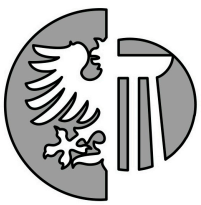
IMRICH VEBER

NOVÝ DOKUMENT V ČESKÉ REPUBLICE

v kontextu Visegrádské 4

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Bakalářská práce



IMRICH VEBER

NOVÝ DOKUMENT V ČESKÉ REPUBLICE
v kontextu Visegrádské 4

Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Odb. as. BcA. Karel Poneš

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Bakalářská práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2010/2011

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
VEBER Imrich	Antonína Sovy 1516/37, Opava - Kateřinky	F081692

TÉMA ČESKY:

Nový dokument v České republice v kontextu Visegrádské čtyřky

NÁZEV ANGLICKY:

The New Document in The Czech Republic in Context of Visegrad Four

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Práce zmapuje vývoj dokumentární fotografie posledních let v České republice s přihlédnutím k vývoji v prostoru Visegrádské čtyřky.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F081692 , 19.12.2010 20:21

ABSTRACT

Tato práce je věnována problematice nových přístupů v dokumentární fotografii. Zejména je zaměřena na oblast Visegrádské čtyřky a hledá společné rysy ve vývoji dokumentární fotografie zejména po roce 1989. Snaží se také nastínit možné dělení nové dokumetární fotografie a toto dokazuje na vybraných souborech některých autorů. Rovněž klade důraz na aktivní užívání označení postdokumentární fotografie a částečně vymezuje její prvky.

This thesis is dedicated to the issue of new approaches to documentary photography. Especially it focused on the Visegrad Four and looking for common characteristics in the development of documentary photography particularly after 1989. It also delineates the possible part of a new documentary photography and this shows the selected cycles of some authors. It also emphasizes the active use of the name postdocumentary photograph partially defines its elements.

KEYWORDS

dokumentární fotografie, nový dokument, postdokument
documentary photography, new document, postdocument

Děkuji zejména Tomáši Pospěchovi za připomínky a upozornění na mnohé autory
a všem ostatním, kteří se podíleli na vzniku mé práce.

Prohlašuji tímto, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně za použití literatury
a ostatních pramenů uvedených v seznamu.

Zároveň souhlasím se zveřejněním této práce v knihovně FPF SU v Opavě
a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách ITF.

Benátky 9. června 2011
© imrich veber, Institut tvůrčí fotografie v Opavě 2011

OBSAH

ÚVOD 7

VYNÁLEZ FOTOGRAFIE, PROMĚNY MALÍŘSTVÍ 8

PŘÍTOMNOST DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE 11

SVĚTOVÝ VÝVOJ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE 14

ČESKÁ DOKUMENTÁRNÍ TRADICE 21

NOVÉ TENDENCE V ČESKÉ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII, NOVÝ DOKUMENT 30

POSTDOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE 42

POSTDOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE U NÁS 44

VISEGRÁDSKÝ KONTEXT 47

POLSKÝ KONTEXT 48

SLOVENSKÝ KONTEXT 56

MAĎARSKÝ KONTEXT 64

ZÁVĚR 70

POUŽITÁ LITERATURA 71

ÚVOD

Dokumentární fotografie má u nás velmi silně zakořeněnou tradici. Česká dokumentární fotografie má dokonce i ve světovém měřítku, dalo by se říci, nezastupitelnou roli. Vždyť práce Josefa Koudelky se staly pojmem, stejně tak pronikli do širokého povědomí Jindřich Štreit nebo Viktor Kolář. Jejich stěžejní práce ale vznikaly před více než třiceti lety, tedy v době, kdy dokumentární fotografie byla přijímaná a zažitá v její tradiční podobě.

V posledních letech došlo ale k řadě změn, o nichž uvažuje již v roce 1999 Martha Rosler ve svém eseji Post-dokumentaristika, post-fotografie?. V mé práci si kladu za cíl popsání proměn „živé fotografie" v posledních letech zejména v České republice se samozřejmým nastíněním mezinárodního kontextu, ale také s přihlédnutím k vývoji v prostoru Visegrádské čtyřky. Tedy v zemích, jejichž politicko-sociálně-historický vývoj přispěl k velmi podobnému rozvoji také na poli fotografie. Rovněž se pokusím pojmenovat „novou dokumentární fotografii" a zároveň navrhnout její vnímání v nových rovinách a kontextech. Vybírám pouze některé fotografie a soubory několika fotografů, pomocí nichž se snažím obhájit nastíněná tvrzení. Mým cílem je tedy spíše než medailonové shrnutí tvorby jednotlivých autorů a sepisování jejich seznamu, zamyšlení se nad důvodem vývoje dokumentární fotografie posledních let s možnými návaznostmi na proměny společnosti obecně.

VYNÁLEZ FOTOGRAFIE, PROMĚNY MALÍŘSTVÍ

Když 19. srpna 1839 byl předán vynález fotografie z rukou Josepha Nicéphore Niepce a Jacquese Louis Mandé Daguerre veřejnosti na zasedání Francouzské Akademie věd, zřejmě jen málokdo tušil, jaký velmi široký dopad to bude mít na vývoj celé lidské společnosti. Posléze s rozvojem mokrého kolodiového procesu v 50. letech 19. století se fotografie stává dostupnou širší veřejnosti a již v roce 1853 vznikají první rodinné snímky. Tento doslova bouřlivý vývoj nového zpodobení skutečnosti ovládl pozdější vývoj také na poli výtvarného umění.

Malíři před vynálezem fotografie tradičně vytvářeli podobizny objednavatelů — ať už se jednalo o příslušníky šlechty či běžné měšťany; popisně a realisticky zpodobovali krajinu apod. Nyní hovořím již v pokročilejším věku malby, kdy vynález tuby umožňoval práci malířů v plenéru. V malířství byl počátek 19. století ovládnut nastupujícím romantismem a autory jako byli Caspar David Friedrich, Eugéne Delacroix, Théodore Géricault a řady dalších. Romantismus bezprostředně reagoval na předcházející akademický proud neoklasicismu a snažil se vymanit z vlivu akademie a objednavatelů umění, tedy revoltoval vůči trhu s uměním. Romantikové kladli důraz na vnitřní pocity člověka, svými pracemi se snažili na diváka emocionálně působit a vytvářet tak svými díly podněty k určitým niterným prožitkům. Caspar David Friedrich své vrcholné romantické kompozice vytváří právě v letech vzniku fotografie. V roce 1824 maluje Eugéne Delacroix svůj slavný obraz Vraždění na Chiu, zobrazující boje Řeků proti Turkům za jejich nezávislost se spíše realistickým vyzněním. V 50. letech 19. století vznikala díla tzv. prerafaelitů, což byli malíři, kteří se výrazně odkláněli od akademických konvencí, s nimiž nejvíce spojovali Raffaela — proto pre-rafaelité — jako poukaz na čistotu umění před Raffaelem. Jeden ze zástupců této skupiny, John Everett Millais, maluje v letech

1851–1852 obraz Ofélie, opět s realistickým vyzněním a důrazem na detail, zejména ve zpracování flóry. Ještě o něco později Gustave Courbet pracuje v realistickém úzu na Pohřbu v Ornáns a Édouard Manet přichází s „novým pojetím realismu". Na práce Maneta navazují impresionisté, v čele s Claudem Monet. Édouard Manet je označen za „otce impresionismu" a to i přesto, že se k tomuto postavení nikdy otevřeně nehlásil. Dokladem jeho tehdejší popularity a oblíbenosti ze strany impresionistů je mimo jiné také to, že po odmítnutí Manetova obrazu Snídaně v trávě z let 1862–1863 na pařížském Salonu, kdy zobrazil nahou ženu sedící v parku ve společnosti oděných mužů, Claude Monet okamžitě na jeho obranu reagoval jiným obrazem. Citoval námět Snídaně v trávě, avšak tentokrát ženu oblékl. Toto učinil v okamžité návaznosti a v roce 1865 obraz zveřejnil.

Impresionismus vnímám jako první stupeň abstrahování v malířství. Autoři již nezobrazují skutečnost popisně, nesnaží se detailně vykreslit struktury drapérií a jiných částí scén. Jediné, o co jim ve skutečnosti jde a o co usilují zejména, je dokonalá práce s barvou, důraz na niternost diváka a jeho city. Také velmi výjimečným způsobem pracují se světelnou atmosférou, což se posléze přelévá v pointilismus, mnohdy označovaný jako postimpresionismus. Hovořil bych o druhém stupni abstrahování, který na malíře kladl nebývalé nároky v oblasti teoretických znalostí barevnosti. Kladením různých barev[1] vedle sebe v drobných „puntících" (odtud pointilismus) dosahovali mihotavých působení a tím iluze prostoru, světla apod. Pozdější vývoj následoval v kubismu a dalších směrech.

Ačkoli v průběhu celého 20. století stále někteří malíři tvoří v duchu realismu, déle trvající tradici věrného zobrazování lidského těla, krajiny či artefaktů bychom popisovali ztěží. 20. století bylo drtivě ovládnuto více či méně abstraktním uměním a až v posledních desetiletích zaznamenáváme naopak tendence připodobení malby fotografiím. Mluvíme o hyperrealismu, který se začal prosazovat v 70. letech ve Spojených státech amerických jako fotorealismus. Avšak nebyl to pouze fotorealismus, jehož autoři se nechávali inspirovat fotografiemi a prakticky bezprostředně z nich vycházeli. Již v první polovině 20. století můžeme v malbě sledovat tendence velmi vyhraněného realismu, z jehož autorů příkladně jmenuji alespoň Edwarda Hoppera, kterým se paradoxně zpětně nechal inspirovat slavný fotograf ze Spojených států Gregory Crewdson, o jehož tvorbě se zmíním později. Výše uvedené je vzorovým příkladem toho, jak se fotografie s malířstvím navzájem

1 Pointilisté většinou užívali znalostí vzájemných vztahů mezi jednotlivými barvami, zejména pak nanášení barev tzv. komplementárních párů vedle sebe, tj. zelená-červená, žlutá-fialová, oranžová-modrá.

ovlivňovali a je i dnes velmi těžké s jistotou prohlásit, co bylo dřívějším impulzem k proměnám výtvarného umění 19. a 20. století. Domnívám se, že malíři již v prvním desetiletí 19. století cítili silnou potřebu oprostit se od dobových akademických konvencí, prahli po vymanění se z vlivu bohatých a konečně chtěli pracovat na niterné tvorbě, v čemž je fotografie jen podpořila. V průběhu následujících let si fotografie prošla velmi těžkým obdobím a dlouho se potýkala s názory, že tvorba skrze kameru není uměním, nýbrž jen zaznamenáváním okolní reality a že jediným správným a skutečným uměním je malba. Fotografie se pak v období piktorialismu snažila přiblížit malbě, aby dokázala, že i skrze toto médium je možné sdělovat pocity a subjektivitu autora stejně jako v malířství. Když bylo dosaženo jejího uznání, fotografie se začala vyvíjet spíše ve svých typických hodnotách. Takovýchto podobných diskuzí jsme již dnes téměř zcela oproštěni.

Důvodem, proč píši o vztahu fotografie a malířství, je jednak pro mě nepostradatelná historická vážnost a souvislost, ale zejména fakt, který se pokusím následovně obhájit a sice, že se nacházíme v období, kdy se fotografie sama pro sebe opět snaží získat malířské tradice. Tato skutečnost se odvíjí zejména od vzniku digitální fotografie a následně s rozvojem software na úpravu těchto dat. Možnosti počítačových úprav totiž donutily fotografy k řadě exkurzům za fotografický obraz, které by při analogových postupech vyvolávání filmů a zvětšování pozitivů jen s těží uplatňovali. Současní fotografové, stejně jako kdysi malíři, přistupují k médiu fotografie konstruujícím způsobem, zasahují do fotografie a přetváří její původní, latentní digitální podobu.

Totiž podobný vliv, jaký měl vynález fotografie na vývoj malířského umění, má v současné době dynamický a téměř agresivní nástup digitální fotografie vůči tradičnímu analogovému zpracování. Prakticky zcela totožně se postupem času setkáváme s jistým stupněm abstrahování, jak jsem se o tomto jevu zmiňoval výše v kontextech malířství. Jestliže Susan Sontag píše ve svém eseji O fotografii, že malíř konstruuje, zatímco fotograf odhaluje[2]; dnes pak můžeme nadneseně říci, že malíř odhaluje skrze již pořízené fotografie (práce hyperrealistů) a fotograf konstruuje.

2 SONTAG, Susan. *O fotografii.* Praha: Paseka, 2002. s. 87. ISBN 80-7185-471-9

PŘÍTOMNOST DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Dokumentární fotografie zaznamenala v posledních letech obrovský odklon od svých tradičních hodnot. Cílem dokumentární fotografie bylo odjakživa zaznamenání okolní reality, avšak s jistým emocionálním účinkem na diváka. Přičemž tento účinek je pro dokumentární fotografii jako takovou velmi důležitý. Myslím si, že je nezbytně nutné rozlišovat mezi reportážní a dokumentární fotografií, kdy reportážní fotografie ve svém utilitárním vzezření nemusí na diváka nutně emotivně působit, dokonce nemusí mít přehnané technické a kompoziční kvality, musí však informovat. Přesto ale, když dobrý reportér překročí hranici popisnosti, se samozřejmým zachováním pravdivosti, může pak klidně prostřednictvím velmi kvalitního dokumentárního souboru popisovat skutečnosti a publikovat takovéto fotografie v tisku s podstatně silnějším konečným vyzněním, než kdyby se uchýlil pouze ke své popisné fotografii. Tento jev, tedy přesah reportážní fotografie k dokumentární, v české žurnalistické fotografii velice chybí a bude jen dobře, když se toto obrátí k lepšímu. Kvalitní obrazové soubory, kdy fotografové cestovali za svým dílem, byli dobře ohodnoceni a měli jistotu publikování ve svém „domácím" médiu, se vytratily ruku v ruce s masovým nástupem digitalizace a internetu, potažmo příchodem televize již v dřívějších letech.

Podobný trend lze zaznamenat i v samotné dokumentární fotografii. S nástupem „věku informací" bychom mohli pojmenovat také „věk všudypřítomných fotoaparátů" bez jakýchkoli nadsázek. Vždyť lze položit naprosto fundamentální otázku a sice — existuje ještě někdo, kdo by nikdy nestisknul spoušť fotoaparátu? Samozřejmě nyní očekávám negativní odpovědi, ty se však budou týkat zejména obyvatel rozvojových zemí třetího světa. V prostoru Visegrádské

čtyřky, který je mým stěžejním hlediskem, se domnívám, že nežije mnoho lidí, kteří by neměli alespoň nějakou zkušenost s fotografií. Chtělo by se říci, proč zde vlastně o této problematice uvažuji...
V době, kdy téměř každá rodina vlastní fotoaparát by bylo možné hovořit o naprosté všudypřítomnosti a všudyvytvářenosti dokumentární fotografie. Denně vznikají kvanta fotografií ať už s uměleckými ambicemi anebo pouze jako záznam žité skutečnosti.

Zde se ale cesty oné dokumentární fotografie poněkud rozcházejí. Představme si příkladně tři typy fotografů. Jako první skupinu mám na mysli profesionální fotografy — *reportéry*. Druhé si představme *dokumentaristy* v pravém smyslu slova, tento smysl vysvětlím posléze. A nakonec *běžné uživatele* fotografie, tj. tvůrci rodinných a záznamových fotografií.

V první skupině tvoří autoři novinářských agentur, či freelance fotografové. Jejich každodenním cílem je přinášet svědectví o okolním světě, přičemž v tuto chvíli nehraje roli, zda pracují v dalekých a pro nás exotických zemích anebo zaznamenávají třeba politické události své země. Tento přístup k fotografii je v dnešní době čím dál méně podporovaný (ve srovnání s dřívějšími léty, kdy významní fotografové cestovali po světě a přinášeli své fotografické eseje, které byly zvěřejňovány v periodikách). Navíc lze hovořit o jisté časové úzkosti a tedy o takřka nemožnosti bližšího sžití se s prostředím a obyvateli, které fotografují. Tento časový pres je jednoznačně zapříčiněn oním věděním, že můžeme mít fotografie okamžitě v redakci. Automaticky se po fotografech vyžaduje po exponování usednutí k počítači a odeslání fotografií do redakcí na opačné straně zeměkoule — jen to médium, které doručí svým čtenářům „ty nejčerstvější a nejdokonalejší" zprávy může v dnešním detabuizovaném světě obstát. Lidé chtějí vidět fantasknosti, fotografy to nutí k výběru a vytváření mnohdy až hienických fotografií. Počítačová manipulace, koláže a retuš už jsou v dnešní reportáži bohužel samozřejmostí. Média se bulvarizují, snaží se přinášet okamžité fantastické reportáže a to vede k tomu, že fotograf–reportér musí fotografie pořídit pokud možno co nejrychleji a nemůže de facto čekat třeba na lepší a vhodnější okamžik, snímek, kompozici.

Druhou skupinu tvoří fotografové — dokumentaristé, o kterých hovoří Martha Rosler následovně: „Dokumentární fotografové si například často myslí, že se musí stát 'zúčastněnými pozorovateli' — součástí skupiny nebo subkultury, jejíž členy

fotografují — nebo udržovat intenzivní kontakt se členy skupiny."[3] V této věci se s jejím názorem naprosto ztotožňuji a domnívám se, že takovýto přístup by byl velice prospěšný pro reportéry, kteří často sklouzávají (právě díky časovým možnostem omezeným z finančních důvodů a důvodů uvedených výše) až k fantasknosti a přílišné povrchnosti. Z vlastní zkušenosti vím, že zžití fotografa a fotografovaných, případně fotografovaného prostředí, vytvoření určitého osobního vztahu, je často nezbytnou součástí fotografické práce a bez tohoto empatického obeznámení může být fotograf ochuzen o možnost vytvoření kvalitních obrazů. Na druhou stranu je ale nutno dodat, že v tomto případě je na autora kladen další neméně významný aspekt, kterým je, myslím, zachování si určité objektivity a nadhledu. Umět překonat i přátelské vazby a nahlížet na scénu neutrálně je samozřejmostí.

Konečně se dostávám ke třetí skupině, tedy k laickým uživatelům fotografických přístrojů. Ti zaznamenávají své okolí buďto kvůli zachování zážitků z dovolených či pracovních cest, ale také jako záznamník pro všechno. Předchozí věta se jeví dosti zmateně, stejně jako je zmatená dnešní doba v užívání média fotografie.

„Zaznamenávání úspěchů jednotlivců v rámci rodiny (jakož i jiných skupin) je nejstarším lidovým užitím fotografie. Nejméně po jedno století je svatební fotografie stejně důležitou součástí obřadu jako předepsané ústní formule. Fotoaparáty provázejí rodinný život. Podle sociologického průzkumu vlastní ve Francii fotoaparát většina domácností, avšak u rodin s dětmi je pravděpodobnost vlastnictví dvojnásobná. Nefotografovat děti, zvláště když jsou malé, je znakem rodičovské lhostejnosti, stejně jako nepózovat pro maturitní fotografii je gestem adolescentní vzpoury."[4]

Ostatně fotografii potkáváme naprosto všude. S jistotou ji lze pojmenovat jako nezastupitelný fenomén dnešní doby. Jen těžko si dovedeme představit svět bez fotografie. S příchodem fotografie v první polovině 19. století společnost zaznamenala její obrovský rozmach a posléze také dostupnost široké veřejnosti. Domnívám se, že tehdejší prostředí bylo srovnatelné s posledními léty digitální fotografie. Fotografují všichni a všechno. Na světě snad už neexistuje věc, která by nebyla někdy vyfotografována.

---

3 ROSLER, Martha. Post-dokumentaristika, post-fotografie?. In: *Marta Rosler*. Praha: Langhans Galerie Praha, 2008. s. 33.

4 SONTAG, Susan. *O fotografii.* Praha: Paseka, 2002. s. 14. ISBN 80-7185-471-9

SVĚTOVÝ VÝVOJ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Na následujících řádcích této kapitoly záměrně pominu samotný vznik dokumentární fotografie a začnu hned obdobím života **Henri Cartier-Bressona** a vznikem slavné agentury *Magnum Photos*. Cartier-Bresson prosazoval silně humanisticky orientovaný dokument a k člověku přistupoval s pokorou a úctou. V souvislosti s jeho tvorbou začal být užíván termín *rozhodující okamžik*, který prosazoval takový moment expozice, který zastaví děj v nejvyhrocenějším okamžiku, ze kterého bude čitelné co tomuto předcházelo, ale také jaký děj bude následovat. Tento trend si fotografové z Magnum Photos poměrně rychle osvojili a řada autorů pracovala v tomto duchu bez extrémních kvalitativních a stylových výkyvů. V sedmdesátých letech však ve Spojených státech vzniklo hnutí *The New Color Photography*, zastoupené především **Williamem Egglestonem** a **Stephenem Shorem**. Oba tito autoři razili cestu statické a deskriptivní fotografie, kterou můžeme zcela klidně považovat za dokumentární. Fotografovali prázdné americké silnice vedoucí odnikud nikam, billboardy uprostřed stepi, benzínové pumpy uprostřed měst apod. Lavírovali na pomezí krajinářské (vycházeli z bohaté americké tradice) a dokumentární fotografie. Velmi uvědoměle pracovali s barvou a často užívali téměř čtvercového formátu, čímž se významně lišili od „klasického bressonovského dokumentu", který respektoval políčko kinofilmu. Jejich fotografie byly určitě svěžím impulzem pro další vývoj a věřím, že řada současných autorů, byť nevědomě, na tvorbu The New Color Photography navazuje.

Období osmdesátých let 20. století bylo tímto pohledem výrazně ovlivněno, do dokumentární fotografie se začala s úspěchem vřazovat barevná fotografie a v Evropě pracovali paralelně studenti v německém Düsseldorfu s podobným vizuálním cítěním. Zde působila známá dvojice manželů Becherových a zejména

Bernd Becher pracoval jako pedagog na místní univerzitě. Posléze se pro jeho ateliér vžil termín *Düsseldorfská škola fotografie* a toto se stalo puncem kvality a nálepkou pro fotografy, kteří byli silně ovlivněni tvorbou manželů Becherových a ve svých pracích na ně bezprostředně navazovali. To znamená, že užívali přímých pohledů, deskriptivních a prostých, statických, pro někoho možná až nudně vyhlížejících. To ale není nic, co by ubíralo na jejich kvalitách, spíše naopak. Jejich tvorba byla vysoce intelektuální s německou střídmostí, precizností, ale i chladem. Jeden z nejznámějších absolventů tohoto ateliéru je **Andreas Gursky**, který aplikoval deskriptivnost a statický pohled do fotografií architekur s dokumentárním charakterem. Tohoto užil v souboru o supermarketech, kdy kladl důraz zejména na zobrazení jejich interiérů, potažmo ale také na život mezi regály. Z nadhledu fotografuje nadpřirozenost a mimozemskost těchto prostor, v uličce mezi regály s nepočitatelným množstvím potravinářského a drogistického zboží se ztrácí nakupující člověk. Jeho fotografie jsou reakcí na nezadržitelně postupující konzumerismus. Jeho tvorba působí až opartově, mozaikově vyhlížející obrazy jsou po bližším ohledání rozpoznány a člověk neví, co by k tomu řekl. Je zajímavé, jak rozdílné okamžiky sociálního vývoje lidí jsou již na fotografii zaznamenány a jaké nás asi ještě čekají. Gursky velmi pozoruhodně využil těchto marketových prostor. Běžně příchozí návštěvník totiž nikdy nevidí tu monstrozitu prostorů, ve kterých se pohybuje a nakupuje. Nikdy nemůže současně vidět svůj regál a zároveň člověka na druhé straně, nikdy neshlédne všechny regály najednou, aby viděl, v jakém prostředí se vlastně ocitá. Gursky vytváří téměř voyerské pohledy odkudsi těsně pod střechou. Možná chtěl také naznačit to, jak je každý zákazník hlídán kamerami, které jsou umístěny v podobném místě, odkud Gursky exponuje. Jestliže Gursky k tomuto skutečně takto přistupoval, máme před sebou fotografie, které jsou bezprostředním výplodem konzumu. A jestliže se zamyslíme nad tím, kolik takovýchto pohledů produkuje každá kamera v sebemenším marketu na světě, tak nejen že Andrease Gurského bychom měli zařadit jako vrcholného představitele pop-artu, ale současně uznat, že konzum dal za vznik skutečně kvalitním uměleckým dílům.

Druhý absolvent Düsseldorfské školy se zaměřil v jednom ze svých projektů na návštěvníky muzeí a galerií, byl jím **Thomas Struth**. Ten dosáhl dokonalé fúze dokumentu a deksriptivního odstupu a s atraktivností je užil ve svých fotografiích. V obrazech je něco, co člověka provokuje, ale není to samotná architektura

a interiéry galerií, nejsou to ani zobrazení lidé, je to ono *punctum*[5], které zmiňuje Roland Barthes v eseji Světlá komora. — „(...) neboť punctum je také bodnutí, malá trhlina, malá skvrna, malý řez – a znamená též hod kostkou. Punctum nějakého snímku, toť ona náhoda, která mne v něm zasahuje (zasahuje mi rány, probodává mne)." Je to jednoduše něco, co diváka zasáhne, probodne, postihne, zaujme jeho pohled, aniž by kdokoli věděl proč. Bude to zřejmě právě ona jinakost, novost, vytříbenost a určitá odosobněnost či anonymita, kterou se Struthovi podařilo sugestivně zachytit.

Když píši o německém vlivu a o tendencích ve Spojených státech amerických, musím ještě zmínit nezastupitelnou a unikátní roli britské dokumentární fotografie. Pro dokonalé postižení mého tématu mi postačí se zaměřit pouze na tvorbu **Martina Parra**. Ten ve správný čas přišel s novým pohledem a dal tak impulz k pozdějšímu vývoji dokumentární fotografie ve světovém měřítku. Když jsem v úvodu zmiňoval Henri Cartier-Bressona, tak jej připomenu ještě nyní. Bresson byl poměrně zásadně proti přijetí Martina Parra do agentury Magnum a jeho fotografie dlouho nebyl schopen přijmout a uznat jejich kvality. Když se nad tímto zamyslíme, tak se téměř není čemu divit. Vždyť Henri Cartier-Bresson zastával ryze dokumentární fotografii, humanistickou, sociální, černobílou. A najednou přišel Martin Parr se svým dokumentem, který je sice dokumentární, ale silně asociální, sarkastický, téměř až výsměšný vůči fotografovaným. Tak to ale Parr jistě nezamýšlel, myslím si, že mu jde především o postižení a popsání stavu společnosti jako celku, než aby škodil jednotlivcům na jeho fotografiích. Právě na tvorbě Martina Parra mohu demonstrovat onen vývoj dokumentární fotografie a již nechám na každém čtenáři, nechť si udělá závěr sám. Jedním z prvních jeho souborů byl *A Fair Day* (fotografie ze západního pobřeží Irska) a *Bad Weathers* (Špatné počasí). Tyto soubory zpracovával zejména v sedmdesátých a osmdesátých letech, pracoval ještě na černobílý materiál a můžeme tvrdit, že fotografie měly ještě humanistického ducha, i když Parrův nezájem o rozhodující okamžik je patrný již nyní. Následoval cyklus barevných dokumentárních fotografií *Last Resort* (Poslední útočiště), na kterém pracoval v průběhu osmdesátých let (1983—1986) v New Brighton v Anglii. Již zde autor ukazuje svůj sarkastický pohled na maloměšťácký způsob života střední třídy, která byla ve Velké Británii nejrozšířenější vrstvou,

5 BARTHES, Roland. *Světlá komora, Poznámka k fotografii.* Praha: Agite/Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8

také díky politiky Margaret Thatcherové. Martin Parr byl fascinován střední třídou, sám byl její součástí, a říkal si, že když všichni fotografují vydělené sociální vrstvy, tak on zkusí naopak zpracovat téma o té své, nejrozšířenější. Řadě lidí se zvýšil životní standard a začali cestovat, poznávat svět. Zejména proto Parr na přelomu osmdesátých a devadesátých let vytváří další soubor *Small World*, později *Bored Coupels*, *Common Sense*, *Think of England*, *Think of Germany* apod. Zaměřuje se na problematiku společnosti, ironizuje střední třídu, naturalisticky fotografuje jídla, spálenou pokožku opalujících se lidí na pláži a vše s do té doby neobvyklým detailem. I přesto, že si zachovává dokumentárnost, abstrahuje a vyřezává detaily z všední reality, kterým se často ani nechce věřit. Bohužel mám ale z Parrovy tvorby pocit, že své téma a pohledy vyčerpal a nachází se v situaci, kdy sice má určitou svou „značku", ale diváky již jeho pohled nezajímá tolik, jako tomu mohlo být na konci osmdesátých let. Nyní fotografuje například luxus, který rovněž publikoval, ale zdaleka nedosahuje takové přesvědčivosti a kvalit, jaké vidíme třeba na fotografiích z Nového Brightonu.

Nicméně za jeho tvorbou mohu prohlásit, že dokumentární fotografie se v průběhu společenského vývoje proměňuje v závislosti na současném vnímání a nelze ji oddělit od společnosti lidí. Fotografové stále hledají nové přístupy. Parr v počátcích pracoval v tradiční černobílé formě, která se mohla vzdáleně blížit Bressonovskému pojetí. Později však spolu se správným britským humorem začal užívat barvy, odcizil se částečně od lidí, udržuje si značný odstup a ironizuje, téměř se až vysmívá. Nyní se můžeme zeptat, zda je takový přístup správný. Domnívám se, že přinejmenším není vůbec naškodu. Považuji ale za velmi důležité zachování tradičnějších přístupů, které se ale mohou z těchto „postdokumentů" v lecčems přiučit a obohatit ku prospěchu obou postupů.



Stephen Shore

William Eggleston





Andreas Gursky

Thomas Struth







Martin Parr

Bad Weathers
Common Sense
Last Resort



ČESKÁ DOKUMENTÁRNÍ TRADICE

Fotografický dokument u nás doznal řady změn. Dávno je tomu, kdy si společnost (záměrně píši tento obecný termín, protože tento druh fotografie byl přijímán širokou veřejností) pod tímto pojmem představila černobílé fotografie se sociálním apelem upozorňujícím na život menšiny žijící třeba nedaleko od divákova domu. V šedesátých, sedmdesátých či osmdesátých letech 20. století existovalo v České republice neobyčejně silné zázemí dokumentárních fotografů. Příkladně nemohu opomenout geniální práce Josefa Koudelky, Viktora Koláře či Jindřicha Štreita. Zastoupeny byly také velmi výjimečně ženy, práce Dagmar Hochové nebo Markéty Luskačové dosáhly nadčasového významu. Práce výše zmíněných autorů jsou postupem času mnohokrát prověřeny a přesto setrvaly na špičce české produkce. Proč tomu tak je?
Jejich práce jsou intenzivní, hluboké, procítěné, plné pochopení fotografovaných (samozřejmě také fotografujícího), nepochybně vznikaly vzájemnou důvěrou (zejména práce Jindřicha Štreita) a citlivostí fotografů.

Josef Koudelka vytvořil dílo, které bude aktuální stále. Ať už jsme jeho fotografie sledovali před deseti lety, nyní anebo se k nim uchýlíme v budoucnu — jsem s jistotou přesvědčen, že vždy nám nezbyde než smeknout a dlouho sledovat se zatajeným dechem. Koudelka ve fotografiích snoubí nejen společenskou aktuálnost, ale také výraznou uměleckou hodnotu vytvářenou dokonalou kompozicí, výběrem tématu a dalšími aspekty. Jeho fotografie jsou prostředkem k uvolnění mysli stejně jako návodem k zamyšlení. Nad jeho fotografiemi nemůže někdo nepřemýšlet. Mají v sobě energii, která nenechává diváky lhostejnými. Koudelka má ojedinělý talent, který velmi účině spojil s neutuchající prací a dal tak za vznik jeho *Cikánům*, souboru *Exily* a řadě dalších.

Viktor Kolář sice odcestoval po nástupu socialismu do Kanady, záhy se však vrátil, protože měl niternou potřebu zaznamenat život v „jeho Městě". Pracuje jinak než ostatní, své subjektivně-dokumentární fotografie nosí často latentně uchovány v mysli a čeká, až mu je realita promítne před objektivem. Nepracuje v cyklech a uzavřených souborech, tak jak je tomu u ostatních jmenovaných autorů. Jeho celoživotním souborem je *Ostrava* se vším tím, co k tomuto městu patří. Jeho fotografie nejsou ale depresivním vhledem do tohoto za socialismu průmyslově a dynamicky se rozrůstajícímu městu. I ve fotografii cestujících dělníků za prací je jakási poezie, poezie všedního a zcela běžného dne. Hledá obecnější roviny, nachází své kompozice a exponuje pro další generace. Jeho fotografie tvoří paměť tohoto Města se vším, co k němu patří. Ono slovní spojení genius loci je zde patrno z každé fotografie a nemůže tomu být jinak. Viktor Kolář zasvětil svůj život Městu a udělal dobře, lidé se k jeho fotografiím budou pravidelně vracet s nadšením, smutkem, vzpomínkami i radostí.

S Jindřichem Štreitem má Kolář společné zanícení pro místo, ve kterém oba žijí téměř celý život. **Jindřich Štreit** našel svůj dlouholetý zájem v Sovinci, malé vesničce na severu Moravy. Jejich práce se přesto diametrálně liší. Štreit ve svých fotografiích vytváří dokonalý, pravdivý, syrový avšak přesto mnohdy poetický obraz socialistické vesnice. S lidmi navazuje blízký a přátelský vztah, prohlašuje, že není schopen fotografovat lidi bez toho, aniž by se s nimi seznámil a promluvil. Z jeho fotografií je komunikační přístup k fotografovanému velmi patrný. Často nám může připadat, jakobychom nahlíželi přímo do kuchyní, ložnic, zahrad či obývacích pokojů, cítíme se přímo účastni Štreitově scéně. Díky jeho přístupu jsme ponořeni do děje a stáváme se součástí fotografií.

České prostředí však má díky své tradici řadu dalších významných osobností, které bych na následujících řádcích rád zmínil. Jedním z nich je jistě **Bohdan Holomíček**, který svým deníkovým přístupem k dokumentární fotografii jistě rozšířil dosavadní „vývojové trendy" u nás. Svým lidským pohledem exponuje poetické vhledy do života české společnosti. Spolu s Tomki Němcem, Karlem Cudlínem a dalšími se zařadil mezi fotografy prezidenta Václava Havla.
Jiří Hanke pracoval také v duchu dokumentárních hodnot, avšak mimo jiné s jistým konceptuálním přístupem — fotografoval každodennost z okna svého bytu a dal tímto za vznik velmi sugestivnímu pohledu na náměstí Svobody v Kladně od osmdesátých let do počátku 21. století. Vytvářel ale také portréty osobností umělecké scény s jejich rodiči. Fotografie byly jednoduché, stojící nebo sedící

postavy se dívají přímo a otevřeně do Hankeho objektivu. V sedmdesátých letech přicestovala do Prahy také Švýcarka **Iren Stehli**, jejímž prvotním cílem byla filologická studia na Karlově univerzitě. Brzy ale pochopila, že její nadšení leží ve skutečnosti na jiné fakultě a začala studovat na katedře fotografie FAMU. Tehdejší pražské domovy prodchnuté socialistickou atmosférou ji nadchly. Svým na první pohled velmi jednoduchým obrazovým stylem bez efektních příkras a stylizací nás vtahuje do prostých dějů. Fotografovaní si její přítomnost jistě uvědomují, na fotogrfafiích to ale není patrné, zdá se, že se chovají naprosto přirozeně. Tento „efekt" je fotografiím Stehli vlastní. Její empatický a lidský přístup k lidem ji přiměl k samozřejmému navázání bližšího vztahu s fotografovanými. Například i při práci na souboru o rybárně na Václavském náměstí tuto často navštěvovala bez kamery, aby se zžila s prostředím a získala pochopení personálu, ale také pravidelných návštěvníků. Začala rovněž vytvářet časosběrné cykly, což je trend, který je v současné době velmi oblíbený také na poli dokumentárního filmu. Vždyť Helena Třeštíková při práci na filmu Katka si také musela tuto osobu svým způsobem získat, musela ji přesvědčit o svém záměru, aby později mohl vzniknout přesvědčivý portrét mladé narkomanky. Podobně také Stehli pracuje na cyklu o *Romce Libuně* či bytovém domě na Žižkově. Fotografie Libuny se v důsledku staly jakýmsi románem o životě ženy obecně, jak sama píše Anna Fárová. Stehli se ale neuchylovala pouze k tématům, kdy bezprostředně pracuje s lidmi. Naopak si všímá také výloh obchodů a jejich proměn v průběhu politických změn. Můžeme tak vidět pozoruhodné proměny socialistického obchodního ducha, kdy ne zřídka bývaly za sklem portréty státníků nikoli samotné zboží, které je možné zakoupit, k postupnému zkapitalističtění a nástupu utilitární podoby konzumerismu. Iren Stehli i přes svůj nečeský původ se nesmazatelně zapsala do dějin české fotografie a místní poměry osvěžila příjemným pohledem člověka „z venku" na naši společnost.

Reportáže převyšující běžný průměr vytvářela také **Dana Kyndrová**. Již v této době ale pracovali někteří dokumentaristé ve významně odlišném stylu než fotografové, které jsem dosud jmenoval.

Zde cítím potřebu jmenovat trojici fotografů — Dušan Šimánek, Jiří Poláček, Ivan Lutterer. Všichni tito autoři byli zastoupeni na výstavě *9&9* v roce 1981 v Plasích u Plzně, kterou organizovala Anna Fárová a byla, řekl bych, důležitým okamžikem české fotografie vůbec.

Například **Dušan Šimánek** byl stejně jako Iren Stehli zaujat pražským Žižkovem a fotografoval zdi vystěhovaných bytů. Zajímaly ho vybledlé stěny, často

vytapetované nebo vymalované válečkovým vzorem a na nich zatmavené části, které byly před nedávnem zakryty poličkou nebo motoristickými vlaječkami. Dostává tak do fotografií zprostředkovanou tajuplnou přítomnost lidského bytí. O fotografiích můžeme hovořit jako o dokumentárních a to i přesto, že na žádné z nich se přímo nevyskytuje člověk. **Jiří Poláček** zase fotografoval rohové části pražských domů, užíval fleše pro dosažení zvláštní naturalističnosti a přesvědčivé „drsnosti" těchto fasád. Právě jeho přístup k deskriptivně pojaté fotografii je velmi nadčasový a současní dokumentaristé se k tomuto způsobu nejednou uchylují. O Poláčkových fotografiích napsala Anna Fárová následující: *Uprostřed města, na jedné z hlavních smíchovských ulic, je připraven prostor, kde může nastat drama, rohové činžáky mají hrozivé vzezření, vchody nás vtahují do nebezpečných prostorů, ohrada i zeď nesou vlastnosti kriminálních situací. Poláčkova denní cesta vede tudy domů a do práce. Dramatický a expresivní dojem zachycených scén je podtržen použitím techniky fleše při nočním světle. Domy se mění v přízraky, kontrast je zesílen, obyčejná realita potlačena. Civilizovaný svět vytváří věci strachu, děsu a obludnosti a určitým způsobem vidění je zde ta teze dovyjádřena.*[6]

A konečně zmíním **Ivana Lutterera**, který vytvořil soubor ze silvestrovské noci na Václavském náměstí. S nadsázkou by jej bylo možno považovat za předchůdce tzv. *nových dokumentaristů*. Začal pracovat s prvkem nadsázky, ironie, stejně jako Poláček užívá fleše. Jeho snímky působí syrově, sugestivně a nesmírně nadčasově, zároveň ale bilancuje na hranici s amatérskou fotografií, samozřejmě ale zcela vědomě. V tomto duchu tvoří také současní polští autoři, kteří záměrně lavírují mezi kýčem a amatérismem a znásobují tak naturálno scény. O tomto přístupu k současné dokumentární fotografii se více zmíním v části Polský kontext. Nad fotografiemi Ivana Lutterera se Fárová zamýšlí takto: *U fotografie je vždycky onen mikrookamžik zmáčknutí spouště jen finálním a vrcholovým bodem uzavírajícím dlouhou předchozí průpravu mentální i optickou. A zvláště u tohoto druhu nearanžované skutečnosti za ztížených nočních podmínek, kdy fleš poplaší lidi, je pohotovost reakce na situaci alespoň přibližně korespondující s představou prvořadá. Představa výjevu se nemůže samozřemě bezezbytku naplnit, protože je do jisté míry podmíněna náhodou, ale tato náhoda není tak nahodilá, jak by se snad mohlo zdát, neboť fotografovo hledání a vyčkávání je spjato jen se situacemi paralelními s jeho představou. Předchozí zkušenost je u Lutterera s takovýmto druhem nočních fotografických případů několikaletá. Je to výsledek jakési utkvělé myšlenky*

6 FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*, Praha: TORST, 2009. s. 556. ISBN 978-80-7215-369-5

zastihnout něco navíc ze skutečnosti, zvláštní odvahy a zvědavosti. Klade otázku, jací to byli lidé v noci v Praze 31. prosince od 16 hodin do 1. ledna 8 hodin ráno. Ale vidí svou pravdu a svou skutečnost, lidi jako herce psychologických rolí se sklonem k tragičnosti, přistižených in flagranti.[7] Podobné téma jako Lutterer zpracoval **Jan Jindra**, který fotografoval silvestrovské večery v hotelu Jalta v letech 1982 a 1984. Jeho práce kypí naturalismem rozvolněné atmosféry sexistického večírku. Scény flešuje a také do jisté míry předznamenává pozdější dokumentární fotografie.

Protože se hranice samotného dokumentu hlavně v posledních letech dosti rozmělňují do ostatních oblastí, zejména pak portrétu, zmíním zde ještě **Pavla Štechu**, který rovněž vystavoval v Plasích a zveřejnil zde svůj cyklus velmi bezprostředních portrétů chalupářů. Česká společnost se nacházela ve zvláštním schyzofrenním světě, kdy přes týden lidé pracovali ve státních podnicích, byli svázání ideologií, v pátek s rodinou sedli do automobilů a „jeli na chalupu". Právě tento úprk z městské socialistické každodennosti na venkov lze s nadsázkou považovat za jakýsi oficiální underground. Na chalupě si každý rozhodoval sám, dělal co chtěl a paradoxně si užíval svobody v ne zcela svobodné zemi. To se stalo pro střední třídu tehdejšího Československa jakousi samozřejmostí a právě v tomto našel Štecha střed svého zájmu. Fotografie chalupářů působí velmi svěže, lidé na nich vypadají uvolněně a spokojeně.

Na závěr jmenuji ještě dva fotografy, kteří svou reportérskou práci dělají na velmi vysoké úrovni a lze je s jistotou zařadit spíše mezi kvalitní dokumentaristy než ryzí reportéry. Jsou jimi Karel Cudlín a Antonín Kratochvíl. **Karel Cudlín**[8] v devadesátých letech vystřídal práci pro Prostor a Lidové noviny, v současné době spolupracuje s časopisem Respekt a Revolver Revue. Karel Cudlín i přes svou reportérskou práci se raději věnuje dlouhodobějším projektům, mimo jiné také z cest na Ukrajinu. Cudlín byl také jedním z fotografů Václava Havla. **Antonín Kratochvíl**[9] emigroval do Spojených států amerických, aby se později stal velmi slavným dokumentaristou, také založil skupinu VII. Jeho styl dynamické a expresivní dokumentární fotografie, kterou vytváří po celém světě, zejména v zemích s válečnými konflikty, měla nepostradatelný vliv na dokumentární fotografii obecně. Jeho fotografie jsou velmi silnými výpověďmi o životě člověka

7 FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*, Praha: TORST, 2009. s. 559. ISBN 978-80-7215-369-5

8 BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století.* Praha: KANT, 2009. ISBN 978-80-7437-026-7

9 tamtéž

a to také proto, že válečné konflikty fotografuje spíše v rovině běžných lidí než jako běžnou válečnou reportáž.

Tyto dnes už klasiky české dokumentární fotografie zde uvádím proto, abych mohl lépe zdůvodnit mé přesvědčení v nutnost zavední již známých, ale neužívaných termínů a volání po jejich aktivnímu užívání.

„V současné době prochází dokument další krizí, ztrácí totiž přístup k masovému publiku prostřednictvím tištěné žurnalistiky, a tím i velkou část jeho zájmu. Publikum se stále více upíná k televizi a ke zprávám, které zkreslujícím prizmatem senzacechtivosti, voyerismu a jakési neogotické citlivosti překrucují skutečnost. Je tedy možné, že dokument je druhem umění na pokraji vyhynutí; nicméně než ho vykážeme na smetiště dějin, pojďme se nad ním ještě zamyslet."[10] Martha Rosler zde sice zmiňuje dokumentární fotografii ve smyslu reportáže, ale v té úrovni, kdy reportér má čas na zžití se s prostředím a k tématu přistupuje zodpovědně, s dokumentární vážností, jak tuto problematiku nastiňuji dříve. Lze proto její tvrzení vztáhnout k dokumentární fotografii jako takové.

Zamyslíme-li se nad dokumentární fotografií dneška, nezbývá než s Marthou Rosler souhlasit a navíc její dojem násobit. Skutečně i já nabývám pocitu, že se kvalitní dokument vytrácí a práce, které jsou dnes považovány za dokumentární, by byly dříve přijímány jako průměrná reportáž, přičemž dnešní reportáž mnohdy nemá s kvalitní fotografií mnoho společného. Tuto skutečnost dokládají také poslední ročníky české nejvýznamnější soutěže novinářské fotografie Czech Press Photo. Jestli v soutěži boduje někdo s kvalitním dokumentárním souborem, pak jsou to často fotografové na volné noze, kteří tuto práci vytvořili spíše jako soukromý volný projekt, než aby pracovali pro nějaké médium.

10 Martha Rosler vyjadřuje toto znepokojení již ve svém eseji Post-dokumentaristika, post-fotografie? z roku 1999.
ROSLER, Martha. Post-dokumentaristika, post-fotografie?. In: *Marta Rosler*. Praha: Langhans Galerie Praha, 2008. s. 26.



Ivan Lutterer, *Praha 31.12. 1980 – 1.1. 1981*



Josef Koudelka, *Francie, 1973*

Iren Stehli, *Pražské výlohy*





Pavel Štecha, *Majitelé chat, 1970—1972*

Jiří Poláček, *PIKČRZ*



NOVÉ TENDENCE V ČESKÉ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII, NOVÝ DOKUMENT

„Od víceméně tradičně vnímaných pozic dokumentární fotografie se v druhé polovině devadesátých let začaly ostře vydělovat přístupy 'nového dokumentu', mající často prvky 'nové angažovanosti', které paralelně najdeme i v aktuální nedokumentární fotografické tvorbě. Formálně je pro nový dokument charakteristické nové užití i dříve známých technických principů, jako je individuální práce s barevností, zájem o flešové světlo včetně nejrůznějších kombinací s daným světlem i filtry nebo užívání specifických konstrukcí a formátů přístrojů. Inovátorské přístupy najdeme i ve formě adjustace děl a v systematickém rozrušování navyklých postupů. Pod touto na první pohled zřejmou technickou inovací je přítomna ještě výraznější proměna přístupu k fotografovaným. Oproti dřívějšímu reportážnímu odstupu nebo humanistickému obdivu ke snímanému člověku se zde objevují prvky ironie i sarkasmu. Nové jsou také autorské intence vztahování se ke skutečnosti: Pohybují se v široké škále od zdůrazňování subjektivity a autorského postoje, cílené angažování až po nezúčastněnou deskriptivnost a uvědomělé vymazávání přítomnosti autora mezi fotoaparátem a snímaným motivem. Do třetice je pro nový dokument charakteristická inovace obsahová. Často jsou sledovány proměny hodnot a životního stylu — aktuální dopady globálního světa na život lidí střední Evropy, jak je toto prostředí postupně atakováno západními trendy, infiltrováno médii a reklamními strategiemi. Novým rozsáhlým a ve střední Evropě dosud nepříliš vytěženým tématem je nová střední třída se specifickým systémem hodnot." Takto popsal novodokumentární přístupy Tomáš Pospěch v textu k výstavě Nový život, nový dokument, já se na něj pokusím navázat a jistě řadu jeho názorů zopakuji, protože se s nimi ztotožňuji.

Česká republika byla součástí východního bloku a proto má naše historie určitý scénář, ze kterého by bylo možné vyvodit některé pravděpodobnosti objasňující jiné směřování dokumentárních fotografů a proměny jejich fotografických přístupů

k realitě. Totalitní šeď střídala barevnost konzumu, lidé začali cestovat, poznávat západní země. Již v roce 1978 publikoval Vladimír Birgus článek o *nerozhodujícím okamžiku*, za jehož předchůdce považoval Augusta Sandera a jako přední autorku uznával Diane Arbus.

„V padesátých letech měl bressonovský styl rozhodujících okamžiků zcela neotřesitelnou vůdčí pozici nejen v reportážní fotografii zachycující konkrétní dramatické události, ale i v sociální fotografii a v tzv. *straight photography* — přímé fotografii, u nás někdy označované jako bezprostřední fotografie. Styl rozhodujících okamžiků, v době svého vzniku velmi progresivní a podněcující, se postupem let stával téměř závaznou normou pro celou oblast živé fotografie. (...) Nejvýznamnější reakcí na určitý akademismus bressonovské fotografie je styl, který bychom pro naše potřeby mohli s jistou tolerancí a rezignací na přesnost označit za styl nerozhodujících okamžiků. (...) Základem je popření Cartier-Bressonem propagovaného starého Lessingova pravidla nejpregnantnějších dramatických okamžiků, určujícího, že obrazy mají být pořízeny v kulminačním momentu zobrazovaného děje, z něhož nejlépe vyplývá jak to, co předcházelo, tak to, co bude následovat. (...) Převážná část fotografů pracujících ve stylu nerozhodujících okamžiků rezignuje na celkový obraz určité společnosti, neboť cítí jeho nutnou neúplnost. Diane Arbusová složila svou mozaiku americké společnosti šedesátých let ze záběrů, které na první pohled působí extrémně, ve skutečnosti však neobyčejně přesně postihují celou řadu charakteristických rysů této společnosti."[11]

Později byla také samotná Birgusova tvorba mylně považována za nerozhodující okamžiky, přitom on sám rozvíjel zejména *subjektivní dokument* a díky své pedagogické činnosti ovlivnil řadu mladých autorů. Černobílý sociální dokument tedy střídá barevný subjektivní, v němž se ještě násobí úloha autora. Obrazy jsou selektovány z každodenního pohybu lidí ve městech nebo na periferiích. Tento impulz později pokračoval a přetavil se v *nový dokument*, jak jej pojmenoval Tomáš Pospěch.

Spolu s Vladimírem Birgusem pak vytvořil výstavu *New Life, New Document*, tedy Nový život, Nový dokument, právě zaměřenou na prostor Visegrádské čtyřky. Domnívám se ale, že jejich výběr autorů byl příliš rozmělněný a apeluji proto na

11 BIRGUS, Vladimír, Nerozhodující okamžik, Československá fotografie, 1978, č. 3, s. 110–111. Přetištěno in: *Listy o fotografii*, 2001, č. 3, s. 48–50.

rozlišení *nových dokumentárních přístupů* a jakýchsi paradokumentů, které bych označil, stejně jako Marta Rosler, za *postdokumentární*.

Myslím si, že dokumentární fotografie doznala řady změn a je nanejvýše vhodné je nějakým způsobem rozdělit. Zde dochází k významnému momentu a sice — jestliže byla dokumentární fotografie považována za nearanžovanou, případně aranžovanou pouze ve smyslu rekonstrukce či zkonkrétnění situací, nechť se toto zachová a nové přístupy, které si současně tuto bezprostřednost uchovávají, pojmenujme jako NOVÁ DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE. V případě, kdy autoři přistupují k aranžovanosti takové, která je ze snímku silně patrná a konstruuje nové skutečnosti a mění souvislosti, bych zastával pojem POSTDOKUMENT. Jsem si však vědom, jak ošemetné a problematické toto dělení může být. Nelze vymezit striktní hranice dokumentární fotografie. Proto její dělení bude nutně subjektivní a bude na každém divákovi, jak si bude jednotlivou tvorbu toho kterého autora interpretovat a jak ji bude pociťovat. Smyslem mého dělení je poukaz na popsání změn v přístupech a jejich jednodušší členění, které nemusí být vždy bez výjimky.

Připustíme-li, že tradiční dokument, jak jsem se o něm zmiňoval dříve, pracoval se silnou sociální hodnotou a dbal na humanistický přístup, nový dokument pohlíží na člověka odlišně. Do popředí se dostává sarkasmus, ironie a nadsázka. Člověk nemusí z fotografií nutně vycházet nepoškozen, naopak fotografové svou prací mnohdy zesměšňují, vyvolávají humorné pohnutky. Druhým aspektem, který v devadesátých letech u nás sehrál významnou roli, je příchod nadnárodních společností a jejich vplynutí do české společnosti, která se díky tomuto začala cítit světovou. To však směřuje k jisté vycizelovanosti a ztrátě národní hrdosti. Lidé se nejednou stali figurkami developerů a mocenských zájmů a nejinak je tomu i dnes. Jedním z takových případů byla i výstavba rozlehlé výrobní haly na výrobu obrazovek LG.Philips Displays na periferii moravských Hranic. Samotné výstavbě předcházely velké problémy a spory s majiteli pozemků. Philips fungoval několik let a nyní výrobní areál přechází z jedné firmy na druhou. Dynamiku rozrůstající se společnosti a absurdnost firemních postupů dokonale zachytil **Tomáš Pospěch**. Na barevných fotografiích si pohrává s myšlenkou na lidský charakter, nadnárodní zájmy a jakýsi krajový patriotismus. V souboru účinně uplatňuje i onu zmiňovanou nadsázku a ironii. Do této doby Pospěch pracoval ve stylu sociálně dokumentární fotografie s patrným vlivem Jindřicha Štreita (toho času studoval Institut tvůrčí fotografie při Slezské univerzitě v Opavě) či spíše Exilů Josefa Koudelky. Našel však poučení v modernějších přístupech a vytvořil právě soubor s příznačným názvem

Look at the Future. Figury lidí staví do protikladu k monstrózním výrobním halám, které v hranické krajině působí neesteticky. Hranická philipska byla jednou z prvních vlaštovek, které se usazovaly v naší zemi. Zprvu developerské zájmy mohly vyvolávat nadšení, pocit jistot a pracovních příležitostí pro místní obyvatele. Hranice nejsou příliš velké město s mnoha zaměstnavateli. Svého času jsem zde také studoval na střední lesnické škole a tehdy jsme hovořili o možnostech uplatnění právě v těchto firmách jako projektanti parků v okolí gigantických hal. V Hranicích můžeme ale krásně vypozorovat, jak se tyto záměry míjejí se skutečností, protože dosud není okolí hal vyřešeno, chřadnoucí stromy střídají valy hlíny porostlé plevelem. Právě tato zdánlivá dokonalost vedla fotografy a umělce k tomu, aby ironizovali to, co majoritní společnost toho času vnímala jako pozitiva.

Dalším svěžím impulzem v české dokumentární fotografii byla moderní práce **Jiřího Křenka**, který se zabýval fenoménem supermarketů, což byl další symbol, byť ne zcela šťastný, přicházejícího kapitalismu. Fotografování v interiérech těchto obludných hal je však přísně střeženo, Křenek se proto rozhodl převážně pro dokumentování na parkovištích, i když několik fotografií z interiéru také publikoval. Užívá fleše a barevných filtrů a exponuje přízračné obrazy současné společnosti. Lidé působí jako by snad ani nepocházeli z řad našich sousedů a známých, vytváří nadpozemské obrazy divností, které lidé každodenně podstupují při obstarávání si zásob. V té době ale markety fungovaly v jejich čisté „obchodní formě". Lidé nakoupili a odjeli. V současné době se ale trend vyvinul dále, kdy se nakupování prodlužuje téměř na celodenní záležitost. Zákazníci nakoupí potraviny, naobědvají se v některé jídelně v interiérové ulici obchodní haly, ostatní kolemjdoucí jim nahlíží do talířů a potom jdou pokračovat v nákupu, tentokrát ale oděvů. Vše končí nákupem třeba zahradního nábytku na balkon panelákového bytu. Ježdění do nákupních center se v posledních několika letech stalo fenoménem, bez kterého by si jen málo lidí dokázalo život představit. Andy Warhol byl fascinován konzumem například také z fakticky možné představy, že když usedá večer k televizi s lahví Coca-Coly v ruce, může předpokládat, že stejnou láhev drží také prezident a další miliony lidí ve Státech. Mě konzum fascinuje z toho hlediska, že lidé se i přes hrůznost těchto prostor, přes skutečnost, kolik jídla nakonec skončí někde na smetišti, přes to, kolik času ztrácí s dětmi v dětském koutku, než aby šli na procházku do přírody, přes to, že téměř všichni musí přijet autem, protože jinak se do marketů nedostanou, a to i přesto, že jsou neustále bombardováni informacemi o zdravém životním stylu, stále věří tomu, že je to ideální program na víkendový

výlet. Křenek zachytil sugestivní obraz nakupujících, kteří se opravdu nacházejí chvíli v jakémsi vzduchoprázdu či mikrokosmu, aniž by si uvědomovali, co vlastně dělají. A ono Křenkovo vakuum působí velmi efektně a jen čas prověří jeho nadčasovost. Osobně ale předpokládám, že všechny takovéto účelnosti, jako jsou v tomto případě zelené filtry, vyprchají a diváka začnou trošku nudit — ostatně toto stejné předpokládám také s návštěvami nákupních center, tak kdo ví, zda pomíjivost aktuálnosti byla Křenkovi samozřejmá již při fotografování. Křenek ale na počátku 21. století zachytil další fenomény. Jedním z nich byly mobilní telefony, k tomuto tématu přistupoval podobně jako k hypermarketům, tedy s užitím fleše a barevných filtrů. Na základě Grantu hlavního města Prahy z Czech Press Photo 2001 pracoval na tématu satelitních městeček, které se v té době začaly masově stavět nejen v okolí Prahy. Vytvořil další sugestivní podobenství současného člověka, tentokrát v místech, které nejsou ani venkovem, natožpak městem. Výhledy z okna na hypermarket, architektura která o nadčasovosti nic netuší, rozpačité pohledy zpoza jednoduchého pletivového plotu. To je jen několik málo z výčtu Křenkovy tvorby.

Proč ale docházelo k těmto odklonům od černobílé sociální fotografie, co bylo impulzem pro autory, kteří našli svůj nový dokument? Jestliže se vrátíme do 80. let 20. století, tak vlastně zjistíme to, co zmiňuje Tomáš Pospěch ve svých přednáškách o Novém dokumentu a sice, že sociální dokument měl pozici téměř undergroundovou. Vždyť právě v této době byl Jindřich Štreit odsouzen za své pravdivé snímky z prostředí socialistické vesnice. Tomáš Pospěch v knize Česká fotografie 1938–2000 publikoval rozsudek Jindřicha Štreita v plném znění a můžeme se dočíst například toto[12]: *Obžalovaný však přibližně od roku 1979 zhotovil též větší množství fotografií, které snižují vážnost prezidenta. V dokumentaci jsou založeny ve svazku nadepsaném číslem I. Jde zejména o fotografii I./3, kdy zachytil situaci, jak voják v době zemědělské brigády hraje na ubytovně uprostřed velikého nepořádku na housle a na parapetu okna je nevhodně umístěn portrét prezidenta ČSSSR, dále o fotografii I./16, kde skupina mužů popíjí alkohol a nad touto situací visí opět v krajně nevhodném prostředí portrét prezidenta republiky a konečně o fotografii I./19, kde si muž a žena navlékají plynové masky pod portrétem prezidenta. Tento poslední snímek — v případě, že je posuzován ve všech souvislostech a s ohledem na další tvrobu autora — vyjadřuje navíc militarizaci státní správy.* A přitom Štreit pouze selektoval své pohledy běžné socialistické vesnice

12 POSPĚCH, Tomáš (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice: DOST, 2010. s. 234. ISBN 978-80-87407-01-1

severní Moravy s užitím absurdních a surreálných poloh. Tuto funkci už dokument pomalu ztrácí. Po sametové revoluci cítila společnost jistou euforii z pro ně nově otevřeného světa. Vše, co přicházelo ze západu, bylo přijímáno s otevřenou náručí a s nadšením. Jakoby měli lidé klapky na očích a díky tomu nevnímali i negativa tohoto splývání s kapitalistickými kulturami. Posléze přicházelo to, na co v našich podmínkách nikdo nebyl zvyklý. Masově se nakupovalo, všeho byl najednou dostatek a snad možná i přebytek. Tyto skutečnosti musely nutně znamenat i změnu pohledů fotografů. Ti se vlastně začali s posměškem dívat na proměňující se společnost a jakoby chtěli říci — zbláznili jste se?! Tuším, že by právě z těchto proměn a vlivů mohla pramenit ona změna pohledu.

Čeští autoři začínají fotografovat také v zahraničí a tak třeba **Svatopluk Klesnil** cestuje po Evropě a fotografuje přehlídky krav. Opět užívá fleše a jednoduchých pohledů, ale také podhledů, které zdůrazňují absurdnosti samotných situací. Krávy jsou v roli modelek, jsou osvětlovány reflektory, aby případní zájemci měli možnost dokonale zkontrolovat jejich kvality. Klesnil soubor pojmenoval jako *Chvíle šampionů* a znovu klade důraz na nadsázku a ironii.
Dříve jsem hovořil o slévání hranic mezi jednotlivými žánry a tak je dnes možné jako paralelu k chalupářům Pavla Štechy přiřadit *Chataře* **Davida Macháče**. Pojmenování jeho souboru není ale natolik přesné jako tomu bylo v případě Štechy, hodilo by se spíše označení *zahrádkáři*, protože vypovídá o jiném fenoménu. Ve svých čtvercových barevných kompozicích totiž Macháč portrétuje lidi žijící v Opavě, kteří odpoledne v pracovních dnech odjíždějí do svých zahrádek, které mají často v koloniích na periferii. Je to vlastně takové Štechovo chalupaření v malém mikroregionu a dalo by se říci mikroklimatu městskovenkovské sociální identity. Jakoby již lidé neměli tolik nutnosti opouštět celé město a stačí jim pouze odebrat se na svých pár čtverečních metrů, ze záhonku si vybrat čersvtou zeleninu, které ale není tolik, aby večer nemuseli dokoupit zbytek v marketu, ugrilují si maso a prohodí pár slov se sousedními zahrádkáři, se kterými se běžně potkávájí na sídlišti. Macháč sice pracuje jako portrétista, z jeho fotografií ale cítíme určitý bezprostřední okamžik, který mne vede k zařazení jeho tvorby do otázky nového dokumentu. Své modely, kteří jsou autentičtí a skutečně na svých zahrádkách, nijak markantně nestylizuje, spíše ponechává na nich, jakou polohu sami pro sebe zvolí. Alespoň to lze z jeho fotografií vypozorovat.

Macháč komponuje své fotografie do čtvercového formátu, který užívá i **Evžen Sobek**, ačkoli k tématu o lidech u novomlýnských nádrží na jižní Moravě přistupuje

mírně odlišně. Jeho soubor *Život v modrém* by bylo možno označit spíše jako vycházející z prací Rineke Dijkstry. Rineke Dijkstra portrétovala mládež v plavkách na pláži Baltského moře. Fotografie jsou na první pohled jednoduchým konstatováním, avšak máme možnost sledovat promyšlenou práci s gesty a psychologií portrétovaných. Sobek dokumentuje život kolem rozlehlých vodních nádrží, portrétuje lidi na plážích, rybáře, kolemjdoucí. Do cyklu zařazje také deskriptivní fragmenty okolní krajiny. Kompozice jsou jednoduché a často nerušené členitostí okolí. Všímá si také předmětů, které člověk expanduje do přírody a tyto fragmentárně a s citem zobrazuje a účinně tak propojuje témata v sociologický obraz pobřežního společenství. Zajímavě rovněž pracuje s ironizujícími prvky, které jsou v kontrastu s hrdinskými pohledy některých portrétovaných.

Spojení nového dokumentu s portrétní fotografií je zcela patrné v tvorbě módních autorů Dity Pepe a dvojice Štěpánky Stein a Salima Issy. Ačkoli vytváří velmi kvalitní módní fotografie, ke své práci přistupují poměrně bezprostředně a v jejich dílech můžeme vytušit určitou dokumentárnost a paradoxně nearanžovanost. Tato je však pouhým domněním diváka, protože jinak jsou fotografie pečlivě aranžovány a scéna svícena. Pepe a dvojice Stein a Issa tak tvoří jakýsi předěl mezi dokumentární a inscenovanou fotografií, který si samozřejmě vytvářím trochu uměle, protože jinak je jistě řadíme mezi módní fotografy, případně portrétisty. **Dita Pepe** ale sama sebe stylizuje například do role partnerek vybraných mužů (soubor *Portréty s muži*) a obléká si šaty jejich skutečných žen. Scénu nepřetváří do dobových zkratek, vše nechává skutečné a poplatné době a místu vzniku. Toto mě vede k uvažování nad určitou formou dokumentu, i když ne zcela plnohodnotného. Fotografie jsou statické a deskriptivní, hlavní úlohu zde sehrává portrét, ale přesto fotografie nesou informaci o době v níž vznikly. Můžeme vypozorovat módní styl daného období, sociální vrstvy, ale také aktuální architektonické trendy.

Štěpánka Stein a Salim Issa a jejich soubor *Little Hanoi* zase v podstatě dokumentuje pražskou tržnici, kde žijí a pracují především asijští přistěhovalci. Stein a Issa opět přistupují k práci dokumentárně, i když inscenují a scénu svítí flešemi. Teď vyvstává otázka, zda se tedy jedná o dokument, případně jaký, anebo nikoli. Rozhodnutí je velmi subjektivní, jejich práce je možné klidně považovat za postdokumentární, ale toto dělení by bylo pouze teoretickým expostem, protože sami autoři pracují jako portrétisté. Domnívám se, že by ale nebylo zcela nemístné alespoň jejich vybrané práce považovat za postdokumentární. Stein a Issa nebyli ale

první, kteří fleší „vypíchli" postavu z potemnělého okolí. Nechali se volně inspirovat bulharskými fotografy, také autorskou dvojicí, *Borisem Missirkovem a Georgi Bogdanovem*. Posledně zmiňovaní pracovali podobným způsobem již v devadesátých letech a v roce 2003 měli výstavu v Pražském domě fotografie kurátorsky připravenou Evou Hodek, což určitě na českou dvojici zapůsobilo a nasměrovalo jejich styl následujících let.

Protože se dokumentární fotografie velmi dynamicky vyvíjí, jsme svědky jejího rozdělení do poměně vyhraněných poloh, které jsou již na samotné hranici považovatelnosti za dokument. O těchto polohách budu hovořit jako o postdokumentárních.

Štěpánka Stein & Salim Issa





Tomáš Pospěch
Look at the Future



Svatopluk Klesnil
Chvíle šampionů



Jiří Křenek
Hypermarkety



Dita Pepe

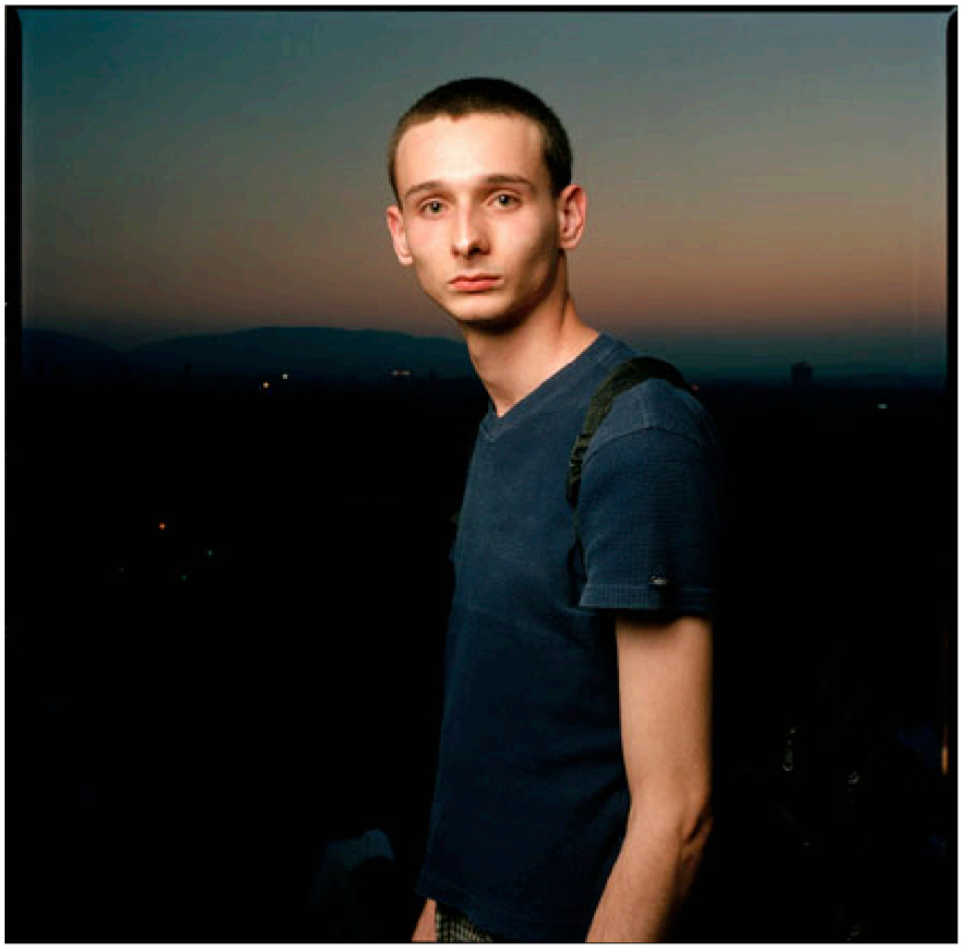
Štěpánka Stein & Salim Issa

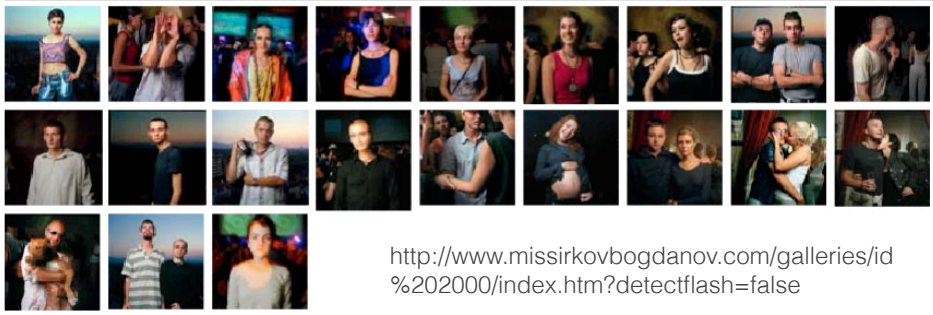


ID 2000

1999

Boris Missirkov a Georgi Bogdanov





http://www.missirkovbogdanov.com/galleries/id%202000/index.htm?detectflash=false



Evžen Sobek, *Život v modrém*

POSTDOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE

Když jsem hovořil o proměnách sociálního zázemí před a po roce 1989, stejně tak můžeme označit za průlomové desetiletí na sklonku druhého tisíciletí. V období komunismu byli lidé zvyklí spolu blízce komunikovat, drželi jaksi pospolu téměř v duchu budovatelských hesel *společně k lepším zítřkům* apod. Než ale jako přizpůsobení společnosti heslům je možné tuto jednotu popsat jako intuitivní společenské žití a vzájemnou podporu. Komunikační prostředky byly telefony přidrátované doma ke stěně a psané dopisy. Média fungovala pouze tradičně jako tištěná, rozhlasová a televizní. Vezměme v úvahu tento fakt a zamysleme se nad tím, co se od tohoto proměnilo, bez ohledu na to, zda k lepšímu, či horšímu. Jistě se změnila lidská komunikace, která v současné době inklinuje čím dál častěji k odcizení do dvojkové soustavy virtuálního světa. Fenomén sociálních sítí u nás zasáhl bezprostředně a v posledních několika málo letech. Zejména mladí lidé se raději sejdou v podvečer u „facu", než aby si zašli na dvorek zahrát fotbal, jako tomu bylo třeba v mém dětství. Masově se rozšířila komunikace přes internet, veškeré dopisy se posílají elektronickou poštou a málokdo ještě najde chvilku k napsání skutečného papírového. Když rozvinu toto sociologické zamyšlení, můžeme hovořit také o snížení znalostí a ovládání vlastního jazyka, které jde právě ruku v ruce s komunikačním stylem. Slušné oslovení, pozdrav, interpunkce, malá a velká písmena se u mnoha lidí stávají abstraktními pojmy. Přes veškerou internetovou blízkost, kdy můžeme komunikovat s přáteli na opačné straně zeměkoule, však paradoxně dochází k odcizení lidí uvnitř společnosti. Mezilidské vztahy velmi rychle chladnou.

Na přelomu století poznáváme také digitální fotografii, se kterou se lidé v západních zemích mohli setkat samozřejmě i dříve. Dlouhou dobu se zdálo, že tato

neohrozí postavení analogové, protože kvalita výsledných tištěných fotografií zdaleka nedosahovala výsledků klasických postupů. Netrvalo ale ani deset let tomu, aby se většina fotografů konvertovala v digitální zasvěcence. Protože ale digitální aparát produkuje jakýsi univerzální snímek, který je nutné interpretovat v soustavě jedniček a nul, stejně jako informace, komunikaci, zábavu a podobně, byli fotografové vedeni k nevyhnutelnému užívání software. Někteří se uchylovali k banálním efektům a jejich fotografická tvorba směřovala kvalitativně rychle dolů a zpět se již nikdy nedostala. Mladí autoři, kterým byly tyto postupy přirozenější a spíše jen tuší existenci vývojek, se velmi rychle etablovali a počítačových úprav užívali s rozmyslem a invencí.

Jsme v období, o kterém jsem se zmiňoval v úvodu mé práce. Tedy že současní fotografové opět inklinují k malířskému pracovnímu postupu. Mám na mysli ony nezbytné počítačové úpravy, díky nimž autoři často pracují spíše postprodukčně. Invence a myšlení nad výsledným obrazem se tak posunulo od stisku spouště spíše ke kliknutí myší. To ale neplatí bez výjimek. V postdokumentární fotografii je příznačná jistá antihumanitárnost, odosobněnost, anonymita — tuto skutečnost vnímám jako vynucenou paralelu k obecnému vývoji společnosti. Fotografy, jejichž tvorbu je možné zařadit do postdokumentární, již nezajímá člověk jako jedinec, jeho problémy, vydělenost, jako tomu bylo třeba v undergroundovém pojetí sociálního dokumentu osmdesátých let. Člověk je na jejich snímcích využit pouze jako figurka k interpretačnímu záměru toho kterého autora. V obraze není podstatné, zda jsou lidé autentičtí, anebo tam byli vsazení produkcí autora. Jsou svým způsobem figurínami, které fotograf využívá k vlastnímu velmi přesnému konceptuálnímu záměru. Výše uvedené a přesvědčení v jeho pravidvost mě právě vede k apelu na zavedení a aktivnímu užívání termínu *postdokument*. Jsem přesvědčen, že již není možné vše zahrnout pojmem dokumentární, případně nový dokument. Postupy jsou již natolik odlišné a de facto inscenované, že již není možné hovořit o dokumentu. Přihlédneme-li ke skutečnosti, že fotografie zcela svůj dokumentární náboj neztratily, bylo by zahodno přistoupit k zavedení termínu POSTDOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE, POSTDOKUMENT.

POSTDOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE U NÁS

Musím ale přiznat, že v českém prostředí nenalzneme příliš mnoho postdokumentárních autorů, avšak mé tvrzení z předcházející kapitoly bych si dovolil demonstrovat na fotografiích Daniely Dostálkové a Tomáše Pospěcha.

Když Tomáš Pospěch fotografoval již zmiňovaný v Hranicích se rozpínající LG.Philips Displays, soustředil svůj zájem hlavně na prosazení se gigantické společnosti mezi moravskými lidmi, dokumentoval bezprostřední okamžiky před a po výstavbě výrobní haly a zahájení provozu. **Daniela Dostálková** k podobnému tématu přistoupila rozdílně. V souboru *The Town I Like (2006)* dokumentuje již pokročilé stadium vývoje nadnárodní společnosti, fotografuje snahy o zavedení nám cizí pracovní morálky, všímá si robotizace lidí. U Pospěchových továrních fotografií cítíme ještě fragmenty jeho předchozího černobílého dokumentu, kdežto práce Daniely Dostálkové mají již jiný, chladný charakter. Již nejde primárně o mezilidské vztahy, o vztahy mezi člověkem a životním prostředím či architekturou. Jde především o manipulaci prací, o chladný výrobní proces, který člověka využívá pouze jako článek ve výrobním řetězci. Dostálkové se podařilo onu bezcitnost ve fotografiích obsáhnout. Lidé se tváří tak nějak zvláštně, ani ne nešťastně, možná spíše rozpačitě. Nikdo zatím neví, kam bude jejich další směna následovat. Pracovníci při rozcvičce, asijští manažeři hledící ven přes okno a očekávající lepší zítřky, levitující pánové v montérkách, nekonečné poloprázdné regály se složkami. Člověk nabyde pocitu určité nedokonalosti, prázdnoty, nevědomí jak dál. Ve fotografiích je uplatněno vše, co můžeme zahrnout pojmem postdokumentární.

Jednak je to na první pohled čitelná *inscenace*, nyní není důležité, do jaké míry bylo inscenace užito, ale v souboru jsou zařazeny fotografie, které působí pravdivě,

vidíme ale též takové, u kterých váháme, co tím vlastně chtěla autorka říci a jak vlastně vznikly. Tedy inscenace.

Druhý moment postdokumentu je určitá *abstrahovanost* v pohledech, v oné lidskosti. Člověk na fotografii působí *figurativně*, nikoli jako živá bytost. Jedná se tedy o určité *odosobnění*, o kterém se častokrát v této práci a souvislosti zmiňuji. Lidé nejsou lidmi, jsou prázdné tělní schránky bez citu.

A v neposlední řadě je to anonymita fotografa a celková *scéničnost obrazu*. Na běžných dokumentárních fotografiích totiž jsme schopni pochopit děj, vžít se do role fotografa, procítit fotografii. Scéna v těchto případech působí živě, čistě, přesvědčivě. Zatímco na Dostálčiných fotografiích přemýšlíme, zda je vůbec něco takového možné, jak k tomuto momentu mohlo dojít. Vnímáme roli fotografa téměř jako skrytého režiséra, nikoli nezištného pozorovatele.
Tento přístup Dostálkové je první, který jsem na tomto místě chtěl uvést. Druhým je *Bezúčelná procházka* **Tomáše Pospěcha**. Pospěch v tomto souboru věnuje svou pozornost fenoménu amatérského fotbalu. Objíždí vesnice a menší města a fotografuje muže, kteří si poměřují své síly na trávníku. K tématu sice přistupuje dokumentárně, ale ne v pravém smyslu slova, proto tento soubor vnímám jako postdokumentární. Zde bych ještě rozvinul předešlé teze o charakteristice postdokumentární fotografie. Další neméně důležitou vlastností je jistá *koncepčnost*. V případě Bezúčelné procházky je to nepřítomnost balónu. Fotbal je míčová hra, ale Tomáš Pospěch se rozhodl míč nezachytit na jediném snímku. Navíc opět volí momenty, kdy hráči vypadají téměř nepřítomně, fyzicky jsou na trávníku, ale myšlenkami úplně někde jinde. Opakovaně pracuje s vědomím ironie a nadsázky. Užívá středové kompozice pro zbanálnění situace, která se už tak sama předem jeví. Fotografuje sice při akci, ale v mikrookamžicích statičnosti, která dává tušit, co se asi v tom momentě odehrává nebo co teprve přijde. Nejde ale o fotbal v prvé řadě, jde o vztah člověka ke krajině, mužů ke svému volnému času, fotografie jsou vzpomínkou a upozorněním zároveň na fenomén, kterým si mnoho mužů v naší zemi prochází.

Uznání postdokumentární fotografie bude velmi subjektivní záležitostí, protože každý člověk může její atributy vnímat rozdílně, byl bych ale rád, kdyby se základní diferenciace podařilo v budoucnu spolehlivě vymezit. Dále budu zmiňovat práce autorů Visegrádské čtyřky, jejichž tvorba je s ostatními velice úzce provázána.



Daniela Dostálková, *The Town I Like, 2006*

Tomáš Pospěch, *Bezúčelná procházka*



VISEGRÁDSKÝ KONTEXT

V zemích Visegrádské čtyřky, tedy v České republice, Slovensku, Maďarsku a Polsku, sdílíme velmi podobný historicko-politický vývoj, zejména pak po druhé světové válce, kdy nejen výše jmenované státy se staly součástí „východního bloku".

Tato podobnost však kupodivu ne zcela koreluje s vývojem fotografie, což bych ostatně téměř se samozřejmostí předpokládal. Ve druhé polovině 20. století panovaly v těchto státech různé převažující přístupy k fotografii obecně, což se později promítlo do vývoje tradiční dokumentární fotografie[13]. Kupříkladu Polsko bylo ne zcela prospěšně ovládnuto teoriemi, estetikou a koncepcí *Rodné fotografie Jana Bulhaka*[14], Slovensko se přílišnou tradicí dokumentární fotografie chlubit nemůže, ačkoli i zde pracovalo několik kvalitních autorů — Karol Kállay, Martin Martinček, ale také Čech Karel Plicka. Zatímco Maďarsko a Česká republika mají významněji zakořeněny tradice tohoto odvětví fotografie. Z Visegrádské čtyřky vychází český dokument jako nejbohatší, což se ostatně projevilo a stále projevuje působením na fotografy ostatních zemí. Zejména pak polští autoři jsou velmi úzce spjatí s českým prostředím a paradoxně zpětně po tom, co studium ITF probudilo polský dokument, začínají tito autoři ovlivňovat české dokumentaristy.

13 Tradiční dokumentární fotografií mám na mysli takovou, která vychází z prací například Henri-Cartier Bressona či jiných členů Agentury Magnum Photos.

14 SZEWCZYK, Krzysztof. *Nový polský dokument*. Bakalářská práce, FPF SU v Opavě, ITF 2010. s. 17.

POLSKÝ KONTEXT

Na tomto místě by bylo možná intuitivnější psát o Slovenské republice, ke které máme tradičně i mentálně nejblíže, záměrně zde ale volím Polsko, protože to je právě v dokumentární fotografii úzce spojeno s českou scénou. Jak jsem již zmiňoval, polská fotografie byla konceptuálně zaměřena a dokument zde neměl v podstatě žádné zázemí. To se ale výrazně změnilo po tom, co polští autoři začali studovat na Institutu tvůrčí fotografie při Filozoficko-přírodovědecké fakultě Slezské univerzity v Opavě (dále jen ITF). Tento trend nastartoval již v devadesátých letech významný polský fotograf **Piotr Szymon** (1957—2005). Věnoval se tradiční černobílé dokumentární fotografii se silným sociálním kontextem. Mimo jiné fotografoval *Kalwarii Zebrzydowskou*, kde v letech 1998—2000 vytvořil soubor *Poutníci*, který věnovala Slezská univerzita oficiálním darem do Vatikánu. Jeho tvorba je plná lidskosti a pochopení. Po jeho studiích jej následovala řada studentů, která je čím dál intenzivnější. Dokonce se v Polsku pro ITF zažil termín *Opavská škola fotografie* a studium se stalo bez nadsázky fenoménem a určitou značkou. Polští studenti zde hledali útočiště právě v dokumentární tvorbě a tak se o ITF dlouho hovořilo jako o dokumentární škole, což sice byl v devadesátých letech převažující styl, ale nikdy nebyl v takové převaze, že by ostatní fotografie, jako portrétní či krajinářská, byla zcela odsunuta a zapomenuta. Tvorba prvních polských studentů byla silně ovlivněna osobností Jindřicha Štreita, avšak v posledních letech s probíhajícími změnami uvnitř dokumentu se stylové vyhranění posunulo již dále, zejména k barevnému zpracování.

Jedním z pozdějších studentů a výrazných autorů je **Mariusz Forecki**. Ten nedávno publikoval svou tvorbu o Polsku z období mezi lety 1989 a 2009 v knize *I Love Poland*. Právě v jeho tvorbě můžeme vypozorovat podobný vývoj samotného

dokumentu, jako tomu bylo u nás. Zprvu fotografoval černobíle, věnoval se životu v ulicích měst, pracoval víceméně v duchu subjektivního dokumentu. Později ale užívá fleší a barevných filtrů. Jeho přístup je velmi podobný fotografiím Jiřího Křenka z parkovišť před markety. Celý soubor je v modrém tónu, Forecki jej pojmenoval *Blue Box*. Fotografuje proměny společnosti s příchodem a přijetím západních standardů a norem v postkomunistickém Polsku. Opět nacházíme paralely k chování českých autorů, kteří se po roce 1989 zaměřovali na podobná témata. Forecki navštěvuje velké festivaly, párty a sešlosti lidí. Nyní si můžeme dobře uvědomit, jak důležitý je styl fotografie a jak je velmi ovlivněn dobou a prostředím, v němž pracujeme. Není možné autenticky zachytit atmosféru nějaké houseparty na černobílý materiál, respektive možné to je, ale domnívám se, že sugestivních účinků můžeme lépe dosáhnout užitím barevného materiálu či umělým svícením. Scéna potom za těchto okolností získá na dramatičnosti a lépe koresponduje s „módním" životem. Mentalita lidí se proměnila, z pokorných a empatických osobností se staly agresivní a exhibicionistické loutky a Forecki je s úspěchem ve svých fotografiích využívá.

Mariusz Forecki se věnuje své zemi a dokumentuje její proměny v čase, kdežto jiní fotografové cestují často do východních zemí a zaznamenávají odlišné kultury. Jedním z nich je také **Adam Tuchliński**, který pravidelně fotografoval sociálně-politickou atmosféru v Bělorusku, dokud nebyl v roce 2005 zatčen a na pět let mu byl zakázán vstup. Vytvářel také soubory na Ukrajině a mnohé další reportérské zakázky, které často přesahovaly k portrétní fotografii.[15] Pracuje cílevědomě s barvou a částečně spolupředurčuje směřování novější polské fotografie. K jeho generačním kolegům patří, kromě jiných, dnes možná nejvýraznější autor **Rafal Milach**[16]. Ten na sebe poprvé mezinárodně upozornil cenou World Press Photo za soubor *Mizející cirkus*. Milach k tématu přistupuje pokorně, s lidmi jistě komunikuje, stylizuje a dokonale pracuje se světlem, kterým navozuje jedinečnou atmosféru. V Polsku je značná fascinace východními zeměmi, řada autorů cestuje na Ukrajinu či do Ruska a přináší svědectví z těchto míst. Polští autoři mají také mnohem silnější zázemí tištěných médií, než je tomu u nás. Respektive médií, kterým záleží na jakémsi estetickém měřítku zveřejněných fotografií. Těžko říci, zda je to těžce

15 BIRGUS, Vladimír. Adam Tuchlinski. *Photorevue* [online]. [cit. 2011-06-06]. Dostupný z WWW: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2008050001>. ISSN 1214-2913

16 BIRGUS, Vladimír. Rafal Milach. *Photorevue* [online]. [cit. 2011-06-06]. Dostupný z WWW: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?cisloclanku=2008030010>. ISSN 1214-2913

vydobytá pozice kvalitních reportérů anebo zodpovědná práce redakcí. Ať už je to jakkoli, tak nejlepší autoři mají možnost publikovat fotografie nejen v celostátních novinách *Gazeta Wyborcza*, ale také třeba v *Newsweek Poland* a jiných. Odtud rovněž dostávají nejednu zakázku.

Zejména Rafal Milach rozšířil polský nový dokument a vtisknul mu novou tvář. Fotografie jsou specificky barevné, mírně desaturované, silně kontrastní a naturalistické. Toto později přebírá řada dalších autorů. Rovněž se zejména v Polsku rozšířil takový přístup k dokumentu, který je fúzí vědomého amatérismu, voyerismu a technické nedokonalosti. Takto Rafal Milach fotografoval reklamu pro House a vyhrál první cenu na New York Photo Festival 2011. Fotografie jsou zpracovány s rozvolněnou atmosférou a přirozenou živočišností dnešních mladých lidí.

Rozvoj a nástup dokumentární fotografie byl v Polsku velmi bouřlivý a dosud téměř všichni polští studenti ITF jsou dokumentaristé. Když vzpomenu další autory, nesmím opomenout **Grzegorze Klatku**, který svou dokumentární fotografii pojal konceptuálněji, avšak s velmi osobitým výsledkem. Když pracoval před několika lety v Praze pro Deník, tak vytvořil soubor de facto portrétních fotografií lidí v automobilech, kteří stojí a čekají v kolonách. Svůj fotoaparát Klatka umístil za zadní sklo svého automobilu a dálkovou spouští přes notebook exponoval. Máme možnost voayersky sledovat nepřítomné a znuděné pohledy lidí, kteří jsou často těsně před vypršením trpělivosti. I přesto, že fotografie jsou statické, hrají určitou dynamikou, nepředvídatelností následujícího děje. V tomto místě mohu uplatnit své předešlé tvrzení o odosobnění ve společnosti. V době předsociálněsíťové lidé spolu blízce komunikovali, scházeli se a fotografové k tvorbě rovněž přistupovali jaksi osobně. A stejně jako se lidé od sebe komunikačně vzdalují, také fotografové hledají nové pohledy. Na Klatkových fotografiích vidíme jeho odizolovaný přístup k realitě. Je uzavřen, možná i uzamčen, ve svém automobilu a dokumentuje své okolí. Čekající lidé ale vypadají podobně opuštěně. Můžeme si představit, že stojí v jedné koloně společně s dalšími několika desítkami lidí a i přesto jsou osamocení a znudění. Přitom stačí tak málo — třeba vystoupit a prohodit slovo se stojícím sousedem. V koloně, potažmo ve fotografiích Grzegorze Klatky, lze velmi dobře interpretovat sociologický pojem *masová anonymita*.

Téma odcizení a vyprázdněnosti zpracovával také **Konrad Pustola**. K tématu ale přistupuje rozdílně, zcela jiným způsobem i tematickým zaměřením. „Je to vyprávění bez příběhu, víceméně deskriptivní popis, výběr toho, na co bude

zaostřeno, co bude zachyceno a co nikoliv. Mnohdy je dokonce patrna snaha o maximální ukrytí autora za svým dílem. Zdrženlivý tvůrce si zde klade za cíl neovlivňovat, nemanipulovat, pouze se dívat, třídit a interpretovat. Takový fotograf obvykle usiluje o formální i technickou jednoduchost obrazu, který má v maximální míře zrcadlit realitu."[17] Jeho fotografie jsou analogiemi Düsseldorfské školy, architektur manželů Becherových. Pustola totiž fotografuje novostavby, avšak nedokončené, nezabydlené, prázdné. Sleduje výstavbu architektury současných rodinných domů a fotografuje moment zastřešené hrubé stavby. Někomu mohou jeho obrazy připadat obyčejně, nezajímavě, bezmyšlenkově. Možná to tak skutečně je, ale nyní se můžeme zeptat, zda stejně nezajímavé a bezmyšlenkovité nejsou náhodou i samotné stavby třeba v satelitních městečcích? Vždyť je to městský neprostor, kam se majetní lidé jezdívají pouze vyspat a i přesto mají obrovské domy. Na malých zahradách tráví často naprosté minimum času, se sousedy nenavazují přátelské vztahy, jak tomu bylo dříve na venkově. Jeho fotografie tuto paradoxní opuštěnost a anonymitu vystihují ještě dříve, než se majitelé těchto nemovitostí stihnou nastěhovat.

Deskriptivně přistupuje k fotografii také **Urszula Tarasiewicz**, která vyhledává části buďto architektur nebo společenských stop, nejčastěji takových, které ne zcela odpovídají představám moderní společnosti. Můžeme tak sledovat fragmenty socialistické architektury, monstrózního hotelu, pojízdného bufetu s hranolkami a další.

Principem kolektivního portrétu přistupuje k dokumentu **Przemyszlaw Pokrycki** v práci *Rites of Passage*. Fotografuje rodinné události polské střední třídy, zajímá se především o společné sezení po svatém přijímání, svatbách a dalších významných rodinných událostech. Téma zpracovává ve dvou rovinách. Jednak osoby stylizuje do středu fotografií, portrétuje pouze rodiče a děti, případně manželský pár, ale také fotografuje spontání skupinky lidí v nevelkých místnostech a dosahuje tak dynamických efektů mimo jiné také díky mnoha různě směřujícím pohledům.

V roce 2006 připravil kurátor *Adam Mazur* výstavu *Noví dokumentaristé* pro Centrum současného umění ve Varšavě[18]. "Název výstavy vědomě odkazoval na slavnou expozici *New Documents*, která byla zahájena 6. března 1967 v newyorském Muzeu moderního umění, na níž se ukázaly práce tehdy málo známých fotografů

17 Takto Tomáš Pospěch komentuje fotografie Pawla Grześe z vesnice Mieleszky již v září 2006 a když tuto větu vytrhneme z kontextu celého jeho textu, je snadno aplikovatelná na práce mnohých současných fotografů nového dokumentu.

18 SZEWCZYK, Krzysztof. *Nový polský dokument*. Bakalářská práce, FPF SU v Opavě, ITF. s. 29.

jako byli Diane Arbusová, Lee Friedlander, Garry Winogrand a William Eggleston."[19] *Jak píše Adam Mazur, „postava nového dokumentaristy, na nějž se výjimečně hodí benjaminovský termín ‚výrobce' (německy Produzent), se situuje do prostoru nikoho, někam mezi uznávané koncepce aktivity umělců a fotografů, vyhledává a dokumentuje fragmenty reality, které by v podstatě mohl nafotit každý, ale nakonec to nedělá nikdo ".*[20] Mimo to, že Mazur do výstavy zařadil většinu mnou doposud zmiňovaných autorů, zahrnul do ní též práce Igora Omuleckého.

V kapitole Přítomnost dokumentární fotografie píši o analogiích ryze amatérského využití fotografie v souborech profesionálů. Fotografie **Igora Omuleckého** toto bezezbytku splňují. Omulecki tvoří také fotografie, jenž jsou naturalisticky propoceny potem portrétovaných mužů, kteří v duchu nerozhodujícího okamžiku pózují před fotoaparátem. Díky tomu vznikly sugestivní portréty mužů, kteří se tváří odvázaně a bezprostředně, někdy můžeme mít pocit, že jsou na hranici vulgarity i přesto, že v podstatě nic tak vulgárního se na fotografiích neděje. Účinku je dosaženo pouze jednoduchou kompozicí, autentickým amatérismem s flešovým světlem a částečná rezignace na technické kvality. Podobně odvázaně působí také práce *Fauna a Flora* **Kuby Dabrowského**. Ten v nich zachycuje člověka ve zvířecím převleku, a fantasknost a absurdnost umocňuje užitím barev a fleše. Jeho fotografie jsou ale díky převlekům a maskám dosti samoúčelné a tudíž je považuji za přespříliš inscenované, avšak s dokumentárními principy.

Polský dokument se stal v posledních pár letech velmi silným, mnoho mladých autorů má již nyní vliv na vývoj ostatních a čeští autoři v tomto ohledu nejsou výjimkou.

19 SZEWCZYK, Krzysztof. *Nový polský dokument.* Bakalářská práce, FPF SU v Opavě, ITF. s. 30.

20 tamtéž, s. 31.



Piotr Szymon

Rafal Milach





Konrad Pustola

Grzegorz Klatka





Igor Omulecki

Przemyszlaw Pokrycki



SLOVENSKÝ KONTEXT

Ve Slovenské republice měl tradiční dokument snad jen několik autorů, jenž přesahovali svou tvorbou běžný průměr a podařilo se jim více prosadit do povědomí. Jedním z nich byl **Karol Kállay**. Ten fotografoval zejména v 50. a 60. letech 20. století poetické pohledy do života lidí, a to nejen na Slovensku, ale pracoval také v Řecku. Jeho styl byl v duchu humanistické fotografie, kontakt s lidmi a sociální empatie jsou faktory v jeho práci velmi patrné. Vytváří příjemné poetické pohledy na život člověka v několika místech Evropy. Nevyhledává vyhrocené situace, pouze nějak skrytě pluje životem ostatních. Na slovenském venkově zase fotografoval **Martin Martinček**, který také fotografuje humanisticky, zaměřuje se ale především na obyčejného člověka a zachycuje patriotický a dalo by se říci také etnografický obraz slovenské vesnice první poloviny 20. století. Ve druhé polovině 20. století se prosadil také **Tibor Huszár**. Ten pracuje stejně jako další autoři tohoto období v humanistickém duchu na černobílý materiál. „Zatímco v 70. a 80. letech dokument stál ve slovenské fotografické tvorbě ve stínu inscenované fotografie a intermediálních děl a byl výrazně reprezentován jenom několika tvůrci starší a střední generace, především Martinem Martinčekem, Karolem Kállayem, Ľubem Stachem, Jurajem Bartošem a Stanem Pekárem, dnes má daleko výraznější postavení. Hlavní zásluhu na tom mají zejména autoři, kteří se začali výrazně uplatňovat až v 90. letech: Andrej Bán, Alan Hyža, Martin Marenčin, Martin Kollár, Jozef Ondzik, Lucia Nimcová a několik dalších."[21]

Po delší odmlce dokumentu na Slovensko tedy upozornil **Andrej Bán**, na něhož později navázali další autoři. Bánovy fotografie jsou stále silné svým sociálním

21 BIRGUS, Vladimír. Sídliště Andreje Balca. *Photorevue* [online]. [cit. 2011-06-06]. Dostupné z WWW: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?nazevclanku=&cisloclanku=2006040301>. ISSN: 1214-2913

cítěním a humanistickým přístupem. Při fotografování s lidmi komunikuje, neparazituje a neironizuje jejich životy. Vytváří tak práce, které respektují poslání dokumentární fotografie. Fotografuje v zahraničí, dokumentoval nepokoje a vyhlášení nezávislosti v Kosovu, organizuje také humanitární činnost. Bezprostředně na Andreje Bána navázal ve své rané práci Andrej Balco. Z této „tradice" se začaly vynořovat další zajímavé tvůrčí přístupy k dokumentární fotografii a autoři začínali hledat nové postupy a možnosti uvnitř samotného stylu. Domnívám se, že mladí autoři, kteří velmi rychle etablovali své nové vize a dařilo se jim to, byli k tomuto spíše schopni právě pro to, že v jejich prostředí chyběla silnější tradice, než tomu bylo například v České republice. Dřívější deficit se jim proto stává paradoxně výhodou a výzvou pro další práce.
Jedním z impulzů pro nový vývoj dává ve Spojených státech žijící Slovák *Mišo Suchý*[22], který pracoval jako jeden z prvních slovenských autorů s barevnou dokumentární fotografií s ironickým a humorně laděným podtextem.
Na něj navázal, nevím však zda zcela vědomě, anebo se oba tito fotografové vydali intuitivně stejným směrem, **Martin Kollár**, jehož práce můžeme označit jako zásadní pro vývoj dokumentární fotografie ve středoevropském měřítku.

Kollár pracuje jinak, užívá barevného materiálu, jeho humanismus je potlačen ironií, absurditou a nadsázkou. V běžných až téměř banálních situacích hledá momenty, které mohou v divákovi vyvolat úsměv, ale také zamyšlení se nad sebou samými. Když jsem hovořil o tom, jak kapitalismus zapůsobil na socialistickou společnost, co to vyvolalo v dokumentární fotografii, tak stejně tyto okamžiky cítíme také v Kollárových fotografiích. S tím rozdílem, že se nevěnuje bezvýhradně tématům s kapitalismem souvisejícím. Naopak, sleduje proměny uvnitř společnosti, v její mentalitě a vnímání. V jednom ze svých souborů se zaměřil na svatby. Nefotografuje ale samotný akt, ani popisný reportážní dokument svatebního dne. Pouze deskriptivně podává výpověď o místnostech, kde jsou lidé ochotni vstoupit do svazku manželského. A právě v těchto fotografiích vidíme, jak se potkává novodobá společnost v dosud mnohdy socialistických interiérech. Lidé se ale již tváří jinak, nejsou to pohledy sklíčené režimem, také to nejsou přátelská gesta, která byla v „bývalém režimu" jistě vroucnější. Jsou to již jiní lidé, kteří působí v dřívějších místnostech mírně nepatřičně. Cítíme určité *punctum*, které vštěpuje tomuto souboru jinakost. V dalším cyklu *Nothing Special* Kollár sleduje obecné

22 za upozornění na tohoto autora děkuji Tomáši Pospěchovi

proměny slovenské společnosti. Svůj pohled nesvazuje s jedním místem, tematicky velmi široce přistupuje k banálním situacím všedních dní. A tak třeba pozorujeme folklorní vazby slovenského národa ve fotografii koní a lidí v interiéru, nebo sledujeme kulturistku, která zřejmě těsně před vystoupením pumpuje svalstvo gumou omotanou kolem kliky dveří ze sedmdesátých let kdesi na chodbě možná kulturního domu. Jeho fotografie jsou plné sarkasmu, ale snad také pochopení a téměř až lítosti.

Podobně jako Kollár, přistupuje ke slovenské společnosti také **Martin Marenčin**. Soubor *Slowly Slovakia* rozdělil do několika menších cyklů a v jednom z nich se věnuje koexistenci reklamy se společností. Také fotografuje na barevný materiál, avšak s poměrně zvýšenou saturací. Jeho práce opět působí absurdně a abstraktně zároveň. Cítime ono nadšení z přicházejícího konzumérismu, spontánnost společnosti a otevřenost na jedné straně a lhostejnost a odevzdání na druhé.

Martin Kollár ani Martin Marenčin neužívají fleší a jestli ano, tak velmi výjimečně a střídmě. Na Slovensku však působí také autoři, kteří se jednak poučili z prací Kollára, případně Marenčina, ale přistupují navíc k užití umělého osvětlení a scény doflešují. Mám na mysli některé práce **Šymona Klimana** a **Jozefa Ondzika**. Fotografie Klimana působí sice dokumentárně, ale je možné vysledovat určité inscenace, zaměření se na jednu osobu scény na níž právě fleší upozorňuje a ona se tak stává ústřední pro celou fotografii. Jozef Ondzik mimo jiné navštěvuje festivaly a koncerty a zde fotografuje fanynky v prvních řadách. Jeho pohledy tak jsou plné napětí, kterého je poměrně jednoduše dosaženo pohledem na mladé fanynky, které sledují cosi, co je nám, divákům, skryto. Tento princip vidíme rovněž ve fotografiích Thomase Struth z galerií a muzejí.

Vrátím se ale zpět k Andreji Balcovi, který, jak jsem psal v úvodu této kapitoly, ve svých raných pracích navazoval na Andreje Bána. **Andrej Balco** zprvu užíval černobílých materiálů a téměř v české sociálně-dokumentaristické tradici pracoval na prvních souborech. Později, jistě pod vlivem nové vlny slovenských autorů jejíž byl sám součástí, přešel k barevnému materiálu a vytvořil velmi přesvědčivý portrét slovenských sídlišť. *„Zachytil v něm různé situace na nevzhledných panelových sídlištích v Bratislavě, Pezinku, Michalovcích, Košicích a Velkých Kapušanech: tři dívky v plavkách (jedna dokonce v monokinách) se opalují na poasfaltované střeše domu v Pezinku, s níž si přes veškerou její neútulnost a absenci romantiky vytvořily oázu klidu, skupina mužů nese uprostřed uniformních bratislavských paneláků ohromný kříž, chlapec spí v typizované*

sídlištní ložnici pod exotickou tapetou se skákajícími delfíny, dvojice středního věku znuděně sedí vedle sebe a usilovně kouří. Balco umí podobně jako Martin Kollár i ve zdánlivě zcela triviálních scénách vyhledávat prvky groteskнosti a absurdity, kontrapunkty různých motivů, spojení ubíjející každodennosti a snahy z ní uniknout, reálna a surreálna, materiálního a duchovního světa. Jeho fotografie mají specifický humor, který však není samoúčelný, ale pomáhá ve výstižné zkratce zvýraznit symbolické vyjádření mnohých závažných sociologických či psychologických témat mezilidských vztahů, vztahu člověka k ubíjejícímu uniformnímu prostředí, prolínání tradičního životního stylu s globálním konzumem. Důležitá v jeho fotografiích je i jejich formální stránka s vytříbenými a přitom neotřelými kompozicemi a invenčním využitím barvy."[23] Ke komentáři Vladimíra Birguse celkem není, co bych dodal. Balco skutečně velmi působivě zpracoval téma sídlišť, své pohledy hledal po celém Slovensku. Je patrné, že s lidmi musel navázat bližší vztah, aby se dostal do jejich soukromí a mohl vytvořit také Birgusem zmiňovanou fotografii ležícího muže pod romantickou tapetou s delfíny. Jen jako paralelu k němu bych rád zmínil práci **Vitkora Szemzö**, který ale svůj zájem omezil pouze na bratislavskou *Petržalku*. Tyto fotografie jsou však vzdálenější Balcovu dokumentu, jsou „pouhými" vhledy do krajiny panelové zástavby, ačkoli vzhledem k množství lidí a určité mimozemskosti, mají estetický i filozofický přesah.

Andrej Balco se ale neomezil jen na ryze dokumentární přístup. V dalším souboru *Domésticas,* věnovaném brazilskému prostředí, si všímá vztahu rodiny, respektive majitelů nemovitostí či domácností a jejich služebných. Vytvořil tak zajímavý soubor, který je dokladem vztahu těchto dvou lidí zcela odlišných sociálních vrstev. Dokladem lidskosti a smíření každého se svou situací. K tématu přistupuje portrétně, lidé na jeho fotografiích jsou statičtí, sedí, stojí. Fotografie postrádají veškerou dynamiku a působí příjemně umírněně. Pozice lidí, postoj, posez, vše Balco užívá k dosažení výrazu, který by byl čitelný a jasně interpretovatelný pro diváka. Andrej Balco ale také nadále pracuje na spíše reportážních zakázkách, díky kterým fotografoval na Ukrajině na projektu o městečku Antracit a jeho průmyslu.

Jestliže bych měl jmenovat autora, který má nejblíže k postdokumentárnímu pojetí, určitě by jím byla **Lucia Nimcová**. Ta na sebe upozornila již dřívějším cyklem *Instant Women*, který je portrétem života slovenské ženy. Není to ale humanistický portrét, jaký vytvořila například Iren Stehli, ale opět jsme diváky slovenského

---

23 BIRGUS, Vladimír. Sídliště Andreje Balca. *Photorevue* [online]. [cit. 2011-06-06]. Dostupné z WWW: <http://www.photorevue.com/phprs/view.php?nazevclanku=&cisloclanku=2006040301>. ISSN: 1214-2913

přístupu nastartovaného tvorbou Kollára. Soubor Nimcové je kupodivu poměrně nesourodý pohledy a výběrem věkových kategorií žen, ale současně kompaktní díky sjednocujícímu pohledu. Dalším a výraznějším souborem je *Unofficial*, který zpracovávala v letech 2007 a 2008. Unofficial je zajímavou a svěží fúzí dokumentární a inscenované fotografie. Mohli bychom zde uplatnit škatulku postdokumentu. *„Cyklus Unofficial znamená návrat do mého rodného města Humenného. Poté, co jsem prostudovala archiv oficiálních kulturních institucí regionu, našla jsem místa, kde byly původní fotografie v 70. a 80. letech pořízeny a poprosila jsem starší lidi, aby mi zapózovali před fotoaparátem."* Takto se k cyklu vyjádřila sama Nimcová v textu publikovaném v katalogu ITF[24]. Ačkoli je z toho jasné, že se jedná o zcela inscenované fotografie, není to z nich úplně patrné. Existuje určitá pravděpodobnost, kdy bychom mohli za určitých předpokladů uvažovat o ryze dokumentární fotografii. Nimcová totiž dosáhla velmi přesvědčivých momentů. Fotografie tak na nás působí přízračně, nemůžeme si být zcela jisti, zda se díváme na skutečné fotografie z 80. let (když pomineme důkladné studium technického zpracování barevné fotografie, pomocí něhož bychom mohli fotografie časově zařadit) anebo na něco, co bylo vytvořeno nedávno. Nimcová zde účinně uplatňuje její zalíbení v časových návratech do doby před revolucí. Často mimo jiné prochází archivy a z nalezených fotografií vytváří pamětnické videosmyčky. Na tomto velmi často spolupracuje s **Jurajem Krammerem**, který je dřívější dobou a socialistickými fotografiemi fascinován naprosto stejně.

Slovenská fotografie, přes svou absenci dokumentární fotografie ve druhé polovině 20. století, je dnes velmi bohatá s řadou kvalitních autorů. K tomuto rozvoji jistě nemalou měrou přispěly udělované granty, které jsou zaměřeny přímo na dokumentární tvorbu. Je fascinující, že i přes pomalu mizející úlohu dokumentárních fotografií v médiích, se Slovensko snaží toto podporovat. Jedním z důvodů, proč současná společnost hůře snáší fotografie je navyklost na neustálý tok informací a tomu nejlépe vyhovuje televizní přenos. Fotografie totiž vyžaduje zastavení, zamyšlení, čas a toho má dnes každý pramálo, nebo to alespoň všichni tvrdíme.[25]

Dokladem spolupráce českých, slovenských a polských autorů může být také vznik agentur, ze kterých bych jmenoval *Choiceimages*, která sdružuje nejen autory,

---

24 BIRGUS, Vladimír. *Opavská škola fotografie*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2011. s. 259. ISBN 978-80-7248-654-0

25 Úvahu nad statičností fotografie a tokem informací a obrazů v televizním přenosu rozvinul v rozhlasovém rozhovoru stanice Vltava Českého rozhlasu vedoucí kulturní redakce České televize Petr Fischer dne 23. května 2011.

o kterých se v mé práci zmiňuji, Evžena Sobka, Rafala Milacha, Andreje Balca a Martina Marenčina, ale také české dokumentaristy Alenu Dvořákovou, Viktora Fischera a Karla Tůmu. I přesto, že státy jsou politicky odděleny, v dokumentární fotografii se hranice slévají a samotní autoři jednak spolupracují, ale také se neustále ovlivňují. V současné době můžeme mít pocit, že se dokumentární styl ve Visegrádu možná až nebezpečně sjednocuje.



Andrej Bán

Alan Hyža





Andrej Balco, *Sídliště*

Martin Kollár, *Nothing Special*





Juraj Kammer



Lucia Nimcová, *Unofficial*

MAĎARSKÝ KONTEXT

Maďarsko bylo v oblasti umění a fotografie vždy poměrně bohaté, vzpomeňme například slavného fotografa a teoretika Laszló Moholy-Nagye nebo André Kertésze. Jejich práce jsou pravidelně zařazovány do celosvětových přehledů dějin fotografie a staly se jejich samozřejmou součástí. Nebyli to ale vyhranění dokumentaristé. Jestliže bych měl jmenovat alespoň jednoho takového, nesmím opomenout **Pétera Kornisse**. Narodil se ve třicátých letech 20. století a v jeho druhé polovině ovlivnil vývoj dokumentární fotografie v Maďarsku. Opět je to autor, který soustavně pracuje převážně na černobílý materiál, vyzdvihuje sociální přístup a humanismus. Zde, v poslední kapitole, můžeme shrnout tyto nejen středoevropské paralely. V osmdesátých letech byla černobílá fotografie samozřejmostí, dnes je stejně tak s jistotou přijímáno barevné zpracování těchto dokumentů. Na černobílou fotografii se nahlíží s nádechem klasicismu, snad až zbytečného konzervatismu. To ale možná není zcela na místě, jisté ale je, že nutnost obměn a osvěžení dokumentárních postupů je téměř vždy přínosem. Samotnému je mi bližší černobílé zpracování, avšak se do tohoto snažím aplikovat modernější pohledy a „klasiku" posouvat někam dále.

Péter Korniss tedy fotografoval klasicky, později si ale pohrává s barvou a zkouší ji užívat ve svých pohledech. Často se ale stává, a Korniss není výjimkou, že fotografové celý život navyklí na valéry šedi, nejsou schopni barvu užívat invenčně a s výhodou. To ale není nic negativního, Korniss pracuje dále ve svých kolejích a z maďarské dokumentární fotografie se etablují mladí autoři s novým pohledem na svět. Dříve jsem naznačoval, že dokonce způsob, kterým přistupujeme k fotografování dokumentu, může mít rozhodující význam a že v případě, kdy použijeme k ryze dnešní problematice postupy dřívější, můžeme paradoxně

dosáhnout postdokumentárního účinku stejně, jakobychom se uchýlili třeba k moderním postupům s umělým svícením a inscenací.

Toto potvrzuje také práce *Secondhand datas* **Anny Fabricius**, která užívá starých fotografií k prezentaci v současnosti. Na projektu pracovala v letech 2004—2005 a fotografie, které prezentuje, mohou v divákovi zanechat dvojí účinek. Buďto se můžeme domnívat, že se jedná o práce z archivu a Fabricius je znovupoužila, anebo autorka záměrně v dnešní době hledá situace a místa, která odpovídají době před třiceti lety, fotografie popisuje datací 70. let a pohrává si s divákem. I přesto, že soubor působí mírně archaicky, nemůžeme s jistotou prohlásit, jestliže si nepřečteme nějaký průvodní list, kdy byly fotografie vytvořeny. To mě vede k utvrzení se v mém dříve nastíněném problému postdokumentárního vyznění tradičního dokumentu. Anna Fabricius ale nepublikuje pouze tyto čtvercové fotografie nostalgického charakteru a konzervativního dokumentárního stylu. Naopak vytváří velmi moderní portréty *Maďarský standard*, kdy portrétuje vždy skupinky postav, patrně modelů, například před prodejnou masných výrobků, anebo poštou, či na koupališti a osoby stylizuje do role řezníků, pošťáků, plavčíků... Lidé jsou statičtí, stejně pootočeni a přesně seřazení se stejným prázdným výrazem ve tváři. Jako paralelu zde zpětně uvedu ještě práci Martina Kollára, který takovýmto kolektivním portrétem fotografoval cyklus fotografií *Army Cooks*. Také užívá statičnosti postav a jejich kolektivitu k dosažení patřičného postdokumentárního účinku. Fabricius „kolektivně" přistupuje také k souboru o cirkusu *Jezdci a jezdkyně* z let 2004—2006, který představila na Měsíci fotografie v Bratislavě v loňském roce. Zde ale již viditelně uplatňuje fleše a fotografie se tak stávají možná až nepatřičně umělé. Znovu uplatňuje kolektivního portrétu, ačkoli v kontrastu s Maďarským standardem jsou fotografie živější, postavy neinscenuje do striktního rozpoložení. Scéna působí jakoby při běžném sledu byla náhle pozastavena.

Když jsem na prvních stranách mé práce zmiňoval amerického fotografa *Gregory Crewdsona*, nyní bych se o něm zmínil šířeji. Crewdsonovy fotografie jsou zvláštní, neobvyklé, na první pohled se nám jeví jako skutečné pohledy na americká předměstí, dílo vnímáme jako dokument. Po bližším prohlédnutí však musíme názor měnit, protože zjišťujeme, že se jedná o dokonalou inscenaci možného děje. Crewdson pracuje s obrovským štábem lidí, maskérkami počínaje a osvětlovači konče. Rozpočet jedné fotografie se blíží rozpočtu nízkonákladového

hollywoodského filmu. Jeho fotografie jsou umělé s ponurou atmosférou, lidé nehybně stojí jako figurky a často hledí neznámo kam. Tyto prvky použil také maďar **Mátyás Misetics** a přímo tak navázal na tvorbu amerického autora. Myslím si, že Miseticsovy fotografie jsou až příliš podobné těm Crewdsonovým, ale nemůžu i přesto pominout jejich technickou dokonalost a preciznost stylizace osob nebo výběr lokace. Své modely staví do potemnělých ulic nočních měst, do křižovatek se svítícími semafory. V jeho fotografiích se opět snoubí anonymita a voayerismus, avšak v jiných souvislostech, než jsem je zmiňoval dříve. Misetics fotografuje z nadhledu a může tedy, stejně jako Andreas Gursky, upozorňovat na přítomnost „bezpečnostních" kamer umístěných ve městech, které sice skutečně mohou sloužit k bezpečnostním účelům, zejména kvůli dopravě — mohou ale stejně skvěle posloužit ke sledování nic netušících lidí a proměnit se v přístroj hodný zneužití.

Městským tématům s občasným využitím potemmělých scén se přiklání také **Miklós Surányi**. Fotografuje fragmenty městeského prostředí, staví do kontrastu dva a více navzájem nesourodých objektů, pracuje s výrazným výřezem reality a jeho fotografie mohou mnohdy působit abstrahovaně. Staví do kontrastu část korby nákladního automobilu s panelovým domem, stejně jako částečně sfouknutého Santa Clause oproti jedoucímu vlaku. Zprostředkovaně skrze tyto předměty popisuje úroveň dnešní společnosti a hledá analogie současného myšlení v městské krajině. To vše uzavírá do čtvercových kompozic s celkem běžným barevným zpracováním.

Mírně rozšířený čtvercový formát, mimochodem velmi oblíbený v posledních pár letech také mezi dokumentaristy, užívá **Gábor Arion Kudász**. Takto přistupuje ke všem jeho souborům. Například v cyklu *Tourists in environment (2003—2008)* dokumentuje pohyb lidí na plážích. Prostory jsou často přeplněné, deksriptivně pojatá fotografie odkazuje na kvantitu fotografií Gurského, nebo bychom mohli nalézt určitou podobnost s fotografiemi Petržalky od Viktora Szemzö. Všichni tito autoři se snaží skrze své fotografie zobrazit nepřirozenou mnohost výskytu lidské společnosti. Kudász ale fotografuje také soubor *Bonsailand, The Sendai River Project (2010)*, ve kterém popisuje život japonské společnosti. Postavy inscenuje, užívá středové kompozice a velmi popisných jednoduchých přímých pohledů. V cyklu *Waste Union (2007—2010)* vyhledává takové části městské veduty, pomocí nichž může opět reflektovat vztah společnosti k životnímu prostředí. A tak třeba fotografie hromady zabalených vánočních stromků odhozených a neprodaných působí velmi dynamicky a to i přesto, že se jedná o statickou fotografii vycházející z tradice

düsseldorfské školy. Další autorkou užívající základy dokumentární fotografie je **Krisztina Erdei**. V jejich fotografiích můžeme opětovně zaznamenat patřičný odklon od humanismu k odcizenému světu a silný zájem o humor a nadsázku. Do děje autorka zasahuje a možná také inscenuje.

Nakonec zmíním **Pétera Pettendi Szabó**, o kterém se domnívám, že jej mohu označit za postdokumentárního. Jednak má jeho tvorba s dokumentem cosi společného, ale spíše pouze koncept, myšlenku, pomocí níž se snaží demonstrovat v podstatě sociologický problém. Objíždí vesnice Maďarska a portrétuje jejich obyvatele před velkoformátovou fotografií budapešťského nočního panorama. Zároveň natáčí film, ve kterém se portrétovaných ptá, zda už někdy byli v Budapešti. Většinou se mu dostává záporné odpovědi. *Pozadí – byli jste někdy v Budapešti?* je souborem o sociální hierarchii společnosti, o globalizaci a centralizaci financí i pracovní síly, která je nezvratná ve všech částech světa.

Jak můžeme vyvodit z doposud napsaného, v oblasti Visegrádu byl rok 1989 zlomový a zásadní a to nejen v běžném životě, ale jak vidíme, tak se promítl do mnoha jiných oblastí, fotografii nevyjímaje. Fotografové po kapitalistických přísunech konzumu přecházeli od tradičního humanismu k sarkasmu a ironii a v posledních několika málo letech se objevuje řada autorů, která k dokumentu přistupuje inscenovaně. Tomu ale předcházel subjektivní dokument, ze kterého se vyprofiloval nový dokument. Všechny tyto směry můžeme analogicky sledovat ve všech státech, které byly mým prioritním zájmem. Ukazuje se, že někdejší komunistický režim je pro tento vývoj závazný, protože neplatí totéž v jiných zemích západní Evropy.



Péter Korniss



Gábor Arion Kudász, *Tourists in Environment*

Anna Fabricius, *Maď arský standard*





Miklós Surányi

Krisztina Erdei



ZÁVĚR

Tradiční humanistický dokument by jistě měl být zachován a měl by mít v každé době zastánce proto, aby po společnosti té které doby zůstala nějaká paměť, abychom se mohli zpětně navracet k esteticky kvalitním obrazům, které by nám připomínaly vlastní minulost jinak než jen popisně. Abychom mohli ohodnotit změny a říci si, kam jsme dospěli, případně se nad sebou zamyslet a toto směřování korigovat do lepších směrů. To ale neznamená, že dokumentární fotografie je oblast bez možnosti experimentu. Jestliže by fotografové zatuchli v bressonovských pohledech, tak se domnívám, že by ani nebyli schopni věrohodně zachytit současnost. Myslím si, že navracení k příliš starým postupům by bylo možné zcela legitimně považovat za inscenaci a tak paradoxně by se mohl klasický dokument dostat do kolonky postdokument. Dokumentární fotografie by měla respektovat dobu, v níž je vytvářena a proto zastávám názor, že zřejmě nebude možné věrohodně zobrazit kupříkladu problematiku nákupních center stylem, který zde fungoval v době, kdy jsme o těchto možnostech ani nevěděli. V takovém případě pak musí nutně docházet ke zkreslením, manipulacím a teoreticky nepravdám. Proto vítám změny dokumentární fotografie, dokonce též takové, které manipulují obrazem. Je neopominutelné, že tyto manipulace nikdy nebudou kvalitními dokumenty v pravém smyslu slova, nýbrž mohou být impulzem pro skutečné dokumentaristy, jak obohatit svůj pohled a tvořit řekněme moderněji. Proto se nezbavujme postdokumentárních postupů, protože bez nich, bez pohledů autorů, kteří se nebojí inscenace a manipulace, bychom obtížněji obohacovali vlastní dokumentární jazyk, který je nám vlastní již několik let a není tak náchylný k trendovosti, jak je tomu třeba u inscenované fotografie. Trendy proto respektujme a snažme se z nich pro dokumentární fotografii nacházet nové a svěží inspirace.

POUŽITÁ LITERATURA

BARTHES, Roland. *Světlá komora, Poznámka k fotografii.* Praha: Agite/Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8

BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Agite/Fra, 2009. ISBN 978-80-86603-81-0

BIRGUS, Vladimír. *Jiří Křenek*. Praha: KANT, 2004. ISBN 80-86217-80-9

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2009. ISBN 978-80-7437-026-7

BIRGUS, Vladimír. *Opavská škola fotografie.* Opava: Slezská univerzita v Opavě, 2011. ISBN 978-80-7248-654-0

HOLOMÍČEK, Bohdan. *Bohdan Holomíček.* Praha: TORST, 1995. ISBN 80-85639-58-0

CHAU, Bernard (text). *Josef Koudelka*. London: Thames & Hudson, 2007. ISBN-13 978-0-500-41083-7

FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Praha: TORST, 2009. ISBN 978-80-7215-369-5

FÁROVÁ, Anna; SKALNÍK, Joska; ŠIMÁNEK, Dušan. *Plasy 1981*. Praha: TORST, 2009. ISBN 978-80-7215-376-3

FÁROVÁ, Anna. *Josef Koudelka*. Praha: TORST, 2006. ISBN 80-7215-166-5

FÁROVÁ, Anna; HELLER, Martin. *Iren Stehli*. Praha: TORST, 2006. ISBN 80-7215-284-X

FÁROVÁ, Anna; LINDAUROVÁ, Lenka. *Dušan Šimánek*. Praha: TORST, 2006. ISBN 80-7215-274-2

KOLÁŘ, Viktor. *Ostrava*. Praha: KANT, 2010. ISBN 978-80-7437-030-4

POSPĚCH, Tomáš. *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice: Dost, 2010. ISBN 978-80-87407-01-1

ROSLER, Martha. Post-dokumentaristika, post-fotografie?. In: *Marta Rosler*. Praha: Langhans Galerie Praha, 2008

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9

SEDLÁČEK, Ondřej; STEHLI, Iren. *Předlistopadová jablka*. Praha: Jalna, 2009. ISBN 978-80-86396-48-4
STEHLI, Iren. *Pražské výlohy 1978–1996.* Praha: TORST, 1996. ISBN 80-85639-90-4
ŠORFOVÁ, Irena (ed.). *Martin Parr, Assorted Coctail.* Praha: DOX Prague a. s., 2011. ISBN 978-80-87446 -06-5

INTERNETOVÉ ZDROJE

http://www.choiceimages.org
http://www.arionkudasz.com
http://www.snap.hu
http://www.missirkovbogdanov.com
http://www.photorevue.com
http://www.webdesign.hu/pkorniss/en
http://www.rafalmilach.com
http://www.5klatek.pl
http://www.photo.sittcomm.sk
http://www.fabriciusanna.com
http://www.pospech.com
http://www.martinparr.com
http://www.magnumphotos.com
http://www.luco.sk
http://www.andrejbalco.com
http://www.eyetoe.org/

© imrich veber 2011