Počátky subjektivní dokumentární fotografie v USA

Disertační práce

MgA. Daniel Šperl

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2019

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Abstrakt

Tématem této disertační práce je historický vývoj počátků subjektivně dokumentární fotografie v USA. Popisuje i politicko-hospodářskou situaci v USA i vývoj amerického výtvarného umění od počátku 20. století. Shrnuje, analyzuje a interpretuje tvorbu představitelů amerických subjektivně dokumentárních fotografů minulého století a srovnává je s pracemi paralelně vznikajícími ve světě a v Československu.

Klíčová slova

dokumentární fotografie, subjektivní fotografie, USA, Farm Security Administration, Fotoliga, Newyorská škola fotografie, Aperture, Lidská rodina

Key Words

documentary photography, subjective photography, USA, Farm Security Administration, Foto League, New York School of Photography, Aperture, The Family of Man

Poděkování

Děkuji za vedení práce, za konzultace a cenné rady a tipy panu prof. Vladimírovi Birgusovi.
Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.
Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Univerzitní knihovny v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.
© 2019 Daniel Šperl, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě
V Opavě, dne 1. května 2019 MgA Daniel Šperl

Obsah

Poděkování ... 2

Obsah ... 4

Úvod ... 6

Politicko hospodářská situace a počátky dokumentární fotografie v USA ... 8
- Počátky americké reportážní a dokumentární fotografie ... 8
- Vznik americké humanistické sociálně orientované fotografie ... 12
- Situace v USA ve třicátých letech 20. století ... 16
- Farm Security Administration ... 17
- Fotoliga ... 26
- Výstava Lidská rodina a její vliv na Evropskou fotografii ... 30
- Politická situace a její vliv na americké umění a na fotografický dokument ... 34
- Vývoj výtvarného umění v USA na počátku 20. století. ... 36
- Poválečná malířská Newyorská škola ... 38
- Americký hyperrealismus ... 40
- Newyorská škola fotografie ... 44
- Padesátá léta 20. století a generace beatniků ... 47
- Vliv založení časopisu Aperture na americkou fotografii 50. let ... 49
- Šedesátá léta a Nová dokumentární fotografie ... 51
- Propojení americké fotografie a filmu ... 55

Hledání subjektivity ve fotografii ... 56
- Genius loci ... 57
- Touha po senzaci ... 66
- Být součástí prostředí ... 71
  - Robert Frank ... 72
  - Sid Grossman ... 77
  - Bruce Davidson ... 79
- Porušení tradičních zásad ... 82
  - William Klein ... 83
  - Alexey Brodovitch ... 89
  - Richard Avedon ... 92
  - Louis Faurer ... 96
  - Helen Levittová ... 100
  - Lisette Modelová ... 103
  - Leon Levinstein ... 106
  - Charles Harbutt ... 107
- Opak vrcholného okamžiku ... 108
  - Diane Arbusová ... 109
- Světlo ... 113
  - Weegee ... 114
  - Wiliam Klein ... 115
  - Bruce Gilden ... 116
- Symboly a metafory ... 117
  - Saul Leiter ... 118
  - Marwin E. Newman ... 120
- Reflexy a projekce sebe sama ... 122

Lee Friedlander ... 124
Vivian Maierová ... 128
Městská krajina ... 130
Garry Winogrand ... 130
Intimita ... 133
Saul Leiter ... 135
Diane Arbusová ... 136
Larry Clark ... 137
Nan Goldin ... 138
Ryan McGinley ... 139
Sally Mann ... 140
Lee Friedlander ... 142
Helmut Newton ... 143
Použitá technika a její vliv na výsledný subjektivní dojem fotografie ... 144
Neostrost ... 144
Instantní fotografie ... 149
Lomografie ... 150

Paralely s evropskou a se světovou dokumentární fotografií ... 151
Živá fotografie, fotožurnalistika a sociální fotografie v Evropě ... 151
André Kertész ... 153
László Moholy-Nagy ... 154
Henri Cartier-Bresson ... 156
Thomas Höpker ... 160
Werner Gräff ... 163
Ed van der Elsken ... 165
Mario Giacomelli ... 169
Christer Strömholm ... 172
György Lörinczy ... 173
Vliv na japonskou fotografii ... 174
Současný stav subjektivně dokumentární fotografie v Evropě ... 179

Paralely s českou dokumentární fotografií ... 183
Vliv americké fotografie na českou dokumentární fotografii ... 183

Závěr ... 203

Jmenný rejstřík ... 205

Seznam použité literatury ... 209

Úvod

Fotografie jako taková, její uplatnění i její technologie se v posledních letech velmi změnily. Fotografie díky digitalizaci a dalším moderním technologiím nalézá nová uplatnění a přístupy. I samotná definice pojmu fotografie se částečně změnila. Do nedávna byla definována jako moderní, fyzikálně-chemický sdělovací systém a dnes už jen jako proces zaznamenání obrazu na světlocitlivý snímač.
Každý fotograf si někdy položil otázku proč vlastně fotografuje. Pro někoho se fotografie stala zdrojem obživy, pro někoho jde jen o hravost, a pro někoho jde o proces poznávání-poznávání sama sebe. Pro mne je to určitě proces hravosti a poznávání dohromady. Důvodů proč fotografujeme bychom našli mnohem víc, každý člověk, tedy i každý fotograf, je jedinečná osobnost s vlastními životními zkušenostmi, zvláštnostmi i vlastními názory. Tedy i pohled každého fotografa na svět kolem nás musí být zákonitě jiný. Troufnu si použít termín subjektivní.
Vlastní fotografování a pořizování kopií a zvětšenin ve svých počátcích byly poměrně technologicky náročné procesy. Každý fotograf je musel dodržovat a byl tak s těmito procesy spoutaný. Paradoxně byla takto spoutaná i celá fotografie téměř jedno století od jejího vzniku. Fotografie si našla své místo ve společnosti a prosadila si postupně své místo i v oblasti umění. Vynález Niépceho, Daguerra a Talbota vyvolal obavy z negativního dopadu na malířství. Mluvilo se dokonce o smrti malířství. To názorně charakterizuje vztahy mezi výtvarným uměním a fotografií a umělcem a fotografem od samého počátku fotografie. Doby, kdy si fotografie hrála na malbu a malíři se báli o práci, pominuly.
Přesto více než sto let v Evropě bojovala fotografie o své místo a postavení. Česká fotografie a s tím i celá naše kulturní tradice jsou také zatíženy tímto „mindrákem". Plnohodnotnou uměleckou formu má u nás fotografie přiznanou oficiálními institucemi zhruba až od 60. let minulého století.
Naprosto odlišná situace byla v Americe (myšleno Spojené státy americké). Vzhledem k poměrně krátké historii Ameriky nikdo moc neřešil otázku co je, či není uměním. V Americe byla fotografie přijata mezi ostatní druhy umění s daleko menšími předsudky než v Evropě. Mechanická reprodukovatelnost fotografie vedla k přehodnocení metod i funkce výtvarného umění a umělecké tvorby vůbec. Výsledkem tohoto procesu byl vznik moderního umění, které se snažilo najít svůj nový, vlastní umělecký jazyk. To však neznamenalo, že malíři přestali používat fotografie. Pro umělce toto nové médium přineslo nové zdroje obrazových motivů. Téměř každý malíř vlastnil kameru a používal fotografii.
Dnes je fotografie chápána zcela jinak, díky současným technologiím našla i zcela nové virtuální prostory pro svůj život.
Tato práce se zaměří na nejdůležitější fotografy-dokumentaristy, kteří se ze spoutání, o kterém píši, dostali. Často si kladu otázku, zda i v dnešní době zůstávají pro mladou nastupující generaci vzorem fotografové, kteří se dokázali osvobodit od starých konvencí a přinesli nová, mnohdy na první pohled nesmyslná řešení? Fotografové, kteří se nebáli vyjádřit svůj vlastní názor a stáli si za ním, i když byl často odmítán. Tito tvůrci, kteří pracovali „po svém", pro mě totiž vzorem a inspirací byli a dodnes jsou.
Fotografie má mnoho odvětví, já se zaměřím pouze na fotografii mně nejbližší, na fotografii dokumentární. Ale nejen na fotografii, která vypráví o lidech a o jejich životech. Zaměřím se na obrazy vycházející sice z přesného zobrazení reality, ale bez absolutních nároků na ostrost, kompozici, tonální podání, často založené na symbolech a metaforách. Jde o fotografii, která dosahuje svých výtvarných hodnot osobním nazíráním, jedním slovem subjektivní.
V disertační práci se věnuji počátkům subjektivně dokumentární fotografie v USA a jejímu následnému vlivu na vývoj světové a české dokumentární tvorby. Představitelé americké subjektivní dokumentární fotografie tvořili zejména ve 40. a 50. letech 20. století určitou

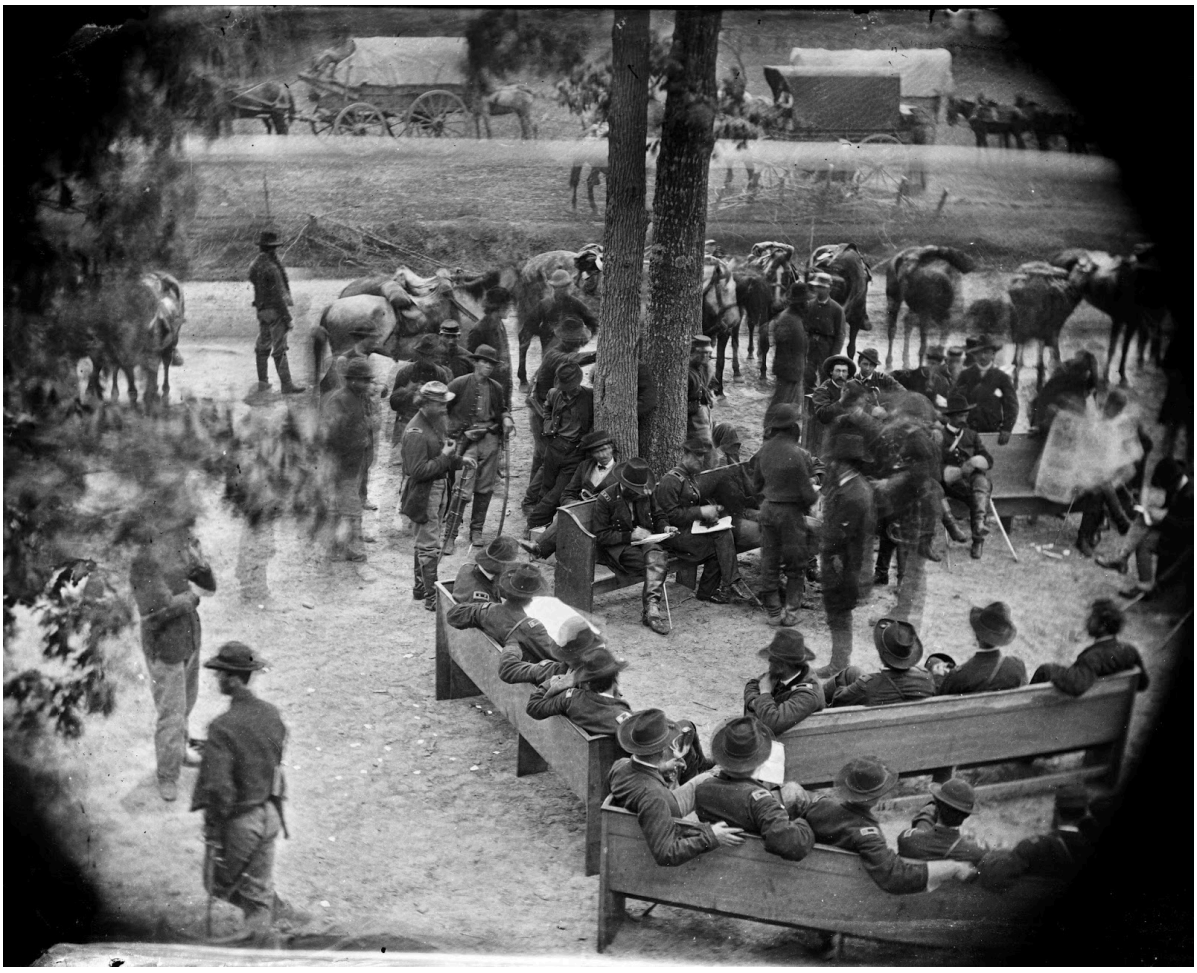
opozici k rozšířené humanistické fotožurnalistice a dokumentární fotografii a jejím optimisticky laděným, přehledně komponovaným a snadno čitelným fotografiím.
V 60. až 80. letech je následovalo nejen v USA mnoho dalších autorů, které nelze opomenout. Téma tohoto období dějin fotografie je velmi široké a dobový politicko-ekonomický kontext je jiný v Americe a jiný v Evropě.
Zaměřil jsem se na nejdůležitější americké autory, na vliv časopisů a knih, které ovlivnily následující fotografy. Stejně jako představitelé humanistické fotožurnalistiky, tak i několik desítek těchto tvůrců nesmazatelně zasáhlo do dějin fotografie a ovlivnilo vnímání a tvorbu mnoha dalších autorů po celém světě. Avšak nezávisle na těchto amerických fotografech, bez znalosti jejich tvorby, objevovali formu subjektivní dokumentární fotografie i jednotlivci v Evropě či Asii. A hledání těchto historických paralel je další z klíčových částí této práce.
V této disertační práci používám především tato metodologická východiska:

- studium archivů fotografií
- studium literatury
- studium filmů
- komparace tvůrčích činností a výsledků tvorby jednotlivých fotografů
- rozhovory s vybranými autory, historiky a kurátory.

Politicko hospodářská situace a počátky dokumentární fotografie v USA

Počátky americké reportážní a dokumentární fotografie

Fotografie se od počátku stala svědkem amerických novodobých dějin a umožnila tak nový pohled na společenské podmínky. Rodí se nová myšlenka, že dobrá fotografie může přispět k tomu, že učiní veřejné mínění citlivým k těm nejkřiklavějším nespravedlivostem. Jsou zachycovány a dokumentovány všechny důležité události od občanské války (1861 - 1865) přes osidlování Západu (Timothy O'Sullivan, Robert H. Vance, Charles Roscoe Savage, Louis Hermann Heller, Laton Alton Huffman), genocidu Indiánů i převratný technický rozvoj společnosti.



Obrázek 1 - jeden ze čtyř snímků pořízených Timothy O'Sullivanem při setkání vojenských jednotek generálů Granta a Meada před kostelem Massaponax za občanské války 21. května 1864

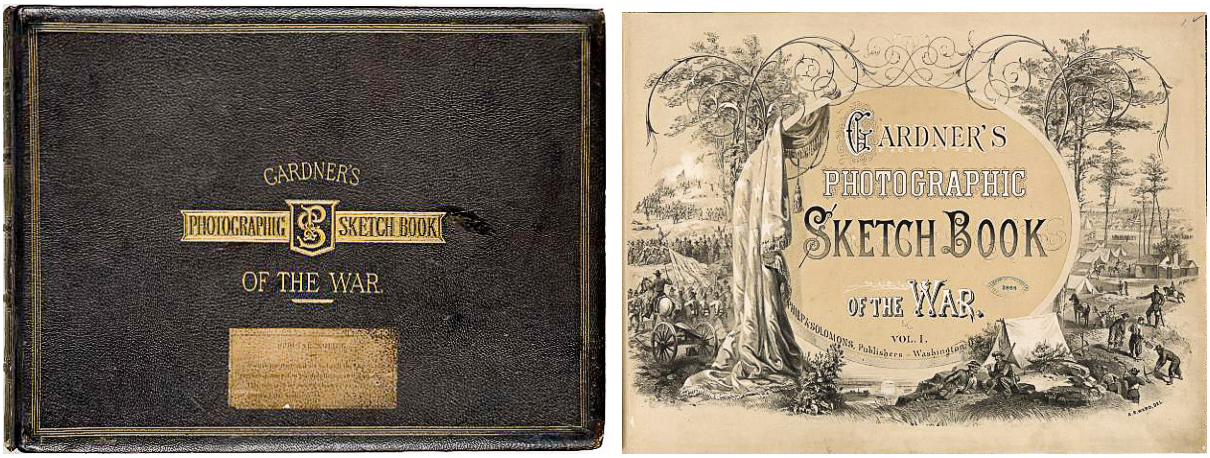
První autentické snímky, které jsou označovány za začátek americké dokumentární fotografie, jsou fotografie Matthewa B. Bradyho (1823 - 1896) z občanské války Severu proti Jihu. V té době byl používán mokrý kolódiový proces. Proto nebylo fotografování v terénu vůbec jednoduché. Naexponovaný materiál bylo potřeba okamžitě zpracovat, velkoformátové fotoaparáty byly nemotorné, expozice byly relativně dlouhé. Fotografové na frontě se museli spokojit s fotografováním „po boji". Brady fotografoval za pomoci svých asistentů. Protože

projekt vytvoření „obrazu války" sám financoval, často jejich fotografie prohlašoval za svoje a nedělal si žádné starosti s autorstvím. Aby zdokumentoval celou válku a ne jen její část v omezené lokalitě, najal si okolo dvaceti pomocníků, kteří s ním spolupracovali. Bradyho fotografie jsou snadno čitelné a kompozičně jednoduché. Fotografie byly aktuálně publikovány v newyorských a washingtonských novinách a časopisech.

Jedním z Bradyho spolupracovníků byl Alexander Gardner (1821 - 1882). Ten ve válce fotografoval hned po skončení bitev. V jeho fotografiích vidím jeho subjektivní postoj v tom, že dokázal manipulovat s mrtvolami aby vytvořil lepší snímek.

„V roce 1961 Frederic Ray z magazínu Civil War Times srovnával několik Gardnerových fotografií, na kterých byli dva mrtví konfederační ostřelovači a zjistil, že stejné postavy byly fotografovány na různých místech. Zdá se, že Gardner nebyl spokojen s kompozicí, nechal těla různě zpřeházet a vytvářel si tak vlastní verzi reality." [1]

Fotografové Bradyho chtěli především zaznamenávat. Jak píše Susan Sontagová ve své knize „S bolestí druhých před očima" měli ve jménu realismu dovoleno „- či přímo povinnost - ukazovat nepříjemnou, drsnou skutečnost. Takové fotografie rovněž předávají „užitečné mravné ponaučení", neboť ukazují čirou hrůzu a realitu války jako opak jejího pompézního oslavování." [2]
Po válce, v roce 1866 vyšla dvousvazková kniha Gardnerův fotografický skicář války (Gardner's Photographic Sketch Book of the War). V ní již Gardner pečlivě rozlišuje autorství jeho jedenácti kolegů - fotografů. Poprvé tak napravuje chybu Bradyho, který do té doby vydával všechny fotografie pod jménem jeho dílny - Brady. Čtyřicet fotografií v této knize je autorsky označeno Thimothy O'Sullivan.[3]



Obrázek 2 - Přebal a titulní strana knihy Gardnerův fotografický skicář války, 1866

Timothy O'Sullivan (1840 - 1882) byl dalším z Bradyho zaměstnanců, Jedna z jeho nejznámějších fotografií mrtvých vojáků po bitvě u Gettysburgu v Pensylvánii za občanské války dne 5. (nebo 6.) června 1863 je také často označována jako zmanipulovaná. Sontagová popisuje zmučené tváře padlých vojáků Konfederace obracející se k divákovi.:

---

[1] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Alexandr_Gardner*

[2] *Sontagová, Susan, S bolestí druhých před očima, Paseka, 2011, str.: 49 - 50*

[3] *https://www.metmuseum.org/toah/works - of - art/2005.100.502.1_37/*

„Zde vidíme ty úděsné detaily! Nechť přispějí k tomu, aby další taková pohroma už naši zemi nepostihla. Otevřenost většiny těchto nezapomenutelných fotografií … však ještě neznamená, že Gardner a jeho kolegové fotografovali své předlohy tak, jak je objevili. Fotografovat znamenalo sestavovat, (v případě živých objektů stavět do určité pózy) a touha aranžovat prvky obrazu nezmizela jenom proto, že objekt byl znehybněn nebo přímo neschopen pohybu.“ [4]

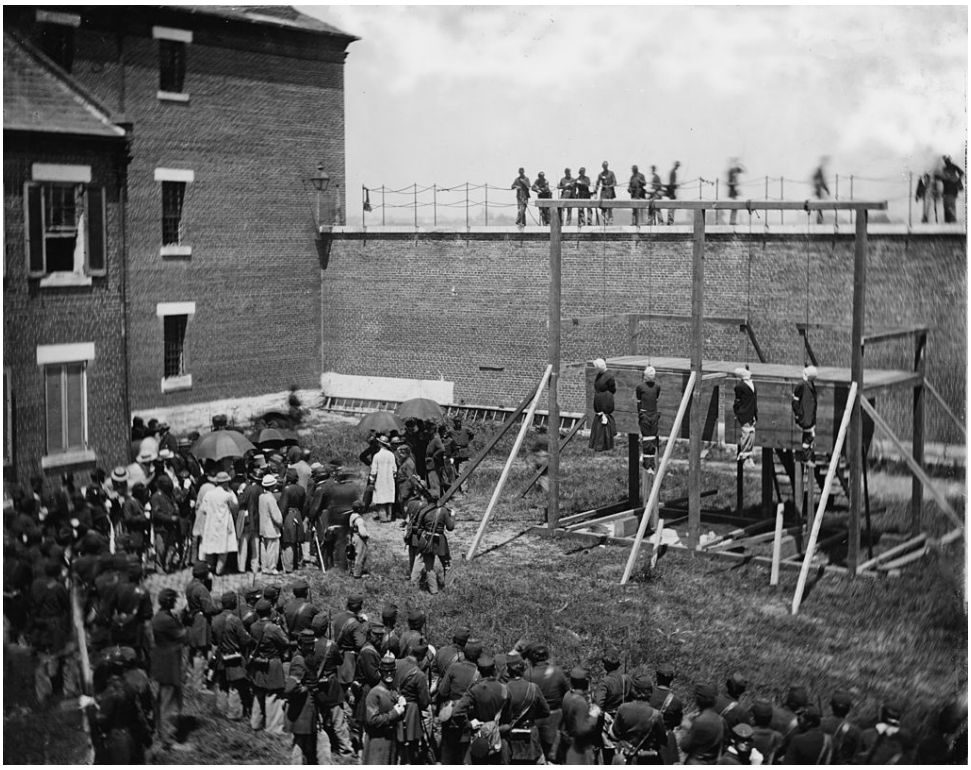


Obrázek 3 - Timothy O'Sullivan, Sklizeň smrti, patrně nejznámější autorova fotografie mrtvých vojáků po bitvě u Gettysburgu v Pensylvánii, 5. - 6. června 1863

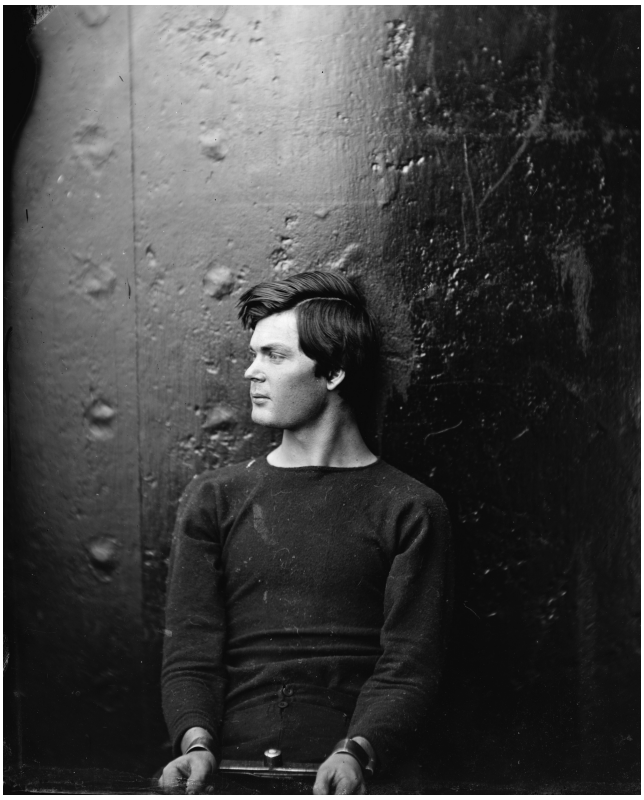
O’Sullivanovi je přisuzováno ještě jedno prvenství. V roce 1868 fotografoval za pomoci magnéziového zábleskového světla práci horníků v Nevadských dolech na stříbro. Jde patrně o nejstarší americké fotografie se sociální tematikou

Alexandr Gardner byl známý nejen portréty amerického prezidenta Abrahama Lincolna, ale nejznámější jsou jeho snímky z pohřbu Abrahama Lincolna a cyklus z popravy atentátníků. Zajímavé je, že před popravou atentátníky i portrétoval. Na portrétu je velmi patrný jeho cit ke kompozici.
Fotografie jako taková měla v té době hlavně význam z hlediska sociologických a etnografických dokumentů spolu se zachycením historicky významných událostí. Poprvé se v tehdy ve fotografickém dokumentu projevila síla a schopnost útočit na společenské vědomí.

[4] *Sontagová, Susan, S bolestí druhých před očima, Paseka, 2011, str.: 51*



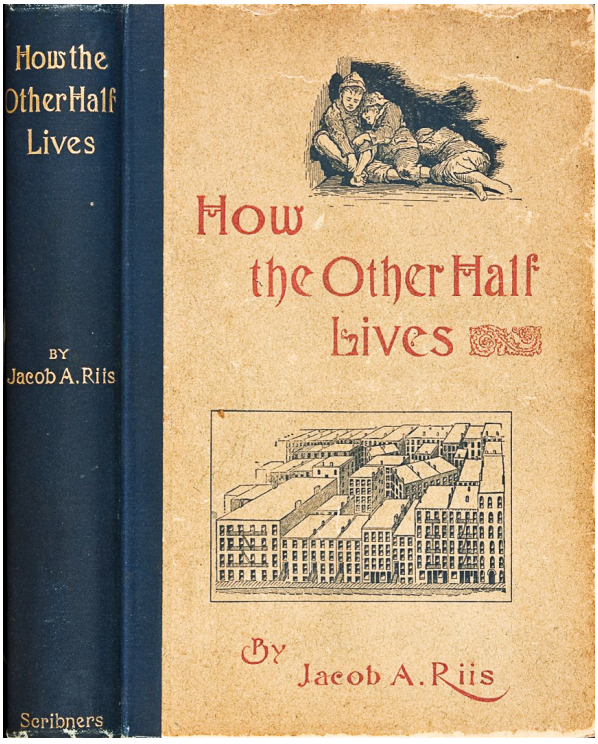
Obrázek 4 - Alexander Gardner, Poprava atentátníků prezidenta Abrahama Lincolna: Mary Surratt, Lewis Powell, David Herold a George Atzerodt, 7. července 1865



Obrázek 5 - Alexander Gardner, Portrét atentátníka před popravou, Lewis Powell, 1865

Vznik americké humanistické sociálně orientované fotografie

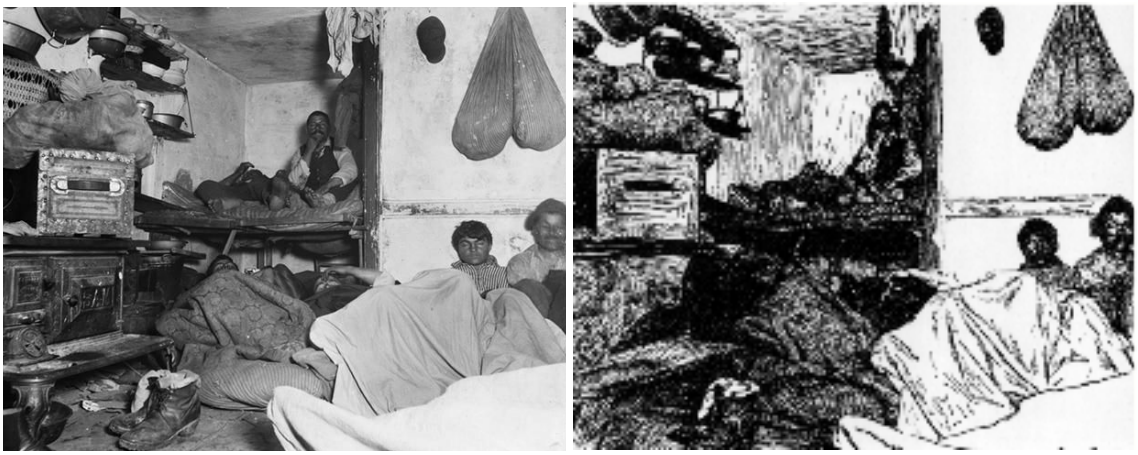
Americká fotografie, na rozdíl od situace v Evropě, dostala nové poslání - burcovat svědomí společnosti, a dokonce i měnit společenský řád. Fotografie umožňuje věrný záznam reality, a proto se stala důkazem sociální nespravedlnosti. V Americe poprvé vědomě použili fotoaparát za účelem objektivního pohledu na společenské podmínky až Jacob Augustus Riis (1849 - 1914) a později Lewis Wickes Hine (1874 - 1940). Riis a Hine se stali pionýry v sociálně dokumentární fotografii.
Kolem roku 1890 se milióny imigrantů z východní Evropy a latinskoamerických zemí vylodily ve Spojených státech, doufajíce, že v této nové zaslíbené zemi naleznou práci. Po válce Severu proti Jihu byli tito lidé zasaženi krizemi jako první. Byli namačkáni v podkrovních světničkách, nebo skončili na dlažbě velkoměst, hlavně přelidněného New Yorku.
Jacob Augustus Riis přišel do Amerky z Dánska v roce 1887 se snem rychle a snadno zbohatnout. Střídal různou práci na různých místech, až zakotvil v New Yorku. Zpočátku, před rokem 1890, dokumentoval chudobu přistěhovalců do USA. Jako reportér New York Herald byl Riis vyslán do pověstných přelidněných čtvrtí Five Points a Mulberry Bend. Čerpal tady témata pro články a fotografie, aby ukázal, jak vede chudoba přímou cestou k delikvenci. Před takovými snímky už nebylo možné popírat existenci opuštěných dětí, špinavých brlohů či pověstných útulků, kam policie shromažďovala bezdomovce. Díky mnoha přednáškám spojeným s projekcemi a vydáváním článků a alb se Riisovi podařilo nechat srovnat se zemí nejhorší slumy v Mulberry Bend a zařídit zavření policejních útulků.



Obrázek 6 - Titulní starna knihy Jacoba Augusta Riise Jak žije druhá polovina, vydal Charles Schribners, New York, 1890

Časopis Scribner's otiskl Riisův článek Jak žije druhá polovina (How the Other Half Lives) doprovázený obrázky zhotovenými podle jeho fotografií. Obrazový doprovod článku byl daleko působivější než text. Článek měl velký ohlas, a proto byl rozšířen, a v roce 1890 byl vydán ve stejnojmenné knize s 17 reprodukcemi fotografií a 19 kresbami podle Riisových fotografií. Obrazy ukazovaly tvrdé poměry nocleháren, děti vyrůstající na ulici, nevyhovující

hygienické podmínky a další realistické obrazy této nelítostné situace. Přes nízkou kvalitu kopií jsou snímky jako Noční útulek v Bayard Street mnohem působivější než rytiny, které podle nich byly zhotoveny. Riisův pohled překročil tehdejší běžné vidění.



Obrázek 7 - Jacob Riis, srovnání fotografie a rytiny vzniklé podle fotografie, Noční útulek v Bayard Street, 1890. V knize Jak žije druhá polovina byla publikována pouze rytina.

Cílem dokumentaristů bylo diváka přesvědčit o tom, že i ti špatně bydlící jsou stále lidmi. Celkově má tvorba těchto fotografů jasný dokumentární cíl, kterým je jejich boj ve prospěch sociální rovnosti.
Riis v roce 1892 vydal další knihu Děti chudoby (The Children of the Poor), ve které se soustředil na vykořisťování dětí při domácí řemeslné výrobě či na organizace pečující o bezprizorné děti. V roce 1897 vyšla publikace Stín a světlo (Darkness and Daylight). V sociální tematice pokračoval i v knihách Válka ve slumech (The Battle with the Slum, 1901) nebo Děti z činžáků (Children of the Tenements, 1903). Jeho fotografie byly velmi prosté, zato však velmi působivé. Díky jeho práci se skutečně realizovalo mnoho změn. Theodore Roosevelt jako policejní prefekt a později prezident Spojených států byl natolik ovlivněn těmito fotografiemi, že podpořil zbourání těch nejhorších slumů a přispěl ke zlepšení podmínek ve školách.
Riisovi nikdy nešlo o umění, ale o dokument. Jeho snímky byly vždy velmi kritické. Proto dokázaly burcovat veřejnost za zlepšení životních podmínek chudých. Riis tak jako první použil fotografii jako zbraň v boji za sociální spravedlivost. Jeho dílo bylo znovuobjeveno a plně doceněno až ve 40. letech 20. století.
Lewis Wickes Hine (1874 - 1940) během své čtyřicetileté kariéry ještě prohloubil Riisovu vizi novými nápady a novými technikami. Při zkoumání podmínek života a práce v Pittsburgu mohl Hine vypracovat jeho rázný a originální styl, jehož zářným příkladem jsou Třídiči uhlí. Promyšlenou kompozicí, použitím detailů a především působivými náměty dokázal Hine zachytit drsné prostředí, kde byly děti odsouzeny k vyčerpávající a otupující práci, bez ohledu na zákony.[5] Originálním způsobem nafotografoval těžké pracovní podmínky zaměstnaných dětí. Tím dostala fotografie nové poslání. Měla informovat širokou veřejnost o zneužívání dětí a přinést změny. V letech 1904 - 1909 pořídil Hine přes 200 fotografií přistěhovalců, kteří každý den přijížděli do newyorského přístavu Ellis Island.[6]

[5] *Langer, F. Lewis W. Hine: The Empire State Building, Prestel, 1998, s. 8*

[6] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Lewis_Hine*



Obrázek 8 - Lewis W. Hine, Muži v práci, kolem roku 1925

Lewis W. Hine se pustil do systematičtějšího dokumentování městského života s cílem najít cesty k sociálním reformám. Toto hledání dobře vystihují jeho vlastní slova:

„Chtěl jsem ukazovat věci, které je třeba napravit, a chtěl jsem ukazovat věci, které je třeba ocenit." [7]

Do roku 1917 poskytl Hine pro Národní výbor pro dětskou práci (National Child Labour Comittee) „fotografický důkaz" o tom, že děti byly vykořisťovány v dolech, konzervárnách, přádelnách, zemědělských provozech i na ulicích. Jeho snímky byly rozšiřovány formou časopisů a promítány v rámci výstav či přednášek pořádaných samotným Hinem.



Obrázek 9 - Lewis W. Hine, fotografie ze souboru pro Národní výbor pro dětskou práci, kolem 1917

7 Birgus, Vladimír, Sociální fotografie v USA I., Světová literatura, 1981, č. 1, s. 215

Jestliže mu fotografie nepřinášely příliš mnoho peněz, vynesly mu jeho „portréty pracujících“ jistou vážnost. Díky těmto fotografiím získal v roce 1930 objednávku reportáže o stavbě Empire State Building. Lewis Hine sledoval tuto velkolepou stavbu poschodí po poschodí, neváhaje využít příležitosti šplhat po nosnících či nechat se vytáhnout kladkostrojem, aby mohl dosáhnout dosud neznámých úhlů pohledu. Nejznamenitější snímky ze staveb mrakodrapů které vytvořil, byly spolu s fotografiemi ze strojírenských továrních hal, z hutí, od vysokých pecí prokládaných portréty dělníků, vydány v souhrnné knize pod titulem Člověk v práci (Men at Work, 1932). Tato kniha s kvalitními reprodukcemi, přehlednou a moderní typografií byla jednou z prvních tohoto žánru. [8]



Obrázek 10 - Lewis W. Hine, přebal prvního vydání knihy Člověk v práci a ukázka grafické úpravy knihy. (1932)

[8] *U nás byla srovnatelná kniha Vladimíra Hipmana „Práce je živá“vydána až o 13 let později po II. světové válce v roce 1945.*

Situace v USA ve třicátých letech 20. století

Velká hospodářská krize roku 1929 a po ní následující doba deprese byly skutečnosti, které rozhodujícím způsobem změnily situaci v USA. V říjnu 1929 na newyorské burze začaly klesat akcie velkých společností a podniků a mnoho firem zkrachovalo. V několika dnech se změnily obrovské majetky uložené v průmyslových akciích v balíky bezcenných papírů. V celých Spojených státech vypukla panika. Začala do té doby největší krize, která otřásla celým kapitalistickým světem. Vrcholným okamžikem krize bylo uzavření velkých insolventních bank v roce 1933. Tato katastrofa měla dopad i ve Francii, vyostřila situaci v Německu a také v Itálii, kde na následcích krize začal růst Mussoliniho fašismus.
Doba deprese a krize vyhodila na dlažbu tisíce mladých lidí, kteří nemohli najít práci. Situace podnítila vznik a rozšíření gangsterství. Síť gangů rostla a tím se posilovala jejich beztrestnost. Ozbrojené bandy ovládly celé čtvrti měst a řádily hlavně v Chicagu. Policie byla téměř bezmocná. Krize, nezaměstnanost a přestřelky na ulicích vytvářely ve Spojených státech pochmurné a nebezpečné ovzduší počátku třicátých let.
V roce 1932 byl novým americkým prezidentem zvolen Franklin Delano Roosevelt. (Následně byl zvolen ještě třikrát v letech 1936, 1940 a 1944.) Jeho sociální program byl formulován pod heslem Nový úděl (New Deal). Ohlašoval v něm, že vyvede Ameriku z deprese, do které ji strhla krize. Sliboval také trvalý blahobyt na základě sociálních reforem, zahájení velkých veřejných prací a zvýšení péče státu o pracující. Realizace programu vyžadovala psychickou mobilizaci společnosti, vymanění z pesimismu a nastolení otřesené víry v budoucnost.
Nová generace fotografů obrátila svoji pozornost k sociální scéně, snažila se pochopit rozpory a změny způsobené v americké společnosti vysokou nezaměstnaností, suchem a hladem. Tyto sociální změny posunuly dokumentární fotografii do centra americké kultury. Práce fotografů této doby však nebyla pouhým obnovením dokumentární tradice Riise a Hinea, přestože zvláště Hine byl obecně velmi známou a uznávanou osobou. Poté, co mladší generace sociálních dokumentaristů absorbovala estetické změny modernismu, byla schopna vytvářet díla, která se lišila od fotografií Riise a Hinea. Fotografové si byli stále silně vědomi dokumentární tradice a jejich dílo dalece přesáhlo ambiciózní programy sociálního mapování z dřívějšího období.[9]

[9] *Orvell, M. American Photography, 2003, s.105*

Farm Security Administration

V centru politického spektra se v oblasti fotografické dokumentární tvorby třicátých let minulého století nacházela práce dokumentárního projektu Farm Security Administration (FSA), vedeného Royem Strykerem (1893 - 1975), a podporovaného federální vládou. Stryker byl osloven v roce 1935 Rooseveltovým blízkým poradcem Rexfordem Tugwellem, [10] aby začal pořizovat fotografie, které by podporovaly cíle Resettlement Administration (později změněné na Farm Security Administration). Náplň práce této organizace zahrnovala půjčky farmářům, projekty na bydlení, informace o zemědělství apod.
Sociolog Roy Stryker byl pověřen sestavením skupiny fotografů, kteří by „objektivně" zachycovali podmínky života na americkém venkově zpustošeném po ekonomické krizi. Stryker informoval spolupracující fotografy o tamějším prostředí a předal jim „scénář snímků", který zahrnoval detailní instrukce o tom, co je třeba fotografovat a posílal je do různých oblastí Spojených států. Skupina fotografů projížděla v letech 1935 až 1942 venkov a tvořila dokument svědčící o krizi, který neměl do té doby obdoby.
Výsledné fotografie byly volně, bez poplatků k dispozici časopisům, novinám a lokálním výstavám. Archiv FSA, umístěný v Knihovně Kongresu ve Washingtonu DC, zahrnuje kolem 165 000 fotografií, 265 000 negativů a 1 600 barevných diapozitivů. Tento celek přesto představuje pouze nepatrnou část fotografických prací dokumentárního stylu, jež vznikly ve stejné době a které ilustrují krizi amerických zemědělců. [11]



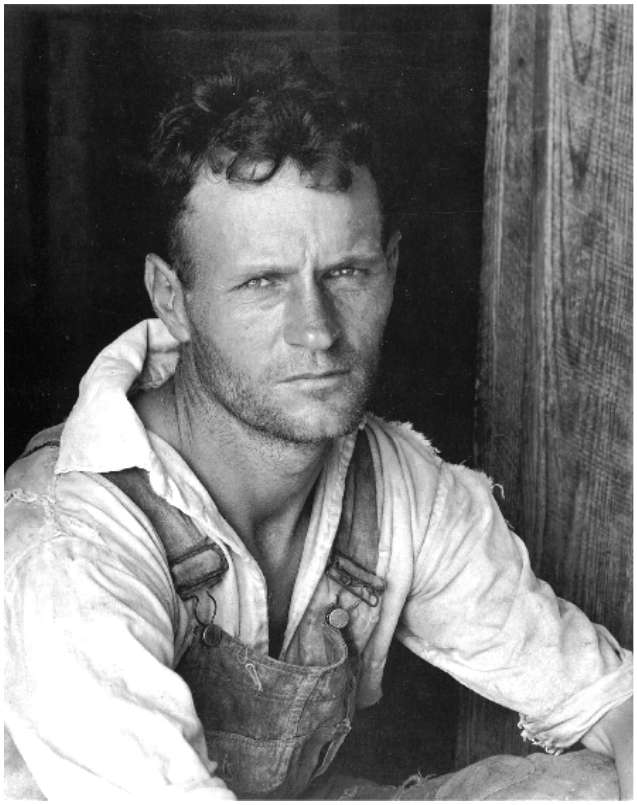
Obrázek 11 - Walker Evans, Fronta na jídlo, Mealtime, Forrest City, Arkansas, 1937

Fotografické archivy nashromážděné americkými úřady pod záštitou Farm Security Administration ukazují dokumentární práce, které mohly vykonat fotografové pod osvíceným vedením koordinátora. Ten byl schopen vybavit je prostředky, aby mohli podat svědectví o tehdejší sociální situaci. Roy E. Stryker vyučoval ekonomii na Kolumbijské univerzitě, než byl vládou jmenován do čela Historické sekce, která sama byla pod řízením Rexford Guy Tugwella, jednoho z teoretiků Nového údělu (New Deal). Stryker se tehdy rozhodl požadovat

10 Orvell, M. 2003. American Photography, Oxford University Press, 2003, str.: 32

11 Mora, G. a Brannan, B. W. FSA The American Vision, New York: Abrams, 2006

po fotografech, aby ukázali veřejnosti vládou schválené snahy o zlepšení osudu zemědělců. Fotografie tak mohla hrát roli podobnou roli románu, divadla a lidové hudby. Archiv F.S.A. se stal národním bohatstvím. Shromáždil díla několika desítek fotografů, mezi nimiž byli Arthur Rothstein, Theo Jung, Ben Shahn, Walker Evans, Dorothea Langeová, Carl Mydans, Russel Lee, Marion Post Walcottová, Jack Delano, John Vachon, Paul Carter, Gordon Parks a John Collier. Jejich příspěvky byly teoretické i praktické.
Většina z fotografů FSA podporovala cíle vlády a ochotně se věnovala tomu, co dnes můžeme nazvat vládní propagandou (Evans byl výjimkou a do svých největších prací pro agenturu vložil vlastní - subjektivní vizi). Pro republikány Rooseveltovy éry byla nepřijatelná podpora liberální politiky federální vlády a snažili se opakovaně ukončit práci FSA, což se jim nakonec podařilo během druhé světové války, kdy byla v roce 1942 FSA přejmenována na Úřad pro válečné informace. Aby Stryker ochránil obrovský archiv FSA, nechal jej celý převést do Knihovny Kongresu ve Washingtonu.
Přestože cílem fotografů FSA bylo shromáždit fotografie vztahující se k zemědělské politice vlády, v praxi Stryker a jeho tým záhy vytvořili mnohem obsáhlejší koncepci svého dokumentárního projektu: chtěli přinést sociologický portrét amerického života, zahrnující všechny společenské třídy a zachycující městské i venkovské oblasti. Chtěli vytvořit obraz Ameriky.



Obrázek 12 - Walker Evans, Floyd Burroughs, Sběrač bavlny, Hale County, Alabama, 1936

Jednotliví fotografové pracující pro Strykera měli své vlastní zájmy a osobitý styl. Obecně můžeme charakterizovat pojetí dokumentu u FSA/OWI jako hluboce humanistický portrét sociálního života, vytvořený s využitím realismu, charakteristický svým empatickým vylíčením každodenního života.
První najatý fotograf pro FSA byl Arthur Rothstein. Po odchodu z Kolumbijské univerzity sestavil kartotéky a technickou infrastrukturu FSA a stanovil její aktivity. Jeden z jeho nejznámějších snímků, Písečná bouře nad Cimarron County, byl pořízen v oblastech zasažených suchem v roce 1936. Jeho fotografie zobrazující dobytčí lebku vyprovokovala

živou debatu. Byla zpochybňována pravdivost obrázků vyfotografovaných na objednávku vlády. Někteří fotografové obhajovali právo vytěžit „pravdu“ ze všech situací; zato jiní, počínaje Walkerem Evansem, kladli pravdivost nad jakoukoli další hodnotu. Tvrdili, že aby mohli předložit realitu a nezradit přitom podstatu fotografie, musel být obraz pořízen ve skutečném prostředí, a nesměl být zrežírován. [12]



Obrázek 13 - Arthur Rothstein, Písečná bouře nad Cimarron County, 1936



Obrázek 14 - Arthur Rothstein, Lebka, 1936

Ben Shahn, vzděláním malíř, dokázal přesvědčit Strykera o nutnosti pořizovat a vydávat fotografie dostatečně působivé, aby bylo evokováno sociální drama, dotýkající se Ameriky. Jakmile ho Walker Evans naučil zacházet s Leicou, Shahn pořídil v ulicích New Yorku snímky, které chtěl použít pro své obrazové rešerše. Shahn měl rozhodující vliv na Strykera i na ostatní kolegy. Díky jemu byly pod záštitou FSA pořizovány kromě informativních celků i odvážnější portréty či zátiší. Shahnovy snímky svědčí o jeho znalosti sociálních problémů a o smyslu pro kompozici.

---

[12] *Mora, G. a T. Hill, J. Walkers Evans: La Soif du Regard. 1. vydání, Paříž: Éditions du Seuil, 1993*

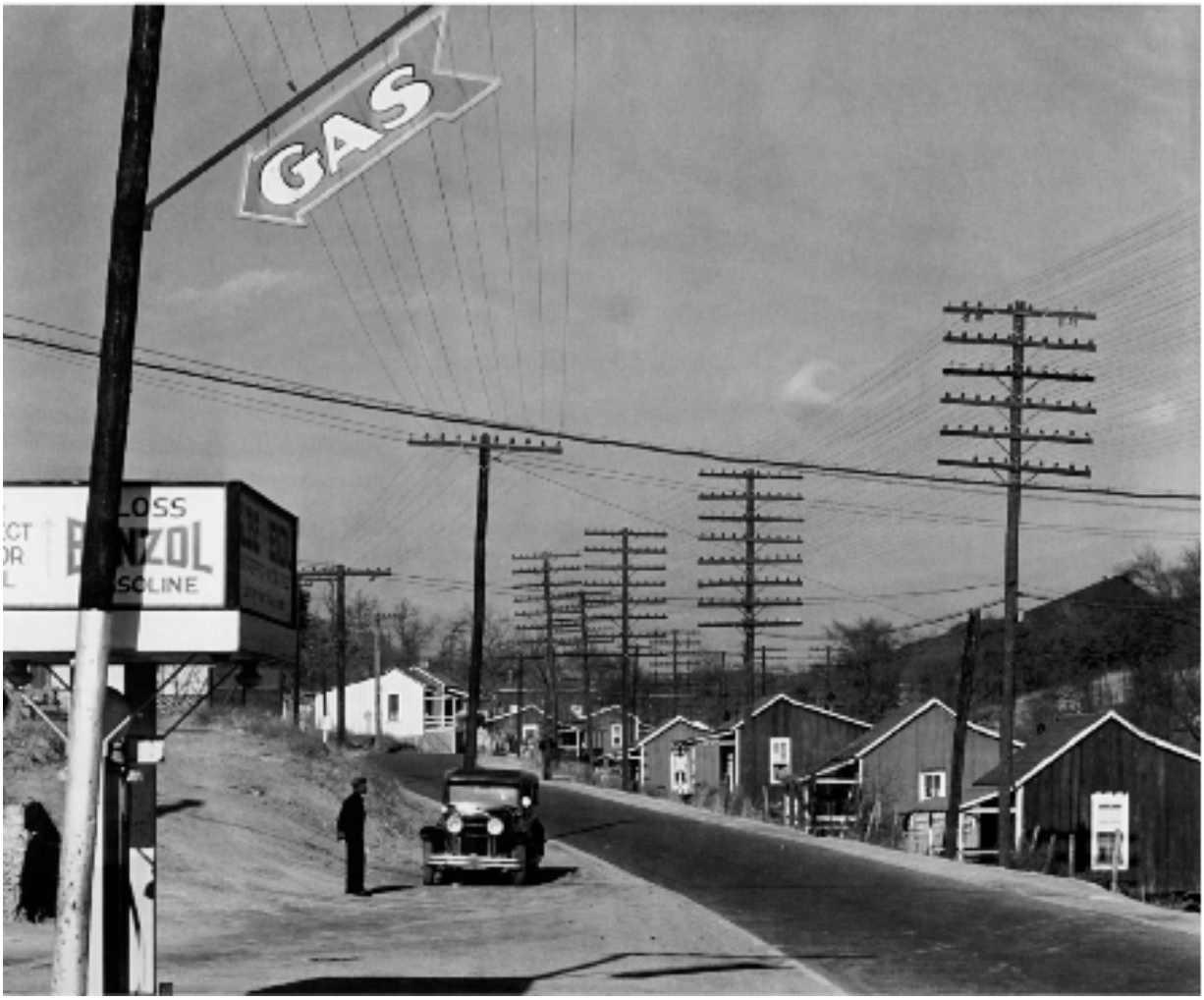


Obrázek 15 - Ben Shahn, Sběrači bavlny, Arkansas, 1935



Obrázek 16 - Ben Shahn, Neděle v Scott's Run West Virginia, 1935

Jedním z nejdůležitějších, mezi najatými fotografy FSA, se stal Walker Evans (1903 - 1975). Patřil mezi fotografy, kteří vytvořili velmi sugestivní a lehce zapamatovatelné fotografie z období deprese. Evans začal svoji kariéru na konci dvacátých let a jeho rané práce, detaily obchodních značek a fragmentů budov, architektonické studie, momentky z ulic, ukázaly jeho mistrovství v oblasti modernistické abstrakce stejně jako jeho zájem o zachycování chodu městského života. Ve skupině FSA byl tento přístup výjímečný. Evans tak ve své práci pro Strykera vytvářel fotografie plné kompoziční elegance a technické brilance. Věnoval se fotografiím architektury a krajiny. Evansovy portréty se staly ikonami třicátých let a mnohé jeho fotografie exteriérů předznamenaly práce některých představitelů nové topografie (Robert Adams, Stephen Shore, Lewis Baltz aj.).



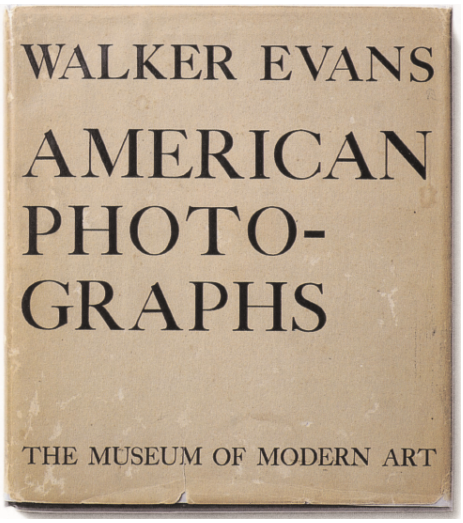
Obrázek 17 - Walker Evans, pouliční výjev, Alabama, 1936

Estetická přísnost a technická náročnost Evanse, který zůstal ve službách FSA dva roky, také přispěly k přesvědčení Strykera o tom, že fotografie se může stát prostředkem bádání. Jediný fotograf, který pracoval s formátem 8'x 10', Evans fotografoval především Jih, jehož „atmosféra, prostředí a mravy" jej fascinovaly. Portréty, interiéry, studie lidové či průmyslové architektury a zátiší, představují každodenní předměty tohoto světa. Evans byl jediným fotografem zaměstnaným FSA, který nepřilnul k humanitárním ideálům Strykerovým, stejně jako k jeho snaze o archivování dokumentů s přímo byrokratickou péčí. Proto byl uchvácen, když se znovu osamostatnil v roce 1936 a pustil se (se spisovatelem Jamesem Ageem) do výzkumu o nájemnících pozemků pro časopis Fortune. Z této práce vznikla kniha Nyní chvalme známé muže (Let us Now Praise Famous Men). Kniha vzbudila neobyčejný zájem čtenářů a dočkala se mnoha vydání.



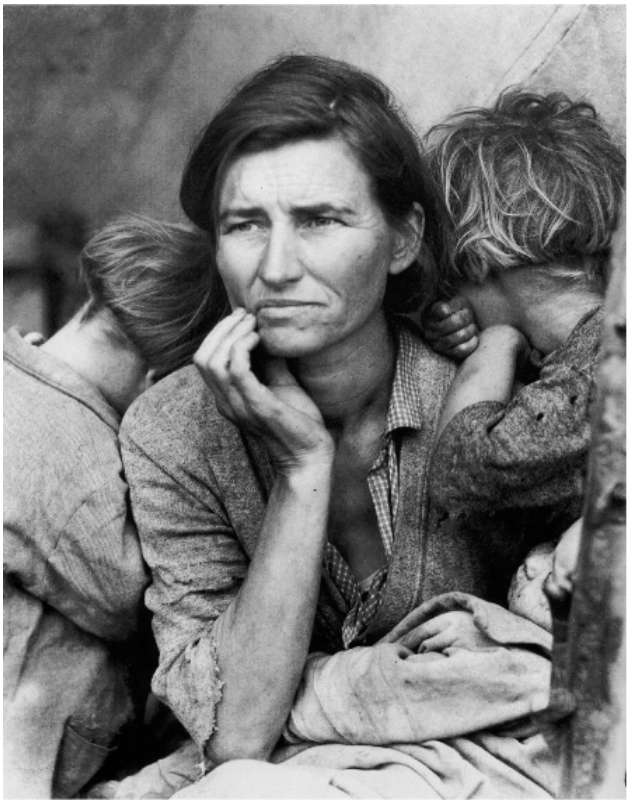
Obrázek 18 - titulní strany několika vydání knihy „Nyní chvalme známé muže“ ilustrovaná fotografiemi Walkera Evanse

V roce 1938 vydal knihu Americké fotografie (The American Photographs). Svým statickým a rezervovaným stylem ovlivnil několik generací fotografů. Nejvíce je to vidět na stylech takzvaných nerozhodujících okamžiků a nové topografie.



Obrázek 19 - Titulní strana prvního vydání knihy Americké fotografie Walkera Evanse, 1938

Ušlechtilá vize Dorothey Langeové (1895 - 1965) měla také zásadní vliv na orientaci prací FSA. Obrazová čistota a jednoduchá čitelnost fotografií navazovali na její portrétní tvorbu která vzešla z piktorialismu. Snímky, které vytvořila v Kalifornii, svědčí o vrozené lehkosti, se kterou dokázala fotografovat. Dorothea Langeová uměla počkat na okamžik vhodný k zachycení gesta či výrazu citlivě symbolizujícího těžkosti lidí drcených krizí. Síla některých jejích snímků občas donutila úřady, aby ulehčily rodinám farmářů pronásledovaným na cestách exodu. Vzniklé dílo publikovala v knize Americký exodus (An American Exodus, 1939). Texty v této knize, o osudech zemědělců putujících za vidinou lepšího života, doplnil její manžel P. Schuster Taylor. Její fotografie Kočující matka se stala doslova ikonou celého projektu FSA i Velké hospodářské krize v USA. Patří k nejznámějším fotografiím minulého století.

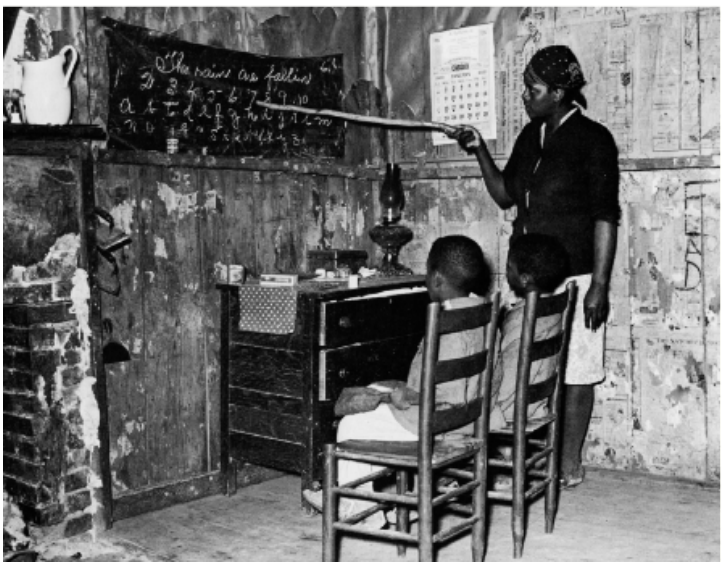


Obrázek 20 - Dorothea Langeová, Kočující matka, Kalifornie, 1936



Obrázek 21 - Téměř neznámá fotografie kočující rodiny, ve které pořídila Dorothea Langeová slavný portrét matky, Kalifornie, 1936

V roce 1940 přestala Langeová pracovat pro FSA, ale zůstala i nadále věrná sociální dokumentární fotografii. Série snímků, které tehdy pořídila, svědčí o skandálních podmínkách internace Nisanů, amerických občanů japonského původu, kteří značně trpěli netolerancí američanů od počátku nepřátelství mezi Japonskem a Spojenými státy.
K cílům projektu velmi přilnul Russel Lee. Chtěl podat svědectví tak kompletní, jak jen bylo možné. Lee si zasloužil přezdívku „geniální archivář“, kterou mu udělila Dorothea Langeová. V roce 1938 se FSA rozhodla přizvat Marion Post Wolcottovou.



Obrázek 22 - Russel Lee, Domácí škola, Texas, 1939

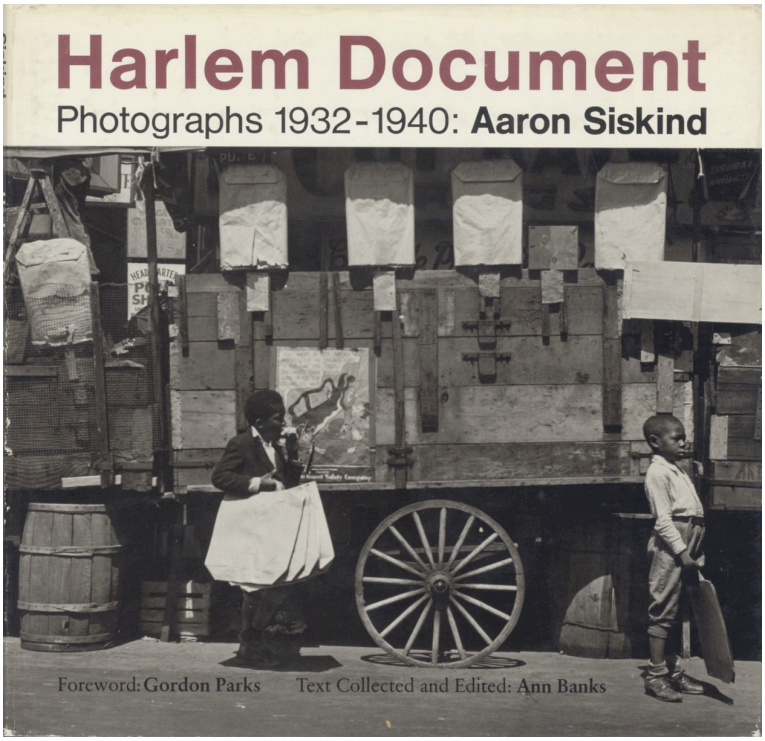
Bez impulzu, který Stryker dokázal dát FSA, bez jeho zručného zprostředkování mezi fotografy, úřady a veřejností, by tento rozsáhlý fotografický výzkum nemohl mít úspěch. Podepřel snahy vyvolané v rámci Nového údělu, aby zachránil americké zemědělce vyhnané

z jejich farem dramatickou situací. Stryker dokázal hrát roli prostředníka mezi fotografy, úřady a tiskem. Bez jeho přičinění by americká veřejnost nemohla objevit fotografy své doby. Poté, co byla ukončena činnost FSA/OWI, se Stryker pustil do tvorby široce obsáhlého dokumentárního projektu pro Standard Oil Company a pokračoval i v letech čtyřicátých se zaměřením na naftový průmysl v celé zemi. Někteří fotografové FSA pokračovali ve spolupráci se Strykerem, jiní po válce začali pracovat pro tehdejší velké obrazové časopisy Life, Look, Fortune, které vznikly během třicátých let.[13]
Díky kvalitě výzkumů, provedených pod záštitou FSA, a snímků Berenice Abbottové shromážděných v knize Měnící se New York se musel statut fotografa přece jen změnit. Veřejnost a fotografové tak dospěli k myšlence, že v oblasti aktuality už hranice mezi uměním a dokumentem není oprávněná.

[13] *Mora, G. a Brannan, B. W. FSA The American Vision. 1. vydání, New York: Abrams, 2006*

Fotoliga

Dokumentováním života ve velkoměstech na východním pobřeží USA se ve třicátých a čtyřicátých letech zabývala výrazně levicově orientovaná organizace Fotoliga (Photo League), která také pořádala řadu velmi dobře organizovaných fotografických kurzů, jimiž prošlo mnoho předních dokumentárně orientovaných fotografů.
Fotoliga se zrodila v roce 1936 z dříve existující organizace Workers Film and Photo League, která byla součástí širšího mezinárodního hnutí a jejímž záměrem bylo pořizovat filmy a fotografie na podporu dělnického boje. V roce 1936 došlo mezi filmaři k hádce a následovalo rozdělení skupiny na dvě části; fotografové v této době vytvořili vlastní Fotoligu, autonomní fotoklub, školu fotografie a galerii, vedenou Sidem Grossmanem a Solem Libsohnem. Ti doufali ve zpopularizování dokumentárního stylu učením studentů, kteří byli pověřeni fotografováním různých aspektů městského života. Mezi těmito studiemi citujme ty o Chelsea a Pitt Street a především ten o Harlemu, fotografovaný od roku 1936 po dobu tří let produkční společností nazvanou Skupina budoucnosti (The Feature Group) pod vedením Aarona Siskinda (1903 - 1991), Harolda Corsiniho, Morrise Engela a Jacka Maninga. Další projekt z Harlemu začal Siskind tvořit v roce 1940 ve spolupráci s fotografem Maxem Yavno a spisovatelem Michaelem Carterem. Projekt byl nazván „Nejzalidněnější blok na světě“. Siskindovy fotografie, ve své době nepublikované, byly knižně vydány až v roce 1981pod názvem Dokument Harlem, svědectví živé kultury Harlemu ve třicátých letech. Fotografický dokument živě zachycoval divadení herce, stejně jako náboženské bohoslužby, pouliční prodavače, politická shromáždění a pochody a podobně. Siskind dobře znal život newyorských ulic. Byl vždy šťastnější ve městě. Jeho časté téma, oprýskané barevné fasády, vyvolává tu samou energii a obsahuje ty samé kaligrafické prvky jako práce Newyorské školy.



Obrázek 23 - Titulní strana knihy fotografií Aarona Siskinda Harlem Document s předmluvou Gordona Parkse z roku 1981



Obrázek 24 - Aaron Siskind, Harlem 1936



Obrázek 25 - Aaron Siskind, Tanečníci v Savoji fotografie ze souboru Dokument Harlem, 1936

Význam Siskinda ve vývoji subjektivní fotografie, tak jak ji chápeme dnes, byl velmi důležitý. Změnil představu o tom čeho může toto medium dosáhnout a k čemu lze toto medium využít. K vyjádření vlastních pocitů a k zachycení toho co nazýval „drama předmětů“. Postupně odbočil z čistého dokumentaristického stylu k fotografickému abstraktnímu expresionismu. Byl mistrem dokonalé kompozice. Z jeho fotografií se postupně vytratili lidé.



Obrázek 26 - Aaron Siskind, Gloucester, 1944

Aaron Siskind vyfotografoval mnoho zátiší. Jedna z fotografií zobrazuje starou rukavici, kterou našel na pobřeží. Sám v tomto období napsal:
„Poprvé v mém životě nemá subjekt jako takový smysl, přestal být primárně důležitý. Místo toho mě samotného začaly zajímat vztahy mezi těmito věcmi až tak moc, že se smínky staly hluboce dojemnou a osobní výpovědí. Tyto fotografie jsou psychologického charakteru. Toto může a nemusí být dobré. Ale zdá se mi, že tento druh snímků uspokojuje nějakou potřebu. Možná se mýlím, ale ta hlavně popisná povaha většiny dokumentárních fotografií a to vyznávání přírody v našich nejlepších fotografiích přírody nestačí na uspokojení dnešního člověka, tak jak je složen z Krista, Freuda a Marxe. Vnitřním dramatem je význam vnější události. Existují, předpokládám, různé způsoby přístupu k realitě. Naším působištěm je ten malý kousek prostoru a jen tím, že budeme působit v tom omezeném prostoru - můžeme nekonečně prozkoumávat jeho vnitřní vazby - můžeme přispět nalezením našich vlastních významů, které vycházejí z různorodosti lidských životů. Jinak budou naše fotografie prázdné. Bude jim chybět dopad nebo se smrsknou jen na „žánrové“ snímky, jak se to stává tak mnoha dokumentárním fotografiím.“ [14]
Fotoliga se výrazně rozšiřovala ve třicátých a čtyřicátých letech. Její členy tvořili i fotografové starší generace Lewis W. Hine a Paul Strand bok po boku nastupující mladé generaci, jako byli Ansel Adams, Helen Levittová, Lisette Modelová a Walter Rosenblum.

[14] *Chiarenza, C. Aaron Siskind - Pleasures and Terrors. Boston: New York Graphic Society, 1982, str.: 38*

Členové Fotoligy přinesli svůj nepopiratelný díl do historie dokumentární fotografie a inspirovali mnoho následovníků - studentů této školy.
Americká Fotoliga se odvolávala na tradici čisté fotografie. Inspirovala se příkladem Hilla, Adamse, Stieglitze a Hinea. Liga dala život různým stylům, aniž by se proto vzdala originální ambice svých zakladatelů, Sida Grossmana a Sola Libsohna.
Vyvrcholením práce Fotoligy byla v roce 1948 výstava Toto je Fotoliga (300 snímků od 90 fotografů), která byla oslavou přímé fotografie, a přestože byla kritizována za svůj „přílišný zájem o temnou stránku života“, obecně byla oslavována za to, že přináší městské scény viděné citlivýma očima fotografa, se zaměřením na objevené momenty, které stály mimo idealizovanou představu o „inzerované Americe“ a které byly neviditelné senzacechtivým deníkům. Přestože výstava obsahovala i fotografie přírody (Strand, Weston, Adams), primárně šlo o příležitost představit dokumentární fotografii jako součást americké kultury a vrátit se zpět k základům tradic Mathewa Bradyho a Riise a Hinea.
Nedlouho po triumfální výstavě Toto je Fotoliga se Fotoliga rozpadla. Stala se obětí paranoidního poválečného politického klimatu studené války, ve kterém americký ministr spravedlnosti v roce 1947 prohlásil, že skupina byla „komunistickou a podvratnou organizací“. [15] Ve starších dějinách fotografie se o tomto období nepsalo.

[15] *Miller, D., aj. Photography's Multiple roles, Chicago: The Museum of Contemporery Photography, 1998*

Výstava Lidská rodina a její vliv na Evropskou fotografii

Vyvrcholením dokumentárního hnutí třicátých a čtyřicátých let byla výstava Muzea moderního umění v New Yorku (The Museum of Modern Art, MoMA), zorganizovaná Edwardem Steichenem v roce 1955 a nazvaná Lidská rodina (The Family of Man). Ve spolupráci s fotografem Wyanem Millerem vybral Steichen 503 fotografií od 273 fotografů z 68 různých zemí. [16] Fotografie byly vybrány z archivů Farm Security Administration, Národního archivu, souborů časopisu Life a mnoha dalších zdrojů. Po výstavě ve Spojených státech projela Lidská rodina Evropu, Afriku, Asii a Rusko pod patronátem Zpravodajské služby Spojených států, která v ní viděla potvrzení amerických hodnot a globální harmonie, jež byla reakcí na boje a pustošení druhé světové války. V té době šlo o nejúspěšnější fotografickou výstavu, která se kdy konala. Byl to vrchol Steichenovy kariéry a důkaz jeho víry v poslání fotografie. Výstava během následujících let cestovala 150 muzeí po celém světě a přitáhla obrovský, do té doby rekordní počet návštěvníků. Publikace Lidská rodina zůstala po několik let nejlépe prodávanou fotografickou publikací. Po tomto turné byla v roce 1994 celá výstava trvale instalována v lucembuském hradě Clervaux. Od svého začátku výstava přilákala více než 10 milionů návštěvníků. V roce 2003 byla celá kolekce Lidská rodina zapsána do seznamu světových památek UNESCO.[17]



Obrázek 27 - Eve Arnold / Magnum, Kuba, rok neuveden. Příklad optimisticky laděné fotografie z výstavy Lidská rodina z roku 1955.

[16] *Orvell, M. American Photography. 1. vydání, Oxford University Press, 2003*

[17] *https://www.visitluxembourg.com/en/place/museum/the-family-of-man*

Steichen se nechal inspirovat výstavou fotografů FSA v newyorské Grand Central Station v roce 1938. Ta jej utvrdila v síle fotografie, která může vyvolat hromadnou citovou reakci. Funkcí fotografie bylo přesvědčit a informovat. Během 2. světové války jako hlava skupiny fotografů amerického námořnictva uspořádal Steichen dvě fotografické výstavy v Muzeu moderního umění: v r. 1942 Cesta k vítězství a v roce 1945 Síla v Pacifiku. Steichenovy válečné výstavy užívaly fotografických velkoformátových zvětšenin a architektonické instalace k vytvoření obrazového vjemu odlišného od tradiční prezentace zarámovaných a matných uměleckých fotografií naaranžovaných na zdi v řadě. Steichen zopakoval tuto metodu v Lidské rodině. Fotografie řazené v různých rozměrech byly rozmístěny v instalaci architekta Paula Rudolpha, která zdůrazňovala strohý modernistický styl.



Obrázek 28 - Instalace výstavy Lidská rodina Museum of Modern Art New York, 1955

Steichen během své kariéry změnil svůj názor na fotografii. Vzdal se umělecké fotografie - v prvních letech 20. století byl hvězdou piktorialismu - a obrátil se k reklamní fotografii a portrétům celebrit, aby nakonec uvěřil tomu, že fotografie je nejlépe užitá jako nástroj masové komunikace působící na širokou veřejnost. Pro Steichena je dokumentární styl ve fotografii univerzálním jazykem a definitivní moderní formou vizuální komunikace. Malba či umělecká fotografie by to nedokázaly.
Výstava vyžadovala studie mnoha fotografií, přestože nakonec byl největším zdrojem magazín Life. Steichen cítil, že jeho válečné výstavy zobrazovaly válku, ale nezastavily ji. Tato nová výstava měla mít pozitivnější přístup tím, že ukáže jednotu humanity a hodnotu míru a tím inspiruje lidi k akci. Lidská rodina byla ve výsledku fotoeditorialem, ilustrovaným kázáním. [18]
Název výstavy Lidská rodina byl převzat z verše básníka a Lincolnova životopisce Carla Sandburga (Steichenova švagra) a přesně vystihl záměr výstavy a katalogu: tím, že poukázal na to co sjednocovalo každou lidskou rodinu. Je to sdílení zkušeností s narozením, dětstvím, láskou, prací, hrou, utrpením, smrtí a válkou. A přesto Richard Avedon nebyl sám, kdo tvrdil, že výstava je založena na prostoduché definici člověka jako šťastné rodiny. Nejvýraznější kritici výstavy byli z levice. Susan Sontagová ve své knize O fotografii viní výstavu zejména z toho, že z ní vyznívá, že existuje lidské prostředí nebo povaha, která je univerzální. Tím, že

[18] *Goldberg, V., Siberman, R. American Photography: Century of Images. 1. vydání, San Francisco: Chronicle Books, 1999, str.: 140 - 141*

prohlašuje a ukazuje, že *„jedinci se rodí, pracují, smějí se a umírají všude stejně, Lidská rodina zavrhuje určující váhu historie - historicky vrozené rozdíly, bezpráví a konflikty.“* [19]
Pozdější kritici příliš často vycházeli z publikace spíše než z výstavy. Klíčovým obrazem na výstavě byl velký diapozitiv jaderného výbuchu, dramaticky osvětlený v tmavé místnosti. Byl to jediný obrázek v barvě a jediný obrázek, který nebyl reprodukován v knize. Důvodem byla pravděpodobně cena. Kniha byla původně prodávána za dolar a barevná fotografie by cenu zvýšila.
Poslední fotografií v Lidské rodině byla Procházka rajskou zahradou W. Eugena Smitha, obrázek dětí držících se za ruce a procházejících ze tmy do světla. Příběh této výstavy vyvádí diváky z temné vize k nadějnému, uklidňujícímu závěru.



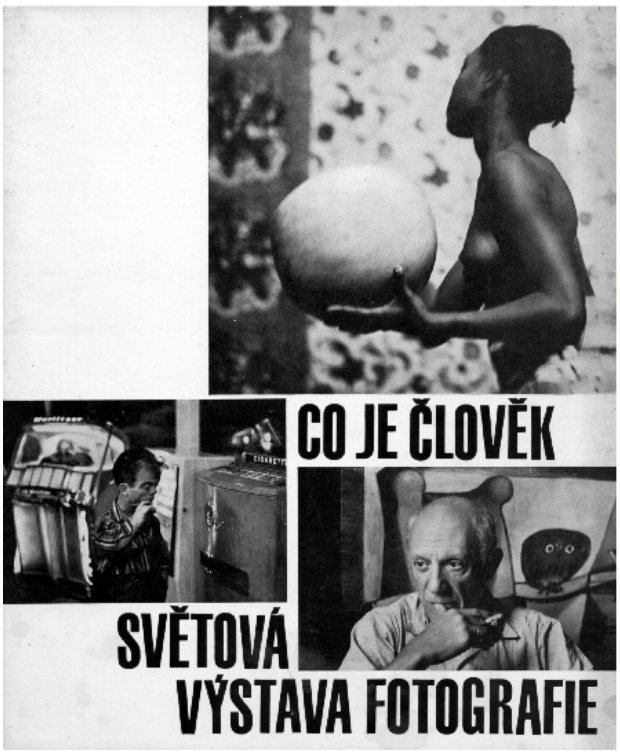
Obrázek 29 - W. Eugene Smith, Procházka rajskou zahradou, 1946

Lidská rodina představovala archetypální pravdy ve formě jednoduše stravitelné pro široké publikum, jehož hlavní hodnoty shrnovala a potvrzovala. Výstava vysvětlovala člověka člověku a snad proto se stala tak důležitým mezníkem nejen v dějinách americké fotografie, ale celé americké kultury. Její nadčasovost pokračovala i v její knižní podobě. Tato výstava byla ve zkratce ztělesněním fotožurnalistických hodnot 50. let a proto jsem ji nemohl opomenout ani v této práci.
Lidská rodina následně ovlivnila evropskou kulturní scénu šedesátých a sedmdesátých let. O devět let později, než byla zahájena Lidská rodina, byla v Německu a pak v celé Evropě následována srovnatelnými akcemi. Velkou myšlenku lidství, dokumentovanou v různých konkrétních životních situacích, podmínkách a souvislostech chtěla podržet Světová výstava fotografie s podtitulem Co je člověk (1964). Hlavním organizátorem byl časopis Stern, autorem myšlenky a celého projektu byl Karl Pawek, zorganizována byla skupinou muzeí,

---

[19] *Sontagová, S. O fotografii. Kapitola Amerika v temném zrcadle fotografie. Praha/Litomyšl: Ladislav Horáček, Paseka, 2002, str.: 30*

galerií umění a kulturních institucí z celé Evropy. K humánním myšlenkám se výstava hlásila těmito slovy:
„Exotičnost lidského nevězí v národních nebo rasových rozdílech, vězí však v sociálních rozdílech. Humánní kamera objeví, že lidé nejsou všude stejní, ale že všude jsou lidé, jejichž cesta k tomu, aby se stali lidmi, právě teprve započala.“ [20]



Obrázek 30 - Titulní strana katalogu Pawkovy Světové výstavy fotografie, Co je člověk, 1964.

Za čtyři roky výstavu zhlédlo v 36 zemích přes 3,5 milionu diváků ve 261 výstavních síních. Pawek se opět vrací s otázkami, je-li fotografie uměním, je-li fotografie objektivní a zobrazuje-li „skutečnost“. Úvod katalogu končí optimistickou vizí*: „Nejkrásnější úspěch výstavených fotografií by tedy byl, kdyby lidé po opuštění výstavy nemysleli již na fotografie, ale na lidi.“* [21]
O čtyři roky později, v roce 1968, organizují Karl Pawek s časopisem Stern 2. světovou výstavu fotografie, tentokrát s tematickým omezením Žena. V 522 fotografiích z 85 zemí od 236 fotografů se znovu objevují myšlenky a téma lidskosti nastolené Lidskou rodinou. Nabízí se stále otevřený dialog idealistického a naturalistického vidění světa. V roce 1973 následovala výstava Cestou k ráji a čtveřici těchto výstav uzavřela akce s názvem Děti tohoto světa (1977).

[20] *Böll, H. Katalog k výstavě Co je člověk. Humánní kamera. Hamburg: Verlag Gruner + Jahr GmbH & Co., 1964, str.: 3*
[21] *Pawek, K. Katalog k výstavě Co je člověk. Humánní kamera. Hamburg: Verlag Gruner + Jahr GmbH & Co., 1964, str.: 5*

Politická situace a její vliv na americké umění a na fotografický dokument

Na konci druhé světové války použila Amerika poprvé jadernou zbraň. Její účinky byly šokující pro celý svět. Tento konec války vedl k pocitům nicotnosti člověka a jeho pomíjivosti. Pozitivním aspektem byl ekonomický růst a progres dosažené většinou Američanů. Vlastní dům a automobil byly jedním z nejcharakterističtějších znaků konzumní společnosti. Předměstí New Yorku se rozšiřovala a rozsáhlý systém dálniční sítě spojil periferie a města Spojených států do jednoho celku - národní komunity. Také televize sjednotila národ, a to do té míry, že na konci padesátých let mohli lidé strávit více času před obrazovkou nežli v práci. V roce 1950 vlastnilo televizor pouze 9 % Američanů, zatímco do roku 1960 to bylo již 87 %, přes 50 milionů domácností. Zvyšující se životní standard přinášel více peněz, více volného času a bohatší kulturní život. „Americký sen“ se zdál být hmatatelnou realitou.
Prezident Dwight D. Eisenhower, který byl zvolen v roce 1952 a zastával svůj úřad dvě funkční období, se staral o rozvoj ekonomické prosperity. Jeho volebním heslem byl slogan „mír a prosperita“ a lidé jej volili jako prvního republikánského prezidenta po dvaceti letech. Pod Eisenhowerovým vedením vládla stabilita a spokojenost. Američané uvěřili, že jejich ekonomický systém je zdravý a že kapitalistický systém volného trhu může přinést sociální prosperitu doma a prestiž v zahraničí. V této době se objevují Disneylandy, McDonald’s, autokina a protáhlé „ocasní ploutve“ zadních blatníků amerických automobilů. Tato dekáda klidu, dostatku a pohodlí přinesla velmi dobré prostředí pro umění. Byl vytvořen prostor i pro nové, aktuální, hledající polohy výtvarného umění.
Tehdejší ekonomicko-sociální podmínky ve Spojených státech vedly ve svých důsledcích také ke zvýšení obratu prodeje umělecký děl. Jen v samotném New Yorku stoupl počet uznávaných galerií ze třiceti na začátku desetiletí na tři sta do roku 1960. Rostoucí zájem veřejnosti způsobil, že se články o umění staly součástí jak specializovaných časopisů, tak denního tisku. Mnoho kritiků se stavělo do role mluvčích této nové americké umělecké avantgardy. Clement Greenberg a Harold Rosenberg psali důležité a zásadní obhajoby abstraktního expresionismu. Americké umění dostalo prostor i v populárních „neuměleckých“ časopisech.
Tato expanze a boom se jako klima pro další rozvoj avantgardního umění, jeho progres a temperament, jeví současně jako nešťastné. Záhy totiž může dojít ke stagnaci. Idylický obraz padesátých let jako období dostatku ve skutečnosti pod povrchem zakrývá napětí studené války, která vyvolala atmosféru stagnace ustrašené konformity, prostupující životem Ameriky. Konformity, která vzešla ze strachu, že o vše můžeme přijít. Mnoho Američanů mělo stále v paměti vzpomínky na hlubokou hospodářskou krizi, ale největší hrozbu pro poválečné období představoval komunismus a atomová bomba. Obojí, komunismus i nukleární zbraně, byly neviditelnou hrozbou, která vytvářela ve společnosti napětí a pocit nebezpečí. Důvěra v perfektní a dokonalou americkou společnost a současně paranoia komunistického nebezpečí, to byly dvě tváře jedné Ameriky na začátku padesátých let. Během počátečního období studené války podporovala vláda umění jako výraz skutečnosti, že Spojené státy nejsou, jak tvrdili představitelé Sovětského svazu, pouze národem nekulturních materialistů. Byl vytvořen program výměny a vysílání amerického umění a umělců do zahraničí, který skupina senátorů nazývala „světoznámý Marshallův plán na poli idejí“. Atmosféra nepřátelství, která sama o sobě nahrává usedlému konzervativnímu a opatrnému přístupu ke světu kolem sebe. Mnoho lidí nedůvěřovalo pokrokovému americkému umění. Modernismy v jakékoliv podobě byly pro ně nesrozumitelné a nepochopitelné. Jistotu a klid představovalo usedlé, prověřené, konzervativní umění, zatímco moderní umění v jejich očích

bylo nástrojem komunismu. Paradoxně si tito lidé neuvědomovali, že brojení proti moderním tendencím v umění ve prospěch „státního realismu“ bylo ve skutečnosti charakteristické právě pro socialistické umění v Sovětském svazu či v obdobném duchu v Hitlerově Třetí říši.
I fotografii této doby v New Yorku ovlivnila politická situace. S nástupem studené války a antikomunismu idea metropole jako místa radosti a oslav začala pohasínat. Solidarita vytvořená válkou byla ta tam, a po ní přišla divoká „mírová“ honička za otevřenými trhy a novými zisky. Pro fotografy to byla vrtkavá naděje. V průběhu posledních patnácti let mnoho fotografů pracovalo pro programy WPA. Málo z nich mělo pověření fotografovat v armádě, ostatní byli nezávislými novináři. Tvorba většiny autorů se změnila. Byli ovlivněni obchodním a reklamním odvětvím, které je odvádělo od důraznosti, s níž kdysi přinesli dokumentární svědectví o New Yorku.

Vývoj výtvarného umění v USA na počátku 20. století.

Abychom lépe pochopili vývoj americké fotografie, připomeňme si stručně vývoj výtvarného umění v USA na počátku 20. století, které fotografii velmi ovlivnilo. Spojené státy byly dlouhou dobu periferií moderního výtvarného umění. Počátkem 20. století hrála zásadní úlohu stále Evropa, zejména pařížská scéna. V roce 1913 proběhla v New Yorku, v Chicagu a nakonec v Bostonu proslulá výstava Armory Show. S touto výstavou Amerika zažila v kulturní oblasti skandál, do té doby nevídaný. Postaral se o něj zejména Akt scházející ze schodů Marcela Duchampa. Na obraze autor kubisticky rozložil do několika fází proces pohybu.



Obrázek 31 - Marcel Duchamp, Akt scházející ze schodů, 1912

V roce 1915 přijel Duchamp do Spojených států. Následovali jej další autoři, kteří tak jako Duchamp, odešli z Evropy zmítané první světovou válkou (Mark Rothko přišel do Ameriky již v roce 1913). Fotograf Alfred Stieglitz Duchampa nadšeně vítal v Galerii 291 a Amerika se zdála být potencionální Mekkou umělců. Jenže s koncem první světové války se nejlepší představitelé mezinárodní avantgardy přestěhovali zpět do Evropy. Marcel Duchamp sice v Americe zůstal, ale jeho dráha malíře záhy skončila. Pět let po válce definitivně malířství opouští.
Jakkoliv se meziválečné období zdálo být návratem k předválečným zvyklostem, zejména pokud jde o situaci v Evropě jako centru uměleckého dění, klid a samozřejmost tohoto status quo vzaly za své. Avantgarda nyní vzcházela z obav a svobodná kulturní centra byla determinována zhoršující se politickou situací. Počátkem třicátých let docházelo ze shora uvedených důvodů k nové migraci umělců a vše vyvrcholilo druhou světovou válkou. Mnoho umělců-imigrantů přišlo do Spojených států již ve dvacátých a třicátých letech (např. Willem de Kooning v roce 1926, Arshile Gorky v roce 1920, Hans Hofmann roku 1930) Jejich příliv pokračoval před válkou a samozřejmě zejména během ní. Neustal však ani po válce, jakkoliv motivace k imigraci byla přirozeně jiná. Ve čtyřicátých letech poskytovala Amerika umělcům nejen prosté útočiště, místo k přežití, ale zejména prostor pro svobodnou tvorbu. A přece však přes tuto svobodu nebylo možno ignorovat svět kolem a důsledky války se promítaly i do umělecké tvorby. Jestliže uměleckou reflexí první světové války byla expresivita výrazu a jistý sociální tón, pak na válku druhou reagují umělci jinak. Jako kdyby chtěli válečné trauma

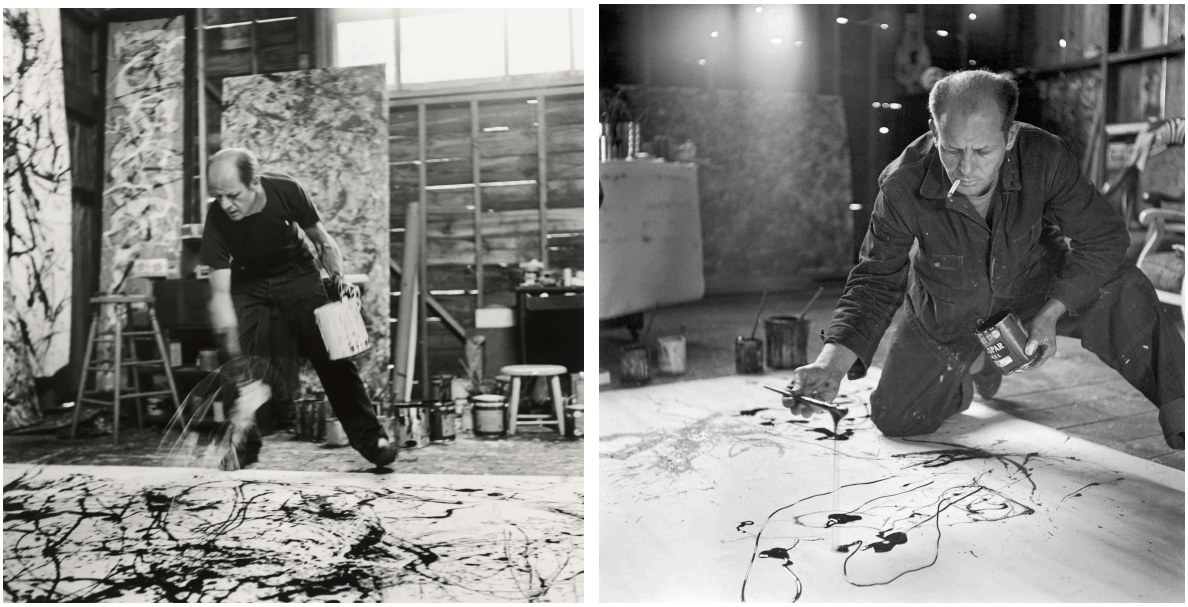
vytěsnit či jako by přemíra utrpení vedla k útěku před realitou, či snad odkryla citlivost na dřeň, umění se posouvá k abstrakci. Už nemluví k divákovi v konkrétním sdělení, ale přímo skrze smysly oslovuje „nahé a obnažené nitro člověka“. Reálná forma je jaksi nadbytečná. Přesto se realismus v malbě vyvíjí svou vlastní cestou. Realistická díla mají přímou souvislost se sociální fotografií. V době Nového údělu vznikaly obrazy pro státní úřady, pošty a podobně. Z významných realistických malířů této doby zmíním například Edwarda Hoppera hledajícího náměty v každodenním životě. Přestože vystavoval svůj obraz již na slavné výstavě Armory Show v roce 1913 jeho dílo se dostalo do povědomí až mnohem později. Přesto, že se kolem něj objevilo mnoho nových směrů, zůstal až do své smrti věrný tradici realismu. Za zmínku stojí i J Grant Wood, kterého přitahovaly náměty, především portréty farmářů, ze středozápadu během let hospodářské krize.



Obrázek 32 - Edward Hopper, Ponocujícíi (Nighthawks), olej na plátně, 84 x 152 cm, 1942

Poválečná malířská Newyorská škola.

Malíře, kterým se začalo říkat abstraktní expresionisté, pojil spíše společný názor na umění nežli styl. Názor charakterizovaný vírou ve svobodu vyjadřování, a to jak v obsahu, tak ve formě. S vnitřní svobodou světa pocitů pojí se tak v tvůrčím procesu úzce i svoboda technologická. Malíři již bezvýhradně nelpí na „tradičním" štětci - vždyť barva se dá i lít z plechovky (Jackson Pollock) či vrhat na plátno (Hans Hartung). Také výběr podložky není limitován, obraz již při práci nemusí stát na stojanu, ale může třeba ležet na podlaze, formáty obrazů se zvětšují. Tři i čtyři metry nejsou výjimkou. Zkrátka vše se podřizuje přímému účinku. Důraz je stále více kladen na tvůrčí proces, nikoliv jen na jeho výsledek - artefakt. Tvůrčí proces se stává zážitkem, což později vyústí v umění akce, performance, či v konceptuální umění. Charakteristickou ukázkou tohoto vývoje je série fotografií Hanse Namutha, který v roce 1950 zachytil Jacksona Pollocka při práci na obraze v jeho ateliéru.



Obrázek 33 - Hans Namuth, Jacksona Pollock při práci na obraze v jeho ateliéru, 1950

Záznam „malování" (umělec se pohybuje kolem rozměrného obrazu položeného na zemi s kyblíkem plným barvy a pomocí dlouhé štětky lije a cáká barvu na plátno) je stejně fascinující jako obraz samotný.
„Na podlaze je mi mnohem líp, cítím se být obrazu blíž, jsem jeho součástí. Mohu kolem něj chodit, pracovat na něm ze čtyř stran a být doslova do obrazu ponořen", řekl v roce 1947 Pollock. O tvůrčím procesu pak řekl:
„Obraz má svůj vlastní život. Já se jen pokouším ho zprostředkovat." [22]
Mark Rothko, autor rozměrných monochromatických ploch, zase trval na tom, že téma je téměř nemožné sdělit. Zdá se, jako by malíři byli jen jakýmisi prostředníky nebo účastníky zážitku, svědky okamžiku, kde vjem, pocit je to pro ně to nejpodstatnější.
Hledání tvůrčí svobody a snaha oprostit výtvarné umění od souvislostí jakéhokoliv kontextu, dovedly malíře až k minimalismu. Tak Ad Reinhardt dospěl v padesátých letech k monochromním (většinou černým) plátnům a představil redukci díla na čistě estetický základ. Obrazy napříště zůstaly „nahé", bez výkladů a významů. I název se stal zbytečným.

[22] *Beckettová, W. Toulky světem malířství, Praha: Fortuna Print, 1996, str.: 369*



Obrázek 34 - Jackson Pollock, Číslo 1A, 1948, olej na plátně, 173 x 265 cm

Obrazy se nejmenují, mají jen čísla. „Umění je umění. Všechno další je všechno další“, říká Reinhardt. [23] Reinhardt není sám. Také Morris Louis užívá pro označení svých obrazů pouze písmena řecké abecedy. Smysl je stejný. Nevzbudit v mysli diváka ani náznak nějakého významu.

Mezi hlavní představitele abstraktního expresionismu patřili Jackson Pollock, Willem de Kooning a Mark Rothko, ale hlásili se k němu také Bernett Newman, Franz Kline, Philip Guston a Clyfford Still. Termín abstraktní expresionismus použil roku 1936 poprvé Robert Coates v březnovém vydání časopisu New Yorker (stejný pojem se kupodivu objevuje již roku 1929. Tehdy jej však v poněkud jiné souvislosti použil Alfred Barr mladší, ředitel MoMA). Toto ne zcela koherentní hnutí však mělo velký ohlas a pozitivní přijetí mimo jiné i díky přízni kritiků Harolda Rosenberga a Clementa Greenberga. Druhý z nich je také autorem termínů akční malířství a americký styl.

První výstava děl umělců tzv. „Newyorské školy“, tedy umělců, kteří jsou známi spíše pod názvem abstraktní expresionisté, byla uspořádána již v polovině čtyřicátých let. Tento termín, jež charakterizuje spíš uměleckou formu, se pak začal výrazněji používat od roku 1951. V tomto roce byla v Muzeu moderního umění v New Yorku uspořádána velká výstava amerického abstraktního umění. Stejně jako do New Yorku přicházeli imigranti, tak se sem stahovali také umělci z jiných částí Ameriky (Jackson Pollock, Clyfford Still, Philip Guston a další). Všichni si přinášeli jiné kulturní východisko, jiný styl práce, sociální zázemí, přátele. Pro Newyorskou školu bylo charakteristických několik spojující faktorů. První z nich byl sociologický. Během krize se mnozí umělci účastnili podpůrných programů financovaných federální vládou, jako např. Federální projekt umění (Federal Art Project). Jednalo se o jakousi oficiálně schválenou formu zaměstnání, jež činila uměleckou profesi legitimní. Nejdůležitějším faktorem však byl a dlouho zůstával příliv evropských avantgardních umělců do New Yorku během války. Umělci, kteří masově mířili do Spojených států v roce 1939 - od Fernanda Légera, Piera Mondriana a Marca Chagalla po surrealisty Roberto Matta, Yvese Tanguye, Salvadora Dalího, André Bretona, Maxe Ernsta, nebo André Massona. Tento šťastný důsledek nešťastné doby - přímý kontakt s evropskou avantgardou během války - je obecně vnímán jako jeden z nejpříznačnějších momentů v historii amerického umění.[24]

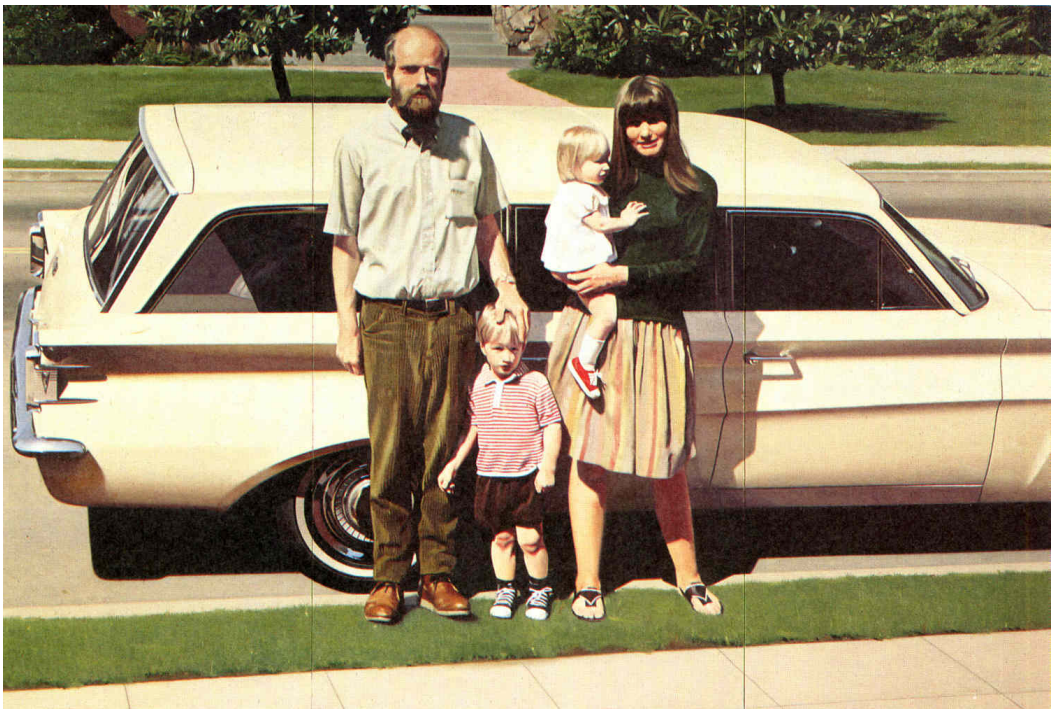
---

[23] *Beckettová, W. Toulky světem malířství, Praha: Fortuna Print, 1996, str.: 377*

[24] *Phillips, L. The American Century: Art & Culture 1950 - 2000. Katalog k výstavě, New York: Whitney Museum of American Art, 1999*

Americký hyperrealismus

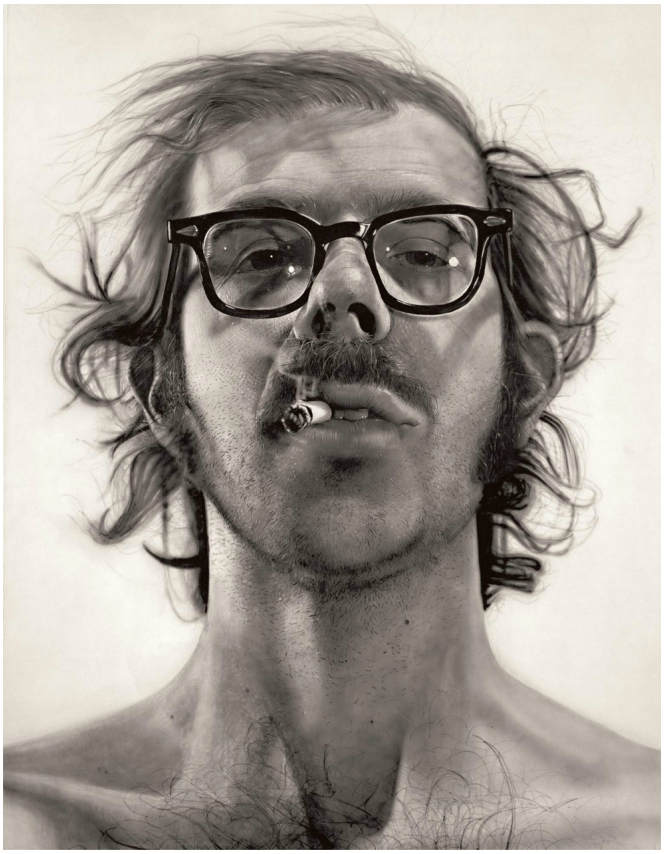
Naproti americkým abstraktním realistům stále stála forma malby sledující skutečnost objektivně, bez fantazie a iluzí. Zájmem malířů zůstává zachycení konkrétní všední skutečnosti. Vedle realistického zachycení krajiny je zobrazován i každodenní městský život a věci kolem nás. Zatím, co se americký expresionismus dokázal osvobodit od konvencí, realisté jsou spoutáni tradicemi předchozího umění. Přesto je nelze opomíjet. V druhé polovině 60. let minulého století přerostl tento směr v hyperrealismus, někdy nazývaný jako fotorealismus.
Američtí hyperrealisté, navazující většinou na pop art, se vymezovali vůči abstrakci. Realistická malba té doby přinesla otázku zda sama ještě může po boku fotografie pravdivě vypovídat o světě „tam venku“. Autoři jsou zaujati tím, co existuje. Hledají tak obecně platné hodnoty, vlastní identitu i exprese samotných věcí.
K maximálnímu zachycení reality si malíři často pomáhají fotografií či filmem.
Za jednoho z prvních amerických fotorealistů je považován Robert Bechtle. Maluje pouliční scény, přátele a hlavně automobily. Jeho obrazy jste konfrontováni s jednoduchou a běžnou scénou.[25]



Obrázek 35 - Robert Bechtle, 61 Pontiac, 1968 - 69, olej na plátně, 152 × 214 cm

Fotoaparát jako nástroj pro realizaci svých ručně malovaných obrazů používal i Chuck Close. Výrazné byly jeho portréty sebe a svých známých. Soustředil se na přesné vykreslení všech detailů. Celé měsíce pracoval na dokonalém technickém provedení, ke kterému mimo jiné používal airbrush, žiletky či elektrickou vrtačku.

[25] *www.en.wikipedia.org/wiki/Robert_Bechtle*



Obrázek 36 - Chuck Close, Velký autoportrét, 1967 - 1968, akryl na plátně, 273 x 212 cm

Obrazy, které vypadají jako fotografie městských, zrcadlících se krajin maloval další za zakladatelů hyperrealistické malby Richard Estes. Jeho geometrické krajiny a neživá města vypadají velmi čistě, jako by byly malovány za nedělního rána. Minimum lidí, ale vždy přítomné denní světlo. Můžeme se soustředit na spoustu detailů, které architektura velkoměst nabízí.



Obrázek 37 - Richard Estes, New York, olej na plátně

Lesk limuzín, půjčovny aut, parkoviště i vrakoviště se staly tématy, která hyperrealisticky maloval Don Eddy. Jeho dokonalá technika při které si obraz rozdělil do mnoha polí a pak trpělivě vrstvil barvy a ladil sebemenší detaily umožnila vzniknout řadě dnes již ikonických obrazů.



Obrázek 38 - Don Eddy, 4WWs, 1971, akryl na plátně, 165 x 238 cm

Americký hyperrealismus zasáhl nejen do malířství, ale ovlivnil i komiks, literaturu, film a sochařství. John de Andrea je americký sochař proslulý svými realistickými akty. Aby socha měla co nejpřirozenější vizuální efekt, kombinuje materiály jako je plast, polyester a skleněná vlákna se skutečnými vlasy.[26] Často je spojován s pracemi Duane Hansona, který naopak svoje sochy lidských postav obléká a zobrazuje je s různými rekvizitami a atributy každodenního života. Sochy jeho postav často trpí nadváhou, mají křečové žíly a podobně. Prostřednictvím lidských hyperrealistických soch lidských bytostí tak vyvolává pocit krásy či ošklivosti, radost, šok či opovržení. Stejně jako v reálném životě jsou postavy posuzovány podle stylu a kvality oblečení, pohlaví či barvy pleti.[27] Velmi zdařile tak ztvárňuje v životní velikosti postavy reálného, každodenního světa kolem nás: nakupující jedince i páry, turisty, strážníky a galerijní kustody, handicapované postavy i s jejich vozíky, pracující malíře, uklízečky, zpěváky, strávníky rychlých jídelen, novorozence, bezdomovce, potlačované demonstranty i zastřelené vojáky.

Více než padesát let od svého vzniku je dodnes hyperrealismus v oblibě. Jediné co se změnilo jsou technologie projektorů, skenerů a digitálních tiskáren pomáhajících k přenosu reality většinou zachycené fotoaparátem.



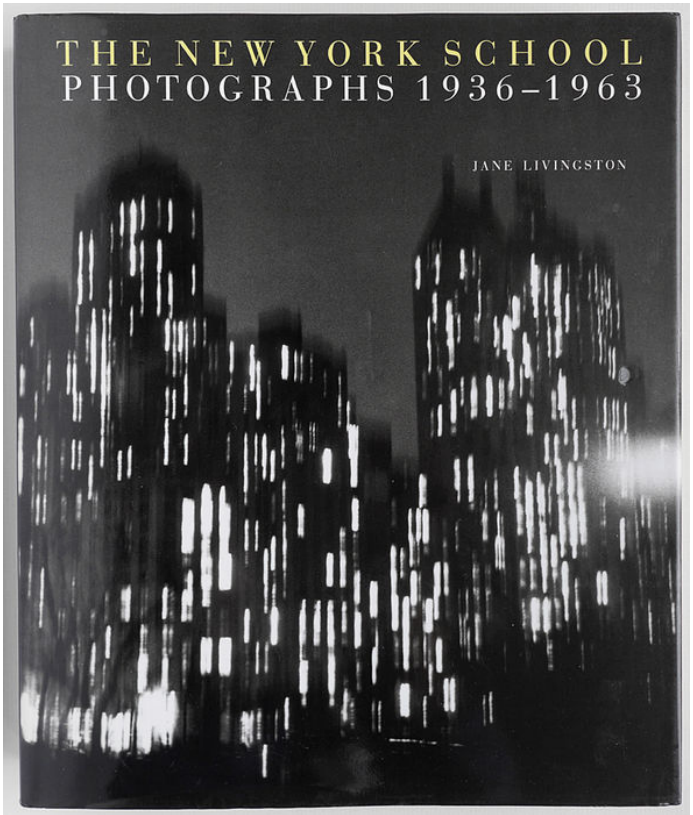
Obrázek 39 - Ukázka hyperrealistických plastik Johna de Andrea, Nahé ženy, cca 1985 a plastik Duane Hansona, Turisté II, 1988

[26] *https://en.wikipedia.org/wiki/John_De_Andrea*

[27] *https://danielleaklebes.wordpress.com/2016/11/02/duane - hansons-commentary-on-the-human-condition/*

Newyorská škola fotografie

Poválečná malířská Newyorská škola byla paralelou Newyorské školy fotografie. Fotografy pojil neidealizovaný a neromantický pohled na život a ulice pro ně byla tou „skutečnou“ Amerikou. Vysoký stupeň originality a kvality spojoval její účastníky spíše než formální organizovanost. Tato „škola” nebyla žádnou institucí. Sloučila skupinu fotografů, kteří se často navzájem ani neznali. Charakterem své práce se výrazně vyčlenili z rámce tehdejší fotografie. Pracovali ve stejné době na stejném místě a v jejich tvorbě najdeme spoustu společných paralel. Používali styl, který stál v určité opozici k evropské fotožurnalistice té doby, především k lyrickému a uhlazenému humanistickému stylu francouzské „školy”.
Malíři i fotografové se ve své tvorbě vyjadřovali k morálním tématům doby. Oceňovali individualitu a spontánní improvizaci. Někteří fotografové Newyorské školy začínali jako malíři, nebo se věnovali grafickému designu, a teprve později dali přednost fotografii.
Termín Newyorská škola fotografie použila poprvé pro tuto velmi důležitou periodu dějin americké fotografie kurátorka Corcoran Gallery of Art ve Washingtonu DC Jane Livingstoneová, když uspořádala stejnojmennou výstavu. Ta byla realizována právě v Corcoran Gallery of Art a měla tři části. První dvě se konaly v roce 1985 a třetí o rok později. Poprvé tak dala dohromady jen těžko definovatelnou skupinu fotografů, kteří žili a fotografovali v New Yorku od konce třicátých do začátku šedesátých let dvacátého století. Členové Newyorské školy fotografie nebyli nijak organizováni. Novátorský přístup výrazně vyčlenil šestnáct fotografů nad rámec tehdejší fotografie. Jane Livingstoneová sem zařadila tyto fotografy: Diane Arbusová, Richard Avedon, Alexey Brodovitch, Ted Croner, Bruce Davidson, Don Donaghy, Louis Faurer, Robert Frank, Sid Grossman, William Klein, Saul Leiter, Leon Levinstein, Helen Levittová, Lisette Modelová, David Vestal a Weegee.



Obrázek 40 - titulní strarna knihy Jane Livingston, New York School Photographs 1936 - 1963 poprvé vydaná 1992

Pro většinu fotografů Newyorské školy nejsou tradiční fotografické postupy a fotoaparáty svaté. K fotografickému médiu přistupují ve shodě s Vilémem Flusserem:
„Fotograf se už nemusí jako malíř koncentrovat na štětec, ale může se plně věnovat hře s kamerou. Práce, kterou má vykonat, otisknutí obrazu na plochu, se děje automaticky: Aparát jako nástroj je tím pádem „vyřízen", člověk se zabývá aparátem už jen jako hračkou." [28]
Fotografie citovaného období se dokázala odpoutat od přílišné popisnosti. Z fenomenologického hlediska se při analýzách jednotlivých děl fotografů Newyorské školy fotografie připojuji k divákovi tak, jak jej viděl přítel Ronalda Barthese:
„Jako divák, spectator, jsem se zajímal o fotografii jen dík „pocitu". Chtěl jsem ji probádat do hloubky, ale ne jako otázku, nýbrž jako zranění: vidím, cítím, tedy si všímám, pozoruji a myslím." [29]
Všichni jmenovaní neměli v Newyorské škole fotografie stejný význam a s odstupem času se dá položit otázka, proč se naopak někteří jiní fotografové, jako byli například Garry Winogrand nebo Lee Friedlander, do tohoto výběru nedostali.
Celkově je jejich dílo stylově a tematicky značně rozdílné, ale mnohé je i spojuje. Nejdůležitějším znakem jejich tvorby je nerespektování, tedy porušování a prolamování všech dosavadních pravidel a zvyklostí. To však není cílem, ale pouze prostředkem k jejich originální tvorbě. Všichni z této školy nahlížejí novým a nezkostnatělým systémem myšlení na humanistické hodnoty. Tím se výrazně odlišují a jsou protikladem tehdejší optimistické humanistické fotoreportáži. Jejich dílo je více pesimistické a kritické k celé americké společnosti tehdejší doby.
Fotografie, jako snad vše v naší společnosti, prochází vývojem. Tak logicky i příslušníci Newyorské školy fotografie navázali na své předchůdce. Až na výjimky používali metod tradiční dokumentaristické a žurnalistické fotografie, jako jsou maloformátové přístroje nebo přirozené světlo. Odmítali však přílišnou popisnost, která byla praktikována většinou tehdejších fotomagazínů. Charakteristický originální rukopis fotografů Newyorské školy fotografie byl důsledkem zodpovědnosti a velké touhy po vlastní identitě. Proto jsou výpovědi jejich prací tak autorské a velmi osobní. Prvořadá tedy nebyla objektivita či optimismus ani nešlo o přímé zobrazení jasného humanistického poselství, jako tomu bylo například u fotografů poválečné agentury Magnum, fotografů kolem časopisu Life nebo fotografií vystavených na výstavě Lidská rodina (The Family of Man, 1955), která uprostřed studené války zdůrazňovala krásu obyčejného života i přes všechny rasové, náboženské i společenské rozdíly. Právě naopak většina fotografií Newyorské školy fotografie velmi subjektivně poukazuje na deziluze, krize a změny ve společnosti.
Pro dosažení svých představ a větší autenticitu zbořili fotografové Newyorské školy fotografie i veškeré předsudky týkající se do té doby precizní technické stránky. Začali pracovat s neostrostí, velkým zrnem, porušili pravidla jasně čitelné kompozice, dovolili si i radikální výřezy negativů, čímž se dotkli dosud „nedotknutelného" kinofilmového políčka i velkých formátů. Newyorská škola fotografie změnila vývoj celosvětových dějin fotografie a dějinách umění vůbec.

---

[28] *Flusser, V. Za filosofii fotografie. 1. vydání, Praha: Hynek, 1995, str.: 26*

[29] *Barthes, R. Světlá komora, Vysvětlivka k fotografii. 1. vydání, Praha: Archa, Edice Filosofie do kapsy, svazek číslo 14, 1994 str.: 23*



Obrázek 41 - Saul Leiter, Sníh, 1958

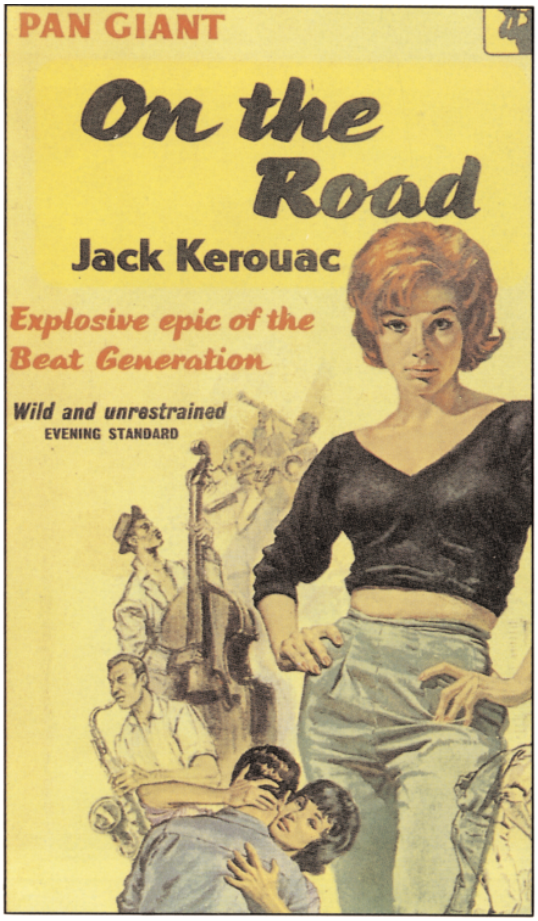
Padesátá léta 20. století a generace beatniků

V padesátých letech se v Americe objevuje nová generace takzvaných „beatniků“. Beat generation je nejen skupina mladých lidí, ale tímto názvem byl označován i nový umělecký směr a filozofie myšlení. Beatnici revoltovali proti skutečnosti a stali se novou generací rozhněvaných. Jerzy Toeplitz, polský filmový kritik, vysvětluje ve své knize V Hollywoodu i mimo Hollywood: „jedná se o jazykový novotvar složený ze slova beat a koncovky nik. Slovo beat má v doslovném překladu význam tlouci nebo tlučení, ale v běžné mluvě docela jiný význam. Beat, znamená spíš než být unaven, mít nervy nadranc, spíš než plnost a nasycenost naprostou prázdnotu. Stav odmítání všeho, co je nereálné. Schopnost rozumu vstřebat i přes překážky všechno kolem. Beatnik je ten, kdo se ocitl na dně své osobnosti a hledí nahoru.“ [30] Jack Kerouac vůdce a mluvčí tohoto hnutí, odvozoval slovo beat od beatitude, tedy od blaženosti. Všichni se ale shodují na tom, že mladí lidé, kteří se za beatniky považují, začínají jakoby od nuly. Nevěří v nic tradičního, hledají nové hodnoty a víru. Hledají odpovědi na různé palčivé otázky, hledají podněty a silné otřesy, které by potvrdily, že vůbec existují. Beatnici netvoří žádnou organizovanou skupinu a není to ani žádné společenské hnutí. Léčbu „nemoci století“ provádějí různými drogami a záchranu často vidí v živelnosti a různých nespoutaných činech. Jiní hledají řešení v náboženství, ať již jde o křesťanství, či o zen buddhismus. Hledají způsob, jak pochopit a smířit se se světem. Jejich životní styly se různí. Všichni však nesouhlasí s obrazem světa, ve kterém žijí a za který nechtějí nést odpovědnost. Po shození atomové bomby na Hirošimu ztratilo mnoho z nich víru v budoucnost. Reálná hrozba vodíkové pumy navozuje otázky po smyslu a stylu života. Toeplitz píše o světě, ve kterém bloudí zástupy osamělých.[31]

Po druhé světové válce se americká společnost marně snažila co nejrychleji zapomenout na to, co se stalo. Na krev, bomby a na celou válku. Morální prázdnotu pro nastávající generaci však jen upevnila další pokračování v Alžíru a ve Vietnamu. Mladí nevěří společnosti, která tyto události veřejně schvaluje. Beatnici se bouří proti starším generacím a obviňují je z toho, že svět je právě takový, jaký je. Jsou většinou anarchisté a neuznávají práci. Pracují jen do té míry, aby získali pár dolarů na živobytí. Peníze pro ně nemají jiný význam. Nejnutnější oblečení, alkohol, drogy, minimální obživa a byt jakýkoliv a kdekoliv. Nedbají o svůj zevnějšek a dělají všechno pro to, aby se lišili od všech ostatních.
Vzpoury beatniků mají různé podoby. Hledají vše, co je může vést k pocitům svobody nezávislosti a odlišnosti. Sexem, i mezi jedinci stejného pohlaví, lze dosáhnout bližšího poznání člověka a drogy dokáží stírat hranici mezi skutečnem a neskutečnem. Toulky, cestování a vandrování, touha splynout s přírodou, útěk pryč z velkoměst do širokých a nedohledných dálek.

30 Toeplitz, J. V Hollywoodu i mimo Hollywood. 1. vydání, Praha: Orbis, 1967, str.: 158

31 Toeplitz, J. V Hollywoodu i mimo Hollywood. 1. vydání, Praha: Orbis, 1967, str.: 158



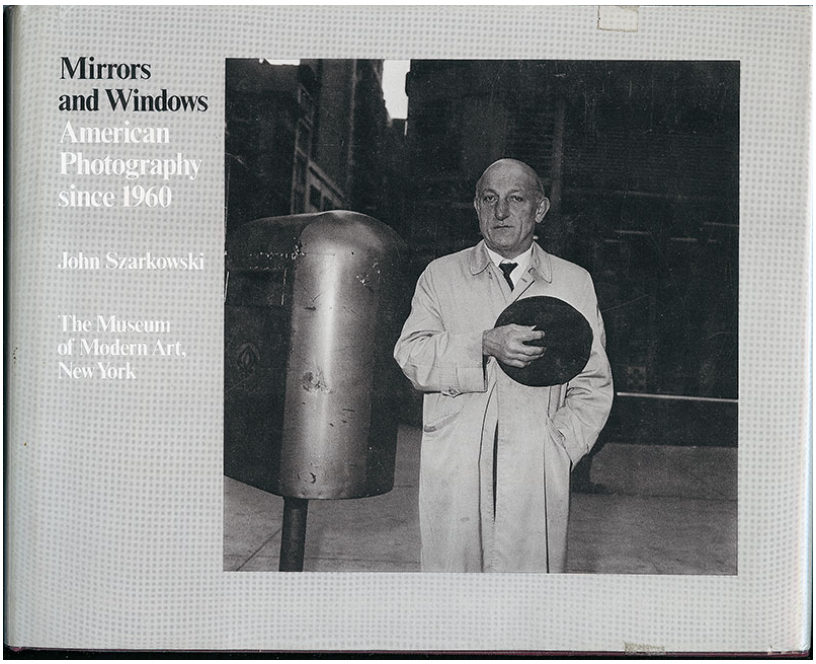
Obrázek 42 - Jack Kerouac, titulní strana románu Na cestě

Beatnickou biblí se stal Kerouacův román Na cestě (On the Road). Dalším nedotknutelným tvůrcem, stejně tak jako Kerouac, je pro beatniky i autor proslulé poémy Kvílení (Howl), básník Allen Ginsberg. Za spisovatele na pomezí mezi beatníky a hnutí hippies je považován Ken Kesey. V době jeho studií se zúčastnil dobrovolného oficiálního výzkumu, který zkoumal účinky drog jako je LSD. Inspiraci k napsání jeho prvního románu Vyhoďme ho z kola ven (1962) našel pod vlivem tohoto výzkumu ve kterém si připadal jako pokusný králík. Román byl zpracován jako divadelní hra, podle níž natočil režisér Miloš Forman oskarový film Přelet nad kukaččím hnízdem. [32]
Do určité míry sem zapadá i dílo Lawrence Ferlinghettiho, který se mezi beatníky pohyboval a pomáhal jim vydávat jejich knihy. Sám se mezi ně ale nikdy nepočítal.
Všude se objevuje motiv toulání se od západu na východ a naopak a všichni hledají odpovědi na základní otázky lidské existence a hledají smysl života. Nic již nestojí ani v cestě uvolněné sexuality a otevřené homosexuality.
Ne všichni beatnici mají stejné filozofické či umělecké zájmy. Někteří pouze přebírají vnější znaky a chodí oblečeni v dlouhých špinavých svetrech, muži se neholí a ženy nečešou.
Protestanská atmosféra podporuje primitivismus a nepřeje intelektualismu. Umělecké proudy, které přiznávají svou duchovní spřízněnost s beatniky, nejsou vyhroceny do krajností. Beatniky můžeme potkat v každém z padesáti států USA. Hlavními sídly beatniků byly New York v okolí Greenwich Village a San Francisco.

[32] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Ken_Kesey*

Vliv založení časopisu Aperture na americkou fotografii 50. let

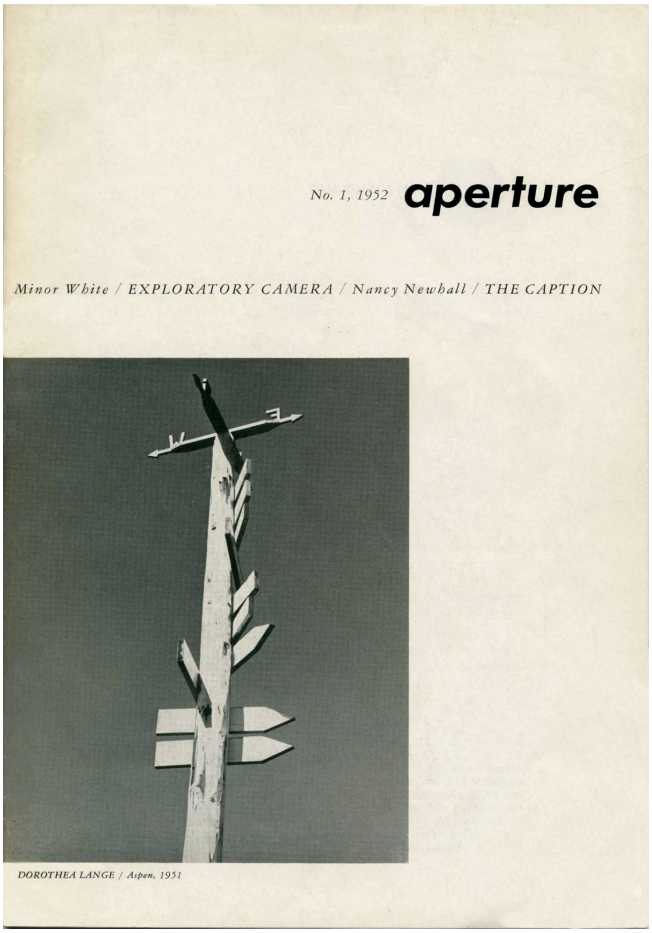
Na druhé straně byla v padesátých letech přetřásána kladná, humanistická vize fotožurnalistiky. Amerika padesátých let 20. století je často vzpomínána jako idylický svět předměstských domů s karavanem na příjezdové cestě, steaky prskající na grilu na terase a zbrusu novým televizním přijímačem v obývacím pokoji. Jestliže tento obrázek koresponduje s obrazem Ameriky hojně nabízeným ve fotografii a reklamě té doby, pak se zde nabízejí i další alternativní pohledy.



Obrázek 43 - John Szarkowski, titul knihy Zrcadla a okna

V doprovodné publikaci ke kontroverzní fotografické výstavě Zrcadla a okna (Mirrors And Windows) z roku 1978 John Szarkowski, vedoucí fotooddělení Muzea moderního umění v New Yorku tvrdil, že třemi nejdůležitějšími událostmi v americké fotografii 50. let bylo založení časopisu Aperture (1952), zorganizování výstavy Lidská rodina (The Family of Man, 1955) a vydání knihy Američané (Les Americanes, 1958, Francie a The Americans, 1959, USA) Roberta Franka. Tyto události byly nerozlučně spjaty. Lidská rodina zosobňovala populární fotografickou vnímavost, časopis Aperture a kniha Američané vznikly jako reakce na tuto vnímavost. A Aperture podporoval radikální vizi, která nakonec Frankovo dílo zpřístupnila Americe. [33]

[33] *Green, J., ed. Turner, P. American Photography in The 1950s. American Images: Photography 1945 - 1980. New York: Viking Penguin Inc., 1985, str.: 53*



Obrázek 44 - Titulní strana prvního čísla fotografického časopisu Aperture z roku 1952 s fotografií Dorothey Langeové

Tento časopis byl pro fotografii nové, důležité fórum. Pro fotografy tu byl nový časopis, sponzorovaný samotnými fotografy. Pravidelný příspěvek na číslo činil 4,5 dolaru a pro ty, kdo přispěli 25 dolary, byl přichystán dárek v podobě originálu podepsaného Anselem Adamsem - snímek dle fotografova výběru. Editorem a produkčním byl fotograf Minor White. Jak píše Jonathan Green ve své eseji, pod Whiteovým vedením se Aperture stal hybnou silou americké fotografie. Spojil dohromady jednotlivé tvůrce. Často publikoval odvážné snímky a provokoval svými texty. [34]

Whiteova potřeba transformovat materiální svět do snímků, které zároveň odrážejí osobní zkušenost, byla jedním z projevů celého hnutí. Básníci, romanopisci, malíři a performeři hledali umění, které by jim umožnilo předat svou osobní zkušenost, bezprostředně a intuitivně.

Čtvrtletník Aperture byl v 50. letech manifestem pro práci metaforických a expresionistických fotografů. Přestože byl skrz naskrz ovládán svým editorem, díky citlivě voleným esejům a fotografiím představoval alternativy populární fotografické estetice. Okruh čtenářů Aperture byl malý, ale čtvrtletník se stal prvním významným kritickým fórem fotografie od Stieglitzova Camera Worku. [35] Aperture byl jedním z mála časopisů 50. let, které přinesly Americe první signály, že se zapovrchem respektované kultury objevuje něco radikálního v myšlenkách a činech.

---

[34] *Badger, G. a Turner, P. From Humanism to Formalism. American Images: Photography 1945 - 1980. 1. vydání, New York: Viking Penguin Inc., 1985 str.: 20*

[35] *Green, J., ed. Turner, P. American Photography in The 1950s. American Images: Photography 1945 - 1980. 1. vydání, New York: Viking Penguin Inc., 1985, str.: 53*

Šedesátá léta a Nová dokumentární fotografie

60. léta byla definována jako léta médií. Ještě nikdy nebylo lidské oko vystaveno tolika vjemům - malovaným, tištěným, fotografovaným jak pohyblivým, tak stálým. Teprve v 60. letech se projevily síla a efekt moderní masové komunikace (publikace, film, TV, reklama, rádio, populární hudba). Západní společnost byla přesvědčena o novém systému znaků, symbolů a metafor. Amerika byla rozdělena mezi ty, kteří vyrostli s tradičními předválečnými hodnotami, a ty, kteří dospívali pod vlivem nových médií.
Celé toto vytváření mýtů mohlo jen stěží uniknout pozornosti umělců, zejména když jedna z hlavních otázek před začátkem 60. let byla: Co se bude dít po abstraktním expresionismu? Tak mezi jinými přišel i pop - art. Umění, které přímo reagovalo na rozvoj médií a nyní recyklovalo mnohé ze starých témat amerického umění.
Fotografie, jak ve výtvarných dílech jako u Warhola a Rauschenberga, tak sama o sobě v novinách a časopisech, se stala jednou z nejvlivnějších ikon dekády. Objevuje se například Warholova Marilyn. Překvapivé bylo zveřejnění fotografie - Poprava podezřelého vůdce Vietkongu od Eddieho Adamse. A vedle toho jsou důležitými fotografiemi tohoto období i ty, které odrážejí sociální transformaci Jihu, jako například African American Freedom Riders, kteří, doprovázení bílými, testovali federální zákony zajišťující integraci ve veřejné dopravě a dalších dříve oddělených místech. Pochod ve Washingtonu v roce 1963, bomba nastražená Ku Klux Klanem v Birminghamu o měsíc později, bourání tradic a hranice ve školách - všechny tyto traumatizující události byly fotografy prezentovány v časopisech a novinách, které tak upevňovaly názor veřejnosti. [36]



Obrázek 45 - Eddie Adams, Saigon, Poprava, 1968

[36] *Orvell, M. American Photography. 1. vydání, Oxford University Press, 2003. s. 128 - 129*



Obrázek 46 - Eddie Adams, kontaktní kopie negativu ukazující vznik předchozího snímku

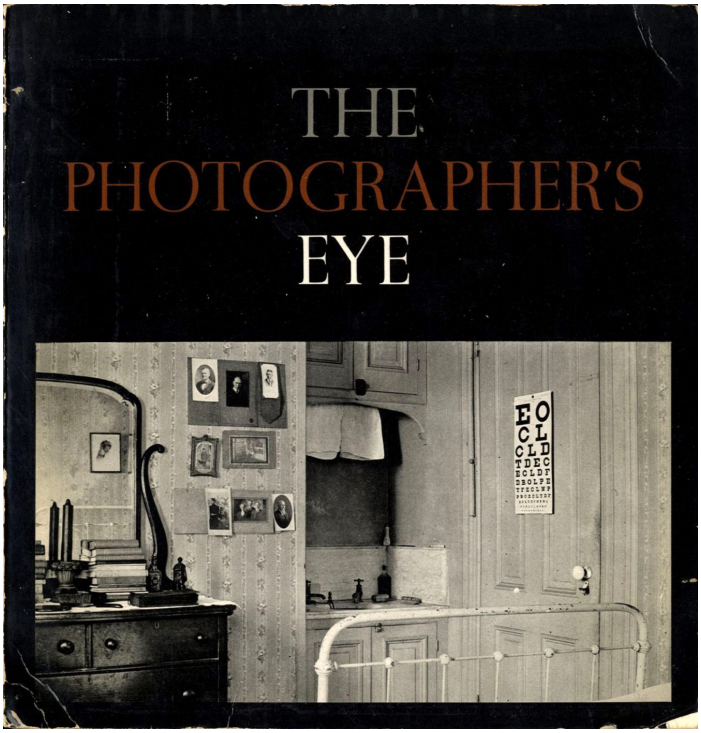
Poprvé byl náš kontakt s tímto světem vizuální. Psané slovo bylo na ústupu. Každý traumatický zážitek 60. let byl viditelný, někdy ještě podpořen televizí. Každá dekáda tohoto století vyprodukovala svoje dokumentární fotografie událostí, ale nikdy dřív než v 60. letech se nezdály tak mocné nebo tak osobní. Tyto fotografie se v nás zakořeňují pevněji než pohyblivé obrázky televize. V 60. letech fotografie lidi v jejich obývacích pokojích přesvědčila, že existuje mnoho pravd, mnoho realit. [37]
Když postarší Edward Steichen přestal šéfovat oddělení fotografie Muzea moderního umění v New Yorku, jeho následovníkem se stal John Szarkowski. To bylo významné rozhodnutí pro celá 60. a 70. léta americké fotografie. Od toho data byl Szarkowski hlavním kurátorem americké fotografie.

Jedny z jeho největších kurátorských počinů byly výstava a kniha Oko fotografa (The Photographer's Eye, 1966). Nevybral si jako téma nic menšího než samotné estetické parametry média - jak fotografie vypadají a proč tak vypadají - a hned dal najevo, že to pro tradiční pojetí humanistické dokumentární fotografie bude výstava výzvou. [38] Představil zde takové mistry dokumentární fotografie, jakými byli André Kertész, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Robert Frank, Garry Winogrand nebo Lee Friedlander.

---

[37] Badger, G. a Turner, P. From Humanism to Formalism. American Images: Photography 1945 - 1980. 1. vydání, New York: Viking Penguin Inc., 1985, s. 16

[38] Szarkowski, J. The Photographer's Eye. 3. vydání, The Museum of Modern Art, New York: 2007, úvodní text



Obrázek 47 - John Szarkowski, 1. vydání knihy k výstavě Oko fotografa, 1966

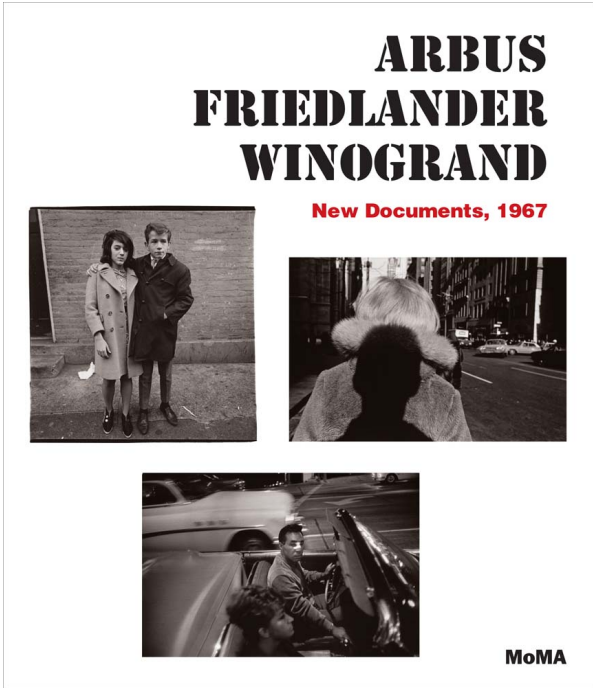
Přestože na výstavě byly obsaženy i evropské fotografie, fotografovo oko - oko toho, který fotografie vybíral, bylo hlavně americké.
V roce 1966 vznikl nový termín - fotografové sociální krajiny. Garry Winogrand a Lee Friedlander patřili mezi tvůrcue, kteří se představili na výstavě Dvanáct fotografů americké sociální krajiny (Twelve Photographers of the American Social Landscape).



Obrázek 48 - obálka knihy Dvanáct fotografů americké sociální krajiny 1966

V roce 1967 představil Szarkowski jednu z nejkontroverznějších výstav dekády. Nové dokumenty (New Documents), jak se výstava jmenovala, představily dosud nezmámé Lee Friedlandera a Garyho Winogranda a byly prvním veřejnou prezentací pro newyorskou fotografku Dianu Arbusovou. Ve svém úvodu k výstavě Szarkowski potvrdil svůj záměr:

„V poslední dekádě přivedla nová generace fotografů dokumentární přístup k více osobním závěrům. Jejich záměrem nebylo reformovat život, ale poznat ho. Jejich práce vyzrazuje sympatie - téměř zápal - pro nedokonalosti a slabiny společnosti. Mají rádi skutečný svět, přes jeho terory, jako zdroj veškeré fascinace a údivu. Co mají společného, je víra, že to naše prostředí opravdu stojí za to, abychom si jej prohlédli a také mají odvahu na něj nahlížet s minimálním teoretizováním.“ [39]



Obrázek 49 - Katalog k výstavě Nové Dokumenty vyšel nákladem MoMA v New Yorku až k padesátiletému výročí této výstavy v roce 2017

[39] *Badger, G. a Turner, P. From Humanism to Formalism. American Images: Photography 1945 - 1980. 1. vydání, New York: Viking Penguin Inc., 1985, s. 18*

Propojení americké fotografie a filmu

Vliv „rozhněvaných“ na fotografické a filmové umění je velký. Najdeme hodně příkladů, ve kterých fotografové načas, nebo nadobro opouštějí fotografickou tvorbu a věnují se nadále tvorbě filmové. Významnými představiteli avantgardního filmu se z fotografů Newyorské školy fotografie stali Robert Frank a William Klein. Kromě nich se filmem zabývali i Hellen Levittová, Louis Faurer, Ted Croner, Bruce Davidson a Don Donaghy. [40] Franka přestala fotografie uspokojovat intelektuálně. Začal hledat sám sebe prostřednictvím osobních reflexí. Film mu v tomto směru velmi vyhovoval. Podle Franka je film daleko komplikovanější, více brutální a méně romantické médium než fotografie. Sám říká:
„Pokračuji v tom, abych se rozhlížel kolem sebe, ale už nejsem osamoceným pozorovatelem, který se odvrací po cvaknutí spouště. Místo toho zkouším rekapitulovat to, co jsem viděl a co jsem slyšel a co cítím. Zde není rozhodujícího okamžiku, musím udělat všechno, abych zachytil to, co se děje před objektivem, ... Jaká je to dřina, než je dílo uděláno!“ [41]
Bouřlivá atmosféra počátku šedesátých let vytvářela bohatou směs nových alternativních postupů a do té doby nevídané překračování a propojování různých uměleckých médií, z nichž se vynořil nový žánr, známý jako undegroundový film. Centrem tohoto žánru byl New York a jeho počátky jsou spojovány s beatnickými filmy.
Na konci šedesátých let s koncem cenzurních zákonů došlo ke slábnutí a rozpadu tohoto hnutí. Undergroundový film se vyvíjel a byl ovlivňován současně uměním akce (performance), happeningy, pop-artem, Fluxusem, alternativním divadlem, rockovou hudbou a tancem, stejně jako hnutím za rozvoj nových občanských práv či legalizaci halucinogenních drog. Tvorba filmů měla povahu improvizace a performance. Stejně jako ve výtvarném umění šlo především o sdělení a o jeho intenzitu, kde se účinku podřizovala forma. Její dokonalost nebyla nejvyšší metou. Šlo především o bezprostřední prožitek.
Mezi lety 1962 - 1966 skupina umělců, básníků, muzikantů, spisovatelů a vědců, např. Nam June Paik, Yoko Ono, Paul Sharits, George Brecht, George Maciunas, Robert Watts a Mieko (Chieko) Shiomi, vytvořili čtyřicet krátkých Fluxfilmů, experimentálních konceptuálních děl, často zaměřených na individuální performanci.
Všechny tvůrce spojovala nenávist k Hollywoodu a nechuť k oficiálnímu kalifornskému filmovému průmyslu. V roce 1962 se Jonas Mekas, Stan Brakhage, Shirley a další spojili a vytvořili společnost Filmmaker’s Cooperative, která nahradila Amos Vogel’s Cinema 16. Ta byla jedinečná v přijímání a distribuci všech alternativních filmů. Tak jako se performance a happeningy konaly v alternativních prostorech, tak Mekas promítal nezávislé, undergroundové filmy v různých malých kinech v New Yorku. Jonas Mekas začal organizovat v New Yorku nezávislé tvůrce tak, aby vznikla konkurence Hollywoodu. Všichni „rozhněvaní“ zde měli stejná práva a nikdo je nedělil do žádných škatulek. Pokusy vytvořit takovou společnou dílnu však zůstaly jen plánem. Všichni pracovali na vlastní pěst. V mnoha filmech jejich tvůrci vědomě a záměrně přejímají jednoduchá schémata, klišé Hollywoodské kinematografie, aby s nimi polemizovali a současně revoltovali proti nim.

---

[40] V této práci ale nebudu odbočovat k rozboru žádných filmů. O nich již bylo napsáno několik teoretických prací. Za všechny jmenuji alespoň magisterskou diplomovou práci ITF Václava Petáka Vztah filmu a fotografie ve 20 století. http://www.itf.cz/studenti/petak.pdf

[41] Jarcovjáková, Libuše, Robert Frank. Závěrečná teoretická práce, Praha: FAMU, 1982, str.: 39

Hledání subjektivity ve fotografii

Vyčlenit a oddělit samostatnou skupinu subjektivně dokumentární fotografie, které věnuji jádro této práce, jednoduše nejde. Pokud se zaměřím na význam slova subjektivní dojdu ke zjednodušenému závěru, že se jedná o něco osobního, ovlivněného individuálním vnímáním, postojem, přáním, či míněním. Spojením se slovem dokumentární ale definuji, že fotografie vznikly na základě reality. Pro tuto těžko definovatelnou hranici lze jen stěží určit přesný počátek subjektivně dokumentární fotografie. Můžu za něj považovat Niépceovu heliografii pohledu na dvůr (kolem 1826)? Nebo za tento počátek označím moment, kdy si Riss uvědomil, že objektivita fotografie může postrádat komunikační účinek a že dosáhne dramatického účinku i když nebude fotografovat pouze nalezenou scénu? Nebo za počátek subjektivně dokumentární fotografie označím Walkera Evanse, který svým osobitým stylem společnosti jen nenastavoval zrcadlo, ale svými fotografiemi vzbuzoval otázky a inspiroval tak Roberta Franka či Diane Arbusovou. Mohl bych pokračovat v těchto úvahách, ale objektivního - přesně definovatelného hodnocení bych se nedobral. Nejdůležitější etapou pro mne je období od konce II. světové války do 60. let minulého století. Tato doba je velmi důležitým mezníkem v dějinách fotografie.

V následujících kapitole rozdělím tvorbu těch nejdůležitějších fotografů do skupin, podle toho, co podle mne odlišuje tato díla od ostatních. Fotografie většiny z nich by se zajisté daly zařadit do několika kapitol současně. Přesto se pokusím díky tomuto, možná netradičnímu dělení dospět k rozboru jednotlivých principů. Dokonalé dílo (nejen fotografické) má ideálně vyváženou formu a obsah. V dějinách dokumentární fotografie to byly určitě nejprve obsahové prvky, kterými se od sebe jednotlivé snímky odlišovaly. Dokumentární fotografie nám znázorňují vzdálená nebo nebezpečná místa, zavedou nás mezi lidi různých sociálních a kulturních vrstev nebo do uzavřených komunit. Můžeme se tak pomocí fotografie dostat do prostředí věznic, blázinců, uprchlických táborů, špinavých barů a hospod, nebo na krásná a exotická místa na druhé straně naší planety. Naopak fotografie mohou přiblížit intimitu soukromí každého z nás.

Dobré téma tak beru jako základní stavební kámen pro vznik kvalitní dokumentární fotografie. Ale jen tyto obsahové předpoklady nestačí. Naopak, například exotika je při naší tvorbě velmi nebezpečná, lehko se k ní sklouzne a mnoho fotografů končí svou práci pouze u ní.

Genius loci



Obrázek 50 - Alfred Stieglitz, Dolní Manhattan, 1911

Pojem Genius loci byl v historii bůžek, nebo duch, který ochraňoval určité místo. Dnes je tento pojem chápán jako určitá specifická atmosféra konkrétního místa. Některá města mají tuto atmosféru velmi silnou. Stejně jako má ducha místa třeba Praha či Paříž, má jej i většina amerických měst.
New York fotografovalo už mnoho milionů lidí. Ale dostat se mezi ty nejlepší z fotografů New Yorku umožní právě subjektivní přístup. Vyfotografovat město tak jak to před ním nikdo neudělal.
Důležité místo v uměleckém světě začala naplno fotografie zaujímat až na počátku dvacátého století. Zasloužil se o to bezesporu Alfred Stieglitz, (1864 - 1964) který byl redaktorem časopisů Camera Notes a American Amateur Photographer. Sám později vydával časopis Camera Work. Zasloužil se o založení spolku Fotosecese (1902) sdružujícího na 120 fotografů. [42] S tímto spolkem byla úzce spjata i Stieglitzova výstavní síň Malé galerie Fotosecese později zvaná pouze podle čísla domu Galerie 291. Prosazoval secesní piktorialismus. Fotografii považoval za samostatný umělecký obor, podobně jako bylo například malířství, či sochařství. Toto přesvědčení si přivezl z Německa, kde studoval techniku a chemii. Redigoval fotografické časopisy, především Camera Work. Přiblížil

[42] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Alfred_Stieglitz*

Američanům nejen fotografii, ale i moderní umění, především malířství. Sám Stieglitz prosazoval názor:

„Fotografové se musí přestat stydět dělat fotografie, které vypadají jako fotografie." [43]

Ve svých tonálně bohatých ušlechtilých tiscích dosahoval své osobité subjektivity do té doby ve fotografii moc nepoužívanými obrazovými prvky jako byla pára, déšť, či sníh. Do fotografií nikdy nezasahoval, raději čekal, až bude vše v rovnováze. Dokázal, že přímá a dodatečně neupravená fotografie může být prostředku subjektivního vyjádření autora.



Obrázek 51 - Alfred Stieglitz, The Terminal New York 1893

Ve vyšším věku se přestal za fotografiemi New Yorku „honit" po ulicích a fotografoval jej z okna svého ateliéru (From My Window). I v tomto souboru dosáhl virtuózní kompozice, kterou zdůraznil geometrické formy velkoměsta.

[43] *Mrázková, Daniela, Příběh fotografie, Mladá Fronta, 1986, str. 42*



Obrázek 52 - Alfréd Stiglitz, New York z okna Galerie

Americký Čech Drahomír Josef Růžička (1870 - 1960) byl povoláním lékař, ale proslul jako fotograf. V Americe se scházeli s přáteli a debatovali o fotografii. Jedním z nich byl i Edward Steichen. Napadlo je, že by bylo pěkné, kdyby jich bylo ještě víc. Spolu s Clarencem Hudsonem Whitem založili organizaci, která měla soustřeďovat všechny zájemce o uměleckou fotografii. V roce 1916 tak vznikl spolek Piktorialističtí fotografové Ameriky (Pictorial Photographers of America).



Obrázek 53 - Drahomír Josef Růžička, Manhattan fotografovaný 1938 a 1948. Tato dvojice ukazuje, že toto místo Růžičku fotograficky přitahovalo více než deset let.

Růžička se stal známým díky fotografiím městské krajiny a architektury New Yorku. Od roku 1918 svou rodnou zem často navštěvoval a seznamoval české fotografy se současnou americkou fotografií, která se již odchýlila od ušlechtilých tisků. Růžičkova tvorba spolu s ukázkami tvorby amerických fotografů byla jedním z důležitých okamžiků fotografického dění v českých zemích na počátku dvacátých let. Prosazoval stylovou čistotu puristického piktorialismu. Fotografové z tohoto okruhu dělali čistou fotografii bez zásahů do negativu či pozitivu. Díky technice, která dokázala reprodukovat množství světelných valérů se pohyboval v mezích romantického impresionismu. Tento romantický přístup, spojený s pohledem na americké „technické" velkoměsto tvoří to nejpodstatnější v jeho tvorbě. Nefotografoval ale jen v New Yorku, průběžně fotografoval i Prahu a jiná česká i evropská města s jejich obyvateli. Dodnes je D. J. Růžička považován za jednoho ze zakladatelů české moderní fotografie.

„Člověk nemůže počítat s tím, že se požene k něčemu, co vidí poprvé, stiskne spoušť a odejde s mistrovským dílem. Je třeba znát všechny možné úhly záběru, všechny nálady… pakliže chce dosáhnout něčeho jiného dneškem poškrábat povrch." [44]



Obrázek 54 - Drahomír Josef Růžička, Jitro v New Yorku, 1925

Fotografka Berenice Abbottová (1898 - 1991) propojila ve třicátých letech dokumentární tradici s vlivy modernismu let dvacátých. Do Greenwich Village v New Yorku přišla z amerického Středozápadu kolem roku 1920. Setkala se zde se skupinou bohémských spisovatelů a umělců, jako například Malcolma Cowleye, Kennetha Burkeho a Djunu Barnes,

[44] *Moucha, Josef, Drahomír Josef Růžička - Newyorská imprese, http://www.sudek - atelier.cz/*

a také s dadaisty Marcelem Duchampem a Manem Rayem. Abbottová se snažila uniknout americkému spotřebnímu životu, a proto v roce 1921 odešla do Paříže, kde hledala práci a stala se fotografickou asistentkou Man Raye, který zde měl vyhlášené portrétní studio. Během následujících let Abbottová, která zpočátku nevěděla o fotografii vůbec nic (což bylo Man Rayovým prvním požadavkem), občas pořizovala vlastní portréty předních evropských umělců a intelektuálů. V Paříži se Abbottová také setkala s Man Rayovým sousedem, francouzským fotografem Eugènem Atgetem, jehož archiv scén z pařížských ulic, shromažďovaný po mnoho let, ji fascinoval. Atget zachycoval reálný svět, ve všech jeho detailech, a právě to Abbottovou zasáhlo nejvíce. Po osmi letech v Paříži se Abbottová vrátila do New Yorku s předsevzetím udělat pro město to, co udělal Atget pro Paříž. Abbottová připravila plán, který plnila následující desetiletí - fotografovat New York City, všech pět jeho částí, ale hlavně Manhattan. V letech 1935 - 1939 získala podporu Works Progress Administration. Podařilo se jí zdokumentovat období v historii New Yorku, kdy byly oblasti z 19. století rychle zastíněny obrovskými mrakodrapy. Berenice Abbottová dokázala ve svých fotografiích zachytit paralelně vedle sebe existující jevy a změny ve velikém městě. V New Yorku se v té době kde se prolíná staré s novým, moderní architektura s historickou, střed města zalidněný chodci spolu s vylidněnými ulicemi okrajových čtvrtí. Tak vzniklla její kniha Měnící se New York (Changing New York, 1939), která dokumentuje tento vývoj. Veškeré její fotografie jsou snadno čitelné, mají jednochou kompotzici a formu po vzoru Atgeta.



Obrázek 55 - Berenice Abbott, první vydání knihy Changing New York, 1939

Ve Spojených státech získala přední místo mezi fotoreportéry ambiciózní americká fotografka a spoluzakladatelka týdeníku Life Margaret Bourkeová-Whiteová (1904 - 1971). Byla jednou z prvních válečných fotografek. Před tím, než se plně začala věnovat sociální fotografii pro FSA, specializovala se na studie průmyslových budov a fotografii architektury. Pro své fotografie, jak se sociální, tak s městskou tématikou, hledala neobvyklé pohledy. V letech 1929 a 1930 fotografovala stavbu Newyorské budovy Chrysler.



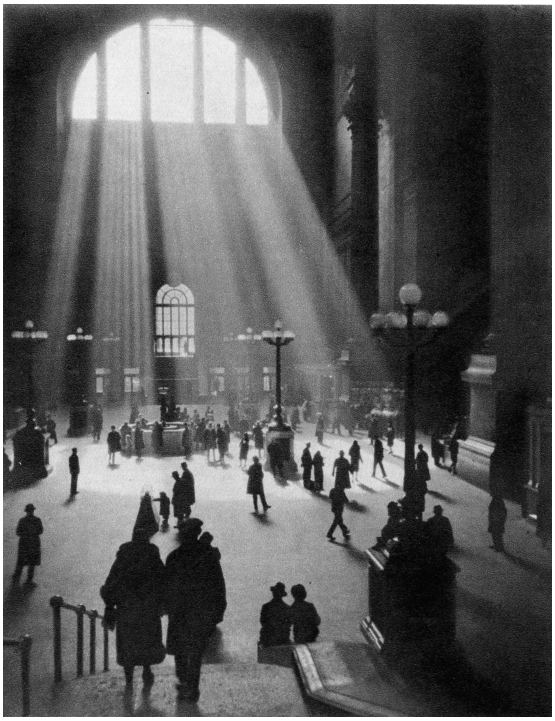
Obrázek 56 - Margaret Bourke-Whiteová, Chrysler Building, 1930 a fotografie Oskara Graubnera s Margaret Bourke-Whiteovou při práci

Jako válečná fotografka v korejské válce často používala místo stativu vrtulník. V té době (1952) pro časopis Life stejným způsobem fotografovala americký symbol - sochu svobody tváří v tvář. [45]



Obrázek 57 - Margaret Bourke-Whiteová, Socha Svobody, New York, 1952

[45] *Rubin, Susan Goldman, Margaret Bourke-White, Abrams, 1999*





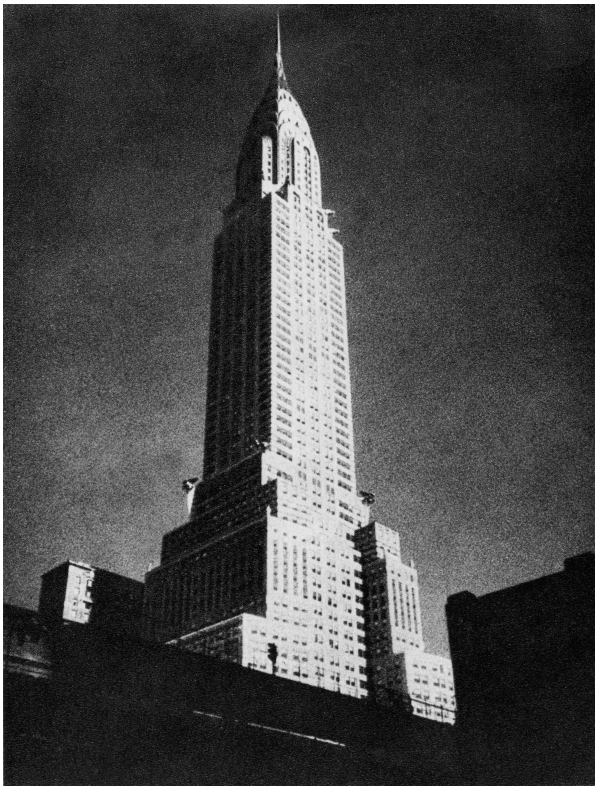


Obrázek 58 - Alfréd Stieglitz, Grand Central Station, 1937 - dole

Obrázek 59 - Drahomír Josef Růžička, Pensylvánské nádraží, 1926 - vlevo nahoře

Obrázek 60 - Berenice Abbott, Grand Centarl Station, rok neuveden - vpravo nahoře






Obrázek 61 - Manhattan, Berenice Abbott,vlevo nahoře, Margaret Bourke-Whiteová, Chrysler Building 1930, vpravo nahoře, Drahomír Josef Růžička, Chrysler Building, 1934, vlevo dole, Alfred Stieglitz, pohled z okna ateliéru na Mahhattan, vpravo dole



Obrázek 62 - Walker Evans, Okna na Wall Street, 1929 vlevo a vpravo Brooklynský most, New York, 1929

Touha po senzaci

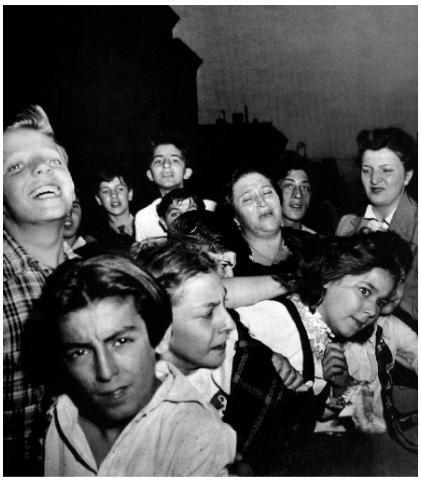


Obrázek 63 - Weegee, Carles Sodokoff a Arthur Weber si zakrývají tváře, 27. ledna 1942

Senzací rozumíme překvapení, vzrušení či údiv nad něčím neobvyklým. Vytrhne nás z každodenních stereotypů. Kdo z nás to nemá rád? Fotografie má tu vlastnost, že dokáže překvapit něčím neobvyklým. Námětem, nezvyklým pohledem či formální stránkou. Na senzacích je založen dnešní bulvár. O senzacích se často mluví, dobře se pamatují.
Po 2. světové válce našla fotografie velký prostor v obrazových časopisech. Týdeníky a měsíčníky Life, Look, See, Click, American Weekly, National Geographic a další poskytovaly pro fotografické reportáže stále více místa. Psané slovo tak pouze doprovázelo obraz. Souviselo to především s uspěchanou dobou, s tím že málokdo chtěl číst několikastránkové články. Přesto chtěli být čtenáři informováni o důležitých událostech. Kromě aktuálního a politického dění byl zachycován i běžný každodenní život. Ovšem i mezi tradičními, novinářskými, „senzačními" fotografiemi se nacházely snímky přesahující běžný rámec tohoto druhu fotografie.
Takové práce jsou spojovány především se jménem Arthura Felliga (1899 - 1968), známého pod jménem Weegee. Jeho životní příběh byl neklidný a vzrušující. Ve svých fotografiích představoval méně než optimistický pohled na americký život. Jeho snímky byly primárně určeny pro bulvární noviny.
Sám Weegee se mezi jinými fotografy té doby označil za achetypálního rodilého Newyorčana. [46] A v tomto duchu považoval Manhattan v celé jeho různorodosti a bohatosti poněkud sebevědomě za jakousi svou provincii. Jako nezávislý fotograf, působící na volné

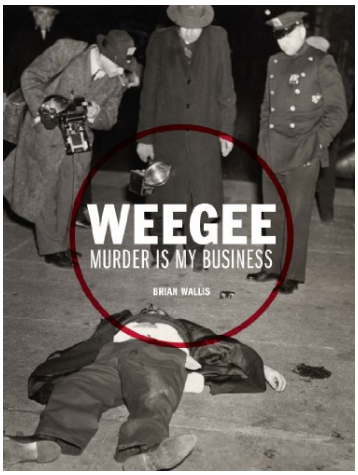
[46] *Weegee. An Autobiography. New York: Da Capo, 1975*

noze se stal postupně fotografem zločinů, nehod, neštěstí a lidské zvědavosti. V této úloze pracoval pro deníky jako New York Daily News. Objevil se kdekoliv, kde byl nějaký rozruch. Byl u všeho, co se tehdy na ulici dělo. Weegee mohl skončit jen jako obyčejný přížívník na neštěstí druhých, ale on dokázal tuto roli změnit a právě to ho zařadilo mezi jakéhosi vševědoucí kronikáře, patrně bez zvláštních předsudků nebo iluzí o tom, co sám zachycuje i o světě v němž žije.



Obrázek 64 - Weegee, Jejich první vražda, 1941

V jeho fotografiích nalézáme strohost, úsečnost, ale také nevšední, pozoruhodnou důvěrnost. Tak vznikly a vypadaly také jeho snímky módy pro Vogue. Vřava, shluk a shon pro něj byly nositeli newyorského života. Náplní jeho práce bylo velmi často zaznamenávat kalamity, ale nikdy nelitovat, nevyjadřovat soucit těm, kteří trpí. Obyvatelé, kterým shořel dům či byt, nebo ti, co jsou zavražděni či poškozeni při nějaké nehodě nebo neštěstí - Weegee prezentuje tyto scény právě jen jako nešťastné náhody či osud, a nikoliv jako důsledek podmínek, za které by měla okolní společnost nést odpovědnost. [47]
Na začátku čtyřicátých let umělecké a fotografické instituce uznaly Weegeeho práci jako dílo, které obnášelo daleko významnější výpověď než jen jako reportáže o skandálech či neštěstích. Působil ve Fotolize a vytvořil dílo nazvané Vražda je má práce (Murder is my Business, 1941).



Obrázek 65 - Titulní stana Weegeeho knihy Vražda je má práce, pozdější vydání, Brian Wallis, New York, 2013

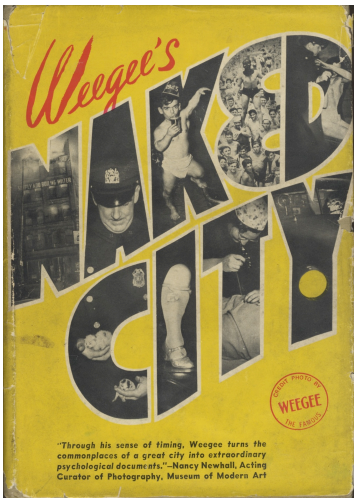
[47] *Barth, M. Weegee's World. 1. anglické vydání, New York: Bulfinch, 1998*

Muzeum moderního umění v New Yorku vystavilo v roce 1943 jeho fotografie na výstavě nazvané Akční fotografie.
Weegeeho fotografie v době jejich vzniku daleko překročily požadavky i zájem jakéhokoliv redaktora či vydavatele. Často se dostal k nezvyklým a dramatickým událostem a scénám s mrtvolami po přestřelkách. Vrazi z podsvětí byli jeho hlavními tématy a to bylo zcela v protikladu k ideím Jacoba Riise. Stal se hlavní osobností v zachycování nepředvídaných událostí a zmatků, jež přinášel život ve městě. A tak Weegee založil své téma New Yorku na záběrech senzačních událostí, policejních vězňů, opilců, operních večírků, shromáždění vlastenců a shrnul vše na téma lidské komedie tváří a gest. Město pro něj bylo jako šílená striptýzová show. Většinou ho ale více zajímaly reakce přítomných lidí, než samotné šokující události

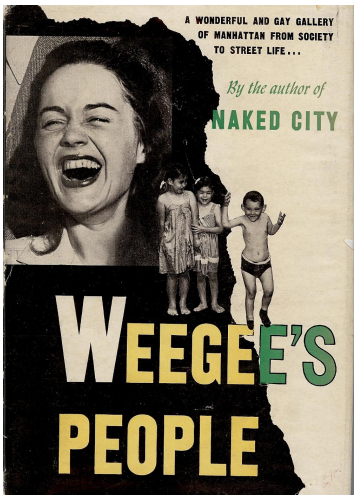


Obrázek 66 - Weegee, Coney Island v poledne, sobota 5. června 1942

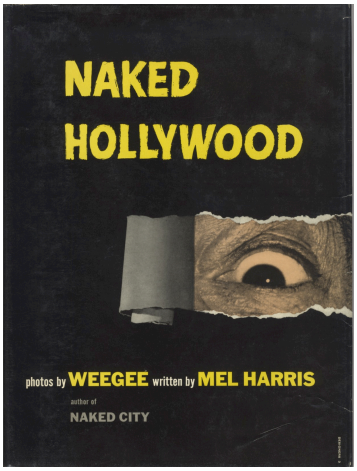
V roce 1945 vyšla jeho kniha, Obnažené město (Naked City). Postupem času se stala knihou, která zásadně ovlivnila několik generací fotografů. [48]



Obrázek 67 - Arthur Fellig - Weegee, titulní strana prvního vydání knihy Obnažené město, 1945



Obrázek 68 - Arthur Fellig - Weegee, titulní strana prvního vydání knihy Weegeeho lidé, 1946



Obrázek 69 - Arthur Fellig - Weegee, titulní strana prvního vydání knihy Obnažený Hollywood, 1953

---

[48] Při psaní této práce se mi podařilo získat tuto knihu v původním vydání a přiznávám, že rozdíl mezi moderními reprinty a touto knihou je asi jako vidět fotografii na internetu nebo v originále.

Kniha Obnažené město přinesla Weegeemu pozornost a uznání. Dalším rokem pokračuje ve své publikační činnosti a vydává knihu Weegeeho lidé (Weegee's People). Podle knihy Obnažené město v roce 1948 natočil dvacetiminutový šesnáctimilimetrový film Weegee's New York. Po jeho dokončení odjel do Hollywoodu a horlivě usiloval aby se proslavil. Tady vznikla jeho další kniha Obnažený Hollywood (Naked Hollywood, 1953), která demaskuje mýtus tohoto pomyslného střediska slávy. Daleko od New Yorku, svého zdroje, místa svého původu, se ale jeho talent rychle ztratil. Ve své autobiografii Weegee líčí příběh, který vypovídá o jeho rozčarování ze soukolí „amerického stroje na slávu" [49].
Především pro podobné motivy a typy fotografovaných jedinců stojících na okraji společnosti je Weegeeho dílo v mnoha směrech srovnatelné s tvorbou Diane Arbusové. Weegee však zůstává povrchnější a z fotografií cítíme více touhu po senzaci než z fotografií Arbusové. Té se věnuji v dalších kapitolách.



Obrázek 70 - Weegee, Klaun, New York, 1943 (vlevo) Diane Arbusová, Mexický trpaslík v jeho hotelovém pokoji, New York, 1970 (vpravo)

Samostatným tématem byly pro Weegeeho pláže na Coney Islandu. Shromáždil se zde velký počet lidí. Nešlo o žádný občanský mítink, ale postávající skrumáž postav, směsici různých těl různého věku. Pro tento jediný moment lidé pózovali pro společnou fotografii. Skrze kontakt s těmi v popředí, Weegee vytvořil zdání, jakoby celá pestrá skupina, která se táhne a zaplňuje prostor stovky metrů dlouhý až k parašutistické věži v pozadí, tvořila jeho širokou rodinu. Na Coney Islandu Weegee odkrývá New York čtyřicátých let minulého století.

49 Weegee. An Autobiography. New York: Da Capo, 1975

Být součástí prostředí



Obrázek 71 - Robert Frank, Pohřeb vojáka, Jižní Karolína, 1955

Jedním z nejdůležitějších pravidel pro dobrou subjektivní fotografii je být blízko. Splynout s prostředím a nebát se fotografovat z malé vzdálenosti. To je princip, jak diváka nejlépe vtáhnout do děje. Američtí dokumentární fotografové jako byli William Klein či Robert Frank využívali pohotové kinofilmové přístroje se širokoúhlými objektivy, které jim umožňovali dostat se při fotografování co nejblíže. William Klein vynikal neuvěřitelným talentem dostat se s fotoaparátem přímo do centra děje. Srovnání tvorby Franka s Kleinem je velmi zajímavé. Oba občas fotografovali na stejných místech ve stejnou dobu. Každý osobitě, každý jinak. Kleina podrobně představím v následující kapitole.



Obrázek 72 - Robert Frank, Yom Kippur - East River, New York, Američané, 1958 (nahoře) William Klein, z knihy New York 1954 - 1955 (dole)

Robert Frank

Významnou postavou americké dokumentární fotografie minulého století je Robert Frank (1924). Frank vědomě překračoval pravidla „dobré“ fotografie. Fotografoval v protisvětle, využíval pohybovou neostrost a místa hlubokých nekreslících černých stínů. Upřednostňoval kompozici mimo střed a občas nachýlený horizont. Určitě se k jeho fotografiím vrátím i v dalších kapitolách, ale právě on je pro mne základním kanenem této kapitoly. Frankovým přínosem - stejně jako o půl století dříve u Stieglitze - bylo, že znovu oživil americkou fotografii po evropském způsobu. Přinesl do fotografie Kerouacovu definici nové americké poezie:

„Je to disciplína, která vypichuje věci rovnou, čistě, konkrétně, žádné abstrakce nebo vysvětlování.“ [50]

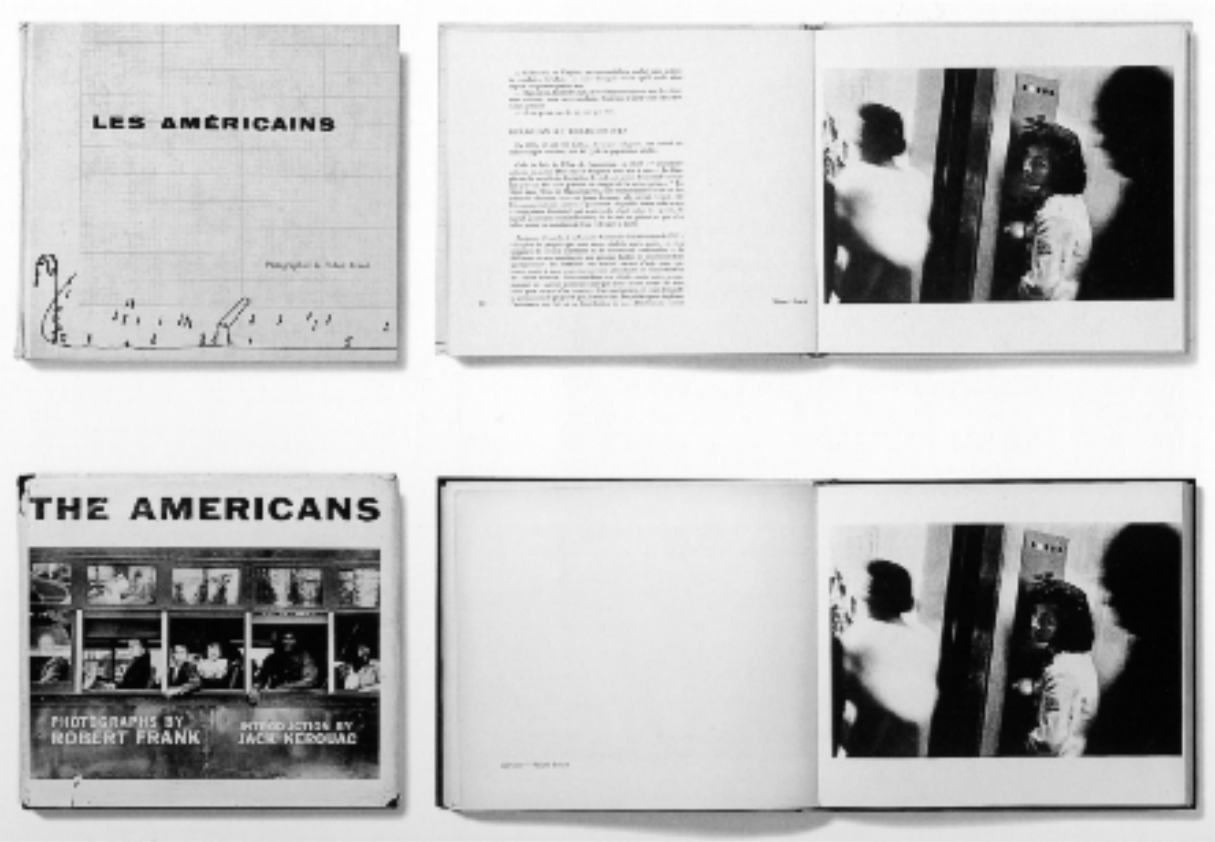
Narodil se ve švýcarském Curychu v roce 1924. Po lyceu se v roce 1941 začal učit ve fotografickém ateliéru. Byl silně ovlivněn fotografiemi z časopisů Zürcher Illustrierte a zvláště pak měsíčníkem Du. Po vyučení pracoval v největším basilejském ateliéru. V této době vytvořil 40 fotografií různých žánrů, které nazval jednoduše 40 Fotos. Ovlivněn Wernerem Bischofem se v roce 1946 vypravil na cestu po válkou zničené Evropě. Fotografie, které zde vznikly, publikoval v časopise Du. V Evropě se Frank necítil svobodný a připadal si velmi omezený. Východiskem pro něj bylo odjet ze šovinistického Švýcarska do svobodné Ameriky. Do Ameriky přijel v březnu 1947 a o měsíc později se seznámil a Alexeyem Brodovitchem a získal práci v Harper’s Bazaaru. Pro tento časopis a pro Junior Bazaar pracoval až do roku 1951. Fotografoval v Peru a Bolívii a později pracoval na reportážích v Evropě, především v Anglii a Španělsku.



Obrázek 73 - Robert Frank, Létající muž, 1948

[50] *Green, J. 1984. American Photography: A Critical History 1945 to the Present. 1. vydání, New York: Abrams, 1984, str. 90*

V roce 1955 Frank pracoval na projektu podporovaném Guggenheimovou nadací, který měl ukázat radikálně odlišný pohled na Ameriku a svět. Frankovy fotografie - pořízené během cest skrz Spojené státy v letech 1955 a 1956 - se staly nejvlivnějším dílem celé poválečné periody, co se týče dopadu na fotografy, umělce a spisovatele. Během dvouleté cesty nafotografoval téměř 28 000 snímků. (767 kinofilmů) [51]



Obrázek 74 - Robert Frank, první vydání knihy Američané ve Francii a v USA, 1958 a 1959

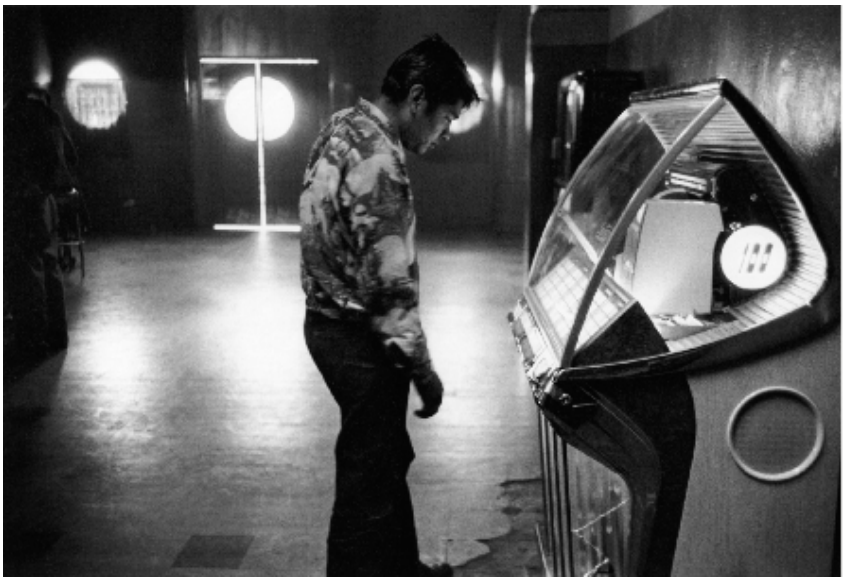
Výsledkem tohoto projektu byla Frankova kniha s 83 fotografiemi nazvaná jednoduše Američané. Po neúspěšných pokusech najít ve Spojených státech vydavatele byla poprvé vydána v roce 1958 ve Francii (Les Américains) a teprve poté v roce 1959 v Americe (The Americans) s předmluvou Frankova přítele, spisovatele Jacka Kerouaca.
Frankovy černobílé fotografie pořízené s kinofilmovým fotoaparátem se zdály záměrně nahodilé. Frank viděl věci, které někteří američtí kritikové jen neochotně připouštěli. Jeho neurčitý a spontánní styl odmítal v té době stále živé konvenčnější dokumentární tradice. Boural klasické kompoziční principy. Tvořil protiklad tehdejším fotografiím rozhodujících okamžiků. Proti očekávané dramatičnosti postavil všednost. Osvětlení a kompozice fotografií byly silně nekonvenční ve srovnání s většinou fotožurnalistických nebo uměleckých fotografií té doby. Frank byl osobitější, bezprostřednější a spontánnější, byl vždy blízko.

[51] *Greenough, Sarah: Looking in Robert Frank's The Americans, National Gallery of Art, Washington, Steidl, 2009*



Obrázek 75 - Robert Frank, Američané, Průvod - Hoboken, New Jersey, 1955 - 1956

Frank byl mistrem tichého momentu. Kniha Američané představuje 83 fotografií v uceleném souboru, ve kterém opakovaně užívá motivy jako jsou americká vlajka, auto, jukebox nebo kříž.



Obrázek 76 - Robert Frank, Američané, Bar - Las Vegas, Nevada, 1955 - 1956

Fotografoval scény, které odhalovaly Ameriku rozštěpenou rasovými konflikty, opuštěností, nudou, náboženským nadšením či politikou. Frankova Amerika byla jednoduše obrazem veřejného života - lidé na ulicích, v budovách, parcích, kasinech a hlavně na cestě. Jack Kerouac napsal skvělou předmluvu k americkému vydání Frankovy publikace Američané. Odcizení beatnických spisovatelů hodnotám americké střední třídy, jejich nedůvěra v moc korporací a technologií, to vše našlo vizuální ekvivalent ve Frankově publikaci: *„Robert Frank - Švýcar, nenápadný, milý, se svým malým fotoaparátem, který vytahuje a mačká jednou rukou jako by vysával smutnou báseň přímo z Ameriky na film a tak se stává jedním z tragických básníků světa“.* [52]

52 Kerouac, J. 2000, Robert Frank, The Americans, Úvodní slovo, Curych: Scalo, 2000

Frankova Amerika byla to samé vizuální prostředí, které znali, milovali a nenáviděli beatnici. Jejich byla neviditelná Amerika 50. let. Byla to skrytá země. Amerika těch dob se jim zdála úplně cizí. Frank vyjádřil své i beatnické pocity, když v roce 1958 poznamenal:
„Představuji si, přestože jsem nikdy nebyl v Rusku, že Amerika opravdu vypadá jako Rusko, v citech a vzhledu, více než kterákoliv jiná země na světě... velké vzdálenosti, obličeje, obraz cestujících rodin.“ [53]
Nebylo to právě to, co by si pravověrný Američan chtěl přiznat uprostřed studené války a u zrodu mccarthismu. Ale byl to ten špinavý svět, který leží podél cesty, a Frank byl rozhodnutý ho představit, jak ho viděl a cítil. [54]
Frank, stejně jako beatnici, byl cestovatel. Většinu dekády před rokem 1955 strávil cestováním ze země do země, nakukoval a fotografoval z oken pohybujících se aut a vlaků, nacházel odrazy lidskosti ve výlohách obchodů, památkách a veřejných značkách a v pohybu lidí po ulicích a korzech. Frank nebyl vázán ani politickými ani vizuálními omezeními. Byl na cestě, neustále v pohybu. Byl archetypem cizince, opatrným pozorovatelem.



Obrázek 77 - Robert Frank, Američané, Veřejný park - Ann Arbor, Michigan, 1955 - 1956

Pro Roberta Franka hmotné skutečnosti, rozmístěné podél americké cesty, utvářely samotný tvar a obsah fotografie. Cesta se stala a zůstala výmluvným symbolem. Automobil byl potenciálním fetišem. Cesta a koleje tvořily vždy silnou součást amerického mýtu, byly synonymy prostoru a svobody. V 50. letech jejich význam vzrostl, představovaly neposednost a vykořenění celé jedné generace, generace 30. let, která nejdramatičtější světové události zažila už v dětství.

---

53 Green, J. 1984. American Photography: A Critical History 1945 to the Present. 1. vydání, New York: Abrams 1984 str. 84

54 Green, J., ed. Turner, P. 1985. American Photography in the 1950s. American Images: Photography 1945 - 1980. 1. vydání, New York: Viking Penguin Inc., 1985 str. 56



Obrázek 78 - Robert Frank, Američané, US 285, Nové Mexiko, 1955 - 1956 ve srovnání s fotografií Dorothe Langové, cesta na západ, Nové Mexiko, 1938 (vpravo)

„Stará cesta... naklaďáky, auta, sloupy, domy podél cesty, stromy, značky, křižovatky“. [55]

Tato slova z Kerouacova popisu tvoří hlavní ikonografii opakovanou znovu a znovu v dílech beatniků. Nacházíme ji u Franka a u mnohých těch, kteří přišli po něm.
Pro Franka byla ulice místem nekonečné fascinace a objevování. V tomto směru nakonec vytvořil v americké fotografii tradici, která se mohla vztahovat k lidem ulice Riise a Hinea. Byl to však Paul Strand, kdo kolem roku 1915 - 1916 stanovil jasný startovní bod svými uzavřenými, tajně pořizovanými portréty lidí na ulici nebo sedících na lavičkách. Jako vzor pro Franka sloužily spíše momentky Walkera Evanse z Havany, New Orleans nebo z newyorského metra. Původně Evans fotografoval s formátem negativu 8’x 10’ a později používal i menší, lehčí a mnohem pohotovější kinofilmový fotoaparát pro dokumentování scén, které ho okamžitě zaujaly, nejčastěji v ulicích New Yorku. (Navíc Evans dělal formálnější a svobodnější experimenty v pouliční fotografii, které zachycovaly kolemjdoucí v totožném formátu a světle v Chicagu a Detroitu). A byla to Evansova kniha Americké fotografie (American Photographs) z roku 1938, která pravděpodobně sloužila jako inspirace pro knihu Frankovu, podobně nazvanou Američané. [56]
Na konci 60. let a v průběhu let 70. cítíme vliv Franka na mnoho autorů. Frankovy fotografie položily základy pro nekonečné experimentování. Seznam velkých fotografů, kteří od něj čerpají, je překvapivě dlouhý a neustále narůstá. Vrátím se k němu v závěrečné srovnávací kapitole.
Od roku 1950 se Frank věnoval také filmu. [57] K fotografii se opět vrací až v roce 1971 sekvencemi velmi osobního charakteru. Tyto fotografie jsou doplněny popisky. Tehdy bilancuje svou fotografickou tvorbu knihou Čáry mé ruky (Lines of my Hand). Od té doby se věnuje filmu a fotografiím společně.

---

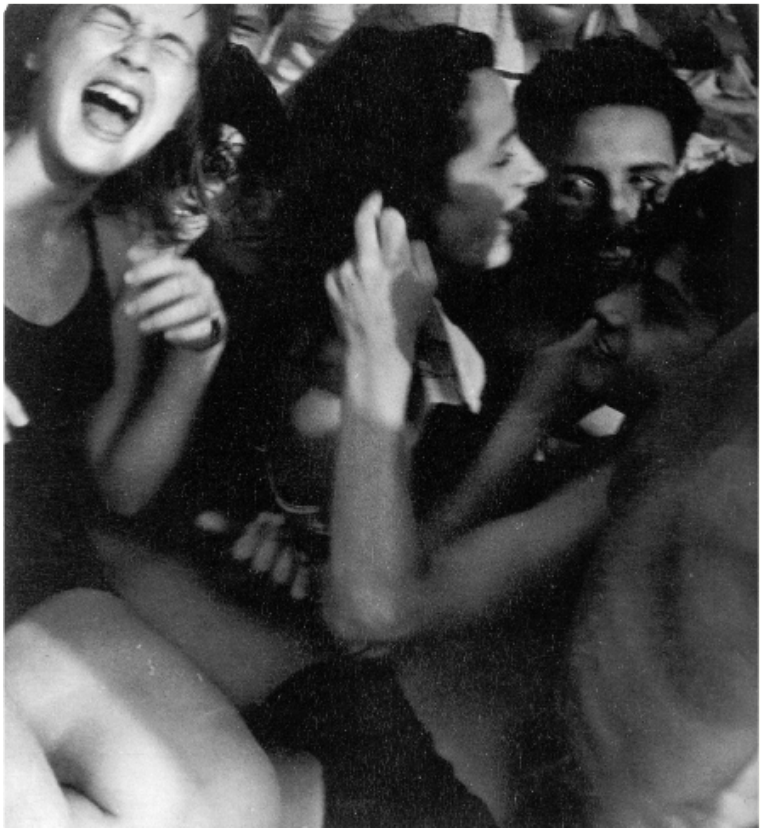
[55] *Kerouac, J. 2000, Robert Frank, The Americans, Úvodní slovo, Curych: Scalo, 2000*

[56] *Orvell, M. American Photography. 1. vydání, Oxford University Press, 2003, s.121*

[57] *nejdůležitější filmy Roberta Franka: Pull my Daisy - 1959, Kaddish - 1966, Me and my Brother - 1968, Conversation in Vermont - 1969, About me - A Musical - 1971, Cocksucker blues - 1972, Keep Busy - 1975, Lice Dances On - 1979*

Sid Grossman

Velmi specifickou formu přinesl do fotografie Sid Grossman (1913 - 1955). V druhé polovině čtyřicátých let, po návratu z armády opustil etapu své práce zasvěcené velkoformátovému sociálnímu dokumentu a přesunul se svým fotoaparátem na Coney Island. Fotografie ostatních fotografů z té doby působily velmi uhlazeně. Ve třicátých letech fotografie Reginalda Marshe a Morrise Engela zobrazovaly Coney Island s humorem jako slavnostní shromáždění soutěží krásy nebo rodinného života. Weegee si od lidí na Coney Islandu držel odstup, ale Grossman fotografuje své objekty z tak malé vzdálenosti, že cítíme, jak se stává aktérem toho, co ukazuje.



Obrázek 79 - Sid Grossman, Coney Island, 1947 - 1948

Na snímku Coney Island Grossman zobrazuje mladé, asi dvacetileté latinskoamerické dívky vesele dovádějící s osuškami a dekami. Celá scéna je zachycena velmi bezprostředně uprostřed jejich veselého záchvatu smíchu. Člověk si ani nemůže uvědomit, kdo je s kým, či kdo se koho dotýká. Obrazový zmatek překrývajících se těl, oříznutých na snímku tak těsně, že to zbavuje osoby základních částí těla a diváky jejich jistoty. Styl jeho fotografií snese srovnání se stylem expresionismu. Snímky Sida Grossmana jsou často postaveny na zachycení prchavého dojmu, se vším vzrušením a chvěním, které často mají jen málo společného s tím, jak přesně byly věci zachyceny. Dokáže tak vyjádřit vzrušující atmosféru skrze specifickou formu. Tento způsob myšlení a vyjádření se stal předzvěstí možných změn pro mnoho newyorských fotografů, jejichž tématem se stala ulice.



Obrázek 80 - Sid Grossman, New York, Mulberry Street, 1948

Stejný princip jako používal na Coney Islandu, používal i v ulicích New Yorku. Na nočním snímku můžeme vidět dva slušně oblečené muže a dvě ženy, jedna drží něco jako vstupenku, nad nimi svítící neony. To vše s trochou nedokonalé kompozice, pohybové i optické neostrosti stačí k vyjádření atmosféry nočního velkoměsta. Nevíme sice nic o okolnostech vzniku snímku, ani netušíme co bylo před, či co bude následovat, jako by tomu bylo u fotografií vrcholného okamžiku Henri Cartier-Bressona, ale vlastně nám to vůbec nemusí vadit. Dojem - exprese byla dokonale zachycena.

Bruce Davidson

Součástí fotografovaného prostředí se dokázal vždy stát i další fotograf této doby, Bruce Davidson (1933). Sledoval hnutí za lidská práva v padesátých letech a pracoval jako novinářský fotograf. V šedesátých letech nosil svůj fotoaparát se širokoúhlým objektivem do okrajových čtvrtí Manhattanu a fotografoval ulice, lidi a interiéry této oblasti. Tato studie se dá srovnávat se Siskindovou prací v Harlemu. [58] Sám sebe vědomě činil viditelným. Davidson odmítal obvyklé privilegium fotografa vyfotit a utéct. Namísto toho byl ve fotografovaném prostředí, aby se alespoň dočasně, sám stal součástí komunity.



Obrázek 81 - Bruce Davidson, Stá východní ulice, East 100th Street, New York, 1966 - 1968

Výsledná publikace, Stá východní ulice (East 100th Street, 1970), stylově pokračuje v tradici dokumentu, kterou začal Jakob Riis v osmdesátých letech 19. století, ale Davidsonův přístup k jeho postavám je úplně jiný. Zatímco Riis je pozoroval z pozice společensky nadřazené, Davidson se snaží snížit na jejich úroveň. Davidson je silně empatický, ukazuje nám život fotografovaných v celé jeho úplnosti způsobem, jaký jeho postavy mohou přijmout a schválit. (Což také udělaly, jak tvrdily Davidsonovi, když byla výstava zahájena.) [59] Jeho postavy mu dovolují nahlížet do svých intimních životů a fotograf fotografuje své postavy v prostředí, které odhaluje rozpor mezi snem a realitou.

[58] *viz kapitola Fotoliga*

[59] *Orvell, M. American Photography. Oxford University Press, 2003, s. 130*



Obrázek 82 - Jacob Riss, Domov italských hadrářů v Jersey Street, New York, kolem 1890 (vlevo) Bruce Davidson, Stá východní ulice, East 100th Street, New York, 1966 - 1968 (vpravo)

Davidson měl ve fotografii dva velké vzory. Kromě Cartier-Bressona to byl fotožurnalista Eugene Smith. Jeho práce mu byla blízká především díky své dvouleté spolupráci (1957 - 1959) s časopisem Life. Tato práce jej však dlouho nenaplňovala. Sám se způsobem své volné a časově neomezené práce srovnával s Frankem nebo s Fourerem. [60]
Od léta 1959 pracoval na souboru o Brooklynském gangu jménem Jokers. Pro mne je tento soubor jedním z nejdůležitějších děl této doby, který ovlivnil řadu dalších fotografů. Pro jeho schopnost stát se součástí prostředí je toto dílo tak subjektivní.



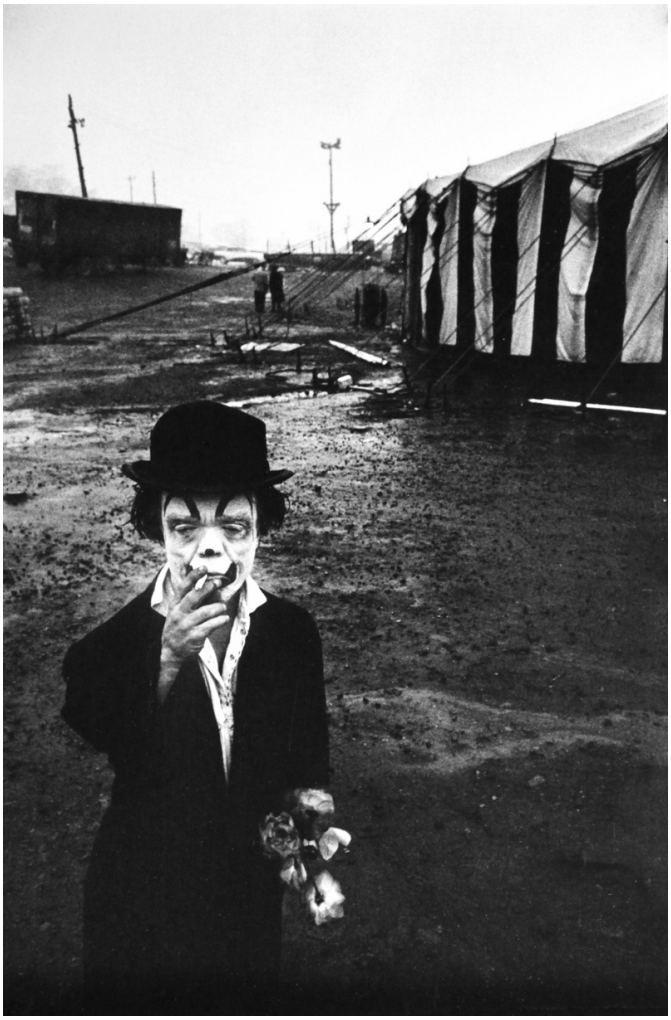
Obrázek 83 - Bruce Davidson, ukázka fotografie ze souboru Brooklynský gang, 1959

Dále fotografuje řidiče v souboru Jezdci svobody (Freedom Riders). [61] Zcela ucelený je soubor jeho fotografií Cirkus (Circus), na kterém pracoval s přestávkami od roku 1958 do roku 1967. Knižního vydání se dočkal teprve v roce 2007 v německém vydavatelství Steidl.

---

[60] *Livingston, J. The New York School Photographs 1936 - 1963, New York: Stewart, Tabori & Chang, Inc., 1992, s. 329*

[61] *viz kapitola Šedesátá léta a Nová dokumentární fotografie*



Obrázek 84 - Bruce Davidson, Cirkus, 1958

Dalším, také knižně realizovaným projektem (1995) představuje Central Park. Nezvykle pozoruje prostředí jakoby ptačím pohledem. Klasický kinofilm se širokoúhlým objektivem někdy střídá za panoramatický fotoaparát. S lidmi, které fotografuje, je tak v daleko bližším kontaktu, než tomu bylo například v jeho Sté ulici. Koncem šedesátých let natočil Bruce Davidson několik svých dokumentárních i hraných filmů.



Obrázek 85 - Bruce Davidson, Central Park, 1992

Porušení tradičních zásad



Obrázek 86 - William Klein, Tanec, Brooklyn, New York, 1955

Do této kapitoly jsem mohl zařadit převážnou většinu dokumentaristů o kterých píši. Každý z nich někdy porušil zaběhlé klišé formální stránky dokumentární fotografie. Porušením těchto stereotypů posunul svoji fotografii na jinou úroveň. Ale pouze pokud se to povede, zvýší se expresivita těchto fotografií. Záměrně píši pokud se to povede, protože pouze neostrostí, špatnou kompozicí či vysokým kontrastem ještě dobrou fotografii neuděláte. Kdo sází na jistotu, většině těchto technik se vyhýbá. Chcete - li pracovat s některou z těchto metod, riskujete, že se fotografie nepovede vůbec. Dnes je situace jednodušší než v minulosti. V době digitální fotografie vidíte hned výsledný efekt to můžete jej většinou ještě korigovat. V době analogové fotografie jste v dokumentární fotografii museli věřit jen sobě a svým zkušenostem.

William Klein

Snad proto jen málo fotografů ovlivnilo vývoj dějin fotografie po druhé světové válce tak výrazně jako William Klein (1928). Kleinovy dokumentární fotografie z 50. let byly nejnekompromisnější, nejodvážnější a nejvzdálenější uznávaným standardům. [62] Dokázal popřít tolik proklamovanou objektivitu a optimismus. Formálně byl nejextrémnější z fotografů Newyorské školy fotografie. Naboural dosavadní zatím nedotčenou technickou preciznost, porušil zásady čisté a uhlazené kompozice a znesnadnil tak prvoplánovou čitelnost fotografií.
Klein začínal jako malíř Krátce studoval i u Fernanda Légera. Jeho malba ze začátku 50. let byla geometricky abstraktní. Někdy maloval na panely, které se hýbaly. Tehdy začal experimentovat s fotoaparátem. Fotografoval pohyblivé panely a začal dělat abstraktní nástěnné zvětšeniny projekcí světla přes vystříhané obrazce.
V roce 1954 se v Paříži setkal s uměleckým ředitelem časopisu Vogue Alexandrem Libermanem. Od něj dostal pracovní nabídku. Klein se chtěl vrátit do města svého mládí a možná proto na Libermanovu otázku, co chce dělat, odpověděl:

„Knihu o svém návratu do New Yorku, něco na způsob fotografického diáře. A on řekl: to zní zajímavě, dobře, udělej portfolio a přines účet. A skutečně zaplatili papíry, filmy, laboratoře, zvětšovák - bylo to surreálné a zábavné. Je tu módní časopis, který platí pravděpodobně nejulítlejší a nejnepublikovatelnější fotografie doby, a ačkoliv se zdálo, že se Libermanovi líbí, portfolio nebylo nikdy dokončeno…“ [63]



Obrázek 87 - William Klein, Obchod s bonbony, New York, 1954

[62] *Slovy nejnekompromisnější, nejodvážnější a nejvzdálenější uznávaným standardům označoval tvorbu Willama Kleina John Szarkowský*

[63] *Livingston, J. 1992. The New York School Photographs 1936 - 1963. 1. vydání, New York: Stewart, Tabori & Chang, Inc., 1992, str. 313*

Tak se William Klein stal fotografem. Protože nikdy fotografii nestudoval, nebyl nijak zatížen a deformován žádnými předsudky a pravidly. Byl si od začátku jistý tím, že fotografie, stejně jako veškeré umění té doby, nemusí striktně dodržovat veškerá pravidla a tradice. Neznamená to však, že by neměl žádné vzory a zdroje, ze kterých se inspiroval. Sám říkal:

„Moje zdroje? Sander, Man Ray, Raoul Haussmann, Bill Brandt, FSA, Riss, Moholy-Nagy, Rodčenko, Marey, Walker Evans, Muybridge, Lewis Hine, Weegee, John Heartfield, zrovna tak jako Carlie Chaplin, von Stroheim, Orson Welles a samozřejmě Dziga Vertov." [64]

Klein se ve své práci rozhodl být viditelný, zúčastněný a ukázat to. Uvědoměle se snažil odlišit se od tvorby Henri Cartier-Bressona. Tvrdí, že Cartier-Bresson dělal fotografie bez přímé účasti. Od začátku fotografování měl v duchu pop - artu (ještě před jeho nástupem) jasnou představu knihy velkého formátu, hrubou, zrnitou, přebarvenou, s brutální grafickou úpravou a s palcovými titulky. Měl rád vizuální naléhavost.

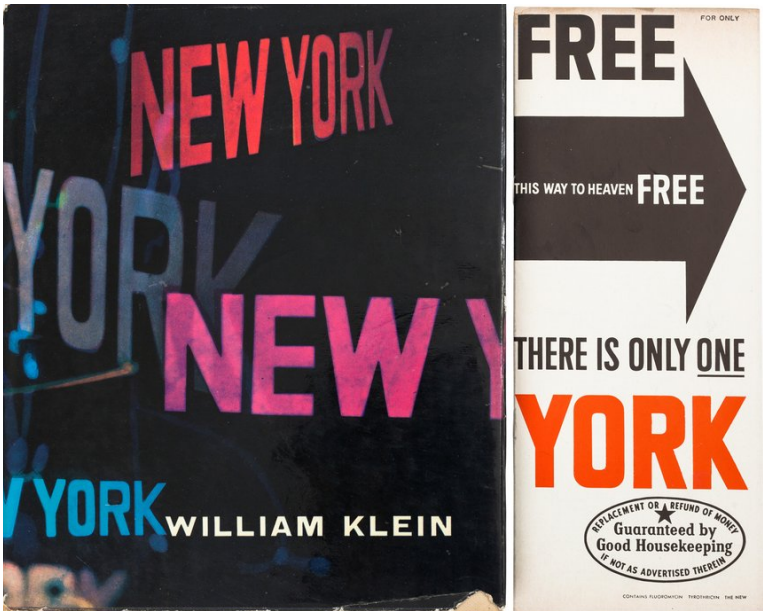


Obrázek 88 - William Klein, Tři ženy, New York, 1954 - 55

Efekt bezprostřední blízkosti děje Klein dosahoval tím o čem jsem psal v předchozí kapitole, nebál se být blízko fotografovaným. V tomto těsném kontaktu s fotografovaným prostředím mu pomáhaly osobní zkušenosti boxera. Klein používal širokoúhlý objektiv. Aby zachytil chaos městského života, využíval pohybovou neostrost; postavy blízko fotoaparátu byly opatrně deformovány, jiné postavy byly často rozmazané; používal ostré světelné přechody, tedy vysoký kontrast s výrazným zrnem negativu. De facto znásilnil pravidla „dobré" fotografie.

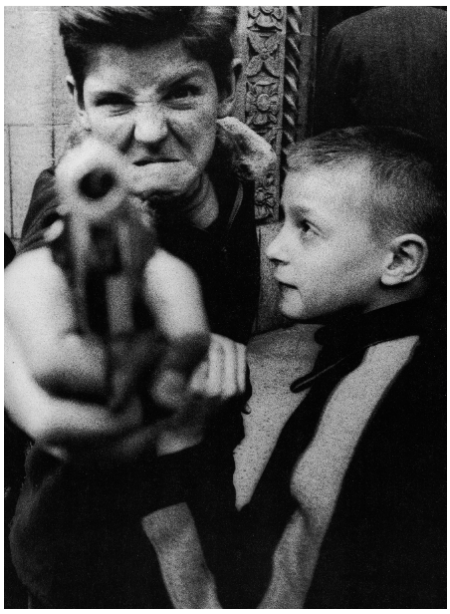
---

[64] Livingston, J. 1992. The New York School Photographs 1936 - 1963. 1. vydání, New York: Stewart, Tabori & Chang, Inc., 1992, str. 314



Obrázek 89 - William Klein, titulní strana a záložka přebalu prvního vydání knihy NewYork, 1958

V New Yorku pro realizaci své vysněné knihy však Wiliam Klein nenašel vydavatele. Kleinova kniha o New Yorku vyšla v roce 1956 v Paříži u Roberta Delpira, tedy o dva roky dříve než Frankovi ekvivalentní, graficky umírnění, Američané. Kniha nese název Život je dobrý a dobrý pro vás v New Yorku: vytržení, svědectví, hýření (Life is Good and Goog for You in New York. Trance, Witness, Revels). Celou knihu včetně textů a grafické úpravy prakticky vytvořil sám. Právem patří tato kniha k nejdůležitějším fotografickým publikacím v dějinách tohoto média.





Obrázek 90 - William Klein, Zbraň I., New York, 1955

Obrázek 91 - William Klein, Zbraň II., New York, 1955

V konfrontacích několika paralelně probíhajících dějů nebo lidí a prostředí často zdůrazňuje tajemnost, absurditu či grotesknost. Častým symbolem násilí je zbraň. V knize Klein zachytil chaos a každodenní násilí městského života, kde si děti hrají s hračkami v podobě zbraní,

namířených na objektiv fotoaparátu či na hlavu jiného dítěte. Ronald Barthes právě tuto fotografii patrně nepochopil, když s ní ilustruje a vysvětluje pojem punctum - detail.

„William Klein fotografoval malé děti z italské čtvrti v New Yorku (1954); je to dojemné, zábavné, ale pořád tu vidím jen špatné zuby jednoho malého kluka." [65]

Přímý, konfrontační styl ulice a energizující snímky New Yorku byly beatnické - stejně jako samotný titul knihy. Na svou dobu byla kniha nesmírně odvážná. Grafická úprava má analogii s agresivními titulními stránkami novin. Kniha doslova šokovala už jen tím, že popřela veškerá pravidla. Přestože ji tradicionalisté většinou jednoznačně odmítli, získala ve Francii prestižní Nadarovu cenu za nejlepší fotografickou publikaci roku. Na mladší fotografy měla kniha velký dopad - jak na avantgardu, tak na komerční a reklamní fotografy.
Díky knize New York byl Klein přizván do Říma italským režisérem Federicem Fellinim ke spolupráci na filmu Cabiriiny noci. Natáčení se zdrželo, a tak Klein fotografoval a připravil další knihu Řím (Rome, 1958). Jeho pohled na italskou metropoli je opět velmi osobitý. Podobný projekt opakoval během tří návštěv Sovětského svazu (1959 - 1961) v Moskvě a vytvořil druhou, formálně podobnou knihu Moskva (Moscow, 1964). V tomto díle ukázal mimořádně sugestivní a emotivní pohled na komunistickou metropoli s velkými kontrasty v životě prostých obyvatel a oficiálních pompézností.



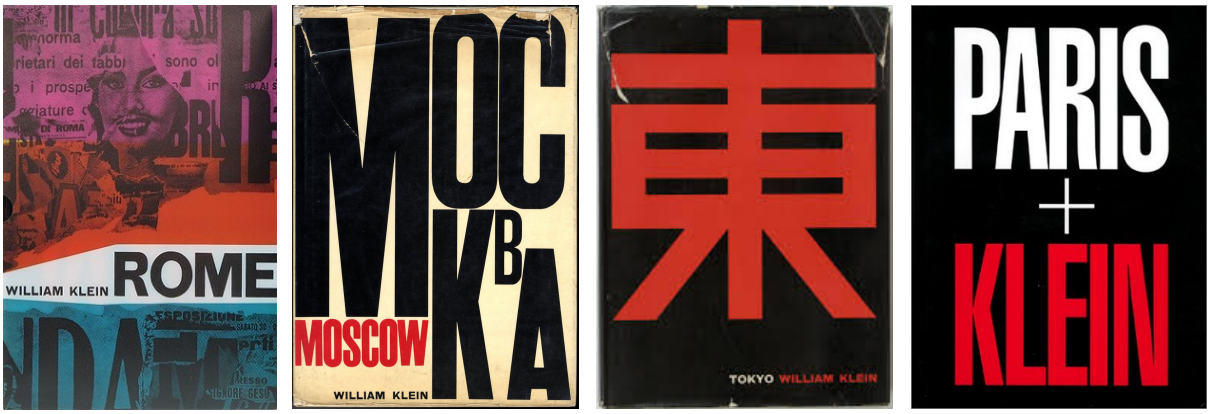
Obrázek 92 - William Klein, 1. máj v Moskvě, 1959

Ve fotografiích nacházíme mnohoznačnost a tajemnost, vyžadující myšlenkovou spolupráci diváků, kteří dokáží dešifrovat podtext. S podivem se Roland Barthes na jednu z moskevských fotografií oslav Prvního máje dívá opět jako na fotografii typického sociálního dokumentu. Nedokáže se snad do fotografie vcítit a nesnaží se pochopit pocity fotografa? Nevidí žádný jiný význam, jiný přesah než to, jak byli Rusové oblečeni?

---

[65] *Ronald Barthes, Světlá komora, Vysvětlivka k fotografii. 1. vydání, Praha: Archa, Edice Filosofie do kapsy, svazek číslo 14, 1994, str. 43 - 44 (V knize Světlá komora je reprodukce dokonce i stranově obrácená.)*

„Fotografie okamžitě vyzrazuje všechny „detaily“, jež jsou látkou etnologického vědění. Když William Klein fotografuje v Moskvě První máj 1959, zpravuje mne o tom, jak se oblékají Rusové (což jsem nakonec také nevěděl): zaznamenávám mladíkovu čepici se štítkem, kravatu druhého, šátek na hlavě stařeny, chlapcův zástřih atd.“ [66]



Obrázek 93 - William Klein, obaly prvních vydání knih Řím, Moskva, Tokio a Paříž

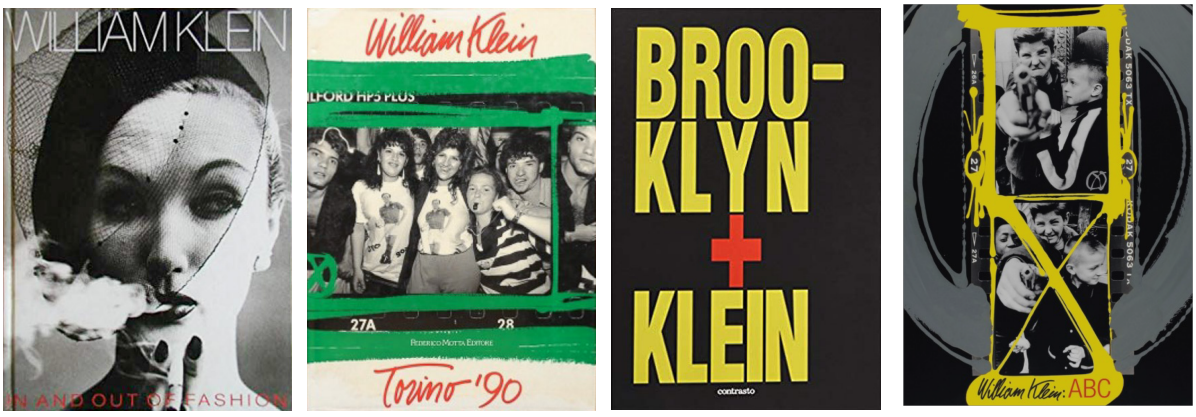
Fotografickou podobu Tokia vytvořil Klein v knize Tokio (Tokyo, 1964), následuje kniha Torino 90 (1990) s časovým odstupem dokončil i knihu Paříž (Paris, 2002).
V začátku šedesátých let se prosadil především jako módní fotograf, kam vnesl svůj osobitý dokumentární styl. Po vzoru Munkácsyho vyvedl módu z ateliéru na ulici. Radikálně tak změnil módní fotografii. V módní fotografii byl průkopníkem v používání širokoúhlých objektivů a teleobjektivů. Jeho šokující inscenované výjevy i nápadité využití pohybové neostrosti v kombinaci míchání existujícího světla s bleskovým se staly vzorem v tendencích následujících generací fotografů. Díky spojení velkého ega a odvahy se nebál jít do extrémů. Fotografoval především pro časopis Vogue. Na jeho principy v módní fotografii nezpochybnitelně navázal i Helmut Newton. Výrazné místo v módní fotografii dokumentuje i Kleinova kniha V módě a mimo ni (In & Out of Fashion, 1994).

[66] *Barthes, R. 1994. Světlá komora, Vysvětlivka k fotografii. 1. vydání, Praha: Archa, Edice Filosofie do kapsy, svazek číslo 14, 1994, str. 29 - 30*



Obrázek 94 - William Klein, módní fotografie pro časopis Vogue, Most Alexandra III., Paříž, 1960 ve srovnání s fotografií Richarda Avedona pořízenou pro Dior v roce 1956.

Ve stejné době jako začal fotografovat módu, začal i svou filmovou kariéru. Filmová tvorba Williama Kleina by vydala na samostatnou kapitolu. Zmíním jen to, že v ní plně využil vše, co se naučil s fotoaparátem. I ve filmu používá širokoúhlé objektivy a je v centru dění.
V roce 2015 vychází kniha Brooklyn ve které se, jakoby obloukem, vrací zpět na začátek své fotografické cesty do New Yorku. Tentokrát již fotografuje s použitím digitálního fotoaparátu, často fotografuje z okna automobilu nebo z invalidního vozíku. Jeho dílo bylo vystavováno po celém světě v řadě prestižních galerií, knihy a katalogy se dočkaly mnoha vydání. V roce 1994 proběhla Kleinova výstava i na Pražském hradě a ve Slovenské národní galerii v Bratislavě. [67] Pro ty, kteří by chtěli Kleina jen ochutnat je určena kniha ABC William Klein, která shrnuje jeho tvorbu do roku jejího vydání 2012. [68]
Dílo Williama Kleina bylo oceněno mnoha významnými cenami. Od konce 2. světové války dodnes žije William Klein v Paříži.



Obrázek 95 - titulní strany knih Williama Kleina In & Out of Fashion (1994), Torino 90 (1990), Brooklyn 2015 a ABC William Klein (2012).

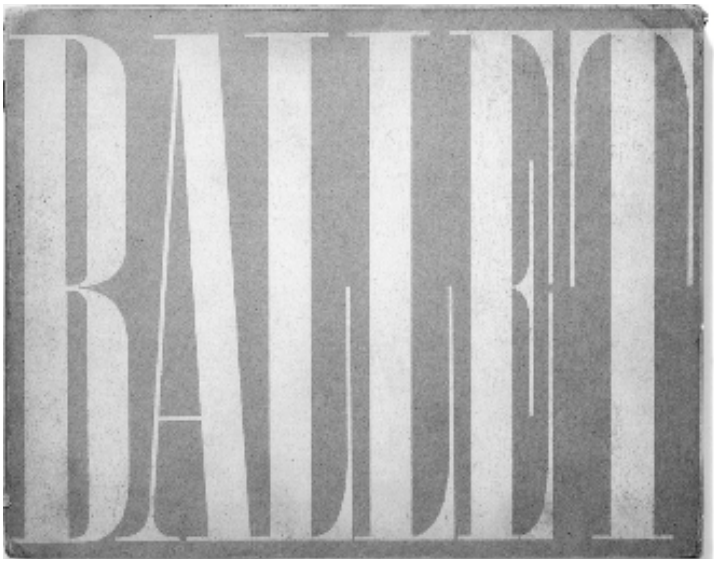
[67] *Na výstavě se podílel a katalog k výstavě připravil Vladimír Birgus.*

[68] *ABC, William Klein, Tate, London, 2012*

Alexey Brodovitch

Význam fotografa a grafického designéra Alexeye Brodovitche (1898 - 1971), který se proslavil zejména jako umělecký ředitel časopisu Harper's Bazaar v New Yorku mezi lety 1934 a 1958, byl pro vývoj americké fotografie obrovský. Pocházel z Ruska a dětství prožil v Moskvě a Petrohradě. Dobrovolně se přihlásil do armády, kde byl roku 1918 zraněn. Unikl do Konstantinopole a odtud pak roku 1920 do Paříže. Tam žil deset let a přátelil se s Man Rayem, Légerem, Le Corbusieurem, Sergejem Ďagilevem a dalšími. Právě pro Ďagileův Ballets Russes vytvořil knihu Balet (Ballet, 1945). Tím byla odstartována jeho kariéra.

Brodovitchova fotografická práce s výjimkou jeho životního díla, knihy Balet, není tak důležitá, jako byl důležitý jeho grafický design. Brodovitch dělal jednak grafický designe časopisů Harper's Bazaar a legendárního časopisu grafických umění Portfolio a jednak se graficky podílel na knihách Pařížský den (Day of Paris, 1945), Avedonově Pozorování (Observations, 1959) a samozřejmě na své knize Balet. Právě tato kniha Balet přinesla nové postupy pro tvorbu fotografických publikací.



Obrázek 96 - Obálka prvního vydání knihy Balet Alexeye Brodovitche s jeho výraznou grafickou úpravou, 1945

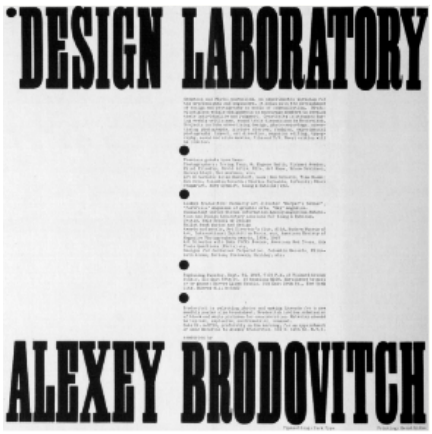
Brodovitch hledal v grafické úpravě dokonalou estetickou analogii baletu samotného. Pocit pohybu, drama tančících těl, chaos a přesnost zároveň. Působivého účinku dosáhl extrémně velikým zrnem negativu a pohybovou neostrostí, které dosahoval až několikavteřinovými expozicemi. Přistupoval k médiu fotografie jako ke stavebnímu materiálu. To, co znamená pro zedníka cihla, znamenala pro Brodovitche v případě jeho knihy fotografie. Záměrně zdůrazňuji „jeho" knihy, protože při práci v Harper's Bazaaru k fotografiím přistupoval s velkým respektem. [69]

[69] *Purcell, K. W. Alexey Brodovitch. Londýn: Phaidon, 2002*



Obrázek 97 - Alexey Brodovitch, ukázka z knihy Balet, New York, 1945

Brodovitch založil v roce 1930 ateliér reklamního designu na Philadelphia Museum School of Industrial Art a stál u zrodu Laboratoře designu (Design Laboratory) na této škole v roce 1933. Protože mu nevyhovovala atmosféra školních učeben, setkání se konala v různých ateliérech ve městě, včetně ateliéru Richarda Avedona. Řada středečních večerních kurzů - Laboratoří designu - fungovala až do roku 1965, nejprve ve Filadelfii, později v New Yorku. On sám, i v době, kdy pracoval v Harper's Bazaaru, stále učil každou sobotu v Filadelfii. [70] Na těchto seminářích prezentovali studenti své fotografie a diskutovali nad nimi, stejně jako debatovali o filmu, výstavách a nad články, které přinesl učitel. Brodovitch byl pověstný svou výzvou studentům, ale i těm, které zaměstnával: „Překvap mě!". Vlastně je naváděl, aby k tomu dospěli fotografováním toho, co dosud nikdy před tím neviděli. Brodovitch zadával tematické úkoly, například fotografovat lidi a jejich emoce při různých příležitostech nebo na různých místech.



Obrázek 98 - Alexey Brodovitch, Design Laboratory, 1933

[70] *Purcell, K. W. Alexey Brodovitch. Londýn: Phaidon, 2002*

Kromě mnoha jiných fotografů navštěvovali Design Laboratory také Diane Arbusová, Richard Avedon, Ted Croner, Bruce Davidson, Louis Faurer, Robert Frank, Saul Leiter, Leon Levinstein, Lisette Modelová, a David Vestal. Díky postavení Brodovitche mnozí z nich pak v letech 1941 - 1959 publikovali v módním časopise Harper's Bazaar. Publikoval i fotografie Levittové, Modelové a Franka, přestože se nechtěli stát módními fotografy. Slavným módním fotografem se v té době stal Richard Avedon. [71] Mnoho z návštěvníků Design laboratory se právě přes Brodovitche chtělo uvést v módních a reklamních kruzích. Ted Croner o tom doslova řekl:

„Důvodem, proč většina z nás přišla, bylo dostat práci pro Harper's Bazaar, doufajíc, že nás ten velký art director objeví." [72]

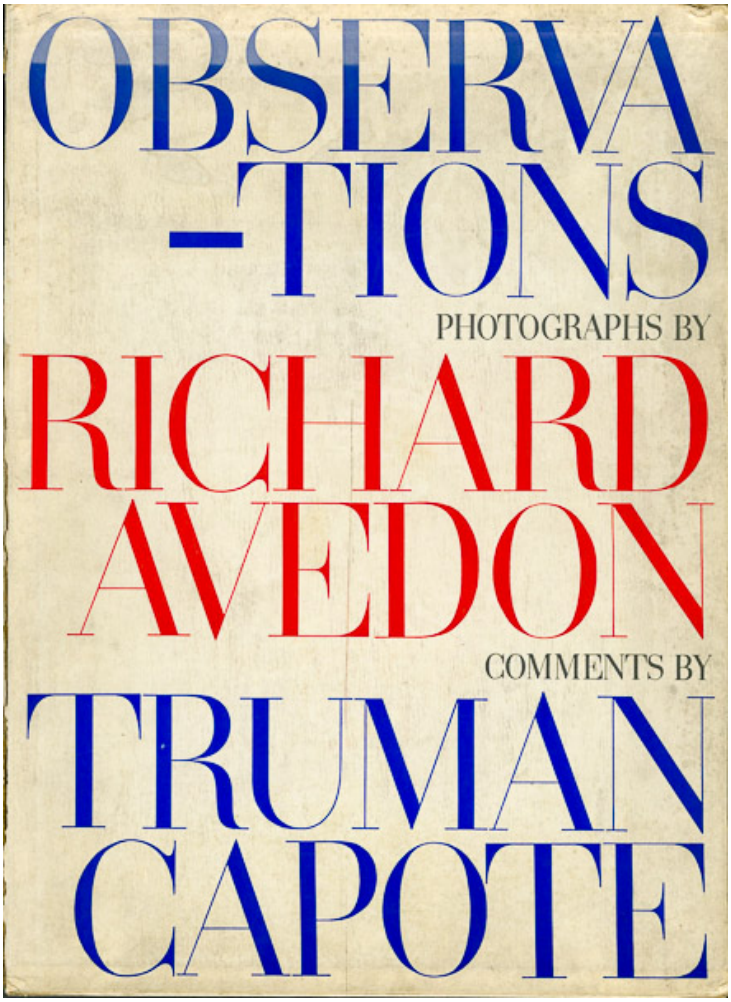
Brodovitchův způsob práce a jeho zkušenosti ovlivnily mnoho důležitých fotografů, art directorů a grafických designérů v tomto období.

[71] *Richard Avedon viz příští kapitola*

[72] *Livingston, J. The New York School Photographs 1936 - 1963. New York: Stewart, Tabori & Chang, Inc., 1992, s.293*

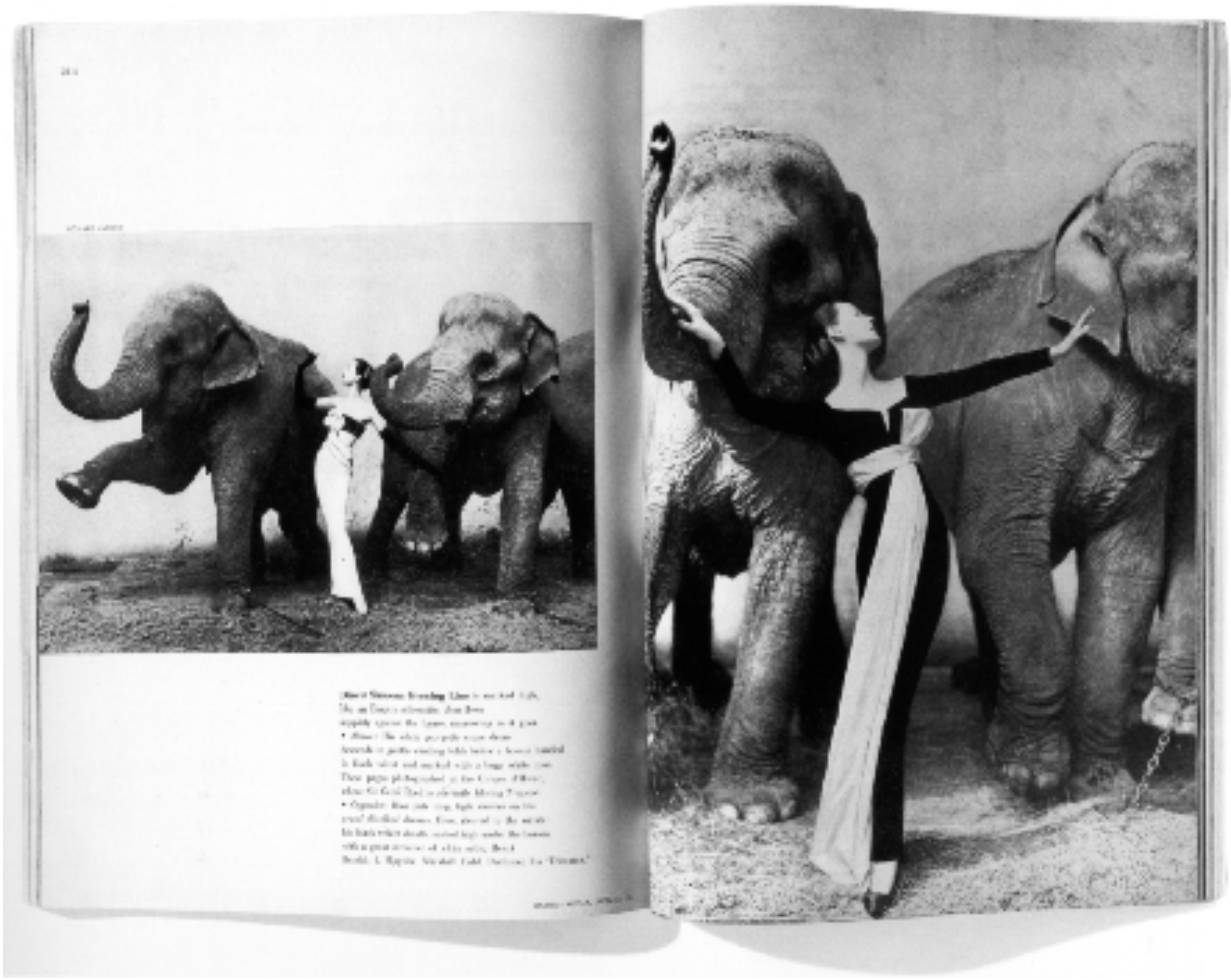
Richard Avedon

V roce 1944 navštívil poprvé Design Laboratory i Richard Avedon (1923 - 2004). Ten brzy dostal zakázku v Harper's Bazaaru a od té doby pro něj pracoval jako redakční fotograf až do roku 1965. Proto jsou jeho módní práce spojovány s jménem Brodovitche. Ten formoval Avedona jako fotografa i jako osobnost. [73] Avedonův vzor byl módní fotograf maďarského původu Martin Munkácsi. To se odráží i v pařížské kolekci módních fotografií, kterou vytvořil pro časopis Harper's Bazaar. Exteriérové akční scény, pózy v neotřelých interiérech. Avedon vyvedl ateliérovou práci do prostředí zoologických zahrad, do cirkusů, napláže i na ulici. Od poloviny 50. let začíná používat bílé pozadí a silná ateliérová světla.
Sám Brodovitch graficky upravil a navrhnul přebal první Avedonovy knihy s originálním názvem Pozorování (Observations, 1959).



Obrázek 99 - Přebal knihy Richarda Avedona s výraznou grafickou úpravou Alexeye Brodovitche

[73] *Purcell, K. W. Alexey Brodovitch. Londýn: Phaidon, 2002*

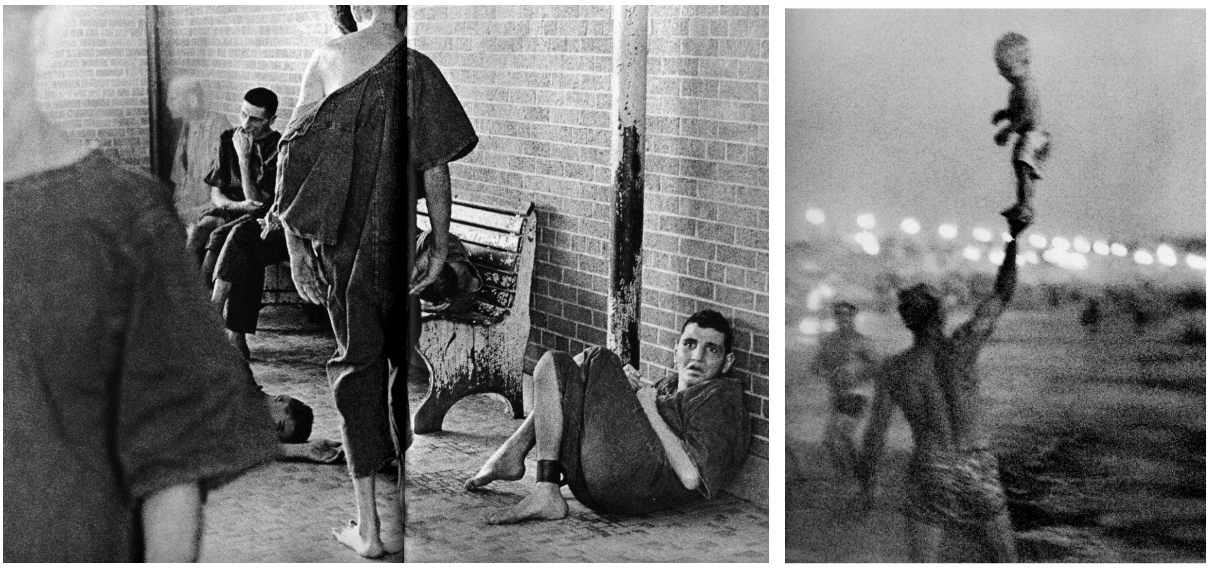


Obrázek 100 - Módní fotografie Richarda Avedona v Harper's Bazaaru, 1955

Na zvětšeninách většinou záměrně nechává i okraje filmů. Tím je snadno čitelný jeho autorský rukopis. Stal se jedním z nejúspěšnějších módních a portrétních fotografů všech dob. Módní tvorba Richarda Avedona je srovnatelná s tvorbou Williama Kleina, ale do této práce jsem jej zařadil hlavně pro jeho velmi málo známou dokumentární tvorbu. Jeho subjektivně dokumentární fotografie z psychiatrie v Pensylvánii snesou srovnání s fotografiemi Mary Ellen Markové nebo Diany Arbusové.
Vysoké honoráře, které Avedon získal za jeho komerční fotografie použil na realizaci dokumentárních projektů. Dokumentární fotografii se věnoval již od 40. let, ale až počátkem 60. let za dokumentární fotografií cestoval. Sám tyto projekty nazýval jako „hlubší práci". Tvrdil, že „fotoaparát má názor, že všechny fotografie jsou přesné, ale že žádná z nich není pravda." Tvrdil, že fotografovat tváře by nemělo smysl, kdyby nám nevyprávěly příběhy. Doslova říká, že „tváře jsou záznamy našich skutečností". [74] Podle mého názoru právě proto Avedonovy fotografie, ať již módní, portrétní či dokumentární, nepůsobí naivním americkým optimismem. Když je někdo alkoholik, jeho portrét vypadá jako portrét alkoholika.
V dokumentární fotografii zaznamenával demonstranty za lidská práva či lidi s mentálním a fyzickým handicapem. Nejznámější jsou jeho velmi emotivně působivé fotografie z psychiatrické léčebny v Louisianě z roku 1964. Část ze všech těchto souborů poprvé publikoval v roce 1964 v knize Nic osobního - Nothing Personal. Kniha, kterou vytvořili společně se spisovatelem Jamesem Baldvinem vyvolala pohoršení. Spojením Baldvinových textů s promyšlenými na první pohled nesourodými obrazovými ilustracemi Avedona vznikl

[74] *https://www.telegraph.co.uk/news/obituaries/1473132/Richard-Avedon.html*

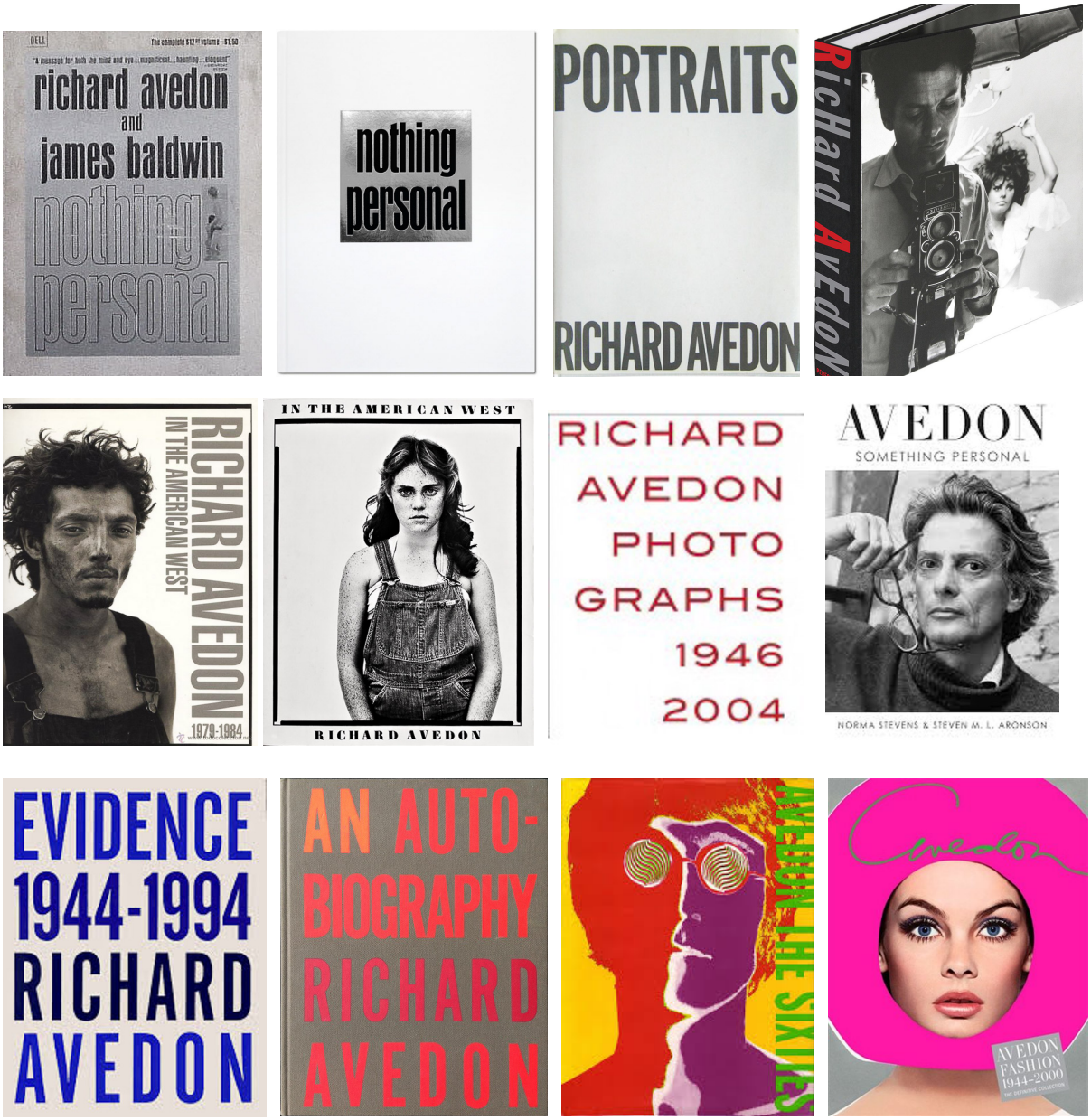
kontroverzní portrét tehdejší Ameriky. Odvážně kontrastující fotografie, dvoustrany kde hajlují nacisté naproti aktu Alana Gildberga, strohé a technicky dokonalé portréty černošských studentů proti portrétům politiků, spisovatelů, herců, vědců, filosofů, nebo portrét pilota, který shodil atomovou bombu na Hirošimu proti subjektivně dokumentárním fotografiím z blázince či pohybově neostré fotografie z přímořských pláží. Pocity obou autorů jsou vyjádřeny již v krátké předmluvě ke knize, kde sami píší o „nevyslovitelné samotě“ či o „mrtvém srdci“. [75] Ve druhé polovině sedmdesátých let minulého století bylo Avedonovo fotografické dílo publikováno a vystavováno po celém světě.



Obrázek 101 - Richard Avedon, Ukázka z knihy Nic osobního (Nothing Personal 1964, Pacienti v Blázinci, Pensylvánie, 1964 a Pláž Santa Monica, 1963

Vyšlo mnoho dalších Avedonových knih, jako například Portréty (1976), Avedon (1978), Na americkém západu (1985) Životopis (1993), Evidence 1944 - 1994 (1994), Šedesátá léta (The Sixties) (1999), Avedon 1946 - 2004, Žena v zrcadla (Woman in the Mirror, 2005) nebo Avedonova móda 1944 - 2000 (Avedon Fashion 1944 - 2000, 2009).

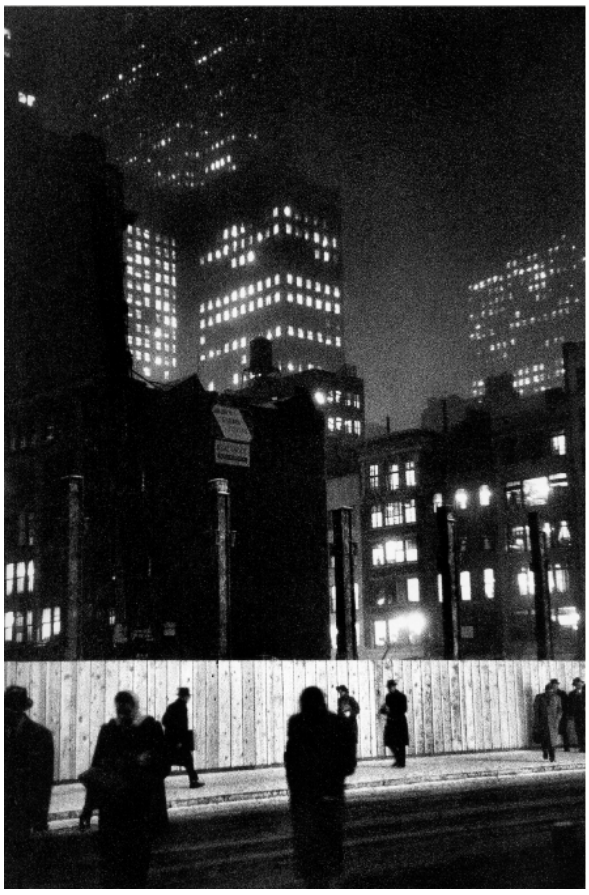
[75] *Richard Avedon, James Baldwin, Nothing Personal, Dell, New York, 1965, s.1*



Obrázek 102 - Richard Aedon, Ukázky titulních stran některých vybraných publikací Richarda Avedona.

Louis Faurer

Louis Faurer (1916 - 2001) byl jedním z fotografů který je pomyslnou spojující linkou mezi Evansem a Frankem. Jeho často až snové fotografie upoutávají dokonale zachycenou energií a rychlostí podobně jako je to u fotografií Williama Kleina, Leona Levinsteina či Teda Cronera. Ve chvílích poválečné euforie Faurer intenzivně fotografuje New York a zvláště pak Times Square.



Obrázek 103 - Louis Faurer, New York, 1947 - 1949



Obrázek 104 - Louis Faurer, Autobus číslo 7, New York, 1950

Louis Faurer studoval na střední škole reklamní písmo, malování reklamních značek a plakát. Nápisy všeho druhu ho fascinovaly a staly se opakujícím se motivem na mnoha jeho fotografiích.

Faurer použil pro skupinu přátel fotografů termín „Filadelfská škola“ a vysvětloval, že pojem „škola“ odráží hlavní vztah mezi členy - spolužáky - totiž jejich společnou vazbu ke škole, ve které studovali. Spíše než estetická blízkost byly mezi jejími členy (Arnold Newman, Irving Penn a Izzy Posoff) pojítkem kariéra profesionálních fotografů v časopisech, vliv Brodovitche a skutečnost, že vyrůstali v okolí Filadelfie. Jejich přátelství a profesionální spolupráce trvala desetiletí. [76]

Na rozdíl od svých přátel Faurer nikdy nenavštěvoval kurzy fotografie. Pracoval jako technik ve dvou portrétních studiích. Tato zkušenost mu poskytla průpravu pro fotografování.

V obrazovém stylu jeho prvních fotografií není nic originálního. Obrazová kompozice a lidský cit jsou poplatné vizuálnímu stylu, jak jej užívali dokumentární fotografové, jako např. Dorothea Langeová a jiní členové FSA, jejichž knihy se pro Faurera, jak sám říká, „staly mými Biblemi“. On však na rozdíl od nich nikdy nepřijal ideu využití fotografií ke kampani proti sociálním neduhům či k obhajobě sociálních změn. Přesto však byli zmrzačení a žebráci tématem, ke kterému se ve své tvorbě opakovaně vracel.



Obrázek 105 - Walker Evans, Domorodý muž, Havana, 1932 (vlevo) Louis Faurer, Times Square, New York, 1949 (vpravo)

V počátcích ho ovlivnily fotografie Walkera Evanse. Faurer žil ve Filadelfii a fotografoval ulice Filadelfie, Atlantic City a New Yorku. V roce 1947 dostal práci módního fotografa v Junior Bazaaru. Tam byl od stejného roku zaměstnán i Robert Frank. Když začal Faurer fotografovat na newyorských ulicích, půjčoval si temnou komoru i od Roberta Franka. V New Yorku byl mnohem blíže objektům svých fotografií, než tomu bylo předtím ve fotografiích z Filadelfie. Před svým nástupem do Junior Bazaaru se Faurer setkal s Brodovitchem. Ukázal

[76] *Tucker, A. Louis Faurer. Katalog výstavy, Londýn: Marrell, 2002*

mu výběr svých fotografií z Filadelfie. Brodovitche zajímala pouze originalita a chtěl, aby ji Faurer hledal v sobě a nikoho nenapodoboval.
I když byl přímý kontakt Faurera s Brodovitchem krátký, můžeme v jeho snímcích módy kolem roku 1947 nalézt vliv Brodovitche. Právě to je doba, kdy Brodovitch také začal obhajovat sílu a účinek živé fotografie. Brodovitch hledal ve fotografiích příběhy, které jsou postaveny na zvláštním uspořádání a kompozici. Zároveň vyžadoval, aby podstatou fotografií byl dojem. [77] Jediným způsobem, jak mohli této představě někteří fotografové vyhovět, bylo pracovat mimo ateliér, přímo na ulici.



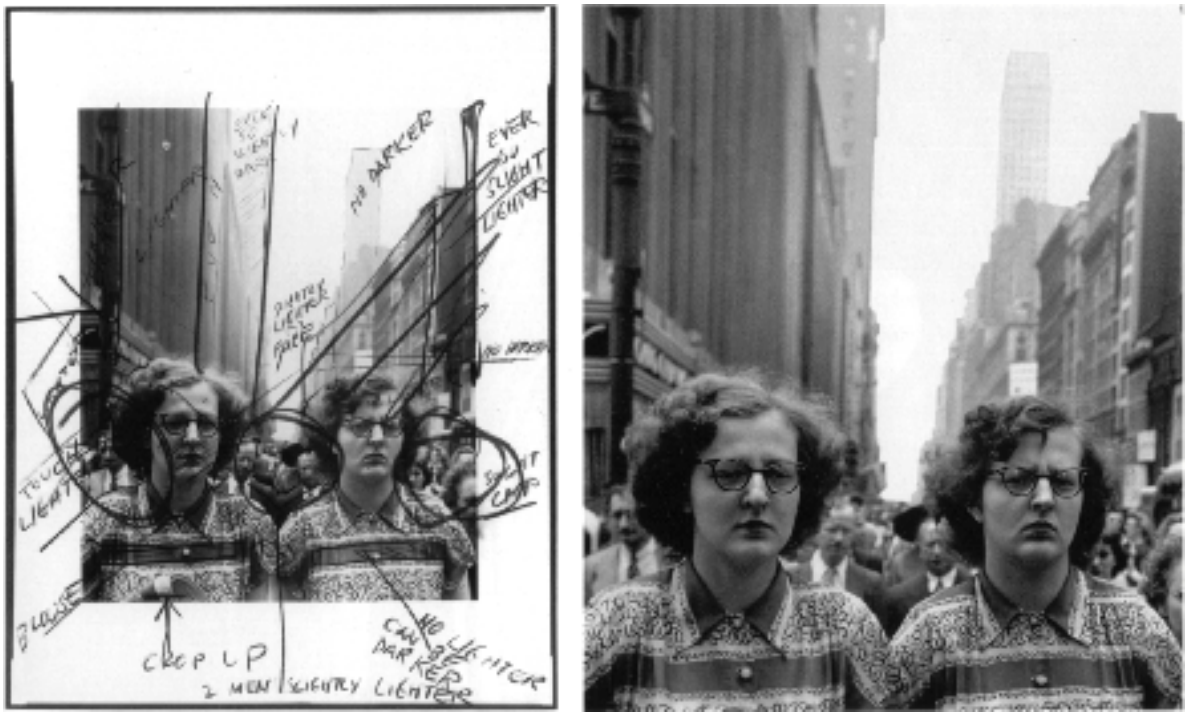
Obrázek 106 - Louis Faurer, Nehoda, New York, 1949 - 1952

Pro zdůraznění pocitu a jakési nekonkrétní naléhavosti ve fotografiích Faurer často používal dvojexpozice. Skládal i několik negativů do jedné fotografie. Faurer používal tento postup pravidelně jak ve volné tvorbě, tak ve své práci módního fotografa. Přirozeně vnímal svět jako koláž, spojoval ve své mysli představy a vytvářel osobité asociace. Někteří kritici usuzují, že ve všech jeho fotografiích je jistá sebereflexe, jako by to byly psychologické autoportréty odpovídající jeho vnitřním stavům a jiní naproti tomu vysvětlují Faurerovu tvorbu bez osobních narážek pouze v oblasti čisté a svobodné imaginace, nezatížené pronikáním osobních pocitů.

„Fotografoval jsem skoro denně“, říká Faurer o intenzivních, vášnivých letech 1946 - 1951 „... a hypnotické přítmí světel mě vedlo na Times Square. Noci strávené fotografováním v této oblasti a vyvolávání a zvětšování v temné komoře Roberta Franka se pro mě staly způsobem života.“ [78]

[77] *Tucker, A. Louis Faurer. Katalog výstavy, Londýn: Marrell, 2002, s. 21 - 22*

[78] *Faurer, L. Photographs. New York: Grand Street, 1995, s. 57*



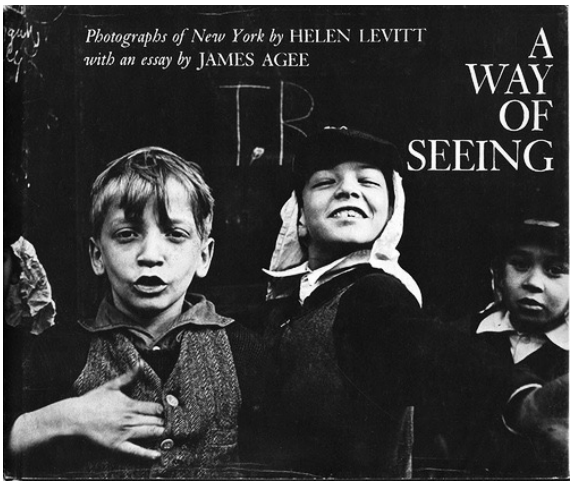
Obrázek 107 - Louis Faurer, pokyny pro laboranta na zkušební zvětšenině a výsledná zvětšenina, Pátá Avenue, New York, 1948

Pozitivnímu procesu věnoval velkou péči. Když se podíváme na jeho poznámky k vyvolávání pozitivu, napsané na zkušební zvětšenině, je jasné, že věnoval pozornost každému kroku vyvolávacího procesu. Některé instrukce bylo obtížné následovat bez značného vymaskování negativu. Nebál se dělat i velké výřezy a většinou je také dělal. Jakkoliv velmi obdivoval práci Henriho Cartier-Bressona, necítil povinnost dělat zvětšeninu z celého negativu tak, jak to dělal on. Některé zvětšeniny, které Faurer vytvořil jako černobílé, byly vlastně „nebarevné" varianty původně fotografované na barevný film. Příležitostně pracoval se dvěma fotoaparáty. V jednom měl černobílý a v jednom barevný film.
Jeho tvorba zůstávala dlouhou dobu širokému publiku poměrně neznámá. První monografie Louise Faurera vyšla v Galerii umění Marylandské univerzity v roce 1981 pod názvem Fotografie z Filadelfie a z New Yorku 1937 - 1973 (Photographs from Philadelphia and New York 1937 - 1973) [79] druhá pak v pařížské edici Photo Poche (1992). Až v roce 2002 se jeho dílo dočkalo putovní, retrospektivní výstavy, která začala v Muzeu výtvarných umění v Houstonu (The Museum of Fine Arts, Houston) a druhé ucelené monografie do Anne Tucker. U příležitosti pařížské výstavy v roce 2016 vydalo nakladatelství Steidl novou ucelenou monografii nazvanou prostě Louis Faurer.
Do té doby byl v podstatě neznámým fotografem. Faurer nevytvořil velké dílo co do množství a to, co vytvořil, je rozptýleno. Jeho dílo je přesto novátorské, netradiční, inspirativní a osobité.

[79] *https://en.wikipedia.org/wiki/Louis_Faurer*

Helen Levittová

Helen Levittová (1913 - 2009) osobně znala Evanse i Cartier-Bressona. Oba dva ji velmi ovlivnili. Fotografie Levittové jsou převážně radostné a děti na nich, stejně jako starší lidé, se jeví, jako by prožívali normální dobré časy, někdy více, jindy méně. Nikde neukazuje stinné stránky New Yorku. Můžeme jí řadit více mezi fotografy klasického sociálního dokumentu, ale Levittová často porušuje zaběhlé zvyklosti. K dětem se dostává blízko a pohybovou neostrostí dokonale zdůrazňuje jejich živost a hravost. Levittová se uměla do dětí velmi dobře vcítit. Vycházela z dětských rozpustilých a uličnických her na schovávanou na verandách a na schodech domů boháčů. Levittová posouvá klasický dokumentární styl více do subjektivního pohledu. Byla schopna odolávat roztomilosti dětí.



Obrázek 108 - Helen Levittová, titulní strana prvního vydání knihy Způsob pohledu, 1965

Levittová se proslavila svou knihou Způsob pohledu (A Way of Seeing), připravenou v roce 1946, jež však nebyla do roku 1965 vydána. Hravost jejích fotografií pořízených v Harlemu, Yorkville a na ulicích Lower East Sidese působí někdy až melancholicky.



Obrázek 109 - Helen Levittová, New York, přibližně 1940 ve srovnání s fotografií Arthura Feipziga, New York 1947

Levittová byla plachá a děti pro ni byly vhodné subjekty. Colin Westerbeck píše:

„Pouliční fotografové, kteří se zaměřují na děti, vytvářejí příliš mnoho fotografií, jež jsou vypočítavě roztomilé, stejně jako fotografové specializující se na kočky. Aby byla fotografie pokaždé dobrá, musí překročit fotografovanou osobu. Nikdy nemůžeme brát vážně román o dětech, leda jako alegorii světa dospělých… “ [80]

Nabízí se srovnání fotografií dětí od Hinea s dětmi Levittové. Hine je viděl jako vykořisťovanou pracovní sílu, zatímco Levittová jako radostné bytosti hrající si na ulicích New Yorku. Jejím osobitým nesentimentálním obrazovým jazykem ale zároveň dokázala vytvořit mnoho velmi smutných fotografií. Její retrospektivu čítající 130 známých i méně známých fotografií jsme měli možnost shlédnout na výstavě ve vídeňské Albertině na přelomu let 2018 a 2019.







Obrázek 110 - srovnání Helen Levittová, New York, přibližně 1940 (nahoře) a dole John Guttmann, New Orleans, 1937 (vlevo dole) a William Klein, New York, 1954 (vpravo dole)

[80] *Westerbeck, C. Meyerowitz, J. Bystander: A History of Street Photography. Boston/New York/London: Bullfinch, 2001, str. 264*



Obrázek 111 - Zcela nezvyklá kompozice, Helen Levittová, New York, 1940

Každodenní život New Yorku a hlavně s Hellen Lewittovou srovnatelnou tématiku hrajících si dětí nacházíme i u dalších fotografů. Jedním z nich byl i Arthur Leipzig (1918 - 2014). Fotografii studoval ve Fotolize. Jeho učitelem byl například Paul Strand.[81] Životsť jeho fotogeafií té doby je dodnes obdivuhodná. Ve fotografiích využívá často dokonale řemeslně zachycený pohyb. Hledá neobvyklé nadhledy.



Obrázek 112 - Arthur Leipzig - Hra s křídou, 1950, Chůze po zdi, 1951, a Hra na schovávanou 1943, vše bylo fotografováno v New Yorku.

[81] *https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Leipzig*

Lisette Modelová

Většina fotografů v New Yorku byla stále více či méně věrna popisné tradici. Nový styl přinesly do fotografie móda a oděvní průmysl. I Helen Levittová prokázala na tomto poli svou uměleckou kvalitu. Lisette Modelová (1906 - 1983) dostala v časopisu Harper's Bazaar několik příležitostí fotografické práce. V roce 1941 Alexey Brodovitch poslal pracovně tuto rakouskou emigrantku, která přijela do Spojených států v roce 1938 z Francie, na Coney Island, odkud se vrátila se snímky velmi tlustých koupajících se Američanů. [82] Jeden z těchto snímků ilustroval stránky časopisu, věnovaného vychvalování hubnutí.



Obrázek 113 - Lisette Modelová, Coney Island, New York, 1939 - 1941

Objemné osoby a předměty, které Modelová fotografovala, vtěsnala do malé plochy fotografie. Měla skvělé kompoziční cítění. Tento, pro ni typický způsob komponování obrazu funguje bez ohledu na to, v jak obyčejném místě či prostředí fotografuje. New York sám o sobě ji neinspiroval, ale toto město jí poskytlo větší prostor pro setkání se s různými typy lidí. Na New York často hleděla jako na divadelní scénu. V této teatrálnosti je její tvorba srovnatelná s fotografiemi Weegeeho.

---

[82] *Kozloff, M. New York, Capital of Photography. 1. vydání, katalog k výstavě, New York: The Jewish Museum, 2002, s. 43*



Obrázek 114 - Lisette Modelová, Běžící nohy, New York, 1940 - 1941

I když je ve fotografovaných scénách evidentní pohyb, její fotografie mají pevnou kompozici jako by snímala zátiší. Modelová ořezávala a komponovala své fotografie tak, aby se vyhnula symetrii. Všechny tyto cupitající nohy na jejích fotografiích vyjadřují pohybovou energii a obrovskou sílu anonymní masy lidí. Část New Yorku na Lower East Side, sousedství obsazené původními Evropany, Modelové připomínala Paříž.
Modelová měla nepochybně schopnost satirického přístupu - tak jako Weegee. Oba uměli ztvárnit velmi výstižnou karikaturu lidských postav a tváří.



Obrázek 115 - Barové prostředí v New Yorku ve stejném roce 1944 fotografoval Weegee (vlevo) i Lisette Modelová, (vpravo)

Její fotografický styl zrál a dospíval v Evropě. Viděla, že americká demokracie dělá příliš málo pro to, aby pomohla trpícím. Její pohled byl fascinovaný. Zachycovala i to, co se ostaním nehodilo, ztroskotance a pozéry jako charismatické bytosti v krutém prostředí New Yorku.
Její soukromá výuka fotografie, měla velký vliv na řadu fotografů. Modelová zdůrazňovala práci s pocity, které pro ni byly vždy důležitější, než fotografovaný příběh. Tam, kde jiní mohli vnímat její postavy jako chudáky a samotáře, tam je ona vnímala jako „silné osobnosti“. Často se s nimi ztotožňovala, protože její život mohl být jako ten jejich. Silnou stránkou jejích moderních fotografií je překvapivě obrazová stabilita, přehlednost a jednoduchost. Přitom se nikdy nevyhýbala diskutabilním námětům.
Lisette Modelová se v roce 1957 seznámila s Diane Arbusovou, pro kterou to bylo velmi důležité setkání a zásadně ji ovlivnilo. Modelová dala Arbusové odvahu a sílu uskutečňovat její vize. Vztah mezi učitelkou a žačkou postupně přerostl do vztahu matky a dcery. Sama Arbusová vzpomíná:

„Fotografie má být charakteristická a určitá. Vzpomínám si, bylo to dávno, když jsem poprvé začínala fotografovat, tak jsem si myslela - na světě je příšerně moc lidí, to bude hrozně těžké vyfotit je všechny, ale když vyfotím něco na způsob zobecněné univerzální lidské bytosti, každý ji rozpozná. Bude to, jak se říká, obyčejný člověk, nebo tak něco. Byla to moje učitelka, Lisette Modelová, která mi v tom nakonec udělala jasno, čím více budu konkrétní, tím více budu lépe zobecňující.” [83]

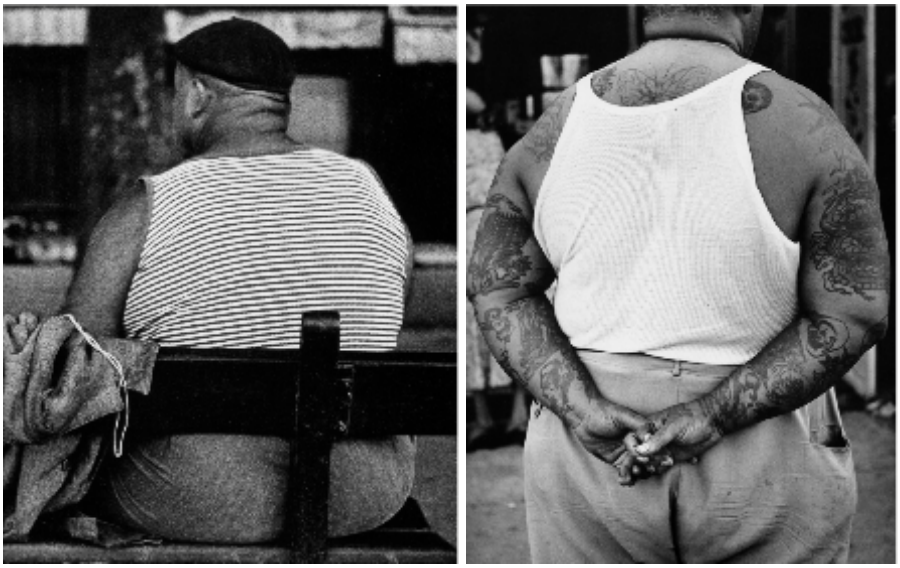


Obrázek 116 - Lisette Modelová (vlevo - Paní se závojem, San Francisco, 1949) se stala velkou učitelkou pro Diane Arbusovou (vpravo - Paní s bílými rukavicemi, New York, 1963)

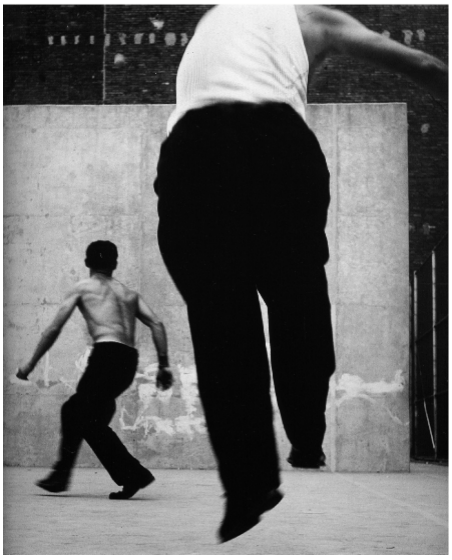
[83] *Livingston, J. The New York School Photographs 1936 - 1963, New York: Stewart, Tabori & Chang, Inc., 1992, s. 334*

Leon Levinstein

Dalším z řady fotografů Newyorské školy fotografie byl Grossmanův student a později i přítel Leon Levinstein (1913 - 1988). Byl ryzím amatérským fotografem. Nikdy nefotografoval pro peníze, ale vždy s láskou. Fotografoval v New Yorku, všude tam kde nacházel život. Oblíbil si lokality Coney Island, Central Park, Times Square a Lover East Side. Jeho dílo je známé především ze skupinových výstav. Levinsteinovu první samostatnou výstavu uspořádala Limelight Gallery v New Yorku v roce 1956, tedy jeden rok po Lidské rodině (1955), na které byl také zastoupen. Jeho tvorba není rozsáhlá, ale zcela překročila rámec fotografie Fotoligy i humanistické fotografie Lidské rodiny.
Jeho fotografie volně navázaly na dílo Lisette Modelové. Ty, které uvádím v ukázce ke srovnání tvorby Modelové a Levinsteina, vznikly s dvacetiletým odstupem. Pro mne je mnohem osobitější jeho fotografie hráčů košíkové, která je obohacena o pohyb a rytmické střídání kontrastů. Zjevně zde nebylo prvořadé popisné zachycení sportovního zápasu, nevidíme ani míč či koš, ale šlo zde o vyjádření pocitu a atmosféry hry.



Obrázek 117 - Lisette Modelová, Muž z cirkusu, Nice 1933 - 1938 (vlevo) Leon Levinstein, Tetovaný muž, 1958 (vpravo)



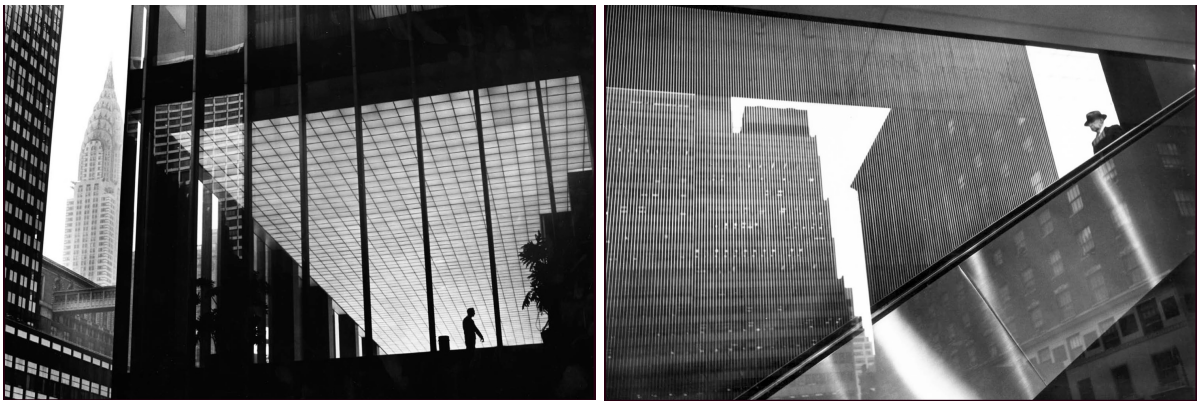
Obrázek 118 - Leon Levinstein, Hráči košíkové, New York, 1958

Charles Harbutt

Charles Harbutt (1935 - 2015) byl americkým fotoreportérem více jak 20 let. Byl představitelem agentury Magnum Photos, dvakrát dokonce jejím prezidentem. Pracoval pro časopisy ve Spojených státech, Evropě i Japonsku. Práce Harbutta se do jeho kolegů přeci jen liší. Jeho vyjadřovací jazyk je velmi vytříbený. Celý život se ve své tvorbě pohybuje na hranci mezi fotožurnalistikou a výtvarným uměním. Fotografoval Kubánskou revoluci, (kniha Cuba Libre, 1959). Samostatně vystavoval po celém světě, vyučoval na škole designu The New School Chicago. [84] Zásadní publikace, která ovlivnila řadu jeho následovníků byla kniha Travelog (1974). V jeho fotografiích se snoubí realita s emocemi a intuicí. Ukázky z knihy Travelog byly u nás publikovány v Revue Fotografie a formovaly i několik českých fotografů. Následovalo mnoho katalogů k výstavám, monografie Progreso (1986) či s časovým odstupem vydaná kniha Odlety a přílety (Departures and Arrivals, 2012).



Obrázek 119 - Charles Harbutt, ukázky přebalů knih Travelog (1974) vlevo a vpravo Odlety a přílety (Departures and Arrivals, 2012)



Obrázek 120 - Charles Harbutt, Budova Chrysler, Park Avenue, NYC 1970 a Muž na eskalátoru, Park Avenue, NYC cca 1970. Jedna malá postava v obrovské mase anonymního prostoru velkoměsta.

[84] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Charles_Harbutt*

Opak vrcholného okamžiku

Henri Cartier-Bresson použil pro svou knihu dokumentárních fotografií název „Rozhodující okamžik“ [85]. Vytvořil tak teorii rozhodujících - vrcholných okamžiků, podle níž má fotograf děj zachycovat v nejvýstižnějším momentu, z něhož nejlépe vyplývá jak to, co mu předcházelo, tak i to, co bude následovat. Nejde přitom ani tolik o čas, místo a konkrétní události jako o univerzální sdělení. To jej vydělilo z rámce běžné reportážní fotografie. Naprosto odlišný způsob pojetí vznikl v americké dokumentární fotografii v padesátých letech minulého století. Hlavní představitelkou byla Diane Arbusová (1923 - 1971). U nás poprvé použil termín *„nerozhodující okamžik“* [86] pro označení tohoto druhu fotografie v roce 1978 Vladimír Birgus.

[85] Někdy je název překládán i jako „Vrcholný okamžik“

[86] Birgus, V. Nerozhodující okamžik. Československá fotografie, 1978, číslo 3, s. 110 - 111

Diane Arbusová

Z celého tria představeného na výstavě Nové dokumenty (New Documents) [87] to byla Diane Arbusová, která vzbudila největší pozornost.[88] Důraz kladla spíše na nový obsah než na novou formu, která se dostávala do fotografie poloviny 60. let.
Již v 18. letech se vdala za asistenta reklamního ředitele v obchodním domě Allana Arbuse. S ním pracovala v reklamní fotografii, nejprve pro otcův obchod, později pro Vogue a Glamour. V roce 1969 se rozvedli. Přesto se díky němu začala o fotografii zajímat hlouběji. Už ve 40. letech několikrát navštívila kurz Berenice Abottové. V roce 1954 absolvovala Brodovitchovu Design Laboratory. Znala proto práce Weegeeho, Louise Faurera a Roberta Franka. Měla ráda jejich práce, protože se lišili od perfektních zvětšenin a klasických kompozic Stieglitze. Faurerovi chválila jeho portréty. [89] Weegee ji fascinoval prostředím a společností, ve které se pohyboval. Na rozdíl od něj však vždy potřebovala osobní kontakt s fotografovanými. Proto nikdy nemohla fotografovat na infračervený film, jako to dělal Weegee. [90]





Obrázek 121 - Diane Arbusová, Chlapec čekající na prováleč̆ný průvod, New York, 1967
Obrázek 122 - Diane Arbusová, Dívka s cigaretou ve Washingtonově parku, New York, 1965

Díky přátelství s Lisette Modelovou získala sílu a hlavně odvahu realizovat své představy. Pracovala s fotoaparátem Graflex, později mezi lety 1955 - 1963 přešla na 35 mm film, než začala používat pro ni tak typický, čtvercový formát 6x6 cm s fotoaparátem Rolleiflex. Arbusová dlouhodobě spolupracovala s časopisy Esquire a Harper's Bazaar. V letech 1963 a 1966 získala Guggenheimovo stipendium. Cestovala po Spojených státech a fotografovala lidi v jejich soukromí i na veřejných prostranstvích.
Arbusová se posunula od klasické dokumentární fotografie k osobní, subjektivní fotografii. Všechny její potréty jsou velmi intimní. Jsou upřímné, osobně motivované a byly fotografovány v té části americké společnosti, kterou se podařilo přesvědčit, aby fotografce pózovala. Zaměřovala se převážně na lidi z okraje společnosti, na které ostatní pohlíží jako na zrůdy - obry, trpaslíky, tetované jedince, dvojčata, muže převlečené za ženy, ženy za muže,

---

[87] *viz kapitola: Šedesátá léta a Nová dokumentární fotografie*

[88] *Badger, G. a Turner, P. From Humanism to Formalism. American Images: Photography 1945 - 1980. 1. vydání, New York: Viking Penguin Inc., 1985, s. 18*

[89] *Arbus, D. Diane Arbus: Revelations. New York: Random House, 2003 Arbus, D. 1995.*

[90] *viz kapitola Světlo*

nudisty, homosexuály, mentálně retardované apod. I přes její zaměření na tyto lidi málokdy zachycovala otevřenou sexualitu, byť z jejích snímků čteme potlačovanou erotiku. Ve své tvorbě postupně přechází od sledování normální Ameriky střední třídy k outsiderům. Sontagová poznamenala:

„shromáždila nejrůznější zrůdy a okrajové případy - většinou ošklivé; oblečené do groteskních či nelichotivých šatů ve skličujících či pustých prostředcích, které se zastavily k pózování..." [91]

A i když se Arbusová zaměřila na „normální" střední americkou třídu, což dělala častěji, než by se nám mohlo zdát, snímky vypadaly „podivně", snad pro občasné použití přímého blesku a nekompromisně blízké záběry fotografky.
Zdánlivou formální jednoduchostí Arbusová odkrývá skryté aspekty společnosti. Naproti tomu stojí například Winogrand a Friedlander, kteří se zaměřují na typické, viditelné rituály střední třídy Ameriky. Na rozdíl od Arbusové jsou oni více obrazově expresivní.





Obrázek 123 - Diane Arbusová, Muž v punčochách a s podprsenkou, New York, 1967
Obrázek 124 - Diane Arbusová, Dva přátelé doma, New York, 1965

Szarkowskeho tendence pracovat zejména s formálními vlastnostmi fotografie přinesla myšlenku, že tuto generaci nezajímá význam. Toto Winogrand a Friedlander nepopírají ani ve svém prohlášení:

„Nemám co říct o jakémkoliv ze svých snímků … fotografuji, abych zjistil, jak nějaká věc bude vypadat vyfotografovaná" a „uspokojení z dobré fotografie je uspokojení z dobré fotografie." [92]

Friedlanderův „pohled" na USA není ani víc, ani míň než pohled Walkera Evanse. Je jasně dokumentární. Není ani víc ani míň moralistický než Robert Frank. Podobně je tomu u prací Arbusové. Přes svou jasnost a přímočarost jsou její fotografie pozoruhodně nepolapitelné.

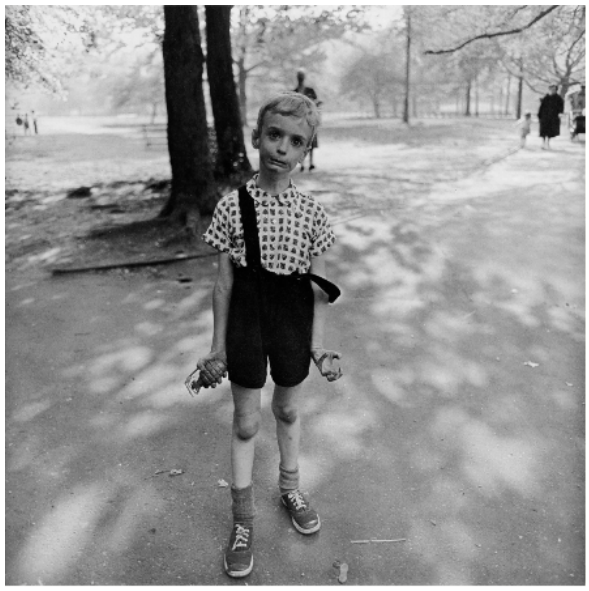
---

[91] *Sontagová, S. O fotografii. Praha/Litomyšl: Ladislav Horáček/Paseka, 2002, s. 35*

[92] *Jay, B. The Romantic Machine, American Images. New York: Penguin, 1985 Keller, W. 1972. s. 125*

Vznikají otázky nejen na osobní postoj Arbusové, ale také na její postavení ve společnosti. Dokazuje to například snímek zobrazující samolibost americké střední třídy - Žena se závojem, Pátá Avenue, New York z roku 1968. Potréty Arbusové vyprávějí své vlastní příběhy a zároveň kritizují společnost.





Obrázek 125 - Diane Arbusová, Žena se závojem na Páté avenue, New York, 1968

Obrázek 126 - Diane Arbusová, Chlapec s cvičným granátem v Central parku, New York, 1962

Arbusová ke svým tématům dospěla přirozeně. Pro Arbusovou a vlastně i pro široké americké publikum na konci šedesátých a v sedmdesátých letech vyvrhelové společnosti ztělesňovali určitý hrdinský status.
Technika Arbusové byla velmi nápadně jednoduchá: postavila se kamkoli - zachycovala lidi od detailu po celou postavu. Fotografovaný většinou vnímal fotoaparát, jeho oči směřovaly přímo do objektivu, čímž vybízely ke kontaktu s divákem. V té době používala čtvercový formát, v jehož centru se nacházela samotná lidská postava. Brzy se objevila častá tendence zobecňovat postavy Arbusové, jako kdyby šlo stejné typy. I když se jedná o postavy z okraje společnosti, Arbusová je většinou empatická při jejich portrétování. U některých zobrazených postav je naše reakce dvojznačná - máme se smát nebo plakat? - jako kdybychom si, a možná ani sama Arbusová, nebyli jisti, jak reagovat na danou postavu či situaci.
Svět, který intenzivně prožívala ve svých fotografiích, neunesla a v roce 1971 spáchala sebevraždu. Její sebevražda ve věku 48 let jakoby potvrzuje její vidění a vnímání.
Po její smrti bylo uspořádáno mnoho výstav a vydáno několik publikací, z nichž se například monografie od Aperture (1972), připravená dcerou Doon Arbusovou a přítelem Marvinem Israelem, prodalo přes čtvrt milionu výtisků. V roce 1995 vyšla kniha neobyčejně sugestivních portrétů duševně nemocných lidí Bez názvu (Untitled, Sans Titre). Do komunity lidí s mentálním postižením se vracela na sklonku svého života mezi lety 1969 a 1971. Arbusová neměla v úmyslu tyto fotografie nikdy zveřejnit.



Obrázek 127 - Diane Arbusová, přebal knihy Bez názvu, 1995

Její celoživotní fotografické dílo se dočkalo mnoha retrospektivních výstav s obsáhlými katalogy. Jedna z takových výstav s názvem Odhalení (Revelations) putovala mezi lety 2003 a 2006 od MoMA v San Francisku přes Los Angeles, Houston, New York do německého Essenu, britského Londýna, španělské Barcelony a zpět do amerického Minneapolis. [93] Výstavu doprovázel stejnojmenný, objemný katalog Revelations (2003).
V letech 2016 a 2019 se uskutečnila podobně rozsáhlá výstava fotografií Diane Arbusové s názvem Na začátku (In the Beginning) v Metropolitním muzeu v New Yorku, San Franciském muzeu moderního umění, v Buenos Aires a v Tate Modern v Londýně. Kolekce Bez názvu měla poslední velkou výstavu s 66 fotografiemi v galerii umění David Zwirner v New Yorku na konci roku 2018. Některé snímky zde byly vystaveny poprvé. [94] Diane Arbusová je univerzálním příkladem umělce, který s neobyčejnou poctivostí a důkladností do svého díla vložil vše.

[93] *https://en.wikipedia.org/wiki/Diane_Arbus*

[94] *https://www.davidzwirner.com/exhibitions/diane - arbus - untitled*

Světlo

Ve škole jsme se učili, že dobrou dokumentární fotografii tvoří dvě věci. Světlo a pohyb. Sám k tomu dodávám, že dobrá fotografie musí mít ještě dobrou myšlenku. V této kapitole se zaměřím na fotografie z počátků americké subjektivně dokumentární tvorby s nepřirozeným, tedy umělým světlem.
Prvním známým fotografem experimentujícím s bleskovým světlem byl William Henry Fox Talbot, který se snažil ve fotografii využít elektrický výboj již v roce 1850. Jeho pokusy nebyly moc úspěšné, ale cesta byla správná. Sám tehdy prohlásil:

„Je v našich silách zachytit obraz pohybujícího se objektu, pokud budeme schopni osvítit jej náhlým elektrickým výbojem.“ [95]

Širšího uplatnění našla po roce 1887 blesková světla, založená na hoření magnéziového prášku. Ta ale byla ještě velmi nepraktická a nebezpečná. Při nízkých citlivostech materiálů se však jednalo o velký pokrok. Fotografické žárovky se svět dočkal o více než třicet let později a první elektronické blesky se začaly používat až koncem první poloviny minulého století.

95 https://cs.wikipedia.org/wiki/Studiové_osvětletní

Weegee

Připomenu autora, kterému jsem již věnoval hodně prostoru v předchozích kapitolách Arthura Felliga zvaného Weegee. Co se týče technického vybavení, šel s dobou. S bleskovými žárovkami pracoval v noci často, ale jako jeden z prvních začal v dokumentární fotogrfii používat neviditelné, infračerveného, bleskové světlo. Pomocí něj pořídil řadu fotografií. Typické snímky čtyřicátých let se liší od těch předchozích. Nemají tak strnulou kompozici, jako tomu bylo u snímků z předchozí dekády. Navzdory používání velkých a nepříliš pohotových Speed Graphic Press fotoaparátů, které vyžadoval tehdejší tisk, jsou fotografie pořizovány mnohem rychleji a spontánněji. Témata fotografie byla oživena novou atmosférou stejně jako novými fotopřístroji.



Obrázek 128 - Weegee, Milenci v kině, 1943

Tak například snímek námořníka osahávajícího svou vzpouzející se dívku v kině. Pomocí infračerveného, neviditelného blesku zachycuje chování mladého páru v kině. U Weegeeho jsme zvyklí na jeho fotografie, kterými chce šokovat. Ale na této fotografii Milenci v kině (Lovers at the Movies, 1943) je vidět Weegeeho umění - něco, čím diváka polapí hned, jak se podívá na snímek. I když překračuje jisté společenské meze, přináší fotografie milenců novou dimenzi pohledu. Weegeeho pohled popisuje příběh dvojice milenců i těch, kteří sedí kolem a kteří to nevidí.

Wiliam Klein

Dalším fotografiem, kterému jsem již věnoval velký prostor a kterého neopomenu ani v této kapitole je William Klein. Subjektivita v jeho módních a společenských fotografiích je často dosažena bleskovým nepřirozeným světlem. Klein zachází ještě dál a kombinuje bleskové světlo s dlouhými expozičními časy. Tím dosahuje snové až abstraktní atmosféry, která se díky tvrdému, nekompromisnímu a osovému bleskovému světlu vrací na zem a stává opět atmosférou reálnou a konkrétní. Tímto způsobem dosáhl osobitého rukopisu. Tento efekt využívá nejvíce v černobílých a později i v barevných fotografiích z Paříže.



Obrázek 129 - William Klein, Backstage Christian Lacroix, Paříž, 1992

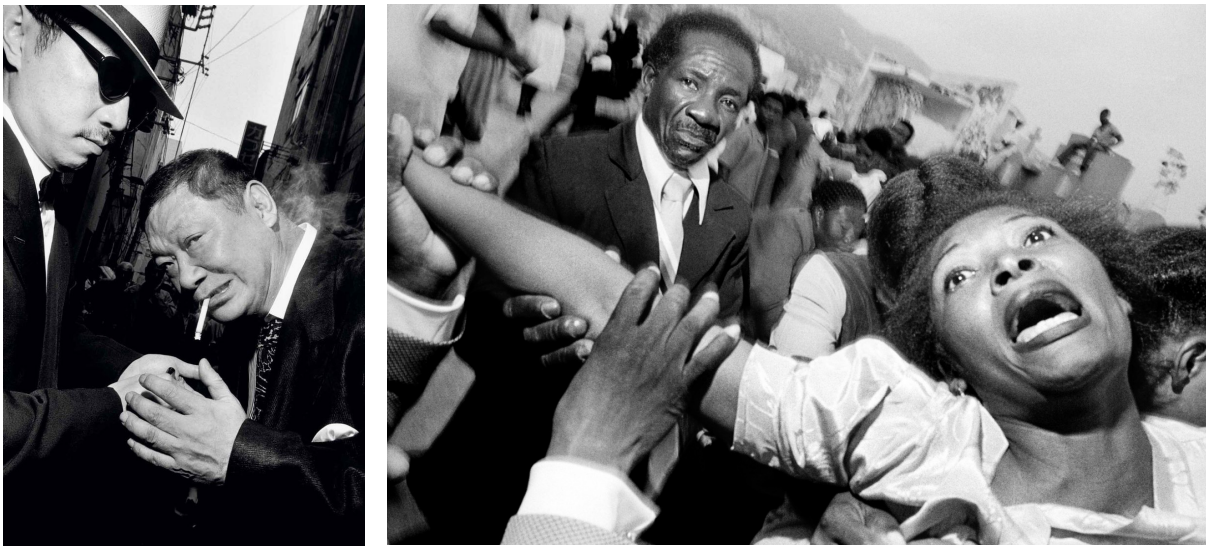
Bruce Gilden

Podobnou, ale přesto jinou techniku použití přímého bleskového světla v pouliční fotografii používá fotograf agentury Magnum Bruce Gilden (1946). Jeho výrazná změna oproti ostatním fotografům je ve vyosení světla vůči fotoaparátu. Přídavný blesk nepoužívá na těle fotoaparátu na těle aparátu. Pravou rukou fotografuje a levou drží blesk na kroucené šňůře a míří s ním do tváří fotografovaných. [96]



Obrázek 130 - Bruce Gilden při práci na ulici

Fotografuje převážně v exteriérech s dostatečnou světelnou hladinou a tak svým přidaným umělým zábleskem přidává pouze světelný efekt. V okamžiku může světlo posunout pod úroveň objektivu a scénu tak podsvítit zespodu. Dodává tak dokumentární pouliční fotografii expresivní náboj. V expozici sčítá přirozené a umělé světlo. Tento světelný efekt opakuje neustále dokola a tak si vytvořil svůj světelný rukopis na kterém si založil i svoji školu - workshopy, ve kterých ovlivnil mnoho dalších fotografů. Podobně jako Klein, použil i Gilden tuto efektní techniku v módní fotografii.[97]
Svoji pouliční fotografii z New Yorku publikoval v knize Tváří tvář New Yorku (Facing New York, 1992), podobně pak knižně zpracoval fotografie z Haiti (1996)



Obrázek 131 - Dvě fotografie Bruce Gildena, Vlevo New York publikovaná v knize Tváří tvář New Yorku (1992) a druhá je z knihy Haiti (1996)

[96] *www.shoottokyo.com/blog/bruce-gilden-tokyo-workshop*

[97] *www.magnumphotos-commercial.com, Bruce Gilden Fashion story for Wallpaper Magazine*

Symboly a metafory

Jedním ze základních principů, který nalézám v subjektivně dokumentární fotografii je fakt, že ne vše je třeba vysvětlovat. Tento princip se pak dělí na několik směrů. Vždy je ale něco naznačeno a není to dopovězeno. S tímto principem se setkáváme na fotografiích postav snímaných zezadu, zahalených postav, postav v maskách atp. Nevidíme-li do obličeje a do očí fotografované postavy, pak má naše představivost větší prostor. Někdy se takový pocit dá vytvořit i v portrétu pouhým zavřením očí. Další způsob jak tohoto „tajemství" fotografie dosáhneme je minimalismus. Odstraníme vše přebytečné, ať výřezem ve fotoaparátu, malou hloubkou ostrosti, či skutečně budeme fotografovat v minimalistickém prostoru.



Obrázek 132 - Saul Leiter, Roztrhané boty, New York, přibližně 1950

Saul Leiter

Mistrem takovéto minimalistické fotografie byl Saul Leiter (1923 - 2013). Patřil mezi fotografy Newyorské školy fotografie který začal v subjektivně dokumentární fotografii používat barevný materiál rovnocenně k černobílému, co do kvality, tak i do množství Zpočátku studoval teologii, ze které utekl k umění. Malířství se rozhodl vystřídat za fotografii po zhlédnutí výstavy Henri Cartier-Bressona v Muzeu moderního umění V New Yorku v roce 1947. Na konci 40. let se díky přátelství s W. Eugenem Smithem, od kterého mimo jiné získal Brodovitchovu knihu Balet, dostal Leiter na návštěvu do Grossmanova kurzu ve Fotolize. Seznámil se s Levinsteinem, Brodovitchem, Frankem i Edvardem Steichenem. [98] Leiterovy fotografie postupně s dobou přecházejí k minimalistickým tendencím. Autor se v jeho fotografickém jazyce oprošťuje od všeho zbytečného.





Obrázek 133 - Saul Leiter, Ze svatby jako pohřbu, 1951
Obrázek 134 - Saul Leiter, Harleem, 1960

Leiter si otevřel portrétní, módní a reklamní studio. Jeho fotografie našly uplatnění v časopise Harper's Bazaar. Barevně fotografoval reflexy ve výlohách a oknech, využíval nejrůznějších odrazů, rozptylů a změkčení obrazů. Dlouho byly jeho práce vystavovány na kolektivních výstavách. Jeho výstava „Raná barva" (Early Color) byla uspořádána až v roce 2005 a stejnojmenná kniha byla vydána o rok později v německém nakladatelství Steidl. O šest let později vychází i kniha „Rané černobílé" (Early Black and White) V Evropě byla jeho celoživotní práce představena až v roce 2008 v Paříži v Nadaci Henri Cartier-Bressona.

[98] *Sire, A., Stourdzé, S. Saul Leiter. New York: Steidl, 2008*

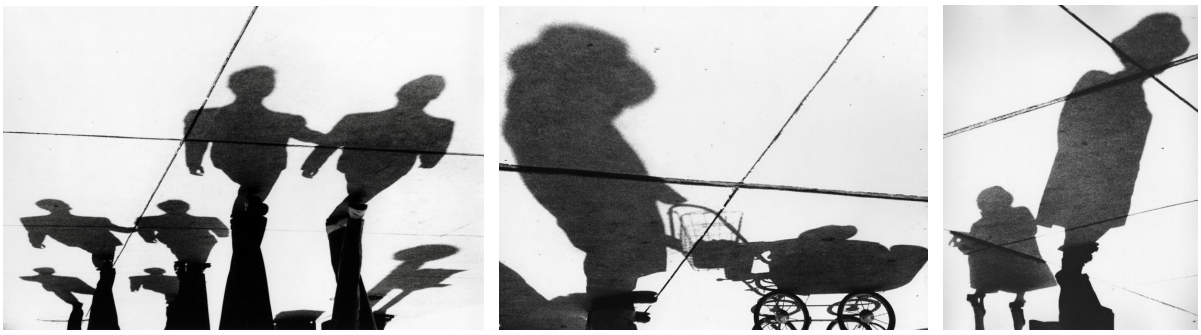
Leiterovy fotografie i s odstupem času působí velmi znepokojivě a neklidně. Každá, i při vytržení z kontextu nese jeho typický rukopis. Podařilo se mu brilantně minimalisticky zachytit atmosféru New Yorku padesátých a šedesátých let.
K Leiterovým fotografiím z jeho blízkého prostředí se ještě vrátím v kapitole věnované tématu intimity.



Obrázek 135 - Titulní strany knih Saula Leitera Early Color a Early Black and White, vydal Steidl, Göttingen 2006 a 2014

Marwin E. Newman

Marwin E Newman je u nás neznámý, ale je určitě srovnatelným s fotografem Saulem Leiterem. Jeho celoživotní práce je objevována také až v posledních letech. I když mu za život vyšlo přibližně deset knih, zůstaly známé jen úzkému okruhu čtenářů. V roce 2017 mu Taschen vydal celoživotní monografii Americká krása, bohužel je k prodeji pro celý svět jen 700 ks. [99] Narodil se ve stejném roce jako Leitr, v roce 1927. Žil v New Yorku a v roce 1948 se krátce zapojil i do činnosti Fotoligy. O rok později se přestěhoval do Chicaga, kde spolu s Aaronem Siskindem studovali na Institudu designu. Po studiu se vrací do New Yorku, kde žije dodnes. [100]
Newman je průkopníkem barevné dokumentární fotografie a celoživotním experimentátorem. Jeho jedinečný smysl pro život velkoměsta dokázal skloubit s na tu dobu nezvyklou technickou precisností. Obojí bravurně využíval v dokumentárních fotografiích. Kromě sportovních fotografií (vytvořil například soubor o boxerovi Muhammadu Alim) si všímá detailů a stínů ve kterých opakovaně hledá svůj svět. Systematicky otáčí fotografie stínů lidí na ulici i s částmi jejich postav vzhůru nohama a vytváří tak až abstraktní obrazy. Ve stínech na rovných chodnících a ulicích eliminuje přebytečné a v černobílém podání tak subjektivně vypovídá o bezejmenných anonymních kolemjdoucích lidech.



Obrázek 136 - Marwin E. Newman, Chicago 1951

Podobným systémem opakovaně fotografoval nohy lidí, čekajících na přechodech pro chodce. Stejná opakovaná kompozice a stejné osvětlení vytvářejí mozaiku obyvatel velkoměsta.



Obrázek 137 - Marvin E. Newman, Čekání na křižovatce, Chicago, 1951

[99] *https://www.taschen.com/pages/en/catalogue/photography/all/43134/facts.marvin_e_newman.htm*
[100] *https://en.wikipedia.org/wiki/Marvin_E._Newman*

Dalším mistrem zkratkovitého vyjadřování byl fotograf Lou Stettner (1922). Narodil se v New Yorku kde žil až do svého odchodu do Paříže na konci války. Převážně černobíle, ale i barevně dokáže mistrně zachytit prchavé okamžiky pouličních scén. Kloní se spíše k sociálnímu dokumentu, ale často se vyjadřuje v symbolech a náznacích. Často fotografuje na nádražích lidi na nástupištích, ale i sedících ve vagónech. Pomocí sloupku mezi okny ve vagónu dělí obraz na dva. V každém kupé se odehrává jiný příběh. V jednom okně vidíme jen nohy a domýšlíme si příběh o odpočinku unavených cestujících. Fotografie vypráví o každodenních rituálech lidí, které jen tušíme.



Obrázek 138 - Lou Stettner, Pen Station, 1958

Reflexy a projekce sebe sama

Námět nejrůznějších reflexů můžeme sledovat u mnoha amerických dokumentárních fotografů. Sklo je průhledné, ale také reflexní, zachycuje odrazy objektů za pozorovatelem a lehce zahaluje to, co se děje před ním. Princip použití reflexů k zdůraznění rozhraní dvou prostorů, nebo k fotografii subjektivního autoportrétu používali fotografové poměrně často. Typickým rozhraním, skutečným a přece nehmotným a průhledným bylo často sklo autobusu či výkladní skříně.
Mistrem fotografie městského prostoru byl Louis Faurer, o kterém jsem podrobněji psal v kapitole o porušení tradičních zásad. Prázdné ulice, překrývající se cedule a vývěsní štíty až neskutečné, nelogické prostory, tvořené různými odrazy. Síla a energie jeho snímků tkví v rozhraní, v prostoru mezi postavami, které k sobě přistupují, ve střetání chodníků a v současném zachycení, zviditelnění světa uvnitř a vně. Pro Faurera byl New York velmi důležitý. Dokonale ho znal a našel obrovské množství různých situací pro fotografování.
I v tvorbě Modelové nacházíme fotografie různých reflexů. Modelová jich užívala k vyjádření a zprostředkování osamělosti v New Yorku. Tyto její fotografie jsou důležité, avšak u ní nejsou tak časté.



Obrázek 139 - Lisette Modelová, Reflex na Páté Avenue, New York, 1939 - 1942



Obrázek 140 - Lisette Modelová, Reflex na Páté Avenue, New York, 1945

Reflex se dá využít i k zobrazení sebe sama. Dostat svůj vlastní obraz do dokumentární fotografie nemusí být vždy chybou, nebo symbolem narcismu. Naopak stín, či odraz fotografa zdůrazní jeho přítomnost, zapojí jej do významové hry a učiní tak fotografii subjektivní.



Obrázek 141 - Lisette Modelová, Reflex, New York, 1939 - 1945 (vlevo nahoře), Louis Faurer, Autoportrét, New York, 1948 (vpravo nahoře), Lee Friedlander, Autoportrét, Wilmington, Delawere, 1965 (vlevo dole), Saul Leiter, Květina, přibližně 1952 (vpravo dole)

Lee Friedlander



Obrázek 142 - Lee Friedlander, Cesta 9W, New York, 1969

Nepřekonatelným mistrem v projekcích svých reflexů a stínů do fotografií je bezesporu Lee Friedlander (1934). Hledal a nacházel témata svých snímků na veřejných místech, ve všedním prostředí každodenního života. Na ulicích, náměstích, nádražích i na letištích, ve výkladech obchodů, v sousedství veřejných budov, na předměstí apod. Friedlander zaujat vzájemným vztahem mezi lidskou postavou a prostorem. To platí i tehdy, když je postava jen jakoby, latentně přítomna. Friedlander je fascinován prolínáním forem, jejich vizuální hrou, dotekem a prostupováním. Vyhledává momenty, kdy se zobrazované „světy" překrývají, kdy dochází k jejich paradoxnímu součtu a trojdimenzionální prostor se transformuje do dvojrozměrného obrazu fotografie.



Obrázek 143 - Lee Friedlander, New York, 1966

Banalita námětů je to, co je asi nejdůležitější na Friedlanderových fotografiích. Fotografuje keře přes které není vidět na budovy, používá temeno hlavy, které mu blokuje výhled, za součást svého obrazu. Místo toho, aby si našel správný, čistý a ničím nerušený pohled, staly se mu tyto překážky ve veřejném prostoru jeho subjektem. To vyžadovalo jasnou představu o tom, jak bude fotografie vypadat.



Obrázek 144 - Lee Friedlander, New York, 1963

Každý subjekt na jeho fotografiích má svůj prostor, ale současně je také konfrontován s jinými, a tak se vše nakonec kříží a protíná. Zdánlivě tvoří všední a nekomplikované fotografie, které se nedají jednoznačně slovy interpretovat. Témata jsou velmi jednoduchá. Snad proto, že jsou tyto Friedlanderovy fotografie tak svěží a živé a originálně komponované, nejsou okamžitě okouzlující a přitažlivé. Všímají si toho, co většina lidí ignoruje a nevnímá, co bez mrknutí oka míjí každý den.



Obrázek 145 - Lee Friedlander, New Mexico, 1972

Lee Friedlander fotografuje sociální krajinu, prostředí vytvořené člověkem, architekturou a jejich vzájemnými vztahy. Jeho snímky nejsou jen obyčejné momentky, ale mají pevně definovanou kompozici obrazu. Pro autora je forma obrazu velmi důležitá. Friedlander se vyjadřuje velmi bezproblémově a bezstarostně.



Obrázek 146 - Lee Friedlander, Cincinnati, Ohio, 1963

Friedlander vytvořil impozantní soubor prací: odrazy ve výkladních skříních obchodů, městskou krajinu s lidmi i bez nich, sérii amerických monumentů a pomníků, uvolněné lidi žertující v kruhu přátel a odpočívající či poflakující se v bezpečí soukromí jejich domova, studie stromů a květin, lidi pracující s počítači, figuríny ve výkladních skříních - to vše jsou podoby života, které tvoří město. Každý soubor uzavřel samostatnou knihou. Jeho knihy jako například Autoportrét (Self Portrait), Amerika z auta (America by Car), Figuríny (Mannequin), 14 amerických monumentů (Fourteen American Monuments), V práci (At Work), anebo třeba i kniha Akty (Nudes) mají něco společného. Jeden jednoduchý, ale dokonalý princip se v každém jeho souboru opakuje.
Na Friedlanderových fotografiích je často zobrazena jeho postava jako stín či v částečně skryté podobě - jeho tvář, nejasná, schovaná za fotoaparát nebo jen část jeho těla ztracená v přívalu detailů. Mnoho Friedlanderových fotografií je pořízeno v ostrém, přímém slunečním světle, kdy zaniká škála polostínů a kdy je zredukován a potlačen „prostor“ mezi stíny a výraznými světly. Často v tomto světle využívá i projekci svého vlastního stínu.



Obrázek 147 - vlevo Lee Friedlander, New Orleans, 1970 ve srovnání s fotografií Charlese Harbutta, Greenwich Village, New York, cca 1970

S malým fotoaparátem a pozorným, ostražitým pohledem zaměřeným na opomíjené, přezírané a nepovšimnuté, vytvořil neomylný, bezchybný, jasný styl. I když pro divákovy oči se vše jeví klidné, Friedlanderovy fotografie mají originální rukopis. To, co by jiní mohli považovat za nefotografické, to pro něj bylo novým tématem. Jeho styl a pohled na svět kolem něj, neupovídaný, postavený na obraze, ovlivnil tvorbu mnoha současných, nejen amerických, fotografů zabývajících se městským prostředím.

Vivian Maierová

Svými odrazy v zrcadlech a výlohách byla fascinována i donedávna neznámá americká fotografka Vivian Maierová (1926 - 2009). Narodila se ve Francii, ale do New Yorku se přestěhovala s matkou za otcem před rokem 1940. [101] Později žila střídavě ve Francii a v USA. Fotografií si nikdy nevydělávala peníze, převážně se živila jako chůva. Přesto celý život fotografovala. Byla uzavřená a bedlivě si střežila svoje soukromí. Fotografie nikdy nezveřejňovala ani nikomu neukazovala. Zemřela osamělá.
Velké množství jejích negativů, včetně těch ještě nevyvolaných, koupil náhodně v aukci John Maloof, který v ní objevil velkou fotografku a pomohl jejímu dílo vejít v celosvětovou známost. Natočil i dokumentární film o hledání informací o jejím život, uspořádal řadu výstav v předních světových galeriích a vydal čtyři knihy jejích fotografií.
Sbírka fotografií Vivian Maierové je velmi komplexní a zobrazuje pouliční život především v New Yorku a Chicagu. Fotografuje vše co ji zaujme. V krajních případech i nehody u nichž zasahuje policie. Její práce je na pomezí subjektivního a sociálního dokumentu. Její vlastní pohled na život kolem sebe dokazuje často tím, že se na fotografiích v různých formách sama zobrazuje. Část fotografií Vivian Maierové je barevná.



Obrázek 148 - srovnání fotografie Vivian Maierové z New Yorku padesátých let s fotografií Weegeeho z cyklu Vražda je má práce z roku 1941. Rozdíl vidím jen ve Weegeeho nekompromisním bleskovém světle.

[101] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Vivian_Maierova*



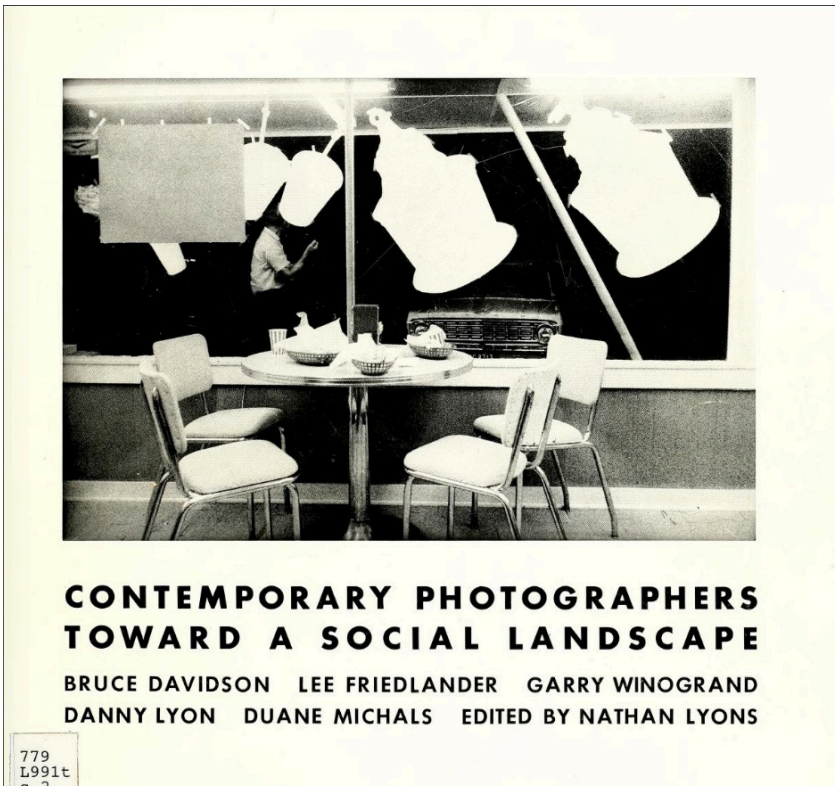
Obrázek 149 - ukázka nápaditých a neopakujících se autoportrétů Vivian Maier, přesně nedatováno

Městská krajina

Subjektem fotografie se stala i městská krajina. Zaměřením se na místo se v šedesátých letech vyčlenil samostatný obor takzvané nové topografie. Místem jako takovým jsem se zabýval v kapitole Genius loci.

Garry Winogrand

Jméno Lee Friedlander stojí často po boku jména Garry Winogrand (1928 - 1984). Fotografii studoval, mimo jiné, i u Alexeye Brodovitche. Poprvé své práce veřejně představil na společné výstavě v newyorské MoMA v roce 1963. Poté byl v roce 1966 v Rochesteru (George Eastman House) spolu s Lee Friedlanderem, Duane Michalsem, Brucem Davidsonem a Danny Lyonem přizván k výstavě s názvem Směrem k sociální krajině (Toward a Social Landscape).



Obrázek 150 - Obálka katalogu k výstavě Směrem k sociální krajině, Rochester, 1966

Tato výstava vyvolala mnoho otázek a diskusí. Hlavní otázkou bylo, zda přírodou utvořená krajina má větší estetickou hodnotu, než člověkem uměle vytvořená krajina? [102] Za přirozené prostředí považovali to, ve kterém žijí. To byl důležitý moment, ve vnímání veřejného prostoru a v jeho fotografování. Winogrand, který pracoval jako komerční novinový fotograf, potíral rozdíly mezi žánry a estetickými kategoriemi:

„žádná momentka, dokument, krajina atp. není popisem uzavřené fotografické estetiky. Existuje jenom fotografie se svou vlastní, jedinečnou estetikou.“ [103]

---

[102] *Najhan Lyons, úvodní slovo katalogu výstavy, http://www.archive.org/details/towardsociallandOOIyon*

[103] *Orvell, M. American Photography. Oxford University Press, 2003, s. 124 - 125*

Jedinečnost fotografie je pro Winogranda nevyhnutelně určena prostřednictvím účinku mechanické kvality fotoaparátu, který převádí trojdimenzionální realitu do speciálního druhu vidění. Středem svého zájmu a středem tvůrčího procesu učinil Winogrand vlastní spontaneitu. Tato experimentální povaha tvůrčího procesu se stala dominantní a vydržela mu po dlouhé další roky. Experiment se tak pro něj stal po formální stránce záměrným a promyšleným procesem. Začal spontánně fotografovat pouliční fotografii tak, že již na začátku filmu věděl, že mu půjde o kontaktní kopii celého kinofilmového negativu. Fotografování, podle Winogranda, zahrnuje dva samostatné, ale neoddělitelné procesy. Nejprve je třeba pořídit snímek, respektive snímky a následně je třeba vybrat sérii fotografií, které by dohromady vytvořily zamýšlený účinek. [104] Jeho princip dvou procesů se dodnes jeví jedinečným.



Obrázek 151 - Garry Winogrand, Los Angeles, Kalifornie, 1969

[104] *Orvell, M. American Photography. Oxford University Press, 2003, s. 126*



Obrázek 152 - Garry Winogrand, zleva Park Avenue, New York, 1969 a New York, před rokem 1976

Winogrand se stal mistrem pouliční fotografie. Děje jeho fotografií jsou zasazeny do sociální krajiny, kterou na počátku své tvorby spolu s Friedlanderem důkladně prozkoumaly. Na rozdíl od Friedlandera, který se k městské krajině natrvalo odchýlil, jsou jeho fotografie živé a mnohdy i ironické.
Při práci používá pohotovou Leicu a širokoúhlý předostřený objektiv. Fotografuje velmi rychle, fotoaparát většinou už ani nepřikládá k oku. Záměrně naklání horizont a vnáší tak do fotografií viditelné, ale přesto přesně připravené a vypočítané chyby. Dosahuje tím účinku spontaneity a opravdovosti. Jeho nejdůležitější fotografické soubory, Zvířata (The Animals, 1969), Ženy jsou krásné (Women are Beautiful, 1975) i Letiště (Aeroport), shrnul John Szarkowski na výstavě a ve stejnojmenné publikaci Figury z reálného světa (Figments from the Real World, 1988).

Intimita

Téma intimity bylo v dokumentární fotografii tak trochu tabu. Ne, že by intimní fotografie neexistovaly, ba naopak. Erotické fotografie začaly vznikat hned spolu s první rozšířenou fotografickou technikou - daguerrotypií. Z doby kolem roku 1955 je dochováno mnoho takovýchto lechtivých i tvrdě pornografických fotografií. V Anglii byl dokonce už v roce 1861 veden soudní spor proti „provokativním a příliš reálným“ veřejně ukazovaným fotografiím[105]. Určitá míra sexuálního vzrušení byla ale přeci jen přijatelná a tak již v 90. devatenáctého století objevovaly v reklamách na cigarety spoře oděné ženy. Podobně tomu bylo později se snímky žen v postelích v reklamách na matrace, či svůdné pózy v reklamách na punčochy. Pro širokou veřejnost, výstavy a publikace bylo toto téma v oboru fotografie dlouhou dobu tabu. A dodnes jsou s vystavováním dnes již ikonických fotografií od známých autorů ve světě často problémy.
Intimní akty Georgie O'Keefeové vytvořené jejím manželem Alfrédem Stieglitzem kolem roku 1918 - 1919 (5 let před jejich svatbou)[106] bylo možné knižně publikovat až po její smrti. Georgia O'Keefeová se po smrti Stieglitze strala o celé jeho dílo, které rozdělila do několika galerií a muzeí. (Chtěla zpřístupnit Stieglitzovo dílo co nejširšímu publiku.) [107]Ona sama svoje intimní fotografie však na veřejnost nikdy nevydala. Stieglitz tyto akty poprvé vystavil v roce 1921 v rámci jeho retrospektivní výstavy v Anderson Galleries v Los Angeles. Fotografování trvalo přibližně 20 let a vzniklo přibližně 300 portrétů - aktů ve kterých se často věnoval už jen torzům, či detailům rukou, krku, hlavy, uší mebo jen prstů.



Obrázek 153 - Alfréd Stieglitz, Gregoria O'Keefe s africkou plastikou, cca 1919 vlevo a vpravo Torzo, cca 1918

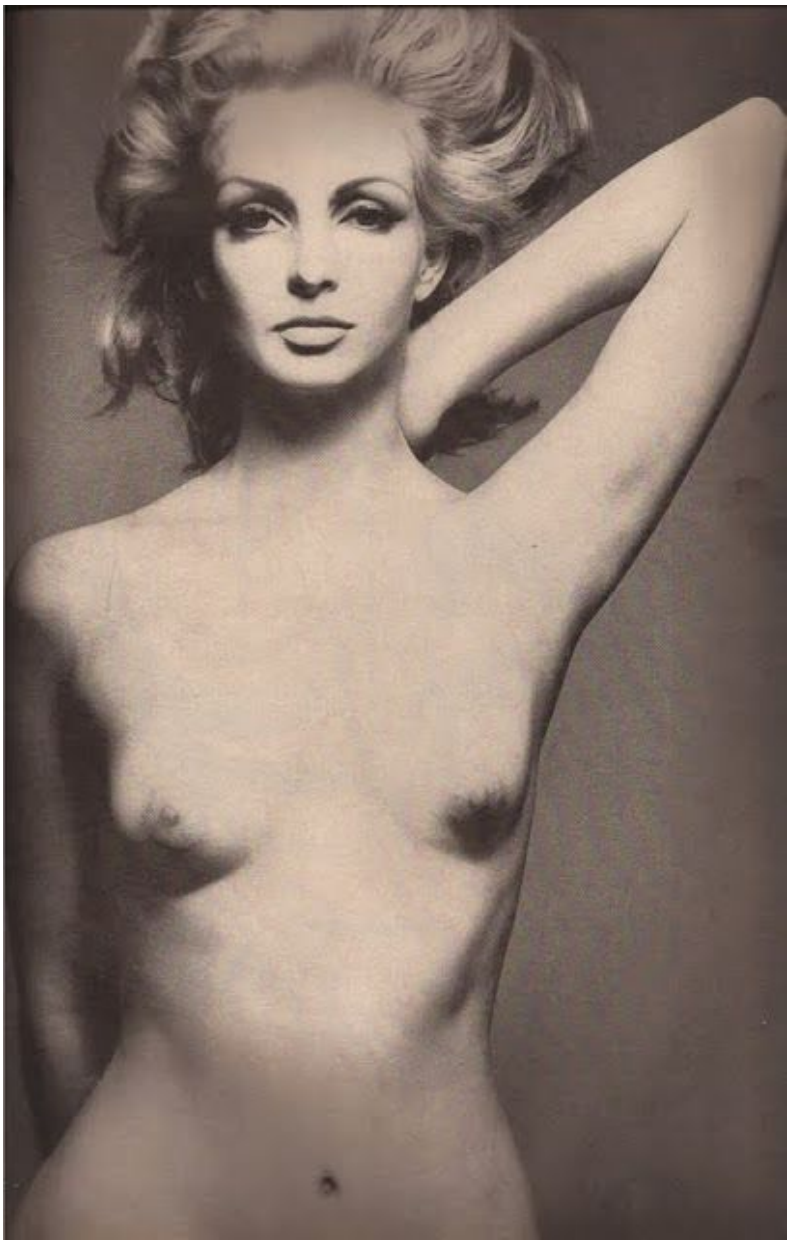
---

[105] *Vicky Goldberg a Robert Silberman, American Photography: Century of images, vydal Chronicle Books, San Francisco, 1999, kapitola Sex a voyerismus, str. 134.*

[106] *https://media.artic.edu/stieglitz/portraits-of-georgia-okeeffe/*

[107] *https://media.artic.edu/stieglitz/about/*

Kdyby Robert Mapplethorpe maloval, věřím, že by jeho realistické fotografie nebyly tolik kontroverzní. Sexuální revoluci ve fotografii odstartoval až v roce lednu 1962 Richard Avedon, když v časopise Harper's Bazaar publikoval akt Christiny Paolozzi, která byla nejen nahá, ale byla zveřejněna pod svým vlastním jménem. Tento „skandál" se v médiích řešil téměř deset let.



Obrázek 154 - fotografie Richarda Avedona, Contessa Christina Paolozzi, Vlasy od Kennetha, New York, červen 1961

Saul Leiter

V minulých kapitolách jsem již zmiňoval tvorbu u nás méně známého fotografa Saula Leitera. Již od příchodu do New Yorku v roce 1946 dokumentárně fotografuje (ale nezveřejňuje) i svůj soukromý svět. Ovlivněn studiem malířství hledá v studiích nahých žen abstraktní formu fotografie. Vždy využívá dané, přirozené světlo. Tak jako v jeho fotografiích z ulice, tak i ve fotografiích intimních chvil si zachovává svůj geniální smysl pro tajemství.
Sem Leiter v sedmdesátých letech plánoval vydat knihu těchto aktů, ale nikdy se k tomu nedostal. Zemřel v roce 2013 a pět let po jeho smrti v roce 2018 vydalo nakladatelství Seidl kniku intimních fotografií „V mém pokoji" (In My Room).



Obrázek 155 - Saul Leiter, titulní stana knihy "V mém pokoji" (In My Room), 2018 a ukázka fotografií

Diane Arbusová

Méně známé jsou intimní snímky Diane Arbusové. Stejně tak, jako nikdy za svého života nechtěla zveřejňovat fotografie lidí s handicapem, tak nechtěla publikovat ani intimní fotografie. Ty se dostávají na veřejnost až v poslední době a stejně ještě nejsou moc známé. Po smrti Arbusové byly mnohé fotografie překvapením i pro její dcery Doon a Amy, díky kterým se fotografie dostávají postupně na veřejnost. Zcela ojedinělý je intimní autoportrét fotografky. Přístup k fotografovaným v intimních chvílích Diane byl zcela stejný jako při jejich běžném portrétování - celý vztah byl založen na oboustranné důvěře mezi fotografkou a modelem. To dělá její tvorbu výjimečnou. Každá fotografie Arbusové intimně promlouvá o každém jednom jediném konkrétním člověku.



Obrázek 156 - Ukázky fotografií Diane Arbusové z šedesátých let minulého století.

Larry Clark

Nadměrné užívání drog, sex a násilí se zbraněmi v tvorbě Larryho Clarka jsem záměrně nezařadil do kapitoly o touze po senzaci. Larry Clark senzaci nehledal, byl součástí prostředí, které důvěrně znal a fotografoval. zaznamenával užívání drog, stavy abstinenčních stavů i traumat. Sám nadměrně od svých 16 let užíval i drogy. Narodil se ve městě Tulsa v Oklahomě. Podle jména města pojmenoval i svůj nejzásadnější fotografický soubor a knihu - Tulsa (1971). Kniha byla nazývána portrétem americké tragédie[108] a vyvolala okamžité negativní reakce v celé Americe. V letech 1963 - 1971 fotografoval sexuální aktivity a destruktivní působení drog na okruh přátel ve které sám žil. Toužil vyprávět příběhy. Jeho dílo je překvapivé i po téměř padesáti letech od jeho vzniku. Ovlivnil celou řadu následovníků včetně Nan Goldin, fotografa barevných aktů Ryan McGinleye, režisérů Gus Van Santa, či Martin Scorsese.[109] Nadále sleduje další generaci dospívajících a v roce 1983 vydává knihu Teenage Lust. Před nástupem na filmovou dráhu ještě dokončil soubor Skaters (1992 - 1995)



Obrázek 157 - Larry Clark, ukázka 4 fotografií z knihy Tulsa, 1971

[108] *video https://www.youtube.com/watch?v=9hgZQ - VrJWI*

[109] *https://www.simonleegallery.com/artists/larry - clark/*

Nan Goldin

Ještě dál než Larry Clark tento žánr fotografie posouvá Nan Goldin. Stejně jako Clark, byla i Goldin často svědkem vypjatých scén. Silnou osobní výpovědí je kniha Balada o sexuální závislosti (Ballad of Sexual Dependency, 1986). Stejně jako Clark fotografovala svoji „širokou" rodinu. Tou pro ní byli přátelé z blízkého okolí, komunity homosexuálů i transsexuálů. Toto prostředí bylo plné drog a alkoholu. Sama se v mládí chtěla odpoutat od její problematické rodiny, nemohla unést smrt sestry a tak snadno propadla užívání drog. Později pochopila, že „fotografie jí zůstávají jako paměť." [110] Nefotografuje celebrity, ale vždy ty, co stojí spíše na okraji společnosti. Tím je její tvorba srovnatelná s pracemi Diane Arbusové.
Andy Grundberg popsal knihu Nan Goldin v New Yok Times takto: *„Američané Roberta Franka znamenají padesátá léta. Balada o sexuální závislosti Nan Goldin jsou léta osmdesátá. Nan Goldin vytvořila umělecké dílo, které nám vypráví nejen o dospívajících a její generaci, ale o době ve které žijeme."* [111] Silnou subjektivní výpověď fotografií pomohlo vytvořit i použití barvy. Na rozdíl od předchůdců je kniha celobarevná. Na intimních záběrech jedinců, dvojic, dětí i skupin společnosti je vždy v druhém plánu velmi důležité prostředí ve kterém tito lidé žijí a které o nich mnohdy vypovídá víc, než se na první pohled zdá. Nan Goldin tak mistrně balancuje na pomezí mezi sociální a subjektivní dokumentární fotografií. Další kniha Druhá strana (The Other Side 1993) je už mnohem umírněnější. Zůstává věrná prostředí, které důvěrně zná, gay, transgender, drogy a sex se z jejich fotografií nevytrácejí, ale tato její výpověď již není tak intimní. Fotografuje víc v prostorech klubů, putyk a nevěstinců.
Následuje mnoho výstav, katalogů a knih. Například Touha po číslech (1994), Dvojí život (1994), Moje láska Tokyo (1994), Deset let poté (1998), Páry a osamělost (1998) Edice Phiadon 55 (2001), Krásný úsměv (2007), Rozmanitosti fotografie Nan Goldin (2009) a Po ráji (2014). Nan Goldin dnes pracuje pro několik módních značek a svoje znalosti a um přenesla do komerční sféry. Střídavě žije v New Yorku, Berlíně a v Paříži.



Obrázek 158 - Nan Goldin, ukázka z knihy Balada o sexuální závislosti. (1986)

[110] *https://en.wikipedia.org/wiki/Nan_Goldin*

[111] *Přebal knihy Nan GoldinThe Ballad of sexual dependency, nové přepracované vydání, Aperture, New York, 2012*



Obrázek 159 - Nan Goldin, ukázka z knihy Balada o sexuální závislosti. (1986)

Ryan McGinley

Ryan McGinley (nar.: 1977) volně navázal na tvorbu Larryho Clarka. Jeho fotografie však současnou mládež nekritizují, ba naopak oslavují. Nerozlišuje, nehodnotí, jde mu spíše o bezstarostný postoj většinou nahých modelů. Jeho fotografie zobrazují spontánost, mládí, radost, krásu, lásku, nesvázanot, ale i extravaganci a hlavně sexualitu. Všichni fotografovaní si plně uvědomují že jsou fotografováni.
Ryan McGinley se fotografii začal věnovat v roce 1998 a během několika následujících let získal řadu ocenění a stal se velkou hvězdou současné americké fotografie.



Obrázek 160 - ukázka dvou fotografií Ryana McGinleye, Wet blaze, 2013, vlevo a vpravo Sprcha, 2005

Sally Mann

Intimní fotografický pohled na poměrně skrytou nahotu svých vlastních děti vyvolal pobouření v puristické Americe ještě na konci minulého století. V knize Rodinné obrazy [112] (Immediate Family, 1992) představuje fotografka Sally Mann skvělou velkoformátovou technikou 8 x 10 palců svoje děti. Právě proto, že jde o její děti, ony si na nic při fotografování nehrají. Dokumentárním, nearanžovaným způsobem tak všechny portrétuje jako jedinečné osobnosti. Intimita fotografií byla velmi přeháněna především fotografickými kritiky.[113] Dalším diskutovaným souborem jsou její fotografie mrtvých, rozkládajících se lidských tváří a těl. V antropologickém výzkumném ústavu v Tennessee, který od roku 1971 slouží jako zařízení pro studium rozkladu lidských ostatků [114] dlouhodobě fotografuje téma smrti. Sama chtěla prací dokázat, že smrt není definitivní konec, ale že příroda sama dál a dál pracuje s našimi těly, i když jsou dávno jen mrtvolami. Kniha Co zůstává (What Remains, 2003) zbudila očekávaný ohlas příznivců i nepříznivců.



Obrázek 161 - Sally Mann ukázka z knihy Nejbližší příbuzní (Winter Squash, 1988).

[112] *někdy je kniha překládána pod českým názvem Nejbližší příbuzní*

[113] *https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/29/sally - mann - naked - dead*

[114] *https://en.wikipedia.org/wiki/University_of_Tennessee_Anthropological_Research_Facility*







Obrázek 162 - Sally Mann, ukázky ze souboru Co zůstává (What Remains), 2003.

Lee Friedlander

Při fotografování aktů předpokládáme elegantní estetiku a jednoduché linky fotografovaných modelů. Zcela naopak je tomu u aktů Lee Friedlandera. Jeho rukopis, se kterým přistupuje ke všem jeho projektům stejně se nezapře ani u intimního tématu ženského aktu. Friedlanderův dokumentaristický přístup jeho modelky nijak nezkrášluje ani nešetří. Se širokoúhlým objektivem často deformuje jejich těla, kterým kompozičně často nekompromisně řeže ruce, nohy nebo hlavy. Využívá přirozené světlo i prostředí, které jako by vypovídalo o modelech něco více sociálního. Práce je zcela jiná než u předchozích fotografů, opět velmi subjektivní pohled na lidskou nahotu.



Obrázek 163 - Lee Friedlander, ukázka aktů z let 1979 - 1981

Helmut Newton

Helmut Newton proslul jeho dokonalou stylizovanou módní a portrétní fotografií založenou převážně na nahotě krásných dámských těl. Do této práce bych jej nezařadil, nebýt toho, že jako fotograf celým tělem i duší fotografoval často i mimo ateliér, nebo mimo oficiální práci. Tak vzniklo mimo jiné i mnoho jeho autoportrétů. Využíval k nim i intimitu prostředí ve kterém dělal svoji komerční práci. Ta byla velkou měrou ovlivněna dokumentární fotografií a tak své nahé ženské modely často vytrhával ze sterilních ateliérů a fotografoval je, ač stylizovaně, v reálných exteriérech.
Samostatnou kapitolou v jeho fotografickém díle je část intimních fotografií manželky, herečky a fotografky June Newtonové, která pracovala a vystupovala pod pseudonymem Alice Springs. Svůj partnerský život s Alicí zachytil v polohách bujaré radosti, ale i smutku a únavy, Alici fotografuje v kuchyni, ve sprše i v posteli. Intimní knihu věnovanou soužití s manželkou vydal poprvé v roce 1999 pod názvem My a oni (Us and Them, 1999).



Obrázek 164 - Helmut Newton, U nás v kuchyni, 1972 vlevo a vpravo Autoportrét s manželkou a modelkou, Paříž, 1980

Fotoaparát neodložil ani v nemocnici, kam se nečekaně dostal s náhlou mozkovou příhodou. V ten moment neváhal fotografovat i s použitím malého kompaktního kinofilmového přístroje. I tyto momenty považuji za intimní.



Obrázek 165 - Autoportréty Helmuta Newtona, dva autoportréty z nemocnice v Los Angeles, 1997

Použitá technika a její vliv na výsledný subjektivní dojem fotografie

Neostrost

Každé umělecké dílo včetně fotografie by podle mého názoru mělo mít rovnoměrně vyváženou formální a obsahovou stránku. O obsahu jsem psal prakticky ve všech kapitolách. Nechci ale psát o formalismu který upřednostňoval formu (tvary, matriály...) před obsahem díla. Budu se držet jen dokumentární fotografie.
Mluvíme-li o dokonalých krajinách Ansela Adamse, vybaví se nám dokonalé, velkoformátové, černobílé zvětšeniny. Většina z nich byla pořízena velkoformátovým fotoaparátem 8 x 10 palců. [115] Velký formát negativu měl poměrně větší rozlišovací schopnost, než menší, například dokumentaristy nejvíce oblíbený kinofilm. Proč se ale i v dnešním digitálním věku, kdy poměrně lehčí ruční fotoaparáty přesahují rozlišení i dynamický rozsah citlivosti negativu, neustále vracíme k těm technicky dávno překonaným přístrojům? Odpověď je poměrně jednoduchá. Důvody vidím dva. Jedním z nich je jiný charakter obrazu i celkový dojem z pořízené fotografie. Tento „jiný“ dojem zvyšuje subjektivní charakter fotografií. A druhým důvodem proč nejít s digitálním davem je hravost některých z nás fotografů.
Oskar Barnack v roce 1912 přivedl na svět první prototyp fotoaparátu na 35 mm film. Ur-Leica byla prvním modelem a po více než sto letech se konstrukce filmových fotoaparátů Leica zásadně nezměnila. Co ale zásadně změnil tento vynález byla dokumentární fotografie. Proč Richard Avedon, znalý dokonalé technické velkoformátové fotografie, vystřídal na čas fotoaparáty a tvořil proti proudu jeho dokonalých fotografií? Bylo to právě pro vytěžení co největší míry svého vlastního vyjádření. Kromě práce s kinofilmem podtrhnul záměrnou technickou nedokonalost vysoce citlivým, tedy extrémně zrnitým negativem.



Obrázek 166 - Richard Avedon, portrét učitele tance Joe Killera z knihy Nothing Personal, 1964.

[115] *Formát 8 x 10 palců odpovídá přibližně formátu 20 x 25 cm.*

Ještě větší krok zpět mi připadá práce s dírkovou komorou. A přesto fotografování pouhou dírkou bez použití objektivu zažívá stále vlny své obliby. Jde o specifickou, nenahraditelnou neostrost obrazu. Technika vyžaduje poměrně dlouhé doby expozice. Pohybující se lidé a předměty zůstávají rozmazány.
Primárně můžeme neostrosti dosáhnout zaostřením do jiné roviny (prostoru), než je ta, kterou snímáme. Největšího technického paradoxu pro mne dosahuje japonský fotograf Hiroshi Sugimoto, který se přes všemožné fotografické techniky dopracoval k velkoformátovým fotografiím čistých geometrických architektonických tvarů s celoplošnou primární neostrostí. Fotografie působí více jako šedé plochy, které na sebe měkce navazují. Dojem velkoplošných zvětšenin těchto protichůdných technik je překvapivý.
Vrátím-li se k dírkové kameře, nemohu opomenout amerického fotografa kubánského původu Abelardo Morella (nar. 1948). Proslul tím, že vytváří z různých, na počátku hotelových interiérů zatemněním okem s dírkou po celém světě kamery obscury. Ty pak následně fotografuje. Iluze dvou světů, kterou tím vyvolává je úchvatná. Zpočátku pracoval černobíle, později barevně.



Obrázek 167 - Abelardo Morell, Camera obscura, New York, cca 1996

Legendární se stala historka o portrétování britské fotografky Julie Margaret Cameronové, která údajně při expozici lehce kopala do stativu aby tvrdě technický obraz mírně rozostřila a výslednou fotografii tak více napodobila malířství. Mohu připomenout fotografie D. J. Růžičky a fotografů jeho generace jako byla například první americká žena novinářka Jessie Tarbox Beals s jejich ušlechtilými tisky, nebo fotograf Karl Struss. Struss miloval měkou kresbu natolik, že sám vymyslel a nechal vyrobit portrétní objektiv nesoucí jeho jméno Struss Pictorial Lens. Právem k nim patřil i spoluzakladatel spolku amerických piktorialistů Pictorial Photographers of America Alvin Langdon Coburn.





Obrázek 168 - Karl Struss, New York, cca 1907
Obrázek 169 - Jessie Tarbox Beals, New York cca 1909



Obrázek 170 - Alvin Langdon Coburn, Vortograph, 1916

O neostrosti a o jejím detailním dělení ve fotografii napsal student ITF Jan Branč samostatnou magisterskou práci.[116]
V dokumentární fotografii je běžně užívaná pohybová neostrost. Po dobu expozice se pohybují lidé či předměty, nebo sám fotograf pohne fotoaparátem. Ať již záměrně, nebo prostě proto, že při práci s filmovým materiálem často pracujeme na hranici možností.

[116] *Jan Branč, Neostrá fotografie na přelomu století, magisterská práce ITF Slezské univerzity, Ostrava, 2009*

Velmi subjektivního účinku (pravděpodobně nechtěné) pohybové neostrosti dosáhl válečný fotograf maďarského původu Robert Capa (1913 - 1954) [117] na jedné z nejpublikovanějších válečných fotografií vylodění v Normandii dne 6. června 1944. Tato neostrost dodává divákovi spontánní pocit válečné akce.



Obrázek 171 - Rober Capa, Vylodění v Normandii, 1944

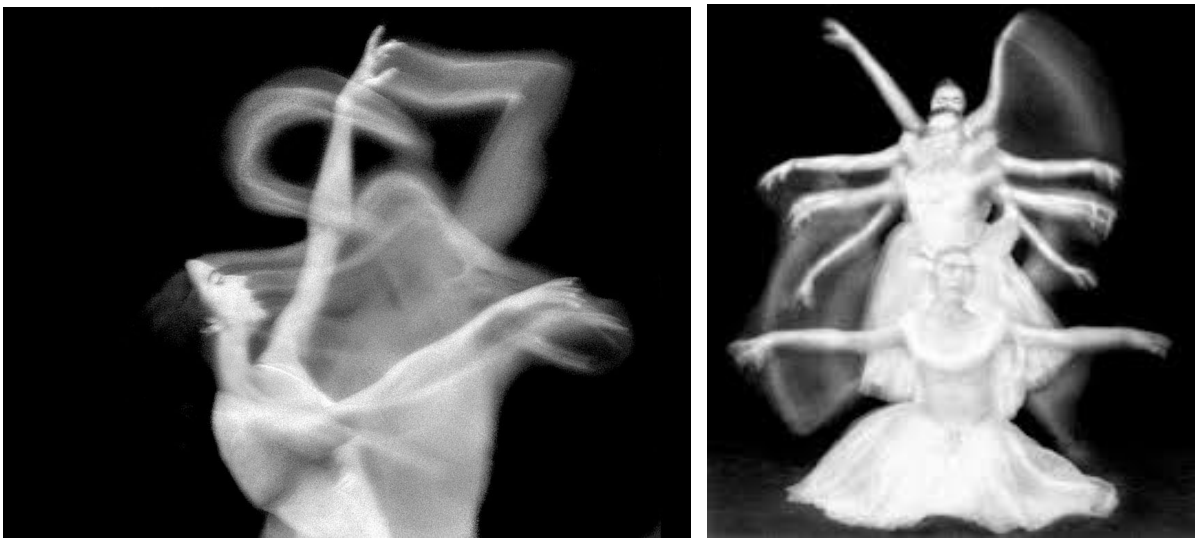
S neostrostí prvního plánu mistrně pracuje v dokumentární fotografii i William Klein. Neostrá hlava postavy má čitelný výraz smíchu, úleku či obavy a zabírá více jak polovinu plochy obrazu a tím zastiňuje hlavní děj na fotografii. Právě tímto způsobem Klein dosahuje účinku něčeho ukrytého, tajemného. Podobný účinek neostrosti ve fotografii nacházím i ve fotografiích Roberta Franka.



Obrázek 172 - William Klein, Velký obličej v davu, New York, 1955 vlevo a vpravo Nosič v herně Pachinko, Tokio, 1961

[117] *Rober Capa vlastním jménem Enrde Friedmann, spoluzakladatel Magnum Photos*

Ovlivněn studiem u Alexeye Brodovitche byl celoživotně i méně známý fotograf Paul Himmel (1914 - 2009). Mezi lety 1948 a 1969 pracoval pro časopisy Vogue a Harper's Bazaar. Po vzoru svého učitele fotografoval balet. Pro zdůraznění pohybu používal neostrosti vznikající pohybem modelů a modelek. Tento princip prolíná jeho celoživotní tvorbu. Stejně pracuje i na ulici aby zvýraznil nehybného jedince uprostřed pohybujícího se davu.



Obrázek 173 - Paul Himmel, dvě ukázky z baletu Labutí jezero, 1951 - 1952





Obrázek 174 - Paul Himmel, dvě fotografie-Hlavní nádraží New York, 1947

Instantní fotografie

Historie okamžité fotografie je jen o několik desítek let kratší než je celá historie fotografie. Některé fotografické přístroje pro zhotovení ferrotypií mokrého kolodiového procesu byly opatřeny zásobníkem s vyvolávacím roztokem. Do roztoku se deska přesunula ještě v kameře. K užití instantních fotografií v dokumentární fotografii došlo až díky vynálezu okamžité fotografie Edwinem Landem [118] ve firmě Polaroid v roce 1947. [119] Instantní fotoaparáty Land Camera a později model SX70 přinesly možnosti dosud nevídané. Jednou z hlavních předností pro některé umělce bylo to, že byla pořízena pouze jedna jediná fotografie - unikátní originál. Velký význam měla i vyšší míra hravosti, které bylo zapotřebí. Někteří fotografové používali polaroidové fotografie jako polotovar a po následném namočení snímku obraz na emulzi přenášeli z původní podložky na jinou. Polaroid později postavil i velkoformátové fotoaparáty 20 x 24 palců. [120] Tak vznikala jedinečná okamžitá díla. Technologii Polaroidu si vyzkoušelo velké množství fotografů. Nevyhnuli se mu ani Ansel Adams, Robert Mapplethorpe, Mary Ellen Marková, Helmut Newton či Andy Warhol. Výtvarník Andy Warhol[121] si tuto technologii oblíbil, protože šla proti proudu jeho díla v době možností neomezené reprodukovatelnosti (nejen) fotografie. Používal ji ke svým netradičním autoportrétům i k portrétování známých osobností.



Obrázek 175 - Ukázky polaroidových autoportrétů, zleva Ansel Adams - 1978, Andy Warhol - 1974, Helmut Newton - 1976 a Robert Mapplethorpe - 1972

[118] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Instantni_fotoaparat*

[119] *prodej od roku 1948*

[120] *20 x 24 palců odpovídá formátu 51 x 61 cm. Velkým propagátorem u nás byl Jan Hnízdo, který pro Polaroid pracoval jako asistent těchto fotoaparátů.*

[121] *O Warholovi jsem se zmiňoval v kapitole o Šedesátá léta a Nová dokumentární fotografie*

Lomografie

Protože se od mládí zajímám o fotografickou techniku, často si kladu otázku o smyslu poměrně nového fotografického „hnutí“ Lomografie. [122] Technické omezení jednoduchých přístrojů je obrovské. Nízké světelnosti nekvalitních objektivů s velkými barevnými vadami a zkreslením, nerovnoměrný posuv filmu, světlo netěsnící těla přístrojů vyrobených z pastelově barevnách plastů. To vše dává ideální podmínky vzniku nečekaných náhod. A pokud je fotograf připraven experimentovat a hrát si, tak může dospět k nečekaně subjektivnímu způsobu dokumentární fotografie. Komunitu přívznivců Lomografie má v Americe každé větší město.[123] Za všechny autory uvedu alespoň fotografku Pearl T. Rapalje, která se v San Franciscu věnuje Lomografii více jak 25 let.



Obrázek 176 - Pearl T. Rapalje, ukázka Lomografie San Francisco, 2012 a 2002

O Lomografii se píši záměrně, protože k ní občas právě pro její osobitý vyjadřovací jazyk odbočují i renomovaní dokumentaristé.

[122] *Název je odvozen od sovětských fotoaparátů Lomo z osmdesátých let jejichž předchůdci stejné značky byly vyráběny v Petrohradu od roku 1914.*

[123] *https://www.lomography.com/countries/226 - united - states/photos*

Paralely s evropskou a se světovou dokumentární fotografií

Živá fotografie, fotožurnalistika a sociální fotografie v Evropě

Bezprostřednost, pohotovost, autenticitu a obrazové kvality moderní živé fotografie dokládaly už na počátku 20. století práce některých talentovaných fotografů, kteří nebyli ovlivněni dobovými fotografickými konvencemi. Francouzský fotoamatér Jacques-Henri Lartigue (1894 - 1986) vytvářel od svých 7 let s intuitivním citem pro vizuální hodnoty a dramatičnost běžných událostí fascinující fotografický deník.



Obrázek 177 - Jacques-Henri Lartigue, Zissou ve větru letadla, 1911

Výroba pohotových přístrojů (1924 Ermanox na formát 4,5 x 6 cm, o rok později první sériově vyráběný kinofilmový aparát Leica, 1929 dvouoká zrcadlovka Rolleiflex na formát 6 x 6 cm a světelnějších objektivů Ernostar 1:1,8), výroba citlivějších filmů (koncem 20. let 11 - 13 DIN) a vznik velkých obrazových časopisů (National Geographic, Weekly Illustrated, Life, Look, Picture Post, u nás Pestrý týden aj.) umožnily v meziválečné době velký rozvoj fotožurnalistiky. Vedle jednotlivých aktuálních záběrů ilustrujících novinářské zprávy a žánrových snímků ke zpestření novin a časopisů se začaly objevovat větší komponované soubory snímků na rozhraní zpravodajské fotografie, přinášející obraz aktuálních, převážně dramatických událostí, a fotografie sociálně dokumentární. Tematika byla velmi bohatá: reportáže ze zahraničí, z politických jednání, ze sportovních utkání, z pouličních demonstrací, ze soukromí známých osobností i ze života obyčejných lidí.

V první části této práce jsem zmiňoval práce Berenice Abbottové a její vydání knihy Měnící se New York (Changing New York, 1939) jako poctu k Atgetově Paříži. Toto dílo je srovnatelné s prací fotografa a malíře Moi Ver (1904 - 1995)[124]. Ten studoval na Bauhausu u

[124] *Žid, rozený Moi-'Ver ve Vilinusu v Litvě, V roce 1934 odešel do Palestiny (Izraele) kde používal jméno Moshe Raviv - Vorobeichic zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Moi_Ver*

Vasilije Kandinskeho či u Paula Klee. Vytvořil knihu s prostým názvem Paříž (1931). Kniha a její pojetí ve velmi avantgardní. Dává pocit velmi dynamického města. Ulice, lidé, památky, prostě vše na dokumentárních fotografiích města je pomocí dvojexpozic velmi chaotické, ale přitom velmi působivé dojmem moderního města. Nápaditá grafická úprava drží rytmus celé knize od začátku až dokonce. Vrstvení fotografií potvrzuje konstruktivistický přístup autora. Kniha vyšla v Paříži v nakladatelství Jeanne Waltera v roce 1931. Úvodní slovo napsal Lernand Leger. V roce 2002 se kniha více jak po semdesáti letech v nakladatelství Steidl dočkala nového vydání.



Obrázek 178 - obálka a ukázka dvoustran prvního vydání knihy Moi Ver Paříž, 1931.

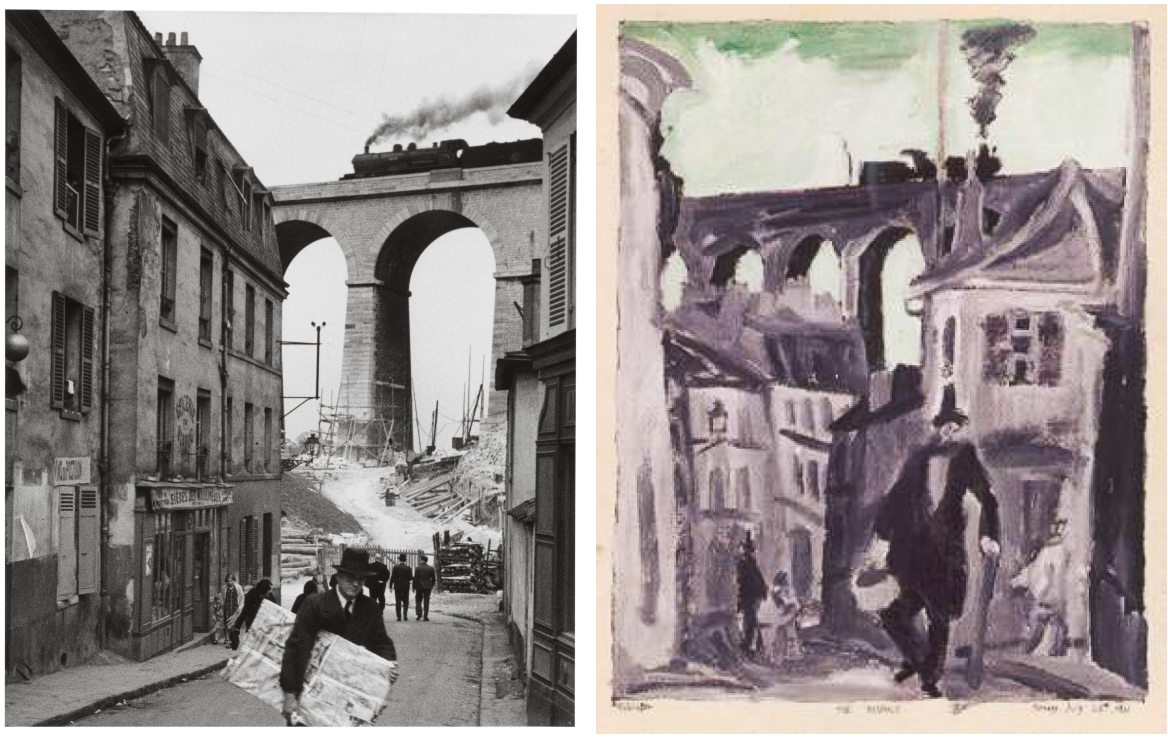
André Kertész

Sílu autentičnosti prokázaly i emotivně působivé fotografie Maďara Andrého Kertésze (1894 - 1985), který zachycoval obyčejný život v Maďarsku a ve Francii a vytvořil i řadu neoficiálních záběrů z 1. světové války. V realistických záběrech Paříže a Pařížanů od Francouze Eugéna Atgeta, vytvářených jako předlohy pro malíře, se často objevovala specifická poetičnost. Atgetovo realistické dílo silně ovlivnilo ve 30. letech světovou fotografii.



Obrázek 179 - Podobné pohledy na život a svět kolem nás nám nabízejí nekonečnou řadu paralel a možností srovnávání. André Kertész, New York, 1944 (vlevo nahoře), David Vestal, New York, 22. Západní ulice, 1949 (vpravo uprostřed), Saul Leiter, Z nadzemní dráhy, New York, přibližně 1945 (vpravo nahoře), Gary Winogrand, New York, nedatováno, (vlevo dole), Viktor Kolárˇ, Novosvětská setkání, Montreal, 1972 (vpravo dole).

Od roku 1936 žil Kertész po 30 let v USA. Američané jej často označují jako amerického fotografa. Byl mistrem dokonalé kompozice, pracuje s geometrickými tvary jako jsou například schody a zábradlí a z postavy často zobrazuje jen jako siluety. Pro zdokonalení fotografie se rád vracel na stejná místa a fotografování opakoval. Tak vznikla i Kertészova fotografie obloukového mostu ve francouzském městě Meudon s dokonalou kompozicí projíždějícího vlaku a obráceným směrem jdoucího muže. Prvky pohybu dodaly fotografii živost a dynamiku v té době neobvyklou.



Obrázek 180 - Fotografie André Kertésze, Meudon,1928 ve srovnání s malbou stejného místa od německo - amerického malíře a fotografa Lyonela Feiningera z roku 1911.

László Moholy-Nagy

Současníkem Kertésze byl maďarký malíř, výtvarník a fotograf László Moholy-Nagy (1894 - 1946) Působil jako profesor Bauhasu a později v Institutu designu v Chicagu. Z malby přenesl konstruktivistické principy i do fotografie. Krásu jako takovou hledal v prostorových rovnicích vyššího řádu, v materiálech jako jsou sklo a ocel v kombinaci se světlem. Hledal zdroj vyjádření krásy v neúnavném experimentu. Tak jako první přistoupil k otázce krásna jako moderní senzitivní experimentátor s vědeckým přístupem.[125]
O fotografii jako umění sám napsal:

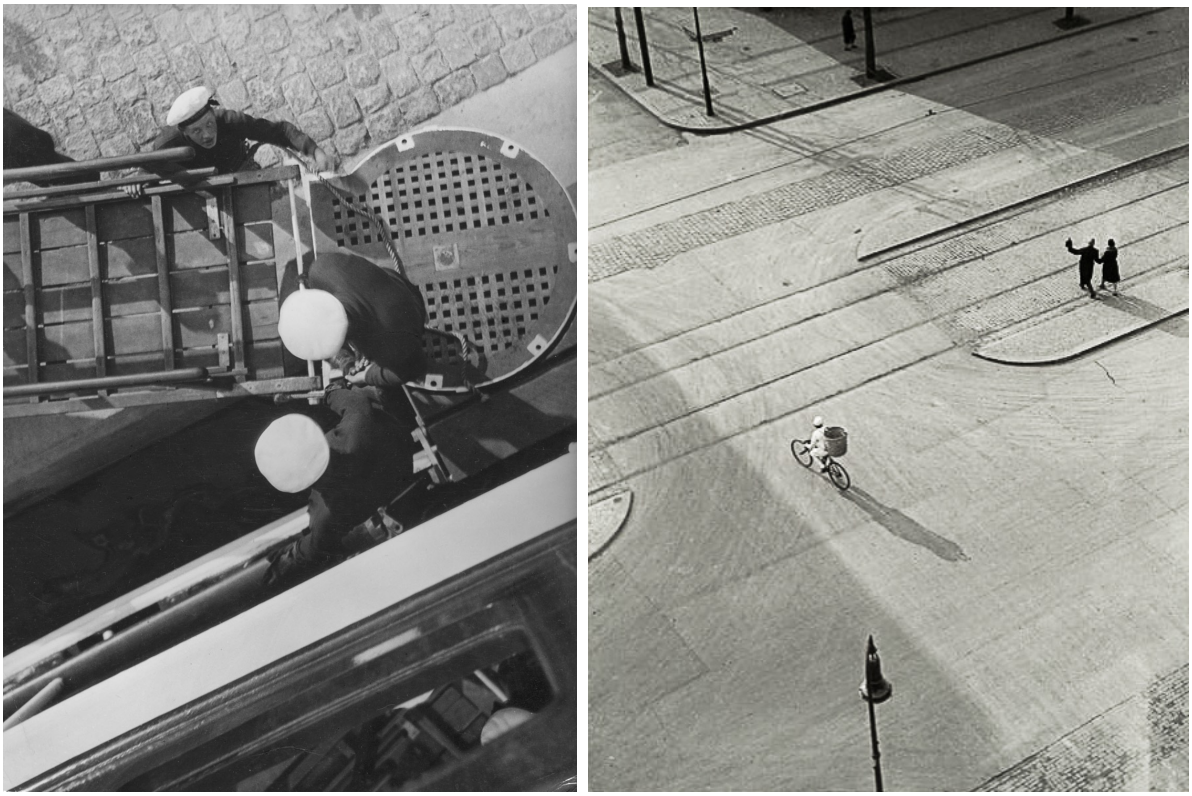
„Avšak nezáleží na tom, aby se z fotografie stalo umění ve starém slova smyslu, nýbrž záleží na hluboké sociální odpovědnosti fotografujícího, jenž danými základními fotografickými prostředky vykonává práci, kterou nelze jinými prostředky vykonat. Tato práce musí být nepadělaným dokumentem časové reality.“ [126]

---

[125] *https://cs.wikipedia.org/wiki/laszlo_moholy - nagy*

[126] *Ludvík Souček, Umělecká fotografie, svazek 27, Státní nakladatelství krásné literatury a umění, Praha 1965*

S autory jako byli Moholy-Nagy, Kertész či sovětský avndgardní fotograf Rodčenko dostává ve fotografii větší prostor hra tvarů a světel. Nečekané úhly pohledu či vertikální záběry tvoří abstraktní obrazy. V této době se začíná mluvit o takzvané vizuální revoluci.



Obrázek 181 - Dvě fotografie László Moholy-Nagye, vlevo Skandinávie, 1930 a vpravo fotografie nazvaná prostě 7 hodin ráno, 1930. Oba nadhledy transformují situaci z běžného života do abstraktních kompozic, které mají jasně danou strukturu dynamickými přímkami. Čepice námořníků jsou zobrazeny jen jako bílé kruhy.



Obrázek 182 - dvě fotografie Alexandra Rodčenka, vlevo příprava na přehlídku, 1928 a vpravo Skládání dřeva, 1930 - 1932. Přísně geometrické kompozice přenesené z fotografií architektury a dokonale využité v dokumentární fotografii.

Specifické postavení má tzv. life photography, u nás označovaná jako živá nebo bezprostřední fotografie, která nepřináší svědectví o konkrétních významných událostech, ale snaží se především o zhuštěné vyjádření obecných lidských problémů na základě každodenních situací, často se odehrávajících v rozličných obměnách v různých zemích světa. Kromě Kertésze a Lartigua se o rozvoj tohoto pojetí nejvíc zasloužil Francouz Henri Cartier-Bresson (1908 - 2004).

Henri Cartier-Bresson

Pro Cartiera-Bressona je typický důraz na výtvarné kvality kompozice a odmítání dodatečných výřezů při zvětšování. Svými snímky z Francie, Španělska, Itálie, Mexika, Spojených států, SSSR, Anglie, Indie a mnoha dalších zemí a svými pracovními metodami a teoretickými názory podnítil vznik teorie rozhodujícího okamžiku. [127] Přesto se právě pro ni stal na dlouhá léta vzorem a jeho teorie návodem. Vydal řadu knih. Jednou ze stěžejních, která byla vydána v roce 1952 je Rozhodující okamžik (The Decisive Moment, ve francouzském vydání Images á la Sauvette). Dále následovalo mnoho knih, z nichž namátkou uvádím nejdůležitější: Evropané (1955), Lidé Moskvy (1955), Čína (1956) Svět Henri Cartier -Bressona (1968), Tvář Asie, Člověk a stroj (1969), Francie (1970), Tvář Asie (1972), O Rusku (1973), Indie (1985), Ranná tvorba (1987), Naše Chile (1989), Amerika v pasáži (1991), Hlava na hlavě (1998), Městská krajina (2001), Muž, obraz a svět (2003), Vnitřní ticho (2006).



Obrázek 183 - Přebal knihy Henri Cartier-Bressona Rouhodující okamžik The Decisive Moment,1952

Cartier-Bresson byl jedním z prvních fotografů, kteří přijali výhody lehkého kinofilmového fotoaparátu. Leica s několika objektivy mu umožnila tvořit v různých podmínkách, fotografovat různé náměty, nálady a kompozice, aniž by porušil zásady svého stylu. Pro fotografy Newyorské školy fotografie tak předložil důkaz, že nezáleží až tak na množství příslušenství, ale že je to oko fotografa, co určuje kvalitní výsledek práce.
S Cartierem-Bressonem můžeme v této době právem srovnat Maďara Brassaïe. Ve 30. letech se proslavil svými pohotovými fotografiemi nočního života v Paříži. Většina jeho ironických

[127] *Teorii vrcholného okamžiku jsem popsal v kapitole Opak vrcholného okamžiku.*

a zároveň mírně nostalgických záběrů z barů, tančíren, nevěstinců nebo z nočních ulic vyniká smyslem pro postižení bizarnosti a groteskno sti.
Zatímco v Evropě ve 20. letech bývala sociální tematika zobrazována malebným žánrovým způsobem, orientovaným na vyvolávání soucitů s chudými, československá sociální fotografie 30. let zdůrazňovala autenticitu, jednoznačnou kritiku sociální nespravedlnosti, propagandistickou funkci fotografie. Sociální fotografie v roli nástroje třídního boje se neobjevovala jen v Československu a v Německu, ale i v Maďarsku, Francii, Holandsku, Japonsku a dalších zemích.



Obrázek 184 - horní řada zleva: Henri Cartier-Bresson, U nádraží St. Lazare, Paříž, 1932, Henri Cartier-Bresson skok, (rok neznám), Martin Munkácsi,1934, Richard Avedon, Karmen,Hold Munkácsimu Paříž,1957, prostřední řada zleva: J.A. Hampton, Hyde Park, London,1939, Lothar Reichel, nedatováno, Friedrich Seidenstücker, po roce 1930, Friedrich Seidenstücker, před nádražím ZOO v Berlíně, cca 1030 a spodní řada zleva: Henri Cartier-Bresson a Elliot Erwitt 1989, El Bull, Bukurešť, Rumunsko, 2016,

Francouz Henri Cartier-Bresson, v byl známý a mezi newyorskými kolegy velmi diskutovaný. Dokázal v jednom snímku zachytit celý příběh a prezentovat ho jako jeden celek. Způsob jeho vnímání vidíme na fotografii New York z roku 1946. Jde o dav lidí čekajících a vítajících příjezd lodi. Z fotografie jsou cítit smutek, vzrušení i zmatek zároveň. Nemáme vědět, kým je

on sám, kde jsou jeho emoce. Měl rád nezodpovězené otázky. Ač v jeho tvorbě převážil humanistický styl, není u něj výjimkou porušení některé z tradičních fotografických zásad.



Obrázek 185 - Henri Cartier-Bresson, sociální pohled na imigranty, New York, 1946 a mnohem subjektivnější pohled na každodenní život o 13 let později, New York, 1959

Nemohu opomenout srovnání s pojetím Moskvy Henri Cartier-Bressona z roku 1954, tedy, z doby kdy Klein fotografoval New York. Zatímco Henri Cartier-Bresson se mohl při své práci pohybovat pouze s doprovodem KGB, Klein jim často utíkal. Právě proto je z fotografií Cartier-Bressona cítit tak velká angažovanost.



Obrázek 186 - William Klein, Moskva, KGB a manifestace, 1961 Henri Cartier-Bresson, Moskva, zemědělská slavnost, 1954



Obrázek 187 - Henri Cartier-Bresson, Dům pracujících, Moskva, 1954 William Klein, Kyjevské nádraží, Moskva, 1959 Markantní rozdíl je hlavně ve stránce formální. Srovnejme kontrast, pohybovou neostrost nebo zrno.



Obrázek 188 - Coney Island ve srovnání fotografií Henri Cartier-Bressona z roku 1946 (vlevo) a Sida Grossmana o rok později, 1947 (vpravo)



Obrázek 189 - Srovnání fotografie Henri Cartier-Bressona, Oko v Muzeu moderního umění, 1947 (vlevo) se dvěma fotografiemi Lee Friedlandera ze série Manekýny fotografovanými v letech 2002 - 2011. Vidíme stejné principy zachycení skryté, deformované reality.

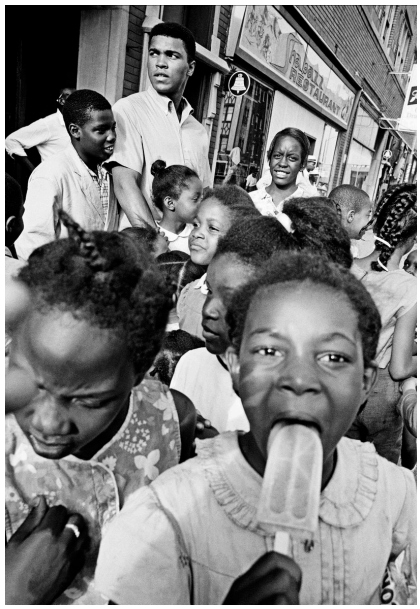
Thomas Höpker

Vedle Cartiera-Bressona se v později v legendární fotografické agentuře Magnum začalo objevovat více a více fotografů, kteří byli stále věrni sociálnímu dokumentu, ale jejich vyjadřování se začalo měnit. Hlavně čisté a uhlazené kompozice byly porušovány. Jedním z těchto fotografů je i německý fotograf Thomas Höpker (nar. 1936). Studoval v Mnichově a od roku 1964 pracoval jako fotožurnalista pro Stern. Od stejného roku začala prezentovat jeho fotografie i agentura Magnum. Plnoprávným členem se stal až v roce 1989 a mezi lety 2003 - 2006 působil jako prezident společnosti Magnum. V roce 1976 se přestěhoval do New Yorku kde žije dodnes.[128] V Americe intenzivně fotografoval v roce 1963 a kromě mnoha dalších vytvořil i soubor o zemi blízké jeho srdci Heartland. Ameriku ukázal pohledem na zcela obyčejný život bez mrakodrapů a rock'n'rollu. Známých je jeho několik fotografií z New Yorku 11. září 2011. V Praze jsme měli možnost tuto kolekci vidět v pražské galerii Leica v roce 2014. [129]



Obrázek 190 - Thomas Höpker, Obálka knihy Heartland - Americká cesta v roce 1963, Berlín, 2011



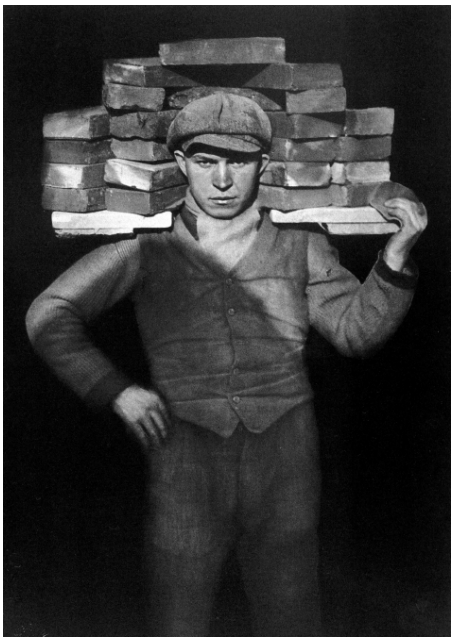


Obrázek 191 - Thomas Höpker, a paní s americkou vlajkou, San Francisco, 1963 a fotografie z Chicaga, 1966

[128] *https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Hoepker*

[129] *https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/thomas-Hoepker-leica-gallery-praha/r~8da39b0cc3e711e3a09e0025900fea04/*

Ve 20. letech a počátkem 30. let měla sociální fotografie nejsilnější pozice v Německu. Volně je k ní možno přiřadit gigantické portrétní dílo Augusta Sandera (1876 - 1964), poskytující sociologicky přesný obraz německé společnosti z období 1. světové války a Výmarské republiky. Prostřednictvím portrétů popsal mnoho každodenních profesí ze všech vrstev společnosti. První knihu Tvář doby (Antlitz der Zeit) se šedesáti reprodukovanými fotografiemi vydal v roce 1929. Snil o tom, že vytvoří „panorama německé společnosti dvacátého století“ skrze celou sérii portrétů. Ať už představují venkovany či studenty, umělce nebo státníky, dělníky či nezaměstnané, obviňují tyto snímky německou společnost. Sander bohužel nemohl dovést ke konci tento ambiciózní projekt, který protiřečil nacistickým tezím a jejich ideálu rasové čistoty. Byl dokonce donucen se jej po vydání prvního svazku zříci.



Obrázek 192 - August Sander, Nosič cihel, 1928

Paralelně s Newyorskou školou fotografie hledala svůj způsob osobitého vyjádření fotografie v mnoha evropských zemích. Pojem subjektivní fotografie nepřišel do češtiny z Ameriky, ale z Německa. Jednalo se původně o název fotografických výstav realizovaných na podnět prof. Otto Steinerta (1915 - 1978). Ač byl původně lékař, stal se v roce 1948 vedoucím fotooddělení ve státní uměleckoprůmyslové škole v Saarbrückenu. Tam také uspořádal v letech 1951, 1954 a 1958 tři výstavy s názvem Subjektivní fotografie. K účasti přizval autory z mnoha zemí, u kterých Steinert pozoroval snahu o zcela osobité vyjádření. Chtěl tak ukázat poválečnou kontinuitu různých pojetí fotografie. Snažil se poukázat na to, aby sdělení fotografie bylo osobité a odpovídalo individuálním zážitkům jednotlivých autorů. To vedlo k naprosto odlišným výsledkům tvorby německých fotografů. V manifestu, který Steinert publikoval píše:
„Subjektivní fotografie znamená lidskou individualizovanou fotografii.“ [130]
Tím se pokusil oddělit práce subjektivních fotografů od fotografií komerčních a žurnalistických. Steinert sám fotografoval psychologicky laděné portréty a v jeho tvorbě používal pohybovou neostrost, siluety, pracoval se stíny či různými montážemi. Skupina kolem Steinerta používala techniky, které byly známé z prací Bauhausu již před druhou světovou válkou. Tři výstavy Subjektivní fotografie sehrály důležitou úlohu. Představily postupně nejen ukázky z Newyorské školy fotografie v německém Saarbrückenu, ale podaly i

[130] *https://www.tate.org.uk/art/art - terms/s/subjective-photography*

ucelený přehled o fotografii uvnitř Evropy. Prezentovala se tak díla německá, britská, nizozemská, dánská, belgická, francouzská, italská, polská, rakouská, švédská, švýcarská a japonská.



Obrázek 193 - Otto Steinert, Jednonohý chodec, 1950



Obrázek 194 - Saul Leiter, New York, 1954, reprodukováno z barevné předlohy (vlevo) Otto Steinert, Apel, Paříž, 1950 (vpravo)

Werner Gräff

Studentem proslulého výmarského Bauhausu byl i německý fotograf, sochař, malíř, grafik a filmový tvůrce Werner Gräff (1901 - 1978). Tam měl možnost setkat se s výtvarníky jako byl například rus El Lissitzky. [131] Na vývoj fotografie měl velký vliv především díky jeho knize Přichází nový fotograf! (1929). V knize tvrdí, že je potřeba změnit fotografické vize od dosavadních zaběhnutých konvencí.



Obrázek 195 - Obálka knihy Wernera Gräffa Přichází nový fotograf!, Verlag Hermann Reckendorf GmbH, Berlín, 1929

V předmmluvě knihy Gräff uvádí:

„Cílem této knihy je odstranit bariéry a ne je klást. Fotografické učebnice jsou užitečné pro pochopení techniky negativního a pozitivního procesu. Jsou ale škodlivé pro omezení, která vytvářejí prezentováním estetických a uměleckých pravidel. … Některá pravidla pocházejících z časů klasické malby jsou v učebnicích prezentována jako striktní zákony. Je však snadné dokázat jejich nestabilitu. Tato pravidla jsou prezentována s takovou jistotou, že se nemůžeme divit tomu, že fotografický průmysl vyrábí přístroje pro „správné“ obrazy. A právě to fotografovi znemožňuje odchýlit se od těchto předepsaných postupů. I průmysl si musí uvědomit nové potřeby. …

Tato kniha nechce učit technické základy fotografie. Nemělo by být špatně chápáno, že v knize převládají neobvyklé fotografie. I tak bude kniha prospěšná pro běžnou fotografii. Neexistují postupy a fotografie, které jsou považovány za jediné možné a správné.

Je sporné, že některé fotografie, které zcela porušují umělecká pravidla jsou odmítány řemeslníky ale přesto z nich máme silnější dojem.“ [132]

Berlín, květen 1929

---

[131] *https://en.wikipedia.org/wiki/Werner_Graeff*

[132] *http://www.wernergraeff.de/fotografie/fotografie.html*

Když jsem začínal hledat fotografy, u kterých jsem tušil vliv předcházející americké subjektivně dokumentární fotografie na jejich tvorbu, oslovil jsem Mary Ellen Markovou. [133] Na otázku, zda ji tvorba fotografů Newyorské fotografické školy ovlivnila, mi řekla zásadní NE. Tento moment byl pro mne důležitý. Pochopil jsem, že následující srovnání budou velmi subjektivní. Porovnám některé fotografie na základě ověřených informací a některé podle své vlastní zkušenosti.



Obrázek 196 - Je skutečně náhodná podobnost fotografií Augusta Sandera, Trpaslíci, 1912 (vlevo nahoře), fotografie Diany Arbusové, Identická dvojčata, New Yersey, 1967 (vpravo nahoře), Mary Ellen Markové, Dvojčata Ohio, 2001 (vlevo dole) a dvojčat Terezy Vlčkové? Ukázka ze souboru Dvě, 2007(vpravo dole)

[133] *V roce 2002 měla Mary Ellen Mark výstavu Leica Gallery Prague, v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu. Při přípravách výstavy jsem měl možnost s ní hovořit.*

Ed van der Elsken

Až neuvěřitelnou paralelou s dílem Newyorské školy fotografie je tvorba holandského fotografa Ed van der Elskena (1925 - 1990). V 50. letech se Ed van der Elsken proslavil svými snímky pařížské čtvrti St. Germain-des-Prés. Žil dlouhá léta v Paříži a fotografoval své bohémské přátele a jejich životní styl. Tato série citlivých romantických fotografií okouzlila Edwarda Steichena, když hledal materiál pro výstavu Family of Man.



Obrázek 197 - Walker Evans (vlevo) byl skutečně průkopníkem pro mnoho fotografů, kteří jej následovali. Srovnejme jeho fotografii z roku 1935 s fotografií Ed van der Elskena (uprostřed) z Paříže padesátých let s fotografií Henri Cartier-Bressona z New Yorku 1947 (vpravo).

Američtí kritikové chválili Elskenovu práci pro jeho osobitý pohled, zachycené dramatické situace ze života bohémů v Paříži a subjektivní způsob fotografování. Podobně jako Kleinovy i Elskenovy fotografie byly pořizovány na extrémně citlivé materiály, bez blesku a jeho způsob vyvolávání ještě umocnil dramatický efekt. Svoji sérii snímků představil na několika mezinárodních výstavách, než ji uveřejnil v roce 1954 v knižní podobě - Láska na Levém břehu (Love on the Left Bank). Vymyšlený milostný příběh byl vyjádřen ve fotografiích a krátkém textu. Takto vytvořil nový způsob fotografické knihy - fikci v dokumentární fotografii. V dějinách světové fotografie tak předběhl jak Kleinův New York, tak i Frankovy Američany.



Obrázek 198 - Obálka prvního vydání knihy Ed van der Elskena Láska na Levém břehu (Love on the Left Bank), 1954

Po této knize byl Elsken přijat jako fotograf a pokračoval ve fotografování lidí po celém světě. Občas zdůrazňoval své subjektivní pocity - pokoušel se vyjádřit nudu a depresi městského života. Jeho záměrem bylo ukázat, jak se ostatní lidé cítí a co dělají, a to přenést do fotografií. Říká, že jeho fotografie jsou produktem dní, kdy se toulal.



Obrázek 199 - Elskenova fotografie ze souboru Láska na Levém břehu (vlevo) vznikla před rokem 1954 oproti fotografii Bruce Davidsona (vpravo) ze souboru East 100th Street, která byla vyfotografována 1966 - 1968

„V Hongkongu jsem se po šest týdnů každý den potuloval po ulicích. Nic jsem nevytvářel ani nevymýšlel: doufal jsem, že najednou uvidím, že se děje něco fantastického a že budu mít svůj fotoaparát s sebou." [134]

Díky této metodě vědomě porušuje zásady klasické kompozice. Fotografie také postrádají sociální nebo politické poselství. Zachycuje každodenní emoce. A ví, jak zachytit nejtypičtější znaky měst a států. Po většinu své kariéry pracoval mimo Holandsko.
Jeho knihy odrážejí jeho životní styl a tvůrčí metody. Bagara - reportáž o lidech a jejich způsobu života v rovníkové Africe, Jazz - ve kterém jsou jazzoví umělci se svými blyštivými nástroji a emocionálními výrazy tváře dramaticky zachyceni v efektech světla a tmy i Sladký život (Sweet Life) - výsledek 14 měsíční cesty kolem světa. Van der Elsken vždy oponoval běžným způsobům v publikování. Byl přísný ve vlastních požadavcích. Fotografie ve všech jeho knihách jsou jeho vlastním výběrem a layout každé knihy vytvořil v úzké spolupráci s grafikem. Při každém vydání jeho knihy navrhoval jiný přebal. V 60. letech začal Van der Elsken také filmovat. I zde si vybíral tytéž náměty jako pro své fotografie.
Podobně jako v případu Roberta Franka už žádná z jeho následujících knih nepřekonala kvalitu a význam té první knihy.

[134] *Walsh, G. Naylor, C. Held, M. Contemporary Photographers. 1. vydání, New York: St. Martin's Press, 1982, str. 780.*



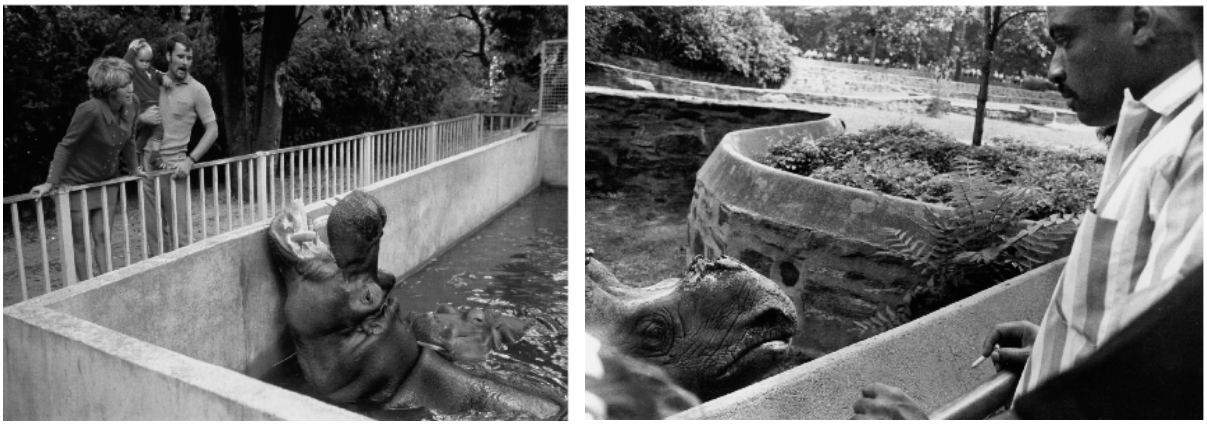
Obrázek 200 - Elskenova fotografie z Amsterodamu, 1954 (vlevo) v porovnání s fotografií nehody Weegeeho, 1941 (vpravo).



Obrázek 201 - Elskenova fotografie z Amsterodamu 1956 (vlevo) v porovnání s fotografií Franka 1955 (vpravo).



Obrázek 202 - Elskenova fotografie žen z Amsterodamu 1966 (vlevo) v porovnání s fotografií Winogranda, New York, 1965 (vpravo)



Obrázek 203 - Elskenova fotografie ze ZOO, Artis, mezi 1970 - 1975 (vlevo) v porovnání s Winograndovou fotografií ze ZOO v Bronxu, New York, 1963 (vpravo).



Obrázek 204 - Elskenova fotografie z taneční soutěže v hotelu Krasnopolsky v Amsterodamu, 1962 (vlevo) v porovnání s Brodovitchovými fotografiemi z knihy Balet, New York, 1935 - 1939 (vpravo).



Obrázek 205 - Ani v intimních chvílích nebyl Elsken pozadu. Vlevo jeho autoportrét (rok neuveden) ve srovnání s autoportrétem v zrcadle Helmuta Newtona, 1973.

Elskenova fotografická práce je pro mne fascinující svým rozsahem a možností srovnání jeho fotografií s mnoha hlavními představiteli Newyorské školy fotografie. V Nizozemí můžeme k těmto dobovým paralelám bez váhání přiřadit fotografy těchto jmen: Cas Oorthuys, Martien Coppens, Joan van der Keuken, Dolf Toussaint nebo Cor Jering.

Mario Giacomelli

Dalším příkladem paralely s Newyorskou školou fotografie je důležitá část tvorby Itala Maria Giacomelliho (1925 - 2000). Velmi subjektivní přístup zdůrazňuje podobně jako Klein pohybovou neostrostí a velkými kontrasty. Stejně pracuje nejen v dokumentární fotografii, ale i v krajině.
Použitím bleskového světla v kombinaci se stávajícím světlem a dlouhými expozičními časy, při velkých kontrastech a hrubém zrnu negativu mohu srovnat Kleinovy fotografie s Giacomelliho díly hned v několika souborech. Tančící senigallští mniši, fotografovaní mezi roky 1961 a 1963, jsou ukázkou paralely s Brodovitchovým Baletem. Pocit z pohybu, vysoký kontrast černých, nekreslících, mnišských rouch a nekreslícího bílého pozadí spolu s nadhledem z ptačí perspektivy transformuje dokumentární fotografii téměř k abstrakci. Stejně jako Brodovitch, tak i Giacomelli se zajímal o grafický design.



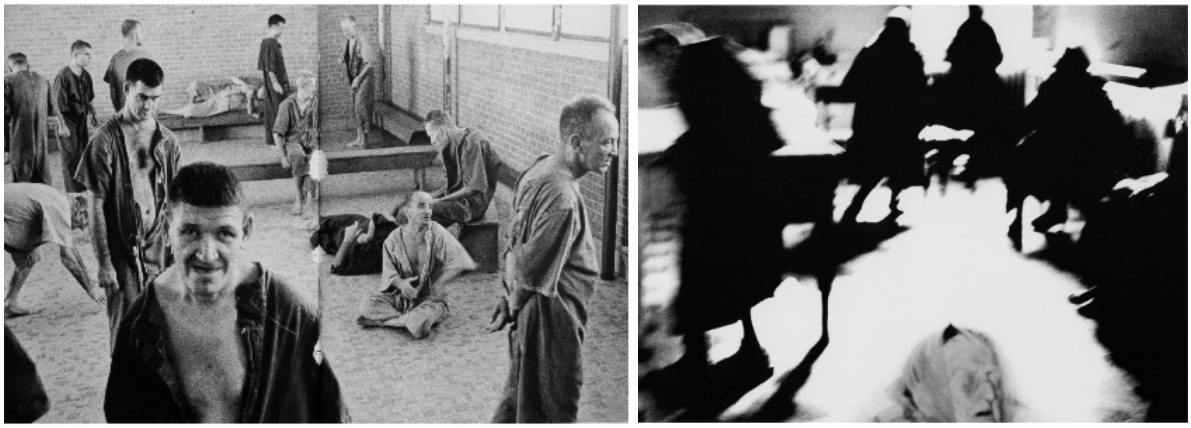
Obrázek 206 - Mario Giacomelli, Senigallia, Itálie, 1961 - 1963

Ve fotografiích lidí s postižením, kteří věří v uzdravení na svatém poutním místě ve francouzských Lurdách (Lourdes, 1957), si opět dovolil porušit formální stránku tak, jak to v Evropě do té doby nikdo nedělal. Vznikly tak drasticky působící seriály fotografií ze života zmrzačených lidí, starců a stařenek.



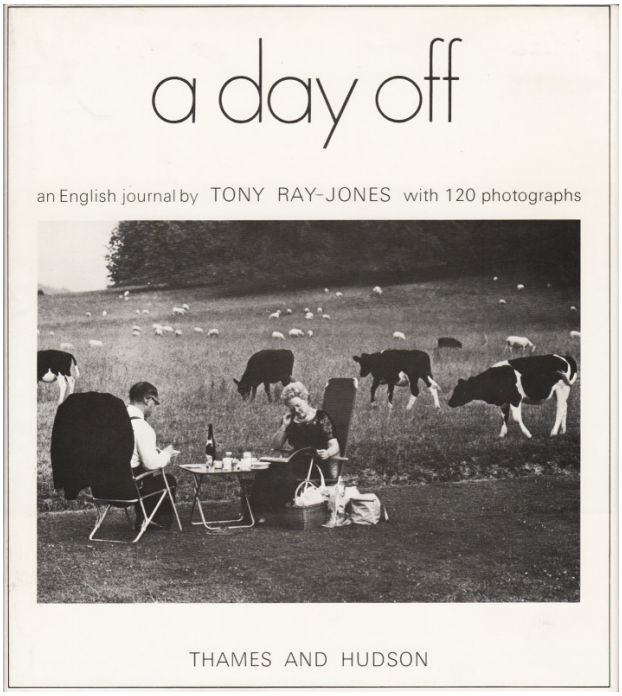
Obrázek 207 - Mario Giacomelli, Lurdy, Francie, 1957

Soubor z domova důchodců Smrt přijde a bude mít tvé oči (Death Will Come And It Will Have Your Eys, 1954 - 1983) si zaslouží srovnání s dokumentárními fotografiemi pořízenými během několika týdnů Richardem Avedonem v psychiatrické léčebně v Louisianě (1963). I když byl tento soubor nesrovnatelně menší než jeho celoživotní tvorba zasvěcená převážně módní fotografii, není zapomenutelný pro jeho obrazové kvality.



Obrázek 208 - Richard Avedon, Pacienti psychiatrické léčebny, Jackson, Louisiana, 1963 (vlevo) Mario Giacomelli, Domov důchodců, Senigallia, 1954 - 1983 (vpravo)

Ani dokumentární tradice britské fotografie není opomenutelná. Vzpomeňme například sociální dokument Billa Brandta, Berta Hardyho, Chrise Killipa zaměřený především na život extrémně chudých či bohatých. Mezi fotografy, kteří jsou jakousi pomyslnou spojnicí mezi těmito klasiky a novou generací fotografického stylu typu Martina Parra jmenujme největšího průkopníka britské subjektivní fotografie Tonyho Raye-Jonese. On sám znal práce amerických fotografu, a tak není divu, že i v jeho tvorbě nacházíme i jejich styl. Kniha Volný den (A Day Off, 1974) ovlivnila celou následující generaci mladých britských fotografů. Jeho fotografie nám nabízí velký prostor pro individuální interpretaci. Ve své tvorbě užívá obrazové metafory.



Obrázek 209 obálka knihy Tony Ray-Jonese Volný den, 1974



Obrázek 210 - Weegee, Travestit, New York, 1940 (vlevo) Tony Ray-Jones, ukázka z knihy Volný den, 1968 (vpravo)

Fotografie současných britských dokumentaristů, jako jsou Paul Graham, Nick Waplington, Paul Reas či Anna Foxová, staví na základech Tonyho Raye-Jonese i na základech amerického dokumentu. Současným nejvýznamnějším britským dokumentárním fotografem je bezesporu Martin Parr.
Namísto kinofilmu a hrubozrnného černobílého materiálu používá středoformátové fotoaparáty s barevnými filmy a ve většině fotografií ještě narušuje světelnou atmosféru použitím elektronického blesku. Tím se ve svém osobitém vyjadřování posouvá dále od amerických fotografů padesátých a šedesátých let. Přesto jsou jeho fotografie dokumentující spotřební životní styl střední vrstvy srovnatelné s fotografiemi Bruce Davidsona z Los Angeles.



Obrázek 211 - Bruce Davidson, Los Angeles, 1964 (vlevo) Martin Parr, Supermarket Gateway, Somerset, Anglie, 1990

Christer Strömholm

Skvělé fotografy má Skandinávie. Průkopníkem subjektivního pohledu na svět byl švédský fotograf Christer Strömholm (1918 - 2002). Jeho fotografické dílo je velmi rozsáhlé. Do fotografie zavádí několik nových pojmů jako je „existující (přirozené) světlo“ či „osobní zodpovědnost“ co se týká zveřejňování snímků.[135] Fotografii studoval při pobytu v Paříži a v letech 1949 - 1954 spolupracoval s německým Otto Steinertem a účasnil se několika výstav se skupinou Fotoform. Odtud sám přebral pojem subjektivní fotografie.



Obrázek 212 - Ted Croner, bez názvu (New York), cca 1947 vlevo a vpravo Christer Strömholm, Place Blanche, Paříž, 1960

Počáteční tvorba ve Francii je plně poplatná zásadám tehdejšího klasického humanistického dokumentárního stylu. Později v Paříži fotografoval v prostředí transsexuálů. Jeho fotoaparát ho doprovázel při cestách po Španělsku, Japonsku, Indii, Americe i po Africe. Z dnešního hlediska vidím, že v mnoha cyklech stále balancoval na hranici subjektivního a sociálního dokumentu. Po návratu do Stockholmu vedl fotografické kurzy a ovlivnil mnoho fotografů.



Obrázek 213 - Dvě ukázky fotografií Christera Strömholma, vlevo Hlavní cesta 7, Francie, 1961 a vpravo Slavnost ohně, Tokio, 1964

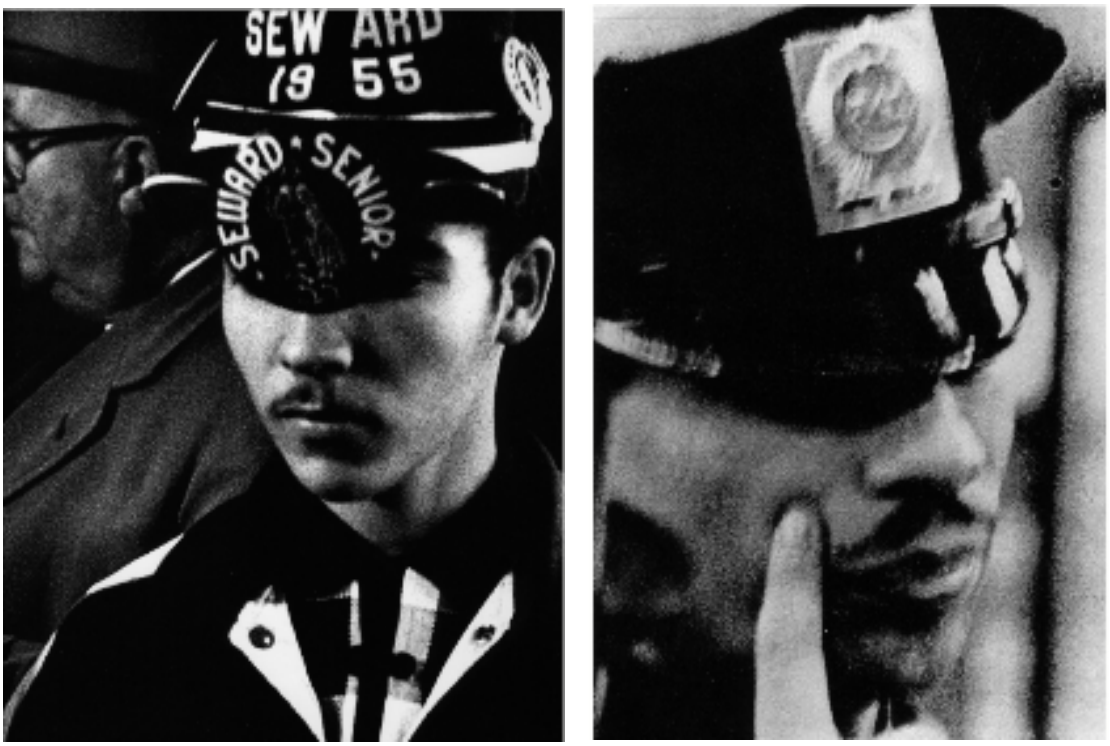
[135] *www.stromholm.com/curriculum-vitae/*

György Lörinczy



Obrázek 214 - György Lörinczy, přebal knihy New York, New York,1972

Velký vliv měl New York a jeho Newyorská škola fotografie na Maďara Györgye Lörinczyho (1935 - 1981). Když se v roce 1968 uvolnily poměry a dalo se vycestovat z východního bloku, on byl jedním z prvních, kteří chtěli ochutnat „nový svět". Zkouším si představit jeho pocity, s jakými poprvé do New Yorku přiletěl, a zároveň vzpomínám na svou první návštěvu. Pro Lörinczyho to byl Klein, kdo mu otevřel dveře k portrétování města. Na jeho knize nafotografované v roce 1968, a poprvé vydané v roce 1972, New York, New York, je Kleinův vliv neoddiskutovatelný.



Obrázek 215 - György Lörinczy, ukázka z knihy New York, New York, 1968 vlevo a vpravo William Klein, ukázka z knihy New York, 1954 - 55 (kniha vyšla 1956)

Vliv na japonskou fotografii



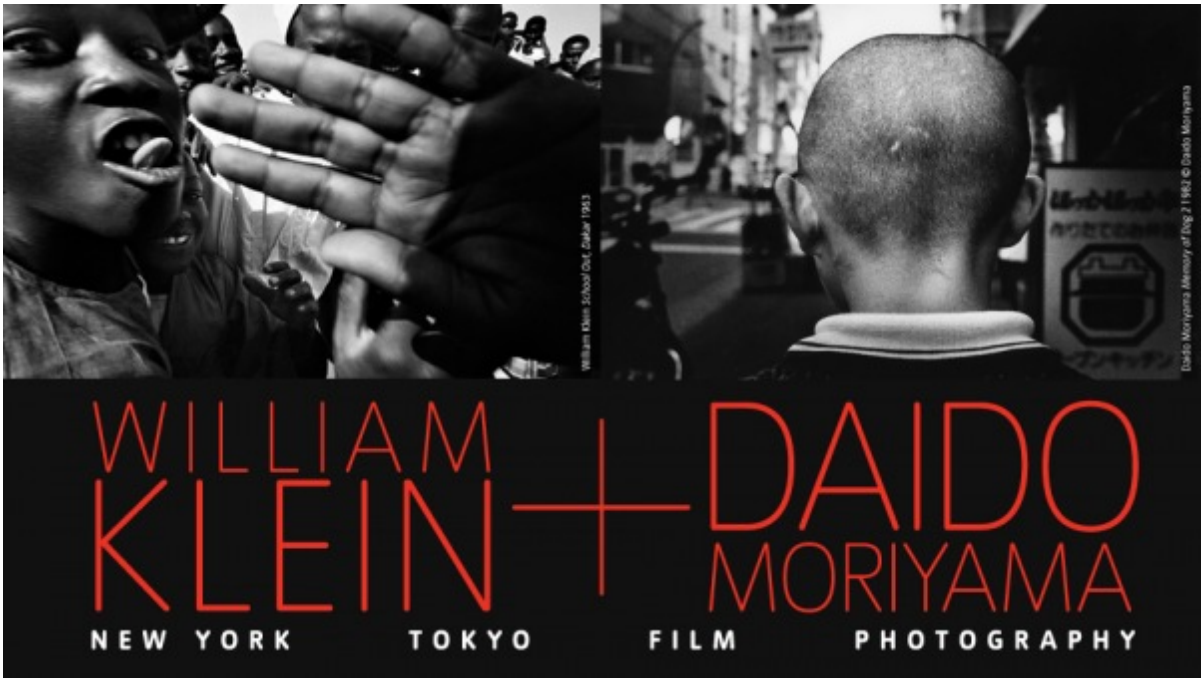
Obrázek 216 - Wiliam Klein, Pohled na New York, 1954 - 1955

Vliv Newyorské školy fotografie byl obrovský na celém světě. Díky knize Tokio se stal v šedesátých letech William Klein přímo modlou pro řadu japonských fotografů. Japonský fotograf Daido Moriyama (nar. 1938) sám přiznává velký příklad Kleina. Když poprvé viděl fotografii Manhatanu v protisvětle s černou oblohou, ve které je sluncem doslova vypálená bílá nekreslící díra, byl doslova šokován. Velmi si Kleinovo dílo oblíbil a zůstal jím ovlivněn až do dneška. Moriyamův přítel Takuma Nakahira (nar. 1938) pracoval jako redaktor časopisu Gendainome (Oči současnosti). V roce 1967 publikoval v japonském časopise Fotokritika teoretický text Převrácený pohled, kterým velmi podpořil teorii subjektivního dokumentu. Text vycházel z Kleinových myšlenek a knihy New York. Jako společenský protest vydávali spolu s Daido Moriyamou a fotografem Yutakou Takanashim samizdatový časopis Provoke (1968 - 1970). Všichni tři přiznávají, že vznikl pod přímým vlivem Williama Kleina. Vyšla pouze tři čísla ve velmi malém nákladu, ale časopis se stal velkým vzorem ve vývoji japonského a později světového dokumentu.



Obrázek 217 - Daido Moriyama, Psí paměť(Inu no kioku), konec 70. let (vlevo) a Takuma Nakahira, ukázka z knihy Pro slova, která přicházejí, (Kitarubeki kotoba no tame ni), 1970 (vpravo)

Propojení tvorby obou autorů potvrdila velká společná retrospektivní výstava Kleina a Moriyamy. Vizuální vjem expozice v Tate Modern Gallery v Londýně podpořila i projekce Kleinova filmu Světla Broadwaye z roku 1958.[136] Výstava byla uspořádána v roce 2003.



Obrázek 218 - plakát ke společné výstavě Kleina a Moriyami v Tate Modern Gallery v Londýně, 2003



Obrázek 219 - Fotografie Williama Kleina, New York, 1954 (vlevo) ve srovnání s fotografií Daido Moriyamy, Tokio, 1982 (vpravo)

[136] *https://www.tate.org.uk/whats on/tate-modern/exhibition/william-klein-daido-moriyama*

Podobný vliv na subjektivní styl fotografování nalézám u Nobuyoshi Arakiho.



Obrázek 220 - Fotografie Williama Kleina, Čtyři tváře, Den díkůvzdání, New York, 1954 (vlevo) ve srovnání s fotografií Nobuyoshi Arakiho, Tokio, Ginza, 1967 (vpravo)



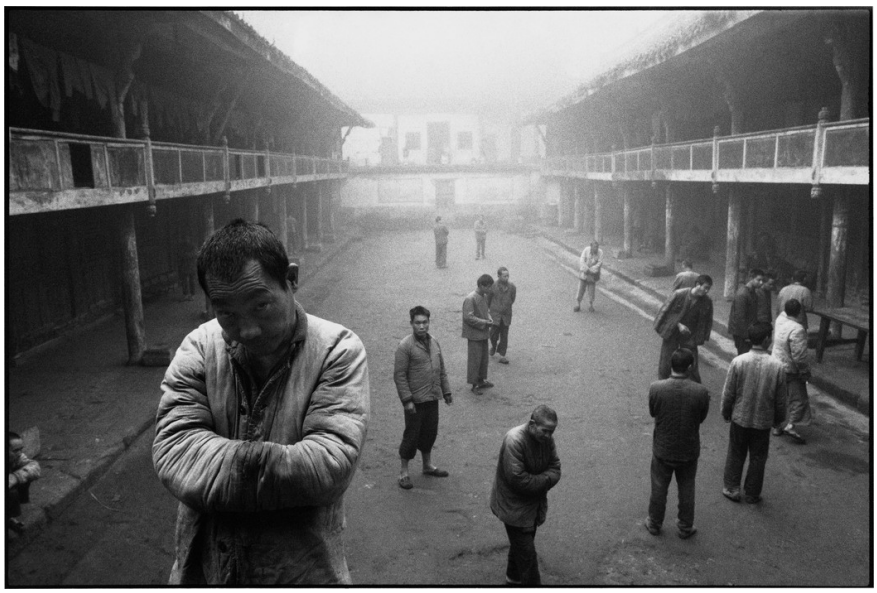
Obrázek 221 - Fotografie Williama Kleina, New York, 1954 (vlevo) ve srovnání s fotografií Nobuyoshi Arakiho, Tokio, Ginza, 1967 (vpravo)

Vliv fotografií Diane Arbusové vidím i v dílech japonského fotografa Isseie Sudy často pracujícího na pomezí zobrazení mezi skutečným a neskutečným.[137]



Obrázek 222 - Srovnání vlivu fotografií Diane Arbusové, New York, 1967 (2 fotografie vlevo) na tvorbu japonského fotografa Isseie Sudy, z Niigaty a z Fukuoky, rok neuveden (2 fotografie vpravo)

Podle mého názoru měla americká fotografie a především Newyorská škola fotografie největší vliv právě na fotografii japonskou. Ukázky na předešlých stranách to jen částečně ilustrují. Fotografie na této straně spojuje smutek a prázdnota. Každá z nich je skličující a depresivní. Přesto se k nim dopracovali všichni autoři na různých místech a v různou dobu. Následujjí nové a nové generace japonských fotografů, kteří v podobném stylu hlavně s pouliční subjektivní fotografií pokračují dodnes. Jmenuji například známé fotografy z šedesátých let jako jsou například Shomei Tomatsu, Kikuji Kawada, Eikoh Hosoe, Yukio Mishima, Takuma Nakahira, [138] nebo současníci: Herbie Yamagutchi, Mitsugu Onishi, Tatsuo Suzuki, Miyako Ishuichi, [139] Takehiro Nakafuji či jeho manželka Toshiko Hashimoto.
Pro nás je poměrně neznámá celá kapitola čínské dokumentární fotografie. Sám jsem pětkrát navštívil Čínu a měl možnost vidět několik skvělých fotografických výstav. Zde se otevírá velký prostor ke studiu. Za všechny čínské autory uvedu tedy alespoň celosvětově známého fotografa agentury Magnum Lu Nana nebo u nás méně známého, zato však mnohem subjektivnějšího Han Leie.



Obrázek 223 - Lu Nan, ukázka z cyklu Zapomenutí lidé, Stav čínských psychiatrických pacientů 1989 - 1990
(Pro srovnání s fotografiemi na stejné téma Richarda Avedona z roku1964.)

---

[137] *https://www.artsy.net/artist/issei - suda*

[138] *Yoshimi Yokoyama, bakalářská práce ITF SU v Opavě, Japonská fotografie v 60. letech, Opava, 2010*

[139] *Výstavu Miyako Yshiuchi jsme mohli vidět v galerii Langhans v Praze v roce 2018*



Obrázek 224 - William Klein, New York, 1954 - 55 (vlevo nahoře) Henri Cartier-Bresson, New York, 1959 (vpravo nahoře) Nobuyoshi Araki, Tokio, rok neuveden (vlevo dole) Daido Moriyama, Shibuya, Tokio, 1970 (vpravo dole)

V kapitole o vlivu techniky na subjektivní dojem fotografie jsem zmínil japonského fotografa Hiroshi Sugimota. Ač používá zásadně velkoformátovou techniku, výsledný dojem je podobný jako dojem z ušlechtilých tisků období piktorialismu.



Obrázek 225 - Porovnání subjektivního dojmu fotografie Edvarda Steichena, New York (Flatiron building), 1906 se dvěma o 90 let staršími fotografiemi japonského fotografa Hiroshi Sugimota z New Yorku (World Trace Center a Chrisler Building) Obě z roku 1996.

Současný stav subjektivně dokumentární fotografie v Evropě

Současná subjektivně dokumentární fotografie má mnoho následovníků. Jejich díla vydají na nejednu samostatnou teoretickou práci. Student Christera Strömholma švéd Anders Peterson, u nás známý s fotografickým souborem Café Lehmitz (1978), jeho mladší kolega JH Engström, dánský fotograf Jacob Aue Sobol, který působí prakticky na celém světě, původem Izraelec Michael Ackerman, Skotský David Gillanders, Němec Andy Spira se svými subjektivně emotivními fotografiemi z krizových oblastí, či Poláci jako například Tomasz Gudzowaty, používající širokoúhlé objektivy, nebo jeho mladší kolegové Marcin Plonka, Tomasz Tyndyk, Filip Zawada a Dorota Wróblewska[140]



Obrázek 226 - Michael Ackerman, 1999. Ukázka fotografií které svou záměrnou nedokonalostí i chaotickým uspořádáním zvyšují vizuální působivost.

Zmínit musím také ukrajinského fotografa Borise Michajlova (nar. 1938). Stejně jako Diane Arbusovou ho přitahují lidé na okraji společnosti. Jeho drsný, nekompromisní, často barevný způsob fotografování ale vypráví o devastaci člověka jako takového v době po rozpadu Sovětského svazu. První částí tvorby je černobílý sociální dokument. Přes fotografie tanečníků ve veřejném prostoru, fotografie lidí, tísnících se na břehu Solného jezera v ruském Slavjansku až po tvrdě realistický barevný dokument bezdomovců. Často balancuje na hraně až nechutné intimnosti a voyerismu. Své objekty nijak nešetří a neestetizuje, ba naopak, velmi realisticky a upřímně zobrazuje jejich bolest a bezútěšnou situaci. Z fotografií lze poznat, že se mu fotografovaní zcela oddávají. Chudoba a beznaděj v jeho fotografiích jsou tvrdou kritikou společnosti rozdělené na bohaté a chudé. Název jeho souboru Case History lze volně přeložit jako anamnéza, tedy anamnéza celé společnosti.



Obrázek 227 - Boris Michajlov ukázka z cyklu Solné jezero, Slavjansk, SSSR, 1986

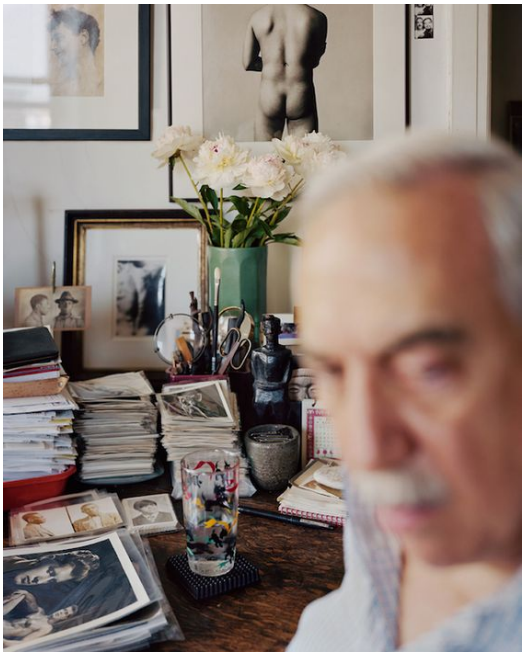
[140] *Studenti ITF SU v Opavě*

Na dílo Nan Goldin asi nejvíce navázala současná americká fotografka Jheyda McGarrell s voyeristickými fotografiemi svých milujících se přátel v jejich ložnicích, s fotografiemi řešícími otázky ženskosti či s otázkami kolektivní zkušenosti. Fotografie působí na diváka v galeriích mnohem více díky originálm instalacím. McGarrell boří hranice instalce fotografických výstav. Fotografie kombinuje s každodenními předměty vytrženými z každodenní reality. Dokonale se jí tak daří vzbudit subjektivní dojmy a osobní prožitky diváka.



Obrázek 228 - Jheyda McGarrell, ukázka ze souboru Nechte se poslední noc (Let You in Last Night), 2018

Svou pozornost na své subjektivně laděné fotografie strhnul v poslední době Alex Soth. Jeho banální obrazy moderní současné Ameriky využívají jeho znalostí z dějin fotografie i výtvarného umění. Pro mnoho dnešních studentů se u nás stal velkým vzorem. Jeho poměrně mladé dílo je během několika let zastoupeno v předních světových galeriích.



Obrázek 229 - Alex Soth, Vince, New York, 2018

Na závěr této kapitoly zmíním alespoň jednu pro mne nejdůležitější výstavu poslední doby, výstavu, která se jmenovala Oči divoce otevřené (Eyes Wild Open) a která shrnula a ukázala to nejlepší ze subjektivně dokumentární fotografie posledních 70 let. Představeny byly projekce, knihy a především fotografie od necelé třicítky fotografů ze sedmnácti zemí. [141] Kromě fotografů, o kterých jsem již v této práci psal byli zastoupeni: Christer Strömholm, Paulo Nozolino, Dolorés Marat, Antoine D'Agata, Klavdij Castore, Jehsong Baak, Oliver Pin-Fat, Tiane Doan Na Champassak, Gilles Roudiére, Araya Hyytiäinen, Alisa Resnik, Stéphane Charpentier, Gabrielle Duplantier, Yusuf Sevincli, Sébastian van Malleghem a Sohrab Hura. Výstava kurátorky Marie Sordat se konala v bruselském Museum of Botanique na jaře 2018. K výstavě vyšel i kvalitní stejnojmennou katalog. Pokud jsem v kapitole o Newyorské škole fotografie vyzdvihnul stejnojmennou výstavu kurátorky Jane Livingstoneová jako o výstavu, která ovlivnila následující generace fotografů, pak ve výstavě Oči divoce otevřené vidím stejný potenciál. Rozbor díla by si zasloužil každý ze zmíněných fotografů ale to přesahuje rámec této práce.



Obrázek 230 - První ukázka fotografií z katalogu výstavy Oči divoce otevřené. Brusel, 2018

[141] *http://eyeswildopen.net/*

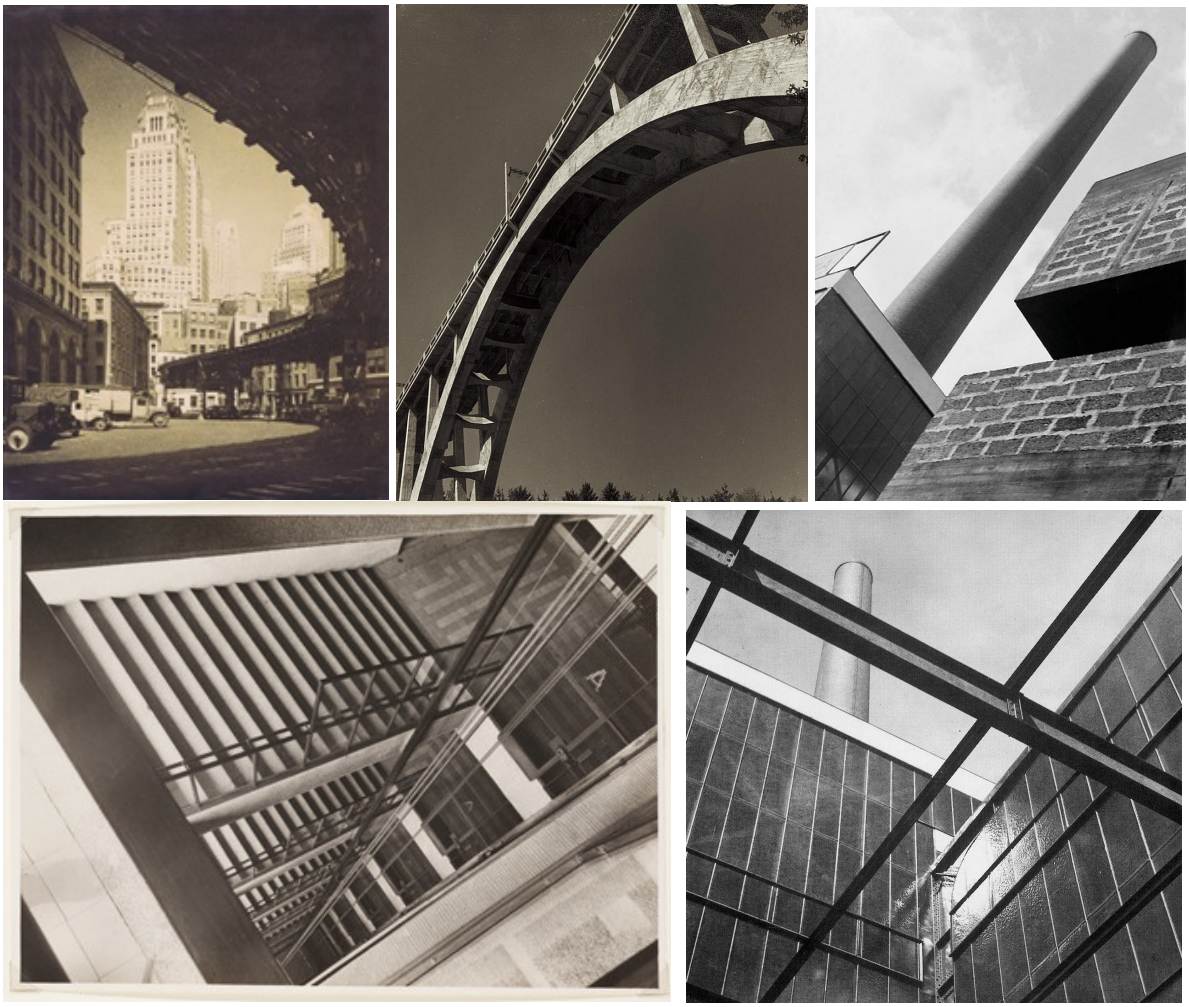


Obrázek 231 - Druhá ukázka fotografií z katalogu výstavy Oči divoce otevřené. Brusel, 2018

Paralely s českou dokumentární fotografií

Vliv americké fotografie na českou dokumentární fotografii

Návrat Čechoameričana Josefa Drahomíra Růžičky z USA zpět do Prahy v roce 1921 byl jedním z momentů který výrazně ovlivnil vývoj české fotografie. V českém prostředí té doby stále vládla estetika ušlechtilých tisků a fotografie byla ovládána impresionistickým asecesním piktorialismem. Růžička s sebou přinesl nový pohled na médium fotografie, která mohla mít jiná pravidla než malba.



Obrázek 232 - Ukázka fotografií Josefa Drahomíra Růžičky, New York, 1930 (vlevo nahoře), Jana Lauschmanna, mostní oblouk, 1928 (uprostřed nahoře), Jaromíra Funkeho, tepelná elektrárna Kolín, 1932 (vpravo nahoře), Josefa Sudka, výtahová šachta Veletržního paláce, Praha, třicátá léta (vlevo dole) a Eugena Wiškovského, tepelná elektrárna Kolín, 1932 (vpravo dole).

Kromě uvedeného Růžičky neměla na českou fotografii ta americká velký vliv. Komunistický režim sice nepovažoval fotografii za důležitý obor umění a nevěnoval jí proto tolik cenzurní pozornosti jako literatuře nebo filmu, ale ještě v sedmdesátých letech se v Československu téměř nekonaly výstavy předních amerických ani západoevropských fotografů. K mírnému uvolnění této izolace začalo docházet až v osmdesátých letech s nástupem Gorbačova k moci. Pod vedením Daniely Mrázkové se podařilo v letech 1974 - 1978 vytvořit jeden z nejdůležitějších a nejkvalitnějších fotografických časopisů u nás - čtvrtletník Revue Fotografie. V té době to byl důležitý zdroj informací o historii a současnosti

fotografie nejen v Československu. Postupně ale došlo ke značné ideologizaci a ve většině novin a časopisů převládly popisné snímky, značně se lišící od fotografií paralelně publikovaných v západoevropském tisku.



Obrázek 233 - Fotografie Roberta Franka z Londýna pořízená v roce 1951 (vlevo) a fotografie Miloně Novotného Zeď na pobřeží, Jalta, 1962 (vpravo)

Většina fotoreportérů se přizpůsobila této době. V Československu se v šedesátých letech fotografie inspirovala především bressonovskou fotografií rozhodujících okamžiků. Svěží přístup v dokumentární fotografii přinesli spolupracovníci Mladého světa Pavel Dias (nar. 1938), Leoš Nebor (1930 - 1992), Dagmar Hochová (1926 - 2012), Erich Einhorn (1928 - 2006), Miroslav Hucek (1934 - 2013), později Miroslav Zajíc (nar. 1946) nebo Oldřich Karásek (1939 - 2006). V dílech těchto autorů, ve srovnání s americkou fotografií té doby, převládá informativní popisnost a není dominantní autorský subjektivní přístup. Světlou vyjímkou byl Miloň Novotný (1930 - 1992), kterému se v sedmdesátých a osmdesátých letech povedlo přivézt ze zahraničních cest (Kuba, Indie, USA, Anglie…) mnoho zdařilých fotografií, které přesahovaly svým osobitým přístupem práce svých kolegů. Dokumentární fotografie ale stále zůstala v rovině doplňku psaného slova. Příkladem tohoto humanistického pohledu je kniha tří fotografů vydaná v Mladé frontě v roce 1966 pod názvem New York. Marie Šechtlová (1928 - 2008), Miloň Novotný a Eva Fuková (1927 - 2015) vytvořili společnou knihu o velkoměstě, které měli možnost navštívit. Nad rámec tradičního humanistického pojetí vyčnívají některé fotografie Miloňe Novotného a Evy Fukové. Fuková, ovlivněna Jiřím Kolářem, tvořila koláže a ve fotografii svoje pocity vyjadřovala multiexpozicemi. Sama tuto techniku nazývala multiplážemi. [142] Vrstvením obrazů tak dodává

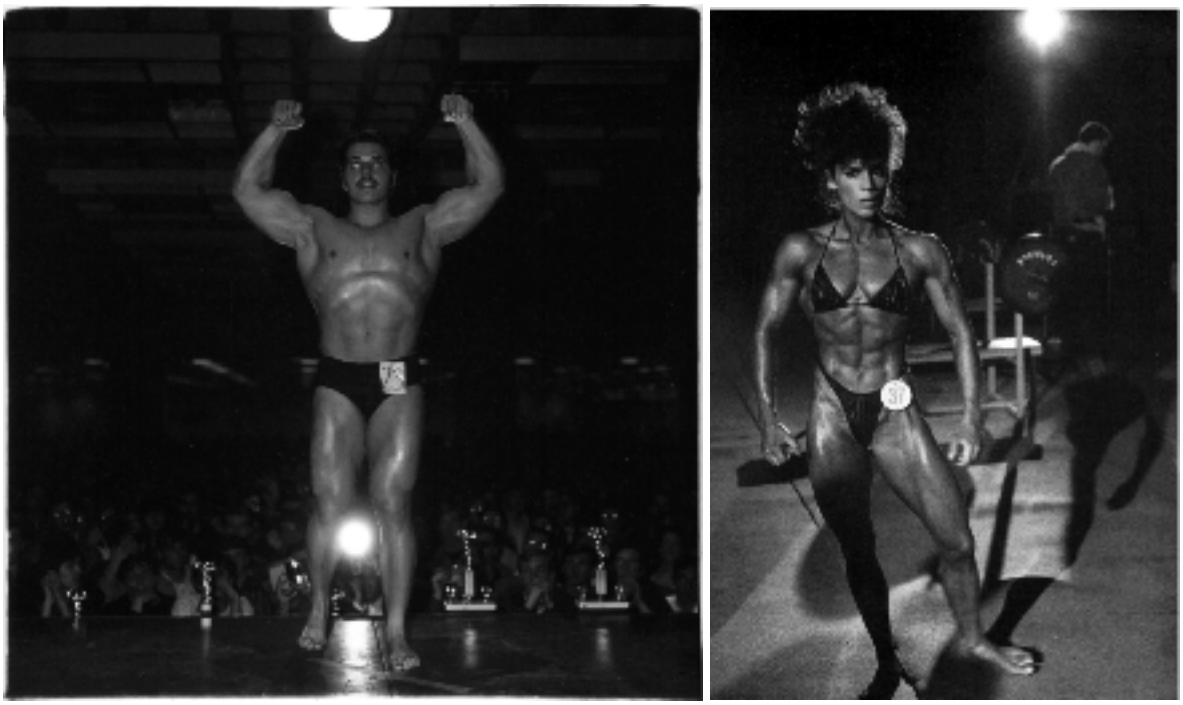
[142] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Eva_Fukova*

výsledným fotografiím nové významy. Fuková se v roce 1967 spolu se svým manželem - malířem Vladimírem Fukou odstěhovala do New Yorku, kde žila až do 1990.



Obrázek 234 - Přebal fotografické knihy New York, 1966 (vlevo) s ukázkou fotografie Evy Fukové (uprostřed) a fotografie paní slunící se pomocí staniolu Miloňe Novotného. Obě fotografie jsou z roku 1964

Příčinu toho, že americká fotografie dlouho neovlivnila přímo naši domácí scénu, vidím hlavně v nedostupnosti citovaných děl. V době největšího rozkvětu americké dokumentární fotografie a to především Newyorské školy fotografie u nás byla preferována humanistická tvorba fotografů Magna. Jejich dílo v Československu dominovalo a bylo popularizováno hlavně díky Anně Fárové, největší propagátorce těchto fotografií. V roce 1958 vydala ve Státním nakladatelství krásné literatury, hudby a umění první svazek edice Umělecká fotografie. Kniha věnovaná fotografiím Henri Cartier-Bressona zahájila řadu, ve které se ze zahraničních autorů dokumentární fotografie později objevili také Werner Bischof, Brassaï, Robert Capa, André Kertész nebo David Seymour a z historie byli připomenuti Eugéne Atget, Paul Strand a Alexandr Rodčenko. Stejně tak i další z tehdejších kritiků a publicistů Lubomír Linhart, Jiří Macků, Jiří Jeníček a další podporovali humanistickou fotografii. V dokumentární fotografii tak dál vládl styl poezie všedního dne.
Znalost děl tehdejších amerických fotografů u nás byla velmi nízká. Reakce na styl fotografie jak jej udávali Američané proto přišla téměř s dvacetiletým zpožděním.
Kromně některých fotografií Miloňe Novotného lze nepřímo nalézt odkaz Newyorské školy fotografie až v tvorbě fotografů další generace. K těm nejdůležitějším patří ostravský Viktor Kolárˇ (nar. 1941). Začínal jako fotoamatér v Ostravě, tedy mimo centrum kulturního dění. Jeho styl se formoval během emigrace v Kanadě v letech 1968 - 1963. Právě díky tohoto pobytu měl možnost seznámit se s pracemi amerických fotografů. V počátku jeho tvorby cítíme jemnou ironii, která postupně s dobou přerostla v syrový a nekompromisní pohled na svět. Zcela jistě si dovolím zařadit jeho jméno k prvním českým fotografům, kteří se v naší dokumentární fotografii odklonili od stylu nekonfliktního dokumentu všedního dne. Jeho nezaměnitelným subjektivním způsobem zobrazuje devastaci lidí i prostředí, ve kterém žijí. Nalézá významové kontrasty v často banálních výjevech, a přesto jeho fotografie nelze jednoznačně interpretovat. Všechny své fotografie pečlivě hledá a promýšlí. Nepracuje s náhodou. Převážně fotografuje v Ostravě, kde žije dodnes.



Obrázek 235 - Soutěžící kulturista Diane Arbusové z roku 1968 (vlevo) a kulturistka Viktora Kolárˇe z Ostravy, sedmdesátá léta (vpravo)



Obrázek 236 - Viktor Kolárˇ, Ostrava, 1990

Kolárˇovy fotografie jsou daleko uhlazenější než třeba Kleinovy nebo Frankovy. Jsou výtvarně vytříbené a současně nám kladou znepokojivé otázky o životních hodnotách. Sám se k Newyorské škole fotografie otevřeně hlásí. Na otázku, zda někteří z těchto fotografů měli vliv na jeho tvorbu, odpověděl:
„Určitě měli, protože já jsem vždy fotografie lidí jako Bruce Davidsona, Williama Kleina a dalších miloval, a dokonce je miluji dodnes. Mám dojem, že spousta těchto prací nebyla dosud překonána, i když to jsou fotografie staré třeba desítky let.“ [143]

---

[143] *Aleš Jungmann, Newyorská škola fotografie. Diplomová teoretická práce, Praha: FAMU, Katedra fotografie, 1997, str. 91*

Mnohem známější ve světě než Viktor Kolárˇ je fotograf Josef Koudelka (nar. 1938). Do povědomí veřejnosti se zapsal především svým cyklem Cikáni a dramatickým dokumentem událostí z Prahy roku 1968. (Kniha Invaze 1968 vyšla ke 40. výročí v roce 2008 v mnoha jazykových mutacích v mnoha nakladatelstvích a obsahuje na 250 fotografií jak známých, tak i dosud nepublikovaných.) Přijetí do agentury Magnum mu přineslo patřičné uznání. Vliv americké fotografie na tvorbu Josefa Koudelky nalézám především v knize Exily (Exiles, 1988). Na této knize pracoval od roku 1970 a je v ní koncentrováno jen to nejlepší z doby jeho vlastního exilu. Sám o tomto období uvedl:

„Být v exilu znamená opustit svoji zemi a nemoci se vrátit. Každý exil je jiný, osobní zážitek. Já jsem chtěl vidět svět a fotit ho.“[144]

Srovnání nacházím v mnoha fotografiích. Bezmocná želva převrácená nohama vzhůru kdesi na cestě, pes obíhající s viditelným respektem a strachem osamělého fotografa s podobnými pocity v prázdném parku či metaforické fotografie městských i venkovských krajin. Lidské postavy jsou zobrazeny velmi symbolicky, někdy stačí k jejich přítomnosti na fotografii jen pouhý stín. Velmi symbolická mi připadá fotografie cesty, pořízená v Anglii 1978. Pro Franka a beatniky symbolizuje cesta prostor a svobodu. V Koudelkově cestě vidím také prostor, ale přerušovaná čára, která nepokračuje až na horizont jako u Franka, ale končí hned v první třetině snímku, je trochu nelogická, jakoby slepá. V kontextu souboru Exily je tento snímek mnohem více skličující než cesta ve Frankových Američanech.



Obrázek 237 - Josef Koudelka, Anglie, 1978 a Robert Frank Cesta do La Paz 1948

[144] *www.magazin.aktualne.cz/kultura/josef-koudelka/r~f31789d6f47f11e7be860cc47ab5f122/?redirected=1557182484*



Obrázek 238 - Lisette Modelová, bez názvu, 1953 (vlevo nahoře) William Klein, filmový plakát, Tokio, 1961 (uprostřed nahoře) Daido Moriyama, Fukushima, (vpravo nahoře) 1988 Aaron Siskind, North Carolina 1951 (vpravo dole), Josef Koudelka, Srbsko, 1994 (uprostřed dole) a Emílie Medková z cyklu Konec iluzí, 1978 (vpravo dole).



Obrázek 239 - Josef Koudelka, fotografie ze souboru Hledání 1962 - 1964

Koudelka oprávněně patří ke špičce světové fotografie. Je fotografickým virtuózem. Vliv exilu na Koudelkovu tvorbu je nezpochybnitelný. Ve svém osobním životě se nikdy nenechává spoutat a chce být svobodný. Tuto svobodu vidím i v jeho fotografiích. Jeho velmi subjektivní fotografie propojují skutečnost se snem, divadlo se životem, život s divadlem. Proto jsou pro mne velmi cenné jeho fotografie ze souboru Hledání a fotografie z divadelního prostředí.



Obrázek 240 - Srovnání ženského aktu Paula Himmela z roku 1954 (vlevo) s Koudelkovou divadelní fotografií vytvořenou o osm let později v roce 1962 (vpravo).

Divadlo bylo jeho první ucelené téma, které mu vydrželo od roku 1962 až do odchodu z vlasti v roce 1970. Otomar Krejča o první reakci na tyto fotografie napsal:

„Poznávali jsme části naší inscenace, její prostředí, situace, atmosféru; ale jakoby zbavené tíhy a váhy, doslova i v přeneseném slova smyslu, v černobílé mlze snu. Poznávali jsme herce, ale to nebyly jejich tváře... Také to nebyla navyklá posmrtná maska jejich živoucích mimických výrazů. Byly to charakteristické a vrcholné okamžiky, vytržené, uchopené z živého proudu dramatické akce." [145]



Obrázek 241 - Alexey Brodovitch, ukázka z knihy Balet, New York, 1945 Josef Koudelka, Ivanov od A. P. Čechova, Divadlo Za branou, 1970 Jaroslav Krejčí, Min Tanaka, Praha, 1985 Ivan Pinkava, Min Tanaka, Praha, 1985

Díky Koudelkově divadelní éře se do české fotografie dostává forma, kterou do americké fotografie přinesl již ve čtyřicátých letech Alexey Brodovitch. Velké zrno negativního materiálu, pohybovou neostrost a velké kontrasty s černými nekreslícími plochami doplnil v sedmdesátých letech Jaroslav Krejčí (1929 - 2003) o další nestandardní zásah do zvětšeniny. Fotgrafie zvětšoval doslova „naruby". Stranově obrátil negativ ve zvětšovacím přístroji a obraz promítal na papír otočený citlivou vrstvou dolů. Zviditelněním struktury papírové podložky ve výsledném obraze docílil většího dramatického účinku. Jako pedagog katedry fotografie na pražské FAMU ovlivnil styl divadelní fotografie celé generace mladých fotografů. Připomínám alespoň studentskou práci předního českého portrétisty Ivana Pinkavy (nar. 1961).

[145] *Otomar Krejča, Zkušenost z představení. Koudelka. Úvod ke 3. části, Praha: Torst, 2006*

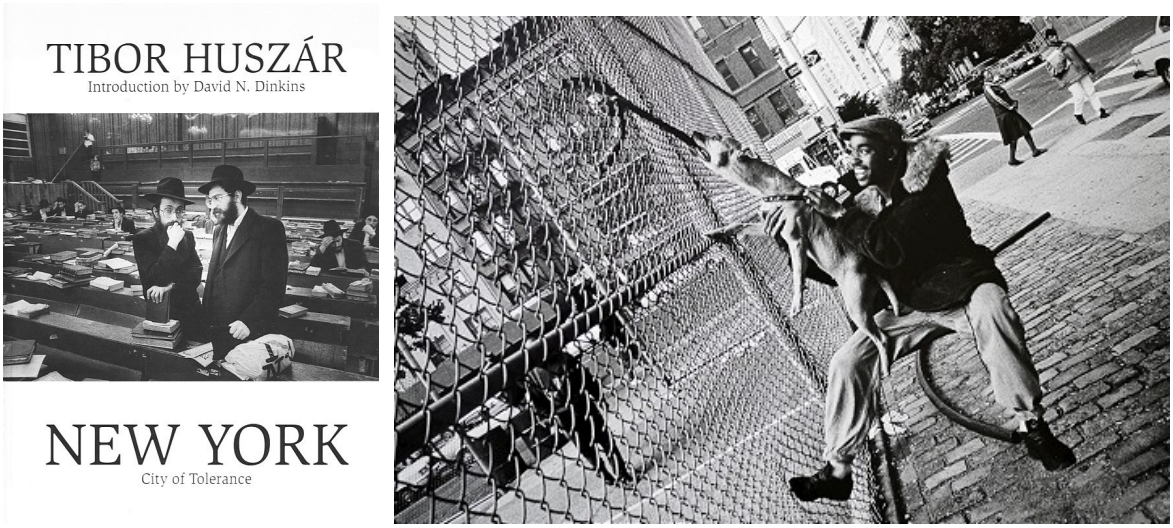
Při hledání vlivů Newyorské školy fotografie na československou fotografii nemohu vynechat jméno Karola Kállaye (1926 - 2012). Měl dobrý přístup k informacím o současných trendech ve fotografii v celém světě a ve vlastní tvorbě na ně navazuje. Vydal více než 30 fotografických knih. Skrze dokumentární fotografii jich osm zasvětil Slovensku a ostatní věnoval různým místům na celém světě. V roce 1960 se se zájezdem dostal na olympiádu do Říma. Po celou dobu pobytu intenzivně fotografoval. Po návratu tento soubo publikovalo pražské nakladatelství Artia. Vznikla tak jedna z mála fotografických publikací tohoto druhu u nás. Jeho fotografie měly daleko k optimismu o západním světě. O šest let později, v roce 1968, vydal v Berlíně knihu o New Yorku. Tam se poprvé dostal v roce 1965 opět jako turista a za pouhých deset dnů nafotografoval osobitý dokument o tomto městě. S postupem času věnoval Kállay stále více prostoru barevné fotografii.



Obrázek 242 - Bruce Davidson, Brooklynský gang, Coney Island, 1959 (nahoře) a Karol Kállay, Řím, nádraží Termini, 1960 (dole)

New York ve fotografiích Tibora Huszára (1952 - 2013) je ještě subjektivnějším pohledem na ulice velkoměsta. Studoval fotografii na pražské FAMU, takže byl teoreticky vzdělaným fotografem, který se dokázal rychle zorientovat když počátkem devadesátých let odešel do

New Yorku [146]. Intenzivně zde na ulicích fotografoval v letech 1992 a 1993. Knihu s názvem New York - město tolerance (New York City of Tolerance) vydal v roce 2000. [147] Měl podobnou průpravu jako Josef Koudelka a tou byla divadelní fotografie. V Koudelkových stopách pokračoval i při fotografování cyklu Cikáni.



Obrázek 243 - Přebal knihy Tibora Huszára a ukázka jeho fotografie z knihy New York, 1992

Již v 70. letech dvacátého století obohatil českou fotografii bezprostřední subjektivní dokument Vladimíra Birguse (nar. 1954). Dlouhodobě a promyšleně buduje svůj symbolický obrazový jazyk. Postupně opouští dějovost a zbavuje se náznaků konkrétnosti. V 80. letech v této tvorbě pokračoval s použitím rafinovaně volených barev. Stále se omezuje na menší počet výrazových prvků. Kleinův i Frankův vliv je v počátcích jeho tvorby nepopiratelný. Díky jeho mnohaleté pedagogické praxi vychoval již několik generací svých studentů a následovníků. Jeho teoretické znalosti o historii americké dokumentární fotografie byly mnohokrát publikovány a na řadu let se pro nás staly v předinternetové době hlavním zdrojem informací. Vladimír Birgus přednášel paralelně na Institutu výtvarné fotografie při Svazu českých fotografů, později na ITF SU v Opavě a na katedře fotografie pražské FAMU. Institut výtvarné fotografie a dnes tvůrčí fotografie úspěšně vede více jak třicet let.



Obrázek 244 - William Klein, fotogrfie z knihy New York 1954 - 55 (vlevo) a Vladimír Birgus, fotografie z knihy Cosi nevyslovitelného, Sofie, 1976 (vpravo)

[146] *https://cs.wikipedia.org/wiki/Tibor_Huszar*

[147] *Tibor Huszár, New York, Tibi agency, Martin, 2000*



Obrázek 245 - Joel Meyerowitz, 5. Avenue, New York, 1975 (vlevo) a Vladimír Birgus, fotografie z knihy Cosi nevyslovitelného, Berlín, 1993 (vpravo)

Dalším pedagogem který od roku 1972 vyučoval fotografii jako lektor na Lidové konzervatoři v Ostravě a ovlivnil tak řadu studentů byl Bořek Sousedík (nar. 1946). Ve fotografii pro něj byl nejdůležitější subjekt autora. Rozhodující moment pro fotografii je nálada. Vnímal fotografii ne po obsahové, ale po vizuální stránce. Chápal ji jako neopakovatelný prožitek individuálního oka a myšlenky. [148] Tím se velmi lišil od jeho vrstevníků. Fotografie podle něj měly odrážet nás samé. [149]



Obrázek 246 - dvě fotografie Bořka Sousedíka, Ostrava 1978 (vlevo) a Ostrava ZOO 1982 (vpravo).

Vzdělávání studentů ateliéru fotografické tvorby vyšší odborné školy grafické v Praze zasvětila kus svého života (od roku 1992 dodnes) i fotografka Libuše Jarcovjáková (nar. 1952). Ve srovnání s tvorbou předchozích dvou pedagogů je celé dílo Jarcovjákové pevně propojeno s jejím soukromím. Málokdo z českých fotografů dokázal v tvorbě odkrýt sám sebe víc než ona. Diplomovou práci na FAMU napsala o Robertu Frankovi,[150] proto je přímý vliv amerického dokumentu na její fotografie nezpochybnitelný. Sama se odvolává i na vzor Diane Arbusové. Dokumentovala několikaletý pobyt v Berlíně, kam se díky sňatku

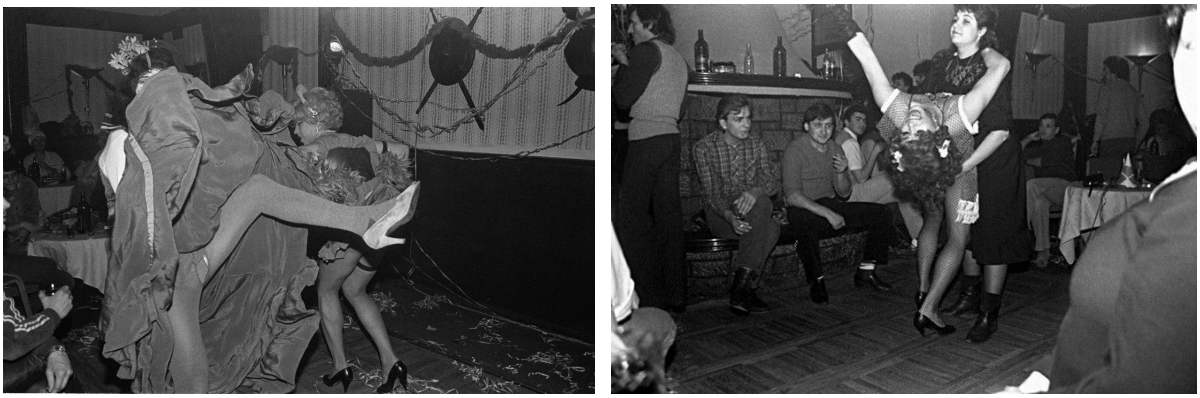
---

[148] *Tomáš Pospěch, Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie, str. 40*

[149] *Samostatnou a podrobnou teoretickou bakalářskou práci s názvem Bořek Sousedík napsal na ITF SU v Opavě v roce 2010 Jakub Kožiál*

[150] *Libuše Jarcovjáková, Robert Frank, závěrečná teoretická práce, Praha: FAMU, 1982*

vystěhovala, pobyt v Japonsku, noční práci v tiskárně, fotografovala v hospodách a hlavně v nočních klubech. Místo slov a psaní deníku o jejím divokém životě jej zkouší fotografovat. Hodně času strávila v T-klubu, za socialismu ojedinělém podniku ve kterém se scházely převážně lidé se stejnopohlavní orientací. Od roku 1983 vzniká soubor fotografií kluků v dámských šatech, prostitutek a milujících se párů. Bleskové světlo zvýrazňuje atmosféru prostředí, kterého je součástí. V té době ji můžeme srovnat s například s Nan Goldin.



Obrázek 247Libuše Jarcovjáková, Království nevázanosti, Praha (1984).

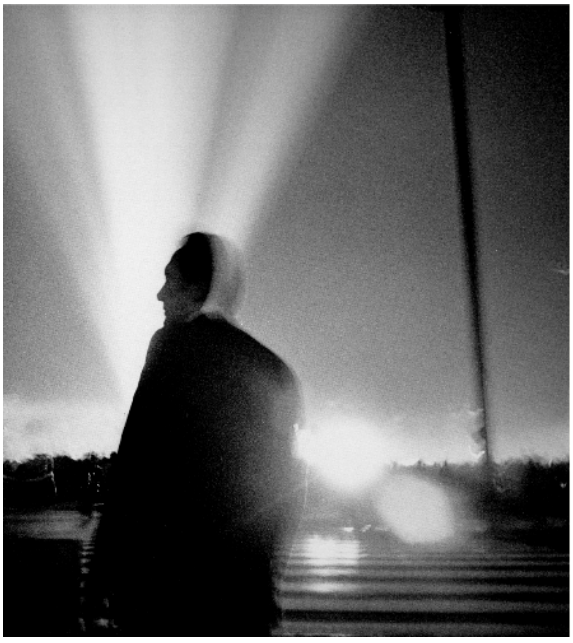
Tvorba Jarcovjákové je obsáhlá a dodnes skrývá řadu neznámých a kvalitních fotografií. V roce 2018 ji Asociace profesionálních fotografů udělila titul Osobnost české fotografie. Svou denníkovou, intimní tvorbu prozatím shrnula v knize Černé roky vydané nakladatelstvím Wo-man v roce 2016. V roce 2019, roce konání padesátého ročníku nejstaršího fotografického festivalu světa ve francouzském Arles, vystavuje v kostele Svaté Anny soubor fotografií z let 1970 - 1989 nazvaný Evokativ. U této příležitosti vychází i stejnojmenná kniha. Věřím, že se najde student fotografie, který ji věnuje diplomovou práci, jakou si bezesporu zaslouží.

Více sociální fotografií se zabývá Jindřich Štreit (nar. 1946). Nejbližší paralelou jsou mu Frankovi Američané. Oba dva pohlížejí na svět kolem sebe s krutou pravdivostí. Nic v jejich dokumentu není uhlazeno, jejich fotografie jsou velmi vzdálené zidealizovaným obrazům médií doby, ve které fotografují. Oba vycházejí z dokonalé znalosti prostředí, ve kterém tvoří. Štreitův smysl pro absurditu a grotesknost se zobrazuje v jeho věčném tématu obyčejného života. Života, který se snaží uniknout konzumu, včetně záře televizní obrazovky. Právě tu můžeme, stejně jako u Franka, Friedlandera, Davidsona, Meyerowitze, Winogranda najít i na mnoha Štreitových fotografiích. Štreit je sice popisnější než Frank, přesto je mistrem v balancování na hranici mezi sociálním a subjektivním dokumentem. Proto jsou jeho snímky snáze čitelné a jsou vřele přijímány širokou veřejností.
Jeho opuštěná televize v prázdné jídelně se stala symbolickým zobrazením odosobnění.



Obrázek 248 - Televizní přijímač, můžeme sledovat na fotografiích od Frankových Američanů, Restaurace, Jižní Karolína, 1955 - 1956 (vlevo nahoře) přes Friedlanderovu fotografii pořízenou v roce 1962 ve Virginii (vpravo nahoře), či Koudelkovu fotografii ze souboru Exily, Pays de Galles, 1975 (vlevo uprostřed), fotografii z časosběrného projektu Libuše Jarcovjákové z cyklu Kimochi: Postele a pokoje (vpravo uprostřed) až po dvě ukázky fotografií Jindřicha Štreita ze souboru Vesnice je svět, Arnoltice 1983 a Sovinec (dole).

Znalost prací fotografů Newyorské školy se dokonale zrcadlí ve fotografiích Čechoameričana Antonína Kratochvíla (nar. 1947). Od roku 1976 fotografoval v zemích východního bloku. Kromě Československa tvořil hojně i v Polsku a Rumunsku. Jako americký fotoreportér pak pracoval po celém světě. Jeho podoba světa je velmi subjektivní. Rád používá protisvětlo, kterým tvoří mysticko-snivou atmosféru v jinak velmi drsném a nepřívětivém prostředí. Často společně kombinuje neostrost, výrazné zrno negativů i nakloněný horizont.



Obrázek 249 - V tvorbě Antonína Kratochvíla je vliv stylu Newyorské školy fotografie velmi markantní. Protivládní demonstrace, Polsko, 1976



Obrázek 250 - Vojta Dukát, Řím, Itálie, 1972

Hrubé zrno, dramatická světelná atmosféra, osobitá kompozice, i velké černé nekreslící plochy fotografie, to vše jsou formální znaky fotografií ve Vojty Dukáta.
Stopy americké subjektivně dokumentární fotografie se nacházejí v celé tvorbě Vojty Dukáta (nar. 1947). Brněnský rodák, který v roce 1968 emigroval do Holandska, fotografoval postupně po celé Evropě. Jeho kniha Kousek času (A Slice of Time, 2001) vyšla v nákladu pouhých 500 výtisků. Přesto patří k těm nejlepším, které kdy byly v oblasti české subjektivně dokumentární fotografie vydány.[151]
Podobně jako Robert Frank si nevystačil se statickými fotografiemi a upřel svou pozornost k filmu. (Přesněji řečeno k videu). Frank zvětšoval fotografie z filmového pásu a Vojta Dukát reprodukoval fotografie na negativní materiál přímo z televizní obrazovky.

---

[151] Další knihu vydalo pod názvem Vojta Dukát v menším formátu ale se stejnými fotografiemi v roce 2013 nakladatelství Torst.

Jednu z předchozích kapitol jsem věnoval tématu dětí a Newyorské škole fotografie. I na tomto poli má česká fotografie své přímé následovníky, přesněji řečeno následovnice. Obě, které uvádím, fotografovaly téma dětí systematicky po dobu několika let. Tou první je Markéta Luskačová (nar. 1944). K fotografii se dostala při studiu sociologie. V české fotografii je také jednou z hlavních představitelek humanistického dokumentu typu Magna. Právě do této agentury měla při svém pobytu v Londýně namířeno, ale nakonec dala přednost svému synovi před prací. Ten byl také dlouhou dobu jedním z jejích „modelů" a otvíral jí dveře do dětského světa. Srovnejme její fotografii z Londýna s fotografií Helen Levittové z New Yorku.





Obrázek 251 - Helen Levittová, New York, 1936 - 1948 (nahoře) Markéta Luskačová, Londýn, 1983 (dole).

Druhou českou fotografkou, která si zaslouží srovnání s Helen Levittovou, je Dagmar Hochová (1926 - 2012). Děti pro ni zůstaly jedním z hlavních témat po celý život. Pro dětské fotografie Dagmar Hochové jsou charakteristické dva znaky: pohyb a hra.



Obrázek 252 - Helen Levittová, New York, 1936 - 1948 (vlevo nahoře), Dagmar Hochová, Praha, 1969 (vpravo nahoře), Markéta Luskačová, Londýn, 1983 (vlevo dole) a Andrej Bán, Tunis, 1997(vpravo dole).

Mluvit o vlivu Newyorské školy fotografie na tvorbu Miroslava Tichého (1926 - 2011) by bylo asi velmi diskutabilní. Celý život fotografoval v Kyjově, i když studoval několik let malbu na pražské akademii výtvarných umění. Záměrně ale uvádím srovnání jeho fotografie s fotografií Saula Leitera pro jejich stejný pohled na svět a pro jejich nezatíženost uznávanými tradičními fotografickými postupy.



Obrázek 253 - Srovnatelný pohled na svět a nezatíženost uznávanými tardičními fotografickými pravidly můžeme pozorovat na fotografii Saula Leitera L + M z roku přibližně 1958 (vlevo) a na fotografii Miroslava Tichého pořízené v sedmdesátých letech v Kyjově.





Obrázek 254 - nahoře Václav Podestát, Barcelona, 2002 a dole fotografie z roku 2014

U českých fotografů tvořících po roce 1989 je proti době před revolucí vliv americké subjektivně dokumentární fotografie obrovský. Nejvíce je patrný z fotografií fotografa, pedagoga a kurátora Václava Podestáta (nar. 1960). Ve své ranné tvorbě inklinoval k tradičnímu humanistickému dokumentu, ale postupně se začal klonit blže k subjektivnímu stylu. Tato změna je patrná v jeho dlouhodobém projektu Lidé. Člověka zachycuje v každodenních situacích avšak konstrukce jeho obrazů jsou předem promyšlené s dokonale zachycené. Fotografuje jak v domácím, tak i cizokrajném prostředí. Veškeré geografické hranice jsou však v jeho fotografiích popřeny. Estetiku jeho fotografií povýšil v posledních patnácti letech své tvorby o použití barvy. Sám se v předmluvě Vladimíra Birguse ve své poslední knize S andělem uprostřed davu (2017) o svém odklonu k subjektivnímu dokumentu vyjádřil:

„Sociálně zaměřené fotografie mají vymezenější hranice, například sledovaným tématem. Subjektivní dokument poskytuje více volnosti, to je takový běh na delší vzdálenost, umožňuje promítat do fotografií autorská pohled a názor. Ta volnost je mi blízká. Při fotografování různých událostí v různých lokalitách proto hledám své vlastní obrazy.“ [152]



Obrázek 255 - Václav Podestát, ukázka ze souboru Lidé, Paříž, 1994

Dalším podobně smýšlejícím fotografem je Evžen Sobek (nar. 1967). Ovlivněn studiem u Jindřicha Štreita začínal fotografovat život mnichů v Želivském klášteře či obyvatele na Hlučínsku. Posun k subjektivitě je patrný u černobílého souboru Ecce Homo. Obrazovou jednoduchostí a zkratkovitostí dosahuje dojmů o vztazích lidí, zvířat i věcí. Přítomnost člověka často zachycuje jen jeho stínem. Tím dává prostor naší představivosti a volným interpretacím. Evžen Sobek začal fotografovat barevně a jeho následující soubory jsou založeny právě na barvě. Mnohdy jde o monochromatické, ale přesto barevné záběry. Soubor Život v modré ukazuje volné chvíle lidí trávené u řek, rybníků a jezer. Podobně působí i jeho soubory Pod modrou oblohou, Evropa v modré, Skryté krajiny či Domov, sladký domov. Pro mne však zůstává nejzásadnější jeho černobílá tvorba.



Obrázek 256 - Evžen Sobek, ukázka ze souboru Ecce Homo, Francie, 2000

[152] *Václav Podestát, S andělem uprostřed davu, Kant, 2017, úvodní slovo Vladimíra Birguese*





Obrázek 257 - nahoře, Jaroslav Pulicar, Brno, 1987, dole Josef Husák, Praha, 2006

Hledám-li něco, co spojuje fotografie Václava Podestáta, Evžena Sobka či Jaroslava Pulicara (nar. 1954), Josefa Husáka (nar. 1947), Karla Kameníka (nar. 1959), Tomáše Pospěcha (nar. 1974), Romana Dietricha (nar. 1970), Václava Petáka (nar. 1978), Imricha Vebera (nar. 1987) nebo Martina Wágnera (nar. 1980), nacházím jeden společný fakt. Jejich fotografie jsou jen těžko popsatelné slovy. Následuje tvorba mnoha dalších absolventů fotografických škol, především katedry fotografie pražské FAMU a Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě.

Na téma české subjektivně dokumentární fotografie napsal na ITF samostatnou diplomovou práci Michal Popieluch.[153]
Městu New Yorku se ve fotografii věnuje mnoho následovníků. Malým příkladem současného subjektivního přístupu k této metropoli jsou absolventky ITF Hana Connor (nar. 1980), Michaela Hrubá (nar. 1969) či Jana Hunterová (nar. 1963)







Obrázek 258 - Ukázky fotograrfií z New Yorku od Hany Connor, 2013 (nahoře), fotografie Michaely Hrubé (vlevo dole) a fotografie Jany Hunterové ze souboru Tváře New Yorku, 2017 (vpravo dole).

[153] *Michal Popieluch, Subjektivní dokumentární fotografie v Česku, teoretická diplomová práce ITF SU, Opava, 2012*

Závěr

Americká subjektivně dokumentární fotografie je pojmem spojovaným s výraznými individualitami, vysokým stupněm originality a kvality. A ačkoliv název této práce zastřešuje velkou skupinu jmen, neklade si za cíl být encyklopedií jednotlivých autorů. Prezentovaný text je souhrnem faktů, úvah a komparací, inspirovaných vybranými tvůrci americké dokumentární fotografie, nejvíce z období třicátých až šedesátých let 20. století. Je hledáním a uvědoměním si souvislostí. Výběr autorů či konkrétních snímků je individuální, stejně jako výrazně individuální jsou oni a ony sami.
Součástí přípravy této práce bylo i několik studijní pobytů v Americe. Díky nim bylo možno pracovat s materiály české veřejnosti běžně nedostupnými, v českém překladu neexistujícími. Přiblížení pohledu na amrickou subjektivně dokumentární fotografii očima obyvatel téhož kontinentu je stejně důležité jako pohled z odstupu evropských kritiků a teoretiků umění a tvoří jeden z hlavních přínosů této práce.
Tato část dějin fotografie představuje nejen důležitý mezník v dějinách dokumentární fotografie a je také významnou zprávou o době, v níž vznikala. Dobový kontext, zejména pokud jde o dokumentaristiku, nelze pominout a v podstatě jej nelze od uměleckého významu oddělit. Umělec byl, je a bude spojen s dobou, v níž tvoří. Na pozadí této teze je dobré si uvědomit, co z tohoto vědomého či podvědomého poselství je dnes divák schopen přečíst a pochopit.
Doba, do níž také spadá tvorba představitelů Newyorské školy fotografie, byla dobou podstatně „menšího“ světa. To platí, ať už jde o dobu těsně předválečnou, válečnou či poválečnou.
Věřím, že každá světová metropole má svůj genius loci. Nevím přesně proč, ale u New Yorku to platí dvojnásob. New York skutečně můžete buďto nenávidět, nebo milovat. A já jsem se do něho zamiloval.
Genius loci města zůstával jedinečný, a přesto se měnil a mění. Imigranti, emigranti, války, sociální rozdíly, pro to vše nelze nevnímat atmosféru místa. Proměna atmosféry ústí v hledání obsahu a formy. Americká subjektivně dokumentární fotografie předkládá bohatou nabídku možností.
Přes tuto mnohost a šíři záběru a opravdovost výpovědi je nemožné odnést si identickou zkušenost. Dnešní zkušenost se světem je jiná. Devalvace vizuální informace, přesycení světa obrazovým sdělením je naší realitou, která nám mimo jiné brání vidět svět očima, či přesněji duší tehdejších fotografů. Je otázkou, zda je divák s to bezezbytku vnímat například fotografii tak, jak ji vnímal její tvůrce. Pokud akceptujeme Jungův výklad našeho vědomí a podvědomí, tedy jeho důraz na neopakovatelnost a jedinečnost vnímání, pak asi sotva. To přesto nebrání divákovi setkat se s autorem v prostoru „společné pravdy". A právě tento prostor je také prostorem inspirace pro další generace fotografů. Ze setkání se rodí inspirace.
V tuto chvíli je dobré se ptát, jaká forma a jaký obsah nám toto setkání umožní a učiní je pravděpodobnější a pochopení identičtější.
Přínos americké subjektivně dokumentární fotografie lze vidět také v rozšíření nabídky pro toto setkání. Podobně jako ve výtvarném umění je opuštěn akademický styl čitelné formy, ale mizivého obsahu. Ve světě se zkušeností sociálních rozdílů, světě kolem nás, roste potřeba osobnějšího sdělení. Svět má city obnažené a komunikace je tak mnohem bezprostřednější. Gesto, kontrast, pohyb či naopak vědomé popření, negace - zastavení, klid. Oba protipóly lze kupodivu spojit, neboť jakkoliv leží na opačných koncích, jsou o stupeň výše než předchozí epocha. Co bylo do té doby nespojitelné, samo se jakoby vyhledává a protimluv stupňuje účinek. Americká subjektivně dokumentární fotografie je tak současně všedními slavnostmi i jedinečnými banalitami.

I když se atmosféra New Yorku po 11. září 2001 velmi změnila, stále zůstává městem nekonečné fascinace a objevování. Stejné pocity mám při pohledu na snímky Newyorské školy fotografie. Shrnu-li své studium a tuto práci, dospívám k závěru, že nejdůležitější je dívat se na fotografie. Čím více, tím lépe. Moc rád se vracím ke všem autorům, o kterých jsem psal, a pokaždé v jejich díle nacházím nové a nové souvislosti. Rád hledám a nacházím nové a nové snímky. Některé fotografie lze pochopit nebo se k nim alespoň přiblížit pouze v určitém věku, v určité životní situaci a s určitými životními zkušenostmi. Stále se mám co učit a co studovat. Téma tohoto období dějin fotografie je velmi široké a dobový politickoekonomický kontext je jiný v Americe a jiný v Evropě. Některé souvislosti se mi snad právě proto odkrývají s postupem času a s dalším studiem.
Fotografie je pro mne hledáním, hledáním sebe sama. Pomáhá mi žít a postupně nalézat ty nejniternější stavy a pocity. Největším mým ponaučením z celé této práce a radou pro všechny její čtenáře je nemít strach osvobodit se od starých konvencí, zkoušet hledat a nalézat nová, třeba i na první pohled nesmyslná řešení, nesvazovat své emoce, nevyhýbat se vícevýznamovým obrazovým symbolům, nebát se vyjádřit svůj vlastní názor a stát si za ním.

Jmenný rejstřík

Abbottová Berenice, 25, 60, 61, 63, 64, 109, 151
Ackerman Michael, 179
Adams Ansel, 28, 50, 144, 149
Adams Eddie, 51, 52
Adams Robert, 20, 29
Agee James, 21
Andrea John, 43
Araki Nobuyoshi, 176, 178, 210, 214
Arbus Allan, 109
Arbusová Diane, 44, 54, 56, 70, 91, 93, 105, 108, 109 - 112, 136, 138, 164, 177, 179, 186, 193
Arbusová Doon, 111
Arnold Eve, 30
Atget Eugèn, 61, 151, 153, 185, 212
Avedon Richard, 31, 44, 88 - 95, 134, 144, 157, 170, 177, 210, 212
Baak Jehsong, 181
Baldvin James, 93
Baltz Lewis, 20
Bán Andrej, 198
Barnack Oskar, 144
Barnes Djuna, 60
Barr Alfred, 39
Barthes Ronald, 45, 86, 87, 210
Beals Jessie Tarbox, 145
Bechtle Robert, 40
Birgus Vladimír, 2, 14, 88, 108, 192, 193, 199, 210, 213
Bischof Werner, 72, 185
Bourkeová-Whiteová Margaret, 61, 62, 64
Brady Mathew, 8, 9, 29
Brakhage Stan, 55
Branč Jan, 146, 210
Brandt Bill, 84, 170
Brassaï, 156, 185
Brecht George, 55
Breton André, 39
Brodovitch Alexey, 44, 72, 89 - 92, 97, 98, 103, 109, 118, 130, 148, 168, 169, 190, 213
Bull Ell, 157
Burke Keneth, 60
Cameronová Julie Margaret, 145
Capa Robert, 147, 185
Carter Michael, 26
Carter Paul, 18
Cartier-Bresson Henri, 52, 78, 80, 84, 99, 100, 108, 118, 156 - 160, 165, 178, 185, 211, 212
Castore Klavdij, 181
Clark Larry, 137, 138
Clarke Shirley, 55
Close Cuck, 40, 41
Coates Robert, 39
Collier John, 18
Connor Hana, 202
Coppens Martien, 168
Corsini Harold, 26
Cowley Malcolm, 60
Croner Ted, 44, 55, 91, 96, 172
D'Agata Antonie, 181
Ďagilev Sergej, 89
Daguerre Louis, 6
Dalí Salvador, 39
Davidson Bruce, 44, 55, 79 - 81, 91, 130, 166, 171, 186, 191, 194, 211
Delano Jack, 18
Delpir Robert, 85
Dias Pavel, 184
Dietrich Roman, 201
Donaghy Don, 44, 55
Duchamp Marcel, 36, 61
Dukát Vojta, 196, 211
Duplantier Gabrielle, 181
Eddy Don, 42
Einhorn Erich, 184
Eisenhower Dwight D., 34
Elsken Ed van der, 165 - 168, 214
Engel Morris, 26, 77
Engström JH, 179
Ernst Max, 39
Erwitt Elliot, 157
Estes Richard, 41
Evans Walker, 17 - 23, 52, 56, 65, 76, 84, 96, 97, 100, 110, 165, 213
Fárová Anna, 185
Faurer Louis, 44, 55, 91, 96 - 99, 109, 122, 123, 211, 213, 214
Feininger Lyonel, 154
Fellig Arthur viz Weegee

Fellini Federico, 86
Ferlinghetti Lawrenc, 48
Flusser Vilém, 45, 211
Forman Miloš, 48
Foxová Anna, 171
Frank Robert, 16, 44, 49, 52, 55, 56, 71 - 76, 80, 85, 91, 96 - 98, 109, 110, 118, 138, 147, 165 - 167, 184, 186, 187, 192 - 196, 211 - 213
Freud Sigmund, 28
Friedlander Lee, 45, 52 - 54, 110, 123 - 127, 130, 132, 142, 159, 194, 195, 211
Fuka Vladimír, 185
Fuková Eva, 184, 185, 211
Funke Jaromír, 183
Gardner Alexander, 9 - 11
Giacomelli Mario, 169, 170, 211
Gildberg Alan, 94
Gilden Bruce, 116, 211, 214
Gillanders David, 179
Ginsberg Allen, 48
Goldin Nan, 137 - 139, 180, 194, 211
Gorbačov Michail, 183
Gorky Arshile, 36
Gräff Werner, 163
Graham Paul, 171
Green Jonathan, 50
Greenberg Clement, 34, 39
Grossman Sid, 26, 29, 44, 77, 78, 106, 118, 159
Grundberg Andy, 138
Gudzowaty Tomasz, 179
Guston Philip, 39
Hampton J. A., 157
Hanson Duane, 43
Harbutt Charles, 107, 127
Hardy Bert, 170
Hartung Hans, 38
Hashimoto Toshiko, 177
Haussmann Raoul, 84
Heartfield John, 84
Heller Louis Hermann, 8
Hill, 19, 29, 213
Himmel Paul, 148, 189
Hine Lewis Wickes, 12 - 16, 28, 29, 76, 84, 101, 212
Hipman Vladimír, 15
Hofmann Hans, 36
Hochová Dagmar, 184, 197, 198, 213
Höpker Thomas, 160
Hopper Edwar, 37
Hosoe Eikoh, 177
Hrubá Michaela, 202
Hucek Miroslav, 184
Huffman Laton Alton, 8
Hunterová Jana, 202
Hura Sohrab, 181
Husák Josef, 201
Huszár Tibor, 191, 192, 212
Hyytiäinen Araya, 181
Chagall Marc, 39
Champassak Tiane Doan Na, 181
Chaplin Carlie, 84
Charpentier Stéphane, 181
Ishuichi Miyako, 177
Israel Marvin, 111
Jarcovjáková Libuše, 55, 193 - 195, 212
Jeníček Jiří, 185
Jering Cor, 168
Jung Carl Gustav, 203
Jung Theo, 18, 212
Kállay Karol, 191, 212
Kameník Karel, 201
Karásek Oldřich, 184
Kawada Kikuji, 177
Kerouac Jack, 47, 48, 72 - 74, 76, 212
Kertész André, 52, 153 - 156, 185, 210
Kesey Ken, 48
Keuken Joan van der, 168
Killip Chris, 170
Klein William, 44, 55, 71, 82 - 88, 93, 96, 101, 115, 116, 147, 158, 165, 169, 173 - 176, 178, 186, 188, 192, 210, 212
Kline Franz, 39
Kolář Jiří, 184
Kolář Viktor, 153, 185 - 187, 213
Kooning Willem de, 36, 39
Koudelka Josef, 187 - 190, 192, 195, 211, 212
Kratochvíl Antonín, 195, 196
Krejča Otomar, 190
Krejčí Jaroslav, 190
Kristus, 28
Land Edwin, 149
Langeová Dorothea, 18, 23, 24, 50, 97
Lartigue Jacques-Henri, 151, 156, 211
Lauschmann Jan, 183
Le Corbusieur, 89
Lee Russel, 18, 24
Léger Fernand, 39, 83, 89

Leger Lernand, 152
Lei Han, 177
Leipzig Arthur, 102
Leiter Saul, 44, 46, 91, 117 - 120, 123, 135, 153, 162, 198, 213
Levinstein Leon, 44, 91, 96, 106, 118
Levittová Helen, 28, 44, 55, 91, 100 - 103, 197, 198, 212
Liberman Alexandr, 83
Libsohn Sol, 26, 29
Lincoln Abraham, 10, 11, 31
Linhart Lubomír, 185
Lissitzky El, 163
Livingstoneová Jane, 44, 181
Lörinczy György, 173
Louis Morris, 39
Luskačová Markéta, 197, 198
Lyon Danny, 130
Lyon Najhan, 130
Maciunas George, 55
Macků Jiří, 185
Maierová Vivian, 128, 129
Malleghem Sébastian van, 181
Maning66, 69, 114, 211 Jack, 26
Mann Sally, 140, 141
Mapplethorpe Robert, 134, 149
Marat Dolorés, 181
Marey Étienne-Jules, 84
Marková Mary Ellen, 93, 149,164, 210
Marsh Reginald, 77
Marx Karl, 28
Masson André, 39
Matta Roberto, 39
McGarrell Jheyda, 180
McGinley Ryan 137, 139
Medková Emílie, 188
Mekas Jonas, 55
Meyerowitz Joel, 101, 193, 194, 214
Michajlov Boris, 179
Michals Duane, 130
Miller Wyan, 30
Mishima Yukio, 177
Modelová Lisette, 28, 44, 91, 103 - 106, 109, 122, 123, 188
Moholy-Nagy László, 84, 154, 155
Mondrian Pier, 39
Morell Abelardo, 145
Moriyama Daido, 174, 175, 178, 188, 213
Mrázková Daniela, 183
Muhammad Ali, 120
Munkácsi Martin, 92, 157
Munkácsy Mihály, 87
Mussolini Benito, 16
Muybridge Eadweard, 84
Mydans Carl, 18
Nakafuji Takehiro, 177
Nakahira Takuma, 174, 177
Namuth Hans, 38
Nan Lu, 177
Nebor Leoš, 184
Newman Arnold, 97, 120
Newman Bernett, 39
Newman Marwin E, 120
Newton Helmut, 87, 143, 149, 168
Newtonová June viz Alice Springs
Niépce Nicéphore, 6, 56
Novotný Miloň, 184, 185
Nozolino Paulo, 181
O'Keefeová Georgie, 133
O'Sullivan Thimothy, 8, 9, 10
Onishi Mitsugu, 177
Ono Yoko, 55
Oorthuys Cas, 168
Paik Nam June, 55
Paolozzi Christina, 134
Parks Gordon, 18, 26
Parr Martin, 170, 171, 214
Pawek Karl, 32, 33, 213
Penn Irving, 97
Peták Václav, 201
Peterson Andres, 179, 213
Pin-Fat Oliver, 181
Pinkava Ivan, 190
Plonka Marcin, 179
Podestát Václav, 199 - 201, 210, 213
Pollock Jackson, 38, 39
Popieluch Michal, 202
Posoff Izzy, 97
Pospěch Tomáš, 201
Pulicar Jaroslav, 201, 211
Rapalje Pearl T., 150
Rauschenberg Robert, 51
Ray Federic, 9
Ray Man, 61, 84, 89, 171, 213
Ray-Jones Tony, 170, 171
Reas Paul, 171
Reichel Lothar, 157
Reinhardt Ad, 38, 39
Resnik Alisa, 181

Riis Jacob Augustus, 12, 13, 16, 29, 56, 68, 76, 79, 80, 84
Rodčenko Alexandr, 84, 155, 185
Roosevelt Franklin Delano, 16
Roosevelt Theodore, 13, 17, 18
Rosenberg Harold, 34, 39
Rosenblum Walter, 28, 213
Rothko Mark, 36, 38, 39
Rothstein Arthur, 18, 19
Roudiére Gilles, 181
Rudolph Paul, 31
Růžička Drahomír Josef, 59, 60, 63, 64, 145, 183
Sandburg Carl, 31
Sander August, 84, 161, 164, 212
Santa Gus Van, 137
Savage Charles Roscoe, 8
Scorses Martin, 137
Seidenstücker Friedrich, 157
Sevincli Yusuf, 181
Seymour David, 185
Shahn Shahn, 18 - 20
Sharits Paul, 55
Shiomi Mieko, 55
Shore Stephan, 20
Siskind Aaron, 26 - 28, 79, 120, 188, 212
Smith William Eugene, 32, 80, 118
Sobek Evžen, 200, 201, 210, 213
Sobol Jacob Aue, 179
Sontagová Susan, 9, 10, 31, 32, 110, 213
Sordat Marie, 181
Soth Alex, 180
Sousedík Bořek, 193, 212
Spira Andy, 179
Springs Alice, 143
Steichen Edward, 30, 31, 52, 59, 118, 165, 178, 213
Steinert Otto, 161, 162, 172
Stettner Lou, 121
Stieglitz Alfred, 29, 36, 50, 57, 58, 63, 64, 72, 109, 133
Still Clyfford, 39
Strand Paul, 28, 29, 76, 102, 185
Stroheim Erich von, 84
Strömholm Christer, 172, 179, 181
Struss Karl, 145
Stryker Roy, 17 - 21, 24, 25
Suda Issei, 177
Sudek Josef, 183
Sugimoto Hiroshi, 145, 178
Suzuki Tatsuo, 177
Szarkowski John, 49, 52 - 54, 83, 110, 132, 214
Šechtlová Marie, 184
Štreit Jindřich, 194, 195
Takanashi Yutaka, 174
Talbot Henri William Fox, 6
Talbot William Henry Fox, 113
Tanaka Min, 190
Tanguy Yves, 39
Taylor P. Schuster, 23
Tichý Miroslav, 198
Toeplitz Jerzy, 47, 214
Tomatsu Shomei, 177
Toussaint Dolf, 168
Tucker Anne, 99
Tugwell Rexford, 17
Tyndyk Tomasz, 179
Vachon John, 18
Vance Robert Holland, 8
Veber Imrich, 201
Ver Moi, 151, 152
Vertov Dziga, 84
Vestal David, 44, 91, 153
Vlčková Tereza, 164
Wágner Martin, 201
Walcottová Marion Post, 18
Walter Jeanne, 152
Waplington Nick, 171
Warhol Andy, 51, 149
Watts Robert, 55
Weegee, 44, 66 - 70, 77, 84, 103, 104, 109, 114, 128, 167, 171, 210, 211, 214
Welles Orson, 84
Weston Edward, 29
Whit Clarenc Hudson, 50, 59
White Minor, 50
Winogrand Garry, 45, 52 - 54, 110, 130 - 132, 153, 167, 168, 194, 214
Wiškovský Eugen, 183
Wolcottová Marion Post, 24
Wood J Grant, 37
Wróblewska Dorota, 179
Yamagutchi Herbie, 177
Yavno Max, 26
Zajíc Miroslav, 184
Zawada Filip, 179

Seznam použité literatury

Anděl, J.: Česká fotografie 1840 - 1950 - Příběh moderního média. Katalog k výstavě, Galerie Rudolfinum, Praha 2004
Angelou, M.: Mary Ellen Mark - Amerikanische Odyssee 1963 - 1999. 1. německé vydání, Zweitausendeins, 2000
Araki, N., Isogai, S.: The Works of Nobuyoshi Araki 6 - Tokyo Novel. 1. vydání, Heibon-sha, Tokio 1996
Arbus, D.: Diane Arbus - An Aperture Monograph. 3. vydání, Aperture, New York 1972
Arbus, D.: Diane Arbus - Revelations. 1. vydání, Random House, New York 2003
Arbus, D.: Sans Titre. 1. francouzské vydání, Éditions de La Martiniére, Paříž 1995
Arles - Rencontres de la Photographie. Katalog k festivalu fotografie, Arles 2004
Avedon, R.: Evidence 1944 - 1994. 1. vydání, Random House, New York 1994
Avedon, R.: Photographs 1946 - 2004. 1. vydání, Louisiana MoMA, Hatje Cantz, 2007
Avedon, R., Arbus, D.: Avedon the Sixties. 1. vydání, Eastman Kodak Company, Rochester 1999
Avedon, R., Baldwin, J.: Nothing Personal. 1. vydání, vydavatelství Dell, New York 1965
Avedon, R., Garner, P.: Fashion 1944 - 2000. 1. vydání, Abrams, New York 2009
Barth, M.: Weegee's World. 1. anglické vydání, Bulfinch, New York 1998
Barthes, R.: Světlá komora - Vysvětlivka k fotografii. 1. vydání, Edice Filosofie do kapsy, svazek číslo 14, Archa, Praha 1994
Beckettová, W.: Toulky světem malířství. 1. české vydání, Fortuna Print, Praha 1996
Badger, G., Turner, P.: From Humanism to Formalism. American Images - Photography 1945 - 1980. 1. vydání, Viking Penguin Inc., New York 1985
Billeter, E.: Amerika Fotografie 1920 - 1940. Kunsthaus, Curych 1979
Birgus, V.: Evžen Sobek - Ecce Homo. Katalog k výstavě, Brno, nedatováno
Birgus, V.: Nerozhodující okamžik. Československá fotografie, 1978, číslo 3, s. 110 - 111
Birgus, V.: Václav Podestát - S andělem uprostřed davu. Kant, Praha 2017
Birgus, V.: Sociální fotografie v USA I. Světová literatura, 1981, číslo 1, s. 206 - 231
Birgus, V.: Sociální fotografie v USA II. Světová literatura, 1981, číslo 2, s. 230 - 245
Birgus, V.: William Klein. Katalog k výstavě organizované Francouzským institutem v Praze, Správou Pražského hradu a Slovenskou národní galerií, Praha 1994
Birgus, V., Mlčoch, J.: Česká fotografie 20 století. Katalog k výstavě, UPM a Kant, Praha 2005
Birgus, V., Scheufler, P.: Fotografie v Českých zemích 1839 - 1999. 1. vydání, Grada, Praha 1999
Birgus, V., Vojtěchovský, M.: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Katalog k výstavě, Kant, Praha 1996
Boček, J., aj.: Miloň Novotný - fotografie. 1. vydání, Kant a Dana Kyndrová, Praha 2000
Böll, H.: Co je člověk - Humánní kamera. Katalog k výstavě, Verlag Gruner + Jahr GmbH & Co., Hamburg 1964
Bool, F., aj.: A Critical History of Photography in the Netherlands - Dutch Eyes. 1. vydání, Waanders Publishers, Amsterdam 2007
Borhan, P.: André Kertész - His Life and Work. 1. paperbackové vydání, Bulfinch Press, Boston, New Yok, London 2000
Bouqueret, Ch.: Historire de La Photographie en Images. 1. vydání, Marval, Paříž 2001
Branč, J.: Neostrá fotografie na přelomu století. Magisterská práce ITF Slezské univerzity, Opava 2009
Cartier-Bresson, H.: Meine Welt. 1. německé vydání, Neue Schweizer Bibliothek, Luzern 1968
Císař, K.: Co je fotografie? 1. vydání, Herrmann & synové, 2004 Crawford, A. 2001. Mario Giacomelli. 1. anglické vydání, Phaidon, Londýn 2001
Danziger, J.: American Photographs 1900/2000. 1. vydání, Assouline, New York 2000
Davidson, B.: East 100th Street. 2. St. Ann's vydání, St. Ann’s Press, Los Angeles 2003
Davidson, B.: Portraits. 1. vydání, Aperture, New York 1999
Delpire, R.: Josef Koudelka. 1. české vydání, Torst, Praha 2006

Dreaming of Tomorrow: Social Documentaries that Moved American Society. Katalog k výstavě, Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokio 2004
Dufek, A.: Černobílá fotografie. 1. vydání, Odeon, Praha 1987
Dufek, A., Dukát, V.: Jaroslav Pulicar - fotografie. 1. vydání, Kovalam, Praha 1998
Dukát, V.: A Slice of Time. 1. vydání, Stroom, Den Haag 2001
Eskildsen, U., aj.: Subjektive fotografie / Bilder der 50er Jahre. 2. vydání, Museum Folkwang, Essen 1985
Faurer, L.: Photographs. Grand Street, New York 1995
Fellig, A.: Weegee - Naked New York. Reprint, Neues Publishing Commany, New York 1997
Flusser, V.: Za filosofii fotografie. 1. vydání, Hynek, New York 1995
Frank, R.: Americans. 4. vydání nakladatelství Scalo, Curych - Berlín - New York 2000
Frank, R.: Black White and Things. 1. vydání, National Gallery of Art, Scalo, Washington 1994
Frank, R.: The Lines of my Hand. Doplněné vydání, Parkett - Der Alltag, Curych - Frankfurt - New York 1972
Frank, R.: Moving Out. 1. vydání, National Gallery of Art, Scalo, Washington 1995
Frank, R.: Story Lines. 1. vydání, Steidl, Göttingen 2004
Frizot, M.: A New History of Photography. 1. angl. vydání, Könemann, Kolín nad Rýnem 1998
Fuková, E., Novotný, M., Šechtlová, M.: New York. 1 vydání, Mladá fronta, Praha 1966
Galassi, P.: American Photography. MoMA, New York 1995
Galassi, P.: Friedlander. Katalog k výstavě, 1. vydání, Museum of Modern Art, New York 2005
Gee, H.: Photography of the Fifties - An American Perspective. Center for Creative Photography, The University of Arizona, rok neuveden
George, A. R., Peress, G., aj.: Here is New York a Democracy of Photographs. 2. vydání, Scalo, Curych - Berlín - New York 2002
Gilden, B.: Facing New York. 1 vydání, Cornerhouse Publications, Manchester 1992
Goldberg, V.: Jacques-Henri Lartigue Photograph. 1. vydání, Brandstäter, Vídeň 1998
Goldberg, V., Siberman, R.: American Photography - Century of Images. 1. vydání, Chronicle Books, San Francisco 1999
Goldin, N.: The Ballad of Sexual Dependency. Přepracované vydání, Aperture, New York 2012
Goldin, N.: The Other Side. 2. vydání vydavatelství Scalo, Curych 2000
Govignon, B.: The Abrams Encyklopedia of Photography. 1. anglické vydání podle francouzského originálu, Abrams, New York 2004
Green, J.: American Photography - A Critical History 1945 to the Present. 1. vydání, Abrams, New York 1984
Green, J., Turner, P.: American Photography in The 1950s. American Images - Photography 1945 - 1980. 1. vydání, Viking Penguin Inc., New York 1985
Greenough, S.: Looking in Robert Frank's The Americans, 1. vydání, National Gallery of Art, Steidl, Washington 2009
Haskel, B.: The American Century - Art & Culture 1900 - 1950. Katalog k výstavě, Whitney Museum of American Art, New York 1999
Heiting, M., Lange, S.: August Sander. 1. vydání, Taschen, Kolín nad Rýnem 1999
Hlaváč, Ľ.: Karol Kállay. 1. vydání, Osveta, N. P., Martin 1982
Holborn, M.: William Klein - In and Out of Fashion. 1. vydání, Random House, Londýn 1994
Holm, J.: Richard Avedon - Photographs 1946 - 2004. 1. vydání, Louisiana Museum of modern Art, 2007
Hors série Henri Cartier-Bresson. Časopis Photo, 2004, č. 4, zvláštní vydání
Hranice dokumentu. Časopis Fotograf, 2005, č. 5
Huszár, T.: Tibi agency, New York - Martin 2000
Chiarenza, C.: Aaron Siskind - Pleasures and Terrors. New York Graphic Society, Boston 1982
Jarcovjáková, L.: Robert Frank. Závěrečná teoretická práce, FAMU, Praha 1982
Jungmann, A.: Newyorská škola fotografie. Diplomová teoretická práce, FAMU, Katedra fotografie, Praha 1997
Jay, B.: The Romantic Machine - American Images. Penguin, 1985 Keller, W. New York 1972.
Kerouac, J.: Robert Frank - The Americans. Úvodní slovo, Reprint, Scalo, Curych 2000
Klein, W.: Films. 1. vydání, Marval, Paříž 1998

Klein, W.: Katalog k výstavě v Japonsku 1987. Upravené vydání, Pacific Press Service, Tokio 1991
Klein, W.: New York 1954 - 55. Pozdější vydání, Manchester: Dewi Lewis Publishing, 1995
Klein, W.: Paris + Klein. 1. vydání, Marval, Paříž 2002
Klein, W.: Portfolio. 1. vydání, Stern Gruner, Hamburk 1997
Klein, W.: ABC. první vydání, Tate, Londýn 2012
Koudelka, J.: Exils. 2. vydání, Delpire, Paříž 1997
Kozloff, M.: New York, Capital of Photography. 1. vydání, katalog k výstavě, The Jewish Museum, New York 2002
Kožiál, J.: Bořek Sousedík - teoretik, pedagog, fotograf. Bakalářská práce, ITF SU, Opava 2010
Krase, A., Adam, H. Ch.: Eugéne Atget. 1. vydání, Taschen, Kolín nad Rýnem 2000
Kratochvíl, A.: Broken Dream - 20 years of war in Eastern Europe. 1. vydání, The Monicelli Press, New York 1997
Krčil, B.: Česká fotografie v Exilu. Katalog k výstavě, Host, Brno 1990
Krejča, O.: Zkušenost z představení. Koudelka. Úvod k 3. části, Torst, Praha 2006
Krejčí, J., Pinkava, I.: Min Tanaka - Moře pod kůží. Torst, Praha, rok neuveden
Langer, F.: Lewis W. Hine - The Empire State Building. Reprint, Prestel, Mnichov - Londýn - New York 1998
Levitt, H.: Crosstown. 1. vydání, Power House Books, New York 2001
Levitt, H.: Fotografías. Katalog k výstavě, Granada: Diputación Provincial de Granada, 1994
Livingston, J.: The New York School Photographs 1936 - 1963. 1. vydání, Stewart, Tabori & Chang, Inc., New York 1992
Malik, N.: I Am Not an Artist - Unconventional and Creative Photography, Create Space, Los Angeles 2008
Mann, S.: Immediate Family, 1. vydání, Aperture, New York 1992
Miller, D., aj.: Photography's Multiple roles. 1. vydání, The Museum of Contemporery Photography, Chicago 1998
Model, L.: A Retrospective. Katalog k výstavě, Museum of Art, New Orleans 1981
Model, L.: Fotografien 1934 - 1960. Katalog k výstavě, Kunsthalle, Vídeň 2000
Moriama, D.: Places in My Memory. Asahi Camera, 1982, číslo 5, s. 140 - 141
Mora, G., Brannan, B. W.: FSA - The American Vision. 1. vydání, Abrams, New York 2006
Mora, G. T., Hill, J.: Walkers Evans: La Soif du Regard. 1. vydání, Éditions du Seuil, Paříž 1993
Mrázková, D.: Příběh fotografie. 2. upravené vydání, Mladá fronta, Praha 1986
Mrázková, D.: Viktor Kolárˇ - Ostrava. 1. vydání, Profil, fotografická řada edice Podoby, svazek 5, Ostrava 1986
Nachtwey, J.: Inferno. 2. vydání, Phaidon Press Limited, Londýn - New York 2003
Orvell, M.: American Photography. 1. vydání, Oxford University Press, 2003
Parr, M., Badger, G.: The Photobook - A History, Volume I. 1. vydání, Phaidon, Londýn - New York 2004
Parr, M., Badger, G.: The Photobook - A History, Volume II. 1. vydání, Phaidon, Londýn - New York 2006
Pawek, K.: Co je člověk - Humánní kamera. Katalog k výstavě, Verlag Gruner + Jahr GmbH & Co., Hamburg 1964
Peták, V.: Vztah filmu a fotografie ve 20. století. Magisterská diplomová práce, Slezská univerzita, Institut tvůrčí fotografie, Opava 2006
Peterson, Ch. A., Mrázková, D.: Moderní piktorialismus D. J. Růžičky. Katalog k výstavě, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1990
Phillips, L.: The American Century - Art & Culture 1950 - 2000. Katalog k výstavě, Whitney Museum of American Art, New York 1999
Pijoan, J.: Dějiny umění 10. 1. vydání, Odeon, Praha 1984
Podestát, V.: Lidé - Peoples. Katalog k výstvě, Slezská univerzita, Opava 2004
Popieluch, M.: Subjektivní dokumentární fotografie v Česku. Teoretická diplomová práce, Slezská univerzita, Institut tvůrčí fotografie, Opava 2012
Pospěch, T.: Vladimír Birgus - Cosi nevyslovytelného. 1. vydání, Kant, Praha 2003
Povellová, P., Peelová, L.: Styly 50. a 60. let. 1. české vydání, Praha: Svojtka & Co., 1998
Purcell, K. W.: Alexey Brodovitch. 1. vydání, Phaidon, Londýn 2002

Ray-Jones, T.: A Day Off. 1. vydání, Thames and Hudson, Londýn 1974
Richard, P.: Night Stalker - The Prowling Lens of Louis Faurer. Washington Poust, březen 1981, č. 11
Ripoll, F.: Dagmar Hochová - Česká fotografka. 1. vydání, Torst a Dagmar Hochová, Praha 2000
Rosenblum, N.: A World History of Photography. 1. vydání, Abbeville Press, New York 1984
Rosenblum, N.: Une histoire mondiale de la photographie. 1. francouzské vydání, Éditions Abeille, Paříž 1992
Sawaragi, N.: Fragment - Representation of Moriyama Daido 1964 - 1998. 1. vydání, Synergy Inc., Tokio 1998
Schmoll, J. A., aj.: Subjektive Fotografie 1948 - 1963. Instituts für Ans - landsbezienhungen, Stutgart 1989
Silverio, R.: Postmoderní fotografie - Fotografie jako umění na konci dvacátého století. 1. vydání, AMU, Praha 2007
Sire, A., Stourdzé, S.: Saul Leiter. 1. vydání, Steidl, New York 2008
Sobek, E.: Ecce Homo. Katalog k výstavě, autorský náklad, Brno 2004
Sontagová, S.: O fotografii. 1. české vydání, Ladislav Horáček/Paseka, Praha - Litomyšl 2002
Sontagová, S.: S bolestí druhých před očima. Ladislav Horáček/Paseka, Praha - Litomyšl 2011
Steichen, E., Sandburg, C.: The Family of Man. 1. vydání, New York Museum of Modern Art, New York 1955
Still, H.: Robert Frank: Keep Going. 1. vydání, Scalo, Curych - Berlín - New York 2001
Stoumen, L.: Times Square. Forty-five Years of Photography. Aperture, 1985, s. 158
Stourdzé, S., Thomas, A.: Lisette Model. Katalog k výstavě, Léo Scheer, Paříž 2002
Suau, A.: Beyond the Fall. 1. vydání, Umschau Braus Verlag, Heidelberg 1999
Suda, I.: Ningen no Kioku. 1. vydání, Creo, Tokio 1996
Szarkowski, J.: Winogrand - Figments from the Real World. 2. vydání, Museum of Modern Art, New York 2003
Szarkowski, J.: The Photographer's Eye. 3. vydání, The Museum of Modern Art, New York 2007
Tausk, P.: Přehled současné fotografie v zahraničí. Skripta katedry fotografie FAMU, Praha 1985
Thomson, I.: Bruce Gilden - Haiti.1. vydání, Edition Braus, 1996
Toeplitz, J.: V Hollywoodu i mimo Hollywood. 1. vydání, Orbis, Praha 1967
Toeplitz, K. T.: Chaplinovo království. 1. vydání, Mladá fronta, Edice Máj, svazek 69, Praha 1965
Tucker, A., aj.: The History of Japanese Photography. 1. vydání, The Museum of Fine Arts, Houston 2003
Tucker, A.: Louis Faurer. Katalog výstavy, Marrell, Londýn 2002
Turner, P.: American Images - Photography 1945 - 1980. 1. vydání, Viking Penguin Inc., New York 1985
Van der Elsken, E.: My Amsterdam. 1. vydání k výstavě připravené Martinem Parrem, Nederlands Fotomuseum, Amsterdam 2005
Walsh, G., Naylor, C., Held, M.: Contemporary Photographers. 1. vydání, St. Martin's Press, New York 1982
Weegee: An Autobiography. Da Capo, New York 1975
Weiermair, P.: Americans 1940 - 2006. Katalog k výstavě, Kunsthalle, Damiani, Vídeň 2006
Westerbeck, C., Meyerowitz, J., Bystander: A History of Street Photography. 1. paperbackové vydání, Bullfinch, Boston - New York - London 2001
Winogrand, G.: The Animals. 2. vydání, Museum of Modern Art, New York 2004
Yokoyama, Y.: Japonská fotografie v 60. letech, Bakalářská diplomová práce, Slezská univerzita, Institut tvůrčí fotografie, Opava 2010
Yoshimoto, R.: Nobuyoshi Araki - Shashin ron. Kawade Shobou Shinsho, Tokio 1989