SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Katarzyna Szmorąg

Vliv malířství Edwarda Hoppera na tvorbu vybraných fotografů

Teoretická bakalářská práce

Opava 2010

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Katarzyna Szmorąg

Vliv malířství Edwarda Hoppera na tvorbu vybraných fotografů

The impact of Edward Hopper‘s painting on the works of selected photographers

Teoretická bakalářská práce



Obor: Tvůrčí fotografie

Opava 2010

Vedoucí bakalářské práce:

Doc. MgA. Aleš Kuneš

Oponent bakalářské práce:

MgA. Mgr. Tomáš Pospěch

Abstrakt:

Szmorąg, Katarzyna: Vliv malířského díla Edwarda Hoppera na tvorbu vybraných fotografů

Mnoho autorů má ve svém díle mnoho návazností na tvorbu Edwarda Hoppera. V mé bakalářské práci bych chtěla analyzovat vztah mezi malířstvím a fotografií a to pomocí srovnání Hopperova malířského díla s fotografickou tvorbou Roberta Franka, Gregoryho Crowdsona a Philipa-Lorci diCorciho.

Klíčová slova: Edward Hopper, Gragory Crowdson, Philip-Lorca diCorcia, Robert Frank, malba, fotografie, Amerika

Abstract:

Szmorąg, Katarzyna: The impact of Edward Hopper's painting on the works of selected photographers

In the work of many photographers, you can find many references to the works of Edward Hopper. In my thesis I would like to show the relationship between painting and photography by combining the work of the painter with works of Robert Frank, Gregory Crowdson and Philip-Lorca diCorcia.

Keywords: Edward Hopper, Gragory Crowdson, Philip-Lorca diCorcia, Robert Frank, painting, photography, America

Slezská univerzita v Opavě
F##???0
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Film, Television and Photographic
Forma: Combined
Obor/komb.: Creative Photography (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
SZMORĄG Katarzyna	Wojrowicka 36/5, 54 436 Wroclaw	F506872

TÉMA ČESKY:

Vliv malířského díla Edwarda Hoppera na tvorbu vybraných fotografů

NÁZEV ANGLICKY:

The impact of Edward Hopper's painting on the works of selected photographers

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. Mgr. Aleš KUNEŠ - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Mnoho autorů má ve svém díle mnoho návazností na tvorbu Edwarda Hoppera.
V mé bakalářské práci bych chtěla analyzovat vztah mezi malířstvím a fotografií a to pomocí srovnání Hopperova malířského díla s fotografickou tvorbou Roberta Franka, Gregoryho Crowdsona a Philipa-Lorci di Corciho

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

1.Robert Adams, Edward Hopper & Company, Hopper?s Influence on Photography Robert Adams, Diane Arbus, Harry Callahan, William Eggleston, Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander, Stephen Shore, San Francisco 2009.
2.Neznámý autor, Robert Frank, un regard étranger [online], [cit. 2010-07-26], WWW: <http://www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=813&lieu=1&idDoc=628>.
3.Roberta Bernabei Edward Hopper Malarstwo Amerykańskie red. Francesca Castria Marchetti Varšava 2005.
4.Silvia Borghesi Klasycy Sztuki. Hopper Varšava 2006.
5.Gregory Crewdson Aesthetic of Alienation Catalogue of Exhibition Edward Hopper Londýn 2004.
6.Philip-Lorca diCorcia Streetwork Salamanca 1997.
7.Peter Galassi Philip-Lorca diCorcia New York 1995.
8.Andy Grundberg Street Fare: The Photography of Philip-Lorca Diorcia únor 1999 [online] [cit.2010-07-27] WWW: http://www.americansuburbx.com/2010/03/theory-street-fare-photography-of.html.
9. Leszek Harasimowicz Relacja z wystawy malarskiej [online] [cit.2010-07-26] WWW: http://www.galeria.oprawa.com.pl/malarstwo/53-leszek-harasimowicz.
10.Úvodní text k výstavě: Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper 12. říjen 2006 ? 15. duben 2007 Williams College Museum of Art [online] [cit. 2010-07-27] WWW: http://www.wcma.org/press/06/06HopperCrewdson.shtml.
11.Jack Kerouac Introduction Robert Frank The Americans Washington 2008.
12.Władysław Kopaliński Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem Varšava 1989.
13.Ivo Kranzfelder Edward Hopper 1882?1967. Vision of Reality Kolín 2006.
14.Grażyna Krzechowicz W sztucznym świetle prawdziwych tęsknot. Wystawa Western Motel. Edward Hopper i sztuka współczesna ?Sztuka.pl? č. 12/2008-01/2009.
15.Anita Kwestorowska Podglądacze ?Sztuka.pl? č. 05?06/2010.
16.Filip Lipiński Gwiazda a rebours:Edward Hopper ?Arteon? 01/2009.
17.Deborah Lyons Edward Hopper and the American Imagination Norton 1995.
18.Beata Łyżwa-Sokół Amerykanie po 50 latach ?Gazeta Wyborcza? 53/2009.
19.Gerald Matt Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art Vídeň 2009.
20.Andrzej Osęka Hitchcock obrazu ?Wprost? 23/2004.
21.Agnieszka Partridge Piękno zlekceważonego. Realizm w fotografii XX wieku 7/89 červnec 2003.
22.Henri Peyre Philip-Lorca diCorcia [online] [cit.2010-07-27] WWW: http://www.galerie-photo.com/dicorcia.html.

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F506872 , 20.08.2010 11:27

23.Rolf G. Renner Edward Hopper 1882?1967. Przetwarzanie rzeczywistości Varšava 2005.
24.Barbara Rose Malarstwo Amerykańskie dwudziestego wieku Varšava 1991.

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

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

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

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F506872 , 20.08.2010 11:27

Chtěla bych za pomoc poděkovat vedoucímu práce panu Doc. Mgr. Aleši Kunešovi, oponentovi panu Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi a také všem ostatním pedagogům na ITF za inspiraci v mé fotografické tvorbě.

Děkuji také panu Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za vybudování a vedení této skvělé školy.

Zvláštní poděkování bych chtěla vyjádřit paní Ivaně Mikolášové za její neocenitelnou pomoc a podporu při realizaci této práce a Milanovi Biegońovi za její překlad a mnoho cenných rad.

Všem svým přátelům děkuji za podporu.

P R O H L A Š U J I,

Že práci jsem vypracovala samostatně a použila pouze citovanou literaturu.

Souhlasím,

aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SLU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách ITF.

V Opavě, dne 15. srpna 2010

Katarzyna Szmorąg

Obsah

Úvod 8
Kapitola I
Monografie Edwarda Hoppera 10
1.1 Biografie 10
1.2 Malířství 12
Kapitola II
Amerika jako motiv – Robert Frank, Edward Hopper 15
Kapitola III
“Kamera, klapka, akce!“ – Edward Hopper a Gregory Crewdson 20
Kapitola IV
Městská džungle – Philip-Lorca diCorcia, Edward Hopper 29
Závěr 35
Základní biografické údaje:
Robert Frank, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia 37
Seznam ilustrací 38
Bibliografie 40

Úvod

Hopperovo umění je velmi hluboce zasazeno do americké citlivosti, odvolává se na ideje krásy, teatrálnosti, smutku, nedostatku touhy a pocitu domova. Vizuální vnímání Ameriky je prakticky nemožné bez přiznání vlivu fotografie a kinematografie vycházejících z Hopperova malířství. Jeho umění zásadně ovlivnilo témata, která jsou pro současné autory zdrojem zájmu[1].

Gregory Crewdson

Fotografie je uměleckým odvětvím založeným na silných uměleckých tradicích a její kořeny vycházejí hlavně z malířství. Existuje jak v kontextu umění, tak v kontextu skutečnosti.

Umělci, bez ohledu na to, kterému odvětví se věnují, vnášejí do tvorby svůj vklad – něco, co je nové a specifické pro individuální životní postoj, vlastní úhel pohledu. Na základě tohoto zjištění bych v první kapitole své práce chtěla přiblížit postavu Edwarda Hoppera. Malíře, který sice slávu nevyhledával, ale současně je díky své tvorbě považován za „nejvýznamnějšího představitele *American Scene Painting*, hledajícího inspiraci v americké realitě“[2].

V další části práce bude osobnost malíře výchozím bodem analyzy tří vybraných fotografů. Výběr fotografů je subjektivní a velmi snadno zpochybnitelný, ale řídila jsem se vlastními zkušenostmi a vybrala jsem takové autory, kteří jsou pro mě významní a kteří ovlivnili moje vnímání skutečnosti.

Představím Roberta Franka, jehož snímky z cest po Spojených státech, vytvořené v duchu čistě syrového realismu kritizujícího americký mýtus země zaslíbené, byly otištěny v albu *The Americans*[3] a získaly uznání na celém světě. Jako společný bod umění Franka a Hoppera jsem určila demaskování amerických mýtů.

---

1 Gregory Crewdson, *Aesthetic of Alienation*, [vyd.:] Catalogue of Exhibition *Edward Hopper*, Tate Gallery, Londýn 2004, s. 17.

2 Roberta Bernabei, *Edward Hopper*, [vyd:] *Malarstwo Amerykańskie*, Francesca Castria Marchetti, Varšava 2005, s. 208, ISBN 83-213-4372-2.

3 Robert Frank, *The Americans*, Curych 1998.

Dále provedu srovnání vybraných obrazů Edwarda Hoppera s kompletně inscenovanými fotografiemi Gregoryho Crewdsona z oblasti současné mytologie a poetiky snů. Fotograf otevřeně deklaruje bezprostřední inspiraci Hopperovými díly.

Představím také nekompromisní tvorbu Philipa-Lorcy diCorciho, jehož fotografie, podobně jako Hopperovy malby zachycují odlidštěné lidské bytosti v městském prostředí.

V tvorbě výše zmiňovaných autorů si můžeme povšimnout návaznosti na Hopperovo malířství, které představuje pro mnoho fotografů ideální a těžce překonatelnou školu kompozice a prostorového myšlení – neomezenou inspiraci.

Kapitola I – Monografie Edwarda Hoppera – biografie

Témata, která si vybírám, představují nejlepší syntézu mého života[4].

Edward Hopper

1.1 Biografie

Při prohlížení obrazů, soch nebo fotografií se často zamyslíme nad tím, kým vlastně byl daný autor. Také já jsem si při hlubším studiu díla Edwarda Hoppera tuto otázku položila. Ještě než budu popisovat, jakým byl malířem, chtěla bych se krátce zmínit, jakým byl člověkem.

Všechny zdroje informací se shodují, že byl nesmělý, opatrný a velmi uzavřený. Neměl rád umělecké debaty, vyhýbal se jim, odmítal odpovídat na otázky týkající se jeho obrazů a soukromého života.

Narodil se 22. července roku 1882 v Nyacku, malém, klidném a bohatém městečku na západním břehu řeky Hudson ve státě New York. Matka Elisabeth Smith Hopper měla umělecké nadání a otec Garret Henry Hopper vedl prýmkařský obchod. Hopperova rodina patřila ke střední třídě. Ve věku pěti let začal Edward kreslit, v deseti letech už svá díla signoval. Po ukončení střední školy se přihlásil na newyorskou školu pro ilustrátory, kde studoval reklamní ilustrace[5]. Od roku 1900 studoval malířství v New York School of Art u Roberta Henrieho a Kennetha Millera[6].

V roce 1906, inspirován Henrieho obdivem k starému kontinentu, podnikl první cestu do Evropy. Navštívil Francii, Anglii, Holandsko, Německo a Belgii[7], ale nejvíce času strávil v Paříži. Autor vzpomínal: „Světlo bylo naprosto odlišné od všeho, co jsem dosud viděl. Stíny byly světlé, odrážely světlo, místo aby je pohlcovaly[8].“ Již na obrazech z tohoto období si můžeme povšimnout prázdných ulic, bulvárů, budov a osamocených postav, tak charakteristických pro jeho tvorbu.

---

4 Leszek Harasimowicz, *Relacja z wystawy malarskiej* [online], [cit.2010-07-26], on-line na WWW: http://www.galeria.oprawa.com.pl/malarstwo/53-leszek-harasimowicz.

5 Roberta Bernabei, op. cit., s. 208.

6 Rolf G. Renner, *Edward Hopper 1882–1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, Varšava 2005, s. 94, ISBN 83-60160-12-0.

7 Roberta Bernabei, op. cit., s. 208.

8 Silvia Borghesi, Klasycy Sztuki. Hopper, Varšava 2006, s. 16, ISBN 83-6088-02-8.

V roce 1908 se usadil v New Yorku a začal pracovat jako ilustrátor a reklamní grafik. Ve volném čase ze všeho nejraději maloval. Spolu s dalšími studenty Roberta Henrieho měl svou debutovou výstavu v Harmonie Clubu[9].

V letech 1909 a 1910 podnikl další dvě cesty do Evropy, opět pobýval hlavně v Paříži[10].

Zlomovým bodem jeho kariéry byla účast na výstavě Armory Show v roce 1913, kde vystavil jediný obraz – *Sailing*[11]. Jeho úspěšný prodej způsobil, že se autor nějaký čas nemusel věnovat práci ilustrátora a grafika, ale mohl se plně soustředit na malbu. Edward Hopper úspěšně spolupracoval s mnoha agenturami jako ilustrátor, ale považoval to pouze za výdělečnou činnost a zaujímal k této práci negativní postoj.

Na podzim roku 1913 se přestěhoval do ateliéru na Washington Square North č. 3, kde bydlel a maloval celý zbytek života. V letech 1915–1923 vytvářel na objednávku lepty. Tato technika si vynutila zdokonalení autorovy práce s kompozicí a kreslířských dovedností[12].



1. Edward Hopper, *Autoportrét*, 1925–1930, olej na plátně, New York, Collection Whitney of American Art

9 Rolf G. Renner, op. cit., s. 94.

10 Rolf G. Renner, op. cit., s. 94.

11 Silvia Borghesi, op. cit., s. 22.

12 Silvia Borghesi, op. cit., s. 28.

Hopper od dětství věřil svému velkému malířskému talentu, a nemohl pochopit, proč je pořád znám pouze jako ilustrátor. To prohlubovalo jeho nechuť ke kontaktu s jinými lidmi. Ve svých čtyřiceti letech byl Hopper zlomený a stále více přesvědčený, že skončí jako jeden z mnoha ilustrátorů. Ke změně došlo nečekaně – v létě roku 1923 se během letního plenéru setkal s Josephine (Jo) Verstille Nivison, malířkou a kamarádkou z New York School of Art. Oba na ten vztah dlouho čekali a oběma byl velmi potřebný. Přítomnost Jo po Hopperově boku působila jako kouzlo dobré víly.

V roce 1924 začal Hopper během pobytu v Maine malovat akvarely a každoročně pak na tomto místě trávil prázdniny[13]. Maloval hlavně krajiny s viktoriánskými domy na podélných obdélníkových plátnech[14].

V letech 1923–1940 spolu s Jo cestovali po amerických provinciích, kde skicovali a malovali krajiny. Přemisťování automobilem jim umožňovalo navštívit i ta nejodlehlejší zákoutí a malovat tam. Ve 40. letech 20. století tento pár několikrát navštívil západní pobřeží, Kalifornii a Mexiko[15].

Od září do listopadu roku 1964 se ve Whitney Museum Of Modern Art konala retrospektivní výstava jeho prací, která mezi kritiky a veřejností vyvolala veliký ohlas. Hopper v letech velké hospodářské krize svá díla úspěšně vystavoval, a dokonce i prodával. Posledních dvacet let jeho života bylo naplněno sérií úspěchů, obdivu a ocenění. Hopper zemřel obklopen všeobecným uznáním v úctyhodném věku 85 let ve své newyorské pracovně.

2.2 Malířství

Edward Hopper měl na umění 20. století větší vliv než Pollock, Warhol a Lichtenstein dohromady[16].

Andrzej Osęka

Každý, kdo psal o Edwardu Hopperovi, měl velké problémy se zařazením jeho tvorby do tzv. malířských schémat, a to hlavně proto, že Hopperovy obrazy není snadné analyzovat. O autorových záměrech nevíme takřka nic, neboť se jakýmkoli pokusům o interpretaci svých vizí a intencí úspěšně vyhýbal. Není mnoho současných autorů,

13 Roberta Bernabei, op. cit., s. 208.

14 Silvia Borghesi, op. cit., s. 46.

15 Rolf G. Renner, op. cit., s. 94–95.

16 Andrzej Osęka, *Hitchcock obrazu*, [vyd:] Wprost č. 23/2004 (1123), s. 51–52, ISBN 780891- 41200.

kteří pokud mají možnost hlasitého projevu o svých dílech, této příležitosti nevyužijí – Edward Hopper byl právě jedním z mála, slávě se vyhýbal.

Jedinou poznámkou, kterou po sobě zanechal, byla slova: „Doufám, že se do mých obrazů ukryly myšlenky trochu méně snadno definovatelné[17].“

Hopper si velmi vážil evropské kultury. Byl milovníkem poezie, francouzštiny, Baudelaira a Verlaina. Během cestování po Evropě jej uchvátilo malířské umění Rembrandta van Rijna, Gustawa Courbeta, a především Edgara Degase, které jeho umění ovlivnilo nejvíce. Hopper se nezajímal o kubistické experimenty ani o abstrakci. Z počátku se pokoušel malovat krajiny v impresionistickém duchu – vesnické, městské i přímořské krajiny, ale brzy tento směr opustil a plně se soustředil na realismus[18].

Patřil k American Scene Painting, uměleckému hnutí, které ve 30. letech 20. století sdružovalo umělce, kteří se společně „snažili o vytvoření typicky amerického umění, schopného vyjádřit autentické vlastnosti národa[19].“

Hopperovo náladové malířství vypráví věrohodným způsobem o samotě, odcizení a neschopnosti komunikace. Hopper dokázal odcizení, cítěnému mnoha Američany, vtisknout univerzální charakter. Na rozdíl od malířů amerických scenérií, regionalistů a představitelů magického realismu[20] se Hopper nesnažil o oživení starých technik, ale formoval vlastní syrový a lakonický styl harmonizující s jeho dobou a s obsahy, které chtěl sdělit.

Edward Hopper své postavy ovívá chladem, zmrazuje je v tichu. Na obrazech nejsou patrné žádné zbytečné čáry, nepotřebné detaily, objevuje se pouze úsporný a přesvědčivý formální popis. Stárnoucí páry, všední úředníci nebo opuštěné benzinové stanice ukazují banalitu života soudobé země.Na Hopperových plátnech se objevují velké plochy zalité světlem hned vedle potemnělých a tmavých ploch, jež vytvářejí svět masivních a solidních tvarů. Kromě banálních témat jsou jeho obrazy bezprecedentní, autor se nesnaží divákovi pranic dokazovat.

---

17 Filip Lipiński, Gwiazda a rebours: Edward Hopper, [vyd:] Arteon, nr 01/leden 2009, s. 17, ISBN 9771508345085.

18 Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper 1882–1967. Vision of Reality*, Kolín nad Rýnem 2006, s. 32, ISBN 978-3-8228-5012-1.

19 Roberta Bernabei, op. cit., s. 208.

20 Barbara Rose, *Malarstwo Amerykańskie dwudziestego wieku*, Varšava 1991, s. 50, ISBN 83-221-0611-4.



2. Edward Hopper, *House by the Railroad*, 1925,
   New York, The Museum of Modern Art

Hopperovo malířství je svébytným přiznáním bolesti. Není však pouhým výkřikem samoty a nemluví pouze o skryté hrůze bytí. Tvrdá, ze širokých ploch složená látka dává Hopperovým obrazům neobvyklou povahu a šlechetnost. Cítíme v nich přítomnost člověka, který ačkoli sám plný neklidu, se odvážně dívá na smutný svět a v jeho ošklivosti nalézá krásu.

Kapitola II

Amerika jako motiv – Robert Frank, Edward Hopper

Nejdůležitější náladou americké fotografie je smutek.
V pozadí rituálních projevů amerických fotografů,
kteří tvrdí, že se jen náhodou dívají okolo,
bez žádných předpojatostí – se skrývá žalostná vize úpadku[21].
Jack Kerouac

V roce 1924 se ve Švýcarsku narodil Robert Frank, fotograf, který ve 40. letech 20. století přijel do New Yorku. Podobně jako Edward Hopper, měl, tak i Robert Frank velký vliv na utváření obrazu Ameriky a jejích obyvatel. První vydání alba *The Americans* vyvolalo všeobecné rozhořčení. Prázdnota jeho temných fotografií byla prázdnotou naplněnou přirozeným světlem Hopperových obrazů. Osmdesát tři černobílých fotografií, jež byly zároveň kronikou jeho cesty, kterou z Evropy pocházející fotograf uskutečnil po osmačtyřiceti amerických státech, a stejně tak i hlubokou studií americké společností druhé poloviny padesátých let, navždy změnily tvář současné fotografie[22].

Při srovnání Frankovy fotografické tvorby s Hopperovým malířstvím vyvstává několik podobností.

Průvodním motivem spojujícím tvorbu obou autorů je prvek nostalgie a bezmocnosti. Existuje názor, že Američané pokoušející se osvojit si samotu z Hopperových pláten se ve skutečnosti pokoušejí osvojit svou vlastní samotu.

Oba cestovali. Amerika, kterou spatřili, nebyla z velkého města, ale z malých, dusných městeček, levných hotelů, opuštěných benzínových stanic. Zachytili předměstí Ameriky. Hrdinové jejich obrazů a snímků jsou zavaleni neschopností. Jako v monotónních pohledech Frankových pasažérů autobusu odvrácených k oknu. V pohledech, které se skrz okna nekoukají, ale pouze registrují krajinu posouvající se za nimi.

---

21 Jack Kerouac, *Introduction*, [vyd:] Robert Frank, *The Americans*, Washington 2008, s. 5, ISBN 978-3865215840.

22 Autor nieznany, *Robert Frank, un regard étranger* [online], [cit.2010-07-26], on-line WWW: http://www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=813&lieu=1&idDoc=628.





3. Robert Frank, *The Americans – Trolley*, New Orleans, 1955
4. Edward Hopper, *Hotel by the Railroad*, 1952, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden

Podobná situace je zachycená i na Hopperově obraze *Hotel by the Railroad* [obr. 4] z roku 1952, kde muž v hotelu u kolejí stojí odvrácený směrem k oknu. V křesle za ním sedí žena, na kolenou drží knihu. On se nedívá, ona nečte. Nehybnost. Tím důtklivější, že je v kontextu pohybu. V očekávání, která se nikdy nenaplní. Odstup, s jakým Hopper představuje své vize, má za cíl ukázat poruchy skrývající se pod povrchem současného života.

Frank zachytil obraz neštěstí – nelítostný k americkým mýtům. Edward Hopper jezdil po zemi a maloval lidi: nehybné, izolované, odevzdané plynutí času a samotě. U Franka nás přemáhá neschopnost, jež ústí v samotu. U Hoppera je pak samota příčinou. Vůči její síle a času jsou lidé neodolní a slabí. Nejen v Americe, ale všude tam, kde člověk bojuje s prázdnotou. Frankova prázdnota není stejnou prázdnotou jako u Hoppera, i když jsou si blízké svými záběry a náladami. Fotograf své obrazy adresuje lidem. Hopper směřuje svůj žal k silám, nad kterými nebude mít člověk nikdy kontrolu.

Z technického pohledu Frankovy snímky – viděné s odstupem času – neztrácejí nic ze své inovativnosti. Neostrost v prvním plánu, nekonvenční výřez nebo fotografické zrno jsou jen některými z nástrojů exprese, které fotograf mistrně používal. Frankova technika byla v jeho době průlomová. Při fotografování se řídil intuicí – jakmile jej něco zaujalo, pobavilo, vzrušilo, mačkal spoušť, nečekal jako Henri Cartier-Bresson na „rozhodující okamžik“[23]. Nečekal – fotografoval.

23 Beata Łyżwa-Sokół, *Amerykanie po 50 latach*, Gazeta Wyborcza, č. 53/3 duben 2009, s. 16. ISBN 0860-908X.

Hopper také projevoval zájem o pomíjivé okamžiky, intuitivně si vybíral přirozené situace, kterými rovněž inicioval určité kompozice. Často připravoval mnoho promyšlených skic ke svým obrazům, které pak profiltroval svými vlastními pocity a náladami.[24] Obrovský vliv na Hopperovu malířskou techniku mělo jeho vnímání světla, které v jeho dílech hrálo velkou roli od samého počátku.[25] Hopperovo vzdělání má evropské kořeny, na jeho přístupu k umění se podepsal impresionismus. Na obrazech z období rané tvorby převažuje tmavý tón s teplými tóny hnědé, je silně inspirována holandskými barokními mistry.[26] Striktní kompozice Hopperových obrazů, jejich omezená tematika a experimentální užití světla vytvářejí dojem klidu a koncentrace, kterou můžeme chápat jako malířovo poselství společnosti.

Projekt *The Americans* je nadčasový jak z uměleckého hlediska, tak s ohledem na své sociální sdělení. Pokusíme-li se odhadnout směr, kterým se ubírá Amerika druhé poloviny 50. let 20. století, pak Frank tradiční kánony fotografické dokumentace překračuje. Na stránkách svého alba skicuje portrét rozpolcenosti americké společnosti. Ekonomický růst, konzum a demografický přírůstek, které se v Americe staly základními kameny povrchního optimismu 50. let 20. století, silně kontrastovaly s obrazem Ameriky zachycené z odvrácené, smutné strany. Rostoucí společenské napětí, úpadek autority i národních symbolů a také odklon od křesťanských hodnot – to byl osud Ameriky 60. let 20. století, před kterým se Frank snažil společnost varovat. Album *The Americans* je svébytnou syntézou světa umění a politiky.

Pokud se zamyslíme nad tím, co určuje tak silně americký styl Hopperových obrazů, mohli bychom si položit otázku: Je to výběrem zpracovaných témat, jako jsou mosty, cesty, benzinové pumpy, osamocené domy, nebo způsobem, jakým je zachycoval? Zdálo by se, že právě spojení těchto dvou elementů způsobuje, že jsou Hopperovy obrazy skrz naskrz americké – krajiny a kompozice, na kterých se setkává příroda s civilizací. Tento motiv konfrontace je jedním z malířových nejoblíbenějších témat.

---

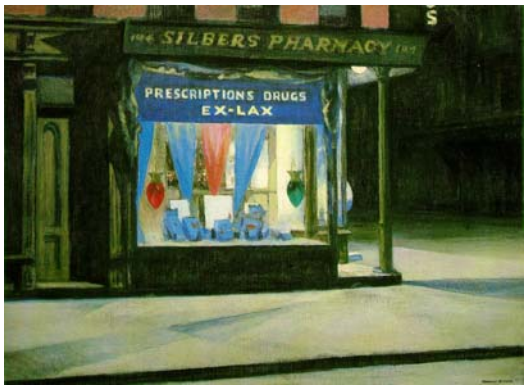
24 Étienne Dumont, *L'Hermitage présente Edward Hopper, le plus Américain des peintres*, Tribune de Geneve, č. 29/25 červen 2010, s. 19.

25 Rolf G. Renner, op. cit., s. 14.

26 Rolf G. Renner, op. cit., s. 15.

Hopperovův „Amerikánismus“ se objevuje na jím malovaných scénách, i když nikdy nebyl dokumentaristou. V jeho podání se skutečnost proměňuje: jednou za skutečnou, jindy za smyšlenou; známou i cizí; obyčejnou i zvláštní.





5. Robert Frank, *The Americans*, Untitled (Marilyn Dead), 1962
6. Edward Hopper, *Drug Store*, 1927, olej na plátně, Boston, Museum of Fine Arts

Hopper díky dlouholeté práci grafika nachází motivy v reklamách, dopravních značkách a umisťuje je na svých obrazech. Výběrem značek jako jednoho z témat své tvorby zařazuje své obrazy do velmi konkrétního prostoru amerického kontinentu. V obrazech *Drug Store* (1927)[27] [obr. 6], *El Palacio* (1946)[28] a *Gas* (1940)[29] [obr. 7] Hopper výrazným způsobem pracuje s písmem[30]. Jeho použití v obrazech je z jedné strany symbolickým znázorněním ikon civilizace, která je zároveň neobvykle jasně čitelným zákrokem, neboť použité znaky jsou částí obecně používaného systému komunikace. Na druhou stranu jsou tak přísně integrovány do zachycené skutečnosti, že představují nerozdělitelný celek, působící přirozeným a věrohodným dojmem. Hopper tímto spojil dva velmi zásadní směry: symbolismus a realismus.

Na obraze *Gas* [obr. 7] je zachycen kontrast tehdejší reality. Civilizace je reprezentována silnicí, palivovými stojany, budovou benzinové pumpy, a příroda

27 Edward Hopper, *Drug Store*, 1927, olej na plátně, Boston, Museum of Fine Arts.

28 Edward Hopper, E*l Palacio*, 1946, akvarel, New York, Collection of Whitney Museum.

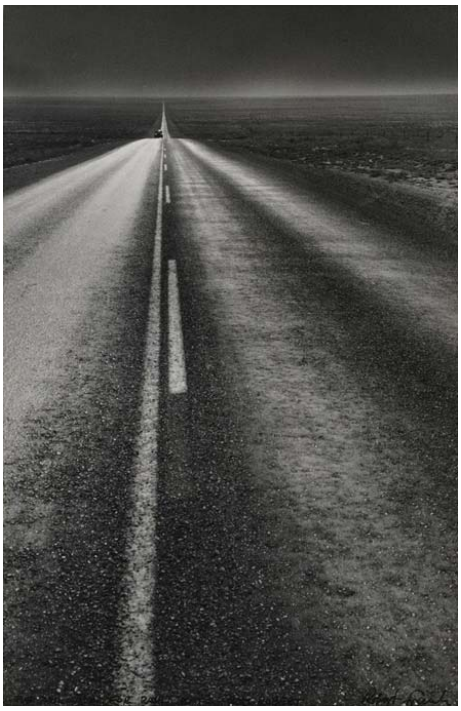
29 Edward Hopper, Gas, 1940, olej na plátně, New York, Museum of Modern Arts.

30 Hopper si vybral techniku, díky které bychom jej mohli nazvat průkopníkem pop-artu.

lesem.[31] Proč se tedy malíř rozhodl namalovat prázdnou noční benzinovou pumpu? Hopper nám ukazuje, že svět není jen nezkazitelným a nevinným místem. Civilizace v našem životě začíná pomalu dominovat, nabírá kvazi-náboženský charakter. Podřízení se tomuto jevu je patrné jak v dílech Edwarda Hoppera, tak i Roberta Franka.

Na základě těchto příkladů jsem chtěla poukázat na analogie v demytologizaci Ameriky jako společenského jevu přítomného v tvorbě obou autorů.





7. Edward Hopper, *Gas*, 1940, olej na plátně, New York, Museum of Modern Arts
8. Robert Frank, *The Americans*, *36'U.S. 285*, Nové Mexiko, 1955

31 Ivo Kranzfelder, op. cit., s. 78.

Kapitola III

"Kamera, klapka, akce!"[32] – Edward Hopper a Gregory Crewdson

Hopper mě jako na umělce hluboce ovlivnil[33].
Gregory Crewdson

Ticho, opuštěné domy, postavy se ztuhlými tvářemi a myšlenkami uvízlé v časo-prostoru. Postavy, které jsou ve stejné místnosti, ale pocházejí z jiných světů, jsou tady, ale jakoby tady nebyli. Pasivní a neschopní. Strnule zírají před sebe uvězněni v kontrastech světla a stínů, jakoby jim právě ony bránily v pohybu. Jsou oddělení. Ve dvojici, v trojici, samotní. Vidíme opuštěné domy, hotely, ulice, benzinové pumpy. Ticho, melancholie, očekávání, ale i napětí, které doprovází neklid, jako by se postavy za chvíli měly pohnout a ožít. Edward Hopper, věčný fanoušek filmového plátna,[34] ve svých obrazech cílevědomě budoval atmosféru hrůzy. Emoce dokáže dokonale podat právě v okamžiku, kdy nehybnost obrazu předvídá strhující akci. Napětí se pak dramaticky stupňuje. Cítíme, že nic není tím, čím se ještě před chvílí zdálo být.

Když jsem poprvé uviděla fotografie Gregoryho Crowdsona, byla jsem přesvědčena, že jde o záběry z filmu, který jsem ještě neviděla. Byla jsem hypnotizována napětím a prvkem tajemnosti vyzařujícím ze snímků. Velký dojem na mě udělala práce se světlem, práce s prostorem pomocí barev a vzorů, struktur, scénografie. Ale především se mi v hlavě objevily otázky: Co se odehrálo v předcházející scéně? Jaké vztahy spojují tyto hrdiny? Kdo je režisér? Poznat celý film se ukázalo nemožným.

Na rozdíl od Hoppera, samotáře, pracuje Crewdson s celým studiem. V posledních projektech fotograf spolupracoval s producentem, kameramanem obsluhujícím fotoaparát, osvětlovači, výtvarnými specialisty, scénografy, maskéry a herci,

32 Název kapitoly je odvozen od termínu „stop klatka", který v polštině znamená zastavený pohyb snímající kamery, při kterém obraz připomíná fotografii.

33 Tisková zpráva k výstavě: *Drawing on Hopper: Gregory Crewdson / Edward Hopper*, 12. říjen 2006 – 15. duben 2007, Williams College Museum of Art [online], [cit. 27.07.2010], on-line WWW: http://www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml.

34 Anita Kwestorowska, *Podglądacze*, [vyd:] Sztuka.pl, č. 05–06/2010, s. 170–171, ISBN 1896-5938.

jejichž přítomnost je nezbytná při natáčení celovečerního filmu[35]. Z každé vytvořené scény byl vybrán jeden záběr, který pak byl zvětšen a vytištěn v rozměrech 48 × 60 palců. Výsledný obraz vzbuzuje dojem hyperrealistického obrazu, zdá se být ideálně rekonstruovanou kopií skutečnosti. Tento hyperrealistický charakter je velmi působivý v galerii – velikost tisků umožňuje rozlišit velké množství detailů a preciznost zpracování. Poslední, retrospektivní výstavu Gregoryho Crowdsona jsem viděla v pražské galerii Rudolfinum[36]. Zdálo se mi, že znám tyto snímky z knižních reprodukcí, avšak velký formát zvětšenin umožňuje objevovat stále nové prvky obrazu, např. ve světelném kuželovitém paprsku jsem objevila hejno pestrobarevných motýlů [obr. 9].





9. Gregory Crewdson, cyklus *Twilight*, Plate 51[37]
10. Edward Hopper, *Night Shadows*, 1921, lept, New York, Collection Whitney Museum of American Art

V 80. letech 20. století, tedy v době, kdy Crewdson dostudoval fotografii na Univerzitě v Yale[38], se obrovské popularitě těšila pouliční fotografie v duchu myšlenky

35 Seznam osob zaměstnaných při produkci fotografií z alba *Beneath the Roses* překročil 200 lidí; přesný seznam na [vyd:] *Gregory Crewdson 1985–2005* red. Stephan Berg, Hannover 2007, s. 241–243, ISBN 978-3-7757-1622-2.

36 Galerie Rudolfinum, Praha, *Gregory Crewdson Photographs 1985–2005*, termín výstavy 30.03.2008–25.05.2008.

37 Název podle *Gregory Crewdson 1985–2005*, red. Stephan Berg, Hannover 2007, ISBN 978-3-7757-1622-2. Snímky Gregoryho Crewdsona jsou uváděny zpravidla bez názvu.

38 *Gregory Crewdson 1985–2005*, op. cit., s. 229.

„rozhodujícího momentu“ Henriho Cartier-Bressona. Ve stejnou dobu byla v New Yorku prezentována díla postmodernistických umělců, jako Jeffa Walla, Richarda Princea a Cindy Sherman[39]. Tito umělci se zabývali inscenovanou fotografií a vnášeli do svých děl charakteristické postmodernistické prvky: koláže, citáty, parodie. Zdá se, jako by chtěl Crewdson sloučit tyto dva přístupy. Vytvářet kreativní umění, ale zároveň zůstat věrný dokumentárnímu realismu.

Edwarda Hoppera a Gregoryho Crewdsona ovlivnila stejná místa, která od sebe dělí pouze časový rozdíl. Edward Hopper strávil svůj život mezi New Yorkem a South Truro v Nové Anglii. Gregory Crewdson se narodil a vyrůstal v New Yorku, avšak část dětství prožil ve státě Massachusetts, kde měli jeho rodiče letní dům. A právě na předměstích Nové Anglie, a nikoli na *Big Apple* soustředil fotograf svou tvorbu. Hledání „společných rituálů[40]“ na předměstích, jejich vnitřní mytologie se stane Crewdsonovou obsesí. Díky tomu, že se zaměřuje na puritánské prostředí Nové Anglie, je jeho obraz suburbistů[41] ještě více vypjatý. Edward Hopper se neomezoval jen na svět předměstí, prezentoval rovněž New York. Prostředí se na jeho plátnech stávalo pouze pozadím pro vztahy odehrávající se uvnitř postav zachycených na obrazech.





11. Edward Hopper, *Summer Evening*, 1947, olej na plátně, soukromá sbírka
12. Gregory Crewdson, cyklus *Beneath the Roses*, Plate 78

39 Katy Siegel, *The Real World* [vyd:] *Gregory Crewdson 1985–2005*, op. cit., s. 85.

40 Stephan Berg, *The Dark Side of American Dream*, [vyd:] *Gregory Crewdson 1985–2005*, op. cit., s. 11–21.

41 Podle Władysława Kopalińského, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem:* suburbie *–území ležící na okrajích, periferiích velkých měst jsou rozděleny na parcely s rodinnými domy, jejichž vlastníci dojíždějí za prací do města.*, Varšava 1989, s. 602, ISBN 978-83-7399-222-1.

Prostředí zastavěné podobně vypadajícími domy, postavenými ze stejných materiálů, navržených jedním architektem a postavených stejnou partou. Rodiny, které v nich bydlí, jsou nejčastěji podle modelu složeného z obou rodičů, dvou dětí a okouzlujícího čtyřnohého tvora. Všechno jako by ideálně následovalo televizní vizi skutečnosti. Jde však pouze o povrchní dojem. Na Crewdsonových fotografiích dochází k demaskování utopického myšlení. Někdo sází květiny v garáži, na trávníku se objevují mimozemské kruhy, vypukl požár a nebo dochází k automobilové nehodě. Obyčejný rytmus života je narušen nečekanými událostmi. Crewdson vytváří vícerozměrné fotografické vyprávění bořící mýtus univerzálního projektu, jakým bylo zabydlování satelitních předměstí.





13. Edward Hopper, *Excursion into Philosophy*, 1959, olej na plátně, soukromá sbírka
14. Gregory Crewdson, cyklus *Twilight*, Plate 42

Fotografa a malíře od sebe odlišuje přístup k detailu: Crewdson detaily přímo obsesivně ukazuje, čímž chce svým fotografiím dodat ještě více reality. Hopper postupuje opačně – detaily vypouští a svou zálibou v zobecňování sleduje cíl, aby se místo, které namaluje, týkalo každého diváka, aby bylo univerzálním znakem. Malíř usiloval o vyjádření symbolických obsahů, vzdálených obvyklému prezentování skutečnosti. Jeho hrdinou je „everyman“.

Postavy zachycené na Hopperových obrazech a Crewdsonových snímcích jsou na hranici mezi vynucenou pózou a tajně pozorovanou domácí scénou. Nejsme s nimi v očním kontaktu, nikdy se do objektivu nedívají. Zdají se být utopené v myšlenkách, zapadlé v melancholii. U Hoppera může neklid na tvářích vycházet z pobytu

v nedomácím prostředí: v hotelech, v penzionech u moře i v motelech. Neklid na tvářích Crewdsonových hrdinů je velmi podivný. Atmosféra zastižená uvnitř jejich domovů je plná napětí, ve zdánlivé každodennosti cítíme emocionální hustotu. Máme pocit, že lidé jsou jako zhypnotizované figurky účastnící se společného rituálu, přičemž trochu proti své vůli. Připomínají reklamní figuríny a od tváří z plakátů a reklam se liší pouze svým smutkem. Autoři se při svém balancování na relativním povrchu každodenního života dotýkají hlubokých emocí a dvojsmyslně komentují stav lidské duše.

Na obraze *Excursion into Philosophy* [obr. 13] Hopper ukazuje a zároveň pranýřuje samotu. Toto téma se ve své tvorbě snaží zpracovávat celý život. Na tomto obraze je osamělost prožívána ve dvojici. Osoby zde zachycené jsou si blízké, ale nevidí se. Muž sedí na kraji postele, odevzdaně se dívá na podlahu. Budí dojem absolutní nepřítomnosti. Za jeho zády vidíme polonahou ženu, tváří otočenou ke stěně. Zachycená situace by mohla sugerovat dojem intimního kontaktu mezi hrdiny, avšak jejich smutek a bezradnost děj na obraze mění. Jsou si velmi vzdálení.





15. Edward Hopper, *Summertime*, 1943, olej na plátně, Delaware Art Museum, Wilmington
16. Gregory Crewdson, cyklus *Dream House*, Plate 53

Oba autory charakterizuje práce s velkými scénickými celky a plnými výřezy, díky čemuž jsou postavy menší a je ještě obtížnější rozeznat jejich tváře – jsou ještě více anonymní, a tedy univerzálnější. Na prvních plánech nejsou lidé vůbec zachycováni, ani jeden z autorů nepoužívá klasický detail. Nejde o portréty analyzující mimiku tváře, mapu vrásek, výraz očí, zamrzlou grimasu úsměvu nebo nespokojenosti.

Na obraze *Room in New York* [obr. 17] z roku 1932 jsou tváře lidí namalovány velmi nevýrazně. Portrétované jsou vztahy, a nikoli konkrétní osoby.





17. Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, olej na plátně, Lincoln, Hall Collection Sheldon Memorial Art Gallery
18. Gregory Crewdson, cyklus *Hover*, Plate 36

V cyklu *Hover*[42] Gregory Crewdson prezentuje fotografie vytvořené z vysokozdvižné plošiny. Umístění ve vysoko položeném bodě umožňovalo zabrat větší plochu a zaznamenat více detailů a analogií, ale i rytmů z povrchu země neviditelných. Tento jiný, zavěšený vztažný bod umožnil sledování soukromých předměstských prostor, kde se odehrávají surrealistické, často groteskní fotografem aranžované scény: nahé ženské nohy vyčnívající z psí boudy, konfrontace medvěda a pořádkové služby. Člověk sekající trávu a vytvářející stále větší kružnice, které se stávají často používaným motivem Crewdsonovy tvorby.

I když Edward Hopper používal pouze tradiční výrazové prostředky, motivy a techniky, překonal svými výsledky tradiční úroveň. Především proto, že jeho obrazy zachycující skutečnost zůstávají otevřené nejrůznějším interpretacím, což by se mohlo rozcházet s definicí realismu. Kromě toho plátna nemohou být definována bez účasti diváka, jehož subjektivní interpretace ovlivňuje celek obrazu. V podstatě všechna Hoppera díla mají společného jmenovatele – hlavními hrdiny a nebo na úrovni s osobami prezentovanými na obrazech jsme my: diváci stojící na druhé straně obrazu.

42 V přesném překladu hover znamená: vznášející se nad zemí.

Jsme mimovolně zapleteni do toho, co se děje na plátně, a jsme často svědky událostí, a ať chceme nebo ne, stáváme se dokonce pozorovateli. Často jsou hrdiny Hopperových představ ženy, nahé nebo oblečené, zobrazené v zamčených místnostech. Vidíme je velmi často v intimních, každodenních situacích, kdy se cítí přirozeně a jsou uvolněné. Hopper tím, že otevřel před divákem okno do každodenních scén obyčejných lidí, přikládá velkou váhu vztahům mezi tím, co je uvnitř a co je vnější. Pozorované osoby netuší o své účasti na této podívané. Jsou přirozené, ale atmosféra obrazu není stabilní. Připomíná nám to pocit, že se stejně jako ve filmu *Truman Show*[43] může zdánlivý pořádek každou chvíli rozsypat.

Na plátně Night Windows [obr. 19] z roku 1928 ukazuje Hopper fragment obytného domu, přesněji částečný pohled dovnitř jednoho pokoje. Scéna se odehrává večer. V pokoji svítí jasné světlo, díky kterému můžeme vidět vnitřek. Úzkým prostředním oknem vidíme ženu, vlastně pouze její část. Je k nám otočená zády a je předkloněná, její zadek je poněkud zvýrazněn. Již poněkolikáté se cítíme být přistiženi při skrytém sledování. To je jeden z mých nejoblíbenějších Hopperových obrazů, i když variant na téma sledování je v jeho obrazech mnoho. Malíř si vybírá téma, které je pro mnoho lidí tabu, i když po pravdě ono v naší přirozenosti někde určitě vězí.





19 Edward Hopper, *Night Windows*, 1928, olej na plátně, New York, The Museum of Modern Art

20 Gregory Crewdson, cyklus *Twilight*, Plate 40

43 *Truman Show*, rež. Peter Weir, 1998.

Edward Hopper i Gregory Crewdson ve své tvorbě souběžně zpracovávají stejné téma. Sugerují, že lidská přirozenost je postavená tak, že člověk podvědomě využívá možnost sledování pootevřenými dveřmi, otevřeným oknem, klíčovou dírkou. Vzrušuje nás to, co se děje na druhé straně, tím více, že nemáme svolení se dívat.

Hopperův i Crewdsonův pohled plný voyeurismu se stal pro tyto umělce především stylem zobrazování žen. Okna, otevřené dveře nebo výlohy jsou motivy, které se velmi často objevují na Hopperových obrazech a Crewdsonových snímcích. Jako stálá součást vybavení jsou pak především zdrojem světla a opticky zvětšují místnosti. Skrz ně pak vidíme kousek skutečnosti. Svět uvnitř je spojen s vnějškem. Okno je hranicí, opírá se v protikladu *tady* a *tam*, kontrastu blízkosti a dáli. Vnitřek bytu, svět vytvořený člověkem, se otevírá velkému světu přírody. Je tady možnost úkrytu před vnějším životem do klidné všednosti, ale i možnost vyjít vstříc jeho výzvám a nebezpečím. Pořádku a věcnosti uvnitř je postavena rozmazaná, smyšlená krajina, konkrétnosti – představivost. Okno je prahem, ale i bariérou. Odděluje osvojenou, intimní a známou obytnou zastávku od vzdáleného, neznámého a cizího prostoru. Bezpečné uzamčení naráží na otevření plné nejistoty. Zůstáváme *tady* – u sebe, v klidu domova, leč zároveň nás zrak táhne *tam* – k oněm světům plným tajemství a neklidu.

Světlo je pro fotografa i malíře dalším významným skladebním prvkem. Oba umělci si cenili a využívali světla coby účinného prvku při utváření obrazu skutečnosti. Edward Hopper si se světlem hraje takovým způsobem, aby soustředil divákovu pohled na věcech zásadních, a zbytečné detaily nechává ve stínech. Jedním z nejcharakterističtějších prvků Hopperových obrazů je střetávání stínu a světla, skládání světel o různé intenzitě, čímž autor dosahuje nasycení kompozice emocemi. Malíř v jednom rozhovoru přiznal, že světlo má pro něj větší význam než barva[44].

Gregory Crewdson ve svých scénách využívá různé typy osvětlení: světla trvalá i blesková, čínské lampióny, kino flo, space lighty a světelné zdroje nalezeny přímo na místě[45]. Snímky z posledních sérií byly vytvořeny velkoformátovým přístrojem Sinar F1 8 × 10 palců s objektivem 300 mm. Použití tohoto anachronického vybavení v době expanze digitální fotografie je záměrné. Poskytuje možnost manipulace s perspektivou, záznam většího množství detailů, dává fotografiím specifickou ušlechtilost.

---

44 Silvia Borghesi, op. cit., s. 90.

45 Informace o Crewdsonově způsobu práce pocházejí ze série filmů *The Genius of photography*, produkce BBC.

Edward Hopper i Gregory Crewdson ukazují stejným způsobem rozkouskovanou vizuální mapu Ameriky. Jeden z kritiků v článku o výstavě *Drawing on Hopper Gregory Crewdson / Edward Hopper*[46] napsal: „… je to intimní pohled umělců pracujících v různé době, avšak spojených tématem psychologické krajiny Ameriky[47].“

46 Tisková zpráva k výstavě: *Drawing on Hopper*... op. cit.

47 Tisková zpráva k výstavě: *Drawing on Hopper*... op. cit.

Kapitola IV

Městská džungle – Philip-Lorca diCorcia, Edward Hopper

Fotografie je jazyk, o kterém si každý myslí, že jej umí používat[48].

Philip-Lorca diCorcia

Fotografie se stejně jako ostatní umělecká odvětví řídí jistými zásadami. Všem jsou známy rozdíly mezi studiovou a reportážní fotografií. Reportér je fotograf vybavený příručním přístrojem, křižující ulice a hledající témata pro své snímky, a jeho práce má hlavně zpravodajský charakter: dokumentuje nalezenou událost. Takto je fotografie vnímána v duchu mistra Henri Cartier-Bressona. Americký fotograf Philip-Lorca diCorcia postupuje ve stejném prostředí úplně jinak, protože si na ulici bere profesionální studiové vybavení: studiové blesky. Tímto spojuje ve své práci dva úplně odlišné druhy fotografie.

Jeho pojetí bylo oceněno mezi jinými prestižním magazínem *American Photo*[49], který jej v roce 2003 umístil mezi první tři z pětadvaceti nejvýznamnějších fotografů světa. Jeho výstavy navštívily mnoho měst, mj. New York, Paříž, Londýn, Essen, Salamanca, Stokholm. To, co spolu s nezpochybnitelným autorovým úspěchem upoutává naši pozornost, je jeho umělecká tvorba, která nám jej nedovolí označit za pouhou součást soukolí hvězdné mašinérie, ke které bychom mohli přidružit Annie Leibovitz nebo Helmuta Newtona. Zmínění umělci se proslavili hlavně fotografiemi hollywoodských hvězd nebo fotografiemi pro módní časopisy: vyladěnými, prosluněnými, plnými erotiky. Při práci na posílení image fotografovaných hvězd se rovněž sami jakoby nechtěně proslavili. Philip-Lorca diCorcia se z tohoto schématu vyprostil. Je samozřejmé, že musel komerčně vydělávat na své individuální projekty, fotografoval proto slavné, pracoval na reklamách pro prestižní magazíny: známé jsou jeho snímky rajských zákoutí naší země, které vytvořil pro luxusní cestovatelské

48 Agnieszka Patrige, Piękno zlekceważonego. Realizm w fotografii XX wieku, č. 7/89, červenec 2003, s. 32, ISSN 1425-8943.

49 Henri Peyre, Philip-Lorca diCorcia, [online], [cit.2010-07-27], on-line WWW: http://www.galerie-photo.com/dicorcia.html.

magazíny vydavatelství Conde Nast[50]. Jeho vážný zájem však směřoval k poněkud jiné tematice.

Ze světa módy a celebrit si Philip-Lorca diCorcia přinesl umělé osvětlení a zálibu v inscenaci. Přenesl je do světa hluku, dotěrného vedra a dráždivého prachu, aby mohl hledat své modely na ulici a dát jim vlastnosti hvězd. Aby tyto reflektory, stínítka a fleše osvětlovaly obyčejné obyvatele měst. DiCorcia se rozhodl, že bude tímto způsobem fotografovat barevný pouliční dav.[51]





21. Philip-Lorca diCorcia, *New York*, 1997
22. Edward Hopper, *New York Corner (Corner Saloon)*, 1913, olej na plátně, soukromá sbírka

Album *Streetwork*[52] navazuje na klasicky vnímanou fotoreportáž. Fotograf pracoval ve velkých amerických, evropských i asijských metropolích. Idea projektu se opírala o osvětlení náhodných reálných kolemjdoucích profesionálním studijním

50 Peter Galassi, Philip-Lorca DiCorcia, New York 1995, s. 9, ISBN 9780870701450.

51 Grażyna Krzechowicz, *W sztucznym świetle prawdziwych tęsknot. Wystawa Western Motel. Edward Hopper i sztuka współczesna*, [vyd:] Sztuka.pl, č. 12/2008-01/2009, s. 153–154, ISBN 1896-5938.

52 Philip-Lorca diCorcia, *Streetwork, Salamanca 1997,* ISBN 8474818877.
Streetwork je tradiční anglické označení reportáže, ale stejný výraz se používá také pro práci sociálních pracovníků v terénu, tedy přímém kontaktu s lidmi na okraji společnosti. Jde např. o bezplatné poskytování prezervativů prostitutkám a informací o bezpečném sexu, péče o děti žijící na ulici nebo pravidelné zdravotní prohlídky narkomanů a bezdomovců.

světlem[53]. V katalogu k výstavě nazval autor tyto vyhlédnuté pouliční scény „non--events“ („neudálosti“)[54]. Na těchto snímcích mu nešlo o dokumentaci konkrétní události nebo situace, ale spíše o vytvoření nové reality, vytvoření alternativní historie, bez vědomého ovlivňování reakce modelů. DiCorcia prostě spolu zaměnil pravdu a faleš. S pomocí studijního osvětlení a dalšího profesionálního vybavení zasazoval obyčejné chodce do záběru, proměnil je v herce hrající ve filmu nebo reklamě. Náhodné scény sledované divákem byly na filmu zachyceny takovým způsobem, že jej nutí k hledání jejich významů. Tento zásah zachycené okamžiky na jedné straně zbavuje reality, na straně druhé však ukazuje široce vnímané společenské pravdy.

Na snímku *New York* [obr. 21] z roku 1997 z alba *Streetwork* vidíme ulici a byznysmeny netušící vlastní fotografování, byznysmeny spěchající do svých kanceláří v nejvyšších patrech newyorských mrakodrapů. Jednotlivé postavy jsou reprezentanty celé skupiny lidí. Fotograf tím, že na filmu zachytil náhodné chodce, jim poskytl tzv. „pět minut slávy“, upozorňuje na ně média, ukazuje jejich bloudění v současném světě. Lidé se v sobě uzavírají, propadají se do sebe, což může být opravdovou pastí. V kontextu autorova obrazového sdělení nabírá jeho „pouliční práce“ nový význam: na snímcích je vidět přesvědčení, že svět není takový, jaký by měl být.

Na snímku Philipa-Lorcy diCorsi vidíme anonymní postavy s tmavými tvářemi, podobně jako na obraze Edwarda Hoppera *New York Corner* [obr. 22] z roku 1913. Světlo formuje strukturu budovy – zdobnou masivní zlatou reklamu na rohové fasádě. Lidé na chodníku jsou sotva zachyceni černou barvou, je to jeden z nemnoha Hopperových obrazů, kde můžeme napočítat tolik osob. Edward Hopper vděčí jako umělec městu za mnoho a použitím podélného formátu plátna zdůrazňuje jeho nekonečnost. Malíř nevypráví městské anekdoty, jeho vyprávění se omezuje na náhodné situace, odehrané herci netušícími autorův pohled.

Edward Hopper a Philip-Lorca diCorsia jako neviditelní režiséři volí optimální světlo, pečlivě vybírají místo, připravují scénu – až je připravena pro představení. Chodci neovlivňují podobu světla, ale přece jen tady JSOU, a proto by měli být objektem pozornosti a starostlivosti jiných – přesně to se nám umělci snaží sdělit.

---

53 Z tohoto projektu vzniknou později další práce: Philip-Lorca diCorcia, *Heads*, London 2001, ISBN 3882434414.

54 Philip-Lorca diCorcia, *Streetwork*, Salamanca 1997, ISBN 8474818877.





23. Philip-Lorca diCorcia, *Mike Miller, 24 years, Allentown, PA, $25*, 1990–1992
24. Edward Hopper, *Ráno na Cape Cod*, 1950, olej na plátně, Washington, National Museum of American Art

Mým oblíbeným albem Philipa-Lorci diCorciho je album *The Hustlers*, které vzniklo na přelomu 80. a 90. let 20. století. DiCorcia koloval podél bulvárů Los Angeles několik let, během kterých lovil přímo z kanálu hrdiny svých „studiových" fotografií. Tyto snímky pouze imitují autentické situace. Interiéry, osvětlení, rozmístění vybavení, modelů: tohle všechno měl fotograf v hlavě již dlouho před jejich vznikem. DiCorcia oslovoval muže-prostituty a nabízel jim pózování na snímcích místo sexu, nabízejíce tolik peněz, kolik běžně brali za své služby. Většina z nich souhlasila, protože v americké realitě těch let neměli vlastně co ztratit. Názvy snímků jsou jména nebo pseudonymy, věk, místo narození a peníze, které muži inkasovali za své služby: 20, 30 dolarů.[55]

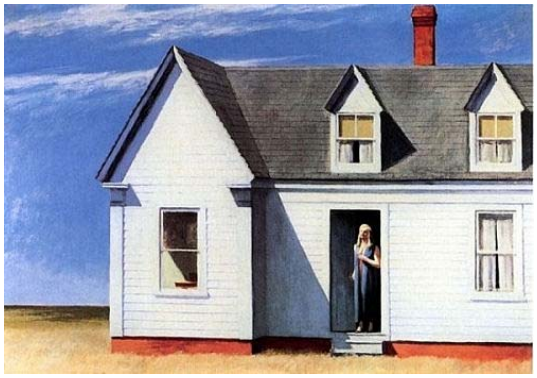
Na snímku *Mike Miller, 24 let, Allentown, 25 dolarů* [obr. 23] stojí mladý muž v prádelně a opírá se o řadu automatických praček. Má rozepnutou košili ukazující jeho hruď, má blond vlasy na ramena a zasněný pohled upřený k telefonním přístrojům, zavěšeným na protější zdi. Za ním je špinavé okno, na němž jsou stopy otisků stovek umaštěných, zpocených, špinavých dlaní. Za sklem je vidět zapadající slunce a snová ulice, bez jediného chodce. Co ta noc Mikeovi přinese? Jediné, co je jisté, je to, že mu nikdo nezavolá, dozajista vyjde pomalým krokem z prádelny a zastaví se na druhé straně okna… Jako jeden z mnoha, anonymní člověk.

55 Andy Grundberg, *Street Fare: The Photography of Philip-Lorca Dicorcia*, únor 1999, [online], [cit.2010-07-27], dostupný z WWW: http://www.americansuburbx.com/2010/03/theory-street-fare-photography-of.html.

Philip-Lorca diCorcia ukázal, že jej v kontextu celé společnosti, dané společenské skupiny zajímají jednotlivci. Během fotografování objevil, že nikdo opravdu neví, o co vůbec jde ve skutečnosti, která nás obklopuje. DiCorcia shledal, že v životě městských lidí jsou nejdůležitějšími determinanty apatie a starost o přežití. V jeho tvorbě je vidět nesouhlas s opomíjením lidí v tomto stavu v hlasitém, zmateném světě, v paměti pozůstalých.

Na obraze *Ráno na Cape Cod* [obr. 24], který sám Edward Hopper považoval za jeden ze svých nejzdařilejších obrazů[56], vidíme ženu, kterou k oknu přilákalo intenzivní ranní slunce. Postava dívající se ven z okna je oblečená v červených šatech. Červená – silná a vyzývavá barva – bývá často spojována se scénickým kostýmem nebo světem prostituce. Namalovanou ženu zachytil autor v okamžiku zamyšlení, v ranní reflexi. Žena si vůbec neuvědomovala jeho přítomnost. Nevíme ani, jestli to trvalo jen okamžik, nebo delší dobu. Síla Hopperových obrazů jako by tkvěla v tom, že si divák není jist tím, zda prezentována situace trvala sekundy, nebo snad hodiny. Proto ta podivná nálada, která se nás zmocní při pohledu na díla amerického malíře – naděje, že je možné občas život na místě zastavit.





25. Philip-Lorca diCorcia, *Ike Cole, 38 years old, Los Angeles, CA, $25*', 1990–1992
26. Edward Hopper, *High Noon*, 1949, olej na plátně, The Dayton Art Institute, Dayton

56 Silvia Borghesi, op. cit., s. 91.

Hrdinové snímků z alba *The Hustlers* Philipa-Lorcy diCorcii jsou umístěni do městského prostředí úplně osamoceně, bez jakékoli skutečné osoby okolo. V záběru se objevují jedině oni a barvami překypující krajina velkého amerického města.[57] V divákovi se probouzí nejistota, pozastavuje se nad nepřítomností chodců. V místě, které by mělo tepat životem, kterému by lidé měli určovat tempo, pohyb… Snímky nás děsí, neboť ukazují lidi zatracované, brané jako malomocné, kolem kterých panuje strašidelné ticho. Vznášejí se pouze zlé myšlenky a vidina samoty nabírá reálnou podobu. Je těžké s klidným srdcem zhlédnout celou sérii. Podobně jako na obrazech Edwarda Hoppera se v albu *The Hustlers* neobjevují velké detaily, snímky z tohoto cyklu se více koncentrovaly na situaci než na samotného člověka.

Práce se světlem fotografa a malíře spojuje. Pečlivě komponované a světelné zdůraznění hlavního tématu spojuje oba autory. Podtržení samoty jednotlivce ve velkém městě je také společným bodem obou umělců.

> *Bylo to období, kdy v celé zemi, v každé ložnici na koleji visela reprodukce 'Nighthawks' Edwarda Hoppera. To není jen obraz samoty ve velkoměstě, ale vize samoty přímo existenciální, jejíž neklid pociťuje většina lidí vstupujících do života a které se již nedokáže zbavit.*[58]
>
> Sestra Wendy Beckett

57 Gerald Matt, *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art*, Vídeň 209, s. 167, ISDN 978-3-85247-068-9.

58 Andrzej Osęka, op. cit., s. 51–52.

Závěr

Ke zpracování tohoto tématu mě inspirovala výstava v londýnské Tate Gallery,[59] která byla celá věnovaná malbám Edwarda Hoppera. V jedenácti sálech bylo vystaveno sedmdesát jeho obrazů. Byla to první tak rozsáhlá retrospektivní výstava tohoto autora v Anglii. Poprvé jsem měla možnost na vlastní oči vidět jeho práce. V bezprostředním kontaktu s jeho díly jsem si uvědomila, jak silný vztah existuje mezi tímto malířstvím a rozvojem umění. Pokud se soustředím pouze na fotografii, pak kromě umělců, kterým jsem věnovala tuto práci, bych mohla klidně vyjmenovat mnoho jiných, jako např. Robert Adams, Garry Winogrand, Diane Arbus, Stephen Shore, Walker Evans, Harry Callahan, William Eggleston, Lee Friedlander. U mnohých z nich jednoduše nacházíme podobné motivy, kompozice, snahu o čistotu nebo důraz prostřednictvím světla.

Edward Hopper zůstává v dějinách 20. století jedním z nejvýznamnějších představitelů amerického malířství. Jeho díla se stala symbolem Ameriky, a to jak skutečné, tak i mytické. Hopper použitím nadčasových i univerzálních obrazů představil výmluvnou vizi své doby. Potvrzuje to soubor spisů z roku 1997 – *Edward Hopper and the American Imagination*[60], kde se několik autorů zmiňuje o Hopperově vlivu na citlivost a představivost milionů Američanů.

Jeho obrazy izolace a odcizení vzbuzují otázky týkající se totožnosti diváka, ale zároveň zkoumají vztah mezi člověkem a přírodou. Jako pozorovatelé jeho scén, mající často sklony k voyeurismu, jsme často identifikováni my, vnější diváci, což nás zapojuje do psychologické vrstvy obrazu. Hopperova genialita spočívá v zapojení diváka do procesu tvorby. S odvoláním na náš vlastní pohled a citlivost doplňujeme a dokončujeme obraz.

---

59 Od 27. května do 5. září 2004 probíhala v londýnské Tate Gallery dlouhodobá retrospektiva díla Edwarda Hoppera.

60 Red. Deborah Lyons, *Edward Hopper and the American Imagination*, Norton 1995, ISBN 9780393038149.

Britský autor Geoff Dyer shrnul tvorbu Edwarda Hoppera slovy: „I když nikdy nevytvořil jediný snímek, mohl být uznán za nejvlivnějšího amerického fotografa 20. století[61].“ Díváme-li se na Hopperovo malířství jako na fotografie a odvrátíme-li situaci a budeme pozorovat vliv jeho díla na fotografii, podsouvá se závěr, že je jako autor v tvorbě dalších generací tak běžný a všudypřítomný, že jej takřka nelze postřehnout.

61 Robert Adams, Edward Hopper & Company. *Hopper's Influence on Photography Robert Adams, Diane Arbus, Harry Callahan, William Eggleston, Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander, Stephen Shore*, San Francisco 2009, s. 17, ISBN 188133726X.

Základní biografické údaje:
Robert Frank, Gregory Crewdson, Philip-Lorca diCorcia

Robert Frank (nar. 1924)

Ve věku dvaceti let opustil Frank rodné Švýcarsko a vyrazil na svou velkou cestu do Ameriky. V New Yorku spolupracoval s módními salóny a magazíny jako McCall's, Vogue nebo Fortune. V roce 1955 mohl díky Guggenheimově stipendiu podniknout cestu, která vyústila vydáním alba *The Americans*. V 50. a 60. letech 20. století natočil několik experimentálních a dokumentárních filmů, které byly později zařazeny ke směru Beat Generation. V 70. letech 20. století se vrátil k fotografii. Z tohoto období pochází jeho album *The Lines of My Hand*, představující autorovu fotografickou autobiografii.

Gregory Crewdson (nar. 1962)

Americký fotograf, proslavil se díky surrealistickým, neobvykle mistrně připraveným a zpracovaným fotografiím, jejichž scenérie se odehrávají na americkém předměstí. Crewdson využívá tradiční fotografické techniky a postupy. Jeho práce jsou zastoupeny v největších světových galeriích i muzeích, mj. v V&A Museum v Londýně (2006), Mori Art Museum v Tokiu (2005), Guggenheimovo Museum v New Yorku (2004), Museum of Modern Art v New Yorku (2000).

Philip-Lorca diCorcia (nar. 1951)

Americký fotograf narozený v Hartfordu. Studoval na School Museum of Fine Arts v Bostonu. Poté na Yale Uniwersity. Ve své práci využívá umělé osvětlení, v městském prostoru spolupracuje s náhodně kolemjdoucími lidmi. Je jedním z nejlépe identifikovatelných umělců své generace. Bydlí a pracuje v New Yorku, přednáší na Universitě v Yale.

Seznam ilustrací:

1. Edward Hopper, *Autoportrét*, 1925–1930, olej na plátně, New York, Collection Whitney of American Art.
2. Edward Hopper, *House by the Railroad,* 1925, New York, The Museum of Modern Art.
3. Robert Frank, *The Americans – Trolley*, New Orleans, 1955.
4. Edward Hopper, *Hotel by the Railroad*, 1952, Washington, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden.
5. Robert Frank, *The Americans*, Untitled (Marilyn Dead), 1962.
6. Edward Hopper, *Drug Store*, 1927, olej na plátně, Boston, Museum of Fine Arts.
7. Edward Hopper, *Gas,* 1940, olej na plátně, New York, Museum of Modern Arts.
8. Robert Frank, *The Americans*, *36'U.S. 285*, New Mexico, 1955.
9. Gregory Crewdson, cyklus *Twilight*, Plate 51[62].
10. Edward Hopper, *Night Shadows*, 1921, lept, New York, Collection Whitney of American Art.
11. Edward Hopper, *Summer Evening*, 1947, olej na plátně, soukromá sbírka.
12. Gregory Crewdson, cyklus *Beneath the Roses*, Plate 78.
13. Edward Hopper, *Excursion into Philosophy*, 1959, olej na plátně, soukromá sbírka.
14. Gregory Crewdson, cyklus *Twilight*, Plate 42.
15. Edward Hopper, *Summertime*, 1943, olej na plátně, Delaware Art Museum, Wilmington.
16. Gregory Crewdson, cyklus *Drem House*, Plate 53.
17. Edward Hopper, *Room in New York*, 1932, olej na plátně, Lincoln, Hall Collection Sheldon Memorial Art Gallery.
18. Gregory Crewdson, cyklus *Hover*, Plate 36.

62 Název podle *Gregory Crewdson 1985–2005*, red. Stephan Berg, Hannover 2007, ISBN 978-3-7757-1622-2. Snímky Gregoryho Crewdsona jsou zpravidla bez označení.

19. Edward Hopper, *Night Windows*, 1928, olej na plátně, New York, The Museum of Modern Art.
20. Gregory Crewdson, cyklus *Twilight*, Plate 40.
21. Philip-Lorca diCorcia, *New York*, 1997.
22. Edward Hopper, *New York Corner (Corner Saloon)*, 1913, olej na plátně, soukromá sbírka.
23. Philipe-Lorca diCorcia, *Mike Miller, 24 years, Allentown, PA, $25*, 1990–92.
24. Edward Hopper, *Cape Cod Morning*, 1950, olej na plátně, Washington, National Museum of American Art.
25. Philipe-Lorca diCorcia, *Ike Cole, 38 years old, Los Angeles, CA, $25*', 1990–92.
26. Edward Hopper, *High Noon*, 1949, olej na plátně, The Dayton Art Institute, Dayton.

Bibliografie:

Robert Adams, Edward Hopper & Company, *Hopper's Influence on Photography Robert Adams, Diane Arbus, Harry Callahan, William Eggleston, Walker Evans, Robert Frank, Lee Friedlander, Stephen Shore*, San Francisco 2009.

Neznámý autor, *Robert Frank, un regard étranger* [online], [cit. 2010-07-26], WWW: http://www.jeudepaume.org/?page=document&idArt=813&lieu=1&idDoc=628.

Roberta Bernabei, *Edward Hopper*, *Malarstwo Amerykańskie*, red. Francesca Castria Marchetti, Varšava 2005.

Silvia Borghesi, *Klasycy Sztuki. Hopper*, Varšava 2006.

Gregory Crewdson, *Aesthetic of Alienation*, *Catalogue of Exhibition Edward Hopper*, Londýn 2004.

Philip-Lorca diCorcia, *Streetwork*, Salamanca 1997.

Peter Galassi, *Philip-Lorca diCorcia*, New York 1995.

Andy Grundberg, *Street Fare: The Photography of Philip-Lorca Diorcia*, únor 1999, [online], [cit.2010-07-27], WWW: http://www.americansuburbx.com/2010/03/theory-street-fare-photography-of.html.

Leszek Harasimowicz, *Relacja z wystawy malarskiej* [online], [cit.2010-07-26], WWW: http://www.galeria.oprawa.com.pl/malarstwo/53-leszek-harasimowicz.

Úvodní text k výstavě: *Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper*, 12. říjen 2006 – 15. duben 2007, Williams College Museum of Art [online], [cit. 2010-07-27], WWW: http://www.wcma.org/press/06/06_Hopper_Crewdson.shtml.

Jack Kerouac, *Introduction*, Robert Frank, *The Americans*, Washington 2008.

Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Varšava 1989.

Ivo Kranzfelder, *Edward Hopper 1882–1967. Vision of Reality*, Kolín 2006.

Grażyna Krzechowicz, *W sztucznym świetle prawdziwych tęsknot. Wystawa Western Motel. Edward Hopper i sztuka wspólczesna*, „Sztuka.pl“, č. 12/2008-01/2009.

Anita Kwestorowska, *Podglądacze*, „Sztuka.pl“, č. 05–06/2010.

Filip Lipiński, *Gwiazda a rebours:Edward Hopper*, „Arteon“, 01/2009.

Deborah Lyons, *Edward Hopper and the American Imagination*, Norton 1995.

Beata Łyżwa-Sokół, *Amerykanie po 50 latach*, „Gazeta Wyborcza“, 53/2009.

Gerald Matt, *Western Motel. Edward Hopper and Contemporary Art*, Vídeň 2009.

Andrzej Osęka, *Hitchcock obrazu*, „Wprost“ 23/2004.

Agnieszka Partridge, *Piękno zlekceważonego. Realizm w fotografii XX wieku*, 7/89, červnec 2003.

Henri Peyre, Philip-Lorca diCorcia, [online], [cit.2010-07-27], WWW: http://www.galerie-photo.com/dicorcia.html.

Rolf G. Renner, *Edward Hopper 1882–1967. Przetwarzanie rzeczywistości*, Varšava 2005.

Barbara Rose, *Malarstwo Amerykańskie dwudziestego wieku*, Varšava 1991.