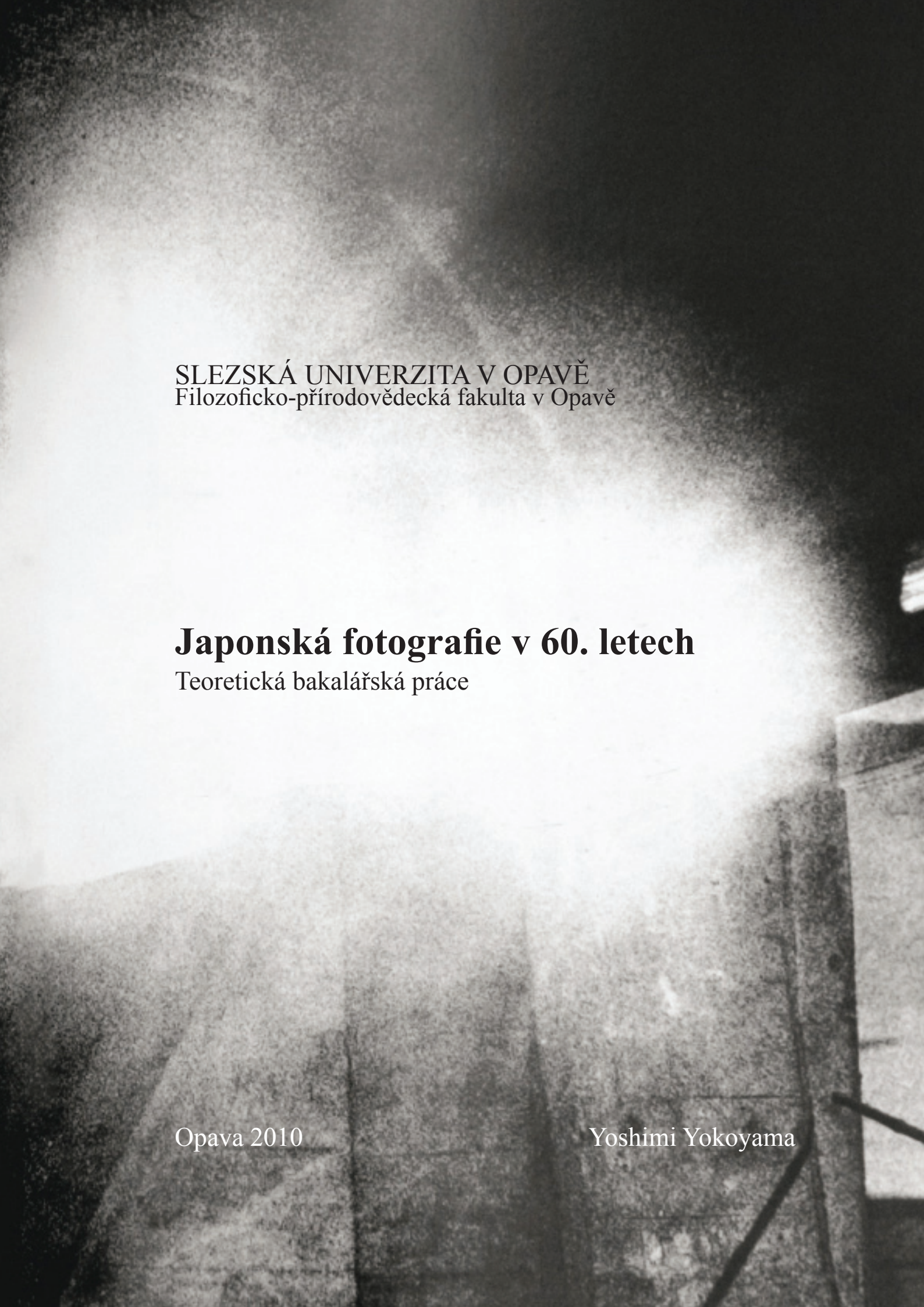


SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Japonská fotografie v 60. letech

Teoretická bakalářská práce

Opava 2010

Yoshimi Yokoyama



SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Yoshimi Yokoyama

Obor: tvůrčí fotografie

Japonská fotografie v 60. letech / Japanese photography in 60´s

Teoretická bakalářská práce

Opava 2010

Vedoucí práce: Doc. Mgr Aleš Kuneš

Abstrakt

Tato práce přináší přehled stavu japonské fotografie v 60. letech 20. století. Především její základy, vývoj, tendence a charakteristiku. Práce je hlavně zaměřena na představení tehdy nejdůležitějších fotografů a jejich fotografických souborů v 60. letech. Zkoumáním charakteristik těchto děl a v souladu s dobovou politickou, ekonomickou a kulturní situací podává souhrnný přehled japonské fotografie v 60. letech. Při psaní této práce jsem se snažila vytvořit si vlastní názor na tyto fotografy a soubory, které jsem v rámci této diplomové práce vybrala. Také jsem se snažila popsat tehdejší japonské zázemí pro lepší pochopení japonské fotografie.

Klíčová slova:
Japonsko, Tokio, 60. léta, VIVO, PROVOKE, Daido Moriyama, Takuma Haka hira

Abstract

This work shows overview of Japanese photography in 60`s in twenty century. Mainly of its background, development, tendency and characters. The work is aimed to introduce the most important photographers and their works in that time. By investigating their characters of these works with political, economical and cultural situation, the work gives wide outlook of Japanese photography in 60`s. I tried to create my own opinion about the photographers and their works, which I selected for the bachelor thesis. Also I tried to describe japanese background at that time for good understanding of Japanese photography.

Key word:
Japan, Tokyo, 60`s, VIVO, PROVOKE, Daido Moriyama, Takuma Hakahira



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:TF
Akademický rok: 2009/2010

PODKLAD PRO ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA:	OSOBNÍ ČÍSLO:
YOKOYAMA Yoshimi, Bc.	Otsuka 1-3-8; Bunkyó-ku	F507441

NÁZEV TÉMATU ČESKY:

Japonská fotografie v 60. letech

NÁZEV TÉMATU ANGLICKY:

Japanese photography in 60‘s

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. Mgr. Aleš KUNEŠ - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Cílem je představit japonskou fotografii v 60. letech. Tímto představit charakteristiku japonské fotografie a svůj názor na její vliv na součastnou japonskou fotografii.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

RUBINFIEN, L.; PHILIP.S, S.; DOWER. W, J.; MORIYAMA, D. SHOMEI TOMATSU SKIN OF NATION. San Francisco: the San Francisco Museum of Modern Art, 2004.
KANEKO, R.; VATANIAN, I. JAPANESE PHOTOBOOKS OF THE 1960s AND ?70s. New York: APERTURE FOUNDATION, 2009.
PARR, M.; BADGER, G. The photobook: A History VOLUME 2.New York: PHAIDON,

PODPIS STUDENTA: _____ **DATUM:** _____

PODPIS VEDOUCÍHO PRÁCE: _____ **DATUM:** _____

Prohlášení

Prohlašuji,
že jsem práci vypracovala samostatně a použila pouze citované zdroje

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

V Praze
2010 Yoshimi Yokoyama

Poděkování

Zvláštní poděkování si zaslouží všichni, kteří pomohli ke vzniku této diplomové práce:
Vladimír Birgus, Miroslav Holoubek, Petr Horčička, Tomáš Jurkovič,
Petra Košťálová, Aleš Kuneš, Mie Okamura, Veronika Stránská, Daniel Šperl,
Petra Vokjan, Petr Fencl, Akebi Wein a moje rodina



Obsah

1. Úvod
2. Předehra k 60. letům - agentura VIVO
3. Od Jonosukeho Natoriho k Shomeiovi Tomatsuovi
4. 60. léta v Japonsku
5. Kikuji Kawada
6. Eikoh Hosoe
7. 60. léta a Takuma Nakahira
8. Časopis „PROVOKE“
9. Daido Moriyama
10. Nobuyoshi Araki
11. Kishin Shinoyama
12. Fotografický časopis „Kamera Mainichi“
13. Závěr
14. Seznam použitých pramenů a literatury
15. Stručné biografie uvedených fotografů



1. Úvod

Na svá setkání s legendárním japonským fotografem Takumou Nakahirou se pamatuji, jako by to bylo dnes. Poštěstilo se mi to celkem dvakrát. Poprvé to bylo během tradiční společné fotografické výstavy, pořádané každoročně univerzitami Waseda a Keió. Bylo to krátce poté, co jsem vůbec začala fotografovat. Ten den jsem měla coby studentka za úkol hlídat sál a nudila jsem se, protože nepřišli žádní návštěvníci. Bylo to v létě roce 1996. Tehdy byla japonská fotografie z 60. a 70. let zrovna velice v kursu a bylo jí věnováno mnoho časopisů, publikací i výstav. Pro mne, stejně jako pro mnoho ostatních byl Takima Nakahira jako nejdůležitější osoba japonské fotografické scény 60.let legendou, ale na rozdíl od dnešní doby nebyly tehdy téměř nikde publikovány jeho portréty. Jenom v jednom časopise jsem náhodou objevila jeden miniaturní o rozměrech sotva dvakrát dva centimetry, a z něj se na mne dívala tvář starého pána. Tohle má opravdu být ten legendární fotograf, divila jsem se. Tohle že je ten muž, který vytvořil tak ohromné fotografické dílo? Na portrétu se zdál být velice malý a starý, v obnošeném oblečení. Upřímně řečeno trochu připomínal bezdomovce… Velice mne to překvapilo.

Proto jsem ho také poznala hned, jak se objevil ve výstavním sále, tolik odlišný od ostatních návštěvníků. Tak jako na portrétu měl na sobě i teď obnošené oblečení, byl opálený dotmava a měl dlouhé vlasy, navíc byl tak drobné postavy, že skoro připomínal nějakou japonskou dívku. Byl to fotograf Takuma Nakahira. Naše výstava byla ten rok zaměřená na téma „ Zvuk“. Bylo dojemné pozorovat, jak slavný fotograf přišel a velikou rychlostí, bezmála v běhu si bez zastávky prohlédl zhruba 50 našich fotografií, a pak se ze sálu vytratil jako vítr.



Portrét Takumi Nakahiry

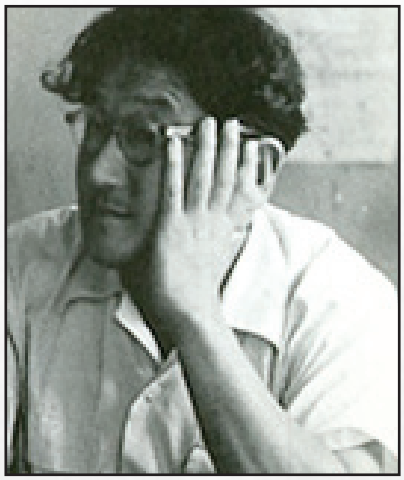
Druhé setkání se konalo v roce 2003, opět v létě. Jela jsem někam na motorce s mým tehdejším přítelem. On stál u přejezdu s dvěma mladými asistenty s fotoaparátem OLYMPUS přes rameno. Já měla na rameni NIKON F3. Už tehdy jsem věděla, že dennodenně usilovně fotografuje, aby nahradil čas ztracený v době, kdy se zotavoval z akutní otravy alkoholem. Také jsem dobře znala jeho současný fotografický styl, který se po příhodě se ztrátou paměti hodně proměnil. Jeho nové fotografie byly pro svůj velice prostý výraz, v němž se zračil pouze fotografův „vidoucí pohled“, snímky naplněnými velikou naléhavostí, která činí veškerá slova zbytečnými. Navzdory dramatickému dojmu, kterým jeho fotografie působily, měl on sám klidný výraz, a zatímco jsem ho tak sledovala, věnoval mi sympatický pohled. Jen jeho asistenti na mne nepřátelsky zahlíželi. Takové tedy bylo mé druhé setkání s tímto mistrem.

Existuje několik proslavených mistrů japonské fotografie šedesátých let, kteří dokázali produkovat fotografická díla fascinující neustálým, trvalým kouzlem. Tato japonská fotografická díla 60. let si dodnes udržela svůj půvab s ohromnou silou. Setkání s těmito fotografiemi mne naučilo vnímat okouzlení, radost, mysteria, tajemství i rizika – slovem, vnímat možnosti, které se ve fotografii skrývají. Přestože se jedná už o půl století staré fotografie, mám dojem, že se v zásadě ještě neobjevily snímky, které by tuto fotografii 60. let překonaly.

Chtěla bych ve své bakalářské práci blíže prozkoumat kouzlo a půvab těchto japonských fotografických 60. let v Japonsku, a představit zde svůj názor na původ toho kouzla a půvabu.

2. Předehra k 60. létům - agentura VIVO

Fotografická agentura VIVO byla založena v roce 1959 šesti předními japonskými fotografy. Byli to: Shomei Tomatsu, Hosoe Eikoh, Kikuji Kawada, Nakahara Ikko, Sato Akira a Tanno Akira. Všichni jmenovaní se o dva roky dříve (1957) zúčastnili výstavy „ Eyes of Ten“. Tam vznikla první myšlenka založit fotografickou skupinu. VIVO fungovalo jako komerční agentura, zajišťující práci všem svým fotografům. VIVO nebylo radikální uměleckou skupinou, zaměřující se na společnou uměleckou akci, jeho členové však sdíleli společný pocit nespokojenosti s tehdejšímy fotografickým trendy, totiž humanismem či fotožurnalismem pod vlivem amerického fotožurnalismu, který byl jak známo, masivně předveden a představen veřejnosti na světové výstavě „ The Family of Man“ v roce 1955 v MoMA.



Yonosuke Natori

Jak je vidět i z úspěchu této výstavy, byl v období od 50. let do počátku 60. let běžně rozšířen trend fotožurnalismu, charakteristického vyjádřením jasných témat s dobře komponovanými a dokonale zaostřenými fotografiemi řazenými podle strategického výběru. V době rozkvětu fotožurnalismu v 50. letech v Japonsku v něm hráli společně hlavní úlohu jedni z nejvýznamnějších japonských fotografů, Ken Domon a Younosuke Natori. Zvlášť uvedený Younosuke Natori hrál úlohu japonského průkopníka fotožurnalismu díky tomu, že pracoval v Mnichově pro vydavatelství Ullstein-Verlag

v roce 1931[1] se stal prvním japonským smluvním spolupracovníkem časopisu LIFE. Členové VIVA však začali naopak publikovat mnohem subjektivněji laděné dokumentární soubory. V roce 1965 pak Natori Younosike coby zkušený fotožurnalista a časopisecký redaktor kritizoval fotografie, které publikovali členi VIVA, slovy, že si „hrají na umění". (A to i přes fakt, že byla fotografie v Japonsku uznána za umění již krátce po svém vzniku a vrcholná díla v tomto žánru vznikla ve 20. letech 20. století.) Tento Natoriho kritický komentář znamenal začátek polemiky druhé poloviny šedesátých let nad otázkami „je fotografie umění?" a „ co je to vůbec fotografie?" I dnes přece existují na otázku, zda je fotografie uměním, různé pohledy, a členové VIVA dokázala v tomto směru v rámci dokumentální fotografie nabídnout svou tvorbou mnohem volnější, individuální interpretaci. Pro názornost bych zde chtěla představit jednoho z nejdůležitějších představitelů agentury VIVA, jímž je Shomei Tomatsu.

3. Od Younosukeho Natoriho k Shomeiovi Tomatusovi

Je-li řeč o fotografii 60. let, nelze opomenout jméno Shomei Tomatsu, fotografa, který otevřel pro fotografii nové světy a vymanil ji z dosavadního proudu fotožurnalismu. Daido Moriyama, od 60. let až do současnosti jeden z předních japonských fotografů, vzpomíná na své setkání s Tomatsuovými fotografiemi takto: „Začal jsem fotografovat v době, kdy již existovalo množství svěžích a živých Tomatsuových fotografií. Od té doby jsem jimi byl fascinován, vážil si jich, obdivoval je a napodoboval. Vrhl jsem se do fotografování po hlavě a pokusel se jít v jeho šlépějích – konkrétně v souboru „11:02 Nagasaki" a cyklech „Occupation", „Home", „Asphalt", atd. Tomatsuova intenzivní subjektivní témata a experimentální obrazy byly pro mne v mém mládí rozhodující. Moje vzdělání sestává z neustálého sledování Tomatsuových fotografií a vlastního praktikování na ulici. Neměl jsem oči pro jiné fotografy… Pro mne jakožto fotografa začalo bez nejmenších pochyb všechno s Tomatsuem.:[2]

Přestože Tomatsu začal svou fotografickou kariéru jako novinář v době rozkvětu fotožurnalismu, razil svou novou fotografickou cestu od fotožurnalismu k subjektivní dokumentární fotografii a v 60. letech se stal symbolem fotografů - novinářů. Tento moment je považován za začátek nového směru k subjektivní japonské fotografii.

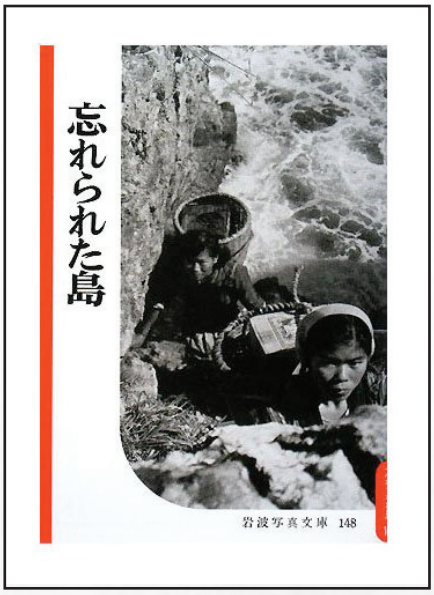
1 KOGA, T. THE ORIGIN OF JAPANESE GRAPHIZM - Natori Younosuke to Iwanami Bunko[online]. Dostupný z WWW: http://www.kankodou.com/COLUM/natori.html

2 RUBINFIEN, L.; PHILIP.S, S.; DOWER. W, J.; MORIYAMA, D. SHOMEI TOMATSU SKIN OF NATION. San Francisco: the San Francisco Museum of Modern Art, 2004.10 s. ISBN 0-300-10604-1



Tomei Shomatsu fotoreportáž Tokyo 1956

Od roku 1954 pracoval Shomei Tomatsu pro časopis Iwanami Shashin Bunko (Fotografická knižnice Iwanami) pod dohledem šéfredaktora, světoznámého novináře Younosukeho Natoriho. Iwanami Shashin Bunko (založen v roce 1950) byl jedním z nejdůležitějších japonských obrazových časopisů tehdejší doby, srovnatelných s časopisem LIFE. Prací v tomto časopise a komunikací s Younosukem Natorim, který byl tehdy nejpřísnějším a nejodbornějším fotožurnalistou s bohatými zkušenostmi a znalostí ze zahraničí, si Tomatsu osvojuje techniku fotografování i fotožurnalistický přehled. Tomatsu sám popisoval tuto dobu v interview s Fujifilmem [3], že se v uvedeném časopise učil technologii fotografování i publikování. V Japonsku Natori všeobecně proslul svou profesionalitou a nekompromisním požadavkem po tom, aby fotografie, jakožto sociální médium pro veřejnost, měla vždy své jasné téma a poselství. Natori nejprve pečlivě připravil příběh, který mají fotografie následovat a potvrdit, a fotografie pak editoval spolu s texty a grafickou úpravou jako materiály těchto příběhů. Ve své knize, nazvané „Shashin no Yomikata“(Způsob čtení fotografie) neochvějně prohlašoval “Fotografie není umění, je to signál, symbol, nad kterým máme přemýšlet.“ A dokládá „ Pečlivým



Fotografická knižnice Iwatani

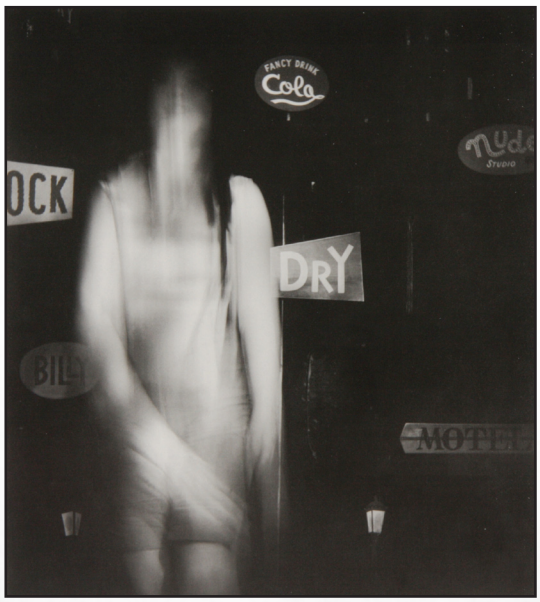
3 FUJIFILM. Tomatsu Shomei Interview Iwanami Bunko no Jidai [online]. Do stupný z WWW: <http://fotonoma.jp/photographer/2004_04tomatsu/toma01.html>.

výběrem a řazením, při nichž máme neustále na zřeteli čtenářovy pocity a emoce, lze fotografií vyjádřit téměř cokoli“ [4]. Pro Natoriho i pro většinu tehdejších fotožurnalistů znamenala fotografie praktické médium, která má jasné téma a sílu, a tím i potenciál k pozitivnímu působení na společnost. Takový byl tehdejší trend, rozšířený jak ve světě tak v Japonsku.



Fotografická knižnice Ivatani

Naproti tomu v Tomatsuovi během kariéry postpně narůstal pocit, že fotografie není nástrojem pro předem vymýšlené a stanovené příběhy. Přestože před vlastním fotografováním v komunikací s šéfredaktorem Natorím vždycky podrobně připravovali projekty a návrhy celého článku, čím víc a déle fotografoval, tím víc si uvědomoval, že realita je vždycky evidentní bez ohledu na to, jak celý návrh článku připravili. V roce 1998 v interview s Iizawa Koutarou, který je podle mého názoru nejdůležitejším současným japonským kritíkem a znalcem fotografie Tomatsu uvedl: „Tehdejší Japonsko se po 5 letech od porážky ve válce [5] ocitlo uprostřed strádání a bídy, přičemž přetrvávaly i čerstvé jizvy z toho, jak jsme to „schytali“ od Ameriky. Už proto byly „ realita“ a „ společnost“ člověku samy od sebe dennodenně na očích, i bez toho, že by si je zvlášť uvědomoval a vyhledával je, byly samotnou situací, do které byl uvržen. Byla to doba, kdy fotoaparát zachycoval realitu sám od sebe, málem i když jsme nechtěli.“ [6]



Shomei Tomatsu serie Chewing Gum and Chocolate 1960

To však říká skoro každý z umělců, malířů i spisovatelů, kteří prožili válku a po válce začali publikovat svoje díla. Jsem si jistá, že silnější a drsnější atmosféra poválečné reality jim byla všem společná už jen proto, že všichni do jednoho svědčili o zemi,

4 KOGA, T. THE ORIGIN OF JAPANESE GRAPHIZM- Natori Younosuke to Iwanami Bunko[online]. Dostupný z WWW: <http://www.kankodou.com/COLUM/natori.html>

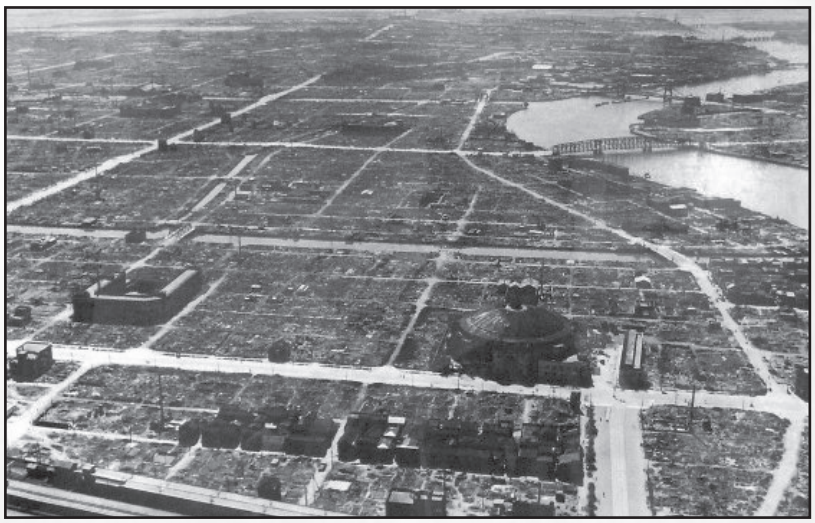
5 Poznámka: Japonci často pro označení konce války užívají výrazu „porážka ve válce“, přestože japonština zná výraz i pro „konec války“. Slovo „porážka“ používáme skoro nevědomě, ale myslím si, že hluboko uvnitř víc cítíme, že jsme prohráli, než že válka jen tak skončila.

6 IIZAWA, K. Nippon no Shashinka 30 Tomatsu Shomei [online]. Do stupný z WWW: <http://homepage2.nifty.com/INTERFACE/02_photobooks/syashin30.htm>



Březen 1945 v Tokiu

zničené v jediném okamžiku tak, že z ní nezbylo opravdu skoro nic. Domnívám se, že právě to umožnilo velmi živé vnímání existence a reality všem lidem v Japonsku. Byli najednou bez jediného slova dovedeni k přesvědčení, že propaganda, logika, i válečná morálka, které se jevily tak neotřesitelně a nezpochybnitelně, jsou oproti realitě jen křehké a pomíjivé. Tato společná silná zkušenost pak přinášela do jejich světa nedůvěru proti všemu, co bylo vytvořeno lidskýma rukama. Například můj nejoblíbenější spisovatel, Tetsuya Asada, kterému bylo v době, kdy skončila druhá světová válka 16 let, uváděl občas v interview, jak na útěku před nálety viděl všude kolem sebe jen zpustošenou zemi, pokrytou ohněm a mrtvolami. Stál spolu s ostatními lidmi na kopci v centru Tokia a prostě „to viděl“. Po těchto zkušenostech tvrdí: „Od té doby, ať vidím před sebou cokoliv, dokonale obnovené ulice plné mrakodrapů a přecházejících lidí, mi přesto někde v mysli vytanou jen výjevy zkázy a pocit, že pod tímhle blahobytem leží to bahno, yakenohara, spálená země.“ [7]



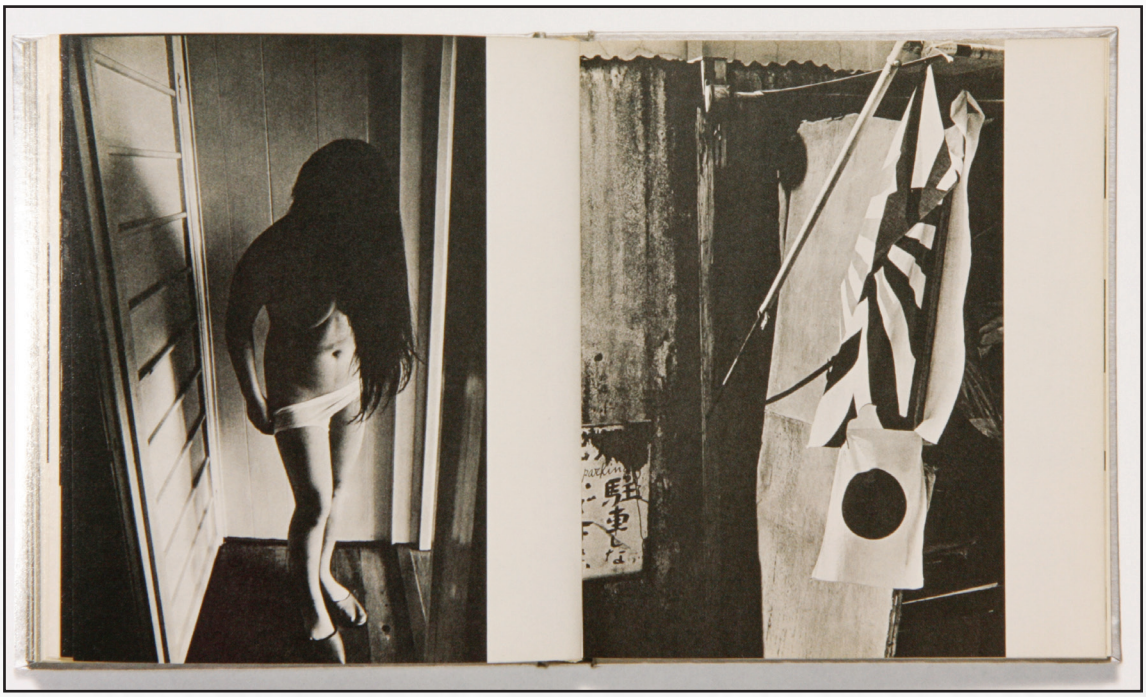
„Yakenohara“

Abychom plně pochopili, jak válka ovlivnila Tomatsua, chtěla bych tu ocitovat věty z katalogu SHOMEI TOMATSU-SKIN OF NATION, jako příklad přesného popisu situace vzápětí po velkém spojeneckém náletu na Tokio v březnu 1945: „ Když se po letech témata a charakter jeho fotografické práce ustálily, vyjádřil Tomatsu vlastní umělecké fotografické východisko výrazem „ Genkoukei“. (Pozn. : Genkokei lze doslov

7 Irokawa Takehiro vs Asada Tetsuya. Zvlášt vydání. Tokyo:KAWADE SHOBO SHINSHA, 2003. 215 s. ISBN4-309-97664-6

ně přeložit výrazem „prvotní krajina“, což je vyjádření, které je sice pojmově přesné, ale postrádá sílu a syrovost původního japonského výrazu). Toto zvláštní slovo se nenachází v žádném slovníku, ale japonští mluvčí vědí, že znamená výjev, který je zároveň krajinou i jejím mentálním obrazem, výjev disponující silou, která jej činí obrazem předcházejícím všem ostatním obrazům. Tomatsu zde měl na mysli zkázu, která jej obklopovala v roce 1945, když mu bylo 15 a japonská města byla srovnána se zemí tak důkladně, že člověk mohl stanout ve studeném vzduchu na Ginze v samém středu Tokia, a aniž by mu cokoli překáželo ve výhledu, sledovat, jak v dálce za horou Fudži zapadá slunce. Byla to vpravdě historická scéna. Přestože od té doby otřáslo světem ještě mnoho katastrof, žádná už nepřekonala tuto, nikdy už nenastal případ, kdy se plná síla moderního vojenství záměrně obrátila na města plná civilních obyvatel. Říká se, že v březnu toho roku zahynulo v Tokiu sto tisíc lidí, někteří nemohli utéci, jelikož žár byl tak intenzivní, že se jim nohy veškvařily do roztavených chodníků. V následujících měsících shořela ve městě polovina domů, Tokio ale i přesto dopadlo lépe než Osaka, Tomatsuova rodná Nagoja, anebo města s leteckou výrobou, kde byl poměr zkázy 8.9 z deseti. Vznikl i nový výraz, popisující zničená města: yakenohara, neboli „vypálená pláň“. [8]

Jak je z popisů Tomatsua i ostatních umělců a spisovatelů patrné, dalo uvedené období zřejmě vzniknout pocitům silného psychologického otřesu a jiných podobných



Tomatsu Shomei, Japonsko 1962-7

8 RUBINFIEN, L.; PHILIP.S, S.; DOWER. W, J.; MORIYAMA, D. SHOMEI TOMATSU SKIN OF NATION. San Francisco: the San Francisco Museum of Modern Art, 2004.13 s. ISBN 0-300-10604-1

zkušeností, sdílených společně všemi Japonci. Můžeme říci, že pod vlivem těchto tehdejších společně sdílených pocitů bylo jen přirozené, že Tomatsu, vyzbrojený pronikavým pohledem a fotografickým aparátem, začal podávat svědectví o tom, co měli všichni před sebou, a zachycovat to, co viděli na vlastní oči, bez ohledu na to, že to velmi často bylo nad veškerá jeho očekávání.



Ekonomický vývoj 60. let v Japonsku

4. 60. léta v Japonsku

60. léta v Japonsku byla na polích politiky i kultury především obdobím velké výměny. Japonsko dosáhlo rychlého ekonomického vývoje, který neměl obdoby (řeč je o letech 1955-1973). Za 10 let po válce japonská ekonomika dosáhla stejné úrovně jako před válkou a v roce 1968 skončil hrubý národní produkt na druhém místě mezi všemi kapitalistickými státy. Tento ekonomický vývoj nastolil situaci, kdy každá rodina měla své vlastní jedno auto, televizi a pračku... Lidé si začali užívat moderní život a dovídali se o veškerých politických a kulturních událostech v Japonsku i ve světě živě prostřednictvím televize. Zhruba od této doby můžeme v Japonsku mluvit o pokročilé informační společnosti.



William Eugene Smith - Minamata

Naproti tomu však v Japonsku následkem negativních dopadů vývoje ekonomiky docházelo ke znečištění životního prostředí. „Minamatská nemoc“ (1956) „Astma z Jokkaiči“ (1960) a „ Druhá Minamatská nemoc“ (1965) jsou hlavní následky znečištění životního prostředí, ke kterému docházelo tím, že průmyslové společnosti upřednostňovali obchodní zisky před ekologickým aspektem. Jak je známo, v případě Minamatské choroby prováděl William Eugene Smith od roku 1971 po dobu 3 let a 3 měsíců reportáž o situace v Minamatě a poté publikoval fotografickou publikaci s názvem MINAMATA.

Dalším negativním dopadem bylo hromadění obyvatelstva ve městech a vylidňování venkova. Míru celospolečenského nadšení z ekonomického rozkvětu dobře symbolizuje japonské poválečné heslo „Dohnat a předehnat!“. Celá japonská společnost se octla uprostřed proudu modernizace, což vnášelo jejím členům do života zvýšenou míru stresu. Na serverech jako jsou YouTube a Facebook nalezneme často evropská i americká videa, doprovázená překvapenými a posměšnými komentáři o lidských mravencích, znázorňující, jak každé ráno na stanicích vlaků i metra tlačí zřízenci do vagónů cestující v oblecích, jedoucí do zaměstnání. Toto je už po dlouhou dobu „klasický“ obraz Japonska, a jeho počátky se přesně shodují s modernizací v 60. letech.

Co pro nás znamená štěstí? Co v životě znamená bohatství? V náročných životních podmínkách vzrůstala frustrace zejména mladé generace. Ještě bych řekla, že tato frustrace, bouřící po celém světě, vznítila silnou nespokojenost se sociální situací japonské inteligence či mladých studentů. Studentské hnutí se okamžitě rozšířilo po celém Japonsku po vzoru studentských a sociálních hnutí jinde na světě v 60. letech. U japonské fotografie té doby jasně vidíme entuziasmus synchronizující se sociálním napětím. Prudký příliv energie měl na fotografie přímý vliv. Rozloučením se zastaralými styly jako byl fotožurnalismus, razili fotografové novou cestu a hledali nové možnosti fotografického vyjádření. Tato jejich cesta se vine od konce 60. let a zacátku 70. let až k úplnému popření vyjádření prostřednictvím fotografie tím, že si znovu kladli tolikrát opakovanou otázku „Co je fotografie?“ anebo jinou základní otázku „Jak vlastně vzniká fotografie?“. Tyto otázky, domnívám se, vyvstaly díky tomu, jak fotografové objevovali, jak obrazy a vize vznikající z fotoaparátů často samy od sebe přesahují to, na co autoři mířili a co zkoušejí vytvořit. Autorskému záměru nezbývalo před obrazy zachycenými fotoaparátem často příliš prostoru... Započínají úvahy o fotografii jako fotografii, o fotoaparátu jakožto očích k vnímání anebo vidění.



Studentské hnutí v Japonsku

Zde mne zvlášť zaujalo, jak mladí lidé té doby usilují v různých oblastech o návrat do nejzákladnějšího bodu, ze kterého se pak pokoušejí přezkoumat celou danou oblast včetně sebe sama, a jak přitom v některých případech volí i metodu oživení po předcho-

zím záměrném zničení. Například, na sklonku období studentských hnutí se už situace tak vyhrotila, že se spíš než po „svobodě“ začalo hromadně volat po sebezapření. Dosavadní tradice a stávající kultura už neodpovídaly měnící se době a bylo třeba na vlastní oči sledovat přítomnost a vytvořit vlastníma rukama něco, co nahradí to staré a zažité. Tak jako u studentů, snících o revoluci, nakonec propukala různá hnutí, propukala postupy popírání a následného oživování o revoluce i ve fotografii.

Domnívám se, že právě tohle je jedna z kulturních charakteristik Japonska. Zeměpisně je celé Japonsko ostrovním státem, obklopeným a izolovaným od světa mořem, státem, který nemá žádné sousední státy ani národy. Proto tu ve srovnání s evropskými zeměmi panují mnohem silnější tendence k ujednocení společně sdílených hodnot, myšlenek, ctností, atd. Mýtus o tom, že je Japonsko jako ostrovní stát chráněné od útoků ze strany jiných zemí, už sice vzal zasvé, myslím ale, že myšlení v Japonsku dodnes disponuje menší škálou názorů a pocitů a že se jím proto mnohem snáz než jinde šíří různé celospolečenské módní vlny. Spolu s ohromným poválečným šokem také mohly svou roli sehrát válečná únava, nedůvěra vůči státu, i nihilistické pocity ze vzpomínek na předchozí důvěřivost vůči tehdejším novotám. Myslím, že to byly právě tyto společné pocity, nihilismus a roztrpčení, spolu s nedostatkem čehokoli pozitivního, které vzbudily v umělcích touhu po vytvoření něčeho nového.

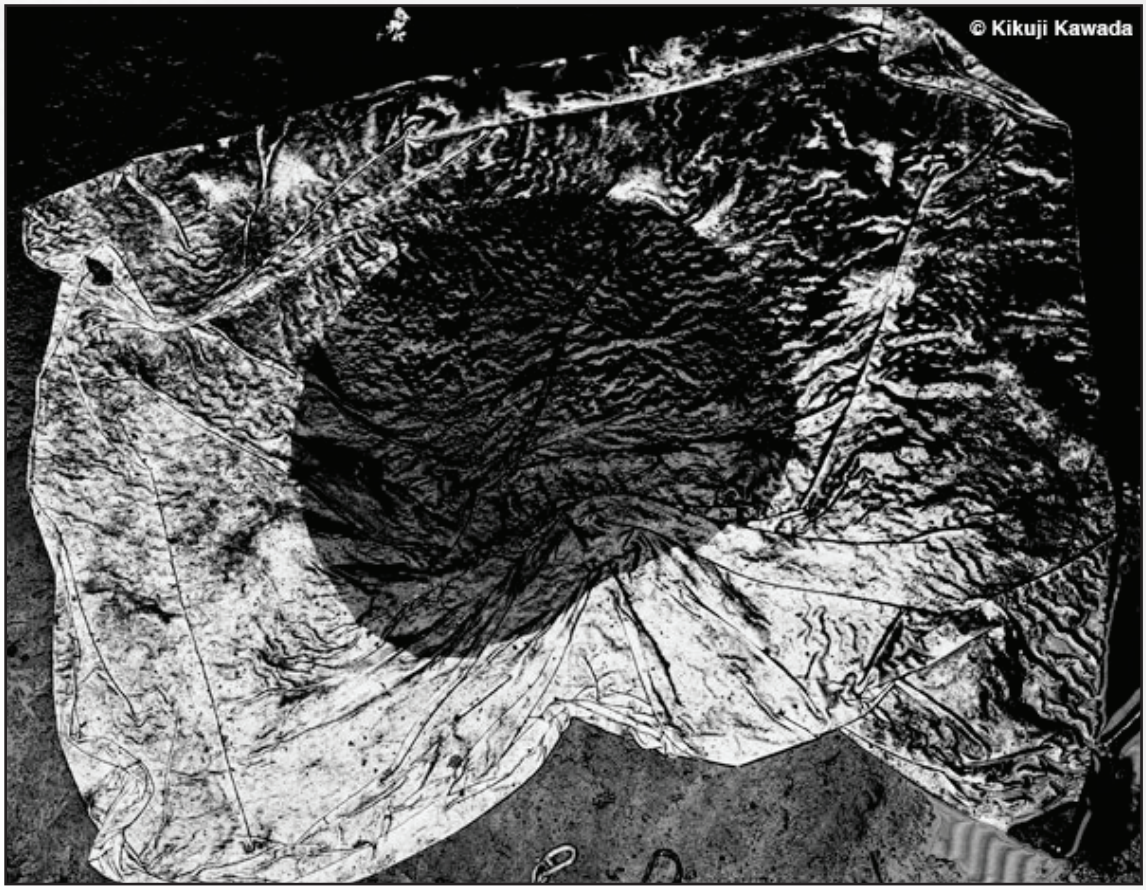
Z každého souboru, vytvořeného japonskými fotografy 60. let přímo dýchá palčivá touha, a proto se také občas říká, že jsou šedesátá léta pro japonskou fotografii až do současnosti nejdůležitějším mezníkem. Právě proto bych zde nyní chtěla představit několik tehdejších fotografů a ukázky jejich souborů ze začátku 60. let.

5. Kikuji Kawada



Kikuji Kawada Fotografická kniha „Mapa“

Kikuji Kawada, narozený v roce 1933, je členem skupiny VIVO. Mezi lety 1955- 1959 pracoval jako fotograf pro časopis Shuukan Shinchou, poté se stal fotografem na volné noze. Fotografických knih publikoval poměrně málo: Mapa, Divadlo světa, Svatý svět atd. Proslavila ho zejména jeho kniha „Chizu“ („Mapa“), v níž publikoval ohromnou záplavu drastic-



Kikuji Kawada „Mapa“

kých snímků, pořízených ve městě, na které dopadla atomová bomba- Hiroshimě. Tyto jeho vysokokontrastní, drastické a groteskní obrazy odrážejí depresívní atmosféru města a probouzejí v myslích diváků vzpomínky, které v nich přetrvávají jako neodstranitelné skvrny. Tato fotopublikace, již vytvořil ve spolupráci s grafikem Kouheiem Sugiurou, představovala na tehdejší japonské fotografické scéně velmi radikální vyjádření. Přestože by se mohla řadit i do kategorie fotoreportáže, jelikož se fotilo v Hiroshimě po 20. letech od svržení atomové bomby a jeho fotografie ukazují depresi lidí i města a jizvy po událostech, které toto město zažilo, symbolizují na druhé straně už jeho temné, emotivní fotografie začátek nového subjektivního dokumentárního fotografického vyjádření, následovaného i mladšími fotografy Daidoem Moriyamou a Takumou Nakahirou.

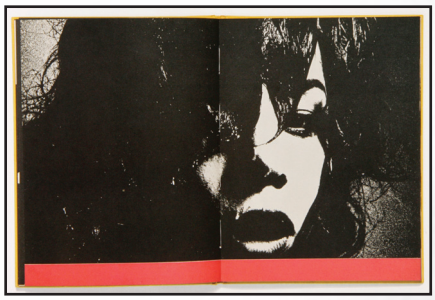


Kikuji Kawada „Mapa“ 1965-3



Eikoh Hosoe „Muž a žena“

6. Eikoh Hosoe



Eikoh Hosoe „Muž a žena“

Narozen v roce 1933 je také člen VIVO. Jeho fotografická sbírka „Otoko to Onna“ („Muž a Žena“) publikována v roce 1961 je zaměřena na téma sexuality a představuje jeho první publikovanou knihu. Přestože v případě jiných žánrů jako je literatura a malířství existovalo několik souborů, které o sexualitě v Japonsku pojednávaly, scházela doposud fotografická publikace podobného rozsahu, kladoucí důkaz přímo na sexualitu. Na cestě za vlastní uměleckou autenticitou si vybral Hosoe těla tanečníků jako médium, s jehož pomocí hledá přímo základní existenci samotnou, namísto opotřebených stereotypů dosavadního žánru fotografického aktu. Kniha vyvolala velkou odezvu u umělců všech zaměření. V jiné knize, „JAPANESE PHOTOBOOKS OF THE 1960s AND ‘70s” popisuje jak tehdejší fotografové a kritici tuto fotografickou sbírku přijali. Somatsu Tomei knihu nazval – v dobrém slova smyslu - „neuvěřitelnou“, kritik fotografie Ben Watanabe mluvil o „imaginaci zrozené v hloubi srdce a svědčící o nevídaném duševním rozpoložení“, básník Shuntaro Tanikawa zase o „obřadu, pokoušejícím se obnovit ztracené části naší duše“. Spisovatel Seicho Matsumoto hovořil o “tajuplné fantazii,“ naopak Ken Domon se ve svém typicky jadrném stylu vyjádřil takto: „Muž a žena nejsou žádná instantní nudlová polévka. Nedopřejí vám žádný instantní pocit plného břicha.“[9]

9 KANEKO, R.; VATANIAN, I. JAPANESE PHOTOBOOKS OF THE 1960s AND ‘70s. New York: APERTURE FOUNDATION, 2009. 50s. ISBN 978-1-59711-094-5



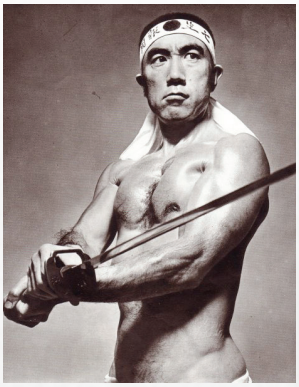
Eikoh Hosoe „Muž a žena“

Myslím, že Ken Domon vyjádřil tehdejší situaci skutečně výstižně. Umělci měli skutečně hlad. A nespokojili se s instantními zbytky. Byli chtiví objevit nové autentické hodnoty. Anebo byli zhnuseni hodnotami starými. Typické tmavočerné ladění snímků patrné u knihy Muž a Žena i u mnoha ostatních souborů jiných fotografů se zřetelně lišilo od dosavadních japonských fotografií a symbolizovalo jednak negativní atmosféru té doby, rozhořčení ze státního oportunismu a zhnusení z přetrvávajících vyprázdněných zvyků, jednak i vůli a touhu tvořit nové hodnoty a vzrušení z rodící se nové éry. Chtěla bych zde představit i další jeho fotografickou sbírku „BARAKEI“ („Mučit růží“). V procesu neustálého zaměření se na náměty lidského těla Hosoeho fotografie nakonec rozkvetla do vrcholné formy právě ve světoznámé knize BARAKEI (publikována v roce 1963).

Martin Parr, současný fotograf a kritik se o této fotografické publikaci velice pochvalně zmínil v knize „The photobook: A History VOLUME“: „Navzdory přehánění a kýčovitosti jde o skutečně znepokojivou knihu, výtvor velice silné, ne-li přímo narušené mysli. Má své napodobitele, většinou však jde jen o slabý odvar originálu. Autenticita se nedá vyrobit na povel a jak potvrdily i následující události, Mishima v roli modelu byl autentický na sto procent“[10]



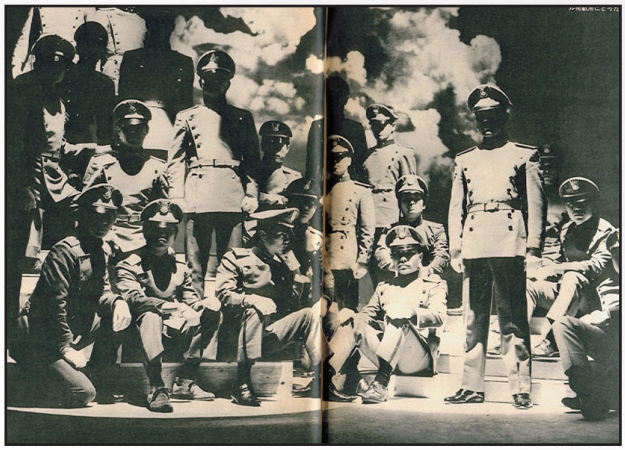
„Barakei“ Hosoe a Mishima



Yukio Mishima

Model sbírky Yukio Mishima byl ikonickou postavou japonských 60. let. Byl to neuvěřitelně plodný spisovatel a zároveň agitátor vlastního politického názoru, hájícího obnovu císařského systému. Namísto státních ozbrojených složek upřednostňoval zřízení soukromých ozbrojených sil (založil vlastní takovou společnost jménem „Tate no kai“, „Společenství štítu“), a prosazoval zrušení devátého článku japonské ústavy, jímž se Japonsko zřeklo války. Hrál také v několika japonských filmech. Je všeobecně známo, že spáchal sebevraždu

10 PARR, M.; BADGER, G. The photobook: A History VOLUME.New York: PHAIDON, 2004. 281 s. ISBN 0-7148-4285-0



„Tatenokai“ - „Společenství štítu“

tradičním samurajským způsobem (o čemž se mluvívá jako o posledním „harakiri“) s cílem, aby veřejnosti, která vše sledovala živě v televizi, sdělil svůj kritický názor vůči státu i znepokojení se situací, kdy Japonsko existuje pouze pod ochranou Ameriky a nemá vlastní armádu.

Prostřednictvím Mishimova těla Hosoe dokázal na svých snímcích vytvořit piktorialisticky barokní, podivný svět. Díky Mishimově unikátní osobnosti lze v knize úspěšně vidět zároveň ušlechtilou i záměrně kýčovitou hru japonského piktorealismu na nejvyšší úrovni. V souladu s Mishimovým extrémním sebevědomím vůči vlastnímu tělu je sbírka zvláštně prostoupena znepokojivou atmosférou, jak výše popisuje Martin Parr. Úplně jakoby sbírka sama tušila, že „hra“ na fotografiích v ní obsažených neskončila, a bude realizována ve skutečnosti. Přestože z fotografií vane jako zvláštní předtucha nadcházejících událostí znepokojivá, hrozivá atmosféra, chtěla bych podotknout, že na rozdíl od mnoha jiných sbírek tu už nejsou patrné poválečné temné stíny, a naopak zde pozorujeme vznik silné vůle, soustředěné jen na čistou tvorbu. Právě zde podle mne dochází k momentu oproštění od vlivů americké a evropské fotografie a rozkvětu originálního japonského vyjádření.



Model souboru „BARAKEI“
Yukio Mishima

7. 60. léta a Takuma Hakahira

Není mi jasné, proč je Takuma Nakahira jako fotograf ve světě pořád ještě poměrně málo známý. Na japonské fotografické scéně jde už minimálně po 20 let spolu s Daidoem Moriyamou o fotografa bezmála legendárního, zároveň se o něm říká, že dodnes každý den fotografuje mnohem usilovněji, než mnozí jiní současní japonští fotografové. Osobně mě nejvíce ovlivnil v době, kdy mne jako osmnáctiletou uchvátila dokumentální fotografie. Když jsem v 90. letech začala fotografovat, začalo ho hodně pravidelných časopisů i zvláštních vydání a fotografických publikací spolu s ostatními fotografy 60. let přestavovat jako legendární osobnost, podobně jako už uvedeného Daidoa Moriyamu. V



Fotografie Takumy Nakahiry - kolem 1968

Japonsku tehdy vládl trend a veliký boom domácí fotografie 60. let, jakýsi revival jejich radikálního stylu spojeného s hrubozrnným fotografickým vyjádřením. Pamatuju si, jak mne podobně jako mnoho ostatních mladých lidí mé generace tyto velice provokativní snímky překvapily. A s překvapením jsme ve všech těch nových, i ve starých časopisech ze 60. a 70. let sledovali, že byla tehdejší fotografie velmi fascinující, nová a pro mladé lidí šokující, přesně jak tomu v 60. letech bylo u Kleinových fotografií, zejména fotografické publikace „New York“, kterou v Japonsku vydali v roce 1957 a která velice šokovala tehdy mladého fotografa Nakahiru, stejně jako i Daidoa Moriyamu. Podle mého názoru, i podle objektivní reputace, kterou si získal v Japonsku, je Nakahira nejdůležitějším fotografem a zároveň i kritikem a myslitelem fotografie, jakého měla 60. léta. Proto bych jej zde chtěla přestavila jako nejdůležitější osobnost japonské fotografické scény 60. let.

Než se stal Takuma Nakahira fotografem, pracoval od roku 1963 jako redaktor v levicovém kulturním časopise „Gendai no Me“(„Oči současnosti“). Tam se také seznámil s fotografem Shomeiem Tomatsuem. Toto setkání mu bylo největším podnětem k tomu, aby se i on sám stal fotografem. V časopise Design z roku 1971 popisuje svou vzpomínku na to, jak poprvé uviděl Tomatsuovy fotografie: „V ten čas mě děsily nadlidské výkony běžce Abebeho Bikily (byl jsem tehdy líným redaktorem jednoho levicového časopisu a trávil svůj čas dennodenním popíjením alkoholu) a právě tehdy jsem se také seznámil s fotografiemi ShomeieTomatsua. Naháněly mi úplně stejný strach, jako Abebeho výkony. Viděl jsem, jak u jeho fotografických souborů „Ie“(Dům), „Asphalt“(„Asfalt“), „Senryou“(Okupace) atd, z čtvercových rámečků vystupuje syrová podoba světa a

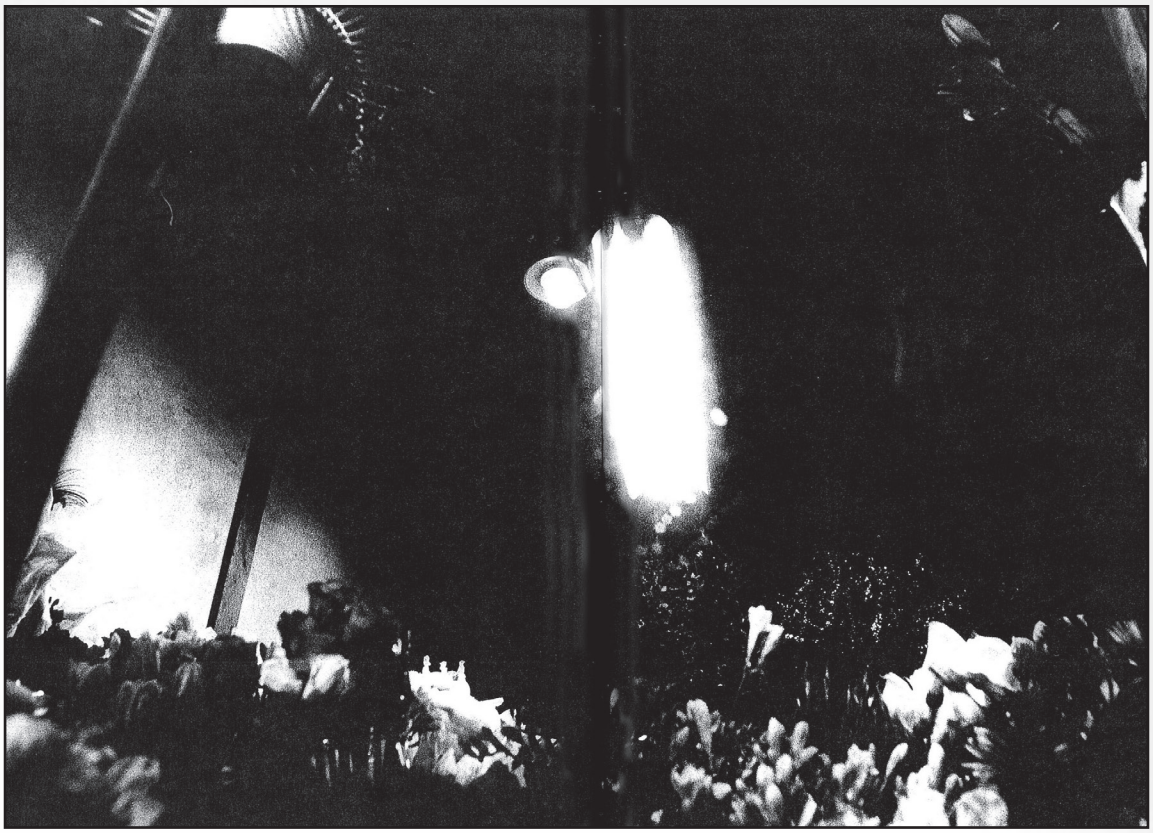


William Klein „New York“

ukazuje se realita tak silná, že se nadobro vymyká našemu fotografickému záměru. Jeho soubory prostě jen tak tiše existovaly beze slov. Kontaktoval jsem ho pod záminkou, že bychom chtěli aby nám napsal komentář k nějakému filmu. Nato se přede mnou objevil obtloustlý muž s agresivním výrazem v očích. Když pak chodil fotografovat, cupital jsem pořád za ním jako pejsek, a za rok jsem pak od něj dostal fotoaparát.“ To je tedy jeho popis vlastních fotografických začátků. A hned po něm následuje: „Lze říct, že jsem začal fotografovat s pochybnostmi o nadřazenosti vědomí. Ano vím, že je při fotografování naše vědomí neustále s námi, a že se bez něj fotografovat nedá. Ale i kdybych mohl tvrdit, že je snad ten čtvercový rámeček z hledáčku rámečkem našeho vědomí, svět v tomto uzavřeném rámečku však světem našeho vědomí není, je to svět *Higanu*, buddhistického druhého břehu.“[11] (Pozn. *Higan* v buddhistickém smyslu znamená druhý břeh, o kterém buddhisté věří, že se na něj po smrti dostanou. Použitím tohoto výrazu chtěl Nakahira vyjádřit, že obraz, zachycený fotoaparátem, stojí nad naším vědomím a ukazuje svět oproštěný od lidského snažení, slov i čehokoli ostatního.)

Právě zde leží nejdůležitější téma, základní otázka, kterou si Nakahira i Moriyama tehdy kladli, a to sice: Jak vlastně vzniká fotografie? , kterou jak Nakahira tak Moriyama řeší v podstatě v celém svém fotografickém životě. Jde o otázku velice filozofickou, která si až skoro protiřečí. Pokud se fotograf bude z fotografie snažit odstranit své vědomí či záměry, aby mohl zachytit čistou, skrytou existenci reality, ještě před tím, než se ušpiní slovy, příběhy, lidskými představami, stane se z fotografování aktivita podobná nekonečné hře na schovávanou, beznadějný pokus který protiřečí sám sobě. Na druhou stranu

11 NAKAHIRA, T.; Mitsudukeru Hate ni Hi ga... Hihyou Shuusei 1965-1977. Tokyo: OSIRIS, 2007. s.152-153. ISBN978-4-9901239-4-9

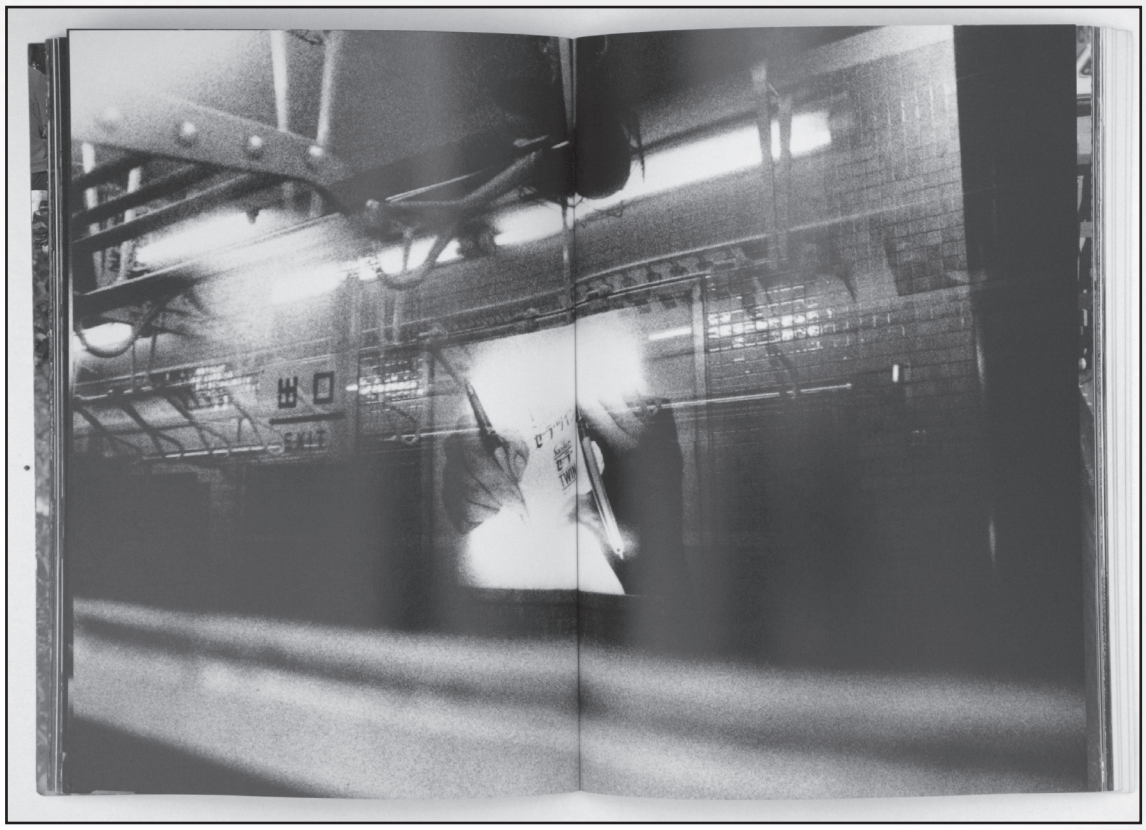


Fotografie Takumy Nakahiry - kolem 1968

však Nakahira ani Moriyama nemohli odolat, aby si tuto fotografickou hru na ostří nože nevyzkoušeli. Skoro všichni umělci v jejich generaci přece tvrdili, že v té době víceméně všude panovala drastická, silná atmosféra, nepřipouštějící laciné příběhy. Stačilo sledovat to, co leží před nimi, vnímat to a zachycovat fotoaparátem. Na něco takového byly veškeré plány a kalkulace krátké... V souladu s tehdejší atmosférou plnou kvasu a anarchie začali zkoušet uplatňovat fotografii ne jako pouhé médium jako doposud, ale jako způsob vnímání a vidění. Řekla bych, že ji začali používat „jako samy naše oči“, aby „jen“ aktuálně vnímaly to, co před nimi je.Z takových podmínek ostatně vzešel i legendární časopis PROVOKE, který bych tu chtěla krátce představit.

I Nakahira, jako ostatní mladí lidé v Japonsku, fascinovaně sledoval tehdejší japonskou i světovou politickou situaci. Spolu s ostatními událostmi prudce se měnícího světa nastala i v Japonsku doba kulturních, politických a ekonomických změn. Hnutí za občanská práva, válka ve Vietnamu, Kubánská krize, celosvětová krize socialismu. Z těchto převratných událostí ve světě a z nesouladu mezi ideály a realitou se odvíjely silné pochybnosti proti společenským strukturám a systémům. Převládal pocit, že jazyk je už překonaná záležitost, a usilovalo se spíš o destrukci stávajících hodnot, než po vytvoření něčeho autentického.

Jeden z mnoha důvodu Nakahirovy legendární popularity v Japonsku je i jeho výstřední životní styl, kdy neustále bouřil vášně svými kontroverzními časopiseckými články, nevycházel téměř z opilosti a publikoval samé intenzivní, drsné snímky, až na-



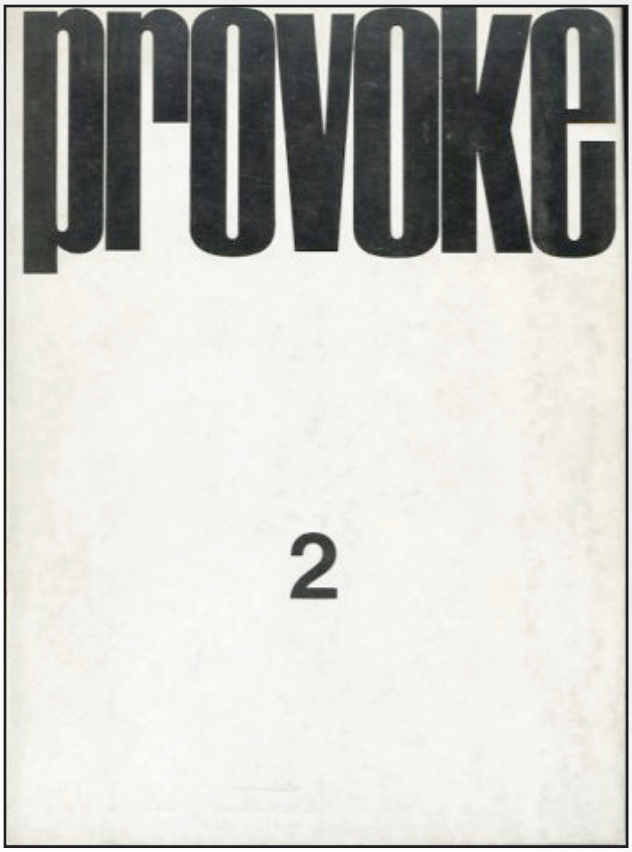
Takuma Nakahira 1968-70

konec pod vlivem alkoholu upadl do kómatu a ztratil paměť. Na čas si dokonce přestal vybavovat japonštinu a mohl komunikovat pouze španělsky. Japonce už velice dlouhou dobu, bezmála po celou jejich historii uchvacují tragické příběhy. I v Nakahirově případě jde podle mne o typický tragický příběh který fascinuje Japonce včetně mne samotné podobně jako příběhy pilotů kamikadze, kdy člověk do splnění hlavního cíle vloží celý svůj život a nakonec jej pro něj i ztratí. Což se může samozřejmě jevit až tragikomicky, ale zdá se mi být specifikem japonské povahy, že o tom smýšlí jako o chloubě a o hrdinství. Ztráta paměti postihla Nakahiru v roce 1977, jeho fotografie už v 60. letech plně vyzařují svou typickou drtivou intenzitu, jak jimi odráží dobovou atmosféru kolem sebe.

8. Časopis PROVOKE

Časopis PROVOKE začali v listopadu roku 1968 vydávat spolu s básníkem Takahiko Okadou tehdejší současní mladí fotografové Takuma Nakahira, Yutaka Takanashi a Koji Taki. Dalo by se říci, že PROVOKE nebyla pouze umělecká skupina, ale fungovala zároveň také coby vůdčí inteligence v generaci své doby. Skupina se obzvlášť lišila od jiných podobných uměleckých sdružení v tom, že při každém vydání nového čísla svého časopisu v něm otiskla zcela originální literární, až téměř poetické prohlášení jako svůj manifest. Zcela v souladu s tím, že skupina i časopis nesly název PROVOKE, byly i texty publikované v časopisech velmi provokativní, radikální a proto pro mladé lidí přitaž-

livé. Především Nakahira měl tehdy za sebou už úspěšnou kariéru kritika a spolu s básníkem Takim hrál roli hlavního reprezentanta a názorového vůdce skupiny. Jejich texty odrážejí velmi dobře, byť jen nepřímo, znepokojivou atmosféru doby. Abychom si o koncepci skupiny udělali představu, chtěla bych tu nyní představit jejích první manifest z prvního čísla časopisu PROVOKE.:



PROVOKE číslo 2

„Vizuální obrazy samy o sobě nejsou idejemi. Schází jim komplexnost abstraktních pojmů, nejsou to ani zaměnitelné znaky jako slova. Jejich nezvratná materiálnost – realita vyčleněná prostřednictvím fotoaparátu – náleží do světa na odvrácené straně jazyka, a právě proto čas od času ve světě jazyka a pojmů fungují jako roznětky. V takových chvílích slova překračují sebe sama coby ustálené koncepty, a mění se ve slova nová a tím pádem i v nové myšlenky.

Dnes, kdy se slova tento svůj hmotný, materiální základ, neboli tuto svou realitu jeví ztrácet a nezbývá jim než se vznášet ve vzduchu, nezbývá nám fotografům než lapat vlastními zraky fragmenty reality, které v žádném případě nejde zachytit slovy, a pak je povinně a záměrně předkládat jako materiál pro slova a myšlenky. Z těchto důvodů jsme proto jednak pro PROVOKE, jednak pro nás samotné zvolili snad poněkud neskromný podtitul Provokativní dokumenty pro zamyšlení.“ [12]

Podtitul „Dokumenty pro zamyšlení“ je parafrází sloganu „Dokumenty pro umělce“ z vývěsního štítu ateliéru fotografa Eugena Atgeta, který začal s fotografií poté, co se vzdal myšlenky na malířskou dráhu. [13]

12 WAVE JAPANESE PHOTOGRAPHY IN 1960’s-1970’s Č.30. Tokyo:WAVE Peyororu Koubou, 1991. 15 s. ISBN4-89342-160-3

13 NISHII, K. Nijyusseiki Shashin Ron Shuushou-The End of the Photography in 20th Century. Tokyo: Seikyu-usha, 2002, s. 202-203.

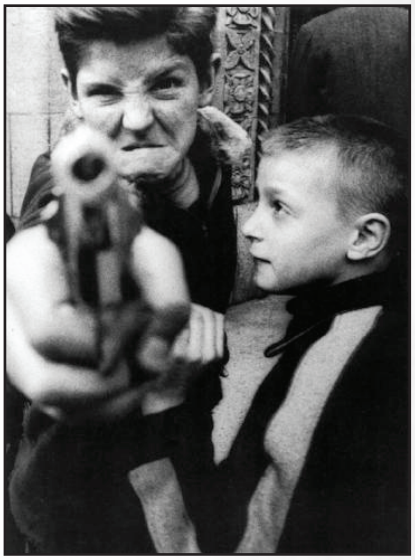
9. Daido Moriyama



Daido Moriyama 1969

Dá se říci, že je Moriyama (1938-) jedním z celosvětově nejznámějších japonských fotografů současné doby. Navíc byl už v 60. letech spolu s Takumou Nakahirou vůdčí osobností japonské fotografické scény. Byl jedním ze zakladatelů stylu zvaného japonsky "Are, Bure, Boke" ("Zrnitě, rozmazaně a neostře"), typického pro období od 60. do 70. let. Jak sám přiznává, byl často velmi ovlivněn Williamem Kleinem, zejména jeho fotografickou sbírkou „ New York". Když v roce 1960 poprvé spatřil Kleinovy fotografie z této sbírky, způsobilo mu to velký šok.

U Moriyamových snímků je podobnost s Kleinovou fotografií okamžitě patrná. Lze říci, že byl Kleinovým napodobitelem, a podobně dnes mnoho dalších napodobuje zase Moriyamův zrnitý styl. Zrovna tak se ovšem dá tvrdit, že byl ovlivněn i fotografem Eikoem Hosoem, pro kterého Moriyama po určitou dobu pracoval jako asistent, a byl tak vlastně od začátku do konce u toho, když se fotografovala Hosoeova legendární fotografická sbírka „ BARAKEI". O době, kdy pracoval jako asistent pro Hosoeho tvrdí, že, "měl hodně a různé práce jak pro časopis, tak reklamní, a to ho docela bavilo, přestože v té době moc nefotografoval pro sebe."[14]



William Klein „Gun 1", New York, 1955

Jeho sbírka „Japonské fotografické divadlo" podle mně obsahuje typicky japonské scenérie, které (pro japonského diváka) představují jakési typicky japonské genkoukei, prvotní symbolické obrazy zachycené stejným způsobem, jako fotografoval William Klein. Fotografie jsou tmavé, zrnité, velmi dynamické, až rozmazané... Pamatuju si, v jak velkém jsme zpočátku byli z knihy spolu se členy univerzitního fotografického klubu šoku, a vzápětí jsme objevili, jak jsou Moriyamovy obrazy na rozdíl od Kleinových "odlidštěných" snímků New Yorku až děsivě „lidské"

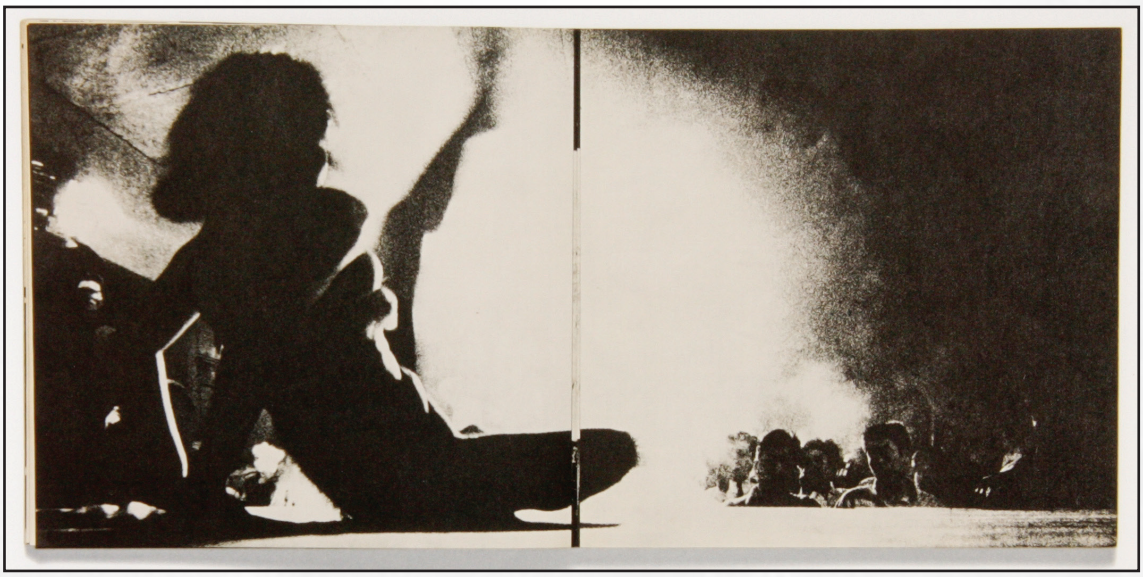
14 Bijyutu Techou Moriyama Daido Nakahira Takuma Kakutou Shashin Shi. Bijyutu Shuppan Sha. Č.55. Tokyo, 2003. ISSN0287-2218



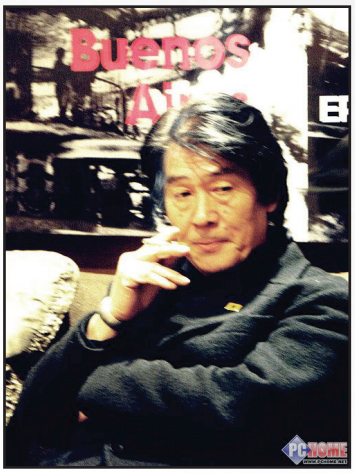
Daido Moriyama - Japonské fotografické divadlo



Daido Moriyama - Japonské fotografické divadlo

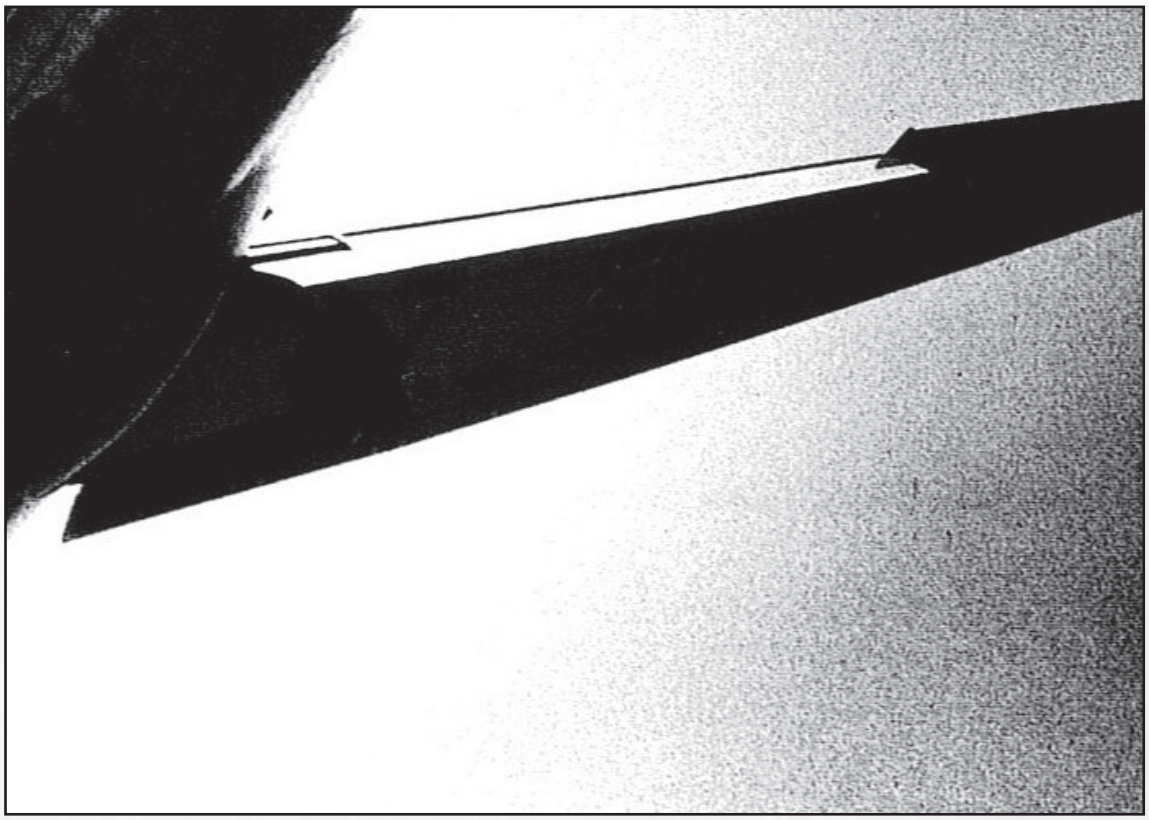


Daido Moriyama - Japonské fotografické divadlo



Daido Moriyama portrét

a zároveň velmi japonské. Naše generace tehdy podobně radikální fotografii většinou ani neznala. Řekla bych, že se u nás fotografie v životě obyčejných lidí neobjevovala jako „umění“ téměř vůbec, anebo jen málokdy, přestože v té formě existovala už dlouho. Bez přehánění můžu říct, že ani já sama, ani mí nejbližší příbuzní jsme se jako obyčejní lidé s žádnou takovou fotografii v každodenním životě prostě nesetkávali. Jak i Moriyama sám vyjádřil titulem své sbírky vydané v roce 2000, „ Kako wa itsumo atarashiku, Nirai wa tsune ni natsukashii.“, neboli “Minulost bude vždycky nová a budoucnost vždycky nostalgická”, jeho fotografie v 60. letech působily tehdy v 90. letech na naši novou generaci zcela nově a svěže ve srovnání s tím, na co jsme už byli zvyklí. Zdalo se nám, že jeho snímky svou intenzitou, nápětím, drsností a dramatičností daleko přesahují tehdejší fotografii 90. let. Kleinova fotografie byla zjevením pro Moriyamu a Moriyamova fotografie byla zas zjevením pro nás… Myslím si, že to nebylo ani tak její naprostou novostí, ale tím, že se v ní objevovalo s určitou intenzitou cosi, co jsme do té doby ještě nezažili a nepoznali. Proto věřím, že Kleinovy i Moriyamovy fotografie zůstávají stále nadčasově.



Daido Moriyama 1969



Z knihy „Japonské fotografické divadlo“.
Model Takuma Nakahira fotografovaný Moriamou

Sbírka Japonské fotografické divadlo vznikla původně ze série fotoreportáží pro časopis „Gendai no Me“ (Oči současnosti) ve kterém pracoval jako redaktor Takuma Nakahira a Moriyama ji vytvořil ve spolupráci se spisovatelem Shujim Terayamou. Terayama pro Moriyamu na každé focení schválně vybíral ty nejjaponštější pohledy z japonských jevišť, vždycky ale stranou hlavního tradičního proudu a vždy v undergroundovém ladění – například z japonských alternativních divadel nebo striptýzových klubů. Sbírka dále obsahuje i snímky každodenních výjevů, podle koncepce, že všední život je sám o sobě vlastně jedno velké divadlo. Předpokládám, že právě japonská undergroundová scéna, která byla skutečně velmi aktivní, byla v době neustále probíhající amerikanizace pro Moriyamu s Terayamou zajímavá stejně, jako i pro nás mladé fotografy. Záběry, které Moriyama vyfotografoval ne v divadlech, ale v městských ulicích, mne navíc velice šokovaly tím, že obsahovaly, podle Moriyamových vlastních slov, neuvěřitelné, náhodně vzniklé dramatické situace, působící bezmála jako naaranžované drama.



Daido Moriyama - Japonské fotografické divadlo

10. Nobuyoshi Araki

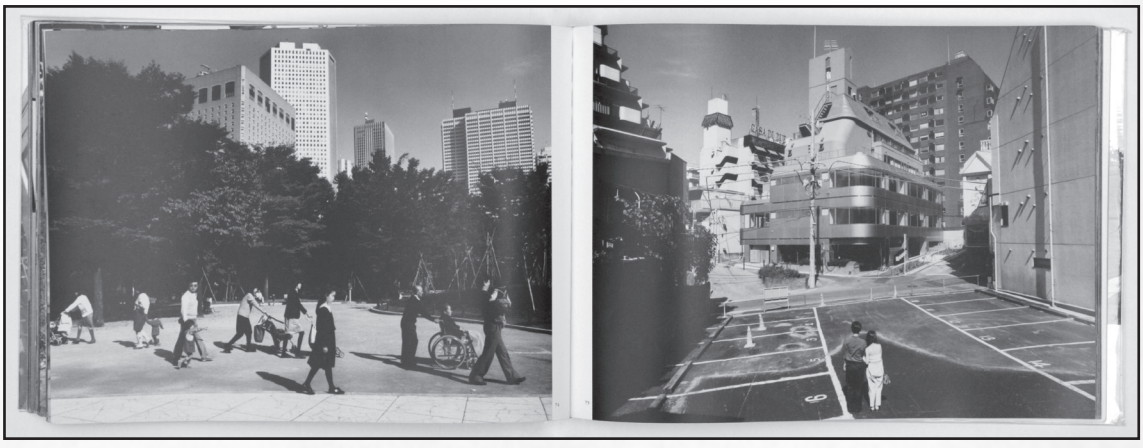


Nobuyoshi Araki
autoportret

Upřímně řečeno je Araki jedním z nejúspěšnějších japonských fotografů ve světě spíše kvůli svým fotografiím tradiční japonské bondage. Ty jsou přitažlivé pro Japonce stejně jako pro diváky z jiných zemí. I když mohou občas působit až kýčovitě, chápeme, že se v nich hlavně jedná o uchopení existence skrz problémy sexuality, erotiky a pohlaví. Ve skutečnosti vysílal Araki neúnavně do světa nejenom bondage fotografii, ale například i pouliční fotografie anebo velice osobní portréty a konceptuální fotografii, nebo až emotivní zátiší s květinami nebo jídlem.
Araki, který dodnes překypuje energií, posílal v 60. letech často



Nobuyoshi Araki - Příbehy Tokia



Nobuyoshi Araki - Příbehy Tokia

svoje snímky do časopisů, a v roce 1962 získal první cenu „Taiyou prize“ za fotografický soubor názvem „Sacchin“. Časopis Taiyou (Slunce) byl jeden z nejobsáhlejší tehdejších časopisů. „ Sacchin“ je pojmenován podle přezdívky chlapce, se kterým Araki v tomto souboru udělal fotoreportáž světa dětí v paneláku ve jedné z proletářských čtvrtí Tokia. Tím, že v uvedené soutěži získal první cenu, začala jeho dráha fotografa na volné noze,



Soubor „Sacchin“ 1962

když následně odešel od největší japonské reklamní agentury, kde do té chvíle pracoval jako smluvní fotograf.

Přestože u tohoto souboru jasně vnímám stejně vysokou intenzitu, jako u souborů ostatních tehdejších fotografů, jsou z něj na druhou stranu patrné také evidentní radost a veselí, které souborům ostatních fotografů v 60. letech schází. Kdybych jednu z charakteristických vlastností, jimiž je japonská fotografie v 60. letech tak přitažlivá, definovala jako napětí, odrážející problematickou a chaotickou dobovou atmosféru, nebude podle mne Araki vyloženě čelním představitelem tohoto proudu. Díky vitalitě dětí na snímcích má totiž celý soubor živou, veselou atmosféru.

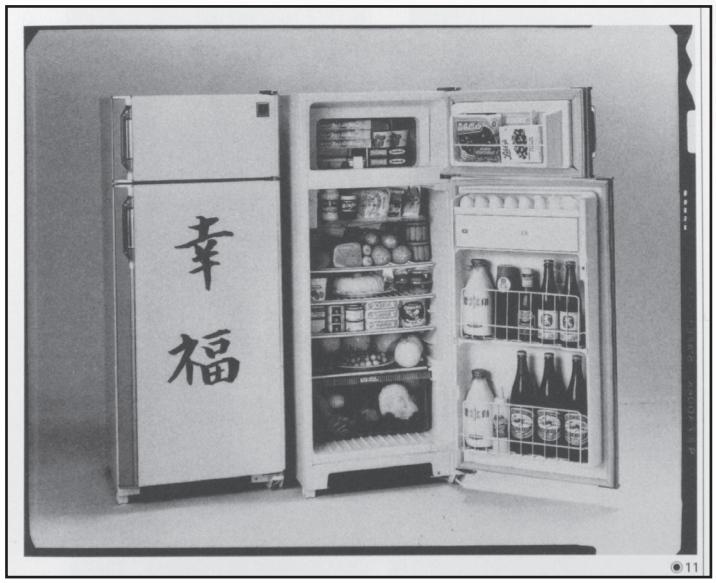


Soubor „Sacchin“ 1962

Lze myslím říct, že Araki se svým postojem k zapálené aktivitě 60. let, na které se podíleli skoro všichni umělci, nepochybně liší od ostatních fotografů. V interview s Akiko Otake, autorkou knihy „Me no Kariudo“(„Lovci očí“) autor sám ostatně mluví o svém postoji vůči tehdejšímu trendu takto: „Na nějakou politiku mě nikdy neužilo. Když kulminovalo hnutí proti bezpečnostní dohodě mezi Amerikou a Japonskem, účastnil jsem se sice spolu s ostatními demonstrací, ale pak mě to začalo nudit a utekl jsem od toho. Dospěl jsem k závěru, že moje účast nebo neúčast nemá na věci žádný vliv. Uvědomoval jsem si, že pořádný chlap by měl mít o politické záležitosti zájem, ale nic naplat, já takový prostě nebyl. To víte, že jsem z toho měl i komplexy. Ale pokaždé, když jsem pak potkal někoho, kdo byl do politiky zažraný, jsem se stejně vždycky nenápadně vytratil… [15]

15 OHTAKE, A. Me no Kariudo. Tokyo: Chikuma Bunko, 2004, s. 286-287. ISBN4-480-03926-0

Také vypráví o svém komplexu vůči skupině PROVOKE. : „Skupině PROVOKE jsem sice záviděl, na druhou stranu jsem si ale myslel, že na podobné umělecké vyjádření nemám právo, protože přece pracuju u společnosti Dentsu. (Dentsu je největší japonská reklamní agentura.) Byl jsem z toho pak úplně frustrovaný – dělal jsem třeba nějaké fotky ledniček, zatímco se ostatní fotografové tak energicky angažovali…“[16] Aby se této frustrace zbavil, vyfotografoval pak například jednu z ledniček, které původně fotil pro reklamu, poté co na její dveře napsal japonsky nápis „ štěstí“. O tomto snímku už sám v žertu říká, že „to je už moje umělecké dílo.“[17] Jak o sobě otevřeně sděluje, je k sobě vždycky poctivý. Už v počátcích jeho fotografické kariéry byla jeho témata a přístupy k práci intimnější, než u ostatních fotografů. Jak je vidět například ze souboru „Ginza“, který kolem roku 1967 nafotografoval na ulici během přestávek, které měl v agentuře, kde pracoval, vyhrazené na oběd, inklinuje svým přístupem vždycky spíš k věcem, které jsou mu osobně blízké, než k velkým tématům, jako je politika.

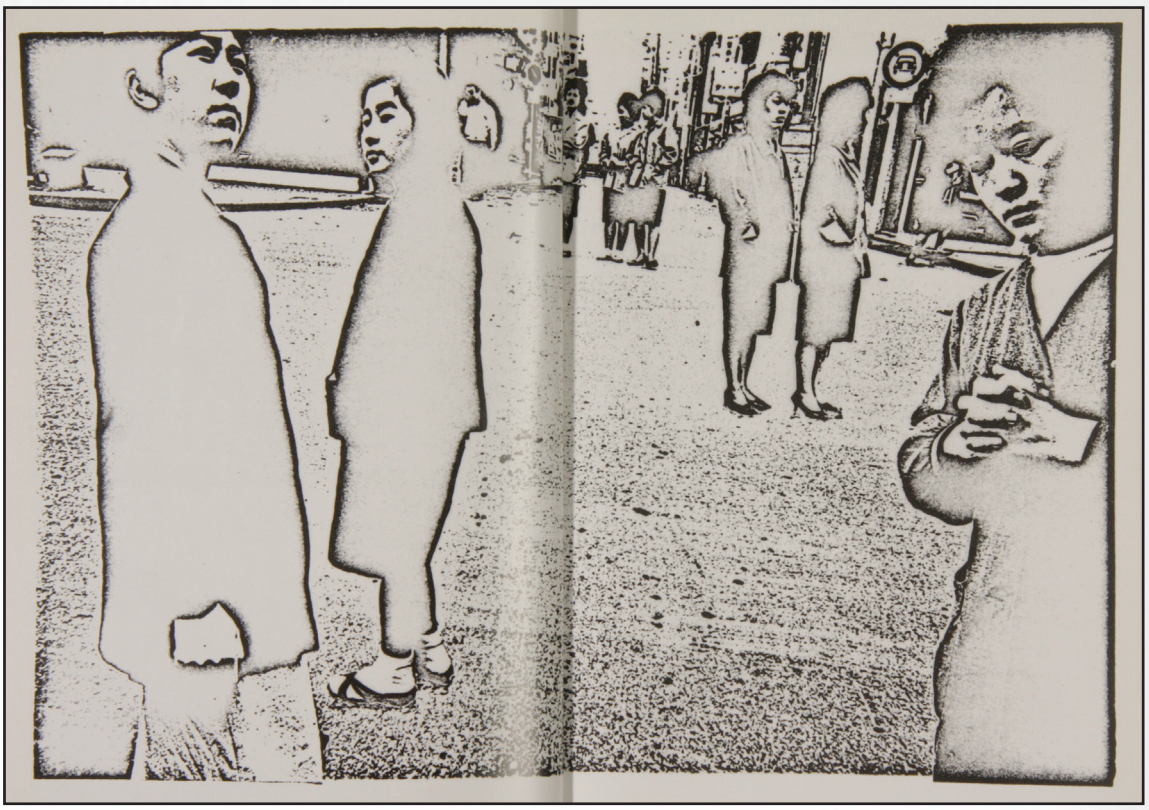


Jeho „umělecké“ dílo ledničky s nápisem „Štěstí“

V knize Tokyo Novel The Works of Nobuyoshi Araki uvádí: „Na Ginze jsem na ulicích vídal ženské, co tam chodily z práce na oběd. Nosily obnošené uniformy, které připomínaly vězeňské mundúry. Pro mě je Ginza depresivní místo. Ty ženské tam prostě pouštěli na procházku jako nějaké mukly. Sáhl jsem proto k solarizaci, abych co nejlíp vyjádřil, jak komplikovaně se asi musí cítit.“[18]

Svůj důvěrný styl si uchoval dodnes. Ve světě japonského umění, pro který je většinou charakteristická poměrná depresivita, zvládá jeho razantně optimistický pohled stále zachycovat své objekty až do hloubi jejich existence.

16 OHTAKE, A. Me no Kariudo. Tokyo: Chikuma Bunko, 2004, s. 288-290. ISBN4-480-03926-0
17 ARAKI, N. Shashin no Hanashi- Lecon de photo. Tokyo: Hakusui Sha, 2005. 41 s. ISBN4-560-02703-X
18 ARAKI, N. The Works of Nobuyoshi Araki-6 Tokyo Novel. Tokyo: Heibon Sha, 1996. 275s. ISBN4-582-66406-7



Nobuyoshi Araki - Ginza, 1967

11. Kishin Shinoyama



Kishin Shinoyama portret

Kishin Shinoyama je od 60. let až do současnosti jeden z předních japonských módních fotografů. Je-li řeč o současné japonské fotografické scéně, mluví se v té souvislosti o něm a o Arakim Nobuyoshim díky jejich neustálé energické aktivitě a množství jejich dosavadních souborů jako o dvou „magnátech“. Navíc v japonské společnosti nejsou zejména fotografové na veřejnosti příliš známí. Shinoyamu a Arakiho ale znají skoro všichni Japonci, i když ne jako umělce, ale jako celebrity z časopisů a z televize v souvislosti s tím, že téměř každá dobová hvězda byla alespoň jednou portrétována právě Arakim nebo Shinoyamou.

Nejpozoruhodnější na obou fotografech je jejich nepřetržitá fotografická aktivita a frekvence, se kterou neustále publikují do světa další a další díla. Více než nesporná kvalita jejich fotografií proslavila každého z nich v očích veřejnosti spíše charismatická, z řady vybočující osobnost. Shinoyama je mimo jiné známý svým afro účesem a velmi výrazným pohledem. Pro jeho intenzivní fotografický styl se v 80. letech ujalo označení “gekisha“, „fotit jako šílenec“.

Během své kariéry často fotografoval akty. Už v 60. letech publikoval několik souborů aktů, které se v daném žánru zapsaly do dějin japonské fotografie jako mistrovská díla. Jedním z nich je i série „Shinoyama Kishin to 28 nin no onna tachi“ („28 Žen s Kishinem Shinoyamou“). Jde o fotografickou publikaci vzniklou z dlouholeté spolupráce se slavným redaktorem časopisu Kamera Maichini, Shojim Yamagishim. V tom souboru ukázal zcela nový pohled na akt.Tím, že fotografoval různé ženy v různých kulturních oblastech, dokázal v půvabu každé z nich zachytit i jakousi všeženskou krásu jako takovou, a nato pořídil i fotografie mužů, záměrně se převlékajících za ženy. Pro jeho snímky je charakteristická razantní, odvážná kompozice, v níž se i obyčejná žena mění v důstojnou „krásnou“ ženu, nejenom ve smyslu sexuálního symbolu pro muže, ale jakoby doslovně v symbol ženskosti odlišné od mužství. Toto jeho otevřené vyjádření ho v 60. letech okamžitě proslavilo v celém Japonsku. A jeho pravidelné četné publikace v časopisech, spolu s fotografiemi celebrit sehrály důležitou úlohu na tom, že v Japonsku v 60. letech začínalo vznikat mnoho časopisů o fotografii i kultuře, i týdeníků věnovaných celebritám. Je-li řeč o fotografických časopisech, nesmíme opomenout časopis Kamera Mainichi, v němž uvedená Shinoyamova série vyšla. A nesmíme zapomenout ani na legendárního šéfredaktora Shojiho Yamaghishiho.



„28 žen s Kishinem Shinoyamou“


muž převlékající se za ženu


„28 žen s Kishinem Shinoyamou“

12. Fotografický časopis „Kamera Mainichi“



Kamera Mainichi číslo.1

Časopis „Kamera Mainichi“ vycházel od března 1954 do roku 1985. Iizawa Koutaro v interview s Mycomi žurnálem uvádí: „Vrcholné období fotografických časopisů bylo mezi 50. a 60. lety. V té době existovalo v Japonsku více než 10 fotografických časopisů. Počet veškerých fotopublikací dosahoval zhruba jeden milion. To je dnes nepřestavitelné.“[19] Lze říct, že „Kamera Mainichi“, jeden z těchto časopisů, měl nejen na japonskou fotografickou scénu ohromný vliv, ale zároveň také, díky současnému rozvoji ekonomiky, pomohl rozšířit fotografickou kulturu v tehdejší společnosti 60. let. Kdykoli je řeč o tomto časopise, zazní pokaždé jméno jeho redaktora Shoujiho Yamagishiho. Dá se říci, že právě díky tomuto jedinému redaktorovi Shojiovi Yamagishimu byla „Kamera Mainichi“tehdy v polovině 60. let nejprodávanějším fotografickým časopisem v Japonsku. Jak velký vliv měl Yamagishi v tehdejším japonském fotografickém světě je nejlépe vidět z přezdívky „Císař Yamagishi“, kterou si mezi fotografy vysloužil. Tato přezdívka symbolizuje jeho silný vliv na fotografické scéně, to však neznamená, že disponoval pouze velkými pravomocemi, měl tím zároveň mnohem větší zodpovědnost než ostatní redaktoři. Jak sám věděl nejlépe, ignoroval, pokud šlo o výběr fotografie, často názor ostatních redaktorů, a vybíral fotografy jenom podle vlastní intuice. Proto s sebou také Yamagishi neustále nosil v kapse pro všechny případy výpověď…

Tímto svým velice odvážným výběrem, kdy volil fotografy podle svého vkusu a zveřejňoval vždycky pouze novější fotografická díla od neznámých mladých fotografů, ovšem velmi proslavil nejen svůj časopis, ale i sebe sama, a pro následující generace se stal legendou Díla, který Yamagishi prostřednictvím uvedeného časopisu představoval, byla vždycky velice svěží a v tehdejší době módní. Například je známo, že se ihned rozhodl otisknout fotografické práce tehdy ještě neznámého fotografa Daidoa Moriyamy, když mu Moriyama přinesl ukázat svůj fotografický soubor, vytvořený u americké vojenské základny v Jokosuce přesně s cílem ukázat je Yamagishimu a do časopisu se dostat. Na tomto místě bych chtěla ukázat některá z děl, které Yamagishi zveřejnil a zajistil tak jejich autorům proslulost.

19 IIZAWA, K.; My com jurnal [online]. Do stupný z WWW:<http://journal.mycom.co.jp/column/photologue/032/index.html >



Daido Moriyama „Yokosuka“ v časopise Kamera Mainichi.

Yoshihiro Tatuki „ Shitadashi Tenshi“ („ Anděl s vyplazeným jazykem.“)
Yuaka Takanashi „Tokyo Jin“ („ Lidé z Tokia“) a „Otsukaresama“
(„ Máme to za sebou“)
Haruo Tomiyama „Gendai Gokan“ („Nuance současné doby“)
Masahisa Hukase „Asa ga Kuru“ („ Ráno přichází.“)
Kishin Shinoyama „ Ad/ baloon“ (Reklamní balón)
Akira Satoh „Onna“ („Žena“)

Existuje ovšem ještě mnoho dalších fotografů, kteří začali svou fotografickou kariéru prostřednictvím časopisu „ Kamera Mainichi“– za všechny například Hiromi Tsuchida a Ryouji Akiyama. [20]

13. Závěr

Je-li řeč o japonské fotografii 60. let, což je období, které mne fascinuje z celé japonské fotografické historie nejvíc, nemůžeme přitom přehlížet jistého „ducha doby,“ který prostupuje veškeré práce z té doby. Vyčíst z uměleckých děl charakteristiku doby se samozřejmě dá v jakémkoliv období. Ale ve srovnání s ostatními érami jsou zejména

20 IIZAWA, K.; My com jurnal [online]. Do stupný z WWW: <http://journal.mycom.co.jp/column/photologue/032/index.html >

60.léta dobou, v níž to vře ohromnou energií, korespondující se změnami, které v té době hýbaly světem. Při psaní této práce mi často připadalo, jako by tím, kdo doopravdy vytvořil veškeré umění té doby, vlastně byla celá šedesátá léta jakožto jediný velký živý tvor.

I viděno pouze z hlediska společenských událostí jsou 60. léta velice zajímavou dobou. Rok 1968 je navíc jedním z nejdůležitějších jak pro Čechy, tak pro Japonce, kteří tehdy události Pražského jara s velkým zájmem a nenápadným obdivem sledovali z druhé strany planety. Pražské jaro v Československu, Květnová revoluce ve Francii, Velká kulturní revoluce v Číně i vrcholící studentská hnutí v Japonsku... Japonci, tradičně citlivými na světové dění, byl rok 1968 vnímán jako rok revoluční, a navíc šlo o rok stého výročí modernizace Japonska při reformách Meidži. Nevýznamný nebyl ani pro japonskou fotografii – právě tehdy byl založen převratný časopis „PROVOKE“, nebo vydáno „Japonské fotografické divadlo“.

Jak jsem v této diplomové práci opakovaně uvedla, dýchají všechna fotografická díla 60.let ohromnou energií, odrážející tehdejší dobovou atmosféru. Právě dobová atmosféra pro mne byla tím nejdůležitějším klíčovým slovem k pochopení fotografie 60. let. Velký poválečný šok, prudký ekonomický růst, spojený s celospolečenským stresem, odpor proti přežilému společenskému systému, touha po nových hodnotách, které by jej nahradily... takováto směsice pocitů ve společnosti mocně stimulovala celé Japonsko, a bylo jen přirozené, že se na tomto základě v nejrůznějších oblastech vyrojilo množství originálních uměleckých děl vysoké úrovně.

Právě proto není tak složité umělecká fotografická díla 60. let „číst“. Není tu potřeba velkých vysvětlování, právě díky tomu, že v nás díla sama vyvolávají jasně patrné hluboké city a odrážejí emoce autorů i jejich objektů. Taková charakteristika uvedených prací je ale i základní podmínkou skvělých děl, a už právě to samo o sobě dokládá jejich vysokou uměleckou úroveň.

Pro mne samotnou, stejně jako pro mnoho ostatních fotografů a kritiků je hlavní událostí fotografického světa 60. let nadnesení základní otázky „ Jak vzniká fotografie?“. V této diplomové práci jsem chtěla tuto otázku zkoumat právě coby událost na fotografické scéně 60. let s cílem dopracovat se tak k určité charakteristice japonské fotografie.

Nastalo vůbec od té doby nějaké další období, kdy byla tato otázka kladena s podobnou vážností? V celé své historii fascinovala fotografie diváky svými půvaby, tajuplností a krásou. Není mezi námi fotografy snad nikdo, kdo by tuto její krásu neznal. Někteří z japonských fotografů se v 60.letech ale v tomto bodě nezastavili a šli dál, aby nalezli právě odpověď na otázku, „jak vzniká fotografie?“ Při tomto hledání pak rozebrali

i dosavadní pojetí krásy fotografie, pojetí tehdy už banální a opotřebené neustálým používáním. Vyhýbali se snahám tvořit „umění“ fotograficky krásné, a zkoušeli opět zachycovat fotografie, které vznikly díky „úsilí“ fotografa co nejvíc odstranit veškeré úsilí a manipulaci ze své strany. Objevili však, že ve skutečnosti dýchají takto získané fotografie krásou ještě mnohem větší, a že tato krása navíc vzrůstá tím víc, čím víc se snaží oprostit od uměleckosti fotografie a zaměřit se na snímky jakožto prosté záznamy.

Krása, která ještě vzrůstá bez ohledu na to, že se fotografové snaží popírat své umělecké snahy a usilují, aby jejich snímky byly ze všeho nejvíc jen záznamem. Rozpor, který pokusem fotografa popřít své vlastní umělecké vyjádření, vlastně ve snímcích, tak věrně odrážejících živou atmosféru doby, jen tím víc samotného pořizovatele snímku potvrzuje jakožto fotografa... Právě v těchto dvou věcech spočívá nepopsatelná magie fotografie. Myslím, že oproti očekávání mnoha kritiků se ještě nezrodila díla, která by dokázala překonat napětí fotografií ze 60. a 70. tých let, zrozených v procesu vznášení a dalšího zkoumání uvedené otázky. Navíc se obávám, že příčinou vzniku mnoha intenzivních fotografických děl v uvedené době byl ve skutečnosti právě fakt, že vlastně fotografové dát rozhodující odpověď na tuto otázku ani nemohli. Nic totiž člověka nestojí tolik energie, jako nekonečný boj. Vzpomenu-li si na 90. léta, dobu, kdy jsem díky tehdejší módě fotografie začala fotografovat, vidím tu v určitém smyslu paralelu s atmosférou 60. let. Vzpomínám-li dnes na doby zcela samozřejmě se jevící hojnosti, vládnoucí před tím, než v devadesátých letech došlo po největším světovém ekonomickém rozkvětu ke zhroucení ekonomiky, připadá mi, že i tehdy jako by visela ve vzduchu atmosféra střídání dvou různých období. Proto také jednak vznikalo mnoho zrnitých fotografií, napodobujících styl 60. let, jednak i mnoho emotivněji laděných fotografií, podmíněných (mluvit o tématu by tu bylo myslím přece jen přehnané) všedními, ryze osobními pocity – mluví se o trendu tzv „Dívčí fotografie“. Byla-li 60. léta „revolučním obdobím reforem starých hodnot, vzešlým z poválečné situace, kdy nezůstalo vůbec nic“, byla myslím léta devadesátá dobou, kdy bylo pod stávajícím saturovaným blahobytem cítit o to větší duševní hlad. V šedesátých letech se pohled umělců obracel směrem ven. Materiálu byla všude hojnost. Oproti tomu v letech devadesátých, kdy už nikomu po materiální stránce nic nescházelo, proměnilo se umění, jak mi aspoň připadá, v soukromou aktivitu, kdy se každý pokouší objevit něco v sobě samém.

Dnes, v našem období, je podle mého názoru fotografických děl v pravém smyslu otevřených, svědčících o probíhajícím procesu zkoumání, jen málo. Ne, že by nebyl dostatek příležitostí setkat se s vynikajícími díly, vytvořenými na základě jasných společenských konceptů a nejrůznějších otázek, které fotograf klade sám sobě, velmi často je však z takových snímků mezi fotografem a jeho objektem patrný pouze vztah sevřený v

jasných hranicích předem pečlivě promyšlených konceptů. Potenciál takových fotografií prostě opravdu není takový, aby dostatečně zasáhl celé období. Bohužel nebo naštěstí totiž máme povědomí o dřívějších obdobích plných výbušné energie, i o fotografických sbírkách, které tuto energii ve vrchovaté míře obsahují. V takové situaci se nejde ubránit pocitu, že je pro nás v dnešní době japonská fotografie z 60. let trvalým podnětem, čeho všeho můžeme jako fotografové dosáhnout. Myslím, že jedním z největších specifik fotografie, které nám mistři 60. let odhalili a prověřili při hledání odpovědi na otázku „jak vzniká fotografie“, je její otevřenost. Vyjádřeno nadneseně lze myslím tvrdit, že ještě nebyla pořádně zodpovězena ani otázka, je-li to, co na fotografiích vidíme, vůbec reálné, nebo ne. Alespoň pro mne spočívá právě v tom hlavní kouzlo a krása, které mne na fotografování nepřestávají přitahovat. Proto si myslím, že se „nová“ fotografie dost možná může zrodit právě novým přezkoumáním jednak této krásy a kouzla, které jsou fotografii vlastní, jednak nahodilosti samotného vzniku fotografie, a hlavně a především zmíněné otevřenosti, která je pro fotografii tak specifická.



Takuma Nakahira - bez názvu - foceno asi 1970

14. Seznam použitých pramenů a literatury

[1] KOGA, T. THE ORIGIN OF JAPANESE GRAPHIZM- Natori Younosuke to Iwanami Bunko[online]. Do stupný z WWW: <http://www.kankodou.com/COLUM/natori.html>

[2] RUBINFIEN, L.; PHILIP.S, S.; DOWER. W, J.; MORIYAMA, D. SHOMEI TOMATSU SKIN OF NATION. San Francisco: the San Francisco Museum of Modern Art, 2004.10 s. ISBN 0-300-10604-1

[3] FUJIFILM. Tomatsu Shomei Interview Iwanami Bunko no Jidai [online]. Do stupný z WWW: <http://fotonoma.jp/photographer/2004_04tomatsu/toma01.html>.

[4] KOGA, T. THE ORIGIN OF JAPANESE GRAPHIZM- Natori Younosuke to Iwanami Bunko[online]. Dostupný z WWW: <http://www.kankodou.com/COLUM/natori.html>

[5] Poznámka: Japonci často pro označení konce války užívají výrazu „porážka ve válce“, přestože japonština zná výraz i pro „konec války“. Slovo „porážka“ používáme skoro nevědomě, ale myslím si, že hluboko uvnitř víc cítíme, že jsme prohráli, než že válka jen tak skončila.

[6] IIZAWA, K. Nippon no Shashinka 30 Tomatsu Shomei [online]. Do stupný z WWW: <http://homepage2.nifty.com/INTERFACE/02_photobooks/syashin30.htm>

[7]] Irokawa Takehiro vs Asada Tetsuya. Zvlášt vydání. Tokyo:KAWADE SHOBO SHINSHA, 2003. 215 s. ISBN4-309-97664-6

[8] RUBINFIEN, L.; PHILIP.S, S.; DOWER. W, J.; MORIYAMA, D. SHOMEI TOMATSU SKIN OF NATION. San Francisco: the San Francisco Museum of Modern Art, 2004.13 s. ISBN 0-300-10604-1

[9] KANEKO, R.; VATANIAN, I. JAPANESE PHOTOBOOKS OF THE 1960s AND ‘70s. New York: APERTURE FOUNDATION, 2009. 50s. ISBN 978-1-59711-094-5

[10] PARR, M.; BADGER, G. The photobook: A History VOLUME. New York: PHAIDON, 2004. 281 s. ISBN 0-7148-4285-0

[11] NAKAHIRA, T.; Mitsudukeru Hate ni Hi ga... Hihyou Shuusei 1965-1977. Tokyo: OSIRIS, 2007. s.152-153. ISBN978-4-9901239-4-9

[12] WAVE JAPANESE PHOTOGRAPHY IN 1960's-1970's Č.30. Tokyo:WAVE Peyo-roru Koubou, 1991. 15 s. ISBN4-89342-160-3

[13] NISHII, K. Nijyusseiki Shashin Ron Shuushou-The End of the Photography in 20th Century. Tokyo: Seikyuusha, 2002, s. 202-203.

[14] Bijyutu Techou Moriyama Daido Nakahira Takuma Kakutou Shashin Shi. Bijyutu Shuppan Sha. Č.55. Tokyo, 2003. ISSN0287-2218

[15] OHTAKE, A. Me no Kariudo. Tokyo: Chikuma Bunko, 2004, s. 286-287. ISBN4-480-03926-0

[16] OHTAKE, A. Me no Kariudo. Tokyo: Chikuma Bunko, 2004, s. 288-290. ISBN4-480-03926-0

[17] ARAKI, N. Shashin no Hanashi- Lecon de photo. Tokyo: Hakusui Sha, 2005. 41 s. ISBN4-560-02703-X

[18] ARAKI, N. The Works of Nobuyoshi Araki-6 Tokyo Novel. Tokyo: Heibon Sha, 1996. 275s. ISBN4-582-66406-7

[19] IIZAWA, K.; My com jurnal [online]. Dostupný z WWW:<http://journal.mycom.co.jp/column/photologue/032/index.html >



[20] IIZAWA, K.; My com jurnal [online]. Dostupný z WWW:<http://journal.mycom.co.jp/column/photologue/032/index.html >

15. Stručné biografie uvedených fotografů

Daido Moriyama

Daido Moriyama se narodil 10. října 1938 v Osace. Po střední škole začal pracovat jako grafik na volné noze. Od roku 1959 pracoval jako asistent pro Takejiho Iwamiyu. Na doporučení fotografa Takejiho Iwamiyu přijel do Tokia, kde se chtěl zaměstnat u agentury VIVO, ale tato agentura již v době jeho příjezdu neexistovala. Poté pracoval pro Hosoeho Eiko jako asistent. První fotografickou publikaci "Japonské fotografické divadlo" vydal v roce 1968. V současné době má celkem na 60 vydaných publikací a uspořádal 78 samostatných a 48 společných výstav po celém světě.

[a] Office DAIDO Moriyama Daido Biography [online]. Dostupný z WWW: <http://www.moriyamadaido.com/english/#/biography/>.

Takuma Nakahira

Takuma Nakahira se narodil 6. července 1938 v Tokiu. Studoval španělštinu na Tokijské univerzitě cizích jazyků, kterou absolvoval v roce 1963. Krátce pracoval jako tlumočník a od roku 1963 do 1965 pracoval pro časopis „ Oči současnosti".

V roce 1968 s ostatními cleny vydal legendární časopis „PROVOKE". V roce 1971 se zúčastnil bienále v Paříži. V 60. a 70. letech psal pro různé časopisy fotografické eseje. (například časopisy „ Gendai no Me" – „Oči současnosti", „Asashi Graf", „Asahi Camera", „Kindai Kenchiku"- „Moderní Archtektura", „Kikan Design" atd..) V roce 1977 po pádu při akutní otravě alkoholem na čas dokonce zapomněl svou rodnou řeč japonštinu. Také po ztrátě paměti začal fotografovat barevně a jiným stylem než předtím. I v dnešní době fotografuje velmi usilovně. Vydal 8 fotografických a 4 kritické publikace. Nejdůležitější fotopublikace jsou „Naze Shokubutsu Zukan ka" - „Proč teď botanický atlas" z roku 1973. Dále současná antologická fotografická publikace „DEGREE ZERO - YOKOHAMA" („ STUPEŇ ZERO-YOKOHAMA")

[b] KAWADE Michi no Techo- Nakahira Takuma. Tokyo: Kawade Shobo Shinsho, 2009. s. 188-190 ISBN 978-4-309-74024-9

[c] Wikipedia Nakahira Takuma[online]. Dostupný z WWW:<http://ja.wikipedia.org/wiki/

Kikuji Kawada

Kikuji Kawada se narodil v roce 1933 v Ibaraki. Absolvoval ekonomickou fakultu na univerzitě v Rioko v roce 1955. V roce 1957 se zúčastnil výstavy „Eyes of Ten.

Vydal 3 fotografické publikace „Mapa", „Divadlo světa", „Svatý svět", v roce 2008 pak další publikaci s názvem „Remote Past: Memoir 1951-1966".

[d] DegiCameWatch Kawada Kikuji shashin ten Report [online]. Dostupný z WWW <http://dc.watch.impress.co.jp/cda/exib/2008/11/20/9670.html>

Kishin Shinoyama

Kishin Shinyama se narodil v roce 1940 v Tokiu. Absolvoval fotografické oddělení na fakultě v japonské univerzitě v roce 1963. Od roku 1961 pracoval v první japonské reklamní agentuře LIGHT PUBLICITY. Od roku 1968 pracoval na volné noze. Uspořádal zhruba 65 výstav a promítání v Japonsku i ve světě. Vydal na 300 fotografických publikací a získal více než 8 ocenění. Jeho fotografie byly publikované ve vice než 35ti časopisech. Je nejusilovněji pracujícím fotografem Japonska.

[e] Internet Shinoyama Kishin Biography of Kishin Shinoyama [online]. Dostupný z WWW <http://shinoyama.cplaza.ne.jp/salon/salon_kiseki.html>.

Nobuyoshi Araki

Nobuyoshi Araki se narodil 25. května roku 1940. Začal fotografovat v 12ti letech, když dostal od tatínka fotoaparát (Baby Pearl).V roce 1963 absolvoval filmovou a fotografickou fakultu na univerzitě Čibě. V roce 1963 začal pracovat pro největší japonskou reklamní agenturu Dentsu. První výstavu „Sacchin“ měl v roce 1965. Do roku 2008 vydal skoro 350 fotografických publikací a uspořádal přes 100 společných a 200 samostatných výstav po celém světě.

[f] Nobuyoshi Araki Biography of Nobuyoshi Araki [online]. Dostupný z WWW < http://www.arakinobuyoshi.com/profile/1940-1963.html>.

Eikoh Hosoe

Eikoh Hosoe se narodil 18. března roku 1933 v Yamagatě. V 17ti letech vyhrál první cenu v řečnické soutěži v angličtině. Když mu bylo 18 let, získal první cenu studentské fotografické soutěže s názvem „ Fuji photo contest“. V roce 1954 absolvoval Tokijskou polytechnickou univerzitu. Zúčastnil se výstavy s názvem „Eyes of Ten“. V roce 1959 s ostatními fotografy zakládal agenturu VIVO. Když mu bylo 31, poprvé vycestoval do zahraničí a od té doby rozšířil své fotografické aktivity jak v Americe tak v Evropě. Má za sebou 10 ocenění a 19 fotografických publikaci. Udělal 23 samostatných a 7 společných výstav v Japonsku i ve světě. V roce 2003 obdržel memoriální medaili od královské fotografické společnosti společně s fotografy: Richardem Avedonem, Williamem Egglestonem, Lee Friedlanderem, Davidem Hockneyem a Gordonem Parksem.

[g] Eikoh Hosoe Laboratory of Photography Biography of Eikoh Hosoe [online]. Dostupný z WWW <http://www.eikoh-hosoe.jp/top_j.html>