

Ruce ve světové fotografii

Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. Václav Podestát
Oponent: Odb. as. Mgr. Tomáš Pospěch

Poděkování

Při vzniku této diplomové práce mi pomohlo několik lidí, které bych ráda uvedla a touto formou jim za připomínky, informace, návody, překlad, ale také za psychickou podporu poděkovala.

Odb. as. Mgr. Václav Podestát
Odb. as. Mgr. Tomáš Pospěch
Ivana Mikolášová
Mgr. Hana Kopičková
Mgr. Hana Pavelková
Mgr. Ondřej Galuška
Mgr. Pavel Drábek
Melinda Reidingerová, Ph.D.
Eva Kalvachová
Michal Kalvach
BcA. Markéta Bendová

Hana Kalvachová



Teoretická magisterská práce 2007

Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Tuto diplomovou teoretickou práci jsem vypracovala samostatně, za použití pramenů uvedených v seznamu na konci textu.

Souhlasím se zařazením této práce v knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetu Institutu tvůrčí fotografie.

Hana Kalvachová ©

Opava říjen 2007

Ruka ruku myje, Dát ruku za někoho do ohně, Mít to z první ruky, Udělat to levou zadní, Držet nad někým ochranou ruku, Ruku na srdce, Mít šťastnou ruku, Ruku na to, Mýt si nad tím ruce, Mít osud ve svých rukou, Řádit jako černá ruka, Nosit někoho na rukách, Žádat o ruku, Z druhé ruky (Second-hand), Jít někomu na ruku, Samá ruka samá noha, Podat prst a vzít celou ruku, Prodávat něco pod rukou, Mít to z ruky, Ruce vzhůru, Lepší vrabec v hrsti, než-li holub na střeše, Ruku líbám, Zlaté ručičky, Zlaté české ručičky, Mít chytrosti, co by za nehet vešla, Mít ruce v klíně, Mít hlavu v dlaních, Vzít rozum do hrsti, Ruka ruku myje, Dát ruku za někoho do ohně, Mít to z první ruky, Udělat to levou zadní, Držet nad někým ochranou ruku, Ruku na srdce, Mít šťastnou ruku, Ruku na to, Mýt si nad tím ruce, Mít osud ve svých rukou, Řádit jako černá ruka, Nosit někoho na rukách, Žádat o ruku, Z druhé ruky (Second-hand), Jít někomu na ruku, Samá ruka samá noha, Podat prst a vzít celou ruku, Prodávat něco pod rukou, Mít to z ruky, Ruce vzhůru...

Obsah

Úvod 8

Rukopis a grafologie 9
William Henry Fox Talbot 9
Eadweard Muybridge 11

Otisky prstů a daktyloskopie 12

Čtení z rukou a chiromantie 14
Andy Warhol 16

Ruce a zrakové postižení 17
Albert Renger-Patzsch 19

Ruce a sluchové postižení 20

Ruce bez rukou 21
Brassaï (Gyula Halász) 23
Irving Penn 24
Joel-Peter Witkin 25

Ruce a náboženství 27
W. Eugene Smith 28
Herb Ritts 29
Henri Cartier-Bresson 30

Ruce a reportáž 31
Robert Capa (Endre Friedman) 33
Diane Arbus 34
Elliott Erwitt 35

Ruce a dokument 36
Nan Goldin 38
Wolfgang Tillmans 39
Werner Bischof 41

Ruce a práce 42
Sebastiao Salgado 43
Alfred Stieglitz 45
O. G. Rejlander 47
Lewis Hine 48

Ruce a děti 50
William Klein 53
Ruce a portrét 54
Alexander Rodčenko 56

Berenice Abbott 57
Edward Steichen 58
Paul Strand 60
André Adolphe-Eugéne Disdéri 61
Vito Acconci 62
Cecil Beaton 63
Ansel Adams 64
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 65

Ruce a láska **67**
Rineke Dijkstra 69

Ruce a akt **70**
František Drtikol 72

Ruce a móda **73**

Ruce a reklama **77**
Paolo Roversi 79

Ruce a symbol **80**
Jacques-Henri Lartigue 81
Julia Margaret Cameron 82
André Kertézs 83
Janine Antoni 85
Richard Avedon 86

Ruca a fotogram **87**
Walker Evans 88
August Sander 89
László Moholy-Nagy 90

Závěr **91**

Jmenný rejstřík **92**

Doporučená literatura **95**

Prameny **101**

Úvod

Proč ruce, ptají se mě všichni moji blízcí, proč jsem si vybrala téma diplomové práce zrovna „Ruce ve světové fotografii"? Důvod je prostý. Někdy před čtyřmi lety se mi dostala do ruky malá knížečka s názvem Chiromantie – Čtení z ruky. Velice mě zaujalo, co všechno se dá vyčíst nejen z těch čar, které má každá ruka jiné, ale hlavně z gest a postavení rukou.

Začala jsem se nejdřív zabývat čtením z ruky jako takovým. To, že existuje neverbální komunikace jsem věděla, ale že tvoří více než polovinu toho, co si sdělujeme, mě překvapilo. Rukama se píše, ale také mluví, nebo čte, pokud jejich majitel neslyší nebo nevidí. Rukama se zabíjí i rodí, miluje i nenávidí, raduje i těší. Ruce pracují, tvoří i ničí. Rukama se uzdravuje i zdraví, žehná i přísahá, prosí i zaklíná. Ruce čarují a chrání, pomáhají, učí i vychovávají.

Rozhodla jsem se, že ve své diplomové práci představím co možná nejvíce možných gest a použití rukou. Vycházím z toho, že lidstvo se vyvíjí a takové obory, které s rukama souvisí, jako grafologie, daktyloskopie, posunková řeč a Braillovo písmo jsou v podobě, kterou známe, moderními obory, jež mohla fotografie s vývojem zachytit. Také mravy, móda, možnosti a zvyky se dobou mění, výchova je jiná, kultury jsou různé a tabu je stále menší. Například psaní bývalo v euroamerické kultuře považováno za výsadu pravé ruky, až zjištěním pravé a levé hemisféry a souvislosti s rukou, která píše, se děti přestaly přeučovat na praváky.

Nechci hodnotit, která doba, zvyky nebo kultura je lepší, každý si nachází oblibu ve svém, to souvisí s názory, které jsou více, či méně otevřené a liberální. Každý potřebuje něco jiného, někdo požehnání, ochranu a lásku, jiný výchovu, bití a hrozbu. Někdo musí rukama číst, cítit i vidět, jiný mluvit a psát. A všichni musíme rukama pracovat, jíst a učit se.

Chci, aby si každý uvědomil, jak různorodé je používání a vnímání rukou a jak významné ruce jsou. Ačkoli to všichni dobře víme, že by bez rukou byl život komplikovaný, tak na to snadno zapomínáme a také snadno podléháme pocitu v jaké nelehké době, či poměrech žijeme a jaké problémy se na nás valí. Stačí se zastavit, zamyslet, nechat na sebe působit ty fotografie, které nás z pocitu bezvýchodné situace vyvedou, ať už snímky z válek, hladomorů, či katastrof, které nám připomenou, jak dobře se vlastně máme, a nebo aranžované portréty, akty, či módní záběry, které nám odvedou pozornost od problémů zcela a nechají nás snít, abychom na všední starosti zapomněli a dovolili si uvěřit, že život může být a také je krásný. Tato všechna témata a ještě spousta dalších se skrývají a mohou skrývat pod nálepkou „Ruce ve světové fotografii". Fotografie má kouzlo měnit jednotlivce i celý svět, a v tom se skrývá její síla, která se dá jak zneužít, tak i, a to především, může sloužit a také slouží ku prospěchu všem.

Rukopis a grafologie

Ruce ve fotografii zobrazuje ruce v souvislosti s problémy sociálními a politickými, také s psychologickými a metafyzickými hrami, s estetickým a erotickým hledáním a s dalšími tématy. Jedna s psychologických her je grafologie – rukopis. Je dokázáno, že každý člověk podle povahy má rukopis jiný. Některé firmy si dokonce najímají odborníky na grafologii, nechávají si od zájemce o práci napsat životopis vlastní rukou, a pak při vybírání na určitou pozici se řídí, mimo jiné, i podle rukopisu. Používá se také podpis jako nezaměnitelný důkaz například při platbě kartou, nebo při podpisu listin a dokumentů. Fotografie hraje a hrála při dokumentaci starých rukopisů, knih a dokumentů, a samozřejmě dokumentování podpisů důležitých úmluv, nebo jmenování, hlavně v politice klíčovou roli.

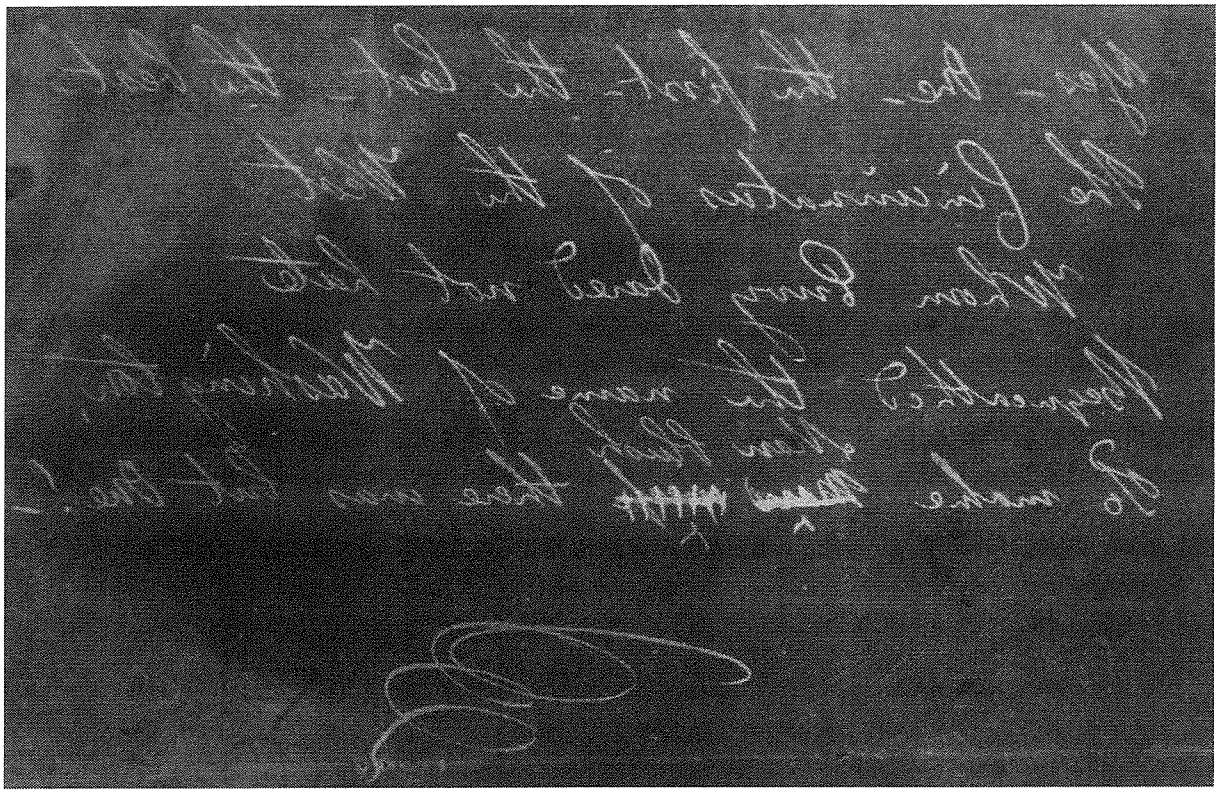
William Henry Fox Talbot

(* 1800 Melbury Abbas, Dorset, Anglie, + 1877 Locock Abbey, Wilshire, Anglie)

Uznávaný matematik, vědec a filolog William Henry Fox Talbot je jedním z vynálezců ve fotografii. Při jeho cestách po Evropě byl inspirován k tomu, aby zreprodukoval to, co viděl. Talbot svými experimenty v roce 1839 zdokonalil svoje vývoje procesu kalotypie negativu-pozitivu, při kterém se psací papír potřel chemikáliemi citlivými na světlo - dusičnanem stříbrným a jodidem draselným, a tím vznikl negativ, ze kterého bylo možné vyrobit pozitivní tisky. Rozdíl od jedinečného kovového daguerrotypu, jehož vynález byl oznámen ve Francii pouhých pár týdnů před tím, papírový kalotyp byl reprodukovatelný, čímž předznamenával reprodukci fotografií v masových médiích.

William Henry Fox Talbot
***A Stanza from the „Ode to Napoleon" in Lord Byron's Hands* (Sloka z „Ódy na Napoleona" z rukou lorda Byrona), 4.dubna 1840**
Fotokresba na negativ z originálního rukopisu - inkoust na papíře, 13,2 x 19 cm.

Dobrým příkladem je velmi stará fotografie **Williama Henryho Foxe Talbota** ***„Sloka z ‚Ódy na Napoleona' z rukou lorda Byrona".*** Pochází z roku 1840, tedy z doby, kdy byla fotografie ještě v plenkách. Tento snímek reprodukuje poslední nepublikovanou sloku „Oda na Napoleona Bonaparte", napsanou romantickým básníkem Lordem Byronem, jako protest proti útěku do exilu, který musel sám absolvovat. Je to fotografický negativ, který vznikl kontaktem z originálního rukopisu, který Talbotovi zapůjčil jeho soused Irský básník Thomas Moore. Světlo prosvítilo tenký papír a obtisklo Byronovo elegantní písmo v bílém provedení proti tmavému pozadí. Struktura papíru společně se světlem utkali jeho rukopis na fotografii lehce rozpité. Talbot nám předkládá informaci o stylu písma, tehdy běžně používaného, kdy na krasopis byl dáván větší důraz, a v protikladu s krásou, byly důvody nutnosti pěkného rukopisu jistě zcela prozaické, dobrá pověst autora, tedy ze současného pohledu tak trochu předsudky a maloměšťáctví. K té době to však patřilo a jistě by se našel i další důvod - méně stresu a více času – bez televize a jiných rozptylujících aspektů. Podle písma lorda Byrona a mých poznatků o grafologii, se domnívám, že byl tak trochu novátor, ačkoli měl asi určité předsudky , ale také měl rád svou jistotu. Byl asi dost otevřeným člověkem, jeho písmo má výrazný sklon a je otevřené. Zápis je výmluvnou připomínkou Talbotovy ambice, aby každý člověk byl sám sobě tiskařem a nakladatelem.



William Henry Fox Talbot
Sloka z „Ódy na Napoleona“ z rukou lorda Byrona, 1840

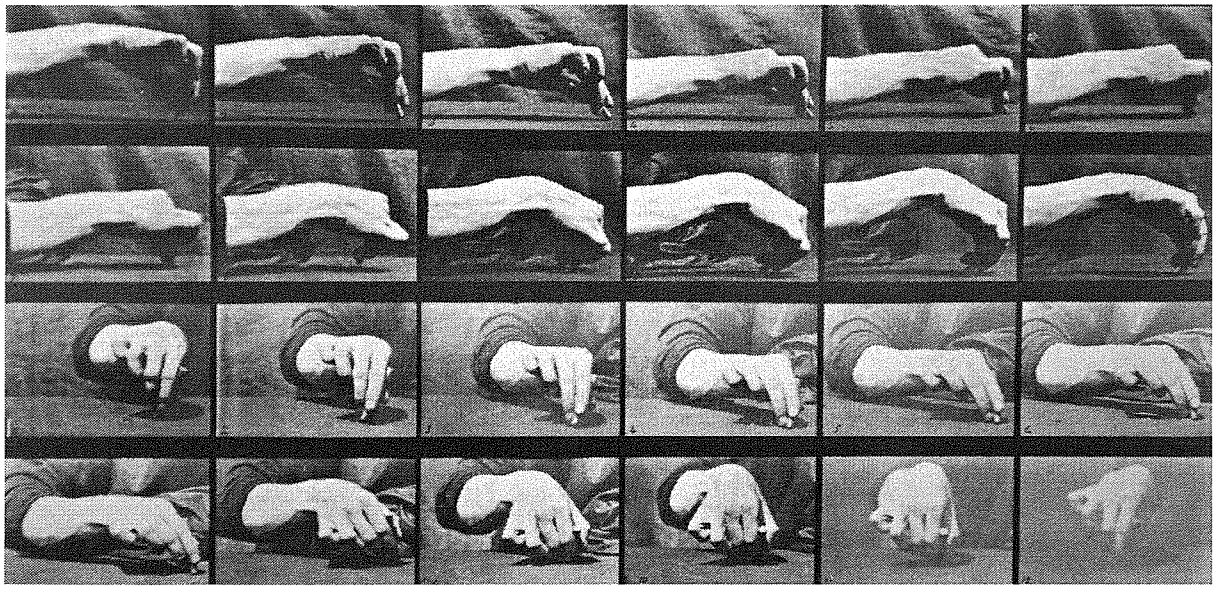
Eadweard Muybridge *(Edward James Muggeridge)*

(* 1830 Kingston nad Temží, Anglie, + 1904 Kingston nad Temží, Anglie)

Eadweard Muybridge je nejvíce znám svými studiemi pohybu lidí a zvířat, počínaje fotografickými pokusy z roku 1872-73, kdy kůň při běhu zvedá všechny čtyři kopyta. Muybridge, syn obchodníka s uhlím, odjel roku 1851 zkusit štěstí do Ameriky. Nejdříve se usadil v San Francisku, kde se živil jako fotograf krajinek, převážně krajin severovýchodního pobřeží a parku Yosemite. V sedmdesátých letech vynalezl soustrojí více fotoaparátů na sekvenční snímání pohybu. Muybridge hodně cestoval kvůli svým přednáškám, hlavně aby propagoval svou práci. Začátkem roku 1879 začal na svých přednáškách promítat své fotografie v rychlém sledu, čímž promítal jedny z prvních filmových snímků. Jeho velkým příspěvkem světové kinematografii je sbírka *Animal Locomotion.* Vyšla roku 1887, po třech letech výzkumu, za podpory University of Pennsylvania.

Movement of the Hand: Draving a Cirkle ***(Pohyb ruky: Opisující kruh) deska č. 532 ze souboru Animal Locomotion, 1887***
Technika - světlotisk, 19,1 x 38,1 cm

Muybridge tvrdil, že základním cílem jeho téměř osmi set studií pohybu lidí a zvířat bylo shromáždění užitečných dat, především pro umělce a vědce. Novodobí historikové zpochybňují vědeckost Muybrodgeových studií a poukazují na fakt, že pro další umělce měly hodnotu spíš jako zdroj inspirace, než poznatků. Jeho projekt však má své místo jako osobité umělecké dílo. Tento snímek je poněkud netypický, protože většina snímků sbírky zachycuje celou postavu. Umělci se v následných více jak dvou dekádách snažili dosáhnout míry abstrakce dosažené na tomto snímku.



Otisky prstů a daktyloskopie

Kde fotografie pomáhá, ačkoli jen zřídkakdy se stává uměním, je detektivní práce. Slouží k zaznamenávání místa činu, k portrétování pachatelů a při sledování podezřelých osob, všude tam fotografie napomáhá k větší bezpečnosti nás všech, nebo k dopadení pachatelů násilných a trestných činů. Metodou, která souvisí s našima rukama velmi úzce, je technika daktyloskopie, která je důkazem neexistence dvou stejných otisků prstů. Nejen otisky prstů se nevidí dvakrát stejné, ani povahy nejsou stejné, dokazují určitou paralelu mezi duší a tělem.

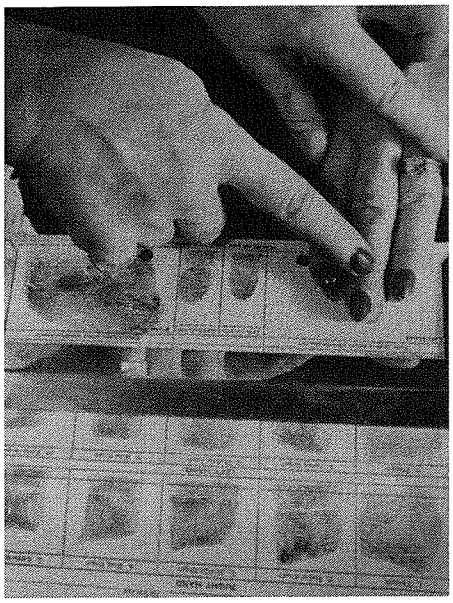
Fotografem, kterého bych mohla v souvislosti s daktyloskopií zmínit je **Andreas Feininger** (*1906 +1999), který v roce 1942 zaznamenal tuto techniku na snímku ***„Bez názvu“***. Z dochovaných pramenů lze soudit, že nebyl pořízen jen tak náhodou. Pravděpodobně byl objednán americkou vládou, aby inspiroval běžné obyvatele k maximální poslušnosti, a to nejen s přihlédnutím k větší možnosti dopadení kriminálních živlů, ale hlavně k identifikaci se s vládou, kterou by měli občané poslouchat. Je to příklad manipulace, ze které ani tak neviní autorka knihy Speaking with Hands Jannifer Blessing autora Feiningera, ale americkou vládu.

Fotografie, která přímo otisk ruky představuje je ***„Ruce a kostky“*** z roku 1928 od **René-Jacques** (*1908). Tuto fotografii bych také mohla velmi dobře zařadit do kapitoly o čtení z ruky, nebo ruce jako symbol, ale v tomto případě je nasnadě fakt, že bychom se mohli dopátrat, jestli autor ruky nemá nějaký vroubek, a tak i po téměř osmdesáti letech objasnit zapeklitý případ, který by mohl s fotografií souviset. I takto slouží fotografie, jako svědek, jako důkaz.

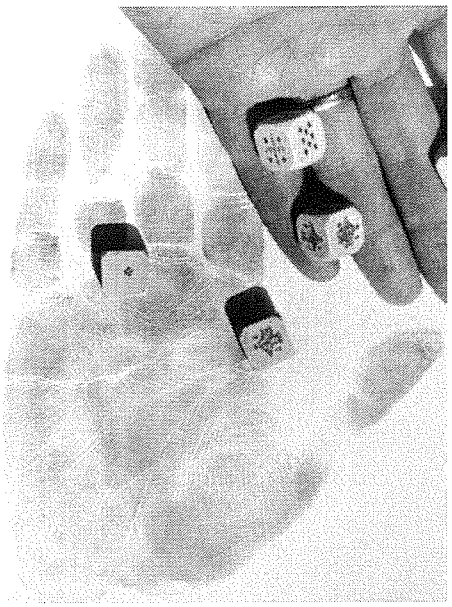
Dalším příkladem otisku rukou a prstů, který je navíc ještě přenesený do horkého vosku, jsou dvě fotografie od **Julesa Courtiera** (aktivní v Paříži 1894-1927) ***„Odlitky rukou Eusapie Paladino“*** z roku 1908. Ruce patřili ženě, která více či méně fungovala jako médium parapsychologických jevů. Jedno z jejích četných čísel byla například levitace stolu, na kterém se odehrávala seance. Tyto dvě fotografie vznikly z popudu vědců, kteří shromažďovali odlitky rukou různých médií a v tomto případě je asi nejpozoruhodnější, že na druhém snímku, kdy je Eusapia v transu, je místo pěti prstů šest. Opět se zde nabízí možnost pátrat. Je to skutečnost, nebo fikce?

Snímek, který se nazývá ***„Pomník obětem Vietnamské války“*** z roku 1984 od fotografky **Wendy Watriss** (aktivní od 1966) nám názorně ukazuje, jak takový otisk prstu vzniká. Často ani nevnímáme, že svojí stopu zanecháváme úplně všude. Někde nám upadne vlas, jinde nit a tam, kde se něčeho dotkneme, zanecháváme otisk prstu. Na tomto snímku, ačkoli prstem jedou pozůstalí po kameni hlavně proto, aby jméno svého blízkého vůbec našli, se nabízí teorie, že prstem jakoby se chtěli dotknout alespoň jeho jména, když už ho ztratili.

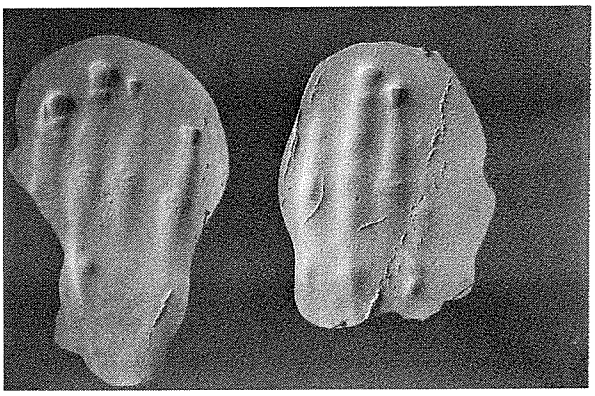
Daktyloskopie je velmi mladá věda, existuje tu něco málo přes sto let a díky ní mohou kriminalisté vyřešit více případů. Postupně začali zločinci používat při vykrádání rukavice, to ale až s příchodem této techniky. Nutno říci, že u malých škodách hlavně s přihlédnutím na špatné zákony, si ani současní malí zlodějíčkové nemusejí dávat velký pozor, kdyby však vše fungovalo, jak má, bylo by více vyřešených případů.

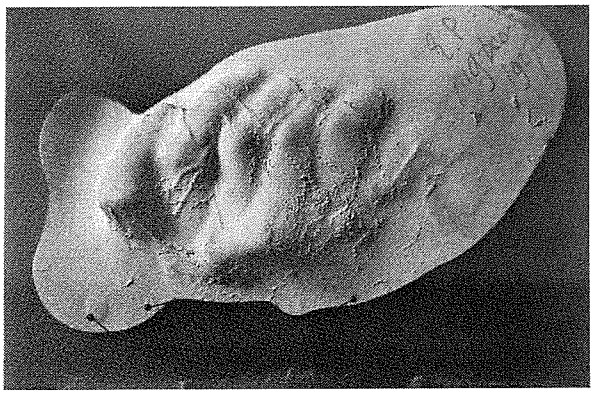


Andreas Feininger
Bez názvu, 1942



René-Jacques
Ruce a kostky, 1928





Jules Courtier
Odlitek rukou Eusapii Paladino, 1908



Wendy Watriss
Pomník obětem Vietnamské války, 1984

Čtení z rukou a chiromantie

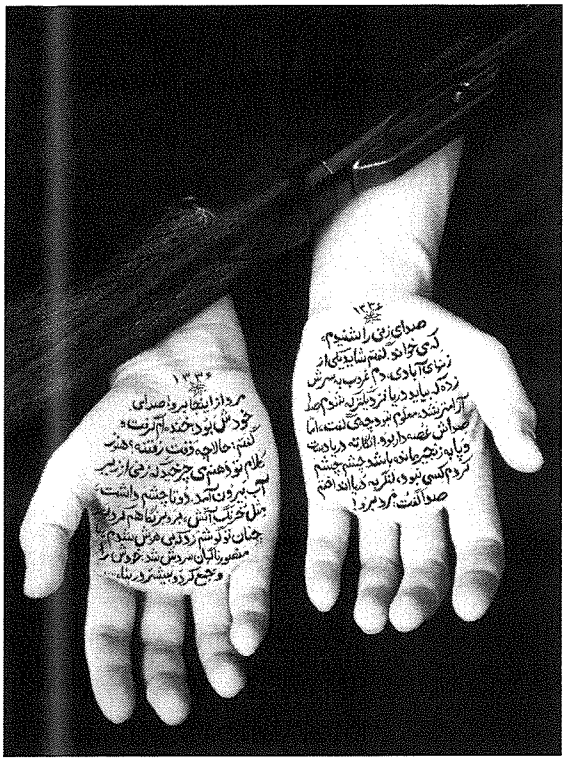
Opravdu nevím, zdali stejně jako tato dvě vědní odvětví funguje spolehlivě i chiromantie, je to ale při nejmenším velmi přitažlivá zábava, která láká. Lidé rádi věří v nadpřirozeno a chtějí nahlédnout nejen do svého nitra, ale i do budoucnosti.

V souvislosti s tímto tématem jsem našla fotografii od **Shirin Neshat** (*1957) ***„Příběh v mučednictví“*** z roku 1995. Je to snímek íránské ženy, jež chová pušku a je celá zahalená, kromě rukou, v kterých má napsanou báseň od íránského spisovatele Monirou Ravanipour. Báseň náleží íránským ženám a píše se v ní: „Země byla roztřesená.....děti se vrhaly do náručí svých matek.....ošklivá, černá ruka se omotala kolem měsíce.....měsíc byl uškrcen a umíral před očima žen.“ Neshat řekla: „Mučednictví je v moderním Íránu morální nutností k dosvědčení duchovní pravdy, tj. vysvětlení, proč je prezentován islám s maximální poctou a věrností. Není jasné, zda jsou ruce připraveny k použití zbraně, či se o ní jen starají.“ Osud má žena vepsán v dlaních, je však opravdu zpečetěn, neměla by každá nespokojená bytost vzít rozum do hrsti a svůj osud držet ve svých rukou? Neshat se ve své tvorbě zabývá uvědomováním si islámské společnosti a právě ona se snaží ve svém životě se spoléhat hlavně sama na sebe.

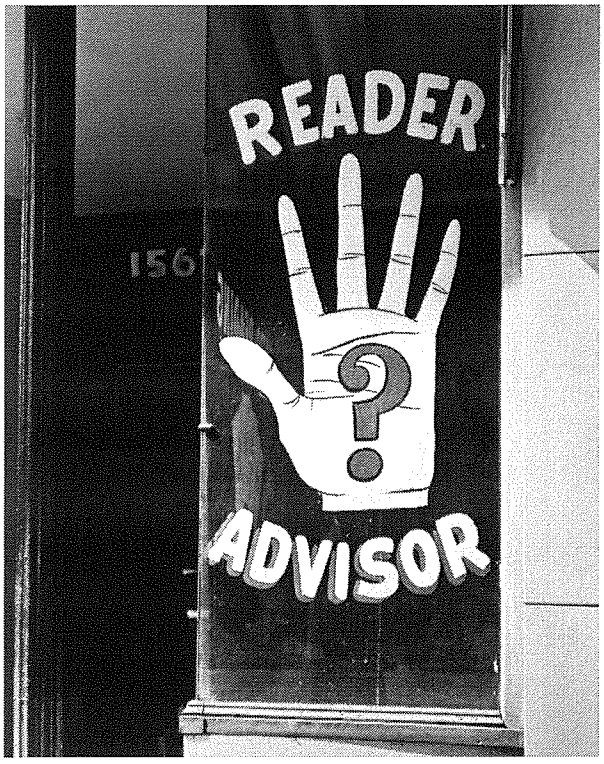
Další fotografii, kterou chci zmínit v souvislosti s tímto tématem, je snímek **Walkera Evanse** (*1903 +1975) ***„Cikánský výklad“*** z roku 1962. Od nepaměti čtení z rukou máme spojené s cikány, jejichž činnosti se odvíjely od senzitivních schopností a někteří byli schopni, jako v tomto případě, si na tom i založit výnosnou živnost a svou práci zlegalizovat. Evansovi, jak je v jeho tvorbě zvykem, šlo o zachycení humorné až komické absurdity výjevu. Na tomto snímku se můžeme dočíst hádač a věštec. Jak moc můžeme takovému výkladu věřit, je však ve hvězdách. Opět se spíše můžeme spolehnout, že se zákazník může dobře pobavit.

Další fotografií, která se hodí k tématu čtení z ruky, je fotografie od autora **Man Raye** (*1890 +1976) ***„Bez názvu (Dr. Lotte Wolff)“*** z roku 1932. Tento snímek je solarizovaná želatino-stříbrná zvětšenina, takže vytváří v nejtemnějších černých odstínech světlý nádech. Tím autor docílil určité mysticity, která se k námětu přímo hodí. Dr. Wolff na snímku čte z rukou neznámého člověka. Jsou chiromantici, kteří svojí práci berou vážně a na nějaké konečné soudy a verdikty si dávají pozor. K některým může člověk chodit i celý život jako k psychologovi. Myslím, že tyto profese jsou právě spíše na pocitech založené, spoléhají na vlastní senzitivitu, kdy dokáží vyčíst spoustu detailů z chování a vedlejších projevů zkoumaného člověka, jako bílé skvrny na nehtech souvisí s nedostatkem vápníku, mozoly s tvrdou prací a podobně.

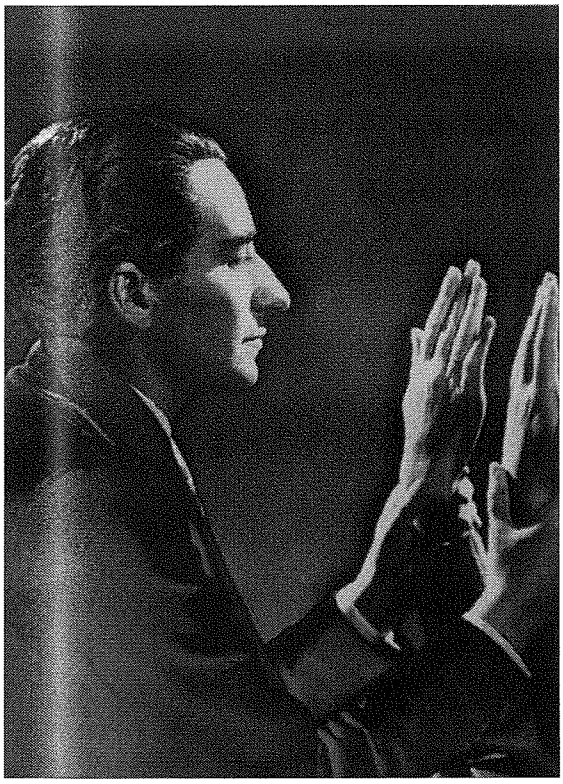
Další **Man Rayovou** fotografií, která se dobře hodí k tématu čtení z rukou je ***„Zahalená Erotika“*** z roku 1934. Žena na snímku má svojí levou ruku od barvy. Proč, to bych mohla dohledávat, ale já bych raději zmínila, že chiromantici při svém bádání používají různé způsoby, jak uchovávat materiál k dalšímu zkoumání. Jeden z nich je právě otisk ruky. Aby nemuseli zkoumaného člověka zdržovat a navíc mohli nerušeně hledat v knihách, co která čárka znamená, jsou nuceni si ruce třeba i fotografovat, to ale nebylo vždy možné a navíc otisk nám dává trochu odlišné informace, než fotografie.



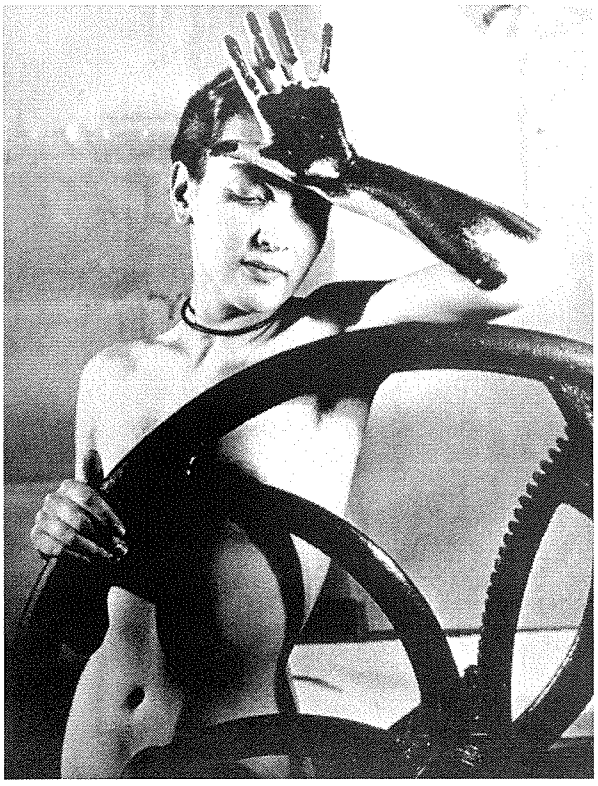
Shirin Neshat
Příběh v mučednictví, 1995



Walker Evans
Cikánský výklad, 1962



Man Ray
Bez názvu (Dr. Lotte Wolf), 1932



Man Ray
Zahalená erotika, 1934

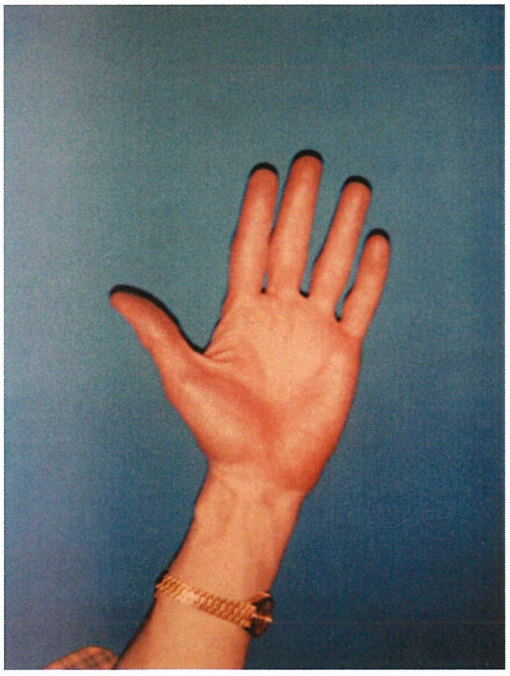
Andy Warhol

(* 1928 Pittsburg, + 1987 New York)

Andrew Warhol se narodil rusínským imigrantům z ukrajinsko slovenského pohraničí z Mikové. Ve svých nejranějších kresbách zaměňoval realitu dělnického Pittsburgu za fantazie Hollywoodu a Madison Avenue. Když mu bylo 21 let, odstěhoval se do New Yorku, poameričtil své jméno a počal kariéru v ilustraci, která trvala do roku 1962, téměř dva roky poté, co uspěl ve světě vysokého umění. V polovině šedesátých let z něj byla celebrita. Mísil „vznešené" a „nízké" v téměř každé poválečné mediální kultuře: ve filmu, současných událostech, rockové hudbě, reklamě, a jinde. Ukázal se být originálním komentátorem americké společnosti a svého díla a neřídil se ani modelem nevzdělaného proroka z poloviny století ani cestou sofistikovanosti uměleckých škol vybudovanou jeho mladšími kolegy. Místo toho vytvořil Warhol jak ve své tvorbě tak v komentářích dojem přístupnosti, dokonce povrchnosti, který přetrvává jako jeden z nejprovokativnějších kulturních fenoménů naší doby.

***Self-Portrait* (Autoportrét), 1983**
Technika - Polaroid, 10,8 x 8,9 cm

Warhol začal používat Polaroid (patentovaný v roce 1973), jako jednu ze svých oblíbených pomůcek. Využíval okamžité produkce a obdivoval na tom málo pracný neosobní přístup. Na jedné straně Warholovy početné autoportréty zprostředkují jeho utkvělé okouzlení celebritou, sexuální identitou a jinými aspekty jeho osobností, včetně trvalé posedlosti smrtelností. V mnoha Polaroidech si Warhol hraje na mrtvého, bud' tím, že ze svého obličeje udělal pro kameru posmrtné zírání bez výrazu, nebo přes groteskní dramata oběšení nebo škrcení u rukou druhých. Tady umělcova levá ruka plandá v neúprosném světle ve forenzním snímku vyfoceném pravou rukou. Navzdory zdánlivé nahodilosti – okázalá antitéza podrobných studií z márnice od Theodora Gericaulta, tento obrázek spojuje Warhola s velkou romantickou tradicí: smrt umělce vlastní rukou.



Ruce a zrakové postižení

Ruce souvisí s našimi smysly. Zatímco jich existuje pět - hmat, zrak, sluch, čich a chuť, pak ruce dokáží obsáhnout první tři, ta nejcitlivější, pokud o ně máme přijít. Hmat je smyslem ruky jako takové. Zrak, o který přijde člověk, se pak rozloží do sluchu a hmatu a nefungující sluch se může nahradit ukazováním. Dokonce při hluchosleposti hmat nahradí oba tyto smysly najednou.

Často bývají slepí lidé velmi dobrými umělci, a to nejen hudebními, pro jejich výborný hudební sluch, ale i hmat mohou využít k výtvarným činnostem, jako je sochařství. Jejich život se pak do hmatání, oťukávání a poslouchání smrskne při orientaci v prostoru i v celém jejich životě.

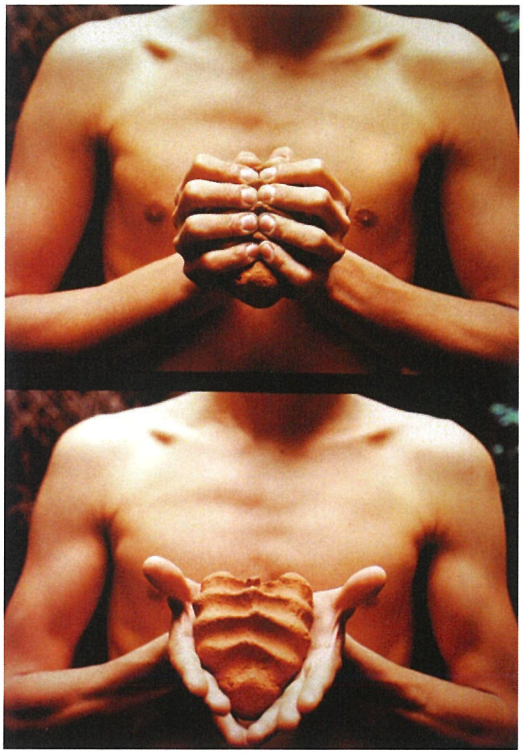
Zde se hodí diptych **Gabriela Orozca** (*1962) z roku 1991 ***„Moje ruce jsou moje srdce“***. Kromě faktu, že umělec tvoří srdcem potřebuje k ztvárnění své představy nějaký nástroj, což jsou právě ruce. Rukama autor vyjadřuje, co nosí v hlavě a v srdci. Tady taky názorně vidíme, že ne každý, kdo tvoří s hlínou, tedy přímo rukama vytváří výsledné dílo, musí nutně vidět. Vtiskne své srdce bez toho, aby výsledek viděl očima, on je vidí rukama, navíc může být výsledek o to zajímavější, jakou mají asi fantazii lidé, kteří nevidí?

Aby se takoví lidé mohli lépe vzdělávat, zabývat se literaturou a psát text, vzniklo slepecké - Braillovo písmo. Můžeme pozorovat v každodenním životě slepecké pomůcky, například ve výtahu označení pater bývá nejen číslicemi klasickými, ale i vystouplými tečkami s různým počtem a postavením, to je Braillovo písmo.

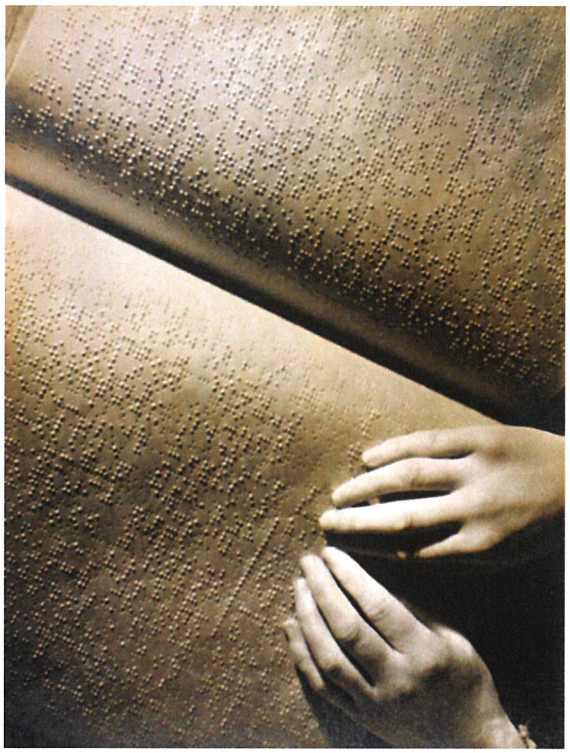
V tomto případě se nabízí snímek ***„Reading Braille“*** – Čtení braillova písma od autora **Roye Pinneye** (*1911). Fotografie pochází už z roku 1936 a je velmi čistě komponovaná na zlatý řez. Dojem neruší ani prostředí, ani jiné další informace kolem, pouze kniha a ruce, prosté a výstižné. Snímek evokuje dojem, že člověku, který vidí, se může zdát, že není možné systémem šesti různě se měnících teček číst efektivně v množství, které na snímku vidíme. Kniha je velká a objemná, je vůbec možné ji číst přibližně stejně rychle, jako klasické písmo?

Hluchoslepí lidé mají také svůj specifický způsob, jak se dorozumět. Komunikace je pro lidi typická a je velmi deprimující, pokud nám je to odepřeno. Taková hluchoslepost je téměř k nekomunikaci odsouzená. Pouze úzký okruh lidí kolem hluchoslepého člověka je většinou schopen s ním mluvit. Existuje řeč, která právě pro takové lidi vznikla a funguje na principu ukazování znaků na ruce.

Příkladem, kterým je fotografie ***Ruce*** od **Consuelo Kanagy** (*1894 +1978) z roku 1930, je snímek dvou dotýkajících se rukou. Vyjadřuje prosté podání ruky a možná i mimoverbální komunikaci. Právě i pozdrav, kdy si dva lidé podávají ruce, je komunikace beze slov, to co používají hlavně lidé s kombinovaným postižením. V další kapitole představím fotografie související s postižením sluchovým, které také používá němé dorozumívání, kdy ruce jsou jim prvním pomocníkem.



Gabriel Orozco
Moje ruce jsou moje srdce, 1991



Roy Pinney
Čtení braillova písma, 1936



Consuelo Kanaga
Ruce, 1930

Albert Renger-Patzsch

(* 1897 Würzburg, Německo, + 1966 Wamel bei Soest, Německo)

Kariéra Alberta Renger-Patzsche byla krátká, ale nesmírně plodná. Už jako chlapec se začal věnovat fotografování, které bylo velkým koníčkem jeho otce a v roce 1921 si našel práci ve fotografickém archivu. Proslavil se v roce 1928, kolekcí Die Welt ist schön (Svět je krásný), óda na drobné harmonie v přírodě a v průmyslu, a na schopnost zachytit jejich nenápadnou vznešenost. Renger-Patzsch se stal významnou osobností v rychle se rozvíjejícím světě fotografie a od roku 1933 přednášel na pokrokové Folkwangschule v Essenu. Tato škola však byla brzy uzavřena nacisty. Renger-Patzsch se odebral do částečného důchodu, kde setrval až do své smrti, i když občas přednášel, nebo vystavoval. Ke konci svého života obdržel řadu významných ocenění.

Ruce (hrnčíř), 1925
Želatino-stříbrná zvětšenina

Renger-Patzsch věřil, že fotografie může být zdrojem pravdivých informací o světě kolem nás. Technika mu byla vším – fotografování pro něj bylo řemeslo, kde je možné dosáhnout pravdivosti nebo zapojit vlastní kreativitu pouze na základě poctivé práce a bedlivého pozorování. Tato fotografie rukou hrnčíře (z jeho rané tvorby) může být brána jako analogie ke způsobu jakým Renger-Patzsch vnímal vlastní práci. Hrnčíř se snaží (za pomoci rukou a malého přístroje) dát neforemnému kusu hlíny souvislý tvar a podobně přistupoval Renger-Patzsch ke své práci, která na základě metodického výběru a pečlivé techniky umožňovala vytvořit malé okénko skrz nějž můžeme nahlédnout na základní formu a smysl.

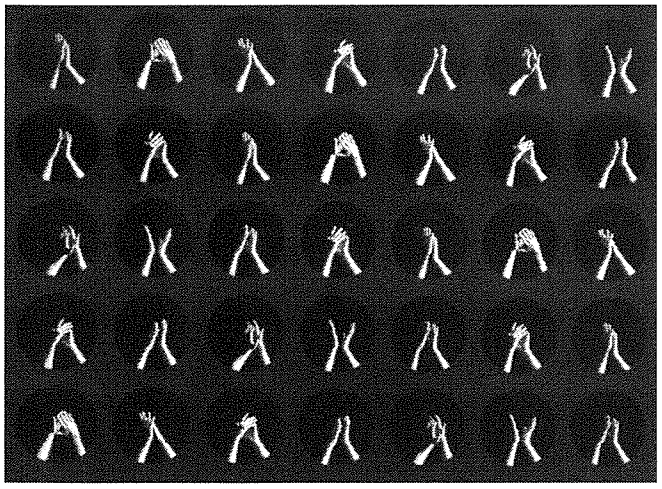


Ruce a sluchové postižení

Sluchově postižení lidé používají na rozdíl od zrakově omezených osob právě zrak, ruce jsou jim nápomocné při komunikaci. Používají při dorozumívání vlastní znakovou řeč. Někteří dokáží dokonce i odezírat ze rtů a jejich komunikace je jednodušší se slyšícím člověkem.

Tady jsem vybrala snímek ***„Transmitting Sound"*** – Přenesený zvuk z roku 1984 od **Annete Lemieux** (*1957). Je to soubor fotografií v jednom snímku. Obraz vytváří mozaiku deseti stále se pravidelně opakujících gest. Ačkoli v tomto případě nejde o posuňkovou řeč, dala by se snadno zaměnit. Zde vidíme skutečný přenesený zvuk od dirigenta. Je to konstrukce muzikantské abecedy, jak dirigent ukazuje muzikantům ritmus. Sluchově postižení jsou právě o hudbu ochuzeni

A od **Nadara** (*1820 +1910) jsem nalezla další vhodný příklad ***„Paul Legrand"*** z roku 1855. Na tomto snímku vidíme stylizovaný portrét mima, který představuje v tomto případě pantomimu, jež mohou sledovat i hluchoněmí lidé a těšit se z maximálního požitku, nerušeného problémy spojenými s jejich handicapem. Je to druh divadla beze slov, který i sami sluchově postižení provozují, dokonce je to jedna disciplína na české miss se sluchovým postižením a velmi oblíbená.



Annete Lemieux
Přenesený zvuk, 1855



Nadar
Paul Legrand, 1855

Ruce bez rukou

Tato kapitola zahrnuje jak velmi smutné záběry, tak i vtipné a metaforické přenesení smyslu slova. Ruce bez rukou je o rukách, které nevidíme, ale přesto hrají na snímcích klíčovou roli.

Některé z Fotografií pořízených **Richardem Avedonem** (*1923) v ***„Palermu“*** v roce 1947 jsou jedny z nejlepších příkladů jeho ranné pouliční tvorby. V tomto obraze se pozadí téměř úplně ztrácí v oslňujícím sicilském slunečním světle. Symbol v podobě rukavice visící na drátu z balkonu dolů, absolutně nekoresponduje s centrem města, tmavá rukavice kontrastuje s budovou za ní. Ač bez kontextu, forma se zdá být skutečnou rukavicí, oživenou a ovládanou nějakým duchem uvnitř. Toto napětí mezi přeplněním a energickým pohybem se objevuje v mnoha Avendonových pracích a zde propůjčuje význam.

Dalším přikladem je snímek od **Richarda Perera** st. (*1895 +1977) ***„Pohled na jih z radniční věže v Drážďanech“*** z roku 1945. Jak už sám název napovídá v první řadě nejde o kostlivce, nebo dokonce jeho ruku. Tato fotografie patří do rozsáhlé série snímků, které vyšli v knize „Dresden – eine Kamera klagt an.“ 1945. Peter se zabýval dokumentováním trosek delší dobu. Na této fotografii je zajímavý rozměr, který přináší kostra a její napřímená ruka. Vypadá jakoby hrabala do vzduchu nad městem a upozorňovala na radniční věž. Kostlivec, symbol smrti a zániku jasně koresponduje se zničeným městem.

Snímek ***„Francouzská nemocnice v Sarajevu“*** z roku 1993 od **Gillesa Peressa** (*1946) je plný děsu a hrůzy. I taková je realita. Autor ve snaze ponechat postiženého v anonymitě a zároveň zobrazit utrpení válek a konfliktů v obecné rovině, nechal fotografii bez obličeje. Tady jsou ruce, nebo spíše jejich absence, daleko výmluvnější. Fotografii dodává určitou nadčasovost a zobecnění navíc její zrnitost a celkové technické provedení.

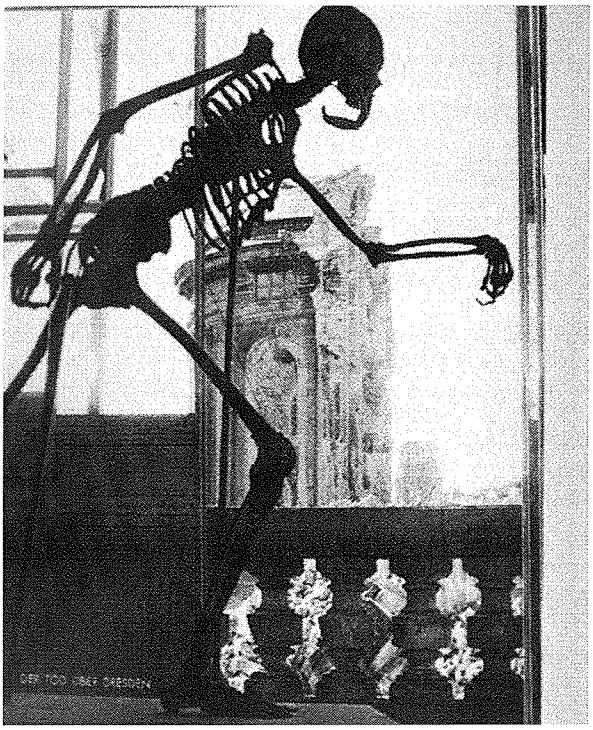
Dalšími fotografiemi a jejich autory se zabývám v jednotlivých stranách. Jedním snímkem je od **Brassaïe** (*1899 +1984) ***„Odlitek Picassovi ruky“*** z roku 1932. Ačkoli ruka na snímku není živá, patří slavnému malíři, který své ruce potřeboval k práci, jako hlavní pomocníky. Navíc tento odlitek musel někdo svýma rukama pořídit. Není to tedy hrůzná fotografie, ale zachycení hmotné věci, aby se mohla vyhnout zničení.

Irving Penn (*1917) a ***„Zabahněná rukavice“*** z roku 1975 je prázdným torzem a prozrazuje, že jejímu vlastníkovi pravděpodobně dosloužila. Penn ovšem nezdokumentoval rukavici nahodile. Chtěl už v té době poukazovat na nesmyslnost plýtvání a přepychového života nejvyšší vrstvy.

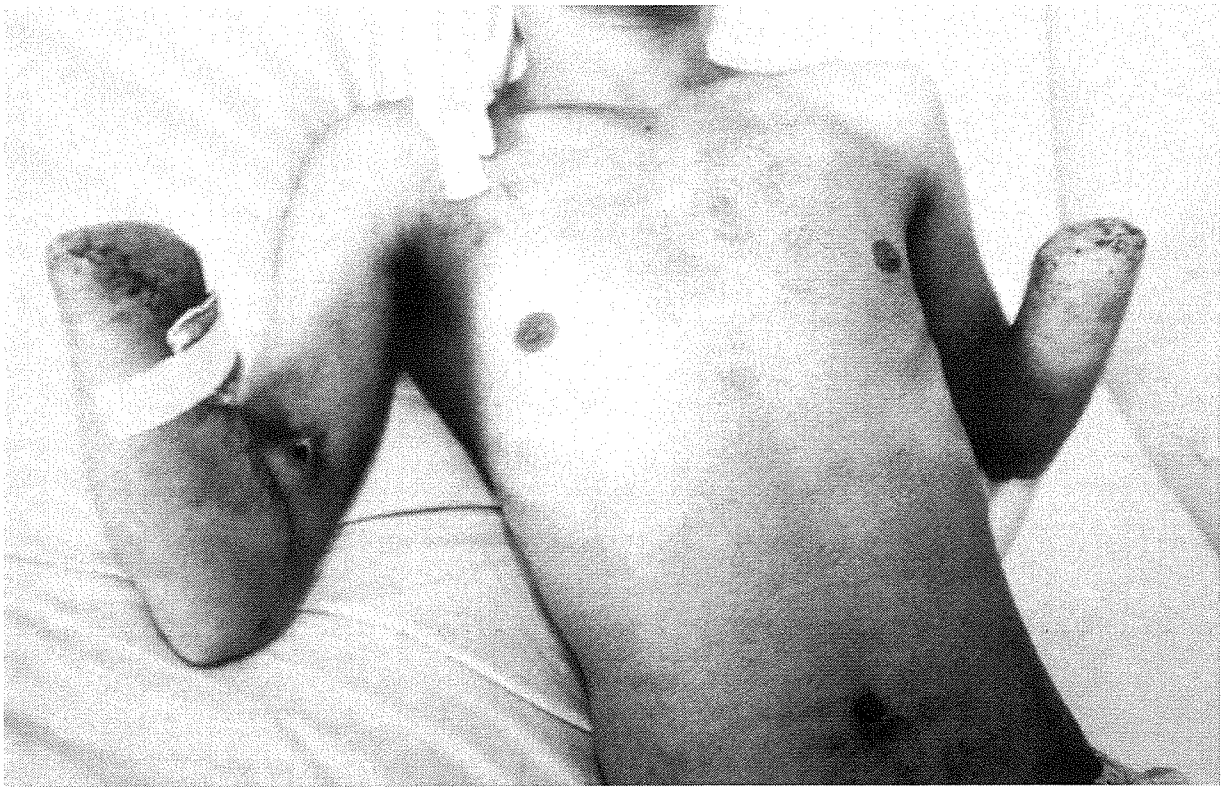
Joel-Peter Witkin (*1939) ***„Mučedník života“*** z roku 1987 se zabývá velmi obdobným tématem a tato fotografie kromě paradoxu náboženského motivu takto ztvárněného, zračí snahu o změnění pohledu na krásu a estetické vnímání. Sama mám motto, kterým se ráda řídím – každé zboží má kupce, proto čím dál méně podléhám obecným představám o vizáži. Každý má jiný vkus, ačkoli mediální masáž je neúprosná.



Richard Avedon
Palermo, Sicílie, 1947



Richard Peter st.
Pohled na jih z radniční věže v Drážďanech, 1945



Gilles Peressa
Francouzská nemocnice v Sarajevu, 1993

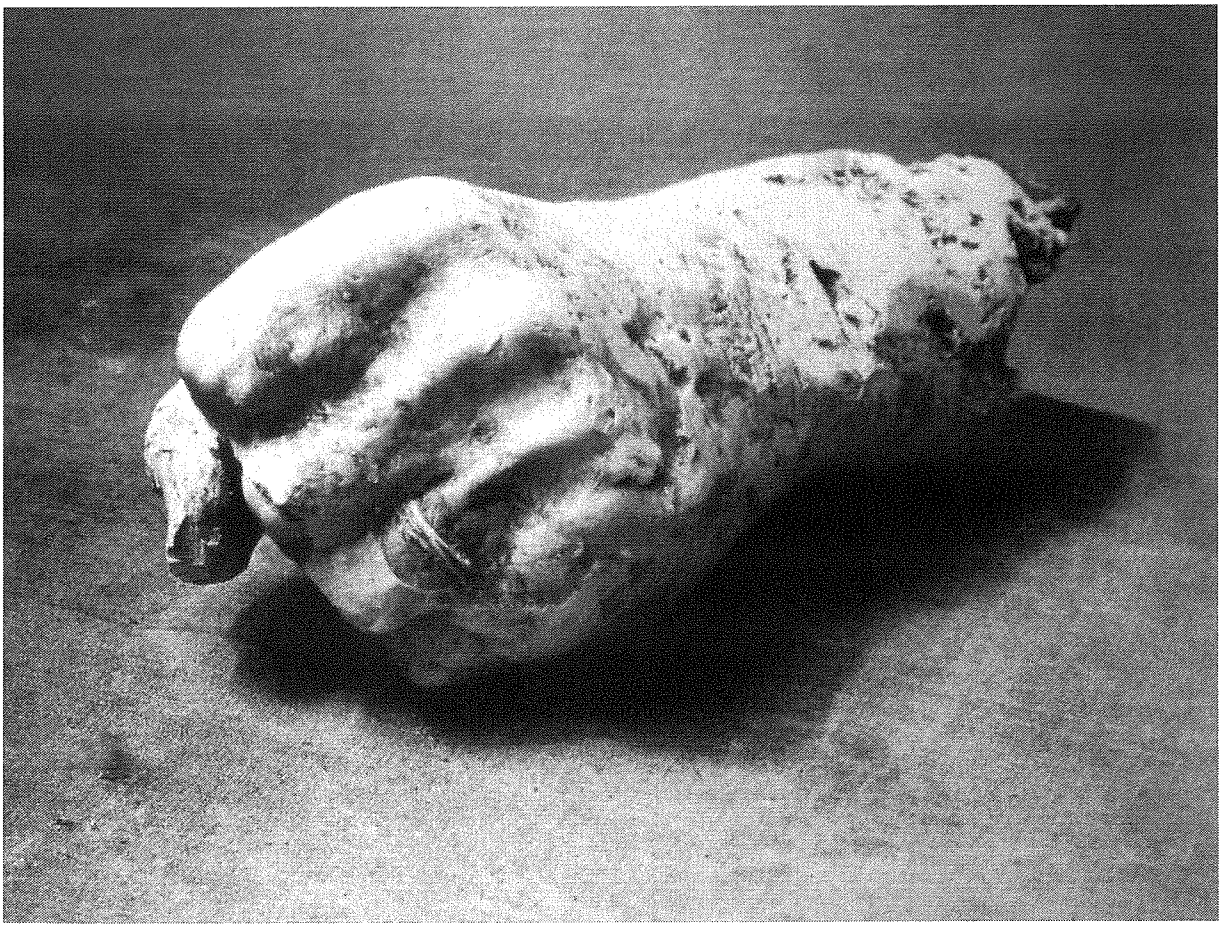
Brassaï *(Gyula Halász)*

(* 1899 Transylvanie, Brasov, Rumunsko, + 1984 Beaulieu-sur-Mer, Francie)

Gula Halász si zvolil pseudonym Brassai v roce 1932, přibližně v době, kdy jeho první fotografie, které ukazovaly pařížské ulice a kluby po setmění, byly poprvé vystaveny. Brassai se zaměřoval na město a na své osobní zapojení se do pařížské avantgardy, které ho přivedlo k surrealistickému hnutí. Z toho důvodu se jedny z jeho prvních fotografií objevily v časopise Minotaure a obsahovaly dezorientované pohledy na každodenní předměty, graffiti a ženské akty. Skrz Surrealisty poznal Brassai Pabla Picassa, se kterým udržoval celoživotní přátelství. Po 1. světové válce se Brassai, který byl cizincem žijícím v Paříži od svých pětadvaceti let, stal respektovaným monografistou Paříže 30. let, vydal na toto období několik publikací.

Cast of Picasso's Hand (Odlitek Picassovi ruky), 1943
Želatino-stříbrná zvětšenina, 12,1 x 17,1 cm

Tato fotografie se poprvé objevila v Brassaiově monografii z roku 1964 Konverzace s Picassem. Byla pořízena během německé okupace Paříže, když Brassai odmítl zažádat o nacistickou licenci a proto měl zakázáno pracovat jako fotograf. Podle Brassaivých slov, Picasso chtěl aby to vypadalo jako „zaťatá pěst na konci silného zápěstí, jako by chtěla uchopit všechnu svou zkoncentrovanou sílu". Tato síla – vtělení umělcova zromantizovaného génia – bylo to, co se snažil Brassai zachytit tím, že zobrazil Picassovu ruku a jeho tehdy méně známou sochařskou zdatnost.



Irving Penn

(* 1917 Plainfield, New Jersey)

V letech 1934-1938 studoval Irving Penn na Philadelphia Museum School of Industrial Art pod vedením magazínového guru Alexeje Brodovitche, čímž započal svoji dlouhou kariéru u časopisů všeho druhu. K fotografii jako takové ho nakonec přivedl Alexander Liberman umělecký ředitel časopisu Vogue. Během let se Penn věnoval módním fotografiím, zátiší, etnografickým foto-esejům, cestopisným fotografiím, aktům a portrétům významných osobností uměleckého života. Při tak častém střídání žánrů, přistupoval Penn ke každému se svěžím pohledem a jak lze usuzovat z nynější reedice jeho kolekce „Earthly Bodies (Pozemská těla), nepodlehl nikdy komerčním tlakům.

Mud Glove (Zabahněná rukavice), New York, 1975
Čtyřsložková platino-paladiová zvětšenina, Edice 12/15, 127 x 106, 7 cm

Pennova nejrannější zátiší sloužila jako propagační snímky pro časopisy typu Vogue, které se podřizovaly estetice haute couture (vysoká móda). Avšak v sedmdesátých letech se obrátil k fotografování obyčejných odpadkům a sestavoval své zátiší například z nedopalků. Tento snímek zachycuje rozpadající se rukavici jako objekt vytržený z jeho přirozeného kontextu a rozklad je zvěčněn na platino-paladiovém tisku, čímž dochází k paradoxu. Stejně jako na většině ostatních snímků „Penn hryže do ruky", která ho živí, když se vědomě bouří proti komerčním estetice zaměřené převážně na vyšší vrstvy. Avšak jeho zaujetí tímto kusem odpadu zároveň mu dovoluje poodhalit skrytou krásu rukavice s neobyčejnou naléhavostí.



Joel-Peter Witkin

(* 1939 Brooklin, New York)

Narodil se jako dvojče chudým přistěhovalcům, otec byl ruským židem a matka italskou katoličkou. Právě rozepře nad náboženskými tématy je rozdělily a o Joela a bratra se začala starat matka s babičkou. Další paralelou s jeho náměty byl fakt, že babička neměla část nohy, a rána ji dost hnisala, také asi v šesti letech byl malý Joel svědkem hororové dopravní nehody, kde viděl hlavu malé holčičky oddělenou. V letech 1961-64 už pracuje jako válečný zpravodaj ve vojenské službě. Po té studuje sochařství na Cooper Union School of Fine Art. V roce 1969 má svojí první výstavu na Moore College of Art ve Philadelphii. A až v roce 1976 začíná studovat fotografii na University of New Mexico. O osm let později uspořádal svojí první významnou výstavu v Pace/MacGill v New Yorku a další rok mu vychází první publikace Joel-Peter Witkin. Snad také s jeho schopností sochat vznikají inscenované fotografie filozofických úvah. Inscenuje, ale nemanipuluje, vše pracně aranžuje ještě před stisknutím spouště. Hal Fisher říká: „Witkinovy fotografie jsou téměř nerozuzlitelná spleť z židovsko-kabalistického myšlení, římskokatolické víry, východní filozofie a novodobé subkultury." Pro jedny jsou jeho bizarní alegorie ztělesnění západní dekadence a morálního úpadku, jiní ho srovnávají s Goyou nebo ho označují za Hieronyma Bosche ve fotografii. Witkina zajímají hlavně trpaslíci, idioti, obři, mrzáci, transsexuálové, lidé bez rukou, nohou, očí, rtů, nosů, uší, genitálií, prsou, s nadměrnými genitáliemi, ale také části mrtvol, které aranžuje například do vlámských zátiší ze 17. století, což je neuvěřitelné i pro našince, natož v USA, kde přivolával na scénu státní návladní a v americké televizi byl opakovaně označován za nestvůru, zatímco umělecký svět v něm rozpoznává hlubokomyslného umělce.

Mučedník života, 1987
Želatino-stříbrná zvětšenina, použitý film 6x6

Tento snímek se nedá časově zařadit, je mimočasově vnímán a má i nadčasové sdělení. Většinu lidí velmi provokuje ke kritice, noční můry, muž, tichý děs? Převáží zvědavost a divák se začíná ptát. Na fotografii jsou zřejmé škrábance, které evokují časy dávno minulé, avšak při podrobnějším zkoumání si všimneme, že protéza použitá na snímku je výdobytkem pozdního 20. století. Právě protéza, náhrada ruky, o kterou tady jde, je největší objekt zájmu. Proč figurína a protéza? Tato hororová scéna je další variantou Umučeného Šebestiána, dílčího motivu křesťanského umění. Witkin hledá Boha v lidech a skrz lidi. Nedělá rozdíly, ale tam, kde by propagátoři obvyklých ideálů krásy se otočili zády, tam on hledá myšlenku, tam hledá smysl života. V jakých lidech je možné Boha najít? Není to právě tak, že je nejvíce poznat v těch bytostech, které se navenek výrazně odlišují?



Joel-Peter Witkin
Mučedník života, 1987

Ruce a náboženství

Náboženství existuje co lidstvo samo. Války a konflikty velice často vznikaly a stále vznikají z rozdílných názorů na víru a také ze sociálních a ekonomických propastí, které s tím úzce souvisejí. Je známo, že kvůli dostupnosti médií na celém světě se nelibost třetího světa a rovněž druhého stále více prohlubuje. Náboženství, fundamentální vláda a propaganda s nimi spojená vede často k velice zoufalým a nebezpečným činům, jako k sebevražedným útokům, únosům, mučení, ale také k zabíjení, občanským nepokojům a válkám. Často pocit nadřazenosti náboženství a s tím spojená i rasová a xenofobní nesnášenlivost přináší velké problémy. Nikdo nemá přece větší právo na život, na lepší život, nebo na smrt, či posmrtný život. Všichni jsme si rovni a záleží pouze na zdravém lidském rozumu. Z hlediska islámských zemí se jeví veškerá ostatní náboženství a s tím spojených politických zřízení, jako nepřípustná a rouhající se proti Bohu, ale proti jakému? Copak všichni musí mít stejný názor? A co kořeny a kultura, do které se člověk narodil, to všechno jsou důvody proč není možné nikomu vnucovat něco, co mu připadá nepřirozené, neboť od mládí byl svědkem konkrétních rituálů, které se v různých zemí odlišují. Nedivím se kulturám, které bojují o svobodu a o přežití, že se jim nelíbí euroamerické plýtvání, bezstarostnost a arogance s jakou si do pomyslného koláče, kam patří veškeré bohatství naší planety, kousají a přitom nepřemýšlí ani moc o ostatních státech, ale hlavně ani o budoucnosti ekologie, která začíná zvonit na poplach.

Abych se ale nezaměřila pouze na politiku a náboženství, ráda bych spíše zmínila, co všechno s náboženstvím a rukama souvisí. Ruce se modlí, líbají, žehnají, zaklínají, čarují, pomáhají, hladí, ale také zabíjejí, bojí se, linčují a házejí kamenem.

Snímek **W. Eugena Smitha** ***„Čekání na přeživší: Potopení Andrea Dorie“*** z roku 1956 je příkladem strachu a naděje jeptišky. V tomto případě hraje náboženství mírnou a pozitivní roli. Jeptiška sama o sobě je symbolem čistoty, oddanosti, skromnosti, pokory a starostlivosti. Náboženství, by mělo přinášet pouze tato poselství, ale opět platí, že touha po moci a penězích kazí dobré úmysly.

Odlišnou vírou, na rozdíl od křesťanské jeptišky, je buddhismus, který na snímku od **Herba Rittse** ***„Jeho veličenstvo Dalai-Lama v New York“*** z roku 1987, představuje. Buddhismus je velice mírné náboženství, které v Tibetu mělo za následek, že když je napadla Čína, nebyli schopni se ani bránit. Jejich víra jim totiž zakazuje zabíjet i zvířata, pokud nejsou jako pokrm, takže vražda člověka je pro ně absolutně nepředstavitelná věc.

Jako klasický reportážní snímek jsem zařadila od **Henri Cartier-Bresson** ***„Návštěva Kardinála Pacelliho na Montmartru“*** z roku 1938. Jeden z davu líbá kardinálovi ruku a dává najevo svou oddanost, radost, ale také děkuje a doufá, že mu setkání přinese štěstí a větší pevnost ve víře.

Záměrně jsem vybrala reportážní snímek jako poslední, protože se prolíná toto téma s další kapitolou Ruce a reportáž. Všem těmto autorů jsem věnovala samostatné strany.

W. Eugene Smith

(* 1918 Wichita, Kansas, + 1978 Tucson, Arizona)

W. Eugene Smith je považován za mistra fotografické eseje. Začal fotografovat jako teenager pro místní noviny. V roce 1937 ukončil krátkou stáž na univerzitě v Notre Dame a odstěhoval se do New Yorku a pracoval pro Newsweek. Začal tím celoživotní kariéru ve focení pro časopisy. Během dvou let v roce 1939 podepsal Smith svou první smlouvu, a to s časopisem Life, pro který fotil až do roku 1955. Mezi jeho nejslavnější projekty v této době patří "Vesnický doktor" z roku 1948 a "Španělská vesnice" z roku 1955. Když odešel z časopisu Life přidal se Smith k Magnum Photos, ale jeho eseje byly zřídkakdy publikovány v celém rozsahu, vzhledem k tomu, že měl stále větší nekompromisní názory na vydávání svých fotografií.

***Waiting for Survivors: The Andrea Doria Sinking* (Čekání na přeživší: Potopení Andrea Dorie), 1956**
Želatino-stříbrná zvětšenina, 21 x 33,9 cm

Tato fotografie je z jediné celé eseje, kterou Smith dokončil pro Magnum Photos – o potopení italské zámořské lodi Andrea Dorie poté, co se srazila s jinou lodí. Ironií bylo, že Smith nafotil tuto sérii, protože on a jeho asistent byli jediní fotografové, které John Morris, výkonný vydavatel Magnum, dokázal najít a kteří byli zároveň schopni se dostat do přístavu včas na příjezd zachráněných. Na této fotografii pohlíží jeptiška mimo rámeček nad fotoaparát, jakoby k Bohu a zvedá jednu ruku ke rtům, jakoby tajila dech. Tímto jednoduchým gestem zachytil Smith strašidelnou směs naděje a obav pociťovaných těmi, kdo čekali na zprávy o svých bližních.



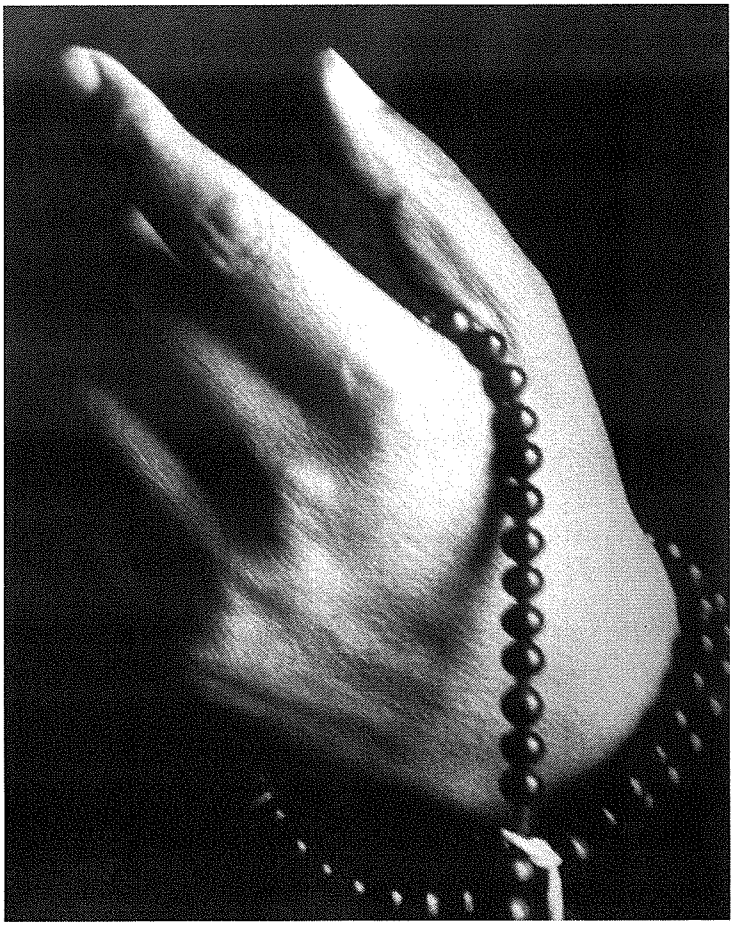
Herb Ritts

(* 1952 Los Angeles, + 2002 Los Angeles)

Herb Rittz byl fotograf – samouk. V roce 1974 promoval z ekonomie na Bard Colllege, aby nastoupil do rodinného podniku s nábytkem. Zprvu pro něj bylo fotografování pouze koníčkem, ale když se mu naskytla příležitost, neváhal poskytnout své snímky do časopisu Newsweek nebo knihy mužské módy. Během osmdesátých let si vydobyl jméno jako fotograf celebrit a módních kolekcí. Během následujících dvaceti let zkoumal možnosti komerční fotografie, převážně v zábavním průmyslu. Fotil momentky z filmů, obaly alb a dokonce natáčel videoklipy. Jako uvědomělý občan také ze svých zisků vydatně přispíval na výzkum AIDS.

***His Holiness Dalai-Lama** (Jeho veličenstvo Dalai-Lama), New York, 1987*
Želatino-stříbrná zvětšenina, Edice 9/25, 47 x 37,5 cm

Rittse seznámil s Dalajlámou jeho přítel Richard Gere. Tato fotografie, pořízená během krátkého setkání s tibetským vůdcem, je důkazem Rittsova nadmíru efektivního přístupu k portrétování. Zatímco většina fotografů by pociťovala nutnost soustředit se na Dalajlámovu tvář, Rittsovi se díky detailnímu záběru Dalajlámovy ruky svírající modlitební korálky podařilo zdůraznit jeho osobnost a spiritualitu. Rittsova práce byla ceněna především pro tyto fotografické metafory a odkazy. Často se také soustředil na ruce a jemné detaily jejich kůže, jako například u portrétů B.B. Kinga nebo Merce Cunninghama.



Henri Cartier-Bresson

(* 1908 Chanteloup, Francie, + 3. srpna 2004 Céreste, Francie)

Henri Cartier-Bresson se narodil do významné rodiny obchodníků, ale k obchodu a buržoazii se obrátil zády, ačkoli celý život z majetku rodiny žil. Studoval malbu ve 20. letech a strávil léta na okraji rodícího se surrealistického období. Kolem roku 1930 se už trochu zajímal o fotografii, ale naplno se jí začal věnovat až v roce 1932, kdy si zakoupil Leicu, přenosný fotoaparát s rychlým zaostřením, který znamenal revoluci v pouličním fotožurnalismu. Následovaly dlouhé pobyty v Mexiku, Španělsku a New Yorku, během kterých tvořil své soubory fotografií a žil životem ztroskotance. Strávil tři roky v těžkém nacistickém německém táboře válečných zajatců v letech 1939-42, poté vstoupil do francouzského hnutí odporu: po mnoho let po druhé světové válce se zaměřoval na sociálně angažovanou reportáž. Hodně cestoval a nejen tím Bresson kultivoval svůj všestranný kreativní zájem, do kterého patřilo i kreslení a grafika. O fotografii se zajímal dalších sedmdesát let, kdy zůstala jeho primárním médiem vyjadřování.

***The Visit of Cardinal Pacelli** (Návštěva kardinála Pacelliho), Montmartre, 1938, zvětšeno ve 40. letech*
Želatino-stříbrná zvětšenina, 16,5 x 24,8 cm

Cartier-Bresson pořídil tuto fotografii pro časopis „Ce soir", kde byl zaměstnán jako fotograf. Časopis dokumentoval tehdejší levicové aktivity, pracoval zde se svými přáteli a spoluzakladateli Magnum Photos Robertem Capou a Davidem Seymourem (Chim). Cartier-Bresson byl často nucen používat těžký fotoaparát, místo své kompaktní Leicy, protože skleněné desky, na rozdíl od pětatřiceti milimetrového filmu, se daly lépe retušovat před tiskem. Cartier-Bresson zachytil tuto davovou scénu, plnou obličejů - oddaných prosebníků, kteří se shlukují kolem budoucího papeže Pia XII. tak, že drží své těžkopádné vybavení ve vzduchu a nechává clonu otevřenou.



Ruce a reportáž

Akt, portrét nebo zátiší se mohlo zachycovat staticky, na rozdíl od událostí, které byly v pohybu. Fotografie musela ještě ujít kus cesty od daguerrotypie, přes talbotypii k mokrému kolódiovému procesu, jenž umožňoval používat rychlejší časy, neboť byl citlivější na světlo. Tak nejdříve z několika hodinových expozic, přes minutové se osvit zrychlil na vteřiny. Výtvarníci používali fotografie místo skicáře a teprve potom se pouštěli do velkých maleb. Tehdy se pomalu odpojovalo výtvarné umění od nutnosti zachycovat realitu a mohlo a nacházelo nové a jiné způsoby, jak se dívat na svět. Naopak fotografie se mohla začít věnovat svému hlavnímu poslání dokumentování událostí, tedy hlavně reportáži.

Jedním z příkladů reportážní fotografie, která má charakter prosby a apelace na lidský soucit je snímek ***„Poslední pochod k Pentagonu proti Vietnamské válce“*** z roku 1967 od fotografa **Marca Ribouda** (*1923). Ve své tvorbě se Riboud inspiroval svým učitelem Henri Cartier-Bressonem a patřil do agentury Magnum. Snímek není inscenovaný a žena ve své samotě, proti puškám vojáků, bojuje květinou v rukou za mír. Vietnamská válka vznikla následkem kolonizačních problémů, do kterých zasáhli Spojené státy a Sovětský svaz, ve snaze získat Vietnam na svojí stranu a mít v něm spojence. Vietnam se rozdělil na komunistickou a demokratickou část a konflikt nabral velkých rozměrů, které zastavily mimo jiné i snímky žurnalistů, které oběhly celý svět a vyvolaly takové protesty, dokonce a hlavně v USA, že válka byla ukončena dříve.

Další fotografií, která patří do kapitoly Ruce a reportáž a vyjadřuje pozdrav, podporu a zároveň obdiv a poděkování, znázorněnou dychtivým podáváním rukou jeden přes druhého, je ***„Martin Luther King vítaný při návratu do Spojených států po tom, co získal Nobelovu cenu za mír“.*** Autorem snímku je **Leonard Freed** (*1929). Luther King dosáhl zrovnoprávnění černochů a bělochů. Díky němu přestala fungovat opatření typu oddělená místa v dopravních prostředcích a v restauracích.

Na těchto dvou příkladech jsem demonstrovala, že fotografie dokáže měnit politiku a pohled lidí na život. Často se mění předsudky a tím, že se zobrazí realita, zasahují se city. Ruce tedy vyjadřují více, než si v každodenním životě uvědomujeme a na fotografii to platí dvojnásob.

Výjevy utrpení, kterých jsme zprostředkovaně svědkem v nás zanechávají stopu. Je ovšem také pravda, že díky každodennímu sledování televizních zpráv, je člověk natolik otupen, že už ani děsy nevnímá. Do válečných míst se pouští denně desítky, ne-li stovky fotografů. Přivážejí hrůzostrašné sdělení, aby alespoň někoho přesvědčili, aby se zastavil a věnoval problémům pozornost. Někteří fotografové nakonec v takových místech i zemřou, jako **Robert Capa**, kterému jsem věnovala stránku 28. Nezřídka se stává, že lidé vystaveni takovýmto typům stresů, se změní a zanechá to na nich psychické následky.

Někteří lidé stres, to co viděli a nemožnost to změnit neunesou a skončí svůj život dobrovolně jako slavná fotografka **Diane Arbus**, o které více na straně 29. Ačkoli pocházela ze zajištěné rodiny a práci, kterou dělala si mohla vybrat sama, nebylo šťastná, tíhu života sama neunesla a ukončila svůj život vlastní rukou.

Hlavně politiku a světonázory společnosti ovlivňuje reportáž, ať už se tomuto tématu věnuje konkrétně, nebo ne. Dalším fotografem, kterého jsem zahrnula do kapitoly Ruce a reportáž je **Elliott Ervitt**.



Marc Riboud
Poslední pochod k Pentagonu proti vietnamské válce, 1967



Leonard Freed
Martin Luther King vítaný po návratu do Spojených států po tom, co dostal Nobelovu cenu za mír, 1963

Robert Capa (Endre Friedman)

(* 1913 Budapešť, + 1954 Hanoi, Vietnam)

Robert Capa přijel do Berlína ve věku osmnácti letech, potom co byl vyhnán ze svého rodného Maďarska kvůli svým levicovým aktivitám. Získal práci ve zpravodajské agentuře Dephon a brzy přesvědčil ředitele Simona Guttmana, přestože měl nedostatek předchozích zkušeností, aby z něj udělal terénního fotografa. Guttman ho vyslal na zdokumentování Španělské občanské války v roce 1935 a Capa si tam vytvořil reputaci snímkem partyzána zachyceného ve chvíli, kdy byl zasažen kulkou protivníka. V roce 1936 si fotograf vymyslel jméno Robert Capa, podle kterého je dnes znám a společně s tím osobnost amerického fotoreportéra. Svou fiktivní identitu změnil v realitu v roce 1939, když přijal práci v časopise Life. V roce 1947 Capa společně s Henri Cartier-Bressonem a dalšími fotografy založil agenturu Magnum Photos a na začátku padesátých let tuto agenturu, která měla velmi rychle úspěch, i vedl. V době, kdy pracoval Capa na zdokumentování ústupu Francie z Vietnamu, šlápl na minu a poté zemřel.

Leon Trockij Lecturing Danish Students on the History of the Russian Revolution (Leon Trockij přednáší dánským studentům o historii ruské revoluce), Kodaň, Dánsko, listopad 1932, tištěno 1960
Želatino-stříbrná zvětšenina, 22,2 x 34,3 cm

Tento obraz byl publikován s prvním Capovým zpravodajským příběhem. Vášeň, se kterou profesor vykládá látku, zaplavuje diváka dojmem, že jeho ruce chytají vzduch kolem sebe. Skvrnitý obraz – vizuální ekvivalent statického rušivého šumu během rádiového projevu – ještě více podtrhují dojem. Capa si vybrat tuto fotografii úmyslně, líbila se mu více než ostatní negativy ze stejné role, ačkoli byly lépe zaostřeny, nebo ukazovaly Trockého obličej celý a jeho pravou ruku v sepjetí kontrolované pěsti.



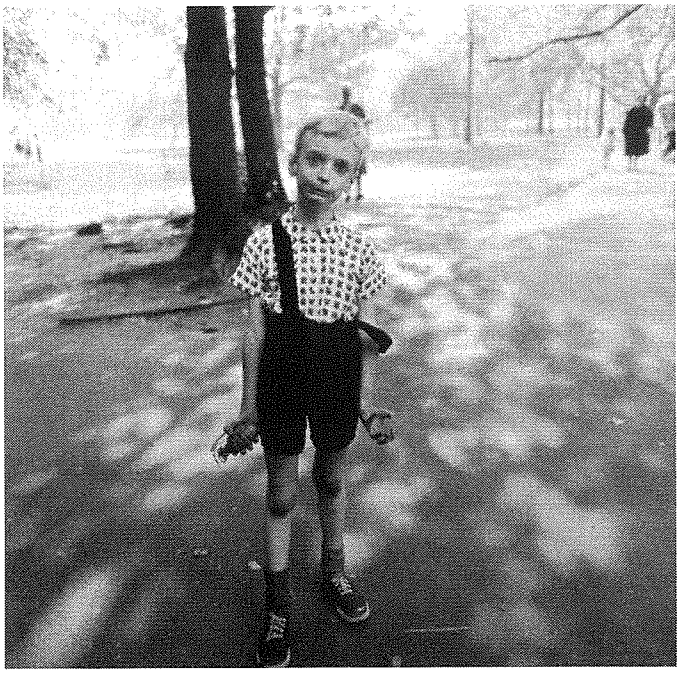
Diane Arbus

(* 1923 New York, + 1971 New York)

Diane Nemerow pocházela z rodiny obchodníka s kožešinou. Se svým manželem Allanem Arbusem se dohodli na obchodním partnerství v roce 1950 a začali spolu pracovat pro módní časopisy. Po jejich rozvodu v roce 1959 pokračovala nezávisle v práci pro Vogue, Esquire, a pro jiné časopisy. V roce 1955 našla Arbus zajímavého rádce fotografie v Lisette Model, pomohla jí kultivovat svůj talent, hlavně portréty lidí obyčejných a na okraji společnosti. Její vlastní doménou byli lidé, které sama nazývala freaks (šílenci, bizardní jedinci), měla však pocit, že je lépe dokázala zachycovat její učitelka. V roce 1963 byla Arbus také zahrnuta na výstavě významného projektu New Documents v Museum moderního umění v New Yorku. A čtyři roky potom v roce 1967 připojili Arbus jako jednoho z umělců do katalogu nadace John Simon Guggenheim Memorial - Americké obřady, mravy a zvyky. Následně po její sebevraždě toto museum také uskutečnilo velkou retrospektivní výstavu její tvorby v roce 1972.

***Child with a Toy Grenade** (Dítě s hračkou granát), Central Park, New York, 1962,*
tištěno v 70. letech,
Želatino-stříbrná zvětšenina, edice 40/75, 38,1 x 38,1 cm

Arbus zahrnula tento ranný snímek do plánované série o dětech z bohatých rodin. Chlapec ve své přirozenosti stojí přímo před kamerou, s nohama mírně do X. Jeho letní oblečení je rozevláté a ruce a obličej zkroucené do simulace manické hrůzy. Jeho posměšná grimasa, která koresponduje s reálným sentimentem, není vnímána aktérem, ale Arbus viděla, jak moc je přesný a trefila se do situace. Tento chlapec na fotografii symbolicky vystupuje za celý svět, zatímco můžeme také sledovat vlastní fantazii skrytou ve výjevu. Paradoxně tento předmět sebedestrukce je zatím prodáván, jako hračka. Tímto relativně transparentním subjektem, se Arbus přesvědčovala o svém pocitu potencionálního nebezpečí v rozdílnosti svého názoru na vlastní tvorbu a vnímání ostatních, kteří vnímali její práci jako příliš závažnou.



Elliott Erwitt

(* 1928 Paříž)

Rodiče Elliotta Erwitta byli Rusové a v roce 1939 byli nuceni emigrovat do Spojených států, aby unikli přicházející válce. Na City College v Los Angeles studoval Erwitt fotografii a na New Schoul for Social Research v New Yorku film. Později vytvářel snímky pro časopisy Collier's, Look nebo pro Life a v roce 1954 se stal členem Magnum Photos, kde se stall prezidentem jejich newyorské kanceláře na tři období od roku 1968. V sedmdesátých letech se Erwitt proslavil svými humoristickými fotografiemi psů se soubory jako je Son of Bitch (Syn feny) z roku 1974. V roce 2003 vydal sám Elliot Erwitt knihu Handbook, kolekci svých fotografií obsahujících ruce.

***Vice President Nixon and Soviet Premier Khrushchev during the ‚Kitchen Debate, at the U. S. Exibition in Moscow** (Americký viceprezident Nixon a sovětský premiér Chruščov během stínové debaty na americké výstavě v Moskvě), 1959 – tištěno 1995*
Želatino-stříbrná zvětšenina, 20,3 x 30,5 cm

Erwitt pořídil tento záběr pro Magnum Photos, když dokumentoval první výstavu amerických produktů v Moskvě. Nixon a Chruščov se hádají kvůli ekonomické politice před americkými modely kuchyní. Erwittovy fotografie se brzy staly symbolem pro celý konflikt studené války. Bizonova ruka, agresivně ukazující a dotýkající se hrudi sovětského premiéra reprezentovala spojené státy, jak se beze strachu a s mocí, staví proti údajné sovětské hrozbě. Fotografie byla tak neobyčejná, že ji Nixon použil (bez Erwittova povolení) ve své prezidentské kampani roku 1960.



Ruce a dokument

Stejně jako reportáž může fungovat i dokument. Dokumentární tvorba obsahuje více, či méně subjektivní vklad autora a tím se liší od reportáže, která má za úkol zobrazovat realitu, co možná nejvíce objektivně. **Jean Gaumy** (*1948) vkládá do své fotografie ***„Íránské válečnice v chadoru"*** z roku 1986 svůj názor a chtěl diváka upozornit tímto inscenovaným snímkem na íránskou situaci s velkým důrazem na absurditu slepé poslušnosti.

Ženy v íránské domácí gardě, oblečené v černém chadoru, cvičí s pistolemi v tréninkovém kempu v severovýchodním okraji Teheránu. Je rok 1986, sedm let po íránské revoluci. Gaumy nafotografoval tyto ženy i s jinými zbraněmi, včetně raketového zaměřovače. Fotograf byl v Íránu krátkou dobu a přesto a nebo právě proto ho zajímal způsob, jakým byl řízen národní život v Íránu. Fotografie revoluce byly omezeny pouze pro použití, jako propaganda, v několika dobře vybraných snímcích. Vláda by raději viděla koncipovanou reportáž pro podporu íránské politiky, než jako živý obraz žen, které zformoval revolucionářský talent. Použití v tomto vykonstruovaném dramatu, by byl po odhalení materiálu, okamžitě zničen. V polovině osmdesátých let byl takto stylizovaný a zrežírovaný snímek vyspělým dokumentem, kdy byla neformálnost preferovaná. Gaumy, který se rád pouštěl do extrémních situacích, byl prvním fotografem v pozdních sedmdesátých letech, kdo dostal povolení fotografovat francouzský vězeňský život.

Autorka, která se zabývala odlišným druhem dokumentu, subjektivním, je **Nan Goldin**. Také **Wolfganf Tillmans** využíval tuto disciplínu jako vyjadřovací prostředek. Často se v jeho fotografiích objevuje i v módní fotografii, kdy se snaží zachycovat oblečení na zdánlivě nahodilých snímcích. Je to inscenovaný subjektivní dokument. Má ale silnou výpovědní hodnotu, podobně jako u Nan Goldin, kdy se oběma autorům podařilo zachytit soukromý život konkrétních sociálních vrstev ve dvou odlišných společnostech. Více v kapitolách autorů.

Lidskou vůli ovlivňují hlavně dvě pohnutky, a to strach a touha. Na tom je založena právě většina náboženství a politických zřízení. Na strachu jsou postaveny takové vlády, které jsou fundamentální, jako komunismus a fašismus, ale také asi většina náboženství. I intelektuálové se nechávají strhnout a angažovaně přispívají, aniž by byli schopni vidět dál, za hranice svých zkušeností. Fotografem, který, ač důležitým článkem v historii fotografie, **Alexander Rodčenko**, propadl sovětské idei a do smrti pracoval pro komunistickou propagandu.

Ale politická fotografie je jednou z nejrozšířenějších obecně. Denně fungují na celém světě stovky fotografů, kteří se snaží více, či méně zachytit skutečnost, aby lidé znali pravdu a mohli nahlédnout do politické situace všude na světě. V politické fotografii pak často vídáme výjevy, kde ruce hrají klíčovou roli. Hlavně potřesení si pravicí, to je nejčastější. Z politiky jsme zvyklí také na hlasování, přísahu, hrozbu a nebo poplácání po zádech. Diktátor Adolf Hitler hrozil velmi často, hojně gestikuloval při svých sugestivních výstupech a za jeho vlády se používal pozdrav Heil Hittler, který byl po 2. světové válce zakázaný, jako projev rasismu. Dodnes tento pozdrav lidé používají, buď jako recesi, a nebo jako skutečný projev antisemitismu a xenofobie. Existují skupiny radikálů jako neonacisti a skinheadi, kteří rasismus, který je podložen jejich touhou po čistotě rasy, prosazují.

Už od počátku mají lidé potřebu se seskupovat a zakládat skupiny ve fungující společnosti. Potřebovali se cítit bezpečně, a neboť je člověk velice zranitelný ve své osamělosti, musí se sdružovat. To však skrývá nebezpečí uvnitř. Někteří lidé mají potřebu vládnout a jsou moci chtiví. To přináší nezdravé požadavky, jednostranné výhody a extremistické zákony.

V demokratickém systému se cítíme zdánlivě svobodně, máme dojem, že nám mohou být splněny všechny touhy, systém se jeví liberální a tolerantní, ovšem pouze za předpokladu, že se opět každý zapojí do hry, ta se točí tentokrát kolem peněz a ekonomiky. Pak se z nás stávají workoholici a vystresované bytosti plné strachu nad tím, co se stane, pokud naše síly odejdou. Tento systém nic nezakazuje ani nepřikazuje, přece je ke svým obyvatelům dost přísný. Skrytě apeluje na touhu mít, vlastnit a plnit si všechna přání. Je však diskutabilní do jaké míry jsou podobné systémy pro jednotlivce ochranou, a nebo jen využitím jeho potenciálu na maximum. Každopádně v současné době asi neexistuje lidštější systém. Fotografka, která fotografovala americkou společnost a její problémy spojené s konzumem je **Diana Arbus**, také autoři **Wiliam Klein**, **Henri Cartier-Bresson**, nebo **Werner Bischof**, kterým nebyl lhostejný nespravedlivý život, jsem věnovala samostatné stránky.



Jean Gaumy
Íránské válečnice v chadoru, 1986

Nan Goldin

(* 1953 Washington)

Vyrostla v Bostonu, kde se po svém bouřlivém průběhu puberty spřátelila s drogově závislými transvestity, kteří se objevují na jejích prvních fotografiích. Její zaujetí okrajovou společností nebylo jen voyeurské. Během let portrétovala malou skupinu přátel včetně sebe způsobem, který fotografiím dodává nádech deníku. Po absolvování spíše více formálního studia při Museum of Fine Arts v Bostonu, získala titul bakaláře umění (BFA/BA), se v roce 1978 přestěhovala do New Yorku, kde velmi záhy začala vystavovat svá díla jako slide-show - vizuální prezentace rychle se za sebou měnících fotografií s hudebním doprovodem. V devadesátých letech Goldin rozšířila své fotografie o témata z Evropy a jihovýchodní Asie, ve kterých vždy dodržovala styl intimních momentek, neboť se svými objekty fotografování se nejdřív spřátelila.

***Joey in my mirror* (Joey v mém zrcadle), Berlin 1992**
Technika Cibachrome, 65,7 x 98,1 cm

Začátkem devadesátých let gay a transsexuální komunita, jejíž byla Goldin součástí, byla těžce zasažena epidemií AIDS, a její fotografie drogově závislých transsexuálů nebyly jen oslavou gendrových her gangu, ale i drásavé portréty boje o přežití a někdy i smrti. Na této fotografii, se její přítel Joey dívá do zrcadla ve chvíli sebereflexe a jednou rukou si pohrává se svými dlouhými ženskými vlasy. Soška havajské tanečnice a fotografie nahého ženského torza od Paula Outerbridge v rozích zrcadla rámují Joeyho portrét a umocňují viděné i neviděné rozdílnosti a podobnosti mezi těmito třemi ženskými figurami.



Wolfgang Tillmans

(* 1968 Remscheid, Německo)

Wolfgang Tillmans byl prvním fotografem, který získal Turnerovu cenu v roce 2000. Narodil se v Německu a je oslavován pro své zaznamenání Generace X a mladé kultury obyvatel hudby a módy. Tillmans studoval na Bournemouth a Poole College of Art v Dorsetu v letech 1990-92, pak se odstěhoval do Londýna. Jeho portréty přátel doma a v práci, které se objevily v časopisech jako i-D a Interview, mísí konvence reportáže a komerční fotografie. Pokud tyto charakteristiky imitují prodloužení struktury galerie do kontextu časopisů Konceptuálním uměním, pak Tillmansovy další foto instalace stírají rozdíl mezi dokumentem a aranžmá. Neformálně přišpendlené na zeď jsou momentky konfrontovány s laserovými tisky a stránkami z časopisů a dávají dohromady staré a nové obrazy současného společenského života – běsů a festivalů, homosexuálních subkultur, a protestních akcí- a přitom vedle sebe kladou osobní fotky a domácí zátiší a portréty celebrit.

***Arndt Sitting Nude** (Arndtův sedící akt), 1991*
Technika - C-print, edice AP 1, 40,6 x 30,5 cm
***Lutz and Alex holing cock** (Lutz a Alex držící kohouta), 1992*
Technika - C-print, edice 2/3, 60 x 49,8 cm
***Smoker (Chemistry)**(Kuřák chemie), 1992*
Technika - C-print, edice AP 1, 40,6 x 30,5 cm
***Cornel**, 1993*
Technika - C-print, edice AP 1, 30,5 x 40,6 cm

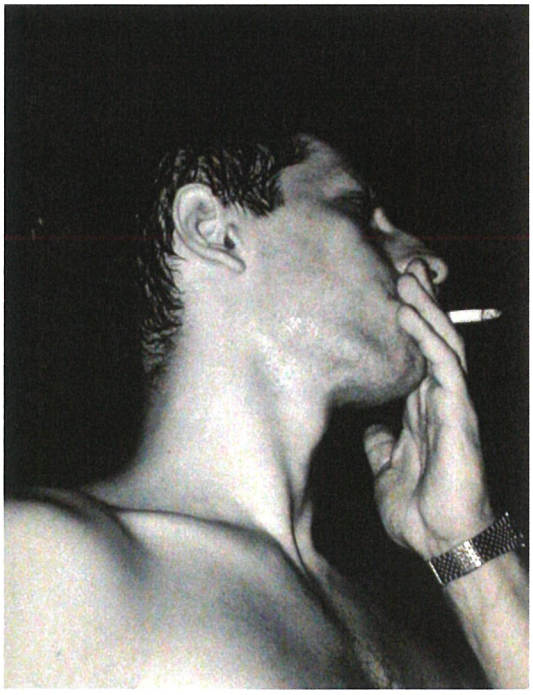
Tillmansovy fotografie často představují intimní autobiografický příběh. Jeho subjekty se objevují jakoby neuvědomělí si situace. Nahý Arndt sedící venku s rukama sevřenými k bradě v absorbovaném soustředění. Nejmenovaný model kouřící cigaretu s hlavou odkloněnou od diváků. A unavený shrbený Cornel sedící v kavárně se zavřenýma očima a rukou přitlačenou k obličeji. Tillmanovo vyprávění uchopí plánovaný okamžik, ale hlavně promítá autorovy osobní vize, které pozorují svět venku. Tyto obrázky, mnohdy záleží na gestu ruky, aby ztvárnily danou situaci. Spojují předem promyšlený scénář focení pro módní časopisy s neformalitou nenahraných snímků. Zvláštním spojením je elegantní a polooblečený pár Lutz & Alex držící penis, dívající se mimo kameru. Alex natahuje ruku, aby zakryla společníkovi odhalené přirození, jako kdyby ostýchavě kombinovala odhalení s exhibicí.



Wolfgang Tillmans
Arndtův sedící akt), 1991



Wolfgang Tillmans
Lutz a Alex držící kohouta,1992



Wolfgang Tillmans
Kuřák chemie, 1992



Wolfgang Tillmans
Cornel, 1993

Werner Bischof

(* 1916 Zürichu, + 1954 Andes, Peru)

Werner Bischof byl synem švýcarského podnikatele. Toužil se stát malířem a roku 1932 začíná studovat Uměleckoprůmyslovou školu v Zürichu, kde vstupuje do fotografické třídy. Po absolvování vojenské služby, do které vstoupil roku 1936, si Bischof zakládá svůj první fotografický ateliér v Zürichu a v roce 1938 už spolupracuje s časopisem Graphis. Brzy přichází válka a Bischof je dva roky nasazen, poté začíná spolupracovat od roku 1942 se švýcarským časopisem Du. Po jeho cyklech Cirkus, Mrzáci a Uprchlíci, které fotografoval pro Du, se dostává se svým přítelem fotografem Emilem Schulthessem k fotografii v zahraničí. Přijíždí do zemí zpustošených válkou – Francie, Holandsko, Německo, Belgie. Postupně, až do roku 1949, projíždí téměř celou Evropu a publikuje nejen v Du, ale i v Life, Picture Post a Observer. V roce 1949 vydává již druhou knihu fotografií „Matka a dítě" a rovněž se stává členem agentury Magnum. Dále rozšiřuje své možnosti otištění svých snímků a začíná spolupracovat v roce 1950 s italským časopisem Epoca. Pak už se vydává dál – severní a střední Indie, Korea, Hongkong, Japonsko. Další knihu vydává v roce 1952 a plánuje cestu napříč střední a jižní Amerikou, kterou v roce 1954 také uskutečňuje, kde mimo jiné fotografuje Machu Picchu. Tato cesta se mu stala osudnou a při autonehodě umírá.

***Andean boy, Cuzco** (Andský chlapec, Cuzco), 1954*
Želatino-stříbrná zvětšenina

V idylické scéně je chlapec na cestě do Cuzco (v Peru) a hraje si na svou flétnu. Bischof, jako mezinárodní fotožurnalista, fotografoval mnoho dojímavých snímků s dětmi, jako symboly lepší budoucnosti. Byl vizionář, chtěl, aby se svět znovu zcivilizoval a věřil, že fotografie jako médium může ukazovat možnosti, jak toho dosáhnout. Přestože jeho dílo zahrnuje i snímky z Korejské a Indočínské války, Bischof preferoval náměty z rodinného a společenského života, protože vypovídají o kontinuitě spíše, než o hromadné renovaci, kterou upřednostňovali příznivci totality. Mnoho z jeho snímků zobrazují hudebníky, tanečníky a kulturní život obcí, které jsou si vědomé svých tradic. Našel exemplární svět v tradičním Japonsku, který byl námětem důležité knihy vydané v roce 1954. Ve stejném roce Bischof zahynul při autonehodě v Andských horách, nedlouho po fotografování tohoto obrázku.



Ruce a práce

Ruce používáme hlavně k práci, ruce jsou přímo jejím symbolem. Proto se používá spousta přirovnání, jako „mít obě ruce levé", nebo „mít zlaté ručičky", či přímo „zlaté české ručičky". Poukazují na schopnosti daného člověka. Některé ruce jsou vhodné na titěrnou práci, jiné rubou v dole uhlí. Každý si bohužel nemůže vybrat práci podle svého gusta a umu, jak by to mělo být. K propagaci různých firem a závodů se přímo snímky pracovníků hodí a používají je ať už k náboru nových pracovníků, nebo k výroční zprávě pro zákazníky. Ale fotografování dělníků a různých profesí není jen výsadou reklamy. V historii nejednou posloužily snímky ke změně nebo úpravě zákonů, jak už jsem zmínila v kapitole Ruce a reportáž. Nabízí se Levis Hine, kterému jsem věnovala samostatnou stánku. Ale také například Sebastiao Salgado, který přímo jeden svůj celý cyklus věnoval tématu „Dělníci", jak v přetechnizované době jsou stále ještě odvětví, která stroje nemůžou nahradit. Také v různých oblastech je technika na různém stupni vývoji, hlavně kvůli nedostatku prostředků. Někde nefunguje systém natolik, že není ani na denní chléb. Lidé jsou pak nuceni používat své ruce tam, kde my si to už ani nedokážeme představit. Často je pak takový hladomor důvodem k občanským nepokojům.

Postupně jsem nalezla fotografie od autorů Sebastiao Salgado, Alfred Stieglitz, O. G. Rejlander a Lewis Hine, kde jejich snímky zobrazují různým způsobem profese, nebo práci jako takovou. Věnovala jsem jim vlastní stany.

Sebastiao Salgado má z těchto čtyř autorů nejmladší fotografii (***Kuvajt*** z roku 1993), na které dominuje hasič ropných vrtů. Jeho ruce jsou špinavé a práci také znázorňuje únava, která se zračí v jeho pohledu. Dalším snímkem je od **Alfreda Stieglitze** ***Ruce s náprstkem*** z roku 1920. Ruce patří, tehdy ještě jeho ženě Georgii O'Keeffe, která se objevuje i v díle Ansela Adamse a v kapitole Ruce a portrét. Tato fotografie znázorňuje šití, je inscenovaná a není reportážním snímkem, ale portrétem jeho ženy a dané činnosti. **O. G. Rejlander** od tématu práce trochu odbočuje. Jeho ***Studie rukou***, kdy drží model vázičku, symbolizuje hrnčíře trochu vzdáleně, ale s přihlédnutím ke stáří fotografie, která vznikla kolem roku 1855, si myslím, že se do této kapitoly dobře hodí, jako příklad vývoje fotografie. Posledním snímkem této kapitoly je ***Dívka pracovnice v Carolina Cotton Mill*** z roku 1908 od **Lewise Hinea.** Dívka je dítě, které pracuje v továrně. Tehdy neexistovaly efektivní zákony proti zaměstnávání dětí, takže se běžně využívaly.

Všechny tyto činnosti mají společné, že se vyskytují v euroamerické společnosti jen zřídka. většinou je nahradily stroje.

Sebastiao Salgado

(* 1944 Aimorés, Brazílie)

Salgado pochází z osmi dětí a narodil se rodičům jako jediný syn. Jeho kariéra měla být jasná - ekonom u Světové banky. Ve svých 29 letech v roce 1973 se rozhodl fotografovat. Odjel do oblasti jižně od Sahary v Africe, která byla sužovaná suchem a fotografoval hladomor. Poté se stal členem nové agentury Sygma v roce 1974 a rok na to přešel do agentury Gamma. Po dalších čtyřech letech se už dostává na dlouhých 15 let do agentury Magnum. Nakonec si zakládá vlastní agenturu, a to Amazonas Images. Sbírá jednu cenu za druhou např. na Word Press Photo cenu Leica Oskara Barnacka dokonce dvakrát – v roce 1985 a 1992. Jeho přístup je odlišný od ostatních fotografů, používá svoje Leicy se třemi objektivy – 28, 35 a 60 mm, ačkoli ostatní už přešli na digitální techniku. Jako Jihoameričan je na výjevy hladu zvyklý, proto i jeho pohyb mezi strádajícími, není tak nápadný a s malým fotoaparátem nevzbuzuje tolik nenávisti u lidí, které fotografuje a kteří nemají optimistickou budoucnost. V roce 1981 vyfotografoval atentát na Reagana, někteří to berou z dnešního pohledu jako nevěru. Pohybuje se po celém světě a dívá se bídě do očí tak blízko, jako málokdo jiný. Jeho přístup je podobný Cartier-Bressonovi. Jeho snímky jsou méně vykonstruované a více citové, jako kdyby estetizoval utrpení lidí. Někdy bývá dokonce nařčen z profitování na lidských tragédiích, to asi ale rozšiřují pouze ti, kdož si nedovedou představit nesnáze s takovými cestami spojenými, tj. ti kdo takové cesty sami nepodnikají.

Kuvajt, z cyklu Worker's (Dělníci), 1991
Archeologie průmyslového věku, New York, 1993

Tato fotografie je svědectvím Války v zálivu. Ropné vrty, které zapálil Saddám Husajn v průběhu konfliktu, přesto že prohrál, hořely až do výšky tří set metrů jako pochodně pomsty. Bylo zapáleno kolem 900 vrtů a tehdejší odhady odborníků na možnosti uhašení byly více než skeptické. Proto když po devíti měsících zápasení s ohněm se podařilo poslední uhasit, byli všichni velmi překvapeni. Hororové scénáře o celosvětovém dopadu na ekologii se nepotvrdily, ani původní předpoklady, že se všechny požáry povede uhasit až tak za deset let po skončení konfliktu. Dělníci si mohou odpočinout a vrátit se domů jako boháči, nedřely nadarmo. Únava a vyčerpání se zračí v nepřítomném pohledu muže, který je zcela pokryt mazlavou hmotou a zapáchá. Jeho ruce jsou sice složené v klíně, ale v tomto případě si to může muž dovolit. Jeho námaha byla více než nezměrná. Často se doslova koupal v ropě. Vedoucí zásahu Red Adair říká: „Nebereme s sebou žádné teploměry, protože kdybychom to udělali, nikdo by tam nepracoval.“ Pouze speciální týmy mohly v Kuvajtu oheň uhasit, vidinou tučných odměn se postupně na hašení ohňů podílelo několik států - USA, Kanada, Rumunsko, Itálie, Francie, Čína, Maďarsko, Írán a Rusko.



Sebastiao Salgado
Kuvajt, z cyklu Dělníci, 1991

Alfred Stieglitz

(* 1864 New Jersey, + 1946 New York)

Fotografická kariéra Alfreda Stieglitze začala během dekády strávené v Německu v osmdesátých letech devatenáctého století. Stieglitz se vrátil domů v roce 1890 podnícen "uměleckou fotografií", známou jako piktorialismus), a brzy se vyšplhal k věhlasu jako amatérský fotograf skrz pozice vydavatele a ocenění na mezinárodních salónech. Po té podniknul tři deklarativní pokusy: společnost piktorialistických fotografů známá jako Photo-Secession: galerii, zvanou 291, která vystavovala jejich díla a později díla avantgardních umělců jako Constantin Brancusiho a Pabla Picassa. Časopis Camera Work se věnoval těmto novým formám umění. Stieglitzovo spojení s Georgií O´Keefe, kterou potkal v „291" v roce 1916 se stalo legendárním. Ve dvacátých letech a později Stieglitz soustřeďoval své výstavy kolem vybraných Amerických umělců a občas vystavoval i svá vlastní díla.

Hands with Thimble* (*Ruce s náprstkem), 1920
Želatino-stříbrná zvětšenina, 24,1 x 19,1 cm

Ruka s náprstkem je považovaná jako ikonický "kompozitní portrét", který Stieglitz dělal v souvislosti se sérií s Georgií O'Keeffe od roku 1917. Zobrazuje různorodé protiklady, které mladá talentovaná malířka ztělesňovala pro Stieglitze: matku a dítě, pannu a děvku, spřízněnou duši a cizího člověka. Tyto protichůdné hodnoty jsou zahrnuty v obrázku rukou O'Keeffe, její ruka je nositelem silného citového výrazu. Pravá ruka tlačí nahoru, jako kdyby se zapojila do mateřské práce, prsty na levé ruce líčí arabesku, která má s prací společnou jenom nit a gesto, vypadá až velmi eroticky s vyumělkovanou ornamentalitou. Tlačící se zahalený prostředníček "pracující" ruky, který víceméně ukazuje přímo do otevřeného kruhu, tvořeného palcem a ukazováčkem, naznačuje prostopášné dobytí stejně tak bezprostředně, jako Stieglitzova zkoumání O'Keeffeova prsa a přirození v jiných fotografiích.



Alfred Stieglitz
Ruce s náprstkem, 1920

O. G. Rejlander

(* 1813 Švédsko, + 1875 Londýn)

Viktoriánský fotograf Oscar Gustav Rejlander byl významnou osobností Piktorialistické fotografie. Narodil se ve Švédsku a předtím než se přestěhoval do Anglie, studoval malířství, sochařství a litografii v Římě. V roce 1846 se usadil ve Wolverhamptonu a začal se živit jako malíř. V roce 1852 přešel na fotografii a věnoval se sentimentálním portrétům pouličních výrostků, obrazům z domácího života a aranžovaným živým obrazům. Na nejznámější z těchto moralistických alegorií The Two Ways of Life (Dva způsoby života) jsou postavy a rekvizity naaranžovány podle Rafaelovy Athénské školy (1510-11), tak aby zobrazovaly cesty ctnosti a hříchu. Tyto dramatické výjevy typické svojí osobitou rétorikou a Rejlanderovým jedinečným stylem a vyvolávací technikou kdy je více negativů položeno přes sebe a poté znovu vyfotografováno, aby bylo dosaženo vyhlazení světelných přechodů.

Studie rukou, 50. léta 18.stol. O. G. Rejlander Studie rukou, 50. léta 18.stol.

Tyto dvě studie zabírají ruce vdané ženy, držící něžně malý starožitný předmět, který spočívá na jejím klíně. Oválná fotografie na solném papíře působí éterickým dojmem. Objekt na obrázku je obklopen nehmotnou aurou světla, které rozpouští kontury směrem ke kraji obrázku. Na druhém snímku (albumen) je předmět obklopen černou tkaninou ženiných šatů, zvýrazněnou černými místy po okrajích. Na obou snímcích nejsou ruce pouze anatomickými objekty. Jsou zde také patrné techniky, které Rejlander užíval při práci v tmavé komoře a jeho vynalézavost při pokusech přetvořit fotografický obraz na obraz umělecký.



Lewis Hine

(* 1874 Wiskonsin, USA, + 1940 New York)

Po předčasné smrti otce neměl Hine jednoduchý život. Dělal různá zaměstnání, třeba i vedoucího úklidové čety. Na pedagogickou universitu v Novém Mexiku se dostal až později a pak začal dělat pomocného učitele na Ethical Culture School v New Yorku. Zabývat fotografií se začal od roku 1903. Jeho prvním velkým fotografickým projektem s osvícenskými ambicemi byl Přistěhovalci na Ellis Island a poté se v roce 1908 definitivně rozloučil s učitelstvím. Pak už se dostává ke svému nejslavnějšímu projektu pracujících dětí, který dělal na objednávku pro National Child Labor Committee. V roce 1918 dokumentoval následky 1. světové války v Evropě pro Červený kříž. O dvanáct let později dělal reportáž o stavbě Empire State Building a v roce 1932 mu vyšla knižní publikace Men at Work. V díle Hinea se spojovaly morální požadavek, sociální angažovanost a mediálně způsobilé využití fotografie.

***Girl Worker in a Carolina Cotton Mill* (Dívka pracovnice v Carolina Cotton Mill), 1908**
11,8 x 16,8 cm

Svým cyklem o dětské práci v USA překonal Hine piktorialismus a dal raný příklad humánnímu fotožurnalismu. Jednou řekl: „Na srdci mi ležely dvě věci, chtěl jsem ukázat věci, které bylo třeba změnit. A chtěl jsem také ukázat věci, které mohly sloužit za příklad." Hinemu jde o obecné pojetí, stačí, že fotografie vypadá věrohodně, že slouží jako skutečný dokument. Takový přístup se rozšířil až ve dvacátých letech 20. století, tehdy se ještě pojem dokumentární fotografie vůbec nepoužíval. Pro Hinea je charakteristická čistá kompozice, ačkoli si to divák moc neuvědomuje, jeho jednoduché fotografie byly komponovány s rozvahou. Na snímcích se obvykle neobjevuje nic víc než to, co chtěl autor říct, stejně jako v tomto případě, kdy prostředí působí velmi stroze a neruší dojem. Věk děvčátka můžeme jen odhadovat, Hine nám o ní tuto informaci nezanechal, je jí kolem osmi až deseti let. Z fotografie vyplývá, že poměry v továrně jsou nuzné a malí pracovníci se nemají zrovna jako v bavlnce. Dívka má roztrhané šaty a její pohled nevypadá vesele. Jen s automatickou samozřejmostí kontroluje bavlnu, místo toho, aby seděla ve školní lavici. Velké procento amerických dětí bylo díky zaměstnávání analfabety. V době pořízení fotografie pracovalo v továrnách, dolech, zemědělství, ale i jako poslíčci, či čističi bot více než milión sedm set tisíc dětí, a to i více než 60 hodin týdně. Zákon proti zaměstnávání dětí sice v některých státech Ameriky v různých podobách existoval, ale nebyl moc respektován. Proti zaměstnávání dětí vedlo National Child Labor Committee tažení už od roku 1904, ale až rozsáhlá Hineova anketa, kterou prováděl až do roku 1918 pomohla změnit zákony nejen formálně, ale i vyšší společnosti přinesla svědectví, která na ni zanechala otřesný dojem. Bylo často zmiňováno jako jeden z argumentů proč by děti neměly pracovat, že tam kde ekonomika ušetří, tam společnost zaplatí později tisíckrát.



Lewis Hine
Dívka pracovnice v Carolina Cotton Mill, 1908

Ruce a děti

Ruce a děti, Ruce a práce, opět se témata prolínají a dokazují, že vymezenost témat je někdy větší, jindy menší, ale každopádně spolu souvisejí. Děti jako téma plné lásky, problémů, idyly, štěstí, ale také neštěstí. Děti a ruce je téma ani ne tak o světě od dospělého k dítěti, ale spíše o světě dětí jako takových. Není lehké ho zachytit objektivně, bez příkras a kýčů, neboť toto téma má tendenci k tomu svádět autora. Děti se stydí, hrají si, zlobí, nebo se předvádějí. Ruce mohou tyto činnosti a gesta dobře znázorňovat.

Příkladem dětí, které se stydí, je od **Judith Joy Ross** (*1946) snímek ***„Untitle“*** z roku 1988. děti na fotografii jsou dospívající dívky, které svýma spojenýma rukama před sebou chrání svojí přední část těla. Nemohou se v plavkách příliš zakrýt a gesto spojených rukou je gestem nepřístupnosti, která velice často znamená ostych a obavu. U dětí to platí dvojnásob, neboť si své vnější projevy uvědomují minimálně a zároveň bojují s nezadržitelným růstem, se kterým se musejí smířit. Ne každé dítě je pak se svým zevnějškem spokojeno a problémy s dospíváním jsou s tím spojeny.

Martin Munkaczi (*1896 +1963) je autorem druhého snímku ***„Děti v Kissingenu v Německu“*** z roku 1929. Tato posetá louka dětmi poukazuje zároveň na obvyklou separaci stejně starých dětí, která je dětem do určité míry příjemná a je pro ně jednodušší komunikace. Ale na straně druhé také upozorňuje na nesmyslnost, nepřirozenost a zhoubu, které se takovým oddělováním lidí, o to více dětí, může snadno stát, neboť v dalším životě se všichni setkáváme i s lidmi s odlišným věkem a může se stát a také se stává, že pro nás komunikace s jinou generací je problémem.

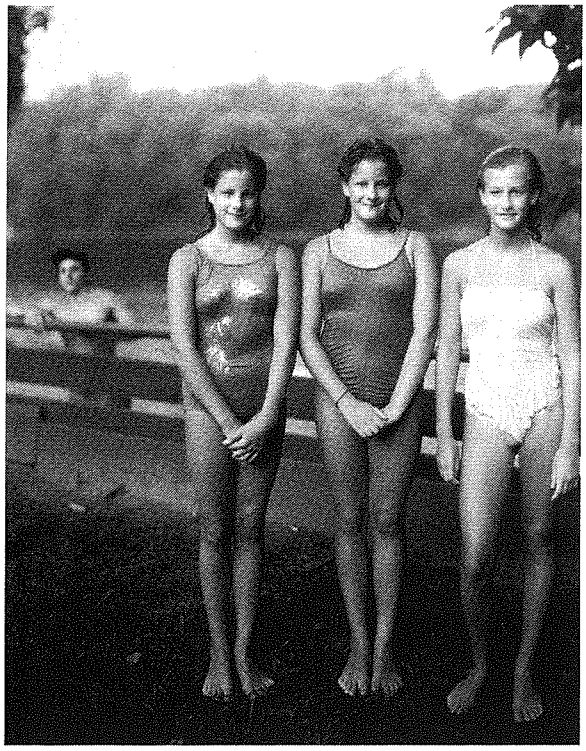
Roger Mayne (*1929) a jeho fotografie ***„Dítě, které dělá stojku“*** z roku 1957 je snímkem na první pohled ne zcela s jasným záměrem. Dítě na snímku zvedá ruce nad hlavu. Snadno by si divák mohl myslet, že například mává, nebo se brání, či nějakým způsobem odporuje. A to mi připadá na fotografii přínosné, neboť všechno to dítě dělá a ještě mnohem víc.

Autor **Larry Fink** (*1941) a jeho ***„Narozeninová oslava Pata Sabatina, Pennsylvania“*** z roku 1977 je příkladem zlobení a zároveň hry. Děti si rády hrají a hra přechází s přeháněním a také s více či méně úmyslným bouchnutím, braním si hraček a podobně až ke zlobení a nářky. Chlapcovo gesto na fotografii je dobrým příkladem.

Snímek **Lennarta Nilssona** (*1922) ***„Tři měsíce staré embryo“*** z roku 1973 je nadčasový, nejen svým tématem, ale i provedením. Sama jsem se domnívala, že fotografie je mnohem mladší. Tímto snímkem Nilsson oslovuje matky a ženy především, myslím, že znalost vyvinutosti tříměsíčního embrya je důležitá mimo jiné také pro matky, které se z různých důvodů rozhodují pro umělé ukončení těhotenství. Myslím, že pokud nejsou opravdu závažná, měly by se ženy chránit předem. Hlavně v demokratické bohaté části světa je pro mě více než zarážející s jakou samozřejmostí se k interupci přihlíží.

Snímek dětí, které se předvádí je od **Sally Mann** (*1951) ***„Emmet, Jassie a Virginia“*** z roku 1989. Děti stojí před objektivem jako filmové hvězdy. Působí na mě až mafiánským dojmem, jako kdyby patřily do nějaké skupiny, která jim dává tu sílu, která z nich vyzařuje. I takové děti dokáží být, tvrdé a neústupné.

Poslednímu autorovi a snímku jsem věnovala opět stránku. **William Klein** vyfotografoval snímek ***„Ze školy“*** v Dakaru v roce 1963. Použila jsem ho na titul.



Judith Joy Ross (*1946)
Untitle, 1988



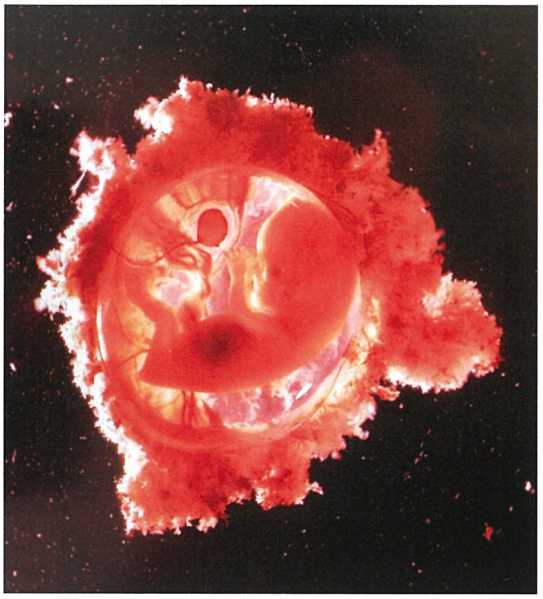
Martin Munkaczi (*1896 -+1963)
Děti v Kissingenu v Německu, 1929



Roger Mayne (*1929)
Dítě, které dělá stojku, 1957



Larry Fink
Narozeninová oslava Pata Sabatina, Pennsylvania, 1977



Lennart Nilsson
Tři měsíci staré embryo, 1973



Sally Mann
Emmet, Jassie a Virginia, 1989

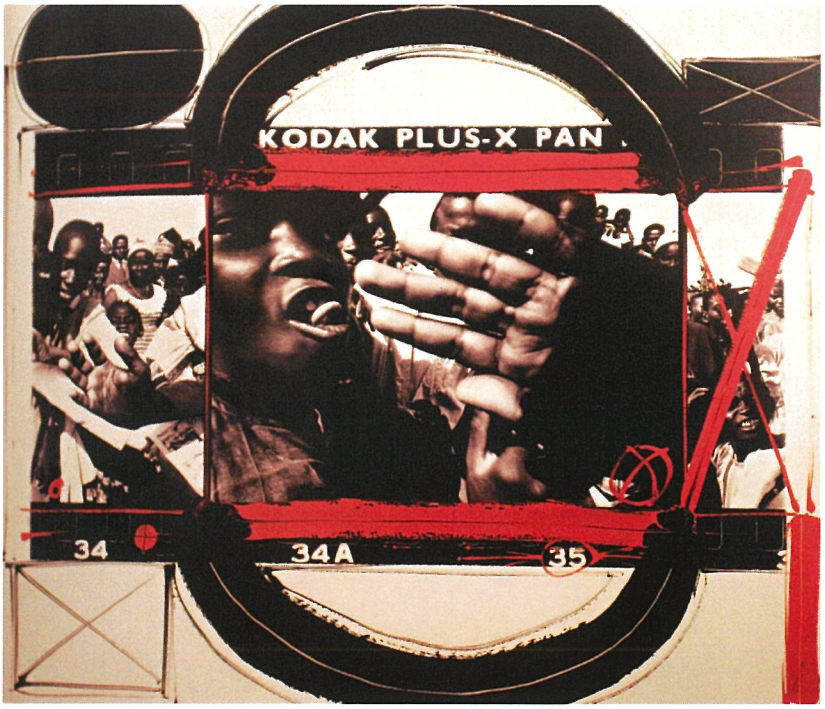
William Klein

(* 1928 New York)

V roce 1946 se přestěhoval do Paříže, aby se mohl věnovat abstraktním malbě. Od roku 1952 však začal postupně pracovat jako fotograf pro časopisy, zejména pro Vogue, kam dodával hlavně větší módní příběhy – tzv. fashion story. V roce 1954 se Klein začal věnovat fotografickým knihám a vydal tetralogii vizuálních vzpomínek na různá města New Yorku (1956), Rome (1958-59), Tokyo (1964), Moskow (1964), které spojuje kontroverznost a ztřeštěnost a úmyslný anti-estetický vzhled. Poté se Klein začal věnovat nezávislé kinematografii. Mezi více než tuctem satirických a dokumentárních filmů jsou i tři filmy o afroamerických celebritách Eldridge Cleaverovi (1970), Muhammadu Alim (1964/1974), a Little Richardovi (1980). V sedmdesátých letech se začal orientovat na reklamu, módu, dokument a televizní filmy. Od roku 1989 Klein znovu objevuje sám sebe jako uměleckého fotografa vytvořením souboru zvětšeného na rozměry plakátů, kde jsou záběry z jeho filmů ohraničené zářivou barvou.

***School Out* (Ze školy), Dakar 1963, zvětšeno 1995**
Želatino-stříbrná zvětšenina s malbou, 50,2 x 60 cm

Kleinově obvyklé drzosti blízkého přístupu se tentokrát jeho objekty vyrovnají. Jak sám řekl, „děti se snažili natlačit do mého fotoaparátu", pomáhali si rukama, aby se dostali dovnitř. Rozevřená dlaň před objektivem obvykle znamená cenzuru úřadů nebo samotného objektu fotografování, tady ale naopak dítě natáhlo do záběru aspoň ruku, když už se do něj nevešel jeho obličej. V této momentce, kterou fotograf bez pochyby ořízl, je náhodně nastrčená ruka vyvážena tím, jak druhé dítě dělá opičky a vyplazuje jazyk, vytvořila se tím grafická symetrie. Kompozice je přesně ukotvená ve středu, díky póze třetího spolužáka, který nastavuje mírně zvednutou ruku a usměvavý obličej, aby napodobil své drzejší vrstevníky.



Ruce a portrét

Této kapitole jsem věnovala nejvíce času a dala prostor nejvíce autorům. Musím ale přiznat, že si o to řekl hlavně objem portrétů, které jsem v souvislosti s mojí diplomovou prací nalezla. Byly oproti jiným v převaze. Ruce na portrétu jsou běžné jako v jiných fotografických disciplínách, ale vyjadřují jiné pocity, mají jiný charakter a ruce se přímo nabízejí portrétovat. Na portrétu jsou často ruce stejně důležité nebo dokonce důležitější než tvář, komunikují s divákem nebo s fotografem. Často ani model neví kam své ruce umístil, jindy je zase používá zcela záměrně model i fotograf.

Někde ruce nasazují brýle - **Alexander Rodčenko** ***„Matka"*** z roku 1924, jinde drží klobouk - **Berenice Abbott** ***„Ruce Jeana Cocteaua"*** z roku 1927, na dalším snímku v ruce dřímá model nůž - **Edward Steichen** ***„J. P. Morgan, Páže"*** z roku 1903, jinde zase sochař drží kámen, symbol jeho práce - **Paul Strand** ***„Ruce Georgese Braquea"*** z roku 1957, potom model jen tak gestikuluje téměř v rozpacích při sekvenčním fotografování - **André Adolphe-Eugéne Disdéri** ***„Comte de Stroganoff"*** kolem roku 1860, na dalším snímku si autor hraje se svým obličejem a rukou - **Vito Acconci** ***„Plyne"*** z roku 1971, ostatní si podpírají různým způsobem hlavu - **Cecil Beaton** ***„Dame Edith Sitwell"*** z roku 1956, **Ansel Adams** ***„Georgia O'Keeffe"*** z roku 1976 a **Nadar** ***„Sarah Bernhard"*** kolem roku 1864. Poslední dva snímky jsou příkladem klasického portrétu, která kromě zdokumentování modelu, subjekt zachycují krásný. Ruce dokreslují estetickou stránku fotografované a dokáží odhalit i více, než obličej – věk, pracovitost, zájem o kosmetiku a podobně.

Každý portrét je jiný a ruce na něm znázorňují odlišný přístup fotografa. Na jedné fotografii vidíme rozpaky, na druhé symboliku, na třetí hru. Portrét může být na zakázku, náhodný, ilustrační, pro model, pro médium, pro firmu, pro radost. Meze se nekladou a často se tyto disciplíny slévají a hranice přestávají být rozeznatelné, naopak v jiných případech jsou striktně vymezeny a plní svůj účel jinak.

Portrét ***„Cy + Relics"*** (Cy + socha) z roku 1952 od **Roberta Rauschenberga** (*1925) je příkladem reportážního portrétu. Tento snímek působí spíše komicky a ačkoli má divák pocit, že fotograf vyfotil muže náhodně, když spatřil legrační záběr, tak opak je pravdou. Muži se dobře znali a dokonce spolu studovali na univerzitě. Tento snímek vznikl jako reakce na pomník a je zcela inscenovaný. Cy je výtvarník - Cy Twombly a opět zde ruka symbolizuje pilíř výtvarné činnosti, v tomto případě sochařství.

Rukama také jíme a pomáhají nám při výběru potravin, když chceme koupit to správně zralé ovoce, často nám pouze pohled nestačí. I při přípravě pokrmů například potřebujeme tu správnou konzistenci těsta. Bez rukou se vařit nedá, i když v současnosti nám práci nahrazují stroje maximálně. Tady se hodí notoricky známá fotografie Pabla Picassa – ***„Picasso's Breads"*** (Picasovy chlebové prsty) z roku 1952 od **Roberta Doisneaua** (*1912 +1994), který dostal za úkol nafotografovat Picassa doma pro magazín „Le Point". Chlebové prsty připomínají, že Picassa jeho ruce živí, že kdyby si je snědl, přišel by o svůj pracovní. Ruce opravdu člověka živí, a to nejen slavné umělce.



Robert Rauschenberg
Cy + Socha, 1952



Roberta Doisneaua
Picassovy chlebové prsty, 1952

Alexander Rodčenko

(Narodil se roku 1891 v Petrohradě a zemřel roku 1956 v Moskvě.)

Hrál klíčovou roli v moderních vývojových tendencích ve fotografii v raném Sovětském Svazu a nejvíce v konstruktivismu. Byl výtvarníkem a vytvářel trojrozměrné objekty. Vytvořil monochromatické agitace - triptychy červený, žlutý a modrý v roce 1921. Rodčenko začal pracovat pro ruskou propagandu potom, co „uznal vrahy a sebevrahy pilířů malířství". Všichni umělci museli předkládat politiku a společnost direktivně, jak to vyžadoval komunistický systém. Během dvacátých let Rodčenko vytvářel reklamy, filmy, navrhoval nábytek, vzhled knih a časopisů, rysy jeho práce byly dynamické, obyčejně šikmý úhel záběru a experimenty s fotomontážemi. Chycen, jako všichni intelektuálové, ve stále se zhoršujícím klimatu pronásledování, se Rodčenko zaměřoval od třicátých let na velebení Stalinistických směrnic. Například ve fotografiích pro „Magazín SSSR na strojke" (Budování SSSR). Rodčenko zůstal aktivním fotografem a designérem do konce svého života, velmi často jako kolaborant se svou společnicí Varvarou Štěpanovovou.

***Mother* (Matka), 1924**
Želatino-stříbrná zvětšenina, 22,9 x 15,9 cm

Je to jedna z jeho prvních fotografií a tento portrét zračí revoluci na několika úrovních. Zatímco jeho matka získala schopnost číst až ve svých padesáti letech a podpírá si jednu polovinu brýlí, které jí při čtení pomáhají, Rodčenko stál před ní a testoval nově koupený fotoaparát, médium budoucnosti. Rodčenko osobitým způsobem řezal svoje negativy, ořezával zdi, stoly, hlavy k vytvoření dynamického dojmu, měl rád detail záběru a kompozici do úhlopříčky. Obličej jeho matky byl vrásčitý z koncentrace, měla upracované ruce a šátek ovinutý kolem hlavy, byla rázného charakteru, bez vykalkulované sentimentality. Součinnost rukou a objektivu přinesla jeho matka Rodčenkovi svět do kamery radikální. Přes slib žurnalistické průzračnosti, je stále těžší nebo nemožné to pochopit.



Berenice Abbott

(* 1898 Springfield, Ohio, + 1991 Monson, Maine)

Berenice Abbott byla v Americe dokumentární fotografkou a zvláště dobře se zapsala do podvědomí se svým ctižádostivým projektem, kdy zachycovala „Měnící se New York". Během jejích tvořivých let v Paříži byla studentkou Man Raye v letech 1923-25. Pak si ve městě otevřela vlastní portrétní studio. Abbott se posunula k urbanistické dokumentární tvorbě, objevem archivu dokumentárního fotografa Eugéna Atgeta. Abbott koupila ohromný majetek Atgeta v r. 1928 a rok po jeho smrti jej převezla do New Yorku, kde prodala kompletní kolekci Muzeu of Modern Art. Pokračovala jako učitelka na New School for Social Research (Nová škola pro společenský výzkum) v New Yorku v letech 1934-58, napsala příručky fototechniky a estetiky a stala se komerční fotografkou a nezávislou tvůrkyní. Abbott navíc se svými zkušenostmi podporovala ty nejpoctivější fotografie moderního umění během celé její dlouhé a plodné kariéry.

***Hands of Jean Cocteau* (Ruce Jeana Cocteaua), 1927**
Želatino-stříbro-chloridová zvětšenina, 18,7 x 23,8 cm.

Jedna cesta, jak identifikovat záběr Cocteavých elegantních Rukou s kloboukem je, že dvě části těla ruce, jsou v tomto záběru charakteristické pro básníka. Janet Flanner - pařížská korespondentka „The New Yourkes" viděla fotografii jinak. Flanner nazývala portrét Cocteaua bez tváře: Samotné jeho ruce.....jsou básnické a strohé. Básníkova osobnost byla potlačena a záběr je charakteristický, ne pro konkrétního básníka, ale pro básníky obecně. Pravda o fotografii Cocteauových rukou se autorce knihy „Speaking with Hands" Jennifer Blessing jeví jako sám objekt klobouku a podlouhlé, žilnaté, ušlechtilé ruce. Moje verze se přiklání k autorce fotografie, která viděla ruce Cocteaua jako charakteristickou část těla básníka, neboť byly krásné a spisovatel je potřebuje ke své práci.



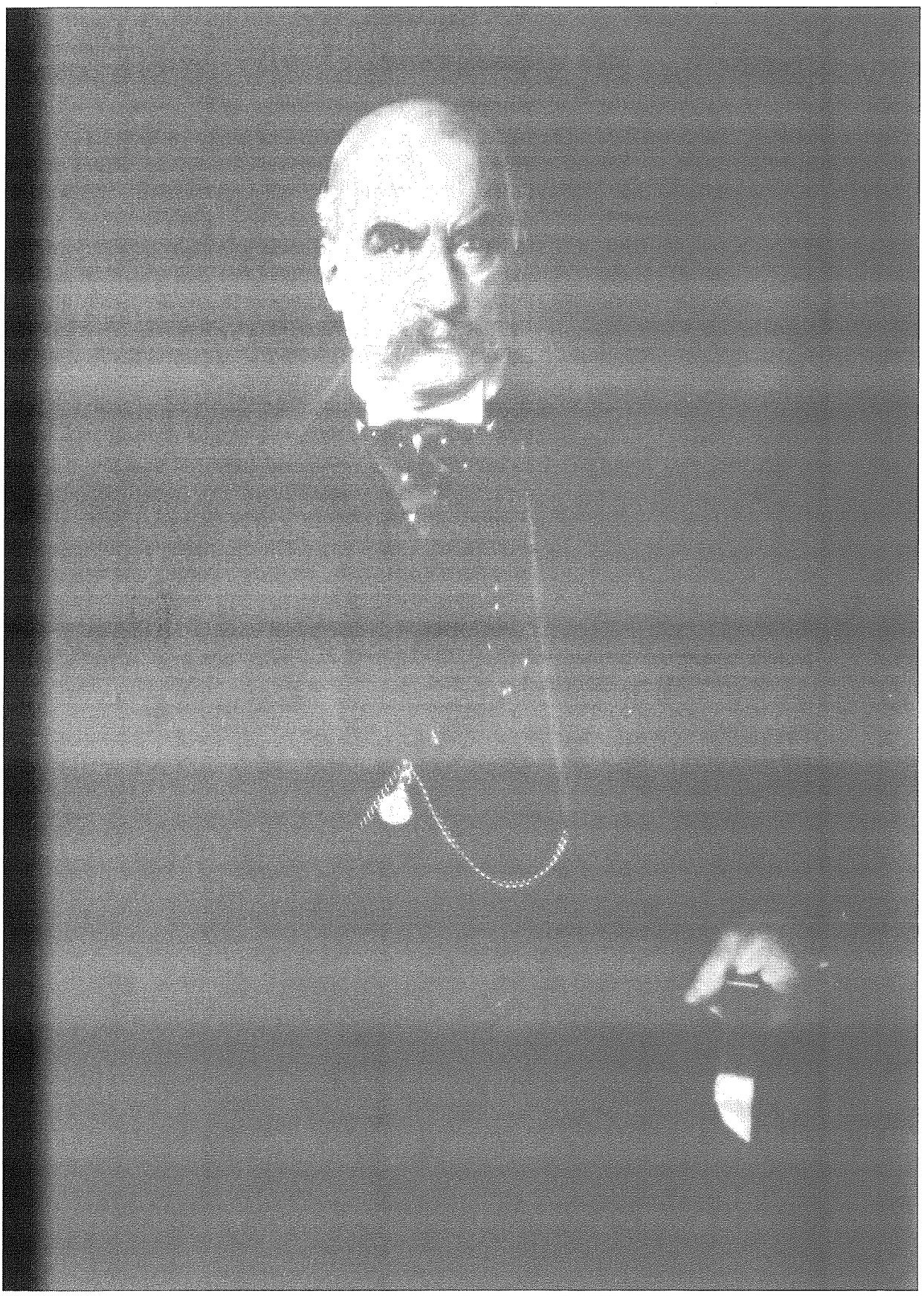
Edward Steichen

(* 1879 Lucembursko, + 1973 West Redding, Connecticut)

Steichen byl přirozený aristokrat, i přes svůj dělnický původ z venkovském Michiganu. Původně maloval, ale začal preferovat fotografii. Byl rozeným poslem fotografického umění mezi výtvarníky a sochaři. Získal po roce 1900 ocenění za Piktorialistickou práci. Potom se ale orientoval na přímou fotografii a piktorialismus začal brát jako minulost. Také pomohl uskutečnit výstavy evropských avantgardních umělců od Paula Cezanna k Pablu Picassovi, a střídavě s tím výstavy ambiciózních fotografů v galerii „291" Alfreda Stieglitze v New Yorku. Od roku 1923 fotografoval pro Vogue a Vanity Fair. Steichen se rád stýkal s šedými eminencemi umění (Auguste Rodin) a bankovnictví (J. P. Morgan) a v meziválečných letech podpořil svou reputaci celebrity jako hlavní fotograf pro Condé Nast. Steichen také velel fotografickým a filmovým jednotkám v obou světových válkách. V letech 1947-1962 vedl fotografické oddělení v Museum of Modern Art. Jeho nejznámější světová, humanistická výstava byla „Family of Man" (Lidská rodina) v roce 1955, která čítala na pět set snímků a vidělo jí devět miliónů návštěvníků. Steichen lpěl stejně tak na esenciálně patriotické, humanistické vizi, jako na svých znalostech fotografie.

***J. P. Morgan, Esquire** (J. P. Morgan, Páže), 1903, zvětšeno ve 20. letech*
Želatino-stříbrná zvětšenina, 24,1 x 19,7 cm

Ačkoli zpočátku tvář sedícího – hlavně jeho nos, značně doopravený – přitahuje největší pozornost na tomto portrétu, je to sevřená klepetovitá ruka, která zajišťuje atmosféru skličujícího napětí, tím že drží nůž. Způsobem připomínajícím J. A. D. Ingrese, konkrétně jeho zobrazení "obojživelných" rukou M. Bertina z roku 1832, Steichen zdá se polichotil svému buržoaznímu patronovi a přitom podrobil jeho anatomii zkoumání téměř kritického efektu. Člověk má dojem, že velký finančník svírá nůž s hrozbou zrozenou z úzkosti. Prestižní ozdoby, kravata a zlaté hodinky, vypadají následkem toho jako karikatura. Ale Morgan byl zjevně velmi spokojený s podobou a jeho uspokojení a dobrá výplata pomohli vydláždit cestu pro Steichenův rychlý vzestup ve světě společenských portrétů-Edward Steichen.



Edward Steichen
J. P. Morgan, Páže, 1903

Paul Strand

(* 1890 New York, + 1976 Orgeval, Francie)

Mezi nejúžasnější představitele "rovného" stylu ve fotografii patří Paul Strand. Změnil piktorialismus zvláštní americkou modernistickou estetikou, která byla pro objektivní, jasnou a přesnou analýzu formy a struktury. Strand byl přijat na Ethical Culture School v New Yorku, kde studoval s Lewisem Hinem, který mu představil galerii 291 Alfreda Stieglitze. Mezi 1915 a 1917 pracoval Strand v blízkém kontaktu se Stieglitzem. Stimulován výstavami tohoto eminentního fotografa avantgardních amerických a evropských umělců vytvořil Strand přelomové dílo ostrých fotografií, včetně abstrahovaných zátiší kuchyňských mís, momentek lidí na ulici a dynamických architektonických obrazů města. Tato práce založila originalitu jeho vize, která chtěla realizovat "paletu téměř nekonečna tonálních hodnot, které leží mimo dovednost lidské ruky."

***Hands of Georges Braque** (Ruce Georgese Braquea), Varengéville, Francie, 1957*
Želatino-stříbrná zvětšenina, 11,4 x 14,6 cm

Hluboce ovlivněný kubistickými experimenty Georgese Braquea a Pabla Picassa, Strand aplikoval jejich abstraktní přetváření obrazového umění do fotografie. Starší Braque se zde znovu objeví jako námět. Fotografie se soustředí na umělcovy tmavé ruce které se ovinou kolem kulatého, vyřezávaného, bílého předmětu, postaveného na šedé zrnité ploše. Fotografii propojují vizuální rýmy, které slad'ují úhlopříčnou štěpinu stínu, která dělí horní ohraničení plochy obrázku s paralelním umístěním světlého kamenu, nebo umělcových žilnatých rukou s zřasenou látkou rukávu. Braqueovo dotekové gesto nám připomíná dialog mezi umělcem a fotografem, označující lyrický soulad Bracqueových činností jako sochařství a Strandovu celoživotní vazbu k uměleckému mistrovství ve fotografii.



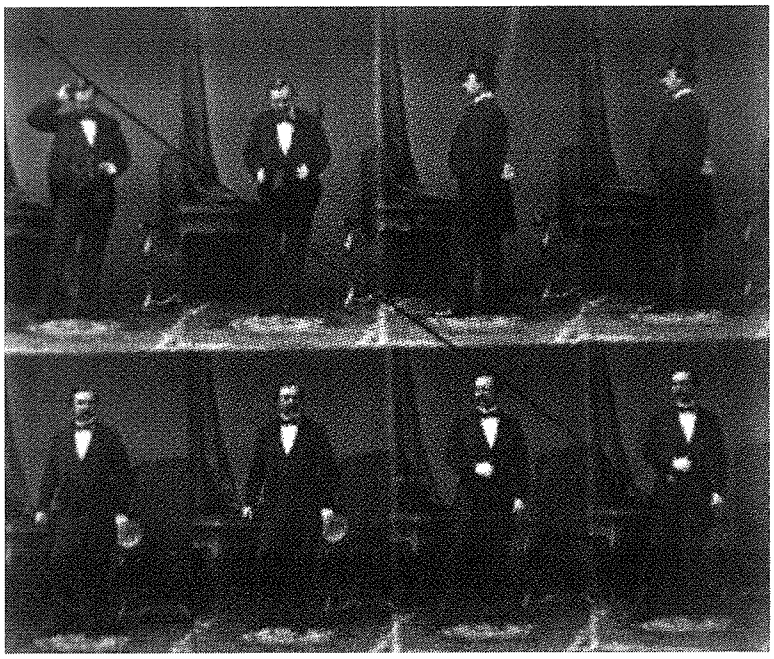
André Adolphe-Eugéne Disdéri

(* 1819 Paříž, + 1890 Paříž)

V historii fotografie je André Adolphe-Eugéne Disdéri známý především produkcí a propagací aplikace kolodiové techniky, kdy skleněná deska byla pokryta střelnou bavlnou rozpuštěnou v éteru a alkoholu a exponovaná když je stále ještě mokrá. Se svou kariérou začal jako daguerrotypista v Brestu. Disdéri se usadil v Paříži na začátku padesátých let devatenáctého století a už v roce 1854 získal patent na tzv. vizitku, která udělala z daguerrotypu něco zastaralého. Využíval fotoaparátu vybaveného čtyřmi čočkami s pohyblivým držákem desky a tvořil negativ na mokré desce, která mohla vyvolat až osm různých obrazů. Výsledné pozitivní papírové výtisky byly rozčleněny na portréty, každý z nich přilepen na podpěrnou destičku velikosti vizitky, která měřila přibližně 4 x 2,5 inče. Efektivní a cenově nenáročný systém Disdériho masově produkovaného portrétování signalizoval nástup zprůmyslnění a komercializace fotografie a byl ukazatelem kultu rychlosti a pokroku druhé říše.

Comte de Stroganoff, kolem roku 1860.
Bílková zvětšenina, 19,1 x 22,9 cm

V roce 1861 byl Disdéri jmenován oficiálním fotografem říšských soudů Anglie, Francie, Ruska a Španělska. Předmětem tohoto obrazu je hrabě Stroganoff, jehož rodina byla již legendární pro své dlouhodobé mecenášství umění. Tvořen sekvenčním uspořádáním osmi portrétů ve dvou řadách, tisk ukazuje stojící postavu hraběte – zepředu i z profilu – jak pózuje před neutrálním pozadím. Každý výraz se liší pozicí jeho rukou – jak střízlivě visí podél jeho těla, nebo jak jsou sevřeny za jeho zády nebo diskrétně vloženy do kapes nebo do jeho klopy. Tyto kompozice však ukazují málo o skutečné osobnosti hraběte. Na chvíli rychlá doba expozice udělala Disdériho techniku ekonomickou, otevřela studio portrétování střední třídy a umožnila to, aby se fotografie vyšších tříd nebo aristokracie dala sbírat. Demokratizace tohoto média však ochudila jeho potenciál o to, aby byla zachycena individualita a nezaměnitelnost každého modelu.



Vito Acconci

(* 1940 New York)

V ranných začátcích používal tělo jako komunikační nástroj, zkoušel překonávat hranice mezi koncepčním uměním a performancí. Po absolvování písemného programu na Universitě v Iowa v roce 1964, se přesunul zpět do New Yorku, kde své básně publikoval v Art and Literature a v The Paris Rewiev. V roce 1969 u mladého spisovatele nastal přerod a svojí práci přesunul z pokoje na ulici, začal používat fotoaparát k zachycování opakujících se fyzických akcí, jako je skákání a házení. Během následujícího desetiletí Acconci používal rovněž performance, film a video jako zpětnou vazbu k pochopení chování vlastního těla. Trademarks (Jizvy, znamení) z roku 1970 je detailní pohled na umělcovy jizvy na kolenou, nohou a rukou, pokapaných slinami a inkoustem. Ve stejné době Acconci nacházel smysl ve sledování působení svého fyzického zevnějšku na ostatní. V cyklu Promixity Piece z roku 1970 se zaměřil na náhodně vybrané návštěvníky výstavy v muzeích, chodil kolem nich tak blízko, že jim to bylo nepříjemné, dokud neodešli.

***Passes* (Plyne), 1971**
Želatino-stříbrná zvětšenina, každý má rozměr 8,9 x 12,7 cm.

Passes je původně video, které v současnosti existuje pouze jako fotografický dokument. Záběry v čase na videu rozfázované do šesti fotografií, systému pohybujících se rukou je, zadokumentování plynulého odtahování umělcových rukou od obličeje. Každý obraz uvádí čelní pohled umělcovy tváře, částečně zakryté jeho rukou, kterou posouvá nahoru a dolů, dopředu a dozadu, a tím vznikne různě zakrytý obličej. Tento soubor nám připomíná, že osobní prostor každého člověka je definován délkou rukou, kam až dosáhne. Ale jako tělo (ruce) definuje prostor, prostor také definuje tělo (obličej). Performance zakončil tím, že tlačil svou ruku tak moc na svůj obličej, až si znetvořil tvář.



Cecil Beaton

(* 1904 Londýn, + 1980 Broadchalke, Anglie)

Sir Cecil Beaton byl jedním z předních fotografů módy třicátých let 20. stol. Nejprve pracoval pro časopis Vogue a později pro Harper's Bazaar. Beaton byl jedním z prvních, kdo začal používat jako modely pro módní fotografii herce, které uváděl do pohádkových scénářů, čehokoli co ho napadlo. Beaton se spoléhal na svůj talent, důvtip a vůli, aby držel krok s celebritami a se členy královské rodiny. To ho udržovalo blízko jeho opravdovému zájmu o módu, neboť chtěl zůstávat skutečně módním. Beaton nastavil svou prací a přístupem zrcadlo těm, kdo se prezentovali jako Stvořitelé obecného vkusu, neboť už v té době pochopil, že móda je o individuální kráse a ne o uniformitě. Lidé v módním průmyslu se, po vzoru Hollywoodských producentů, učili vizualizovat americký sen, produkováním a distribucí fantazií o vysněných ideálech a snažili se o to takovými prostředky, které budou mít dostupnou cenu.

***Dame Edith Sitwell* (Madam Edith Sitwell), 1956**

Edith Sitwell byla významnou společenskou osobností s renomé známé básnířky v dvacátých letech 20. století a dále. Byla příznivkyní "výrazného oblékání" a dívala se na účast v literárním veřejném životě (slovy Kennetha Tynana) - jako na střízlivou šarádu s kamenným obličejem - ve které se musela schovávat za rodinné památky, jako jsou chrasticí korálky nebo paví péra. Edith Sitwell pracovala v počátku padesátých let v Hollywoodu na scénáři biografického filmu o životě královny Elizabeth I. Již v jednom z prvních snímků Cecila Beatona, vydaného v The Sketch v listopadu 1927, se Elizabeth Sitwell (popsaná Beatonem jako vysoký elegantní strašák do zelí), ukázala jako ležící mrtvola mezi sochami na dlážděné podlaze. Beaton ve svém dlouhém životě fotografa, scénáristy a návrháře kostýmů v divadle, měl strach z nudy a stagnace. Vždy jako portrétista - známý fotograf módy, byl zároveň cenným návrhářem. Jeho nejvýznamnějšími portréty jsou v inscenaci Persona Grata (1953), s texty od divadelního kritika Kennetha Tynana.



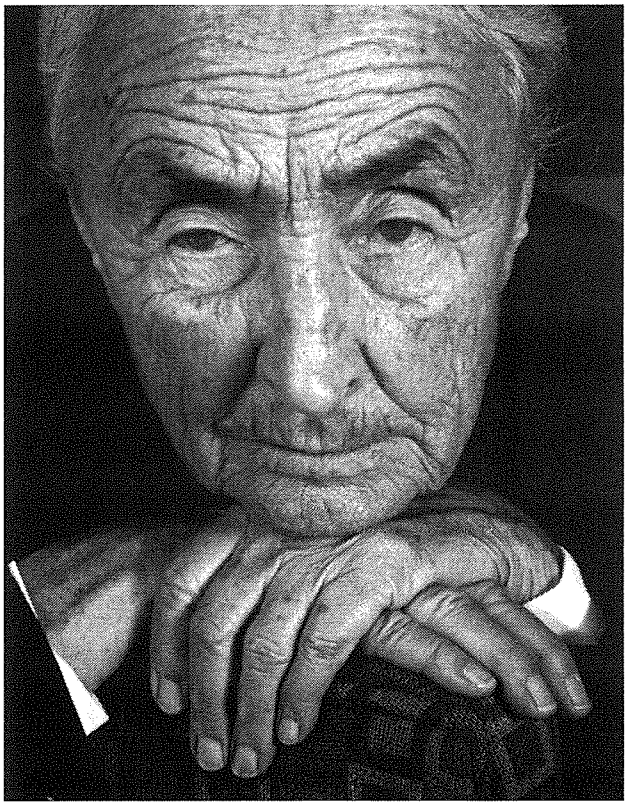
Ansel Adams

(* 1902 San Francisko, + 1984 Monterey, Californie)

Jeden z nejznámějších amerických fotografů Ansel Adams byl také oddaným pedagogem fotografie. Během své dlouhé kariéry se podílel společně s Beamontem Newhallem a Davidem McAlpinem na založení oddělení fotografie v Museu moderního umění. V new Yorku řídil Sierra Club (Horský klub) třicet sedm let, testoval nové technologie pro společnost Polaroid, vedl každoročně seminář v Yosemitském národním parku a napsal mnoho naučných textů o fotografii. Adams byl opravdový znalec fotografie, navíc pro svou dokonalou krajinářskou fotografii a nutnost speciálních tonálních vyvážení, vyvinul zonální systém expozic. Od jeho smrti byly Adamsovy fotografie obsaženy na více než pěti stech výstavách. Rok po jeho smrti byl vrchol vysoký 11.760 stop pohoří Yosemite pojmenovaný na počest fotografa Hora Ansel Adams.

Georgia O'Keeffe, 1976
Želatino-stříbrná zvětšenina, 25.4 x 20.3 cm.

Ansel Adams se poprvé s Georgiou O'Keeffe setkal v r.1929, poznal jí přes jejího manžela fotografa Alfreda Stieglitze. V té době žila O'Keeffe v Novém Mexiku už odděleně od manžela, protože se Stieglitzem měli pauzu v manželství. Její láska k západu působila na Adamse, a tak se celá léta příležitostně setkávali na fotografických výpravách. Ve své autobiografii se Adams o tomto snímku zmiňuje s přesvědčením o tom, že O' Keeffe má ten nejpůsobivější fyzický zevnějšek, se kterým se kdy setkal. Zde Adams upozorňuje na to, že když se soustředí na její výraz - na tvář a ruce, dva z jejích nejvýraznějších rysů, tak moc charakterizujících její stáří (O' Keeffe bylo v té době 89 let) , tak že je to to nejdůležitější v její identifikaci jako výtvarnice.



Nadar (Gaspard-Félix Tournachon)

(* 1820 Paříž, + 1910 - pohřben Pére-Lachaise, Francie)

Nadar byl vlastním jménem Gaspard-Félix Tournachon, Nadar si začal říkat od roku 1838. Původně kritik, spisovatel, vydavatel, kreslíř a hlavně karikaturista, který nedostudoval medicínu, v letech 1838–1848 vedl neklidný život bohéma. V té době se přátelil mimo jiné s Murgerem, Delacroix a Baudelairem, se kterými vytvořil své první karikatury. V roce 1851 se připravoval na projekt litografií - Pantheon slavných současníků, který se dostal do finančních potíží a proto bylo logické, že se obrátil k fotografii, která navíc objevila novou techniku – mokrý kolodiový proces, mnohem citlivější na světlo. O tři roky později si již otvírá ateliér. Roku 1858 fotografoval při elektrickém světle, což bylo možné pouze s novým procesem a o dva roky později už začal fungovat jeho slavný ateliér Nadar na Boulevard des Capucines. Používal neobvyklé metody, byl zdatný obchodník. Jeho reklama byla velkých rozměrů, červený nápis jeho ateliéru v noci dokonce svítil. V roce 1861 fotografoval v pařížských katakombách, což vzbudilo senzaci. Ateliér ho začal postupně nudit, vydával se ven, fotografoval Paříž z balónu a roku 1886 vytvořil foto-interview se stoletým chemikem Chevreulem. Za rok opustil svůj ateliér nadobro, aby o deset let později vytvořil nové studio v Marseille, zase s novou technikou, Disdériho dvanáctisnímkovým filmem o velikosti talíře.

Sarah Bernhard, kolem r. 1864
Technika - Slaný tisk

Sarah byla mladá, jako sama fotografie a nejen fascinací nového média, ale i možností propagace skrz ni, se nechala k fotografování zlákat. V době pořízení snímku bylo Sarah asi dvacet let a měla za s sebou už bouřlivý osud. Nedá se o ní mluvit, jako o slavné herečce, spíše naopak. Měla za sebou konzervatoř a angažmá v Comédie Francaise – francouzském divadle číslo jedna, tam jí ale dopomohli vlivní rodiče a po jednom fauxpas, kdy uštědřila facku na veřejnosti byla považována za nesnášenlivou a z divadla ji propustili. V té obě se dostává do Nadarova ateliéru. Není v dobré situaci a ačkoli je považována za krásnou herečku, už nikdy se do stálého angažmá žádného divadla nedostala. Její nelehká situace se zračí v jejím pohledu, je melancholická a zadumaná, neusmívá se a myslí na svůj největší problém – je těhotná, nemanželské dítě se koncem roku narodilo pod jménem Maurice. Její ruka jakoby podpírá všechnu tíhu, kterou v sobě mladá dívka nese.



Nadar
Sarah Bernhard, kolem r. 1864

Ruce a láska

Hmat slouží nám všem. Myslím, že to vlastně ani nevnímáme. Například při psaní tohoto textu používám při orientaci na klávesnici hlavně hmat. Poklepávání, míra intenzivity mě ujišťují o tom, jestli jsem skutečně klávesu stiskla, jak potřebuji.

A tak je to se vším. Ruce jsou charakteristické právě pro člověka, jiný tvor na zemi ruce buď nemá, nebo je nedokáže používat tak efektivně jako my. Hmat je asi nejdůležitější pro náš největší pud, pud sexuální. Příroda nás nutí se rozmnožovat a ve fotografii se erotika a pornografie rychle rozšířila. Sexualita hýbala vždycky světem. V současnosti se nahé ženy objevují úplně všude. Reklama, časopisy, filmy prodávají nazí lidé. Sexualita je přirozený instinkt a jedna z věcí, která nás spojuje s ostatními živočichy. Každý člověk chce milovat, být milován.

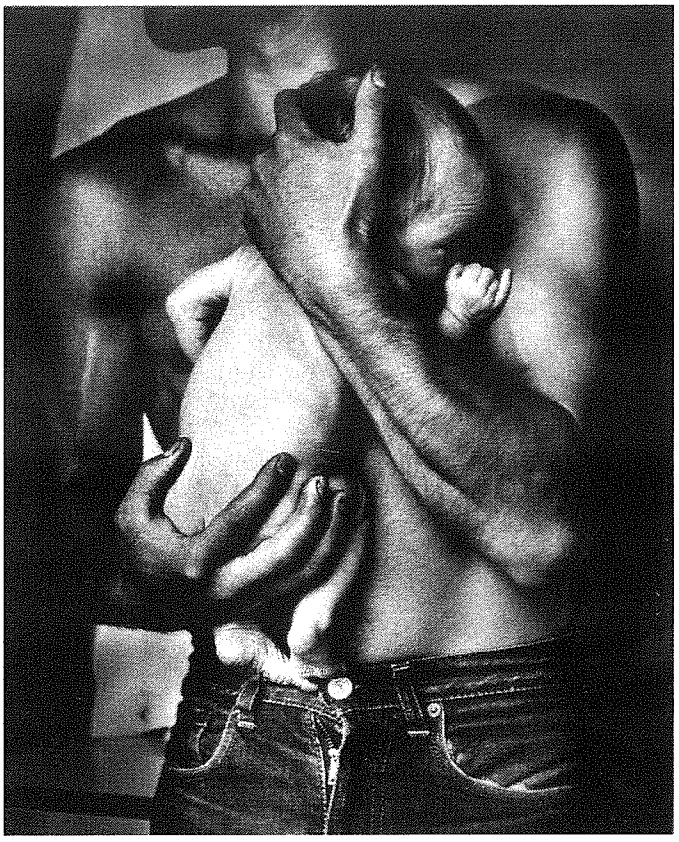
Také tady nebylo těžké hledání, neboť ruce na fotografii, kde hraje hlavní roli láska mají klíčovou roli. Jako v případě fotografie **Larryho Clarka** (*1943) ***„Bez názvu“*** z roku 1972, kdy se začali uvolňovat mravy, nastával postupně čas hippies a sexualita se přestávala brát smrtelně vážně, jakoby tento snímek napovídal, že se společenské chování ještě více uvolní. Ležící pár se oddává své milostné vášni a něžně se laskají. Nejde o pornografický snímek, ale tak trochu o odtajnění toho, jak vlastně takové milování vypadá. Obvykle je totiž takový záběr dost stylizovaný a má prvky fetiše a přehnané představy, aby pozorovatele co možná nejvíc vydráždil, nebo znázorňují autorovy sny. Tady jde spíše o reálný a něžný pohled na lásku a její skryté projevy.

Fotografii, kterou jsem našla v knize Speaking with Hands, tedy v americké publikaci, která vyšla v muzeu Goggenheim v New Yorku ke stejnojmenné výstavě, je snímek od našeho fotografa **Jana Saudka** (*1935), ***„Můj syn“*** z roku 1966. Je to notoricky známá fotografie od Saudka. Syn Jan na snímku je jeho první a otci v té době muselo být asi 29 let. V současnosti má tento malý tvoreček svoje vlastní děti a dokonce tři. Saudek je kontroverzní umělec, který svými fotografiemi vydělává velké sumy peněz. Někteří ho velebí, jiní ho nedokáží ani vystát. Tato jeho ranná fotografie není typickou. V jeho tvorbě se vyskytují zejména fotografie před starou zdí, kterou si po přestěhování nechal vytvořit uměle na zeď novou. Jsou to stylizované portréty žen a často fotografuje společně s nimi i sebe. V současnosti je Saudkovi 71 let a má půlročního syna Matěje.

Láska je těžkým tématem, není snadné vyfotografovat záběr, který nebude působit pateticky. Fotografií, kterou jsem našla jako poslední, a téma dítěte se na ní objevuje, je od holandské autorky **Rineke Dijkstra**, která měla nedávno v Praze v Rudolfínu výstavu. Její tvorba je citlivou výpovědí o životě, který kolem ní probíhá. Záměrně si vybírá těžká témata a s úspěchem je fotografuje.



Larryho Clarka
Untitle, 1972



Jan Saudek
Můj syn, 1966

Rineke Dijkstra

(* 1959 Sittard, Holandsko)

Umělkyně narozená v Nizozemí studovala na Gerrit Rietveld Academy v Amsterdamu. Poté pracovala jako fotografka na volné noze pro časopisy jako jsou Elle nebo Avenue. Poprvé vystavovala v roce 1992. Fotografie Rineke Dijkstra spojují dokumentární pozorování s interním psychologickým popisem. Dijkstra získala mezinárodní věhlas výstavou „Strantportretten series", kde vystavila velkoformátové barevné fotografie, focené bleskem, zachycovaly pubertální, koupající se děti před neurčitým mořským pozadím. Pečlivou jasností a charakteristickou umělou texturou, docílenou bleskem, tyto portéry rámují moment mimo záznam, oddělující jemnou řeč těla a výraz obličeje, vyjadřující neklid a zranitelnost. Dijsktra pokračovala v zachycování takových to momentů v následujících sériích, které se zdají obsahovat oddělené typologické srovnání Augusta Sandera do podivné „mezery mezi záměrem a výsledkem", pěstované Dianou Arbus.

Tecla, Amsterdam, porodnice, 16 květen 1994
Technika C-print, edice 4/6, 153 x 129 cm

V roce 1994 počala Dijkstra sérii Nové Matky, která zachycuje nizozemské matky se svými dětmi bezprostředně po porodu. Tento plný akt isoluje stojící postavu Tecly, postavené uprostřed a čelem před obyčejnou bílou zdí. Strohé prostředí umocňuje různé znaky fyzického vysílení, „linea nigra", která se táhne přes zvětšené břicho, placentová krev, která teče po noze, růžové líce, levé rameno se zvláštně zvedá tak, aby vyrovnalo váhu načervenalého nemluvněte, ležícího v jejím náručí. Především jsou to však ruce mladé matky, která jemně tiskne červené děťátko ke svému prsu – to vše proráží sterilitu této klasické kompozice, která zobrazuje paralelu mezi mateřskou zranitelností a nemohoucností batolete.



Ruce a akt

Téma lásky a aktu spolu zdánlivě úzce souvisí, ale co je pro jedny akt, nemusí být pro druhé láska a naopak. Akt má za úkol na jedné straně estetizovat lidské tělo, budit erotické fantazie, plnit sny a přání nejen pozorovateli, ale často i modelu, který chce být alespoň na fotografii maximálně přitažlivý, ale také na straně druhé poukazuje na problémy společenské, osobní, všelijak se autoři pitvoří a hledají cestu proč by akt neměl být pouhým zkrášlováním. Je vážný, někdy ale také komický, nebo humorný, stejně tak jako v jiných fotografických disciplínách. Tam kde se jeden cítí odhalen až moc, druhý hledá, jak by snímek ještě více okořenil. Téma aktu proto není pouze o pěkné podívané.

To nám předkládá fotografie **Cindy Sherman** (*1954), která je ***„Bez názvu“*** a pochází z roku 1992. Na tomto snímku můžeme pozorovat umělého panáka, ležícího s roztaženýma nohama, na hlavě kuklu a za hlavou špalek se sekerou, jakoby naznačené provinilé uspokojování, něco co se nemá, za co aktér sám sobě je katem, stydí se a přes to nemůže přestat. Barevná fotografie tomu jen napomáhá. Jednu ruku má v tomto případě v rozkroku a tím je naznačená masturbace. Hledání Cindy Sherman je neúnavné, s oblibou využívá hlavně své vlastní tělo, zde se uchýlila k použití umělé panny. Tato fotografie má hororový nádech, ostatně je to pro autorku charakteristické.

Snímek, který jsem umístila vedle hororového výjevu záměrně je od autorů **Eugene Durieu** (*1800 +1874) a **Eugene Delacroix** (*1798 +1863) ***Deska XXIX*** z roku 1853. snímek vznikl o 139 let dříve než předešlý a představuje pěknou mladou ženu, sedící na pohovce, pohodlně a uvolněně, jakoby čekala až se autoři připraví a tato fotografie vznikla mezi tím, jen tak mimochodem. Právě tento akt vyzařuje určitou pohodu, na rozdíl od předešlého. Působí lehce eroticky. Jednu ruku má zde za hlavou a buď se podpírá, nebo jen tak projíždí si vlasy. Druhou má položenou pohodlně vedle sebe. Tyto fotografie sloužily Delacroixovi jako předlohy k malbám.

Velkým kontrastem k mírnému snímku Durieua a Delacroix je fotografie ***Uzavřený kontakt č.3*** ze série, která vznikala v letech 1995-96 od tandemu **Jenny Saville** (*1970) a **Glen Luchford** (*1968). Tato dvojice vytvořila snímek plný alegorií. Vnímám masitou kůži, která by mohla patřit klidně domácímu praseti, ovšem ruce nám napovídají, že jde opravdu o člověka. Při pozorování tohoto aktu se mi vkrade otázka, proč vlastně snímek vznikl? Zhnusit diváka? Přemýšlet o modelce? Není příliš tlustá? Myslím, že v tomto případě jde o hledání identity, modelka má fortelnou postavu a tím, že je přitisknutá na sklo a kůži si mačká až vznikne neurčitá odpudivá hmota, ve skutečnosti nejde o odpudivost tučné kůže, ale o paradox s jakým je v různých obdobích vnímána ženský figura – barokní kypré ženy jako víly a anorektické modelky současnosti, kterým se chce spousta žen podobat, mění naše vnímání.

Poslední snímek na straně jsem vybrala ***Akrobati II.*** z roku 1981 od autorky **Bettiny Rheims** (*1952). Akrobati II. je snímek ženy a muže, jeden balancuje na rameni druhého a co je na snímku zajímavé, že se zde vyměňují role ženy a muže. Jak by se mohlo zdát přirozené, že žena bude na rameni muže, tak je to naopak. Žena je opět „krev a mlíko“, velká ňadra a plných tvarů. Jakoby svého muže držela nad vodou, jakoby současná žena přebírala roli muže, jakoby se síly vyrovnávaly. Taková témata ženské otázky řeší Bettina Rheims. Tady akt opět působí jiným novým způsobem a řeší jinou otázku bytí.

Posledním aktem v kapitole je Hrůza od Františka Drtikola, kterému jsem věnovala celou stránku.



Cindy Sherman,
Untitle, 1992



Eugene Durieu a Eugane Delacroix
Deska XXIX, 1853



Jenny Saville a Glen Luchford
Uzavřený kontakt č.3, 1995-96



Bettina Rheims
Akrobati II., 1981

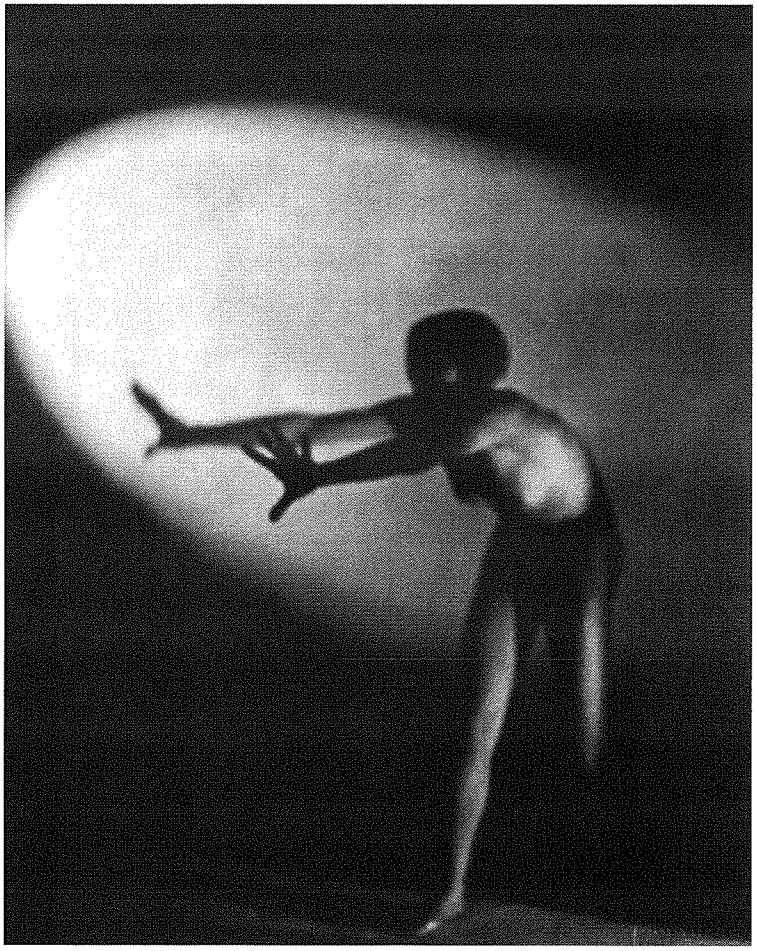
František Drtikol

(* 1885 Příbram, + 1961 Praha.)

František Drtikol se vyučil studiovým fotografem v ateliéru Antonína Mattase ve svém rodném městě a poté na škole Lehr und Versuchsanstalt für Photographie v Mnichově, kde se učni učili secesní estetice a fotografické technice. Drtikol si otevřel v roce 1910 portrétní studio v Praze, to si brzy získalo prestiž mezi vedoucími kulturními a politickými osobnostmi. Během 20. let se jeho styl změnil k formálnější, expresionistické stylizaci a identifikoval se se stylem Art Deco. Společně s jeho portrétní prací pro prominentní osobnosti Drtikol vytvořil sérii aktů s divadelní stylizací, které se po dvacátá léta vyvíjela až k obrazům abstraktních těl a geometrických forem. V roce 1935, po téměř dvou desetiletích prosperity a celosvětového renomé, se Drtikol zřekl své kariéry, aby se věnoval józe a buddhismu.

Hrůza, 1927
Pigmentová zvětšenina, 29,2 x 22,9 cm

V jeho charakteristickém měkkém zaostření, obklopeném stínem a směrovaným světlem, nahá žena zosobňuje stav syrové emoce. Aby gestu propůjčil primární sílu, Drtikol schoval svůj model převážně ve stínu - skutečně, její předpažené ruce s otevřenými dlaněmi jako by měly odehnat nastupující černotu, která jako by jí už začala požírat. Erotické vyznění této fotografie leží v napjetí této pózy ostentativního vzdoru a pohlcujícího diváka držením těla, které je napůl zakryto před světlem.



Ruce a móda

Módní fotografie a ruce k sobě jasně patří. Krásná žena, pěstěná, s rukama s dlouhými nehty, více či méně nalakovanými, jak si drží kabelku, cíp šatů, cigaretu, nebo si hladí šíji, má ruku v pase, drží květinu, nebo se přidržuje zábradlí, to všechno patří k módní fotografii.

Mezi fotografy módy patří hodně z těch autorů, které v diplomové práci uvádím v jiných kapitolách. Jsou to například Edward Steichen, Cecil Beaton, Man Ray, Martin Munkáczi, Irving Penn, Richard Avedon, William Klein, Wolfgang Tillmans. V jejich tvorbě ale nacházím i další disciplíny, ve kterých vynikají. Podobně to je i v jiných kapitolách, opět platí, že se témata prolínají.

Vybrala jsem několik dalších autorů a použila je do kapitoly Ruce a móda. Prvním z nich je **Alfonso Ohnur** (*1972) a jeho snímek pro značku ***„Zara"***. Je nejmladší ze všech fotografů, které tu představuji, jeho snímek je navíc jediným mezi módními, který zobrazuje muže. Tato fotografie se mi ale líbí a myslím, že dobře demonstruje, že až poslední dobou se muži začínají o sebe skutečně starat a někteří to i přehánějí, těm se říká metrosexuálové. Z vlastní zkušenosti také dobře vím, že homosexuálové jsou kupní silou číslo jedna módního a kosmetického průmyslu pro muže. Jednu ruku drží na srdci, je to dobrý reklamní trik, jak nalákat zákazníky.

Další snímek ***„Bez názvu"*** z roku 1996 je od autora **Stevena Meisela** (*1954). Tento fotograf je o poznání známější a asi také opodstatněnější než předešlý. Tato fotografie vznikla pro italskou verzi časopisu Vogue v říjnu 1996 a tomuto druhu módní fotografie se říká Neo-fashion. Jedna modelka na snímku si drží za lokty, jakoby si vymezovala svůj prostor a naopak druhá k ní natahuje ruce. Z hlediska řeči rukou by to mohlo znamenat, že jedna se chce přiblížit té druhé, ale ta to bere čistě profesionálně a nechce si dělat závěry z jednoho setkání. Meisel hodně spolupracoval s Versace, podobně jako následující autor, **Irving Penn**(* 1917).

Právě jeho fotografie vznikla pro ***„Versace"***. Tento snímek je klasickým příkladem módní fotografie. Šaty, které modelka má na sobě, se vyznačují velkým výstřihem na zádech. Aby snímek Irving Penn umocnil, chtěl, aby modelka měla ruku v bok.

Mario Testino (*1954) vytvořil svou fotografii také pro ***„Versace"***, a to v roce 1996. Také je model otočen zády, ovšem v tomto případě se ani nepodívá do objektivu. Záda této Afroameričanky jsou krásně vypracovaná a mastný nátěr to pěkně podtrhuje. Jedna její ruka drží ramínko, zatímco druhá si hladí šíji. Je to velice hezká kompozice, kterou právě ruce modelky dobře dokreslují.



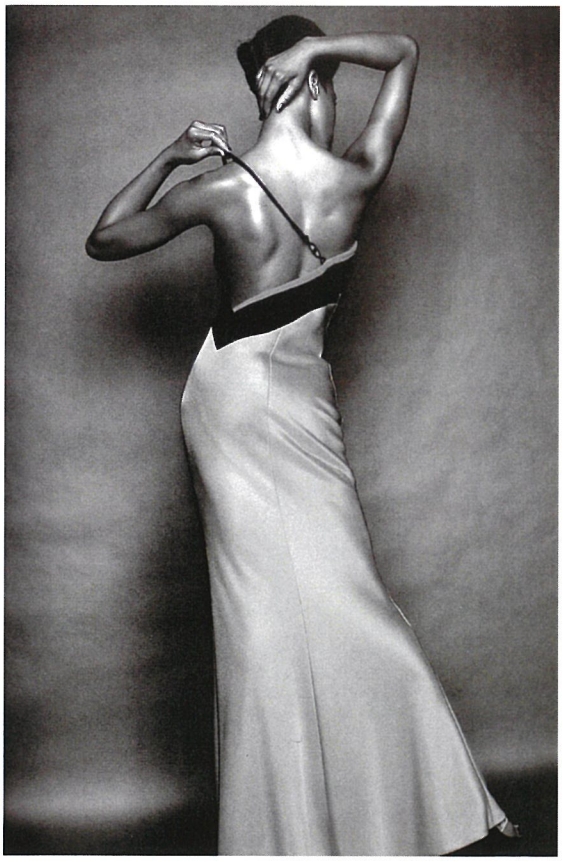
Alfonso Ohnur
Zara, 2002



Steven Meisel
Bez názvu, 1996



Irving Penn
Versace, 1987



Mario Testino
Varsace, 1996

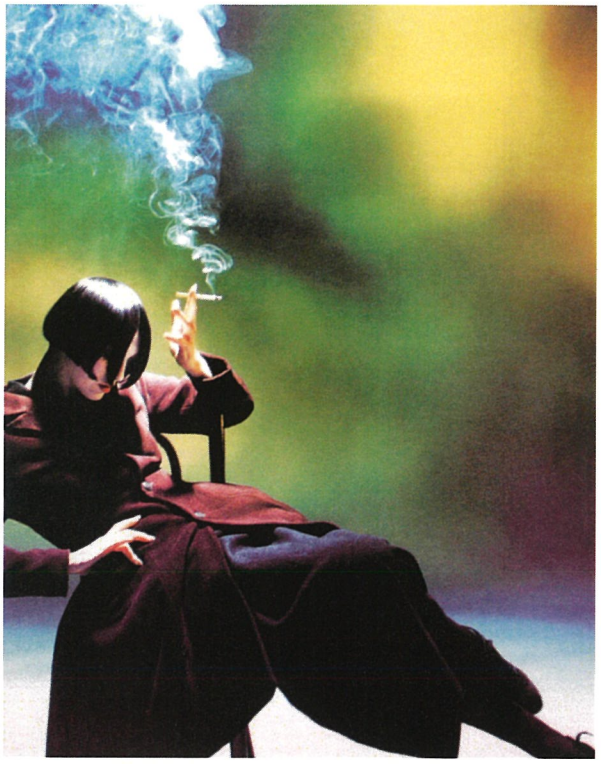
Na fotografii od **Nick Knight** (*1958) ***„Susie kouří“*** z roku 1988 je modelka Susie Bick a fotografie vznikla pro módního návrháře Yohji Yamamoto. Modelka, která drží cigaretu, z které stoupá kouř, musela dlouho pózovat pro tuto fotografii. Knight se vyznačuje hlavně svými osobitými výběry pozadí. V roce 1995 o Knightovi vyšel článek v magazínu The Face, že je jedním z nejvlivnějších fotografů na světě a spolupracuje s časopisy Vanity Fair, Arena, Vogue a Interview.

Snímek **Erwina Blumenfelda** (*1897 +1969) ***„Lisa Fonssagrives“*** je z roku 1939, tedy bezmála o padesát let starší, než předešlý. Vznikl na Eiffelovi věži v Paříži pro návrháře Luciana Lelonga. Modelka se snaží držet šaty tak, aby se do nich opřel vítr a umocnil délku a objem sukně. Dvacet fotografií z věže vyšlo ve francouzské verzi časopisu Vogue. Blumenfeld spolupracoval také s Harper's Bazaarem. Původně byl Němec, ale kvůli 2. světové válce emigroval do USA v roce 1941.

Je zajímavé do čeho všeho se fotografové pouštěli, když já osobně mám pocit, že to technika v té době ještě neumožňovala, navíc je autorkou snímku žena. **Toni Frissel** (*1907 +1988) a jeho ***„Modelka pod vodou“*** je z roku 1939. Plave pod vodou jako ve snu, ve stavu bez tíže s elegancí, která ovšem ve skutečnosti je zaplacená velikým úsilím, aby model ve vodě takto působil. Její ruce vztažené k nebi a mírně prohnutá figura evokuje v bílých šatech anděla, nebo vílu. Stav mezi nebem a zemí, tak bych snímek charakterizovala. Tato fotografie vznikla jen několik měsíců po snímcích Blumenfelda z Eiffelovi věže také pro francouzský Vogue. V té době, kdy začalo být módní fotografovat fashion-story v plenéru, se autoři předbíhali ve velkolepějších a nápaditějších pojetí snímků. Frissel se to opravdu povedlo. V 30. letech pracovala pro Vogue, zpočátku jako redaktorka, později pro ně začala fotografovat. Během 2. světové války fotografovala pro Us armed Services a American Red Cross.

Fotografií z roku 1964 ***„Ina na East Hampton“*** je od autora **Jeanloup Sieff** (*1933). Fotograf vybral tento dům, protože mu připomínal stavbu z filmu Psycho, kterou fotografoval s Hitchcockem v roce 1962. Sieff potom, co ho v padesátých letech zachvátila a ovlivnila pařížská nová vlna filmových tvůrců a začal fotografovat, se v roce 1961 přestěhoval do New Yorku, kde pracoval pro World Centre of Photography.

Téma módy a reklamy přináší stejné prvky. Tam kde na jedné straně často vystupují pouze výrobky, na straně druhé spíše osoby. Ale témata se prolínají. Výrobek drží ruka, stejně jako modelka přidržuje klobouk. Je klobouk už reklamní předmět? Nebo ještě módní doplněk. V kapitole ruce a reklama spíše představuji ruce, než reklamu a tím, že výrobky jsou spíše módní, než reklamní, chci poukázat na fakt, že se stejně vždycky jedná o reklamní propagování.



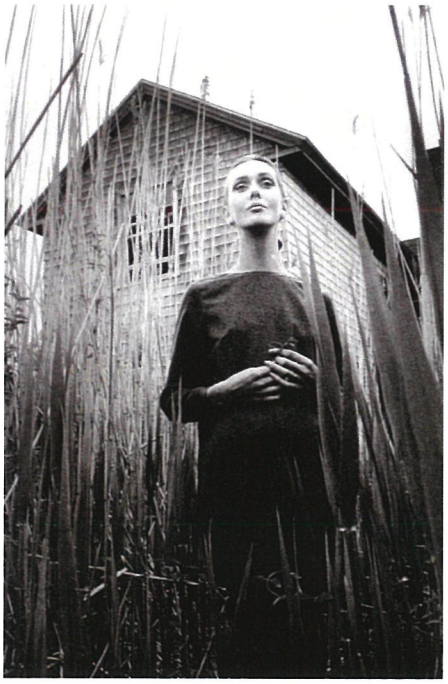
Nick Knight
Susie kouří, 1988



Erwin Blumenfeld
Lisa Fonssagrives, 1939



Toni Frissel
Modelka pod vodou, 1939



Jeanloup Sieff
Ina na East Hampton, 1964

Ruce a reklama

Ruce v reklamě jsou opravdu více než očekávané. Dovedu si představit minimálně lak na nehty, krém, či jinou kosmetiku, kterou ženy na ruce používají. Je nasnadě ovšem, že i reklama na kabelku, boty, nebo šperky, mohou obsahovat ruce. Já jsem našla několik odlišných fotografií, které hezky reprezentují různý přístup autorů.

Zatímco **Helmut Newton** (*1920 +2004) a jeho reklama na *„Wolford"* – punčochové zboží z roku 1995, představuje na jedné straně klasickou černobílou fotografii, technicky dotaženou, s typickým světlem, na druhé straně přináší velmi erotickou atmosféru, kterou Newton do svých fotografií často vnášel. Bylo to pro něj charakteristické a snímek tím nabývá jinou dimenzi, která ovšem se pro punčochové kalhoty naprosto hodí, pro některé lidi jsou síťované punčochy sexuální fetiš a nahé ženské tělo vkusně lehce zahalené je maximálně přitažlivé.

Namísto toho záběr pro firmu *„Versace"* od **Bruce Webera** (*1956), ač o pár let starší z roku 1989, je barevná. Je to hravá fotografie, kde si modelka nadzvedává šaty. Působí také eroticky, ale zcela jinak. Na prvním snímku je to zralá rafinovaná žena a zde otevřená naivní dívka. Nad tím si mohu udělat závěr, že každé zboží je určeno jinému zákazníkovi a navíc dárek často kupují muži, kteří chtějí mít doma také tak přitažlivou a krásnou ženu a právě na ně erotičnost záběrů působí nejvíc. Často pak nelitují do cetek a tretek investovat více peněz jen díky reklamě.

Dalším záběrem je od **Paola Roverziho** (*1975) firma *„Krizia"* z roku 1998. Zde se setkáváme se zcela jinou technikou. V originále přes klasický tisk na lesklý papír je ještě daný potištěný pauzovací papír se stejnou fotografií. Průhlednost přináší zajímavý efekt, který je umocněn pohybovou neostrostí modelu. V tomto případě je oblečení určeno romantické, ale nezávislé ženě, tak jak to odpovídá době. Zatímco svícení se vrací do hravého avantgardního období, kdy není nutné aby byl model ostrý, přináší záběr více emotivní dojem, kdy se hraje více na ženské publikum.

Poslední snímek pro *„Sisley"* je od autora **Terry Richardsona** (*1965) z roku 2000. Tento snímek je opět s velmi intenzivním erotickým podtextem, který představuje mladou ženu, velmi mladou, která je stále ještě hravá, ovšem už velmi zkušená. Náznak tetování a drahé šperky evokují jakousi zlatou mládež, která neví co dělat. Společnost, ve které nejsou tabu drogy a společné sexuální hrátky, vše co si tak trochu zahrává s ohněm. Opět typické pro toto období.

Reklama prodává zboží a jak už jsem v kapitole Ruce a akt naznačila, tak sexualita se zákazníky opravdu hýbe a její přítomnost téměř všude v reklamě, to jen dokazuje. Nechá nás nakouknout do světa fantazie, do pohádky pro dospělé, nechá nás snít. Musím ale podotknout, že do reklamy se denně investuje mnoho prostředků, které kdyby se použily pro potřebné lidi, nebo do oblastí postižených válkou, či katastrofou, by jistě udělaly větší službu. Jakákoli nadbytečná výroba je zhoubou pro ekologii a ani lidskému charakteru neprospívá přehnaná spotřeba, která díky reklamě vzniká.



Helmut Newton
Wolford, 1995



Bruce Weber
Versace, 1989



Paolo Roverzi
Krizia, 1998



Terry Richardson
Sisley, 2000

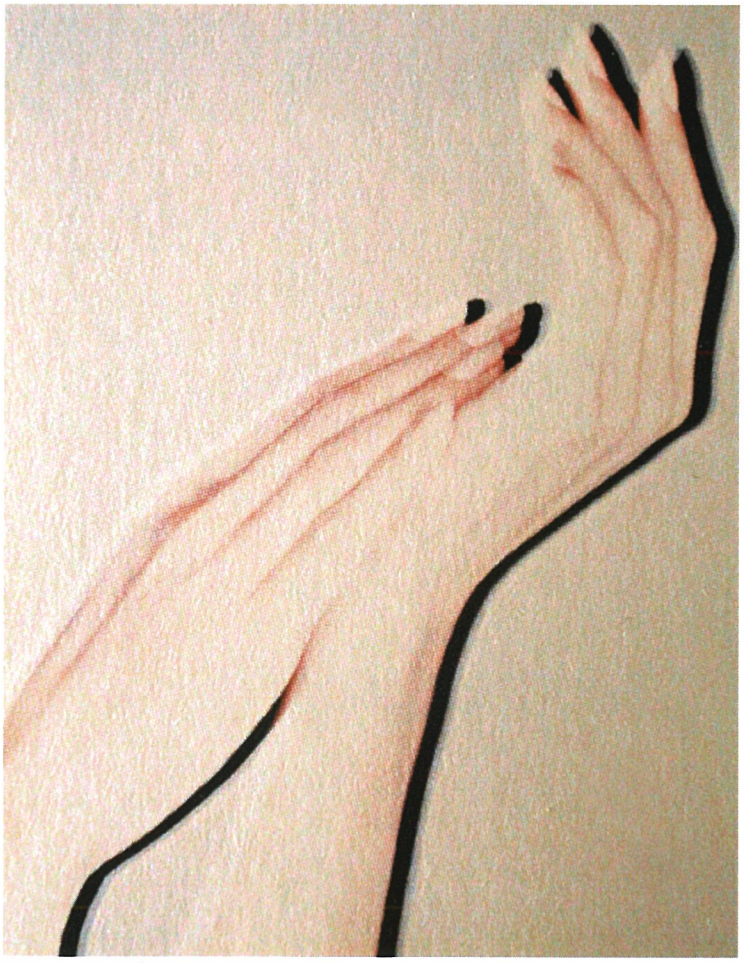
Paolo Roversi

(*1947 Ravenna, Itálie)

Paolo Roversi začal svoji kariéru ve dvaceti letech jako novinářský fotograf. V roce 1973 se na radu fotografa Petera Knappa přestěhoval z Itálie do Paříže, kde pracoval na různých asistentských pozicích. Začal se zajímat o módní fotografii a své první snímky publikoval v časopise „Dépêche mode" v roce 1975. Během následujících let pracoval na své technice při níž experimentoval v uzavřeném prostředí svého ateliéru. Tyto experimenty dosáhly svého vrcholu v roce 1980, kdy začal používat film Polaroid formátu 8 ku 10 a bodové reflektory aby zesvětlil barevné tóny – styl, který byl od té doby mnohokrát napodobován.

***Hands of Ines la Fressange* (Ruce Ines de la Fressange), 1980**
Technika-polaroid, 25,4 x 20,3 cm

Tento snímek pochází z první Roversiho zakázky pro firmu Christian Dior, z doby kdy začínal používat polaroidový materiál. Roversi vybělil ruce modelky a vyhladil tak texturu fotografie na jednoduché tvary. Jemná elegance forem připomíná Mana Raye a jeho experimenty se solarizací. Jedinečnost polaroidového materiálu jako by sama vybízela k experimentům, které prováděl Roversiho předchůdce. Roversi chce nalákat diváka a zákazníka tím, že se snaží zachytit eleganci a půvab těchto rukou.



Ruce a symbol

Do kapitoly Ruce a symbol jsem zahrnula všechny ty fotografie, které znázorňují symboly, které se netýkají kapitol ostatních. Navíc v těchto snímcích spatřuji určitý další rozměr, kdy si autor pohrává se sny a fantazií. Mohou to být také portréty rukou, které ale kromě dokumentu symbolizují i jiná témata. Následujícím autorům jsem věnovala každému svojí stránku, tady jen uvedu jejich fotografie.

Jacques- Henri Lartigue nám předkládá snímek ***„Florette v Cannes“*** z roku 1942, plný erotiky, ale také by mohl dobře fungovat jako reklamní fotografie pro klenotnictví, nebo kosmetickou firmu. Tady ruce znázorňují přepych se sexuálním podtextem.

Julia Margaret Cameron a její ***„Vivien a Merlin“*** z roku 1874 nabývá na rozměru díky mytologii, kdy si Cameron ráda pohrávala se svými členy rodiny a nadčasovými tématy, které fungují dodnes. Ve fotografii se odráží viktoriánská doba a přináším nám tedy i svědectví o tom, co bylo běžně nošeným oblečením a jaké nosily lidé účesy. Ruce na této fotografii jsou symbolem nežádoucí výhry a nadřazení.

André Kertézs a snímek ***„Paže a ventilátor“*** z roku 1937 nám opět předkládá fotografii plnou nejasných interpretací. Kromě strachu, že bude paže nemilosrdně useknuta nám snímek evokuje určitý surrealistický nádech. Druhým snímkem od Kertézse je ***„Zakřivený portrét Carla Rimiho a Andrého Kertézse“*** z roku 1930. V tomto případě jde o zdeformování postav díky zrcadlu, aby Kertézs symbolizoval profesi portrétovaného.

Janine Antoni se svým snímkem ***„Vrostlý“*** z roku 1998 zobrazuje určitou nelibost v narcistním přístupu k životu, že nic se nemá přehánět. Symbol rukou, jejichž nehty jsou srostlé poukazují na fakt, že pokud člověk nechce pracovat, přinese mu to mimo jiné i problémy.

Snímek **Richarda Avedona** ***„Joe Louis, oceněný boxer“*** z roku 1963 nám symbolizuje sport, sílu, ale také vítězství. Funguje jako portrét sám a přitom by se dal stejně dobře využít i jako ilustrační snímek.

Symboliku ve fotografii nacházíme všude. Obzvlášť ruce odhalují více informací a dobře se k přenesení smyslu slova hodí. Přirovnání se často využívají i slovně. První přenesení smyslu, která mě napadla jsou tato: Ruka ruku myje, Dát ruku za někoho do ohně, Mít to z první ruky, Udělat to levou zadní, Držet nad někým ochranou ruku, Ruku na srdce, Mít šťastnou ruku.

Jacques-Henri Lartigue

(* 1894 Courbevoi, Francie, + 1986 Nice)

Byl obecně pokládán za zázračné dítě, začal fotografovat v sedmi letech, když mu jeho otec, sám amatérský fotograf, daroval první fotoaparát. Nejranější fotografie vytvořily standard jeho celoživotní kariéry fotografa, malíře a spisovatele. Lartigue zachycoval působení života na sebe i lidí kolem něj se stálou svěžestí a radostí. Fotografie byly formálně brilantní a neklesaly k pokrytectví. V roce 1963 John Szarkowski uspořádal Lartiguovu první samostatnou výstavu v Muzeu moderního umění v New Yorku, která mu společně dvanáctistránkovým článkem v časopise Life přinesla okamžitou slávu a Lartigue tak ovlivnil celou novou vlnu tehdejších módních uměleckých fotografů, včetně Richarda Avedona a Helmuta Newtona.

***Florette in Cannes* (Florette v Cannes), 1942**
Želatino-stříbrná zvětšenina, 5,1 x 5,7 cm

Lartigue potkal svou třetí ženu Florettu Orméa začátkem roku 1942, kdy byla pořízena tato fotografie; sám ji popsal jako „vtipnou venkovskou holčičku, která má ruce osudové ženy". Ženské ruce, zejména nehty, vždy Lartigua fascinovaly. Na Riviéře, kde Lartigue strávil většinu svého života, zářivě nalakované nehty spolu s lesklými rty a čím dál více odvážnými plavkami symbolizovaly radostný luxus přímořského života. Na této fotografii, Lartigue jemně zdůrazňuje Florettinu pěstěnou a ošperkovanou ruku, která zachycuje vášeň fotografovy nové lásky a připomíná téměř beznadějnou pomíjivost života v přímořském letovisku během války.



Julia Margaret Cameron

(* 1815 Calcutta, + 1979 Kalutara, Ceylon - Sri Lanka)

Dcera z prominentní kolonizátorské rodiny, Julia Prattle, si vzala za manžela zakládajícího člena Nejvyššího úřadu Indie Charlese Haye Camerona. V roce 1846 oba odjeli do Anglie s jejich tehdy ještě čtyřmi (později pěti) dětmi. Ve věku čtyřiceti osmi let se Cameron začala věnovat fotografii, uměleckému koníčku, aby také vykompenzovala tenčící se výnosy z manželových pozemků na Cejlonu. Stala se členkou dvou prestižních fotografických spolků, jenom pár měsíců od vytištění svých prvních fotografií na začátku roku 1864 a prodala své práce na výstavách v Londýně hned následující rok. Cameron nechávala pózovat své rodinné příslušníky, především svou služku Mary Hitler, vytvářela scény z klasické mytologie a obrazy starých mistrů ve snaze konkurovat tehdejšímu umění. Jejím nejambicióznějším a nejnákladnějším projektem byla ilustrace k vydání knihy Královy idyly (Idylls of the King), soubor Artušových básní od Alfreda Tennyson, se kterým měla Cameron společné hluboké křesťanské cítění a sklíčenost nad stavem moderní civilizace.

Vivien a Merlin, 1874
Bílková zvětšenina, 32,4 x 27,3 cm

Toto je druhá ze dvou fotografií čarodějky Vivien, která nalákala Merlina, aby se vzdal kouzla, které ona využila proti němu, aby ho uvěznila ve stromě. Vládne poraženému kouzelníkovi zvednutou rukou, která vyjadřuje o to více nadvládu, o co méně naznačují jeho visící ruce, že je schopen situaci zvrátit. Pokud tato scéna lásky, zrazené zlem, se zdá méně děsivá, je to jen proto, že manžel Cameron Charles, který pózoval jako Merlin, mohl těžce ovládnout svůj smích během pořizování fotografie.



André Kertézs

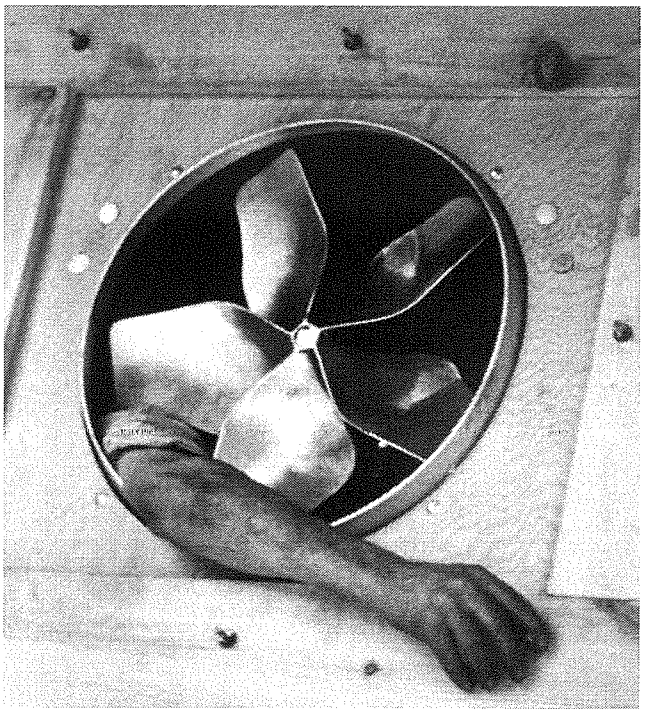
(* 1894 Budapešť, + 1985 New York)

André Kertézs pofrancouzštil své křestní jméno, původně Andor, poté, co se v roce 1925 přestěhoval do Paříže a vyměnil zaměstnání makléře za fotografa. Pracoval na volné noze pro různé ilustrované časopisy a vystavoval svá díla na výstavách „nové fotografie", například „Film a fotografie" ve Stuttgartu v roce 1929. Kertézs, který byl židem, emigroval v roce 1936 do New Yorku, kde se pozvolna začlenil mezi novou elitu časopisů (díky Alexeyovi Brodovitchovi, vlivnému uměleckému řediteli Condé Nast) a uměleckých institucí. V roce 1946 Kertézs pořádal svou první samostatnou výstavu v muzeu Art Institute v Chicagu a celoživotní retrospektivu jeho díla vystavili v Museu moderního umění v New Yorku v roce 1964. Posmrtnou výstavu uspořádali i v roce 1985 v Chicagu a v New Yorku a v roce 1994 v Paříži.

vypadají podobně jako vlnitě protáhlý drát od závěrky Kertézsova fotoaparátu.

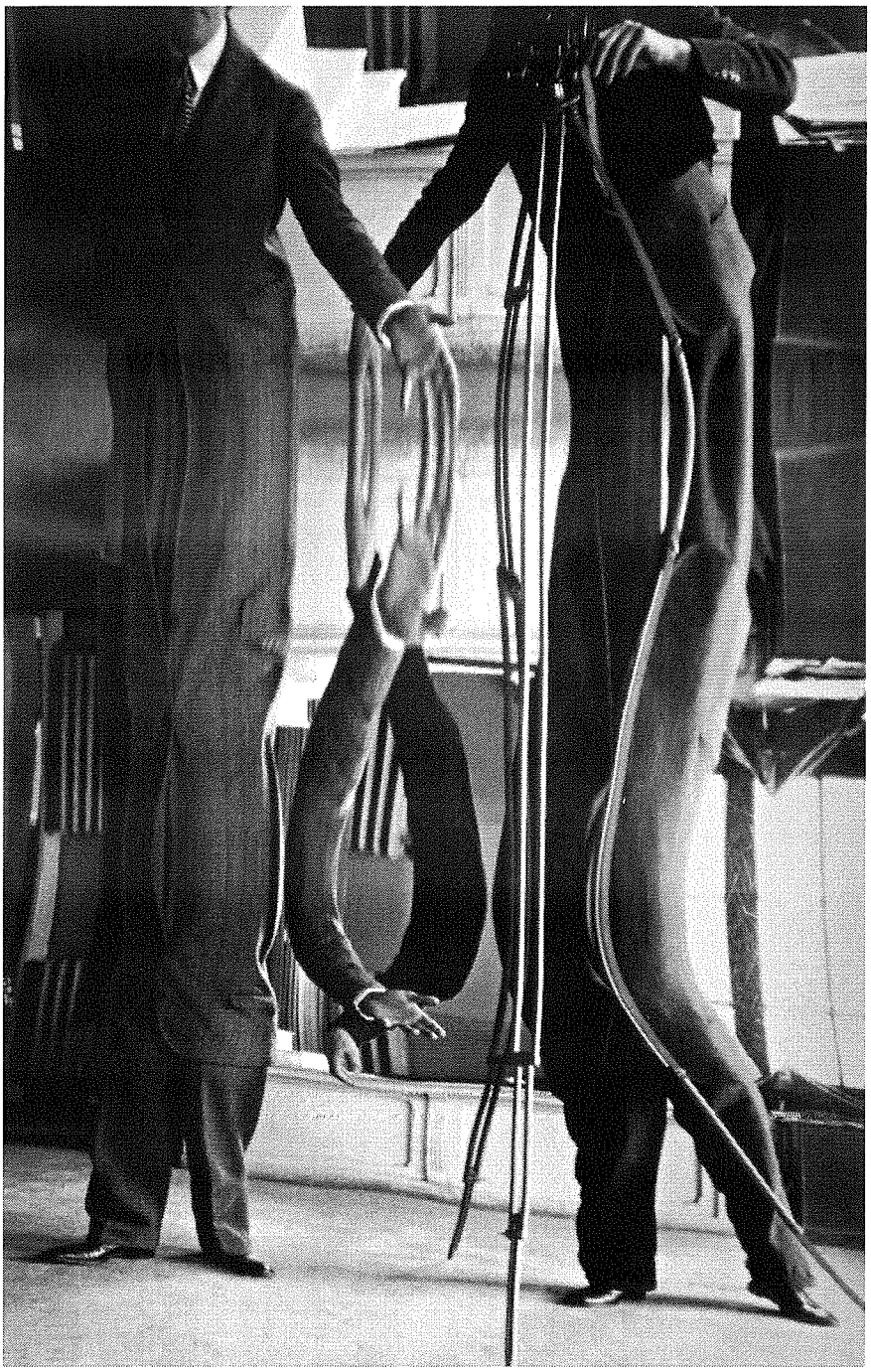
***Arm and Ventilator* (Paže a ventilátor), 1937**
Želatino-stříbrná zvětšenina, 21,6 x 19,7 cm

Kertézs byl často spojován s francouzským surrealismem, ačkoli s tímto hnutím nikdy nespolupracoval. Když se ho později na toto téma ptali, označil se za „naturalistického surrealistu". Tato náhodně zachycená fotografie dělníka opravujícího ventilátor v obchodě evokuje jakési blížící se násilí, podobně jako některé surrealistické sochy Alberta Giacomettiho – scény, které zvěstují bezprostřední děsivou nehodu. Zatímco samotné paže na fotografii „Zakřivený portrét Carla Rimiho a Andrého Kertézse" vyvolávají smích a potěšení, tato téměř odseknutá paže vyvolává pocit strachu, nejistoty a napětí. Dějiny pracovních podmínek v průmyslu jsou plné strašných nehod podobného rázu. Fotografie „Paže a ventilátor" vybízí k psychologické či dokonce psychoanalytické interpretaci a politickému komentáři, ale podobně jako mnoho Kertézsových děl i tato záhadná fotografie se brání definitivní interpretaci.



***Distortion Portrait of Carlo Rim and André Kertézs* (Zakřivený portrét Carla Rimiho a Andrého Kertézse), 1930**
Želatino-stříbrná zvětšenina, 22,2 x 14 cm

V roce 1930 zvolili karikaturistu Carla Rimiho šéfredaktorem ilustrovaného časopisu Vu. Majitel časopisu Lucien Vogel chtěl napsat propagační článek a požádal Kertézse o několik snímků, které by zachytily Rimoniho energickou náturu. Výsledkem byl soubor obrazů z bludiště na pařížské pouti Luna Park. Stejně jako v pozdějším slavném cyklu „Zakřivení" Kertézs zachytil lidské údy, které se zkroutily do samostatných tělesných entit jako rozteklé kuličky rtuti. Když vložil svou volnou paži vedle Rimiho paže do středu této fotografie, jejich paže vypadají zdvojeně, jakoby stékající do podoby visící číslice osm. Ve své rtuťovité tekutosti tyto zdvojené údy



Janine Antoni

(* 1964 Freeport, Bahamz)

Její veřejná kariéra začala tři roky po získání M.F.A. na Rhode Island School of Design ve Spojených státech v roce 1989, její výstavou nazvanou Gnaw (Hlodat). Performance spočívala v tom, že dvě kopy s pěti sty kostkami, jedna strana z čokolády a druhá ze špeku, byly postupně snědeny, nebo alespoň rozžvýkány umělci a objekty, které tímto vznikly dostaly novou formu. Nakonec rozčvachtaný špek mixovala s pigmentem a se včelím voskem a vyrobila z toho 150 rtěnek, zatímco z čokolády vytvarovala 40 kusů bonbónů ve tvaru srdce. Antoni používala jako vyjadřovací prostředek performance a často také využila své vlastní tělo, jako univerzální konvenční ženský element. Představovala aktivity pro ženy typické, jako malování rtů, pletení, malování řas a pochování dítěte. Její performance byla mnohokrát uváděna na různých společných show a na moderních retrospektivních výstavách v muzeích. Úspěšně spolupracuje s Johnem D. a s Catherine T. MacArthur založily v roce 1998 fotoskupinu.

***Ingrown** (Vrostlý, Zaměřený na sebe), 1998*
Technika C-print, 46 x 41,6 cm

Tato fotografie srostlých nehtů je plná asociací. Podvědomí za tím může vidět upíry, hydry, vlkodlaky a monstra daleko od přitažlivosti, kterou ale na straně druhé nehty symbolizují. Demonstrují také status pracující třídy v Americe, vznešenost Číny a buddhistickou Indii, kde je muž ten, co se zdobí. Jemný vzhled prstů a rukou tu zdůrazňují odstup od manuální práce, tak ironické pro všechny umělce, kdežto vysoký lesk a nachové provedení nehtů stylizuje obraz ženy, jako nadbytečný objekt, vhodný pouze k smyslnosti. Nepochybně autorka nemůže dělat obojí zároveň – fotografovat snímek i být objektem na fotografii, bourá tím narcistické představy o kráse. Spojené nehty jsou symbolem pokroucené bolesti toho, kdo se svým zevnějškem zabývá nadmíru. Ingrown (Vrostlý, Zaměřený do sebe) zestručňuje odřeknutí se tvůrčí činnosti a kromě toho představuje svůdný půvab lidského otroctví přehnané péče o vizáž.



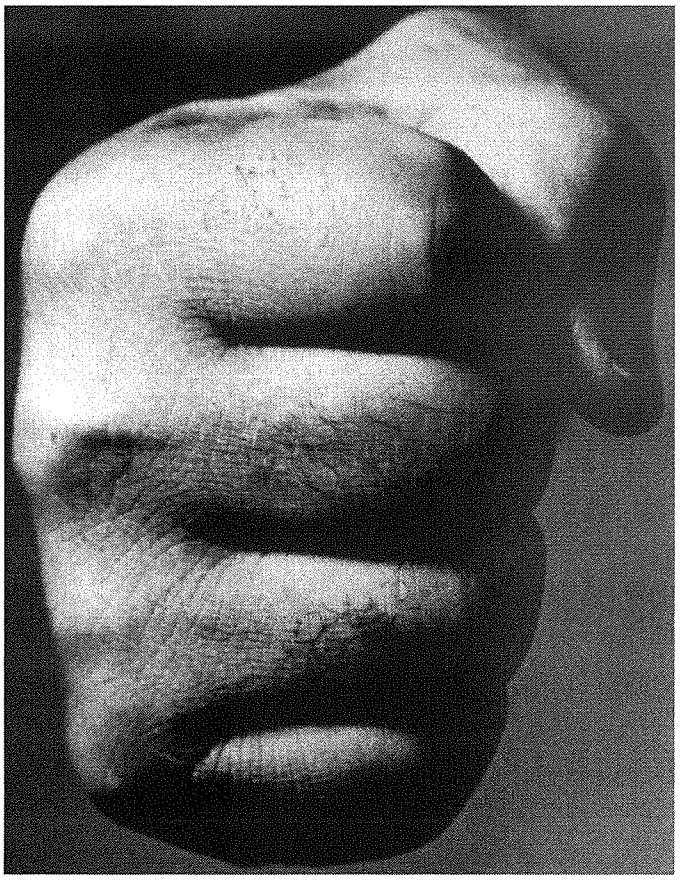
Richard Avedon

(* 1923 New York, + 1.10.2004 San Antonio, Texas)

Richard Avedon začal profesionálně fotografovat v roce 1944 poté, co opustil obchodní námořnictvo, kde sloužil v oddělení fotografie. Jeho práce pro armádu ho přivedla ke spolupráci s Harper's Bazaar, kde zůstal až do poloviny 60. let. Ačkoli si Avedon nejdříve vytvořil reputaci v módní fotografii, nejznámější je díky svým portrétům. V jeho rukopise je charakteristické postavit fotografovaného před bílé pozadí a fotografovat jej zblízka, aby přímou estetikou okleštěnou od idealizace a vědomí sedícího objektu dosáhl k odhalení jeho vnitřní podstaty. Jeho dílo obsahuje ranný soubor pouličních fotografií „New York life" (Život New Yorku), které zobrazují psychologickou a kompoziční spletitost, kterou také později využil ve své módní a portrétní fotografie.

***Joe Louis, Prize Fighter** (Joe Louis, oceněný boxer), New York city, 1963*
Želatino-stříbrný tisk, edice 3/6, 50,8 x 40,6 cm.

Pro svůj portér legendárního boxera Joea Louise, se Avedon odklání od frontálního fotografování, které je pro Avedona typické, aby se zaměřil na významný detail: Louisovu pěst. Nicméně jako u většiny svých portrétů autor izoloval pěst od neutrálního pozadí – v tomto případě spíše šedivé než-li bílé. Účinek pěsti je tak silný, že metaforicky nahrazuje tvář. Zde se Louisova identita shoduje s jeho profesí: s mělkou hloubkou ostrosti a těsným orámováním, tato fotografie zobrazuje celistvě muže, který se živí rukama – hrubou, tupou pěstí, dělá objekt tak nadčasový, jak by to u konvenčního portrétu nebylo možné.



Ruce a fotogram

Fotogram je disciplína, se kterou jsem se při studiu fotografie seznámila jako s první. Hry přímo pod zvětšovacím přístrojem měly žáky seznámit s funkcí a způsobem zvětšování fotografií. V současnosti se velice rozšířil digitální proces a není výjímkou, že se student fotografie nemusí s klasickou cestou ani setkat. Na jedné straně je to škoda, jsem si ale vědoma toho, že když jsem se studiem fotografie začínala já, také jsme se nezabývali kolorováním, vyvoláváním barevných fotografiích, nebo daquerrotypií. Nechci ovšem tvrdit, že klasický analogový proces je zastaralý, jen se domnívám, že s největší pravděpodobností zůstane existovat v malém měřítku pro umělecké disciplíny, jako velmi speciální dovednost a podle toho bude také vysoce ceněna. V této kapitole představuji tři autory, kterým jsem zase věnovala samostatné stránky.

Walker Evans se snímkem ***„Bez názvu"*** z roku 1929 předkládá fotogram ruky, která má sugestivní charakter. Ruka jakoby v křeči, evokuje děs a hrůzu. Vzhledem k tomu, že tato fotografie je jeho ranná, tak to vypadá, že si Evans pod zvětšovákem zkoušel různé polohy rukou a dával na citlivý papír i jiné předměty, přesně tak jak to dělají začínající fotografové.

August Sander s jeho fotografií ***„Reklamní snímek pro sklenářskou firmu"*** z roku 1932 přichází naopak se záměrem využít techniku fotogramu k reklamnímu účelu. V tomto případě si moc hrát nemůže, dostal jasnou zakázku a musel jí splnit.

A konečně **Lásló Moholy-Nagy**, pro kterého byl fotogram typický, vytvořil snímek ***„Fotogram"*** z roku 1932. Hrál si s touto technikou rád a vytvářel kouzelné světy, které se vyznačují jednotným černým pozadím.

Fotogram je speciální disciplína, která je vytvářena bez fotoaparátu, proto nevyžaduje technické vzdělání a umožňuje okamžitou akci i pro naprostého fotografického laika. Důvod proč není nijak masově rozšířen je asi hlavně ten, že vyžaduje temnou komoru, zvětšovací přístroj a manipulaci s chemikáliemi. Je až s podivem kolik prostředků jsou lidé schopni dávat do jiných činností a koníčků, ale fotogram k nim nepatří, ačkoli pořízení a provoz takové laboratoře není v současnosti vůbec drahá záležitost. Díky digitální technice klesla cena těchto zařízení na naprosté minimum.

Walker Evans

(* 1903 St. Louis, Missouri, + 1975 New Haven, Connecticut)

I když se vždy bránil označení „umělecký fotograf", Walker Evans byl klíčovou osobou v ustanovení fotografie jako umělecké profese ve Spojených státech. Deset let po vytvoření svých prvních významných fotografií vydal Evans tři knihy se známými spisovateli a měl několik samostatných výstav v Museum of Modern Art v New Yorku. Evans vytvořil linii díky poslední knize, „Americké Fotografie" z roku 1938, která byla charakterizována, jako ironická dokumentace pozoruhodností a individualit USA. V této linii pokračovali Robert Frank, Lee Friedlander a další. Evans fotografoval na Tahiti v roce 1932, na Kubě v roce 1933 a na objednávku od Farm Security Administration „Americký jih" v letech 1935-37. V roce 1945 se stal zástupcem šéfredaktora ve Fortune, aby odešel o dvacet let do důchodu a přijal pozici učitele na univerzitě Yale. V roce 1966 následovaly další dvě knihy – „Many Are Called (Mnoho je nazváno)" a „Message from the interior (Poselství zevnitř)", stejně jako další retrospektiva z roku 1971.

Untitle (Bez názvu), 1929
Technika - želatino-stříbrný fotogram, 27,9 x 17,8 cm

Tato jeho ranná fotografie, která se zdá být fotogramem (ruka byla položena přímo na fotograficky citlivý papír a vystavena slunci) je na Evanse extrémně neobvyklá. Jenom několik dalších prací před rokem 1930, nejznámější je pohled na děkovné svíčky ve tvaru rukou, které visí ve výkladu na Manhattanu, ukazuje jistý vliv surrealistického fetišismu na Evanse. V letech 1926-27 se vydal do Paříže a pořídil tam své první fotografie. Strašidelné působení této jeho kompozice, ozářené negativním světlem, připomíná fotogramy Man Raye a umělců pracujících v Německu, jako byli László Moholy-Nagy nebo El Lisicky.



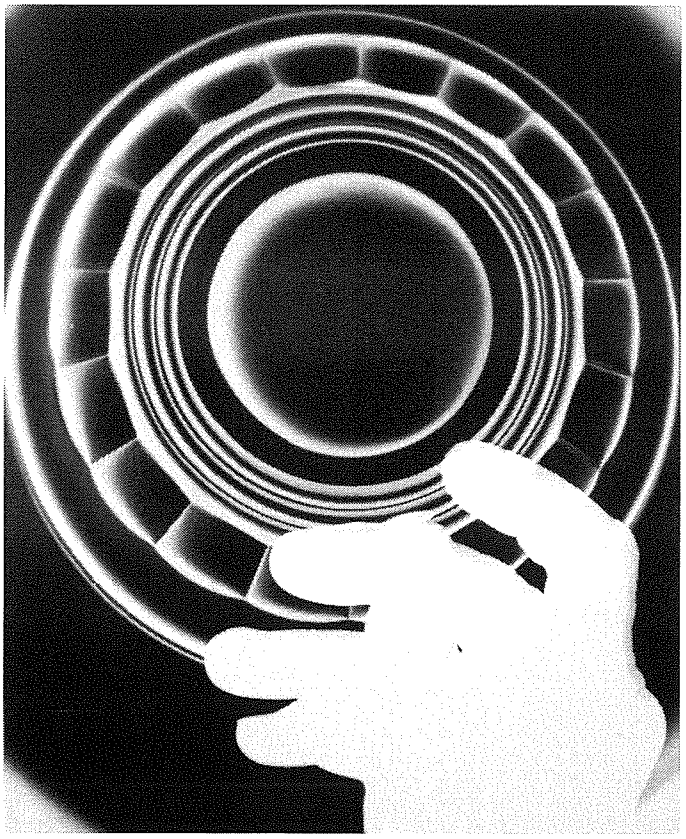
August Sander

(* 1876 Herdorf, Německo, + 1964 Kolín, Německo)

Studiový fotograf August Sander začal svoji uměleckou kariéru na počátku dvacátého století kdy začal fotografovat civilní portréty vesničanů a farmářů, často pod širým nebem. Ve dvacátých letech pracoval na encyklopedickém projektu který by zahrnoval i tyto rané snímky a tvořil by jakousi databázi snímků kolektivně nazvanou Občané dvacátého století. Postupoval od vesnice k městu ve snaze zdokumentovat typy lidí, kteří tvořili moderní Německo. Sanderovy názory byly konzervativní a politicky lehce naivní (i když ne antisemitské) a jeho projekt byl založen na principech, které nacisté vesměs sdíleli. Přesto byl za třetí říše perzekuován a nemohl publikovat. Většího uznání se mu opět dostalo až v posledních dvou desetiletích jeho života.

***Advertising Photografm for a Glass Manufacturer*, Reklamní snímek pro sklenářskou firmu, cca 1932**
Želatino-stříbrná zvětšenina, 21,6 x 18,4 cm

Sander provozoval v Kolíně fotografické studio a přesto, že se zaměřoval převážně na portréty, poskytoval i jiné služby. Tento snímek je obzvláště zajímavý, je pořízen bez kamery a hodně oříznutý. Sander neměl rád nové postupy a estetiku spojenou s avantgardou. Pro své portréty používal převážně techniky z devatenáctého století. U tohoto snímku byly použity nové technologie zřejmě na žádost klienta, aby se snímky více přiblížily trendům třicátých let. Jako výsledek máme ruku ze stejného materiálu jako objekt který je propagován. Okolní svět je prázdný prostor, bez hloubky, nehmotný a lidský element v něm působí jako matná, neproniknutelná prázdnota.



László Moholy-Nagy

(* 1895 Bácsbársod, Maďarsko, + 1946 Chicago)

Moholy-Nagy byl velmi úzce spjatý s hnutím školy Bauhaus v Desavě v Německu, kde působil jako učitel v letech 1923 až 1928. Hrál tam také klíčovou roli, a to tím, že na škole umění a designu propagoval hodnoty mezinárodního konstruktivismu. To znamená, že dělal výzkumy a pokusy s novými technologiemi, svým uměním se aktivně zapojoval do moderního světa a podporoval utopickou abstrakci. Pod tlakem pozvolného nástupu fašismu v Bauhausu byl nucen odejít. Moholy-Nagy pokračoval v mezinárodní peripetii, kterou začal, když emigroval z rodného Maďarska v roce 1919. Pracoval jako typograf, designér uměleckých výstav a jako umělecký vedoucí pro různé společnosti a nakladatelství - v Berlíně v letech 1928-33, v Amsterdamu roku 1934 a v Londýně v letech 1935-37 - než zakotvil v Chicagu jako ředitel New Bauhausu, který byl znám od roku 1944 jako Institute of Design.

***Photogram* (Fotogram), 1925**
Želatino-stříbrná zvětšenina, 25,4 x 20,3 cm

Moholy-Nagy měl rád fotogram, tedy bezaparátovou fotografii, a doporučoval toto médium pro experimentální kompozici, „v které se musí se světlem suverénně zacházet, jako s novým prostředkem pro tvoření, jako s barvou v malbě, jako se zvukem v hudbě." Moc pojmů (zacházení se světlem) se doslova projevuje v tomto díle, ve kterém špičky prstů, pravděpodobně umělce, září s jasnou oslnivou energií. Dvě ruce k sobě otočené z opačných stran, nechaly přízračný dvojitý otisk. Ruka nebyla jenom nářadím při práci se světlem, ale také sama fotosenzibilním povrchem. Uvnitř tohoto utopického obvodu se objevují ruce jako zdroj kreativních invencí i jako prostředek k práci.



Závěr

Svou diplomovou práci jsem sestavila jako katalog fotografií rukou od nejznámějších autorů. Některé snímky jsou notoricky známé, jiné jsem viděla poprvé. Vše obohatilo můj pohled na zvolenou tématiku a poskytlo mnoho souvislostí k přemýšlení.

Některé fotografie a autoři s tématikou souvisí pouze okrajově. Takovým autorem je například Ansel Adams, který vytvářel hlavně úžasné snímky klasické krajiny. Chtěla jsem představit jeho práci i jinak a navíc poukázat na fakt, že vymezenost jednotlivých autorů není striktní.

Snažila jsem se také obsáhnout veškeré možné disciplíny, které s fotografování rukou nějak souvisí, nebo souviset může. Objevila jsem, že někdy mohou ruce zastoupit i tvář, jako v případě portrétů od Richarda Avedona (Joe Louis, oceněný boxer) nebo Paula Stranta (Ruce Georgese Braquea) a nebo Berenicce Abbott (Ruce Jeana Cocteaua). Ve všech případech jde o portrét rukou, které napovídají svým gestem, nebo rekvizitou, jaké povolání jejich autor dělá.

Jiné snímky rukou zase nesou v sobě takovou symboliku, která by se jinak asi dala těžko vyjádřit. Tam patří například fotografie od Janine Antoni (Vrostlý) nebo od tandemu Jenny Saville a Glen Luchford (Uzavřený kontakt č. 3). V obou těchto případech jde o poukazování na nesmyslnost honby některých lidí za dokonalým zevnějškem natolik, že se stávají otrokem své touhy. Opravdu časté je téma módy, nebo módy a problémů s tím spojených.

Ještě častější se jeví téma politiky a vše, co s tím souvisí, jako je válka, sociální rozdíly, bída, také náboženství. Všude tam se rukama dobře vyjadřují pocity. V politice se zdraví a chválí. Ve válce se zabíjí, běduje, prosí a hrozí. V náboženství se modlí, žehná a hladí. Ruce milují, nenávidí, učí se, zlobí, hrají si, nejsou, byly, vše to a ještě mnohem víc se dá rukama vyjadřovat.

Jmenný rejstřík

A
Abbott Berenice 54, 57
Acconci Vito 54, 62
Adams Ansel 54, 64
Antoni Janine 80, 85
Arbus Diane 31, 34, 37
Avedon Richard 21, 80, 86

B
Beaton Cecil 54, 63
Bischof Werner 37, 41
Blumenfeld Erwin 75
Brassaï (Gyula Halász) 21, 23

C
Cameron Julia Margaret 80, 82
Capa Robert (Endre Friedman) 31, 33
Cartier-Bresson Henri 27, 30, 37
Clark Larry 67
Courtier Jules 12

D
Dijkstra Rineke 67, 69
Dirieu Eugene, Delacroix Eugene 70
Disdéri André Adolphe-Eugéne 54, 61
Doisneau Robert 54
Drtikol František 72

E
Erwitt Elliott 31, 35
Evans Walker 14, 23, 87, 88

F
Feininger Andreas 12
Fink Larry 50
Freed Leonard 31
Frissel Toni 75

G
Gaumy Jean 36
Goldin Nan 36, 38

H
Hine Lewis 42, 48

J
Jacques René 12

K
Kanaga Consuelo 17
Kertézs André 80, 83
Klein William 37, 50, 53
Knight Nick 75

L
Lartigue Jacques-Henri 80, 81
Lemieux Annete 20

M
Maisel Steven 73
Mann Sally 50
Mayne Roger 50
Moholy-Nagy László 87, 90
Munkaczi Martin 50
Muybridge Eadweard (Edward James Muggeridge) 11

N
Nadar (Gaspard-Félix Tournachon) 20, 54, 64
Neshat Shirin 14
Newton Helmut 77
Nilsson Lennart 50

O
Orozco Gabriel 17
Ohnur Alfonzo 73

P
Penn Irving 21, 24, 73
Perer Richard 21
Peress Gilles 21
Pinney Roy 17

R
Rauschenberg Robert 54
Ray Man 14
Rejlander O. G. 42, 47
Renger-Patzsch Albert 19
Rheims Bettina 70
Riboud Marc 31
Richardson Terry 77
Ritts Herb 27, 29
Rodčenko Alexander 36, 54, 56
Ross Judith, Joy 50
Roverzi Paolo 77, 79

S
Salgado Sebastiao 42, 43
Sander August 87, 89
Saudek Jan 67
Saville Jenny, Luchford Glen 70
Sherman Cindy 70
Sieff Jeanloup 75
Smith W. Eugene 27, 28
Steichen Edward 54, 58
Stieglitz Alfred 42, 45
Strand Paul 54, 60

T
Talbot William Henry Fox 9
Testino Mario 73
Tillmans Wolfgang 36, 39

W
Warhol Andy 16
Watriss Wendy 12
Weber Bruce 77
Witkin Joel-Peter 21, 25

Doporučená literatura

A

Berenice Abbot

Janine Mileaf. Constructing Modernism (Konstruktivní modernismus): Berenice Abbot a Henry-Russell Hitchcock. Middletown, Conn.: The Davison Art Center, Wesleyan University. 1993.

Hank O'Neal. Berenice Abbott: American Photografher (Americká fotografka), New York, McGraw-Hill, 1982.

Julia Van Haavten. Berenice Abbott, New York: Aperrture, 1988.

Vito Acconci

Kate Linker. Vito Acconci, New York, Rizzoli, 1994.

Vito Acconci: A Retrospective (Retrospektiva), 1969-80. Chicago: Muzeum of Contemporary Art. 1980.

Ansel Adams

Ansel Adams, Mary Street Alinde. Ansel Adams: Autobiografy (Autobiografie). Boston: Little, Brown and Company, 1985.

Ansel Adams: Fiat Lux. Irvine, California: The Regents of the University of California, 1990.

Anne Hammond. Ansel Adams: Divine Performance (Božská performance), New Haven. Yale University Press, 2002.

Janine Antoni

Janine Antoni: Küsnacht, Switzerland: Ink Tree, 2000.

Janine Antoni: Slip of the Tongue (Vklouznout jazykem), Glasgow: Centre for Contemporary Arts, 1995.

Diane Arbus

Doon Arbus, et al. Diane Arbus Revelation (Odkrytí Diany Arbus). New York: Random House, 2003.

Carol Armstrong. „Biology, Destiny Photograpfy: Difference According to Diane Arbus," October („Biologie, osud, fotografie: Rozdíly podle Diany Arbus," říjen), č. 66 (fall 1993), str. 28-54.

Susan Sontag. „America, seen Through Photographs Darkly." In Sontag, On Photography („Amerika viděna fotografy temně." V neděli, na fotografii.) New York: Doubleday, 1977, str. 25-48.

Diane Arbus: Magazine Work, Bloomsbury, London, 1992

Diane Arbus, Bloomsbury, London, 1990

Richard Avedon

Richard Avedon Portraits (Portréty): Thames and Hudson 1976.

Jane Livingston. New York School: Photographs 1936-1963. (New Yorkská škola: Fotografové 1936-1963. New York: Stewart, Tabori a Chang, 1992.

Richard Avedon: Evidence (Svědectví) 1944-1994. New York: Random House, 1994.

B
Cecil Beaton

Robert Hirsch: Siezing the Light – A History of Photography, str. 322-323. The McGraw-Hill Companies, 2000.

Willfried Baarz: Fotografie - Malá encyklopedie, str. 93, 95, 118, 125. Computer Press, 2004.

Brassaï

Brassaï. The Artists of My Life (Umělec mého života). Přeložil Richard Miller. New York: The Viking Press, 1982.

Conversation with Picasso (Povídání s Picassem). Přeložila do angl. Jane Marie Todd, 1964. Reprint, Chicago: The University of Chicago Press, 1999.

Picasso vu par Brassaï. Paris: Musée Picasso, 1987.

Alain Sayag, Annick Lionel-Maire aj. Brassaï: „No Ordinary Eyes (Neobyčejné vidění)". London: Thames and Hudson, 2000.

Henri Cartier-Bresson

Henri Cartier-Bresson. A Propos de Paris, Text by Vera Feyder and André Pieyre de Mandiargues. Boston Bulfinch Press, 1994.

Peter Gallasi. Henri Cartier-Bresson: The Early Work. New York The Museum of Modern Art, 1987

Werner Bischof

Ernst Scheidegger: Sechs weltbekanntePhotoreposteure, Camera, 1953.

Arnold Kübler: Werner Bischof, 1916-1954, Du, 1954.

Charles Rosner: Werner Bischof, a personal tribute, Penrose annual, 1955.

Manuel Gasser: Les photographies de Werner Bischof, Camera, 1957.

Anna Fárová: Werner Bischof, Výtvarná práce, 1965

C
Julia Margaret Cameron

Julian Cox, Colin Ford, et al. Julia Margaret Cameron: The Complete Photographs (Kompletní fotografka), Los Angeles, Getty Publications 2003.

Joanne Lukitsch, Julia Margaret Cameron. London, Phaidon Press 2001.

Dave Oliphant, ed. Gendered Territory: Photographs of Women by Julia Margaret Cameron (Pohlavní teritirium: fotografka žen Julia Margared Cameron), Austin University of Texas Press, 1996.

Sylvia Wolf, Julia Margaret Cameron's Women (Žena Julie Margared Cameronové). Chicago The Art Institute of Chicago, New Haven Yale University Press, 1998.

Robert Capa

Cornell Capa, Richard Whelan, eds. Robert Capa: Photographs, New York Knopf, 1985.

Robert Capa. Robert Capa: Photographs. Předmluva Henriho Cartier-Bressona, New York Aperture, 1996.

Alex Kershaw. Blood and Champagne: The Life and Times of Robert Capa (Krev a šampaňské: život a časy Roberta Capy). New York St. Martin's Press, 2003.

D
Rineke Dijkstra
Rineke Dijkstra: Beaches (Buky), Zuich : Codax Publisher, 1996.
Rineke Dijkstra: Portraits (Portréty). Boston: Institute of Contemporary Art, 2001.

A. A. E. Disdéri
Elizabeth Anne McCauley. A. A. E. Disdéri and the Carte-de-Visite Portrait Photograph. New Haven: Yale University Press, 1985.

František Drtikol
Vladimír Birgus. Fotograf František Drtikol. Praha: Kant, 2000.
Anna Fárová. František Drtikol: Art Dco Photographer. Mnichov: Schirmer Art Books, 1993.

E
Elliott Erwitt
Elliott Erwitt. Elliott Erwitt's Handbook (Kniha rukou Elliotta Erwitta). New York: The Quantuck Lane Press, 2003.
Snaps (Momentky). New York: Paidon Press, 2001.
Vicki Goldberg. The Power of Photography: How Photographs Changed Our Lives (Síla fotografie: Jak fotografie změnila naše životy). New York: Abbeville Press, 1991.
Susan Kihmaric. American Politicians: Photographs from 1843 až 1993 (Americká politika: fotografie z roku 1843 až 1993). New York: The Museum of Modern Art, 1994.

Walker Evans
Sarah Greenough. Walker Evans: Subways and Streets (Walker Evans: Podchody ulice). Washington D. C.: National Gallery of Art, 1991.
Jeff L. Rosenheim a Dagles Eklund. Unclassified: A Walker Evans Antology (Nezařaditelný: Antologie Walkera Evanse). New York: The Metropolitan Museum, 2000.
Alan Trachtenberg. Reading American Photographs: Images as History, Mathew Brady to Walker Evans (Výklad amerických fotografií: Snímky a historie, Mathew Brady Walkerovi Evansovi). New York: Hill and Wang, 1989.
Walker Evans: Signs. Essay by Andrei Codrescu (Walker Evans: charakteristické znaky. Esej Andreie Codresca). Los Angles: The J. Paul Getty Museum, 1998.

G
Jean Gaumy
Hans-Michael Koetzle. Slavné fotografie, Historie skrytá za obrazy I. – 1827-1926. Taschen/Slovart v Praze, 2003.

Nan Goldin
Emotions and Relations (Emoce a vstahy). Hamburg: Hamburger Kunsthalle, Cologne. 1998.
Nan Goldin: The Other Side (Druhá strana). Zurich Scalo, 1995.
Nan Goldin, David Armstrong, Hans Werner Holzwarth, eds. Nan Goldin: I'll be your Mirror (Budu tvé zrcadlo), New York, Whitney museum of American Art, Zurich Scalo, 1996.
Nan Goldin: The Balad of Sexual Dependency, Aperture, New York, 1986

H
Lewis Hine
Hans-Michael Koetzle. Slavné fotografie, Historie skrytá za obrazy II – 1928-1991. Taschen/Slovart v Praze, 2003.

K
André Kertézs
Pierre Borhan. André Kertézs. Boston: Little, Brown and Company, 1994.
Sandra S. Phillips. André Kertézs: Of Paris and New York (André Kertézs: O Paříži a New Yorku). Chicago: The Art Institut of Chicago, 1985.

William Klein
Katherine Dieckmann. „Raging Bill" („Zuřivý účet"). Art in America 78 (Umění v Americe 78), č. 12 (Prosinec 1990), str. 71-79.
William Klein: Photographs (Fotograf), Etc. Text by John Heilpern (Text napsal John Heilpern). New York, Aperture, 1981.

L
Jacques-Henri Lartigue
Vicki Goldberg. Jacques-Henri Lartigue: Photographer (Fotograf), London: Thames and London (Tmže a Londýn), 1998.
Jacques-Henri Lartigue. Jacques-Henri Lartigue. Introduction by Jacques Damade (Předstanen Jacquesem Damadem). New York: Pantheon Books, 1986.
Lartigue's Riviera (Lartigueova riviéra). Essay by Mary Blume (Esej od Mary Blume). Paris: Flammarion, 1997.
Phidon Press Limited: The Photo Book (Kniha fotografií), str. 168. London, 2000.

M
Lásló Moholy-Nagy
Jeannine Fiedler. Lásló Moholy-Nagy. Trans. Mark Cole. London: Phaidon Press, 2001.
Eleanor M. Hight. Picturing Modernism: Moholy-Nagy and Photography in Weimar Germany. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.
Krisztina Passuth. Lásló Maholy-Nagy. London: Thames and Hudson, 1985.

Eadweard Muybridge
Marta Braun. Picturing Time: The work of E. J. Marey, 1830-1904 (Zobrazený čas: Práce E. J. Mareyho, 1830-1904). Chicago: University of Chicago Press, 1992.
Janine Mileaf. „Poses for the Camera: Eadweard Muybridge's Studiesof the Human Figure." American Art 16, číslo 3, str. 30-53, 2002.
Eadweard Muybridge. Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion (Muybridgeovi lidské a zvížecí pohyby), 1887, přetisk, předmluva Anita Ventura-Mozley, New York: Dover Publication, 1979.

N
Nadar
Hans-Michael Koetzle. Slavné fotografie, Historie skrytá za obrazy I. – 1827-1926, str. 72-79. Taschen/Slovart v Praze, 2003.
Jennifer Blessing. Speaking with Hands, str. 36, 236. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2004.

P
Irwing Penn
Merry A. Foresta a William F. Stapp. Irwing Penn Master Images: The Collection of the National Museum of American Art and the National Portrait Gallery (Irwing Penn mistrovské snímky: Sbírka Národního muzea amerického umění a Národní galerie portrétů). Washington D. C.: Smithsonian Institution Press, 1990.
Irwing Penn. Still Life (Zátiší). Boston: Bulfinch Press, 2001.
John Szarkowski. Irwing Penn. New York: The Museum of Modern Art, 1984.

R
Herb Ritts
Herb Ritts. Paris: Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 1999.
Herb Ritts Work (Práce Herba Rittse). Boston: Museum of Fine Arts, 1996.
Herb Ritts. Herb Ritts: Pictures (Herb Ritts: Fotografie). Altadena, California: Twin Palms, 1988.

Aleksandr Rodčenko
Magdalena Dobrowski, Leah Dickerman a Peter Gallasi. Aleksandr Rodčenko. New York: The Museum of Medern Art, 1998.
Christina Kiaer. Rodchenko in Paris (Rodčenko v paříži). October (Říjen), č. 75. Winter (zima) 1996, str. 3-35.
Margarita Tupidsyn. The Soviet Photograph 1919-1937 (Sovětský fotograf 1919-1937). New Haven: Yale University Press, 1996.

S
August Sander
Claudia Bohn-Spector. August Sander. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2000.
Gunther Sander. August Sander: Citizens of the Twentieth Century: Portrait Photographs, 1892-1952. Text by Ulrich Keller. Trans. Linda Keller. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1986.

W. Eugene Smith
Gilles Mora, John T. Hill, eds. W. Eugene Smith Photographs 1934-1975 (W. Eugene Smith fotograf 1934-1975). New York: Harry N. Abrams, 1998.
W. Eugene Smith, with a Essay by Jim Hughes (W. Eugene Smith, v eseji Jima Hughese). New York: Aperture, 1999.
Glenn G. Willumson. W. Eugene Smith and the Photograpfic Essay (W. Eugene Smith a fotografická esej). New York: Cambridge University Press, 1992.

Edward Steichen
Graham Clarke, ed. The Portrait in Photography (Potrét ve fotografii). Seatle: University of Washington Press, 1992.
Joel Smith. Edward Steichen: The Early Years (Edward Steichen: Ranná tvorba). Princeton: Princeton University Press in Association with the Metropolitan Museum of Art, New York, 1999.

Alfred Stieglitz

Georgia O'Keeffe: A Portrait by Alfred Stieglitz (Portrét Alfrédem Stieglitzem). New York: The Metropolitan Museum of Art, 1978.

Sarah Greenough. Alfred Stieglitz: The Key set: The Alfred Stieglitz Collection of Photographs (Alfred Sieglitz: Klíčový set: Colekce fotografií Alfréda Stieglitze). Washington D. C.: National Gallery of Art, New York: Harry N. Abrams, 2002.

Paul Strand

Sarah Greenogh. Paul Strand: An American Vision (Paul Strand: Americký zrak). Washington D. C.: National Gallery of Art, 1990.

Maren Strange, ed. Paul Strand: Essay on his Life and Work (Paul Strand: Esej o jeho životě a práci). New York: Aparture, 1990.

T

William Henry Fox Talbot

Gail Buckland. Fox Talbot and the Invention of Photograpfy. Boston: David R. Godine, Publisher, 1980.

Larry J. Schaaf. The Photographic Art of William Henry Fox Talbot. Princeton: Princeton University Press, 2000.

Wolfgang Tillmans

Wolfgang Tillmans: Burg (Wolfgang Tillmans: Hrad). New York: Tashen, 1998.

Wolfgang Tillmans: Portraits (Wolfgang Tillmans: Portréty). New York: Distributed Art Publishers, 2002.

W

Andy Warhol

Heiner Bastian. Andy Warhol Retrospective (Retrospektiva Andyho Warhola). London: Tate Publishing, 2001.

Annette Michelson, ed. An dy Warhol, Camridge, Mass.: The MIT Press, 2001.

Joel-Perer Witkin

Hans-Michael Koetzle. Slavné fotografie, Historie skrytá za obrazy II – 1928-1991. Taschen/Slovart v Praze, 2003.

Jennifer Blessing. Speaking with Hands, str. 36, 236. The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 2004

Prameny

KNIHY

Fárová, Anna: Bischof Werner. Odeon, Praha *1968*
Baatz, Willfried: Fotografie. Computer Press, Brno *2004*
Bourcier, Noel: Kertész André. Phaidon, New York *2001*
Birgus, Vladimír: Klein William. Pražský Hrad, Praha *1994*
Durden, Mark: Lange Dorothea. Phaidon, New York *2001*
Hill, Paul: Muybridge Eadweard. Phaidon , New York *2001*
Hobsbawm, Eric - Weitzmann Marc: Magnum ve světě 1968. The Prague Tribune, Praha *1998*
Baudot, Francois: Móda století, Ikar, Praha *2001*
Eastman, George: Photographs. Taschen, New York *1999*
Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha *1985*
Hirsch, Robert: Siezing The Light. Mc Graw Hill, New York *2000*
Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie I. Taschen/Nakladatelství Slovard, Praha *2002*
Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie II. Taschen/Nakladatelství Slovard, Praha *2003*
Blessing, Jannifer: Speaking with Hands. Guggenheim museum, New York *2004*
The Photo Book – Phaidon – London *2000*

MÓDNÍ KATALOGY

Ohnur, Alfonso: Autum-Winter Man 02-03. Zara, A Coruńa, Španělsko *2002*
Roversi, Paolo: Krizia. Nava Web, Milano *1998*
Richardson, Terry: Sisley. Energy Project, *2000*
Richardson, Terry: Sisley 2000. Energy Project, *2000*
Casadio, Mariuccia: Versace. Gingko Press, Milano *1997*
Newton, Helmut: Wien Paris London. Wolford, *1996*

WEBOVÉ STRÁNKY

www.photo-seminars.com/Fame/eugesmith.htm
www.zpub.com/sf/history/adams.html
www.richardavedon.com/#s=0&a=2&mi=2&pt=1&pi=10000&p=0&at=0
query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=950DE2D91139F93AA15752C0A96F948260
www.friendsofphotography.org/hoh/
http://en.wikipedia.org/wiki/Steven_Meisel
http://www.ohnur.com/
http://en.wikipedia.org/wiki/Walker_Evans
http://cs.wikipedia.org/wiki/Henri_Cartier-Bresson