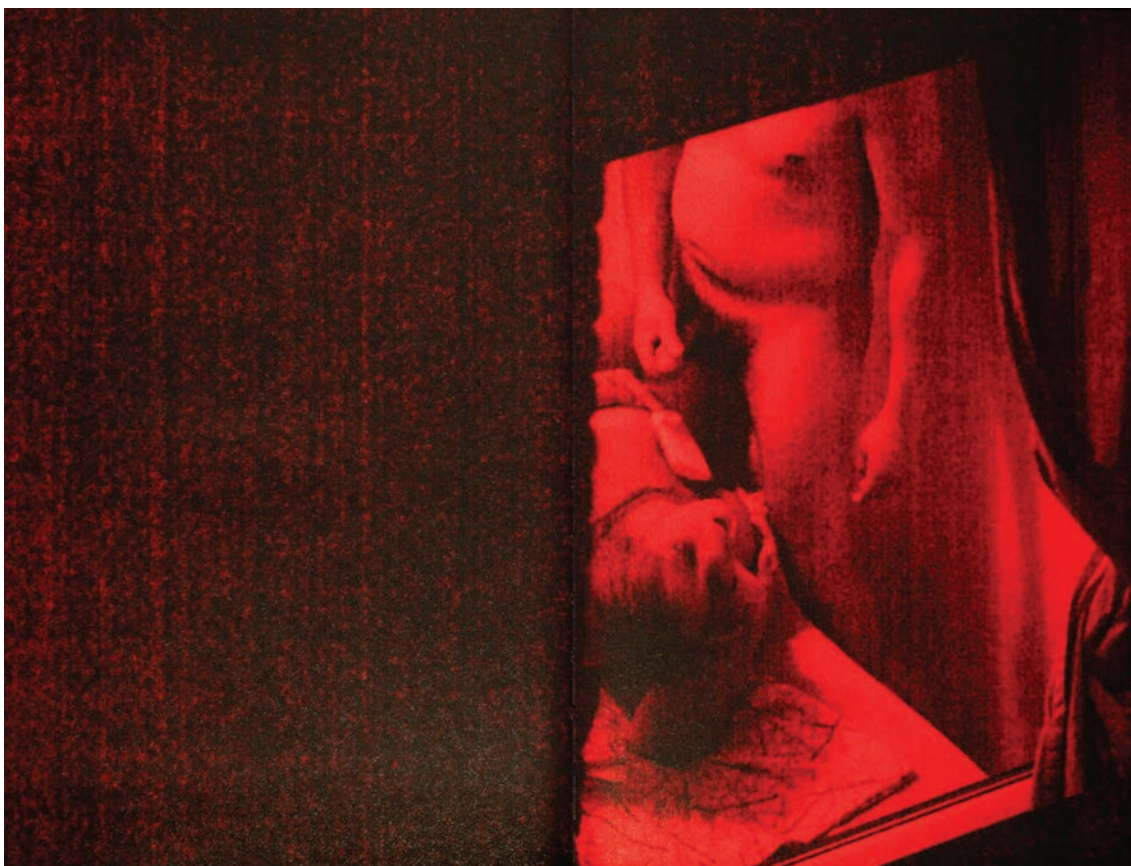
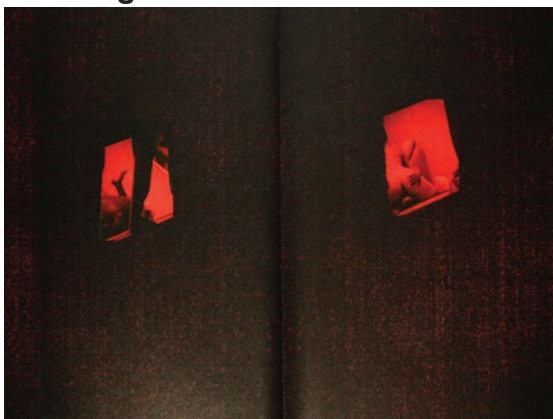
Fosi Vegue



Fosi Vegue, Z cyklu „Xy Xx“, 2010-2014.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Fosi Vegue



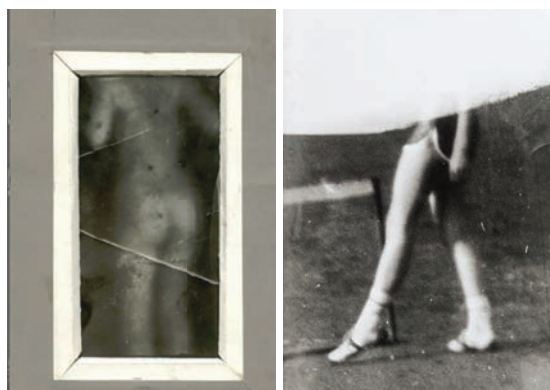
Fosi Vegue, Z cyklu „Xy Xx“, 2010-2014.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Miroslav Tichý



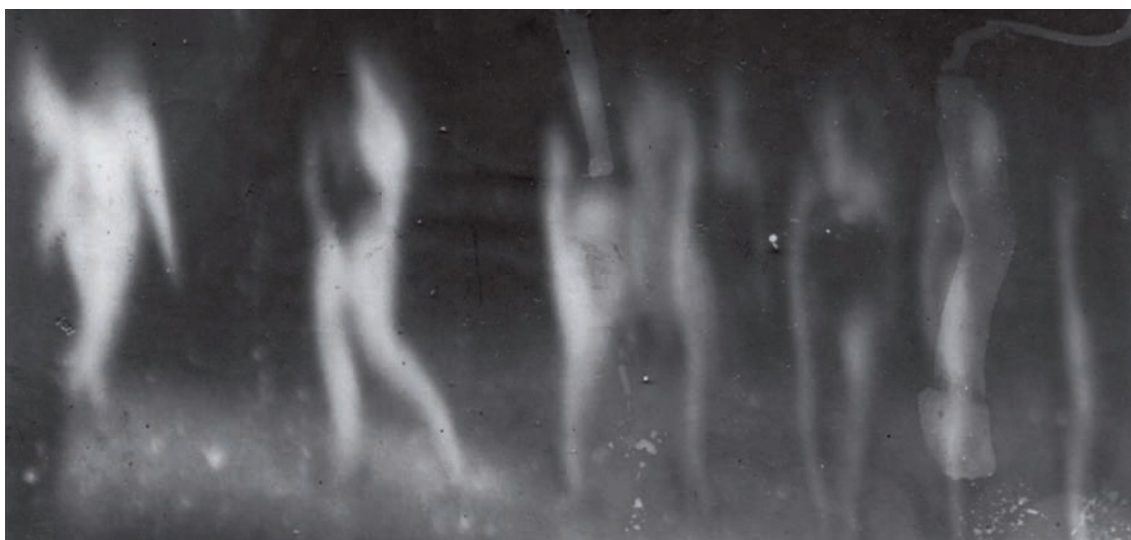
Cit.5MT.1.



Ukázky voyeurských fotografií Miroslava Tichého, které pořídil od konce 60. let do začátku 90. let. 20. století.

Obrazová příloha: 5. Tajné šmírování sexuálně explicitního obsahu

Miroslav Tichý



Ukázky voyeurských fotografií Miroslava Tichého, které pořídil od konce 60. let do začátku 90. let. 20. století.

6. Fotograf jako svědek intimností

Do této kapitoly jsem zařadil fotografie, jejichž dílo zprostředkovává divákovi intimní výjevy a díky tomu jej svým způsobem staví do role přihlížejícího voyeur. Právě tento myšlenkový úzus je pro pochopení obsahu a členění této kapitoly důležitý, protože žánr intimní fotografie nelze obecně považovat za primárně voyeuristický, jako tomu bylo u předešlé kapitoly, ve které jsem uvedl fotografie, kteří bez vědomí fotografovaných osob skrytě dokumentovali sexuálně explicitní obsah.

Tato kapitola zabírá v mojí bakalářské práci největší prostor, což je důsledek faktů, že skupina fotografů, kteří zachycovali intimnosti, je velice obšírná. Proto jsem se uvedenou skupinu autorů pokusil roztřídit do několika skupin dle několika kritérií. Za první kritérium jsem zvolil místo, kde se fotograf stal svědkem intimností. Zjistil jsem, že mnoho fotografů se k zachycení intimních výjevů dostala v prostředí nočních podniků, ve kterých lidé pod rouškou noci, ztráty studu či zvýšené míře exhibicionismu umožnili fotografovi sledovat své intimní jednání (viz subkapitola 6.1. Intimní sonda do světa nočních podniků).

Za dalším kategorizační faktor jsem si v rámci této kapitoly určil samotnou roli fotografa, zpoza které se mu intimní chování lidí podařilo sledovat. Zjistil jsem, že fotografové kromě role nezúčastněného pozorovatele se k intimnímu obsahu dostali také coby členové dokumentované komunity, zásluhou čehož si získali důvěru fotografovaných osob, které jim dovolily dokumentovat jejich intimno (viz subkapitola 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity).

Dále jsem zjistil, že řada autorů intimní obsah fotografií pořídila z pozice spoluaktérů intimního děje a vytvořené snímky pojali jako dokumentační médium jejich prožitků (viz subkapitola 6.3 Fotograf jako spoluaktér intimního děje).

Do poslední podkapitoly „6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu“ jsem zařadil tvůrce, kteří fotografovali přímo sexuální aktivity nebo intimní chování lidí, jež jsem podle jeho explicitnosti či dějištěm místa kde se jednání osob odehrávalo, jsem nezařadil do první subkapitoly.

Řada fotografických sérií v sobě implikuje najednou několik výše uvedených kategorizačních faktorů, a proto nelze brát řazení autorů do vytýčených skupin příliš dogmaticky, protože fotografie jako umělecké a dokumentační médium vyžaduje také individuální přístup ve své interpretaci. Snažil jsem se tento aspekt při tvorbě své práce v maximální míře zohlednit.

6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Na fotografii co by intimní sondu prostředí nočních podniků, můžeme pohlížet zpoza několik rovin pohledu. Předně je třeba upřesnit, co všechno můžeme řadit do kategorie nočních podniků. V první řadě jsou to nevěstince, alias místa kam lidé míří si užívat prodejného sexu. Další skupinou noční bary, kde probíhají eroticky laděné vystoupení zahrnující například striptýz nebo popřípadě tzv. peepshow¹⁵³. Za noční podnik lze považovat také noční bary a taneční kluby, kde návštěvníci i protagonisté často pod vlivem euforie, alkoholu či jiných omamných látek odhazují stud a zábrany a dávají možnost zachytit jejich intimní jednání před okolní veřejností, potažmo fotografem jako pozorovatelem děje.

Historie pokusů formou fotografií dát divákovi nahlédnout do prostředí erotických podniků sahá do první poloviny 20. století. Už předtím prostředí veřejných domů zobrazovali ve svých dílech na sklonku 19. století bohémští umělci a malíři viz například Henri de Toulouse-Lautrec či Edgar Degas, které zmiňuji ve druhé kapitole této práce.

Pokusy fotografovat noční podniky byly zpočátku limitovány především technickou stránkou fotografického procesu, protože historické aparáty byly robustních rozměrů a vyžadovaly díky nutnosti užívání delších expozičních časů použití stativu, což znemožňovalo možnost pořizovat autentické momentky věrným způsobem mapující prostředí širokou veřejností tabuizovaných podniků.

¹⁵³ Peepshow je individuální erotické představení, které sleduje zákazník v uzavřené kabině většinou skrze okno nebo kukátko ve stěně.

Z první z hodnotných svědectví dokumentující aktéry nestaršího řemesla na světě, byly portréty prostitutek ze Storyville, což byla nechvalně proslulá čtvrt v americkém New Orleansu, které před veřejností utajeně pořizoval fotograf Ernest J. Bellocq okolo roku 1912. Ernest J. Bellocq (*1873 - 1948 / USA) fotografoval portréty prostitutek, které většinou patřily do okruhu jeho přátel. Bellocquovi přístup do prostor veřejných domů umožňoval jeho komicky malý vzrůst, díky němuž jej kurtizány braly jako neškodného kamaráda a ochotně mu proto zapózovaly. I přesto uvedený stupeň důvěry je z dochovaných fotografií patrné, že si řada fotografovaných prostitutek snažila chránit svou identitu, čemuž například napovídají snímky, na kterých mají portrétované ženy masky, nebo jim fotograf vyškrábal na skleněném negativu tu oblast, na které jim bylo vidět do obličeje.

Bellocqovy fotografie nelze brát jako primárně voyeuristické, protože jde o aranžované fotografie a ženy dobře věděly, že je autor snímků fotografuje. Na druhou stranu je možné jeho fotografie vnímat jako dokument, který imaginárně zprostředkovává pohled na prodejné ženy a místa nevěstinců i pro ty diváky, kteří by jinak nikdy neměli odvahu do bordelů zavítat. Prostitutky divákům Bellocq tedy ukazuje z úhlu pohledu jejich zákazníka. A právě v tomto aspektu je možné spatřit jemně voyeuristickou snahu diváka fotografií zasvětit do atmosféry intima dobově pranýřovaných nevěstinců.

Slovo imaginárně, které jsem užil výše, jsem zvolil záměrně, protože Bellocqovy snímky autor pořizoval jen pro svou potěchu a světlo světa spatřily až v 60. letech, kdy je dávno po autorově smrti objevil (respektive jejich skleněné negativy) na půdě zaprášené jeho bratr Leo Bellocq, který byl jezuitským knězem (Rose, 2002)¹⁵⁴. Později zásluhou fotografa slavného fotografa Lee Frielandera a kurátora Johna Szarkowského byly Bellocquovi portréty prostitutek veřejně vystavené a knižně publikované a způsobily na

¹⁵⁴ ROSE, Rex. 2002. The Last Days of Ernest J. Bellocq. ROSE, Rex. Exquisite Corpse - A Journal of Letters and Life [online]. USA [cit. 2015-05-05]. Dostupné z:

http://www.corpse.org/archives/issue_10/gallery/bellocq/

umělecké scéně senzaci pro svou nadčasovost (Bellocq, 1970)¹⁵⁵. Výjimečnost a modernost Bellocqových fotografií vyplývá z obskurně prazvláštní atmosféry, která z řady jeho fotografií přímo sálá (v míře prazvláštní poetiky jeho snímky připomínají některé fotografie Diane Arbus, která rovněž fotografovala osoby na okraji společnosti) a z faktu, že tehdejší době, kdy doznávalo dogmatické puritánství viktoriánsky laděné společnosti, bylo nesmírně odvážné portrétovat sexuální pracovnice, které se tehdy ze sociologického hlediska pohybovaly na samém dně společenského ohodnocení.

Jen pár let po Bellocqovi na druhé straně oceánu fotografoval prostitutky a průčelí veřejných domů pařížský fotograf Eugène Atget (*1857-1927), který snímal zákoutí Paříže a její obyvatele od konce 70. let devatenáctého století.

Mezi jeho více než 8 000 negativy můžeme najít některé snímky zobrazující stojící prostitutky před průčelími známých pařížských nevěstinců, jejichž doba vzniku s nuancí několika let koliduje s obdobím, v němž prostitutky fotografoval Bellocq v New Orleans. Atget veřejné domy a prostitutky fotografoval v době, kdy existence nevěstince byla v Paříži sice legální, ale jen za podmínky, že není zvenčí jako nevěstinec explicitně označen. Proto u řady snímků, které ukazují stojící ženy před na první pohled obyčejným domem, nemusí divák nabýt pocitu, že se jedná o vchod do bordelu a že zachycená osoba něžného pohlaví ve skutečnosti představuje často letitými zkušenostmi zocelenou sexuální profesionálku. Vznik části jeho fotografií dokumentující pařížské prostitutky a veřejné domy zřejmě inicioval ilustrátor a sběratel fotografií André Dignimont pro účel vydání blíže neurčené knihy (Atget: *The Art of Documentary Photography - Works: Urban Life*, 2015)¹⁵⁶.

Také u Atgeta můžeme konstatovat, že jeho fotografie nejsou voyeuristické ve smyslu tajného sledování žen, které se věnovaly nejstaršímu řemeslu na světě. Prostitutky o tom, že je fotografuje Atget, dobře věděly a ochotně mu trpělivě pózovaly po dobu, než se

¹⁵⁵ BELLOCQ, E. J., Lee FRIEDLANDER (ed.) a John SZARKOWSKI (ed.). E. J. Bellocq: *Storyville Portraits*. New York: Museum of Modern Art, 1970. ISBN 9780870702501.

¹⁵⁶ Atget: *The Art of Documentary Photography - Works: Urban Life*. 2015. National Gallery of Art, Washington [online]. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: http://www.nga.gov/feature/atget/works_urban.shtm

podářilo fotografu pořídít snímek. Atgetovy fotografie jsem v kontextu subkapitoly této práce zařadil především z důvodu ukázat rané snahy o fotografické zachycení existence erotických podniků a vytvoření sociálních portrétů prostitutek. Záslouhou toho, že se Atgetovi podařilo svým nevinným vzezřením postaršího muže získat důvěru fotografovaných kurtizán, tak můžeme v jeho tvorbě naleznout i akty nahých žen, protože pro Atgeta rovněž prostitutky představovaly typ žen, které se před jeho fotoaparátem dokázaly bezúplatně a beze studu obnažit.

Na začátku 30. let minulého století téma pařížských nevěstinců ve své tvorbě zvěčnil jiný slavný fotograf, kterého historie fotografie zná pod pseudonymem Brassai. Brassai (vlastním jménem Gyula Halász; *1899-1984) byl francouzský fotograf maďarského původu. Ve třicátých letech na svou dobu velice odvážně dokumentoval zákulisí nevěstince U Suzy, který se nalézal v Rue Grégoire-de-Tours v Paříži. Další erotickým podnikem, kde Brassai často působil, byl Hotel Rue Quincampoix. Na Brassaiových snímcích s voyeuristickým nádechem zachytil polonahé prostitutky ne zřídka v přítomnosti jejich klientů. Brassai v roli intimního pozorovatele fotografoval situace, které byly do té doby společenským tabu. Nicméně voyeuristickou „odvahu“ Brassai z prostředí pařížských nevěstinců je třeba z pohledu dnešní doby relativizovat zjištěním, že ty scény, které se tváří na svou dobu nesmírně autenticky a invazivně, byly podle pozdějších zjištění identifikovány jako pečlivě aranžované fotografie, ve kterých je muž zachycený na fotografiích s prostitutkami ve skutečnosti Brassaiův přítel a asistent (Wood, 2000)¹⁵⁷. Jedná se tedy o uměle vytvořené fotografie, ve které se odehrávaly v dikci režie Brassaiovi voyeurské fantazie. Nicméně výpovědní hodnota Brassaiových fotografií je tímto zjištěním degradována jen částečně, protože ženy na jeho fotografiích byly skutečné prostitutky, stejně jako vyobrazené interiéry patřily opravdovému nevěstinci. Divák proto skrze Brassaiovy fotografie mohl ve své době vidět přesvědčivé svědectví o tom, jak to uvnitř nevěstinců vypadá a funguje a právě v tomto aspektu zůstávají fotografie Brassai dobově

¹⁵⁷ WOOD, Gaby. Weekend: Seeing in the dark. London: The Guardian, 2000. DOI: 245547572. ISSN 02613077. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/245547572?accountid=17203>

unikátním příspěvkem k tématu sondování erotických podniků. Další unikátnost Brassaiovy dokumentární činnosti vidím například ve fotografii¹⁵⁸ zachycující dva homosexuály, jak se objímají na společenském večírku nazvaného „Magic City“, který se v Paříži konal v roce 1931. Výjimečnost této fotografie spočívá zejména v aspektu, že homosexuální projevy byly ve své době považovány za ještě větší společenské tabu, než tomu bylo v případě fotografování uvnitř nevěstinců, byť to bylo z pohledu tehdejší legislativy považováno za ilegální aktivitu¹⁵⁹.

Brassaiova intimní sondáž do světa erotických podniků nachází o zhruba dekádu později alternativu ve fotografickém výstupu českého fotografa Zdeňka Tmeje. Zdeněk Tmej (*1920-2004) byl významný český zpravodajský a dokumentární fotograf. Za druhé světové války byl nuceně nasazen jako dělník v německé Vratislavi. V letech 1942-44 zde Tmej pořídil ojedinělý cyklus fotografií pojednávající o novodobých otrocích, kteří museli v nuzných podmínkách pracovat pro nacistickou Třetí říši. Tmejovy fotografie nezahrnují jen snímky dokumentující podmínky, v nichž žil spolu s ostatními nuceně nasazenými, ale rovněž fotografie z prostředí tamních nevěstinců pro cizince. Ty nacisté účelově vytvořili jako motivační „odměnu“ pro jejich „dělníky“, kteří plnili šibeniční pracovní normy. Roli prostitutek tu většinou vyšla (vyjma několika profesionálek) na ženy, které podobně jako Tmej byly nuceně nasazené jako pracovní „otrokyně“. Tmej podobně jako Brassai dokázal citlivě zachytit tabuizované téma prodejné lásky, které bylo transponované do prostředí kruté nacistické nadvlády. Nicméně ve srovnání Tmejových a Brassaiových fotografiích je třeba podotknout, že Tmejovy snímky jsou naprosto intenzivně autentické, nejsou aranžované a celkově vytváří tíživé svědectví o životě celé jedné generace lidí, kterým nacistický režim zničil mládí jejich bezohlednou exploatací při otrocké práci v tamních fabrikách. Míra voyeurismu z Tmejových snímků nevyvěrá jen při zobrazení veselejších chvil v prostředí nevěstinců ve Vratislavi, nýbrž je možné touto cestou do jisté míry

¹⁵⁸ Brassai, A suit for two at the „Magic-City“ ball, 1931. Viz fotografie v obrazové příloze pod označením

„Cit. 6.1.1B.

¹⁵⁹ Tamtéž.

interpretovat i ty snímky, v rámci kterých Tmej bez vědomí fotografovaných osob fotografoval na kavalci své spící kamarády a spoludruhy v éře nuceného nasazení. Činil tak ovšem pouze z dokumentačních pohnutek ve snaze vykreslit celkovou atmosféru pracovní lágru a proto tuto formu voyeuristické interpretace je potřeba relativizovat v potřebných intencích a v uvedeném kontextu.

Tmejovy fotografie po válce vyšly jakou součástí knihy *Abeceda duševního prázdna* (1945), jejíž reedice vyšla v mimořádně kvalitním tiskovém zpracování v newyorské edici *Errata Books* v roce 2011 (Tmej, 2011)¹⁶⁰. Autorova monografie obsahující všechny zásadní snímky z Tmejova totálního nasazení vyšla v roce 2001 v nakladatelství *Torst* (Fárová, 2001)¹⁶¹.

Na intimitu Brassaiových fotografiích v 50. a 60. letech navázal švédský fotograf Christer Strömholm (*1918 - 2002), který je považován za guru černobílé intimní fotografie a to nejenom v měřítku skandinávské školy fotografie, ze které vzešly takové hvězdy moderní dokumentární fotografie jako je například Anders Petersen, Jacob Aue Sobol, JH Engström a další. V 50. a 60. letech se proslavil fotografováním erotických podniků, prosklených výloh s nabízejícími se prostitutkami a dokumentátorem života transsexuálních prostitutů v pařížské čtvrti *Place Blanche* a *Place Pigalle*. V době, kdy například Robert Doisneau a další představitelé humanisticky pozitivní fotografie romantickým způsobem zachycovali život v pařížském velkoměstě, předběhl Strömholm svou dobu tím, že jako jeden z prvních¹⁶² dokázal snímat odvrácenou tvář tohoto města a se syrovou autenticitou vylíčit intimní život subkultur žijící na okraji tehdejší společnosti. Jeho

¹⁶⁰ TMEJ, Zdeněk, Alexandra URBANOVA (ed.), Vladimír BIRGUS (ed.) a Jeffrey LADD (překl.). Zdeněk Tmej: *The Alphabet of Spiritual Emptiness*. New York: Errata Editions, 2011. ISBN 19-350-0419-0.

¹⁶¹ FÁROVÁ, Anna, Tomáš JELÍNEK (ed.) a Blanka CHOCHOLOVÁ (ed.). Zdeněk Tmej: *Totaleinsatz*: *Totaleinsatz*. Prague: Torst, 2001. ISBN 80-721-5137-1.

¹⁶² Vedle Nizozemce Eda van der Elskena a jeho knihy *Láska v St. Germain des Prés* – angl. *Love on the Left Bank*.

nejslavnější fotografie transsexuálů (Strömholm, 2011)¹⁶³, které pořídil Strömholm v době, kdy bydlel v pátém patře pařížského hotelu Chappé, jsou nebývale intimním a nepřikrášleným vizuálním vhledem do sféry sexuálního života transsexuální menšiny. Strömholm tyto intimní záběry autentickou formou, s laskavostí, přístupem, ze kterého vyvěralo pochopení, empatie a spolusouzněním na vlně pocítované separace od života hlavního společenského mainstreamu. Autor těchto kvalit ve své tvorbě dosáhl díky tomu, že ve výše uvedeném hotelu sdílel stejné patro jako šestice transsexuálních prostitutů, kteří žili zásluhou surovému a nuznému způsobu života ze dne na den. Strömholm se s nimi spřátelil a zásluhou toho mohl být svědkem intimních situací, ke kterým by cizí člověk byl stěží připuštěn (O'Hagan, 2012)¹⁶⁴. Žádná z fotografií, které Strömholm v těchto podmínkách vytvořil, není aranžovaná, jako se to například stalo u některých fotografií Brassaië. Navíc, jak autor v minulosti sám dodal, žádný z těchto snímků nebyl pořízen bez vědomí fotografovaných osob, takže voyeurský aspekt z dané série fotografií vyvěrá hlavně z aspektu, že fotograf byl do komunity připuštěný jako spřátelený pozorovatel. Právě tento aspekt dosaženého přátelství v komunitě společností vyvižené subkultury vykresluje obrovskou nadčasovost Strömholmova díla, která později našla volné pokračování jak v již jmenovaných aktérech skandinávské školy fotografie, tak především díle Diane Arbus či Nan Goldin. Podobnost s pozdějším dílem Diane Arbus je možné u Strömholma spatřit ve faktu, že i on se při fotografování v 50.-60. letech cítil jako outsider, což mu dovolilo empaticky souznít s tehdy širokou veřejností odvrženými subkulturami lidí s odlišně pojatou sexualitou.

Zajímavou sondu do života undergroundové noční scény jihoafrickém Kapském městě sebou přináší dílo Billyho Monka. Dosud málo známý jihoafrický fotograf Billy Monk (*1937 - 1982) měl za sebou divokou minulost. Vykrádal trezory, pašoval ilegální zboží či se živil jako příležitostný model. V 60. letech začal v Kapském Městě pracovat jako

¹⁶³ STRÖMHOLM, Christer. 2011. *Les amies de Place Blanche*. Stockport: Dewi Lewis. ISBN 978-2953391053.

¹⁶⁴ O'HAGAN, Sean. Review: Books. *The Observer*. London, 2012, : 43. ISSN 00297712. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/926072116?accountid=17203>

vyhazovač ve vyhlášeném undergroundovém klubu Catacombs. Eklektický noční život zdejších návštěvníků jej přiměl začít fotografovat dění, jehož byl v tomto nočním klubu svědkem. Monkovy fotografie líbajících se párů a alkoholem omámených hostů jsou surovou a svým způsobem voyeuristickou sondou do tepajícího života nočního klubu v průběhu swingující atmosféry 60. let minulého století (Monk, 2011)¹⁶⁵. Svérázný životní styl Billyho Monka patrně vedl za dosud nevyjasněných okolností i k jeho zavraždění v roce 1982, těsně před tím, než měl dorazit na vernisáž výstavy svých fotografií (Davies, 2012)¹⁶⁶.

Podobně jako Billy Monk u klubu Catacombs, dokázal zachytit odvážnou atmosféru hamburské putyky Café Lehmitz další ikona intimní dokumentární fotografie Anders Petersen, jehož jméno jsem již zmiňoval v souvislosti Christerem Strömholmem. Anders Petersen (*1944) je švédský fotograf, který na poli intimně voyeuristické fotografie je považován za čelního představitele aktuální vlny dokumentárních fotografů ze skandinávských zemí. V počátcích své fotografické kariéry se Petersen proslavil s dokumentárním cyklem Café Lehmitz (Petersen, 1978)¹⁶⁷. Pořídil jej v letech 1967 - 1970 a zobrazuje v něm alkoholem odvázané osazenstvo stejnojmenného podniku v Hamburku. Tam se scházeli především příslušníci spodních vrstev hamburské společnosti. Mladý Petersen do Café Lehmitz chodil pravidelně, aby mohl splynout s místní komunitou štamgastů a navázat s nimi přátelské vztahy pro získání jejich důvěry. Díky tomu mohl být jimi při fotografování ignorován, protože byl brán jako jeden člen místní subkultury. Petersenovi se proto podařilo autenticky zachytit řadu intimních situací. Úspěch Petersenových fotografií z Café Lehmitz měl vliv na řadu fotografů, mezi které například

¹⁶⁵ MONK, Billy. Billy Monk. Stockport: Dewi Lewis Pub, 2011. ISBN 9781907893186..

¹⁶⁶ DAVIES, Lucy. Bouncer who just kept on snapping. The Daily Telegraph. London, 2012. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/922000883?accountid=17203>

¹⁶⁷ PETERSEN, Anders a Roger ANDERSON (ed.). Cafe Lehmitz. München: Schirmer-Mosel, 1978. ISBN 3921375282.

patřil Andrej Reiser¹⁶⁸. Další voyeuristické tvorbě Anderse Petersena bude věnován prostor v subkapitole 6.4 „Fotograf jako pozorovatel sexu“.

Takřka revoluční stopu ve způsobu intimně laděného dokumentování prostředí sexuálního průmyslu a nočních podniků, které jsou v Tokiu koncentrované zejména v Red Distriktu Shinjuku, zanechala na poli světové fotografie skupina japonských fotografů, která se na sklonku šedesátých let minulého století zformovala okolo vydavatelů na svou dobu neotřele nonkonformních fotografických publikací v rámci editace nazvané *Provoke*, jejíž vznik iniciovalo tvůrčí duo umělců Koji Takihio a Nakahiry Takumi. Členství v této volné skupině dokumentárních fotografů měl Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki, Shomei Tomatsu a Keizo Kitajima (Coghe, 2015)¹⁶⁹. Poznávací znamením tvorby těchto fotografů byla velice expresivní práce s tonalitou černobílého filmového materiálu, často až na dřevě maximálního kontrastu obrazu, což byl styl obrazové práce, který v kontextu moderního subjektivního fotografického dokumentu rezonuje až do dnešních dnů. Dalším atributem bylo maximální využití morálně odlehčené atmosféry začínajících 70. let, která v prostředí japonské metropole vedla k nebývalému rozkvětu služeb sexuálního průmyslu. Díky této dobové atmosféře fotografové zbořili skoro veškerá tabu panující v explicitním zobrazování sexuálních aktivit. V kontextu světové fotografie se největšími ikonami reprezentující moderní japonskou fotografii stala dvojice prvně jmenovaných tvůrců Daido Moriyama a Nobuyoshi Araki, nicméně pro zajímavost jsem do obrazové přílohy této práce včlenil i fotografie reprezentující ukázky tvorby zbývajících fotografů.

Nobuyoshi Araki (*1940) je japonský fotograf, který je ve své zemi v současnosti považován za tvůrčí ikonu. Vydal více než 250 fotografických publikací, což je neuvěřitelně vysoké číslo a svým způsobem to odkazuje k domněnkám o autorově hyperaktivitě. Enormní část jeho tvorby je věnována erotice, mimo subjektivní dokument je totiž Araki například duchovním otcem fotografování specifické odnože sadomasochisticky laděných

¹⁶⁸ Reiser inspirován Petersenem o několik let později začal fotografovat svět hamburské „vykřičené“ čtvrti. O jeho tvorbě se zmiňují v jiné části této podkapitoly.

¹⁶⁹ COGHE, Alex. 2015. *Elegy of Out of focus: Takuma Nakahira*. Dostupné také z: <http://www.alexoghe.com/elegy-of-out-of-focus-takuma-nakahira/>

bondage (Soptík, 2015)¹⁷⁰ technik, v rámci kterých jsou aktéři sexuální hrátek rafinovaným způsobem svazováni do pozic vyjadřující bezmoc a erotické odevzdání se protějšku, který je tak má plně ve své moci. Některé jeho soubory, co se týče vykreslení sexuálně explicitního obsahu, vyvolávají svou narativní popisností v odborných kruzích diskuze, zda se ještě jedná o fotografický dokument, či je jen prostou pornografií. V této kapitole zmiňuji některé Arakiho fotografie, které pořídil v 80. letech v okrsku Kabuki-cho v tokijské čtvrti Shinjuku, která je vyhlášená vysokou koncentrací erotických klubů a nevěstinců. Celkově lze Arakiho tvorbu zaměřenou na sféru dění v erotických podnicích považovat jako progresivně popisnou fotografii, která nevyniká ani tak kompoziční důmyslností a inovativností, zato autenticky s důrazem na vyvolání senzačnosti dokumentuje hedonistické sexuální hrátky, které se za zdmí japonských nevěstinců odehrávaly i navzdory tomu, že Japonci navenek zdánlivě působí ohledně sexuality jako puritánsky a submisivně pokorný národ. Z fotografií Arakiho je jasně cítit, že ho svět sexuálních hrátek téměř obsesivním způsobem fascinuje, což dokládá také známý fakt, že se jich autor fotografií sám se svými přáteli aktivně zúčastňoval. Z toho hlediska mohu také Arakiho fotografie považovat právě v koncentraci prvků indikující dokumentační popisnost a míře svým způsobem hodnotově vyprázdněné sexuální explicitnosti za jakési erotické snapshoty, tedy momentky, které si Araki pořizoval jako vizuální vzpomínku na prožité orgie, jejichž byl aktivním svědkem. Arakiho snímkům, které voyeuristicky zblízka zachycují sex, se budu ještě věnovat v kapitole 6.4. Fotograf jako pozorovatel sexu.

V uměleckém kontrastu k sexuálně popisným explicitním fotografiím N. Arakiho vystupuje fotografické dílo dalšího jmenovaného velikána japonské fotografie, kterým je Daido Moriyama. Daido Moriyama (*1938) patří mezi průkopníky japonské subjektivní fotografie, která poválečné sféře historie vývoje japonské společnosti dokumentovala její hodnotový úpadek a rozvrat. Spolu s ostatními fotografy, jež měli blízko k tehdy

¹⁷⁰ SOPTÍK, 2015. X Bondage: Základy - Základy japonské bondage. XBondage.cz [online]. [cit. 2015-5-5].

Dostupné také z: <http://www.xbondage.cz/japonska-bondage.htm>

skandálnímu magazínu Provoke, Moriyama objevoval v 70-80. letech svět erotického průmyslu v Tokiu (zejména čtvrť Shinjuku).

Moryiamův styl fotografování je jedinečný svým nezaměnitelným rukopisem, který se vyznačuje využíváním expresivně intenzivní atmosféry, která na diváka sála ze zachyceného obrazového výjevu, jenž technicky úmyslně degradován enormní zrnitostí a pohybovou neostrotí. Díky tomu k nám fotografie Daido Moryiamiho. promlouvají velmi silnou lyričností, atmosférou zastřené tajemství, pocitů rozedraných emocí [sám Moryiamia. začal podle svých slov fotografovat, když měl zlomené srdce (Bonetti, 1999)¹⁷¹], což silným způsobem věrohodně ilustruje zmatečnou hektičnost a hodnotovou vyprázdňenost japonské společnosti.

Na rozdíl od Arakiho popisnosti erotických fotografií, jsou Moryiamiho fotografie drásavě expresivní a svým implikovaným prvkem tajemství nutí diváka k intenzivnímu zamyšlení i k využití vlastní fantazie k pochopení toho, co chtěl autor svými fotografiemi sdělit. Jedna ze světově nejproslulejších publikací Daido Moriyami je jeho kniha *Stray Dog*¹⁷², ve které jsou všechny prvky autorského rukopisu Daida Moriyamiho, které jsem výše uvedl, skvěle zastoupeny a v níž zároveň je možné nalézt některé fotografie z tokijské čtvrti Shinjuko, které jsem zahrnul v obrazové příloze této práce.

Prostředí nočních podniků a erotických klubů najdeme také ve fotografických výstupech některých členů světoznámé humanisticky orientované agentury Magnum.

Americký fotograf a člen Magnum Bruce Gilden (*1946) fotografoval na začátku 80. let v reáliích newyorského swingers klubu Plato's Retreat. Zobrazil zde erotické hrátky hostů v neobvyklé otevřenosti.

¹⁷¹ BONETTI, David. *Stray Dog: The photography of Daido Moriyama is paradoxically bleak and full of vitality*. San Francisco Examiner. San Francisco, 1999. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/270475481?accountid=17203>

¹⁷² PHILLIPS, Sandra S, Daidō MORIYAMA a Alexandra MUNROE. 1999. *Daido Moriyama: stray dog*. New York: Distributed Art Publishers, 159 p. ISBN 0918471508.

Další fotožurnalista Magnum, americký fotograf Alex Webb (*1952) v roce 1978¹⁷³ dokumentoval příhraniční oblast mezi USA a Mexikem poblíž měst Tijuana a Brownsville a v rámci této činnosti mimo jiné utajeným způsobem snímal prostředí tamních erotických podniků. Na Webbových fotografiích je zajímavý především fakt, že pro utajenou investigativní práci použil metodu infračervené fotografie a blesku, jehož světelný záblesk není lidskému zraku viditelný. Díky tomu Webb pořídil nejenom autentické záběry z tamních nočních brlohů ve městě Matamoros v Mexiku, ale i se mu podařilo zhotovit několik portrétů prostitutek, aniž by vzbudil nežádoucí pozornost jejich pasáků. Stejnou metodu utajeného fotografování zhruba ve stejné době používal již zmiňovaný japonský fotograf Kohei Yoshiyuki, když v Tokiu vytvářel svou slavnou voyeurickou sérii „The Park“ (viz kapitola 5.).

Další americká fotografka Magna Susan Meiselas (*1948) v počátcích své dokumentární kariéry mezi roky 1972 a 1975 trávila každé léto ve společnosti pracovníků kočovného striptérského klubu, který objížděl malá města mezi Novou Anglií, Pensylvánií a Jižní Karolínou v USA. Díky přátelství s komunitou striptérek se Meiselas podařilo s místy až šokující otevřeností odkrýt „lesk“ a bídu striptérské profese, jejíž publikum je většinou rekrutováno ze sféry společenské spodiny té nejnižší intelektuální úrovně. Soubor pojmenovaný „Carnival Strippers“ vyšel knižně v roce 1976 (Meiselas, 1976)¹⁷⁴ a implikuje v sobě dva druhy vizuálního voyeurismu. První sféra voyeurismu vyplývá v intimní blízkosti, se kterou Meiselas fotografovala většinou zcela nahé striptérky předvádějící představení na pódiu a posléze s vysíleně a zrudně vyprázdněným výrazem obličeji odpočívající v nevábně vypadajících zákulisních prostorách. Druhá část voyeurismu nabývá zřetelně explicitní povahy, když autorka snímá vystoupením striptérek vzrušeně rozdováděné muže v publiku, kteří se za úplatu nadšeně dotýkali jejich intimních partií. V této poloze se autorka stává pozornou voyeurkou voyeurů, kteří šmírují pohledem ženy, které svou atraktivní tělesnou

¹⁷³ WEBB, Alex a Rebecca WEBB. *Crossings: Photographs from the U.S.-Mexico Border*. New York: Monacelli Press, 2003. ISBN 9781580930963.

¹⁷⁴ MEISELAS, Susan. *Carnival Strippers*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1976. ISBN 9780374119140.

konstitucí byly ztělesněním jejich erotických snů a podává tak tísnivé svědectví o poklesle odvrácené straně amerického snu.

Prostředí nočního klubu se objevuje také na fotografiích amerického fotografa Toda Papageorgeho (*1940), který v letech 1977-1980 dokumentoval hédonisticky živelné večírky newyorské smetánky, jež se odehrávaly za zdmi vyhlášeného podniku Studio 54. Tod Papageorge, který se celý život věnuje žánru street fotografie a jenž vedl na Yaleově univerzitě katedru fotografie v letech 1979-2013, kde mezi jeho nejslavnější studenty patřili například Philip-Lorca diCorcia či Gregory Crewdson, do nočního diskoklubu Studio 54 zavítal pouze několikrát, ale i přesto se mu podařilo středoformátovým aparátem Fujica 6x9 bez příkras zachytit intimní momenty návštěvníků divokých večírků, které se zde na sklonku 70. let odehrávaly (Papageorge, 2014)¹⁷⁵. Rozhodnutí Papageorgeho jít fotografovat do prostředí, které bylo v New Yorku vyhlášené živelnou konzumací drog a alkoholu i pořádáním opulentně velkolepých diskotékových show, určila autorova dlouholetá fascinace fotografiemi nočního života Paříže 30. let od francouzského fotografa Brassaië. Papageorge šel do klubu Studio 54 primárně vyhledávat, povznesené i nepovznesené stránky nočních radovánek a chtěl podobně jako Brassai zachytit autentické lidství, tajuplnou intimitu, situace, které jsou nahodilé a zároveň expresivně zajímavé a pro dané prostředí charakteristické. Nešlo mu primárně o šmírování sexuálních charakteru, což koneckonců platí i pro jeho tvůrčí motivaci, se kterou se řídil při zhotovování jeho dalšího dlouholetého projektu „Passing Through Eden“ (Papageorge, 2007)¹⁷⁶, během něhož téměř 25 let nepozorovaně fotografoval Newyorčany ve chvílích, kdy relaxovali v Central Parku a na první pohled klasické záběry ze žánru street fotografie ve skutečnosti vytvářel dle nábožensky vystavěného konceptu, v rámci kterého Central Park předjímal jako novodobé dějiště biblických příběhů o Adamu a Evě. Přesto při pohledu na Papageorgeho fotografie z klubu Studio 54 vidíme řadu situací, které mají nepochybně velmi intimní povahu. Výjevy

¹⁷⁵ PAPAGEORGE, Tod a Thomas ZANDER (ed.). Studio 54. London: Stanley / Barker, 2014. ISBN 9780956992215.

¹⁷⁶ PAPAGEORGE, Tod. Passing through Eden. Göttingen: Steidl, 2007. ISBN 9783865213747.

zachycují alkoholem či drogami zmožené ženy, zachycené v momentě, kdy vůbec nevnímaly dění okolo, často v situacích, kdy měly například obnažená ňadra. Zde se přímo nabízí přisoudit těmto snímkům jejich voyeuristickou povahu. I další aspekt, kterým Papageorge odvážně narušil do té doby panující střídmost ohledně fotografování lidí v intimních situacích bez jejich vědomí, jsou například postavy líbajících se gayů, osahávajících se mileneckých dvojic nebo zasvěceně zívavé záběry striptérek a striptérů. Při prohlížení si fotografií zmiňovaného autora mne napadá, že fotograf byl okamžiku jejich pořizování podobným způsobem odvázaný a prosycený tepající atmosférou živelně pulsujícího nočního klubu, která mu dala potřebnou dávku neodbytné drzosti se nebát stisknout spoušť a zachytit tak lidi v situacích, ze kterých by ráno cítili stydné rozpaky. Styl „flashovaných“¹⁷⁷ fotografií Papageorgeho mi nejenom připomíná intimní objektivnost nočních dokumentů výše zmiňovaného Brassäie, ale především paparazzi styl fotografování celebritních večírků, se kterou se můžeme například setkat například u Weegeho (Weegee, 2011)¹⁷⁸.

Překvapivě vyspělé a vypovídající svědectví se podařilo v reáliích vykřičené čtvrti Hamburku pořídit československému emigrantovi Andreji Reiserovi. Fotograf Andrej Reiser (*1949 / Žilina) se po své emigraci z Československa v roce 1968 usadil v Německu a zde pracoval jako fotoreportér například pro časopisy Der Spiegel, Stern, Geo a další tištěná média. Po roce 1989 se Reiser vrátil do své rodné země a v současné době je, mimo jiné své aktivity (je spoluzakladatelem fotografické agentury Bilderberg), členem poroty prestižní soutěže novinářské fotografie Czech Press Photo. V Reiserově tvorbě můžeme naléznout pozoruhodný cyklus nazvaný „Utajený Hamburk 70. let“ (Reiser, 1979)¹⁷⁹, který autor na pozadí 70. let vytvořil v kulisách hamburských „uliček lásky“. Jednalo se o oblast St. Pauli v Hamburku, kde prostitutky, často pózující za prosklenými vitrínami, lákaly

¹⁷⁷ Tím mám na mysli použití frontálního světelného výboje světla z blesku.

¹⁷⁸ WEEGEE, a Richard, MEYER. Naked Hollywood: Weegee in Los Angeles. New York: Skira Rizzoli Publications; Museum of Contemporary Art, 2011. ISBN 9780847837625.

¹⁷⁹ REISER, Andrej. Wen interessiert denn schon mein Elend. Köln: Prometh Verlag, 1979. ISBN 9783922009214.

kolemjdoucí muže k prodejnému sexu v místních nevěstincích či k návštěvám barů, kde byly k zhlédnutí různá sexuální show. Reiserovi se podařilo získat důvěru místních kurtizán a bylo mu proto dovoleno zachytit z obou stran (tzn. venku z ulice i z útroh nevěstinců) osobitou, pulsující a často intimně obskurní atmosféru panující v přítmí hamburského sexuálního průmyslu těsně před příchodem 80. let, během kterých se později (zásluhou pandemie smrtelného onemocnění AIDS) vytratila živočišná nevázanost sexuálního veselí. Právě ona freneticky bezprostřední atmosféra snadno přístupné erotiky z Reiserových fotografií hamburských veřejných domů přímo vyznačuje. Fotografie československého rodáka židovského původu obsahovým vyzněním rezonují například s podobně intimně otevřenou sondou od již zmiňovaného fotografa Anderse Petersena, jenž na sklonku 70. let fotografoval žoviálně bezprostřední prostředí hamburské putyky nesoucí jméno „Café Lehmitz“. Na fotografiích obou autorů můžeme shodně naléznout výjevy zachycující například alkoholem posilněné příslušníky rekrutujících se zejména z nižších tříd společnosti, jak se při ztrátě zábran bujaře oddávají před ostatními hosty sexuálním kontaktům. Reiserovy snímky z „pracovních“ pokojů prostitutek lze pro změnu tematicky zařadit vedle například fotografií, které francouzský fotograf Brassai aranžovaným způsobem pořídil v pařížských veřejných domech v průběhu 30. let. Pohledy do tváří usměvavých kurtizán v Reiserovém cyklu mohou podle mého názoru korespondovat s fotografiemi Zdeňka Tmeje, který během druhé světové války byl nuceně nasazený v tehdy německém městě Breslau (dnes Vratislav v Polsku), kde mimo jiné zachytil fotoaparátem, jak pracovní „otroci“ nacistické Třetí říše trávili svůj volný čas v nevěstinci.

Pohled na fungování pařížského bordelu očima cizinky představuje práce americké fotografky Jane Evelyn Atwood (*1947). Ta v roce 1971 odcestovala do Paříže a načas se tady usadila. Od roku 1975 začala fotografovat pařížskou metropoli, přičemž nejvíce Atwoodovou učarovalo prostředí nevěstinců a prostitutek, se kterými se spřátelila. Ve svém cyklu „Rue des Lombards“ (Atwood, 2011)¹⁸⁰, jenž vznikl v intervalu let 1976-1977, Atwoodová pořídila často velmi intimní záběry z nočního života prostitutek a podobně jako

¹⁸⁰ ATWOOD, Jane Evelyn., Rue des Lombards. Paris: Éditions Xavier Barral, 2011. ISBN 9782915173796.

například fotografu Brassaiovi se autorce podařilo zachytit i některé zákaznicky prodejných žen. Ale protože se jedná o nearanžované záběry, tak těmto zákazníkům zřejmě kvůli ochraně jejich identity při jejich erotických hrátkách s prostitutkou ani jednou nevidíme do tváře. Autořčiny fotografie mají tedy kromě portrétně-dokumentaristického hlediska i rozměr voyeuristický. Atwoodová ve svých fotografiích divákovi zprostředkovává živočišnou touhu mužů, kterou konfrontuje s rutinérským klidem profesionálních prostitutek. Fotografie stojící prostitutky před vchodem do veřejného domu¹⁸¹ od Atwoodové vyvolává moderní asociaci na kdysi nevinně statické Atgetovy záběry kurtizán, ale právě ve své modernosti v sobě snoubí výrazně expresivnější charakter se znepokojivě přízračným impaktem jakoby novodobé alternace biblického příběhu o Evě lákající jablkem Adama ke hříchu.

Pokusy zaznamenat dění v nočních podnikcích můžeme nalézt i v éře 80. let normalizační Československa. Fotografa Libuše Jarcovjácová (* 1952) v první polovině 80. let dokumentovala pražský T-Club, kde se za totalitního režimu scházeli především příslušníci tehdejší homosexuální komunity. Její fotografie v sobě implikují pohled citově zainteresovaného insidera místní subkultury. Fotograf Jan Jindra v letech 1982-84 dokumentoval obskurní silvestrovské večírky v pražském hotelu Jalta (Jindra, 2011)¹⁸². Jeho snímky nejsou primárně voyeuristické tím, že by zobrazovaly sexuálně explicitní obsah, ale především tím, že autor na nich důvtipně zobrazoval účastníky bez jejich vědomí v často nelichotivých pozicích.

Výjimečné zjevení na poli evropského černobílého intimního dokumentu s voyeuristickými rysy, představuje práce britského fotografa Chrise Shawa (* 1967), který z pozice nočního vrátného v londýnských hotelech podřadné kategorie dokumentoval levným aparátem víc než deset let všechny obskurní momenty (1993-2005), kterými byl za

¹⁸¹ Jane Evelyn Atwood, Rue des Lombards, 1972-1976. Viz fotografie v obrazová příloze pod označením Cit.J.E.A.1.

¹⁸² JINDRA, Jan. Jan Jindra: Silvestry v hotelu Jalta (1982-1984). Ostrava: Fotografická galerie Fiducia, 2011. ISBN 9788026066507.

dobu své služby svědkem. Jeho soubor nazvaný „Life as a Night Porter“ (Shaw, 2006)¹⁸³ je evropskou odpovědí na vliv celosvětového impaktu expresivní vlny subjektivního černobílého dokumentu z poválečného Japonska (vliv tvorby Daido Moriyami je u Shawa víc než patrný) a zároveň představuje monochromatický prolog k pozdějšímu nástupu dokumentární snapshot fotografie (např. fotografové okolo „Polského blogu“ stylu, Wolfgang Tillmans, Ryan McGinley, Dash Snow a další), která v barevné podobě udržuje svou pozici na piedestalu progresivity moderní fotografie prakticky dodnes.

Voyeuristická povaha sondy do života hotelů, kde málokdo ze zákazníků kvůli divokým excesům roz dováděným opilých hostů a prostitutek vydržel spát víc než jednu noc, vyvěrá z několika rovin. Chris Shaw, z nudě ospalý nudnou prací hotelového portýra i otupělý výtržnickými výstupy, začal v hotelích podle svých slov fotografovat zejména kvůli tomu, aby během práce neusnul¹⁸⁴. Stal se z něj pečlivý dokumentátor všeho, co se pro běžného diváka vymykalo měřítkům normálnosti, přičemž pro něho samotného to nepředstavovalo nic víc, než každodenní rutinu, kterou se sarkastickým odstupem zaznamenával. Na jeho syrově bezprostředních snímcích může kupříkladu vidět dvojice opilých lidí, jak se milují na podlaze hotelové chodby, bezvládná těla alkoholem a drogami omámených hostů, která se válí na pohovkách, na záchodech či schodech i nahého muže obskurního zjevu, jak přízračně bloumá po chodbách hotelu, pracovníky hotelového personálu, kteří v práci odevzdaně spí či rozzívané prostitutky, se kterými se Shaw spřátelil, protože na zavolání docházely do hotelu obšťastňovat hosty skoro každou noc.

Další rovinu voyeuristické bezprostřednosti Shawova dokumentárního záznamu nočního života v hotelích, představují intimní fotografie přítelkyně, která za ním chodila na hotelový pokoj. I tyto snímky působí drásavě, znepokojivě a dokládají celkový dojem, který ze Shawovy tvorby vyzařuje a to sice, že noční život v hotelu představuje jednu skoro nekonečnou emoční horečku umocněnou paralyzujícím stavem spánkové deprivace.

¹⁸³ SHAW, Chris. *Life as a Night Porter*. Santa Fe: Twin Palms, 2006. ISBN 9781931885508.

¹⁸⁴ Tamtéž.

Americká fotoreportérka listu Village Voice Sylvia Plachy spolu s novinářem jmenovaných novin v 90. letech podniknula v New Yorku a jeho okolí dlouhotrvající investigativní dokumentaci podmínek lidí, kteří pracovali v tamním sexuálním průmyslu. V rámci tohoto projektu, který později vyšel knižně pod názvem „Red Light. Inside the Sex Industry“ (Plachy, 1996)¹⁸⁵ Plachy, u které není bez zajímavosti podotknout, že je matkou Adriana Brodyho - světoznámé hollywoodské hvězdy a nositele Oskara za roli ve filmu Romana Polanskiho „Pianista“, pořídila celou řadu sugestivně intimních snímků zachycující v noci pracující prostitutky, striptérky i pornoherce.

V souvislosti se sondou do oblasti nočních podniků je vhodné zmínit také některé fotografie britského módního fotografa Boba Carlose Clarka (*1950-2006), které pořídil v polovině devadesátých let během nočních večírků v londýnském Hammersmith Palais. Na jeho fotografiích můžeme vidět jak záběry striptérek vyzývavě laškujících s návštěvníky klubu, tak i především voyeuristicky působící fotografie vášnivě líbajících se dvojic teenagerů. V tomto ohledu jeho fotografická práce nepřímo odkazuje na již zmiňované snímky amerického fotografa Toda Papageorgeho, které na konci 70. let pořizoval v newyorském klubu Studio 54.

Zajímavý časoběrný počín z prostředí dámských striptérek uskutečnila v americkém Seattlu fotožurnalistka Erika Langley, když se v roce 1992 v rámci své práce na dokumentárním souboru nechala najmout jako erotická tanečnice do místního peepshow klubu Lusty Lady. Pracovala tam pak několik let a dokázala dokonale využít přátelské vazeb, které si vytvořila tamními striptérkami a díky tomu její soubor „The Lust Lady“ (Langley, 1997)¹⁸⁶ přináší podobně zasvěcené intimní svědectví o světě striptérek, jako které přinesla výše zmiňovaná fotografka Susan Meiselas ve svém souboru Carnival Strippers.

¹⁸⁵ PLACHY, Sylvia a James RIDGEWAY. Red light: Inside the Sex Industry. New York: Powerhouse Books, 1996. ISBN 1576870006.

¹⁸⁶ LANGLEY, Erika. The Lusty Lady. Zürich: Scalo, 1997. ISBN 9783931141592.

Svět panských striptérů působících v newyorských gay nočních klubech výrazným způsobem přiblížil ruský fotograf a umělec Slava Mogutin (*1974). Ten v 90. letech měl ve své zemi díky své homosexuální orientaci a provokativní nonkonformní povaze pověst sexuálního disidenta. V převážně homofobním Rusku Mogutin odvážně fotografoval příslušníky gay komunity a proto se stal objektem státem organizovaných perzekucí a musel ze své rodné země uprchnout. Poté, co v USA dostal politický azyl, pokračoval dál ve své tvorbě. Mezi soubory, kterými na sebe nejvíce upozornil v první dekádě nového tisíciletí, patří fotografie z prostředí newyorského GoGo gay klubu (Mogutin, 2008).¹⁸⁷ Mogutinovy fotografie jsou surově autentickým snapshoty, které působivým způsobem divákovi zprostředkovávají hýřivé dovádění striptérů a návštěvníků gay clubů přesně v duchu atmosféry nekončící noci a zdánlivé nedohlednosti rána plného těkajících pocitů kocoviny.

Zasvěcené svědectví o práci gay striptérů přinesl z opačné strany americký spisovatel a fotograf Craig Seymour, který se v minulosti živil jako striptér v newyorských GoGo klubech. Autorově sérii nazvané „American Boys“¹⁸⁸ najdeme Seymourovy fotografie pořízené formou deníkového záznamu v rozmezí let 2006-2009, na kterých se homosexuální striptéři v promáčeném spodním prádle hekticky předvádí před publikem úzce obklopujícím pódium coby dějiště vyzývacích erotických scén. Seymourovy fotografie jsou monochromatickou alternací výše zmiňovaných snímků Slavy Mogutina. Místy nepůsobí tak naturalisticky a syrově, protože některé scény disponují i určitým náznakem výtvarněji komponovanějších záběrů.

Přízračnost nočního života naplno ožívá ve fotografiích amerického fotografa s izraelskými kořeny Michaela Ackermana; prestižními cenami ověčeného člena agentury Vu; který se s fotoaparátem několik let dokumentuje různé noční kluby v Evropě i zahraničí (například v indickém městě Benares). Ackermanovy fotografie vyšly v několika publikacích, ze kterých mne nejvíce oslovila jeho kniha Fiction (Ackerman, 2001)¹⁸⁹

¹⁸⁷ MOGUTIN, Slava. NYC Go-Go. New York: PowerHouse, 2008. ISBN 9781576874431.

¹⁸⁸ Viz <http://www.blurb.com/books/782300-american-boys-a-strip-club-diary>

¹⁸⁹ ACKERMAN, Michael, Gilou LE GRUIEC (ed.) a Christian CAUJOLLE (ed.). Fiction. Munich, Germany: Kehayoff, 2001. ISBN 393429622X9783934296220.

vydaná v roce 2001, ve které jsem objevil některé snímky, které navenek působí voyeuristickým dojmem. Na fotografiích rámovaných do výrazné okrajové viněty, která evokuje šmírácký pohled skryté kamery, například vidíme nahého muže v koupelně či svlečenou ženu v pokoji. Protože v samotné knize nejsou žádné dodatečné informace, které upřesňují kontext vzniku těchto snímků, tak jsem se rozhodl Michaela Ackermana skrze agenturu VU kontaktovat požádat jej, zda by mi k těmto snímkům neřekl nějaké informace. Můj email mu byl jeho kolegy z agentury VU předán, nicméně autor sám jej ponechal bez odpovědi. Voyeurské tajemství vzniku těchto snímků zůstalo tedy nerozřešeno. Ackermanův obrazový jazyk je silně charakteristický a podobně jako u japonského fotografa Daido Moriyamy (či Švéda Anderse Petersena) hodně využívá syrově kontrastní tonalitu černobílé fotografie, která se snoubí s výrazným závojem pohybové neostrosti. Výsledkem je démonicky halucinogenní vize naplněná pocity bezútěšnosti z pobývání v útrobách nočních podniků a hotelů pochybné úrovně, v kterém autor podle svých slov hledal unik před realitou.¹⁹⁰

Španělský fotograf Rafael Arocha po roce 2010, v rámci práce na svém souboru „Medianoche“ (Arocha, 2014)¹⁹¹ v nočních tanečních klubech dokumentoval téměř až invazivním způsobem milenecké dvojice ve vášnivém objetí. Právě blízkost, ze které autor syrovým výronem světla z blesku svého fotoaparátu snímal intimní projevy sexuální náklonosti mezi lidmi na diskoparketu, je sama o sobě voyeuristická, nota bene, když touto formou špehoval důvěrné doteky milenců a svým způsobem tak představuje pokus shromáždit topografickou škálu neverbální řeči těla mezi mužem a ženou ve víru tělesné i taneční vášně. Kromě těchto prvků můžeme vidět, že Arocha kupříkladu špehoval močící muže na záchodě, či fotografoval detaily dámských těl, což voyeuristický dojem plynoucí z jeho expresivního fotografického dokumentu náležitě umocňuje.

¹⁹⁰ Tamtéž.

¹⁹¹ AROCHA, Rafael, Victor GARRIDO (ed.) a Gonzalo GOLPE (ed.). Medianoche. Barcelona: Rafael Arocha, 2014. ISBN 9788461704668.

Svědectví o nevěstinci moderní doby, který lidem z venčí zprostředkovává interaktivní formou pomocí on-line internetového připojení pohled na sexuální hrátky mezi prostitutkami a jejich klientelou, přinesla v roce 2006 česká fotografka Hana Jakrllová (*1969). Její projekt nazvaný příznačně „Big Sister“ coby volný odkaz na termín Big Brother pocházející z utopistického románu „1984“¹⁹² díla spisovatele George Orwela, který je v současnosti obecně vžitým synonymem pro sledovací voyeurismus narušující soukromí občanů., Jakrllová vykresluje prostředí internetového sex klubu. Jeho návštěvníci, zejména muži, zde mají zdarma k dispozici sexuální služby prostitutek výměnou za svolení být při pohlavním aktu nahráván on-line internetovou kamerou. Cyklus Jarklové působí voyeuristicky jak svou formou, tak i tím, že vlastním smyslem celého podniku je zprostředkovat živý přenos sexuálních aktů pro internetové voyeur.

Příkladem aktivistického pojetí dokumentování erotických podniků představuje projekt „The Attendants“¹⁹³ od řecké fotografky Myrto Papadopoulos. Autorka jej započala v roce 2013 (a stále v jeho tvorbě pokračuje) a v rámci něho mapuje svět řeckých nevěstinců, ve kterém jsou často k prostituci přinucené i ženy, které do země přicestovaly formou ilegální migrace. Fotografie řecké fotografky v sobě kombinují prvky částečně inscenované fotografie s formou dokumentárního snímání reality v přítmí veřejných domů. Snímky hodně staví na sytě barevné pestrosti, která jím propůjčuje osobitou atmosféru. Způsobem kompoziční práce, například formou orámovaných pruhledů skrze předměty v popředí na intimní styk mezi prostitutkami a jejich klienty, dává fotografiím Myrty Papadopoulos jasně patrný voyeuristický nádech. Řecká autorka ale nezůstala během práce na tomto projektu pouze u fotografování, ale rozhodla se ženám, které prostituci provádí pod tlakem existenciální nouze, pomoci formou aktivizace řecké veřejnosti¹⁹⁴ a spoluprací s vládními i nevládními organizacemi například formou agitace za výstavbu azylových

¹⁹² Viz http://cs.wikipedia.org/wiki/Velk%C3%BD_bratr

¹⁹³ Viz <http://www.myrtopapadopoulos.com/#/photography/the-attendants--ongoing>

¹⁹⁴ Viz <https://www.youtube.com/watch?v=ihBtHTFW2iU>

domů, kde by prostitutky mohly najít útočiště a díky tomu by už nemusely pracovat v nevěstincích.

Fotoreportér České tiskové kanceláře a absolvent Institutu tvůrčí fotografie v Opavě Roman Vondrouš (*1975) v roce 2013 taktéž dokumentoval pestrobarevné prostředí erotického klubu. Ve svém cyklu „Nightclubs“ několikrát navštívil noční klub Showpark¹⁹⁵, který sídlí v areálu Holešovické tržnice. Tento erotický podnik je specifický tím, že zákazník se v něm může volně procházet chodbami a nahlížet do jednotlivých pokojů, kde si může vybrat sexuální pracovníci dle svého gusta. Už tento samotný princip tohoto nevěstince de facto v sobě implikuje voyeurismus, protože zákazník sleduje nahlížením do pokojů prostitutky, které leží na postelích, či se volně producírují interiérovým prostorem. Romanovi Vondroušovi se tuto specifickou atmosféru ve svých fotografiích podařilo věrně zachytit a i když některé jeho fotografie nesou stopy profesionálního aranžmá, tak globálně nabízejí autentický pohled na realitu bordelu, kterou mohou při jeho návštěvě zřít sexuchtiví klienti.

Zajímavý soubor z prostředí nočního života polské gay komunity pořídila v posledních třech letech (2012-2015) studentka Institutu tvůrčí fotografie Marta Cieslikovská. Autorka ve svém projektu nazvaném „This is not Hollywood“ voyeuristickým způsobem fotografovala lidi, kteří navštěvovali prostředí polských gay klubů. Toto prostředí fotografa důvěrně poznala díky přátelství s několika homosexuály, jež ji do daného prostředí zasvětili, a proto řada osob, které Cieslikovská zachytila v intimních okamžicích, autorka snímků osobně znala. Nicméně na některých jejích snímcích jsou zachycené i cizí osoby, které fakt, že byly vyfotografované v intimním duchu, nesly až agresivním způsobem. Tento aspekt pak jen potrhuje voyeurské vyznění autorčiných fotografií. K voyeuristickému stylu fotografování se i autorka doznává, když říká, že v roli pozorovatele se snažila šmírujícím způsobem autenticky zachytit intimní

¹⁹⁵ Viz <http://www.showpark.info/>

momenty a gesta, které mezi sebou v přítmí nočních podniků zažívali členové gay komunity.¹⁹⁶

Nemálo fotografií Cieslikowské, které byly pořizované jak v prostředí gay klubů, tak i v jeho okolí, v sobě implikuje sexuálně explicitní rozměr, který syrovým způsobem divákovy zprostředkovává nevázanou sexuální atmosféru nočního života homosexuální subkultury v Polsku. Autorčiny fotografie mají svou estetikou blízko k snapshotovému stylu fotografování, který je charakteristickým způsobem vlastní polskému blogu a rovněž moderním způsobem odkazují na obsahově přímočaré intimní momentky například od Nan Goldin, Wolfganga Tillmanse, Slavy Mogutina, Ryana McGinleyho či Dashe Snowa.

¹⁹⁶ Osobní rozhovor formou emailové komunikace, Marta Cieslikowská, 18.5.2015.

6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity

Do této kapitoly jsem zařadil fotografie, kteří se stali svědky intimností díky tomu, že nacházeli v určité komunitě, kde zásluhou pocitu sounáležitosti si dokázali získat důvěru a otevřenost lidí, jež fotografovali. Členství v dokumentované komunitě může být opravdové nebo jen dočasně předstírané pro získání potřebných mimiker pro možnost autentického záznamu dokumentované reality.

Příkladem předstíraného dočasného členství v dokumentované komunitě může být například práce proslulé americké fotografky Diane Arbus (*1923-1971), když zaznamenávala v letech 60. letech minulého století prostředí nudistických kempů ve státě New Jersey, kde se scházeli lidé příznivci naturismu vyznávajícího bytí v nahotě. Pro získání důvěry fotografovaných nudistů se Diane Arbus v prostředí nudistických kempů pohybovala nahá, aby na sebe nepoutala coby „oblečená cizinka“ nežádoucí pozornost. Možná i díky této skutečnosti, se Arbusové podařilo vytvořit celou řadu sugestivních portrétů naturistů. Snímky Diane Arbus nelze brát primárně voyeuristicky, protože fotografované subjekty jejích snímků věděli (dovolili jí například nahlédnout do jejích pokojů; ukázali jí, jak tam tráví svůj čas), že je autorka fotografuje a na snímcích je zřetelně vidět jejich oční kontakt s fotoaparátem autorky. Přítmí určitého voyeurismu lze spíše odvodit z toho, že předtím, než vybrané nudisty fotografovala, si je Diane Arbus musela vysledovat, objevit, protože fotografovala jen ty lidi, kteří ji něčím osobitým zaujali a to samo o sobě může svým způsobem vyznít v rámci volné interpretace fotografií Arbusové jako voyeuristická aktivita. V souvislosti s fotografováním nahých lidí v prostředí letních kempů, ale u Diane Arbus lze najít výjimku, která v sobě nese jasně patrný voyeurismus. Po delší rešerši se mi podařilo objevit (Arbus, 2003)¹⁹⁷ prakticky neznámou fotografii¹⁹⁸ Diane

¹⁹⁷ ARBUS, Diane a Doon ARBUS (ed.). Diane Arbus: Revelations. New York: Random House, 2003. ISBN 9780375506208.

¹⁹⁸ Diane Arbus, Women on a Sundeck, Coney Island, N.Y. 1959 – viz obrazová příloha pod označením Cit. 6.2.1.D.A.

Arbus, ze které vyplývá, že fotografka průhledem skrze otvor v síťovinovém plotě šmíruje polonahé ženy postaršího věku, jak se sluní v kempu na Coney Islandu.

Známý street fotograf a fotožurnalista agentury Magnum Elliot Erwitt (*1928) od roku 1968 fotografoval (Erwitt, 2014)¹⁹⁹ nudisty v Anglii, v Německu a v Kalifornii. Aby nebyl nápadný, tak Erwitt používal nevelký fotoaparát Leica²⁰⁰. Řada Erwittových snímků nudistů byla pořízena z povzdálí pomocí teleobjektivu bez vědomí fotografovaných osob, a proto z nich vyzařuje atmosféra voyeurství. Lze zde spatřit určitou tematickou podobnost mezi snímky Elliota Erwitta a fotografiemi Miroslava Tichého z koupališť, i když Erwittovi šlo jen o zachycení zajímavých situací, nikoliv o eroticky motivované šmírování, jak tomu s nejvyšší pravděpodobností bylo u Tichého.

Zatímco u Arbus a Erwitta byly návštěvy nudistických kempů pouze prostředkem, jak pořídit fotografie členů veřejnosti tehdy ne moc známe komunity naturistů, tak případ českého fotografa Karla Nováka v sobě implikuje úplně jiný přístup. Prostějovský fotograf byl totiž aktivním členem a propagátorem naturismu v komunistickém Československu a dokonce zde zakládal i historicky první nuda pláž u Plumlovské přehrady. S nudismem a jeho fotografováním začal Novák už od 60. let, kdy navštívil pláž u Baltského moře v tehdejší NDR (Franc, 2010)²⁰¹. Novákovy fotografie nudistů nejsou prvoplánově voyeuristické, šlo mu pouze o autentické dokumentování života uvnitř komunity nudistů, přičemž se Novák snažil vyhledávat zajímavé situace mající v sobě přesah dokumentárního poselství. V jeho fotografiích je cítit laskavost, mezilidská empatie i pozorné oko autora, které aretuje svou pozornost na zachycení situačních konstelace a současně do ní vtěluje

¹⁹⁹ ERWITT, Elliot. 2014. Elliott Erwitt: Portfolio - 1968-1984. Nudists [online]. Magnum Photos [cit. 2015-5-5]. Dostupné také z:

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1P7BO2>

²⁰⁰ Viz <https://www.youtube.com/watch?v=TnyIp0PnNDI>

²⁰¹ FRANC, Roman. 2010. Karel Novák – Naturismus ve fotografii [online]. Brno [cit. 2015-05-07].

Dostupné z:

http://www.itf.cz/dokumenty/fpf_bakalarskaprace_2010_naturismus_ve_fotografii_k.novak_francroman.pdf. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

Novákův odlehčující smysl pro humor. Jako voyeuristické se mohou některé Novákovy fotografie zdát pouze v případě, že je vytrhneme z výše uvedeného kontextu.

Americký fotograf Jock Sturges (*1947) se podobně jako Novák dlouhodobě pohybuje v komunitách nudistických kempů. Jeho fotografie „naháčů“, pořizované robustní velkoformátovou kamerou 8x10 palců, nejsou nahodilé, ale aranžované estetizované, což je na rozdíl od Novákových fotografií v některých případech klade na dohled hranice oddělující od sebe žánry ryzí umělecké fotografie a líbivě pojaté erotické glamour fotografie. Sturgesovy fotografie nahých členů naturistických komunit v Severní Kalifornii a na plážích nudistických středisek ve francouzském oblasti Montalivet, oscilují mezi aktovou fotografií a impaktem stylizovaného portrétu, kde hlavní důraz je kladen na krásno a postrádá tak v sobě sociálně-psychologickou hloubku portrétů, které například v nudistických kempech pořizovala Diane Arbus. Voyeuristický rozměr Sturgesových snímků je pouhou obrazovou iluzí v očích diváka, když hledí na ty z fotografií, na nichž jsou zobrazené osoby v pózách evokující jejich nevědomí o tom, že jsou fotografovány. Ve skutečnosti je realizace naprosté většiny Sturgesových fotografií dopředu pečlivě naplánována a naaranžována a předchází jim autorova domluva se všemi pózujícími lidmi, kteří se na jeho snímcích objevují. Právě tento fakt jej v první polovině 90. zachránil, když byl Sturges po vydání svých knih „The last day of summer“ (Sturges, 1991)²⁰² a „Radiant identities“ (Sturges, 1994)²⁰³ opakovaně obviněn z pořizování pornografie nezletilých osob a dlouhé měsíce jej s maximálním nasazením vyšetřovala americká F.B.I. (Whittemore,

²⁰² STURGES, Jock. *The Last Day of Summer*. New York: Aperture, 1991. ISBN 9780893815387.

²⁰³ STURGES, Jock. *Radiant Identities*. New York: Aperture, 1994. ISBN 9780893815950.

1991)²⁰⁴ Ve výsledku ovšem nebyl Sturges nikdy oficiálně obžalován, neb se od všech obvinění směřovaných k jeho osobě nakonec upustilo (Barfield, 1991)²⁰⁵.

Podobnou tezi o výše zmiňovaném náznaku voyeurismu plynoucího k divákovi z fotografií vytržených z kontextu, můžeme aplikovat na snímky českého fotografa Františka Dostála (*1938), který časosběrným způsobem mezi léty 1968–1990 dokumentoval komunitu lidí (Dostál, 2010)²⁰⁶, která se na břehu řeky Sázavy u města Zlenice scházela v areálu místního koupaliště. Dostálovi „Letní lidé“ jsou vitálním a v řadě případů vtipným sociálním dokumentem skupiny lidí, jež v tíživé atmosféře normalizačního Československa nalézala v areálu koupaliště relaxující klid, rozptýlení a svobodu. Autor své fotografie podle vlastních slov vytvářel jako obrazový otisk života komunity, která jednou už nebude existovat a zmizí v propadlišti všudypřítomných změn a toků času²⁰⁷. Navzdory globálně nevoyeuristické povaze celého souboru „Letní lidé“, tak i v něm lze nalézt fotografie, které pokud okleštíme od souvislostí jejich vzniku, mohou samy o sobě vyznít voyeuristicky. Ukázky takových snímků jsem zařadil do obrazové přílohy.

Autobiografická zkušenost a příslušenství undergroundové komunity drogových závislých v 70. letech způsobila jednu z hlavních událostí na poli americké scény syrového subjektivního dokumentu. Mohou za to fotografie Larry Clarka (*1947), které vydal ve své knize *Tulsa* (Clark, 2000)²⁰⁸ v roce 1971. Clark pocházející z rodiny fotografů, kteří se živili portréty dětí, byl na sklonku šedesátých let fascinován světem drog a v rámci svých výletů americkou krajinou se na čas usadil ve městě Tulsa, kde se Clark začlenil se do tamní

²⁰⁴ WHITTEMORE, L.J. Sturges: Artist says his goal is ideal beauty Jock Sturges has gotten into trouble with the FBI for photographs of nudes, but perhaps he shares aesthetic ground with them. *The Oregonian*. Portland, 1991. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/416465898?accountid=17203>

²⁰⁵ BARFIELD, Deborah. Photographer feels 'vindicated' No pornography charges for R.I. native Sturges. Providence: Providence Journal, 1991. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/396889759?accountid=17203>

²⁰⁶ DOSTÁL, František a Antonín DUFEK (ed.). *Letní lidé*. Praha: Ostrov, 2010. ISBN 9788086289687.

²⁰⁷ Osobní rozhovor s Františkem Dostálem, uskutečněný 20. 4. 2014.

²⁰⁸ CLARK, Larry. 2000. *Tulsa*. New York: Grove Press. ISBN 9780802137487.

komunity mladých lidí závislých na amfetaminu. Stejně jako oni, i on propadl těžké drogové závislosti a tři roky zde dokumentoval běžný život mladých lidí, kteří se ocitnuli svým životním stylem ve zničujícím soukolí drogové závislosti. Clarkovy fotografie bez jakýkoliv příkras deníkovou formou zachycují omámené, ztrápené, krvácející, nahé, milující se i bojující v hádkách, mladé lidi z voyeuristické blízkosti, ze které až mrazí. Není divu, že takto výbušně autentický způsob dokumentární fotografie ze světa komunity narkomanů, která byla pro širokou veřejnost jinak nepřístupná a opovrhovaná, způsobila na umělecké scéně poprask. Všech 2700 výtisků prvního vydání knihy *Tulsa* bylo rychle rozebráno a stalo se sběratelskou (Katz, 1995)²⁰⁹ a kultovní záležitostí mapující dravě drsný styl generace, která se ve víru drog, emočního strádání a existenciální nouze odcizila optimistickým ideálům květinové hippie éry 60. let. Clarka samotného z destruktivní závislosti na drogách zachránilo až vězení, kde strávil 19 měsíců za postřelení muže²¹⁰, se kterým hrál poker, a jeho podlomené zdraví, když začal trpět žaludečními vředy a problémy se slinivkou. Po propuštění z vězení se Clark ze středozápadu Ameriky přestěhoval do New Yorku (Conner, 2005)²¹¹, kde se v undergroundové komunitě snažil fotografováním navázat na svůj bryskní debut, nicméně jeho fotografické dílo už tak intenzivní výpovědní hodnoty nedosáhlo, spíše se posunulo až do pornografické roviny zásluhou toho, že Clark s voyeurskou (Auer, 1996)²¹² narativitou například explicitně zachycoval souložící páry newyorských teenagerů. Soubor těchto fotografií, které ale nejsou jen nutně

²⁰⁹ KATZ, Ian. *Chronicler of US youth Kids director Larry Clark still identifies with teenage 'romantic outlaws'*. Ian Katz reports. *The Guardian*. Manchester, 1995. ISSN 02613077. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/294985418?accountid=17203>

²¹⁰ Zdrogovaný Larry Clark na muže zautočil s pistolí ruce, protože měl halucinaci, že je legendární pistolník Billy the Kid.

²¹¹ CONNER, Jill. 2005. *Death is More Perfect Than Life. Afterimage*. Rochester: Visual Studies Workshop, 32(6): 33-35. ISSN 03007472. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/212122477?accountid=17203>

²¹² AUER, James. *His art disturbs: Larry Clark's camera looks at life's underbelly*. Milwaukee: Milwaukee Journal Sentinel, 1996. ISSN 10828850. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/260461003?accountid=17203>

pornografické, Clark vydal ve své knize *Teenage Lust* (Clark, 1983)²¹³ v roce 1983 a poté svět fotografie víceméně opouští a začíná točit pouze filmy akcentující drogovou závislost mladých, sexuální nezávaznost i smrtící stigma onemocnění AIDS.

Svědectví z pozice rovnocenného insidera dokumentované komunity drogově závislých přinesla v 80. letech, podobně jako dekádu předtím Clark, americká fotografka Nan Goldin (*1953), jejíž impakt na poli světové moderní subjektivní barevné fotografie zanechal dokonce hlubší stopu než dílo zmiňovaného Clarka. Nan Goldin coby osmnáctiletá teenagerka se pohybovala v undergroundových punkových komunitách v Bostonu a New Yorku, kde by se neurvale divoký životní styl dal charakterizovat skupinou slov „drogy-extáze-sex-kocovina-deprese“. Ještě předtím, než Nan Goldin začala intenzivně fotografovat své přátele a samu sebe formou deníkových momentek, na sebe Nan Goldin ve svém okolí poprvé upozornila nekonvenčně bezprostředními portréty svých přátel z okruhu queer transsexuální komunity. V této době mladá Goldin teprve objevovala fotografická díla Diane Arbus či Larryho Clarka, na které ji poprvé upozornil Henry Horenstein na kurzu studiové fotografie (Westfall, 1991)²¹⁴, jenž navštívila z důvodu toho, že chtěla své fotografie Queer přátel vyfotografovat v takové kvalitě, aby se mohly dostat na obálku prestižního módního magazínu *Vogue*. Díla Arbus ani Clarka do té doby Nan Goldin neznala, protože ji v daný čas zajímala pouze módní fotografie, mezi jejíž vzory považovala nejvíce Helmuta Newton a Guy Bourdina. Je zajímavé zmínit, že Nan Goldinová se nechala slyšet, že se jí fotografie transsexuálů od Diane Arbus nelíbily, protože z nich cítila autorčinu enormní empatickou snahu vyprojektovat obraz jejího psychického já do tváří portrétovaných osob během fotografování. Nan Goldin se vůči tomuto přístupu vymezila z pozice toho, že chce lidi fotografovat jen tak, aby před fotoaparátem byly tím, čím jsou²¹⁵. Tento přístup si Nan Goldin držela v patrnosti i v celém období, kdy pořídila

²¹³ CLARK, Larry,. *Teenage Lust*. New York: Clark, 1983. ISBN 16182589.

²¹⁴ WESTFALL, Stephen. 1991. *BOMB Magazine* — Nan Goldin by Stephen Westfall [online]. *Bomb - Artists in Conversation: Bomb magazine* [cit. 5.5.2015.n.l.]. Dostupné také z: <http://bombmagazine.org/article/1476/nan-goldin>

²¹⁵ Tamtéž.

své nejslavnější fotografie. Další rys, který zformoval styl tvorby Nan Goldin, byla tragická událost z jejího dětství, když v době, kdy bylo Nan Goldin jedenáct let, její starší sestra spáchala sebevraždu ve věku 18 let. Nan Goldin si v tomto žalobném momentu uvědomila, že nemá prakticky žádnou její fotografii, která by ji její zesnulou sestru připomínala (Pitman, 2002)²¹⁶. Od té doby Nan Goldin trpěla stihomamem, že musí lidi, které kolem sebe má a jež má ráda, fotografovat, aby byli navždy s ní i v případě, že už tu fyzicky nebudou. Tento moment v jejím životě de facto předznamenal její snapshotový styl deníkových záznamů, který ji tolik proslavil a jenž jí dal z pohledu řady lidí reflektující její tvorbu přídomek „duchovní matka snapshotové fotografie“. (Hammond, 2014)²¹⁷

Důležitý přelom v tvorbě Nan Goldin nastal v pozdních 70. letech, kdy se přestěhovala do čtvrti East Village v New Yorku, kde se začlenila do místní komunity punkové omladiny a začala zde spolu s nimi žít intenzivní bohémský život. Bylo to v době, kdy pojem užívání drog byl považován za místní folklor, za styl vitálního procítěného a svobodomyšlného života, v němž drogová závislost zdánlivě představovala romantizující kouzlo každodenního bytí. Nan Goldin, jak se nechala slyšet, drogová závislost lákala a chtěla ji zkusit. Užívání drog spolu s častou konzumací alkoholu pro ni představoval kvapně jedoucí vlak do neznáma, do kterého rychle nastoupila a nechala se jím spolu se svými přáteli unášet dech beroucí rychlostí, kdy každý večer byl takřka jeden velký nekončící večírek. Právě v tuto životní fázi začala Nan Goldin intenzivně fotografovat sebe a své přátele, aby tak tvořila historii, která by tím, že je zaznamenávána fotografií, se stala věčně trvající přítomností, kdykoliv, když si fotografie bude prohlížet. Fotografie se pro Nan Goldin staly plnohodnotnými vizuálními stránkami jejího deníku, jehož vynucenost pořizování Nan Goldin také odvozovala ze svých problémů s pamětí (Westfall, 1991), což byla daň za nadměrnou konzumaci alkoholu a drog. Její deníkový záznam reality okolo ní

²¹⁶ PITMAN, Joanna. The Grot and the Glamour. London: The Times, 2002. ISSN 01400460. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/318597995?accountid=17203>

²¹⁷ HAMMOND, Stuart. 2014. Talking children, movies and Instagram with the godmother of the snapshot [online]. Dazed Digital [cit. 2015-5-5]. Dostupné také z: <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20006/1/nan-goldin-goldin-girl>

se pro Nan Goldin stal zrcadlem i sebereflexní sondou do vesmíru jejího vlastního já a zažívaných emocí.

V sérii fotografií, které Nan Goldin ve výše zmiňovaném období vyfotografovala, je možné zřít emoční vzlety i tvrdé bolavé pády, naturalisticky otevřené vhledy do intimního života plného nezávazného sexu, rauše z drogového omámení i palčivě intenzivní pocity čirého zoufalství - například v momentě, kdy je Nan Goldin brutálně zmlácena milencem nebo když zažívala pocity strachu poté, co měla nechráněný pohlavní styk v době, kdy se New Yorkem lavinovitě šířila pandemie smrtelného onemocnění AIDS.

Právě otevřená sexuální explicitnost fotografií Nan Goldinové podle mého názoru implikuje silný voyeuristický náboj, který je specifický tím, že souvisí svým způsobem s nepopíratelnou dávkou exhibicionismu a narcistní posedlostí zaznamenávat nejintimnější okamžiky svého života s nezměrnou frekvencí. Ale pokud fotografie Nan Goldin zmiňují v souvislosti s fenoménem exhibicionismu, tak musím jedním dechem dodat, že to není normální forma exhibicionismu. Jedná se svým způsobem o exhibicionismus vynucený pudem sebezáchovy, jenž instinktivně Nan Goldin cítila a který v ní podprahově vyvolával předtuchu špatného konce pro ni i pro její přátele, jež považovala za svou novou rodinu. V tomto aspektu je možné spatřit i její přesvědčení vytvářet aktivistický záznam historie, tedy záznam historie dění okolo ní způsobem, který umožní změnit budoucnost života jí samotné i dalších aktérů, se kterými Goldin tvořila „rodinnou“ historii. Z toho úzusu tak patrně může vyvěrat rozhodnutí Goldin své fotografie promítat v nočních klubech přátelům formou audiovizuální slideshow (Ruddy, 2009)²¹⁸, ve které její snímky spolu s hudebním podkresem dostávaly jako celek vyšší rozměr – staly se deníkovým filmem, hromadnou sebereflexí jedné generace, médiem hledající společnou identitu, pocity sounáležitosti, zašeptaným voláním o pomoc a procítěným varováním. Slideshow Nan Goldin, které čítaly až 750 fotografií a promítaly i 45 minut v kuse (Westfall, 1991), předurčily pozdější vydání

²¹⁸ RUDDY, Sarah. 2009. "A Radiant Eye Years from Me": Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin. *Feminist Studies*. College Park: Feminist Studies, 35(2): 347-380. ISSN 00463663.

Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/89188193?accountid=17203>

autorčiny nejslavnější publikace nazvané „The Ballad of Sexual Dependency“ (Goldin, 1986)²¹⁹, ke kterému došlo v roce 1986. Uvedená kniha Nan Goldin měla svými obrazovými kvalitami a vyjádřeným poselstvím celosvětový dopad na uměleckou scénu. Působivost této knihy vyplývá především v dojmavě silném, lyrickém ztvárnění jak samotné autorky, tak i jejích odcházejících přátel, kteří většinou umírali na AIDS nebo drogové předávkování²²⁰, zprostředkování obrazů fyzické destrukce mladých lidí, jejichž fyzickou podobu, výraz ve tváři neúprosně rozežirají drogy, nemoci, násilí a psychické vypětí. Dalším působivým elementem zmiňované knihy Nan Goldin je v té době unikátním způsobem subjektivně poddané ztvárnění sexu. Nan Goldinová toto zachycené zničující soukolí drogami nasyceném životní stylu jakoby zázrakem přežila, když se odhodlala podstoupit v roce 1988 odvykací léčbu. V následujících letech vydala Nan Goldin ještě řadu fotografických publikací, ze kterých mám ale pocit, že ani jedna z nich v sobě už neukrývá sílu tak neobyčejně působivého svědectví, se kterým přišla její „The Ballad of Sexual Dependency“. V dalších knihách Nan Goldin se už neukrývá taková bezprostřednost, ohrožení, naléhavost, zoufalství a naděje. Autorka už jakoby neustále variuje obrazové ztvárnění prvků, které jí v její debutové knize přinesly celosvětovou slávu. Na druhou stranu upadající progresivita fotografického díla Nan Goldin vede ke zvýšení voyeuristické povahy jejích fotografií. K této domněnce mě vede pocit, že explicitní voyeuristické vyobrazování souloží mezi mileneckými páry, které už nepatří do autorčiny „rodinné“ komunity, právě svým odcizením od emočního pouta s autorkou snímků, odkrývají svým způsobem emočně vyprázdňený voyeurismus a prostou touhu Nan Goldin šokovat²²¹. Není bez zajímavosti dodat, že Nan Goldin se k fenoménu voyeurismu sama

²¹⁹ GOLDIN, Nan, Marvin HEIFERMAN (ed.), Mark HOLBORN (ed.) a Suzanne FLETCHER (ed.). *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation, 1986. ISBN 9780893812362.

²²⁰ Většina osob, které Nan Goldin ve své knize ztvárnila, zemřela v průběhu 80.-90. let.

²²¹ Voyeuristického sledování souložících párů se například odcizeným způsobem Nan Goldin dopustila při pořizování fotografií, které publikovala ve své knize „The Devil's Playground“ (Goldin, 2003). V ní mimo jiné explicitně zachytila sex dvou mužů Clemense a Jense, se kterými se Goldin spřátelila a požádala je, aby

hlásí (Phillips, 2010)²²² a dokonce stála před několika lety i za vznikem instalace v pařížském Louvre, která téma voyeurství zřetelně akcentuje (Rosenberg, 2011)²²³.

Do žánrové skupiny fotografií snapshotově subjektivního dokumentu, kteří vzešli z podobné lokality a generačního podhoubí jako Nan Goldin a jež jsou dnes označovány za členy tzv. „Bostonské školy fotografie“ (Gangitano, 1995)²²⁴, můžeme řadit Davida Armstronga, Jacka Piersona, Marka Morriscoroeho a Phillipa Lorca-diCorciu, jehož v této práci uvádím v kapitole zasvěcené aranžovanému voyeurismu.

David Armstrong (*1954-2014) byl blízkým přítelem Nan Goldin a podílel se na vzniku některých jejích knih. V jeho díle převažují hlavně stylizované portréty mladých mužů, voyeuristickou povahu bych mohl přiřadit jen některým jeho snapshot momentkám²²⁵. Fotograf Jack Pierson (*1960) podobně jako Armstrong ve své tvorbě akcentuje prvky homosexuální estetiky v zobrazování těl dokonale krásných mužů, což rovněž nelze pro stylizovanou aranžovanost snímků považovat za voyeurské. Nicméně Pierson sám se vyskytuje pod přezdívkou „Jonathan“ v intimních situacích s jinými muži na fotografiích výše jmenovaného fotografa a zároveň Piersonova přítele, kterým byl Mark Morrisroe (*1959-1989). Morrisroe byl excentrický performer a všestranně nadaný umělec a fotograf, který podobně jako Goldin vzešel z bostonské punkové scény. Jeho život byl nesmírně drsný už za jeho útlého mládí, kdy se Mark Morrisroe, jehož matka byla narkomanka, musel jako vyvržené dítě ulice už ve věku pouhých 15. let živil jako prostitut,

jí dovolili fotografovat jejich intimní okamžiky. Viz fotografie: Nan Goldin, Jens inside Clemens, Paris, 2001. V obrazové příloze je tato fotografie uvedena pod označením Cit.6.2.N.G.1.

²²² PHILLIPS, Sandra S. a Simon BAKER (ed.). Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, 2010. ISBN 9780300163438.

²²³ ROSENBERG, Karen. 2011. A Voyeur Makes Herself at Home in the Louvre. New York Times. Late Edition (East Coast). New York, ISSN 03624331. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/909712590?accountid=17203>

²²⁴ GANGITANO, Lia. Boston School. Boston: Institute of Contemporary Art, 1995. ISBN 9780941215053.

²²⁵ Viz fotografie David Armstrong, Night and Day, ca. 1980s.

příčemž jeden z jeho klientů jej, když mu bylo 17 let, těžce postřelil a Morrisroe tento vražedný incident jen zázrakem přežil (Rolle, 2013)²²⁶.

Morrisroeův obrazový záznam intimní životní reality byl rovněž realizován formou snapshotů, které v jeho podání představovaly výtvarným způsobem ručně popisované a často i domalované polaroidy (Morrisroe, 1997)²²⁷. Morrisroe dokázal voyeuristickým způsobem zaznamenávat své milence a přátele v intimních situacích, přičemž často i on sám se stával hlavním subjektem svých fotografií, neboť v jeho archivu snímků můžeme naléznout celou řadu nesmírně sugestivních autoportrétů. Na některých fotografiích Morrisroe ukazuje rovněž sám sebe při masturbaci, což můžeme volně interpretovat za jakýsi případ auto-voyeurismu. Z generace umělců Bostonské školy fotografie žil Morrisroe tím nejdivočejším životním stylem a páčil svíci svého života z obou stran. Užíval drogy, alkohol a praktikoval častý nezávazný sex bez ochrany, což se mu stalo později osudným, neboť Morrisroe ve věku pouhých třiceti let zemřel na onemocnění AIDS. Mrazivě působivé autoportréty na kost vyhublého autora s odevzdaným výrazem člověka vědomě kráčejícího vstříc smrti, které kontrastují s jeho image bezstarostnosti a fyzickou krásu z dob, kdy se u něj nemoc ještě neprojevila, několik týdnů před jeho smrtí, patří k těm vůbec nejsilnějším fotografiím, které za celou dobu své krátké tvůrčí kariéry Morrisroe zhotovil.

Snapshotové polaroidové momentky zvolil jako záznamové médium intimní reality i fotograf Tom Bianchi (*1945), který v USA fotografoval na polaroid v letech 1975 - 1983 (Bianchi, 2013)²²⁸ srazy homosexuální komunity, jejíž byl sám jako gay členem.

²²⁶ ROLLE, Elisa. 2013. Mark Morrisroe (January 10, 1959 - July 24, 1989) [online]. Reviews and Rambling, Dreamwidth Studios [cit. 2015-5-5]. Dostupné z: <http://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/3743897.html>

²²⁷ MORRISROE, Mark, Ezra ZILKHA (ed.) a Cecile ZILKHA (ed.). Mark Morrisroe: My Life. New York: Powerhouse Books, 1997. ISBN 978-157-6870-129.

²²⁸ BIANCHI, Tom., Fire Island Pines: Polaroids, 1975-1983. Bologna: Damiani, 2013. ISBN 9788862082709.

Melancholicky procítěný vizuální jazyk, okořeněný sytě barevnou estetikou obrazového záznamu, se vyznačuje práce izraelské fotografky Elinor Carucci (*1971; nyní žije v USA), která se v určitých rysech (například saturovanou atmosférou poetična) podobá rukopisu výše zmiňované fotografky Nan Goldin. Carucci a její dokumentární činnost nemapuje svět drogově závislých, nýbrž prostředí vlastní rodiny. Na snímcích této autorky, které byly v knižní podobě publikovány pod názvem „Closer“ (Carucci, 2002)²²⁹ v roce 2002, můžeme vidět celou řadu překvapivě intimních momentů, emočních dramát, projevů lásky, což jsou tematické kulisy, v nichž fotografka až voyeuristickým způsobem zachycuje jak své rodiče, tak i sebe samotnou, když se například milovala se svým přítelem. Na rozdíl od Goldin ovšem obrazově vypravěčský jazyk Elinor Carucci svou intimní něžností v sobě neimplikuje fenomén drsné šokující výpovědi, která je právě charakteristická pro tvorbu Nan Goldin.

Japonská fotografka Mao Ishikawa (*1953), která původně žila na Okinawě, kde vyrůstala v blízkosti americké vojenské základny. V roce 1986 odjela se svým přítelem (ex-příslušníkem námořní pěchoty) do Filadelfie a žila tam spolu s jeho rodinou v domě. Během této doby Ishikawa fotografovala i velice intimní situace včetně sexu příteleva bratra s jeho manželkou. Její místy naturalisticky explicitní dokumentární snímky ze souboru, který autorka nazvala „Life in Philly“ (Ishikawa, 2009)²³⁰ jsou do jisté míry černobílou variací na trend syrově šokujícího ztvárnění sexu uvnitř komunity lidí, kteří se před sebou navzájem nestydí sdílet své nejintimnější okamžiky.

Americká fotožurnalistka Donna Ferrato (*1949), na konci 80. let dokumentovala v San Francisku (Ferrato, 2004)²³¹ a jeho okolí hromadné sexuální orgie na swingers party, kterých se sama účastnila a fakt, že se při focení pohybovala nahá, jí dovolil bez povšimnutí fotografovaných osob autenticky zachytit sociální subkulturu lidí holdující volnému sexu.

²²⁹ CARUCCI, Elinor. Closer: Photographs. San Francisco: Chronicle Books, 2002. ISBN 9780811834193.

²³⁰ ISHIKAWA, Mao. Life in Philly: Raifu in Firi. Tokyo: Zen Foto Gallery, 2009. ISBN 870273840.

²³¹ FERRATO, Donna. 2004. Love & lust. New York: Aperture Foundation. ISBN 9781931788335.

Na insiderský vhled do prostředí amerických swingers komunit od Donny Ferrato, navázala v první dekádě nového tisíciletí kanadská fotografka Naomi Harris (*1973). Ta mezi léty 2003-2008 dokumentovala více než 40 hromadných sexuálních orgií, které se děly v prostředí komunity lidí vyznávající společné sdílení sexuálních partnerů. Harris svým mírně sarkastickým a přesto humánně důstojným stylem pohledu dokázala zachytit nevinnou civilnost sexuality lidí, kteří ač nejsou pornoherci, tak dokáží i přesto před ostatními praktikovat sexuální aktivity s odzbrojující otevřeností. V 2010 autorka uvedené fotografie publikovala knize „America Swings“ (Harris, 2010)²³².

V 90. letech převratný odkaz syrově bezprostředních snapshot snímků Nan Goldin našel výraznou odezvu v Evropě, kdy na londýnské a německé umělecké scéně se vyprofilovala celá řada interpretů, kteří na tomto stylu tvorby založili svůj umělecký vizuální rukopis, který oplýval jednou výrazně novátorskou přidanou hodnotou. A sice, že žánr autentické, subjektivní, umělecké a dokumentární fotografie začal fúzovat s odvětvím inscenované fotografie, které bylo napojeno na alternativní pole undergroundových módních a life-stylových magazínů. Mezi etalony toho směru fúzování patřilo zejména duo německých fotografů Wolfgang Tillmans & Jürgen Teller a britský fotograf Terry Richardson. Z těchto tří autorů v rámci kapitoly věnující se voyeuristické dokumentární fotografii vyplývající z členství dokumentaristy v dané subkulturní komunitě, má smysl blíže zmínit z výše uvedené trojice autorů především Wolfganga Tillmanse, protože Terry Richardson rozmělnil svůj umělecký dokumentární talent bohapustou pornografií a z dnešního pohledu i již rutinérskou prací pro reklamní a módní průmysl. Jürgen Teller si stále zachovává vysokou invenční progresivitu, avšak jeho tvorba je rovněž z větší míry spjatá s módním průmyslem, než s dokumentováním komunity svých subkulturních vrstevníků.

Němec Wolfgang Tillmans (*1968) je v současné době považován za jednoho z nejvýznamnějších uměleckých představitelů své generace, která se na německé a londýnské

²³² HARRIS, Naomi, Richard PRINCE (ed.) a Dian HANSON (ed.). America Swings. Köln ; London: Taschen, 2010. ISBN 9783836522281.

scéně vyprofilovala okolo komunity mladých lidí holdující alternativní House music. Tillmans poté, co se jako student přistěhoval do Londýna, rychle splynul s tamním undergroundovým podhoubím lidí, kteří se scházeli v tanečních klubech a poslouchali tu nejprogresivnější alternativní elektronickou hudbu své doby. Po této zkušenosti se po svém návratu do Německa v roce 1988 Tillmans začlenil do subkulturní komunity vyznávající Hardcore styl hudby a současně začal pracovat jako telefonní operátor ve společnosti, na jejíž laserové kopírce začal poprvé experimentovat se s mediem fotografie. Tillmansovi progresivně řízné a svou bezprostředností odzbrojující snapshoty z tanečních klubů, které nezářka zachycovaly i velmi intimní momenty ze života mládeže pařící v rytmu techno hudby na plný plyn až do rána, našly brzy uplatnění v časopisech, které mají dodnes na undergroundové scéně pověst kultovní záležitosti (např. časopisy i-D, Prinz, SPex, Interview a další). Specifikum těchto Tillmansových fotografií, které publikovaly uvedené magazíny, tkví v tom, že mu jako autorovi dali naprostou tvůrčí svobodu, takže Tillmans mohl i za situace, kdy pro tyto magazíny vytvářel na zakázku fotografie například propagující značkové oblečení, naplno používat dokumentární snapshot přístup své tvorby. Proto Tillmansovy fotografie v sobě ukrývají mnohem více intimní psychologický rozměr jeho zobrazených přátel a vrstevníků, než samotný objekt propagovaného módního produktu. Do obrazové přílohy jsem takto laděné fotografie pro názornou ukázkou zařadil sugestivní Tillmansovy portréty přátel Alexe a Lutze z kraje 90. let²³³, které svou intimitou připomínají snímky přátel, které pořizovala fotografka Nan Goldin. Mimořádně silnou fotografií je, co se týče expresivity obrazového podání, například záběr na onanujícího Lutze, kterého Tillmans fotografoval ve křoví²³⁴.

Tillmans, který se nikdy netajil svou homosexuální orientací, ve svých snapshot fotografií často neváhá zobrazit ani například orální sex²³⁵, kterého se jako aktér někdy i otevřeně účastní (tyto snímky zmiňuji v subkapitole věnující se fotografům jako

²³³ Wolfgang Tillmans, Alex and Lutz in the Trees, 1992. Viz snímek označený Cit.6.2.W.T.1. v obrazové příloze

²³⁴ Wolfgang Tillmans, Lutz Wanking, 1991. Viz snímek označený Cit.6.2.W.T.2. v obrazové příloze

²³⁵ Wolfgang Tillmans, Sucking at Roxy, 1993. Viz snímek označený Cit.6.2.W.T.3. v obrazové příloze

spoluaktérům sexu) či dojímavě emoční snímky jeho dlouholetého přítele německého malíře Jochena Kleina, který v roce 1997 podlehl onemocnění AIDS.

Rozsah uměleckého vlivu Tillmanse na sféru moderní fotografie je obrovský. Kromě snapshotové fotografie se Tillmans etabloval i na žánrovém poli fotografování zátiší a krajiny (Halley, 2002)²³⁶, které obrazovým způsobem rozvíjí odkaz esteticky snímaných banalit všedního života, jenž v 70-80. letech započal na poli barevné fotografie například Američan William Eggleston. Tillmansův novátorský přístup zasáhl i pole kurátorské práce, protože jeho osobnost patří mezi průkopníky mřížkově strukturovaného vystavování neadjustovaných fotografií na zdech galerií. Výjimečnost Tillmansovy osobnosti podtrhuje i fakt, že se stal v pouhých 32. letech jako první nerezident Velké Británie laureátem prestižní Turnerovy ceny a v letošním roce (2015) se mu taktéž dostalo cti obdržet ocenění Hasselblad Award (Wikimedia, 2001)²³⁷.

Stylově originální snapshot fotografie Tillmanse otevřely v první dekádě nového tisíciletí cestu dalším talentům současné moderní fotografie. Podobně syrově nevázaný způsob momentkového dokumentování použil v 90. letech v USA fotograf a spisovatel Paul Kwiatkowski (USA), když produkoval na Floridě v devadesátých letech snímky (Kwiatkowski, 2013)²³⁸ ze života marihuanové komunity teenagerů, které svou barevnou intimní intenzitou i trochu vtípně laděnou bizarností připomínají právě fotografie Tillmanse.

Tillmansův styl tvorby ale předznamenal v první dekádě nového tisíciletí vznik aktuální superstar moderní americké fotografie, kterou představuje osobnost Ryana McGinleyho. Fotograf Ryan McGinley²³⁹ (*1977) je v současné době americkým lídrem

²³⁶ HALLEY, Peter., Jan. VERWOERT a Midori. MATSUI. 2002. Wolfgang Tillmans. London: Phaidon. ISBN 9780714841922.

²³⁷ WIKIMEDIA,. 2001. Wolfgang Tillmans. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Tillmans

²³⁸ KWIAWKOWSKI, Paul. And Every Day Was Overcast. New York: Black Balloon Pub, 2013. ISBN 9781936787074.

²³⁹ Ryan McGinley je podobně jako Wolfgang Tillmans homosexuální orientace.

moderní poeticky laděné fotografie. Jeho díla připomínají svou malebností a intimním podkresem subjektivní styl dokumentárních momentek Nan Goldinové a přitom v sobě často neopomíjejí nést emotivní bezprostřednost Wolfganga Tillmanse.

Fotografie McGinleyeho z raného období²⁴⁰, během kterého se v roce 1998 jako student grafického designu přistěhoval do newyorské čtvrti East Village, což je mimochodem stejná čtvrť New Yorku, ve které víc než před deseti lety vytvářela své nejslavnější fotografie z prostředí punkové komunity Nan Goldin, jsou hravými nekomplikovanými snapshoty jeho přátel a představují deníkový záznam adorující sdílení komunitních zkušeností, událostí a saturující vzpomínky na jejich společné prožitky. McGinleyho snímky v rané fázi ukazovaly novou generaci mladých lidí z undergroundové „skate“ subkultury, plné vitalismu, zábavy, bezstarostnosti, užívající si svobodného a hédonisticky šťavnatého životního stylu. Právě emoční laděnost a obsahový odkaz těchto fotografií McGinleyiho vsadily do role mluvčího nové generace²⁴¹. Generace, jejíž obraz není již vyobrazován v tragickém podkresu depresivnosti, smrti, zoufalství a bezvýchodnosti, což jsou atributy, na kterých svou dobovou generační výpověď založili Larry Clark a Nan Goldin. Nová generace v čele McGinleyem jakoby pomyslně přetíná stigmatizující výpovědi předchozích generací a uklidňuje imaginární zvoláním „Takhle žijeme a jsme v pořádku, nebojte se o nás“. Evokace této myšlenkové roviny generačního manifestu nové vlny americké snapshot fotografie může plynout ze samotného názvu první Ryana McGinleyiho knihy „The Kids Are Alright“, kterou vydal ve vlastním nákladu v roce 1999. Fotografie z této knihy se později objevily na jeho první velké samostatné výstavě

²⁴⁰ Jeden z prvních McGinleyových volných fotografických projektů byl nápad si zdi svého studentského pokoje vyzdobit polaroidovými fotografiemi všech svých přátel, kteří jeho pokoj kdy navštívili.

²⁴¹ Ryan McGinley. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Ryan_McGinley; (Ryan McGinley, 2001-)

(McGinley, 2003)²⁴², kterou s pomocí kurátorky Sylvie Wolf McGinley uskutečnil ve věku pouhých 25. let v roce 2003 v prestižním Whitney Museum of American Art v New Yorku.

McGinleyovy snímky z let 2004-2014 už přestávají být pouze nahodilými snapshoty²⁴³, protože jsou často autorem rafinovaně režírovány dle jeho tvůrčích představ. Autor při nevázaných výletech se svými přáteli americkou krajinou determinuje vznik dějových a kompozičních okolností a pak s fotoaparátem vyčkává, až se mu podaří zachytit to, co bylo jeho tvůrčím cílem. Řada McGinleyových snímků může připomínat pozorný pohled voyeurů, který subjekty autorových aranžmá sleduje zpovzdálí.

Podobnost McGinleyho fotografií se subjektivně dokumentárním stylem Nan Goldinové nevyplývá jen z poeticky saturovaného vizuálu snímků, které mimochodem svou světelnou atmosférou připomínají vizuální estetiku (Ryan McGinley, 2001-) známou z některých filmů amerického režiséra Terrence Malicka²⁴⁴. Paralelu mezi oběma autory spatřuji také v obdobné atmosféře intimity, která byla dosažena kromě vědomého tvůrčího záměru autora i v jeho členství ve fotografované komunitě, protože jak Nan Goldinová, tak McGinley fotografovali svoje přátele a díky tomu mohli do svých snímků pojmout hloubku sdílené intimity. I zde je ovšem třeba dodat zopakovat výše uvedenou tezi, že manifest McGinleyho částečně aranžovaných snímků v sobě neukrývá depresivní a úzkostlivě bezvýchodný obraz tragických osudů lidí závislých na drogách, jak například známe z nejslavnějších fotografií Nan Goldin. Poselství z části aranžovaných fotografií amerického autora vyznívá přesně opačným způsobem, neboť vizuálně podmanivým způsobem pje ódu na éru bezstarostného mládí a básnivě vykresluje soužití mladého člověka s plenérem přírodní divočiny.

²⁴² MCGINLEY, Ryan a Sylvia WOLF (ed.). *The Kids Are All Right*. New York: Whitney Museum of American Art, 2003. ISBN 269002758.

²⁴³ WIKIPEDIA,. 2015. Ryan McGinley. *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Ryan_McGinley

²⁴⁴ Viz například jeho film „Days of Heaven“ z roku 1978, který byl celý výhradně natáčen pouze při východu či západu Slunce.

Další umělec z okruhu blízkých přátel²⁴⁵ Ryana McGinleyiho - Dash Snow (*1981-2009), zanechal v oblasti voyeuristicky explicitních snapshotů hlubokou rýhu navzdory tomu, že se jako umělec primárně věnoval tvorbě provokativně laděných koláží. Fotografování polaroidových snímků, s nímž Snow začal už ve svých 16. letech, byla spíše jeho postranní aktivitou, která sloužila k zabíjení volného času a především jako nástroj dovolující si ráno vzpomenout, co vlastně ve víru bujaré konzumace drog a alkoholu dělo minulý večer (Micchelli, 2006)²⁴⁶. Zatímco snapshoty v podání například Nan Goldin, Wolfganga Tilmanse či Ryana McGinleyiho v sobě implikují tvůrčí kontrolu autoru nad zaznamenávanou kompozicí obrazu, tak Dash Snow své polaroidové momentky (Snow, 2009)²⁴⁷ pořizoval živelně, nahodile, bez velkého přemýšlení a s ignorancí k dodržování technické kvality snímků. Jeho obrazové deníky frenetickým způsobem prohýřených nocí jsou plné velmi explicitních záběrů dokumentující nejen užívání drog, ale i průběh divokých sexuálních orgií a uskutečňování různých provokativních performancí. Řadu snímků, na kterých se Dash Snow fotografuje při sexu, ještě pro ilustraci uvádím v subkapitole „Fotograf jako spoluaktér intimního děje“.

Hyperaktivnost, živelnost a nezvladatelná nekonvenčnost Dashe Snowa jej v průběhu v půli první dekády katapultovala mezi přední osobnosti americké undergroundové umělecké komunity. Kultovnost osobnosti²⁴⁸ Dashe Snowa ještě více zesílila jeho předčasná smrt v roce 2009, kterou zavinilo fatální předávkování drogami a alkoholem. (Smith, 2009)²⁴⁹

²⁴⁵ Na řadě starších snímků McGinleyiho je zachycen Dash Snow (platí to i naopak) a další jeho blízký přítel sochař Dan Colen.

²⁴⁶ MICCHELLI, Thomas. 2006. Dash Snow [online]. Brooklynrail.org: The Brooklyn Rail - Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture [cit. 2015-5-5]. Dostupné také z: <http://www.brooklynrail.org/2006/10/artseen/dash-snow>

²⁴⁷ SNOW, Dash. Dash Snow: Polaroids. Berlin; Los Angeles: Peres Projects, 2009. ISBN 9780981765846.

²⁴⁸ Dash Snow byl po své smrti často označován za nekorunovaného krále tzv. „Hipster“ subkultury.

²⁴⁹ SMITH, Robert. 2009. Dash Snow, New York Artist, Dies at 27 [online]. Artsbeat.blogs.nytimes.com: The New York Times [cit. 2015-5-5]. Dostupné také z: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/07/14/dash-snow-new-york-artist-dies-at-27/>

I přes optimistický patos nové generace McGinleyiho a spol. coby optimistických dokumentátorů světa svých komunit, zdrcující svět drog sám od sebe nevymizel. Znepokojivý odkaz intimní sondy do života drogově závislých, jak jej představila v minulosti Nan Goldin, oživila mezi léty 2004-2007 ve své knize "Ninth Floor" (Dimmock, 2007)²⁵⁰ newyorská fotožurnalistka Jessica Dimmock (*1978), když se jí podařilo proniknout do komunity narkomanů závislých na heroinu. Výsledkem je moderní variace na dílo Nan Goldin, která rovněž syrově drsným způsobem ukazuje pekelný život drogově závislých. Zvláště silné jsou snímky, na kterých autorka šmíruje fotoaparátem jednu z žen, která si na drogy přivydělává prostitucí, či zblízka dokumentuje hádky a fyzické konflikty mezi partnerským párem narkomanů, což ve svém voyeuristicky sledujícím dokumentačním postupu evokuje podobnost s filmovými časosběrnými projekty české dokumentaristky Heleny Třeštíkové.

Zajímavý pohled na mafiánský život v korejské odnoži Jakuzu přinesl Yang Seung Woo (*1966), který žil v mládí se svými přáteli divoký životní styl, jenž neměl daleko k organizovanému zločinu. Poté, co jeho blízký přítel byl usvědčen z nájemné vraždy a před svým nástupem do vězení spáchal raději sebevraždu oběšením, se Woo rozhodl utéct do Japonska, aby tak unikl vidině, že by jako člen Jakuzu dopadl stejně jako jeho přítel. Po více než dvaceti letech se Woo rozhodl už jako fotograf na čas vrátit do svého rodného města a najít své přátele z mládí, kteří pro Jakuzu pracovali. Výsledkem jeho pobytu byl syrově silná série černobílých fotografií, zachycující sex s prostitutkami, agresi, hédonismus gangsterského života a depresivní nostalgii střídanou místy s radostí z opětovného shledání starých přátel. Tyto všechny emoce se autorovy podařilo vměstnat do knihy nazvané „The Best Days“ (Seung-woo, 2012)²⁵¹, která představuje intimní sondu do životního stylu jeho gangsterských přátel a jež vyobrazuje expresivnost noční tahů, které autor a jeho staří

²⁵⁰ DIMMOCK, Jessica. a Alison. MORLEY (ed.). The Ninth Floor. Rome: Contrasto, 2007. ISBN 9788869650598.

²⁵¹ SEUNG-WOO, Yang. The Best Days. Tokyo: Zen Photo Gallery, 2012. ISBN 978-4905453178.

přátelé spolu uskutečňovali, když nostalgicky zapíjeli ztracené mládí i památku svého zemřelého společného přítele.

6.3. Fotograf jako spoluaktér intimního děje

Do této subkapitoly jsem zařadil fotografická díla, ve kterých je intimní děj fotografem nejenom voyeuricky zaznamenáván, ale i aktivně spoluvytvářen. K prvkům voyeurismu se při explicitním ztvárnění intimních aktů se zde ještě připojují elementy exhibicionismu a v některých případech patrně i stopy narcismu.

Komplikovanou směs různých druhů voyeurismu, které se vzájemně umocňují, předvedla ve svém souboru „The Lust Lady“ (Toloui, 2007)²⁵² americká fotografka Cammie Toloui, když na začátku devadesátých let coby studentka fotografické školy si přivydělávala ke studiu jako striptérka v peep show sex klubu v San Francisku. Toloui svým aparátem zaznamenávala své klienty, kteří při sledování její show v privátní kabině masturbovali. Stala se tak voyeurkou voyeurů a současně spoluvytvářela intimní děj tím, že před klienty zdarma masturbovala jako výměnu za to, že jí dovolili je fotografovat. V kabině Cammie Toloui se stala často svědkyní setkání se zvláštními typy lidí holdujícími například fetišismu, rektální autoerotice a jiných anomálií lidské sexuality, takže autorčina netradiční voyeurská sonda nabývá i podob svérázného sociologicko-sexuologického výzkumu. Když po dvou letech vykonávání této profese přinesla do fotografické školy v rámci cvičení „nafotografujte svůj den“ ukázat své pořízené fotografie, tak ohromila nejenom svého učitele, ale i celou třídu²⁵³.

Česká fotografka Libuše Jarcovjáková (*1952) ve svém cyklu „Vražedné léto“ v 80. letech vypracovala velmi intimní sondu odkrývající stísněnou emocionální a sexuální sevřenost milostného románku se svou tehdejší milenkou. Na řadě záběru autorka

²⁵² TOLOUI, Cammie. 2007. Lusty Lady Series [online]. Cammiet.com: Cammie Toloui Photography [cit. 2015-5-5]. Dostupné také z: <http://www.cammiet.com/about-the-lusty-lady-series.html>

²⁵³ Tamtéž.

fotografuje i samu sebe, své intimní partie nesoucí stopy vzrušení i nahé tělo. Podobně jako Nan Goldin, tak i pro Jarcovjácovou fotografování podle jejích slov znamenalo terapeutický nástroj jak se vyrovnat z pocíťované krize, z vědomí, že její intimní vášeň a vztah s přítelkyní nemá před sebou dlouhou budoucnost²⁵⁴. Když autorka po letech fotografie ze svého cyklu Vražedné léto vystavila v roce 2012 na Měsíci fotografie v Bratislavě, tak na mě její výstava „Jiná řeč“ instalovaná v Open Gallery hluboce zapůsobila a považoval jsem ji za jednu vůbec z nejzdařilejších z celého ročníku uvedeného fotografického festivalu.

Zatímco intimní fotografie Libuše Jarcovjácové ukazují výjimečnou uměleckou citlivost, odvahu se otevřít a podělit se o své starosti, tak na fotografické práci dalšího českého fotografa, kterého v této práci uvádím, mám problém naléznout vůbec nějaké pozitivní přednosti. Český fotograf Vlastimil Kula má na umělecké scéně pověst kontroverzního tvůrce, jehož fotografie dle mého názoru překročily hranici oddělující od sebe uměleckou fotografii a sféry reprezentující pole vyprázdněné pornografie a podbízivého kýče, jehož jediný cílem je šokovat. Nicméně pro účel této kapitoly, reprezentující fotografy, kteří se zachycují při intimně explicitní činnosti si Vlastimila Kulu, i přes výše uvedené výhrady a pochybnosti, dovolím uvést. Jádrem Kulovy tvorby²⁵⁵ spočívá v téměř obsesní posedlosti se zaznamenávat při sexu s ženami, které fotografuje. Autor neváhá fotografovat i svou ejakulaci a přitom umělecké vakuum svých fotografií maskuje ozvláštňujícím efektem tonality černobílého obrazu. Jediné, co nelze Vlastimilu Kulovi upřít, je to, že se mu překvapivě podařilo přesvědčit německé prestižní vydavatelství Taschen, aby mu vydalo autorskou monografii (Kula, 2001)²⁵⁶ jeho erotických fotografií.

²⁵⁴ Osobní rozhovor s Libuší Jarcovjácovou, 30.4. 2014.

²⁵⁵ Fotografické dílo Vlastimila Kuly oceňují zejména někteří profesionálové ze spřízněných oborů. Například přední odborník na sexuální deviace Prof. MUDr. Petr Weiss má jednu z Kulových fotografií zachycující sex autora se svou manželkou, pověšenou doma na zdi ve formě velké zvětšeniny. Zdroj: Osobní rozhovor, Prof. Petr Weiss, 8.4. 2014.

²⁵⁶ KULA, Vlastimil. 2001. Vlastimil Kula. Köln: Taschen. ISBN 9783822822586.

Příkladem další diskutabilního počínu nakladatelství Taschen může být považováno vydání knihy „Terryworld“ světoznámého britského módního a portrétního fotografa s kontroverzní pověstí Terryho Richardsons. Terry Richardson (*1965), který patřil spolu s Wolfgangem Tillmansem v 90. letech za velkou hvězdu nonkonformní fotografie, která vzešlé z alternativní subkultury své generace. Terry Richardson, který si postupem času svými provokujícími syrovými fotografiemi akcentující téma sexismus, mezi svými fanoušky spoluvybuoval kult osobnosti srovnatelný s aureolou slávy rockových hvězd²⁵⁷, v knize „Terryworld“ (Richardson, 2004)²⁵⁸ umístil fotografie, které fatálním způsobem boří veškerá tabu panující ohledně sexuálně explicitního zobrazování sexu a mírou nevkusu dokázal šokovat i nejednoho otrlého diváka. V knize například nalezneme ryze pornografické snapshoty Richardsonovy kopulace s modelkami a pornohvězdami (některé z nich fotografoval jeho asistent). Krom pornografie v dané knize rovněž nalezneme i vysloveně nechutné záběry kálení do úst, čištění zubů šňůrkou od použitého tampónu zasunutého v pochvě či zoofilní vyobrazení Richardsonovy soulože s ovci. Tento počín zde uvádím jako odstrašující příklad snahy šokovat za každou cenu u fotografa, který se při uvažování, jaké fotografie publikovat, lehkověžně řídí heslem „Směj se teď a plač později“. Jedná se i o názornou ukázkou toho, jak i zavedený tvůrce může fatálním způsobem torpédovat svoji uměleckou pověst. Po vydání uvedené knihy a rovněž provalení sexuálního skandálu (Nelson, 2014)²⁵⁹, v rámci něhož byl Richardson opakovaně ze strany několika modelek obviňován ze sexuálního zneužívání, s Richardsonem zrušila dosavadní spolupráci

²⁵⁷ Na trhu se dokonce prodávají figurky vyobrazující Terryha Richardsons; Viz například zde:

<http://hypebeast.com/2009/10/uncleyork-tokyo-element-terry-richardson-toy-figure> má dokonce

²⁵⁸ RICHARDSON, Terry a Dian HANSON (ed.). Terryworld. Köln: Taschen, 2004. ISBN 9783822822555.

²⁵⁹ NELSON, Alani. 2014. A Brief History of Terry Richardson's Most Ratchet and Grossest Moments - Terry Richardson's infamous book "Terryworld" is filled with uncensored and raw photography [online]. Complex.com [cit. 2015-5-3]. Dostupné také z: <http://www.complex.com/style/2014/08/a-brief-history-of-terry-richardsons-worst-moments/terryworld-photo-books>

(Wallace, 2014)²⁶⁰ celá řada prestižních módních vydavatelství a firemních značek (například Vogue, H&M, Equinox a další).

Schopnost otevřeně dokumentovat sexuální aktivity, kterých se sám autor účastní, můžeme najít i na řadě snímků německého fotografa Wolfganga Tillmanse, jehož osobnost jsem již zmiňoval v předešlé subkapitole. Tillmansovy snímky ze série Stiefelknecht, které pořídil v roce 1993 v Kolíně nad Rýnem, například ztvárňují, jak si Tillmans nechává od muže orálně dráždit svoje přirození nebo jak ztopořeným údem vniká do rozepnutého poklopce svého homosexuálního protějšku.

Nejvýraznější fenomén auto-voyeurismu, narcismu, posedlosti, hodnotového úpadku, závislosti a expresivně explicitního zobrazování sexu totálně oproštěného od citově emocionální vložky, představuje dlouholeté dílo francouzského fotografa a člena agentury Magnum Antoine D'Agathy. D'Agatha byl již při svých studiích na v Mezinárodním centru fotografie v New Yorku silně ovlivněn tvorbou Nan Goldin a Larryho Clarka (Antoine D'Agata, 2001)²⁶¹, což u něj vyvolalo fascinaci dekadentním fragmentům celku lidské existence a názorově propadl negativnímu vymezení se vůči dle jeho slov přetvářce a zhoubě neokapitalistické společnosti, která podporou atmosféry konzumu a stanovováním zotročujících morálních pravidel odvádí člověka od prapůvodnosti jeho existence a vzbuzuje dle něj falešný pocit bezpečí před strastmi života a smrti (Trinder, 2014)²⁶². Poznávacím znamením hlavního proudu D'Agathovy tvorby je jeho posedlost sexuální turistikou, kdy během cestovních pobytů do různých zemí (nejčastěji do Kambodže)²⁶³ D'Agatha využívá

²⁶⁰ WALLACE, Benjamin. 2014. Search profile June 15, 2014 8:00 p.m. Is Terry Richardson an Artist or a Predator? [online]. Nymag.com [cit. 2015-05-09]. Dostupné z: <http://nymag.com/thecut/2014/06/terry-richardson-interview.html>

²⁶¹ Antoine D'Agata. Wikipedia: the free encyclopedia. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-. Dostupné také z: http://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_D%27Agata

²⁶² TRINDER, Kingston. 2014. Documenting the dirty [online]. [cit. 2015-5-5]. Dostupné také z: <http://www.dazeddigital.com/photography/article/19240/1/documenting-the-dirty>

²⁶³ Viz dokumentární film „The Cambodian Room“ z roku 2009, který je věnován A. D'Agathovi.: <http://www.cambodianroom.net/wp/>

služeb levných prostitutek a obcuje s nimi celé dny zdrogován amfetaminem a jinými omamnými látkami a hořčnatě se přitom neopomíná fotografovat nejčastěji pomocí aparátu připevněného na stativu. Své tělo a participací na vytváření intimního děje považuje Agatha za způsob obrany před současnou realitou světa, považuje ho za jakýsi nástroj, jak realitě utéct. Fotografie (Agata, 2003)²⁶⁴ D'Agathy jsou zbavené krásy, úsměvů, pocitů štěstí a navozují iluzi, že bytí ve světě v sobě implikuje jen bolest, krev, otevřené a hnisající rány, šílenství, exaltovanou a predátorský způsobem akcelerovanou živočišnost zbavenou stop po všech attributech konejšivého lidství a tepající posedlost demony duševní vyprázdněnosti. Dalším poznávacím znamením Agathových snímků, je používání pohybové neostrosti jako tvůrčího prostředku, což právě dovoluje v očích diváka evokovat již zmiňované dojmy hořčnaté přeludnosti a dekadentně zničující živočišné vášně vyplývající ze stylizované atmosféry inferna lidského bytí. Neostrotí částečně či zcela destruované tváře osob na Agathových fotografiích poměrně zřetelně apropriují výtvarný rukopis malíře Francise Bacona²⁶⁵ a alternují jeho vizuální odkaz dekadentnosti do sféry fotografického média. V současnosti (Agata, 2014)²⁶⁶ se dřívější neobvyklost a progresivita díla D'Agathy viditelně rozmělnuje stálým a rutinním opakováním týž motivů zachycených identickou technikou, což z jeho díla postupně činí impotentní konglomerát tvůrčího sebevykrádání, jehož schopnost překvapit a šokovat diváka něčím novým se snižuje se zrychlujícím se tempem.

Snapshot polaroidové záznamy svých sexuálních zážitků s bezelstnou přímostí a pozérským frajerstvím pořizoval Dash Snow, jehož jsem již zmiňoval výše. Snowovy záznamy souloží či hromadných sexuálních orgií, ukazují Snowa samotného a jeho přátele v těch nejintimnějších pozicích. Ačkoliv explicitní fotografie Dashe Snowa byly pořizovány pouze intuitivně bez předchozí stylizace jen jako potřeba zaznamenat chvíle nesoucí se na vlně extáze a sexuální euforie v rytmu drogového opojení, tak přesto jeho fotografie nejsou

²⁶⁴ AGATA, Antoine d', Christian CAUJOLLE (ed.) a Bruno LE DANTEC (ed.). *Insomnia*. Marseille: Images en manoeuvres, 2003. ISBN 9782908445756..

²⁶⁵ Viz například Baconův obraz *Two Figures* z roku 1953.

²⁶⁶ AGATA, Antoine d', Xavier BARRAL (ed.) a David PICKERING (ed.). *Antibodies: Antoine D'Agata*. Munich: Prestel, 2014. ISBN 9783791349572.

jen nudně popisnými momentkami. Vyzařuje z nich intimita bez zkrášlující přetvářky a nalézá se zde i určitá mladistvá křepčivost snoubící se nabuzenou vitalitou, přičemž některé fotografie nesou i obtisk autorova jízlivého smyslu pro humor.

Intimní momentky ze svého života čas od času na svých fotobložích publikovali představitelé moderní snapshotové vlny polské fotografie, pro které se vžilo označení „Polský blog“²⁶⁷ a do které jsou řazeny například fotografové Kuba Dabrowski, Karol Grygoruk, Filip Zawada a další. Kuba Dabrowski (*1980) v minulosti na svém blog umístil řadu otevřeně intimních snímků. Na jedné z fotografií je například zachycený se ztopořeným přirozením v přítomnosti své přítelkyně, která se ho dotýká. Snapshoty Polského blogu nejsou v žádném případě tak explicitní, jako například polaroidy Dashe Snowa, protože je z nich cítit určitá estetika poetiky, důvtipu, genius loci zachycených míst i zažitých situací, což jsou prvky, které autorům účinně brání povrchně zabřednout do dimenze pomyslného dna explorační pornografie.

Citově laděným voyeurskou vhledem do sféry intimního soužití s partnerem přinesl například nizozemský fotograf Prins de Vos (*1990), který ve svém cyklu „Enclose“ (Vos, 2013)²⁶⁸ pořizoval fotografické momentky ilustrující otevřenou výpověď o lásce dvou homosexuálů.

Singapurský fotograf Sean Lee (*1985) neotřelým způsobem zaplul do subkultury transsexuálů tím, že v rámci práce na vytváření svého projektu „Shauna“²⁶⁹ v sobě vytvořil nové transsexuální ego pojmenované Shauna a v převleku za ženu sebe fotografoval v intimních chvílích, které prožil jak s ženami, tak i s muži. Stal se tak voyeurem svého imaginárního ega, které ovšem, vezmeme-li v úvahu nasazení i odhodlání dohrát svou roli až do krajností, nemuselo být tak zdánlivé povahy, jak se to z autorova alibisticky pojatého popisu jeho vlastního projektu může na první pohled zdát.

²⁶⁷ Označení „Polský blog“ například užívá Vladimír Birgus

²⁶⁸ VOS, Prins de a Arthur JAPIN (ed.). Enclose. London: SPBH, 2013. ISBN 9789082083101.

²⁶⁹ Autorskou publikaci „Shauna“ Lee vydal jako knihu vlastním nákladem. Viz

<http://www.seanlephoto.com/SHUANA-BOOK/Buy/1/caption/>

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Do této subkapitoly jsem se rozhodl zmínit fotografy, kteří prostřednictvím svých fotoaparátů byli pozorovateli sexuálních aktivit. Podobně jako u podkapitoly 6.1. „Intimní sonda do světa nočních podniků“, i zde hraje hlavní úlohu dokumentování sexu a procesů s ním spojených, stejně jako fakt, že v této sekci své práci zmiňují tvůrce, jejichž subjekty věděli, že jsou jimi fotografováni. Voyeuristický rozměr z jejich fotografií opět vychází z teze, že autoři svými snímky zprostředkují divákovi pohled na sex a následně jej tak a priori staví do role přihlížejícího voyeura.

Jako určitý mezník prolamující tabu ve sféře nepornografických uměleckých pokusů v zachycení autentické sexuální situace, můžeme spatřit v období 60. let minulého století, tedy v době, ve které panoval všeobecný rozpuk společnosti a řada letitých tabuizovaných témat byla prolomena.

Revoluční stopou v tomto směru zanechal v roce 1964 například krátký film „Blow-up“ amerického umělce, filmaře a fotografa rusínského původu Andyho Warhola, v němž autor voyeuristicky upjatým záběrem kamery zblízka snímá tvář mladého muže, kterému žena mimo záběr kamery orálně dráždila penis, přičemž jej po pár minutách stopáže filmu přivedla posléze až k sexuálnímu vyvrcholení. Andy Warhol byl jeden z mála autorů, o kterém se otevřeně vědělo (Maslin, 1987)²⁷⁰, že je na něj možno nahlížet jako voyeura i ve smyslu jeho definice coby sexuální odchylky, protože Warhol se svojí fascinací sledovat sex nikdy netajil (Paris, 1994)²⁷¹, přičemž tuto formu sexuálního rozptýlení preferoval před konvenčním průběhem sexu, neboť měl často až fóbistický odpor k fyzickému kontaktu. Warholovo voyeuristické sledování tváří lidí, prožívajících orgasmus, našlo ve fotografickém světě odezvu a inspirovalo řadu fotografů k zachycení tohoto tematického nápadu skrze

²⁷⁰ MASLIN, Janet. Film: Andy Warhol [online]. Late Edition (East Coast). New York: New York Times, 1987 [cit. 2015-06-02]. ISSN 03624331. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/426530306?accountid=17203>

²⁷¹ PARIS, Barry. Warhol..Warhol..Warhol. Pittsburgh: Pittsburgh Post - Gazette, 1994. ISSN 1068624X. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/392025293?accountid=17203>

fotografické médium. Jako příklad z moderní doby uvádím v obrazové příloze snímky britského fotografa Stuarta Sandforda, který vytvořil v roce 2007 sérii Cumfaces, jež podobně jako Warholův „Blow Up“ zachycuje tváře mužů při prožívání orgasmu.

Názorný příklad voyeuristické fúze šmírující filmové sekvence a statické fotografie představuje dílo Sanne Sannese (*1930-1967), což byl holandský filmař a fotograf, pro jehož tvorbu byly mimo jiné charakteristické voyeuristicky detailní záběry zobrazující milence při sexu (Sannes, 2008)²⁷². Jeho téměř pornografická série Erotomaniac v sobě ukrývá vysokou emoční expresivitu. V krátkém filmu „Dirty Girl“ z roku 1965 Sannes pracuje ve stylu dynamicky rozpořbované slideshow po sobě jdoucích fotografických záběrů²⁷³, které vyobrazují motiv slídiveho špohování milenců. Výrazovou explicitnost uvedeného filmu ještě zdůrazňuje podkresové ozvučení, ve kterém převažují zvuky expresivně přerývavého vzdychání evokující dějový akt vášnivého milování v přírodě. Obrazový styl těchto výjevů není úplně nepodobný například některým fotografiím kyjovského voyeuru Miroslava Tichého.

Pro mě osobně bylo zajímavým objevem, když jsem při prohledávání rozsáhlého fotografického díla slavné americké fotografky Diane Arbus narazil na některé její málo známé fotografie, ve kterých Arbus zaznamenala až voyeurským způsobem sexuální aktivity mnohdy nečekaně explicitním způsobem. Jedna z jejích fotografií²⁷⁴ z roku 1966 kupříkladu ukazuje mladý milenecký pár v posteli v situaci, když žena rukou dráždí mužův penis. Další snímky Arbusové z volně pojmenované série „Couple on Couch“ (Arbus,

²⁷² SANNES, Sanne, Cecile van der HARTEN (ed.), Gerard van WESTERLOO (ed.) a Karen GAMESTER (ed.). Sanne Sannes 1937-1967: Faces of Love, photographs. Winterswijk: Olympus Cameras Photogallery, 2008. ISBN 9065790543.

²⁷³ Autor pracuje při zobrazování jednotlivých záběrů filmu také s metodou dynamického přibližování fotografií alias metoda tzv. „panningu“, čímž Sannes předběhl svou dobu o několik dekád.

²⁷⁴ Diane Arbus, Couple in Bed Under a Paper Lantern, N.Y.C., 1966. Viz obrazová příloha pod označením Cit.6.4.D.A.1

2003)²⁷⁵ až expresivním způsobem ukazují milenecké páry při líbání, při souloži²⁷⁶ a dokonce ukazují záběr, který svým emotivním vyzněním připomíná pozdější barevné deníkové záznamy Nan Goldin, která dokázala zachytit pocity duševní deziluze ve tváři ženy²⁷⁷, která po milování s mužem hledí se zasmušile zpytujícím výrazem ve tváři mimo objektiv autorky jakoby do prázdna. Intimní kontakty mezi muži jsou u Diane Arbus zachyceny například v rámci jejího dokumentování natáčení gay pornofilmu²⁷⁸ a rovněž i v dalších fotografiích Arbus můžeme vycítit intenzivní atmosféru intimity panující mezi mužem a ženou²⁷⁹.

Zobrazování sexu je vlastní i japonské škole poválečné fotografie, ve které dominuje například již zmiňovaný fotograf Nobuyoshi Araki Arakiho paralyzující otevřenost při zobrazování explicitních výjevů téměř pornografické povahy, je nejvíce zřetelná v sérii dokumentárních snímků z japonských sex clubů v tokijské čtvrti Shinjuku. Za nejvíce ilustrující příklad takto charakterizovaných Arakiho fotografií považuji snímky, které autor pořídil v letech 1978 - 1985 a jež byly publikovány v knize „Tokyo Lucky Hole“ (Araki, 1997)²⁸⁰ v roce 1997. Tato Arakiho kniha, která sice svým rozměry není větší než formát papíru A5, nicméně na svých 666 stran (!) skýtá ohromné množství více než 800 fotografií, ze kterých je valná část pornografické povahy. Araki, který navštěvoval s přáteli erotické kluby v Tokiu v době jejich největšího boomu, zachytil věrně prostředí japonských bordelů, jejichž další rozvoj a existenci rázným způsobem zbrzdila nová legislativa schválená v roce

²⁷⁵ ARBUS, Diane, a San Francisco Museum of Modern ART. 2003. Diane Arbus: revelations. New York: Random House. ISBN 9780375506208.

²⁷⁶ Diane Arbus, Couple on couch, from Contact sheet No. 43754 of 35 mm roll film, ca. 1966. Viz obrazová příloha pod označením Cit.6.4.D.A.5

²⁷⁷ Diane Arbus, Girl sitting in bed with her boyfriend, N.Y.C. 1966. Viz obrazová příloha pod označením Cit.6.4.D.A.2

²⁷⁸ Diane Arbus, A photograph made in during the filming of pornographic movie, 1968. Viz obrazová příloha pod označením Cit.6.4.D.A.4

²⁷⁹ Diane Arbus, Groom Kissing His Bride, N.Y.C., 1966. Viz obrazová příloha pod označením Cit.6.4.D.A.3

²⁸⁰ ARAKI, Nobuyoshi. Tokyo Lucky Hole. Köln: Taschen, 1997. ISBN 38-228-8189-9.

1985. Arakiho fotografie až vyčerpávající formou (především z pohledu diváka pocházejícího z evropské provenience) servírují nespočet vyobrazení sexuální kontaktů mezi Arakim a přáteli na jedné straně a prostitutkami na straně druhé, se kterými Araki a jeho přátelé přišli během svých spanilých jízdách po nočních obskurních klubech ve čtvrti Shinjuku do styku.

Voyeurský rozměr Arakiho dokumentování prostředí nezávazného a prodejného sexu je nesporný. Vyplývá z enormní plejády vyobrazení sexuálních kontaktů všeho druhu, orální sexu, souloží a autor dokonce neváhá ani sám sebe do fotografií zapojit, protože sex s prostitutkami byl výrazem jeho posedlosti a životního stylu, jenž vyplýval hedonistického opojení a svobody, kterou skýtala dobová atmosféra rámující projevy morálního kolapsu japonské kultury v éře 70-80 let minulého století.

Téma explicitního zachycování sexu je charakteristické i u dalších japonských fotografů Arakiho generace, kde, co se významu týče, spoludominuje i Arakiho vrstevník již zmiňovaný fotograf Daido Moriyama, u něhož se mi ale nepodařilo naleznout tak intimní vyobrazení sexu s prostitutkami, jako u Arakiho. Nicméně prostředí Shinjuku a sexuálních radovánek uvnitř jeho erotických klubů a hodinových „Love“ hotelů, ztvárnili jiní japonští fotografové. Například přední představitel japonské subjektivní fotografie Shōmei Tōmatsu (*1930 - 2012), ke kterému okruh lidí Arakiho generace vzhlížel s respektem a obdivem jako ke svému duchovnímu otci, ve čtvrti Shinjuku zachytil řadu intimních záběrů. V jeho tvorbě lze objevit fotografie například ze série Eros z 60. let, které v sobě nezapřou voyeuristický pohled v zobrazování sexuálního aktu. Tomatsova tvorba spolu se skupinou japonských fotografů okolo časopisu Provoke, tvoří jednu ze zásadních vývojových kapitol v japonské poválečné fotografii.

Další japonský fotograf Keizo Kitajima (*1954), který byl v 80. letech jedním ze studentů Daido Moriyamy, fotografoval kromě oblasti Shinjuku, také noční život na ostrově Okinawa, přesněji řečeno v okolí americké vojenské základny Koza, kde se díky početné přítomnosti amerických vojáků vytvořila celá subkultura sex klubů, kam se vojáci

chodili ve svém volném čase náležitým způsobem odreagovat (Kitajima, 2009)²⁸¹. Kitajima v podobném duchu fotografoval také v New Yorku (Kitajima, 1982)²⁸², kam často cestoval.

Syrové a expresivní zobrazování sexu nebylo posledních desetiletích 20. století vlastní jen japonské škole subjektivního dokumentu. Výraznou stopu v evropských dějinách fotografie zanechali fotografové ze skandinávských zemí, kteří navázali na výrazný citově zabarvený obrazový styl tvorby, jehož průkopníkem byl švédský dokumentární fotograf Christer Strömholm .

Jiný švédský fotograf Anders Petersen, který v 60. letech byl jeden z žáků Christera Strömholma, jehož jsem již zmiňoval výše v subkapitole týkající se intimní sondy do světa nočních podniků, po vytvoření souboru *Café Lehmitz* v roce 1967, postupem času ve své tvorbě vystupňoval míru zobrazování intima do mnohem explicitnější expresivní podoby. V prvním desetiletí 21. století jeho tvorba vrcholí vytvoření dokumentárních souborů - např. *Close Distance* 2002 (Petersen, 2002)²⁸³, *Roma Diary* 2005 (Petersen, 2005)²⁸⁴, *French Kiss* 2008 (Petersen, 2008)²⁸⁵, *Sète 08* (Petersen, 2008)²⁸⁶ a *Soho* 2011 (Petersen, 2012)²⁸⁷ ve kterých Petersen nezřídka neváhá blízko sledovat sexuálně explicitní obsah fotografovaného děje, který se před ním jakožto fotografem odehrává. Petersenovy snímky zachycující sex mají zvláštní náboj procítěné a temné atmosféry, evokující chvilkové zatmění smyslů a rozumu ve víru zobrazované vášně. Jeho fotografie jsou plné energie, pohybové neostrosti i řezavě hutné ostrosti, když například snímá vrásku za vrásku při

²⁸¹ KITAJIMA, Keizo,. 2009. *Back to Okinawa: 1980/2009*. New York: PPP Editions. ISBN 566041915.

²⁸² KITAJIMA, Keizo, Kazuo NISHII (ed.) a Akira SUEI (ed.). New York. Tokyo: Hakuya Shobo, 1982. ISBN 783790890.

²⁸³ PETERSEN, Anders a Birna KLEIVAN (ed.). *Close Distance*. Stockholm: Journal, 2002. ISBN 9789197418249.

²⁸⁴ PETERSEN, Anders. 2005. *Anders Petersen: Roma, a diary 2005*. Roma: Zone Attive. ISBN 9788889303030.

²⁸⁵ PETERSEN, Anders,. *French Kiss*. Stockport: Dewi Lewis Pub, 2008. ISBN 9781904587583.

²⁸⁶ PETERSEN, Anders, a Christian, CAUJOLLE (ed.). *Sète 08*. Marseille: CéTaVair, 2008. ISBN 9782849951187.

²⁸⁷ PETERSEN, Anders. *Soho: London MMXI*. London: Mack, 2012. ISBN 9781907946226.

fotografování intimních chvil mezi dvojicemi věkově zralých seniorů. Mezi další rukopisné prvky Petersenových intimních fotografií patří umná postprodukce černobílých fotografií, když v temné komoře (dnes již pravděpodobně ve Photoshopu) nechává autor výrazným způsobem vystoupit tonalitu středních tónů, čímž dosáhne syrového podání vyostřených struktur například na kůži vyfotografovaných osob. V praxi rovněž používá triku mírné ozáření fotografovaných osob výbojem světla vestavěného blesku ve svém fotoaparátu, což rovněž stupňuje syrové vyznění zachycené scény. Dále Petersen užívá pro zesílení pocitů přízračnosti zesílenou okrajovou vinětaci fotografií a někdy vysokým kontrastem skoro až slité stíny do černé barvy.

V Petersenových intimních fotografiích je kromě expresivity znát také jeho silná míra empatie. Z jeho fotografií cítím, že se snaží individualitou životních příběhů, které postavy jeho fotografií prožívají, sžít, odcítit si je alespoň na moment v své hlavě ještě předtím než zmáčkne spoušť, a proto řada emocí, které vystupují z Petersenových snímků, připomíná energii impaktní naléhavosti, která sálá například z fotografií Diane Arbus. Přesně tato lidsky všeobjímající důvěrnost, schopnost imaginárně sdílet osud a pocity fotografovaných subjektů u Petersena je podle mě v ostrém kontrapunktu s například emočně vyprázdněnou, sobeckou a bezcitně démonickou tvorbou francouzského fotografa Antoineho D'Agathy.

Andres Petersen ovlivnil svou tvorbou další generaci dokumentaristů ze Skandinávie, mezi které patří například švédský fotograf JH Engström (*1969), který byl v začátcích své kariéry jedním z jeho studentů a jenž Petersenovi dělal doprovod při některých jeho fotografických výpravách. Společně spolu například Peterson a Engström vyprodukovali v roce 2009 existencionálně laděný dokumentární projekt „From Back Home“ (Petersen, 2009)²⁸⁸ dokumentující až mystickou formou život lidí ve Värmlandu, což je řídko osídlený region ve Švédsku. Engström se ale postupně z vlivu Petersenova monochromatického obrazového jazyka vymanil a našel si svůj vlastní styl tvorby, která

²⁸⁸ PETERSEN, Anders a JH ENGSTRÖM. From Back Home. Stockholm: Bokforlaget Max Ström, 2009. ISBN 9789171261649.

fúzuje užívání médium černobílé a barevné fotografie. Barevné snímky Engströma hodně staví formě syrové snapshot fotografie a do jisté míry připomínající rané momentky Wolfganga Tillmanse, když pořizoval expresivní momentky v klubové scéně Londýna v 90. letech minulého století. Autorova kniha „Trying To Dance“ (Engström, 2003)²⁸⁹, se kterou Engström prorazil na poli moderní světové fotografie, přinesla novátorským způsobem směs sugestivních autoportrétů, intimních fotografií Engströmových přátel, netradičních zátiší a esteticky impaktní záběry osobité krajiny plné patiny atmosféry prazvláštního poetismu, v níž autor vyrůstal. Voyeurská podstata Engströmových fotografií vyplývá zejména z jeho schopnosti naturalistickým způsobem zachycovat například stavy sexuálního vzrušení vášně, přičemž v tomto smyslu se autor často neváhá odhalit ani sám sebe, což zvyšuje sugestivitu výpovědní hodnoty jeho děl (Engström, 2006)²⁹⁰.

Další talentovaný představitel skandinávské generace fotografů je Dán a v současné době člen Magna Jacob Aue Sobol (* 1976 Kodaň, Dánsko). I on se podobně jako Petersen či Engström ve své tvorbě nevyhýbá expresivnímu znázornění intimních aktů dokumentovaných osob. Na Sobolově osobnosti je specifická dobrodružná povaha cestovatele a s tím spojená odvaha objevovat nové oblasti k dokumentování i za cenu vyvinutí výjimečného úsilí, což je i v kontextu současné světové dokumentární fotografie pozoruhodný fenomén. Poprvé na sebe Sobol výrazně upozornil svým souborem „Sabine“ (Sobol, 2004)²⁹¹, ve kterém stylem velmi intimní a lyrické eseje vylíčil svou cestu do Grónska v roce 1999 a zde prožité milostné soužití s místní Eskymačkou. Krom některých sexuálně explicitních záběrů a autenticky zachycené atmosféry prosycené láskou, autor ve své knize zobrazuje i opačnou stránku partnerské reality, která je lemována temnými pocity odcizení a narůstající partnerské krize. Sobolova série „Sabine“ skýtá, i další specifikum, a sice skutečnost, že se autor snažil plnohodnotně začlenit (téměř dva roky) do kulturního i

²⁸⁹ ENGSTRÖM, JH. Trying to Dance. Stockholm: Journal, 2003. ISBN 9789197418263..

²⁹⁰ ENGSTRÖM, JH. 2006. JH Engström: Haunts. Göttingen: Steidl. ISBN 9783865212979.

²⁹¹ SOBOL, Jacob Aue. 2004. Sabine. Tiniteqilaq, Greenland: Narayana Press. ISBN 9788756771733.

společenského života místní komunity lovců, kteří ho i dlouhou dobu zaučovali svému umění přežít v prostředí drsné arktické divočiny.

Další voyeuristicky vypadající záběry nalezneme u Sobolovy tvorby také například v jeho sériích „I, Tokyo“ (Sobol, 2008)²⁹², ve které Sobol fotografoval jak svůj soukromý život, tak i dění ve stejné čtvrti Shinjuku, kde dříve působili (a stále působí) například fotografové Araki a Moriyama, či další projekty jako „Arrives and Departures“²⁹³ (2012), ve kterém autor dokumentoval svou železniční cestovatelskou odyseu z Moskvy do Pekingu a přitom fotografoval kromě krajiny také lidi, které během cesty potkal, a to včetně zachycení velmi intimních situací. V sérii „Home, Copenhagen“ (2009). Sobol mimo jiné zachytil impaktním způsobem milostný život starého gay páru mužů.

Sobolovy fotografie považuju v míře empatie a otevřenosti na podobné vlně, jako dílo Petersena, přičemž Sobolova jinakost podle mého názoru tkví ve schopnosti do svých snímků vtisknout existenciální rozměr křehkosti, citlivosti a ohrožující smrtelnosti vyplývající ze samotné podstaty lidského bytí na tomto světě.

Ukázka dalšího syrově přímého dokumentu z dánské provenience jsou fotografie Trine Søndergaard (*1972), která na prahu nového milénia žila ve čtvrti Kodaně, kde byl široce přítomen fenomén pouliční prostituce. Ve svém cyklu „Now That You Are Mine“ (Søndergaard, 2002)²⁹⁴ empatickým a odkrytým způsobem dokumentovala prostitutky při jejich práci s klienty poté, co se s nimi předtím spřátelila a získala jejich důvěru. Práce Søndergaard představuje místy voyeuristicky silné nahlédnutí na každodenní život kodaňských prostitutek, které barvitě sugestivní formou líčí kněžny prodejné lásky v momentech plného pracovního nasazení při sexuálním uspokojování potřeb svých klientů.

Jiný druh intimního voyeurismu předvedl ukrajinský fotograf Boris Michajlov (*1938), když v letech 1997-1998 dokumentoval drasticky zblázněné bezdomovce, jež se na

²⁹² SOBOL, Jacob Aue., 2008. I, Tokyo. Stockport: Dewi Lewis. ISBN 9781904587682.

²⁹³ Odkaz na dokument Magnum, který byl natočený uvedeném projektu Sobola:

<https://www.youtube.com/watch?v=WR0q2ohjFn4>

²⁹⁴ SØNDERGAARD, Trine. Now That You are Mine. London: Steidl, 2002. ISBN 9783882438239.

ulici ocitli po rozpadu Sovětského svazu. V cyklu „Case History“ (Michailov, 1999)²⁹⁵ se někteří bezdomovci se před autorem za úplatu odhalovali a v uvedeném projektu se najdou i voyeuristicky vypadající snímky zachycující jejich milostné kontakty v alkoholovém opojení, které se odehrávaly v reáliích fotografova bytu. Michajlovy fotografie svou syrovostí i barevným podáním připomínají provokativně odhalující styl tvorby Nan Goldin, nicméně tam, kde Goldin pouze naznačovala s empatickým odstupem náznaky fyzické destrukce například tím, když jejím přátelům, jinak krásným mladým lidem, pod vlivem drogové závislosti či onemocnění AIDS začaly vypadávat zuby, Michajlov zcela nevkusným a šokujícím způsobem přebíjí detailním vyobrazování vředů, otevřených ran, zánětů a jinak odpudivých záběrů sešle zbídačených těl lidí bez domova, kteří svým stylem života i přežívání v ukrutných enormním způsobem předčasně zestárli. Ačkoliv Michajlov svůj projekt „Case History“ fotografoval z aktivistických důvodů (podobně jako například v roce 1890 činil v USA Jacob Riise se svým projektem „How the Other Half Lives“), aby tak upozornil na zcela nový sociální problém, který v dobách povinné „100%“ zaměstnanosti v rámci totalitního režimu SSSR, byl naprostým tabu, tak se nemohu ubránit dojmu, že na autora padá stín kontroverznosti plynoucí z toho, že na zbídačených lidech umělecky parazitoval a že využíval jejich nuzné situace a jejich zoufalé potřebě získat alespoň jakýkoliv obnos peněz (autor jim za fotografování platil), k tomu, aby mu lidé i za cenu naprostého pošlapání posledních zbytků své důstojnosti před objektivem Michajlova aparátu ukázali, v autorově do jisté míry aranžerské režii, naprosto vše.

Bezprecedentní příklad fotografického dokumentu, který v sobě kromě voyeurismu implikuje také blízkost hranic označující výskyt fenoménů sexuálních anomálií, jako je například Oidipovský komplex²⁹⁶ či incest, jako autor odvážně odhalil světu americký fotograf a umělec Leigh Ledare (*1976 / USA). Ten ve svém souboru „Pretend You're

²⁹⁵ MICHAÏLOV, Boris, Il KABAKOV (ed.), Victor TUPITSYN (ed.) a Cathy YOUNG (ed.). Case History. Zurich: Scalo, 1999. ISBN 9783908247098.

²⁹⁶ Oidipovský komplex. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-18]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/Oidipovsk%C3%BD_komplex (Oidipovský komplex, 2001)

Actually Alive“ (Ledare, 2008)²⁹⁷ v letech 2000-2008 explicitně dokumentoval svou vlastní matku, coby vysloužilou balerínu, při sexu s jejími mladými milenci. Ledare také neváhal fotografovat svou matku v momentech, kdy před ním v pornografických pózách masturbuje a svým způsobem ho jakoby pokouší ke spáchání smilstva mezi matkou a jejím synem.

Na první pohled se Ledarovy fotografie mohou jevit jako poněkud úchylným způsobem zatížený dokument vykazující prvky Oidipova komplexu. Nicméně tuto interpretaci je třeba relativizovat z pohledu několika kontextových aspektů. V první řadě je vhodné si uvědomit, že Ledare měl se svou matkou mimořádně komplikovaný vztah kvůli její extrémně dominantní povaze a nevázanému způsobu života. Autor už kvůli tomu v 15 letech opustil domov a spolu s bratrem našel útočiště u svého dědečka, který ke své dceři měl výrazně antagonistický vztah. To bezpochyby přispělo k ještě většímu citovému odcizení mezi Ledarem a jeho matkou. Další skutečností, která determinovala autorovu nezvykle otevřenou sondáž do matčina intimního života, byl fakt, že Ledare několik let působil jako asistent u již zmiňovaného fotografa Larryho Clarka, který jej ovlivnil svým stylem sexuálně explicitního dokumentování, jenž například předvedl v souboru „Tulsa“ a „Teenage Lust“. Další rozměr, který pomáhá zasadit Ledarovy fotografie do určitého kontextu, vyplývá i ze samotného prvního impulsu, který autora přivedl k rozhodnutí fotografovat matku způsobem, který předvedl ve svém projektu „Pretend You're Actually Alive“. V roce 2000 se totiž Ledare rozhodl matku navštívit po více než roce a půl od doby, kdy se viděli naposled a ona mu po zazvonění u dveří jejího bytu otevřela k jeho překvapení úplně nahá. Pozvala ho dovnitř a v ložnici uviděl Ledare jejího milence, což byl kluk, který byl stejně starý jako Ledare. Matka mu s odzbrojující přímostí naznačila, že takhle žije a ať

²⁹⁷ LEDARE, Leigh a Andrew ROTH (ed.). *Pretend You're Actually Alive*. New York: PPP Editions, 2008. ISBN 9780971548053.

se s tím buď smíří, nebo odejde. V ten moment se Ledare rozhodl, že bude matku a její intimní život fotografovat, což činil celých osm let. (O'Hagan, 2013)²⁹⁸

Ačkoliv si myslím, že to bylo z psychologického hlediska velmi neobvyklé rozhodnutí, tak vnímám Ledarovu dokumentární činnost jako pokus naleznout k matce ztracený vztah, vidět ji takovou, jaká opravdu je, včetně šokující intimity a vyrovnat se všemi negativy matčiny osobnosti, které přispěly k tomu, že on jako syn se svou matkou mezi sebou odcizili. Autor se patrně stal obětí matčiny dominance a extrémního exhibicionismu, který mohl být zřejmě umocněný syndromem „opuštěného hnízda“²⁹⁹ a obavami z přicházejícího stáří a prožívaným obdobím klimaktéria. Při vytváření mimořádně intimního projektu se dle mého názoru sešly dohromady fotografova tolerantně téměř bezbřehá připravenost nafotografovat cokoli (i v sexuálním slova smyslu) s fenoménem šokujícího matčina extrémního exhibicionismu a provokativní touhou odhalit bez skrývání veškeré zákoutí své intimity a sexuálního života.

Ledare během fotografování podle jeho slov prožíval komplikovanou směsici pocitů zneklidnění, studu, absurdnosti, vzrušení i zábavy, nicméně dodává, že k incestnímu překročení hranic lemující vztah matky a syna nikdy nedošlo. (O'Hagan, 2013) Ledare vytvořil dokumentární záznam oboustranné interakce metamorfozujících rolí mezi fotografem a fotografovaným subjektem. Před objektivem se Ledarova matka fúzuje svou existenci jak do rolí extrovertně křepčivé dámy, sexuálně roztoužené ženy a aktérky pornografických aktivit, tak i do pozice ženy melancholicky znejistěné příznakem stáří, citového strádání a strachu z nevyjasněné budoucnosti. V atmosféře míhání matčiny rolí se z poza fotoaparátu proměňují i pozice Ledareho. Z fotografa se místy přeměňuje v explicitního voyeur, spolurežiséra provokativně odhalujících dějů, včetně role syna reflektujícího svůj problematický vztah s matkou. Celkově se zdá, že prvek Ledareho

²⁹⁸ O'HAGAN, Sean. G2 Arts: Oedipal exposure: Leigh Ledare takes photographs of his mother having sex with young men. Is he just out to shock? *The Guardian*. London, 2013, : 18. ISSN 02613077. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/1440878471?accountid=17203>

²⁹⁹ Viz <http://www.zbynekmlcoch.cz/informace/vztahy/vychova-deti/syndrom-opusteho-hnizda-aneb-jak-zvladnout-odchod-deti-od-rodicu-v-dospelosti>

zmanipulování matkou samotného autora fascinuje právě tím, jak jej nechává jako autora naplněného nejistotou nad tím, kterou právě z rolí během fotografování hraje. Jinými slovy hlavní odkaz Ledarovy tvorby se točí okolo rozplývání zdánlivě určených identit, které se ovšem v průběhu tvorbu rozměňují do místy obtížně rozeznatelných intencí. Tento proces „ztracení se“ vůči jasné představě o tom, jakou jako umělec a člověk vlastně zastává konkrétní roli v zaznamenávaném ději, se rovněž mísí s rozměrem sebemrškačského emotivního procesu, jemuž se autor úmyslně vydává všanc. Je to střet introvertní povahy se svým extrovertním opakem.

Prožívané konflikty mezi submisivitou a dominancí autora jej podle mě do jisté míry viditelně poznamenaly, pokud tak mohu soudit z několika shlédnutých videonahrávek, na kterých Ledare promlouvá o sobě a svém díle. Dle řeči jeho těla a způsobu vyjadřování podle mého názoru Ledare vykazuje určité náznaky komplikované psychiky. I sám Ledare přiznává, že jej fotografování matky poznamenalo a silně ovlivnilo jeho další tvorbu, kde rovněž voyeurským zkoumá problematiku emoční subjektivní své role fotografa ve vztahu k fotografovaným lidem. V projektu „Double Bind“³⁰⁰ z roku 2010 se autor podvědomě trýzní tím, že fotografuje svou exmanželku v pronajaté chatě, kde spolu strávili čtyři dny a pak ji stejným způsobem fotografuje s jejím současným manželem. V obou sériích není nouze i o intimní výjevy voyeuristického charakteru, ve kterých se autor musel vyrovnávat i s tím, že si v některých momentech zdánlivě myslel, že stále fotografuje svou matku, i když tomu ve skutečnosti tak nebylo. (Ledare, 2012)³⁰¹

V souboru „An Invitation“ z roku 2011 Ledare fotografoval sexuálně explicitní výjevy, když sledoval intimní pózy ženy a jejího partnera, jejichž identitu nikdy nezveřejnil, pouze naznačil, že se jedná o bohatý milenecký pár z mediálního průmyslu, který jej sám oslovil a vyzval k fotografování. Při fotografování jej žena v přítomnosti jejího partnera vizuálně vzrušovala a sváděla, přesto jako fotograf dokázal nakonec odolat a nepřekročit

³⁰⁰ Viz <http://www.micheledidier.com/index.php/gb/double-bind.html>

³⁰¹ LEDARE, Leigh., Elena. FILIPOVIC (ed.), David. JOSELIT (ed.) a Nicol GUAGNINI (ed.). Leigh Ledare: Et al. Köln; London: Walther König, 2012. ISBN 9789078937203.

nepsané hranice mezi autorem a fotografovaným cizím subjektem. Pořízené fotografie pak Ledare formou koláže v konceptuálním oparu propojil s výtisky novin, které vyšly v den fotografování.

Je zajímavé podotknout, že Leigh Ledare coby málo známý fotograf vystavoval své fotografie matky z cyklu „Pretend You're Actually Alive“ v roce 2009 v rámci Pražského Bienále v době, kdy jeho práce ještě nezbudila celosvětový ohlas.³⁰²

Americká umělkyně a fotografka Diana Michener (*1940) vytvořila v letech 2004-2010 soubor snímků „Figure Studies“ (Michener, 2010)³⁰³, v kterém se expresivně vydala hledat vizuálně syrovou a přesto svým způsobem poetickou podstatu fyzické rozkoše. Fotografie Michener svou technickou nedokonalostí, neostrotí a dynamikou obrazově rezonují s voyeuristickou tvorbou již zmiňovaného Sanne Sannese, Antoineho D'Agathy a českého fotografa Miroslava Tichého.

Specifickou formu voyeurismu v sobě implikuje fotografické dokumentování sexu realizovaného při natáčení pornografických filmů. Americký fotograf švýcarského původu Kenneth Probst (*1952-2010) žil v San Francisku v Kalifornii, kde byl v průběhu devadesátých let původně najat na dokumentování zákulisí natáčení pornofilmů pro homosexuály. Zdejší bizarní prostředí Probst nakonec zaujalo natolik, že se téma natáčení sexuálních filmů rozhodl několik let fotografovat pro svůj projekt „Pórné-grafík“ (Probst, 1998)³⁰⁴. Probst, ač byl svědkem opravdu explicitních scén, což ani při natáčení pornofilmu nemohlo dopadnout jinak, neparalyzoval vyznění svých fotografií v rutinní popisnosti naturalistického vyobrazení sexu před filmovou kamerou. Místo toho styl své dokumentární fotografické práce posunul do roviny bizarní satiry jízlivě zesměšňující pornografický průmysl jako takový a odkrývající jeho samotnou podstatu plynoucí z konzumní vyprázdněnosti současné pop-kulturní iluzivnosti showbyznysu. Další rovinu při interpretaci Probstova „Pórné-grafíku“ vidím v aspektu, že autor působil na scéně jako voyeur

³⁰² Viz <http://goo.gl/5bQZQL>

³⁰³ MICHENER, Diana,. 2010. Figure studies. Göttingen: Steidl. ISBN 9783869302133.

³⁰⁴ PROBST, Kenneth. Pórné-grafík. Santa Fe: Twin Palms Publishers, 1998. ISBN 09-440-9253-5.

odkrývající další voyeurů stojící za kamerou a vedle ní a tato skupina voyeurů zase dělá všechno proto, aby z jejich činnosti vznikla filmová podívaná, jež bude v dohledné době určena pro další dimenzi voyeurů alias koncových diváků, kteří se na daný film po jeho zakoupení budou dívat. Toto řetězení různých rovin voyeurismu a rolí jednotlivých voyeurů v sobě, podle mě skýtá fascinující odkaz Probstova ve své době novátorského dokumentárního projektu.

Na odkaz Probstova souboru „Pôrne-grafík“ volně navázal v barevném provedení další americký fotograf Larry Sultan (*1946-2009), který na konci 90. let se rozhodl v rámci svého dokumentárního souboru „The Valley“ (Sultan, 2004)³⁰⁵, jež realizoval v letech 1999-2003, taktéž poodhalit zákulisí natáčení pornofilmů. Ty se v době boomu tvorby filmů pro dospělé natáčely v Kalifornii v pronajatých domech v okolí fotografova bydliště. Autorova hlavní pohnutka k vytváření uvedeného cyklu tkvěla v touze vykreslit, jak se mohou konvenční domy americké střední třídy dočasně přeměnit v místo, kde se odehrávají pornografické orgie toho nejhrubšího zrna vytržené díky filmové fikci z realistického kontextu jinak běžného civilního sídla. Ačkoliv Sultan fotografoval identické téma jako Probst, tak jeho fotografie se svým vyzněním liší. Sultan totiž vytěsnil v poli obsahu skladby fotografie vlastní sexuální scény do role minoritního elementu a díky užití rafinované kompozice a schopnosti si počkat na ty správné okamžiky, vyprávějí v konečném výsledku autorovy fotografie divákovi prazvláštně působící konstelace situací, ve kterých je cosi nevyslovitelně pitoreskního.

Fotografické práce z oblasti tvůrčím způsobem pojatého dokumentování branže pornoprůmyslu, našli své variační tematické odvozeniny i v Evropě. Například holandský fotograf Patrick Van Dam (*1970) fotografoval v roce 2011 voyeuristickým stylem s nádechem sarkastického zkarikování vytváření eroticky explicitních fotografií pro pánský magazín Playboy v rámci svého projektu nazvaném „Behind The Scenes“ (Dam, 2011)³⁰⁶.

³⁰⁵ SULTAN, Larry. a Steidl VERLAG (ed.). The Valley. Zürich: Scalo, 2004. ISBN 9783908247791.

³⁰⁶ DAM, Patrick van. 2011. Behind the Scenes. Hoofddorp: Sanoma Media. ISBN 9789085748885.

Fenomén voyeurismus v poloze fotografa co by pozorovatele sexu, je možné najít také ve sféře české intimní dokumentární fotografie. Benešovský fotograf a student pražské FAMU Pavel Nádvořník (*1962 – 1994), v rozmezí let 1987-1988 zachytil v části svého dokumentárního souboru „Romové“, který fotografoval v prostředí romských komunit v Praze, Mostu-Chanově a Svatavě (Balajka, 1993)³⁰⁷, na svou dobu nebývale intimní záběry ze života homosexuální dvojice. Nádvořníkovy snímky zachycují často velmi sexuálně explicitní záběry, které divákům těchto fotografií zprostředkovávají pohled na akt tělesné lásky dvou romských mužů, což bylo ve své době velmi tabuizované téma.

Na tomto místě bych rád poznamenal, že k výše uvedeným fotografiím autora, který z dosud ne úplně vyjasněných osobních důvodů spáchal ve věku pouhých 32 let sebevraždu, nebylo snadné se dostat. Nakonec s pomocí fotografa známého dokumentárního fotografa Karla Cudlína se mi je podařilo reprodukovat z Nádvořníkových kontaktních listů vytištěných na papíře, které se Karlu Cudlínovi podařilo zachránit poté, když je, několik měsíců po Nádvořníkovy smrti našel ležet v zaprášené obálce v prostorách jejich společného fotoateliéru na Žižkově.

Ačkoliv některé fotografie Nádvořníkových Romů se dočkaly vystavení v galerijních prostorách³⁰⁸ a byly rovněž publikovány v prvním čísle fotografického časopisu *Post fotografie*, který Nádvořník vydával spolu s Petrem Lukášem v letech 1989-1990 (Hruška, 2002)³⁰⁹ vlastním nákladem za dob jejich studií na FAMU, tak Nádvořníková intimní, v řadě aspektů nadčasová tvorba, stále čeká na své kunsthistorické docenění a podle mého názoru by si zasloužila odpovídající připomenutí formou retrospektivní výstavy.

V souvislosti intimních fotografií ze života Romů od Pavla Nádvořníka je také vhodné zmínit brněnského dokumentárního fotografa Evžena Sobka (*1968), který

³⁰⁷ BALAJKA, Petr. Encyklopedie českých a slovenských fotografů. Praha: Asco, 1993. ISBN 8070460180.

³⁰⁸ Pavel Nádvořník vystavil snímky Romů na skupinové výstavě 37 českých fotografů v rámci expozice *Současná československá fotografie 80. let*, která se uskutečnila v roce 1989 v holandské katedrále Nieuwe Kerk v Amsterdamu (kurátoři Vladimír Birgus a Miroslav Vojtěchovský).

³⁰⁹ HRUŠKA, Petr. 2002. Slovník české literatury [online]. ÚČL AV ČR [cit. 2015-05-05]. Dostupné také z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=250>

romskou komunitu fotografoval v druhé polovině devadesátých let minulého století v rámci vytváření cyklu „Romové ve městě Brně“. Jako určitou odbočku v tomto svém projektu Sobek pořídil také některé intimní záběry ze soužití homosexuálního páru dvou mužů. Autor fotil Roma Tibora, který vařil v menze Masarykovy univerzity v Brně, spolu s jeho přítelem, který byl movitým způsobem velmi dobře situovaný burzovní makléř. Zajímavé je, že Tibor byl před tím ženatý a měl dokonce 4 děti, ale po rozvodu přestal skrývat svou homosexuální orientaci. Díky své snědé pleti byl Tibor velice atraktivní pro členy tehdejší brněnské gay komunity, protože pro ně představoval pro něj vizuální prototyp tehdy velmi populární italské pěvecké hvězdy Erose Ramazzottiho. Evžen Sobek se s tímto párem mužů seznámil díky své kamarádce, která tohoto romského gaye osobně znala, v prostředí dnes již neexistujícího brněnského baru pro homosexuály Philadelphia. Sobek poté s dvojicí gayů podnikl několik „pánských jízd“, které se většinou odehrávaly po bytech a domech členů brněnské gay scény, během kterých autor pořídil několik fotografií, jež můžeme považovat za intimní sondáž intimní do života homosexuální subkultury.³¹⁰

Například voyeuricky vyznívající fotografie zachycující polo obnaženého v muže v bazénu byla pořízena během jednoho z hédonisticky orgijních setkání, které se odehrálo v domě jedné z lesbiček, které se v brněnské gay komunitě přezdívalo „Karel“, protože ta v homosexuálním páru žen vždy hrála roli muže, čemuž nasvědčovala i její svalnatým způsobem podsaditá postava.³¹¹ Autor gaye fotografoval také v jejich bytě, což byla 1+1 garsonka, kterou spolu tehdy dvojice obývala v prostředí starého pavlačového činžovního domu v Brně. Sobkova fotografie, které ukazuje láskyplně se objímající dvojici mužů, jak leží v ložnici na posteli, sice z dnešního pohledu nepředstavuje nijak tabuizovaný obsah, ale v době pořízení tohoto snímku byly tento typ intimních dokumentárních výjevů v raritní zaležitost.

Sobkovy intimní fotografie Romů vůbec nejsou tak syrově explicitní, jako tomu bylo v případě Nádvořnickových snímků sexuujících Romů. Autorovy snímky spíše

³¹⁰ Osobní rozhovor, Evžen Sobek, 18.5. 2015.

³¹¹ Tamtéž.

dokumentárně distingovaným způsobem poodkrývají intimno soužití homosexuální dvojice v kontextu období 90. let, kdy homosexuální komunita žila na vlně uvolnění z toho, že svou odlišnou sexuální orientaci už nebylo potřeba utajovat.

Svědkiem intimních chvil mezi osobami stejného pohlaví se shodou okolností stal i jeden z nejvýznamnějších představitelů české humanistické dokumentární fotografie fotograf Jindřich Štreit (*1946), když pracoval v rozmezí let 1991-1993 na vytváření cyklu „Ženská věznice v Pardubicích“. V době vězeňských návštěv se Jindřichu Štreitovi podařilo zachytit moment, kdy se na posteli vášnivě objímaly dvě lesbičky. Z inkriminovaného momentu vzešly i další fotografie, než ta, kterou uvádím v obrazové příloze a jež byla předtím publikovaná v knize „Jistoty a hledání v České fotografii 90. Let“ (Birgus, 1996)³¹², ale autor se rozhodl je ponechat zatím nezpracované ve svém archivu negativů³¹³. Je třeba dodat, že fotografa Jindřicha Štreita na tomto místě mojí práce jsem rozhodl zmínit jen proto, abych formou tohoto příkladu ukázal, že i uznávaný fotograf, jehož slavné dokumentární lidsky nesmírně empatické dílo by bylo irrelevantní dávat do souvislosti s voyeurismem, se může zásluhou nahodilých okolností stát svědkem intimní situace, podobně jako se dříve například přihodilo jiné legendární postavě světové fotografie Henri Cartier- Bressonovi, když při se při svém pobytu v Mexiku³¹⁴ rovněž stal svědkem milostných kontaktů dvou žen.

Americká fotografka Jane Evelyn Atwood, kterou jsem již zmiňoval výše, se taktéž stala během dokumentování prostředí ženských věznic v 90. letech (Atwood, 2000)³¹⁵ svědkyní procítěných milostných kontaktů mezi vězeňkyněmi a jejich partnery, kteří je přišli navštívit. Její fotografie³¹⁶ pořízené ze stísněných prostor návštěvních boxů, sice

³¹² BIRGUS, Vladimír a Miroslav VOJTECHOVSKÝ. Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Praha: Kant, 1996. ISBN 8090190367.

³¹³ Rozhovor s Jindřichem Štreitem formou emailové komunikace, 9.4.2015.

³¹⁴ Viz fotografie Henri Cartier-Bresson, *L'araignée d'amour*, Mexico City, Mexico, 1934.

³¹⁵ ATWOOD, Jane Evelyn. *Too Much Time: Women in Prison*. London: Phaidon, 2000. ISBN 9780714839738.

³¹⁶ Viz fotografie Jane Evelyn Atwood, *Maison d'arrêt de femmes*, Dijon, 1990-1991.

nezobrazují přímo sex, ale přesto se vyznačují intimní expresivitou, která k očím diváka přistupuje skrze akty neverbální řeči těl a gestikulačně umocněných objetí mezi partnerskými dvojicemi, jejichž standartní intimní život byl přerušen výkonem trestu.

Pozorovatelkou sexu mezi svými přáteli se odvozenou formou stala opavská rodačka, fotografka a umělkyně Lenka Klodová (*1969), když použila prvky voyeurismu ve svém projektu „Opravdu“ z roku 2008. V něm formou instalace (Birgus, 2013)³¹⁷ lightboxu představila fotografie dětí, jež měly v prostoru očí penetrovány otvory, v nichž divák mohl pohledem spatřit fotografii zachycující rodiče těchto dětí, jak se fyzicky milují. Způsob prezentace těchto zjevně intimně laděných fotografií evokuje motiv kukátka, ve kterém divák jakoby voyeurským stylem sleduje proces související s počítáním těchto dětí. Sama autorka se motivem zobrazování sexuálně explicitním motivů zabývá i ve svých jiných uměleckých projektech. Za zmínku například stojí, že Klodová v minulosti vydávala ironicky pojatý pornografický magazín pro ženy nazvaný „Žení“ (Wolf, 2012)³¹⁸ s nímž v roce 2005 úspěšně obhájila svou doktorskou práci (obor volné a užité umění) na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze. Do role sexuálního objektu coby modelu Klodová obsadila svého manžela.

Důvtipný nápad přesunout voyeuristické sledování intimností mezi milenci ze souše pod vodní hladinu, dostala česká fotografka a absolventka Institutu tvůrčí fotografie v Opavě Pavla Ortová (*1984). Ta v roce 2007 vytvořila šmírující sérii fotografií nesoucí název „Pod vodou“, v rámci které chtěla v podvodním prostředí veřejných bazénů zachytit, jak se lidé chovají, když si myslí, že se na ně nikdo nedívá. Ortová pojala vodní hladinu bazénů jako oddělující hranici mezi prostorem veřejným a intimním. Zatímco nad vodou lidé jednájí způsobem odpovídající například chování na veřejném prostranství (jinými

³¹⁷ BIRGUS, Vladimír. Vnitřní okruh v současné české fotografii. Praha: KANT, 2013. ISBN 9788074370991.

³¹⁸ WOLF, Petr. Výtvarnice Lenka Klodová fotila pohlaví svého muže a tvrdí: "Nejlepší je osobní pohled" [online]. Reflex.cz: Czech News Center a.s, 2012 [cit. 2015-05-05]. Dostupné také z: <http://www.reflex.cz/clanek/zpravy/48537/vytvarnice-lenka-klodova-fotila-pohlavi-sveho-muze-a-tvrdi-nejlepsi-je-osobni-pohled.html>

slovy normativní prvek ovlivňující podobu lidského chování zde iniciuje vědomí, „že se někdo může dívat“), tak prostředí pod vodou díky své relativní nepřístupnosti lidi považují za intimní prostor, v rámci něhož se mohou odvázat dělat věci, jež by realizovali jen za zavřenými dveřmi domova. Ortová si byla při vytváření projektu vědoma, že činí cosi voyeurského³¹⁹, tedy nepatřičného z pohledu lidí, kteří o jejím fotografování nevěděli. Autorka proto, aby nebyla při fotografování pod vodou odhalena, si vymyslela důmyslné krytí: v bazéně byla při práci na projektu vždy ve společnosti svého kamaráda (hráli spolu roli objímajícího se partnerského páru) a v okamžiku, kdy nabyla pocitu, že se nikdo nedívá, tak se autorka s fotoaparátem ve vodotěsném obalu ponořila pod vodu a začala fotografovat. Podobné krycí mimikry vyplývající z hraní role na první pohled normální partnerské dvojice, například využíval americký fotograf Walker Evans, když při jeho skrytém fotografování lidí v newyorském metru na sklonku 30. let vedle něj seděla jeho přítelkyně Helen Lewitt a pomáhala mu maskovat ukrytý fotoaparát. Ortové se tak pod vodou podařilo zachytit objímání mileneckých dvojic či intimně explicitní postoje těl, které by jinak lidé na veřejnosti pravděpodobně nechtěli vystavovat veřejně na obdiv. Z tohoto důvodu je série „Pod vodou“ od Pavly Ortové z výše uvedených sérií s letní tematikou tím projektem, který v sobě skýtá zjevnou voyeurskou podstatu.

Své přátele rozhodla zachycovat v intimních situacích kanadská umělkyně a fotografka Sarah Anne Johnson (*1976) ve svém projektu „Wonderlust“ (Johnson, 2013)³²⁰. V rámci něho fotografovala své přátele při sexu a vytištěné zvětšeniny snímků pak

³¹⁹ Pavla Ortová popisuje svými slovy svůj projekt pod vodou takto: „V bazénu veřejného koupaliště se lidé hodně uvolňují, muži pozorují krásné slečny v plavkách, někdy také jenom v části plavek, a páry se objímají tak, jak by jim to nejspíš ve veřejných prostorech mimo bazén připadalo společensky nevhodné. Všichni lidé se ale pod hladinou cítí poměrně skrytí a jejich zábrany mizí. Mým konceptem bylo tajně a trochu voyeurským způsobem jim tuto jejich intimitu narušit. Šlo mi o to, „ulovit“ záběry, na nichž budou lidé v situacích, ve kterých by pravděpodobně nechtěli být obrazově zaznamenáni. Fotografovala jsem je bez jejich vědomí či souhlasu na koupalištích Petyňka a Podolí v Praze.“. Viz. Osobní rozhovor formou elektronické komunikace, 10.3. 2014

³²⁰ JOHNSON, Sarah Anne a Julie SAUL (ed.). Wonderlust. Montreal: Julie Saul Gallery, 2013. ISBN 871317711.

dle svého cítění upravovala barvou a posunula voyeuristický rozměr jejího díla až k surrealisticky působícímu vyznění.

Pozorovatelem sexu mezi dvěma muži se v průběhu vytváření časosběrného dokumentu stal student Institutu tvůrčí fotografie Tomáš Škoda (*1988) ve svém projektu „Dva“ v rozmezí let 2011-2013 se snažil realisticky zobrazit partnerské soužití dvou mladých homosexuálů³²¹. V celkově lyricky poetizujícím souboru černobílých fotografií Škody, mají snímky zachycující sex pouze podružnou roli, která pouze dokresluje globální epický rozměr jeho obrazové eseje o lásce dvou mužů.

Dokumentování intimního života homosexuálních dvojic představuje aktuální téma posledních let i v zahraničí. Vietnamská fotografka Maika Elan (*1986) snímala po dobu dvou let soukromý život různých partnerských dvojic gayů. Nápad na vytvoření série nazvané „The Pink Choice“ (2010-2012) ji napadl při pobytu Kambodži, kde Elan hledala téma pro fotografický workshop, který vedl Antoine D'Agata (Uitterlinden, 2013)³²². Z původně jednorázového dokumentárního cvičení se autorka rozhodla nakonec vytvořit dlouhodobý časosběrný projekt, jehož voyeurská patina nevyplývá jen z obsahového tématu zachytit intimno mezi členy homosexuální menšiny, kteří se tajně scházeli v hodinovém hotelu, ale i z formy, kterou daný projekt Elan zpracovala, když umným používáním bodového záblesku světla propůjčila zachyceným sexuálníím momentům expresivní atmosféru plné temnotou noci odvázané vášně.

Další argument, že na aktuálnost tématu voyeuristického sledování intimních momentů mezi osobami stejného pohlaví slyší i porotci prestižních fotografických soutěží, pochází z letošního roku, kdy dánský dokumentarista a fotožurnalista Mads Nissen (*1979) dostal v roce 2015 hlavní cenu v prestižní soutěži World Press Photo za fotografii ze své série „Homophobia in Russia“ zobrazující intimní okamžik ze sexuálního soužití homosexuálního páru v Rusku.

³²¹ Osobní rozhovor s Tomášem Škodou formou elektronické komunikace na sociální síti. 14.3.2014.

³²² UITTERLINDEN, Nora. 2013. An Interview with Maika Elan [online]. GUP Magazine [cit. 2015-05-01]. Dostupné také z: <http://www.gupmagazine.com/articles/an-interview-with-maika-elan>

Uvedená fotografie³²³, která tím, co zobrazuje, evokuje postavení fotografa do role přihlížejícího svědka nahlížejícího do ložnice dvou zamilovaných mužů, což může působit na některé diváky voyeuristickým způsobem, i když v tomto případě vyznívá snímek jako působivě melancholická reminiscence postav ze Shakespearova dramatu *Romeo a Julie*, kteří spolu prožívají v Rusku „zakazovanou“ lásku (Seymour, 2015)³²⁴. Nissenova fotografie je totiž součástí dokumentárního cyklu, v rámci něhož autor vykreslil život homosexuálů v Rusku v době, kdy v této zemi nebezpečně bují směrem vzhůru homofobní tendence. Skandinávský fotograf při pobytu s homosexuály Jonem a Alexem v jejich bytě v Petrohradě kromě zmiňované fotografie pořídil i snímky s mnohem silnější intenzitou sexuální explicitnosti, které ovšem v současné době z neuvedených důvodů již neprezentuje na svých oficiálních webových stránkách, přesto se mi je na internetu podařilo po delším hledání nalézt a tak jsem i tyto fotografie zařadil do obrazové přílohy této bakalářské práce.

³²³ Viz snímek označený v obrazové příloze Cit.6.4.M.N.1.

³²⁴ SEYMOUR, Tom. 2015. Mads Nissen – in his own words [online]. *British Journal of Photography* [cit. 2015-04-20]. Dostupné také z: <http://www.bjp-online.com/2015/02/mads-nissen-homophobia-in-russia-in-his-words/>

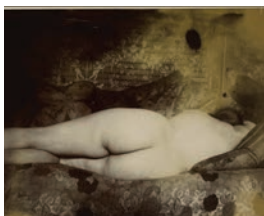
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

E.J. Bellocq



E. J. Bellocq, Z cyklu „Story in Ile“, New Orleans, ca. 1911-1913.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků
Eugène Atget

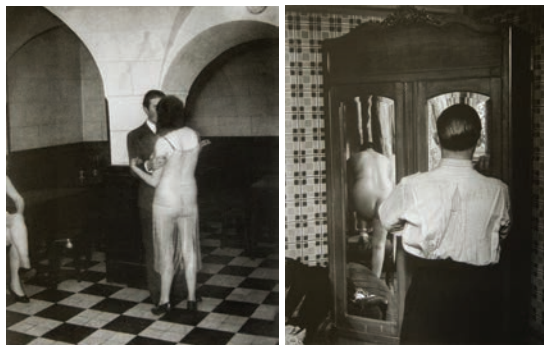


Snímky fotografa Eugène Atgeta, které pořídil v Paříži mezi roky 1921-1925 a které s nejvyšší pravděpodobností zachycují prostitutky a vchody do nevěstinců.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Brassaï



Cit. 6.1.1.B.

Brassaïovy fotografie z prostředí pařížských nevěstinců, které byly pořízeny mezi léty 1931-1935. (vyjma fotografie s označením Cit. 6.1.1.B).

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Zdeněk Tmej



Zdeněk Tmej, Z cyklu „Totaleinsatz“, ca. 1942-1944.



Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků
Christer Strömholm



Christer Strömholm a jeho fotografie transsexuálních prostitutů, které pořídil v Paříži v na přelomu 50. a 60. let.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.1 Intimní sonda do světa erotických podniků

Billy Monk



Billy Monk, Z cyklu „The Catacombs“, ca. 1960s.



Anders Petersen



Anders Petersen, Cafe Lehmitz, 1967 - 1970.



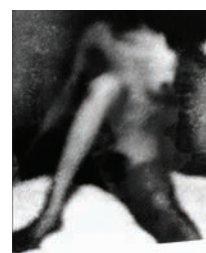
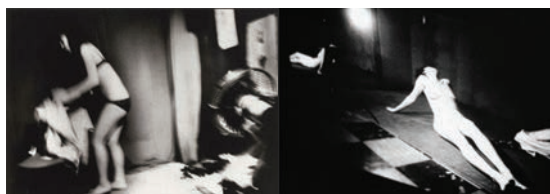
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa erotických podniků

Nobuyoshi Araki



Nobuyoshi Araki a jeho fotografie, které pořídil v 80. letech erotických podniků nacházejících se v okrsku Kabuki-cho v tokijské čtvrti Shinjuku.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků
Daidō Moriyama



Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

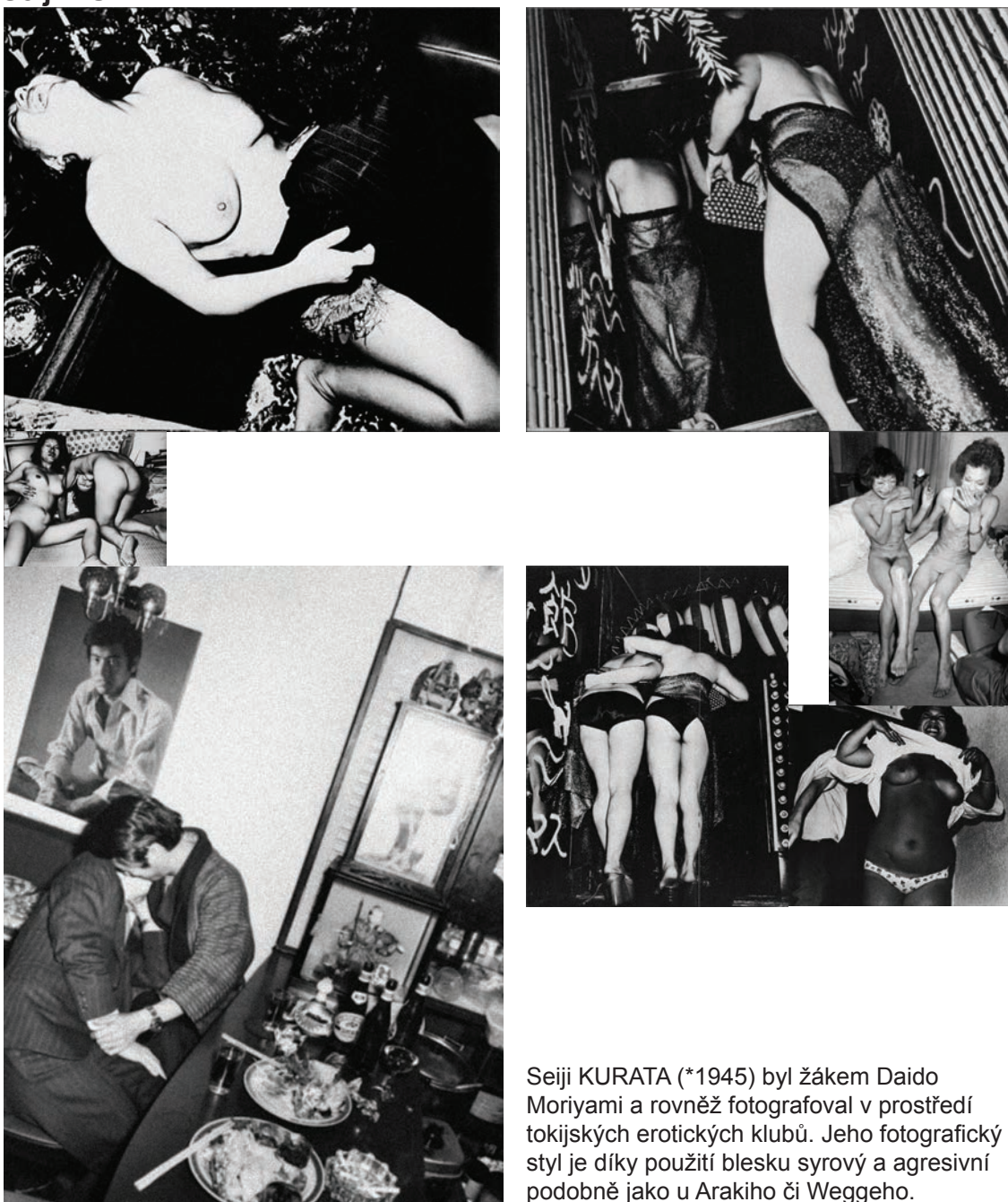
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Daidō Moriyama



Daidō Moriyama a jeho fotografie z prostředí erotických podniků v tokijské čtvrti Shinjuku, které pořídil na přelomu 70-80. let.

Seiji KURATA



Seiji KURATA (*1945) byl žákem Daidō Moriyami a rovněž fotografoval v prostředí tokijských erotických klubů. Jeho fotografický styl je díky použití blesku syrový a agresivní podobně jako u Arakiho či Weggeho.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Keizo Kitajima



Keizo Kitajima (*1954) byl v 80. letech rovněž jedním ze studentů Daido Moriyamy, který fotografoval noční život na Okinawě v okolí americké vojenské základny Koza. Kitajima v podobném duchu fotografoval také v New Yorku, kde navštěvoval tamní noční kluby.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Bruce Gilden



Americký fotograf a člen Magnum Bruce Gilden fotografoval na začátku 80. let v reáliích newyorského swingers klubu Plato's Retreat velmi explicitní záběry.

Alex Webb



Alex Webb jeho fotografie z roku 1978, které metodou neviditelného blesku zhotovil v nočním klubu Matamoros ležícího v mexickém městě Tamaulipas.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Susan Meiselas



Susan Meiselas, Z cyklu „Carnival Strippers“, 1972-1975.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Susan Meiselas



Susan Meiselas, Z cyklu „Carnival Strippers“, 1972-1975.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Tod Papageorge



Tod Papageorge, Z cyklu „Studio 54“, 1977-1978.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Tod Papageorge



Tod Papageorge, Z cyklu „Studio 54“, 1977-1978.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Andrej Reiser



Andrej Reiser, Z cyklu „Wen interessiert denn schon mein“, 70. léta 20. století.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Andrej Reiser



Andrej Reiser, Z cyklu „Wen interessiert denn schon mein“, 70. léta 20. století.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimností
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků
Jane Evelyn Atwood



Cit.J.E.A.1.



Jane Evelyn Atwood, Z cyklu „Rue des Lombards“, 1972-1976.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Jane Evelyn Atwood



Jane Evelyn Atwood, Z cyklu „Rue des Lombards“, 1972-1976.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Libuše Jarcovjáčková



Libuše Jarcovjáčková, Z cyklu „T-Club“, 1980s.

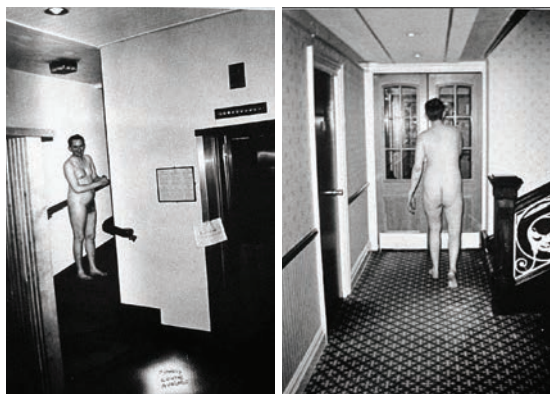
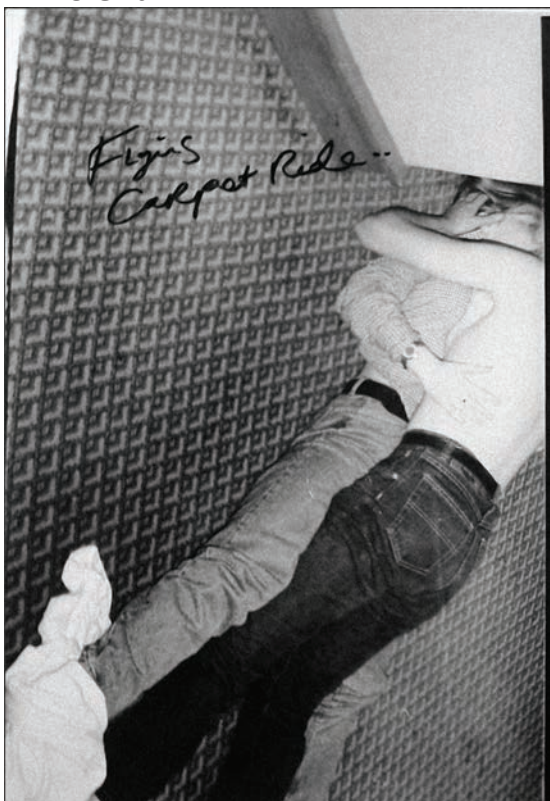
Jan Jindra



Jan Jindra, Z cyklu „Silvestry v hotelu Jalta“, 1982–1984.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Chris Shaw



Chris Shaw, Z cyklu „Life as a Night Porter“, 1993-2005.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Chris Shaw



Chris Shaw, Z cyklu „Life as a Night Porter“, 1993-2005.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Sylvia Plachy



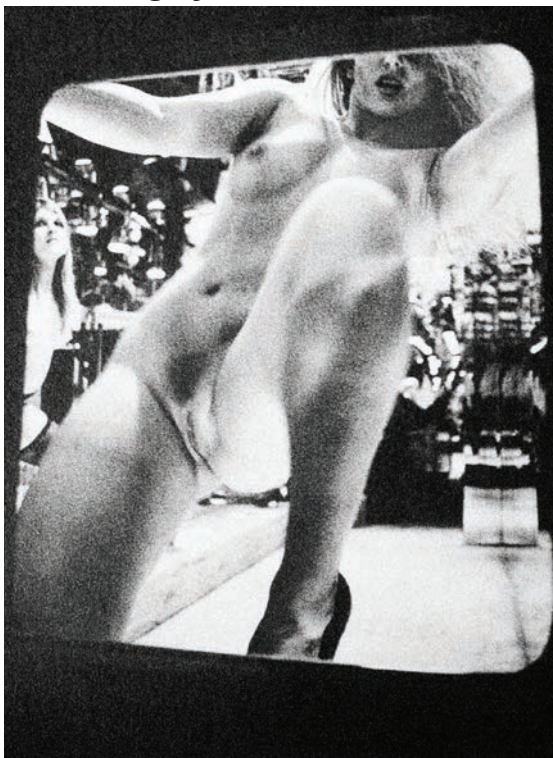
Sylvia Plachy, Z cyklu „Red Light. Inside the Sex Industry“, 90. léta 20. století.

Bob Carlos Clarke



Bob Carlos Clarke, Hammersmith Palais, London, 1995.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků
Erika Langley



Erika Langley, Z cyklu „The Lust Lady“, 1992-1996.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

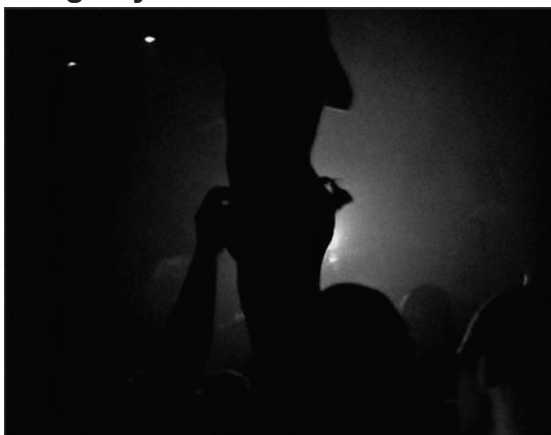
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Slava Mogutin



Slava Mogutin, Z cyklu „NYC Go-Go“, circa 2000-2007.

Craig Seymour



Craig Seymour, Z cyklu „American Boys“, circa 2006-2009.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Craig Seymour



Craig Seymour, Z cyklu „American Boys“, circa 2006-2009.

Michael Ackerman



Michael Ackerman, Z knihy „Fiction“, 1990-2001.

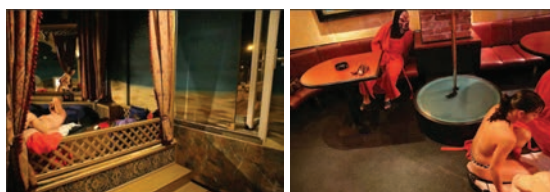
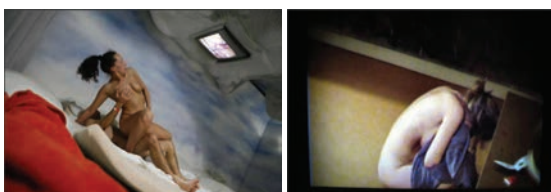
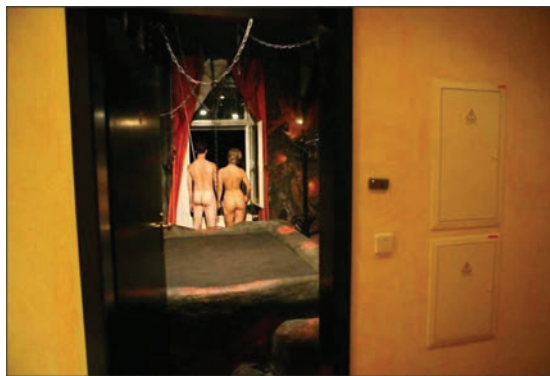
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Michael Ackerman



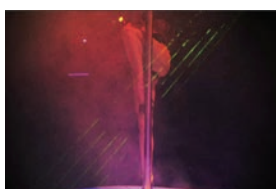
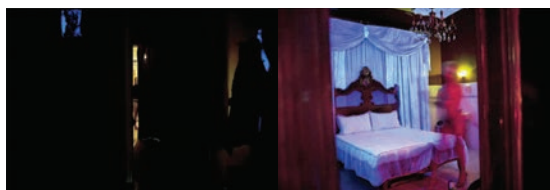
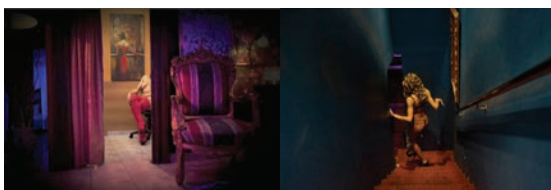
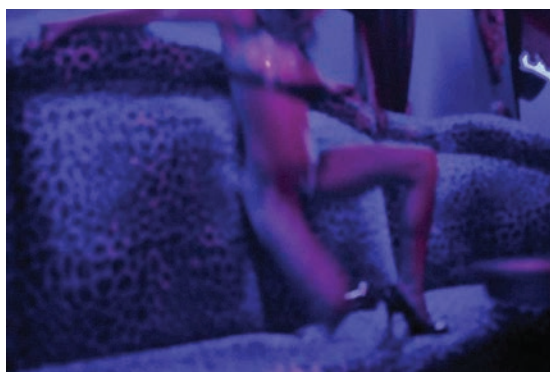
Michael Ackerman, Z knihy „Fiction“, 1990-2001.

Hana Jarklová



Hana Jarklová, Z cyklu „Big Sister“, 2006.

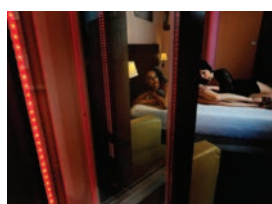
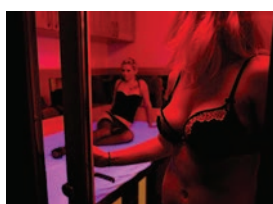
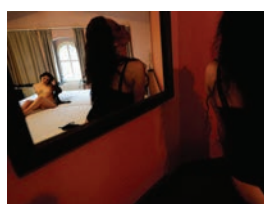
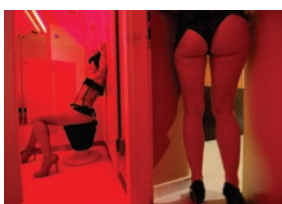
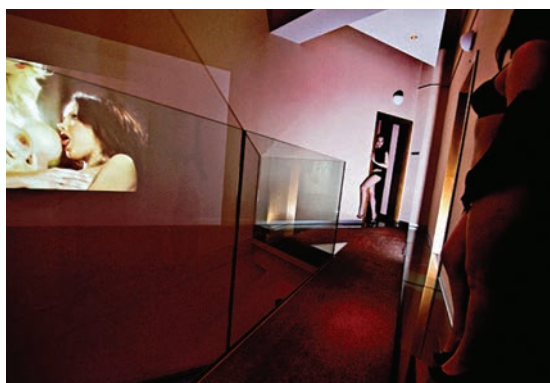
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků
Myrto Papadopoulos



Myrto Papadopoulos, Z cyklu „The Attendants“, 2013.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Roman Vondrouš



Roman Vondrouš, Z cyklu „Nightclubs“, 2013.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Rafael Arocha



Rafael Arocha, Z cyklu „Medianoche“, 2011-2013.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.1 Intimní sonda do světa nočních podniků

Marta Cieslikowska



Marta Cieslikowska, Z cyklu „This is not Hollywood“, 2012-2015.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Diane Arbus



Cit. 6.2.1.D.A.



Diane Arbus, Z cyklu „Sunshine Park“, ca. 1963-1968.

Obr. Cit. 6.2.1.D.A.: Diane Arbus, Women on a Sundeck, Coney Island, N.Y. 1959.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Elliot Erwitt



Elliot Erwitt, Z cyklu „Nudists“, 1968-1984.



Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity

Karel Novák



Karel Novák, Z cyklu „Naturisté“, circa 1960-1980.

Jock Sturges



Jock Sturges, Adele, Mylene, Vanessa et Hannah, le Porge, France, 2003.



Jock Sturges, Marine, Maia, Elodie et Gaëlle, Montalivet, France, 1991.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
František Dostál



František Dostál, Z cyklu „Letní lidé“, 1968-1990.

Larry Clark



Larry Clark, Z cyklu „Tulsa“, 1969-1971.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Larry Clark



Larry Clark, Z cyklu „Teenage Lust“, circa 1970-1983.

Nan Goldin



Nan Goldin, Z cyklu „The Ballade of Sexual Independency“, circa 1980-1986.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Nan Goldin



Nan Goldin, Z cyklu „The Ballade of Sexual Independency“, circa 1980-1986.



Cit.62.N.G.1.



Nan Goldin, Z knihy „The Devil's Playground“, 2001-2003.

**Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimností
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity**

Elinor Carucci



Elinor Carucci, Closer, 1994-2000.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
David Armstrong



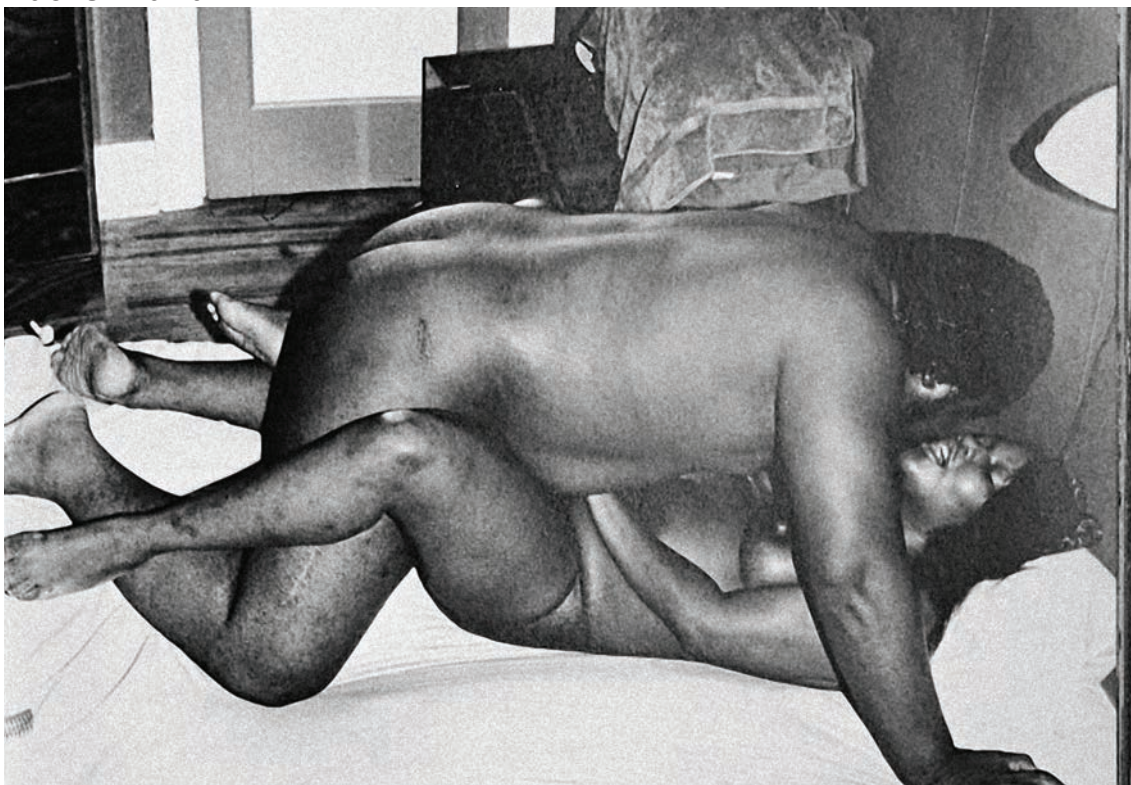
David Armstrong, Night and Day, ca. 1980s.

Mark Morrisroe



Snapshotové fotografie Marka Morrisroeho z 80. let

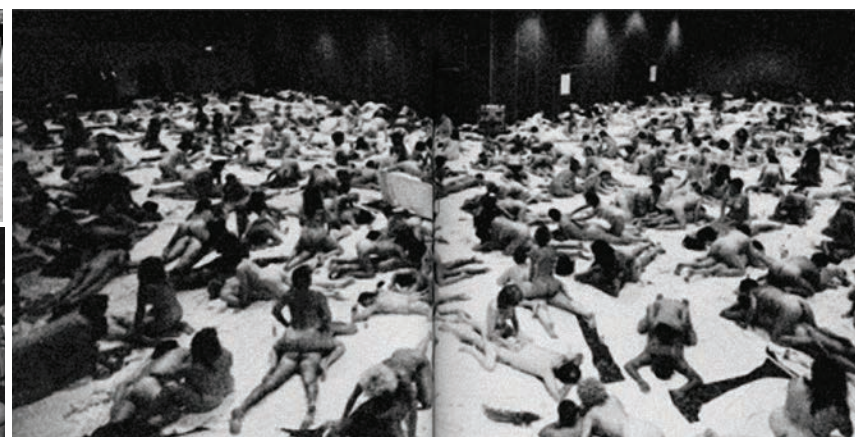
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Mao Ishikawa



Mao Ishikawa, Z cyklu „Life in Philly“, circa 1986.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity

Donna Ferrato



Donna Ferrato, Z cyklu „Love and Lust“, circa 1989.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity

Naomi Harris



Naomi Harris, Z cyklu „America Swings“, 2003-2008.

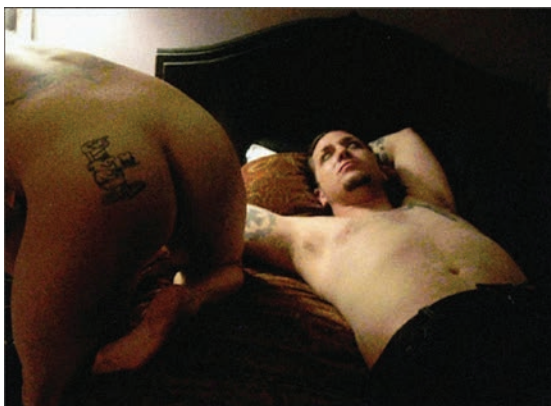
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity

Tom Bianchi



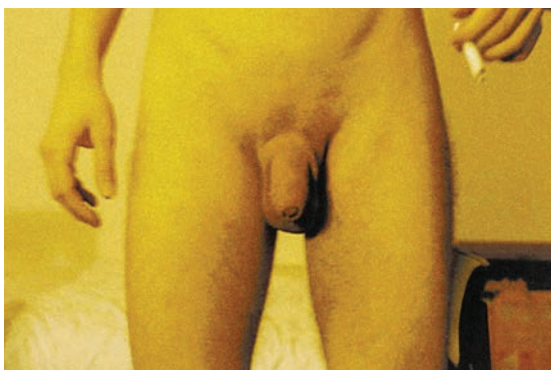
Tom Bianchi, Z knihy „Fire Island Pines Polaroids“, 1975-1983.

Paul Kwiatkowski



Paul Kwiatkowski, Z cyklu „And Every Day Was Overcast“, 90. léta 20. století.

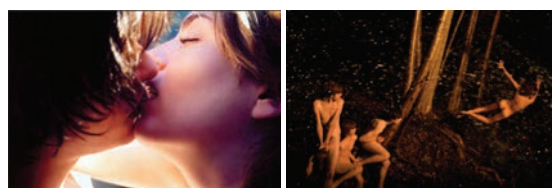
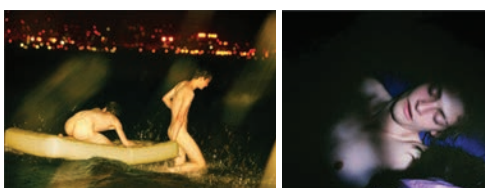
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity Wolfgang Tillmans



Cit.62.WT.3

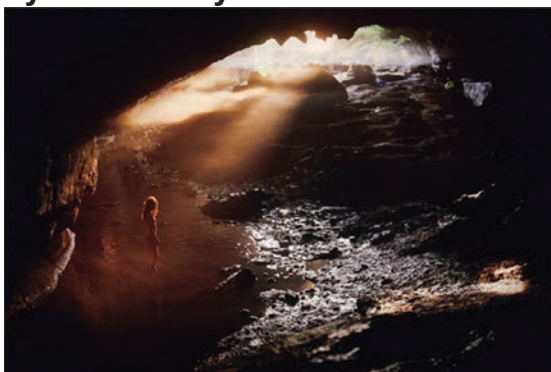
Wolfgang Tillmans a příklady jeho intimních snapshot fotografií z 90. let. a prvních let nového milénia.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Ryan McGinley



Ryan McGinley a jeho snímky z let 2000-2014.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Ryan McGinley



Ryan McGinley a jeho snímky z let 2000-2014.

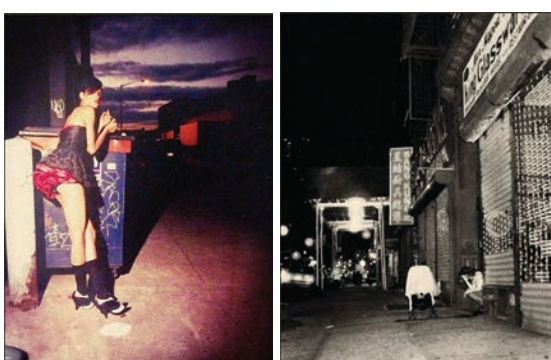
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Dash Snow



Dash Snow, Polaroids, circa 2000-2009.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity

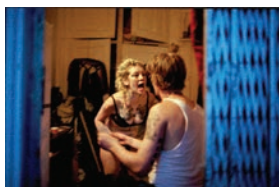
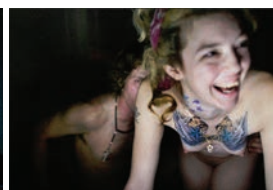
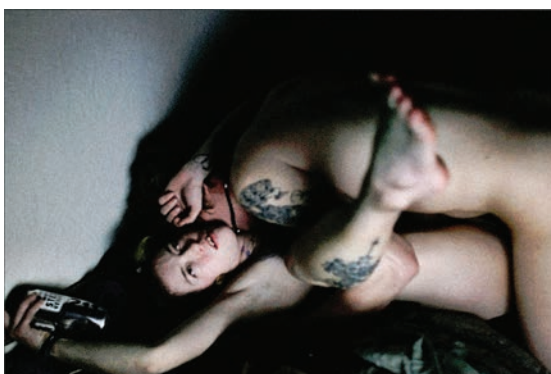
Dash Snow



Dash Snow, Polaroids, circa 2000-2009.

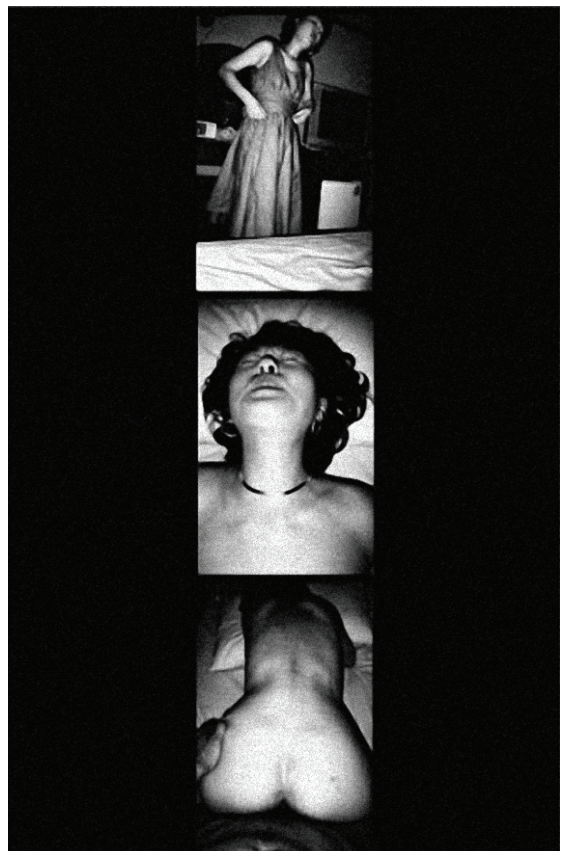
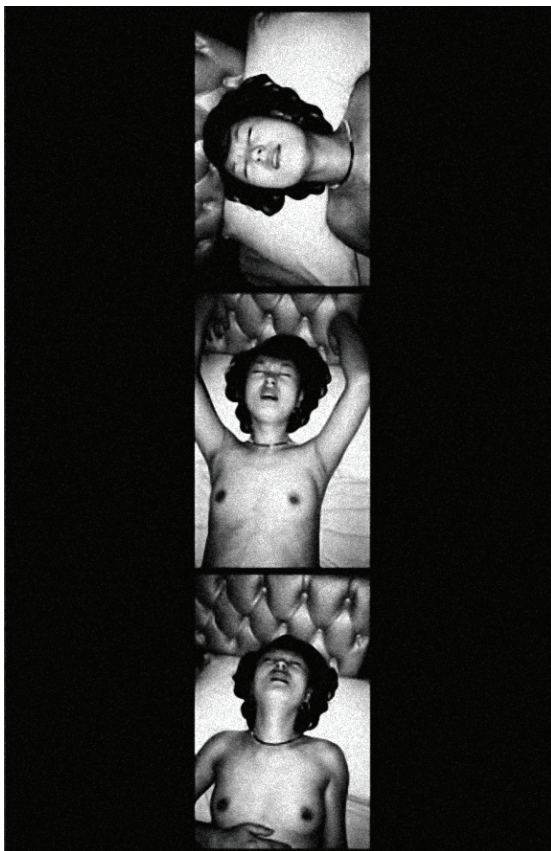
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity

Jessica Dimmock



Jessica Dimmock, Z cyklu „Ninth Floor“, 2004-2007.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.2 Fotograf jako součást dokumentované komunity
Yang Seung Woo



Yang Seung Woo, Z cyklu „The Best Days“, 2000-2006.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.3 Fotograf jako spolukaktér intimního děje

Cammie Toloui



Cammie Toloui, Z cyklu „The Lust Lady“, 90. léta 20. století.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.3 Fotograf jako spolukaktér intimního děje

Libuše Jarcovjáčková



Libuše Jarcovjáčková
Z cyklu „Vražedné léto“, 1980s.

Vlastimil Kula



Vlastimil Kula a ukázky z jeho monografie, kterou mu v roce 2001 vydalo nakladatelství Taschen.

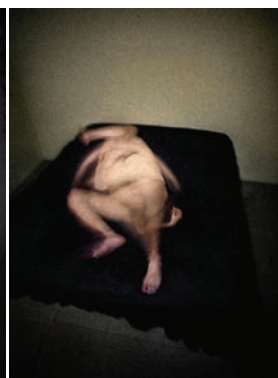
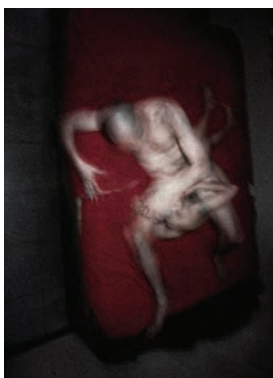
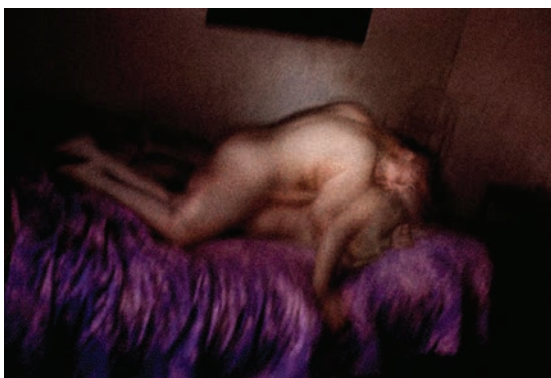
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.3 Fotograf jako spolukaktér intimního děje

Antoine D'Agata



Antoine D'Agata, Z cyklu „Insomnia“, 2003.

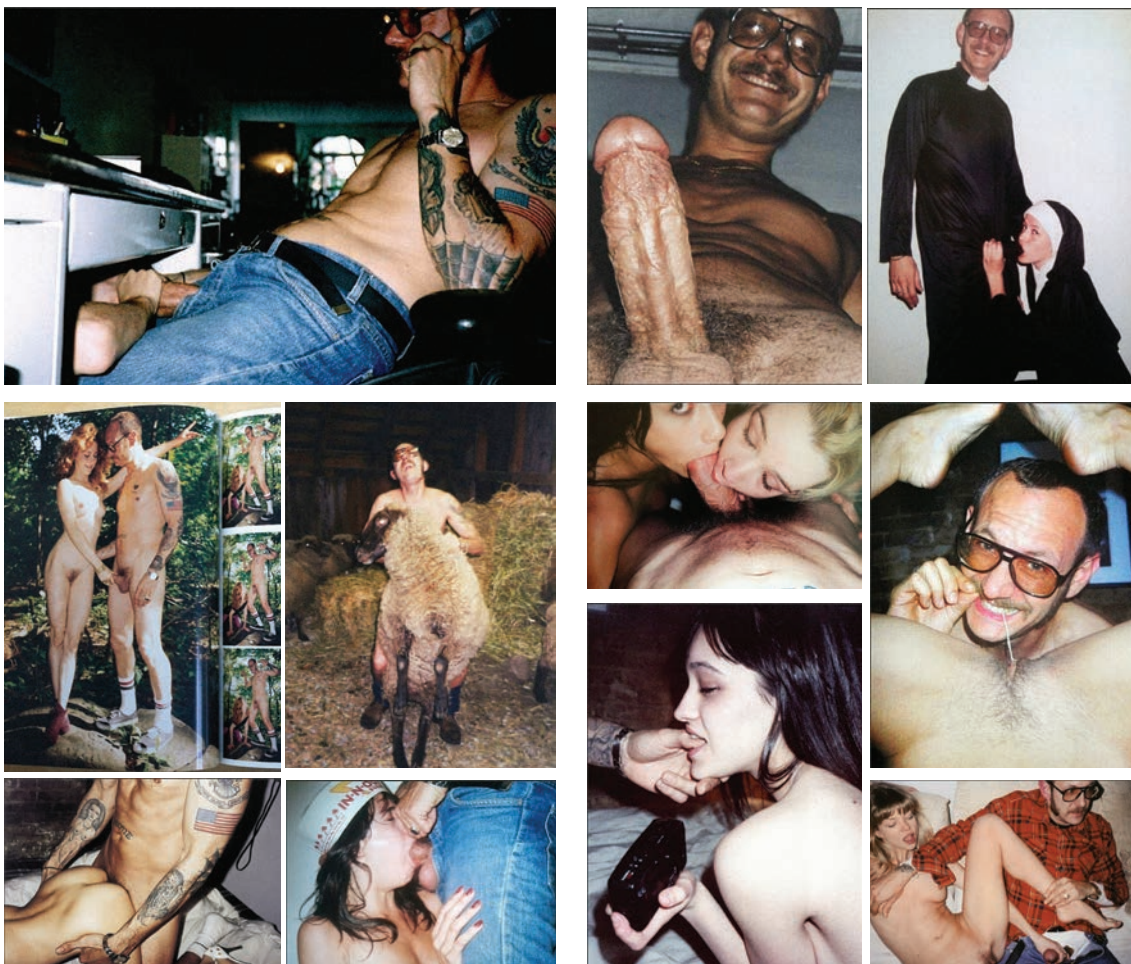


Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.3 Fotograf jako spolukaktér intimního děje
Wolfgang Tillmans



Wolfgang Tillmans, Z cyklu „Stiefelknecht“, Cologne, 1993.

Terry Richardson



Terry Richardson a ukázky z jeho knihy „Terryworld“ z roku 2004.

**Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.3 Fotograf jako spolukaktér intimního děje**

Dash Snow

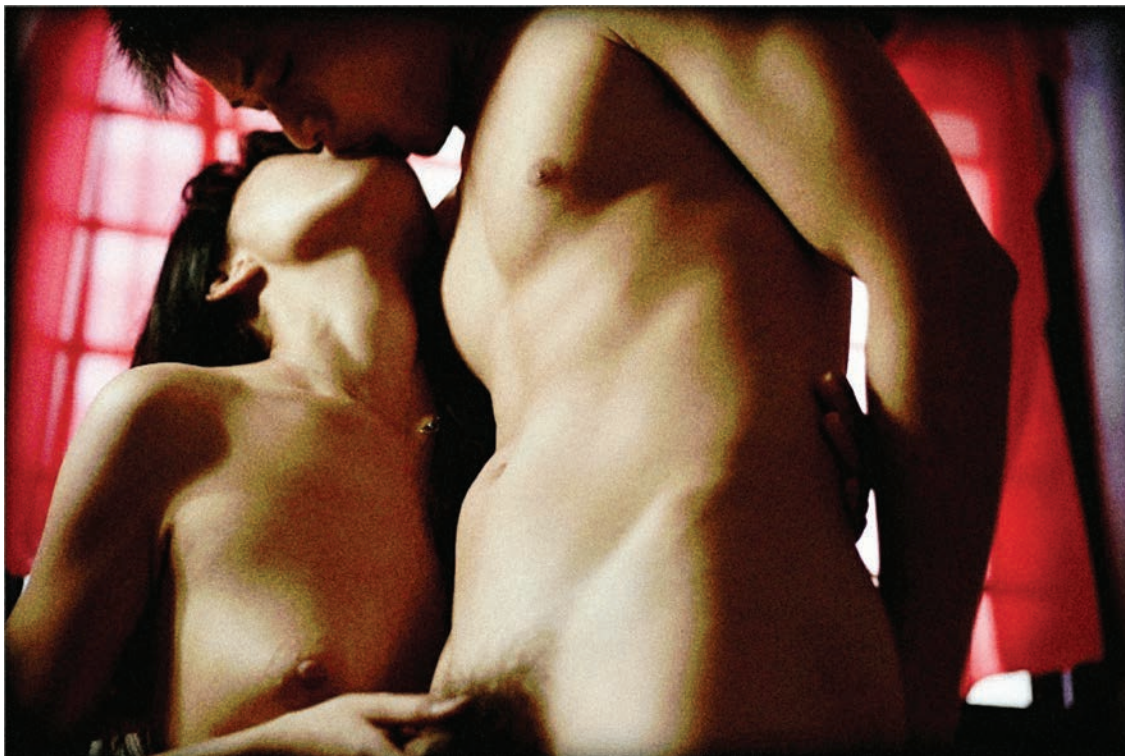


Dash Snow, Polaroids, circa 1995-2009.

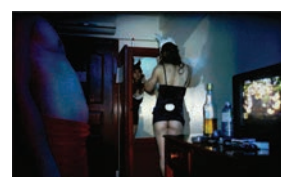
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.3 Fotograf jako spolukaktér intimního děje

Sean Lee



Sean Lee
Z cyklu „Shauna“
2009.



Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.3 Fotograf jako spolukaktér intimního děje
Kuba Dąbrowski



Kuba Dąbrowski, Untitled, 2010.

Prins de Vos



Prins de Vos
Z cyklu „Enclose“, 2010-2013.

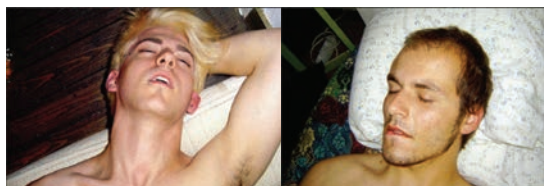
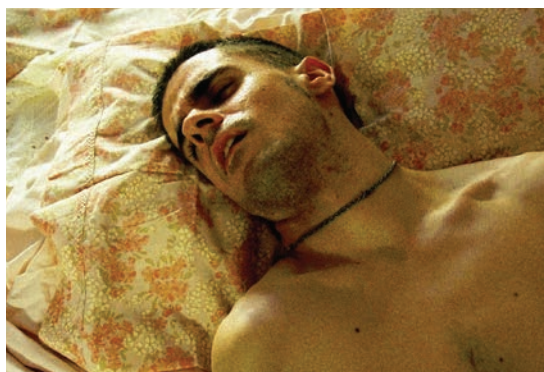
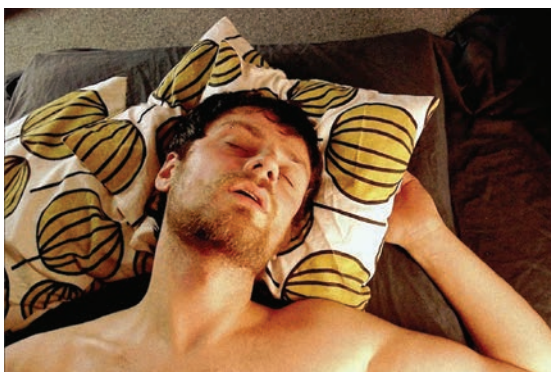
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Andy Warhol



Andy Warhol a fotografie z jeho filmu „Blow Up“ z roku 1963.

Stuart Sandford



Stuart Sandford, Z cyklu „Cumfaces“, 2007.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Diane Arbus



Cit.64D.A.1



Cit.64D.A.3



Cit.64D.A.4

Diane Arbus a její intimně laděné fotografie z druhé poloviny 60. let minulého století.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Diane Arbus



Cit.64D.A.2



Cit.64D.A.5

Diane Arbus a její intimně laděné fotografie z druhé poloviny 60. let minulého století.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimitní

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Nobuyoshi Araki



Nobuyoshi Araki, Z knihy „Tokio Lucky Hole“
1978-1985.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Shōmei Tōmatsu



Shōmei Tōmatsu, Z cyklu „Eros“, Shinjuku, 60. léta 20. století.

Keizo Kitajima

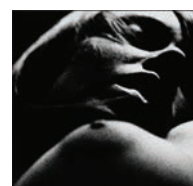
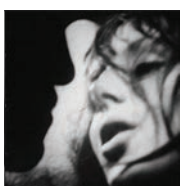


Keizo Kitajima, Untitled (Okinawa), 80. léta 20. století.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Sanne Sannes



Sanne Sannes, Z cyklu „Erotomaniac“, 60. léta 20. století.



Sanne Sannes, Fotografie z filmu „Dirty Girl“, 1965.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Anders Petersen

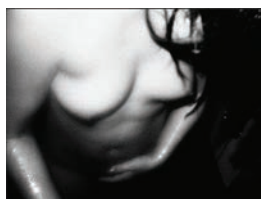


Ukázky z fotografických publikací Anderse Petersena „Close Distance“ (2002), „Sète“ (2005-2008), „Roma Diary“ (2005), „Paris Kiss“ (2008) a „Soho“ (2011).

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Jacob Aue Sobol



Jacob Aue Sobol a ukázky jeho fotografických sérií „Sabine“, (1999-2001) „I, Tokyo“ (2008), „Arrives and Departures“ (2012) a „Home, Copenhagen“ (2009).

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

JH Engström



Ukázky fotografií JH Engströma z jeho knih „Trying to Dance“ (2003) a „Haunts“ (2006).

Trine Søndergaard

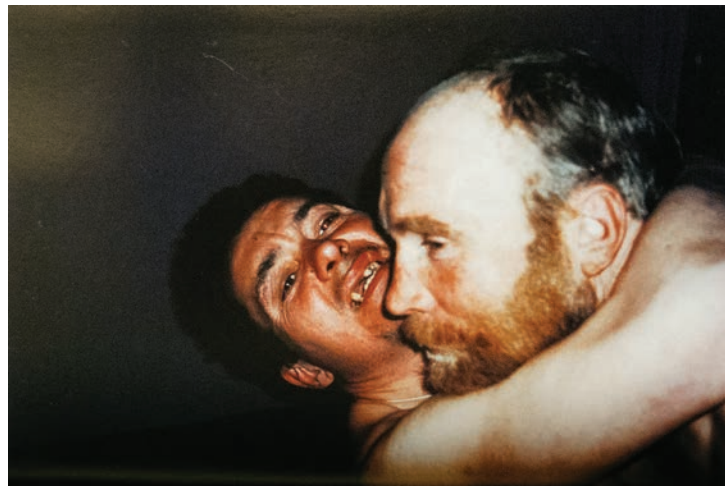


Trine Søndergaard, Z cyklu „Now That You Are Mine“, 1998-2000.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Boris Michajlov



Boris Michajlov, Z cyklu „Case History“, 1997-1998.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Leigh Ledare



Leigh Ledare, Z cyklu „Pretend You're Actually Alive“, 2000-2008.

Sarah Anne Johnson



Sarah Anne Johnson, Z cyklu „Wonderlust“, 2013.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimitní

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Pavel Nádvorník



Pavel Nádvorník, Z cyklu „Romové“, 1987-1988.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Pavel Nádvorník



Pavel Nádvorník, Z cyklu „Romové“, 1987-1988.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Evžen Sobek



Evžen Sobek

Z cyklu „Romové ve městě Brně“, 1998-1999.



Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Jindřich Štreit



Jindřich Štreit, Z cyklu ‚Ženská věznice v Pardubicích‘, 1991-1993.

Jane Evelyn Atwood



Jane Evelyn Atwood, Maison d'arrêt de femmes, Dijon, 1990-1991.

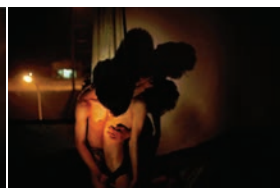
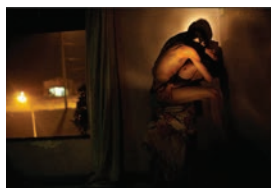
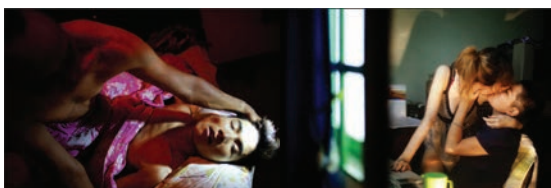
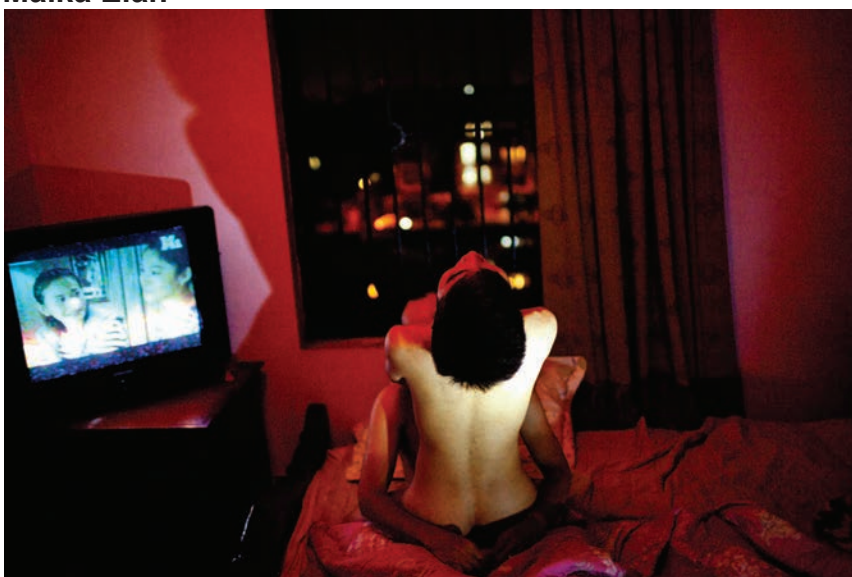
Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti 6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Lenka Klodová



Lenka Klodová a ukázky fotografií dokumentující část její instalace „Opravdu“, kterou vytvořila v roce 2008.

Maika Elan



Maika Elan, Z cyklu „The Pink Choice“, 2010-2012.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

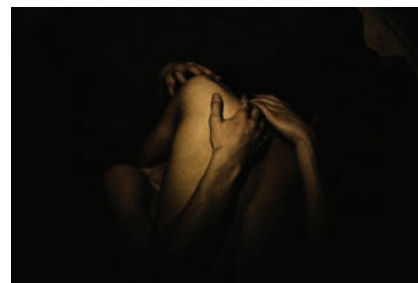
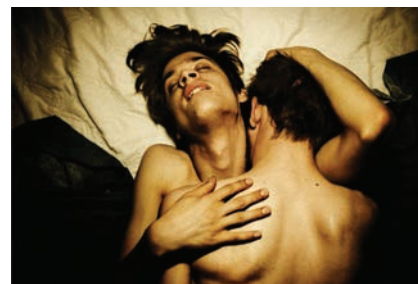
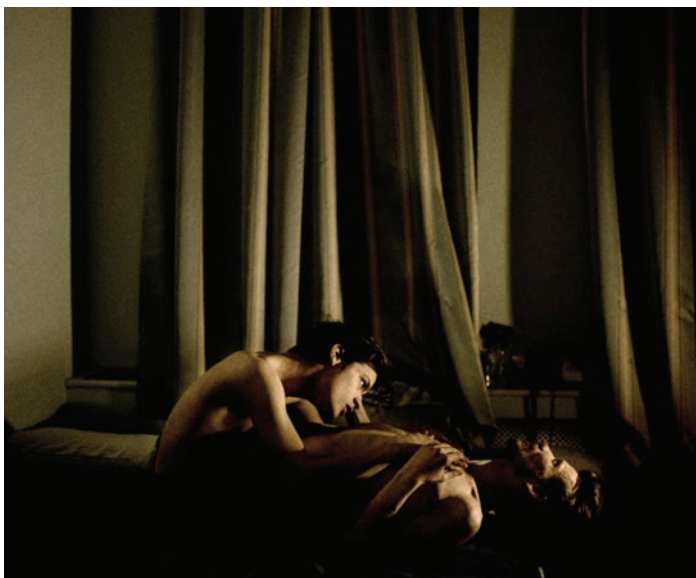
6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Tomáš Škoda



Tomáš Škoda, Z cyklu „Dva“, 2011-2013.

Mads Nissen



Cit.64MN1.

Mads Nissen, Z cyklu „Homophobia in Russia“, 2014.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Diana Michener

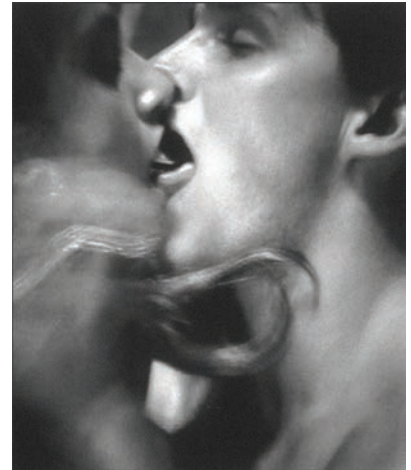


Diana Michener, Z cyklu „Figure Studies“, 2004-2010.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimitní

6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Diana Michener



Diana Michener, Z cyklu „Figure Studies“, 2004-2010.

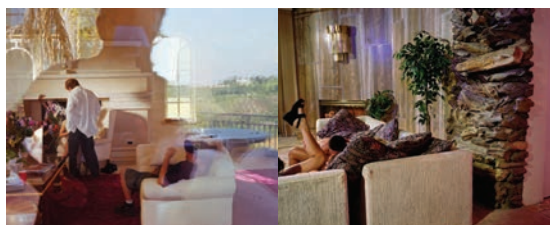
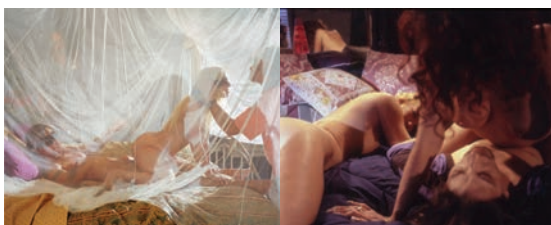
Kenneth Probst



Kenneth Probst
Z cyklu „Pôrre-grafik“, 1990-1998.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimit
6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu

Larry Sultan



Larry Sultan, Z cyklu „The Valley“, 1999-2003.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
6.4 Fotograf jako pozorovatel sexu
Patrick Van Dam



Patrick Van Dam, Z cyklu „Playboy Behind The Scenes“, 2011-2014.

Pavla Ortová



Pavla Ortová, Z cyklu „Pod vodou“, 2007.

7. Aranžovaný voyeurismus

Do této kapitoly jsem se rozhodl zařadit vybrané fotografy (-ky), kteří aranžovali fotografovanou scénu tak, že divákům hledícím na jejich fotografie předkládají sexuálně zabarvené scény způsobem, jenž je možné interpretovat jako voyeuristický. Jedná se o napodobování sledování intimních výjevů, které a priori staví diváka fotografií do role přihlížejícího voyeurů. Tento způsob tematického ztvárnění inscenované fotografie jsem zachytil jak ve sféře umělecky laděných děl, tak i v oblasti módní fotografie. Rozhodl jsem se proto obou zmiňovaným oblastem věnovat v následujících subkapitolách.

7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt

Prvky imitování voyeurismu se například můžeme setkat při pohledu na dosavadní dílo britského fotografa Davida Hamiltona (*1933). To je prosycené téměř obsesivní zálibou ve fotografování dospívajících dívek. Hamilton dívky s vizáží panenské nevinnosti často stylizoval do eroticky vyzývavých póz v atmosféře mlžného oparu melancholicky ozvláštněným atmosférou východu ranního či západu večerního Slunce. Zejména v autorově rané fázi tvorby (70. léta) lze najít řadu fotografických záběrů, na kterých jsou mladé dívky zachycené způsobem připomínající zorné pole chtivě zvědavého voyeurů, jenž z povzdáli pohledem vkráčuje do intimní blízkosti adolescentních dívek. Při pohledu na takto vyhlížející Hamiltonovy snímky je možné vidět obrazovou podobnost s estetikou fotografických skic baletek od malíře Edgara Degas. Voyeuristický rozměr některých Hamiltonových fotografií vyplývá z erotické povahy scén, které zachycují sexuální kontakt dospívajících dívek. Takové intimní momenty je možné například nalézt v Hamiltonových knihách ze 70. let, jakými byly například publikace „Dreams of a Young Girl“ (Hamilton, 1971)³²⁵, a „Sisters“ (Hamilton, 1973)³²⁶. Sexuálně explicitní scény

³²⁵ HAMILTON, David a Alain ROBBE-GRILLET (ed.). *Dreams of a Young Girl*. New York: Morrow, 1971. ISBN 978-0002111669.

intenzivnějšího charakteru Hamilton dále nabídl ve své pozdější knize „The Age of Innocence“ (Hamilton, 1995)³²⁷.

Na Hamiltonových fotografiích můžeme vidět naznačené intimní momenty mezi mladými dívkami, které spadají do roviny lesbického sexu, masturbace nebo orální sex mezi dívkou a chlapcem. Všechny zmiňované výjevy jsou na Hamiltonových fotografiích podávány způsobem, že divák je podprahově vsazen do role přihlížejícího voyeur, který sleduje erotické dění v ložnicích pubescentní mládeže.

David Hamilton kromě sféry fotografování zaplul také do role filmového tvůrce, když například v roce natočil kultovní erotický film „Bilitis“ z roku 1977, který se ovšem z dnešního pohledu může jevit jako sladkou líbivostí nasáklý kýč, což představuje názorovou rovinu, kterou můžeme koneckonců z globálního pohledu také aplikovat na většinu fotografií Davida Hamiltona.

Americký fotograf Ron Raffaelli vydal v roce 1975 spolu se svou partnerkou Nicole Avril provokativní publikaci „Extases“ (Raffaelli, 1978)³²⁸. Tato kniha obsahovala 12 povídek zobrazující milenecký život jejích autorů, přičemž součástí knihy byly taky voyeursky působící snímky ukazující sexuálně explicitní scény realizované v přírodním plenéru, v kterém jsou bizarním způsobem zakomponované objekty vycpaných zvířat. Efekt kompozičního rámování v obraze, kdy na vlastní děj na fotografii nahlížíme skrze objekty postavené v popředí scény, u Raffaelliho fotografií budí dojem, že divák erotické scény sleduje ukrytý v lese či v travním porostu louky. Vzhledem k tomu, že ve fotografiích z knihy „Extases“ je věrným způsobem zachycen sexuální děj včetně zobrazení vzrušených genitálií, je možné tuto knihu považovat dílo, které jasně koliduje s žánrem pornografie, což kromě výše uváděného kompozičního stylu fotografické práce, voyeurský rozměr Raffaelliho snímků ještě více umocňuje.

³²⁶ HAMILTON, David a Alain ROBBE-GRILLET (ed.). Sisters: Photos. New York: Morrow, 1973. ISBN 9780688001667.

³²⁷ HAMILTON, David. The Age of Innocence. London: Aurum Press, 1995. ISBN 9781854103048.

³²⁸ RAFFAELLI, Ron a Nicole AVRIL. Extases. Montréal: Editions Sélect, 1978. ISBN 9782891320665.

K autorskému rukopisu nizozemského konceptuálního fotografa a umělce Paula Kooikera (*1964) patří mimo jiné cílené vyvolání pocitu u diváka, že subjekty zachycené na jeho fotografiích jsou sledovány (např. práce s neostrotí obrazu evokující dojem z narychlo vytvořené momentky „šmírujícím amatérem“). V autorském souboru „Untitled 1996 (peeing women in forest)“ z roku 1996³²⁹ Kooiker záměrně vytváří fiktivní realitu, jejichž aranžovanou vymyšlenost důsledně maskuje zdáním opravdovosti, čímž mistrně znejšťuje diváka, který při bližším prostudování jeho souboru zůstává na pochybách, zda to co vidí, bylo doopravdy pořízeno voyeurským způsobem (tedy tajným sledováním močících žen) anebo rafinovaným aranžmá s najatými figurantkami. Další poloha, ze které vychází u diváka vyvolaný dojem voyeurismu, je v uvedeném souboru zakořeněn ve skutečnosti, že pozorovatel Kooikerových fotografií k nim na první pohled bezelstně přistupuje jako k banálním fotografiím lesa a až na druhý pohled znepokojivě zjišťuje, že je přinucen sledovat siluety močících žen v lesním porostu. Kooiker tedy diváka direktivně vsazuje do role voyeurů pomocí vizuální lsti, což je pozoruhodným způsobem pojatý tvůrčí koncept.

V Kooikerově další obrazové sérii „Hunting and Fishing“ z roku 1999³³⁰ nizozemský fotograf předkládá fotografie nahých žen, které jdou na pláž. Vizuál tohoto Kooikerova cyklu silně připomíná voyeurské záběry z okolí kyjovských koupališť Miroslava Tichého. Kooiker podobně jako Tichý vyobrazil kráčející nahé ženy způsobem, který evokuje dojem jejich sledování z pozice erotickými vjemy zaujatého pozorovatele. Podobně jako u výše zmiňované vizuální paralely mezi estetikou Hamiltonových a Tichého fotografií, jsou Kooikerovy fotografie se snímky kyjovského voyeurů podobné spíše jen náhodou, protože Kooiker v sérii „Hunting and Fishing“ používá měkkou kresbu fotografického obrazu jako nástroj vizuální imprese, nikoliv jako reziduum způsobené užíváním po technické stránce primitivních aparátů Miroslava Tichého.

³²⁹ Foam Magazine Issue #22: Peeping [online]. Foam Magazine BV, 2010, s. 54-73 [cit. 2015-03-23].

Dostupné také z: http://issuu.com/foam-magazine/docs/00_peeping_ingekort; (Foam Magazine Issue #22, 2010)

³³⁰ Tamtéž.

Španělský filmař a fotograf Juanma Carrillo (*1978) v roce 2013 vytvořil projekt „Voyeur“³³¹, kde pracuje s napodobováním voyeuristického sledování dvojice dvou mužů, která se miluje v lese. Na rozdíl od skutečného šmírování gayů v přítmí lesního porostu, jaké například známe u práce fotografa Christophera Russela (viz. kapitola 5.), jsou snímky Carrillo technicky precizní a viditelně zaranžované, což je zbavuje tísnivé atmosféry podvědomého strachu z odhalení voyeura alias utajeného pozorovatele sexuálního děje. Při komponování záběrů Carrillo naznačené sexuální scény mezi oběma aktéry z části zakrýval průhledy skrze trávu, větve i kmeny stromů, čímž zdařile napodobil autentické voyeurské záběry, které jsou na internetu publikovány na specializovaných erotických webech. Je třeba dodat, že fotografie Juanma Carrillo z cyklu „Voyeur“ nevznikly jako úplně suverénní samostatný projekt, protože jsou jako takové součástí širšího celku tvorby deseti fotografů³³², kteří své homoerotické / soft-porno laděné fotografie publikují na webových stránkách³³³ a dokonce v jejich fotografiích vystupují v řadě případů i stejní modelové.

Fotograf Bill Henson (*1955 / Austrálie) proslul svými temně podexponovanými akty adolescentů, které mají nádech takřka hmatatelného napětí z pudivého erotična. Celá řada jeho snímků, které vyšly v knižní podobě pod názvem „Lux et Nox“ (Henson, 2002)³³⁴, v sobě nese nesporně voyeuristický styl pohledu. Kvůli tomu, že Henson jako své modely používal i nezletilé teenagery, se stal v Austrálii protagonistou rozsáhlého skandálu a jeho výstava byla v roce 2008 za asistence policie dočasně uzavřena. (McDonald, 2011)³³⁵

³³¹ CARRILLO, Juanma. Juanma Carrillo: Voyeur [online]. 2013. Madrid, 2013 [cit. 2015-05-03].

Dostupné také z: <http://juanmacarrillo.com/20910/3151527/photo/voyeur>; (Carrillo, 2013)

³³² Například fotografové Eduardo Vega-Patino, Mano Martines a další.

³³³ Viz například webové stránky <http://www.abel-azcona.com>

³³⁴ HENSON, Bill, Martin JAEGGI a Walter KELLER. Bill Henson: Lux et Nox. Zurich: Scalco, 2002. ISBN 9783908247555.

³³⁵ MCDONALD, Helen. It's rude to stare: Bill Henson revisited - Art & Surveillance - Artlink Magazine [online]. Artlink, 2011 [cit. 2015-05-03]. Dostupné také z: <https://www.artlink.com.au/articles/3651/its-rude-to-stare-bill-henson-revisited/>

Čínský fotograf a básník Ren Hang (*1987) je představitelem nastupující generace čínské moderní fotografie. Jeho snímky oscilují svou poetičností a provokativností mezi proudy světové fotografie, které reprezentují například fotografové Ryan McGinley a Nobuyoshi Araki. Hangovi podobně jako McGinleyimu na fotografiích pózují jeho přátelé a kompoziční & obsahová estetika vyniká spontánně až při tvůrčí práci. Voyeurský dojem z Hangových fotografií vyplývá především tím, že se nevyhýbá také zachycování velmi intimních aspektů, jako jsou například ztopořené genitálie či vylučování moči. Hang se chová při fotografování jako voyer-pozorovatel a fotografuje přirozeně to, co zrovna zaujalo jeho pozornost. Pořád ale platí, že Hang je více hýbatelem aranžmá fotografie a ne jen pouhým dokumentaristou děje, nad kterým nemá on sám kontrolu. Je důležité zmínit, že Hangova tvorba se v Číně potýká s tvrdou cenzurou a autor proto ve své vlasti nemůže nikde vystavovat³³⁶ navzdory tomu, že ve světě patří mezi vycházející hvězdy moderní fotografie a jeho snímky byly publikované v řadě prestižních magazínů³³⁷ a objevily se vystavené ve významných galeriích v zahraničí.

Americká fotografa a video umělkyně Malerie Marder (*1971) publikovala v roce 2011 knihu „Carnal Knowledge“ (Marder, 2011)³³⁸, která se skládá z aranžovaných fotografií zachycující autorčiny rodinné příslušníky a přátele. Marderová své blízké zachycuje v intimně vykonstruovaných výjevech, které jsou místy velmi intimní povahy. Na snímcích například najdeme i souložící milenecké dvojice. Naturalistický styl záběrů napovídá, že autorku téma voyeuristického sledování intimních výjevů svým způsobem fascinuje. Všechny postavy Marderová na fotografiích vyobrazuje nahé a jejich tváře mají vtisknutý strnule melancholický výraz, který například známe ze stylu tvorby amerického fotografa Gregoryho Crewdsona. Ten koneckonců byl jedním z autorů, který ke knize

³³⁶ Autor dokonce své filmové role s fotografiemi musí kvůli jejich kontroverzní povaze odporující oficiální kulturní doktríně Čínské lidové republiky, tajně vyvolávat u sebe doma či u přátel.

³³⁷ HARRIS, Melissa. (ed.). Aperture. 218: Spring 2015. New York: Aperture Foundation, 2015. ISBN 9781597113212.; (Harris, 2015)

³³⁸ MARDER, Malerie. Carnal Knowledge. London: Violette Editions, 2011. ISBN 9781900828307.

Carnal Knowledge napsal předmluvu, spolu s dalším mentorem zmiňované autorky fotografem Philipem Lorca diCorciou.

Také další fotografický projekt Malerie Marder nazvaný „Anatomy“ (Marder, 2013)³³⁹ v sobě obsahuje některé zdánlivě voyeuristické záběry. Autorka šest let objížděla se svým asistentem nevěstince, kde si najímala prostitutky pro zaranžování intimních portrétů. Tento svým způsobem fiktivní dokument z prostředí veřejných domů může při komparačním srovnávání složit jako kontrapunkt k nativně pojatým sondám do prostředí prodejného sexu od jiných autorů, kteří se uvedené problematiky věnovali (viz kapitola 6.1 Intimní sonda do erotických podniků).

Nizozemský fotograf Emiel Loos (*1980) promoval v roce 2012 na Foto Academy v Amsterdamu se souborem „D.L.Z.“ (Loose, 2012)³⁴⁰, který představuje aranžovaný vhled do prostředí nevěstince. Autor po domluvě s prostitutkami je fotografoval stylem imitace skrytého sledování. Evokování voyeurského pohledu vyplývá hlavně s používáním elementu optické neostrosti v obrazu a průhledy skrze věci částečně zakrývající postavy a tváře vyobrazených žen. Divák tam může při pohledu na Loosovy fotografie mít pocit, že jejich autor má fotoaparát maskovaně skrytý kdesi u pasu a že celá dokumentární exkurze do veřejného domu je jednou velkou adrenalinovou hrou, kde moment odhalení utajeného voyeurů je téměř na spadnutí.

Multimediální japonský umělec a performer Noritoshi Hirakawa (*1960) ve fotografické části svého díla se snaží popsat a proniknout do heterosexuální roviny erotiky z pohledu muže, který je fascinován ženskými sexuálními půvaby. Z jeho fotografií vyvěrá živočišný chtíč a tajemství zároveň. Ženy (a potažmo i páry žen a mužů) jsou na Hirakawových fotografiích sledovány zvědavým pohledem autora nikoli odcizeném voyeuristické posedlosti v šmírování.

³³⁹ MARDER, Malerie. Anatomy. Sante Fe: Twin Palms Publishers, 2013. ISBN 978-193-6611-058.

³⁴⁰ LOOSE, Emiel. Loos photography » D.L.Z [online]. <http://emielloos.com>, 2012 [cit. 2015-05-08].

Dostupné také z: <http://emielloos.com/d-l-z-2/>

Hirakawa zrealizoval také některé performance (například „Reason of Life“, 1998³⁴¹) kde nechává ženu mačkat spoušť fotoaparátu, jenž leží na zemi a zabírá pohled na její kalhotky pod sukní, tedy pohled, jež by dokázal vzrušit subjekt mužského voyeurů.

Fotograf a filmař umělec Richard Kern (*1954 / USA) podobně jako Noritoshi Hirakawa zaměřil jeden ze svých projektů na disciplínu voyeurických „up-skirt“ pohledů na ženské rozkroky pod sukní. S myšlenkou lehat si na zem pod rozkročené stojící modelky začal pracovat Kern v roce 2004, kdy z této pozice natáčel 5 minutové filmové sekvence. O tři roky později začal z této pozice fotografovat každou modelku, se kterou pracoval a která k tomu byla svolná. Z pořízených up-skirt fotografií (20 kusů) Kern sestavil rozměrnou montáž (viz projekt Upskirt, 2008³⁴²), kde záběry intimních míst žen umístil vedle sebe do mřížkového uskupení v duchu připomínajícím vizuálně komparační prezentace fotografií důlních staveb od manželů Becherových.

Zapojením voyeuristických tendencí se v Kernově fotografické tvorbě vyznačuje také jeho projekt „Looker“ (Kern, 2008)³⁴³, v rámci kterého autor cílenou formou napodobuje ve svých fotografiích fenomén explicitního šmírování žen mající sexuální podtext.

Japonsko-americký fotograf, filmový režisér a malíř Rikki Kasso (*1979) vytvořil mezi roky 2002 - 2008 projektovou sérii snímků „Tokyo Undress“ (Kasso, 2008)³⁴⁴, kde si pohrává se sexuální vyzývavostí ženského těla. Kasso se nevyhýbá zachycování sexuálně explicitních scén, i když tak činí s menší provokativní intenzitou, než tomu je například v díle jeho krajana Arakiho. Pro voyeuristický náboj Kassových snímků jsou charakteristické průhledy na ženy ve vyzývacích erotických pozicích, které k divákovi putují skrze průhledy

³⁴¹ HIRAKAWA, Noritoshi. Reason of Life [online]. 1998: www.Deitch.com, 1998 [cit. 2015-05-10].

Dostupné také z: <http://www.deitch.com/projects/sub.php?projId=96>; (Hirakawa, 1998)

³⁴² KERN, Richard. Juxtapoz Magazine - Upskirt Panty Shots [online]. Juxtapoz Magazine, 2011 [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z: <http://www.juxtapoz.com/erotica/upskirt-panty-shots>; (Kern, 2011)

³⁴³ KERN, Richard a Geoff NICHOLSON (ed.). Looker. New York: Abrams, 2008. ISBN 0810995301.

³⁴⁴ KASSO, Rikki. Rikki Kasso – Tokyo Undressed [online]. Rikkikasso.com, 2008 [cit. 2015-05-10].

Dostupné také z: <http://rikkikasso.com/tokyo-undressed/> /

různými předměty, například okenní tabule. Většina Kassových fotografií je pořizována teleobjektivy, což rovněž zesiluje voyeurický aspekt imaginárně utajeného sledování žen.

Fotograf a hudební skladatel William Harper (*1949 / USA) ve svém cyklu „Following the Deer“ (Harper, 2014)³⁴⁵ využil lovecké fotografické pasti, které samočinně spouští chod závěrky pomocí čidla na detekci pohybu a pořídil v naprosté tmě surrealistické záběry nahé modelky, která je obklopena divokou zvěří. Výboj blesku zvěř nevyplašil, protože se jedná o infračervený zdroj světla, který je pro oči lidí a zvířat neviditelný. Ačkoliv jsou Harpovy fotografie improvizovaně aranžovány, tak přesto v sobě nesou silnou atmosféru surrealistického mystéria a skrytého sledování, jehož zásluhou si divák může připadat při sledování nahé ženy jako voyer, podobně jak to známe z fotografické série The Park od Kohei Yoshiyukiho či fotografií líbajících se milenců v kině od amerického fotografa Weegeeho. Oba jmenovaní autoři stejně jako Harper využívali jako zdroj světla k pořízení intimně voyeurických záběrů infračervené záření a fotografické médium, jenž je na daný typ světelných vln citlivé.

Londýnská fotografka Heather Shuker stála v roce 2012 u zrodu projektu „Embrace“ (Shuker, 2012)³⁴⁶, v rámci kterého autorka fotografovala bodovým osvětlením objímající se dvojice milenců při líbání. Ačkoliv se jedná o ateliérové fotografie, tak díky převládající tmě vypadají subjekty na snímku, jako když je někdo s bleskem a fotoaparátem v ruce přistihl při líbání kdesi v noci. Právě v tomto aspektu tkví primární voyeuristické vyznění fotografií Heather Shukerové, která svým projektem chtěla vysledovat intimní napětí při milostném kontaktu líbajících se dvojic.

Americká módní fotografka polského původu Aneta Bartos (*1979) ve své volné tvorbě hodně akcentuje voyeuristický pohled na aranžované intimní scény. Například v

³⁴⁵ HARPER, William. William Harper Photography - Following the Deer [online]. Wharperphoto.com, 2014 [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z:
http://wharperphoto.com/section/310697_following_the_deer.html

³⁴⁶ SHUKER, Heather. Embrace [online]. Heathershuker.co.uk, 2012 [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z:
<http://www.heathershuker.co.uk/projects/embrace/>

pojmenování instalace nazvané „Peepholes“³⁴⁷ z roku 2013 se aranžovanému voyeurismu ve fotografii autorka sama nepřímou přiznává. Bartos v jiné sérii pojmenované „Boys“ z roku 2011 fotografovala své přátele opačného pohlaví krátce po dosažení orgasmu a v cyklu „4 Sale“ (rok 2010) dokonce aranžovala sexuální scény s více modely. Pro tvorbu Anety Bartos je charakteristická výrazně stylizovaná forma obrazu, která se díky emulaci vizuální tonality polaroidových emulzí výrazně inklinuje k žánru podbízivého kýče, i když je na druhou stranu možné podotknout, že dílo fotografky Bartos v sobě nezapře estetiku podobající se do jisté míry obrazům malířských mistrů. Podexponovaný styl snímků Anety Bartos mají rovněž blízko k již zmiňovaným fotografům, jako jsou například Antoine D'Agata či Bill Henson.

Britská umělkyně Alison Jackson (*1970) začala v roce 1999 vytvářet za pomoci dvojníků veřejně známých osobností imitace voyeurských paparazzi fotografií (Jackson, 2007)³⁴⁸. Aby Jacksonová snímky co nejvíce přiblížila praktikám skrytého šmírování bulvárních fotografů, tak úmyslně devalvovala obrazovou kvalitu svých fotografií a v komponování obrazu hodně používala průhledů skrz například okna či pootevřené dveře (Alison Jackson, 2005)³⁴⁹. Prvotním impulsem autorky k jejímu konceptu kvazi-voyeurské fotografie bylo pohoršením nad tím, jak necitlivě a voyeuricky média referovala o smrti princezny Diany a jejímu vztahu s Dodi Al-Fayedem (Phillips, 2010). Alison Jackson svými aranžovanými snímky kritizuje vlezlost bulvárních fotografů, kteří se při překračování morálních zábran pídí po pořizování co nejvíce choulostivějších a skandálních fotografií ze soukromého života celebrit a názorně ukazuje, jak může fotografie předsouvat divákovi lživá svědectví. Napodobování paparazzi voyeurismu Jackson realizovala také formou natáčení

³⁴⁷ BARTOS, Aneta. Peepholes (installation shots) [online]. Anetabartos.com, 2013 [cit. 2015-05-10].

Dostupné také z: <http://www.anetabartos.com/peephole-installation-shots/> (Bartos, 2013)

³⁴⁸ JACKSON, Alison a Florian KOBLEK (ed.). Alison Jackson: Confidential. Köln: Taschen, 2007. ISBN 9783822846384.

³⁴⁹ Alison Jackson: An unusual glimpse at celebrity [online]. Ted.com, 2005 [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z: http://www.ted.com/talks/alison_jackson_looks_at_celebrity

videí, když vytvářela různé série (např. „Doubletake“ 2003) fiktivních dokumentů pro britskou televizi BBC.

Na fotografiích autorky vyznívá sice jasná kritika fenoménu paparazzi fotografů, nicméně Jaksonová ji realizuje skrze implementaci komicky parodujících prvků zesilující pocit pitoresknosti zachycených scén, které svou schopností lascivně šokovat a zároveň i pobavit diváka, dávají dílu autorčině fotografiím citelně odlehčující rozměr.

Americká fotografka Gail Albert Halabanová (*1970) vytvořila v rozmezí let 2008 – 2013 cyklus fotografií nazvaný „Out My Windows“ (Halaban, 2012)³⁵⁰, který považuji za ukázkový příklad aranžovaného voyeurismu, jež rezonuje s autentickými voyeurskými projekty například od zmiňovaných fotografů Michaela Wolfa či Arne Svensona a zároveň do zcela inscenované podoby přetřásává odkaz konceptuálního projektu „Strangers“ od fotografky Shizuki Yokomizové (viz kapitola č. 8. pojednávající o konceptuálním voyeurismu), který zůstal svou povahou na půli cesty mezi opravdovým voyeurismem a interaktivní psychologickou hrou mezi autorkou a fotografovými subjekty, jež měla dojem sledovacího voyeurismu imitovat.

Halabanová nejprve v New Yorku a po roce 2012 v Paříži (Halaban, 2014)³⁵¹, fotografovala z oken pronajatého apartmánu pohledy do oken domácností protějších domů od naproti. Tam za okny postávali místní rezidenti, se kterými se umělkyně předem domluvila na tom, že je bude teleobjektivem fotografovat. Nejednalo se tedy o invazivní vpád do soukromí lidí, kteří o fotografování vůbec netušili. Nicméně výsledný dojem, pokud si odmyslím uvedený kontext ohledně imitace samotného aktu „šmírování“, vypadá sám o sobě silně voyeuristicky. Z fotografií sálá uklidňující civilnost a přirozenost lidských životů odehrávající každodenně se za okny bytů a přitom navzdory této zdánlivé popisnosti snímku, je v nich podprahově implikován prvek neurčitého tajemství plynoucí z až hyperrealisticky zpracované vizuality zachycených výjevů. Dojem neskutečnosti

³⁵⁰ HALABAN, Gail Albert a Vernon SILVER (ed.). Out My Window. Brooklyn: PowerHouse Books, 2012. ISBN 1576876128.

³⁵¹ HALABAN, Gail Albert. Gail Albert Halaban: Paris Views. New York: Aperture, 2014. ISBN 9781597113021.

předkládané reality divák odhalí až ve chvíli, kdy si uvědomí, že všechny postavy na fotografiích pózuji až moc dokonalým způsobem, protože ve skutečnosti je nepravděpodobné, že by mohla být takto perfektní, v detailech dokonalá kompozice, zachycena přirozeným způsobem který je vlastní filozofii rozhodujícího okamžiku ve fotografii.

Z fotografií Halabanové cítím potřebu do snímku vnést estetiku filmové narativity a obrazové estetiky, čehož autorka kromě postprocesních úprav fotografií docílila také světelnými podmínkami, v rámci kterých své fotografie exponovala při použití delších expozičních časů. Všechny fotografie byly totiž pořízeny během soumraku, což umožnilo souběžně zachytit oblohu a okolní městské reálie obklopující okna bytů, které byly v centru autorčiny pozornosti. Z fotografií tak dýchá podmanivost genia loci newyorské a pařížské metropole, jenž dojem „filmového“ vyprávění o osudech obyčejných obyvatel velkoměsta intenzivním způsobem umocňuje. Navíc záběry rozsvícených oken a v nich stojících siluet lidí na pozadí do šera se volně zahalujícího velkoměsta, které autorka pořídila použitím širokoúhlým ohniskem objektivu, působí jako zvláštní fúze voyeuristických prvků v obraze a scénické rozlehlosti, která je sama o sobě vlastní žánru krajinné fotografie.

Volná tvorba fotografa Philipa-Lorcy diCorcii (*1951) je prodchnuta duchem jiného typu voyeurismu, který primárně nestaví na sexuální explicitě. Místo toho je voyeurismus diCorcii z jeho snímků interpretovatelný ve formě nápodoby upřeného sledování osob prožívající subjektivně skličující dramata v přítmí na první pohled nevinně vypadajících konvenčních exteriérů (DiCorcia, 1995)³⁵². Autor fotografií dělá z diváků voyeurů tím, že do fotografované scény vkládá konstelace zneklidňujících situací, které jsou umocněné přítomností psychologicky impresivních výlevů melancholie zračící se ve tvářích fotografovaných osob. Divák proto při podrobnějším pohledu na fotografii záhy začne cítit potřebu více si osobu a děj okolo ní prohlížet a pokusit se racionálně dopídit („prošmírovat se“) pochopení podstaty autorova sdělení skryté v jeho fotografiích.

³⁵² DICORCIA, Philip-Lorca a Peter GALASSI (ed.). Philip-Lorca diCorcia. New York: Abrams, 1995. ISBN 0810961512.

DiCorciův voyeurismus je tedy víc „zvědavostní“ povahy, podobně jako byla například zvědavá posedlost hlavního hrdiny filmu *Rear Window* (rok vzniku 1954) od režiséra Alfreda Hitchcocka, kde se paralyzovaný fotograf stane voyeurem, když ze svého okna šmíruje své sousedy a přitom se náhodou stane svědkem vraždy. Dalším příkladem zvědavého voyeurismu je film *Zvětšenina* od italského režiséra Michelangela Antonioniho z roku 1966, ve kterém hlavní hrdina původně jen sledoval svým fotoaparátem lidi v parku a teprve extrémním zvětšováním filmového negativu v temné komoře zjistí, že se stal svědkem vražedného činu.

Za stěžejní voyeuristicky vyznívající cykly považují od diCorcii jeho projekt „Hustlers“ (DiCorcia, 2013)³⁵³ z let 1990-1992, v kterém autor sugestivním způsobem stylizovaně portrétoval pouliční prostitutky způsobem, z něhož má divák pocit, že subjekty diCorciho fotografií o přítomnosti fotografa jakoby nevědí, protože se nedívají do jeho aparátu a místo toho v psychicky vypointovaném pnutí své mysli hledí kamsi do neurčita.

Významný představitel americké inscenované fotografie Gregory Crewdson (*1962) vytváří od 90. let tajuplně melancholické surrealistické fotografie, které si svou výpravností a propracovaností nikterak nezadají s výstupem filmového štábu. S pomocí až několika desítek spolupracovníků realizuje Crewdson hyperrealisticky fantaskní výjevy v prostředí exteriérů a interiérů amerických měst (Crewdson, 2007)³⁵⁴. Crewdsona v jeho tvorbě inspirovali zejména fotografové Walker Evans, William Eggleston, Stephen Shore, malíři Edward Hopper a Eric Fischl či filmoví režiséři Alfred Hitchcock a Steven Spielberg. Podobně jako u například diCorcii klade Crewdson do svých fotografií pomyslné napětí „nerozhodujícího“ okamžiku, jakési stigma koncentrovaného dramatu, které prožívají zobrazené postavy jeho fotografií. Ty Crewdson vykresluje až voyeuristickým způsobem (například záběry nahých žen v prostředí jejich domovů, průhledy skrze okna, sledování

³⁵³ DICORCIA, Philip-Lorca. *Hustlers*. Göttingen: Steidl, 2013. ISBN 9783869306179.

³⁵⁴ CREWDSON, Gregory a Stephan BERG (ed.). *Gregory Crewdson: 1985-2005*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2007. ISBN 9783775716222.

postav na ulici apod.), když umožňuje divákovi skrze fotografii je pozorovat v situacích, v prostorách a v průběhu fotografií zmražených dějů.

Pomocí prizmatu umělecké imaginace Crewdson vstupuje do pomyslných pásem intimity fotografovaných subjektů a odhalením jejich skličujících stavů duševního rozpoložení dovoluje autor divákovi se naplno ponořit do světa, kde kromě postav jeho fotografií hraje důležitou roli také genius loci místa, v němž se vše odehrává. Přesto voyeuristický rozměr Crewdsonových fotografií je zásluhou vysoké úrovně umělecké estetiky obrazu a jeho technické dokonalosti zpracování upozaděn spíše pouze do podprahové úrovně. Když nám Crewdson na fotografii ukáže nahou postavu ženy, tak nevnímáme primárně její nahotu, ale poutavou pestrost scény a její uhrančivou atmosféru. Crewdsonovy snímky jsou úchvatnou sondou do psychologie vnitřních světů osob, které jsou v Crewdsonově bezedné fantazii vykreslovány v kulisách zdánlivě běžného univerza, v matrixu reality ve které žijeme svůj reálný život. Voyeurství tedy považují u Crewdsona za pouhý vedlejší produkt způsobu vyprávění jeho vykonstruovaných příběhů; za nezbytnou daň, bez které by Crewdson nemohl naplno odvyprávět své imaginární příběhy.

A na závěr této podkapitoly bych chtěl uvést také příklad českého autora, který cíleně pracoval s prvky imitovaného voyerismu. Český fotograf a absolvent Institutu tvůrčí fotografie Jan Vaca (*1975) v roce 2007 v rámci své magisterské práce vytvořil soubor „Stalker“, který ve kterém v kritickém duchu napodobuje fenomén stalkingu, tedy akt nebezpečného pronásledování a šmírování osob, který jeho pachatel-stalker provádí s cílem vydírat a dehonestovat sledovanou osobu. Sám Vace ke svému projektu říká: *„Fotografie v souboru Stalking, jsou nahrané, inscenované, inspiroval jsem se snímky, které jsou na internetu. Nejedná se však jen o pouhé „přefocení“ jinde viděného, většinu „scén“ jsem režíroval tak, aby měly více významů. Nešlo mi o explicitní zobrazení pikantností nebo násilí.“* (Fojtík, 2011)³⁵⁵ I když Vaca se v tomto projektu primárně zaměřil na problém stalkingu, tak některé záběry z

³⁵⁵ FOJTÍK, Libor. Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989. Opava, 2011. Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>.

Teoretická diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

jeho souboru evokují voyeuristické sledování sexuálně laděných výjevů. Pro věrné imitování šmírujících momentek Vaca záměrně používal nekvalitní digitální fotoaparáty a rovněž pracoval s interním bleskem fotoaparát tak, aby nápodoba amatérské fotografie byla zdárně dovršena.

7.2 Napodobování voyeurismu v módní fotografii

Do této kapitoly jsem se zmínil o autorech z módní branže, jejichž tvorba v sobě nějakým způsobem akcentuje prvky voyeuristického pohledu, který v divákovi vytváří podvědomě pocit, že sleduje intimně vypointované děje.

Významným módním fotografem, který ve svém díle fenomén voyeurismu vědomě vyvolával, byl Helmut Newton. Helmut Newton (*1920 - 2004) byl věhlasný německý módní fotograf, který se mimo jiné otevřeně prohlašoval za voyeur³⁵⁶ (Newton, 2003) a (Newton, 1993)³⁵⁷. Ve svém kalifornském apartmá měl Newton po ruce výkonný dalekohled a přístroj pro noční vidění, kterým rád šmíroval dění v přilehlém okolí a celá řada jeho fotografií nese jasné rysy voyeurismu (Barber, 1998)³⁵⁸.

Tématu voyeurismu se Newton aktivně akcentoval například v několika obrazových aranžmá, které mají voyeurismus přímo implikovaný v obrazové skladbě obrazu³⁵⁹. Newtonovy fotografie, z nichž většina byla pořízena pro módní časopisy, jakými byly například Vogue, Playboy, Elle Queen, Maire Claire, byly vždy ve své době velice provokující a útočily na společenské tabu v oblasti zobrazující téma sexu a sexuálních praktik, jakými jsou vedle zmiňovaného voyeurismu také různé formy fetišismu a sadomasochismu. Newton přiznal v různých rozhovorech, že při fotografování a vlastním

³⁵⁶ „Jsem voyeur! Myslím, že každý fotograf, který fotografuje erotické nebo sexuálně explicitní snímky nebo dělá něco jiného, je voyeur.“ (Newton, 2003)

³⁵⁷ „Váš život fotografa je pořád určovaný průhledem tou malou dírkou fotoaparátu. Jestli fotograf tvrdí, že není voyeur, tak je idiot.“ SQUIERS, with an introduction by Carol. (Newton, 1993)

³⁵⁸ BARBER, Lynn. Interview: Helmut Newton: Helmut Newton Indecent exposé Amazons, lesbians, fetishists, false limbs, calipers.. His images are shocking, dark, voyeuristic but how much does their creator reveal when the focus shifts to him?. London: The Observer, 1998. ISSN 00297712. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/250414428?accountid=17203>

³⁵⁹ Viz například fotografie: Helmut Newton, Office Love, Paris, 1977. Viz obr. příloha pod označením Cit.7.2.H.N.1.

sledování sexuálně explicitních scén zaranžovaných podle jeho erotických představ prožíval sexuální vzrušení.³⁶⁰

Těleso fotoaparátu bylo pro Newtona maskou a štítem, za kterým se jako voyeur skrýval a odděloval od přímé účasti na sexuálních hrátkách. Newton nesnášel stydlivě jakýkoli fyzický kontakt vyjma jeho manželky, která ho v jeho eroticky laděném voyeurismu podporovala, když se v jeho režii na fotografované scéně stávaly jeho představy realitou.

Tuto tezi je možné aplikovat zejména na Newtonovo angažmá při fotografování pornografie, kterou ovšem nikdy nepublikoval. Krátké období, během kterého Newton tajně fotografoval pornografii, došlo v raných 80. letech, kdy autor zachycoval sex mezi páry z okruhu vyšší buržoazie včetně takzvaných „swingers“ orgií (Newton, 1993).

Ženy jsou prizmatem Newtonova fotoaparátu vykreslovány jako dominantní subjekty plné vyzývavého sexappealu, které jsou většinou zachycovány způsobem ve stylu, že jsou jako adorované objekty sexuálních fantazií mužů tajně sledovány Newtonem jako fyzicky nezúčastněným, ale emočně angažovaným pozorovatelem. Ve vykreslování mysteriózně vygradované atmosféře indiskrétních odhalení se Newton inspiroval v dílech svých oblíbených fotografů, jakými byli zejména Erich Salomon či Brasaii (např. výjevy z potemněle nočních scén).

Fotografický odkaz díla Helmuta Newtona tkví v jeho průkopnictví v oblasti prolamování tabu okolo používání sexuálně provokativních fotografií v módním průmyslu, čímž inspirativně ovlivnil několik dalších generací módních fotografů. Další přínos Newtonovy tvorby byla pozitivní stimulace emancipačního postavení žen ve společnosti, protože žena v očích Newtona přestala být na fotografiích postavou ovládanou muži, ba dokonce ona sama se stala dominantním subjektem, který byl muži nadřazen a determinoval jeho touhy a chování. Tím Newton napomohl k zrovnoprávnění postavení žen ve společnosti.

³⁶⁰ TURNER, Janice. *The Voyeur*. London: The Times, 2003. ISSN 01400460. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/318966696?accountid=17203>; (Turner, 2003)

Další fotograf, jehož tvorba spolu Helmutem Newtonem nejvíce ovlivňovala tón a tempo moderní módní fotografie v druhé polovině 20. století, byl Francouz Guy Bourdin (*1928 – 1991). Jeho první zkušenosti s fotografickou prací se uskutečnily během jeho vojenské služby v Senegalu v letech 1948-1949, kdy v Dakaru sloužil jako kadet francouzského letectva. V 50. letech Bourdin pracoval v Paříži jako asistent u věhlasného fotografa Man Rayeho a byl tak ovlivněn vlnou surrealistické fotografie. V této době Bourdin hodně experimentoval a piloval svůj autorský rukopis při snaze se uplatnit v módním průmyslu. Jeho fotografický talent neunikl pozornosti pařížským editorům módního časopisu Vogue, kteří roce 1954 Bourdina zařadili do týmu spolupracujících fotografů. V něm se na sklonku padesátých let ocitl i zmiňovaný Helmut Newton. Spolu s Newtonem Bourdin vnesl řadu po kreativní stránce prudce invenčních tahů při vytváření módní fotografií, díky níž francouzská verze časopisu Vogue stanula na absolutní špici dobové módní fotografie. Bourdin s Newtonem se navzájem synergicky inspirovali a respektovali (Guy Bourdin, 2001)³⁶¹. V tvorbě obou fotografů začaly (především v období 70-80. let) být přítomné silně působivé prvky evokující atmosféru vyzývavé erotiky a sexuálních fantazií, které často vyznívaly až fetišisticky, čímž Newton s Bourdinem atakovali nepsané hranice společenského tabu, jenž panovalo v oblasti módní fotografie. Zatímco fetišizující témata v tvorbě Newton byly v duchu jeho tvorby na fotografiích přehlušeny adorací fenoménu dominantního postavení žen, které si svým neodolatelným sexappealem diktujícím způsobem berou pozornost mužů, tak Bourdinovo pojetí fotografického estetična se od fetišizujících detailů nevzdaluje.

V obrazových výjevech Bourdin zobrazuje ženu spíše jako doplňkový objekt, „věc“, která je pouhým nositelem předmětů, jež v Bourdinových fotografiích hrají roli hlavních objektů. Za tuto tematickou odlišnost Bourdinového paradigmatu estetiky od tvorby Helmuta Newtona, může především okolnost, která osudově ovlivnila převážnou část Bourdinovy tvůrčí kariéry. V roce 1964 byl editor Vogue Francine Crescent kontaktován

³⁶¹ Guy Bourdin. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Guy_Bourdin

Rollandem Jourdanem, který pro otcovu obuvnickou značku Charles Jourdan hledal doporučení na módního fotografa, jenž by pro ně mohl vytvářet produktové kampaně³⁶². Crescent mu doporučil právě Bourdina, který pro značku Charles Jourdan fotografoval až do roku 1981, kdy po odchodu Rollanda Jourdana do důchodu a převzetí firmy novými majiteli ze Švýcarska, došlo k ukončení spolupráce s Bourdinem. Zpočátku Guy Bourdin pro značku vytvářel spíše formalisticky konvenční fotografické kompozice, které stavěly hodně na symbióze výtvarných komponentů, zejména v oblasti barev. V roce 1976 po smrti otce vedení obuvnické firmy převzal Rolland Jourdan a Bourdin dostal absolutní tvůrčí svobodu při realizaci svých tvůrčích vizí. V letech 1976-1981 vznikaly nejprogresivnější a zároveň sexuálně nejprovokativnější fotografie Guy Bourdina.

Způsoby, kterými v reklamní fotografii poutal Bourdin pozornost diváka na prodávaný produkt-boty, v sobě implikují estetiku fetišisticko-voyeurského pohledu. Bourdin například používá pohledy z extrémních úhlů a perspektivy, když zabírá od země detaily bot a nohou modelky, které nevidíme do tváře a celé vyznění takových typů Bourdinových kompozic vyznívá ve smyslu, že jsou ženy na jeho snímcích někým tajně špehovány.

Další atribut voyeuristického vyznění Bourdinových fotografií spočívá ve vykreslení téměř až tísnivě zlověstné atmosféry při aranžování scén, které představovaly místo činu nějakého kriminálního činu. Na jedné z fotografií³⁶³ například vidíme detaily nohou několika nehybně ležících žen a v pozadí další ženu, jak s vyděšeným výrazem ve tváři drží sluchátko v telefonní budce, kde jakoby volá pomoci. Právě tato fotografie je ukázkovým příkladem typu voyeurismu, jenž například byl charakteristický pro tvorbu amerického fotografa Weegeho, který byl fascinován fotografováním míst, kde se odehrály vraždy či automobilové nehody mající fatální následky. Při pohledu na takový typ fotografie si kladu otázku, očima koho se na danou scénu dívám. Zda je to úhlem pohled vraha, který

³⁶² Ukázky Bourdinových fotografií vytvořených pro obuvnickou značku Charles Jourdan je možné si prohlédnout například zde: <http://davedye.com/tag/charles-jourdan-ads/>

³⁶³ Guy Bourdin, From Guy Bourdins archive, ca. 1987. Viz fotografie v obr. příloze označená Cit.7.2.G.B.1.

se kochá tím, co udělal nebo takto vidí místo činu první příchozí z řad zvědavé veřejnosti, jež obvykle obhlíží místa, kde se stalo něco zlověstného. Právě zdánlivé vytváření dojmu obhlížení (nebo-li šmírování) místa kriminálních činu, patří typu voyeurismu, který jakoby narušuje „soukromí“ lidí coby obětí fatálního sběhu událostí, což by mělo být z pietního důvodu ctěno i po jejich skonu. Kriminální motivy vražd se objevily také ve tvorbě Helmuta Newtona, ale ne v takové míře jako u Bourdina³⁶⁴.

Jiné Bourdinovy fotografie mi pro změnu svým sekvenčním rozfragmentováním připomínají snímky tajných služeb či soukromých detektivů, které z dálky tajně sledují vyobrazenou ženu. Dojem voyeuristického obhlížení postavy ženy Bourdin například dosahoval také pomocí zahalením její tváře do stínu, přičemž světelně zdůrazňoval jen některé partie jejího těla. Na celé řadě Bourdinových fotografií je dokonce ženská postava kompoziční ořezem zbavena tváře, obraz pojímá jen určité úseky vizuálního zájmu fotografa, což byl na svou dobu revoluční čin, protože většina módních fotografů stavěla atraktivitu svých fotografií na zachycení celistvých půvabů postav krásných žen mající ve tváři vyzývavě svůdné výrazy.

Další podoby voyeuristického vyznění Bourdinových snímků mohou spočívat rovněž ve výjevech zachycujících ženu, která se téměř vždy dívá jiným směrem než tam, kde stojí fotograf, což rovněž zesiluje dojem, že je bez svého vědomí někým špehována, tedy sledována voyeuem, který je z bezpečné vzdálenosti fascinován jejím sexappealem. Značný voyeuristický dojem také přímo tryská z polaroidů, které Bourdin vytvářel v letech 1970-1980, na kterých motiv šmírování žen vystupuje nejsilněji (Verthime, 2009)³⁶⁵.

V díle Bourdina můžeme také zaregistrovat děje, které můžeme vidět při pohledu do oken něčího bytu. Dojmem invaze do privátních prostorů domácností například působí

³⁶⁴ Ukázkou kriminalistického tématu u fotografií Helmuta Newton je možné nalézt například zde:

<http://www.americansuburbx.com/2012/07/helmut-newton-t-v-murder-cannes-1975.html>

³⁶⁵ VERTHIME, Shelly. Guy Bourdin: Polaroids. Paris: Éditions Xavier Barral, 2009. ISBN 9782915173567.

Bourdinův snímek³⁶⁶ zachycují nohy ženy ležící na posteli a sledující při tom televizi. V tomto okamžiku ji sleduje postava malého chlapce, který nahlíží dovnitř otevřenými dveřmi. Tato scéna je celá prosycená atmosférou tajemství, neurčitého napětí, melancholie, což jsou atributy, které se etablovaly na poli moderní výtvarné fotografie až několik desetiletí později například v díle Philipa-Lorcy diCarcii³⁶⁷ nebo Gregory Crewdsona. Na příkladu této fotografie z roku 1975 vidíme, že Bourdin v řadě věcí fascinujícím způsobem předběhl svou dobu. Není divu, že uvedená fotografie Guy Bourdina se objevila v roce 2010 na obálce knihy „Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870“ pojednávající o voyeurismu od Sandry. S. Phillipsově³⁶⁸.

Ačkoliv byl Guy Bourdin po invenční stránce podobně geniálním fotografem-průkopníkem jakým byl například Helmut Newton, tak ve srovnání s ním nikdy nedosáhl takového věhlasu. Zatímco Helmut Newton byl už za svého života oslavován jako fenomenální hvězda fotografie, které bylo zrealizováno velký počet autorských výstav a monografií, tak kvality Bourdinova díla byly ve světě umělecké fotografie zpětně doceňovány až po jeho smrti v roce 1991 a tento proces trvá prakticky až do současnosti (Osterkorn, 2010)³⁶⁹. Lví podíl na nedostatečném docenění svého díla má sám Bourdin, který za svého života cíleně vyhýbal jakémukoliv způsobu protěžování svých fotografií, fotografie nevystavoval v galeriích a nevydával žádné autorské knihy. Jeho umělecká skromnost dokonce vyústila v přání, aby po jeho smrti byl zničen jeho archiv fotografií (Guy Bourdin, 2001). Toto přání naštěstí nebylo vyslyšeno.

³⁶⁶ Guy Bourdin, Charles Jourdan advertisement, Spring 1975. Viz fotografie v obrazové příloze označená Cit.7.2.G.B.2

³⁶⁷ Například fotografie Guy Bourdina, Vogue Homme, Suits by Ted Lapidus, June-July 1977. Viz obrazová příloha pod označením Cit.7.2.G.B.3.

³⁶⁸ PHILLIPS, Sandra S. a Simon BAKER (ed.). Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art in association with Yale University Press, 2010. ISBN 9780300163438.

³⁶⁹ OSTERKORN, Thomas, Andreas CRASTON a Thomas CRASTON. Guy Bourdin. Hamburg: Gruner + Jahr, 2010. ISBN 9783652000024.

Voyeuristické rysy se objevují také v tvorbě Jean-Françoise Jonvelleho (*1943 - 2002), což byl francouzský módní fotograf. Zkušenosti ze světa módní fotografie Jonvelle načerpal zejména během doby (60. léta), kdy pracoval jako asistent u Richarda Avedona a později se vypracoval až na pozici fotografa módních časopisů Vogue, Mair Claire, Stern, Elle a dalších.

Jonvelleho samostatná tvorba (Jonvelle, 2011)³⁷⁰ zejména ze 70-80. let byla značně inspirována fotografickým stylem Helmuta Newtona. Podobně jako on, Jonvelle pojímá jako ústřední motiv svých fotografií vyobrazení svůdně erotických půvabů žen, které jako fotograf sleduje způsobem, jež lze označit jako silně voyeuristický.

V porovnání s Newtonovy fotografie Jonvelle nevytváří snímky tak silně fetišisticky a pornograficky zabarvené. Autorova vizuální estetika osciluje mezi zvědavým voyeurismem muže sledující krásné ženy a nádechem romantické jemnocitné elegance.

Na generaci fotografů, kteří dominovali módnímu průmyslu 70-80. let navázala v 90. letech postpunková generace fotografů, kteří zbořili většinu zásadních klišé, které se vázaly k velkolepým, fantazijním, výpravným a především obrazově dokonalým kompozicím například Helmuta Newtona a Guy Bourdina. K těmto autorů patřili zejména Jürgen Teller (*1964), Wolfgang Tillmans, Terry Richardson. Všechny tyto fotografie spojoval počátcích jejich kariéry vliv nevázané londýnské alternativní scény, pod jejímž vlivem začínali uvedení autoři tvořit typ fotografie, který by se dal označit jako fúze dokumentárního přístupu a aranžované fotografie. Jinými slovy by se dal tento způsob fúze interpretovat jako masivní prorůstání fotografovy volné tvorby do prostředí komerční módní fotografie jako výsledek přání samotných klientů, kteří volný styl tvorby autorů plně podporují.

Základní poznávacím znamením tohoto typu tvorby je rezignace na strojené kompoziční aranžmá – fotografové namísto toho pořizují momentky zdánlivě nahodile v naprosto obyčejných místech, často bizarního vzhledu a modelky fotografují ne zřídkakdy

³⁷⁰ JONVELLE, Jean-François. The 100 best photographs. Montreuil: Gourcuff Gradenigo, 2011. ISBN 9782353401123.

nenalíčené³⁷¹ a jediné, co vlastně na fotografiích jmenovaných autorů zůstává módním artefaktem, jsou pouze šaty či módní doplňky, které dříve hrály v módní fotografii stěžejní úlohu a naopak v 90. letech byly odsunuty pod tíhou nového paradigmatu v módní fotografii, téměř do pozadí.

Voyeuristický rozměr z módních děl Tellera, Tillmance a Richardsona vychází z často syrově explicitního zobrazování erotických motivů, které v rámci formátu snapshot fotografie na snímcích vypadají podobně, jako by se fotografovalo v prostředí nějakého bujarého večírku či na srazu alternativní subkulturní komuny. Tento aspekt rovněž umocňuje neurvalé používání frontálního blesku a ignorance složitých sestav zábleskové techniky na fotografované scéně či nepoužívání vůbec žádného blesku při fotografování v exteriéru i v interiéru. Zatímco Wolfgang Tillmans své tvůrčí síly postupně nasměroval plně do oblasti umělecké fotografie, kde dosáhl obrovských úspěchů a současně Terry Richardson svůj talent vymýšlet provokující snapshotové výjevy nakonec rozmělnil v rutinní soft-pornografii a v poslední době dokonce i hardcore pornografii³⁷². Za větší zmínku proto v této kapitole věnující se imitaci voyeurismu v módní fotografii stojí především osobnost Jürgena Tellera.

Jürgen Teller vyrůstal v klaustrofobicky malé vesnici poblíž Norimberku v rodině³⁷³ alkoholického otce, která se věnovala výrobě smyčců pro violy. Právě tento typ obživy, který zaměstnával celou rodinu včetně ostatních příbuzných, stál osudově za tím, že se z mladého Tellera, který v té době byl „maniakem do fotbalu“ (Mullins, 2003)³⁷⁴ stala

³⁷¹ Například Teller v době své největší slávy vydal provokativní knihu, kde fotografoval u svých dveří všechny začínající modelky, které u něho zazvonily a přitom nebyly nalíčené a připravené, protože netušily, že je Teller bude takto znenadání fotografovat. (Jürgen, 1999)

³⁷² Viz Richardsonova explicitní pornografická kniha „Terryworld“: RICHARDSON, Terry, a Dian. HANSON. Terryworld. Köln: Taschen, 2004. ISBN 9783822822555.

³⁷³ Zajímavostí je, že rodina Tellera měla částečný původ z Čech a Teller proto rád vzpomínal na pestrou paletu netradičních pokrmů, které mu jeho máma v dětství vařila. (O'Hagan, 2003)

³⁷⁴ MULLINS, Charlotte. 'I'm so ugly, I'm like a monster': Jürgen Teller has turned his unblinkingly probing camera on himself, with results that are revealing both for viewers and for himself, says Charlotte Mullins.

nakonec jedna z největších hvězd módní fotografie 90. let. U Tellera se totiž kvůli chemickým výparům v rodinné továrně projevilo těžké astma a lékař mu doporučil „změnit“ vzduch. Teller v doprovodu svého kamaráda, který rád jako amatér fotografoval, vyrazil na výlet do hor, kde Teller znuděně nechápal, proč jeho přítel tak dlouho s fotoaparátem čeká na západ Slunce. V jeden okamžik si od něj fotoaparát půjčil a podíval se do hledáčku a v tu chvíli si poprvé uvědomil, že chce být fotografem. (O'Hagan, 2003)³⁷⁵ V důsledku Tellerových vážných dýchacích potíží se ocitl v podpůrné péči štedrého německého sociálního systému, který Tellerovi zařídil dvouletou stáž na fotografické škole v Londýně a dokonce Teller od úřadu obdržel dva drahé Hasselblad středoformátové fotoaparáty a jeden kinofilmový aparát značky Contax. První ale, co Teller udělal po svém příjezdu do Londýna v roce 1986, bylo to, že oba Hasselblady prodal, což mu vyneslo takový obnos peněz, že z nich pak mohl pohodlně žít půl roku, a nechal si jen 35mm fotoaparát na kinofilm³⁷⁶, což je formát, který Teller používá při fotografování nejčastěji až do dnešních dnů. Tato situace podle mě vystihuje Tellerův bezprostřední a impulsivní charakter, který je pro jeho tvorbu stále klíčovým faktorem.

V Londýně Teller pracoval u fotografa Nick Knighta jako asistent a dokonce u něj později začal fotografovat vlastní módní fotografii, která hodně stavěla na tenkrát populárním polaroidovém snapshot mediu. Když fotografoval modelku Venetiu Scott, nastal další jeho zlom, který ovlivnil jeho tvorbu. Tato modelka, která se později stala i Tellerovou manželkou, totiž když poprvé viděla Tellerovi tehdy tendenčně nakomponované snímky, mu řekla, aby s tím přestal a fotografoval si místo toho co chce a řídil se jen instinktem, nikoliv rozumem (O'Hagan, 2003). Přesně toto sdělení vystihuje celou Tellerovu módní i uměleckou tvorbu. Z Londýna se domů Teller vrátil v roce 1988, kdy jeho otec spáchal sebevraždu a začal v Německu tvořit úplně nový styl módní fotografie,

Financial Times. London, 2003. ISSN 03071766. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/249573979?accountid=17203>

³⁷⁵ O'HAGAN, Sean. Cover Story. London: Observer Magazine, 2003. ISSN 00297712. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/250497469?accountid=17203>

³⁷⁶ Tamtéž.

který by se dal označit jako syrově snapshotový. Na poli módní fotografie se Tellerův styl tvorby stal cosi jako zjevením, protože jeho fotografie popíraly téměř vše podstatné, na čem se do té doby módní průmysl vizuálně etabloval. Tam kde Newton či Bourdin kdysi fotografovali modelky s početným štábem a aparaturou v drahých snobsky vznešených lokacích, najednou přišel mladý Teller a cvakal nenalíčenou modelku s malým fotoaparátem na krku, jako kdyby byl více „japonským turistou“, než hvězdou módního nebe fotografie.

Z Tellera se proto stala v 90. letech obrovská ikona a jeho syrový snapshot styl fotografování přejala valná část módních fotografů té doby. Jürgena Tellera si najednou začínaly najímat prestižní oděvní značky (např. Marc Jacobs³⁷⁷, Helmut Lang, Yves Saint Laurent a další)³⁷⁸ a módní časopisy jako byly například americké, italské a britské mutace Vogue, přičemž Teller nepřestával mít hvězdné postavení i na poli undergroundové kultury, když i v dobách své největší slávy, nepřestával za levný peníz fotografovat pro časopisy, které měl on sám osobně rád (například T-Magazín).

Byl to právě Teller, který udělal například z tehdy mladé a neznámé modelky Kate Moss jednu z největších superstar modelingu své doby například tím, že ji neváhal fotografovat i v bizarních situacích (například ve špinavém stavebním kolečku apod.) či ji jakoby šmíroval v kalhotkách³⁷⁹ v jejím bytě, což je koneckonců i jeden z hlavních důvodů, proč jsem se rozhodl Jürgena Tellera zmínit v této subkapitole mé práce. Dojem voyeurství u Tellerových fotografií vyvolává právě tak zdánlivá nedokonalost, momentkovost fotografie, která podprahově vytváří dojem špehování a stalkingu.

Další atribut, ze kterého plyne voyeuristické vyznění Tellerových snímků, je jeho bezprostřednost v zobrazování intimních okamžiků. Autor dokáže být intimní nejenom na

³⁷⁷ TELLER, Jürgen a Marc JACOBS. Marc Jacobs Advertising 1998-2009. Göttingen: Steidl, 2009. ISBN 386521715x.; (Teller, 2009)

³⁷⁸ Jürgen Teller. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen_Teller; (Jürgen Teller, 2001)

³⁷⁹ Jürgen Teller, Kate Moss for US VOGUE, 1994. Viz fotografie v obrazové příloze označená Cit.7.2.J.T.1.

poli fotografií ze svého soukromí a z prostředí rodiny, ale Teller vrhá projevy své otevřenosti hraničící s až exhibicionismem i na pole komerční módní fotografie. Když například měl fotografovat herečku Charlotte Rampling v roce 2004 v interiéru klasicistně zařízeného pokoje pařížského hotelu, neváhal Teller si k ní přilehnout explicitně nahý do postele či vytrčit svou holou zadnici vstříc objektivu aparátu ve scéně, kde Rampling hraje na klavír, na němž se válí nahý Teller. Stejnou herečku Teller ve společnosti jiné modelky neváhal ani fotografovat nahou v prostorách pařížského Louvru, což jeho snímku kromě voyeurské atmosféry dává i značný impakt surrealistického vyznění. (Teller, 2004)³⁸⁰

Autorova otevřenost, surová nekonvenčnost a smysl pro zařazení autobiografických prvků z jeho života a včlenění existence vlastní osobnosti do pole vytvářených fotografií³⁸¹ z Tellerových fotografií činí progresivní unikát, jehož aktuálnost trvá dodnes a který určuje pohled i na samotné prvky (auto)voyeurismu, který lze z některých Tellerových snímků cítit.

Význam snapshotového stylu fotografování, který zažil své hvězdné okamžiky v 90. letech, na poli umělecké i módní fotografie potvrzuje fakt, že Wolfgang Tillmans získal v roce 2000 věhlasnou Turnerovu cenu a významné ocenění neminulo ani jeho vrstevníka Jürgena Tellera, když o tři roky poté se stal laureátem prestižního ocenění Citibank Prize.

Americký módní fotograf Steven Meisel (*1954) začínal v 70. letech jako ilustrátor v módním časopise *Women's Wear Daily*. V 80. letech začal fotografovat módu a o jeho služby začal být enormní zájem na konci dekády, kdy se stal jedním ze stálých fotografů americké a italské verze *Vogue* a zároveň spolupracoval s například módními značkami Calvin Klein, Prada, Valentino, Dolce & Gabbana, Versace. Z hlediska voyeurismu v módní fotografii mohou Meisela zmínit především v souvislosti s vytvořením série „Dogging“³⁸² v roce 2008.

³⁸⁰ TELLER, Jürgen. *Louis XV Juergen Teller, Charlotte Rampling*. Göttingen: Steidl, 2004. ISBN 9783865210623.

³⁸¹ Jürgen Teller, Kate Moss, November 1997. *Viz fotografie v obrazové příloze označená Cit.7.2.J.T.2.*

³⁸² Dogging= sex na veřejnosti

Meisel si ve jmenovaném cyklu zcela zjevně kopíruje tvůrčí nápad a voyeuristický styl tvorby japonského dokumentárního fotografa Kohei Yoshiyukiho, jehož projekt *The Park* z roku 1979 jsem v této práci již zmiňoval. Návaznost na Yoshiyukiův dokumentární soubor „*The Park*“ nebyla ze strany Meisela rozhodně náhodná, protože v roce 2008 zažívala práce japonského fotografa masivní vlnu obnoveného zájmu umělecké veřejnosti. Meisel této popularity využil a ve stylu Yoshiyukiových snímků, které zachycovaly jak sexuální hrátky milenců v parku v tokijském okrsku Shinjuku, tak i masturbující voyeur, jež je šmírovali, fotografoval modely/ky v sexuálně explicitních pózách v parkovém lesíku.

I když řada Meiselem zaranžovaných scén Yoshiyukiho fotografie víceméně cituje, tak v jednom aspektu nelze Meiselovi upřít inovační efekt. Meisel totiž jako první použil v dimenzi módního průmyslu digitální fotoaparát citlivý na záblesk infračerveného blesku a proto jsou jeho snímky, na rozdíl od monochromatických prací japonského fotografa, stylizované do barevné podoby. V sérii je cíleně vyvoláno voyeurské vyznění fotografií pomocí průhledů skrze větve křoví lemující imitace milostných hrátek a dokonce zde ani nechybí postavy šmírujících lidí, které to celé dění jakoby šmírujícím způsobem sledují. Tato Meiselova módní story měla původně vyjít v italské verzi *Vogue*, nicméně byla neschválena jako příliš sexuálně explicitní. Meiselův „*Dogging*“ byl nakonec publikován na stránkách 56. čísla *V-Magazínu* pod označením „*The State of Sex*.“³⁸³

Další voyeuristickým počinem Stevena Meisela byla jeho spolupráce s americkou zpěvačkou Madonnou, pro kterou Meisel v roce 1992 například nafotografoval obrazovou část její kontroverzní soft-pornové publikace „*Sex*“ (Meisel, 1992)³⁸⁴, ve které jsou voyeurským způsobem akcentovány erotické scény plné motivů sexuálně vyzývajících postojů, sexuálních orgií, orálního sexu, sadomasochismu, homoerotiky včetně dalších

³⁸³ Viz odkaz: <http://www.vmagazine.com/site/content/825/the-state-of-sex>

³⁸⁴ MEISEL, photographed by Steven, art directed by Fabien BARON, edited by Glenn O'BRIEN a text by MADONNA. *Sex*. New York: Warner Books, 1992. ISBN 9788440631176.

elementů, se kterými Madonnina kniha, k níž si zpěvačka sama napsala textovou předlohu, šokovala tehdejší dobu a vyvolala celospolečenské diskuze (Sex, 2001)³⁸⁵.

Absolvent a člen Bostonské školy fotografie Philip-Lorca diCorcia (*1951 / USA) se už od 80. let věnoval konceptuální subjektivně laděné fotografii, která dávala velký důraz na celkovou zinscenovanost scény. Na začátku 90. let se diCorcia stanul v čele fotografické vlny (vedle fotografů Jeffa Walla a Gregory Crewdsona) inscenované fotografie, jejichž tvorba staví na budování atmosféry tzv. „nerozhodujícího“ okamžiku“ (Baird, 2012)³⁸⁶.

Styl DiCorciho fotografií, který vždy stavěl na intimní konstrukci mysteriózních dramát odehrávajících se v kulisách běžného života (viz kapitola 7.1)., dokázal autor uplatnit také v módním průmyslu, když například v letech 1997-2008 vytvářel příběhové sety snímků pro magazín W.

Pokud zanalyzuji módní fotografie diCorcii, tak v nich spatřuji podobnou míru voyeurství, jako vidím v jeho volné tvorbě, protože míra fúze autorovy volné a komerční tvorby je téměř stoprocentní. DiCorciho voyeurismus je znatelně jiný, než například Helmuta Newtona.

Vizuální vidění Philipa-Lorci diCorcii nestaví na pohledu primárně odhalující sexuální explicitní obsah (či aktivity) fotografovaných subjektů. DiCorciho „šmíráctví“ staví na aranžování invazivních vstupů diváka do sféry soukromí, velkoměstské anonymity a intimity ztvárněných postav. Vyzývavě exaltované pózy a výrazy modelek Newtona diCorcia nahrazuje prizmatem zachmuřeného napětí, skličujícího pocitu odevzdání a přítomností blíže nepopsaného dramatu, které zažívají postavy autorových fotografií.

DiCorcia do módní fotografie přinesl krom těchto aspektů také atributy obsahového paradoxu zdůrazňující obskurní podstatu vymyšlených situací. S těmito nástroji autor podprahově vyjadřuje postmoderní reflexi konzumního světa (stavícího na realizaci „amerického snu), v níž odhaluje jeho odvrácenou tvář a hodnotovou vyprázdňenost.

³⁸⁵ Sex: (book). Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_%28book%29

³⁸⁶ BAIRD, Daniel. The Indecisive Moment. Winnipeg: Arts Manitoba Publications Inc, 2012, 30(4). Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/940885642?accountid=17203>

Voyeurství diCorciho hraje v jeho fotografiích sekundární roli, protože hlavní prim v jeho vizuální fantazii vyplývá z potřeby přitáhnout pozornost diváka existencí neobvyklého dramatu vedoucí k vyvolání dojmu prožití podmanivě mysteriózní atmosféry.

Výjevy z voyeurské perspektivy „toho, kdo se dívá“, můžeme najít v tvorbě amerického fotografa Michaela Donovana (*1977), který se k módní fotografii dostal jako samouk v roce 2009. Díky talentu a originálnímu obrazovému stylu se Donovan rychle etabloval mezi tehdejší špičku newyorské módní fotografie. Jeho služeb dosud využily známé módní a lifestylové magazíny jako například Vogue, Harper's Bazaar, Playboy, Marie Claire, Vision a další. Donovan ve své tvorbě používá barevnou i černobílou fotografii, která je prodchnutá silným nábojem erotismu a voyeurství. Před svým objektivem autor rozehrává často drsnější fetišistickou hru, kterou nechává diváka sledovat z povzdálí či naopak mu zobrazí plně detailní výjev erotického kontaktu ženy s mužem nebo pohledu na intimní partie žen.

Při pohledu na Donovanovy snímky je vidět stylizační inspirace z dokumentární fotografie, která byla typická pro období 60-70. let minulého století. Na druhou stranu je třeba říci, že Donovan využívá také současné vizuální prostředky, mezi kterými nechybí i printscreen počítačové obrazovky³⁸⁷. Pro navození pocit obrazového voyeurství Donovan používá nezřídka úmyslně hůřeji nakomponované snímky, které mají evokovat nahodilou momentku pořízenou ve spěchu.

Americký Roy Stuart (*1962) fotograf a filmař se svojí tvorbou osciluje mezi dvěma póly: eroticky laděnou „glamour“ fotografií a umělecky pojatou pornografií. Jeho dílo ve světě magazínové fotografie vešlo ve známost od sklonku 80. letech kdy postupně vydal autorské monografie „Roy Stuart I.-V.“ (v letech 1998, 1999, 2000, 2004 a 2007).

Stuartovy erotické fotografie, které podobně jako u Terryho Richardsona autor posunul v řadě případů až do explicitní pornografické roviny, z vizuálního hlediska těžší

³⁸⁷ Odkaz na oficiální webové stránky Michaela Donovana, kde jsou ukázky jeho fotografií:

<http://studiodonovan.com/>

zejména ze zručně odvedeného nasvícení zaranžovaných scén a ve šmíráckém stylu sledování intimních partií žen a jejich sexuálních kontaktů s muži či ženami.

Na celé řadě fotografií Stuart fotografuje modelky v pouličním exteriéru, kde rád ze spodního úhlu pohledu nahlíží na jejich rozkroky nebo zabírá ženské tělo ve vyzývavých pózách skrze nejrůznější objekty v popředí, které kompozičně ohraničují obrazovou dominantu a zároveň evokují interpretaci fotografa jako skrytého slídila s chlípně excitovanými pohnutkami voyeura.

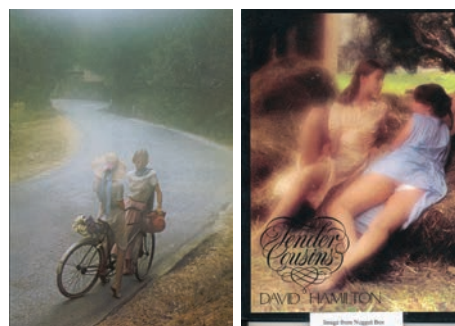
Příklad zapojení voyeurského pohledu v současné módní a lifestyle erotické fotografii může poskytnout tvorba amerického fotografa Jeffa Burtona (*1963). Burton pracoval původně jako kameraman u natáčení gay pornofilmů. Poté co tuto profesi po roce 1996 opustil, začal Burton fotografovat v reklamě a pro módní, lifestyle a glamour magazíny.

Burtonovy fotografie jsou znatelně ovlivněné předchozím angažmá autora v pornoprůmyslu a velká část z nich se nese na vlně silného erotismu. Pro Jeffa Burtona je charakteristická schopnost nakomponovat erotickou scénu způsobem, kdy erotický obsah díky výtvarným elementům a celkové skladby obrazu odsouvá zdánlivě na okraj, čímž vytváří dojem nevysloveného tajemství. (Burton, 2001)³⁸⁸ Zmíněný efekt bych přirovnal ke špatně natočené či zaostřené průmyslové kameře, která sleduje okolí erotické scény víc, než jí samotnou. U diváka proto při pohledu na Burtonovy snímky sílí zvědavost se dozvědět pravou podstatu zachycené situace a děje v ní implikovaném.

Burton způsobem předkládání zaranžovaných scén chce udělat z každé osoby, která na jeho obrazové fantazie nahlíží, voyeura, která sleduje skrze okna, reflexe na lesklých površích či průhledy skrze větve stromů, co se děje intimního okolo ní.

³⁸⁸ BURTON, Jeff a Dave HICKEY (ed.). Dreamland. New York: PowerHouse Books, 2001. ISBN 1576870766.

Obrazová příloha: 6. Fotograf jako svědek intimnosti
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
David Hamilton



Ukázky fotografií Davida Hamiltona, které byly vytvořené v 70. letech 20. století.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
David Hamilton



Ukázky fotografií Davida Hamiltona, které byly vytvořené v 70. letech 20. století.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt

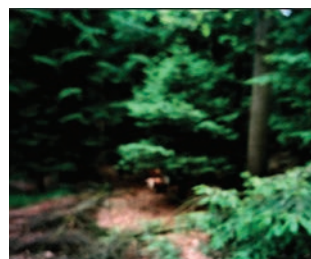
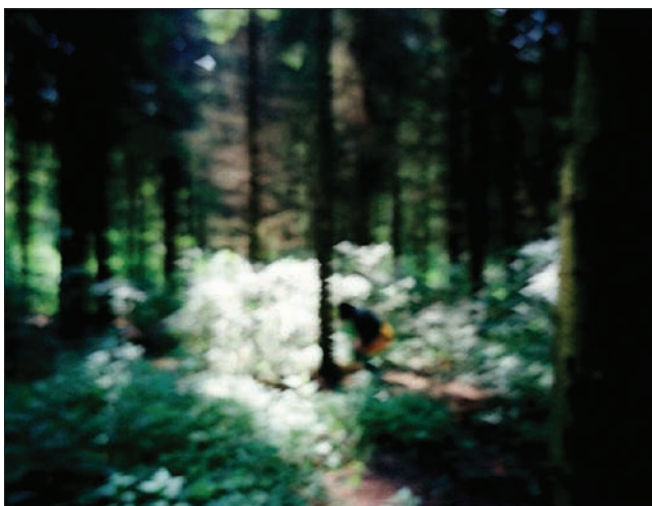
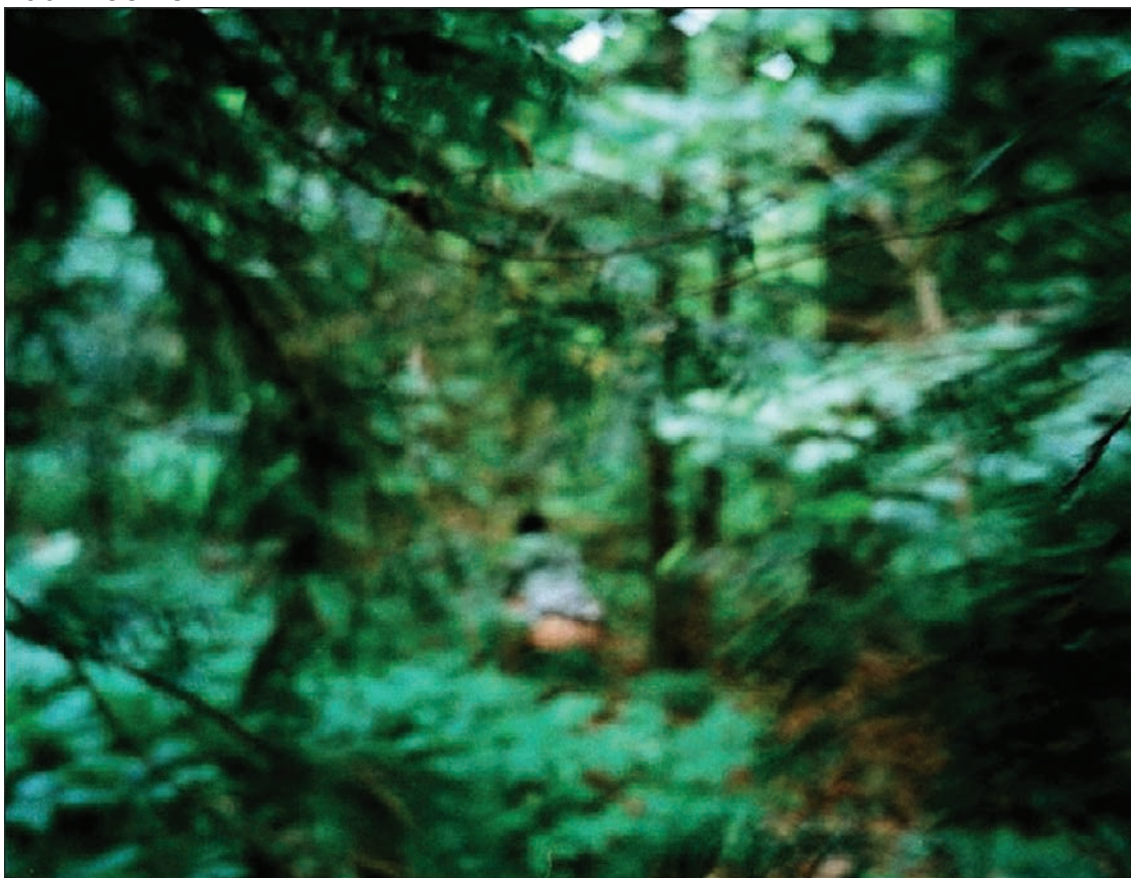
Ron Raffaelli



Ron Raffaelli a ukázky fotografií z jeho knihy „Extases“, kterou vydal v roce 1978.



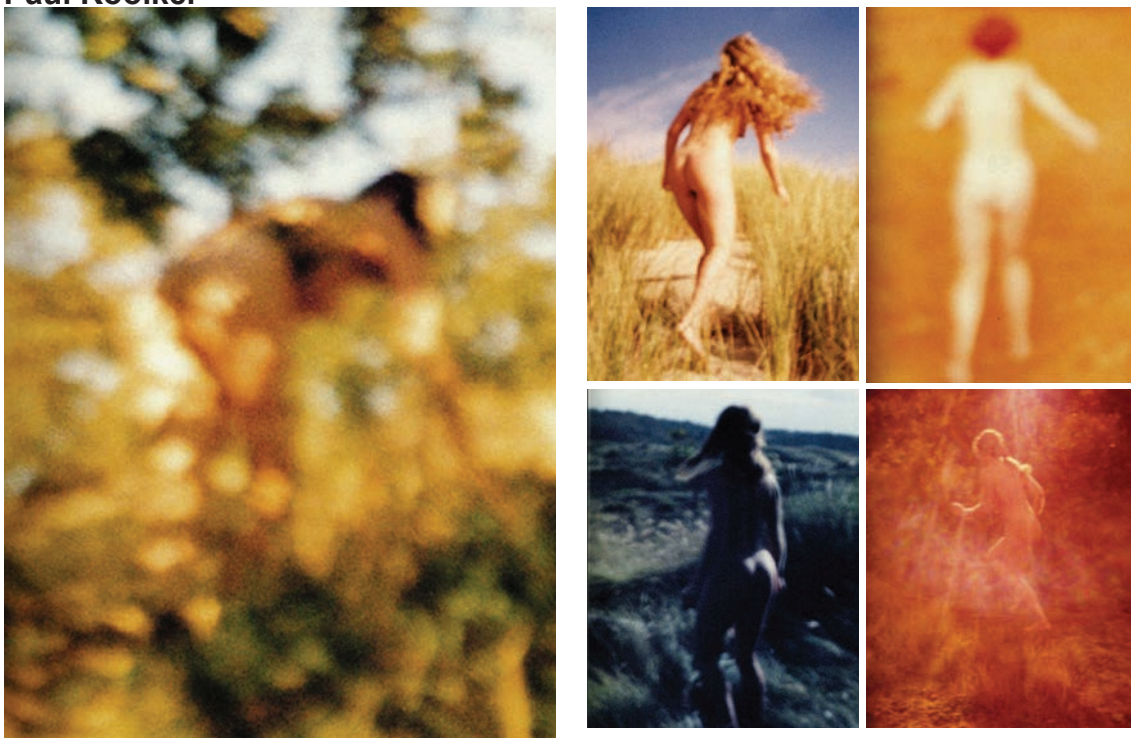
Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Paul Kooiker



Paul Kooiker, Z cyklu „Untitled (peeing women in forest)“, 1996.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt

Paul Kooiker



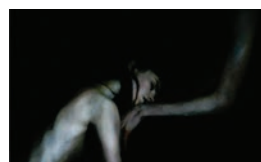
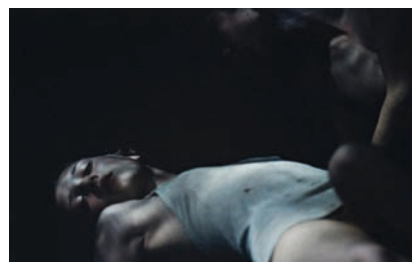
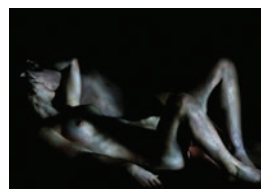
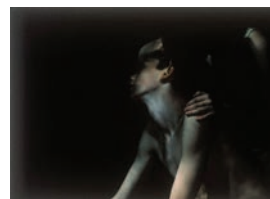
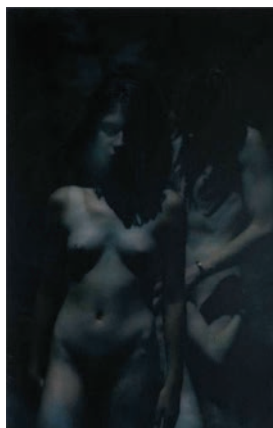
Paul Kooiker, Z cyklu „Hunting and Fishing“, 1999.

Juanma Carrillo



Juanma Carrillo, Z cyklu „Voyeur“, 2013.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Bill Henson



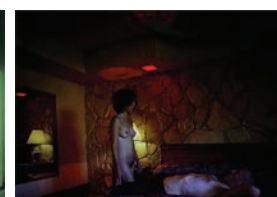
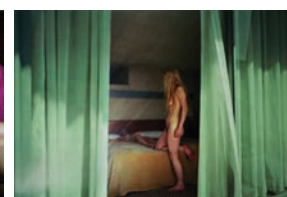
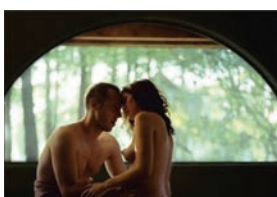
Fotograf Bill Henson, Z cyklu „Lux et Nox“, 2002.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Ren Hang



Ren Hang, Untitled, 2008-2014.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Malerie Marder



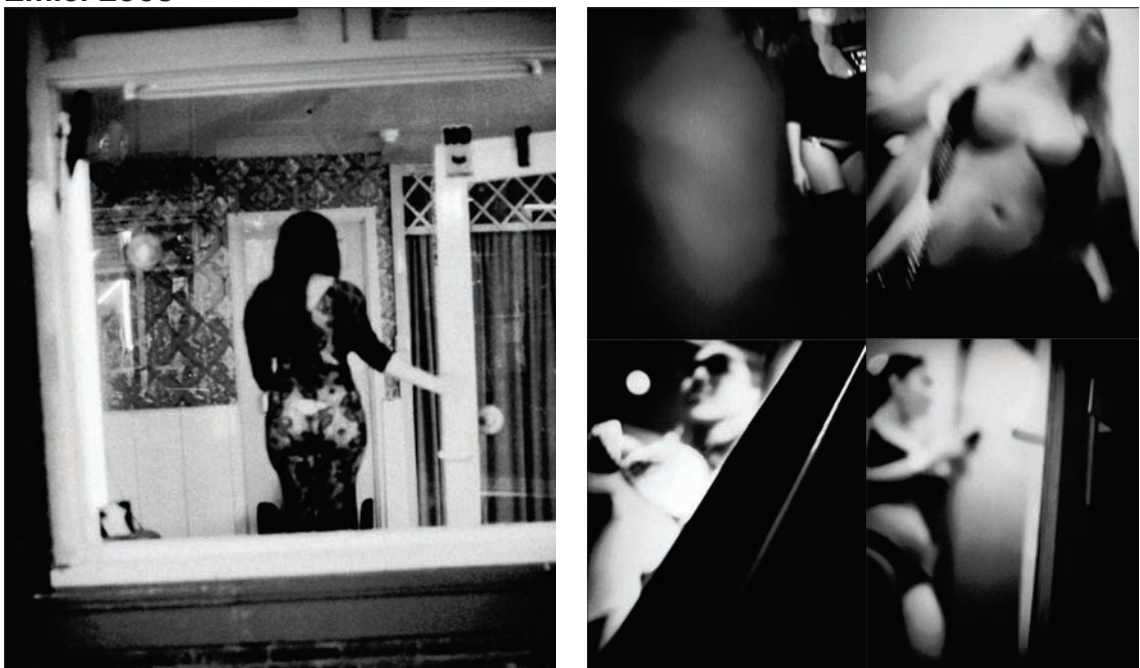
Malerie Marder, Z cyklu „Carnal Knowledge“, 2011.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Malerie Marder



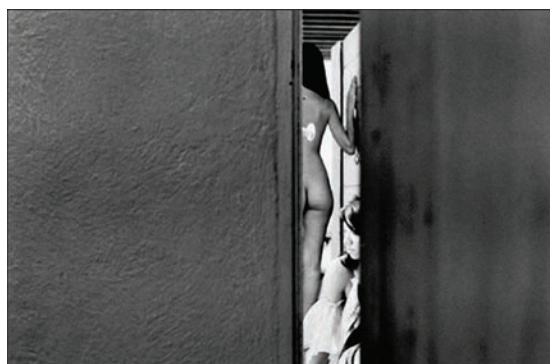
Malerie Marder, Z cyklu „Anatomy“, 2013.

Emiel Loos



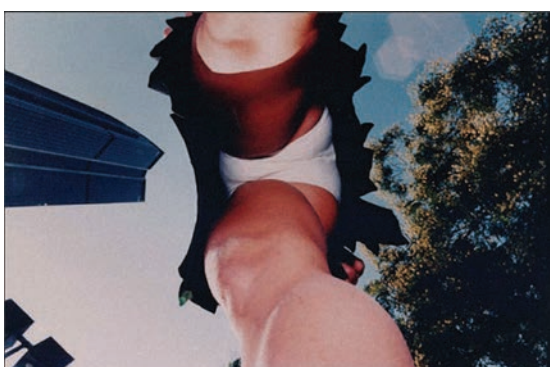
Emiel Loos, Z cyklu „D.L. Z.“, 2012.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Noritoshi Hirakawa



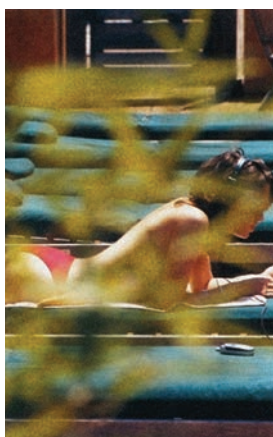
Noritoshi Hirakawa a ukázky jeho voyeuristických aranžovaných fotografií z let 2000-2011.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Noritoshi Hirakawa



Hirakawa, Z cyklu „Reason of Life“, 1998.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Richard Kern



Richard Kern, Z cyklu „Looker“, 2008.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus

7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt

Richard Kern



Richard Kern, Z cyklu „Upskirt“, 2004-2008.

Rikki Kasso



Rikki Kasso, Z cyklu „Tokyo Undress“, 2002-2008.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus

7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt

William Harper



William Harper, Z cyklu „Following the Deer“, 2014.

Heather Shuker

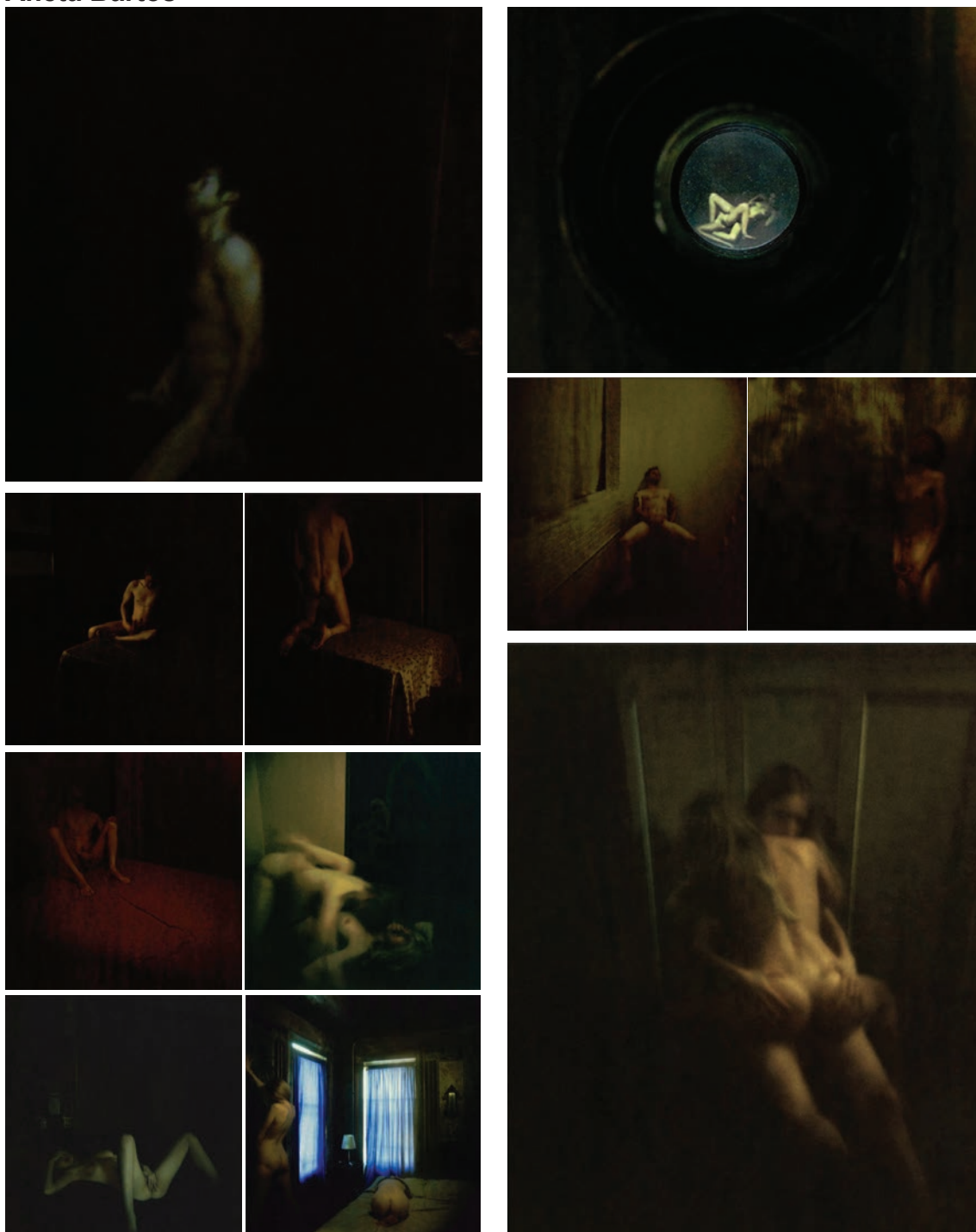


Heather Shuker, Z cyklu „Embrace“, 2012.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus

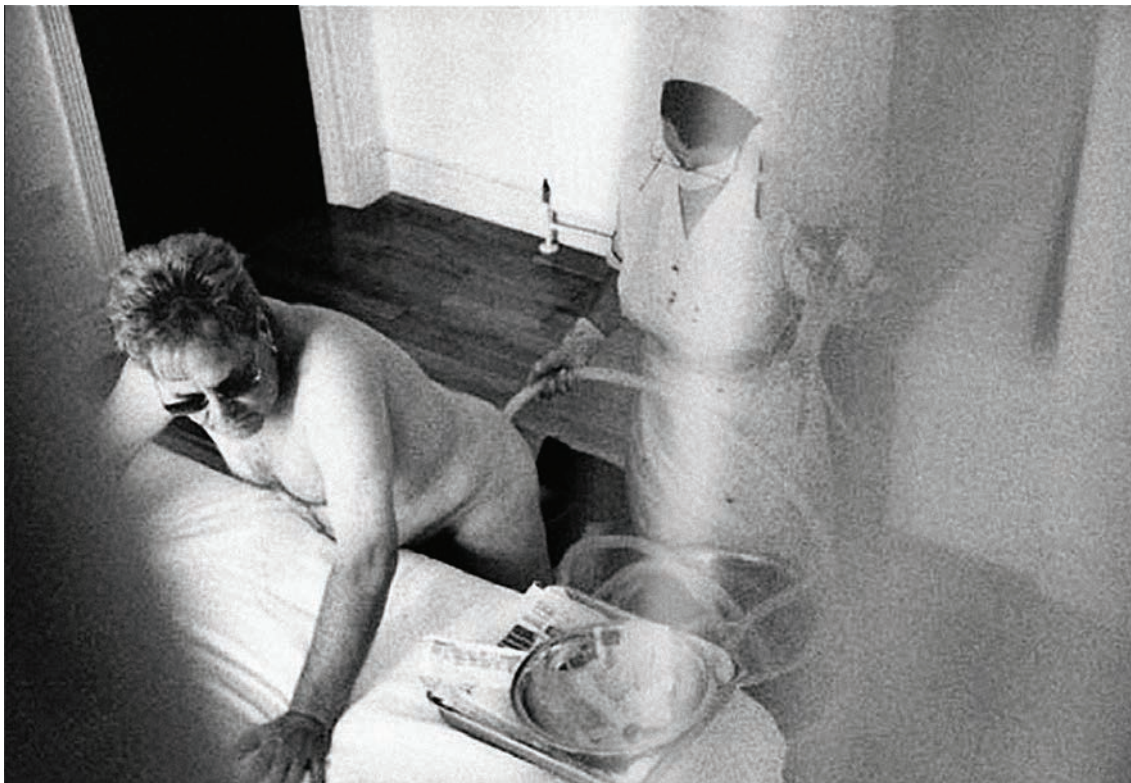
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt

Aneta Bartos



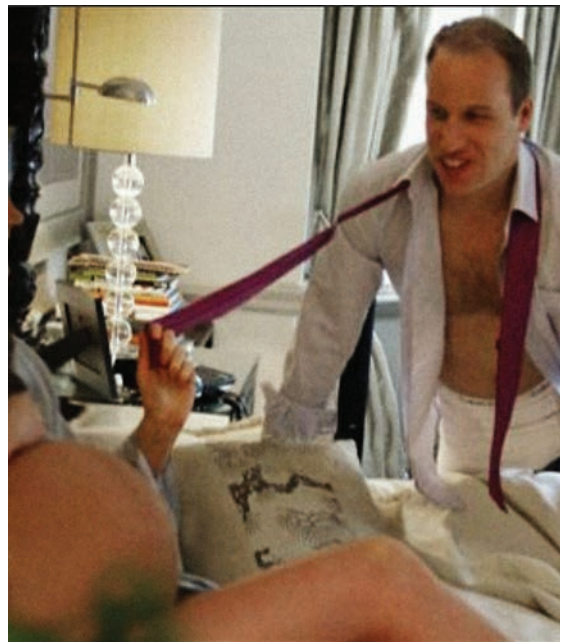
Aneta Bartos a ukázky fotografií z jejích projektů „4 Sale“ (2010), „Boys“ (2011) a „Peephole“ (2013).

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Alison Jackson



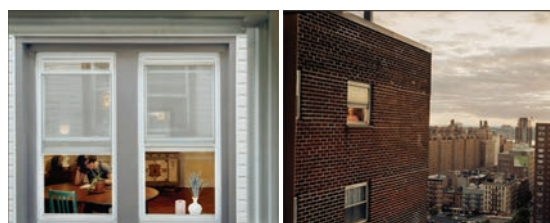
Alison Jackson, Z cyklu „Confidential“, 2007.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Alison Jackson



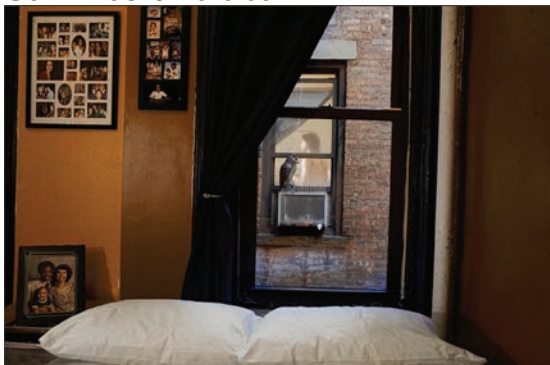
Alison Jackson, Z cyklu „Confidential“, 2007.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Gail Albert Halaban



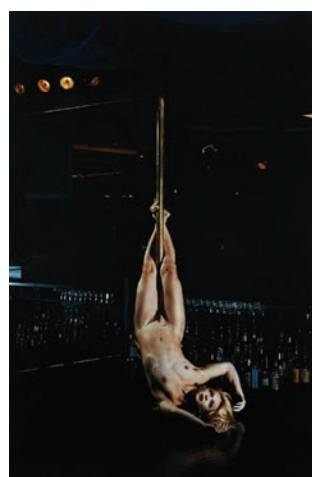
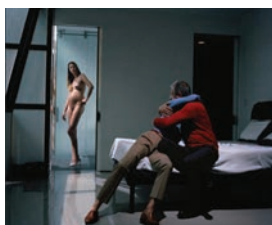
Gail Albert Halaban, Z cyklů „Out of my window“ (2008-2012) a „Paris views“ (2012-2014).

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Gail Albert Halaban



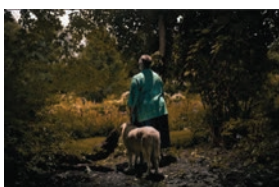
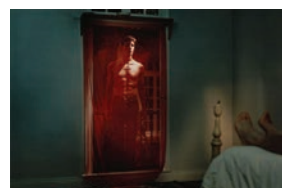
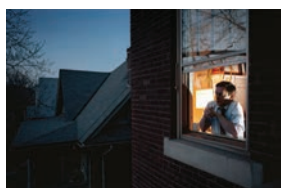
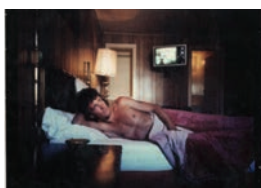
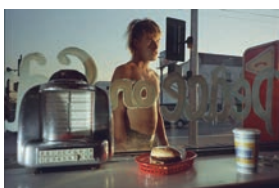
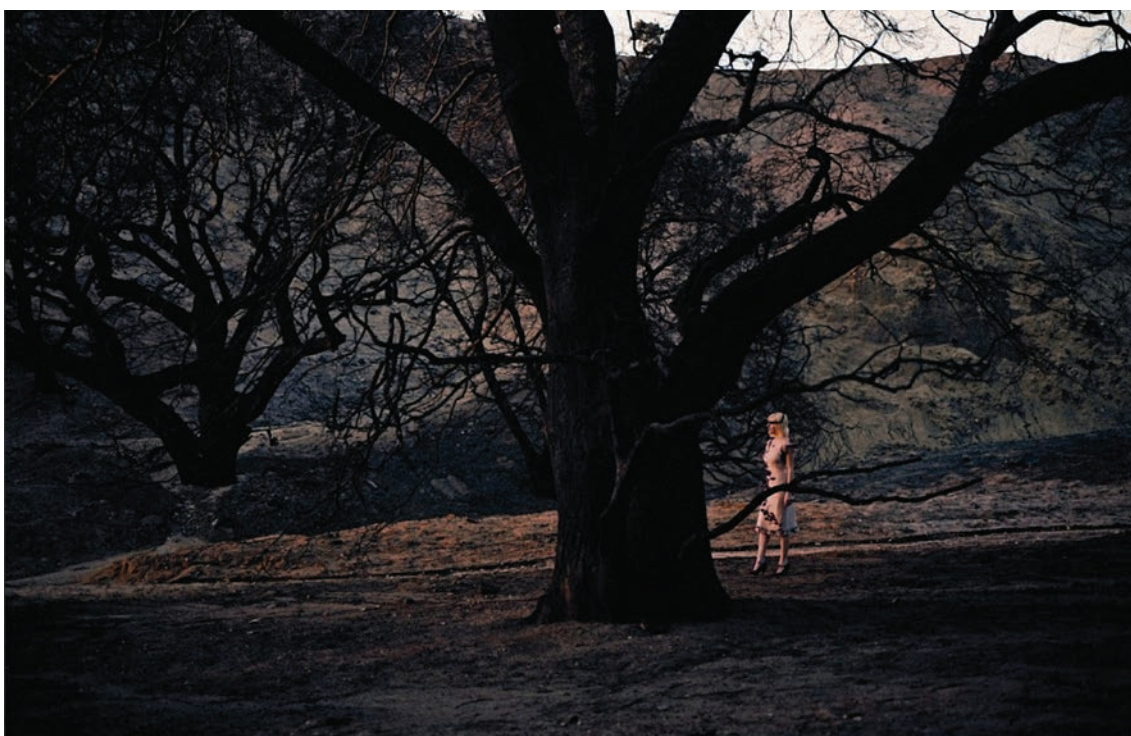
Gail Albert Halaban, Z cyklu „Out of my window“, 2008-2012.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt Philip-Lorca diCorcia



Ukázky fotografií amerického fotografa Philipa-L. di Corcia z let 1990-2013, které oplývají voyeuristickou atmosférou.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Philip-Lorca diCorcia



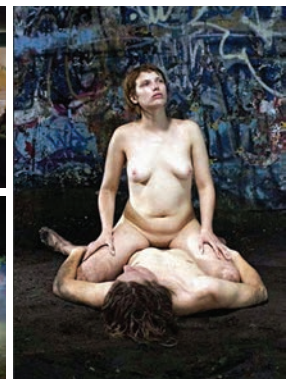
Ukázky fotografií amerického fotografa Philipa-L. di Corcii z let 1990-2013, které oplývají voyeuristickou atmosférou.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Gregory Crewdson



Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Gregory Crewdsona, které byly pořízené v rozmezí let 1999-2006.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt Gregory Crewdson



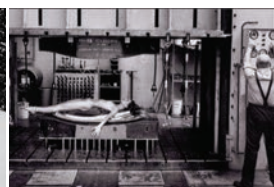
Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Gregory Crewdsona, které byly pořízené v rozmezí let 1999-2006.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.1 Imitace voyeurismu jako umělecký projekt
Jan Vaca



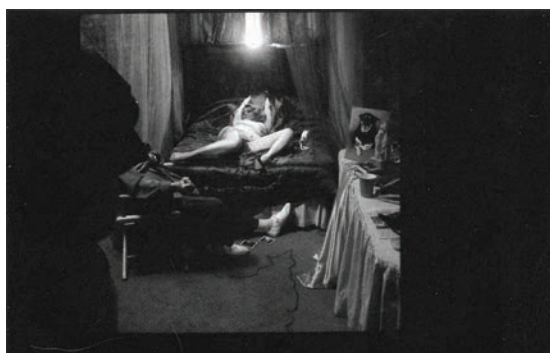
Jan Vaca, Z cyklu „Stalker“, 2007.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Helmut Newton



Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Helmuta Newtona z let 1976-1990.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Helmut Newton



Cit. 7.2.H.N.1.



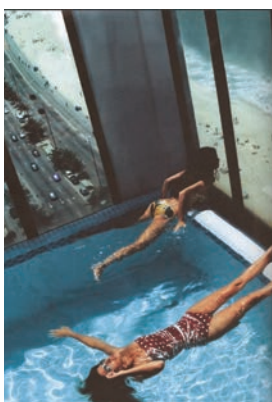
Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Helmuta Newtona z let 1976-1990.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Helmut Newton



Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Helmuta Newtona z let 1976-1990.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Helmut Newton



Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Helmuta Newtona z let 1976-1990.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii Helmut Newton



Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Helmuta Newtona z let 1976-1990.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii

Helmut Newton



Cit.7.2.H.N.2.



Ukázky voyeuristicky vyznívajících fotografií Helmuta Newtona z let 1976-1990.

Obr. Cit.7.2.H.N.2.: Na této fotografii Helmuta Newtona je zajímavé to, že byla pořízena v roce 1988 v Praze a Newtonovi coby modelové pózovali fotografové Tono Stano a Gabina Fárová, kteří tehdy ještě studovali na pražské FAMU.

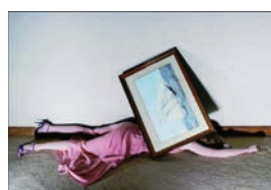
Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus

7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii

Guy Bourdin



Cit.7.2.G.B.1.

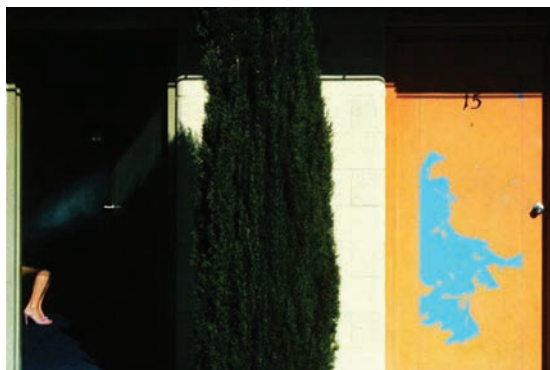


Guy Bourdin a ukázky jeho módních fotografií z let 1970-1980.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Guy Bourdin



Cit. 7.2.G.B.2.



Cit. 7.2.G.B.3.



Guy Bourdin a ukázky jeho módních fotografií z let 1970-1980.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Guy Bourdin



Guy Bourdin a ukázky jeho polaroidů z let 1970-1980.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Guy Bourdin



Guy Bourdin a ukázky jeho polaroidů z let 1970-1980.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Jean-François Jonvelle



Jean-François Jonvelle a ukázky jeho fotografií z let 1970-1980.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii

Michael Donovan



Ukázky módních fotografií Michaela Donovana z let 2009-2013.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Juergen Teller



Cit. 7.2.J.T.2.

Cit. 7.2.J.T.1.

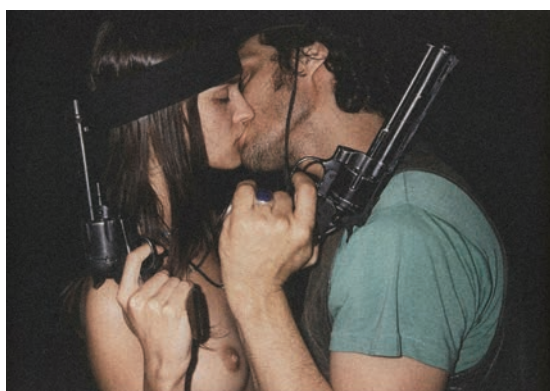
Ukázky fotografií Juergena Tellera z let 1990-2012.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Juergen Teller



Ukázky fotografií Juergena Tellera z let 1990-2012.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Terry Richardson



Ukázky syrově eroticky pojatých módních snapshotů Terryho Richardsons z let 1995-2012.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Roy Stuart



Roy Stuart a jeho ukázky zapojení voyeurismu v módní fotografii (1998-2007).

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Steven Meisel



Steven Meisel, Z cyklu „Dogging“, V-Magazine, 2008.

**Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii**

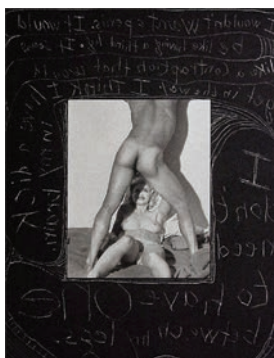
Steven Meisel



Steven Meisel, Z cyklu „Dogging“, V-Magazine, 2008.

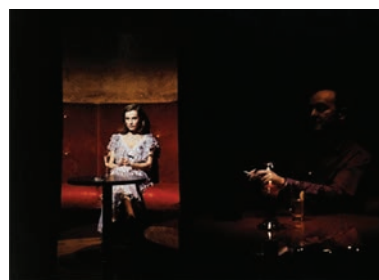
Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii

Steven Meisel



Ukázka fotografií Stevena Meisela z knihy „Sex“, kterou americká zpěvačka Madonna vydala v roce 1992.

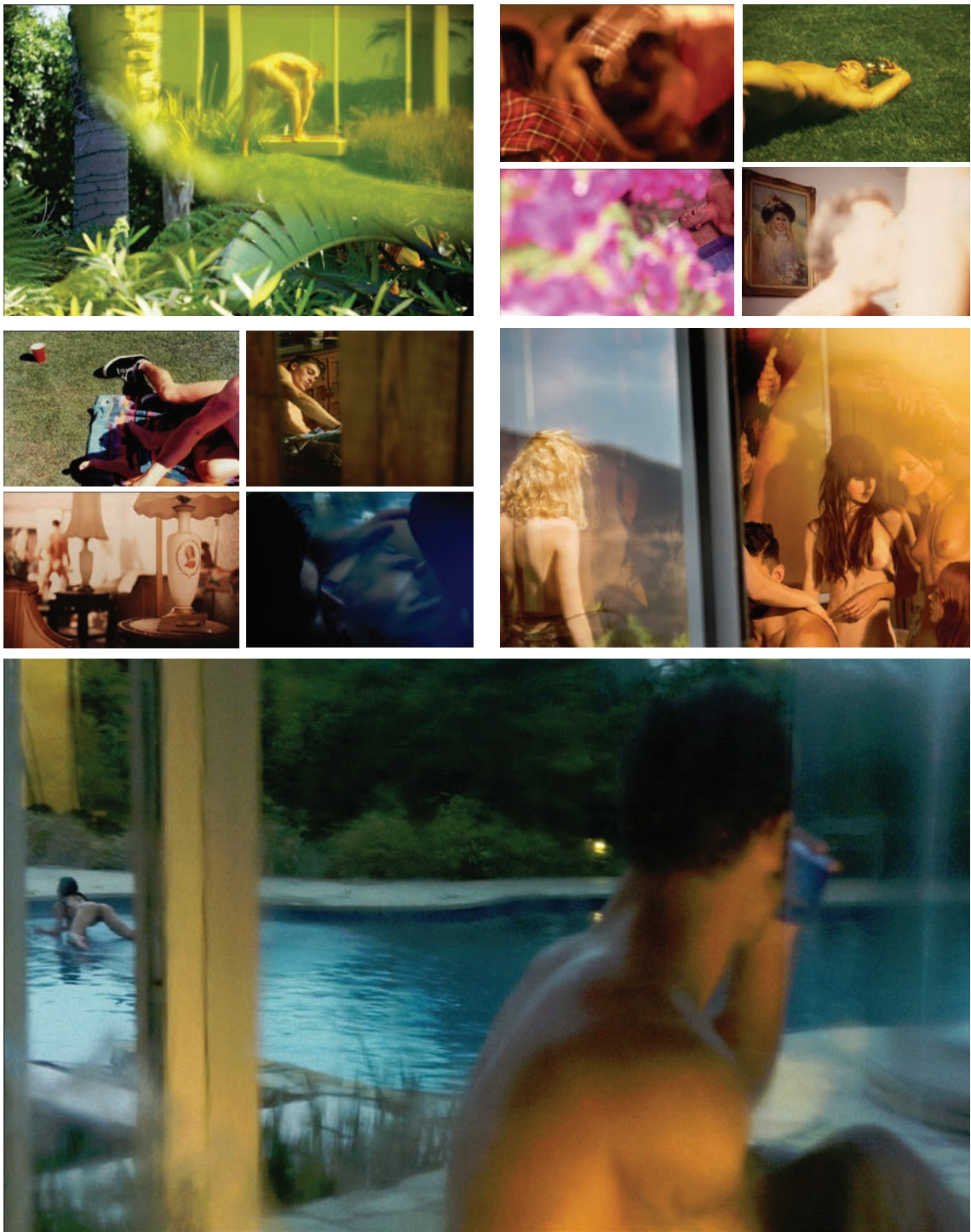
Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus
7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii
Philip-Lorca diCorcia



Ukázky módních fotografií, které Philip-Lorca diCorcia pořídil pro W. Magazine v letech 1997-2007.

Obrazová příloha: 7. Aranžovaný voyeurismus 7.2. Napodobování voyeurismu v módní fotografii

Jeff Burton



Ukázky voyeurských inscenovaných fotografií Jeffa Burtona, které byly pořízené mezi léty 1999-2013.

8. Konceptuální voyeurismus

Do té kapitoly jsem zařadil autory, kteří voyeurismus použili v rámci svého tvůrčího konceptu, jehož poselství má společnost upozornit například na citlivost problematiky sledování a ochrany soukromí. V tomto smyslu fotografický tvůrce uchopuje fenomén voyeuristického sledování lidí jako nástroj k dosažení vyšších jím vytýčených cílů. Pro řadu autorů byla forma tajného fotografování lidí tak způsobem navázání určité jednosměrné komunikace, která například může reflektovat motiv odcizení člověka uvnitř anonymních davů lidí obývajících prostor velkoměst.

Velice zajímavou konceptuální práci zaměřenou na psychologickou analýzu bytí voyeura a zároveň bytí sledované osoby představuje mnohohrstevná práce umělkyně Sophie Calle. Sophie Calle (*1953) patří mezi nejvýznamnější francouzské konceptuální umělkyně, jejichž dílo obsahuje nepřehlédnutelným způsobem voyeuristické prvky. Autorka ve fotografické části svého díla často spojuje tematiku angažovaného stalkingu a způsobů práce soukromých detektivů. Zároveň je Callová pověstná tím, že pořízený obrazový materiál doplňuje napsaným textem, kterým detailně rozebírá sledování vyhládnuté „oběti“ jejího stalkingu. Například ve své konceptuální sérii „Suite Venitienne“ Sophie Calle několik týdnů se stala posedlá sledováním muže, kterého potkala na uměleckém večírku v Paříži. I když daného muže Callová neznala, dokázala si podobně jako detektiv vypátrat místo jeho přechodného bydliště a tajně sledovala jeho pohyb z Paříže až do italských Benátek. (Calle, 1999)³⁸⁹ Pořízené fotografie se po obrazové stránce hodně podobají „šmíráčským“ snímkům tajných služeb (viz. Praha objektivem STB) či najatých „rozvodových“ detektivů. V jiném cyklu nechává Sophie Calle svou matku, aby objednala soukromého detektiva k jejímu sledování (cyklus „The Shadow“ 1979³⁹⁰). Callová se tak stala objektem cíleného

³⁸⁹ CALLE, Sophie a Paul AUSTER (ed.). Sophie Calle: Double Game. London: Violette Ltd, 1999. ISBN 9781900828086.

³⁹⁰ CALLE, Sophie. Sophie Calle: M'as-tu vue. Munich: Prestel, 2003, 443 p. ISBN 3791330357. (Calle, 2003)

voyeurismu, který sama iniciovala. Výsledkem jsou opět voyeuristické pohledy, z nichž některé jsou zajímavé i po výtvarné stránce.

U Sophie Calle spatřuji typ voyeurismu, který postrádá cokoli, co by se dalo považovat za sexuálně explicitní. Jedná se o voyeurismus, který čistě vyplývá ze zásahů do soukromí sledovaných osob, proniká i do jejich osobních prostorů (viz. například série „The Hotel“, kde Callová v roli hotelové uklízečky šmíruje věci hostů na pokojích) a celé toto počínání Callová konceptuálně analyzuje v doprovodných textech. Autorka je fascinována tajemstvím a anonymitou jedinců, které jsou pro ni výzvou k sledování; k bytí jim nablízku a zůstat přitom jako sledující osoba neodhalená.

Voyeurismus Callové je v první řadě svědectví, které v sobě podprahově reflektuje anonymní existenci a odcizenost lidí žijící ve velkoměstě. Zároveň je možné v konceptuálních souborech Callové spatřit autobiografickou stopu jejího psyché, které bylo v té době zatíženo pocitem vykořeněnosti a osamocení. Z toho hlediska na práce Callové proto nahlížím zčásti také jako na formy psychologické autoterapie.

Charles H. Traub (*1945 / USA) fotografoval v reáliích chicagských pláží lidi způsobem, který evokoval voyeurismus jak způsobem komponování snímků (pohledy zespodu, záběry zblízka), tak i vlastnostmi použitého filmu Kodak Safety Film, jehož vinětující rámečky silně připomínají výjev ze skryté kamery. (Heiferman, 2006)³⁹¹ Na Traubových fotografiích se lidé opalují a baví se u vody a přitom nejeví známky o tom, že ví o objektivu Traubovy dvouoké zrcadlovky značky Rolleiflex. V sérii fotografií, kterou Traub vytvářel v letech 1977-1980, nechybí kromě stigma fotografování osob bez jejich vědomí, také nádech zachycení intimně explicitních aktivit (například líbání) a partií těl zachycených lidí na pláži (pohledy na genitálie v plavkách. Konceptuálnost Traubova souboru je možné například vidět v cíleném použití formy filmového materiálu, které autorovým intimním momentkám z pláží zesilují jejich voyeuristický rozměr.

³⁹¹ HEIFERMAN, Marvin. Charles H. Traub: Exhibition, New York, Gitterman gallery, September 22-December 2, 2006. New York: Gitterman gallery, 2006. ISBN 9781424306787.

Český fotograf Miroslav Bílek (*1937 - 2000), který se většinu svého tvůrčího života věnoval výtvarné fotografii se zaměřením na krajinu a nalezená zátiší, mezi léty 1979 – 1980 vytvořil pro něj žánrově netypický sociálně dokumentární cyklus „Lidé, kteří mě míjejí“. Koncept Bílkova souboru hlavní měrou vyvěrá ze snahy obrazově zprostředkovat tíživý pocit sociálního odcizení lidí žijících ve velkých městech, díky němuž se na ulici míjejí bez vzájemného poznání a pozdravení. Tento jev Bílek, jenž vyrůstal v malém městě, kde se většina lidí osobně zná a navazuje spolu v momentě setkání spontánní kontakt, měl potřebu při pobytu ve velkoměstě kriticky reflektovat. K realizaci své série Bílek využil metodu skrytého fotografování, kdy s kinofilmovým aparátem z roviny pasu nepozorován fotografoval osoby, které kolem něj na ulici procházely. Takto pořízené snímky, které byly fotografovány na výšku, evokují absencí technické preciznosti fotografie (obraz je deformován zkreslením širokoúhlého objektivu), kompoziční propracovanosti a nepřítomností subjektivně dokumentaristické stránky (chvilkovost nahodilé situace nám jako divákům zabraňuje poznat osobnosti jdoucích chodců na ulici) znatelně voyeuristický podtext, který můžeme interpretovat dvěma způsoby.

První způsob nastíněný v Bílkově monografii vydané v roce 1982, jejíž autorem je Vladimír Birgus: *„Bílkovy snímky sugerují pohled malého dítěte, procházejícího se po nejrušnějších ulicích a náměstích Prahy, Ostravy a Olomouce a pozorujícího protijdoucí chodce, aniž by samo bylo jimi příliš vnímáno“* (Birgus, 1982)³⁹².

Druhý způsob nahlížení na Bílkovy fotografie z cyklu „Lidé, který mě míjejí“ lze vidět až odstupem času poté, kdy padl komunistický režim, a veřejnost se mohla seznámit s praktikami skrytého fotografování (Žáček, 2008)³⁹³, které v době normalizace (70-80. léta minulého století) používali agenti nechvalně proslulé Státní bezpečnosti (STB). Při porovnání Bílkových fotografií a sledovacích fotografií STB bychom bez znalosti kontextu, jenž vysvětluje důvody vzniku komparovaných fotografií, mohli konstatovat, že jsou si

³⁹² BIRGUS, Vladimír. Miroslav Bílek. Ostrava: Profil, 1982. ISBN 48-017-82 403/22/82.8.

³⁹³ ŽÁČEK, Pavel (ed.), Miroslav URBÁNEK (ed.) a Anna PAVLÍKOVÁ (ed.). Praha objektivem tajné policie. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2008, 287 s. ISBN 9788087211113.

velmi podobné. A přitom vlastní koncepty Bílkových a STB fotografií si zcela protichůdně odporují. Zatímco Bílek fotografie brojil proti narůstající odcizenosti ve společnosti, ve které se lidi při setkání na ulici navzájem neznají ani se netouží poznat, tak naopak komunistické státní polici šlo při skrytém fotografování se dostat co nejlíže k sledované osobě a pomocí šmírování jí podobně zmapovat její život.

Ivan Lutterer (*1954-2001) patřil k významným osobnostem české subjektivně laděné fotografie druhé poloviny 20. století. Absolvent FAMU (rok 1979) vynikal hlavně v krajinářském dokumentování lidmi alternované krajiny. Fotografoval především v Praze a přilehlých perifériích. Lutterer dokázal propojit dovednost dokonalého zvládnutí techniky černobílé fotografie se schopností být schopen zachytit melancholicky sálající atmosféru míst, které zaujaly jeho pozornost.

Práce na ryze konceptuálních souborech byla u Lutterera, který se později kromě fotografování krajiny věnoval intenzivně oboru restaurování fotografií, poměrně vzácná a byla spíše kolektivního rázu (Lutterer, 2014)³⁹⁴. Ivan Lutterer například byl jedním spoluautorů (spolu s Jiřím Poláčkem a Janem Malým) významného konceptuálního cyklu sociálně laděných portrétů Český člověk (mezi lety 1982 – 2000) a rovněž se podílel v letech 1994-1998 na vzniku krajinářském projektu mapujícím proměnu české krajiny „Letem českým světem 1898/1998“ (spolu s Jaroslavem Bártou, Danielou Horníčkovou a Zdeňkem Heifertem).

O to větší vzácnost ve tvorbě Lutterera představuje výskyt konceptuálního souboru *Silvestr*, který autor impulsivně vytvořil v průběhu několika hodin během noci z 31. 12. 1980 na 1. 1. 1981 a jež byl vystaven kunhistoričkou a kurátorkou fotografie Annou Fárovou na skupinové výstavě „9&9“ v roce 1981 v cisterciáském klášteře v Plasích nedaleko Plzně. (Fárová, 2009)³⁹⁵

³⁹⁴ LUTTERER, Ivan, Helena MUSILOVÁ (ed.), Jaroslav BÁRTA (ed.) a Derek PATON (překl.). Ivan Lutterer: 1954-2001. Lomnice nad Popelkou: Studio JB, 2014. ISBN 9788086512532.

³⁹⁵ FÁROVÁ, Anna, Joska SKALNÍK (ed.) a Dušan ŠIMÁNEK (ed.). *Plasy 1981*. Praha: Torst, 2009. ISBN 9788072153763.

Lutter si jako jádro tohoto konceptu vytýčil za cíl ukázat, jací budou lidé, které v daný čas potká pod rouškou noci na samém sklonku roku 1980 a v prvních hodinách roku následujícího na ulicích Prahy. Z citlivého krajinářského fotografa se Lutterer dočasně přeměnil v drzého paparazzi, který na ulicích „lovil“ nic netušící většinou alkoholem rozjařené lidi a pomocí blesku je vytrhával ze tmy, ve které se cítili intimně nenápadní. Tento syrový dokument v sobě nese rysy voyeuristické fotografie, kterou proslul například americký fotograf Weegee ve 40. a 50. letech, jež také v noci beze strachu odvážně fotografoval s bleskem a nebál se konfrontace s objekty svých fotografií.

Soudě podle několika málo snímků, které byly z Luttererova souboru publikovány, jsou na fotografiích osoby, které fotografa zaregistrovaly až v okamžiku světelného výboje blesku a jejich výrazy evokují pocit nepříjemného překvapení, jako by je fotograf zrovna přistihl v okamžiku něčeho důvěrného. Fotografie obsahují i výjevy, kde autor zachytil například spící ženu na lavičce, což zesiluje voyeuristickou povahu celého projektu.

Luttererův náhlý vpád do intimní zóny lidí, kteří jeho fotografování zaregistrovali, ani nemohl vyvolat jinou reakci, než bylo nepříjemné překvapení a šok. Možná právě tento jev překvapení a chvilkové anexe něčeho výsostně soukromého od neznámých lidí, byl hlavní cíl autorova konceptu – jít až na samé jádro autentické opravdovosti. Zaznamenat lidi takové, jací doopravdy jsou – bez příkras. Jeho intruzivní drzost nicméně nepředstavovala při jeho chvilkových setkání s anonymními lidmi metaforicky řečeno „facku“, nýbrž podle mého soudu představovala podanou ruku, kterou si jako slepec ve věčné tmě mohl při poznávání neznámých lidí ohmatat jejich skutečnou existenci.

V této metaforické paralele vidím v kontextu celého díla Ivana Lutterera vzácnost konceptuálního projektu *Silvestr*, neboť v něm výjimečně nevystupuje v pozici romantizujícího hledače kouzla zákoutí městské krajiny, ale stává se ojedinele realistou, který touží zaznamenat opravdovost lidí, kteří byli na daném místě v určený čas nablízku jeho bytí.

Nic na tomto konstatování nemění ani poněkud obskurně vyznívající zjevy lidí zachycených na Luttererových fotografiích, protože i to je tvář noci, kterou sám autor prožíval spolu s nimi.

Autorská dvojice českých konceptuálních fotografů Lukáše Jasanského (*1965) a Martina Poláka (*1966), která se seznámila v Praze v roce 1979 při studiu na Střední průmyslové škole grafické a později spolu navštěvovala i Katedru fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (studium na FAMU řádně nedokončili), stojí za vznikem více než 26 konceptuálních projektů, které na bázi dokumentárně popisné černobílé fotografie snažily nekonvenčním konceptuálním způsobem překračovat dobová klíše týkající se formy a poselství fotografie. (Jasanský, 2012)³⁹⁶

Do této bakalářské práce jsem tyto konceptuální fotografy zařadil proto, že v rozmezí let 1989 – 1990 Jasanský s Polákem vytvořili projekt nazvaný „Chlapi“, který podle mého názoru lze z určité roviny pohledu označit jako voyeuristický a jenž vzdáleně kontrastuje s tvorbou například zmíněného Michala Bílka. U cyklu „Chlapi“ si totiž Jasanský s Polákem kladli za cíl nacházet na ulicích Prahy muže, kteří podle nich reprezentují ty nejčastější typy osob mužského pohlaví, které bylo možné v tehdejší době potkávat v Praze. Autoři před tím, než začali fotografovat, definovali typologii vnějšího zjevu mužů, aby věděli, jaké jedince pak mají na ulici vyhledávat. Fotografování dotyčných osob na ulicích se dělo bez jejich vědomí, což je důvodem, proč si myslím, že tyto fotografie mají díky okolnostem svého vzniku rysy konceptuálního voyeurismu.

Celkem autorské duo pořídilo v rámci projektu „Chlapi“ přibližně 400 snímků, ze kterých bylo vybráno 51 fotografií. (Jasanský, 2012) Samotné fotografie mužů vypadají po vizuální a technické stránce velmi konvenčně, mají popisný charakter a na první pohled se neliší od snímků fotoreportérů novin, kteří pořídili momentky z ulice.

Jasanskému s Polákem vůbec nešlo zaznamenání emocí lidí, jak se o to snaží například řada street fotografů. Duo fotografů se v rámci svého konceptu totiž zajímalo pouze o zevnějšek vyfotografovaných mužů. Tuto tezi mohu rozvinout dál do extrému a konstatovat, že projekt Chlapi je především sociologicko - módní sondou reflektující styl

³⁹⁶ JASANSKÝ, Lukáš, Martin POLÁK, Tomáš POSPĚCH, Karel CÍSAŘ a Barbara DAY (překl.). Lukáš

Jasanský, Martin Polák. Praha: Tranzit, 2012. ISBN 9783037643129.

oblékání a úpravy zevnějšků mužů, kteří tvořili standardní vzorek mužské populace v pražské metropoli na prahu 90. let. A to představuje poněkud netypický styl voyeurismu i s poukázáním na fakt, že autoři neměli tvůrčí důvod šmírovat tajně muže (pravděpodobně se jim nechtělo ztrácet čas přesvědčováním respondentů k získání souhlasu s fotografováním). Důvod k tajnému sledování a fotografování lidí proto u Jasanského s Polákem vycházel jen konceptu, který se o samotný voyeurismus vůbec nezajímal a ani jej účelově nevyžadoval používat k zrealizování celého projektu.

Fotografie mužů sami o sobě po výtvarné stránce neznamenají mnoho, smysl mají až při společné instalaci naskládané vedle sebe, v níž teprve začínají významově kontrastovat podobně jako topografické instalace manželů Becherových. Další rozměr projektu Chlapi vytanul až plynutím času, kdy fotografie mužů k nám promlouvají jako tísnivý odkaz normalizace společnosti komunistického Československa, jehož režim se právě začal hroutit, a přesto lidé stále ještě chodili stejně „stylově“ oblečení.

Téměř třináct let po dokončení série Chlapi, se rozhodli Jasanský s Polákem přijít s jeho genderovou variací, a proto v roce 2002 vytvořili sérii „Ženský“. (Jasanský, 2012) Koncept projektu byl totožný akorát s tím rozdílem, že autoři na ulicích vyhledávali, šmírovali a fotografovali tentokrát ne muže, nýbrž ženy. Další rozdíl mezi těmito projekty byl jen takovým, že autoři některé fotografie žen fotografovali na barevný materiál.

V díle české konceptuální fotografky Markéty Othové (*1968) se od 90. let 20. století snoubí vliv topografického směru ve fotografii, tedy stylu tvorby autorů, kteří od 70. let pořizovali na první pohled banální výjevy z městského prostředí, jejichž estetika je založena na technické dokonalosti zpracování fotografického obrazu a ve schopnosti nacházet poetickou atmosféru i na obyčejných místech. Vedle vlivu topografického zobrazování reality, je možné v díle Othové vystopovat také ryze konceptuální soubory, jejichž umělecký význam nevyplývá přímo ze zobrazeného obrazu, nýbrž z významového zdůvodnění osvětlující důvody, které autorku vedly k vypracování fotografií. (Othová,

2010)³⁹⁷ Právě v této odnoži díla Markéty Othové spatřuji některé projekty, které v sobě implikují svou povahou do jisté míry voyeuristické sledování dění okolo autorky samotné. Už v roce 1998 vytvořila Othová cyklus „Její život“, který představuje naprosto banálně vypadající fotografii, která z nadhledu zobrazuje ulici a v ní kráčející neznámou ženu. Autorka tuto fotografii pořídila teleobjektivem z okna budovy Veletržního paláce, ve kterém pak posléze vystavila sekvenci vedle sebe nazvětšovaných kopií uvedené fotografie. Takto provedený styl instalace evokuje sérii po sobě jdoucích políček filmu, od kterých bychom čekali zachycení děje, tedy vývojově zachycené směřování hlavního subjektu na fotografii, který byl do primární role ve skladbě obrazu delegován autorkou fotografie tím, že fotografii pojmenovala „Její život“. Díky tomu divák logicky očekává, že fotografie je upřena právě na postavu reprezentující existenci neznámé ženy, která se v duchu pomíjivosti okamžiku dočasně zjevila v zorném uhlu pozornosti fotografky. Upřená pozornost Othové na neznámou ženu, kterou reprezentuje jeden jediný záběr, svou zdánlivou obrazovou všedností podle mě skrývá introvertní myšlenkovou rozpravu autorky, která přemýšlí nad existencí vyfotografované ženy a nepřímo se jakoby zajímá o to, kdo je tato žena na fotografii, na co asi myslí a co prožívá. Zároveň jsou tyto vnitřní otázky Othové vrženy do nepřekonatelné bariéry časové prchavosti a vědomí distančnosti od sledované osoby, které autorce zabraňují v nalezení odpovědí (žena ulici přešla, zmizela z úhlu záběru fotoaparátu a autorka tuto ženu už pravděpodobně nikdy znovu nepotká), na vnitřní otázky, které si v mysli možná kladla při zhotovení fotografie. A právě instalací fotografií, která pomocí principu opakování identických replikátů jedné fotografie diváka přinucuje prohlížet tentýž obraz znova a znova, teprve důležitým způsobem umocňují popsany koncept pomyslného sledování a naplno zesiluje hloubku uvedeného stylu existencionální tázání autorky fotografie.

Fenomén distančního sledování lidí bez jejich vědomí Othová rozvíjela posléze dál, když například v roce 2000 vytvořila cyklus „Návrat“. Na těchto fotografiích opět zachycuje

³⁹⁷ OTHOVÁ, Markéta, Karel CISAŘ a Christina VEGH. Marketa Othova. Köln: Buchhandlung Walther König, 2010. ISBN 9783865607119.

výkonným teleobjektivem neznámou ženu kráčející přilehlou ulicí. Nyní ovšem neznámou ženou sleduje z okna svého bytu a proto má její voyeurismus osobnější charakter, jelikož se jedná o osobu, kterou autorka opakovaně vídávala ze svého okna, jak chodí ulicí venčit svého psa. Orthová při statické neměnnosti obrazové kompozice záběru pořídila sekvenčně několik fotografií zachycující anonymní ženu v různé fázi procházení ulice, kdy se nejdříve od objektivu autorky vzdaluje, aby se pak na dalších snímcích začala vracet zpět. Banalita obrazové scény i samotného děje, zobrazující krátkou procházku neznáme ženy při venčení psa, podobně jako fotografií Jasanského s Polákem v jejich cyklu „Chlapi“, působí na první pohled umělecky vyprázdněně stejně jako šmírující fotografie Státní bezpečnosti z éry monitorující pohyb vybraných osob z doby totalitního Československa. Teprve až niterní síť tázání autorky dává zachycené scéně zpětně její konceptuální rozměr a divákovi propůjčuje možnost prožití estetické katarze nad smyslem jejího uměleckého díla. Markéta Othová za tuto sérii obdržela v roce 2002 prestižní Cenu Jindřicha Chaloupeckého. Obdobný způsob vzdáleného sledování osob a dějů, které je obklopují, Othová použila v další projektové sérii nazvané Utopia z roku 2001. Ta obsahuje fotografie ukazující teleobjektivem přiblížené záběry blíže neurčené zahrady u řadového rodinného domku, kde si hrají děti. Zploštělá perspektiva obrazu citelně podprahovým způsobem u diváka zesiluje pocit voyeuristického sledování hrajících si dětí a odkazuje na zvědavost autorky, která se z blíže neurčeného důvodu rozhodla z okna svého bydliště sledovat dění ve vybrané zahradě, která je před veřejností skrytá za vysokou zdí. Sekvenční rozfázování vyobrazených dějů na fotografiích svou fragmentárností nahodile zachyceného děje opět Othové dovoluje před divákem zahalovat banalitu vykreslené scény a mikrodějů, které se v ní odehrávají, do závoje pomyslného tajemství a neurčitostí smyslu, osvětlující důvody samotného šmírování zvoleného výjevu odehrávajícího se v okolí tehdejšího bydliště autorky. V souvislosti se sekvenčním způsobem sledování vzdálených osob a dějů v díle Markéty Othové mě napadá srovnání s aranžovanými obrazovými minipříběhy od amerického fotografa Duana Michalseho³⁹⁸, který ve formě šestice sekvenčně řazených snímků (například Chance

³⁹⁸ Je zajímavé, že Duane Michals jednu ze svých méně známých mini-sérií zasvětil přímo tématu voyeurismu.

Meeting z roku 1970, ukazující chvilkovou interakci při střetnutí dvou anonymně vypadajících mužů na ulici³⁹⁹) divákovi vypráví tajuplné a symbolistickými odkazy zakódované poselství ukrývající se v hluboko podstatě zachycených dějů. Zatímco u Michalse bylo vymýšlení témat stěženi tvůrčí činností a samotné fotografie pouze jejím zrealizováním do obrazové podoby, tak Othová žádné příběhy nevymýšlí, protože se spoléhá na princip nahodilosti, který jí příběhy a děje sám nabídne ke sledování. S významem zachycených dějů se autorka snaží hlavně pracovat zejména v rovině určování zařazení jednotlivých snímků a určování jejich pořadí v závěrečné instalaci.

Z konceptuálního díla Markéty Othové mě ještě pro účely mé bakalářské práce zaujala ještě její konceptuální série nazvaná „Talk to Her“ z roku 2005. Othová do ní zařadila fotografie zobrazující slavnou islandskou zpěvačku Björk, jak sedí u stolu před kavárnou v italských Benátkách. Othová tuto zpěvačku náhodou spatřila na ulici, když se procházela Benátkami, kam původně zavítala kvůli účasti na festivalu výtvarného umění Bienále. Autorka s islandskou zpěvačkou nenavázala žádný kontakt, pouze ji několik desítek minut sledovala a skrytě fotografovala zpovzdálí. Fotografie ukazují, jak zpěvačka Björk navzdory své mezinárodní slávě, sedí u stolu zdánlivě téměř osamocená jako anonymní žena, kterou jen občas někdo pozná a ve výjimečných chvílích se odváže s ní zahájit dialog. Z těchto fotografií Othové cítím pokus vykreslit sociální izolovanost celebrit, která je provází v jejich civilním životě ve společnosti. Othová se rovněž snaží podle mého názoru parodicky reflektovat až na samou dřevň neestetičnosti fotografie banálnost voyeuristické honby za záběry slavných lidí, kterou například dobře známe z výsledků práce bulvárních paparazzi fotografů. Fotografie jsou záměrně prosté jakékoliv obrazové zajímavosti a to včetně způsobu jejich kompozice. Z těchto důvodů řadím projekt „Talk to Her“ od Markéty Othové do postmoderního proudu konceptuální fotografie, kam jsem například zařadil v této práci fotografie od britské umělkyně Alison Jackson. Ta s cílem vyprodukovat

Viz „The voyeur's pleasure becomes pain”, 1961. Odkaz:

<https://jstonelyphotography.files.wordpress.com/2015/02/photo-1-2-e1424455195123.jpg>

³⁹⁹ Viz odkaz:

http://www.pacemacgill.com/selected_works/detailspage.php?artist=Duane%20Michals&img_num=21

kritickou reflexi fenoménu paparazzi fotografií používaných v bulvárním tisku, aranžovaně napodobovala šmírování soukromého života celebrit.

Konceptuální využití prvku voyeurismu jako nástroje dokumentárního vyšetřování pochybných aktivit některých fotografických komunit, můžeme najít v díle Chrise Verena. Americký fotograf Chris Verene (*1969) celé tři roky (mezi léty 1995-1998) pracoval na investigativním projektu nazvaném „Camera Club“ (Verene, 2000)⁴⁰⁰, v rámci kterého tajně dokumentoval v několika městech prostředí pochybně vypadajících fotoklubů. V něm se sdružovali většinou amatérští fotografové, kteří naoko slibovali zájemkyním o modeling, že když jim zdarma zapózují, že ji pomohou rozjet jejich kariéru modelky. Všechno ale byly ze strany fotografů jen plané sliby, protože jim šlo jen o to oklamat ženy a přemluvit je, aby se nechaly fotografovat, častokrát i úplně nahé.

Chris Verene poté, co se o existenci takových klubů pro fotografy dozvěděl, se rozhodl do jejich prostředí coby fotograf infiltrovat a předstírat, že svým aparátem fotografuje modelku a přitom ve skutečnosti měl za cíl dokumentovat zákulisí a prostředí jmenovaných komunit fotografů. Verene si při svém investigativním dokumentování počínal velice obezřetně a dodržoval pravidla konspirace (například zde vystupoval pod falešným jménem Cheri Nevers). V nacházení dalších foto klubů Autorovi pomáhala jeho kamarádka, která se zároveň vydávala za modelku a její zkušenosti byly Verenovi důležitým zdrojem informací o zákulisí podvodných fotoklubů (například ona sama byla důkazem podvodné povahy nastíněných spolků fotografů, protože ač jí to bylo z jejich strany slibováno, tak se jí nikdo po fotografování z žádného fotoklubu nikdy neozval). (Auslander, 2004)⁴⁰¹

Soubor „Camera Club“ je zajímavý tím, že fotografy na snímku podvědomě vykreslují jako voyeurů, co se jako pomyslní parazité sesypávají ve hloučkách na ošálenou adeptku modelingu a přitom si ukájejí se skrze fotografování svou touhu vidět ženu nahou

⁴⁰⁰ VERENE, Chris. Chris Verene: Camera Club. Amsterdam: Reflex Modern Art Gallery, 2000. ISBN 9789080553118.

⁴⁰¹ AUSLANDER, Philip. Chris Verene. Artforum international. New York: Artforum Inc, 2004, 43(3).

Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/214342249?accountid=17203>

pózující v eroticky vyzývavých pózách. Při provádění dokumentační činnosti se ale sám Verene stává voyeurem šmírující další voyeurů. On sám jako „sekundární „voyeur, stejně jako ti „primární“ voyeurové, zde společně vystupují pod maskou fotografů, i když obě roviny zúčastněných subjektů tak činí kvůli odlišným důvodům. (Fox, 2000)⁴⁰² Z Vereneho proto stává explorační voyeur voyeurů, což situační vztah, který je podle mě podobný vztahové pozici, do které se s objekty svých fotografií dostal zmiňovaný japonský fotograf Kohei Yoshiyuki, když ve své sérii „The Park“ z roku 1979 tajně šmíroval voyeurů, kteří ve tmě skrytě pozorovali v parku milenecké dvojice.

Konceptuálně pojatému šmírování nic netušících lidí na veřejném prostranství se věnovala i v roce 2005 australská umělkyně Cherine Fahd (*1971), když z 6. podlaží svého bytu v Sydney, který se nalézal v blízkosti parku ve čtvrti King Cross, fotografovala osoby, které tam pospávaly venku na trávě. Většinou se jednalo o bezdomovce, lidi krátící si spánkem dlouhou chvíli při čekání na vlak jedoucího z nedalekého nádraží nebo prostě o místní obyvatele, kteří v parku relaxovali. Umělkyně použila ke zhotovování fotografií videokameru, protože jí dovoľovala využít možnosti maximálního přiblížení obrazu a rovněž podle jejích slov produkovala zrnitý obraz připomínající výstup z bezpečnostních kamer. (Cass, 2011)⁴⁰³

Fotografie Fahdové mají pod vlivem nepříteli kvalitního objektivu videokamery jemně zeslabenou kresbu obrazu, což evokuje prvek snivosti, který přízračně koresponduje se zachyceným motivem spících osob. Motiv spících osob ještě více zesiluje voyeuristickou podstatu uměleckého konceptu. Lidé jsou ve spánku jakoby vydány napospas slídivé pozornosti autorky, která je díky výkonnému zoomu videokamery zobrazuje na fotografiích úhlem pohledu pozorovatele, jenž je imaginárním způsobem od spáčů vzdálen jen pár

⁴⁰² FOX, Catherine. Visual Arts: When photographs strike poses of performance art. The Atlanta Journal the Atlanta Constitution. Atlanta, 2000. Dostupné také z:
<http://search.proquest.com/docview/247166233?accountid=17203>

⁴⁰³ CASS, Naomi (ed.). In Camera and in Public: Denis Beaubois, Luc Delahaye, Cherine Fahd, Percy Grainger, Bill Henson, Sonia Leber & David Chesworth, Walid Raad, Kohei Yoshiyuki, ASIO Surveillance Photographs. Fitzroy: Centre for Contemporary Photography, 2011. ISBN 9780980692273.

metrů (ve skutečnosti fotografka snímala spící osoby ze vzdálenosti několik desítek metrů). Na uniformní ploše trávníku se kromě těl spících lidí poodkrývají také další objekty, například zutá bota, rozhozená deka, které utvářejí mobilní zónu intimně privátního prostoru. Ten si každý člověk sebou nese sebou, i když se právě nalézá na veřejném prostranství.

Fahdová z kvanta pořízených snímků vybrala dvacet fotografií a ty umístila do vedle sebe mřížky, podobně jako například manželé Becherovi prezentovali svá topografická vyobrazení industriálních objektů. Tento způsob prezentace podle mého názoru posouvá voyeuristickou povahu fotografií Fahdové do pozadí, protože zdůrazňuje jejich výtvarnou stránku. Vizualně fotografie spáčů vedle sebe účinně kontrastují, protože na snímcích se rytmicky obměňují nejenom různé polohy ležících spáčů, ale také tonální atmosféra obrazových scén (např. obrazová hra světla a stínů).

Autorka svůj projekt nazvala příznačně „The Sleepers“ a po svém vzniku se tento konceptuální cyklus ocitl v Austrálii v jádru veřejné diskuze o invazivním narušování soukromí lidí. (Abrahams, 2011)⁴⁰⁴ Projekt se do centru pozornosti široké veřejnosti dostal především proto, že Fahdová jej vypracovala za grantové pomoci místní vlády, což řadu místních obyvatel pobouřilo. (Stephens, 2011)⁴⁰⁵

Do této bakalářské práce jsem se rozhodl zařadit také londýnskou umělkyni japonského původu Shizuku Yokomizo (*1966), protože její nekonvenčně pojatý portrétní projekt „Dear Stranger“ (Yokomizo, 2002)⁴⁰⁶ vytvořený v letech 1998 – 2000, ačkoliv ho svou povahou není možné jednoznačně zařadit do konceptuálního voyeurismu. Zároveň, pokud budeme chtít tento cyklus považovat za klasickou portrétní fotografii, rovněž si nebudeme moci být na 100 % jistí, zda jsme ho umístili do správné kategorie. Hned se

⁴⁰⁴ ABRAHAMS, Marc. The State of Privacy and Photography in the 21st Century [online].

Michaels.com.au: Michaels, 2011 [cit. 2015-05-08]. Dostupné také z:

<http://www.michaels.com.au/index.php/blog/privacy-and-photography-in-the-21st-century>

⁴⁰⁵ STEPHENS, Andrew. Who's watching you?. Smh.com.au: The Sydney Morning Herald, 2011. Dostupné

také z: <http://www.smh.com.au/entertainment/whos-watching-you-20110923-1kot7.html>

⁴⁰⁶ YOKOMIZO, Shizuka. Shizuka Yokomizo. Milano: Electa, 2002. ISBN 8843583565.

pokusím nastínit vysvětlení toho myšlenkového tápání. Yokomizo přišla s konceptem, v rámci něhož si v Londýně vytipovala domácnosti v obytných domech, jejichž obyvatele oslovila formou dopisu. V psaní dotyčným osobám autorka uvedla, že by si je ráda večer v konkrétní datum a čas vyfotografovala. (Crest, 2012)⁴⁰⁷ Pokud s tím dotyčná osoba souhlasila, tak měla v oznámený termín stát za oknem po dobu 10 minut a dívat se přímo před sebe. Po uplynutí této doby autorka přestala fotografovat, sbalila si své věci a z pronajatého pokoje naproti přes ulici, kde měla úmyslně zhasnuto, aby ji fotografované osoby neviděly, posléze bez jakékoliv další snahy navázat s nimi další kontakt odešla.

Fotografka uvedeným konceptem narušila jedno z hlavních rozlišovacích kritérií voyeurismu ve fotografii, které jsem si pro výběr fotografických prací začleněných v mojí bakalářské práci vytýčil, a sice že aby osoby, které fotograf / voyeur zachytil na svých snímcích, o jeho sledovací činnosti nevěděly. V tomto případě všechny osoby věděly, že jsou autorkou sledovány a vyjádřili s tím souhlas. Na druhou stranu se nejedná ani o vzorovou situaci aranžovaného voyeurismu, protože lidé vůbec nevěděli, kdo je fotografuje, protože fotografka zůstala skrytá v dálce a ani jim neprozradila svou identitu.

Další rozměr, který svým způsobem zpochybňuje zařazení projektu „Dear Stranger“ do kategorie aranžovaného voyeurismu, vyplývá ze skutečnosti, že se Yokomizo vědomě nepokoušela napodobit styl voyeuristické fotografie, protože její koncept byl primárně nastaven jako konstelace okolností, jež se stanou rámcem pro uskutečnění jedinečné interakce mezi dvěma lidmi, kteří se vůbec neznají, ale přesto se na krátký čas nepřímo potkávají a spolupracují při vytváření fotografií. Z těchto nastíněných důvodů je asi nejrelevantnější interpretací projektu „Dear Stranger“ teze, že se jedná o netypický příklad portrétní fotografie.

Samotné stopy voyeurismu ve fotografiích Shizuky Yokomizu proto spatřuji až v druhotném sledu, když vezmu v potaz, že fotografované osoby krom své tváře ukazují pro

⁴⁰⁷ CREST, Russ. Shizuka Yokomizo Photographs Strangers Through The Window [online].

Beautifuldecay.com: Beautiful Decay Magazine, 2012 [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z:

<http://beautifuldecay.com/2012/02/29/shizuka-yokomizo-photographs-strangers-through-the-window/>

ně neznámé fotografce svůj privátní prostor, ve kterém žijí. Dalším vodítkem, proč považuji snímky londýnské fotografky za do jisté míry voyeuristické je pohlížení na samotný akt voyeurismu jako na fenomén, že se někdo na někoho dívá a přitom se jedná jen o jednostrannou aktivitu, protože k přímému očnímu kontaktu zde mezi fotografovanými osobami a umělkyní nedošlo. Posledně uváděnou tezi považuji nakonec při analýze projektu „Dear Stranger“ za nejlépe vypovídající.

Nicméně finální názor, jaký dojem mohou fotografie od britské umělkyně u diváků vyvolávat, bude záviset na tom, zda při pohledu na snímky bude znám celý kontext, který je obklopuje jejich vznik. Pokud bude znám kontext, tak pozorovatel snímky vyhodnotí jako ne-voyeuristické. V opačné situaci může neznalý divák při letném pohledu na některé fotografie ze zmíněné série dojít k názoru, že autorka je poříдила pomocí šmírování. Například fotografie, na níž je zachycen muž s telefonním sluchátkem v ruce, k tomuto soudu přímo vybízí⁴⁰⁸.

Německý fotograf Michael Wolf (*1954), který v současné době žije střídavě v Hongkongu a v Paříži, působil až do roku 2003 jako fotožurnalista pracující pro magazín Stern. Poté se začal naplno věnovat umělecké fotografii. Převážná řada jeho projektů je koncipována jako konceptuální a reflektuje život v prostředí unitárně jednolitych velkoměstských aglomerací. Jeden z význačných rukopisů tvorby Wolfa jsou obrazově invazivní zásahy do soukromí obyvatel žijících v hustě zabydlených metropolích. Pomocí nich Wolf ve svých cyklech upozorňuje na zvyšující se odcizenost, hektiku stresového života, na masovost ubíjející individualitu jedinců, kteří, aby mohli v světě velkoměsta úspěšně existovat, se musí na všechny nevábne aspekty velkoměsta dennodenně aklimatizovat a přijmout je jako výraz konvenčnosti doby.

Wolf ve svých fotografických pracích obratně střídá jak distančně vzdálený úhel pohledu, tak i naopak pozici pozorovatele, který fotografuje lidi doslova tváří tvář. V této souvislosti bych rád zmínil Wolfovu sérii z japonské metropole z roku 2010, která byla

⁴⁰⁸ Viz fotografie v obrazové příloze pod označením Cit.8.S.Y.1.

představena světu pod názvem „Tokyo Compresion“ (Wolf, 2010)⁴⁰⁹. Autor v ní zblízka fotografoval lidi, kterým se v přelidněném tokijském metru podařilo na poslední chvíli vměstnat do vagónu beznadějně zaplněném ostatními cestujícími. Autor si cíleně počkal na okamžik, kdy se za těmito osobami zavřely dveře a ocitly se tak jako „sardinky“ bezmocně sevřeny v přeplněném vagóně. V ten moment na ně Wolf zamířil objektiv fotoaparát a stiskl spoušť. „Oběti“ se jeho fotografování nemohly jinak bránit, pokud Wolfa přitom zaregistrovaly. V jejich tvářích se zračí pocity odevzdané sklíčenosti, takřka klaustrofobní zoufalství a útrpně akceptovaného „znásilnění“ intimně osobního prostoru, na které není místo jak ve vlaku metra, tak před fotoaparátem Wolfa. Autor se sice stále staví v této situaci do role dokumentaristy zachycující pro Evropana neuvěřitelné reálie přelidněného japonského metra, ale zároveň se přetransformovává ve voyeuristickou „šelmu“, která nemilosrdně přistupuje už do tak metrem zkomprimovaných důvěrných zón lidí. V důsledku tak řada lidí na jeho fotografiích z projektu „Tokyo Compresion“ nezavírá oči nebo si nekryje rukou obličej v důsledku přeplněnosti metra, ale jako poslední gesto obrany před fotografem, který je bez svolení fotografuje a chce jim z jejich úhlu pohledu obrazně řečeno uzmout jejich narušenou důstojnost.

Vzniku zmiňovaného Wolfova souboru z Tokia přecházely projekty, kde fotograf využívá naopak prvek distančního voyeurismu. Tímto označením mám na mysli metodu fotografování lidí bez jejich svolení, které Wolf realizoval z dálky teleobjektivem a nedošlo tak mezi ním a fotografovanými lidmi k přímé interakci tváří v tvář. V rozmezí let 2006-2007 Wolf v reáliích mrakodrapů amerického Chicaga fotografoval z pater výškových budov okna protějších staveb. Na první pohled slítá řed' stejnotvárných oken, které Wolf na svých snímcích abstrahoval od oblohy a dalších obrazově rušících vlivů, vydává při zevrubnějším pohledu vzdálená svědectví o existenci lidí, kteří prostory za těmito okny právě obývají. Wolf se pomocí bližším zoomováním optického transfokátoru k těmto lidem přibližuje natolik, až vizuálně vniká do jejich soukromých prostorů. Wolf toto zvidavé

⁴⁰⁹ WOLF, Michael a Christian SCHÜLE (ed.). Tokyo Compresion. Berlin: Peperoni Books, 2010. ISBN 9789881882370.

přibližování neváhal dohnat až do extrémů, kdy se některé snímky extrémně nazvětšoval až do fáze zobrazení jednotlivých obrazových bodů fotografie a tím dokázal vysлідit lidi za okny a zachytit tak jejich postoje, emoce i přesto, že jejich identita tváře zůstala mezními limity zobrazení digitální fotografie zahalená tajemstvím. Wolf nesledoval fotoaparátem jen lidi žijící korporátní život uvnitř prosklených mrakodrapů, ale také nahlížel do jejich privátních prostorů (například ukazuje kancelář plnou rozházených věcí).

Německý fotograf uvedeným způsobem transponoval do moderní doby odkaz filmů, kde voyeurismus zvědavého hrdiny zmítaného touhou podat pozorováním něčeho vzdáleného pravdivé svědectví referujícím o tom, co svým obrazovým sledováním uzřel. Mám tím na mysli například známý film „Blow-up“ (Antonioni, 2004)⁴¹⁰ od Michelangela Antonioniho z roku 1966, ve kterém hlavní představitel (fotograf) pořizuje snímky v parku a při zvětšování negativu filmu v temné komoře zjistí, že jeden z extrémně zvětšených detailů fotografie ukazuje, že se stal nevědomky svědkem vraždy. Wolf totiž uvádí, že ho na myšlenku voyeurským fotografováním soubor „Transparent City“ (Wolf, 2008)⁴¹¹ přivedl moment, když fotografoval fasádu jednoho mrakodrapu a následně při zvětšeném zobrazení snímku na monitoru počítače zjistil, že v jednom z oken stojí muž, který na Wolfa zlostně ukazuje gesto vztyčeného prostředníčku. Autor se tak nevědomky svým jednáním dostal do chvilkové interakce s neznámým mužem, o jejíž existenci neměl v momentu fotografování nejmenší tušení. Specifikum Wolfova voyeurství tedy vidím ve zprvu obecném způsobu zachycování reality⁴¹², v rámci kterého se hlavní interesantní motiv obsahu fotografie objeví až ve chvíli, kdy je snímek zvětšen a ukáže to, co zprvu nebylo možné vidět. Další podobnost Wolfova způsobu voyeurismus a světa filmu představuje filmové dílo Alfréda Hitchcocka „Rear Window“ (Hitchcock, 2001)⁴¹³ z roku 1954, ve které hlavní hrdina-

⁴¹⁰ ANTONIONI, Michelangelo. Blowup [DVD]. Turner Entertainment Co.: Warner Bros. Entertainment, 2004 [cit. 2015-05-18].

⁴¹¹ WOLF, Michael. The Transparent City. New York: Aperture, 2008. ISBN 1597110760.

⁴¹² Také by se to dalo charakterizovat příměrem fotografování tzv. „naslepo“.

⁴¹³ HITCHCOCK, Alfred. Rear Window [DVD]. Universal City: Universal Pictures, 2001 [cit. 2015-05-18].

fotograf šmíruje s teleobjektivem na fotoaparátu okna v protějších domech a zachycuje tak intimní vhledy do soukromí nic netušících lidí. Vliv tohoto filmu Wolf sám i nepřímo přiznává. (Wolf, 2009)⁴¹⁴

Proto mě analýza toho projektu Michaela Wolfa přivedla na myšlenku nazvat tento druh konceptuálního šmírování jako „distanční voyeurismus“. Je třeba dodat, že tento druh autorova distančního voyeurismu vyvolal některé značně odmítavé reakce, když například při vernisáži Wolfových fotografií v Hongkongu v roce 2013 byly jeho snímky ze zdi galerie svěšeny dolů jako forma protestu proti Wolfově pregnantním způsobu zasahování do soukromí lidí (Chiu, 2013)⁴¹⁵.

Rozmanitost Wolfových voyeuristických přístupů k problematice stopování osob bez jejich vědomí dokládá i autorův ve své době originální způsob umělecké apropriace fotografických výseků z multimediálního otisku pouliční reality, kterou poskytuje internetová služba Google Street. Tuto projektovou sérii Wolf pojmenoval „Street Views“ (Wolf, 2011)⁴¹⁶, kterou vypracoval v rozmezí let 2009-2011. V rámci této služby je většina míst vybavená silniční komunikací systematicky mapována pojížděkami speciálního vozidla, jenž má na střeše umístěno 8 kamer / fotoaparátů, které bez ustání snímají v úhlu záběru 360 stupňů prakticky vše, co je v dosahu vozidla k vidění. Obrazový záznam je pak zpracován a upraven tak, aby si mohl každý uživatel zobrazit zmapovaný úsek reality formou virtuální prohlídky. Michael Wolf k takto uměle vytvořenému obrazu statické reality přistupoval k jako nové podobě ulice, kde vyhledáním a zvětšením robotickým způsobem zachycených osob v různých situacích, vytvářel nově zmodifikovaný žánr street fotografie. Autor revolučním způsobem pro účely umělecké tvorby přistoupil ke

⁴¹⁴ WOLF, Michael. *Rear Windows*. London: The Financial Times Limited, 2009. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/229231529?accountid=17203>

⁴¹⁵ CHIU, Joanna. Window watch photographer upsets residents Inhabitants of a Sai Ying Pun apartment block say German artist Michael Wolf's voyeuristic - and telephoto - images violate their privacy. *South China Morning Post*. Hong Kong, 2013, : 2. ISSN 10216731. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/1287270812?accountid=17203>

⁴¹⁶ WOLF, Michael. *Fy*. Berlin: Peperoni Books, 2011. ISBN 9783941825192.

zhotovování fotografií ze snímků, které vytvořil někdo jiný v rámci zautomatizovaného procesu, jež původně postrádal existenci jakýkoliv tvůrčích úmyslů. Aby Wolf z uměleckého hlediska pozdvihl své autorství fotografií, na které by mohlo být jinak nahlíženo jako na pouhé fotokopie snímků někoho jiného, rozhodl se, že je bude pořizovat fotoaparátem umístěným stativu, kterým fotografoval monitor počítače, kde byl zobrazený zvětšený výsek fotografie z rozhraní Google Street, jež Wolf předtím zásluhou dlouhého hledání našel. Na Wolfových fotografiích tak vidíme výjevy, jejichž obsah po vizuální stránce partikulárně zakrývá rastr počítačové obrazovky. Wolf reprodukce fotografického záznamu obrazu z Google Street kategorizuje podle místa, kde je našel (například Paříž, Manhattan) nebo podle typu situace, kterou tady primárně chtěl najít. Například Wolfův cyklus „A Series of Unfortunate Events“ (Wolf, 2010)⁴¹⁷ ukazuje nejrůznější bizarně vypadající nehody a situace, které se lidem zrovna přihodily, když kolem projížděl vozidlo služby Google Street. Některé Wolfovy „momentky“ z Google Street umožňují nalézt určitou podobnost se slavnými snímky fotografů, jako je například snímek „The Kiss“ z roku 1950⁴¹⁸ od Roberta Doisneaua, který zobrazuje líbající se dvojici na ulici. Na základě této komparace můžeme klást proti sobě tvůrčí úmysl Doisneaua, jež, jak se později ukázalo, daný snímek zaranžoval pro Life Magazine a princip „náhody“ ulice, kterou automatizovaně zachytil stroj společnosti Google.

Výše zmiňovaný Wolfův konceptuální druh práce interpretuji také jako určitý „archeologický“ typ voyeurismu. Archeologický jej nazývám proto, že autor procházel obraz minulost zachycený na fotografiích Google Street a stejně jako archeolog tyto otisky reality, které již odvál čas, zpětně odhaluje a analyzuje. Z určitého úhlu pohledu něco podobného provádí i archeolog, když pod zemí objeví stopy odkazující na minulou přítomnost lidí či kultury a snaží se rozbořem nalezených předmětů zpětně vyprojektovat, co se na daném místě kdysi odehrálo a kdo daný prostor obýval. Tento originální konceptuální přístup

⁴¹⁷ WOLF, Michael, Marc FEUSTEL (ed.) a Steven HARRIS (ed.). *Asoue: A Series of Unfortunate Events*. Berlin: Peperoni Books, 2010. ISBN 9783941825109.

⁴¹⁸ Tuto fotografii je možné shlédnout například zde: <http://www.artnet.com/artists/robert-doisneau/le-baiser-the-kiss-hotel-de-ville-paris-1950-a-hdvoUsP89fr0V6usoQi2EA2>

Michaelu Wolfovi mimo jiné přinesl i čestné uznání v prestižní soutěži World Press Photo v roce 2011. Rok předtím Wolf své práce využívající fotografie Google Street představil na výstavě nazvané „I See You“, která se konala v Bruce Silverstein Gallery v New Yorku.

Používání voyeuristického sledování lidí pro umělecké účely, může fotografa postavit do situace, kdy čelí konfrontaci s osobami, kteří se rozhodly bránit své právo na soukromí před soudním dvorem. Jako příklady bych níže rád zmínil dva voyeuristické projekty fotografů, kteří se kvůli nim v konečném důsledku museli soudit s lidmi, které fotografové sledovali.

Prvním příkladem ilustrujícím, že i fotografování lidí jsoucích na ulici bez jejich svolení může vyvolat právní konflikt, je jeden konkrétní umělecký cyklus v tvorbě již amerického fotografa Philipa-Lorcy diCorcia, kterého jsem již v této práci zmiňoval v předešlé kapitole týkající se aranžovaného voyeurismu.

DiCorcia s k soudu dostal za to, že v rámci práce na svém projektu „Heads“, který vytvářel mezi léty 1999 – 2001 v reáliích newyorského Times Square, fotografoval na ulici lidi bez jejich vědomí a později tyto fotografie publikoval v knižní podobě (DiCorcia, 2001)⁴¹⁹ i v limitované edici tisků, kterou nabízel k prodeji za 20 000- 30 000 USD (Nussenzweig versus DiCorcia, 2001)⁴²⁰.

DiCorciův koncept spočíval v náhodném výběru osob na ulici, které ze vzdálenosti přibližně 10 metrů bez svolení⁴²¹ fotografoval ze stativu s aparátem vybaveným teleobjektivem. DiCorcia lidi na ulici fotografoval pouze v jednom určitém místě, jež bylo v

⁴¹⁹ DICORCIA, Philip-Lorca. Heads. Göttingen: Steidl, 2001. ISBN 9783882434415.

⁴²⁰ Nussenzweig versus DiCorcia. Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2015-05-19]. Dostupné z:
http://en.wikipedia.org/wiki/Nussenzweig_v._DiCorcia

⁴²¹ DiCorcia k fotografování „Heads“ řekl toto: „*Nikdy jsem s nimi nemluvil, nežádal jsem jejich svolení, neplatil jsem je...*“ (DiCorcia, 2010)

dosahu dálkově ovládaného blesku, který zůstal umístěn na lešení. (Kimmelman, 2001)⁴²² Jak umělec samotného, tak i osvětlovací zařízení nebylo jednoduché ve velkém davu lidí na ulici postřehnout na první pohled, a proto lidé na DiCorciho fotografiích často ani nezaregistrovali, že byli někým vyfotografováni. Zdroje umělého světla diCorcia koncipoval jako bodové, takže při jím iniciovaném záblesku vznikly úzké lemy světla, které osvětlily pouze jednu vybranou osobu zezadu (vytvoření světelných kontur zdůrazňující obrysy postavy, které ji pomáhali separovat od pozadí scény) a z frontálního směru (osvětlení tváře). Tvář subjektů na snímku vystupuje jako tonální dominanta, která je oddělena od davu ostatních lidí kráčejících na chodníku, čímž vznikla specifickým způsobem tajemná atmosféra, v rámci níž můžeme detailně zkoumat výrazy tváří anonymních chodců newyorské ulice a vnitřně se jako diváci ptát, kým asi je ona osoba na snímku a jaké myšlenky se jí asi zrovna ženou hlavou.

Ze souboru „Heads“⁴²³ je patrné, že diCorcia si často zpoza hledáčku fotoaparátu vybíral lidi, kteří měli ve tvářích zasmušilý výraz zamyšlení a působili tak dojmem melancholické katarze, jež evokovala vnitřní sklíčenost mysli. Tyto psychologické fragmenty hodnotím jako jeden z poznávacích znaků fotografova nezaměnitelného stylu tvorby.

Koncept „Heads“ svým technickým řešením připomíná fotografické pasti, které používají přírodovědci a lovci při záznamu výskytu zvířat na určitém místě. Akorát s tím rozdílem, že zatímco zařízení fotografické pasti se iniciuje vytvoření snímku samočinně pomocí pohybových čidel, takto v tomto případě pořízení fotografie vytváří sám fotograf stisknutím spouště.

Princip utajeného fotografování neznámých lidí na ulici ale řízením osudu nezajistil autorovi absenci konfrontace s některou z vyfotografovaných person. Jeden z vyfotografovaných mužů totiž pro diCorciu nezůstal anonymní, protože sám sebe poznal na jedné z fotografií, kterou diCorcia později vystavil v roce 2005 na prodejní výstavě v

⁴²² KIMMELMAN, Michael. Philip-Lorca diCorcia: Heads. Late Edition (East Coast). New York: New York Times, 2001. ISSN 03624331. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/431857489?accountid=17203>

⁴²³ Celkem autor nafotografoval asi 4 000 snímků, ze kterých vybral pouze několik desítek fotografií.

Pace/MacGill Gallery v New Yorku. Jednalo se o fotografii, na níž figuroval ortodoxní stoupenec židovské víry Erno Nussenzweig. Ten byl rozhořčen tím, že byl vyfotografován bez svého vědomí a současně jej pobuřoval fakt, že autor snímek komercializuje nabídkou k prodeji. Nussenzweig toto jednání považoval za zásah do svých práv na soukromí a podal na autora fotografie soudní žalobu. (Hafetz, 2005)⁴²⁴

Podaná žaloba na diCorciu zvedla vlnu řady komentářů, které implicitně hájily právo fotografa zobrazovat lidi na veřejném prostranství bez jejich vědomí, jako to například již dříve dělal Walker Evans, když tajně fotografoval pasažéry v metru. (Gefter, 2006)⁴²⁵ Soud diCorciu v roce 2006 nakonec zprostil žaloby s prohlášením, že souhlas fotografování osob musí mít fotograf pouze v případě, kdy se jedná o snímek určený pro reklamní účely. Verdikt soudu konstatoval, že diCorciův projekt „Heads“ je uměleckým projektem a proto s odvoláním na právo svobodného uměleckého vyjádření, které je zakotveno v americké ústavě, autora fotografií zprostil obžaloby. Dále soud potvrdil, že diCorcia má právo svá umělecká díla prodávat, což vytvořil důležitý precedens v americkém justičním systému, který například ovlivnil výsledek dalších soudních kauz s fotografy, kteří svým fotografováním vstupovali do soukromí osob a tyto fotografie nabízeli k prodeji na uměleckém trhu.

Další kauzou ohledně voyeuristického jednání byla soudní pře, ve které se v roce 2013 ocitl americký fotograf Arne Svenson kvůli svému projektu „The Neighbors“.

Newyorský fotograf Arne Svenson (*1952) pořizoval voyeuristické fotografie v podobném duchu, v kterém se nesou některé projekty fotografa Michaela Wolfa (například výše zmiňovaný cyklus „Transparent City“), když v roce 2012 vytvořil v svůj soubor nazvaný „The Neighbors“ (Svenson, 2015)⁴²⁶. V rámci tohoto projektu Svenson fotografoval z okna svého bydliště v rezidenční oblasti Tribeco teleobjektivem své sousedy,

⁴²⁴ HAFETZ, David. What's a Picture Worth?: He Wants \$1.6 Mil. New York: New York Post, 2005: 23.

ISSN 10903321. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/334211383?accountid=17203>

⁴²⁵ GEFTER, Philip. Street photography: A right or invasion? International Herald Tribune. Paris, 2006, : 9.

ISSN 02948052. Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/318724176?accountid=17203>

⁴²⁶ SVENSON, Arne. The Neighbors. New York: Julie Saul Gallery, 2015. ISBN 9780692266403.

kteří bydleli naproti přes ulici. Díky transfokátoru s velkou ohniskovou vzdáleností Svenson dokázal do políčka obrazu postavy sousedů za okny tak detailním způsobem, že divák z jeho fotografií může mít pocit, že stojí přímo za okny nic netušících lidí, které fotograf šmíroval v jejich privátních prostorech. V pozdějším soudním stání, které zmiňuji níže, dokonce zaznělo, že „Svenson obsesivním způsobem celé hodiny vysedával s fotoaparátem u okna a někdy křičel „*Tak pojďte už k tomu oknu!*“ (Collins, 2015). Stejně jako Michaela Wolfa, tak i Svensona k pořízení voyeuristických fotografií inspiroval Hitchcockův film „Rear Window“ z roku 1954, který si Svenson před zahájením fotografování opakovaně pouštěl. (Perlson, 2015)

Svensonovy záběry považují, na rozdíl od Wolfových často surově vyznívajících fotografií úmyslně mapující rozlišovací schopnosti fotografického média, za velmi výtvarně pojaté. Kompozice Svensonových snímků vyznívá precizně i v ohledu, jakým autor používá lemující linie okenic k rámování a fragmentaci zachyceného výjevu. V této souvislosti se mi nemůže nevybavit například vizuální vyznění kompoziční práce abstraktního malíře Pieta Mondriana (např. *Composition II. in Red and Blue*, 1929⁴²⁷). Jemně pastelová tonalita Svensonových fotografií a poeticky sálavý náboj zobrazených scény mě rovněž směřuje k připomenutí obrazů od Edwarda Hoppera, z nichž řada také používá voyeuristické vhledy do oken míst, které evokují ztichlost poklidného plynutí života v přítomí naznačené osamělosti (například jeho obraz *Night Window* z roku 1928⁴²⁸).

Svenson stejně jako Wolf nezachytil žádné sexuálně explicitní situace, nicméně řada jeho záběrů vyobrazila intimní detaily těl umělcových sousedů a to včetně jejich dětí. Právě fotografování malých dětí dostalo Svensona až před soud, když ho zažalovala jedna z rodin, jež se poznala na fotografiích, které umělec nabízel k prodeji ve výstavních prostorách

⁴²⁷ Například srovnání Svensonovy fotografie viz obrazová příloha pod označením Cit.8.A.S.1. se způsobem kompozice abstraktního obrazu od Mondrianiho viz odkaz

http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79816

⁴²⁸ Viz odkaz: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79270

newyorské Julie Saul Gallery v roce 2013 (Collins, 2015)⁴²⁹. Svenson nakonec soudní při vyhrál, když ho soudce zprostil obžaloby s odvoláním na 5. dodatek americké ústavy chránící svobodu projevu a rovněž bylo ve znění rozsudku konstatováno, že nelze nijak omezovat uměleckou aktivitu (Perlson, 2015)⁴³⁰. Soud rovněž rozhodl, že autor uměleckého díla, které zachycuje nějakou osobu bez jejího souhlasu, má právo tato díla prodávat. (Millward, 2015)⁴³¹

Zajímavou formu konceptuálního voyeurismu, ve kterém jeho autor není ani v jednom případě autorem voyeurských fotografií, je práce venezuelského umělce, fotografa, vydavatele knih a pedagoga působící v New Yorku Victora Sira. Ten vypracoval v letech 2009-2010 konceptuální projekt „Voyeur A Midsummer“ (Sira, 2012)⁴³², v rámci kterého aroprioval z internetových serverů pro voyeurů⁴³³ šmírácké fotografie zobrazující lidi, kteří v přírodě provozovali sex a tyto snímky pak v rámci vydané publikace propojil je s fotografiemi ilustrující nejmenovanou knižní učebnici barevné fotografie z 60. let. Oba zdroje dvou diametrálně odlišných obsahových kategorií fotografií ponechává autor záměrně anonymní.

Sira svým konceptem vytvořil jakousi halucinaci, fiktivní montáž erotických představ světa voyeura bažícího se po pozorování mileneckých dvojic v těch nejintimnějších okamžicích a toto obskurní vizuální téma autor současně zasazuje do koexistence s přírodní, naprosto eroticky nezabarvené technické fotografie přírody. Autor si tak pohrává, pod

⁴²⁹ COLLINS, Shay. Tribeca Horror Story: Arne Svenson's The Neighbors. University Wire. Carlsbad, 2015.

Dostupné také z: <http://search.proquest.com/docview/1674909052?accountid=17203>

⁴³⁰ PERLSON, Hili. Voyeuristic Photographer Arne Svenson Wins New York Appellate Court Case [online].

Artnet News: Artnet Worldwide Corporation, 2015 [cit. 2015-05-10]. Dostupné také z:

<http://news.artnet.com/art-world/arne-svenson-neighbors-photographs-supreme-court-286916>

⁴³¹ MILLWARD, David. Court rules artist who used zoom lens to photograph neighbours did not breach privacy. In: Telegraph.co.uk [online]. London, 2015 [cit. 2015-05-19]. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/1680026960?accountid=17203>

⁴³² SIRA, Victor. Voyeur: A Midsummer. New York: Bookdummyspress, 2012.

⁴³³ Osobní rozhovor formou emailové komunikace, Victor Sira, 19.2.2015.

vlivem odkazů myšlení postmodernistického filozofa Viléma Flussera (Flusser, 2013)⁴³⁴, s obsahovým významem fotografií, jakožto obrazů, které v současné postmoderní civilizaci mají často postavení nezpochybnitelných reprodukcí reality. Fenomén nadvlády technické fotografie (a videa) v současném informačním světě, pod jehož vlivem dnes lidé stále více přestávají číst texty a kriticky přemýšlet v souvislostech nad celkovým sdělením konkrétní zprávy, se zračí jako hlavní konceptuální cíl jmenovaného projektu „Voyeur A Midsummer“. Sira úmyslně obrazově zkombinoval dva nesourodé světy sexuálního voyeurismu a přírodopisné fotografie a uvádí diváka stavu myslí, kdy se mezi oběma typy fotografií vizuálně stírají hranice (například vizuální symbióza mezi fotografií vodopádu a snímkem zachycující sex muže a ženy v trávě⁴³⁵), kdy voyeuristická fotografie přirozeně fúzuje do roviny kýčovitě dokonalé obrazové reprodukce přírody.

Litevský fotograf Tadao Cern (*1983), který se původně živil jako architekt, publikoval v roce 2014 sérii „Comfort Zone“ (Cern, 2014)⁴³⁶, která kompiluje záběry groteskně vypadajících pohledů na lidi slunících se na pláži. Podobně jako Martin Parr či Ch. H. Traub se Tadao Cern odvážil lidi na plážích fotografovat bez jejich vědomí. Nicméně na rozdíl od jmenovaných autorů, přistoupil Cern ke konceptuálnějšímu pojetí „plážového tématu“ pozorování lidí a to sice použití jednotné perspektivy vycházející primárně z nadhledu. Ta autorovi fotografií díky zplošťujícímu efektu umožnila zvýraznit výtvarné stránky fotografie, protože lidé ležící na dekách v písku z nadhledu evokují pózující postavy před pozadím separujícím jejich personality z uniformní masy písku.

Cernovy fotografie v sobě, kromě zobrazení odhalených partií těl fotografovaných lidí, implikují voyeuristický náboj tkvící rovněž v tom, že vstupují do jejich osobních intimních zón. Tyto zóny si zachycené osoby kolem sebe na pláži dočasně zkonstruovaly

⁴³⁴ FLUSSER, Vilém, Josef KOSEK (překl.) a Božena KOSEKOVÁ (překl.). *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra, 2013. ISBN 9788086603797.

⁴³⁵ Viz fotografie v obrazové příloze označená Cit.8.V.S.1.

⁴³⁶ CERN, Tadao. *Comfort Zone* [online]. TadaoCern.com: Tadas Cerniauskas, 2014 [cit. 2015-05-15].

Dostupné také z: http://www.tadaocern.com/gallery_comfort_zone.html

pomoci donesených věcí. Autorovi podle jeho vyjádření⁴³⁷ ovšem šlo hlavně o zobrazení zón komfortu, ve kterých lidé na plážích relaxují a zapomínají na to, že jsou na pláži coby veřejném prostoru viditelní pro ostatní lidi, kteří je mohou sledovat jejich těla ve svém způsobem bizarně vypadajících pózách spontánního rozjímání.

Do přehledu vybraných autorů, jejichž projekt podle mého názoru patří do kategorie konceptuálně pojatého voyeurismu, jsem se po delší úvaze rozhodl zmínit také mnou⁴³⁸ vytvořený soubor fotografií „Web Sad Faces“⁴³⁹, který podle mého názoru mohl tematicky korespondovat s tématem konceptuálního voyeurismu. V rámci tohoto projektu jsem desítky hodin na internetu prohledával veřejnosti volné místnosti pro videochatování, které byly převážně erotického charakteru, kde jsem v souladu s tvůrčím záměrem vyhledával lidi mající podle mého cítění v obličejích přítomny depresivní výrazy plné prázdnoty a osamělosti. Svůj cyklus fotografií jsem pojal jako reflexi současného trendu stále rozrůstající závislosti lidí spočívající v nutkání trávit velkou část svého volného času v prostředí anonymních videochatů, kde si většinou kompenzují podvědomě pocítované nedostatky ze svého reálného intimního života tím, že v prostředí internetového virtuálu navazují eroticky laděnou komunikaci s lidmi, se kterými se v reálném životě vůbec neznají a nejspíše nikdy nepoznají. Své fotografické počínání při tvorbě souboru „Web Sad Faces“ kategorizuji jako voyeuristické proto, že jsem všechny fotografované osoby cíleně fotografoval pomocí webové kamery bez jejich vědomí kvůli zachování autenticity emocí zobrazených person. Skrze obrazovku webové kamery jsem kromě jejich tváří také nahlížel do fragmentů prostředí jejich pokojů (webová kamera se pro mě stala pomyslným oknem, kterým jsem mohl hledět jakoby zvenčí do domácností chatujících lidí), což lze také považovat za typ voyeuristické činnosti, byť jsem tak konal pouze pro nalezení té

⁴³⁷ Tamtéž.

⁴³⁸ Daniel Poláček (*1979)

⁴³⁹ Tento projekt vznikl v rozmezí let 2011-2012 jako klauzura za 2. studijní ročník na Institutu tvůrčí fotografie. Viz odkaz:

http://www.itf.cz/index.php?clanek=21&dir=images_studentske_prace/klauzury2012&kdo=Polacek_Daniel

nejvhodnější kompozice obrazu pro vytvoření obrazově funkčního portréu zmiňovaných osob.

Dánský fotograf indického původu Arko Datto indického původu (*1986) podobnou cestou, jakou jsem použil při dokumentování lidí na erotických videochatech (projekt „Web Sad People“, 2011-2012), vytvořil v roce 2013 dokumentární soubor nazvaný „Cybersex“ (Datto, 2013)⁴⁴⁰. Datto se v rámci svého projektu rozhodl tajně fotografovat skrze screenshoty monitoru počítače ukazujícím výstupy z webové kamery osoby pracující v internetovém sexuálním průmyslu. V rámci svého konceptu si Datto vytýčil, že bude navštěvovat servery, kde se virtuální prostitutky a prostitutky nabízejí sex po internetu a bude tyto lidi fotografovat v momentě, kdy čekají na připojení se platícího zákazníka (Borja, 2013)⁴⁴¹. Autor se tak stal na chvíli jejich pozorovatelem, tedy voyeuem a to i navzdory faktu, že primárně nevyhledával žádné explicitní pornografické výjevy. Dánský fotograf většinu snímků pořídil coby nezúčastněný pozorovatel, i když přiznal, že občas byl v on-line kontaktu se zaznamenávanými osobami (Datto, 2013)⁴⁴². Tímto způsobem si autor získával čas na fotografování aktérů virtuálního sexu, kteří by vstup jeho webové kamery jinak vypnuli, jelikož pro ně nepřestavoval perspektivu získání platícího zákazníka.

Na Dattových fotografiích vidíme emočně tísnivé výjevy zobrazující znuděné, asociálně vyprázdňené výrazy lidí, kteří se živí prodáváním se po internetu k sexuálním účelům a tato netradiční forma práce je viditelně psychicky poznamenává, i když si to sami pravděpodobně nepřipouštějí. V dokumentu Arka Datta vidím určitou emoční podobnost s

⁴⁴⁰ DATTO, Arko. Cybersex [online]. Arkodatto.com: Arko Datto Visuals, 2013 [cit. 2015-05-15].

Dostupné také z: <http://www.arkodatto.com/pages/cybersex>

⁴⁴¹ BORJA, Sahara. Arko Datto's 'Virtual Photography' Provides a Voyeuristic Peek at a Quirky Cybersex Community [online]. Featureshoot.com: Feature Shoot magazine, 2013 [cit. 2015-05-15]. Dostupné také z: <http://www.featureshoot.com/2013/09/arko-dattos-virtual-photography-provides-a-voyeuristic-peek-at-a-quirky-cybersex-community/>

⁴⁴² DATTO, Arko. Arko Datto: Cyber Sex [online]. Emahomagazine.com: Emaho Magazine, 2013 [cit. 2015-05-15]. Dostupné také z: <http://www.emahomagazine.com/2014/01/arko-datto-cyber-sex/>

portréty prostitutů pracujících na ulici od již zmiňovaného amerického fotografa Philipa-Lorcy diCorcii, který v letech 1990-1992 vytvořil sérii Hustlers⁴⁴³. V jeho portrétech prodejných mužů (byť tyto fotografie byly na rozdíl od Dattových prací aranžované povahy) na sex se zračí analogické emoce vyjadřující prázdnotu, odevzdanost osudu, skleslé zpochybnění vlastní důstojnosti a existencionalní nejistotu.

⁴⁴³ K vidění například zde: <http://lightbox.time.com/2013/10/18/trade-philip-lorca-dicorcias-hollywood-hustlers-drug-addicts-and-drifters/#1>

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Sophie Calle



Sophie Calle a ukázky fotografií z jejich cyklů „Suite Vénitienne“, (1980-1996), „The Hotel“ (1981) a „Unfinished“ (1991-2003)

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Sophie Calle



Sophie Calle a ukázky fotografií z jejího cyklu „The Shadow“, 1981.

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Charles H. Traub



Charles H. Traub, Z cyklu „The Beach“, 1977-1980.

Tadao Cern



Tadao Cern, Z cyklu „Comfort Zone“, 2014.

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Chris Verene



Chris Verene, Z cyklu „Camera Club“, 1995-1998.

Victor Sira



Victor Sira, Z cyklu „Voyeur: A Midsummer“, 2009-2010.

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Michael Wolf



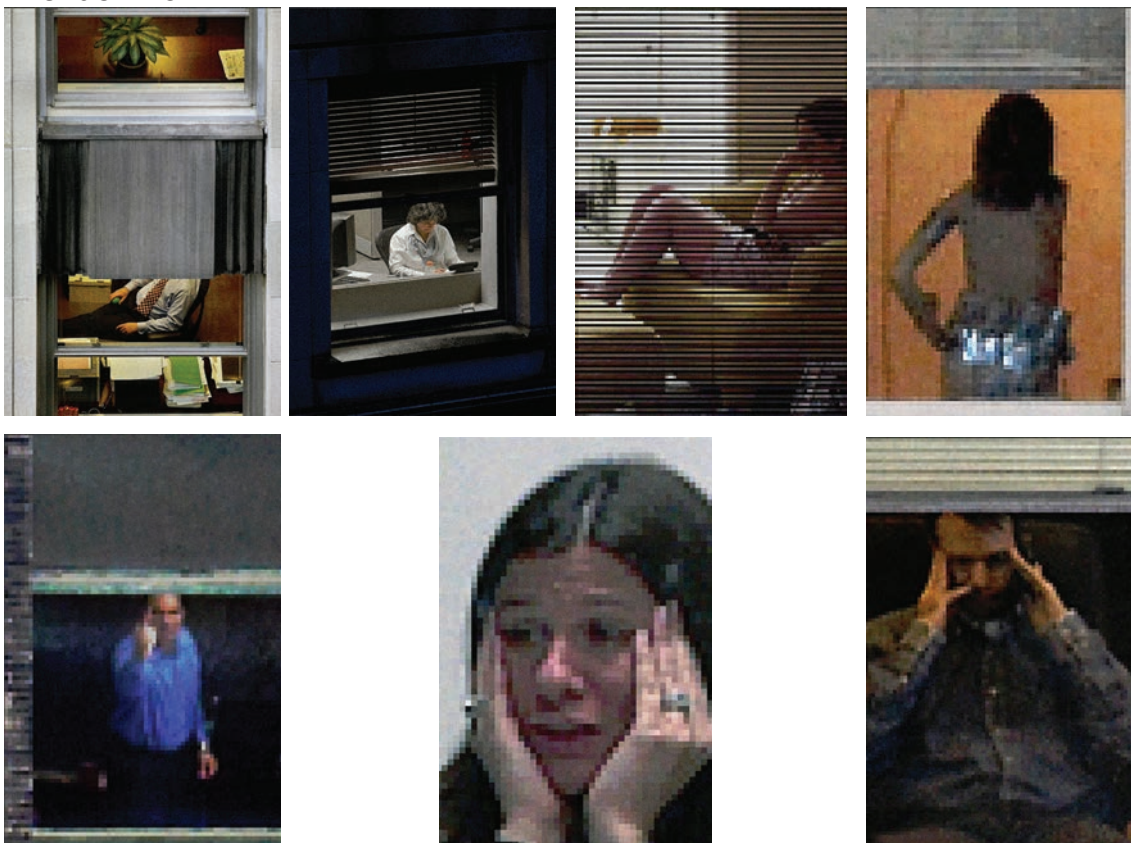
Michael Wolf, Z cyklu „Tokyo Compression“, 2010.



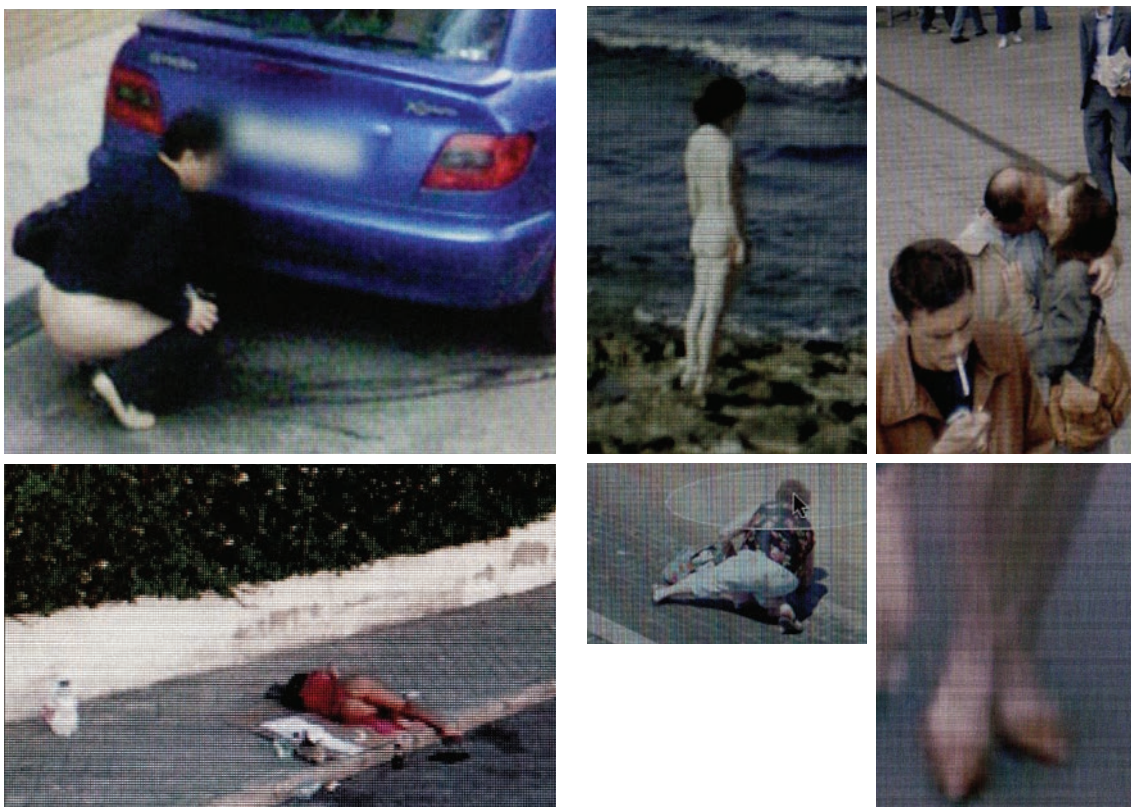
Michael Wolf, Z cyklu „The Transparent City“, 2007.

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Michael Wolf



Michael Wolf, Z cyklu „The Transparent City Details“, 2007.



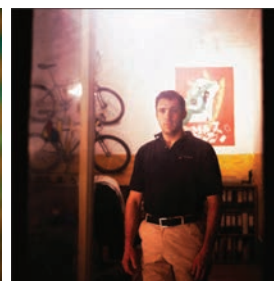
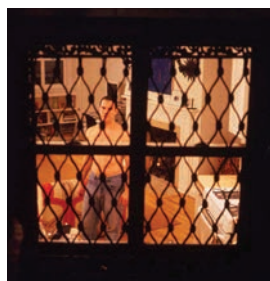
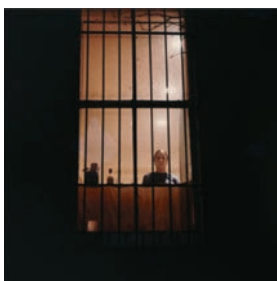
Michael Wolf, Z cyklu „Street view - A series of unfortunate events“, 2010-2011.

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Shizuka Yokomizo

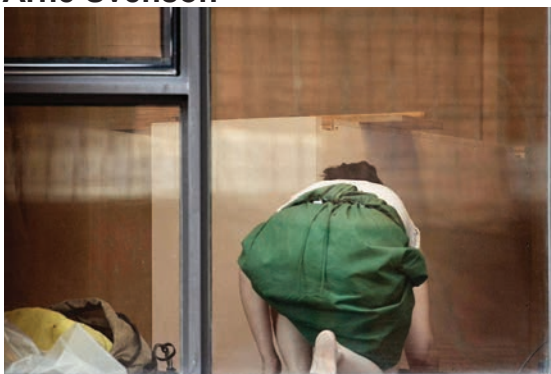


Cit.8S.Y.1.

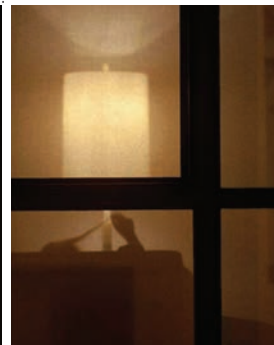


Shizuka Yokomizo, Z cyklu „Dear Stranger“, 1998-2000.

Arne Svenson



Cit.8A.S.1.



Arne Svenson, Z cyklu „The Neighbors“, 2012.

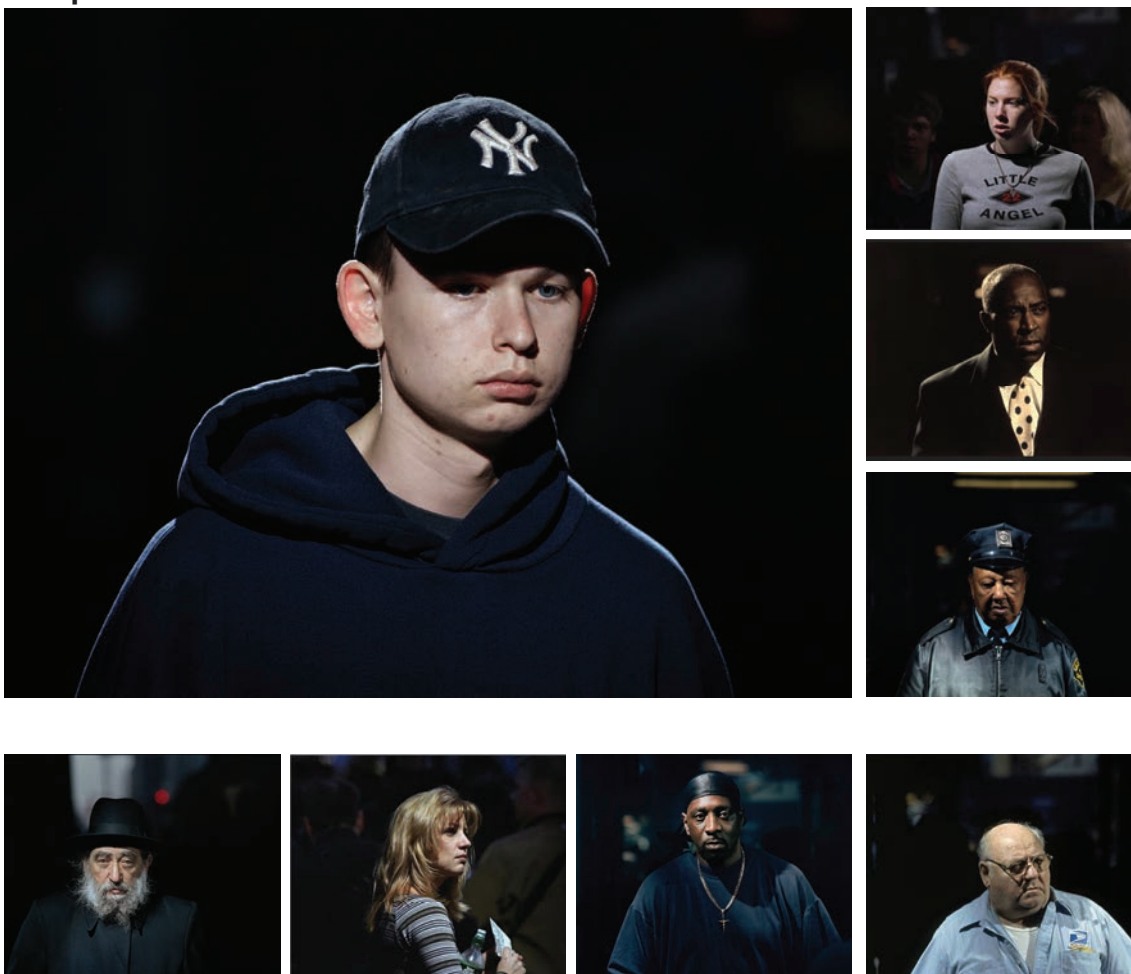
Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Arne Svenson



Arne Svenson, Z cyklu „The Neighbors“, 2012.

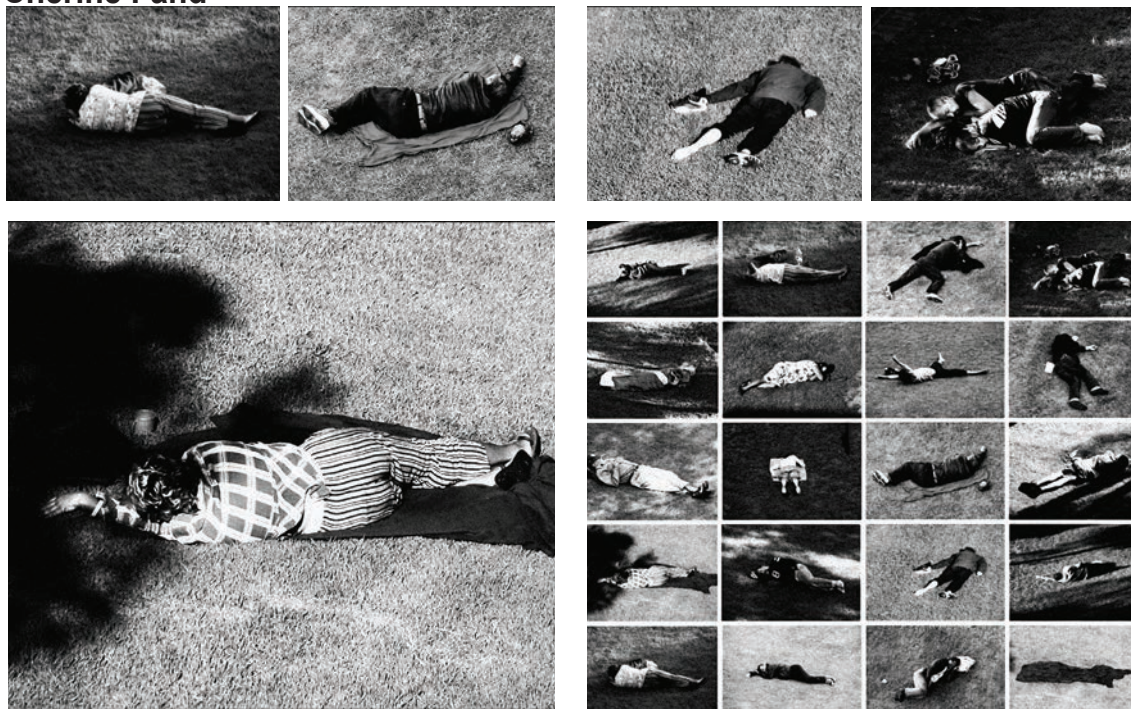
Philip-Lorca diCorcia



Philip-Lorca diCorcia, Z cyklu „Heads“, 1999 – 2001.

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Cherine Fahd



Cherine Fahd, Z cyklu „Sleepers“, 2005.

Miroslav Bílek



Miroslav Bílek, Z cyklu „Lidé, který mě míjejí“, 1979-1980.

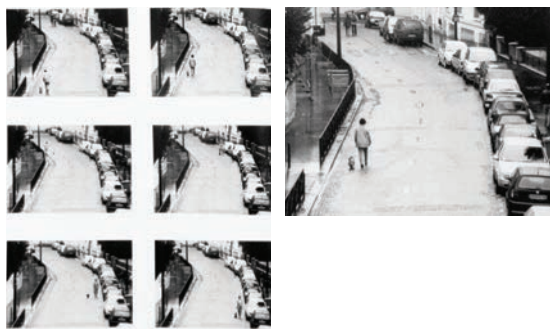
Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Lukáš Jasanský a Martin Polák



Lukáš Jasanský & Martin Polák, Z cyklů „Chlapi“ (1989-1990) a „Ženský“ (2002).

Markéta Orthová



Markéta Orthová, Z cyklů „Její život“ (2005), „Návrat“ (2000), „Utopia“ (2001) a „Talk to Her“ (2005).

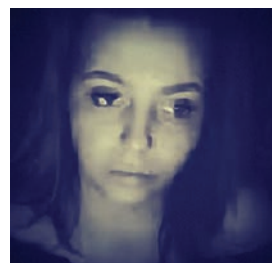
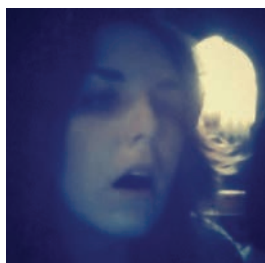
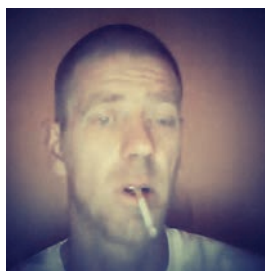
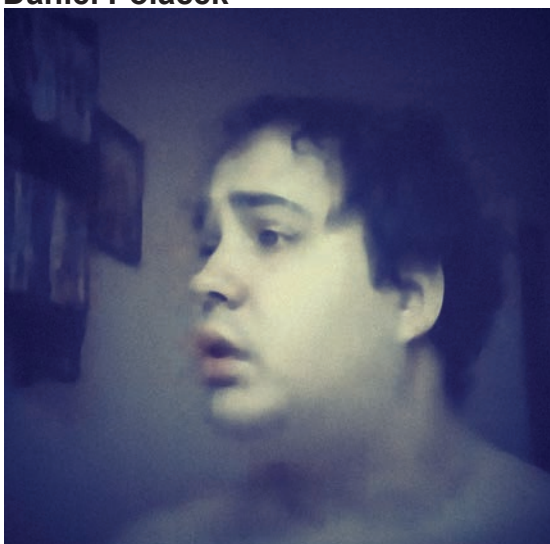
Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Ivan Lutterer



Ivan Lutterer, Z cyklu „Silvestr“, 1979-1980.

Daniel Poláček



Daniel Poláček, Z cyklu „Web Sad Faces“, 2011-2012.

Obrazová příloha: 8. Konceptuální voyeurismus

Arko Datto



Arko Datto, Z cyklu „Cybersex“, 2013.

9. Závěr

Ve své práci jsem pomocí rozsáhlého výčtu fotografů spojovaných s voyeurismem zmapoval jeho různé druhy typového zařazení.

Velká část výskytu voyeurismu ve fotografii vyplývá z povahy tajného fotografování osob a potažmo intimních výjevů. V rámci tohoto přístupu fotograf jako nezpozorovaný subjekt sledoval a snímal aparátem osoby bez jejich vědomí.

Fotografové tak činili z nejrůznějších pohnutek. Stěžejní roli zde hrál tvůrčí úmysl spočívající v zachycení autentických výrazů lidí, kteří by nebyli rušeni přítomností fotografa (například Paul Strand, Ben Shahn, Walker Evans).

Dalším faktorem, který fotografy motivoval k užívání technik skrytého fotografování, byla touha vzbudit senzaci, tedy zachytit něco, co ještě nebylo ve své době vyfotografované a zprostředkovat společnosti pohled na dosud nevykreslenou část životní reality (například fotograf Weegee). V tomto aspektu se snoubí vedle umělecké snahy také cynicky laděné motivy ryze komerční povahy (například paparazzi fotografie celebrit zachycující je v dehonestujících situacích) či chladnokrevné pohnutky čistě politicky restriktivního rázu oproštěné od jakéhokoliv uměleckého úmyslu (například sledovací fotografie agentů Státní bezpečnosti).

Další faktor tvůrčí práce s fenoménem voyeurismu představuje konceptuální odnož fotografie, kdy autoři si vědomě počínají voyeuristickým způsobem, aby tak mohli voyeurismus prozkoumat a nastolit tak základnu pro vyvolání společenské diskuze (například fotografka Sophie Calle).

V neposlední řadě byly techniky skrytého fotografování použité kvůli šmírování sexuálně explicitního obsahu, které buď byly motivovány pravděpodobnou přítomností sexuální odchylky autora (například fotografové Miroslav Tichý nebo Ikko Kagari), nebo snahami investigativně odkrýt fenomén sexuálně motivovaného voyeurství (například fotograf Kohei Yoshiyuki).

V této práci jsem také umístil přehled autorů, kteří dokumentovali intimní výjevy například v erotických podnicích (např. Brassai, Nobuyoshi Araki) a v nočních klubech (např. Anders Petersen).

Považoval jsem rovněž za nutné zmínit fotografy, kteří se k dokumentování intimních výjevů dostali díky svému členství v určité komunitě a využili tak ve své roli insidera maximální měrou otevřenosti a exhibicionismu spřátelených osob k zachycení sexuálně explicitních motivů (např. Nan Goldin), které měly v řadě případů rozměr generační výpovědi.

V práci jsem shromáždil také případy, kdy se sami fotografové zachycují při konání intimních činností jako jedni ze spoluaktérů vyobrazeného děje (např. Antoine D'Agata).

Do voyeurismu ve fotografii jsem rovněž zařadil fotografy, kteří zachytili explicitně sexuální aktivity, ke kterým byli jako pozorovatelé přizváni (např. Jacob Aue Sobol, Pavel Nádvorník).

Věnoval jsem se i fotografům, kteří voyeuristický pohled aranžovaným způsobem napodobovali buď jako umělecký projekt se širším kritickým poselstvím (např. Alison Jackson) nebo v oblasti módy, kde fenomén voyeurismus sloužil jako vizuální styl umožňující rozehrání eroticky fantaskní hry autorovy tvůrčí mysli (například Helmut Newton).

Na základě rozsáhlé rešerše jsem došel k závěru, že fenomén voyeurismu a jeho stopy použití v oblasti dokumentární a umělecké fotografie vždy vycházely, vychází a budou vycházet jako reflexní odezva na společenskou debatu panující ohledně stanovení hranice definující oblast soukromých a veřejně zobrazitelných záležitostí ze života lidí. Tato hranice oddělující od sebe dva světy privátního a veřejného univerza se neustále mění, přesouvá a přeskupuje v závislosti nad změnou přístupu společnosti k existenci tabuizovaných témat. Jinými slovy ve společnosti dochází permanentně trvající relativizaci elementů, které jsou zosobněním skandálnosti a jejichž odkrytí & zobrazení je s to vzbudit ve společnosti jak kritické pozdvižení, tak pocity očišťující katarze.

Fotografie, která dříve svým vyobrazením intimních výjevů dokázala tehdejší divácké obecenstvo šokovat, je z pohledu dnešních diváků vnímána jako neškodná a často

úsměvná záležitost. Plynutí času a tempo vývoje společenské tolerance k oblasti voyeuristického zobrazení intimního obsahu může zároveň v budoucnu relativizujícím způsobem neutralizovat vyznění těch výjevů, které naopak dnes vnímáme jako šokující a skandální.

Fotografa produkující snímky voyeuristického vyznění nelze už proto posuzovat jen coby tvůrce estetických kvalit fotografie, ale je zároveň nutné na jeho tvorbu nahlížet v kontextu její role, kterou sehrává v oblasti participace na proměnách vnímání reality z pohledu široké společnosti.

Fotograf je ten, kdo se dívá. Dívá se déle a upřeněji na svůj objekt zájmu, než tak činí obyčejný člověk, protože díky delšímu soustředěnějšímu pohledu může vidět věci dosud opomíjené. Obrazně řečeno v tomto postupu může fotograf připomínat klasické voyeur (McKay, 2013)⁴⁴⁴. Jenže zatímco voyeur je při dlouhém dívání se hnán hýbatelem sexuálního vzrušení, tak pohled fotografa a potažmo umělců jako takových má motivaci jinou. Fotograf a umělci pomáhají společnosti svým delším „voyeuristickým“ pohledem vidět to, co dosud sama přehlízí.

Tato role fotografů a potažmo umělců velmi významná zejména v dnešní době, kde problematika soukromí občanů společnosti je stále víc atakována snahou do něj pronikat ze strany státních i soukromých subjektů.

V uvedeném aspektu moje práce zabývající se voyeurismem ve fotografii pomáhá identifikovat problém vyplývající z existence nové formy voyeurismu, který již dávno přestal být synonymem pro sexuálně motivované šmírování, protože se už stal symbolem pojmenovávajícím praktiky všeobecného sledování privátní stránky života lidí a sběru důvěrných dat, které často sami lidé lehkovážně odhalují v prostředí sociálních sítí a elektronické sféry komunikace. Zvyšující záliba sledovat a býti sledován by měla být ohraničena morálními mantinely, které by neměly býti překonávány.

⁴⁴⁴ MCKAY, Carolyn. *Covert: The artist as voyeur*. Surveillance & Society. Newcastle: Surveillance Studies

Network, 2013. ISSN 14777487. Dostupné také z:

<http://search.proquest.com/docview/1471985455?accountid=17203>

Je třeba, aby společnost se naučila definovat nepřekročitelné hranice toho, co má být zobrazeno a co má naopak zůstat diskrétně skryto, jinak hrozí, že v budoucnu občané civilizované společnosti pozbydou svrchovaného soukromí i v těch oblastech, které se v současnosti stále zdají býti nezadatelnými⁴⁴⁵. Pokud společnost v ochraně a ctění nezadatelných lidských práv na soukromí selže, tak se utopická vize „Velkého bratra“, se kterou v minulosti přišel ve svém románu „1984“ spisovatel George Orwell, může stát životní realitou, což by sebou neslo fatální důsledky v oblasti dodržování lidských práv a svobod v prostředí demokraticky smýšlejících společností. A právě díla vizuálních umělců a fotografů mohou působit jako jakýsi „lakmusový papírek“, který může vyslat varovný signál, pokud by se zmiňovaná hrozba proměny společnosti v mašinérii absolutního dohledu a kontroly nad členy občanské společnosti měla stát jednou skutečností.

⁴⁴⁵ Například vědci už léta vyvíjejí programy, umožňující dešifrování mozkových impulsů. Jinými slovy je možné, že v budoucnu budou reálně fungovat systémy, jež budou schopny v případě svého zneužití monitorovat obsah lidských myšlenek, a tím by se prolomila oblast nejintimnějšího soukromí lidí, která se z dnešního pohledu stále zdá být neprolomitelná. (Brůcha, 2012)

Společnost Google před časem představila monitorovací systém založený na automatizovaném sběru fotografií a videí na internetu (včetně záběrů průmyslových kamer), v nichž je program schopen detekovat a identifikovat tváře lidí s úspěšností, která je shodná s výkonem lidského mozku. V praxi tento systém umožní mimo jiné přesně monitorovat pohyb konkrétních osob na veřejném prostranství, včetně přehledu jejich aktivitách na internetu a v prostředí sociálních sítí. (Harris, 2015)

Seznam použité literatury a pramenů.

ABRAHAMAS, Marc. 2011. *The State of Privacy and Photography in the 21st Century* [online]. Michaels.com.au: Michaels [cit. 8.5.2015]. Dostupné z:

<http://www.michaels.com.au/index.php/blog/privacy-and-photography-in-the-21st-century>

ACKERMAN, Michael. LE GRUIEC, Gilou (ed.) a Christian CAUJOLLE (ed.). 2001. *Fiction*. Munich, Germany: Kehayoff. ISBN 393429622X 9783934296220.

AGATA, Antoine d'. BARRAL, Xavier, (ed.) a David, PICKERING (ed.). 2014.

Antibodies: Antoine D'Agata. Munich: Prestel. ISBN 9783791349572..

AGATA, Antoine d'. CAUJOLLE, Christian (ed.) a Bruno LE DANTEC (ed.). 2003.

Insomnia. Marseille: Images en manoeuvres. ISBN 9782908445756.

Alison Jackson: An unusual glimpse at celebrity [online]. 2005. Ted.com [cit. 10.5.2015].

Dostupné z: http://www.ted.com/talks/alison_jackson_looks_at_celebrity

ALPERN, Merry. 1995. *Dirty Windows*. Zürich: Scalo. ISBN 9781881616580.

Antoine D'Agata. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA):

Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-09]. Dostupné z:

http://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_D%27Agata

ANTONIONI, Michelangelo.. 2004. *Blowup* [online]. Turner Entertainment Co.: Warner Bros. Entertainment [cit. 18.5.2015].

ARAKI, Nobuyoshi. 2007. *Nobuyoshi Araki In Conversation With Kohei Yoshiyuki: Saatchi Art Magazine* [online]. Saatchi Art [cit. 5.5.2015]. Dostupné z:

http://magazine.saatchiart.com/culture/reports-from/los-angeles-reports-from/nobuysohi_araki_in_conversatio

ARAKI, Nobuyoshi. 1997. *Tokyo Lucky Hole*. Köln: Taschen. ISBN 38-228-8189-9.

ARBUS, Diane. ARBUS, Doon (ed.). 2003. *Diane Arbus: Revelations*. New York: Random House. ISBN 9780375506208.

AROCHA, Rafael. GARRIDO, Victor (ed.) a Gonzalo GOLPE (ed.). 2014. *Medianoche*. Barcelona: Rafael Arocha. ISBN 9788461704668.

Atget: The Art of Documentary Photography - Works: Urban Life [online]. 2015. [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: http://www.nga.gov/feature/atget/works_urban.shtm

ATWOOD, Jane Evelyn,. 2011. *Rue des Lombards*. Paris: Éditions Xavier Barral. ISBN 9782915173796.

ATWOOD, Jane Evelyn. 2000. *Too Much Time: Women in Prison*. London: Phaidon. ISBN 9780714839738.

AUER, James. 1996. *His art disturbs: Larry Clark's camera looks at life's underbelly*. Milwaukee Journal Sentinel. Milwaukee. ISSN 10828850. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/260461003?accountid=17203>

AUSLANDER, Philip. 2004. *Chris Verene*. Artforum international. New York: Artforum Inc, roč. 43, č. 3. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/214342249?accountid=17203>

BAIRD, Daniel. 2012. *The Indecisive Moment*. Winnipeg: Arts Manitoba Publications Inc, roč. 30, č. 4. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/940885642?accountid=17203>

BALAJKA, Petr. 1993. *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha: ASCO. ISBN 8070460180.

BALTROP, A.. 2012. *Alvin Baltrop: Dreams into Glass*. Houston, TX: Contemporary Arts Museum. ISBN 9781933619392.

BARBER, Lynn. 1998. *Interview: Helmut Newton: Helmut Newton Indecent exposé Amazons, lesbians, fetishists, false limbs, calipers... His images are shocking, dark, voyeuristic but how much does their creator reveal when the focus shifts to him?.* The Observer. London. ISSN 00297712. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/250414428?accountid=17203>

BARFIELD, Deborah. 1991. *Photographer feels 'vindicated' No pornography charges for R.I. native Sturges*. Providence Journal. Providence: Providence Journal. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/396889759?accountid=17203>

BARKER, Stephen. 1999. *Nightswimming*. Santa Fe: Twin Palms. ISBN 0944092551.

BARTOS, Aneta. 2013. *Peepholes (installation shots)* [online]. Anetabartos.com [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <http://www.anetabartos.com/peephole-installation-shots/>

BELLOC, Auguste. AUBENAS, Sylvie (ed.) a Philippe COMAR (ed.). 2001. *Obscénités: Photographies interdites d'Auguste Belloc*. Albin Michel: Biblioth. ISBN 9782226119612.

BELLOCQ, E. J.. FRIEDLANDER, Lee (ed.) a John SZARKOWSKI (ed.). 1970. *E. J. Bellocq: Storyville Portraits*. New York: Museum of Modern Art. ISBN 9780870702501.

BIANCHI, Tom.,. 2013. *Fire Island Pines: Polaroids, 1975-1983*. Bologna: Damiani. ISBN 9788862082709.

BIRGUS, Vladimír. 1982. *Miroslav Bilek*. Ostrava: Profil. ISBN 48-017-82 403/22/82.8.

BIRGUS, Vladimír. 2013. *Vnitřní okruh v současné české fotografii*. Praha: KANT. ISBN 9788074370991.

BIRGUS, Vladimír a Miroslav VOJTECHOVSKÝ. 1996. *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*. Praha: Kant. ISBN 8090190367.

BONETTI, David. 1999. *Stray Dog: The photography of Daido Moriyama is paradoxically bleak and full of vitality*. San Francisco Examiner. San Francisco. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/270475481?accountid=17203>

BORJA, Sahara. 2013. *Arko Datto's 'Virtual Photography' Provides a Voyeuristic Peek at a Quirky Cybersex Community* [online]. Featureshoot.com: Feature Shoot magazine [cit. 15.5.2015]. Dostupné z: <http://www.featureshoot.com/2013/09/arko-dattos-virtual-photography-provides-a-voyeuristic-peek-at-a-quirky-cybersex-community/>

BORNEMAN, Ernest. JARESOVÁ, Zuzana (ed.) a Petr ZEMEK (ed.). 1994. *Encyklopedie sexuality*. Praha: Victoria Publishing. ISBN 9788085605174.

BOXER, Sarah. 2004. *Helen Levitt's Pictures Speak for Themselves*. New York Times. New York. ISSN 03624331. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/432725382?accountid=17203>

BRŮCHA, Filip. 2012. *Počítač dokáže rozpoznat, na která slova člověk myslí* [online]. Computerworld.cz: Computer World [cit. 18.5.2015]. Dostupné z:
<http://computerworld.cz/technologie/pocitac-dokaze-rozpoznat-na-ktera-slova-clovek-mysli-44533>

BUDICK, Ariella. 2010. *Ragged voyeur with a poet's eye*. Financial Times. London. ISSN 03071766. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/250228373?accountid=17203>

BURTON, Jeff. HICKEY, Dave (ed.). 2001. *Dreamland*. New York: PowerHouse Books. ISBN 1576870766.

- BUXBAUM, Roman. a Miroslav. TICHÝ. 2006. *Miroslav Tichý - Tarzan retired* [DVD]. Zürich: Roman Buxbaum [cit. 6.5.2015].
- CALLE, Sophie. AUSTER, Paul (ed.). 1999. *Sophie Calle: Double Game*. London: Violette Ltd. ISBN 9781900828086.
- CALLE, Sophie. 2003. *Sophie Calle: M'as-tu vue*. Munich: Prestel, 443 p. ISBN 3791330357.
- CALVERT, Clay. 2000. *Voyeur Nation: Media, Privacy, and Peering in Modern Culture*. Boulder: Westview Press. ISBN 0813366275.
- CARRILLO, Juanma. 2013. *Juanma Carrillo: Voyeur* [online]. 2013. Madrid [cit. 3.5.2015]. Dostupné z: <http://juanmacarrillo.com/20910/3151527/photo/voyeur>
- CARUCCI, Elinor. 2002. *Closer: Photographs*. San Francisco: Chronicle Books. ISBN 9780811834193.
- CASS, Naomi (ed.). 2011. *In Camera and in Public: Denis Beaubois, Luc Delahaye, Cherine Fahd, Percy Grainger, Bill Henson, Sonia Leber & David Chesworth, Walid Raad, Kobei Yoshiyuki, ASIO Surveillance Photographs*. Fitzroy: Centre for Contemporary Photography. ISBN 9780980692273.
- CERN, Tadao. 2014. *Comfort Zone* [online]. TadaoCern.com: Tadas Cerniauskas [cit. 15.5.2015]. Dostupné z: http://www.tadaocern.com/gallery_comfort_zone.html
- CHIU, Joanna. 2013. *Window watch photographer upsets residents Inhabitants of a Sai Ying Pun apartment block say German artist Michael Wolf's voyeuristic - and telephoto - images violate their privacy*. Hong Kong, 2 s. ISSN 10216731. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/1287270812?accountid=17203>
- CLARK, Larry,. 1983. *Teenage Lust*. New York: Clark. ISBN 16182589.

- CLARK, Larry,. 2000. *Tulsa*. New York: Grove Press. ISBN 9780802137487.
- COGHE, Alex. 2015. *Elegy of Out of focus: Takuma Nakahira* [online]. [cit. 5.5.2015].
Dostupné z: <http://www.alexcoghe.com/elegy-of-out-of-focus-takuma-nakahira/>
- COLLINS, Shay. 2015. *Tribeca Horror Story: Arne Svenson's The Neighbors*. Carlsbad.
Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/1674909052?accountid=17203>
- CONNER, Jill. 2005. *Death is More Perfect Than Life*. Rochester: Visual Studies
Workshop, 33-35. ISSN 03007472. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/212122477?accountid=17203>
- CREST, Russ. 2012. *Shizuka Yokomizo Photographs Strangers Through The Window*
[online]. Beautifuldecay.com: Beautiful Decay Magazine [cit. 10.5.2015]. Dostupné z:
<http://beautifuldecay.com/2012/02/29/shizuka-yokomizo-photographs-strangers-through-the-window/>
- CREWDSON, Gregory. BERG, Stephan (ed.). 2007. *Gregory Crewdson: 1985-2005*.
Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. ISBN 9783775716222.
- CRIMP, Douglas. 2008. *Douglas Crimp on Alvin Baltrop*. New York: Artforum Inc, roč.
46, č. 6, s. 269. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/214341955?accountid=17203>
- DAM, Patrick van.. 2011. *Behind the Scenes*. Hoofddorp: Sanoma Media. ISBN
9789085748885.
- DARWENT, Charles. 2010. *Voyeur, inventor, murderer, thief*. The Independent on
Sunday. London. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/750231780?accountid=17203>

DATTO, Arko. 2013. *Arko Datto: Cyber Sex* [online]. Emahomagazine.com: Emaho Magazine [cit. 15.5.2015]. Dostupné z: <http://www.emahomagazine.com/2014/01/arko-datto-cyber-sex/>

DATTO, Arko. 2013. *Cybersex* [online]. Arkodatto.com: Arko Datto Visuals [cit. 2015]. Dostupné z: <http://www.arkodatto.com/pages/cybersex>

DAVIES, Lucy. 2012. *Bouncer who just kept on snapping*. The Daily Telegraph. London, s. 16. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/922000883?accountid=17203>

DENZIN, Norman K. 1995. *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. Thousand Oaks: Sage Publications. ISBN 0803986580.

DICORCIA, Philip-Lorca. GALASSI, Peter (ed.). 1995. *Philip-Lorca diCorcia*. New York: Abrams. ISBN 0810961512.

DICORCIA, Philip-Lorca. 2001. *Heads*. Göttingen : Steidl. ISBN 9783882434415.

DICORCIA, Philip-Lorca. 2013. *Hustlers*. Göttingen: Steidl. ISBN 9783869306179.

DICORCIA, Phillip-Lorca. 2010. *Exposed at Tate Modern: Philip-Lorca DiCorcia*. Youtube.com: Tate Modern. Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=bpawWn1nXJo>

DIMMOCK, Jessica. MORLEY, Alison. (ed.). 2007. *The Ninth Floor*. Rome: Contrasto. ISBN 9788869650598.

DOSTÁL, František. DUFEK, Antonín (ed.). 2010. *Letní lidé*. Praha: Ostrov. ISBN 9788086289687.

DOUD, Richard. 2015. *Oral history interview with Ben Shahn, 1964* [online]. Aaa.si.edu: Archives of American Art [cit. 6.5.2015]. Dostupné z: <http://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-ben-shahn-12760>

ELLENZWEIG, Allen. 1992. *The Homoerotic Photograph: Male Images from Durieu/Delacroix to Mapplethorpe*. New York: Columbia University Press. ISBN 0231075367.

ENGSTRÖM, JH. 2006. *JH Engström: Haunts*. Göttingen: Steidl. ISBN 9783865212979.

ENGSTRÖM, JH. 2003. *Trying to Dance*. Stockholm: Journal. ISBN 9789197418263.

ERWITT, Elliot. 2014. *Elliott Erwitt: Portfolio - 1968-1984. Nudists* [online]. Magnum Photos [cit. 5.5.2015]. Dostupné z: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2K7O3R1P7BO2>

EVANS, Walker. 2004. *Many are called*. New Haven: Yale University Press, 207 p. ISBN 0300106173.

EVANS, Walker. 1941. *Subway Portrait (Getty Museum)* [online]. Getty Museum [cit. 6.5.2015]. Dostupné z: <http://www.getty.edu/art/collection/objects/46110/walker-evans-subway-portrait-american-1941/>

FÁROVÁ, Anna. JELÍNEK, Tomáš (ed.) a Blanka CHOCHOLOVÁ (ed.). 2001. *Zdeněk Tmej: Totaleinsatz: Totaleinsatz*. Prague: Torst. ISBN 80-721-5137-1.

FÁROVÁ, Anna. SKALNÍK, Joska (ed.) a Dušan ŠIMÁNEK (ed.). 2009. *Plasy 1981*. Praha: Torst. ISBN 9788072153763.

FERRATO, Donna.. 2004. *Love & lust*. New York: Aperture Foundation. ISBN 9781931788335.

Festival Zlomvaz se letos zaměří na voyeurismus [online]. 2015. Zpravy.rozhlas.cz: Český rozhlas [cit. 15.5.2015]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/zpravy/divadlo/_zprava/894604

FINK, Leonard. SCHOENBERGER, Thomas (ed.), Rich WANDEL (ed.) a Kate, WHITEBRAED (ed.). 2014. *Leonard Fink: Photographing the Gay Culture and New Yorks Waterfront*. Biel - Bienne: Edition Clandestin. ISBN 9783905297461.

FLUSSER, Vilém. 2013. *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra. ISBN 9788086603797.

Foam Magazine Issue #22: Peeping. 2010. Foam Magazine BV [cit. 2015-03-23]. Dostupné z: http://issuu.com/foam-magazine/docs/00_peeping_ingekort

FOJTÍK, Libor. 2011. *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989*. Opava. Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/liborfojtik-fuze-ceske-inscenovane-a-dokumentarni-fotografie.pdf>. Teoretická diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko – přírodovědecká fakulta v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

FOX, Catherine. 2000. Visual Arts: When photographs strike poses of performance art. *The Atlanta Journal the Atlanta Constitution*. Atlanta. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/247166233?accountid=17203>

FRANC, Roman. 2010. *Karel Novák – Naturismus ve fotografii* [online]. Brno [cit. 2015-05-07]. Dostupné z: http://www.itf.cz/dokumenty/fpf_bakalarskaprace_2010_naturismus_ve_fotografii_k.novak_francroman.pdf. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

FRANK, Alex. 2011. *Interview: Photographer Chad States on Cruising* [online]. The Fader [cit. 6.5.2015]. Dostupné z: <http://www.thefader.com/2011/12/16/interview-photographer-chad-states-on-cruising>

FULFORD, Robert. 2006. *The Naked City: How New York's most famous crime photographer exposed its darkest edges*. National Post. Don Mills, s. ISSN 14868008.
Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/330601945?accountid=17203>

GANGITANO, Lia. 1995. *Boston School*. Boston: Institute of Contemporary Art. ISBN 9780941215053.

GEFTER, Philip. 2007. *Sex in the Park, And Its Sneaky Spectators*. New York Times. New York. ISSN 03624331. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/433676546?accountid=17203>

GEFTER, Philip. 2006. *Street photography: A right or invasion?*. Paris, 9 s. ISSN 02948052.
Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/318724176?accountid=17203>

GEFTER, Phillip. 2007. *Layers of Voyeurism* [online]. The New York Times [cit. 5.5.2015]. Dostupné z:
http://www.nytimes.com/packages/html/arts/20070923_YOSHIYUKI_FEATURE/index.html

GENTHE, Arnold. TCHEN, John Kuo Wei (ed.). 1984. *Genthe's Photographs of San Francisco's old Chinatown*. New York: Dover Publications. ISBN 0486245926.

GOLDIN, Nan. HEIFERMAN, Marvin (ed.), Mark HOLBORN (ed.) a Suzanne FLETCHER (ed.). 1986. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture Foundation. ISBN 9780893812362.

GOLDIN, Nan. JENKINSON, John (ed.). 2003. *The Devil's Playground*. London: Phaidon. ISBN 9780714842233.

Groping. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-11]. Dostupné z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Groping>

Guy Bourdin. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Guy_Bourdin

HAFETZ, David. 2005. *What's a Picture Worth?: He Wants \$1.6 Mil.* New York: New York Post, s. 23. ISSN 10903321. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/334211383?accountid=17203>

HALABAN, Gail Albert. 2014. *Gail Albert Halaban: Paris Views.* New York: Aperture. ISBN 9781597113021.

HALABAN, Gail Albert. SILVER, Vernon (ed.). 2012. *Out My Window.* Brooklyn: PowerHouse Books. ISBN 1576876128.

HALLEY, Peter., Jan. VERWOERT a Midori. MATSUI. 2002. *Wolfgang Tillmans.* London: Phaidon. ISBN 9780714841922.

HAMILTON, David. ROBBE-GRILLET, Alain (ed.). 1971. *Dreams of a Young Girl.* New York: Morrow. ISBN 978-0002111669.

HAMILTON, David. ROBBE-GRILLET, Alain (ed.). 1973. *Sisters: Photos.* New York: Morrow. ISBN 9780688001667.

HAMILTON, David. 1995. *The Age of Innocence.* London: Aurum Press. ISBN 9781854103048.

HAMMOND, Stuart. 2014. *Talking children, movies and Instagram with the godmother of the snapshot* [online]. Dazed Digital [cit. 5.5.2015]. Dostupné z:

<http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20006/1/nan-goldin-goldin-girl>

HARPER, William. 2014. *William Harper Photography - Following the Deer* [online].

Wharperphoto.com [cit. 10.5.2015]. Dostupné z:

http://wharperphoto.com/section/310697_following_the_deer.html

HARRIS, Derrick. 2015. *Google: Our new system for recognizing faces is the best one ever*

[online]. Fortune.com: Fortune Magazine [cit. 18.5.2015]. Dostupné z:

<http://fortune.com/2015/03/17/google-facenet-artificial-intelligence/>

HARRIS, Melissa. (ed.). 2015. *Aperture. 218: Spring 2015*. New York: Aperture

Foundation. ISBN 9781597113212.

HARRIS, Naomi. PRINCE, Richard (ed.) a Dian HANSON (ed.). 2010. *America Swings*.

Köln ; London: Taschen. ISBN 9783836522281.

HEIFERMAN, Marvin. 2006. *Charles H. Traub: Exhibition, New York, Gitterman gallery,*

September 22-December 2, 2006. New York: Gitterman gallery. ISBN 9781424306787.

HENSON, Bill, Martin JAEGGI a Walter KELLER. 2002. *Bill Henson: Lux et Nox*.

Zurich: Scalo. ISBN 9783908247555.

HIRAKAWA, Noritoshi. 1998. *Reason of Life* [online]. 1998: www.Deitch.com [cit.

10.5.2015]. Dostupné z: <http://www.deitch.com/projects/sub.php?projId=96>

HITCHCOCK, Alfred. 2001. *Rear Window* [online]. Universal City: Universal Pictures

[cit. 18.5.2015].

HRUŠKA, Petr. 2002. *Slovník české literatury* [online]. ÚČL AV ČR [cit. 5.5.2015].

Dostupné z: <http://www.slovnikeskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=250>

ISHIKAWA, Mao,. 2009. *Life in Philly: Raifu in Firi*. Tokyo: Zen Foto Gallery. ISBN 870273840.

JACKSON, Alison. KOBLER, Florian (ed.). 2007. *Alison Jackson: Confidential*. Köln: Taschen. ISBN 9783822846384.

Jacob A. Riis. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-12]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Jacob_Riis

JASANSKÝ, Lukáš, Martin POLÁK, Tomáš POSPĚCH a Karel CÍSAŘ. 2012. *Lukáš Jasanský, Martin Polák*. Praha: Tranzit. ISBN 9783037643129.

JINDRA, Jan. 2011. *Jan Jindra: Silvestry v hotelu Jalta (1982-1984)*. Ostrava: Fotografická galerie Fiducia. ISBN 9788026066507.

JOHNSON, Sarah Anne. SAUL, Julie (ed.). 2013. *Wonderlust*. Montreal: Julie Saul Gallery. ISBN 871317711.

JONES, Ronald. 2008. *Julia Margaret Cameron and Miroslav Tichy*. New York: Artforum Inc, 398 s. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/214336866?accountid=17203>

JONVELLE, Jean-François. 2011. *The 100 best photographs*. Montreuil: Gourcuff Gradenigo. ISBN 9782353401123.

Jürgen Teller. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/J%C3%BCrgen_Teller

JÜRGEN, Teller. 1999. *Go-Sees*. Zürich: Scalo. ISBN 9783908247142.

KASSO, Rikki. 2008. *Rikki Kasso – Tokyo Undressed* [online]. Rikkikasso.com [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <http://rikkikasso.com/tokyo-undressed/>

KATZ, Ian. 1995. *Chronicler of US youth Kids director Larry Clark still identifies with teenage 'romantic outlaws'. Ian Katz reports.* The Guardian. Manchester. ISSN 02613077. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/294985418?accountid=17203>

KAVALÍR, Ondřej, Joachim DVOŘÁK, Karel CÍSAŘ a Marie ILJAŠENKO. 2015. *Labyrint revue č. 35-36 / Téma: Nový voyeurismus: revue : [časopis pro literaturu, výtvarné umění, hudbu, film a pro podnikání v kultuře]*. Praha: Labyrint revue. ISBN 9771210688357.

KEENAN, Haydn. 2011. *Persons of interest: the ASIO files* [online]. Sydneylivingmuseums.com.au: Sydney Living Museums [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <http://sydneylivingmuseums.com.au/exhibitions/persons-interest-asio-files>

KERN, Richard. 2011. *Juxtapoz Magazine - Upskirt Panty Shots* [online]. Juxtapoz Magazine [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <http://www.juxtapoz.com/erotica/upskirt-panty-shots>

KERN, Richard. NICHOLSON, Geoff (ed.). 2008. *Looker*. New York: Abrams. ISBN 0810995301.

KIMMELMAN, Michael. 2001. *Philip-Lorca diCorcia: Heads*. New York: New York Times. ISSN 03624331. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/431857489?accountid=17203>

KIMMELMAN, Michael. 1997. *The Ignoble Papparazzi's Noble Lineage: Degas, Too, Captured the Intimate*. New York, -13. ISSN 03624331. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/430841742?accountid=17203>

KITAJIMA, Keizo,. 2009. *Back to Okinawa: 1980/2009*. New York: PPP Editions. ISBN 566041915.

KITAJIMA, Keizo. NISHII, Kazuo (ed.) a Akira SUEI (ed.). 1982. *New York*. Tokyo: Hakuya Shobo. ISBN 783790890.

KRAFFT-EBING, Richard von. LOPICCOLO, Joseph (ed.) a Daniel BLAIN (ed.). 2011. *Psychopathia sexualis: The Classic Study of Deviant Sex*. Arcade ed. New York: Arcade Publishing. ISBN 9781611450507.

KULA, Vlastimil. 2001. *Vlastimil Kula*. Köln: Taschen. ISBN 9783822822586.

KWIATKOWSKI, Paul.. 2013. *And Every Day Was Overcast*. New York: Black Balloon Pub. ISBN 9781936787074.

LANGLEY, Erika.. 1997. *The Lusty Lady*. Zürich : Scalo. ISBN 9783931141592.

LAUDE, André. 1986. *Weegee*. Paris: Centre National de la Photographie. ISBN 0394747852.

LEDARE, Leigh.. FILIPOVIC, Elena. (ed.), David. JOSELIT (ed.) a Nicol GUAGNINI (ed.). 2012. *Leigh Ledare: Et al*. Köln; London: Walther König. ISBN 9789078937203.

LEDARE, Leigh. ROTH, Andrew (ed.). 2008. *Pretend You're Actually Alive*. New York: PPP Editions. ISBN 9780971548053.

LOOSE, Emiel. 2012. *Loos photography » D.L.Z* [online]. <http://emielloos.com> [cit. 8.5.2015]. Dostupné z: <http://emielloos.com/d-l-z-2/>

LUTTERER, Ivan. MUSILOVÁ, Helena (ed.) a Jaroslav BÁRTA (ed.). 2014. *Ivan Lutterer: 1954-2001*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB. ISBN 9788086512532.

MARDER, Malerie. 2013. *Anatomy*. Sante Fe: Twin Palms Publishers. ISBN 978-193-6611-058.

MARDER, Malerie. 2011. *Carnal Knowledge*. London: Violette Editions. ISBN 9781900828307.

MASLIN, Janet. 1987. *Film: Andy Warhol*. New York: New York Times. ISSN 03624331.
Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/426530306?accountid=17203>

MATHER, Philippe. 2013. *Stanley Kubrick at Look Magazine: Authorship and Genre in Photojournalism and Film*. Bristol: Intellect. ISBN 9781783200443.

MAZZER, Bob,. 2014. *Underground*. London: Spitalfields Life. ISBN 9780957656932.

MCDONALD, Helen. 2011. *It's rude to stare: Bill Henson revisited - Art & Surveillance - Artlink Magazine* [online]. Artlink [cit. 3.5.2015]. Dostupné z:
<https://www.artlink.com.au/articles/3651/its-rude-to-stare-bill-henson-revisited/>

MCGINLEY, Ryan. WOLF, Sylvia (ed.). 2003. *The Kids Are All Right*. New York: Whitney Museum of American Art. ISBN 269002758.

MCKAY, Carolyn. 2013. Covert: *The artist as voyeur*. Surveillance & Society. Newcastle: Surveillance Studies Network. ISSN 14777487. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/1471985455?accountid=17203>

MEISELAS, Susan. 1976. *Carnival Strippers*. New York: Farrar, Straus and Giroux. ISBN 9780374119140.

MEISEL, photographed by Steven, art directed by Fabien BARON, edited by Glenn O'BRIEN a text by MADONNA. 1992. *Sex*. New York: Warner Books. ISBN 9788440631176.

MELCHER, Charles. DIAMOND, Steven (ed.). 1999. *Voyeur*. New York: Harper Collins Publishers.

MENNER, Simon. 2013. *Top Secret: Pictures from the Archives of the East German Stasi*. Ostfildern: Hatje Cantz. ISBN 9783775736206.

METZL, Jonathan. 2004. *From scopophilia to Survivor: A brief history of voyeurism*. Routledge, 415-434. ISSN 0950236x. Dostupné z:
<http://dx.doi.org/10.1080/09502360410001732935>

MICCHELLI, Thomas. 2006. *Dash Snow* [online]. Brooklynrail.org: The Brooklyn Rail - Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture [cit. 5.5.2015]. Dostupné z:
<http://www.brooklynrail.org/2006/10/artseen/dash-snow>

MICHAILOV, Boris. KABAKOV, Il (ed.), Victor TUPITSYN (ed.) a Cathy YOUNG (ed.). 1999. *Case History*. Zurich: Scalco. ISBN 9783908247098.

MICHENER, Diana,. 2010. *Figure studies*. Göttingen: Steidl. ISBN 9783869302133.

MILLWARD, David. 2015. *Court rules artist who used zoom lens to photograph neighbours did not breach privacy*. London. Dostupné z:
<http://search.proquest.com/docview/1680026960?accountid=17203>

Miroslav Tichý. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-11]. Dostupné z:
http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Tich%C3%BD

MOGUTIN, Slava. 2008. *NYC Go-Go*. New York: PowerHouse. ISBN 9781576874431.

MONK, Billy. 2011. *Billy Monk*. Stockport: Dewi Lewis Pub. ISBN 9781907893186.

MONMANEY, Terence. 2004. *Subway Spy*. Washington: Smithsonian Magazine, 23-24.

Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/236855847?accountid=17203>

MONZÓN, Oscar. 2014. *Karma*. Paris: RVB Books. ISBN 9791090306257.

MORRISROE, Mark. ZILKHA, Ezra (ed.) a Cecile ZILKHA (ed.). 1997. *Mark Morrisroe: My Life*. New York: Powerhouse Books. ISBN 978-157-6870-129.

MULLINS, Charlotte. 2003. "I'm so ugly, I'm like a monster": Jürgen Teller has turned his unblinkingly probing camera on himself, with results that are revealing both for viewers and for himself, says Charlotte Mullins. Financial Times. London. ISSN 03071766. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/249573979?accountid=17203>

MUYBRIDGE, Eadweard. 1980. *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion: Volume 1: All 781 Plates from the 1887 "Animal Locomotion"*. New York: Dover Publications. ISBN 9780486237923.

NELSON, Alani. 2014. *A Brief History of Terry Richardson's Most Ratchet and Grossest Moments - Terry Richardson's infamous book "Terryworld" is filled with uncensored and raw photography* [online]. Complex.com [cit. 3.5.2015]. Dostupné z: <http://www.complex.com/style/2014/08/a-brief-history-of-terry-richardsons-worst-moments/terryworld-photo-books>

NEWTON, Helmut. SQUIERS, Carol (ed.). 1993. *Portraits*. Munich: Schirmer Art Books. ISBN 9783888145049.

NEWTON, Helmut. 2003. *Vlastní životopis*. Praha: Slovart. ISBN 9788072095100.

Nussenzweig versus DiCorcia. 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-19]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Nussenzweig_v._DiCorcia

O'HAGAN, Sean. 2003. *Cover Story*. London: The Observer Magazine, 14 s. ISSN 00297712. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/250497469?accountid=17203>

O'HAGAN, Sean. 2013. *G2 Arts: Oedipal exposure: Leigh Ledare takes photographs of his mother having sex with young men. Is he just out to shock?.* The Guardian. London, s. 18. ISSN 02613077. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/1440878471?accountid=17203>

O'HAGAN, Sean. 2012. *Review: Books*. London , 43 s. ISSN 00297712. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/926072116?accountid=17203>

OSTERKORN, Thomas, Andreas CRASTON a Thomas CRASTON. 2010. *Guy Bourdin*. Hamburg: Gruner + Jahr. ISBN 9783652000024.

OTHOVÁ, Markéta, Karel CISAŘ a Christina VEGH. 2010. *Marketa Othova*. Köln: Buchhandlung Walther König. ISBN 9783865607119.

PAPAGEORGE, Tod.. 2007. *Passing through Eden*. Göttingen: Steidl. ISBN 9783865213747.

PAPAGEORGE, Tod. ZANDER, Thomas (ed.). 2014. *Studio 54*. London: Stanley / Barker. ISBN 9780956992215.

PARIS, Barry. 1994. *Warhol... Warhol... Warhol*. Pittsburgh: Pittsburgh Post - Gazette. ISSN 1068624X. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/392025293?accountid=17203>

PARR, Martin a Gerry BADGER. 2014. *The Photobook: A History Volume III*. London: Phaidon Press. ISBN 9780714866772.

- PAZIENZA, Jennifer. 1997. *Edgar Degas - Misogynist, Voyeur or Feminist: What Do We Tell the Kids?*. North York: University of Toronto Press, roč. 31, č. 4, s. 181-185. ISSN 1191162 . Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/213198912?accountid=17203>
- PERLSON, Hili. 2015. *Voyeuristic Photographer Arne Svenson Wins New York Appellate Court Case* [online]. Artnet News: Artnet Worldwide Corporation [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <HTTP/1.1://news.artnet.com/art-world/arne-svenson-neighbors-photographs-supreme-court-286916>
- PETERSEN, Anders,. CAUJOLLE, Christian, (ed.). 2008. *Sète 08*. Marseille: C  TaVair. ISBN 9782849951187.
- PETERSEN, Anders,. 2008. *French Kiss*. Stockport: Dewi Lewis Pub. ISBN 9781904587583.
- PETERSEN, Anders. 2005. *Anders Petersen: Roma, a diary 2005*. Roma: Zone Attive. ISBN 9788889303030.
- PETERSEN, Anders. ANDERSON, Roger (ed.). 1978. *Cafe Lehmitz*. München: Schirmer-Mosel. ISBN 3921375282.
- PETERSEN, Anders a JH ENGSTRÖM. 2009. *From Back Home*. Stockholm: Bokforlaget Max Str  m. ISBN 9789171261649.
- PETERSEN, Anders. KLEIVAN, Birna (ed.). 2002. *Close Distance*. Stockholm: Journal. ISBN 9789197418249.
- PETERSEN, Anders. 2012. *Soho: London MMXI*. London: Mack. ISBN 9781907946226.
- PHILLIPS, Sandra a Simon BAKER. 2010. *Exposed: Voyeurism, Surveillance, and the Camera Since 1870*. San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Yale University Press.

PITMAN, Joanna. 2002. *The Grot and the Glamour*. The Times. London. ISSN 01400460. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/318597995?accountid=17203>

PITMAN, Joanna. 2006. *The ladies and the tramp*. London , 16 s. ISSN 01400460. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/319517991?accountid=17203>

PLACHY, Sylvia a James RIDGEWAY. 1996. *Red light: Inside the Sex Industry*. New York: Powerhouse Books. ISBN 1576870006.

PROBST, Kenneth. 1998. *Pôrne-grafik*. Santa Fe: Twin Palms Publishers. ISBN 09-440-9253-5.

RAFFAELLI, Ron a Nicole AVRIL. 1978. *Extases*. Montréal: Editions Sélect. ISBN 9782891320665.

REISER, Andrej. 1979. *Wen interessiert denn schon mein Elend*. Köln: Prometh Verlag. ISBN 9783922009214.

REYBURN, Scott. 2009. *Bardot pouts, poses, hides in paparazzi art show*. Alberni Valley Times. Port Alberni. ISSN 08392706. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/345690574?accountid=17203>

RICHARDS, David. 1997. *Snapshots of Paparazzi's Provocative Past*. Los Angeles, Calif, 4 s. ISSN 04583035. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/421165793?accountid=17203>

RICHARDSON, Terry. HANSON, Dian (ed.). 2004. *Terryworld*. Köln: Taschen. ISBN 9783822822555.

RIIS, Jacob. 2015. *Jacob A. Riis* [online]. Collections.mcny.org: Museum of the City of New York [cit. 7.5.2015]. Dostupné z: <https://collections.mcny.org/Explore/Highlights/Jacob%20A.%20Riis/>

ROLLE, Elisa. 2013. *Mark Morrisroe (January 10, 1959 - July 24, 1989)* [online]. Reviews and Rambling, Dreamwidth Studios [cit. 5.5.2015]. Dostupné z: <http://reviews-and-ramblings.dreamwidth.org/3743897.html>

ROSENBERG, Karen. 2011. *A Voyeur Makes Herself at Home in the Louvre*. New York . ISSN 03624331. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/909712590?accountid=17203>

ROSENBERG, Karen. 2010. *An Ogling Subversive With a Homemade Camera*. New York . ISSN 03624331. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/434304361?accountid=17203>

ROSE, Rex. 2002. *The Last Days of Ernest J. Bellocq*. In: *Exquisite Corpse - A Journal of Letters and Life* [online]. USA [cit. 2015-05-05]. Dostupné z: http://www.corpse.org/archives/issue_10/gallery/bellocq/

RUDDY, Sarah. 2009. *"A Radiant Eye Yearns from Me": Figuring Documentary in the Photography of Nan Goldin*. College Park: Feminist Studies, 347-380. ISSN 00463663. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/89188193?accountid=17203>

RUSSELL, Christopher,. 2007. *Landscape*. Los Angeles: Kolapsomal Press. ISBN 9781590051863.

Ryan McGinley. 2001- . In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Ryan_McGinley

SANGUINETTI, Gianfranco. 2012. *Gianfranco Sanguinetti on Miroslav Tichy* [online]. Not Bored! Journal: Notbored.org [cit. 6.5.2015]. Dostupné z: <http://www.notbored.org/tichy.html>

SANGUINETTI, Gianfranco. 2011. *Miroslav Tichý: Podoby pravdy*. Prague: KANT. ISBN 9788074370380.

SANNES, Sanne. HARTEN, Cecile van der (ed.), Gerard van WESTERLOO (ed.) a Karen GAMESTER (ed.). 2008. *Sanne Sannes 1937-1967: Faces of love, photographs*. Winterswijk: Olympus Cameras Photogallery. ISBN 9065790543.

SEUNG-WOO, Yang. 2012. *The Best Days*. Tokyo: Zen Photo Gallery. ISBN 978-4905453178.

Sex: (book). 2001. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-17]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Sex_%28book%29

SEYMOUR, Tom. 2015. *Mads Nissen – in his own words* [online]. British Journal of Photography [cit. 20.4.2015]. Dostupné z: <http://www.bjp-online.com/2015/02/mads-nissen-homophobia-in-russia-in-his-words/>

SHAHN, Ben. 1975. *The Photographic Eye of Ben Shahn*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. ISBN 0674666151.

SHAW, Chris. 2006. *Life as a Night Porter*. Santa Fe: Twin Palms. ISBN 9781931885508.

SHUKER, Heather. 2012. *Embrace* [online]. Heathershuker.co.uk [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <http://www.heathershuker.co.uk/projects/embrace/>

SIRA, Victor. 2012. *Voyeur: A Midsummer*. New York: Bookdummyspress.

SMITH, Robert. 2009. *Dash Snow, New York Artist, Dies at 27* [online]. Artsbeat.blogs.nytimes.com: The New York Times [cit. 5.5.2015]. Dostupné z: <http://artsbeat.blogs.nytimes.com/2009/07/14/dash-snow-new-york-artist-dies-at-27/>

ŠNÍDL, Vladimír. 2012. *Spor o milionové fotografie umělce, jenž nestál o peníze* [online]. Ihned.cz: Economia [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <http://archiv.ihned.cz/c1-57642040-spor-o-milionove-fotografie-umelce-jenz-nestal-o-penize>

SNOW, Dash. 2009. *Dash Snow: Polaroids*. Berlin; Los Angeles: Peres Projects. ISBN 9780981765846.

SOBOL, Jacob Aue,. 2008. *I, Tokyo*. Stockport: Dewi Lewis. ISBN 9781904587682.

SOBOL, Jacob Aue,. 2004. *Sabine*. Tiniteqilaaq, Greenland: Narayana Press. ISBN 9788756771733.

SØNDERGAARD, Trine. 2002. *Now That You are Mine*. London: Steidl. ISBN 9783882438239.

SOPTÍK. 2015. *X Bondage: Základy - Základy japonské bondage* [online]. Dostupné z: <http://www.xbondage.cz/japonska-bondage.htm>

STATES, Chad.. INGRAM, Gordon Brent (ed.) a Alec SOTH (ed.). 2011. *Cruising*. Brooklyn: PowerHouse Books. ISBN 9781576875834.

STEPHENS, Andrew. 2011. *Who's watching you?* [online]. Smh.com.au: The Sydney Morning Herald [cit. 10.5.2015]. Dostupné z: <http://www.smh.com.au/entertainment/whos-watching-you-20110923-1kot7.html>

STRÖMHOLM, Christer,. 2011. *Les amies de Place Blanche*. Stockport: Dewi Lewis. ISBN 978-2953391053.

STURGES, Jock.. 1994. *Radiant Identities*. New York: Aperture. ISBN 9780893815950.

STURGES, Jock. 1991. *The Last Day of Summer*. New York: Aperture. ISBN 9780893815387.

SULTAN, Larry.. VERLAG, Steidl (ed.). 2004. *The Valley*. Zürich: Scalò. ISBN 9783908247791.

SUNIL. 2011. *Death of Bismarck - Photostory* [online]. D.é.j.à.v.u.: Sunilification.net [cit. 3.5.2015]. Dostupné z: <http://sunilification.net/dejavu/2011/05/21/death-of-bismarck-photostory/>

SVENSON, Arne. 2015. *The Neighbors*. New York: Julie Saul Gallery. ISBN 9780692266403.

TAGG, John. 2003. *Melancholy Realism: Walker Evans's Resistance to Meaning* [online]. 3-77 [cit. 2015-05-13]. ISSN 10633685. Dostupné z: <http://goo.gl/HdEfXu>

TELLER, Jürgen a Marc JACOBS. 2009. *Marc Jacobs Advertising 1998-2009*. Göttingen: Steidl. ISBN 386521715x.

TELLER, Jürgen. 2004. *Louis XV Jürgen Teller, Charlotte Rampling*. Göttingen: Steidl. ISBN 9783865210623.

The Metropolitan Museum of Art: Heilburn Timeline of Art History [online]. 2000-2015. [cit. 2015-05-12]. Dostupné z: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/53.680.6>

TMEJ, Zdeněk. URBANOVA, Alexandra (ed.) a Vladimír BIRGUS (ed.). 2011. *Zdeněk Tmej: The Alphabet of Spiritual Emptiness*. New York: Errata Editions. ISBN 19-350-0419-0.

TOLOUI, Cammie. 2007. *Lusty Lady Series* [online]. Cammiet.com: Cammie Toloui Photography [cit. 5.5.2015]. Dostupné z: <http://www.cammiet.com/about-the-lusty-lady-series.html>

STRAND, Paul. TOMKINS, Calvin (ed.). 1976. *Paul Strand: Sixty years of photographs : excerpts from correspondence, interviews, and other documents*. London: Gordon Fraser. ISBN 9780900406812.

TRINDER, Kingston. 2014. *Documenting the dirty* [online]. [cit. 5.5.2015]. Dostupné z: <http://www.dazeddigital.com/photography/article/19240/1/documenting-the-dirty>

TURNER, Janice. 2003. *The Voyeur*. London: The Times. ISSN 01400460. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/318966696?accountid=17203>

UITTERLINDEN, Nora. 2013. *An Interview with Maika Elan* [online]. GUP Magazine [cit. 1.5.2015]. Dostupné z: <http://www.gupmagazine.com/articles/an-interview-with-maika-elan>

VEGUE, Fosi. 2014. *XYXX*. Madrid: F. Vergue. ISBN 9788461703166.

VERENE, Chris. 2000. *Chris Verene: Camera Club*. Amsterdam: Reflex Modern Art Gallery. ISBN 9789080553118.

VERTHIME, Shelly. 2009. *Guy Bourdin: Polaroids*. Paris: Éditions Xavier Barral. ISBN 9782915173567.

VOS, Prins de. JAPIN, Arthur (ed.). 2013. *Enclose*. London: SPBH. ISBN 9789082083101.

WATERS, Jamie. 2013. *Snapshot: Weegee and Peter Sellers*. London: The Financial Times Limited. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/1366063934?accountid=17203>

WEEGEE a Richard MEYER. 2011. *Naked Hollywood: Weegee in Los Angeles*. New York: Skira Rizzoli Publications; Museum of Contemporary Art. ISBN 9780847837625.

WEISS, Petr. 2002. *Sexuální deviace: Klasifikace, diagnostika, léčba*. Praha: Portál. ISBN 80-717-8634-9.

WESTFALL, Stephen. 1991. *BOMB Magazine — Nan Goldin by Stephen Westfall* [online]. Bomb - Artists in Conversation: Bomb magazine [cit. 5.5.2015.]. Dostupné z: <http://bombmagazine.org/article/1476/nan-goldin>

WHITTEMORE, L.. 1991. *Sturges: Artist says his goal is ideal beauty Jock Sturges has gotten into trouble with the FBI for photographs of nudes, but perhaps he shares aesthetic ground with them*. The Oregonian. Portland. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/416465898?accountid=17203>

WIKIMEDIA. 2001. Wolfgang Tillmans. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2015-05-08]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Tillmans

WOLF, Michael. FEUSTEL, Marc (ed.) a Steven HARRIS (ed.). 2010. *Asoue: A Series of Unfortunate Events*. Berlin: Peperoni Books. ISBN 9783941825109.

WOLF, Michael. 2011. *Fy*. Berlin: Peperoni Books. ISBN 9783941825192.

WOLF, Michael. 2009. *Rear Windows*. The Financial Times. London: The Financial Times Limited. Dostupné z: <http://search.proquest.com/docview/229231529?accountid=17203>

WOLF, Michael. SCHÜLE, Christian (ed.). 2010. *Tokyo Compression*. Berlin: Peperoni Books. ISBN 9789881882370.

WOLF, Michael. 2008. *The Transparent City*. New York: Aperture. ISBN 1597110760.

WOLF, Petr. 2012. *Výtvarnice Lenka Klodová fotila pohlaví svého muže a tvrdí: "Nejlepší je osobní pohled"* [online]. Reflex.cz: Czech News Center a.s [cit. 5.5.2015]. Dostupné z:

<http://www.reflex.cz/clanek/zpravy/48537/vytvarnice-lenka-klodova-fotila-pohlavi-sveho-muze-a-tvrdi-nejlepsi-je-osobni-pohled.html>

WOOD, Gaby. 2000. Weekend: *Seeing in the dark*. *The Guardian*. London: The Guardian. ISSN 02613077. Dostupné z:

<http://search.proquest.com/docview/245547572?accountid=17203>

YOKOMIZO, Shizuka. 2002. *Shizuka Yokomizo*. Milano: Electa. ISBN 8843583565.

YOSHIYUKI, Kohei. ARAKI, Nobuyoshi (ed.). 2007. *Kohei Yoshiyuki: The Park*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag. ISBN 9783775720854.

YPEREN, Paul van. 2014. *Aiché Nana (1940-2014)* [online]. Paul van Yperen's Blog -: Paul van Yperen [cit. 8.5.2015]. Dostupné z:

https://www.goodreads.com/author_blog_posts/5655155-a-ch-nana-1940-2014

ŽÁČEK, Pavel, Miroslav URBÁNEK a Anna PAVLÍKOVÁ. 2008. *Praha objektivem tajné policie*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů. ISBN 9788087211113.

ZUCKRIEGL, Margit. 1999. *Weegee's story: from the Berinson Collection*. Salzburg: Rupertinum.

ZUCKRIEGL, Margit. 1999. *Weegee's Story: from the Berinson Collection*. Salzburg: Rupertinum. ISBN 9783901824029.

Jmenný rejstřík

- Albert Errera, 32
Alex Webb, 88
Ali Coffignon, 13
Alison Jackson, 154, 204
Alvin Baltrop, 64
Anders Petersen, 82, 84, 129, 204
André Kertész, 33
Andrej Reiser, 90
Andy Warhol, 125
Aneta Bartos, 153
Antoine D'Agata, 122, 137, 144, 204
Arko Datto, 201
Arne Svenson, 196
Arnold Genthe, 22
Arthur Fellig. *viz* Weegee
Auguste Belloc, 20
Ben Shahn, 26, 30, 203
Bill Henson, 149
Billy Monk, 83
Bob Carlos Clark, 94
Bob Mazzer, 34
Boris Mikhailov, 132
Brassaï, 80, 89, 91, 92, 204
Bruce Gilden, 87
Cammie Toloui, 119
Clay Calvert, 16
Craig Seymour, 95
Daidō Moriyama, 85, 86, 93, 128
Daniel Angeli, 49
Daniel Poláček, 200
Dash Snow, 117, 123
David Hamilton, 146
Diana Michener, 137
Diane Arbus, 43, 46, 79, 83, 100, 105
Donna Ferrato, 111
Eadweard Muybridge, 23
Edgar Degas, 24, 38, 77, 146
Elinor Carucci, 111
Elliot Erwitt, 101
Emiel Loos, 151
Erich Salomon, 40
Erika Langley, 94
Ernest J. Bellocq, 78
Eugène Atget, 79, 92
Evžen Sobek, 139
Félix-Jacques Moulin, 20
Fosi Vegue, 68
František Dostál, 103
Gail Albert Halaban, 155
Garry Winograd, 46
Gregory Crewdson, 89, 150, 157
Guy Bourdin, 105, 162
Gyula Halász. *viz* Brassai
Hana Jakrllová, 97
Heather Shuker, 153
Helen Levitt, 29, 30
Helmut Newton, 105, 160, 204
Henri Cartier Bresson, 28, 141
Henri de Toulouse-Lautrec, 77
Horace M. Engle, 21
Chad States, 66
Charles H. Traub, 176
Charles Nègre, 19
Cherine Fahd, 186
Chris Shaw, 92
Chris Verene, 185
Christer Strömholm, 82, 129
Christopher Russell, 66
Ikko Kagari, 62, 203
Ivan Lutterer, 178
Jacob Aue Sobol, 82, 131, 204
Jacob Augustus Riis, 22, 133
Jacques Henri Lartigue, 27
Jane Evelyn Atwood, 91, 141
Jean-François Jonvelle, 166
Jean-Paul Dousset, 49
Jeff Burton, 174
Jessica Dimmock, 118
JH Engström, 82, 130
Jindřich Štreit, 141
Jock Sturges, 102
Juanma Carrillo, 149

Jürgen Teller, 112
 Karel Cudlín, 139
 Karel Novák, 101
 Keizo Kitajima, 85, 128
 Kenneth Probst, 137
 Kohei Yoshiyuki, 58, 203
 Larry Clark, 103, 105
 Larry Sultan, 138
 Lee Frielander, 78
 Leigh Ledare, 133
 Lenka Klodová, 142
 Leonard Fink, 66
 Lewis Hine, 25
 Libuše Jarcovjácová, 92, 119
 Lukáš Jasanský, 180
 Mads Nissen, 144
 Maika Elan, 144
 Malerie Marder, 150
 Mao Ishikawa, 111
 Marcello Geppetti, 49
 Mark Morrisroe, 109
 Markéta Othová, 181
 Marry Alpern, 67
 Marta Cieslikowská, 98
 Martin Parr, 62
 Martin Polák, 180
 Max Priester & Willy Wicke, 39
 Michael Ackerman, 95
 Michael Donovan, 173
 Michael Wolf, 34, 155, 189
 Miroslav Bílek, 177
 Miroslav Tichý, 14, 69, 126, 137, 203
 Myrto Papadopoulos, 97
 Nan Goldin, 83, 105, 115, 117, 118,
 127, 133, 204
 Naomi Harris, 112
 Nobuyoshi Araki, 85, 127, 150, 204
 Noritoshi Hirakawa, 151
 Óscar Monzón, 34
 Patrick Van Dam, 138
 Paul Kooiker, 148
 Paul Kwiatkowski, 114
 Paul Martin, 21
 Paul Strand, 26, 203
 Pavel Nádvorník, 204
 Petr Weiss, 13
 Philip-Lorca diCorcia, 89, 151, 156, 172,
 194
 Pierre Bonnard, 24
 Prins de Vos, 124
 Radim Uzel, 14
 Rafael Arocha, 96
 Ren Hang, 150
 Richard Kern, 152
 Rikki Kasso, 152
 Robert Doisneau, 82
 Robert Thompson Crawshay, 20
 Ron Gallela, 49
 Ron Raffaelli, 147
 Ryan McGinley, 93, 114, 150
 Sanne Sannes, 126, 137
 Sarah Anne Johnson, 143
 Sean Lee, 124
 Settimio Garritano, 50
 Shizuka Yokomizo, 155, 187
 Shōmei Tōmatsu, 85, 128
 Slava Mogutin, 95
 Sophie Calle, 175, 203
 Stanisław Kłodziński, 32
 Stanley Kubrick, 30
 Stephen Barker, 67
 Steven Meisel, 170
 Stuart Sandford, 126
 Susan Meiselas, 88, 94
 Sylvia Plachy, 94
 Tadao Cern, 199
 Tazio Secchiaroli, 48
 Terry Richardson, 112, 121
 Tod Papageorge, 89, 94
 Tom Bianchi, 110
 Tomáš Škoda, 144
 Trine Søndergaard, 132
 Victor Sira, 198
 Vlastimil Kula, 120
 Walker Evans, 21, 28, 157, 203

Weegee, 31, 36, 40, 46, 58, 62, 65, 90,
203
Arthur Fellig, 90
William Klein, 46
William Harper, 153

Wolfgang Tillmans, 93, 112, 122
Yale Joel, 31
Yang Seung Woo, 118
Zdeněk Tmej, 81, 91