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

Snapshot photography – historie a souvislosti

Bakalářská práce

Opava 2010 Libor Sekyra

Snapshot photography – historie a souvislosti

Libor Sekyra

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2010

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko - přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie



Libor Sekyra

Obor: tvůrčí fotografie

Snapshot photography – historie a souvislosti

Snapshot photography – history and context

Bakalářská teoretická práce

Opava 2010 Vedoucí bakalářské práce: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

Abstrakt:

Práce předkládá rozbor pojmu snapshot photography v rovině obecného pojmenování stylu momentní fotografie a dále ve smyslu názvu fotografického směru street photography 60. let 20.století. Sleduje projevy fotografování stylem snapshot v průběhu dějin fotografie a v historických souvislostech a vyjmenovává některé autory, kteří tímto stylem pracovali, nebo byli v souvislosti s ním významní. Dále shrnuje poznatky o fotografické technice a metodách práce používaných ve fotografii snapshot a zamýšlí se nad její filozofií, východisky a příčinami existence jako samostatného fenoménu ve fotografii.

Klíčová slova:

Fotografie snapshot, pouliční fotografie, momentní fotografie, Leica fotografie, filozofie fotografie, estetika fotografie, styl fotografie, subjektivní dokument

Abstract:

The thesis presents an analysis of the concept of snapshot photography in terms of general naming snapshot style of photography and name under the direction of street photography 60th years of the 20th century. Follows the style of snapshot photography speeches during the history of photography in a historical context and identifies some of the authors, who worked in this style, or were in connection with the major. Further summarizes the findings of photographic technology and work methods used in snapshot photography and discusses its philosophy, background and causes of existence as a separate phenomenon in photographs.

Key words:

Snapshot photography, street photography, snapshot aesthetic, Leica photography, philosophy of photography, style photo, subjective document

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

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

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
SEKYRA Libor	Františka Diviše 105, Praha	F506876

TÉMA ČESKY:

T:Snapshot photography-historie a souvislosti

NÁZEV ANGLICKY:

T:Snapshot photography-history and context

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Václav PODESTÁT - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Prozkoumat fenomén snapshot fotografie a pokusit se dovodit jeho přínos v historii fotografie, vyčlenit fotografii stylu snapshot v širším smyslu jako samostatnou linii, soustředit se na její tvůrčí formu, popsat stručně její vývoj včetně uvedení významných autorů, popsat její východiska, motivy, zvláštnosti, metody práce a techniku, prodiskutovat a prostudovat její filozofii, nastolit otázky k zamyšlení a formulovat teze k předmětu cíle práce.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

WESTERBECK, C.; MEYEROWITZ, J. Bystander: A History of Street Photography. New York: Bulfinch Pr, 2001. ISBN 0-8212-2726-2
FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON. Wer sind Sie, Henri Cartier-Bresson? Das Lebenswerk in 602 Bildern. München: Schirmer/Mosel, 2003. ISBN 3-8296-0144-1
BIRGUS, V.; POSPĚCH, T. Tenkrát na východě. Praha: Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Kant, 2005. ISBN 80-86217-89-2
BIRGUS, V.; SCHEUFLER, P. Fotografie v českých zemích 1839-1999. Praha: Grada Publishing, 1999. ISBN 80-7169-902-0
FÁROVÁ, A. Henri Cartier-Bresson. Fotografie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
MRÁZKOVÁ, D.; REMEŠ, V. Cesty Československé fotografie. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X
LARDINOIS, B. Magnum. London: Thames & Hudson, 2009. ISBN 978-0-500-28830-6
LANEY, D. Leica. Das Produkt- und Sammler- Buch. Augsburg: Weltbild Verlag GmbH, 1995. ISBN 3-8043-5064-X

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

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

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

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F506876 , 20.08.2010 16:59

Děkuji odb. as. Mgr. Václavu Podestátovi za významnou pomoc a podporu při vedení práce.

Prohlašuji,
že jsem práci vykonal samostatně a použil pouze citované zdroje.

Souhlasím,
aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě, dne 20. srpna 2010
Libor Sekyra

OBSAH:

Úvod /1/

Kapitola I. – Východiska, termíny a definice /3/

Kapitola II. - Fotografická technika /8/

Kapitola III. – Historický vývoj /18/
Technické předpoklady pro fotografii snapshot
První tvorba v Evropě i Americe – 1890 - 1918
Evropa po první světové válce – 1918 - 1939
Amerika po první světové válce – 1918 - 1941
Druhá světová válka
Evropa po druhé světové válce – 1945 - 1990
Amerika po druhé světové válce - 1945 - 1990
Vývoj v Českých zemích a na Slovensku 1900 - 1989
Vývoj ve světě od 90. let po dnešek - 1990 - 2010

Kapitola IV. - Metody práce /62/

Kapitola V. - Filozofie, úvahy, diskuse /69/

Závěr, shrnutí /83/

Seznam použitých pramenů a literatury /84/

Rejstřík autorů /86/

Seznam vyobrazení /93/

Úvod

Oslovuje mě fotografie, zobrazující realitu, běžný život a svět kolem nás. Současně mám ale rád význam ve fotografiích, mám pak pocit, že při jejich vnímání se dostávám k jejich podstatě, kořenům. Tuto obojetnost podle mého cítění nejlépe postihuje a nejvíce mne oslovuje směr fotografie nazývaný v anglosaských zemích od svého vzniku „snapshot photography“, později také americkým termínem „street photography“.

V tvůrčí fotografii se po celou její historii objevuje, mizí a zase se vrací snaha o zobrazování skutečnosti kolem nás takové, jaká je. Proti této snaze stojí snaha vytvářet fotografickou cestou něco jiného, buď přetvářet skutečnost formou, nebo vytvářet jinou, inscenovanou realitu. Existuje ale něco, co z tohoto konfliktu naopak těží a míří přesně mezi tyto dva směry, najednou nemusí tyto dva přístupy spolu soupeřit, nejsou v rozporu. Umělecká, tvůrčí snapshot photography využívá zobrazení reality k vyjádření sdělení, a činí to výtvarnými prostředky, navozením emocí.

V průběhu historie a boje fotografie za uznání své umělecké hodnoty byla tato fotografie částí kritiků oslavována jako umění či obrození novými svobodnějšími východisky, jinou částí zatracována jako neumělecká a netvůrčí. Faktem je, že existuje a má za sebou už skoro sto let vývoje, je pevnou součástí historie fotografie a po celou dobu se vyvíjí spolu s ostatními jejími oblastmi.

Vybral jsem si snapshot photography jako téma pro svou bakalářskou práci. Cílem práce je zamyslet se nad tím, proč v minulosti i současnosti fenomén snapshot existuje, co je na něm tolik přitažlivé a co fotografii přináší, a pokusit se dovodit, že právě snapshot photography, jako samostatný fenomén ve spektru i v historii fotografie, přímo determinuje pozici fotografie ve výtvarném umění a činí jí jedinečnou. Chci vyčlenit fotografii stylu snapshot v širším smyslu jako samostatnou linii v historii fotografie, přitom se soustředit na její uměleckou, tvůrčí formu a popsat stručně její vývoj v kontextu doby a historických souvislostí, včetně uvedení významných autorů, kteří ji reprezentují nebo s ní souvisí. Dále chci popsat její východiska, motivy, zvláštnosti a specifika, metody tvorby a techniku, prostudovat a prodiskutovat její filozofii ve věcných i časových souvislostech, nastolit otázky k zamyšlení a formulovat teze k předmětu cíle práce.

Při psaní této práce jsem čerpal ze světové i domácí odborné literatury a fotografických publikací autorů. Dále jsem použil informace z rozhovorů s domácími a

zahraničními autory, tvořícími v tomto oboru a lektory fotografie. Teoretická východiska, otázky a teze jsem formuloval sám na základě syntézy informací z těchto zdrojů a vlastních úvah nad fotografiemi tohoto stylu.

Koncepce práce je sestavena do tří bloků, první vykládá vývoj a shrnuje informace z historie, druhá popisuje technické a pracovní detaily a třetí se zabývá filozofií a dochází k výsledkům z úvah nad ní. Nejprve představím používanou odbornou terminologii a pojmenuji vlastnosti, které jsou typické pro fotografii stylu snapshot obecně a pro její uměleckou, tvůrčí část. Následně se pokusím popsat z historie fotografie ty pasáže, ve kterých se snapshot fotografie významněji vyskytovala nebo byly v souvislosti s ní jinak důležité, její vyprofilování jako tvůrčí umělecké fotografie a další vývoj až po dnešek, zvlášť se zastavím u projevů tohoto směru v české a československé fotografii. V další kapitole rozeberu její filozofii a estetiku, a na jejím základě zformuluji otázky k diskuzi a teze. Na závěr popíšu některé metody práce fotografů snapshot a street photography, které jsou pro tuto oblast fotografie specifické a neobvyklé, a popíši také blíže fotografickou techniku, typy kamer, které byly pro své vlastnosti ve snapshot fotografii nejvíce používány. Na závěr se pokusím shrnout její přínos pro tvůrčí uměleckou fotografii a pro celé výtvarné umění.

Kapitola I. - Východiska, termíny a definice

Na začátku si vyjasněme názvosloví, které tuto oblast fotografie pojmenovává. Tato terminologie není úplně jednoznačná ani jednotná, a to jak v obsahu pojmů, tak i v různých zemích a jazycích, navíc se některé pojmy překrývají. O příčinách se můžeme jen dohadovat, snad je to důsledkem odlišnosti vývoje v jednotlivých regionech, který neposkytuje vždy přesnou analogii.

Co je to vlastně **„snapshot photography“**? Podle různých pramenů tento termín vytvořila angličtina už ve druhé polovině devatenáctého století. Jako autor je uváděn Sir John Herschel a zavedení pojmu je datováno do roku 1860. Platí pro takový způsob práce, kdy fotograf narozdíl od starších metod nepoužívá stativ, ale fotografuje „přímo z ruky“. Podle Oxford English Dictionary to znamenalo „braní (střílení) s malým nebo žádným zpožděním v míření a také okamžitou fotografii snímanou ruční kamerou. Pojem byl přejat z loveckého žargonu, kde označoval rychlé střílení bez míření od boku. Tento název tedy vlastně vyjadřoval jen způsob snímání fotografie a nevypovídal nijak o jejím žánru, tématu, určení či o tom, zda jde o fotografii komerční, amatérskou či uměleckou. To se s tímto termínem táhne dodnes. V angličtině výraz „snapshot“ bez kontextu může znamenat amatérskou nebo rodinnou rodinnou fotografii z večírku či z dovolené, sejmutou bez přemýšlení fotografickým laikem, nebo profesionálem vyvořený snímek publikovaný v tisku, pořízený stylem momentky, anebo vysoce hodnotnou fotografii tvůrčí umělecké snapshot photography.

Význam pojmu je tedy příliš široký. Snapshot fotografie je všechno, co je vyfotografováno rychle, bez příprav, bez aranžování a bez plánu, z ruky. Abychom různé oblasti odlišili a mohli se dále zaměřit zejména na fotografií tvůrčí, musíme nejprve fotografii stylu snapshot v tomto smyslu rozdělit **podle její filozofie, obsahu a určení** a části pojmenovat, například takto:

- **Privátní a amatérská snapshot photography** – je to fotografie produkovaná celou amatérskou scénou rodinných a zájmových fotografů, bez ambicí uměleckého či komerčního uplatnění, pořizovaná metodou momentek, tedy záznamem nearanžovaných dějů bez vědomého záměru vyjádřit nějakou myšlenku
- **Novinářská a dokumentární snapshot photography** – vymezme ji pracovně jako reportáž nebo dokument (a na ně se vztahující definice), která vzniká stylem momentek a je tedy pravděpodobně objektivním záznamem události,

prostředí či sociální situace, a jejím záměrem je podat autentickou zprávu o této skutečnosti, určenou pro komerční nebo nekomerční použití v médiích

- **Tvůrčí umělecká snapshot photography -** je fotografie výslovně a subjektivně tvůrčí a obsahuje autorovo sdělení, stejně jako ostatní druhy tvůrčí umělecké fotografie. Reflektuje subjektivní myšlenky autora a jejím záměrem je sdělovat nejrůznější umělecká poselství, pro něž jako nosič sdělení použil autor obraz scény z bezprostřední skutečnosti, pořízenou stylem momentky.

„Street photography". Pravděpodobně proto, že obraz, který na svých foografiích obvykle vytvářela jako prostředek pro svá sdělení zejména vlna snapshot fotografů v USA v padesátých až sedmdesátých letech, vyžadoval většinou mnoho obrazových prvků ve skladbě obrazu a hlavně lidí, lidských objektů a aktérů, převážná většina fotografů tohoto žánru pracovala ve městech, městečkách a vesnicích, prostě v ulicích. Ulice byl ten bezprostřední veřejný prostor, který jim umožnil sledovat, vyhledávat a nacházet situace, které potřebovali pro své obrazy. Proto se počátkem šedesátých let dvacátého století v USA začíná používat pojmenování pro tento druh fotografie, který ji dobře vystihuje – „street photography", fotografie z ulice, pouliční fotografie.

„Živá fotografie" . Pojem obecněji zahrnující fotografii s otevřeným přístupem ke skutečnosti, hlavně k fotografování lidí. Obsahuje atributy jako je zachycování života v přirozeném pohybu, bez příkras a bez aranžování a prolíná se s mnoha žánry fotografie, mimo jiné i se snapshot photography, ale i s dokumentem, sociálním dokumentem, reportážní fotografií atd. V angličtině se v tomto smyslu nepoužívá.

„Humanistická fotografie". Termín, který se rovněž svým obsahem se snapshot fotografií částečně kryje, zejména proto, že velká část fotografů snapshot photography pracovala podle jeho zásad. K těm patří respekt k člověku, jeho zobrazení aniž by byl dehonestován nebo zneužíván, a naopak zachování úcty k jedinečnosti jeho osobnosti. V širším smyslu je to označení pro fotografii, oslavující hlavně člověka, jeho úděl a život ve všech ohledech. Ve vztahu ke snapshot fotografii je to spíše nadřazená skupina, dá se říci, že fotografie snapshot je jeho podmnožinou, popř. s ní tvoří průnik.

„The decisive moment" („rozhodující okamžik") je stěžejní pojem ve snaphot fotografii, zejména pokud na ni pohlížíme jako na směr, založený či definovaný jejím nejvýznamnějším představitelem Henri Cartier-Bressonem. Termín si sám nevymyslel, převzal ho z citátu kardinála de Retz z jiné souvislosti, podstatný byl ale jeho výklad.

Podle něho se všechny děje odehrávají před našima očima v jakémsi pevném řádu, ve svém vývoji gradují a v určitém okamžiku kulminují. V tomto a jen v tomto okamžiku jsou na zlomek sekundy všechny prvky děje a kompozice scény v rovnováze, zachycený obraz tohoto okamžiku má největší účin a obsahuje zhuštěně celý výklad či význam tohoto děje. Když tento okamžik pomine, již nikdy se neopakuje.

„Snapshot aesthetic". Pojmenování charakteristického vzhledu amatérských fotografií snapshot, estetika momentky. Používá se také jako označení stylu fotografů street photography 60. a 70.let, i když sami tito fotografové se mu bránili. Zavedl ho kolem roku 1963 John Szarkowski, a znamená určitou charakteristickou stavbu a skladbu obrazu, evokující momentky, například banální námět, nevystředěná kompozice, atd. Byl moderní v 70.a 80. letech minulého století a později se uplatnil jednou vlnou také v módní fotografii, kdy byla tato estetika s úspěchem napodobována pro dosažení neobvyklé „pouliční" atmosféry snímků a tím zvýšení emotivního účinku.

„Styl snapshot" je výraz, který není obecně používán, a zavádím ho v této práci pro označení fotografie, která je snímána způsobem, charakteristickým pro snapshot photography, i když nemá její filozofii nebo některé jiné atributy tvůrčí snapshot photography a nedá se do tohoto směru zařadit. Takové fotografie se hojně nepravidelně objevují v tvorbě autorů jiných směrů.

„**Fenomén snapshot**" je výraz, který rovněž zavádím pro účely této práce. Označuji jím souhrn jevů, týkající se vlastností, projevů, charakteru a estetiky masové amatérské momentní fotografie nepoučených laiků, mající jisté charakteristické společné znaky

„Lomography" je pojem, který sem už možná ani nepatří, protože v ní jde o ryze amatérský segment. Je však zajímavým zpestřením tématu a je zřejmě vyústěním touhy širokých vrstev zájmově i amatérsky fotografujících po „staré autenticitě" fotografie, po její atmosféře z dávných dob v éře digitální fotografie, která ve své podstatě není ničím jiným, než amatérskou obdobou předchozích revolucí v historii, směřujících k živé fotografii.

Anglická terminologie, uvedená výše, se často používá mezinárodně i v odborných publikacích. Stejně tak se někdy můžeme setkat i s místními překlady, například v německy mluvících zemích. Termíny **„Schnappschussfotografie"** a **„Strassenfotografie"** jsou běžně používány a vyjadřují totéž co v angličtině snapshot photography a street photography.

Trochu jinak je tomu u nás, v bývalém Československu i v dnešním Česku. Česká terminologie je odlišná a neodpovídá ani přesně uvedenému členění v angličtině. Pro samotný výraz **„snapshot“** by byl asi nejpřesnějším překladem termín **„momentka“**, ten ovšem vyjadřuje pouze to, že nejde o statickou fotografii a v praxi je vžitý spíše pro výše zmíněnou první skupinu, tedy dovolenkové či rodinné fotografie. Překlad **„street photography“** jako **„pouliční fotografie“** sice existuje, ale také se nijak zvlášť nevžil a není v odborných textech příliš používán, s výjimkou textů popisujících konkrétní období amerických „street“ fotografů v 60. až 70.letech v USA. V literatuře se dále setkáváme s pojmem **„bezprostřední fotografie“**, vyjadřujícím filozofii otevřeného, nezprostředkovaného přístupu k tématu, a poměrně často se používá termín **„živá fotografie“**, definice viz str.5, která ale nezahrnuje jen oblast snapshot fotografie. Ve starších publikacích můžeme najít ještě pojem **„fotografie střelmo“**, který vystihuje opět jen techniku snímání, a také se už dnes nepoužívá.

Pojmenování, pod které se tedy u nás tento druh fotografie řadí, je **„subjektivní dokument“**. Tento termín bohužel není ani zdaleka přesný, nepopisuje nijak specificky tuto fotografii tak, aby ji bylo možné odlišit od jiných typů dokumentární fotografie a také ji neodlišuje. Zahrnuje totiž např. i celou oblast soudobého subjektivního dokumentu typu osobních deníků a zkoumání vlastních pocitů autora, ve kterých jde o něco zcela jiného, nebo i část subjektivněji pojatého sociálního dokumentu. Také nemá žádnou vazbu na terminologii původní, anglickou.

Pokusím – li se tedy sám o vymezení popisovaného typu fotografie „**tvůrčí umělecké snapshot photography**“, jejích typických atributů a specifik, a to bez ohledu na její pojmenování v tom kterém jazyce, jedná se zhruba o následující společné rysy:

1. Fotografie je vytvářena malými lehkými kamerami, které svými technickými předpoklady umožňují pohotové a často nepozorované, skryté, tajné snímání (její rozvoj nastal až jako důsledek vytvoření těchto technických předpokladů)
2. Zobrazuje objekty nearanžované, v bezprostředním veřejném prostoru, sejmuté často skutečně či zdánlivě spontánně a bez plánu
3. Děj či situace před kamerou je snímána jakoby bez přítomnosti fotografa, děj jím není ovlivněn, aktéři o jeho přítomnosti nevědí nebo ji nevnímají
4. Obraz má silnou emotivní a intelektuální výpověď, „smysl“, vtip (angl.“wit“), vyjádřenou různými prostředky, např. metaforou, paradoxem, porovnáním,

symboly, z nichž vznikají podtexty a sdělení, často bezprostředně nesouvisející s dějem či konkrétními aktéry v obraze

5. Fotografie obvykle vyjadřují obecnější sdělení a významy, nikoli konkrétní k dané situaci, a také neřeší konkrétní sociální či společenské problémy. Většinou se jedná o otázky lidské existence, života, lidské povahy a lidského údělu. Sdělovány jsou jak formou inteligentního humoru, tak častěji spíše formou tragikomickou, někdy vyjádřeny jakoby potichu, s grácií, úctou a pokorou, jindy naopak expresivně s výkřikem obvinění nebo nespoutaným výronem temperamentu
6. Pointa sdělení je často taková, že pro diváka připomíná jakýsi „okamžik prozření“, kdy má pocit, že věci které podvědomě tušil, vyvstávají najednou před ním ve své jasné podobě a nahotě a najednou před ním září jako světlo ve tmě, otázky jsou zodpovězeny, pocit snad připodobnitelný k “déja-vu“. Tento pocit vyvolává silnou emocionální reakci a tím je tvořen výrazný účin obrazu, který „funguje“ překvapivě i v případě, že obrazové prvky jsou neatraktivní, velice obyčejné, nebo dokonce vyloženě neestetické či odpudivé. Sdělení je tak silné, že divák si je pověsí na stěnu své ložnice, přes jejich „obyčejnost / nevzhlednost / neestetičnost“.

Fotografie „**stylu snapshot**“ vykazuje pak většinou atributy č.1 až 4, a neobsahuje č.5. a 6., i když to není zásadním pravidlem.

Kapitola II. - Fotografická technika

V počátcích snapshot fotografie před nástupem kinofilmového formátu používali fotografové různé méně rozšířené typy kamer podle osobního výběru, a nedá se říci, že by některé byly typické pro snapshot. Jmenovat můžeme například už ve druhé kapitole zmíněný (v souvislosti s Dr. Erichem Salomonem):

Ermanox – výroba od 1924 u *Ernemann Werke Dresden*, formát snímku 4,5x6 cm, průhledový tzv. sportovní hledáček, pevný objektiv velké světelnosti 1.8 a 2.0/100 mm (používal mj. už zmíněný Salomon, později přešel na Leicu),

nebo více rozšířený:

Rolleiflex – výroba od 1929 u *Franke & Heidecke Braunschweig*, dvouoká zrcadlovka, formát snímku 6x6 cm, centrální závěrka, mnoho provedení, původní byl se snímacím objektivem 4,5/75 mm.

Zásadní pro nástup snapshot fotografie bylo zavedení kinofilmu. Průkopníkem byla firma *Leitz Wetzlar*, která si po dlouhou dobu následujících desetiletí udržela vedoucí roli na trhu a drží si své postavení až do současnosti. Leicy všech modelů dálkoměrné řady (I, II, III a později M) měly v oblasti snapshot photography, živé, novinářské a dokumentární fotografie zcela výsadní postavení a byly zdaleka nejrozšířenějším fotografickým přístrojem fotografů těchto žánrů po celá destiletí.

Není úplně přesně zmapováno, jak probíhal vlastní vývoj první Leicy, ale předpokládá se, že byly vyrobeny celkem tři prototypy tzv.**Ur-Leicy** („*Pra-Leica*“) před rokem 1913, následované tzv. **Leicou 0** mezi lety 1923 - 1924. Tímto označením se nazývají předvýrobní kusy, vyrobené ve Wetzlaru pro testování jednak uvnitř závodu, a také poskytnuté pro zkoušení některým profesionálním fotrografům. Je známo, že jejich sériová čísla znějí od 100 do 130, není ale známo, zda se jich skutečně vyrobilo všech 31 kusů v číselné řadě. Do dnešní doby se jich dochovalo celkem 17, z toho 15 u soukromých sběratelů, jedna ve sbírce *George Eastman House* v Rochesteru a jedna v muzeu firmy *Leitz* v Solmsu.

Během testování se mnoho funkcí a systémů kamery vícekrát měnilo. Na trh přichází až po zavedení sériové výroby v roce 1925, provázená masivní reklamou, jako **Leica I**, a má okamžitý a dál rychle narůstající úspěch. Uvádí se, že po uvedení na trh byla po dobu následujících pěti let na základě vysoké poptávky produkce každý rok zdvojnásobována. Pod označení Leica I se zahrnují všechny tři základní počáteční provedení, to je typ s pevným objektivem 50mm, s výměnným objektivem a s centrální

závěrkou Compur v objektivu. Od roku 1930 je zaveden standard pro přípoj výměnného objektivu (Leica závit M39x1, zadní sečná vzdálenost 28,8mm) a uvedeny na trh první čtyři výměnné objektivy: základní Elmar 3,5/50 a Hektor 2,5/50, širokoúhlý Elmar 3,5/35 a dlouhoohniskový Elmar 3,5/135. Tím se z Leicy stává první tzv. systémová kinofilmová kamera, s možností používat později neustále rozšiřovanou škálu příslušenství a objektivů. Dalším vývojem je neustále vylepšována v dílčích vlastnostech a komfortu pro uživatele.

Leica I – výroba od 1925 u *Ernst Leitz GmbH, Wetzlar,* formát snímku 24x36 mm, tj.36 snímků na filmovém pásu délky 1,6 m, průhledový hledáček nebo nespřažený dálkoměr, velmi tichá plátěná horizontální štěrbinová závěrka nebo centrální závěrka v objektivu, pevný nebo výměnný objektiv 3,5 nebo 2,5/50 mm, plně mechanická kontrukce

Leica II – výroba od 1932, hlavní inovací je zavedení spřaženého dálkoměru se zaostřováním objektivu

Leica III – výroba od 1933, provedení **a** až **g**, zlepšená optika dálkoměru, dioptrická korekce a 1,5 násobné zvětšení obrazu v hledáčku. Tímto typem končí závitový přípoj objektivů a Leica přechází na bajonetový přípoj Leica M, kompatibilita dosavadních objektivů zůstává plně zachována použitím adaptéru

Leica M3 – výroba od 1954, hlavní inovací je zavedení nového, bajonetového uchycení objektivu (proto nové označení řady, Leica M), rychlopřevíjení páčky pro posuv filmu a další vylepšení spřaženého dálkoměru zavedením prosvětlených rámečků vymezujících obrazové pole podle nasazeného objektivu (umožněno zavedením bajonetového přípoje)

Leica MP – provedení pro profesionály, není uváděno běžně ve spotřebitelském katalogu, shodná s M3, má ale některé změny v konstrukci a vybavení, úpravu pro rychlopřevíjecí mechanizmus, atd.

Leica M4 – výroba od 1967, hlavními inovacemi jsou úprava zakládání filmu, chodu rychlopřevíjení páčky a počítadla snímků

Leica M6 – výroba od 1984, hlavní inovací je zavedení vnitřního měření expozice systémem TTL, s tím souvisí poprvé zavedení el.napájecího zdroje pro napájení měření. Ostatní funkce zůstávají i nadále plně mechanické a nezávislé na zdroji proudu

Leica M6 TTL – výroba od 1997, hlavní inovací je zavedení měření osvitu metodou TTL pro snímání s bleskem, která si vyžídalo nepatrné zvětšení rozměru těla, a zavedení opačně orientované stupnice osvitových časů na nastavovacím kroužku

Leica M7 – výroba od 2002, hlavní inovací je poprvé zavedení expoziční clonové automatiky a tedy práce závislá na bateriích, překonstruovaná a ještě tišší elektronicky řízená závěrka, snímač DX kódu a možnost práce s bleskem synchronizovaným na druhou lamelu závěrky a v režimu blesku HSS (s velmi krátkými časy). Přes tyto elektronické funkce si kamera zachovala možnost omezené funkce bez baterie (pouze na dvě expoziční doby – 1/60 a 1/125s)

Leica M8 a **8.2** – výroba od 2006, prvnní digitální kamera řady Leica M, používá 10,3 MP senzor Kodak typu CCD s rozměrem 27x18 mm (crop faktor 1,33). Ostatní funkční vlastnosti, ovládání, vzhled a částečně i tvar a rozměry zůstaly zachovány, včetně zaostřování dálkoměrným hledáčkem a absence automatického zaostřování. Od září 2008 byla upgradována na typ M8.2 s některými drobnými úpravami v konstrukci a ovládání

Leica M9 – výroba od 2009, hlavní inovací je použití fullframového 18 MP snímače o rozměru 24x36 mm (bez crop faktoru), zavedení skleněného IR filtru před snímačem a záznam v RAW ve 14 bitové barevné hloubce.

(Pozn.: neuvádím některé modely, jako jsou podmodely jedné řady, a také typy, které neměly význam pro snapshot photography nebo nedoznaly většího rozšíření, jako jsou např. Leica M2 (zjednodušený levný model), M1 (pro použití systému Leicaflex na těle řady M), M5 (první s TTL měřením expozice, ale zcela vybočující z řady modelů Leicy, neujala se), CL (zmenšené provedení, pokus o předchůdce kompaktních fotoaparátů, významně se nerozšířila, atd.)

Postupně se objevilo více typů obdobné kostrukce jako byla Leica, žádný ale nedosáhl jejího rozšíření. Byly to například:

Canon II, III, IV, 7 a **7s** – výroba od 1940 (Canon II) až od 1961 (Canon 7) u *Canon Inc., Japan*, dálkoměrný přístroj, podobné kontrukce jako Leica, velmi světelný základní objektiv 0,95/50 mm, výměnné objektivy kompatibilní s bajonetem Leica, později u typů Canon 7 vestavěný epozimetr bez systému TTL.

Nikon 1 (výroba od 1948)**, Nikon M** (výroba od 1950), **Nikon S** (výroba od 1951) a **S2** (od 1954) **SP** (od 1957), **S3** (od 1958) **S4** (od 1959) **S3M** (od 1960, s motorovým pohonem) u *Nippon Kogaku KK, Japan*, podobná řada dálkoměrných kamer od Nikonu.

Zeiss Ikon neboli **Contax** (po uvedení dalších typů na trh označovaný jako **Contax I**) – výroba od 1932, **II** a **III** od 1936 u *Zeiss Ikon, Dresden,* obdobná konstrukce jako Leica, ale širší báze dálkoměru, kovová vertikálně pracující závěrka s kratšími expozičními

časy, velmi kvalitní a vysoce světelné objektivy Zeiss, v modelech od typu II vestavěný expozimetr. Co se týče obliby, v době těchto mechanických typů byly druhé nejrozšířenější po Leice.

Firma Zeiss Ikon v roce 1972 ukončila výrobu fotoaparátů a prodala jednu část jejich výroby firmě Rollei (která o deset let později sama zkrachovala), druhou firmě Yashica-Kyocera. V režii této japonské firmy byla v následujícím období obnovena výroba kamer pod značkou Contax.

Téměř přesné kopie a odvozeniny Leicy z několika sovětských výrobních závodů se vyráběly pod značkami **Zorkij** a **Fed** různých modelů. Vynikaly značnou nespolehlivostí, ale poměrně dobrými objektivy, které například u nás v době socialismu dávaly mnohým autorům alternativu k cenově nedostupným originálním objektivům Leica (používaly standardní závitový přípoj Leica M39x1). Dalším podobným přístrojem byl **Kiev**, používající jiný, bajonetový přípoj objektivu.

Kromě těchto známých a dodnes existujících značek existovaly i další, méně známé, vyrábějící často levnější a mj.i proto hojně používané typy fotoaparátů. Za všechny můžeme uvést kameru **Argus C3** (používali ji např. Tony Vaccaro nebo Robert Capa při válečných reportážích za druhé světové války), která měla ve své konstrukci použit velký podíl plastů.

Nesmíme zapomenout zmínit, že už v době masového používání kinofilmu se objevovala i tvorba snapshot, tvořená středoformátovými kamerami. K tomu se opět velmi hodily přístroje s dálkoměrem, které byly menší a tišší než zrcadlovky, a jichž se i pro střední formát vyrábělo několik typů. Patřily mezi ně hlavně **Mamiya 6** a **7 I** a **II, Bronica RF645** a **Fuji 645, G** a **GS** formátů 6x7, 6x6, resp. 6x4,5 cm na svitkový film.

Nová kontrukční vlna kinofilmových přístrojů přichází se vstupem elektroniky do spotřebních výrobků v 90. letech. Fotografické přístroje pro pouliční fotografii, vybavené dosud dálkoměrnými hledáčky nebo jejich obdobou, dostávají nově motorové převíjení filmu, elektronické řízení expozice a závěrky, popř i automatické zaostřování a další funkce (*Konica, Contax, Ricoh*). Současně vzniká několik nových typů, které se s moderní technikou vrací ke starým koncepcím mechanických fotoaparátů (*Voigtländer*) a zároveň vzniká ve spotřební třídě velký počet přístrojů, které díky pokroku v technice a elektronice, optice i chemii fotografických vrstev moderních filmů mohou plnit více než dobře funkci kamery pro snapshot fotografii, a jsou navíc levné a snadno nahraditelné v případě poškození.

Ze skupiny moderních sofistikovaných kamer, vybavených ve velké míře elektronikou, si můžeme jmenovat například:

Contax G1, G2 – výroba od 1990, hledáčkovýsystémový přístroj, navíc disponující rychlým autofokusem a expoziční automatikou. Kvalitní objektivy Zeiss T*, nekompatibilní s jinými systémy vlastními i jiných výrobců. Kovová vertikální elektronicky řízená závěrka, elektrický posuv filmu, vysoký podíl elektroniky.

Contax T (obj. 2,8/38), **T2** (obj. 2,8/38), **T3** (obj. 2,8/35) – s pevnými objektivy Zeiss T*, výrazně menší titanová těla (jako kompaktní fotoaparát), důraz na kvalitní kovové materiály a spolehlivou konstrukci, výrazný podíl elektroniky při zachování možnosti manuálního nastavování elektronických funkcí. Typ T je technickým řešením podobný konstrukční filozofii kamer Minox (malé rozměry, vysouvací objektiv za krycí padací klapkou na čele přístroje), typ T3 má nově vypočtený a přepracovaný objektiv.

Contax Tvs, Tvs II, Tvs III – se zoomem, výrazně menší titanová těla (jako kompaktní fotoaparát), důraz na kvalitní kovové materiály a spolehlivou konstrukci, výrazný podíl elektroniky při zachování možnosti manuálního nastavování elektronických funkcí, objektiv 28-56 mm Zeiss T* u Tvs a Tvs II, nově vypočtený a přepracovaný 30-60 mm Zeiss T* u Tvs III. Tvs III se vrací také ke konstrukci s padací klapkou na čele přístroje, kryjící zasouvací objektiv, poháněný ale motorem.

Contax Tvs digital – výroba od 2002, se zoomem Zeiss T*, první a zároveň poslední digitální kamera Contax, 5MP senzor.

Všechny kamery Contax elektronické éry mají pro snapshot fotografii nevýhodu v prodlení expozice po stisku spouště, způsobeným vysouváním objektivu do pracovní polohy před každou expozicí, a to i v režimu ručního zaostřování.

Konica Hexar AF, Silver a **Classic** – výroba od 1993 u *Konica Corporation, Japan,* nejtišší kamera v historii, světelný pevný objektiv 2/35 mm vysoké kvality, automatické IR zaostřování nebo několik snapshot – nastavení zaostření, speciální expoziční program pro snapshoty, motorový posuv filmu, tichá centrální závěrka. Modely AF a Classic byly vybaveny softwarovou možností přepnout chod do módu „Silent“, ve kterém se ještě více snížil hluk převíjení a kameru nebylo téměř vůbec slyšet. Tuto možnost neměly modely Silver, údajně pro soudní spor kolem technického řešení tichého posuvu, v jehož důsledku musel výrobce nadále tuto funkci ve firmware kamery vyloučit. Model Classic a některé další výrobní série mají navíc další speciální funkce,

jako například možnost přepnout na automatické zaostřování v infračervené oblasti při použití filmu pro infračervenou fotografii.

Konica Hexar RF – výroba od 1999 u *Konica Corporation, Japan*, dálkoměrná kamera obdobné třídy jako časově odpovídající typ Leicy M6, ale s motorovým posuvem filmu a elektronikou pro řízení kovové vertikální závěrky a systému měření a řízení expozice včetně expoziční automatiky. K ní se vyráběla řada velmi kvalitních objektivů Konica a přípoj byl zvolen ve standardu bajonetu Leica M, a bylo tedy možné používat i všechny objektivy Leica. Hlučnost nebyla oproti Leice nebo dokonce Hexaru AF nijak zvláště nízká, i když stále výrazně nižší než u zrcadlovek.

Hasselblad Xpan I a **II** – výroba od 1998 u *Hasselblad, Sweden,* byl vstupem světoznámého výrobce středoformátových fotografických přístrojů do segmentu snapshot photography a navíc v revoluční formě. Fotoaparát je reinkarnací typu Fuji TX-1 a TX-2 u firmy Hasselblad, pracuje na kinofilm a umožňuje přepínat mechanicky mezi dvěma formáty negativu, normálním 24x36 mm a pravým panoramatickým 24x65 mm, přičemž využívá špičkových výměnných objektivů Hasselblad, s jinými systémy není kompatibilní.

Zeiss Ikon ZM – výroba od 2005 u *Carl Zeiss AG*, nově zkonstruovaný dálkoměrný přístroj s vestavěnou elektronikou závěrky a TTL měřením expozice s výměnnými objektivy kompatibilní s bajonetem Leica M, limitovaná výroba, výrobce Zeiss.

K této koncepci můžeme zařadit i přístroje japonského výrobce Ricoh, přímo určené jednak pro tento druh fotografie, a také jako obrazový zápisník profesionálního fotografa, který potřebuje i poznámky mít k dispozici v kvalitě, kterou může v případě potřeby použít k výstupu profesionální kvality. Byly to typy **Ricoh GR1, 1s, 1v**, po nástupu digitální éry z nich vzešlé **GR digital** s čipem 8,1MP, a zatím poslední digitální typ **GR II** s čipem 10MP. Modely řady G pracují s vysoce kvalitními pevnými objektivy ohniskové vzdálenosti 28 mm.

Návrat ke koncepci mechanických dálkoměrných hledáčkových kamer, ale s využitím moderních výrobních a konstrukčních možností a technologií si zvolila jako cestu firma Cosina, vlastnící od konce devadesátých let ochrannou známku značky Voigtländer a začala vyrábět pod názvem Bessa celou typovou řadu jednoduchých a také levných dálkoměrných kamer s čistě manuálním ovládáním. Elektronika je v nich použita jen pro řízení moderní kovové štěrbinové závěrky a u některých modelů pro

jednoduchý TTL expozimetr. Těla jsou kovová a velmi připomínají Leicu. Přípoj pro výměnné objektivy byl u prvních typů řady klasický závitový Leica M39, u pozdějších typů bajonetový Leica M, lze tedy používat celou škálu příslušenství Leicy, anebo o několik řádů levnějších objektivů Voigtländer, které jsou rovněž poměrně kvalitní a jsou k dispozici od tohoto výrobce ve velké škále typů. Jediné, co je funkčně proti Leice handicapuje, je hlučnější kovová závěrka. Typová řada obsahuje modely **Bessa T, R, R1, R2, R3, R4** a jejich podvarianty.

Třetí skupina, levné spotřební a kompaktní přístroje, které byly na takové úrovni, že umožňovaly vážnou práci ve snapshot a pouliční fotografii, tvořila široké spektrum typů. Byly to jak běžné a v té době už opticky velmi kvalitní a spolehlivé, i když už technicky dosluhující přístroje s dálkoměry, například typů jako byly **Konica S 3, Minolta Hi-Matic** a jim podobné, tak i jednoduché kompaktní kamery, vybavené často velmi dobrou optikou, jejichž typickým zástupcem je např. **Konica Off-Road** nebo **Yashica T3 (T2, T4)**, vybavená pro snapshoty úplnou specialitou – malým vestavěným reflexním hledáčkem, umožňujícím pozorovat motiv shora. Další byly například fotoaparáty řady **Minox 35** mnoha různých modelů, lišících se stupněm vybavenosti a možností manuálních zásahů do ovládání, ve výrobě cca od roku 1974, nebo jejich téměř identické kopie **Voigtländer Vito C** a **CS**, které byly skutečně miniaturní a přitom dokázaly vytvářet technicky výborné snímky, stejně jako další podobné fotoaparáty **Rollei 35**, **Olympus XA**, novější **Olympus Mju** a mnoho dalších.
Ze začátku digitální éry zmiňme ještě **Epson RD-1**, první kameru s výměnnými objektivy s bajonetem Leica M. V jejím pokračování pak figuruje mnoho dalších typů kompaktních přístrojů hlavně značek **Panasonic**, **Leica** a **Ricoh**, resp.také **Canon**. Použití jejich výstupů pro vážnou tvorbu ve snapshot photography je možné, i když na hranici jejich schopností, problémy přináší jejich často příliš velké zpoždění expozice po stisku spouště, malý expoziční rozsah a vyšší šum malých snímacích čipů, výhodou je naopak jejich malá velikost, váha a velká hloubka ostrosti, pokud vyhovuje tvůrčímu záměru.

Přelomovým typem se zdála být atypickým čipem typu Foveon vybavená **Sigma DP-1**, jejíž obrazové výstupy jsou vynikající, nenaplňuje ale bohužel některé další požadavky, jako je např. její problematická rychlost ukládání dat nebo automatického zaostřování, pro někoho i absence optického hledáčku. Je vybavena velmi kvalitním objektivem ohniskové vzdálenosti (ekv.) 28 mm (crop faktor senzoru 1,3) a všemi

manuálními režimy ovládání. Čip má rozlišení 4,6 MP, ale vzhledem k principu nepoužívání algoritmu Bayerova vzorce při tvorbě obrazu u čipu Foveon se ekvivalentní rozlišení u tohoto typu získá násobením třemi, skutečné rozlišení je tedy téměř 14 MP a výsledné obrazy skutečně tuto kvalitu vykazují. Navíc, díky odlišnému principu senzoru Foveon s barevnými filtry nad sebou, vykazují obrazy jimi vytvořené zvláštní charakter, podobný zobrazení z filmu. Nástupnické modely, vylepšená **Sigma DP-1s** a nová **DP-2** s objektivem (ekv.) 40 mm nejsou v době psaní této práce ještě dostupné, stejně jako nadějné typy s výměnnými objektivy řady **Olympus Pen** a **Panasonic GF-1** systému 4/3 Micro.

Na závěr se zmíním o dvou fenoménech nedávné doby a současnosti, které stojí za pozornost. Jedním z nich je hnutí a komunita kolem bývalých sovětských fotoaparátů Lomo a Holga. Nazývá se souhrným termínem „**Lomography**“ („*Lomografie*“) a jejím prostorem je převážně internet, ale i nezávislé galerie, happeningy a hlavně sdílení převážně mladých účastníků společné myšlenky a víry v „estetiku Lomo“. O co vlastně jde?

„HLAVNÍM CÍLEM JE ROZDÁVAT RADOST A ZACHOVÁVAT JI PRO DALŠÍ GENERACI. FUTURE IS ANALOG.“ – to je heslo a motto hnutí, citované z „OFICIÁLNÍ STRÁNKY VÝHRADNÍHO ZASTOUPENÍ LOMOGRAFIE V ČESKU“ ([1])

Samotný název Lomo (**Lomo LCA**) je jméno nenápadného fotografického přístroje sovětské výroby z doby socializmu, vyráběný v továrně *Leningradské optické-mechanické sdružení* (v ruštině zkratka Lomo) od druhé poloviny osmdesátých let, pravděpodobně sovětská kopie přístroje **Cosina CX-2** z roku 1982. U nás se sice prodával, ale nijak zvláštní pozornost nevzbudil. Byl to malý kompaktní fotoaparát s jednoduchou programovou automatikou a ručním zónovým zaostřováním, dobře padnoucí do ruky, značně poruchový díky nízké výrobní kvalitě. Vytvářel obrázky zvláštního charakteru, který byl tehdy považován za vadu. Na obrázcích byla patrná značná vinětce a také úbytek ostrosti v rozích obrazu od jednoduchého tříčlenného objektvu typu triplet, Minitar 2,8/32 mm, který také zajímavě a pro sebe charakteristickým způsobem zkresloval barvy. Lomography si z těchto vad vytvořila novou estetiku, raduje se z ní a dokonce ji uměle zvýrazňuje. Lomografisté fotografují na prošlé barevné filmy, které popřípadě ještě nechávají volat cross-procesem. Po

[1] zdroj: www.lomography.cz

internetu kolují plug-iny pro grafické aplikace pro vytvoření „Lomo-looku“ „z vašich obyčejných digitálních fotografií“.



Lomo LCA, výroba od 1984, Leningradské opticko-mechanické sdružení, SSSR

Druhým zajímavým fenoménem je fotografování mobilními telefony a Smartphony. Nefotografují s nimi jen lidé, kteří fotografovat neumějí, ale používají je i autoři v tvůrčí fotografii. Proč, když obraz je technicky nedokonalý a má všechny možné vady, kterých se už fotografie dokázala za uplynulých sto osmdesát let zbavit? Jak to, že některé z nich fotografují „hezky“ a jiné ne? V čem je rozdíl, když oba fotografují špatně a nedokonale? Je tedy a má být cílem dokonalost, anebo něco jiného? To je základní otázka.

Po dlouhých několik desetiletí byla fotoaparátem snapshot photography Leica řady M – „kamera s duší“. Stala se stejnou legendou jako otec této fotografie, Henri Cartier Bresson. Její novější modely jako kdyby dál tvořil konstruktér – fotograf snapshot photography. Kamera si až do posledních analogových modelů udržela schopnost mechanické funkce nezávislé na bateriích. S novými modely se zlepšovaly některé vlastnosti, univerzálnost, spolehlivost, vylepšoval se hledáček, ale konstrukce, rozměry a technická koncepce stejně jako rozmístění ovládacích prvků zůstaly prakticky beze změny osmdesát pět let.

Dnes je tak široká paleta typů kamer, ze které se dá vybírat, a jejich technický život je tak krátký, že se něco takového jako „duše“ zdá nepředstavitelné. Není nakonec proklamace hnutí Lomografie, stejně jako fotografování vším a všude bez ohledu na kvalitu výstupu, reakcí, instinktivním, pocitovým protestem mladé generace proti tomu? Proti nemožnosti něco uchovat po delší čas, najít v tom něco lidského, proti přílišné

dokonalosti, která stírá a likviduje pocit a nahrazuje ho daty a informacemi? Pokud tomu tak je, je dobře, že stále taková hnutí vznikají.

Kapitola III. - Historický vývoj

Snapshot photography se vine celou historií fotografie jako dlouhá červená nit. Kromě své vlastní kategorie, tvůrčí umělecké snapshot photography, zasahuje svým stylem a metodou práce do jiných fotografických směrů a žánrů, zejména dokumentu, reportáže, humanistické a novinářské fotografie. Svého vrcholu jako tvůrčí fotografie dosahuje v padesátých až sedmdesátých letech dvacátého století. Její vývoj se budu snažit sledovat i uvnitř jiných žánrů, a rozpoznávat ji v nich podle jejího charakteristického stylu a vlastností, které jí odlišují od jiných typů fotografie. Autoři, které v textu a v rejstříku uvádím, jsou vybráni jako její nejvýznamnější představitelé, nebo byli pro její vývoj nějakým způsobem významní. Přehled uvedených autorů není úplný, neboť nejen že hranice snapshotu není přesně vymezitelná, ale i dílo jednotlivých autorů je velmi mnohotvárné a občasným použitím snapshot stylu ve smyslu pracovní metody nebo vzhledu některých svých fotografií se vyznačovali čas od času skoro všichni autoři. Nejsou zde tedy uvedeni jen autoři „street photography“ v USA 60. let 20. století, kteří se pod název snapshot photography nejčastěji zařazují ve smyslu filozofie pouliční fotografie, ale spíše průřez autory, jejichž tvorba vykazuje rysy pracovní metody a stylu snapshot photography a je to v jejich díle výrazně patrné; výklad k tomu je pak vždy v textu.

Počátky fotografování stylem snapshot spadají časově na přelom devatenáctého a dvacátého století a formuje se až do počátku první světové války. Pro jeho vznik měl podstatný význam technický pokrok v oblasti fotografie, který si popíšeme v úvodu. Vývoj po první světové válce si už rozdělíme na poválečný vývoj v Evropě a v USA, protože okolnosti, východiska i jejich důsledky byly v obou těchto regionech značně odlišné. Z období po druhé světové válce si kromě dvou uvedených regionů, Evropy a USA, popíšeme rovněž zvlášť jako třetí oblast vývoj v tehdejším Československu, které se v té době spolu s ostatními státy východního bloku opět vydělilo z kulturního a společenského vývoje zbytku Evropy. Toto dělení pozbývá smyslu až s příchodem konce komunistických režimů a nástupem globalizačních tendencí v oblasti informací a kulturní výměny v devadesátých letech dvacátého století, které uvedeme už opět společně.

Technické předpoklady pro fotografii snapshot

Technika fotografie ve druhé polovině 19. století prakticky neumožňovala práci z ruky a tedy fotografováni metodou snapshot. Mokrý kolodiový proces, používaný ve fotografii až do roku 1885, navíc nepřekonatelně komplikoval jakoukoli snahu o mobilitu fotografa nutností mít nablízku celou fotolaboratoř. Suchý želatinový proces, objevený v roce 1871 Richardem Leachem Maddoxem a zavedený do praxe od roku 1880 ve formě skleněných bromostříbrných želatinových fotografických desek umožnil už práci nezávislou na laboratoři, neodstranil však ještě nutnost práce ze stativu a manipulaci s těžkými velkoformátovými deskami po každém snímku. Netrvalo dlouho a v roce 1887 Hannibal Goodwin vynalezl celuloidový film jako podložku pro nanesení fotografické emulze, což umožnilo další zmenšení rozměrů a váhy. Filmy začala vyrábět firma Kodak (tehdy Eastman Dry Plate Company, od roku 1892 Eastman Kodak Company) v roce 1889, a přibližně ve stejné době uvádí na trh první přenosný fotoaparát. Kodak No.1. byl prozatím určený amatérům, s obchodním heslem „Vy stiskněte spoušť – my uděláme zbytek“. Vyfotografovaný fotoaparát Kodak na 100 obrázků se zaslal zpět do továrny a zákazník dostal poštou hotové fotografie i kameru s novým filmem. Na tehdejší dobu to bylo naprosto ohromující, protože fotografie do té doby byla v očích obyčejných lidí něco monstrózního, co se odehrávalo v obrovských krabicích na stativech a pak dlouhé hodiny vznikalo záhadnými chemickými postupy v uzavřených prostorách fotografických laboratoří. Fotoaparátu Kodak se prodaly statisíce kusů, ale po nedlouhé době přišel další přelom v roce 1900 v podobě fotoaparátu Kodak Brownie, jehž cena byla neuvěřitelný jeden dolar. Tím se stal dostupný pro každého, a tak se fotoaparáty dostaly mezi lidi.

Počátkem dvacátého století se už film s nanesenou fotografickou emulzí vyráběl ve více provedeních. 35mm široký kinematografický oboustranně perforovaný film, tzv. kinofilm, se stal základem pro nápad vyrobit pro něj malý a dobře ovladatelný fotoaparát, ve kterém by se používal film negativní, a z jeho malého políčka by se pozitivní fotografie vytvářely zvětšováním na fotopapír ve zvětšovacím přístroji. To byla revoluční myšlenka a počátek nové éry dokumentární a také snapshot fotografie. V roce 1913 vyrobil Oskar Barnack první prototyp legendární kamery, nazývaný Ur-Leica, fotoaparát na kinofilmový formát negativního materiálu s rozměrem obrazového pole 24x36mm. V roce 1924 byla ve firmě Leitz ve Wetzlaru vyrobena a na jaře 1925 na veletrhu v Lipsku představena sériová Leica. Ještě v tomto roce se začala vyrábět a

prodávat na Evropském kontinentě. Obchodník Willard Morgan ji uvedl v roce 1928 na trh ve Spojených státech, a udělal mnoho i pro její propagaci. Se svou ženou Barbarou procestoval Ameriku, po celou cestu fotografoval a poté publikoval stovky fotografií z těchto cest spolu s články, popisujícími jak s Leicou fotografovat. Později v roce 1932 založil v New Yorku klub *Circle of Confusion*, sdružující zájemce o snapshot photography.

Leica se stala na dlouhá desetiletí mistrovským nástrojem mnoha fotografů a kultovní kamerou fotografů snapshot a street photography. Dále se vyvíjela, od roku 1930 přidala závitový přípoj pro objektivy různých ohniskových vzdáleností a další vylepšení následovala. Stala se prvním systémovým pohotovým fotografickým přístrojem a otevřela novou dimenzi pro fotografickou tvorbu. Pro snapshot photography byl její přínos zcela zásadní, dalo by se říci určující. Zřejmě stejně jako i naopak, byla snapshot photography a zkušenosti jejích fotografů určující pro její konstruktéry a její další vývoj.

První tvorba v Evropě i Americe – 1890 - 1918

První fotografické obrazy podobající se žánru snapshot či street photography lze nalézt už v počátcích fotografie. Postupy a technika nemají samozřejmě nic společného s pozdější typickou, popsanou v následujících kapitolách, a o záměru fotografa či jeho filozofii a společenských souvislostech, které mu byly motivací k fotografiím, se můžeme jen dohadovat. Ale obrazy, hodnocené prizmatem dnešního našeho vnímání fotografie mají některé rysy, podle kterých je vhodné je zmínit jako první pokusy, předznamenávající tento styl. To se týká například fotografických obrazů Francouze **Eugéne Atgeta**, vznikajících už v 90. letech 19. století (např. jeho pouliční portréty *Sběrač hadrů, 1899, Flašinetář, 1899, Tulák, 1898,* nebo *U bubínku, 1908,* tajemné odrazy ve výlohách pařížských obchodů, ve dvacátých letech dvacátého století soubor o prostitutkách). Fotografoval výjevy z tehdejší Paříže včetně chudinských čtvrtí. Jeho fotografické vybavení, velkoformátová kamera, ani způsob práce nenaplňují možnou definici metody snapshot photography, ani jeho motivace zřejmě nebyla sociální ani filozofická, nýbrž spíše komerční a kronikářská. Své obrazy prodával výtvarným umělcům, kteří v té době často používali fotografie jako předlohy pro malbu, a jiné byly zase určeny pro město Paříž a jeho sbírky jako dokumentace památek a města obecně. Vlastně přísně vzato, to jediné co jeho fotografie může řadit a proč je zmiňován

v souvislosti s tímto druhem fotografie, je jeho přístup k objektům fotografování i technice, který je z jeho fotografií patrný – jde o jakousi „lidskost“ a zřejmě záměrnou snahu o určitou nedokonalost, jak v technice, tak i v zobrazované skutečnosti.



Eugene Atget, Au Tambour, 63 quai de la Tournelle, 1908

Dalším představitelem živé fotografie z jejích počátků, kterého můžeme zmínit, je o něco později žijící Francuz **Jacques Henri-Lartique**, který tvořil už na počátku 20. století fotografie, které byly snapshoty ve smyslu fotografování bez přípravy, snímány krátkými expozičními časy a zobrazující často pohybující se objekty. Fotografoval převážně svoje okolí a společnost, ve které se sám pohyboval, nikoli běžný život, a i když se mezi jeho fotografiemi najdou také momentky z ulic, pak zjevně bez hlubšího autorského záměru. Jeho fotografický archiv z počátku století objevil pro umělecký svět až po půl století John Szarkowski při jeho pobytu v New Yorku v roce 1962, teprve poté se staly jeho fotografie světoznámými. Jsou to u něho tedy také jen markanty metody práce stylem momentek, které ho řadí do příbuznosti s tímto druhem fotografie, neboť z cílů a pozdější filozofie tohoto segmentu v nich stěží něco najdeme.



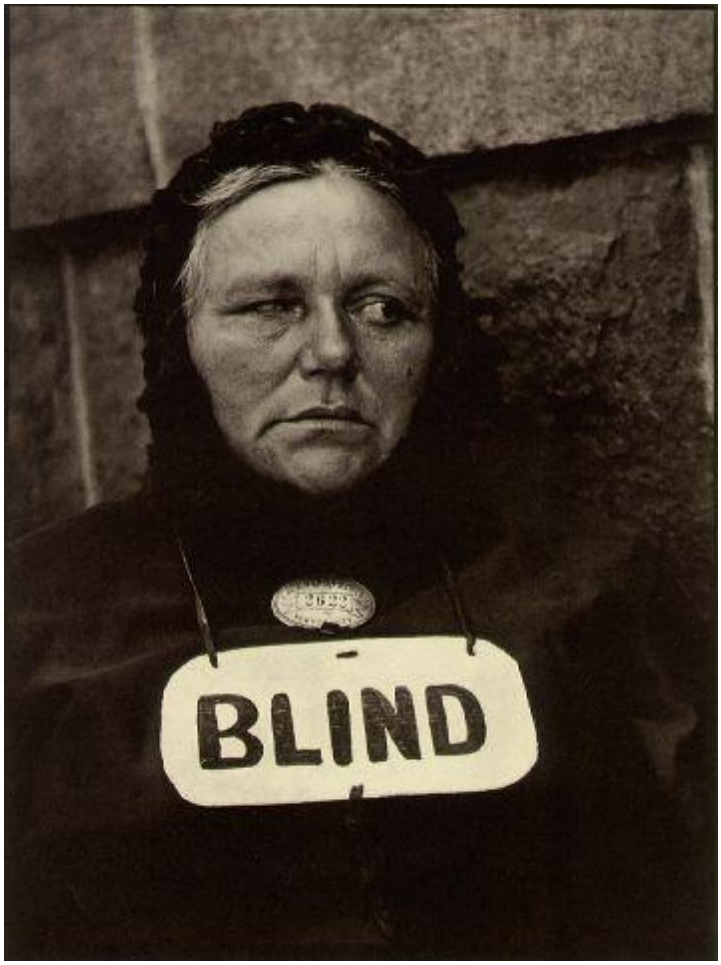
Jacques-Henri Lartigue, Bichonnade Flies (také Bichonnade leaping), 1905

Daleko víc se tématu fotografie obyčejných lidí a jejich života věnoval už před koncem 19. století – cca od roku 1885 - Brit **Frank (Francis Meadow) Sutcliffe** (soubory *Fisher people, Jet Workers, Children*, a kontroverzní první *Water Rats*, kde zobrazil bez vedlejšího záměru nahé děti scházející se u vody, což tehdejší společnost nedokázala přijmout).

V prvních dvou desetiletích 20. století najdeme více příkladů. Američan **Paul Strand** fotografoval od roku 1912 cca do 1915 výjevy z Newyorských ulic a pouliční portréty ve slumu ve Five Points, v Lower East Side a Washington Square (*Man, Five Points Square, 1916, Blind Woman, 1916, Fifth Avenue, 1915)*. Některé jeho metody jsou již charkteristické pro styl snapshot photography – chtěl například dosáhnout, aby jeho živé objekty v ulicích nevěděli, že jsou portrétovány, aby to neovlivnilo jejich výraz. Proto si sám upravoval fotoaparáty tak, že vestavěl druhý objektiv do boku kamery a snímal tak, že portrétovaní nevěděli, že na ně kamerou míří.

„Objektivnost je esencí fotografie, její předností a současně i omezením... Poctivost, stejně jako hloubka pohledu, je podmínkou pravdivého vyjádření. To znamená plně respektovat objekt, který má fotograf před sebou. A toho je nutno dosáhnout bez

jakýchkoli triků nebo manipulace, pouze prostřednictvím přímých fotografických metod.“ (Paul Strand, 1917 [2])



Paul Strand, Blind Woman, 1916

Maďar **André Kertész** ve své první fotografické etapě, ještě v Maďarsku, fotografoval své bezprostřední okolí v Budapešti, sedláky a cikány z puszty (*Sleeping Boy, Budapest, 1912),* od roku 1914 také jako povolanec v rakousko-uherské armádě život vojáků v zákopech v první linii, ale z tohoto období se bohužel mnoho fotografií nezachovalo, udává se že byly zničeny během Maďarské revoluce v roce 1919. Když byl v roce 1915 raněn nepřátelskou kulkou a převezen do vojenské nemocnice nejprve

[2] Mrázková, Daniela. Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta,1985, s. 49.

do Budapešti a později do Esztergomu, pokračoval tam ve fotografování. Jeho další směřování je velmi různorodé, v době těsně po válce se už nechal inspirovat liniemi a tvary, aby posléze v roce 1925 emigroval do Paříže, kde dál fotografoval jak svou vlastní tvorbu, tak novinářskou fotografii jako své zaměstnání, a ve dvacátých letech začal koketovat s nastupujícím hnutím dadaistů a surrealistů. Z prvního období pobytu v Paříži můžeme jmenovat například fotografie *On the Quai Saint-Michel, 1926* nebo snímek z ulice *Meudon, Paris - 1928*.



André Kertész, The Dancing Faun/My Brother as a Scherzo, 1919

Evropa po první světové válce – 1918 - 1939

Zde se už vydáme dvěma cestami – v Evropě se fotografie vyvíjela poněkud odlišně a pod vlivem jiných společensko ekonomických podmínek, než tomu bylo na druhé straně oceánu. Začněme v období těsně po válce, na počátku dvacátých let dvacátého století. I před Leicou tvořili už fotografové, snažící se o „opravdovost“ živé, bezprostřední fotografie. Zřejmě to byla touha vyrovnat se s paradoxem fotografie, která je i není pravdivá, touha jít na dřeň zachycení skutečnosti. Způsoby vyjádření nebyly v té době ještě tak sofistikované jako o několik desítek let později, ani žádná filozofie snapshot fotografie nebyla formulována, ale nutkání hledat pravdu v záblesku skutečnosti už tehdy fotografům nedávalo spát.



Dr. Erich Salomon, Murder Trial, 1931

Jmenujme si z počátku tohoto období pozoruhodné práce Němce **Dr. Ericha Salomona** v Německu, který pracoval ještě před Leicou s velmi zajímavou kamerou Ermanox (později na Leicu přešel). Fotografoval pro řadu novin a časopisů reportáže v prostředí tehdejších vysokých vrstev, zejména justice a exekutivy. Fotografoval jak při společenských příležitostech, tak např. skrytě u soudních procesů, a své snínky zveřejňoval v novinách často velmi překvapivě pro jejich aktéry. Jeho snímky mají nezaměnitelnou atmosféru a některé z nich jsou na svou dobu velmi progresivní svou bezprostředností. Salomon byl ve svém společenském prostředí velmi dobře znám a ctěn, mj. ovšem i díky celkově podstatně příznivějšímu obrazu tehdejších médií v očích veřejnosti.



Dr. Erich Salomon,"Ah, there he is, the king of the indiscreet!", 1931

To bylo na konci dvacátých let 20. století. Na přelomu dvacátých a třicátých let došlo k prudkému rozmachu ilustrovaných časopisů, které vytvářely obrovskou společenskou poptávku po fotografii, živé nebo tzv. žánrové. Záleželo na konkrétním titulu, jakému stylu se chtěl věnovat. Největší množství těchto časopisů bylo vydáváno v Německu (*Berliner Ilustrierte Zeitung, Münchner Illustrierte Presse*, ale také levicové *Arbeiter Ilustrierte Zeitung*), další vycházely ve Francii (*Vu*), Velké Británii (*Picture Post, Weekly Illustrated*). Fotografie tak vstoupila do nového terénu, a dostávala se k lidem v míře do té doby neobvyklé.

Podobně jako Salomon pracoval například další novinářský fotograf, Němec **Felix Hans Man** pro anglické, německé i americké časopisy, a také později velmi známý Němec **Alfred Eisenstaedt**, začínající koncem dvacátých let také v Německu (jedna z prvních jeho známých fotografií je *Ice Skating Waiter, Grand Hotel, St. Moritz, 1932*). Od roku 1929 fotografoval jako profesionální fotoreportér agentury Associated Press v Berlíně. Jeden z jeho dalších velmi výrazných snímků pochází z fotografování na setkání Společenství národů v Ženevě v roce 1933, kde na snímku

zachytil výraz v obličeji Josepha Goebbelse ve chvíli, kdy zjistil, že Eisenstaedt, který ho fotografuje, je žid *(Dr. Joseph Goebbels, 1933)*. Eisenstaedt naštěstí včas ještě před eskalací nacistického násilí v Německu odešel do USA. Tam mj. spolupracoval na přípravách při vzniku časopisu Life, pro který pak po mnoho let pracoval, a zažil tak, i sám formoval nový, druhý nástup živé žurnalistické fotografie, tentokrát na druhé straně oceánu. Vytvořil stovky reportáží a proslavil se právě svými snapshoty, reportážními fotografiemi nekomponovanými, s výrazným akcentem na okamžik děje (nejznámější fotografie, symbol definitivního skončení druhé světové války, je jeho *V-J Day Kiss, 1945*).



Alfred Eisenstaedt, Dr. Joseph Goebbels, 1933

Dalším výrazným představitelem tohoto období, pracujícím zpočátku nezávisle na poptávce časopisů, byl Maďar **Brassai**, vlastním jménem **Gyula Halász**. Po první

světové válce ještě nefotografoval, odešel nejprve pracovat do Berlína jako novinář, v roce 1924 pak do Paříže, kde zůstal natrvalo. Paříž a její atmosféra mu učarovala a brzy ji začal fotografovat, významnou roli sehrály také kontakty s jeho krajanem, fotografem André Kertészem. První slavné dílo, noční fotografie z Pařížských ulic i nočního života, shrnuté v knize *Paris de nuit* bylo vydáno v roce 1933 v Paříži. Kniha měla obrovský úspěch a Henry Miller ve své eseji Brassaie nazval „okem Paříže". Některé z fotografií zřejmě nejsou spontánně snímané bez vědomí fotografovaných a někdy ani úplně bez inscenace, jsou ale autentické svou atmosférou a uvolněností. Brassai později fotografoval obdobným způsobem život pařížské intelektuální společnosti, divadla a opery, a od roku 1937 začal profesionálně spolupracovat s časopisem Harper´s Bazaar, pro nějž vytvořil řadu dalších slavných cyklů. Je považován za jednoho z nejvýznamnějších fotografů 20.století.



Brassai, Prostitute at angle of Rue de la Reynie and Rue Quincampoix, Paris de nuit, 1933

Tito všichni fotografové patřili ve dvacátých a třicátých letech k průkopníkům živé novinářské fotografie, i když netvořili vždy stylem snapshot, ale později spíše metodou koncipovaných reportáží.

Ale nebyla ve hře jen novinářská fotografie. I jiní fotografové už v té době hledali něco víc, chtěli vniknout přímo do děje a zprostředkovat dojem, emoce, skrytý význam. Přivítali novou dobu s nadšením: žádná starostlivě připravovaná póza fotografovaného nebyla už nutná, fotografie teď dokázala zachytit svět v pohybu, a bylo třeba se jen soustředit a zaznamenat ho. Nejvýznamnějším z nich byl pozdější zakladatel pouliční fotografie a filozofie „rozhodujícího okamžiku" v zachycení skutečnosti, Francouz **Henri Cartier-Bresson.**

Na počátku 30. let se tedy až na další definitivně dostala do středu zájmu fotografů realita života. Tato doba ale nebyla jednoduchá: svět se ještě nedokázal vzpamatovat z hrůz války a v roce 1929 přišla velká hospodářská krize. Ta s sebou nesla obrovské problémy sociální i nespokojenost s dosavadním uspořádáním světa, které to vše způsobilo. Probouzelo se v míře dosud nevídané sociální uvědomění mezi krizí nejvíce zasaženými společenskými vrstvami. To byla ovšem živná půda pro všemožné druhy extrémizmu a propagandy. Nástup fašismu a válka ve Španělsku následovaly, a Evropa, která se sotva probrala z jednoho konfliktu, už zase posílala své syny do dalšího vraždění. Lidé už chápali život vážněji, s jeho problémy a bez příkras. I ve fotografii se do popředí zájmu dostával každodenní všední život a záznam skutečnosti, skutečných problémů, místo nenáročných žánrových fotografií.

Henri Cartier-Bresson cestuje a fotografuje všední dny v různých koutech světa. Nezáleží mu na místě ani na atraktivnosti scény, vyhledává obyčejné situace, drobnosti ze života, a z nich vytváří své výjevy okamžiků s všelidským a nadčasovým přesahem. Fotografuje nejprve v Evropských velkoměstech, v letech 1934 a 35 pak v Mexiku a USA, a poprvé fotografuje New York. Ve třicátých letech tak vytváří už některé ze svých nejvýraznějších fotografií ze souborů o Američanech a Evropanech. Němec **Friedrich Seidenstücker** tvoří v Berlíně fotografie mírně podobné jeho stylu. Bressonovi přátelé Maďar **Robert Capa** (vlastním jménem **Endré Friedmann**) a Polák **David Seymour-Chim** (vlastním jménem **David Szymin**) pracují v té době jako novinářští fotografové a po vypuknutí války ve Španělsku ji oba odjíždějí fotografovat. Používají styl živé fotografie a snapshotů, Capa fotografuje vojáky v zákopech, Seymour také dopady války na civilní obyvatele. Nejznámější Capův snímek padajícího

republikánského vojáka v okamžiku zásahu kulkou z roku 1936, (nazývaný různými názvy - *Death of a loyalist, Loyalist Militiaman at the Moment of Death,* nebo *The Falling Soldier, Padající republikán*) se stal později předmětem sporů, zda nebyl aranžovaný. To ukazuje, jak velký význam a hodnotu měla u živé fotografie od samého počátku skutečná autenticita a neporušování jejích zásad, přestože pro sílu obrazové symboliky by nemusela být nutně autenticita podstatná. U fotografie Roberta Capy se po dlouhých desetiletích sporů několika nezávislými cestami podařilo dospět k zjištění, že skutečně autentická je.

V Anglii fotografuje Brit **Bill Brandt** v době krize sociálně zaměřené fotografie (vydané jako *The English at Home, 1936*) a před válkou pokračuje v dělnickém prostředí průmyslových měst na severu Anglie. Německo-francouzská fotografka **Giselle Freundová** ztvárňuje jako novinářská fotografka sociální témata a měšťanskou společnost (první zásadní reportáž o životě nezaměstnaných na severu Anglie, zveřejněná 1935 v časopise *Weekly Illustrated,* později v *Life*), než v roce 1934 utíká před nastupujícím fašismem do Spojených států, jako ostatně mnozí další. Rus **Roman Vishniac** žijící v Berlíně čtyři roky mapuje s obrovským úsilím i přes reálné ohrožení života po celé Evropě zánik židů. Z cca 16.000 negativů se přibližně 2.000 podařilo propašovat před nástupem fašismu do USA a dochovaly se.



Roman Vishniac, The Only Flowers of her Youth, Warszawa, 1938

Jakýkolik další vývoj v Evropě skončil převzetím moci nacisty. V jejich ideologii nebylo pro volné, svobodné vyjadřování místo. Mnoho fotografů před nacismem prchá do USA, a tam později mnozí z nich přispějí k novému, druhému nástupu a rozkvětu živé žurnalistické fotografie.

Amerika po první světové válce – 1918 - 1941

Ve svobodné Americe dvacátých let, kde bujela naplno konkurence a soutěživost vždy a za všech okolností jako součást kapitalistické morálky počátku industriální epochy, byla i fotografie její nezbytnou součástí. V počínajícím stylu novinářské fotografie bulvárního stylu se proslavil zejména Američan **Weegee**, vlastním jménem **Usher Fellig**, pracující stylem momentek. Kritériem kvality zde byla úspěšnost měřená prodejem periodika, pro které pracoval, a tak se Weegee proslavil hlavně díky aktuálnosti svých senzačních snímků nehod a kriminálních činů, které dosahoval tím, že odposlouchával policejní radiový provoz a okamžitě vyjížděl k místu událostí, kde s bleskem rychle vše fotografoval. Kromě těchto motivů zachycoval i jiné, z běžného života, ve kterých je patrná jistá bezprostřednost přístupu a snímky mají díky tomu značně autentickou atmosféru.

Po první světové válce byly v Americe vývojové trendy zpočátku podobné jako v Evropě: živá fotografie, žánrová fotografie a obrazové časopisy (v roce 1935 vzniká největší z nich, časopis *Life*, pro který pracuje mnoho fotografů po celém světě), hospodářská krizea orientace na sociální témata a zobrazení obyčejného života. Ve většině z těchto oblastí najdeme snímky vytvořené stylem snapshot. V rámci tohoto vývoje se otevřeli živé fotografii i představitelé přímé fotografie, Američané **Paul Strand** a **Edward Weston.** Strand zakládá spolu s **Berenice Abbottovou** v roce 1936 *The Photo League*, sdružení fotografů, mající v programu dokumentování sociálních témat, odnož původní levicově orientované *The Film and Photo League*, jehož členy se v dalších patnácti letech činnosti stalo mnoho významných fotografů, jako **Berenice Abottová, Margaret Bourke-Whiteová, Helen Lewittová, Lisette Modelová, Arthur Rothstein, Edward Weston, Robert Frank** a další. Před válkou měla organizace v nejsilnějším období kolem 250 členů, často tvořili tvůrčí skupiny, dokumentující chudinské čtvrti a jiná sociální témata. Významné dílo vytvořil například **Lewis Hine**, který v jednom období takto vedl skupinu fotografů, dokumentující lidskou práci. Známé jsou jeho snímky dělníků na ocelových kontrukcích ze stavby Empire State

Building, které pořizoval zavěšen ve volném v prostoru ve výšce několika set metrů nad zemí. *The Photo League* byla činná až do roku 1951, kdy po jejím označení za podvratnou organizaci v roce 1947 přes snahu jejích členů a protesty mnohých významných fotografů zaniká. Někteří fotografové z jejího okruhu získávali své zkušenosti a inspiraci také v populárních workshopech fotografické sekce *Design Laboratory* Alexeye Brodowitche na Pensylvania Museum and School of Industrial Art v Philadelphii. Ve 30. letech Američanka **Berenice Abbottová** fotografovala po dobu šesti let v New Yorku jeho proměnu v době hospodářské krize a po ní, jedna ze tří částí její práce zachycuje snapshoty lidi a život na ulici. Emotivní a bezprostřední výrazné snímky lidí s jasným podtextem vytvářela za hospodářské krize Američanka **Margaret Bourke-Whiteová**, spoluzakladatelka časopisu *Life*, ve kterém jako fotografka také po mnoho let pracovala.



Margaret Bourke-White, Louisville, 1937

Nejvýznamnějšími z těchto autorů, kteří předznamenali další vývoj, byli Američan **Walker Evans**, který fotografoval americkou společnost se skeptickým

pohledem na její způsob života, čímž už tehdy výrazně vkládal do obrazů svůj subjektivní názor, a Američanka rakouského původu **Lisette Modelová** (vlastním jménem **Elise Stern**), která od roku 1938, kdy uprchla do Spojených států před nástupem nacismu, vytvářela expresivní a živé snímky stylem snapshot z nočního i denního života New Yorku, kterými tvořila výrazný protipól k sociálně orientované dokumentární tvorbě ostatních autorů.

Podstatným fenoménem vývoje v USA byl také projekt organizace *FSA – Farm Security Administration*. Od roku 1935 do 1942 zadávala práci mnoha fotografům v rámci programu na podporu vesnice „*New Deal*" a souvisejícího sociologicko-dokumentárního průzkumu sociálních problémů v jižních státech USA. V rámci těchto prací vznikly desetitisíce dokumentárních fotografií převážně živé fotografie, už s osobním vkladem a jasným morálním postojem autorů. Projektu se zúčastnili například **Walker Ewans, Dorothea Langeová, Aaron Siskind, Helen Levittová, Roy Striker, Arthur Rothstein** a další.

Přestože ve třicátých letech oslavila fotografie další technický mezník, vznik a rozšíření barevné fotografie, živá dokumentární a snapshot fotografie zůstala u černobílého záznamu, pro jeho schopnost jasněji vyjádřit význam a smysl fotografie. V roce 1941 Spojené státy po japonském útoku na Paearl Harbor vstupují do války a konflikt mezi fašistickými a demokratickými idejemi se tím stává světovým.

Druhá světová válka

Válka přerušila tvůrčí vývoj v mnoha oborech umění, i sociální problémy ustoupily do pozadí a na filozofii nebyl čas. Dokumentární fotografové celého světa se během ní většinou zapojili do dění formou, kterou ovládali, a hodně jich pracovalo jako váleční zpravodajové nebo armádní fotografové. Protože válka byla hlavně o fotografii všeho v pohybu, vyžadovalo si fotografování používání techniky snapshot v každodenní praxi. Ve službách armád nebo válečného zpravodajství pracovali **Robert Capa, David Seymour-Chim, Joe Rosenthal, Lee Millerová, Margaret Bourke-Whiteová, Bert Hardy, Dorothea Langeová, Carl Mydans, George Rodger, William Eugene Smith, Dmitrij Baltermanc, Georgij Zelma.**

Henri Cartier-Bresson měl o něco složitější osud. Vstoupil do francouzské armády, ale v roce 1940 by zajat. Tři roky války strávil v zajateckém táboře, několikrát se pokusil o útěk, než se mu se mu nakonec podařil. Po návratu do Francie aktivně

pracoval v podzemním hnutí a při osvobozování Paříže už zase fotografoval. Bezprostředně po skončení války pracoval pro *Americký úřad pro válečné informace*, pro který natáčel filmy a přitom zároveň fotografoval (snímek *Germany, 1945*, komentář viz následující strana).



Georgij Zelma, Stalingrad, 1942

Další fotografové v době války pracovali dál i tam, kde pokračoval civilní život, tedy v zázemí a v okupovaných zemích. Například už zmiňovaný **Bill Brandt** vytvořil výrazný soubor fotografií lidí z Londýnského metra z doby letecké války v bitvě o Británii, kdy prostory podzemní dráhy sloužily jako protiletecký kryt.

Robertu Capovi se podařilo, podobně jako ve Španělské válce, vytvořit zásadní fotografie, které se staly jedním ze symbolů vítězství ve druhé světové válce. Byly to snímky z vylodění spojeneckých armád na plážích v Normandii v den D - 6. června 1944, kde Capa snímal svým lehkým Argusem C3 za ranního rozbřesku a špatného světla vojáky vyskakující z vyloďovacích člunů do vln příboje a celý další průběh invaze na pláži Omaha. Snímky jsou rozmazané, zašedlé a nabývají až jakési

abstraktního vzhledu grafického díla, přesto jsou neskonale působivější, než by byly technicky dokonalejší popisné snímky, a působí jako symbol.



Robert Capa, American landing on Omaha Beach, D-Day, 1944

Evropa po druhé světové válce – 1945 - 1990

V letech těsně po válce je všude vidět tolik utrpení, že fotografové tvořící stylem živé fotografie mají námětů dostatek. Vedle ryze dokumentaristicky pracujících autorů jde mnoho dalších jinou cestou a snaží se o hlubší, subjektivnější výpověď. **Henri Cartier-Bresson** pracuje v té době pro *Americký úřad pro válečné informace* při shromažďování údajů o válečných utečencích a bývalých vězních. Vytvoří přitom další ze svých nejznámějších snímků (nazvaný prostě *Germany, 1945*), při práci na natáčení dokumentárního filmu v utečeneckém táboře v Dassau. V té době bylo častým jevem, že se ve velkém množství ztracených a migrujících lidí z celé Evropy, jejichž identifikace byla velmi obtížná, snažili tajně uprchnout převlečeni v nuzných civilních šatech nacisté a jejich bývalí spolupracovníci, aby unikli stíhání a trestu. Zde v táboře probíhá u stolu na ploše dvora jednotlivě slyšení a jednání s lidmi z tábora, kvůli zjištění jejich identity a zaopatření podkladů pro jejich návrat. Kolem stolu postává dav několika stovek utečenců. V okamžiku, kdy ke stolu, u kterého sedí velitel tábora a předvolává si

jednotlivce pro šetření, přistupuje jedna žena utečenka, jiná žena z davu v ní poznává udavačku, informátorku gestapa, na jejíž udání byla zatčena a deportována. Ve tváři se jí objeví na okamžik výraz tohoto poznání, následně ženu v afektu začne bít holí. Bressonově citu a rozhodujícímu okamžiku vděčí fotografie za to, že děj není zachycen v okamžiku jeho vyvrcholení, tedy když žena udeří holí, ale ještě předtím, v momentě poznání, kdy udavačku poznala a všechno podstatné se jí zračí ve tváři. Bressonova fotografie tak překonala i film, který byl paralelně na místě natáčen. Přestože je na něm vidět celý průběh děje, fotografie tohoto jediného okamžiku je účinnější.

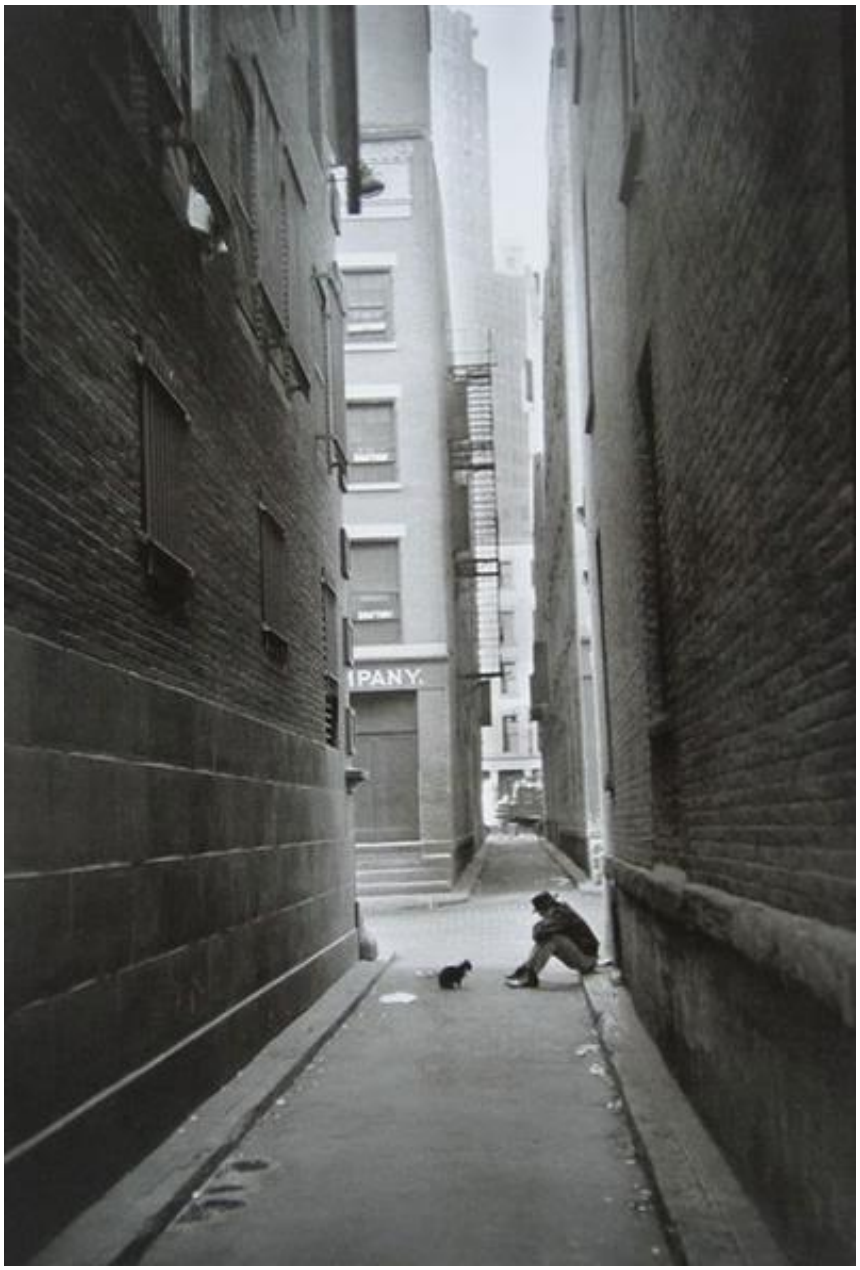


Henri Cartier-Bresson, Germany 1945, 1945

Bresson se po návratu do osvobozené Evropy podle vlastních slov cítí zvláštně, ztraceně, nevidí jasnou perspektivu svého dalšího směřování. Po ukončení spolupráce s Úřadem pro válečné informace pracuje na přípravách své výstavy v USA a tvoří některé ze svých známých portrétů významných umělců. V USA stráví více než rok a současně tam cestuje a fotografuje.

V roce 1947 Cartier-Bresson spolu se svými přáteli Robertem Capou, Davidem Seymourem-Chimem, Georgem Rodgerem a Williamem Vandiverem zakládají fotografickou agenturu *Magnum Photos*. To je zásadní počin na poli novinářské

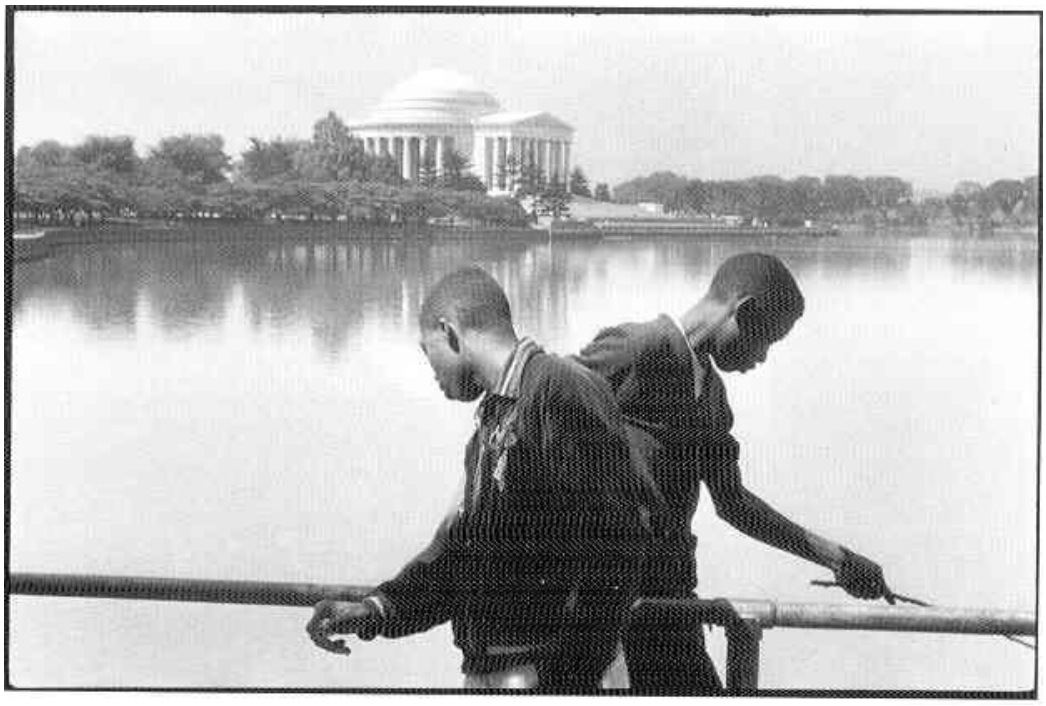
fotografie. Magnum si stanovuje jako program živou humanistickou fotografii a mottem je podávat svědectví o světě a lidech na všech kontinentech v pravdivé a nezkreslené podobě. Podávat svědectví o faktech namísto senzace, sdělovat hlubší myšlenky otevírající další rozměr fotografie. Aby toho mohli dosáhnout, zvolili formu vlastní nezávislé agentury, která si tak ponechávala možnost rozhodovat jak, co a kde budou fotografovat, a také jí zůstávala autorská práva na fotografie, což umožnilo je prodávat více médiím a dále posilovalo jejich nezávislost. Tyto myšlenky našly v dalších letech mnoho stoupenců i mimo Magnum.



Henri Cartier-Bresson, Downtown, New York, USA, 1947

Po roce 1948 Cartier-Bresson opět cestuje, fotografuje v Číně, Indii a Indonésii. Po návratu vydává v roce 1952 svou první a zcela zásadní publikaci, ve které poprvé vyjádřil a formuloval své teze o principech tvorby a filozofii jeho živé fotografie. Kniha v originálním, prvním francouzském vydání vyšla s obálkou od Henriho Matisse v edici Verve v nakladatelství jeho přítele Tériade a nesla název *Images á la Sauvette* – „*Rychlé obrazy, obrazy narychlo, ukradené obrazy*" a stala se natrvalo první a základní učebnicí tvůrčí snapshot photography pro celé následující generace. Cartier-Bresson v ní otiskl 132 svých fotografií a sepsal souhrn svých úvah a teorií k metodám a filozofii živé bezprostřední fotografie. Kniha vyšla hned v témže roce i v USA v nakladatelství *Simon & Schuster, Inc* v New Yorku pod titulem *The Decisive Moment – „Rozhodující okamžik"*. Tento název se posléze ujal jako jednoznačný termín pro „fotografii podle Henri Cartier Bressona", i když není přesným překladem původního titulu. Název vznikl údajně v rozhovoru s americkým vydavatelem při přípravě překladu do angličtiny a je převzat z knihy kardinála de Retz, kde říká: „Neexistuje nic na tomto světě, co nemá rozhodující okamžik.". Název dobře vystihoval podstatu Bressonovy myšlenky a po dohodě s vydavatelem ho pro anglické vydání použil.

Cartier-Bresson poté poprvé vystavuje ve Francii v Pavillon de Marsan v Louvre (1955), výstava po svém ukončení putuje s velkým ohlasem po dalších městech po celém světě. V roce 1954 vydává knihu *Les danses á Bali* a *D´une Chine á l´autre* z cest po Bali, Indonésii a Číně, o rok později s Tériadem knihu *Les Européens* s obálkou od Joana Miró a *Moscou, vu par Henri Cartier-Bresson* z cest po Evropě a Sovětském svazu. V dalších letech začíná opět cestovat, fotografuje znovu v Číně, Mexiku, na zakázku časopisu *Life* navštíví Kubu, potom Japonsko, znovu Indii a na zakázku od Reader´s Digest fotografuje ve Francii (v roce 1970 kniha *Vive La France*). V roce 1966 vystupuje z agentury Magnum, která ale i nadále spravuje jeho archiv fotografií. Po další cestě do SSSR v roce 1972 se začíná stahovat z aktivní fotografické tvorby, ponechává si jen zájem o portrétní a krajinářskou fotografii a věnuje se malování a kresbě. V roce 2000 zakládá se svou ženou a dcerou *Fondation Henri Cartier Bresson*, která má za úkol kromě spravování jeho rozsáhlého díla i poskytování výstavních prostor a zázemí jiným umělcům. V roce 2002 je nadace francozskou vládou uznána za veřejně prospěšnou instituci. Bresson umírá ve věku 95 let 3.srpna 2004.



Henri Cartier-Bresson, Capitol, Washington D.C., 1957

Nedílnou součástí Bressonova přístupu k fotografii lidí byl vždy výrazný humanismus, úcta k člověku a jeho osobnosti.

Počátkem a v průběhu 50. let nastává v celé Evropě nový rozmach časopisů ilustrovaných fotografiemi, související s rozvojem nové tiskové techniky autotypického hlubotisku. Způsobuje dramatické zvýšení poptávky po fotografii zejména novinářské a také vznik dalších fotografických agentur. V tomto poválečném rozvoji fotografie se objevují nejen noví autoři, ale i ti, kteří se známými stali už před válkou.

Švýcar **Werner Bischoff**, doposud ateliérový fotograf, jezdí od roku 1944 po Evropě a vytváří reportáže pro časopis *Du*, později i pro *Life*, zaznamenává především lidské utrpení, které způsobila válka (*Europe in Reconstruction, Du, 1945*). Získává tím pocit, že již nemůže fotografovat běžná témata, ale musí svou fotografií sloužit lidem. Od roku 1948 až do své předčasné smrti už jen cestuje do stále exotičtějších částí světa, a snaží se vytvářet obecnější fotografickou výpověď o člověku. V roce 1949 vstupuje do agentury *Magnum* a vydává knihu *Mother and Child.* Během následujících tří let navštíví Indii (*Generation X, Famine story*), Japonsko, Koreu, Indočínu a Hong Kong a v roce 1952 se vrací do Švýcarska uspořádat výstavu (*People of the Far East, 1953*). Záhy znovu odjíždí do Spojených států, kde fotografuje a plánuje fotografickou cestu Jeepem napříč Spojenými státy. Přes Mexiko City pokračuje na jih do Panamy, Chile a

Peru, kde v květnu 1954 jen několik dnů před svou smrtí vytvoří svůj nejznámější, ikonický snímek *On the Road to Cuzco, 1954* indiánského chlapce hrajícího v chůzi na flétnu. O několik dnů později, 16. května, umírá ve věku 38 let při neštěstí na horské cestě, kde se jeho auto zřítí do propasti.

Francouz **Robert Doisneau**, po válce nejprve pracující jako módní fotograf, se od roku1952 věnuje jako volný fotograf jen pouliční fotografii a je jedním z jejích nejvýzmnějších francouzských představitelů. Podobně jako před válkou Brassai, byl zamilovaný do Paříže a jejích ulic. Je autorem celé řady fotografií, ilustrujících dokonale francouzský šarm a způsob života. Jeho nejznámějším snímkem se stal *Kiss by the Hotel de Ville, 1950.* Bohužel se v pozdějších letech vedou dlouhé spory o autentičnost některých jeho momentek a je pravděpodobné, že zdaleka ne všechny jeho fotografie byly nepřipravené a snímané jako snapshoty, nýbrž že byly zinscenované, s cílem obyčejný život sugerovat.



Robert Doisneau, Un Regard Oblique, nebo také *Sidelong glance, 1948, jedna z variant*

Další Francouz **Willy Ronis**, přítel Henri Cartier-Bressona, fotografuje po válce nejdříve témata vracejících se válečných vězňů a běženců (*Retour des prisoniers, gare de l´Est,1945*), poté se už soustředí rovněž na Paříž a její ulice. Vybere si dokonce

zvlášť jednu čtvrť, Belleville Ménilmontant, a tam po několik let fotografuje, není ale dokumentaristou. Jeho fotografie se daleko víc podobají obrazům Bressonovým, hledal jimi významy a pocity člověka. Tyto roky uzavírá vydáním knihy *Belleville Ménilmontant, 1954*. Zajímavé je, že i v jeho případě je známo, že některé z jeho slavných fotografií nejsou snapshoty, ale předem domluvené scény, které jen jako momentky vypadají (*Le pettit parisien, 1952*). V tomto případě se tím autor ani netají, a tak můžeme jen usuzovat, že to v té době mohla být obvyklá praxe. Ronisovy nejvýznamnější fotografie vznikly v Paříži v průběhu 50. let, mimo to po válce pracoval v agentuře Rapho spolu s Doisneauem a Brassaiem, a fotografoval také pro časopis Life. V roce 1953 si ho vybral Edward Steichen spolu s Bressonem, Doisneauem, Izisem a Brasssaiem pro výstavu *Five French Photographers* v Museum of Modern Art v New Yorku a o dva roky později v roce 1955 i pro legendární výstavu The Family of Man.

Izis, plným jménem **Israëlis Bidermanas**, byl litevský Žid, žijící ve Francii. Už za války byl činný ve francouzském odboji, kde vytvořil sérii portrétů činovníků maquis, francouzského podzemního odboje. Po válce fotografuje podobná témata jako ostatní, život na ulicích. Tématem jeho první knihy *Paris of Dreams, 1950*, jsou spící a zasnění lidé v ulicích Paříže. Od roku 1950 pracuje pro *Paris Match*. Jeho teritoriem není jen Paříž, fotografuje i v jiných velkých francouzských městech. Dalším jeho významným dílem je kniha *The Circus of Izis, 1965* s výběrem snímků z předchozího delšího období.

Maďar **Brassai** pokračuje po válce v práci pro *Harper´s Bazaar*. Francouz **Jean-Philipe Charbonier** fotografuje od roku 1948 pro společenské časopisy, od 1950 pro *Realites*. Od té doby cestuje, fotografuje v Číně, SSSR, Kuwajtu, a zaznamenává především aktuální přeměny světa reflektující v životních podmínkách lidí. Po válce se také ještě výrazněji proslavil svými snapshoty **Alfréd Eisenstaedt**, který po moho let pracoval jako zpravodaj časopisu *Life* (viz str. 26, 27).

Francouz **Marc Riboud** se ještě v době po skončení druhé světové války věnuje technickým oborům a pracuje v továrně, od roku 1952 se ale rozhoduje stát se volným fotografem. Stěhuje se do Paříže a potkává tam Henri Cartier-Bressona a Roberta Capu. Má obdivuhodný cit pro zachycení prchavých okamžiků uprostřed běžného života, své snímky otiskuje v mnoha časopisech. Cestuje a fotografuje po celém světě, hlavně po

dálném východě, Číně a Vietnamu, ale i USA, Japonsku a Africe (knihy *The Three Banners of China*, *Face of North Vietnam*, *Visions of China*, *In China*, *Women of Japan*).

Francouz **Édouard Boubat** pořídil své první fotografie teprve v roce 1946, přesto se během velmi krátké doby dostává do povědomí jako pouliční fotograf, mající podobný talent k vnímání a cítění významů a magie okamžiků ve scénách z obyčejného života jako Henri Cartier-Bresson. Později ve své práci pro časopis *Realites* procestuje mnoho zemí, což mu dodává potřebnou volnost i motivaci k další tvorbě. Všude hledá a oslavuje význam a krásu jednoduchých a drobných věcí v životě člověka (*Photographies 1950-1987, 1988*).

Jako další reprezentantky snapshot fotografie v 80. letech můžeme ještě uvést **Sophii Calleovou** nebo **Dolores Maratovou** (pracuje v barvě).



Edouard Boubat, Cerejeira japonesa, Parque de Sceaux, Paris, 1989

Amerika po druhé světové válce – 1945 - 1990

V poválečné historii fotografie v Americe hrají významnou roli tři fotografické výstavy, uspořádané Museum of Modern Art v New Yorku: *In and Out of Focus* v roce 1948, *The Family of Man* v roce 1955 a *New Document* v roce 1967. Všechny znamenaly průlom do dosavadních pravidel a estetiky fotografie, ale zejména druhá z nich, potom co po New Yorku procestovala mnoho dalších měst světa, se stala celosvětově známou a zlomovou pro další vývoj. Právě k ní se datuje uznání fotografie jako samostatného tvůrčího média. Mohli ji vidět dokonce návštěvníci v SSSR, a její katalogy putovaly často z ruky do ruky i v ostatních socialistických státech, kam jinak mnoho výstupů západní kultury nemělo šanci proniknout.

Američan **William Klein** boří v padesátých letech dosavadní fotografická pravidla svými snapshoty z ulic velkoměst. Profesí módní fotograf, snažil se i do své profesní fotografie vnést nové prvky, expresivní a vizuálně jakoby reálný styl bez dosavadních tabu a klišé. Přestože ale pracoval až do roku 1966 pro módní časopis *Vogue*, svět módy nepovažoval za pravý a podstatný pro svou výpověď o světě. Za vážnou fotografickou práci považoval jen své nepřikrášlené, živé snímky lidí z velkoměst. V roce 1954 fotografuje New York na zakázku *Vogue* (kniha *Life Is Good and Good for You in New York, Trance Witness Revel*), v dalších letech pokračuje v dalších světových velkoměstech (*Rome*, 1960, *Moscow,* 1964, *Tokyo*, 1964). Od poloviny 60.let se věnuje filmu, od 80.let se znovu vrací k fotografii. Američan **William Eugene Smith,** nazývaný mistrem fotografické eseje, celý život pracoval jako novinářský fotograf, nejdéle pro časopis Life, od roku 1955 je členem agentury Magnum. (eseje *Country Doctor, 1948, Spanish Village, 1950, Nurse Midwife, 1951, A Man of Mercy, 1954, Pittsburgh, 1955-1958, Haiti, 1958-1959, Minamata, 1971*). Američan **Louis Faurer** fotografuje po válce v ulicích New Yorku a Philadelphie, zachycuje energii obyčejného života města. Jeho snímky jsou někdy velmi živé, jindy tajemné a plné stínů. Jeho zvláštností je, že se nevyhýbá snímkům lidí hledících přímo do objektivu a dává tím fotografii další rozměr. Fotografuje až do poloviny 80.let, v pozdějším období částečně barevně. Nejvýznamnějším dílem je jeho souborná kniha *Photographs from Philadelphia and New York, 1937-1973* . Kvalitu jeho díla rozpoznal už v raném období Edward Steichen, když jeho fotografie zařadil do obou významných výstav přádaných Museum of Modern Art *In and Out of Focus* v roce 1948 i The Family of Man v roce 1955. Je také řazen k **Newyorské škole fotografie**. *New York*

School je ve fotografii volně definovaný směr, který popsala a specifikovala kurátorka *Corcoran Gallery of Art* Jane Livingstonová. Směr je charakterizován jistými společnými znaky v tvorbě šestnácti fotografů, žijících a pracujících v New Yorku od konce 30.do počátku 60.let, které Livingstonová analyzovala a formulovala v knize *New York School: Photographs 1936-1963, 1992*. K této škole jsou řazeni Diane Arbus, Richard Avedon, Alexey Brodovitch, Ted Croner, Bruce Davidson, Don Donaghy, Louis Faurer, Robert Frank, Sid Grossman, William Klein, Saul Leiter, Leon Levinstein, Helen Levitt, Lisette Model, David Vestal a Weegee. Mnoho z nich pracovalo jako novinářští fotografové a svou volnou tvorbu dělali po zaměstnání ve volném čase. Do určité míry všichni nějakým způsobem navazovali na dílo Lewise Hine, Walkera Evanse a Henri Cartier-Bressona.

Lisette Modelová pokračuje po válce ve svém expresivním snapshot stylu v ulicích, mimo to pracuje na různých tématických fotografických cyklech (portréty, jazz). Jejím mottem je „vyfotografovat miliónkrát vlastní autoportrét Ameriky“, jak se sama vyjádřila. Od roku vyučuje na New School of Social Research, její žákyní byla mj. Diane Arbusová, řazená do Newyorské školy fotografie, která ale převážnou většinu svých fotografií nepořídila stylem snapshot, i když východiska k tvorbě měla obdobná. Modelová je jedním z fotografů, keří v největší míře ovlivnili své současníky ve fotografii a byla opravdovou mistryní snapshot photography, za kterou v jejím případě stál i silný osobní postoj, pro který se dostala mj. do kontraverze s americkou cenzurou v době McCarthismu koncem 40. let. K Newyorské škole fotografie je řazena i další Američanka **Helen Levittová**, fotografující rovněž snapshoty v ulicích New Yorku. Dalšími významnými představiteli jsou **Walker Evans**, její učitel a spolupracovník z let 1938-1939 a jeden z nejranějších průkopníků této fotografie, který ovlivnil v počátcích i Roberta Franka, **A**meričan **Leon Levinstein**, který se přistěhoval v roce 1946 do New Yorku a následujících třicet pět let strávil obsesivním fotografováním lidí na jeho ulicích, Američan **Ted Croner**, další zástupce Newyorské školy, jehož fotografie údajně nejlépe reprezentují její styl, známý nočními snímky New Yorku, Američan **Saul Leiter**, který značně přesahoval hranice Newyorské školy, přestože do ni také patří, mj. proto, že tvořil po léta paralelně s fotografováním také jako malíř, americký černoch **Roy deCarava**, jehož snaspshoty jsou od jeho přímých současníků Winogranda a Lewittové poněkud odlišné, zkoumá osoby na svých snímcích daleko víc zblízka, je citlivější a ve snímcích je více intimity soukromých okamžiků

fotografovaných, a převážně svou novinářskou prací z této doby známý Američan **Charles Harbutt**, pozdější člen agentury Magnum.



Leon Levinstein, Untitled, 1950

Vraťme se teď ještě k Henri Cartier-Bressonovi a jeho proklamaci živé fotografie rozhodujícího okamžiku. Stal se celosvětově známým jako deklarace živé fotografie podle Henri Cartier-Bressona, i když úplně přesně nevystihuje vše, co chtěl Cartier-Bresson říct. Podstatné je, co z ní vzniklo – celosvětový směr ve fotografii. Ale byly i jiné cesty. Možná byly už předem determinovány odlišnými společensko-ekonomickými a životními podmínkami ve staré Evropě a v poválečné Americe. V Evropě nebyla po dvou těsně po sobě prodělaných válkách tak rozvinutá spotřební společnost, na druhou stranu měla hlubší kulturní tradice. Zatímco americkou společnost živila prosperující ekonomika, po válce oživená poptávkou po vyčerpání zdrojů, zničená Evropa neměla čím vyrábět a těžce se stavěla na nohy. V roce 1948 přišla západní části Evropy pomoc ve formě Marshallova plánu, ale i přes postupně rostoucí výrobu a znovu se rozvíjející průmysl to nešlo tak rychle, vnitřní problémy a studená válka zatěžovaly oba politicko – ekonomické bloky, které se v nové Evropě usadily a zakopaly na svých pozicích. Lidé v obou částech měli dost svých starostí.

Amerika díky tomuto období dospěla dříve do stádia rozvinuté konzumní společnosti, a to neslo s sebou i svá negativa – úpadek morálky, motivace a devalvace lidských hodnot. Hojné zajištění materiálních potřeb a svoboda bez hranic ve velké zemi ve skutečnosti nestvořila reálný „americký sen“, ale způsobila na jedné straně prázdnotu v duších lidí a na straně druhé reakci, instinktivní obranu proti ní. Vzniklo beatnické hnutí, revolta proti oficiální konzumní orientaci společnosti a společenského systému.

Tato reakce se reflektovala i v oblasti fotografie, která ostatně už v té době byla k takové úloze jaksi „kompetentní“. Byla mladá a byla autentická, musela být tedy mluvčím mladých a nepodlehnuvších, nezatížených a nesouhlasících. První ve fotografii, kdo veřejně zásadně zbořil mýty jak o americkém snu, tak o dosavadní živé fotografii v Americe, byl Švýcar **Robert Frank**. Snad to bylo tím, že věci viděl v o stupeň vyšším kontrastu díky senzibilizaci z předchozího života v Evropě, snad tím že jako Evropan viděl a cítil jinak, ale byl to zásah do černého.



Robert Frank, Trolley - New Orleans, 1955

Amerika té doby nebyla žádná procházka růžovým sadem. Přes problémy, kterým musela tehdy čelit Evropa, i přes to, co měla už sama za sebou, byly zřejmě

společenské poměry a běžné mezilidské vztahy v Evropě, řečeno dnešním jazykem, výrazně „civilizovanější“ než tomu bylo v Americe, kde zřejmě hlavně všudypřítomný princip a aplikace „práva silnějšího“ musela na návštěvníka-cizince výrazně zapůsobit. Frank přijel do Spojených států v roce 1947. Krátce pracoval jako fotograf pro *Hapers´ Bazaar*, v roce 1955 obdržel Guggenheimovo stipendium a za peníze z něho v následujících dvou letech během tří cest projel Ameriku křížem krážem. Vyfotografoval údajně 28.000 snímků, z nichž 83 vybral a sestavil do knihy fotografií, kterou nazval prostě *The Americans*. Vyšla nejprve v roce 1958 ve vydavatelství Robert Delpire v Paříži s obálkou Saula Steinberga, o rok později v roce 1959 v USA ve vydavatelství Grove Press s doprovodným textem Jacka Kerouaca, který nahradil původní francouzské. Kniha se stala mimo jiné i jakousi vizuální proklamací myšlenek jeho umělecké generace, k čemuž nepochybně přispěla i účast Jacka Kerouaca na celém projektu a mediální podpora Alana Ginsberga při jejím vydání. Kniha a její fotografický styl se stal na další desetiletí stejným kultem a vzorem pro následovníky jako předchozí Evropská publikace Henri Cartier-Bressona *Images á la Sauvette / The Decisive Moment*.



Robert Frank, Elevator - Miami Beach, 1955

Ve druhé polovině padesátých let se tedy rozplývá vize prosperující poválečné Ameriky. Mnozí autoři zpochybňují dokumentární charakter fotografie, tvrdí že fotoaparát vždycky lže a obraz je jen „*…iluzí popisu toho, co vidí kamera*“ (Garry Winogrand [3]). Jdou novou cestou, snaží se nalezeným výjevům dodat jiné, vlastní přesvědčivé symboly.



Garry Winogrand, Central Park Zoo, New York City, 1967

V šedesátých letech se pouliční snapshot photography prudce rozvíjí hlavně díky dvěma fotografům, Američanům **Garry Winograndovi** a **Lee Friedlanderovi**. Píše se o nich, že Freedlander spojil dokumentární fotografii s expresionistickou a Winogrand s novinářskou. Winogrand pracoval dvanáct let jako volný fotograf pro společenské časopisy *Sport Illustrated, Fotrune, Look, Life, Carriers, Pageant* a jeho volné fotografie pocházejí ze stejného bezprostředního světa, kde se pohyboval a kde pracoval na svých zakázkách. Jejich fotografie hovořily jasnou řečí a ovlivnily další autory skrytými možnostmi, které takový způsob práce nabízel. Atmosféru a bezprostřednost „*snapshot aesthetic*“ (výraz, který pro atmosféru fotografií zavedl **John Szarkowski**

[3] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982

pro jejich zjevnou spontaneitu a nevázanost, Winograndovi se naopak velmi nelíbil a odmítal ho) nebylo možné dosáhnout jinými způsoby tvorby. Další nezanedbatelný prvek, který poháněl tento fotografický styl kupředu, byly teoretické práce a přednášky **Johna Szarkowského**, který tehdy působil jako kurátor na *Museum of Modern Art* v New Yorku. Tato generace fotografů tak vyznávala heslo „nesnažit se život změnit, ale naučit se ho znát“ (John Szarkowski [4]). V tomto období se také pro tento druh snapshot fotografie začalo používat označení „*street photography*“, a byl to především John Szarkowski, který se zasloužil o její zviditelnění a vstup do světa galerií. Díla Winogranda, Arbusové a Friedlandera zařadil do významné výstavy „*New Document*“, kterou připravil pro Museum of Modern Art v roce 1967, a kde také přímo identifikoval nový trend ve fotografii – obrazy, které se zdají být náhodné, mají vzhled momentek, a jejich námět vypadá překvapivě obyčejně.



Garry Winogrand, American Legion Convention, Dallas, 1964

Snapshot photography dál šířili a rozvíjeli od roku 1970 **Joel Meyerowitz** (pracuje barevně), **Ralph Gibson**, **Diane Arbus** (je řazena do Newyorské školy i mezi představitele street photography, přestože většinou nejde o ryzí snapshoty, ale jen

[4] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982

snímky z ulice), **Nicholas Nixon**, **Mark Cohen** (pracuje s bleskem), v 80. letech **Bruce Davidson** (soubory o lidech z Newyorského metra), **Bruce Gilden** (fotografuje s bleskem z minimálního odstupu), **Carl de Keyzer** (výrazný autor, člen agentury Magnum od 1994, činný až do dnešních dnů), a **Alex Webb**.



Lee Friedlander, Lafayette, Louisiana, 1968

Vývoj v Českých zemích a na Slovensku 1900 - 1989

Na počátku 20. století a před první světovou válkou můžeme obdobně jako ve světovém měřítku pozorovat i v našich zemích u jednotlivců tendence k zobrazování života kolem sebe bezprostřední formou s rysy snapshot fotografie. Jmenovat můžeme všestranného **Rudolfa Brunnera-Dvořáka** a pravděpodobně jeho (nepodepsané) momentky v časopise *Český svět*. I po první světové válce až po období těsně po druhé světové válce byl u nás vývoj podobný vývoji ve zbytku Evropy až do přerušení jeho kontinuity rozdělením Evropy na dva antagonistické společensko – politické bloky. Tak i u nás po první světové válce vzniká řada nových obrazových ilustrovaných časopisů, jako byl *Pestrý týden, Ahoj, List českých paní a dívek, Pražský ilustrovaný zpravodaj, nový Světozor*, od roku 1933 levicový, stejně jako *Svět práce*. Cílem společenských magazínů je především živá žánrová fotografie jednak pro pobavení a vytvoření dobré

nálady, a také pro propagaci určitých vzorových norem života nebo propagaci ideologií. V práci pro ně se ve 30. letech vyprofilovalo několik fotografů, kteří později vynikli a stali se součástí historie československé fotografie, jako byli **Zdeněk Tmej, Karel Ludwig,** nebo **Václav Chochola**. Rovněž už v té době už fotografoval velmi známý fotožurnalista **Karek Hájek**, který prošel úspěšně všemi režimy, a při hledání autorů s důrazem na rysy snapshot fotografie nesmíme zapomenout na **Přemysla Koblice**, rovněž významného teoretika fotografie, který se už tehdy svými žánrovými snímky snažil sám vyjadřovat k životu a ve svých momentních snímcích používal i pohybovou neostrost. Nevyhledával žádné dramatické události, ale fotografoval obyčejné chvíle všedních dnů snapshoty vystihujícími okamžik lehkým pohotovým fotoaparátem vlastní výroby. Další skupinou fotografů, kteří využívali snapshoty ve své tvorbě, byli někteří fotografové tehdejšího sociálního dokumentu, respektive směru sociálně-kritické, většinou levicově orientované fotografie na Slovensku, jako byla skupina Sociofoto, jejímž členem byli například slovák **Karol Aufricht**, pracující velmi často s momentkami z ulice, nebo **Irena Blühová**. Sociálně-kritičtí fotografové pracovali většinou v cyklech z konkrétního prostředí nebo sociální skupiny a do snapshot fotografie je řadí pouze jejich použitá metoda práce, jejich snímky mají pouze sociální, resp. politickou motivaci a tedy sociálně-kritický podtext. S obdobnými cíly pracovali čeští sociálně-kritičtí fotografové, jejichž např. pravděpodobně nejznámější zástupce, fotoreportér levicových listů **Rudolf Kohn**, fotografoval téměř výhradně v ulicích stylem snapshotů.

Druhá světová válka utlumila tvůrčí atmosféru i osobní invenci autorů stejně jako možnost tvořit či publikovat cokoli kromě oficiální propagandy. Za pozornost rozhodně stojí tvorba během války vzniklá, ale publikovaná až po ní – například soubor fotografií *Totaleinsatz* **Zdeňka Tmeje**, pořízený během let 1942-1944 při jeho nuceném nasazení ve Vratislavi a vydaný bezprostředně po válce v roce 1946 knižně v nakladatelství Zádruha a.s. v Praze pod názvem *Abeceda duševního prázdna* s textem Alexandry Urbanové.

V období těsně po válce stojí za zaznamenání práce **Jindřicha Marca, Zdeňka Tmeje, Jana Lukase a Václava Chocholy**. Bohužel, dříve než se stačila fotografie vzpamatovat z válečných let útlumu, nastal v roce 1948 převrat a nástup společenského systému, který opět přinesl regulaci a cenzuru volného a svobodného myšlení a cítění ve

fotografii. Nebyl naštěstí všemocný, a tak i v nastávající etapě 50. let se odehrálo mnoho tvůrčího a nového. Po počáteční křeči, kterou chtěl režim zamítnout vše minulé, z kultury udělat pouhého služebníka režimu a vytýčit jasný směr, kterým se bude ubírat myšlení lidí, po vzoru a podle zkušeností socialistického realizmu a velkého spojence, a která naštěstí netrvala déle než několik let, se poměry mírně vyjasnily. Fotografie, přestože její vývoj byl řízen shora, prožívala svůj vlastní rozvoj. Limitovaly ji dva faktory – omezený kontakt se západní částí světa, a přece jen funkční cenzura a „řízení kádrů“.



Zdeněk Tmej, Komunistická perspektiva, 1949

V 50.letech se profiluje celá řada československých fotografů, jednak prací pro noviny a časopisy, ale i svou volnou tvorbou. Už na počátku 50. let je to hlavně **Erich Einhorn** a **Milada Einhornová**. Od poloviny 50. let se už i celková situace začíná výrazně zlepšovat. V časopise *Vlasta* se tisknou snímky z ulic, od roku 1955 vychází *Večerní Praha* a v roce 1959 vzniká *Mladý svět*, všechny uveřejňují živou bezprostřední fotografii, která tehdy spočívá hlavně v zobrazování radostných okamžiků všedního dne, pocitu entuziasmu a optimismu. Začíná se rozvíjet humanistická fotografie jako

reakce na požadavky socialistického realizmu zobrazovat pouze účelové a správně vyznívající fotografie. V roce 1958 vzniká *Knižnici umělecké fotografie* ve *Státním nakladatelství krásné literatury* a jako první publikace vychází hned ta nejdůležitější - monografie o Henri Cartier-Bressonovi. Objevuje se v pravý čas, ve chvíli kdy už nastupující generace fotografů všedního dne cítí, že pouhá poetizace života nestačí, že je třeba vypovídat o člověku více, nacházet autentický životní pocit hlouběji a sdělovat závažnější pravdy o životě. To znamenalo odklon fotografie od žánrovitosti a hledání její hlubší lidské výpovědi. Obrovský význam měly ozvěny výstavy *The Family of Man* Edwarda Steichena z roku 1955 v letech následujících, kdy výstava putovala po dalších evropských městech a i přesto, že k nám se fyzicky nedostala, různými kanály se k nám šířily její výstavní katalogy a informace o ní zasáhlo celou fotografickou scénu. Do vědomí fotografů i diváků se dostává nová víra v obrazové možnosti fotografie, její komunikační schopnosti, mj. i jako komunikačního média přes hranice společensko-politických uskupení. Podobný efekt měly i zvěsti o práci fotografů z agentury Magnum, které k nám také v různé formě pronikaly. Období padesátých let završuje výstava *Chceme vidět život ve všem, 1959-1960* v pražské Lucerně autorů **Pavla Diase, Jana Bartůška** a **Miroslava Hucka**. Že se v živé fotografii jednalo především o snapshoty, dokládá mj. vyznání těchto autorů: „*Proč fotografujeme? Protože bychom nestačili to, co nás v životě uchvacuje, ani namalovat, ani popsat. A přece chceme ostatním sdělit, že vše, co se kolem nás děje, nám připadá úžasné, až se nám z toho hlava točí … Jenom vás prosíme, nedívejte se nám do objektivu.*“ ([5])

K fotografům, kteří se začali prosazovat koncem 50. a začátkem 60. let a pracovali také stylem snapshot, patří zejména **Miloň Novotný, Marie Šechtlová, Karol Kállay, Dagmar Hochová, Václav Jírů, Jan Bartůšek, Jiří Všetečka, Jan Reich, Miroslav Hucek, Pavel Dias, Miloslav Kubeš, Oldřich Karásek, Pavel Vácha, Gustav Aulehla** a **Ján Cifra**. V následujících 60. letech přichází i k nám hlavní vlna živé, bezprostřední humanisticky orientované fotografie, jejímiž hlavními vzory jsou Bresson a fotografové z agentury *Magnum*. Šedesátá léta byla celá ve znamení intenzivního životního pocitu ve všech oblastech, bourání konvencí, optimismu a víry, že všechno je možné zvládnout a změnit k lepšímu. To si přímo vyžadovalo i autenticitu ve fotografii. Nezůstalo jen u pocitů, otevírá se *Kabinet fotografie J. Funkeho* v Brně a

[5] Mrázková, D.; Remeš V. Cesty československé fotografie. Mladá fronta, 1989.s.154

výstavní síň *Fotochema* v Praze, začíná vycházet čtvrtletník *Fotografie* a výstavy umělecké fotografie začínají podporovat a pořádat i oficiální instituce, sdružené pod Ministerstvem kultury. V *SČVU* (*Svaz československých výtvarných umělců* - oficiální organizace, jejímž členem museli být všichni umělci, kteří se svou tvorbou chtěli živit, tedy kteří si zvolili toto „svobodné povolání“ jako zdroj příjmu) vzniká nová kategorie zařazení „fotograf-výtvarník“. Fotografie si postupně získává obrovskou oblibu u mladé generace a posléze i podporu ze státních prostředků v rámci domů pionýrů a mládeže, lidových škol umění a lidové umělecké tvořivosti, což bylo sice původně míněno jako politický tah, ale ve svých důsledcích to rozvoji fotografie nepochybně opravdu pomohlo.



Erich Einhorn, Ráno v pražské tramvaji, 1956



Pavel Dias, Brno, 1956

Zatímco už v šedesátých letech vznikají ve Spojených státech „antibressonovské“ směry v čele s novým předobrazem v „*Američanech*“ Roberta Franka, které vykládají bezprostřední fotografii jinak a už zase vycházejí z její nepravdivosti (*Newyorská škola*), u nás se nic podobného neobjevuje, naopak fotografie humanistická podle Bressona zde pokračuje ve svém vítězném tažení mnoho let, a zakládá u nás pro příští desetiletí i velmi specifický a výrazný směr české dokumentární a sociálně-dokumentární fotografie. Jednou z vyjímek byly například fotografie **Ivo Loose** ze 70.let, kdy vytvářel fotografie do jisté míry podobné Frankovým, ale tento způsob výpovědi nebyl tehdy ještě pro diváky srozumitelný. Obdoba amerického směru street photography nebo *Newyorské školy* k nám vlastně nikdy nedorazila, subjektivní styl dokumentu a snapshot fotografie se u nás rozšířil až o mnoho let později a v poněkud jiné formě.

Vlna československé humanistické fotografie vrcholí koncem 60.let. V roce 1968 v exodu po srpnových událostech odchází z Československa řada autorů, mezi nimi i **Josef Koudelka**, když předtím nafotografuje okupaci Československa spojeneckými vojsky, průběh srpnových událostí a bojů v pražských ulicích, vydaný o mnoho let později knižně pod názvem *Okupace*. Po několik následujících let vytváří na

svých cestách v emigraci cyklus *Exily*, který se stává spolu s jeho raným souborem *Cikáni* z 60.let navždy součástí pokladnice světové fotografie.



Josef Koudelka, Invaze 68, 1968

Od začátku 70. let se prosazuje ve fotografii snaha více problémy života promýšlet, nahlížet je ze všech stran a nastolovat otázky namísto sdělení významu. To v praxi dokumentární fotografie znamenalo práci podle konceptu a tvorbu ve fotografických cyklech, snapshoty se zde objevují nanejvýš jako občasná metoda práce u jednotlivých snímků ze souborů, bez ideového opodstatnění. V 70. letech tedy donedávna nedotknutelná teorie rozhodujícího okamžiku začíná být poněkud vyčpělá a přežitá, a začíná být nahrazována spíše hledáním jiných okamžiků, nerozhodujících, ale jaksi rozfázovaných do děje. To je považováno za autentičtější a sdělnější formu, umožňující hlubší pohled a pravdivější sdělení. Směr je reprezentován hlavně skupinou kolem **Pavla Štechy** na *FAMU* od poloviny 70. let a dalšími autory, např. **Markétou Luskačovou, Ivo Gilem, Jaromírem Čejkou**. Fotografové používají reportážní metody, nezasahují do děje, ale jejich práce je striktně koncipovaná, pracují výhradně v uzavřených cyklech a ve formě fotografických knih. Postupně se tak vyvíjí forma sociálně – psychologického dokumentu, kde je již pro snapshot podstatně víc místa, a

který své cykly tvoří výrazně volněji, šířeji a dlouhodoběji. Ten je zastoupen zejména v díle **Viktora Koláře,** kde se navíc jakoby protíná se starým Bressonovským. Na snímcích jakoby šlo o obojí, o situaci samotných aktérů snímku i o její symbolickou rovinu pro obecný lidský úděl. Jakoby se jednalo o neustálou konfrontaci těchto dvou významů, nastolující nové otázky na smysl a správnost obou alternativ. Podobným způsobem zachycuje reflexi sociálních změn v životě lidí na vesnici **Miroslav Pokorný** a **Jindřich Štreit**, dokumentující dlouhodobě projevy nejjednodušších lidských citů a odhaluje základní lidské hodnoty v obyvatelích vesnice v tvrdých podmínkách života v pohraničí. Další významní autoři, kteří byli činní v 70. letech, jsou **František Dostál, Jan Reich, Iren Stehli, Jiří Všetečka, Jan Lukas, Milan Pitlach, Jaroslav Kučera,** od poloviny 70. let **Vladimír Birgus,** a další. Po pouhých pěti letech v emigraci se rovněž vrací **Viktor Kolář** a pokračuje ve fotografování svého životního tématu, obyvatel Ostravy.



Viktor Kolář, Ve vlaku Frýdek-Ostrava, 1968

V 80. letech v ovzduší pokračující normalizace fotografují dál svá témata **Jindřich Štreit**, který zažívá i šikanování a věznění ze strany režimu za své kritické postoje vyjádřené fotografiemi i občanskými aktivitami, **Dana Kyndrová** své hledání

ironických momentů v socialistické denní realitě, **Karel Cudlín, Jaroslav Kučera** a **Jaroslav Bárta** obdobná témata z prostředí veřejných shromáždění a oficiálních akcí, **Pavel Jasanský** celé spektrum dokumentárních témat**,** od poloviny 80.let **Václav Podestát,** a **Vladimír Birgus** začíná pracovat na svých dokumentárních cyklech v barvě.

A konečně nesmíme zapomenout na významného Čecha, který netvořil doma, ale v emigraci v zahraničí. **Antonín Kratochvíl**, od počátku sedmdesátých let pracuje jako novinářský fotograf v USA, získal mnoho zahraničních ocenění a stal se jením z nejvýznamnějších fotografů současnosti, své projekty včetně portrétní fotografie fotografuje téměř výhradně stylem snapshotů. V emigraci z českých a československých fotografů dále tvořili tímto způsobem také **Vojta Dukát, Pavel Štícha, Jan Lukas, Jiří Erml, Ivan Němec, Jiří Havran, Jozef Ortšnep, František Bartoň, Jindřich Přibík, Ladislav Drezdowicz, Pavol Stacho, Milan Sklenář, Milan Pitlach, Markéta Luskačová, Ivan Kyncl, Ondřej Kubíček, Bohumil Krčil, Jiří Jírů, Jitka Hanzlová, Vlasta Třešňák** a další.



Antonín Kratochvíl, Jean Reno, Portraits, 1997

Vývoj ve světě od 90. let po dnešek – 1990 - 2010

Po roce 1990 není snapshot photography jako fotografický směr nijak výrazně na postupu. Během posledních uplynulých desetiletí po vzniku americké street photograhy nepřinesl vývoj žádnou novou filozofii, a současně se vyprofilovalo mnoho nových směrů, včetně jejích vlastních odnoží, které snapshot photography zastínily. Styl snapshot je využíván v mnoha oblastech fotografie včetně intermediální tvorby, ale samotná snapshot photography stagnuje. Jsou stále autoři, kteří se jí věnují, a jsou i noví, které oslovuje, ale současný svět i svět umění je jiný. Nelpí na ničem, na směrech, na tradicích ani na významech, chce být překvapován a baven spíš než obtěžován otázkami. I spektrum výtvarného umění, a s ním i fotografie, je tak široké, že vymezování žánrů se stává stále obtížnějším a směry menšinovějšími a obtížněji zařaditelnými. Proto máme dnes autory, které můžeme ke snapshot photography zařadit, a vedle nich řadu takových, kde to není jisté.



Martin Parr, Russia, McDonalds in Moscow, 1992

Angličan **Martin Parr**, navazuje na **Tony Ray-Jonese**, fotografuje už od 70. let. Od začátku 80. let pracuje v barvě, inspirován fotografickým stylem Williama Egglestona a Joela Meyerowitze. Používá sarkasmus a ironii, provokuje. Jeho dílo je kontroverzní a velmi rozsáhlé, např. *Cost of Living, 1989, One Day Trip, 1989, Small World, 1995, Common Sense 1999, Think of England, 2000.* Američan **Joel Meyerowitz**, novinářský fotograf a jeden z významných představitelů street photography 60. let, od roku 1962 pracuje v barvě. Pokračuje v pouliční fotografii, a v posledních destiletích je znám spíše kvůli svým žurnalistickým snímkům, např. snímky z útoku na WTC z 11. září 2001. Hispánský Američan **Manuel Rivera-Ortiz**, současný novinářský fotograf, fotografuje série z různých zemí (Kuba, Indie, Bolívie, Keňa, Thajsko), pracuje se snapshoty. Američan **Michael Ackerman**, žijící v Evropě, v Berlíně a člen agentury Vu, pracuje černobíle, dalo by se říci archaickým stylem, kdyby jeho snapshoty nebyly tak expresivní až brutální, nabité energií. Jeho styl je jedinečný i v dnešním měřítku, vytvořil série *New York, 1999, End Time City, 1999, Smoke 2000, Fiction, 2001, Poland, 1999-2007, 2007.* Australan **Trent Parke** používá kromě černobílého i barevný snapshot s využíváním ostrých světel a stínů v silně barevně saturovaných snímcích se zvláštní světelnou atmosférou.



Trent Parke, White Man, 2001

Pro kontrast uvedu i autora pracujícího jinak – Američan **Philip Lorca diCorcia** už od 80. let své barevné a perfektně nasvícené pouliční scény inscenuje. Přibližuje se tak estetice snapshotů, snaží se je napodobit nebo dokonce předstihnout, používá rozsáhlé komparsy a mobilní světelný park (série *Hollywood 1990-1992, Heads, Thousand, 2007*). Podobnou metodou pracuje Rakušan **Erwin Wurm**, ale své výjevy komponuje poněkud zběsileji, má tendenci šokovat a vizuálně se přibližuje konceptuálním instalacím.



Philip-Lorca DiCorcia, Havana, 1999

I v Českých zemích působí dnes řada výrazných autorů moderního i klasického stylu subjektivního a humanistického dokumentu, který pracuje se snapshoty. Jsou to především **Jindřich Štreit** nebo dvojice **Dvořáková-Fischer** v klasickém dokumentu a **Vladimír Birgus** a **Václav Podestát** v ryze subjektivním dokumentu. Václav Podestát od roku 2006 fotografuje i v barvě a pokračuje ve svém cyklu *Lidé*. Dále je to **Evžen Sobek** v černobílém expresivněji a subjektivněji laděném subjektivním dokumentu, a v jeho klasické formě pokračující **Daniel Šperl** a **Karel Cudlín**, který také v poslední době do své tvorby nepravidelně zavádí barvu.

Kapitola IV. - Metody práce

Metody práce fotografů snapshot photography se často, i když ne vždy, značně lišily od běžného způsobu fotografování a vyžadovaly i některé speciální dovednosti a návyky. Protože jsou tyto metody neobvyklé a tím zajímavé, věnujme jim samostatnou kapitolu.

Vyjdeme-li z požadavku snapshot photography „vidět a nebýt viděn“, aby nebylo zasahováno do děje, je jasné, že fotograf mimo jiné:

- Nesmí rušit děj manipulací s kamerou, ostřením, bleskem, hlukem, ani svým vlastním pohybem.
- Musí být, on i jeho kamera, připraven k záběru ve zlomku sekundy, víceméně okamžitě. S tím souvisí i technický požadavek na minimální zpoždění závěrky kamery po stisku spouště.
- Kamera nesmí rušit a rozptylovat ani jeho samého např.nutností ovládat její nastavení. Je jen nástrojem k záznamu myšlenky, jejíž samotný vznik i vidění se musí odehrát v oku a hlavě fotografa.
- Fotograf musí věnovat velké množství času (v době filmové fotografie i materiálu) zdánlivě neproduktivní činnosti, tj. pozorování, pohybu v prostředí, kde obraz či děj očekává. Na to musí být připraven a mít svou vlastní filozofii a metodu, jak se správné situace a rozhodujícího okamžiku dočkat.
- Zcela zásadní je předpoklad schopností samotného fotografa, zejména schopnost empatie, schopnost vcítit se do děje, vnímat atmosféru a dění kolem sebe, schopnost předvídat, zkušenost, intuice. Mnoho z toho se dá nacvičit.

Co se týká ovládání a manipulace s kamerou a jejího držení, bylo a je jistě mnoho autorů, kteří fotoaparát obsluhovali běžným způsobem, na druhou stranu je známa celá řada triků a návyků profesionálů, jak se těmto potřebám snažili přiblížit. Některé z metod se staly až kultovními, přestože rozhodně nejsou samospasitelnou zárukou výsledků. Naopak, mnoho z nich je ve svých účincích protichůdných, a proto vždy záleželo na umu a schopnostech fotografa, s jakou rutinou se s nimi vypořádal a jak je dokázal sladit ve svém vlastním stylu práce. Vyjmenujme si některé metody:

Fotografování v „available light“, v přirozeném světle. Až na vyjímky (v počátcích např.Weegee, později např. Mark Cohen) pracovali snapshot fotografové bez použití blesku. Proto bylo nutné (v době snímání na film) používat buď filmy vyšších citlivostí, což s sebou nese riziko horší obrazové kvality, nehledě k tomu, že zvýšení citlivosti

není nijak zásadní v případě zhoršených světelných podmínek (obvykle film max. ISO 400, popř. převolávaný na ISO800), anebo používat u kamer jako je Leica řady M či Konica Hexar delší expoziční časy. Tyto kamery umožňují udržet z ruky neobvykle dlouhé expozice, až několikrát delší (o 3-4 EV) než běžné zrcadlovky. Nevýhodou může být vznik pohybové neostrosti v případě, že ji obrazový záměr nevyžaduje. Rovněž vysoká světelnost objektivů těchto kamer (2.0, 1.4, 1.2, 1.0) při zachování výborné kresby může být využita pro kompenzaci nižší hladiny osvětlení, ve snapshot fotografii ale nebyla tato cesta příliš často využívaná, protože snížená hloubka ostrosti spojená s obtížně realizovatelným přesným zaostřením při nízkých clonových číslech většinou omezuje způsob tvorby obrazu technikou snapshot.

Ovládání a držení kamery jsou velmi různorodé a byly asi nejvýraznější osobní odlišností v práci každého snapshot fotografa. Málokdy byla fotografie snímána s držením kamery, měřením expozice a zaostřováním na fotografovaný objekt běžným způsobem v úrovni oka. Je známo několik hlavních metod. Jednou z nich je fotografování bez pohledu do hledáčku. Fotograf pozoroval dění před sebou vlastníma očima a nepotřeboval tedy pohled přes hledáček, pokud se naučil kameru zaměřovat intuitivně ve směru svého pohledu. Navíc tím neztrácel ani na okamžik periferní vidění, čehož by nedosáhl, kdyby pozoroval obraz jedním okem a skrz hledáček. Při této metodě měl fotograf kameru obvykle zavěšenou na krku, držel ji jednou nebo oběma rukama na napnutém nákrčním popruhu a návykem vypěstovaným citem ji intuitivně zaměřoval na motiv, bez toho, aby se musel dívat do hledáčku nebo vůbec na kameru. Návyk je obvykle možné vypěstovat nejlépe a nejpřesněji pro jednu ohniskovou vzdálenost objektivu, nejlépe pro širokoúhlý 24, 28 nebo 35 mm. Dá se říci, že vypěstovat si tento návyk je pro použitý objektiv 28mm a kratší je poměrně snadné, pro 35mm velmi dobře možné a pro 50mm obtížnější, ale ještě možné. Pro delší ohniskové vzdálenosti není už metoda přesná a příliš v praxi pouřitelná. Je ovšem třeba znovu zdůraznit, že fotografové se neučili takto ovládat kameru pro celou sadu objektivů, nýbrž obvykle jen pro jeden, který si maximálně zažili, tak, aby se stal bez nutnosti přemýšlet jejich „třetím okem“, nástrojem, který splní druhou podmínku pro snapshot photography, tedy že je nijak neobtěžuje a používají ho zcela automaticky, podvědomě, aniž by museli na cokoli, co se týká kamery, v okamžiku fotografování myslet. Metoda měla hned tři výhody - fotograf mohl fotografovat zcela nepozorovaně, reakční doba, tedy připravenost k záběru byla takřka okamžitá a kamera byla poměrně pevně fixována

proti roztřesení expozice napnutím nákrčního popruhu popř. i přitlačením rutinním pohybem k tělu fotografa. Zmíním zde ještě jednu technickou pomůcku, zrcadlový, hranolový nebo reflexní hledáček, který byl buď v některých kamerách vestavěný (např. *Yashica T3*), nebo ho výrobci nabízeli jako příslušenství k nasazení do bleskové patice (např. *Leica M*), umožňující komponovat záběr pohledem shora, podobně jako u starých dvouokých zrcadlovek, a tedy s fotoaparátem na řemenu ve výši pasu nebo hrudníku. Příliš se neujaly, protože obraz v nich byl velmi malý a snaha o komponování obrazu touto metodou spíše zdržovala. Ne všichni však fotografovali takto. Např. jiný mistr pouliční fotografie Garry Winogrand pracoval s fotoaparátem u oka a velkou fotobrašnou na rameni, tedy jakoby nic neskrýval. Ovšem okamžik, kdy stiskl spoušť, by dokázal postřehnout jen velmi zkušený pozorovatel – Winogrand s kamerou neustále jaksi nervózně poškubával, otáčel s ní a jakoby nastavoval ovládací prvky, mezitím ovšem nepozorovaně nejen tiskl opakovaně spoušť, ale dokázal i posouvat film převíjecí páčkou (používal po celý život *Leicu M4*), aniž by objekt vůbec postřehl, že byl už několikrát vyfotografován. Jiným způsobem je jen krátké přiložení předostřené kamery k oku a mžikový stisk spouště, které nepůsobí dojmem fotografa komponujícího záběr (používal např. Henri Cartier Bresson nebo Karel Cudlín), vše na kameře muselo být nastaveno předem.

Měření a nastavení expozice. S výše popsaným držením kamery úzce souvisí způsob ovládání nastavovacích prvků. Fotograf musí, i když na to nemá čas nebo kameru vůbec nepřikládá k oku a nevidí na nastavovací prvky, dokázat nějakým způsobem ovládat minimálně parametry nastavení tvořené hodnotou clony (a tím ovlivnit hloubku ostrosti), správné expozice (i v případě dobře fungující automatiky musí někdy ovládat korekce či přepínat na bodové měření) a zaostření (v souladu s obrazovým záměrem). To je nesnadný úkol a řešil se opět několika způsoby. Základní myšlenka vycházela z jednoduché úvahy, vracející se někam k počátkům fotografie, kdy se mnoho nastavení provádělo manuálně, totiž že není nutné všechno stále měřit a nastavovat, pokud si stanovíme předem několik „pracovních bodů“ kamery, na které ji předem nastavíme a kterým budeme naopak přizpůsobovat samotné fotografování. Pak stačí hlídat si okolní podmínky a popřípadě přepínat mezi těmito nastaveními, nic dalšího neměřit a nastavovat jen minimum prvků. V případě měření expozice to znamenalo například toto: při ustáleném počasí ve dne jsou světelné podmínky relativně stálé a rozdíly v expozičním osvětlení tvoří pouze sluncem osvětlená nebo zastíněná

místa, popř.pokud je slunce za mraky, i tento rozdíl odpadá. V případě oblačnosti pak přibude ještě změna světelných podmínek v důsledku pohybu mraků a zastiňování slunce. Je jasné, že všechny tyto světelné poměry lze vyjádřit maximálně cca dvěma až čtyřmi expozičními variantami, které lze změřit předem, např. při zahájení fotografování a pak zjišťovat pouhým pohledem kolem sebe jejich změny. Fotograf tedy vnímá své okolí a přepíná manuálně nastavení expozice mezi těmito několika variantami, bez dalších měření nebo použití automatiky. Občas, po několika hodinách nebo změně počasí, zopakuje měření variant. Mnoho fotografů i v pozdějších dobách, kdy už automatické měření expozice v kamerách fungovalo spolehlivě, pokračovalo v používání této metody. Měření je v podstatě obdobou metod založených na měření dopadajícího světla, kdy je osvětlení považováno za stálé a nezávisí na odrazivosti fotografovaných objektů, se kterou musí naopak počítat všechny systémy měření expozice moderních fotoaparátů a používat kvůli ní různé způsoby korekce naměřených hodnot, včetně manuálních. Stanovení expozice touto metodou variant není sice zcela přesné, ale zvláště v dobách černobílých emulzí byla odchylka od správné expozice v toleranci expozičního rozsahu filmových materiálů a nezpůsobovala v praxi žádné potíže. Použití expoziční automatiky je také možné, ale je třeba dobře znát kameru a vědět, jak její měření pracuje, aby bylo možné odhadnout, kdy vykáže chybný výsledek a je třeba zařadit korekci. Situace se později trochu zkomplikovala rozšířením digitálního záznamu, protože čipy digitálních fotoaparátů stále ještě nedosáhly, hlavně v parametru expozičního rozsahu, hodnot obvyklých u černobílého filmu. Stanovení správné expozice je u nich tedy mnohem kritičtější, nehledě k dalším nectnostem digitálních čipů, kterým je právě zobrazení na hranicích expozičního rozsahu (v podexpozici vysoký šum, v přeexpozici náhlá ztráta kresby), které ve filmové fotografii neexistovaly a které mohou zhoršit kvalitu obrazu. Tento poslední digitální problém není pravděpodobně pro snapshot fotografii až tak zásadní, mj. protože z několika příčin, které zmíním dále, není zatím právě v této oblasti fotografie konečné vítězství digitální fotografie úplně jasné a dokonané, a to zejména u autorů pracujících černobíle. Příčin je několik, jednou z nich je stále absence optimálního nástroje – kamery, kdy z nemnoha typů pro tuto oblast vhodných má každý z nich stále některou z celé řady chyb nebo nevýhod, počínaje malými čipy, nízkým expozičním rozsahem, přes zpoždění expozice, malou výdrž akumulátoru, pomalé zaostřování či ukládání snímků, ne zcela vyhovující zobrazovací vlastnosti, nízkou světelnost nebo nevýměnné

objektivy, což jsou vše vlastnosti pro snapshot fotografii důležité. Dalším důvodem je prozatím přetrvávající praxe v oblasti obchodu s uměleckou fotografií, kdy galeristé pro tento druh fotografie přijímají dosud raději zvětšeniny na barytové podložce než inkjetové printy, což je pochopitelně pro datový soubor z digitálního fotoaparátu komplikace. I když je již řešitelná osvitem laserem z digitálních dat na fotopapír, přece jen tato technologie není zcela běžná (to samozřejmě neplatí pro barevnou fotografii). Navíc můžeme v současné době pozorovat jistý útlum tohoto druhu fotografie, nebo snad jeho pokusy ubírat se jinými směry.

Zaostřování. Zde bylo opět využíváno návratu k manuálním postupům ze začátku fotografie. Moderní kamery sice již poměrně dlouho disponují spolehlivými systémy automatického zaostřování, problémem ale je, na co vlastně aktuálně zaostří. To musí rozhodnout fotograf, a když nechce s kamerou komunikovat, je to těžké zajistit. Proto, stejně jako dříve, je možné použít metodu předostření na určitou vzdálenost, která hloubkou ostrosti pokryje typické fotografovy potřeby („zónové zaostřování“), nebo mít v záloze dvě takové varianty a být připraven je měnit, nebo také zaostření na hyperfokální vzdálenost (to je takové nastavení vzdálenosti, které při dané cloně zajistí ostrou kresbu od určité předmětové vzdálenosti až do nekonečna), nebo kombinaci obojího. Fotograf má tedy opět typicky dvě, nebo často v mnoha případech jen jednu obvyklou vzdálenost, na kterou fotografuje své motivy. Obvyklé nastavení ve snapshot fotografii pro ohniskovou vzdálenost objektivu 35mm bylo 2 nebo 2,2 m a bylo třeba počítat s hloubkou ostrosti při dvou rozdílných od sebe vzdálenějších clonových číslech, které fotograf střídal podle potřeby. Dobře to korespondovalo i se stylem práce – fotografoval-li fotograf stále stejné prostředí stejným ohniskem, nemohla se ani předmětová vzdálenost příliš měnit, protože by se mu změnila velikost objektů v obrazovém poli, a to nebylo pro tuto fotografii většinou třeba. A když ano, využil osvědčeného principu několika nastavení, na které si zvykl a mohl je manuálně a stále stejně podle uvážení měnit. Prakticky nikdy nepotřeboval zaostřovat na jakýkoli objekt v obrazovém poli a nastavoval vlastně vždy jen rozsah hloubky ostré kresby, přičemž jeho zkušenost, odhad a návyky mu zaručovaly, že bjekt se v nich bude nacházet. Pro výpočty těchto vzdáleností sloužily tabulky hloubky ostrosti, značky s údaji o hloubce ostrosti na zaostřovacích stupnicích pevných objektivů, pevné značky pro pozici „snapshot“ na zaostřovacích prstencích některých z nich, ostřící páčky vyčnívající ze zaostřovacích prstenců objektivů (Leica, Voigtländer), umožňující poslepu nastavit jen

hmatem a návykem téměř přesnou zaostřenou vzdálenost, později i číselné přesné digitální ukazatele nastavené zaostřené vzdálenosti (Contax), nebo elektronické stupnice na digitálních kamerách (Sigma).

Tím se dostáváme k pohybu fotografa na scéně. Fotograf, který měl kameru předostřenou na určitou vzdálenost, musel z této vzdálenosti i fotografovat. Proto by jeho pohyb po scéně neměl žádný smysl, a omezoval se tedy na volbu vhodného úhlu záběru/pohledu. Bylo především důležité, aby měl svou kameru „v oku“, aby měl sám stejný pohled jako objektiv kamery.

Hlučnost fotoaparátu mohl fotograf sám těžko ovlivnit. Používány byly přednostně velmi tiché kamery, tedy pokud možno nikoli zrcadlovky, kde náraz zrcadla vydává neodstranitelný hluk při expozici, ale dříve dálkoměrné či automatické fotoaparáty s průhledovým hledáčkem, často s centrální závěrkou, která dále snižuje hluk způsobovaných pohybem lamel závěrky. Posuv filmu byl požadován buď manuální, nebo pokud byl elektrický, pak musel být tichý. U digitálních fotoaparátů bez pohyblivého zrcadla je produkovaný hluk většinou velmi malý a tedy vyhovující.

Minimální zpoždění závěrky fotoaparátu po stisku spouště bylo velmi důležitým požadavkem. Nebyl-li splněn, nedal se prakticky vystihnout s potřebnou přesností správný okamžik záběru. Je to opět vlastnost kamery a více si o něm řekneme v kapitole o technice. Většinou vyžaduje takovou konstrukci kamery, kde mezi stiskem spouště a otevřením závěrky neprobíhají žádné mechanické ani elektronické procesy kromě uvolnění lamel závěrky k jejímu otevření.

Spolehlivost, mechanická odolnost, vítaná byla často schopnost kamery pracovat bez baterie, robustní konstrukce, nejlepší materiály, dlouhá životnost. Fotografové nechtěli svou kameru měnit, protože zvyknout si na ni dokonale trvalo mnoho let. Ale i levné kamery, často plastové a o to nenápadnější se stávaly oblíbeným nástrojem některých fotografů, pokud měly dostatečně kvalitní objektivy.

Osobní schopnosti fotografa. Jsou v podstatě hlavním předpokladem a opět se setkáváme s více způsoby jejic aplikace podle způsobu práce. Tato mnohotvárnost je daná mj. tím, že fotografové tohoto žánru pracovali většinou podle svých vlastních originálních receptů a své metody práce si vyvinuli a navykli používat sami, během své praxe a dlouhé doby cvičení. Tak například, vyjdeme – li z učení Henri Cartier-Bressona, ten podle svých výkladů často pracoval tak, že při toulkách v plenéru nejprve zaznamenal nějaké osoby či výjev, které podle jeho intuice dávaly naději na neobvyklý

či zajímavý vývoj. Za tímto „modelem“ pak dlouhé hodiny chodil a vyčkával na svůj rozhodující okamžik. Jiní fotografové měli například své stálé teritorium, které perfektně znali - jak jeho topologii, tak i atmosféru - a kde pravidelně „lovili“ své situace (Winogrand). Při práci v cizím prostředí, na cestách, šlo hlavně o umění pozorovat, nerušit a vcítit se do místního „genia loci“, kde se pak začaly věci samy odehrávat a mohly být zaznamenány (Frank). Další zajímavý způsob uváděl například český fotograf Viktor Kolář, při němž údajně mnoho situací a dějů jen prožil nebo viděl, ale nepodařilo se mu je zachytit. Následně pak po dlouhou dobu, i několik let, chodil s jejich obrazem v hlavě a čekal, až je na svých fotografických toulkách znovu potká a tentokrát vyfotografuje. Jiní fotografují/vyhledávají scény a obrazy všude kolem sebe, fotografie nemusí mít vždy nezbytně živé herce, a přitom se situace samy vyvíjejí a nabízejí (Gibson). Fotografování se odehrává na tzv. pozorovacích vycházkách.

Kapitola V. - Filozofie, úvahy, diskuse

„Co je tedy momentka? Průlom mezi dvě kategorie obrazů: malbu a fotografii. Malba, která je vytvořena rukou malíře, a fotografie, která vzniká sama od sebe mechanicky a chemicky působením světla. První je částí jedinečného díla, druhá kvůli své reprodukovatelnosti nečerpá svou hodnotu z vlastní jedinečnosti, ale z jedinečného okamžiku, jehož stopu uchovala." (Jean-Noël Jeanneney, generální ředitel Bibliothéque nationale de France [6])

Z této definice by nepřímo vyplývalo, že statická fotografie není jedinečným dílem, protože vzniká sama od sebe a sama o sobě není tedy tvůrčí. Tvůrčí vklad umělce se u ní skládá pouze z tvorby samotné scény a z nastavení fotoaparátu. Je vidět, že se nelze příliš divit letitým sporům o to, zda samotná fotografie je či není uměním.

[*Naopak ale tato definice odpovídá na otázku, zda je tvůrčí fotografie typu snapshot. Odpovídá kladně, protože tvůrčím vkladem umělce je u ní volba okamžiku expozice, což je v případě živého děje vždy okamžik jedinečný.]*

Pravdivá – nepravdivá fotografie

Snapshot fotografie v angličtině znamená fotografii v pohybu, jakoby střelenou bez přípravy, za pochodu, z bezprostředního impulsu. Dalo by se dodat „bez přemýšlení"… ano, u velké části to platí, u další vůbec ne a u třetí je takovýto „look" záměrem. Protože jedno souvisí s druhým, tento „look" je nezaměnitelný a na vycizelovaných fotografiích výtvarné fotografie prostě chyběl, bylo zákonité, že se snapshot v určitém okamžiku vývoje fotografie vyprofiloval i jako samostatný směr. A protože je emotivně velmi interesantní, velmi dobře vnímatelný a je v určitém smyslu „osvobozující" pro diváka i tvůrce, stal se z něj brzy po vzniku technických předpokladů, které ho umožňovaly, hit. Nejdříve Ameriky, pak celého světa.

[*Snapshot je přitažlivý, protože je opravdu ze života, on je to, co žijeme, a je to z něho cítit – nikdo o tom nepochybuje. Narozdíl od malířství, a narozdíl od inscenované fotografie.]*

[6] Fondation Henri Cartier-Bresson. Wer sind Sie, Henri Cartier-Bresson? Das Lebenswerk in 602 Bildern. München: Schirmer/Mosel 2003.s.12

Na počátku tedy byli amatéři. Lidé, kteří si najednou mohli dělat obrázky, své rodiny, svého okolí, blízkých krajin ve kterých žili, své kočky i sousedova psa. To bylo nové a úžasné ve svém principu jakési filozofie prazákladu, zvěčnění, a zároveň úžasné protože ohromně zábavné. Cenu, kterou to stálo, si zakrátko mohli dovolit opravdu všichni, a vrhli se do toho s chutí a vervou. Pro následné generace jsou tyto fotografie z filozofického a sociologického hlediska cenným studijním materiálem ([7]). Ale nejde jen o to, styl těchto fotografií je nějakým latentním způsobem a ve velmi širokém smyslu jednotný, charakteristický. Proč tomu tak je? Může to být tím, že prostě amatér neznalý fotografických pravidel dělá v průměru podobné chyby, v průměru fotografuje podobné motivy podobným způsobem a v průměru vnímá i komponuje v hledáčku své obrazy podobně jako ostatní.

[*Může nás ale napadnout, že to tak jednoduché nemusí být. Další z možností je, že tato jednota a charakteristická atmosféra snímků pochází nějak z opravdové, syrové bezprostřednosti procesu vzniku. Takové, s jakou pracuje fotografující laik, protože mu o nic nejde. Rozdíl v obraze mezi touto laickou a na druhé straně kultivovanou fotografií poučeného autora pak může být patrný, i když se profesionál snaží fotografovat živou a bezprostřední fotografii, asi jako u herce, který má při představení trému. Jeho vědomosti ho svazují, ukládají mu povinnosti a spontaneitu amatéra mu prostě nedovolí prožít.*]

Touha po pravdě

Ale co tedy dál. Proč by vlastně tahle živá část fotografie, která ukazovala svět především nezkresleně a pravdivě, tak jak ho každý z nás vidí denně kolem sebe, měla zůstat u amatérů, proč by se měla skrývat v domácích albech? Copak bylo žádoucí, chtěné diváky nebo autory, aby výtvarná fotografie předkládala stále jen obrazy dokonalé, stejně jako novinářská či reportážní aby ukazovala chiméry, šablony, takové jaké by si je někdo přál a ne jaké opravdu jsou? Proč nejít touto cestou dál a nepodívat se opravdovému životu do tváře i v profesionální a umělecké fotografii? A to se také stalo. Bylo mnoho těch, kteří se o to snažili z vlastního nutkání, z vlastní „filozofie“ nebo vlastního pocitu, že to tak musí být, jinak nemá fotografie cenu. Protože záznam

[7] Greenoug, S.; Waggoner, D.; Kennel, S; Witkoeski, M.S. The Art of the American Snapshot 1888-1978. Washington: National Gallery of Art in assotiation with Princeton University Press 2007

musí být záznamem skutečnosti. Bylo také mnoho takových, kteří to cítili ve své profesi, fotografové – žurnalisté. Ti všichni se o to pokoušeli, každý podle svých možností, jako průkopníci-fotografové, solitéři, teoretici. Když se znali navzájem, dodávali si sílu k další cestě. Nebylo to snadné, cesta byla neznámá, a nikdo z nich nevěděl, zda někam vede, ale byli vedeni svým pocitem.

[*Tu pravdivost v zobrazení hledali proto, že v něm stále nebyla. Věděli už, že existuje, protože byla všude v amatérských snímcích a všichni už ji znali, ale ve vážné a profesionální tvorbě se jí nedostávalo. Po staletích malířství, které ztvárňovalo svět krásně i ošklivě, ale nikdy ne pravdivě, a po desítkách let vývoje fotografie, která ze své chemické podstaty naopak neuměla nic jiného než zobrazovat reálně, se paradoxně pravdivého zobrazení ve fotografii stále nedostávalo*.]

Byly i slepé uličky. Žánrová fotografie, fenomén počátku třicátých let s masovým nástupem fotograficky ilustrovaných časopisů. Byly zpočátku snáze stravitelné pro diváka zvyklého na učesané aranžované fotografie minulých let. Zobrazovala sice život v pohybu, ale vybírala si z jeho palety jen to, co chtěla vidět. To pěkné, radostné a bez hlubšího významu, co vypadalo tak, jak to sama chtěla vidět. To přispívalo ke „stravitelnosti" obrázku a bylo nekonfliktní. Nesmíme zapomínat na zájmy, které často poháněly vydavatele těchto médií, a které do určité míry vždy determinovaly obsah, styl i formu žádaných a zveřejňovaných snímků. Byl to především zisk, v té době už převážně z reklamy, a v opozičních levicových periodikách ideologie a propaganda.

[*V této počáteční etapě se snaží žánrová fotografie být živá a opravdová, ale je to jako v pionýrské organizaci. Organizované veselí nebývá spontánní, lidé se sice smějí, ale pozorný přemýšlivý pozorovatel vidí jen Potěmkinovu vesnici a nic za ní ...a tak už věděli, že to stále není ono. Ale co je tedy ono? Chceme pravdu, ale s významem, chceme spontánní obrázek, ale s výtvarnými prvky, jenže jak toho dosáhnout? Copak může opravdu skutečný život zachytit jen amatérský záběr, copak tu atmosféru opravdovosti, která je tak jasně cítit, může mít jen neumělý, bezvýznamný záběr? Chceme amatérský výtvor, k nerozeznání od profesionálního, jen nesmí být profesionální, protože bychom poznali, že není amatérský? Ne. Chceme přece*

profesionální výtvor, k nerozeznání od amatérského, jen nesmí být amatérský, abychom nepoznali, že není profesionální. Těžký úkol, jen co je pravda.]

A tak po prvním období, po které si tito průkopníci brousili vtip, zdárně se vyučili řemeslu a zvykli si mistrovsky ovládat své nástroje, přichází první institucionalizace jejich práce, náznaky teorie a filozofie, a poté i veřejné uznání a vstup do sféry prestižní výtvarné fotografie a jejích center.

Co je to pravda

Co to tedy bylo – pravdivá fotografie? Vztah zachyceného obrazu ke skutečnosti a k časovému okamžiku. Zachytit skutečnost fotografie uměla, ale bylo tu omezení. Neuměla zachytit celou scénu, uměla jen výřezy, dané obrazovým úhlem objektivu. Záleželo tedy, které prvky, v jaké skladbě a v jakých vzájemných vztazích se do obrazu dostanou. Nikdy se tam nedostaly všechny, tedy nikdy nebyla fotografie stejná jako skutečnost. Když půjdeme dále, k časovému okamžiku, jsme hned u druhého omezení. Časový okamžik zachytit také uměla, ale jen jeden, vybraný z celého sledu okamžiků tvořících děj. A zde opět záleželo na tom, který okamžik bude na snímku zachycen. Pokud jsou tato dvě omezení příčinou nepravdivosti fotografie, zdálo by se, že pravdivá může být jen statická fotografie, kde je prvky možné do obrazu zakomponovat a okamžik je daný scénou, která se nepohybuje.

Nebo je tu i jiná možnost. Scénu i okamžik můžeme zvolit tak, aby vytvořily stejný obraz, jaký si skládáme v oku, a obraz bude pravdivý. Pravdivostí zde přece nerozumíme objektivní jev, ale jen obraz skutečnosti, který vidíme okem, o to je to jednodušší. Obrazový úhel zobrazení lidského oka přibližně odpovídá objektivu pro malý formát 42 mm. Časový okamžik snímá oko s obnovovací frekvencí kolem 5 snímků za sekundu, způsobenou setrvačností světlocitlivých receptorů. Obraz pohybujícího se objektu se tedy v oku skládá z jednotlivých dílčích obrazů dané frekvence, při zvýšení počtu snímků se oku jeví jako spojitý obraz, který je tvořen dominantními snímky, tedy těmi které množstevně převažují. Pokud se nějaká změna v obrazu odehraje v kratším okamžiku, oko ji neregistruje, nebo ji zprůměruje s ostatními snímky, tedy změnu alikvótně zmenší. Naproti tomu kamera pracuje s expozičními dobami řádově kratšími, okamžik, který vybere z děje, je zlomek, který my vůbec neznáme, neumíme ho vidět. Ale to současně znamená, že by mělo stačit

zachytit ten konkrétní obraz, a ne jiný, který v oku dominuje a tvoří spojitý obraz, a problém bude vyřešen. Fotografie bude pravdivá a bude zcela odpovídat skutečnosti. Zní to asi příliš komplikovaně, a hlavně, nikdo asi nevěděl, jak to zařídit.

[*Pravda je tedy snad někde mezi tím. Ideální by například byl tento průběh: po pečlivé formulaci tvůrčího záměru a přípravě snímku autor přistupuje ke kameře, vtom se přižene bouře, ve které z obavy ze zničení připraveného záběru a zařízení autor v hektické panice stiskne spoušť, čímž se mu podaří do záběru dostat potřebnou spontaneitu. Vzniká snapshot, impulzivní fotografie, která zároveň obsahuje i autorův tvůrčí záměr a sdělení. Tak to samozřejmě nejde.*]

Fotografie podle Henri Cartier-Bressona

„Někteří fotografové … jen hromadí fakta. Fakta samotná nejsou zajímavá. Zajímavé je hledisko, z něhož se k nim přistupuje.“ (Henri Cartier-Bresson, 50. léta 20. století [8])

Henri Cartier Bresson formuluje své teze v knize „The Decisive moment“, vydané v roce 1952:

„*Ze všech výrazových prostředků je fotografie jediná, která dokáže zachytit určitý okamžik a uchovat věci, které navždy zmizely a nelze je vrátit. Je to chvíle rozvíjející se události, která věrně podává výklad scény. Reportáž je postupná činnost hlavy, oka a srdce, aby byl vyjádřen problém, zpřesněna událost nebo dojem. Každá událost je tak rozmanitá, že se kolem ní otáčíme tak, jak se vyvíjí. Hledáme její řešení... Nalezení takového „řešení" může trvat pár vteřin, ale také hodiny až dny. Neexistuje recept, jak být připravený. Člověk si musí vybírat z toho, co nabízí skutečnost. I když udělá fotograf nejsilnější snímek, stále fotografuje dál, protože nemůže předvídat, jak se bude situace vyvíjet. Ze všech výrazových prostředků je fotografie jediná, která dokáže zachytit určitý okamžik. Když se v dané chvíli nepodaří jej zachytit, ztratí se navždy.*“ (Henri Cartier-Bresson [9])

„*Pro mě je fotografie okamžitým poznáním; ve zlomku vteřiny mi musí být jasný význam události a zároveň pevná výstavba opticky prožitých tvarů, které tuto událost vyjadřují. Neboť během našeho života objevujeme nejen sami sebe, nýbrž i svět kolem nás; ten nás ztvárňuje, my však na něj také můžeme působit. Mezi těmito dvěma světy, vnějším a*

[8] Mrázková, D.; Remeš, V. Cesty Československé fotografie. Praha: Mladá fronta 1989.s.176

[9] Fárová, A. Henri Cartier-Bresson. Fotografie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.s.7

vnitřním, které tvoří v neustálém střetávání jen jediný, musí nastat rovnováha. Tento svět musíme sdělovat. Avšak toto se vztahuje pouze k obsahu záběru a já považuji obsah za neodlučitelný od formy; formou rozumím pevnou výtvarnou výstavbu, která jediná může konkretizovat a tlumočit naše názory a emoce. Ve fotografii může tato optická výstavba odpovídat jedině spontánnímu plasticko - rytmickému vyjádření." (Henri Cartier-Bresson [10])

Podstatu každého děje a jeho vysvětlení spolu s optimálním rozložením obrazových prvků, které podají tu nejjasnější a nejúčinnější zprávu o události vidí tedy Bresson v jednom jediném okamžiku, kde se všechny tyto nitky, významové i obrazové, v reálu setkají, a který je nutné zachytit, protože se už nebude opakovat. Málokdy je tento okamžik totožný s vyvrcholením děje, a proto je těžké ho vystihnout, ale je třeba se o to snažit. To byla sama o sobě revoluční myšlenka, která mnohé vysvětlovala a slibovala fotografům i divákům. Byla by ale zřejmě těžko stravitelným a odvážným tvrzením za jiné situace, kdyby ji nedokázal podpořit silným argumentem, kterým byly jeho vlastní fotografie. Bresson zřejmě podvědomě našel tu chybějící spojnici mezi snapshotem z ulice a tvůrčí uměleckou výpovědí, autorským vkladem do uměleckého díla. Linie v jeho fotografiích byla jasná a jeho rukopis nezaměnitelný, stejně jako jejich nevyvratitelná působivost a neuvěřitelný vnitřní soulad. Mnoho jeho souputníků i následovníků prochodilo tisíce kilometrů po cestách celého světa při hledání okamžiků, které říkají vše, aby je zachytili a předali dál.

[*Bylo ale vůbec čekání na rozhodující okamžik fotografováním stylem snapshot? Bylo to věrohodné, byly to snapshoty z ulice, nebo šlo o promyšlenou fotografii, respektující výtvarný účin s kulminací potkaného děje? Vypadá to, jakoby o snapshoty nešlo. Bresson čekal, sledoval, tiskl spoušť, ale snapshot je fotografie impulzivní, bez přípravy, za pochodu. Ale copak to není totéž? Bresson sledoval děj, a když mu jeho vnitřní instinkt poslal impuls, stiskl spoušť. Nemohl fotografii promýšlet, protože nevěděl dopředu, co se stane, jak se děj vyvine. Musel to být jen instinkt, vybuzený na maximum senzibilizací a soustředěním, který dal impuls ke snapshotu okamžiku, který přišel sám, nepředvídaně, i když očekáván. Jak už Bresson jednou řekl: I když udělá*

[10] Fárová Anna, Henri Cartier-Bresson. Fotografie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.s.12

fotograf nejsilnější snímek, stále fotografuje dál, protože nemůže předvídat, jak se bude situace vyvíjet…]

Rozhodující okamžiky se odehrávají v naší přítomnosti i bez ní. Každou minutu se jich odehraje nepřeberné množství. Ze snapshot photography se stal trénink v mistrovství tyto okamžiky rozpoznat, nebo lépe řečeno je předvídat a v přesném okamžiku jejich vyvrcholení je vyfotografovat. Ani dříve ani později. Protože podle učení Henri Cartier-Bressona rozhodující okamžik je jen jeden a už nikdy se nebude opakovat.

„Ten „okamžik" je otázka soustředění. Je třeba se soustředit, myslet, dívat se, a to je všechno…“ (Henri Cartier-Bresson [11])

Fotografie podle Roberta Franka

„Sdělení jde jen skrze mě, prochází mnou k divákovi. Když ho divák najde sám, mohu ustoupit stranou a on ho uvidí i sám a nepotřebuje mě.“ (Joel Meyerowitz [12])

Robert Frank, kniha The Americans, další přelom ve fotografii. Podle Franka je kniha o sociálních vztazích:

„Když jsem tu knihu dělal, neměl jsem žádný kontakt s těmi lidmi, které jsem fotografoval. Mnozí nevěděli, že je fotografuji, byl jsem jen divák pro několik vteřin, zajímal mě třeba obličej nějaké ženy, a když vykřikla wow!, protože mě objevila, utekl jsem pryč.“

„Nevím nikdy, co budou lidé dělat, očekávám vždycky něco, co je jiné než co by bylo obvyklé, a pak často přijde opak toho, co je obvyklé, to je možná jedna z velkých vlastností fotografie, nebo mojí fotografie, že to obyčejné působí velmi exoticky.“

„Při každé práci má být člověk poctivý, má vědět o čem mluví, to je pro mě ve fotografii důležité, nechci mluvit o ničem, čemu nerozumím. Nechci jet do Vietnamu a tam dělat reportáž, neznám tu zem, nerozumím jí.“(Robert Frank [13])

Frank nepřistupuje k fotografování tak jako Bresson. Je to jiný styl, nový směr, jiná filozofie, jiný pocit. Mohla by se snad blížit možnému pojmenování „všesociální“. Nebo se možná definitivně jakémukoli pojmu vymyká, protože toho v sobě obsahuje

[11] Popular Photography, 1974, č. 5
[12] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982
[13] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982

tolik, že nejde zařadit. V obrazech čteme sociální podtext, zároveň bezprostřední pocit, záchvěv okamžiku fotografovaného, zároveň společenskou výpověď a zároveň nějaké své vlastní vzpomínky na pocity z minulých pocitů, a bezděčně vzpomínáme, zda jsme tohohle člověka už někdy nepotkali, i když víme že je to nemožné, tedy snad v jiném těle, v jiném životě, ve snu, zda jsme snad už někdy neměli my sami jeho pocity, jeho problémy, jeho pohled, zda to nejsme nakonec my sami, kdo na nás z fotografie hledí, zda nehledíme sami na sebe do zrcadla…?

[*Fotografům se tedy konečně daří se natolik neúčastnit děje, že jejich spontaneita se blíží situaci amatérů. Současně se ale stále zvyšuje jejich senzibilizace pro rozeznání příslušného děje a okamžiku v odehrávající se skutečnosti. Formulace tvůrčího záměru a příprava scény je nahrazena instinktem a „naladěním" autora na „vlnu", která je vlastně jeho dotyčným tvůrčím záměrem. Nezanedbatelný je prvek jejich skromnosti, kdy sami sebe degradují na médium, tlumočníky, což je zřejmě také ku prospěchu jejich spontaneity.*]

Fotografie jsou tak silné a tak zásadní pro živou fotografii, že mnoho dalších autorů prohlašuje ještě o mnoho let později, že ony jsou tím, co je změnilo, co jim ukázalo cestu, co je pro ně základem fotografie jako média. Celá následující vlna amerických fotografů šedesátých let se hlásí k jeho odkazu a fotografuje styl nazývaný „street photography".

„Ve vlastním slova smyslu jsme (my fotografové, pozn.aut.) médium, ještě více než naše kamera. Všechno to musí projít nejdříve námi, a potom teprve kamerou, než se z toho stane jasně srozumitelné sdělení: toto jsem viděl." (Joel Meyerowitz [14])

Snapshot phtography si získávala diváky i další následovníky, kteří často jakoby prozřeli a získávali pocit, že jdou konečně tou správnou cestou. Zřejmě ani bezprostřední humanistická dokumentární fotografie, která měla některé rysy podobné, jim k vyjádření nestačila. Potřebovali nějak zhmotnit odvěké nutkání člověka odpovědět si na základní otázky smyslu života, lidského údělu na zemi a lidských vztahů ve světě, ve společnosti nebo společenském segmentu. Odpovědi možná nenacházeli, ale takto nekonkrétně a inteligentně volně kladené otázky oslovovaly mnoho diváků i nových tvůrců. Poskytovaly úžasné osvobození od vlastních pochybností a pocit sounáležitosti

[14] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982

s ostatními stejného „údělu“, kteří shodně nebo podobně vnímali „o co jde“. Oproti žurnalistické či dokumentární poskytovala tato fotografie osvobození od okovů skutečnosti, jakoby už realita nebyla povinná, jakoby z této fotografie už „nebolely ruce“, už nebyla prací, ale svobodou, nekonečnou ve své jasnosti a zároveň nezodpověditelnosti, nekladoucí před lidského jedince žádné další úkoly s výjimkou jeho základního poslání. V realitě se odehrávaly věci, které ho přesahovaly, umělec se mohl nechat překvapovat a stal se jakýmsi „prostředníkem“ sdělení pravd a významů. J.Meyerowitz definoval tento fenomén tak, že on je pouhým zprostředkovatelem zobrazeného významu, a kdyby divák byl přítomen danému ději, mohl by on, fotograf, klidně ustoupit stranou a nechat diváka dívat se přímo. Práce fotografa tedy připomínala jakéhosi doručovatele vyšších sdělení či překladatele do srozumitelné řeči, a tak ji fotografové i sami cítili. Na to přímo navazovala i posvátná pravidla nezasahování do děje, neopakovatelnosti okamžiku, atd. Fotografova povinnost byla plně se věnovat své úloze pozorovatele a vyvinout takový stupeň empatie, aby dokázal ve svém tvůrčím vzepětí analyzovat a pochopit, odhalit a předat poselství. Tím byla jeho úloha naplněna, jeho úkol v řetězci doručení sdělení splněn.

Že to nebylo nijak jednoduché, je evidentní. Samo sdělení se tím vším virtuálně jakoby stávalo ještě závažnějším, neboť nepocházelo od samotného umělce, ten je jen doručil, ale odněkud z vyšších míst. Fotograf samozřejmě tvořil samotné sdělení, tím, že vybral scénu, situaci, okamžik, zvolil kompozici, určil technické parametry záběru a vytvořil skladbu obrazu, ale netvořil ani kulisy, ani rekvizity, ani příběh. Ty použil z existujícího světa, ty připravil „někdo jiný“. Bylo velmi žádoucí, aby děj nebyl vůbec přítomností fotografa ovlivněn, nejlépe aby o něm aktéři scény vůbec nevěděli, byl pro ně neviditelný (např. pohled fotografovaného do objektivu byl hrubou chybou, pokud nešlo o záměr s nějakým dalším významem). Bylo časté a obvyklé, že fotograf snímal skrytě, tajně.

Zde se znovu ukazuje, jak velký význam a hodnotu měla u živé fotografie od samého počátku skutečná autenticita a neporušování jejích zásad. Přestože např. pro sílu obrazového symbolu by nemusela být autenticita nezbytně nutná, byla v této fotografii jiná možnost zcela nepředstavitelná. Je také více než pravděpodobné, že by nebylo možné inscenaci vyfotografovat tak věrohodně, aby to nebylo ze snímku patrné.

V této etapě se tedy vyděluje z celé všeobjímající mateřské snapshot photography fotografie tvůrčí, umělecká. Vnáší do snímků hlubokou výpověď,

osvobozuje jí od žánrovitosti a zároveň ji estetikou přibližuje zpět k jejím kořenům, spontánní, nepřipravené, instinktivní fotgrafii. Chce být a je i dále fotografií „snapshot“, ale klade si jiné cíle, než jen to, aby byla fotografie živá a nearanžovaná, nebo aby byla z ulice a v pohybu. To je předpoklad, ale ne cíl. Jakoby hudebník nechtěl už jen opakovat etudy, ale co víc, nechtěl už ani jen improvizovat a bavit se, ale jakoby chtěl hledat kořeny hudby, chtěl se vydat na cestu k nim, protože to je jeho poslání. Tu cestu jen tušil, ale stála mu za ten pokus a nemohl jinak.

Je-li tedy snapshot photography amatérská letmým záznamem skutečnosti, bez hlubší výpovědi a pouze konstatující, a snapshot photography žurnalistická a dokumentární záznamem skutečnosti cíleným, který chce ukázat „co“, „jak“ a někdy také „proč“, je snapshot photography tvůrčí/umělecká záznamem skutečnosti fantaskním, ryze subjektivním, která chce ukázat něco běžně neviditelného. To může autor na bázi reálného děje realizovat v zásadě třemi možnými způsoby, pokud se jedná o fotografii lidských objektů. Buď je fotograf přesvědčen, že porozuměl zcela přesně tomu, co si aktéři děje právě myslí a cítí, a snaží se to v obraze vyjádřit, nebo to vůbec neví, ale zobrazí okamžik, kdy to vypadá, jakoby si něco konkrétního myslili a cítili, anebo je pro něj úplně nepodstatné, co si myslí a cítí, ale do kontextu k nim postaví další obrazové prvky, vyjádří myšlenku na aktérech nezávislou a oni se stanou pouhými statisty jeho subjektivní výpovědi.

A znovu nepravda

Chceme vidět to, co známe, nebo to, co neznáme? Chceme pravdu nebo iluzi? Chceme skutečnou pravdu, nebo něco, co jako pravda vypadá? Garry Winogrand, Lee Friedlander a další … tentokrát úplně odmítají obraz vytvořený kamerou jako reálné zobrazení skutečnosti, zpochybňují od základu jeho dokumentární charakter.

„*Je to (fotografie, pozn.aut.) jen iluze popisu toho co vidí kamera*“ (Garry Winogrand[15]).

A jdou ještě dál:

„Často se mě ptají, když fotografuji, zda z toho budou dobré obrázky. Ale to já přece nevím. Co vím je, že fotografuji zajímavé obrázky. Doufám vždy, že obrázek bude

[15] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982

zajímavější než to co fotografuji. Když se to nestane, prostě se to nepovedlo.“ (Garry Winogrand [16])

„Fotografie vždycky lže. Nejde o to, udělat hezkou fotografii. Jde o to, přijít na to, jak realitu proměnit v něco úplně jiného, totiž v jednoznačný obraz.“ (Garry Winogrand [17])

Na otázku jaké děje a jaké situace vlastně fotograf sledoval či fotografoval, jak je vyhledával a jak formuloval svou myšlenku a tvůrčí záměr před stiskem spouště, domnívám se neexistuje odpověď. Myslím si, že ji neznají ani sami autoři, resp. znají ji a dovedou zodpovědět jen v obecné rovině, tedy co je zajímá, co nezajímá a jak to cítí. Ostatně do kontextu teorie o „doručování sdělení“ to dobře zapadá. Lze dovodit a velmi volně na otázku odpovědět tak, že se řídí svou intuicí, citem pro děj. Sledují a fotografují to, co je samotné zajímá a věří, že „je to ono“. Často to zřejmě ono není, ale někdy ano. Řídí se pocity, předtuchami. Dochází zde dokonce k jistému paradoxu: ve všech směrech velmi zkušení fotografové fotografují zcela bez použití veškerých svých teoretických znalostí, jakoby ve spánku, vše se děje podvědomě. Oni sami nevědí, co na nafotografovaných záběrech mají, natož zda se to podařilo, dokud fotografie neuvidí. Logiku to ostatně má, vždyť pokud příslušná scéna oslovila fotografa v realitě, dá se zřejmě předpokládat, že má jistý význam, který to oslovení způsobil, proto by tento význam teoreticky měl být zachycen i na výsledné fotografii. Jde jen o to, být dostatečně senzibilizovaný k vnímání, a dostatečně připravený k záznamu.

[*Co vlastně teď snapshot photography chtěla sdělovat? Jakou měla úlohu a jakou hrála roli mezi ostatními fotografickými žánry? Zdá se to být nejsložitějším bodem celého vývoje. Vypadá to, jakoby přestala sama sebe řídit a byla ve vleku nějaké závislosti. Sama vlastně přiznává, že neví co dělá. A přece je paradoxně v této chvíli nejpravdivější ze všech dosavadních etap, protože už nic neříká, nic nechce říkat, už jenom tlumočí to, co viděla. Autor nesděluje poselství, to fotografie sama o něm svědčí.*]

Vypadá to, jakoby konečně přišli na metodu, jak se vrátit ke kořenům fotografie snapshot a docílit té úplné spontaneity, zřejmě příčiny dosud nedosažené estetiky obyčejných snapshotů. Tato fotografie už přece zase vzniká syrově bezprostředně, tak jako ta, kterou dělá laik, kterému o nic nejde. V tomto případě tím způsobem, že se

[16] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982
[17] Engler Michael, Zeitgenossische Fotografie in Amerika, film.dokument, ARD 1982

fotograf „odpojí“od vědomí, od reality, zkušeností sociálních i osobních a tvoří v jakémsi polovědomí pouhým instinktem.

Jenže: jejich fotografie je zcela autentická a přece zcela nepravdivá. Paradox, ke kterému dospěla živá fotografie přes snapshoty, se zdá být najednou její věčnou pravdou, na kterou jen dosud nikdo neukázal.

Chceme pravdivou fotografii?

Zdá se tedy, že se pohybujeme v kruhu. Na počátku byla snapshot photography chtěně spontánní, nearanžovaná a neinscenovaná, aby zobrazovala svět a život jaký opravdu je. Proto přišla na svět, proto se tou cestou mnozí dali a to od ní očekávali. Nic však kromě své informace a svébytné atmosféry nesdělovala. A teď, přes mnohé peripetie, hledání a předěly se dostala až sem, kde je stále tou, která je spontánní a nearanžovaná, mnoho toho sděluje, ale o skutečnosti už opět neříká nic, je zase jen malířským štětcem a fotografie zase není obrazem reality, není živá…

Můžeme se ptát: je to tak správně? Je tohle cíl, ke kterému se vydali první její průkopníci? Anebo i jinak: má tedy vůbec opodstatnění, když svou úlohu neplní? Jenže to jsou otázky pro příští generace, dnešek na ně ještě neodpoví. Po období street photography přišlo období útlumu a dalších experimentů. Pouliční snapshot photography se skrývá ve fotografii, která se zcela obejde bez identifikace se skutečností, zobrazené na snímku, a představuje tedy prostředek výpovědi autora, nikoli pravdivé zobrazení. To všechno spolu s postmodernou a současným uměním se stává později tak složitým, že to vyolává reakci v podobě tendence k preferenci jednoduchosti, totální rezignace na technickou kvalitu a odporu k přeintelektualizovanému umění, které se navíc mnohdy intelektuálně jen tváří. Naproti tomu dnes opět chybí pravdivé zobrazení skutečného života, tak jako před sto lety, kdy živá fotografie začínala. Lidé ji tehdy chtěli, a zdá se, že jim bude chybět i dnes.

[*K čemu jsme tedy dospěli? Dokážeme si odpovědět na otázky: Proč existuje fenomén snapshot, co je na něm tolik přitažlivé? Je pro pravdivost fotografie důležitější estetika nebo autorská výpověď? Podařilo se tvůrčí fotografii někdy dosáhnout estetiky amatérských snapshotů a jejich pravdivosti? Jak přispěl styl snapshot k vývoji fotografie? Jak snapshot photography ovlivnila postavení fotografie ve výtvarném umění?*]

Můžeme to zkusit. Fenomén snapshot vznikl sám od sebe, latentně v miliónech fotografií nepoučených jednotlivců. Jeho přitažlivost můžeme vnímat ve třech rovinách: od začátku éry snapshot fotografie se nahromadilo obrovské množství těchto snímků a jsou nedocenitelnou autentickou kronikou naší doby. To je neobyčejně cenné nejen pro historiky, ale i neobyčejně zajímavé pro každého z nás. Druhá rovina je filozofická – snímky jsou pravdivé, a neexistuje zřejmě žádná jiná forma zobrazení včetně ostatních druhů fotografie, která by o skutečnosti svědčila pravdivěji. Třetí rovina je emotivní – snímky snapshot jsou výjevy z našeho vlastního života, lidského druhu, tak jak ho sami známe, proto je nám jejich atmosféra důvěrně známá a je nám nejbližší, jako rodina, domov. Pro pravdivost fotografie je zřejmě velmi důležitá estetika, protože vytváří emoce. Autorská výpověď je součástí díla, předává nám poselství nebo reflektuje pocity či názory autora, a je dáno a garantováno jen jeho uměleckou odpovědností, zda chtěl nebo dokázal být ve svém sdělení pravdivý. Možnosti fotografie jako media i jejího tvůrčího procesu dávají mnoho možností, jak pravdu upravovat a měnit. Estetika naproti tomu vytváří atmosféru děje a kouzlo okamžiku, ze které může být na první pohled patrné, že sdělení není pravdivé, nebo může naopak jeho pravdivost podpořit. Proto je v živé fotografii estetika velmi důležitá, a estika snapshot je bezpochyby v průřezu historie fotografie jednou z nejpravdivějších. Proto se o využívání estetiky snapshot pokoušelo mnoho směrů fotografie, některé i zcela cíleně za účelem zvýšení důvěryhodnosti a navození dojmu autentičnosti (vlna módní fotografie kolem časopisu *The Face* v 90.letech 20.století). Charakteristické snapshot estetiky amatérské produkce se nikdy v historii tvůrčí fotografii nepodařilo dosáhnout. Přesto je to právě tato estetika, která byla největším vkladem snapshot photography k historii a vývoji fotografie, protože byla jediná, která mohla tak vysoký stupeň autenticity nabídnout ve spojení se zachycením jedinečného okamžiku, toto zachycení dovést k dokonalosti a proniknout do další dimenze zobrazení, totiž spojení reality s autorským sdělením. Žádný jiný druh výtvarného umění toto nedokáže nabídnout a žádný jiný druh fotografie není v tom tak autentický, což muselo nakonec samo výtvarné umění akceptovat.

Kouzlo amatérizmu – Lomografie jako východisko?

Na závěr kapitoly o filozofii snapshotu pro zamyšlení ještě jedna zajímavost. V kapitole II.- Fotografická technika na straně 15 a 16 této práce popisuji technické vybavení a stručně i samotné *hnutí Lomografie*. Na podporu teze o významu estetiky amatérského snapshotu jsem ho zařadil ve zkratce do této práce, přestože nesleduje hlavní linii zkoumání tvůrčí umělecké snapshot photography. Je však tak zajímavý a podle mého názoru tak signifikantní pro celý fenomén snapshot, že sem zmínka o něm určitě patří. Účastníci hnutí se dobrovolně rozhodli pro návrat směrem k nedokonalé estetice snapshotů z jednoduchých kompaktních fotoaparátů Lomo a na této „estetice Lomo“ staví svou revoltu proti dnešnímu digitálnímu světu. Odmyslíme-li si prvek revolty, pak obdobným fenoménem je momentní, a dokonce i tvůrčí fotografování mobilními telefony; oba tyto jevy znamenají hlavně totální rezignaci na technickou kvalitu fotografií ve prospěch jejich atmosféry autenticity. A je to znovu ta základní otázka, daná už na počátku, otázka po významu estetiky snapshot, estetiky amatérských fotografií nepoučených laiků. Otázka, co je vlastně cílem, zda dokonalost nebo pravda, a co je z těch dvou cennější. Věřím, že právě tuto otázku si kladou v podvědomí zastánci těchto stylů.

Závěr, shrnutí

Co je tedy vlastně snapshot photography? Je to především komplexní fenomén. Technicky vzato je to metoda práce při zobrazování skutečnosti pomocí fotografie. Z filozofického hlediska je to způsob fotografického myšlení, výklad běhu světa, a také humanistická životní filozofie. Z estetického hlediska je to styl zobrazení v tvůrčí fotografii a v širším smyslu estetický styl momentek ve fotografii amatérské.

Touto prací se mi, jak doufám, podařilo dokázat, že fotografie snapshot má dostatek chrakteristických znaků k tomu, aby ji především bylo možné jako fenomén během vývoje fotografie samostatně sledovat a hodnotit, přestože se prolínala s mnoha fotografickými směry a žánry a jako celek nebyla nikdy v literatuře z historie samostatně vyčleňována. Dále jsem zde shrnul technické předpoklady, techniku a metody práce ve snapshot fotografii, což je jako soubor soustředěných informací k problematice přínosem. V diskuzní části práce jsem se metodou výkladu filozofie a průběžně formulovaných úvah snažil soustředit informace pro závěrečné otázky a z nich vzniklé teze. Úvahy a otázky se zabývají dvěma základními okruhy – jeden kontextem historického vývoje, který připravil pro snapshot fotografii během let postupně zcela různé role, až z ní vytvořil umění, a druhý okruh sleduje linii estetiky snapshot, která je tvořena hlavně estetikou amatérské momentní fotografie, a zkoumal jsem, co mají tyto dvě oblasti společného a zda se někde stýkají nebo protínají. Z analyzovaných úvah vyplynuly další otázky, týkající se sociálně-psychologických aspektů vnímání estetiky snapshot a požadavků pravdivosti ve fotografii. Formulované otázky se v závěru podařilo zodpovědět.

Na závěr bych rád vyjádřil přesvědčení, že snapshot photography bude pokračovat ve své cestě dále. Vedou mě k tomu dva důvody, podpořené zkoumáním při přípravě této bakalářské práce: první - estetika momentní fotografie je nenahraditelná a bude diváky vždy vyžadována a autory vyhledávána, protože je nejautentičtější, a druhý - výpovědi snapshot fotografií jsou většinou věčné pravdy, nezávislé na době, jen odcházejí a zase přicházejí, na vlnách zájmu a nezájmu diváků i autorů. K tomu snapshot photography přeji i já šťastnou cestu.

Seznam použitých pramenů a literatury

Publikace:

1. BAATZ, W. Fotografie. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0210-6
2. BERNARD, B. Century. New York: Phaidon, 1999. ISBN 0-7148-4279-6
3. BIRGUS, V.; POSPĚCH, T. Tenkrát na východě. Praha: Uměleckoprůmyslové museum v Praze a Kant, 2005. ISBN 80-86217-89-2
4. BIRGUS, V.; SCHEUFLER, P. Fotografie v českých zemích 1839-1999. Praha: Grada Publishing, 1999. ISBN 80-7169-902-0
5. CIESLAR, J. Viktor Kolář. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-159-2
6. DANZIGER, J. American Photographs 1900-2000. New York: Assouline Publishing, 2005. ISBN 284323-699-1
7. FÁROVÁ, A. Henri Cartier-Bresson. Fotografie. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
8. FÁROVÁ, A. Josef Koudelka. Praha: Torst, 2002. ISBN 80-7215-166-5
9. FONDATION HENRI CARTIER-BRESSON. Wer sind Sie, Henri Cartier-Bresson? Das Lebenswerk in 602 Bildern. München: Schirmer/Mosel, 2003. ISBN 3-8296-0144-1
10. GREENOUG, S.; WAGGONER, D.; KENNEL, S; WITKOWSKI, M.S. The Art of the American Snapshot 1888-1978. Washington: National Gallery of Art in assotiation with Princeton University Press, 2007. ISBN-13: 978-0-691-13368-3
11. JANDA, J. Camera obscuras. Photographic Cameras 1840-1940. Praha: Nakladatelství dopravy a spojů Praha pro Národní technické muzeum v Praze, 1982.
12. KOETZLE, H.-M. Slavné fotografie. Historie skrytá za obrazy I. Praha: Taschen-Slovart, 2003. ISBN 3-8228-2576-X
13. KOETZLE, H.-M. Slavné fotografie. Historie skrytá za obrazy II. Praha: Taschen-Slovart, 2003. ISBN 3-8228-2578-6

14. KRČIL, B. Česká fotografie v exilu / Antologie. Brno: Host, 1990. 159 s. ISBN 80-85233-03-7
15. LANEY, D. Leica. Das Produkt- und Sammler- Buch. Augsburg: Weltbild Verlag GmbH, 1995. ISBN 3-8043-5064-X
16. LARDINOIS, B. Magnum. London: Thames & Hudson, 2009. ISBN 978-0-500-28830-6
17. MRÁZKOVÁ, D.; REMEŠ, V. Cesty Československé fotografie. Praha: Mladá fronta, 1989. 360 s. ISBN 80-204-0015-X
18. MUSEUM LUDWIG KÖLN. Photographie des 20. Jahrhunderts. Köln: Taschen, 2001. ISBN 3-8228-5513-8
19. PERSSON, M. Antonín Kratochvíl. Praha: Torst, 2003. ISBN 80-7215-200-9
20. PHAIDON PRESS LIMITED. The Photography Book. London: Phaidon Press Limited, 1997 ISBN 0-7148-3634-6
21. SILVERIO, R. Karel Cudlín. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-148-7
22. WESTERBECK, C.; MEYEROWITZ, J. Bystander: A History of Street Photography. New York: Bulfinch Pr, 2001. ISBN 0-8212-2726-2

Filmové dokumenty:

1. ENGLER Michael. Zeitgenossische Fotografie in Amerika. Filmový dokument, ARD 1982
2. MORATH Inge. Der entscheidende Augenblick. Filmový dokument, ARD 1989
3. WERNER Rudolf. Das Unsichtbare sichtbar machen. Filmový dokument, SDR 1986

Rejstřík autiorů

Abbot Berenice (1898-1991) /31, 32/

Ackerman Michael (1967-) /60/

Arbus Diane (1923-1971) /49/

Atget Eugene (1857-1927) /20/

Aufricht Karel (1910-1975) /51/

Aulehla Gustav (1931-) /53/

Baltermanc Dmitrij (1912-1980) /33/

Bárta Jaroslav (1948-) /58/

Bartoň František (1949-) /58/

Bartůšek Jan (1935-1993) /53/

Birgus Vladimír (1954-) /57, 58, 61/

Bischoff Werner (1916-1954) /39/

Blühová Irena (1904-1991) /51/

Boubat Édouard (1923-1999) /42/

Bourke-White Margaret (1904-1971) /31, 32, 33/

Brandt Bill (1904-1983) /30, 34/

Brassai (Gyula Halász) (1899-1984) /27, 41/

Brunner-Dvořák Rudolf (1864-1921) /50/

Calle Sophie (1953-) /42/

Capa Robert (Endré Friedman) (1913-1954) /29, 33, 34/

Cartier-Bresson Henri (1908-2004) /29, 33, 35, 36, 37, 38/

Cifra Ján (1929-1959) /53/

Cohen Mark (1943-) /50/

Croner Ted (1922-2005) /44/

Cudlín Karel (1960-) /58, 61/

Čejka Jaromír (1947-) /56/

Davidson Bruce (1933-) /50/

DeCarava, Roy (1919-2009) /44/

DeKeyzer Carl (1958-) /50/

Dias Pavel (1938-) /53/

DiCorcia Philip-Lorca (1951-) /61/

Doisneau, Robert (1912-1994) /40/

Dostál František (1938-) /57/

Drezdowicz Ladislav (1942-) /58/

Dukát Vojta (1947-) /58/

Dvořáková Alena (1970-) - Fischer Viktor (1967-) /61/

Einhorn Erich (1928-2006) /52/

Einhornová Milada (1925-2007) /52/

Eisenstaedt Alfred (1898-1995) /26, 41/

Erml Jiří (1945-) /58/

Evans Walker (1903-1975) /32, 33, 44/

Faurer Louis (1916-2001) /43/

Frank Robert (1924-) /31, 46, 47/

Freund Gisèle (1908-2000) /30/

Friedlander, Lee (1934-) /48/

Gibson Ralph (1939-) /49/

Gil Ivo (1941-) /56/

Gilden Bruce (1946-) /50/

Hájek Karel (1900-1938) /51/

Hanzlová Jitka (1958-) /58/

Harbutt Charles (1935-) /45/

Hardy Bert (1913-1995) /33/

Havran Jiří (1953-) /58/

Hine Lewis (1874-1940) /31/

Hochová Dagmar (1926-) /53/

Hucek Miroslav (1934-) /53/

Charbonier Jean-Philipe (1921-2004) /41/

Chochola Václav (1923-2005) /51/

Izis (Israëlis) Bidermanas (1911-1980) /41/

Jasanský Pavel (1938-) /58/

Jírů Jiří (1942-) /58/

Jírů Václav (1910-1980) /53/

Kállay Karol (1926-) /53/

Karásek Oldřich (1939-2006) /53/

Kertész André (1894-1985) /23/

Klein William (1928-) /43/

Koblic Přemysl (1892-1955) /51/

Kohn Rudolf (1900-1942) /51/

Kolář Viktor (1941-) /57/

Koudelka Josef (1938-) /55/

Kratochvíl Antonín (1947-) /58/

Krčil Bohumil (1952-) /58/

Kubeš Miloslav (1927-) /53/

Kubíček Ondřej (1967-) /58/

Kučera Jaroslav (1946-) /57, 58/

Kyncl Ivan (1953-) /58/

Kyndrová Dana (1955-) /57/

Lange Dorothea (1895-1965) /33/

Lartigue Jacques-Henri (1894-1986) /21/

Leiter Saul (1923-) /44/

Levinstein Leon (1910-1988) /44/

Levitt Helen (1913-2009) /31, 33, 44/

Loos Ivo (1934-2009) /55/

Ludwig Karel (1919-1977) /51/

Lukas Jan (1915-2006) /51, 57, 58/

Luskačová Markéta (1944-) /56, 58/

Man Felix Hans (1893-1985) /26/

Marat Dolores (1944-) /42/

Marco Jindřich (1921-2000) /51/

Meyerowitz Joel (1938-) /49, 60/

Miller Lee (1907-1977) /33/

Miroslav Pokorný (1946-) /57/

Model Lisette (Elise Stern) (1901-1983) /31, 33, 44/

Mydans Carl (1907-2004) /33/

Němec Ivan (1951-) (58)

Nixon Nicholas (1947-) /50/

Novotný Miloň (1930-1992) /53/

Ortšnep Jozef (1939-) /58/

Parke Trent (1971-) /60/

Parr Martin (1952-) /60/

Pitlach Milan (1943-) /57, 58/

Podestát Václav (1960-) /58, 61/

Přibík Jindřich (1944-) /58/

Ray-Jones Tony (1941-1972) /60/

Reich Jan (1942-2009) /53, 57/

Riboud Marc (1923-) /41/

Rivera-Ortiz Manuel (1968-) /60/

Rodger George (1908-1995) /33/

Ronis Willy (1910-2009) /40/

Rosenthal Joe (1911-2006) /33/

Rothstein Arthur (1915-1985) /31, 33/

Salomon Erich Dr. (1886-1944) /25/

Seidenstücker Friedrich (1882-1966) /29/

Seymour-Chim David (David Szymin) (1911-1956) /29, 33/

Siskind Aaron (1903-1991) /33/

Sklenář Milan (1941-) /58/

Smith William Eugene (1918-1978) /33, 43/

Sobek Evžen (1967-) /61/

Stacho Pavol (1954 -) /58/

Stehli Iren (1953-) /57/

Strand Paul (1890-1976) /22, 31/

Striker Roy (1893-1975) /33/

Sutcliffe Frank (Francis Meadow) (1853-1941) /22/

Šechtlová Marie (1928-2008) /53/

Šperl Daniel (1966-) /61/

Štecha Pavel (1944-2004) /56/

Štícha Pavel (1942-) /58/

Štreit Jindřich (1946-) /57, 61/

Tmej Zdeněk (1920-2004) /51/

Třešňák Vlasta (1950-) /58/

Vácha Pavel (1940-) /53/

Vishniac Roman (1897-1990) /30/

Všetečka Jiří (1937-) /53, 57/

Webb Alex (1952-) /50/

Weegee (Usher Fellig) (1899-1968) /31/

Weston Edward (1886-1958) /31/

Winogrand Garry (1928-1984) /48/

Wurm Erwin (1954-) /61/

Zelma Georgij (1906-1984) /33/

Seznam vyobrazení:

- Lomo LCA, výroba od 1984, Leningradské opticko-mechanické sdružení, SSSR /16/
- Eugene Atget, Au Tambour, 63 quai de la Tournelle, 1908 /21/
- Jacques-Henri Lartigue, Bichonnade Flies (také Bichonnade leaping), 1905 /22/
- Paul Strand, Blind Woman, 1916 /23/
- André Kertész, The Dancing Faun/My Brother as a Scherzo, 1919 /24/
- Dr. Erich Salomon, Murder Trial, 1931 /25/
- Dr. Erich Salomon,"Ah, there he is, the king of the indiscreet!", 1931 /26/
- Alfred Eisenstaedt, Dr. Joseph Goebbels, 1933 /27/
- Brassai, Prostitute at angle of Rue de la Reynie and Rue Quincampoix, Paris de nuit, 1933 /28/
- Roman Vishniac, The Only Flowers of her Youth, Warszawa, 1938 /30/
- Margaret Bourke-White, Louisville, 1937 /32/
- Georgij Zelma, Stalingrad, 1942 /34/
- Robert Capa, American landing on Omaha Beach, D-Day, 1944 /35/
- Henri Cartier-Bresson, Germany 1945, 1945 /36/
- Henri Cartier-Bresson, Downtown, New York, USA, 1947 /37/
- Henri Cartier-Bresson, Capitol, Washington D.C., 1957 /39/
- Robert Doisneau, Un Regard Oblique, nebo také Sidelong glance, 1948, jedna z variant /40/
- Edouard Boubat, Cerejeira japonesa, Parque de Sceaux, Paris, 1989 /42/
- Leon Levinstein, Untitled, 1950 /45/
- Robert Frank, Trolley - New Orleans, 1955 /46/
- Robert Frank, Elevator - Miami Beach, 1955 /47/
- Garry Winogrand, Central Park Zoo, New York City, 1967 /48/
- Garry Winogrand, American Legion Convention, Dallas, 1964 /49/
- Lee Friedlander, Lafayette, Louisiana, 1968 /50/
- Zdeněk Tmej, Komunistická perspektiva, 1949 /52/
- Erich Einhorn, Ráno v pražské tramvaji, 1956 /54/
- Pavel Dias, Brno, 1956 /55/

- Josef Koudelka, Invaze 68, 1968 /56/
- Viktor Kolář, Ve vlaku Frýdek-Ostrava, 1968 /57/
- Antonín Kratochvíl, Jean Reno, Portraits, 1997 /58/
- Martin Parr, Russia, McDonalds in Moscow, 1992 /59/
- Trent Parke, White Man, 2001 /60/
- Philip-Lorca DiCorcia, Havana, 1999 /61/