

FOTOGRAFICKÁ INTERPRETACE ARCHITEKTURY

MARTINA NOVOZÁMSKÁ



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2008

FOTOGRAFICKÁ INTERPRETACE ARCHITEKTURY

MARTINA NOVOZÁMSKÁ

TEORETICKÁ MAGISTERSKÁ PRÁCE

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: Doc. MgA. Aleš Kuneš



Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2008

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Umělecko-průmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách ITF.

Za odborné vedení předkládané diplomové práce děkuji prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi a za technickou pomoc Báře.

Martina Novozámská

Opava, červen 2008

OBSAH

Úvod	5
Použitá literatura	6
Od počátku do 1. světové války	10
- Významný rok 1851	14
- Fotografové na cestách	21
- Technika versus umění	23
Situace v českých zemích	31
Meziválečné období	40
Československo mezi válkami	52
Období po roce 1945	61
Československo po roce 1945	73
Závěr	80
Seznam literatury	81
Jmenný rejstřík	84

ÚVOD

Fotografie a architektura. Dva samostatné tvůrčí obory, které by jistě dokázaly existovat jeden bez druhého, ale byly by podstatně chudší. O tisíciletí starší architektura byla od samých počátků fotografie jedním z nejčastěji zobrazovaných motivů a svými postupně se zjednodušujícími tvary inspirovala fotografy k novým a novým přístupům. Fotografové naopak umožnili vidět architekturu v dosud neviděných úhlech pohledu a netušených souvislostech.

Fotografování architektury můžeme pojmut různými způsoby, od čistě komerčního zpracování na zakázku architekta, výtvarně řešené snímky, ve kterých fotograf využívá architektonických tvarů k projektování svých vlastních představ, až po rozsáhlé cykly se sociálním podtextem. Architektura se postupem času stala vhodným a často používaným prostředkem k upozornění na různé sociální a civilizační problémy.

Ve své diplomové práci jsem se pokusila nastínit základní vývoj fotografování architektury v průběhu celého období, co médium fotografie existuje. Víím, že je to téma velmi rozsáhlé a lze k němu přistupovat z mnoha úhlů pohledu. Vždy jsem měla pocit, že se v českém prostředí fotografování architektury v širším slova smyslu a ve své volné tvorbě věnuje málo autorů. Tento pocit spolu s faktem, že téměř neexistuje relevantní literatura, která by se fotografií architektury obšírněji zabývala, vedl k představě o vyprávění dvou paralelních příběhů – zahraničního a českého. Do jaké míry to byla dobrá idea, ukáží následující stránky. Cílem určitě není podat úplný přehled autorů, kteří architekturu fotografovali, ale spíš vytyčit základní vývoj a přístupy k zobrazování architektury v daném čase a prostoru a porovnat s vývojem domácím. Jsem si vědoma mnoha úskalí a možných výtek – subjektivní výběr autorů, prostor, který jim je věnován v porovnání s jejich současníky, stručnost.

Práci jsem rozdělila na tři hlavní časová období a v rámci těchto kapitol je vždy část věnována zahraniční (resp. západoevropské a severoamerické) a české, případně československé, fotografii architektury. Přestože se držím terminologie názvu našeho státu v jednotlivých obdobích, tak se zaměřuji pouze na fotografii českou. Kapitola o meziválečné české fotografii je co do rozsahu disproporční ve srovnání s kapitolami ostatními, ale toto jediné období je důkladně zpracováno v dobře dostupné literatuře.

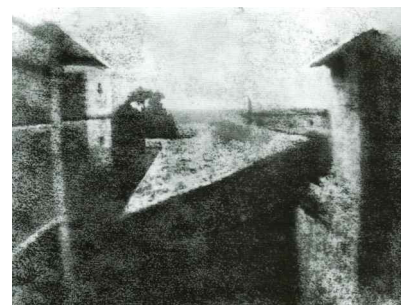
Názvy zahraničních publikací, fotografií, spolků a organizací nechávám v původním znění, pokud není v české literatuře již překlad dostatečně zažitý.

POUŽITÁ LITERATURA

Přestože je architektura již od dob vynálezu fotografie jedním z nejčastěji zobrazovaných motivů, je překvapivé, jak málo publikací či článků se tímto tématem zabývá. Zadáme-li si do vyhledávačů či elektronických knihovnických katalogů klíčová slova určující téma této diplomové práce, budeme zavaleni množstvím různých technických návodů, jak architekturu fotografovat, ale k vývoji zobrazování architektury, o možnosti různých přístupů a případně využití v mezioborových projektech, ať již z hlediska sociologie nebo urbanismu, se toho dozvíme velmi málo.

Nejpodrobněji popsali dějiny fotografie architektury Cervin Robinson a Joel Herschman v knize „Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present“,¹ a jak název napovídá, pokusili se vývoj fotografie architektury postihnout od jejího vynálezu do druhé poloviny osmdesátých let 20. století. Hlavní těžiště práce je v americké a západoevropské, převážně francouzské, anglické a případně německé, fotografii. Práce působí trochu nevyváženě z hlediska prostoru, který je jednotlivým časovým obdobím věnován. Velmi podrobně jsou popsána první desetiletí, v podstatě až do třicátých let, nejméně prostoru autoři věnovali druhé polovině 20. století a z poválečných fotografů se zaměřili převážně na ty, kteří pracovali tradičnějším a komerčnějším způsobem.

Informace vztahující se ke staršímu období jsem dále čerpala z různých vydání světových dějin fotografie a katalogů k souborným výstavám.² Pro období 20. století



Joseph Nicéphore Niepce, *Pohled z okna pracovny na dvůr*, 1826



Louis Jacques Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1839



William Henry Fox Talbot, *The Nelson Column*, 1843

- 1 Robinson Cervin, Herschman Joel, *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, New York 1987
- 2 výběr: Frizot Michel (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln 1998 - Newhall Beamont, *The History of Photography*, The Museum of Modern Art, New York 1982 - Rosenblum Naomi, *World History of Photography*, New York 2008 - 1000 Photo Icons George Eastman House,

a především jeho druhou polovinu jsem navíc využila „Das Lexikon der Fotografen 1900 bis Heute“,³ „Contemporary Photographers“⁴ a knihu Susan Bright „Art Photography Now“.⁵ Největším zdrojem informací pro mě byly monografie jednotlivých fotografů,⁶ jejich autorské publikace⁷ a pro období nejmladší také výstavní katalogy. Německé fotografii architektury sedmdesátých až devadesátých let je věnován katalog „Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography“.⁸ Za zmínku dále stojí krásně zpracovaná dvousvazková kniha „The Photobook“ od Martina Parra a Gerryho Badgera,⁹ která popisuje důležité autorské fotografické publikace od vynálezu fotografie až do současnosti. Nepostradatelným pomocníkem se mně zároveň staly různé internetové stránky¹⁰.

V Čechách bylo k vývoji fotografie architektury publikováno pouze několik málo článků a v posledních letech napsáno několik diplomových prací. Fotograf Lúbo Stacho v polovině osmdesátých let otiskl na stránkách časopisu Výtvarnictvo Fotografia Film článek „Dejiny fotografie



Joseph Saxon, *Arsenal and Cupola, Philadelphia High School, 1839*



Hippolyte Bayard, *Pařížské střechy, 1842*



Frederick Coombs, *Montgomery Street, San Francisco, 1850*



Samuel Bemis, *View of a Barn, 1840-1841*

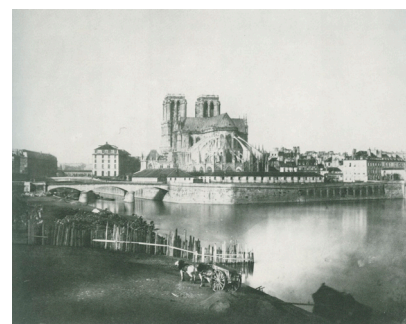
Taschen, Köln 2002 - The Art of Photography 1839-1989, Museum of Fine Arts, Houston, Australian National Gallery, Canberra, Royal Academy of Arts, London 1989 - Kahmen Volker, Art History of Photography, New York 1974

- 3 Koetzle Hans-Michael, Das Lexikon der Fotografen 1900 bis Heute, Droemer Knauer 2002
- 4 Contemporary Photographers, 3. vyd., Detroit 1995
- 5 Bright Susan, Art Photography Now, Aperture, New York 2005
- 6 výběr: Coburn Alvin Langdon, Fotografien 1900-1924, Zürich, New York 1998 - Weston Edward, Taschen, Köln 2001 - Atget Eugene, Photofile 1985 - Unclassified. A Walker Ewans Antology, Schalo Zürich, Berlin, New York 2000 a další
- 7 výběr: Sternfeld Joel, American Prospects, The Museum of Fine Arts, Houston 1987 - Becherovi Bernd a Hilla, Water Towers, MIT Press 1988 - Shore Stephen, Uncommon Places, Aperture, New York 2003 - Eggleston William, Weski Thomas (ed.), Los Alamos, Scalo Zürich, Berlin, New York 2003 - Waste Land. Meditations on A Ravaged Landscape. Photographs by David T. Hanson, Aperture, New York 1997 a další
- 8 Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography, Architectural Association, London 1999
- 9 Parr Martin, Bager Gerry, The Photobook, I., II., Phaidon 2004
- 10 výběr: www.metmuseum.org, www.getty.edu, www.artnet.com, www.masters-of-fine-art-photography.com a další

architektúry“,¹¹ ale z poznámkového aparátu i z textu samotného vyplývá, z jak malého okruhu literatury mohl Stacho v době vzniku článku čerpat a jak málo informací měl k dispozici: „... Z tohto obdobia sa nám uchovala aj séria fotografií britských katedrál od fotografa Evansa, o ktorom žiaľ nemáme bližšie údaje.“¹² Vzhľadom k tomu, že to byl jeden z nejvýznamnějších fotografů architektury na přelomu 19. a 20. století, je to poněkud smutné konstatování.

Architektka a fotografka Barbora Krejčová publikovala v architektonickém časopise *Era* 21 informacemi nabitý článek, ve kterém nastínila vztah obou těchto výtvarných disciplín, shrnula starší vývoj a zaměřila se převážně na období po 2. světové válce.¹³

Z diplomových prací je nezbytné zmínit „Fotografii architektury v Čechách“ Filipa Šlapala,¹⁴ který se v ní zabývá především živnostenskou a komerční fotografií. Barbora Krejčová napsala rozsáhlou práci o fotomontážích Jiřího Krohy¹⁵, Jan Jedlička o meziválečné československé fotografii architektury,¹⁶ Karel Špoutil se zabýval fotografiemi Prahy ve třicátých a čtyřicátých letech,¹⁷ Alena Krásná se zaměřila na českou fotografii určenou pro odborné architektonické publikace,¹⁸ čímž se soustředila podstatně více na fotografii komerčnější, a Zuzana



Henri Plaut, *Pohled na katedrálu Notre Dame, 1852*



Charles Negre, *Henri Le Secq na katedrále Notre Dame, 1851*

-
- 11 Stacho L'ubo, *Dejiny fotografie architektúry*, Výtvarníctvo Fotografiá Film, roč. XXIII, 1985, č. 8, str. 13-15, č. 9, str. 13-15, č. 10, str. 13-15, č. 12, str. 13-14. Téměř totožný text byl publikován v časopisu *Architektúra a urbanizmus*, roč. XX, 1986, č. 2, str. 97-119
 - 12 Stacho L'ubo, *Dejiny fotografie architektúry*, Výtvarníctvo Fotografiá Film č. 8, str. 15
 - 13 Krejčová Barbora, *Vztah fotografie a architektury: ve službách každodennosti*, *Era* 21, 2006, č. 5, str. 58-61
 - 14 Šlapal Filip, *Fotografie architektury v Čechách*, Magisterská diplomová práce FAMU, Praha 1997
 - 15 Krejčová Barbora, *Fotomontáže Jiřího Krohy mezi dvěma světovými válkami*, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2006
 - 16 Jedlička Jan, *Česká meziválečná fotografie architektury 1918-1938*, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2005
 - 17 Špoutil Karel, *Fotografie Prahy třicátých let*, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 1998 - Špoutil Karel, *Fotografie Prahy čtyřicátých let*, Magisterská diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2001
 - 18 Krásná Alena, *Česká fotografie architektury v odborných architektonických publikacích /1989-2007/*, Bakalářská diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2007



Charles Negre, *Lisování oleje, Francie, 1852*

Zbořilová zpracovala léta sedmdesátá a osmdesátá.¹⁹

Pro období 19. a začátku 20. století jsou nepostradatelné publikace Pavla Scheuflera²⁰, kapitoly o fotografii v „Dějínách českého výtvarného umění“²¹, monografie Jindřicha Eckerta, Jana Lauschmanna a dalších.²²

Období mezi dvěma světovými válkami je asi nejzpracovanější období v dějinách české fotografie vůbec, a to především díky knihám Vladimíra Birguse²³ a Jaroslava Anděla, jehož „Nová vize“ se přímo zabývá avantgardní architekturou ve fotografii.²⁴

Informace k poválečnému období jsem čerpala především z autorských knih významných fotografů,²⁵ výstavních katalogů a časopiseckých článků.



Anonym, *Louvre, asi 1845-1850*

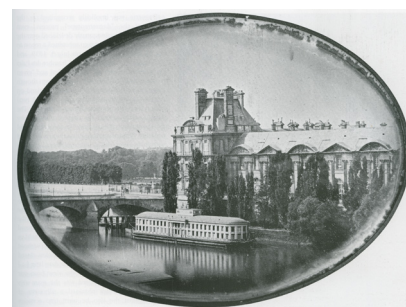
-
- 19 Zbořilová Zuzana, Česká fotografie architektury sedmdesátých a osmdesátých let, ITF FPF SU, Opava 2006
 - 20 Scheufler Pavel, Fotografické album Čech 1839-1914, Odeon, Praha 1989 - Scheufler Pavel, Praha 1848-1914, 3. přepracované vydání, Praha 2004 - Scheufler Pavel, Galerie c. k. fotografů, Grada, Praha 2001
 - 21 Dějiny českého výtvarného umění 1780-1890, III/2, Academia, Praha 2001 - 1890-1938, IV/1, IV/2, Praha 1998 - 1939-1958, V, Praha 2005 - 1959-2000, VI/1, VI/2, Praha 2007
 - 22 Jan Lauschmann, Odeon, Praha 1986 - Jindřich Eckert, Odeon, Praha 1985
 - 23 Birgus Vladimír, Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Kant, Praha 1999
 - 24 Anděl Jaroslav, Nová vize, 2005 - Anděl Jaroslav, Umění pro všechny smysly, Národní galerie, Praha 1993
 - 25 Sudek Josef, Praha panoramatická, 1959 - Sudek Josef, Smutná krajina, Kant, 2. vyd., Praha 2004 - Luterer Ivan, Panoramatické fotografie 1984-1991, Lomnice nad Popelkou 2004 - Koudelka Josef, Černý trojúhelník, Podkrušnohoří, 1994 - Jasanský Lukáš, Polák Martin, Pragensie, Galerie Hlavního města Prahy 1998

OD POČÁTKU DO 1. SVĚTOVÉ VÁLKY

Pokud bychom měli krátce charakterizovat klima evropské společnosti první poloviny 19. století, nevhodnějšími slovy by patrně bylo rozčarování a zklamání. Zklamání z předchozího období osvícenství a racionalismu, které Evropu místo k rozumu dovedlo k jakobínskému teroru a dlouholetým válkám. Zklamání byli všichni - demokraté, kteří sledovali návrat starých dynastií na trůn, účastníci protinapoleonských válek, kterým vlády v dobách tísně naslibovaly rozšíření svobod a pak tyto sliby nesplnily, zklamání byli vlastenci, jejichž přání se nenaplnila.

Výrazem těchto pocitů se stal romantismus, který proti rozumu stavěl cit, vášeň a fantazii, proti ideálu antiky vyzdvihoval středověk. Změna společenské mentality s sebou přinesla řadu pozoruhodných projevů. Pěstovaly se sentimentální pocity, zájem o přírodu, středověké dějiny, ale i o všechno výjimečné, divoké a barbarské. Na romantickém kultu minulosti se vydatně přižíval i evropský nacionalismus, který se tehdy formoval. Jedním z vnějších projevů romantismu bylo také hojné navštěvování historických památek, a to nejen pro jejich uměleckou hodnotu, ale především se z nich stala nová poutní místa, která byla uctívána jako doklad dávné národní slávy²⁶. Romantickou architekturu reprezentují historizující slohy - novogotika, novorománský sloh a tzv. maurský sloh, malíři obdivovali středověké dějiny a vlastenecká hnutí, inspirovali se lidovými písněmi a pohádkami, lákal je exotický svět Orientu i krása domácí přírody.²⁷

Zároveň se pohybujeme v období, kdy byla v plném proudu průmyslová revoluce, která s sebou přinesla řadu doprovodných jevů v podobě změn v demografické struktuře obyvatel, urbanizaci a postupně ovlivňovala



Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Louvre*, 1839



Hippolyte Bayard, *Mlýny na Montmartru*, 1839



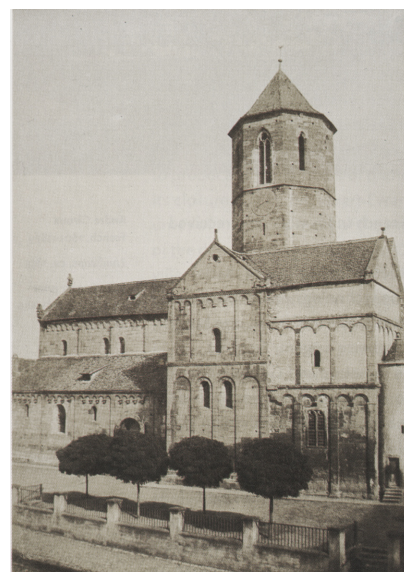
Charles Fontayne a William Southgate Porter, *Cincinnati*, 1848

26 Dějiny evropské civilizace II., Paseka, Praha 1997, Dějiny země Koruny české II., Paseka, Praha 1992

i kulturu. Města, do kterých přicházelo hledat práci stále více nekvalifikovaných venkovanů, najednou přestávala být ohraničená, kompaktní a statická místa uzavřená v hradbách, ale měnila se ve stále se rozšiřující shluk budov. Krize města vyvrcholila v západní části Evropy ve třicátých a čtyřicátých letech 19. století, množily se epidemie a městské správy byly nuceny tuto situaci řešit. Tak v podstatě vznikl moderní urbanismus. K nejrozsáhlejšímu zásahu se rozhodla Paříž v čele se svým prefektem baronem G. E. Haussmannem v padesátých a šedesátých letech, kdy nechal strhnout na 27 tisíc domů a nahradil je širokými bulváry a novými nájemními domy.²⁸ Paříž se tak z postupně srůstajících vesnic stala jedním upraveným organismem. To vše se už odehrávalo v době, kdy byly výhody fotografie známé a nezpochybnitelné.

Za datum počátku fotografie je považován 19. srpen 1839, kdy byl oficiálně vyhlášen Daguerrův vynález, i když různých předchozích pokusů a vynálezců byla celá řada. legendární pohled z okna pracovny na dvůr z roku 1826, zhotovený na kovovou destičku s nanesenou asfaltovou vrstvou, byl dlouhá léta považován za nejstarší dochovanou fotografii vůbec a námětem předjímá zájem svých následovníků – můžeme jej považovat za snímek zobrazující architekturu a architektura se díky dlouhým expozičním časům stala v následujících letech velmi oblíbeným námětem.

Vynález fotografie se tak zařadil mezi další poznatky související s průmyslovou revolucí, které výrazně ovlivnily život člověka. Znamenal revoluci ve způsobu zobrazení světa a v návaznosti i ve fungování sdělovacích prostředků. Prostřednictvím zpravodajství - nejprve tištěného a později i obrazového - lidé začali nahlížet za hranice své



Henri Le Secq, *Rosheim*, 1851



Charles Marville, *Zahrada u École des Beaux-Arts*, 1853



Anonym, *Pohled na bílý dům*, 1850-1855

vsi, městečka, panství a vzdálený svět se pro ně stával reálnějším.

Daguerrotypie si rychle získávala nové příznivce, ale její uplatňování v praxi bylo poměrně pomalé, protože přístrojů bylo málo, citlivý materiál si musel každý daguerrotypista vyrábět sám a hned jej také zpracovat.

První daguerrotypisté se většinou zaměřovali na portréty a jejich fotografické ateliéry byly často putovní. Díky vysokým cenám si jejich práce mohl dovolit poměrně omezený okruh klientů, a proto se usazovali především ve velkých centrech a lázeňských městech.

Prakticky souběžně s daguerrotypiemi se používaly kalotypie, které se staly základem pro dlouhá desetiletí používaný systém negativ-pozitiv. Obě fotografické techniky byly po roce 1851 nahrazeny mokrým kolodiovým procesem. Mokrý kolodiový proces měly dobrou rozlišovací schopnost, citlivost i přijatelné odstupňování polotónů. Nevýhodou však byla nutnost připravit si desky těsně před expozicí a pak je stejně rychle vyvolat. Proto musel fotograf vozit veškeré vybavení s sebou a jeho výbava se podobala pojízdné laboratoři, většinou umístěné na voze. V některých zemích proběhlo nahrazení daguerrotypií a kalotypií za mokrý kolodiový proces velmi rychle, např. v Anglii, Francii a Rusku, v jiných pomaleji, např. v Čechách.²⁹

Již krátce po vynálezu daguerrotypie se začaly pořádat fotografické výstavy, např. v roce 1840 v Sant Gallenu, Curychu, Mnichově a Vídni, 1844 v Berlíně, 1855 v Londýně a do té doby největší přehlídka se uskutečnila v roce 1853 v New Yorku. Na všech těchto výstavách jednoznačně převládal portrét.

Vedle portrétní fotografie byla nejrozšířenější místopisná tvorba, jež v sobě zahrnovala jak krajinářské



John Plumbe, *Washington, 1845-1846*



John Plumbe, *Washington, asi 1846*



Méstral, *Carcassonne, 1851*

29 Scheufler Pavel, *Galerie c. k. fotografů, Grada, Praha 2004*, s. 10

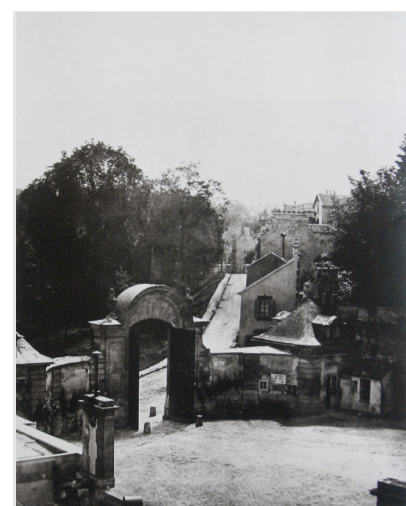
motivy, tak i městské veduty, které byly v popředí zájmu mnoha autorů. Mezi nejstarší patří panoramatická daguerrotypie Paříže od Friedricha von Martense přibližně z roku 1845. Daguerre pořídil v roce 1839 několik daguerrotypií Boulevardu du Temple, Hippolyte Bayard fotografoval v roce 1842 „Pařížské střechy“, Charles Fontayne s Williamem Southgatem Porterem pohled na Cincinnati z roku 1848 a podobné záběry pořizovali mnozí další. Tyto snímky měly poměrně jednoduchá pravidla – fotografovat z vyvýšeného místa za slunečného dne a nejlépe v poledních hodinách, protože desky byly málo citlivé a objektivy nebyly příliš světlé.

Pokud jde o samostatně stojící budovy, tak technická omezení, dobová malířská praxe, nepříliš velká náročnost na invenci autora i snaha o realistické zachycení staveb vedly již od prvních daguerrotypií k poměrně zažité praxi pořizování snímků z frontálního pohledu s přísnou symetrií, bočním světlem a prokreslenými detaily fasády. Z mnoha důvodů se architektura fotografovala z vyvýšeného místa, nejčastěji z oken přilehlých budov. Jednak to umožnilo autorovi srovnat vertikální linie, ale Michel Frizot tuto praxi přikládá i snaze uniknout tlačenci přihlížejících diváků, pro které byl fotograf exotickou podívanou, a snaze získat klid na přípravu i samotné fotografování.³⁰ Takto pořizené snímky působily „dvojměrně“.

Zároveň s tímto pojetím již existoval zcela odlišný přístup, který se snažil budovy zobrazit „trojměrně“. Perspektivu fotografové objevili ve čtyřicátých letech, využívání diagonály však bylo mnohem náročnější na zdatnost a kreativitu autorů, ale postupem času se s ní naučili velmi dobře pracovat a o pár desetiletí později to vyústilo v experimenty se skladbou obrazu. Ve čtyřicátých letech perspektivu hojně využíval Američan John Plumbe,³¹



Édouard Baldus, *Pavillon Richelieu, Louvre, asi 1860*



Victor Régnault, *Manufaktura v Sevres, asi 1852*



Charles Marville, *Koňský trh, 1860*

30 Frizot Michel, *A New History of Photography*, Köln 1998, s. 42

31 Robinson Cervin, Herschman Joel, *Architecture Transformed*, New York 1998, s. 16

Francouzi Édouard-Denis Baldus a Henri Le Secq, Angličan Francis Frith a další.

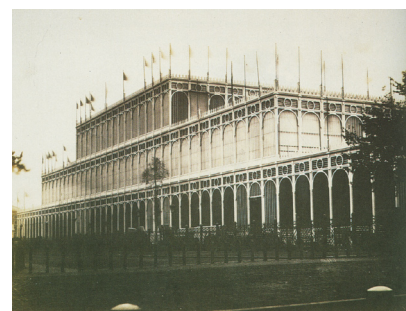
Pro období let 1839 až 1851 je charakteristické experimentování, možnosti fotografie zkoušeli malíři a ilustrátoři, které toto nové médium zlákal, např. Édouard-Denis Baldus, Philip Henry Delamotte, Charles Marville. Řada jiných fotografů se rekrutovala z řad cestovatelů – např. Roger Fenton. Fotografové jako Hippolyte Bayard, Gustav Le Gray, Henri Le Secq, Charles Negre a Roger Fenton dosáhli ve svých snímcích takové kvality, že ovlivňovali nejen pohled své vlastní generace, ale i generací budoucích.

Možnosti fotografie využila mnohá města, která se díky překotnému technickému rozvoji velmi rychle měnila. Byli najímáni fotografové, aby zachytili nenávratně mizející středověké uličky stejně jako nově vznikající bulváry. Díky této prozřetelnosti se nám zachovaly rozsáhlé soubory fotografií např. z předhausmannovské Paříže nebo starého Londýna.

VÝZNAMNÝ ROK 1851

Rok 1851 je z mnoha důvodů pro fotografii architektury zlomový. Byl vynalezen mokrá kolodiový proces, v Paříži byla založena Mission Héliographique a v Londýně byl pro Velkou výstavu během pouhých tří měsíců postaven Křišťálový palác. Fotografové architektury se totiž v prvních letech zaměřovali téměř výhradně - a v duchu romantismu - na historické památky, zatímco nové stavby stály na okraji jejich zájmu. Mezi prvními nafotografovanými moderními budovami je právě Křišťálový palác. Přímo během Velké výstavy byl mnohokrát fotografován, např. Johnem Edwinem Mayallem, a po skončení expozice byl palác zbourán a přemístěn na vrch Sydenham.

Samotná londýnská Velká výstava byla pro samolibé Angličany hodně překvapivá, protože nečekali



Patrně Claude-Marie Ferrier nebo Friedrich von Martens, *Křišťálový palác*, 1851



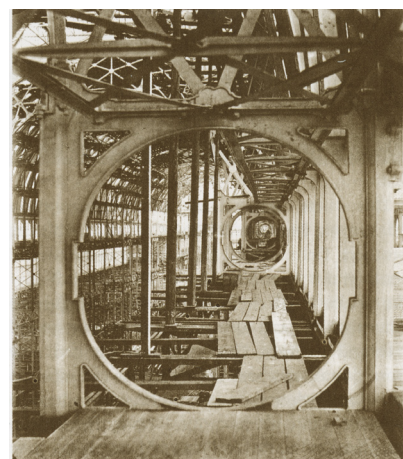
John Edwin Mayall, *Křišťálový palác v průběhu Velké výstavy*, 1851



Philip Henry Delamotte, *Photographic Views of The Progress of The Crystal Palace*, 1855

takový pokrok, jaký na poli fotografie předvedli Francouzi a dokonce i Američané. Nejvyšší ocenění tehdy získal Mathew Brady. Když byl Křišťálový palác prodán soukromé společnosti, rozmontován a znovu postaven na Sydenhamu, tak začal tento příběh na svých fotografiích vyprávět fotograf Philip Henry Delamotte. 160 snímků uspořádal do dvousvazkového alba vydaného v roce 1855 pod názvem „Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace, Sydenham“³². Je to jeden z nejranějších a nejkrásnějších příkladů fotografické knihy, jakéhosi stavebního deníku, který dokonale vystihl charakter své doby. Průmyslová revoluce byla v plném proudu a technické stavby rostly jako houby po dešti - stavěly se výstavní haly, železnice, nádražní budovy, mosty, viadukty a ve Spojených státech i mrakodrapy. Jestliže se fotografové v této době dělili na ty, kteří se vyjadřovali tradičním způsobem a na ty, kteří do svých fotografií chtěli vnést nové vizuální přístupy, tak s Křišťálovým palácem to bylo úplně stejné. Stál rozkročen mezi starým a novým - na jedné straně konstrukční novinky a na té druhé tradiční výzdoba. Delamottovy fotografie v sobě skrývají také mnoho přístupů - záběry z průběhu výstavy jsou mnohem formálnější a méně zajímavé než ty, které později vytvořil během stavby na Sydenhamu. V řadě z nich již dokázal kompozičně velmi dobře využít opakujících se prvků a tímto souborem odstartoval nový fotografický pohled na architekturu. Význam jeho systematické práce se ještě znásobil po roce 1936, kdy palác vyhořel.³³

Ve Francii byla roku 1851 Komise pro historické památky založena Mission Héliographique, první fotografická společnost, která měla pět členů: Édouard-Denis Baldus, Hippolyte Bayard, Gustave Le Gray, Henri Le Secq a Auguste Mestral. Každý z nich měl jasně daný itinerář s popisem památek, které měli nafotografovat. Édouard-



Philip Henry Delamotte, *Photographic Views of The Progress of The Crystal Palace*, 1855



Fratelli Alinari, *Il portico degli Uffizi*, cca 1860

32 Parr Martin, Badger Gerry, *The Photobook*, vol. I., s. 42

33 Dějiny architektury, Odeon, Praha 1993, s. 218-221



Hippolyte Bayard, *La Madeleine, Paříž, asi 1845*

Denis Baldus byl poslán např. do Fontainebleau, Lyonu a Provence, kde fotografoval římské památky jako Pont du Gard nebo amfiteátr v Arles. Gustav Le Gray byl na jihozápadě, fotografoval např. zámky na Loiře, a poté cestoval s Augustem Mestralem na jih, kde ruku v ruce fotografovali Carcassonne, Perpignan, Clermont-Ferrand a další města v jižní a centrální Francii. Mnohé fotografie jsou signovány oběma autory. Henri Le Secq byl vyslán na sever a východ – fotografoval gotické katedrály v Remeši, Laonu, Štrasburku a dalších městech. Hippolyte Bayard cestoval do Normandie a Bretaně³⁴.

Hippolyte Bayard však vytvářel snímky pařížských zákoutí již o několik let dříve, než byla založena Mission Héliographique. Vyzdvihla bych fotografii chrámu La Madeleine z poloviny čtyřicátých let, která je na svoji dobu neobvykle řešena a velmi dobře ilustruje Bayardův vytříbený cit pro kompozici. Rytmus sloupoví umocňuje boční světlo a monumentalitu chrámu podtrhuje i stanoviště fotografa, který snímek pořídil z úrovně očí procházejícího diváka, nikoli z vyvýšeného místa. Zajímavým kompozičním prvkem je jednoduché kovové zábradlí v popředí, jehož pravidelnost příjemně kontrastuje s pravidelností vržených stínů.

Ve stejné době působilo ve Francii vydavatelství Blanquart-Evrard, které pro fotografování architektury sehrálo velmi významnou roli. Během několika málo let vydalo na sláném papíře řadu publikací s fotografiemi předních autorů, např. *L'Art religieux: architecture et sculpture* (Marville, Bayard, Renard, 1853-1854), *La Belgique* (Desplanques, 1854), *Les Bords du Rhin* (Marville, 1853), *Bruxelles photographique* (Guillaume Claine), *Paris photographique* (Marville, Le Secq, 1851-1853), *Souvenirs photographique* (John Stewart, 1853), *Mélanges*



Bratři Bissonové, *Katedrála v Rouenu*, asi 1855



Gustav Le Gray, *Pantheon, Paříž*, 1849-1856

photographiques (Marville, 1851). Vydávání bylo ukončeno v roce 1855.³⁵

Mission Héliographique propagovala fotografii i prostřednictvím časopisu „La Lumiere“, který vydávala. Společnost se v roce 1854 přejmenovala na Société Francaise de Photographie. Od roku 1855 byl jejím prezidentem Victor R gnault, který kromě portrétů fotografoval urbanizovanou a industrializovanou krajinu.

Ve Velké Británii byla v roce 1853 po vzoru Mission Héliographique založena Photographic Society of London (později Royal Photographic Society), jej z prvním  estn m tajemníkem byl Roger Fenton, kter  se sám jel pod vat do Pa r e na to, jak Mission Héliographique funguje. Dokumentování památek bylo poměrně roz iřen  a vznikaly dal i společnosti, kter  to cel  organizovaly a financovaly. Jmenujme alespoň Společnost pro fotografování pozůstatků starého Londýna (zal. 1867), kter  po adala fotografy Alfreda a Johna Boolovi, aby fotografovali budovy ohro en  demolicí nebo zch tr n m. První d l jejich práce byl vydán Henry Dixonem v roce 1867 v podobě 120 „mounted carbon“ tisků. Po roce 1879 jméno Bool  z této rozs hl  edice mizí a negativn  to ovlivňuje kvalitu fotografií, kter  jsou stylov  podstatn  konzervativn j i.

Druhou společností, kterou bych ráda zm nila, je Glasgow Improvement Trust. V polovině šedesátých let najala Thomase Annana, aby fotografoval historick  budovy v Glasgow před tím, než byly zbourány a nahrazeny moderními domy. Zároveň s m stn  architekturou dokumentoval i její obyvatele a Annanovy fotografie jsou důležitým soci ln  svědectvím. V roce 1878 a poté v roce 1900 vydal knihu „The Old Closes and Streets of Glasgow“.³⁶ Thomas Annan ve svých fotografiích použil



Charles Marville, *Ulice Marmousets, nedat.*



A. a J. Boolovi, *Londýn, 1877*



Henry Dixon, *Great St. Helen's, Londýn, 1882*

35 Frizot Michel, *A New History of Photography*, Köln 1998, s. 80

36 Parr Martin, Badger Gerry, *The Photobook*, vol. I., s. 49

velmi jednoduchých, ale účelných vyjadřovacích prostředků - středověké uličky zobrazil tak, jak je viděl chodec. Fotoaparát umístil do jejich středu a záběry snímal z výšky očí.

Podrobněji se zaměřím na život a tvorbu jednoho z nejvýznamnějších francouzských fotografů druhé poloviny 19. století a to z několika důvodů. Jeho vzdělání a způsob, jakým se k fotografování dostal, je podobný mnoha jiným fotografům této generace, jeho pracovní možnosti a fotografické zakázky velmi dobře ilustrují francouzskou společnost a jeho fotografická tvorba prošla zajímavým vývojem. O prvních pětadvaceti letech života Édouarda-Denise Balduse³⁷ není příliš mnoho známo. Narodil se v Prusku v roce 1813, krátce působil v armádě a v roce 1838 přišel do Paříže, aby zde studoval malířství. Jako malíř však příliš velký úspěch neměl, a tak po několika letech - stejně jako mnoho jiných malířů - vyměnil malířský stojan za fotoaparát. Že to byla správná volba se ukázalo poměrně záhy. S fotografií začal experimentovat na konci čtyřicátých let, ale na rozdíl od většiny Francouzů používal místo daguerrotypií kalotypie. Sám se věnoval fotografické chemii a pokoušel se vyvinout vlastní variantu negativního procesu. Výrazným zlomem v jeho fotografické kariéře bylo pozvání do Mission Héliographique, o jejímž významu byla řeč výše. Díky mimořádné kvalitě svých fotografií získal vládní podporu pro projekt nazvaný „Les Villes de France photographiées“, které zahrnovalo jednak záběry z Paříže, tak i z navržených měst a celý projekt měl oživit zájem o římskou a středověkou minulost. Díky výborně odvedené práci pro Mission Héliographique byl Édouard-Denis Baldus v letech 1855 až 1857 najat na dokumentování přestavby Louvru a Tuilerii.

Na Světové výstavě v Paříži v roce 1855 jeho fotografie vyvolaly mimořádný zájem diváků i pochvalné



Édouard Baldus, *Maison Carrée v Nimes,* asi 1855



Édouard-Denis Baldus, *Artéska studna,* asi 1855

kritiky. V témže roce jej prezident Chemin de fer du Nord (Severní dráhy) Baron James de Rothschild najal na fotografování železniční dráhy z Paříže do Boulogne-sur-Mer. Baldusovým úkolem bylo vytvořit fotografické album³⁸ - dar královně Viktorii jako upomínku na její návštěvu Paříže. Bohatě vypravené album obsahuje snímky katedrál, měst i železnice.

O šest let později vznikla druhá kniha „Chemins de fer de Paris a Lyon et a la Méditerranée“ (Železnice z Paříže do Lyonu a Středomoří), která obsahuje šedesát devět fotografií a můžeme ji považovat za vrchol Baldusovy tvorby. Baldus v této knize postavil do kontrastu fotografie starých kamenných mostů z dob římské říše s moderními kovovými a betonovými železničními konstrukcemi. V přeneseném významu tak porovnával velikost římské říše s velikostí francouzského druhého císařství reprezentovaného Napoleonem III. Ukázal, že není pouze fotografem historických památek, ale že má cit i pro novodobé technické stavby.

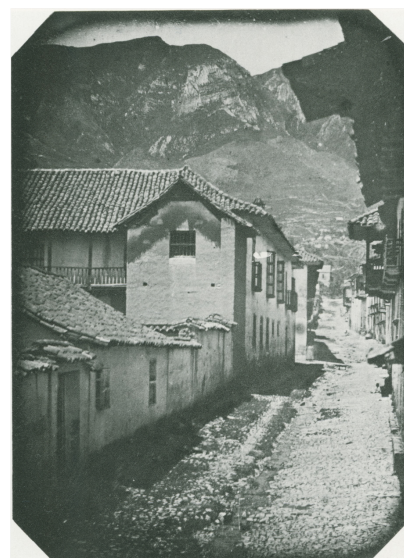
Édouard-Denis Baldus používal velký formát - nejčastěji 10x14 palců a většinou vytvářel kontaktní kopie. Jeho fotografie se vyznačují vytříbenou estetickou kvalitou, jednoduchostí a jakýmsi nepopsatelným klidem. Kompozici volil uváženě podle toho, co fotografoval. Ve snímcích z přestavby Louvru často používal čelních pohledů, tak aby stavby vypadaly monumentálně, majestátně a vyjadřovaly sebevědomého ducha druhého císařství. Často pracoval i s detaily fasád a výzdoby. Naopak při fotografování železnice, mostů a dalších moderních staveb používal širší formát, podstatně výraznější diagonální i horizontální kompozici a třeba na rozdíl od Collarda téměř vůbec nezobrazoval detailnější záběry. Právě naopak - technické stavby jsou vždy snímány v kontextu okolní krajiny.



Édouard-Denis Baldus, *Tarascon Viaduct*, 1860



Édouard-Denis Baldus, *Nádraží Toulon*, 1859



Baron Jean Baptiste Louis Gros, *Rue de l'Observatoire, Bogota, Kolumbie*, 1842

38 „Visite de sa majesté la reine Victoria et de son altesse royale le Prince Albert 18-27 aout 1855: Itinéraire et vues du Chemin de fer du Nord“, album je v současné době v Královském archivu na Windsorském zámku

Nicméně od poloviny šedesátých let se začaly prostředky na fotografickou dokumentaci vynakládané ze státních zdrojů ztenčovat a autoři jako Baldus byli nuceni místo velkých formátů používat také levnější vizitky a malé formáty.³⁹

FOTOGRAFOVÉ NA CESTÁCH

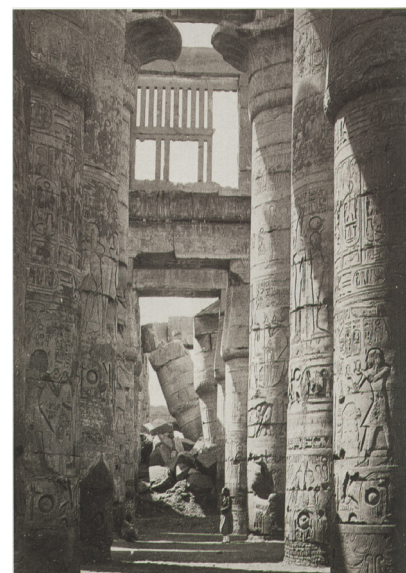
Fotografy, stejně jako diváky, již od vynálezu daguerrotypie lákaly daleké kraje a exotická místa, jak dokládá „Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe“, vydávaná mezi léty 1840-1844 Noele-Marie-Paymal Lereboursem v Paříži. Lerebours shromáždil několik set daguerrotypií, z nichž postupně vybral a otiskl 114 tabulí. Mezi prvními byly daguerrotypie Kanadana Pierra Gustava Joly de Lotbiniera z pobytu v Řecku, kde pořídil řadu snímků athénské Akropole a později pobýval i v Sýrii a Egyptě. Sám Lerebours fotografoval v Moskvě Chrám Vasila Blaženého.

Ze zajímavých fotografií první poloviny čtyřicátých let bych ještě zmínila snímky francouzského barona Jeana Baptista Louise Grose, které vytvořil během svého diplomatického pobytu v Kolumbii a práce archeologa Josepha Philiberta Giraulta de Prangey. Ten pečlivě dokumentoval arabskou architekturu na Středním Východě v letech 1842 až 1844 a během tohoto období nafotografoval asi tisíc desek.

Nakladatelství Blanquart-Evrard se kromě fotografických alb z Francie a Belgie zaměřilo i na vzdálenější země a v roce 1852 vydalo publikaci „Egypt, Nubie, Palestina a Sýrie“ s fotografiemi Maxima Du Campa



W. Hammerschmied, *Temple du Karnac*, asi 1868



Francis Frith, *Karnac*, 1857

a v roce 1854 album Johna B. Greena „Le Nil: Monuments, Paysages, Explorations photographique“.⁴⁰

Fotografů, kteří podleli kouzlu cizích zemí byla celá řada, a tak bych ráda jmenovala alespoň pár nejvýznamnějších. Fotograf, geograf a cestovatel John Thomson na začátku šedesátých let 19. století opustil Skotsko a řadu let fotografoval v Malajsii, Indočíně, Kambodži a v Číně. Z těchto cest vydal několik alb, např. „The Antiquities of Cambodia“ (1867), „Illustrations of China and its People“ (1873-1874) a „Through Cyprus with a Camera“ (1879).⁴¹ Jeho fotografie se vyznačují promyšlenou prací se světlem, které podtrhuje atmosféru budhistických chrámů. Kromě místopisných snímků fotografoval i portréty.

Francis Frith původně nastoupil dráhu obchodníka, ale už v roce 1850 si otevřel v Liverpoolu fotografické studio známé jako Frith a Hayward. V roce 1855 jej však prodal, aby se mohl plně věnovat fotografii. Odcestoval na Střední Východ, pobýval v Egyptě, Palestině a Sýrii, kde vytvořil stovky fotografií. Na začátku šedesátých let se oženil a usadil se ve Velké Británii, založil společnost Frith and Co. a začal pracovat na velkém projektu, v rámci kterého chtěl nafotografovat každé anglické město i vesnici.

Americká vláda začala využívat dokumentačních vlastností fotografie velmi záhy po jejím vynálezu, již v létě roku 1840, kdy Edward Anthony vytvořil řadu daguerrotypických pohledů na Maine. Daguerrotypisté se účastnili celé řady expedic, včetně cesty do Japonska v letech 1852-1854. Ale serióznější spolupráce se mohla plně rozvinout až po objevení a rozšíření mokrého kolodiového procesu, ve Spojených státech se začal běžněji používat v polovině padesátých let. Po skončení občanské války se



Maxim Du Camp, *Sýrie 1849-1851*



John Thomson, *Wah Lum Chu 1869*



Timothy O'Sullivan, *Gould and Curry Mill, Virginia City 1867*

40 Newhall Beamont, *The History of Photography*, New York 1982, s. 50

41 *1000 Photo Icons* George Eastman House, Taschen, s. 191 - Parr Martin, Badger Gerry, *The Photobook*, Phaidon 2004

uskutečnilo mnoho geologických a geografických expedic, které hojně spolupracovaly s fotografy. Jedním z nejvýznamnějších byl Timothy O'Sullivan, fotografoval již během občanské války a po jejím skončení byl jedním z nejlepších krajinářských fotografů. V roce 1867 odjel s Clarencem Kingem na dvouletou expedici po Nevadě, Kalifornii a Idahu, po jejím skončení fotografoval v Utahu a Wyomingu. V expediční práci pokračoval až do roku 1874 a do té doby vytvořil více jak jeden tisíc záběrů z amerického západu⁴² a málokterý fotograf rozuměl americké krajině tolik jako O'Sullivan. Běžnou dokumentaci dokázal povznést ke kompozičně zajímavým a neuvěřitelně moderně působícím snímkům.

TECHNIKA VERSUS UMĚNÍ

Fotografové architektury si postupně začali uvědomovat i důležitost začlenění staveb do širšího kontextu a mnohem více pracovali s jejich okolím.

První americkou knihu s námětem venkovských domů vydal A. A. Turner pod názvem „Villas on the Hudson“⁴³ v roce 1860 a zahájil tak jedno z pozdějších vděčných témat mnoha fotografů. I když Turnerovy domy jsou spíše viktoriánská sídla pečlivě zasazená do malebné krajiny.

Ve Spojených státech se architekti postupně naučili využívat služeb fotografa k dokumentaci svých staveb, na rozdíl od Evropy kde se mnohem více používali skici.⁴⁴ Za první je považována kniha „Monographs of American Architecture“ z roku 1886, která systematicky popisuje stavbu H. H. Richardsona v Severním Eastnu. Autor



A. A. Turner, *Herrick residence, Villas on the Hudson, 1860*



Nostrud, *tat prat ea cortisim*



Neznámý autor, *North Easton, Ames Memorial Hall, 1886*

42 1000 Photo Icons George Eastman House, Taschen, 2002, s. 198-200

43 Robinson Cervin, *Architecture Transformed*, New York 1998, s. 18

44 Robinson Cervin, *Architecture Transformed*, New York 1998, s. 61

fotografií je bohužel neznámý.

Rozšíření suchých bromidostříbrných desek podstatně zjednodušilo práci fotografů v terénu a mnoho dalších technických novinek konce 19. století dovolilo rozšíření fotografie mezi širší okruh zájemců.

Druhá polovina 19. století přinesla množství převratných objevů, které se odrazily ve struktuře průmyslové výroby a životního stylu a působily na nejširší vrstvy obyvatel. V období před první světovou válkou se zpochybňovaly a odmítaly tradiční pravdy snad ve všech oblastech duchovního života. Volání po sociálních a politických reformách vedlo ke vzniku levicově orientovaných stran. Zároveň pokrok v přírodních vědách vedl k nebyvalému rozšíření lidského vědění. Umění vycházelo především ze silných podnětů symbolismu, umělecké směry zpochybňovaly tradiční normy a pravidla a poslední předválečné roky představují v dějinách umění mimořádně plodné období. Hlavní myšlenkou uměleckého snažení byla autonomie uměleckého uchopení skutečnosti a to platí pro všechny tehdejší hlavní směry: expresionismus, futurismus, fauvismus i kubismus.⁴⁵

Způsob fotografování architektury se během pár let postupně proměnil tak, aby se její zobrazení co nejvíce blížilo skutečnému vnímání. Upouštělo se od vyvýšeného stanoviště, naopak bylo doporučováno fotografovat z výše očí.

Vedle historických památek fotografové druhé poloviny 19. století začali zaznamenávat i nově vznikající objekty - paláce, nádraží, mosty atd. O dokumentaci stavby Kříšťalového paláce v Londýně jsem se již zmínila. Pavilony Světové výstavy v Paříži v letech 1855 a 1867 fotografovali bratři Bissonové a vrcholem byla Světová výstava v Paříži



Neznámý autor, *North Easton, Ames Memorial Hall*, 1886



August Collard, *Viaduct*, asi 1870



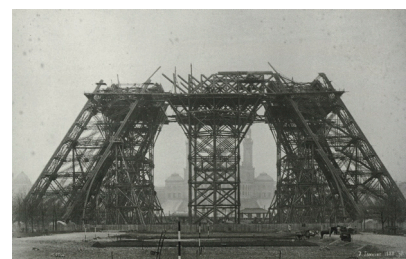
William H. Rau, *Manayunk Bridge*, asi 1892

v roce 1889, při jejíž příležitosti byla postavena Eiffelova věž. Fotograf Louis-Émile Durandelle se svým asistentem Albertem Chevojonem týden za týdnem od ledna 1887 do března 1889 fotografoval stavbu věže a nakonec sestavil dvě nádherná alba „Travaux de construction de la Tour Eiffel“. L.-É. Durandell a Hyacinthe César Delmaet podobným způsobem zaznamenali stavbu Garnierovy pařížské Opery a v roce 1876 vydali album „Le Nouvel Opéra de Paris: Sculpture ornamentale“.⁴⁶ Durandellův přístup ukázal další možnosti fotografie a jejího sdělení.

Mezi nejčastěji fotografované nové stavby patřily železniční mosty, které výstižně ilustrovaly novou dobu a pokrok, na snímcích působily impozantně a monumentálně. Zpočátku se zaznamenávaly jako součást krajiny a postupem času k nim autoři začali přistupovat jako k samostatným objektům. Vznikla tak řada zajímavých a odvážných snímků, které využívaly opakujících členů k vyjádření dynamiky, nebo promyšlenou hru světla a stínů. Nové průmyslové stavby vyprovokovaly fotografy k novému způsobu vidění, jež vyvrcholil programovým hnutím ve dvacátých letech.

Francouzský „fotograf mostů a silnic“, jak sám sebe August-Hippolyte Collard nazval, od druhé poloviny padesátých let pracoval pro Správu mostů, silnic a dolů. Tato instituce již od 18. století shromažďovala technické plány, mapy, modely a záhy po vynálezu fotografie tuto sbírku rozšířila i o fotografickou dokumentaci. August-Hippolyte Collard pečlivě obrazově popsal způsob stavby celé řady francouzských mostů, k dokreslení atmosféry a umocnění velikosti těchto staveb používal na svých snímcích lidi.

Smysl Francouzů pro obrazovou dokumentaci a prezentaci potvrzuje i výuka fotografie na École des Pont



Louis-Émile Durandelle, *Eiffelova věž*, leden 1888



Louis-Émile Durandelle, *Eiffelova věž*, listopad 1888



Louis-Émile Durandelle, *Eiffelova věž*, březen 1889

et Chaussées, která vychovávala mladé inženýry. Na návrh jednoho z bratrů Bissonů tam byla v roce 1857 zavedena výuka fotografie tak, aby inženýři byli v budoucnu schopni prezentovat výsledky své práce. Až do roku 1911, kdy byla výuka ukončena, se na škole vystřídala řada významných fotografů - učitelů.⁴⁷

V Bordeaux byla dokonce v roce 1882 uspořádána výstava věnovaná pouze fotografii mostů a železnic. Obrázky strojů, železniční dráhy, mechanických zařízení a staveb byly doplněny textovými materiály.

Vedle tohoto co nejexaktnějšího pojetí fotografie, toto označení ale nesmíme vnímat nijak hanlivě, vrcholily snahy dokázat umělecké hodnoty fotografie napodobováním malířství. Na konci 19. století se tak zrodil impresionistický a secesní piktorialismus a autoři tvořící v jeho duchu záměrně potlačovali přednosti fotografického obrazu, jakými byla ostrost, přesnost, rychlost a reprodukovatelnost. Naproti tomu se snažili z každého snímku udělat neopakovatelný originál a používali k tomu metody ušlechtilých tisků. Jejich inspirace vycházela z tehdejších výtvarných směrů, především z impresionismu a secese, a náměty velmi často čerpali z přírody, vytvářeli stylizované záběry městské architektury, portréty i zátiší.

Angličan James Craig Annan, který převzal fotografickou praxi po svém otci Thomasovi, vytvářel působivé náladové snímky, např. „Riva Schiavoni, Benátky“ z roku 1894. Byl členem, stejně jako řada dalších piktorialistických fotografů, společnosti The Linked Ring Brotherhood.

The Linked Ring Brotherhood, britská piktorialistická společnost, byla založena v roce 1892 Alfredem Maskellem, H. P. Robinsonem, Georgem Davisonem, Lyonelem Clarkem, H. H. Cameronem a Alfredem Horsley Hintonem. The Linked Ring od roku 1893 každoročně pořádala v Londýně



James Craig Annan, *Riva Schiavoni, Benátky, 1894*



George Davison, *Clbulové pole, 1889*



Frederick H. Evans, *Castl, 1898*

Mezinárodní fotografický salón.⁴⁸ Její členové se hlásili k puristickému piktorialismu, kdy náladovosti snímků bylo možné docílit jedině fotografickou cestou nikoli následnou manipulací obrazu.

Jedním z bezesporu nejvýznamnějších fotografů architektury vůbec je Frederick Henry Evans, který začal fotografovat kolem roku 1882. Byl zastáncem „čisté“ fotografie, byl fascinován tím, co v prostoru dovede světlo a stín. V roce 1900 byl přizván ke členství ve společenství The Linked Ring Brotherhood a přestože bylo toto společenství k v této době podstatně konzervativnější Royal Photographic Society v opozici, tak mu Society uspořádala samostatnou výstavu a v roce 1928 dokonce udělila čestné členství.

Fotografoval v Kelmscott Manor, rodišti spisovatele Williama Morrisa, a snímek z podkroví je jeden z jeho nejznámějších záběrů. Byl mistrem světla, díky němuž podkroví v Kelmscottu působí přívětivě a útulně, středověké katedrály vystihl tak, jak by si nejspíš jejich stavitelé přáli - jako mohutné stavby vzpínající se k nebi, které ve věřících vzbuzují pokoru. Fotografoval celou řadu katedrál v Anglii i Francii, např. katedrálu v Gloucesteru, Lincolnovu katedrálu v Castlu, interiery Westminsterského opatství. Byl prvním britským fotografem, kterému Alfred Stieglitz otiskl portfolio v Camera Work.⁴⁹ Zajímavé je srovnání dvou snímků schodiště v katedrále ve Wellsu, kdy o čtyřicet let mladší fotografie Frederica Evanse svojí kompozicí podstatně lépe vystihuje daný prostor a vlny z „Moře schodů“ se na nás z fotografie doslova valí. Tyto dva snímky zároveň dobře ilustrují, jak se postupně vyvíjel pohled fotografů a jejich snímky se stávaly emotivnější.

Američan s německými kořeny Alfred Stieglitz



Frederick H. Evans, *Kelmscott Manor, In the Attics, 1896*



Cundall a Downes, *Schody do kapituly, Katedrála ve Wellsu, 1862*



Frederick H. Evans, *Moře schodů, Katedrála ve Wellsu, 1903*

48 Newhall Beamont, *The History of Photography*, New York 1998, s. 141-150

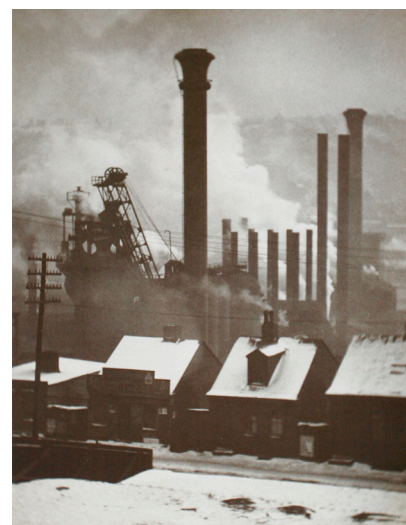
49 The Collection of Alfred Stieglitz: *Fifty Pioneers of Modern Photography*, New York 1978

začal fotografovat během studií v Berlíně a velmi brzy se dostavily úspěchy. V roce 1890 získal stipendium časopisu *The Amateur Photographer* v Londýně na fotografování památek ve Francii. Krátce poté se vrátil do New Yorku, kde začal fotografovat pouliční život a městská zákoutí. Po vzoru evropských spolků založil v roce 1902 *Fotosecesi*, jejímiž členy se stalo mnoho významných autorů - Edward Steichen, Gertrude Käsebierová, Clarence Hudson White, Alvin Langdon Coburn a další. Postupem času se Alfred Stieglitz stále více věnoval pořádání výstav a vydávání časopisu *Camera Work* na úkor vlastního fotografování.

Alvin Langdon Coburn střídavě pobýval v Anglii a ve Spojených státech, kde si v roce 1902 otevřel fotografické studio. Na začátku 20. století fotografoval náladové městské krajiny, pečlivě komponované a se srovnanými liniemi, ale postupem času stále více experimentoval a newyorské mrakodrapy či pohled na pařížské střechy snímal z ptačí perspektivy (např. snímek „*The Thousand Windows*“ z roku 1912) a předznamenal tak konstruktivistické kompozice.

Světelnější objektivy umožnily fotografovat za šera či zimního počasí, aby byl účinek fotografií co nejsilnější.

Okrajově je ještě potřeba zmínit jednu souvislost, díky níž se ve druhé polovině 19. století architektura objevuje na fotografiích - architektonické prostředí jako součást sociálního dokumentu. Kniha „*Street Life in London*“⁵⁰ od Johna Thomsona a Adolpha Smitha z roku 1877 až 1878 je prvním sociálním dokumentem, který využívá jak obrazového materiálu tak i psaného slova. Kniha však bývá kritizována za velmi populistický přístup a nevěrohodnost, protože scény byly často inscenovány. Nicméně kniha je dnes významná právě díky fotografiím Johna Thomsona, který je vytvořil dvanáct let před vydáním knihy „*Jak žije druhá polovina*“ od Jacoba Augusta Riise a ještě podstatně dříve, než Eugene Atget začal fotografovat své pouliční



Alvin Langdon Coburn, *Chimneys Pittsburgh, 1910*



Alvin Langdon Coburn, *Katedrála sv. Petra, Londýn, 1905*

obchodníky. Jacob A. Riis v „Jak žije druhá polovina“ zachytil životní podmínky newyorské chudiny, převážně přistěhovalců. Jeho přístup byl neformální a emotivní. Kniha vzbudila tak velký ohlas, že napomohla alespoň k dílčím reformám.



Alvin Langdon Coburn, *Střechy, Paříž*, 1913



František Drtikol, *Pohled na Pražský hrad*, 1914

SITUACE V ČESKÝCH ZEMÍCH

Rakouské císařství první poloviny 19. století se v Evropě netěšilo moc dobré pověsti, vedle Ruska bylo považováno za nejzaostalejší režim starého kontinentu. Metternichovský absolutismus nesnášel jakékoli pokusy o změnu, neměl rád vlivy zvenčí, takže studenti nesměli studovat na zahraničních univerzitách a pro systém byla nejdůležitější výchova nových poslušných úředníků. Není tedy divu, že politická úroveň občanů byla velmi nízká, informace podával cenzurovaný tisk a lidé se snažili dostat alespoň ke svobodomyslným brožurám vydávaným v Německu. Ve čtyřicátých letech už systému nevěřili ani vysocí státní úředníci, a tak napříč všemi vrstvami rakouské společnosti vládla nespokojenost.

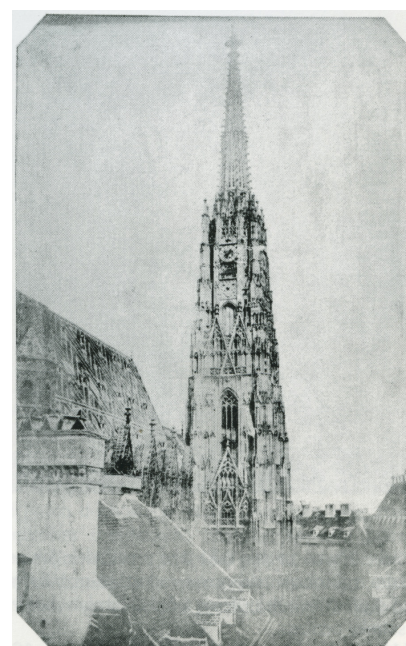
Trvale rostl počet lidí pracujících v průmyslových odvětvích, především v textilních a potravinářských závodech, budovaly se první vysoké pece a strojírny. To s sebou přinášelo stěhování do měst, budování silniční i železniční sítě. České země byly nejprůmyslovější částí monarchie.

V českých zemích byla daguerrotypie poprvé představena, nepočítáme-li novinové zprávy,⁵¹ patrně na konci roku 1839 v Praze jednak snímky berlínského fotografa Carla Gropia a jednak samotného J. L. M. Daguerra, který v knihkupectví G. Haase vystavil snímek pařížského chrámu La Madelaine.⁵²

V novinových zprávách o pokusech s daguerrotypií se objevovalo mnoho jmen, ale jejich práce se nedochovaly. Velmi brzy se vyprofilovala čtyři hlavní daguerrotypická centra: Praha, Brno, Litomyšl a Plzeň. Za nejstarší českou dochovanou fotografii se považuje „Stará pošta v Litomyšli“ od Floruse Ignáce Staška z roku 1840 a podle dobových písemných pramenů Stašek záběrů pořídil více,



Florus Ignác Stašek, *Stará pošta v Litomyšli, 1840*



Andreas Groll, *Chrám sv. Štěpána, Vídeň, kolem 1847*

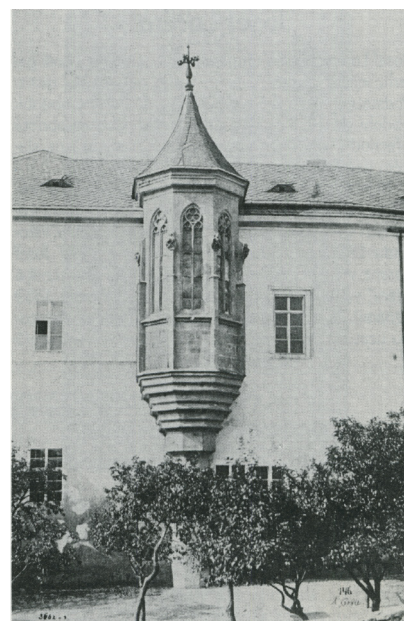
51 Bohemia, 27. ledna 1839 (něm.), Pražské noviny, 7. února 1839, Pražské noviny - příloha Česká včela, 8. březen 1839

52 Scheufler Pavel, Galerie c. k. fotografů, Grada, Praha 2001, s. 8

ale ty se bohužel nedochovaly. Nalezeny nebyly ani další daguerrotypie, a tak se z prvního desetiletí po vynálezu fotografie dochovaly pouze tři daguerrotypie zobrazující městskou tematiku - Litomyšl, Brno a Karlovy Vary. Praha se nemůže pochlubit jedinou dochovanou daguerrotypií a ani v padesátých letech 19. století není počet snímků s jejím motivem nijak závratný. Prvním, kdo Prahu fotografoval a jehož soubor se dochoval, byl vídeňský fotograf Andreas Groll.

Českým specifikem je hledání možností uplatnění daguerrotypie ve vědě, např. pokusy F. I. Staška.⁵³ Zatímco v západní Evropě daguerrotypisté a kalotypisté hojně pořizovali fotografie měst a památek, v českých zemích tomu bylo trochu jinak. Většina fotoateliérů byla ve čtyřicátých letech putovní, protože jejich majitelé poměrně složitě hledali dostatečně bohatou klientelu. V prvních deseti letech u nás navíc kočovali jen daguerrotypisté, kteří nepocházeli z českých zemí. Většinou se zaměřovali na portréty, ale existuje i několik málo výjimek s místopisným motivem. V roce 1842 vydali bratři Franieckové v Karlových Varech publikaci „Guide des étranger a Carlsbad et dans ses environs“, která je jediným známým příkladem použití daguerrotypie pro ilustraci knihy vydané v Čechách.⁵⁴ Autor tohoto souboru daguerrotypií je bohužel neznámý.

Nejvýznamnějším fotografem památek v celém středoevropském prostoru v padesátých a šedesátých letech 19. století byl Andreas Groll, který se sice v českých zemích nenarodil, ale několikrát zde fotografoval a pořídil i první soubor fotografií Prahy. Začínal jako portrétní fotograf, ale záhy se přeorientoval na městské veduty a historické památky. Fotografoval po celé monarchii, v Německu, Francii, Itálii a údajně i v Rusku a Egyptě. Kromě Prahy fotografoval v Kutné Hoře, Plzni, Kolíně, Rožmberku



Andreas Groll, *Arkýř, Kutná Hora, 1855-1866*



Josef Lorenz, *Nádraží v Pardubicích, kolem 1870*

53 Scheufler Pavel, *Fotografické album Čech*, s. 22

54 Scheufler Pavel, *Galerie c. k. fotografů*, s. 10

a Lednici a často jde o nejstarší fotografie těchto míst. V Praze nafotografoval většinu nejdůležitějších památek a řadu městských vedut. Upřednostňoval středověkou architekturu, vždy fotografoval na velký formát negativu a obvykle používal frontálního pohledu.⁵⁵

Ojedinelý cyklus nafotografoval Josef Lorenc, který v roce 1866 na svých snímcích zachytil bojiště z prusko-rakouské války a ještě téhož roku je pod názvem „Místa války 1866“ vlastním nákladem vydal. Fotografie často zachycují pohledy na města související s pohyby pruských vojsk a v několika případech je to nejstarší dochovaný záběr na město, např. Náchod, Trutnov a Jičín.⁵⁶ Tento ucelený soubor obsahuje 43 číslovaných záběrů a je prvním toho druhu u nás. Vzbudil pozornost i za hranicemi a v roce 1869 jej Lorenz vystavoval v Berlíně.

S nástupem vizitky patentované roku 1854 se fotografie mohla masověji rozšířit, byla levnější, dostupnější a snadno se uchovávala v albech. Zpočátku byla vizitka využívána především k portrétování, ale časem se na ni prosadila i místopisná fotografie a předjímala tak poslání budoucí pohlednice. Vizitky zobrazující památky se většinou prodávaly v knihkupectvích a ukládaly se do alb, která začala být - podobně jako knihy - součástí kulturního rozhledu.

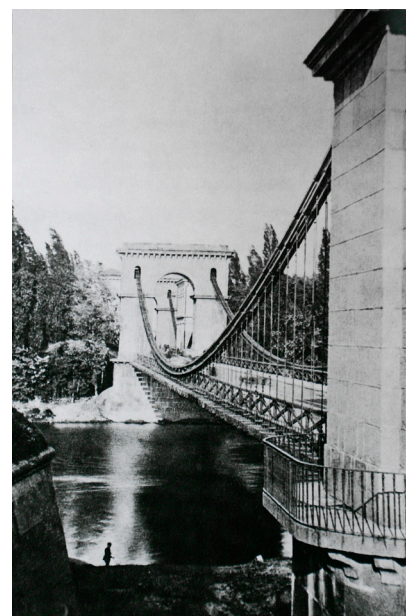
Nejúspěšnějším vydavatelem místopisných pohledů byl František Fridrich. Zkušenosti s fotografií získal během své cesty do Francie v roce 1855 a po krátkém pobytu v Čechách, díky rodinným neshodám, odcestoval do zahraničí a několik let pobýval převážně v USA. V roce 1860 se však do Prahy vrátil, obnovil svoji fotografickou živnost a zaměřil se na fotografování památek. Za své snímky získal řadu různých zahraničních ocenění, např. v Moskvě, Paříži, Vídni a Hamburku, fotografoval nejen



František Fridrich, *Karlovy Vary, kolem 1870*



František Fridrich, *Nádraží císaře Františka Josefa, Praha kolem 1875*



František Fridrich, *Řetězový most Františka I., Praha, kolem 1865*

55 Scheufler Pavel, *Galerie c.k. fotografů*, s. 28-29

56 Tamtéž, s. 31

v celé habsburské monarchii, ale také v Itálii, Německu a Francii. Jako živnostenský fotograf začal expandovat i do dalších měst, kde si otevíral filiálky. Na jeho fotografiích téměř nikdy nejsou zachyceni lidé, snažil se o maximální malebnost a kompoziční vyváženost. Ve spolupráci s nakladatelem J. L. Kobrem se podílel na vydání vlastenecky orientované „Obrazárny česko-moravské ve fotografiích“, jejíž první sešit vyšel roku 1864.

Jindřich Eckert, ve své době bezesporu nejvýznamnější fotograf v českých zemích, se v počátcích své tvorby zabýval téměř výhradně ateliérovou fotografií, ale roku 1871 vydal první soubor svých místopisných fotografií pod názvem „Praha“. V následujících letech jej fotografie památek i krajiny pohltila. Jeho pohled byl subjektivnější než Fridrichův a navíc se své fotografie snažil začlenit do určitých odborných souvislostí, např. spolupracoval s geologem Gustavem Laubem a fotografie představil jako přehlídku typů české krajiny z geologického hlediska.⁵⁷ Kolem roku 1878 Eckert vydal soubor třiceti snímků s názvem „Zámky, hrady, zříceniny v Čechách“, které byly vytvořeny v duchu romantismu a podle francouzských a německých vzorů. Jednotlivé snímky byly publikovány nejprve na stránkách Světozoru. V letech 1895 a 1896 v souborech „Ze staré a nové doby“ konfrontoval historickou architekturu a interiéry zámků se soudobými uměleckými díly.

Z hlediska vztahu k hnutí umělecké fotografie je Eckert jedním z mála středoevropských fotografů, u kterého (i když se zpožděním) nalazáme ohlasy první vlny anglického piktorialismu, kodifikovaného publikací Henryho Peacha Robinsona „Pictorial Effect in Photography“ z roku 1869. Eckert se na svých fotografiích dokázal oprostit od pouhé popisnosti a své snímky tak povznést k umělecké tvorbě. Svě snímky představil na Jubilejní i Národopisné výstavě.



Jindřich Eckert, *Mělník, kolem 1885*



Jindřich Eckert, *Dobřichovice, kolem 1895*



Jindřich Eckert, *Náplavka u Štítkovských mlýnů, Praha, kolem 1890*

57 Eckert Jindřich, *Krajinné obrazy z Čech fisionomicky a geologicky zajímavé*, 1891

Národopisná výstava československá roku 1895 poprvé ve velkém rozsahu představila fotografii jako dokonalý dokumentační nástroj a v kombinaci s asanačním zákonem z 11. února 1893 vyvolala hromadné fotografování mizející Prahy a jejího okolí. Asanační zákon sice určil postup demoličních prací, ale na něj již nenavazovala koncepce nové výstavby ani způsobu dokumentace bouraných částí. V devadesátých letech Jindřich Eckert jako jediný systematicky dokumentoval Josefov, a to ve dvou rovinách: jednak snímal již opuštěné domy a vytvářel tak záběry mrtvého města a jednak v rovině sociálněji, kdy fotografoval dvory i s lidmi. Publikace „Pražské ghetto“⁵⁸ byla fotografickou tečkou za asanací Josefova.

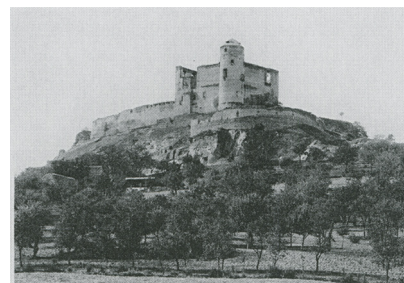
O několik let později vydal „Umělecké album královského hlavního města Prahy - Praha královská“⁵⁹ a Eckertovy knihy se tak staly prvními fotografickými publikacemi o Praze. Jindřich Eckert se také podílel na Vilímkově „Letem českým světem“.⁶⁰

Velkorysý mecenáš, architekt a stavební podnikatel Josef Hlávka inicioval vydání rozsáhlého „Soupisu památek historických a uměleckých v Království českém“.⁶¹ Součástí tohoto encyklopedického díla byla i obrazová dokumentace, ale velmi často stavby dokumentovali místo fotografů sami regionální historici a muzejníci.

Jan Kříženecký, původním povoláním architekt, nadšený fotograf a průkopník kinematografie, byl na základě svých fotografií pražským městským archivem požádán o fotografickou dokumentaci historických památek a cenných domů. Díky tomu vzniklo v letech 1902-1915 na čtyři tisíce snímků. Město zároveň muselo ukázat svoji pokrokovou



Karel Bellmann, *Žebrák a Točnick, kolem 1900*



Karel Bellmann, *Kunětická hora, kolem 1900*



Jan Kříženecký, *Veřejné záchodky v Čelakovského sadech, 1907*

58 Eckert Jindřich, *Pražské ghetto*, Unie, Praha 1902

59 Eckert Jindřich, *Umělecké album královského hlavního města Prahy - Praha královská*, E. Grégr, Praha 1898

60 Vilímek Josef, *Letem českým světem*. Půl tisíce fotografických pohledů z Čech, Moravy, Slezska a Slovenska, Praha 1898

61

stránku, a tak kromě historických památek dokumentoval i veřejné záchodky.

Také v českých zemích se vedle historických památek fotografovaly průmyslové objekty a technické stavby. Jmenujme alespoň dva snímky: fotografii železničního mostu na trati Rakovník - Protivín od Jindřicha Eckerta a fotografii mostu v Kolíně patrně od J. Lövyho z roku 1871. K experimentům s kompozicí byly mosty přímo ideálním modelem a fotografové si na nich mohli vyzkoušet principy uplatňované ve fotografii architektury o mnoho let později. Rytmus kovových konstrukcí, šikmé střechy, komíny, to bylo něco jiného než dosavadní malebná krajina či historické památky. Továrny, které Eckert fotografoval – Českomoravská, Křížíkova, Ringhofferova – navázaly na mnohaletou Eckertovu spolupráci při dokumentování mostů.⁶² Zejména po roce 1914 začal továrny fotografovat také Rudolf Bruner-Dvořák.

Díky Josefu Löwymu se nám dochovala dokumentace Rakouské severozápadní dráhy z Vídně přes Znojmo a Jihlavu do Trutnova z roku 1871. Fotografie se dochovaly jednak v samostatných listech, tak i ve formě reprezentativních alb a jedná se o první známou komplexnější dokumentaci železnice u nás.⁶³

Až do devadesátých let 19. století byla základem pro fotografování měst, vesnic, krajiny i továrních objektů konkrétní objednávka a autoři se snažili této zakázce co nejlépe vyhovět. Snaha o malebnost a vyváženou kompozici někdy mohla vést k přikrašlování skutečnosti. Fotografové tehdy ještě neměli vytříbený kritický pohled na necitlivé zásahy do krajiny ani potřebu se výrazněji vyjadřovat k civilizačním problémům tohoto typu.



sign. Eckert - Müller, *Most na trase Rakovník - Protivín, zač. 80. let*



Josef Löwy, *Most v Kolíně, 1871*



Jindřich Eckert, *Poldina huť, kolem 1875*

62 Jindřich Eckert, Odeon, Praha 1985

63 Scheufler Pavel, Galerie c. k. fotografů, Grada, Praha 2001, s. 86-87

Na sklonku 19. století bylo hlavním nositelem nových technik ve fotografii amatérské hnutí - v roce 1889 si amatéři založili Klub fotografů amatérů, od roku 1893 vydávali Fotografický obzor, prostřednictvím něhož šířili zprávy o nových fotografických technikách, především gumotisku.⁶⁴ V následujících několika málo letech se objevily další tvárné procesy - olejotisk a bromolejotisk. Většina fotografů viděla hlavní výhody ušlechtilých tisků v nápodobě malby a grafiky. Avšak gumotisky a (brom)olejotisky vyhovovaly také slohovým tendencím své doby - impresionismu a secesnímu krajinářství - podávaly všechny tvary velmi měkkce, neurčitě a potlačovaly exaktnost fotografie a napomáhaly vytváření nálad. V české vlastenecko-dokumentárně orientované tvorbě se piktorialismus prosazoval pomaleji a živnostenští fotografové se tvárným procesům v prvních letech zcela vyhýbali.

Živnostenské fotografii až do své smrti v roce 1905 dominoval Jindřich Eckert. Vypadá to, jako by v Čechách chyběla celá jedna generace výrazných fotografů, protože další zajímavé snímky začaly vznikat až kolem roku 1910. Ale teprve fotografie této generace obstály v širším mezinárodním měřítku.

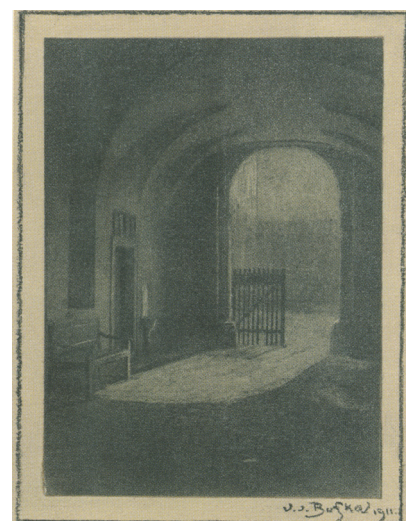
Na samotné hranici fotografického média vytvářel své snímky noční Prahy Vladimír Jindřich Bufka a k co nejlepšímu vyznění snímků používal všechny známé ušlechtilé procesy. Je autorem prvních autochromů Prahy, které se však dochovaly pouze na pohlednicích. Vytvářel steichenovsky pojaté záběry Prahy a Vídně. Bohužel zemřel ještě před koncem první světové války, v roce 1917.



Neznámý autor, *Úpravna dolu Anna v Příbrami, kolem 1890*



Rudolf Bruner-Dvořák, *Cementárna v Podolí, nedat.*



Vladimír Jindřich Bufka, *Zákoutí v Praze?, 1911*

64 viz více: Dufek Antonín, *Fotografie 1890-1918*, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1890-1938*, IV/1, s. 195-207

Bufkovým největším konkurentem byl František Drtikol, který si s Augustinem Škardou otevřel v Praze v roce 1910 ateliér. O rok později společně vytvořili soubor padesáti olejotisků „Z pražských dvorů a dvorečků“, který svým nostalgickým pohledem na starou Prahu navazoval na fotografie z období bourání pražského ghetta. Použití olejotisku nostalgickou náladu celého souboru ještě výrazně umocňuje. Drtikol se Škardou jej vytvořili v době, kdy pražská radnice žádala další prodloužení asanačních zákonů.

Po první světové válce se fotografie zásadně proměnila a model umělecké fotografie a ušlechtilých tisků z přelomu století byl jednoznačně odmítnut.

Uvedený přehled jasně ukazuje, že na rozdíl od západoevropských, především francouzských a anglických, a také amerických fotografů stála místopisná fotografie v českých zemích na okraji zájmu autorů a kvalitou se v prvních desetiletích vůbec nemůže srovnávat se zahraničními pracemi. Zbývá zodpovědět, proč tomu tak bylo a možných důvodů najdeme několik.

Přestože byly české země nejvyspělejší částí habsburské monarchie, tak za západní Evropou zaostávaly. Problémy, které byla města jako Paříž nebo Londýn nucena řešit ve čtyřicátých až šedesátých letech, Prahu postihly o mnoho let později, v letech devadesátých. Zatímco ve Francii nebo Anglii vznikaly společnosti, které si za cíl kladly dokumentovat města v průběhu těchto velkých změn a tyto společnosti byly financovány vládou nebo městy samotnými, tak v českých zemích tento model až na malé výjimky nefungoval a i fotografování rozsáhlé asanace pražských čtvrtí bylo dílem nadšení samotných autorů nikoli záměrem a zájmem vedení města. Tím se fotografové dostali do pozice, kdy je prodej místopisných fotografií musel uživit, nebo si jejich zhotovování ponechali jako koníčka vedle portrétního ateliéru.

Filip Šlapal ve své diplomové práci uvádí, že to bylo způsobeno jednak „komerční neuplatnitelností snímků a dále faktem, že zhotovení obrazu bylo pro práci



Vladimír Jindřich Bufka, *Dóm sv. Štěpána, Vídeň, 1910*



Franz Fiedler, *Pohled na Pražský hrad, 1914*

v exteriuru nezpůsobilé“.⁶⁵ Ale konfrontace se zahraničím dokládá, že v technické náročnosti tento nezáměr netkví. Přitom právě fotografování historických památek a odvolávání se tak na slavnou minulost by odpovídalo vlasteneckým náladám ve společnosti. Českému prostředí se navíc téměř vyhnula i vlna fotografování v exotických zemích a pokud takové snímky vznikly, tak měly převážně etnografický charakter - např. Enrique Stanko Vráz, který na konci 19. století fotografoval v Africe.⁶⁶

Méně přínosná práce fotografů ale ostře kontrastuje s úspěchy českých vědců, kteří pro médium fotografie a její šíření v průběhu 19. století vykonali mnoho - např. J. M. Petzval se světelným objektivem a Karel Klíč, který vynalezl hlubotisk.



František Drtikol, Augustin Škarda,
Z pražských dvorů a dvorečků, 1911

65 Šlapal Filip, *Fotografie architektury v Čechách*. Magisterská diplomová práce FAMU, Praha 1997, s. 4

66 www.scheufler.cz

MEZIVÁLEČNÉ OBDOBÍ

Hrůzy světové války zcela rozbily veškerá měřítká hodnot a výrazně znásobily rozporuplné tendence patrné již od konce 19. století. Základem nového systému se měla stát demokracie jako protiváha monarchismu, který dovedl svět do války. Konkrétní výčet válečných cílů přednesl Kongresu americký prezident Woodrow Wilson ve známých čtrnácti bodech,⁶⁷ ve kterých nadřadil mravní zásady demokratické politiky a právo národů na sebeurčení nad momentální mocenské zájmy válčících států.

Dvacátá léta byla plná snah o získání garancí světového míru a uzavření dohody o odzbrojení. Tyto snahy byly z valné části zničeny Černým pátkem na newyorské burze, který zlikvidoval veškeré úspěchy státního úvěrového dirigismu a nastolil ekonomickou krizi v takovém rozsahu, že zničila politické výsledky dvacátých let. Na povrch okamžitě vyplavaly jak nevyřešené problémy mezinárodních vztahů, tak i dřímající nacionální kolektivismus, které nedávaly mnoho šancí k růstu prosperující demokratické společnosti. Hospodářská krize byla živnou půdou jejich nacionálního demagogického působení, které vedlo ke druhé světové válce.⁶⁸

Pocit ztracených roků, touha všechno nově přebudovat, nihilismus, ústup do soukromí - to vše se objevovalo po skončení první světové války a evropská kultura definitivně ztratila bývalou jednotu. Slovy Bertolta Brechta byla válka i říjnová revoluce „velkou lekcí v novém vidění světa“. Umělci se stále hlásili k nejvýznamnějším předválečným směrům jako byl futurismus nebo výzva k abstrakci vyslovená v knize Vasilije Kandinského „O duchovnosti v umění“ z roku 1912. Vedle tradičních



Alvin Langdon Coburn, *Station Roofs, Pittsburgh, 1910*



Alvin Langdon Coburn, *Střechy, Paříž, 1913*



Alfred Stieglitz, *From the Back Window, 1915*

67 8. ledna 1918

68 Dějiny evropské civilizace II., s. 205-207

uměleckých center jako byla Paříž, Berlín nebo Vídeň, vznikala centra nová - Holandsko se svým hnutím De Stijl, dadaismus se zrodil ve Švýcarsku, v německém Výmaru byl založen Bauhaus. V roce 1924 francouzský básník André Breton definoval surrealismus jako „myšlení za absence jakékoli kontroly vykonávané rozumem a bez jakýchkoli morálních či estetických zřetelů“.⁶⁹ Některé z těchto hnutí se výrazně odrazily i ve fotografii.

Mimo veškerá dosavadní měřítká stojí francouzský herec a později fotograf Eugen Atget. Přesto, že začal fotografovat dávno před první světovou válkou, má mnohem blíže ke generaci mladší. Z dnešního úhlu pohledu je zajímavé, že jej ve dvacátých letech potkal Man Ray a v jeho díle viděl velmi osobitý přístup a duchovní rozměr, s jakým se do té doby nesetkal. V roce 1926 mu otiskl výběr fotografií v časopisu *La Révolution surréaliste*. Surrealisté měli nejraději ty Atgetovy fotografie, které mohli reinterpretovat po svém, některým dokonce měnili názvy - jako např. „Zatmění“ nazvali „Novou přeměnou“.⁷⁰ Dále je zaujaly záběry obchodů a jejich výlohy plné věcí. Generace mladších autorů jako Berenice Abbottová nebo Walker Evans, kteří se s Atgetem setkali, si mnohem více cenili jeho dlouhodobé a systematické práce na zobrazování poměrně jasně vymezeného prostoru, který důkladně znal.

Eugen Atget začal fotografovat poměrně pozdě, bylo mu už přes třicet let, přesto po sobě zanechal tisíce fotografií převážně z Paříže. Pracoval jako nezávislý fotograf, dostával příležitostné zakázky pro Národní knihovnu, *Société d'Iconographie Parisienne* a další organizace, které dávaly dohromady své fotografické sbírky. Ale mezi množstvím fotografů, podporovaných z městského rozpočtu, měl poměrně malý úspěch. Pečlivě



Eugen Atget, *Café Au Tambour*, 1908



Eugen Atget, *Kostel St. Séverin*, 1903-1904

69 Dempseyová Amy, *Umělecké styly, školy a hnutí*, Slovart, Praha 2002

70 Eugene Atget, *Photofile*, Thames and Hudson, London 1985 - úvodní text Françoise Reynaudové (nestránkováno)

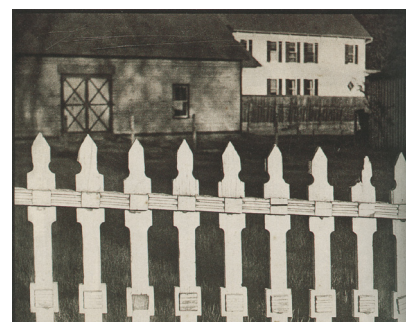
dokumentoval pařížské uličky, dvorky, obchody, někdy s lidmi, někdy zcela pusté. Velmi výstižně Atgetovu práci a význam charakterizoval Walker Evans: „Převažující atmosféru jeho děl tvoří lyrické chápání ulice, její zkušené pozorování, specifický cit pro patinu, oko pro klíčový detail. A toto vše je zahaleno do poezie, jež není „poezií ulice“ ani „poezií Paříže“, nýbrž projekcí Atgeta samého.“⁷¹

Změna ve fotografii nastala s další fází piktorialismu, kdy už byly odmítány ušlechtilé tisky a jako jediný piktorialistický efekt mohla být použita světelná situace. Byla to změna směrem k moderní fotografii, kdy začaly být opět vyzdvihovány a uplatňovány charakteristické vlastnosti fotografického média. Ve Spojených státech se tento styl rozvíjel především ve druhém desetiletí 20. století a navazoval na práce Petera H. Emersona a Alfreda Stieglitze.

Prosazovat tzv. přímou, čistou, moderní fotografii začalo mnoho autorů, kteří dříve vytvářeli snímky v duchu piktorialismu. Moderní svět s sebou přinesl i změnu ve výběru fotografovaných námětů a nakonec to vyústilo v hnutí zvané Nová věcnost. Stále častěji se na snímcích objevují motivy moderního světa - průmyslové stavby, mrakodrapy, městská doprava a nakonec i předměty denní potřeby, tedy zdánlivě naprosto neestetické objekty.

Moderní přístup se projevil ve fotografiích Alfreda Stieglitze, který vytvořil během třicátých let velmi zajímavý soubor newyorkých mrakodrapů, Charlese Sheelera i v prvních pracích Paula Stranda, které využívaly výrazných tonálních přechodů, linií a struktur.

Paul Strand se učil fotografovat u sociologa a fotografa Lewise Wickese Hinea na Ethical Culture School v New Yorku a od samých začátků zkoumal hranice tohoto



Paul Strand, *The White Fence, Port Kent, New York, 1916*



Paul Strand, *New York, 1917*



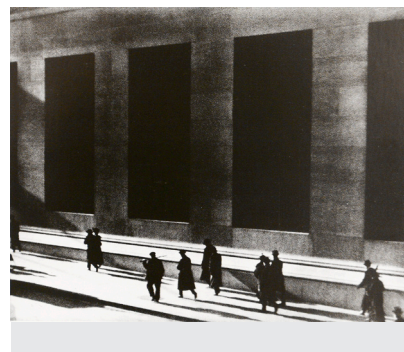
Paul Strand, *Twin Lakes, 1916*

71 Evans Walker, *The Reappearance of Photography*, in: *Hound and Horn, Concord, New Haven, Connecticut, č. 5, 1931*. Citováno podle: Parr Martin, *Badger Garry, The Photobook, I.*, Phaidon 2004, s. 127

média a nové estetiky. Inspiroval se tvůrci shromážděnými kolem Alfreda Stieglitze a poté skupinou vytvořenou v roce 1915 kolem Modern Gallery, ve které byl např. Charles Sheeler a malíř Morton Schamberg. Strandovy fotografie byly brzy představeny nejen na výstavách, ale Stieglitz mu je otiskl i v posledních dvou číslech časopisu *Camera Work*.⁷² Ve dvacátých letech fotografoval především městské prostředí, stroje a svoji pozornost postupně obracel i k přírodě. Tyto práce jsou považovány za klíčové pro formování hnutí Nové věcnosti. To, co jej zajímalo ve fotografii, se odrazilo i ve filmové tvorbě.

Ve spolupráci s Charlesem Sheelerem natočil v roce 1920 film *Manhatta*. Šestimínutový expresivní film o New Yorku a jeho mrakodrapech bývá označován za první americký avantgardní film.⁷³ Ve filmu *Manhatta* se také objevil záběr téměř identický s jednou z nejslavnějších Strandových fotografií - „Wall Street“ z roku 1915. Několikrát pobýval v Mexiku, kde mimo jiné fotografoval architekturu a krajinu a pro mexickou vládu natočil v roce 1934 dokumentární film o rybářské vesnici čelící ekonomickým problémům.

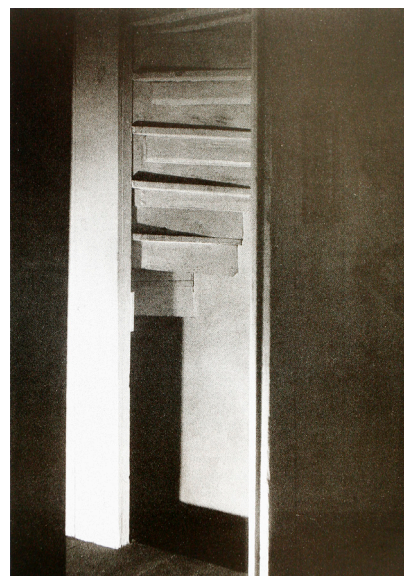
Strandovy fotografie s architektonickými náměty často využívají dynamického diagonálního řešení - stíny chodců, kovových konstrukcí ad. Pohrává si s prostorem a jeho vizuálním působením - ať již pomocí výrazných tonálních přechodů nebo netypické kompozice. Ve snímku „Twin Lakes“ jezera jenom tušíme a po uhlopříčce umístěný sloup domu s terasou se překvapivě nehroučí do hlubokých vod, ale vzpíná se k nebi. V době, kdy většina autorů usilovala o co největší prostorovost na svých fotografiích, Paul Strand dva domy a bílý plot z „The White Fence“ díky využití vhodného světla poskládal tak těsně za sebou, že nám připadají naprosto nepřírozené.



Paul Strand, *Wall Street, 1915*, publikováno v *Camera Work* 1917



Charles Sheeler, *Bucks County Barn, 1916*



Charles Sheeler, *Doylestown Farmhouse, 1917*

72 The Collection of Alfred Stieglitz: Fifty Pioneers of Modern Photography, New York 1978

73 www.metmuseum.org/explore/artists_view/manhatta_main.html

Charles Sheeler je známější jako malíř než jako fotograf. Vlastnil farmu v Doylestownu, která se především v jeho fotografických začátcích stala častým námětem jeho snímků. Na přelomu dvacátých a třicátých let pracoval pro Ford Motor Works, pro něž vytvořil sérii fotografií v duchu nové věcnosti - dokonale ostré, tonálně bohaté, kompozičně dynamické záběry továrních budov.

Jeho fotografie z druhého desetiletí 20. století jsou velmi často abstraktní, skladebně precizní s důrazem na detail. Např. bílá stěna stodoly s nepříliš výraznými stíny a s nepravidelně rozmístěnými okny ve snímku „Bucks County Barn“, nebo ještě podstatně výraznější tonální i kompoziční řešení v záběru schodů na farmě v Doylestownu, kdy použil netypické ostré spodní světlo tak, že nám schody na první pohled připadají vertikálně obrácené. Uvědomme si netypičnost kompozice a svícení - pokud vidíme na fotografii či obrazu schody, tak nás většinou lákají vzhůru a nabádají k představám, co je nahoře, ale v případě tohoto snímku se ptáme, co se skrývá v temné a nečitelné spodní části.

Zajímavé je srovnání jeho fotografické a malířské tvorby, protože v obou rozvíjel stejná témata a náměty, ale s jemnými odlišnostmi. Stejně jako rád fotografoval továrny, schodiště, snímky s jasnou lineární strukturou, tak stejně takové obrazy maloval a řadu fotografií použil jako předlohu. Sám sebe označil za precisionistu.

Estetika puristických a funkcionalistických staveb změnila nároky kladené na jejich fotografické zobrazení, jelikož fotografie začala působit jako důležitý propagační prvek. Zároveň však architektura jednoduchých geometrických tvarů výrazně napomohla k novému přístupu k fotografovanému objektu. Mnohem více se začaly používat výrazné podhledy nebo nadhledy, kompozice využívající diagonály nebo výrazných tonálních přechodů. Moderní fotografie se tak začala prezentovat skrze architekturu.

Jedním z prvních, kdo s tímto zcela novým pohledem přišel, byl německý architekt Erich Mendelson. V roce



Charles Sheeler, *Stairway with Chair, Doylestown, 1917*



Charles Sheeler, *The Upstairs, 1938*

1926 vydal knihu „Amerika: Bilderbuch eines Architekten“ (Amerika: Obrázková kniha architekta), kde u řady snímků použil velmi výraznou žabí nebo ptačí perspektivu.

Prostředím moderního města se inspirovala Berenice Abbottová, která studovala sochařství v Paříži a Berlíně a k fotografii ji přivedl Man Ray. Ten ji také seznámil s Eugenem Atgetem a jeho fotografiemi. Na začátku roku 1929 navštívila New York, aby našla amerického vydavatele právě pro knihu Atgetových fotografií. New York ji okouznil a velmi rychle odhalila jeho fotografický potenciál. S velkoformátovou kamerou, neuvěřitelnou pílí a citem pro detail šest let fotografovala měnící se město. Bohužel během této doby nedokázala sehnat od žádné organizace ani nadace finanční podporu pro svůj projekt a byla nucena začít učit na New School of Social Research. V roce 1935 nakonec byla najata Federal Art Project a bylo jí tak umožněno pokračovat ve svém fotografování. Podporu získala až do roku 1939, kdy byla vydána kniha „Changing New York“.

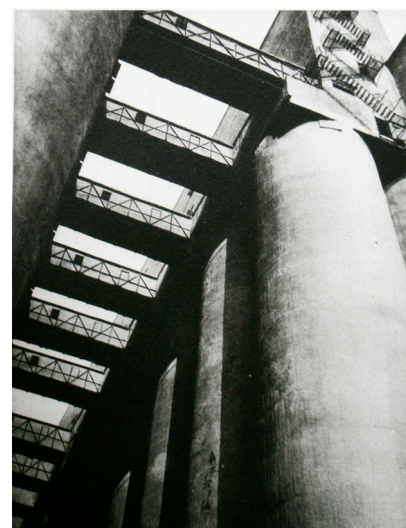
Americký kritik architektury a historik Lewis Mumford, který analyzoval dopady urbanizace na lidskou společnost, si rozdělil témata svých studií na tři části: místo, práce a lidé. Berenice Abbottová jeho členění přejala a svoji fotografickou práci si rozdělila následovně: hmotné aspekty (architektonicky významné stavby, náměstí), prostředky k životu (doprava, komunikační prostředky, služby), lidé a jejich život (typy, městské scény, odpočinek, kultura, vzdělání, náboženství a „znaky krize“).⁷⁴

Téměř o dvacet let později vytvořila soubor „U.S. Route I“. - viz dále s. 61.

Margaret Burke-Whiteová původně začala studovat herpetologii, ale nadšení pro fotografii nakonec zvítězilo. V Clevelandu si otevřela vlastní studio a specializovala se na



Charles Sheeler, *Ford Plant, Detroit, 1927*



Erich Mendelsohn, *Chicago, 1924*



Berenice Abbottová, *Seventh Avenue, New York, 1935*

74

www.masters-of-photography.com: text Bonnie Yochelson, Berenice Abbott: Changing New York

průmyslovou architekturu. Její fotografie Otis Steel Factory zaujaly vydavatele Henryho Luceho, který ji v roce 1929 nabídl místo fotografa v úplně novém časopisu Fortune, jehož první číslo vyšlo v únoru 1930. Fotografovala řadu továren, papíren, skláren apod. Její zaujetí průmyslovou výrobou ji několikrát přivedlo k fotografování v Sovětském svazu a stala se prvním západním fotografem, který měl povolení v Sovětském svazu fotografovat. Fotografie zabývající se rychlou sovětskou industrializací vydala v roce 1931 v knize „Eyes on Russia“.

Své patrně nejznámější fotografie - novou budovu Chrysleru v New Yorku z roku 1934, pořídila na zakázku. Zadavatel si její práce cenil natolik, že i když byla doba hospodářské krize, zaplatit jí honorář neuvěřitelných 35 tisíc dolarů. V roce 1936 spolupracovala na projektu o sociálních podmínkách na jihu Spojených států a ve stejném roce přijala práci v novém časopisu Life. Téměř výhradně se přeorientoala na žurnalistickou fotografii.

Walker Evans původně začal studovat literaturu, rok pobýval v Paříži, kde nasával intelektuální atmosféru avantgardní Evropy a fotografovat začal až po návratu do Spojených států v roce 1928. Na konci dvacátých let se musel vyrovnat se dvěma hlavními americkými přístupy k fotografii - „uměleckým“ Alfreda Stieglitze a tím, který Evans nelichotivě nazval „komerčním“ přístupem reprezentovaným Edwardem Steichenem. Oba tyto směry odmítl, od fotografie očekával víc, než jen estetické kvality nebo komerční zisk. Sám ale později přiznal, že toto příkré odsouzení nebylo spravedlivé. A co mu tedy z americké fotografické scény líbilo? V padesáti číslech Camera Work našel pouze jedinou fotografii, která jím hluboce pohnula - „Slepou ženu“ od Paula Stranda z roku 1915.

Na počátku třicátých let fotografoval viktoriánské domy v Bostonu, Carleton Beal ve své knize „The Crime of Cuba“ o sociálních podmínkách na Kubě použil řadu Evansových fotografií.



Berencie Abbottová, *Murray Hill Hotel, New York, 1934*



Margaret Bourke-Whiteová, *Chrysler Building, 1934*

Evansův fotografický přístup se opíral o dvě zdánlivě protichůdné zásady. První je nekompromisní preciznost a přesnost fotografického zobrazení a druhou je víra ve vlastní intuici. Tedy rozum a cit musí být v jednotě.⁷⁵

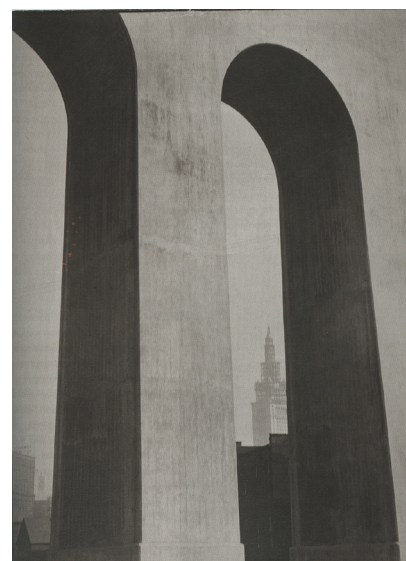
Polovina třicátých let je Evansovým nejplodnějším a neúspěšnějším tvůrčím obdobím. V roce 1935 odjel na americký jih fotografovat architekturu postavenou v období před občanskou válkou. Kniha, pro kterou byly fotografie určeny, ale nakonec nikdy nevyšla.

V letech 1935-1937 byl pozván ke spolupráci se skupinou sociologů a dalších fotografů na studii o chudobě ve Spojených státech během velké hospodářské krize. Tento projekt, financovaný Farm Security Administration, je vůbec nejznámější americký meziválečný fotografický projekt a jeho autory, především Dorotheu Langeovou a Walkera Evanse, proslavil. Přestože Evans i Langeová vytvořili množství velmi podobných snímků, tak je Evansům pohled chladnější, intelektuálnější a ironičtější. Tento svůj přístup dotáhl do dokonalosti v projektu „American Photographs“, na kterém pracoval paralelně a který vyvrcholil velkou výstavou v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1938⁷⁶. Jeho fotografie jsou plné hořké ironie, chudoby, rozporů mezi snem a skutečností.

I po druhé světové válce pokračoval ve fotografování krajiny a architektury. Pracoval pro časopis Time a poté v letech 1945-1965 pro časopis Fortune. Mnoho fotografických esejů doplnil vlastními texty.

Walker Evans po druhé světové válce mnohem více experimentoval se skladbou obrazu, který se snažil redukovat na naprosté minimum.

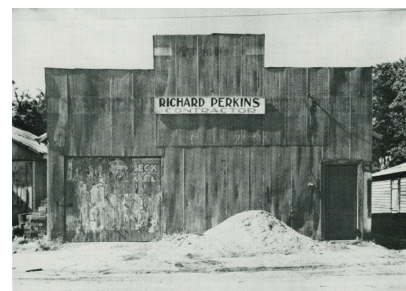
Mluvíme-li o americké meziválečné fotografii, nemůžeme nezmínit Edwarda Westona (1886-1958). Na



Margaret Bourke-Whiteová, *Terminal Tower*, 1928



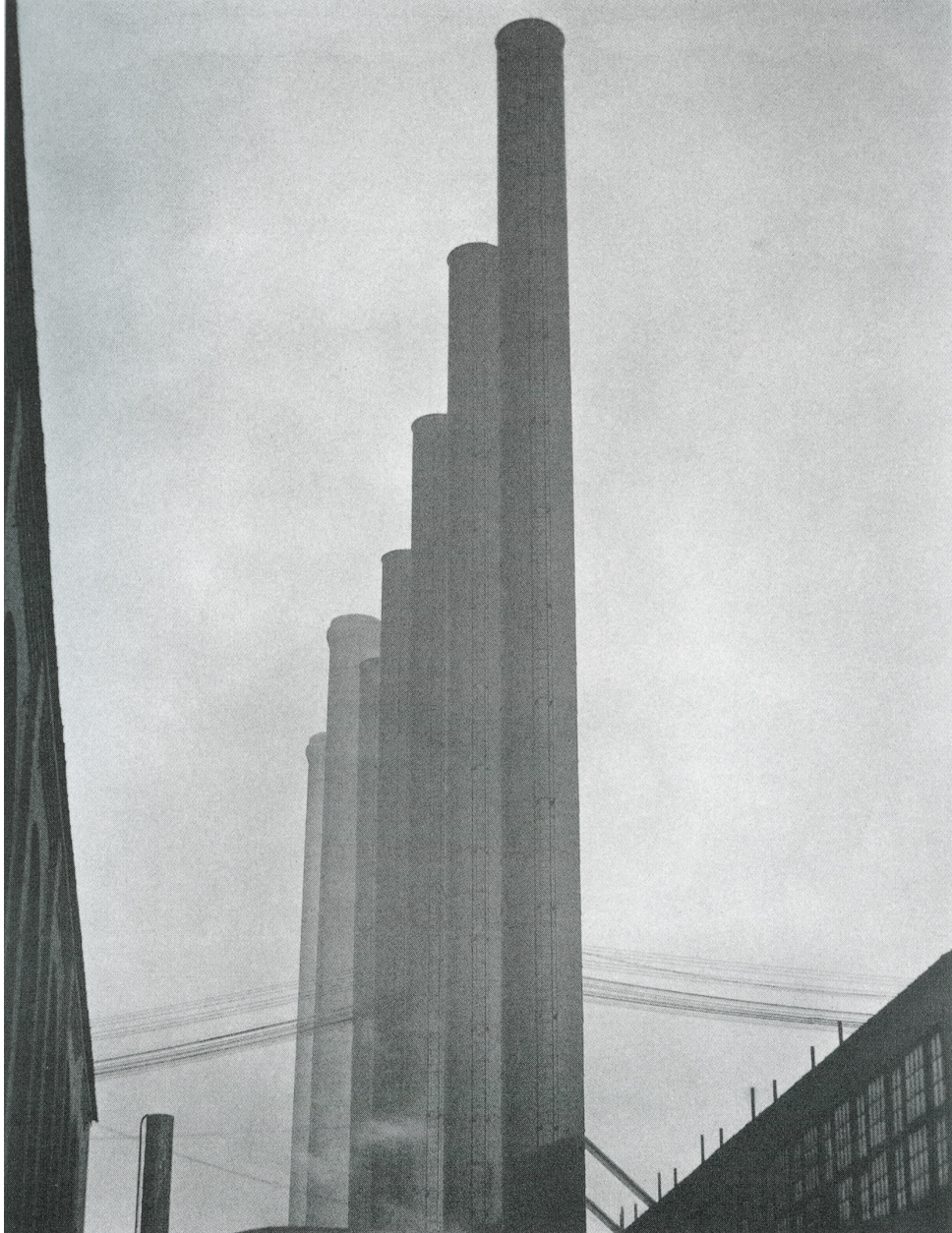
Walker Evans, *Street Scene, New Orleans*, 1935



Walker Evans, *Corrugated Tin Facade*, 1936

75 Szarkowski John, úvod ke knize Walker Evans, Museum of Modern Art, New York 1971

76 Byla vydána i stejnojmenná kniha: American Photographs, Museum of Modern Art, New York 1938



Edward Weston, *Armco Steel, Ohio, 1922*

rozdíl od mnoha jiných začal fotografovat již v 16ti letech a později navštěvoval Illinois College of Photography. Otevřel si vlastní studio a až do začátku dvacátých let, kdy se nadchl pro přímou fotografii, pracoval ve stylu piktorialismu. Klíčovou roli v jeho tvorbě sehrál rok 1922 a návštěva sestry v Ohiu, kde nafotografoval „ne více než půl tuctu“⁷⁷ snímků nedaleké ocelárny Armco Steel. Právě těmito snímky se definitivně odpoutal od piktorialismu. Jeho fotografický záběr byl velmi široký - portréty, akty, krajina, slavné snímky zeleniny a mušlí - a nedílnou součástí jeho tvorby se stejně jako u řady dalších amerických fotografů staly průmyslové stavby. V roce 1932 spolu s Anselem Adamsem a Imogen Cunninghamovou založili skupinu f/64 a přesto, že tito tři zakládající členové tvořili námětově poměrně nesourodou skupinu, spojovala je touha po čisté, technicky dokonalé a esteticky vytříbené fotografii. Zatímco v Evansově tvorbě třicátých let je jasně patrný sociální podtext, tak Westonovy fotografie jsou mnohem uhlazenější, formálnější a od fotografovaného objektu si udržují odstup. Dokázal však přesně vystihnout podstatné vlastnosti fotografované věci či situace .

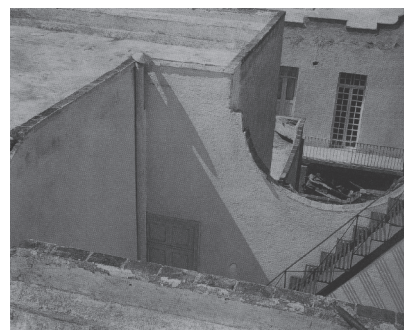
Ve Spojených státech méně obvyklý přístup v části své tvorby volila Imogen Cunninghamová (1883-1976). Vedle technicky dokonalých „čistých“ fotografií hojně využívala i dvojexpozic. Poprvé ji použila na začátku dvacátých let při portrétování své matky⁷⁸ a k této technice se vracela i v následujících letech - např. snímek „Mount Hamilton Observatory Double“ z roku 1937. V její tvorbě převládají precizně zpracované detaily různých květin a sukulentů, dále portréty, ale částečně se věnovala i architektuře. Na rozdíl od jiných autorů nevytvářela tematicky zaměřené rozsáhlé cykly o industriální krajině, venkovských stavbách apod., ale



Edward Weston, *Church door*, 1940



Edward Weston, *Armco Steel, Ohio*, 1922



Edward Weston, *Mexico*, 1924

77 Pitts Terence, *Uncompromising Passion. The Life and Art of Edward Weston*, in: Edward Weston, Taschen, Köln 2001, s. 9

78 Lorenz Richard, *Imogen Cunningham: Historical Profile*, in: Imogen Cunningham, Katalog výstavy, Berkeley, California 1978 (nestr.)

k architektuře přistupovala úplně stejně jako ke květinám. Na svých snímcích ji povyšovala na elegantní, jedinečný a neopakovatelný objekt.

Podobné nadšení pro čistou fotografii jako měl Edward Weston nebo Ansel Adams ve Spojených státech, tak v Německu prosazoval Albert Renger-Patzsch, přední představitel nové věcnosti. Přesto poválečné Německo experimentovalo s fotografií velmi těžce a nový způsob fotografického vidění se přes příliš silně zažitý romantický pohled piktorialistů prosazoval složitě.

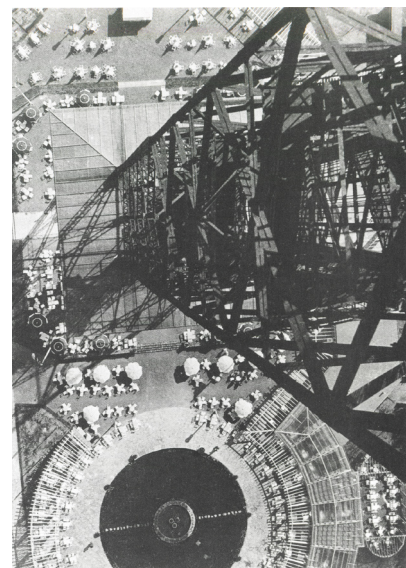
Postupně se však ve dvacátých letech v Německu rozšířily dva hlavní přístupy k fotografii - jeden reprezentovaný pedagogem Bauhausu Lászlem Moholy-Nagyem a druhý představoval právě Renger-Patzsch.

Přestože funkcionalismus považujeme především za architektonický a urbanistický směr dvacátých a třicátých let, který zdůrazňuje funkčnost a účelovost, tak zasáhl i do jiných uměleckých oborů včetně fotografie. Velkou zásluhu na tom měl Bauhaus, umělecká škola založená Walterem Gropiem v roce 1919. Gropius kladl důraz na všestranné vzdělání umělců, architektů a návrhářů a velkou důležitost přikládal také jejich sociální odpovědnosti.

Jestliže Renger-Patzsch nekladl pro fotografii vyšší cíle než být výbornou realistickou fotografií, tak László Moholy-Nagy cítil potřebu vidět svět neustále novými očima, tzv. nová fotografie (New Vision). K jejímu dosažení bylo možné použít jakýchkoli prostředků. Fotografii však zároveň vnímal jako techniku, na rozdíl od malířství, které bylo uměním. Proto se fotografie podle něho podstatně lépe hodila k moderní technické době. Nevadilo mu nic, co by ostatní považovali za chyby, ať už to byly ostré stíny, deformovaná perspektiva, nezvyklé úhly pohledu. Největší důraz kladl na osobní vklad fotografa. Od svých odpůrců ale často sklídl za své pokusy



Albert Renger-Patzsch, *Tovární komín*, asi 1925



László Moholy-Nagy, *Berlínská věž*, asi 1928

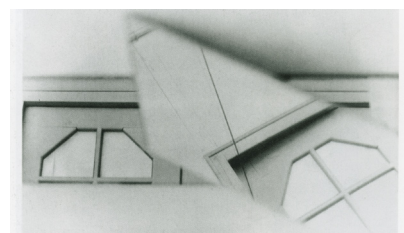
posměch.⁷⁹ Podobnou cestu však zvolila řada dalších autorů, např. Arvid Gutschow, Robert Petschow, Hans Finsler, Florence Henri a další.

Přístup Alberta Rengera-Patzsche byl přesně opačný. Fotografie pro něho představovala nástroj k co nejpřesnějšímu zobrazení předlohy. Nezbytné bylo správné osvětlení, výborné zvládnutí optických a chemických procesů, objektivnost.

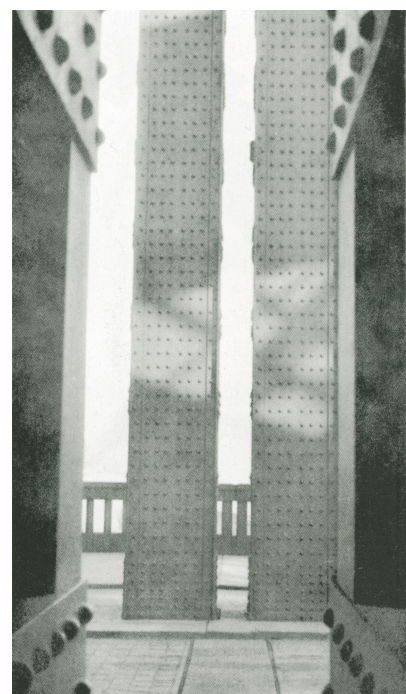
Renger-Patzsch v roce 1928 vydal knihu „Die Welt is Schön“ (Svět je krásný), ve které zachytil nejen člověka samotného, přírodu, ale také budovy a masově vyráběné předměty. Záběry rukou, květin či zvířat se střídají s předměty denní potřeby. Právě příliš formální podoba a důraz kladený na srovnávání přírodních struktur s člověkem vyráběnými věcmi bývá knize někdy vytýkán. Renger-Patzsch ignoroval sociálně-politické podmínky německé společnosti na konci dvacátých let a nemyslel-li název „Die Welt is Schön“ ironicky (a podle obsahu nemyslel), tak lze její význam zpochybňovat. Ve stejné době vytvořil Albert Renger-Patzsch řadu dalších fotografií s industriálními motivy - továrny, komíny, nádraží.

Nová věcnost jako směr, který se snažil zobrazit reálný svět co nejpřesněji, se v podstatě vracela k představám o fotografii zpět do devatenáctého století a zároveň oživila zájem o vědeckou fotografii.

V roce 1929 se uskutečnila ve Stuttgartu výstava Film und Foto a Franz Roh s Janem Tschicholdem vybrali 77 prací do knihy Foto-Auge.⁸⁰ Výstava byla přehlídkou nové fotografie, své zastoupení na ní ale měly i amatérské práce a užitá fotografie. Účastnili se jí nejen evropští, ale i američtí fotografové, např. Edward Weston. Své reprízy se dočkala v řadě dalších měst, např. Vídni, Mnichově, Berlíně, Curychu a dokonce v Tokiu a Ósace.



Florence Henri, *Abstraktní kompozice č. 12, asi 1929*



Arvid Gutschow, *Pilíře nového mostu, Hamburk, asi 1928*

79 Frizot Michel, *A New History of Photography*, Köln 1998, s. 461-464

80 Roh Franz, *Tschichold Jan, Foto-Auge*, Stuttgart 1929

ČESKOSLOVENSKO MEZI VÁLKAMI

Po rozpadu Rakouska-Uherska v roce 1918 si muselo Československo vybudovat svůj nový sociální a politický řád. Díky diskontinuitě historického vývoje se nový stát mohl utvářet přímo na ideálech francouzské a americké revoluce a to je také jeden z hlavních důvodů, proč se česká avantgarda dvacátých a třicátých let nikdy zcela neodcizila vládnoucímu kulturnímu a politickému řádu, i když byla vůči němu v opozici⁸¹. Humanistický a demokratický ideál se v první republice sice nerealizoval v plném slova smyslu, ale přesto se jej snažila prosazovat co nejdéle a co nejdůsledněji - na rozdíl od svých sousedů.

Nejpalčivějším problémem meziválečného Československa byl, mírně řečeno, nepřilíš vstřícný postoj k velmi početné německé a maďarské národnostní menšině.

V kulturní oblasti nebyl rok 1918 nijak velkým předělem, protože modernismus se v českém umění projevil už před první světovou válkou. Těsně po válce však bylo těžké navazovat na zpřetrhané zahraniční kontakty. Na druhou stranu vytvoření samostatného státu posílilo sebevědomí umělců a v následujících letech poté poskytlo podstatně příznivější podmínky pro uplatňování vnějších podnětů.

V českém prostředí nebyl nikdo, patrně vyjma zesnulého Vladimíra Jindřicha Bufky, seznámen s novější puristickou fází piktorialismu.⁸² Fotografové nadále nadšeně vytvářeli ušlechtilé tisky s motivy náladových krajinek a portrétů. Tak zastihl fotografickou Prahu v roce 1921 Čechoameričan Drahomír Josef Růžička. Své vlastní práce představil na výstavě a kromě toho přivezl i ukázky prací amerických fotografů Edwarda Westona, Clarence Hudsona



Drahomír Josef Růžička, *Chrysler Tower, New York, 1934*



Drahomír Josef Růžička, *Pensylvánské nádraží, 1926*

81 Dluhoš Eric, Karel Teige a nezdar levé avantgardy, *Umění*, roč. XLIII, 1995, č. 1-2, s. 9

82 Dufek Antonín, *Fotografie dvacátých let*, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV*, s. 206

Whitea a dalších. Díky Růžičkovi se tak mohla v Českoslovenku uchytit odnož puristického piktorialismu. Přesto se spor o tvárné procesy u nás odehrál zhruba o dvacet let později než v západní Evropě, resp. mezi francouzskou a anglickou školou.

Modernost nové - puristické - školy byla ale jen relativní, neboť šlo jen o další fázi téhož. Historickým paradoxem je fakt, že vývoj měkce kreslící optiky i vášnivá diskuze o tvárných procesech na stránkách Fotografického obzoru se odehrály až v době nástupu moderní fotografie, jejíž hlavním znakem byla optická ostrost.

Práce Drahomíra Josefa Růžičky fascinovaly celou řadu mladých českých fotografů z několika důvodů. Představíme-li si tehdejší typickou českou (i evropskou) městskou zástavbu, tak musely snímky newyorských mrakodrapů působit neuvěřitelně. Dalším důvodem k obdivu byla i podoba finálních zvětšenin, které již nebyly manuálně dotvářeny. Růžička však dodával snímkům zvláštní grafickou zrnitost zvětšováním přes japonský papír a tuto finesu přestal používat až na začátku třicátých let, kdy se definitivně přiklonil k moderní fotografii. Ale i přes tento obdiv nebyl v českém prostředí odklon od ušlechtilých tisků nijak závratně rychlý, např. Jaroslav Rössler používal po celá dvacátá léta k zhotovení svých abstraktních a konstruktivistických fotografií techniku bromolejotisku.⁸³

Růžička byl v roce 1916 mezi zakládajícími členy Pictorial Photographers of America. V Českoslovenku zůstal do roku 1924 a své návštěvy pak opakoval až do roku 1939. Mezi jeho nejzásadnější díla patří cyklus fotografií z Pensylvánského nádraží v New Yorku, který vytvořil ještě před příjezdem do Prahy.

Nová škola záhy po Růžičkově příchodu ovládla



Neznámý autor, *Vodojem a maják, Kbely, asi 1925*



Adolf Schneeberger, *Mlha na Vltavě, 1923*

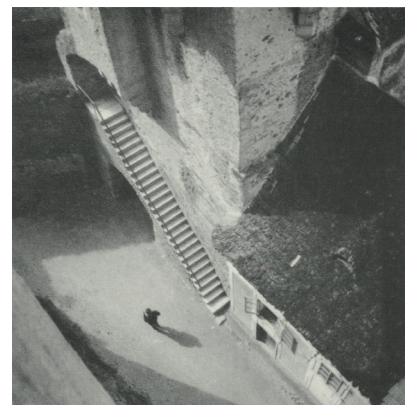
83 Birgus Vladimír, *Od piktorialismu k avantgardě*, in: *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Kant, Praha 1999, s. 37

českou fotografii, ale brzy se začala projevovat její uniformita. Fotografovalo se především v časných ranních hodinách, v mlze, tak aby světlo znejasňovalo fotografovanou scénu, nebo naopak v ostrém protisvětle s vrženými stíny. Pro řadu fotografů bylo důležitější jakým způsobem fotografují než obsah. Z mladých stoupenců D. J. Růžičky na sebe upoutali pozornost Jaromír Funke, Adolf Shneeberger a Josef Sudek.

Nejplodnějším reprezentantem nové školy byl Jan Lauschmann⁸⁴. Často fotografoval z nadhledu a v těchto snímcích už můžeme najít styčné body s avantgardou, např. snímek Hradní schůdky z roku 1927. Pasáž Bondy, jednu z nejmodernějších staveb v Praze, fotografoval dříve než Jiří Lehovec nebo Josef Sudek.⁸⁵

Za jasný příklad vlivu čisté fotografie můžeme považovat soubor fotografií Josefa Sudka z dostavby katedrály sv. Víta. Album „Svatý Vít“ s patnácti snímky vznikalo průběžně v letech 1924 až 1928, ale o fotografování svatovítského chrámu uvažoval patrně podstatně déle, neboť Anna Fárová objevila v Sudkově pozůstalosti knihu s fotografiemi katedrály od Karla Bellmanna s vloženými Sudkovými poznámkami a náčrtem svatovítské absidy se studií dopadajícího světla.⁸⁶ O dva roky později Sudek vytvořil soubor „Architektonický detail“, který se potlačením ostrosti jakoby vrací k pitorialismu, ale řešením kompozice se jednoznačně hlásí k moderní fotografii.

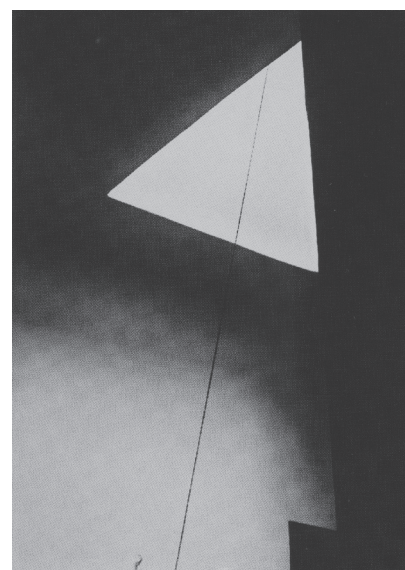
V období mezi dvěma světovými válkami se vzájemný vztah fotografie a architektury výrazně proměňuje. Jestliže v předchozích desetiletích byla architektura v Čechách fotografována především pro místopisné



Jan Lauschmann, *Hradní schůdky*, 1927



Josef Sudek, *Chrám sv. Víta*, 1924-1928



Jaroslav Rössler, *Světlík*, 1922

84 Dufek Antonín, *Fotografie dvacátých let*, in: *Dějiny českého výtvarného umění IV*, s. 209

85 Anděl Jaroslav, *Nová vize, avantgardní architektura v avantgardní fotografii 1918-1938*, Slovart, Praha 2005, s. 52-55

86 Fárová Anna, *Josef Sudek*, Torst, Praha 1995, s. 45

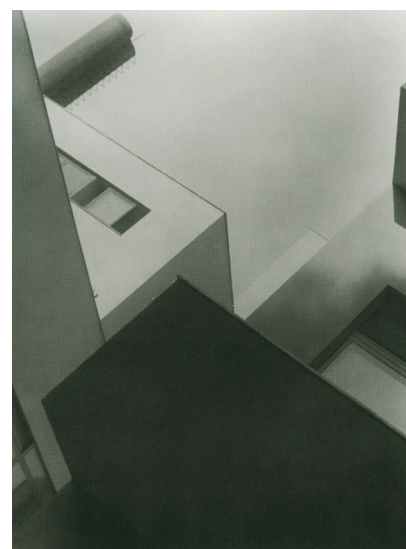
publikace a pohlednice, jako dokumentace určitých staveb či městského prostoru, nebo také jako součást volné tvorby, tak od konce dvacátých let přichází fenomén zcela nový. Doposud se i v architektonických časopisech vedle velmi popisných fotografií hojně používaly skicy, ale s nástupem moderní funkcionalistické architektury vyvstala potřeba tuto architekturu vhodně prezentovat. A k této prezentaci byla a je fotografie nejvhodnějším nástrojem. Vznikly nejen ateliéry, které se přímo specializovaly na fotografii architektury, jako např. Ateliér de Sandalo v Brně, ale novou architekturu fotografovali na zakázku i Jaromír Funke, Eugen Wiškovský a mnozí další. Prokazatelně je architekti nespojovali vlastními představami a mohla tak vzniknout řada výborných a nekonvenčních fotografií, např. pro publikaci „Masarykův studentský domov“.⁸⁷ Architektovi Bohuslavu Fuchsovi se fotografie Jaromíra Funkeho původně nelíbily, ale nakonec je přijal a na obálce se dokonce objevil jeden z nejradiálněji řešených snímků.

Moderní architektura zároveň fotografie podporovala v hledání nových úhlů pohledu a v experimentování s lineárním i tonálním řešením svých fotografií.

Rozdílný přístup k fotografickému zobrazení nových staveb nám velmi dobře ilustrují dva následující příklady. Továrnu Esso v Kolíně kromě Jaromíra Funkeho fotografoval Josef Sudek, Eugen Wiškovský a Jindřich Koch. Barrandovské terasy Eugen Wiškovský, Josef Ehm, Jan Lauschman, Josef Sudek, Drahomír Josef Růžička a Arnošt Pickart⁸⁸. Např. Josef Sudek k nim přistupoval více z pozice precizní živnostenské fotografie, tedy co nejobektivněji a nejpřesněji. Oproti snímkům Eugena Wiškovského, který je komponoval na diagonálu.⁸⁹



Jaroslav Rössler, *Konstrukce*, 1928



Jaromír Funke, *Studentský domov, Brno*, 1930

87 Bohuslav Fuchs, Masarykův studentský domov, Brno 1930

88 Birgus Vladimír, Česká fotografická avantgarda 1918-1948, Kant, Praha 1999, s. 109

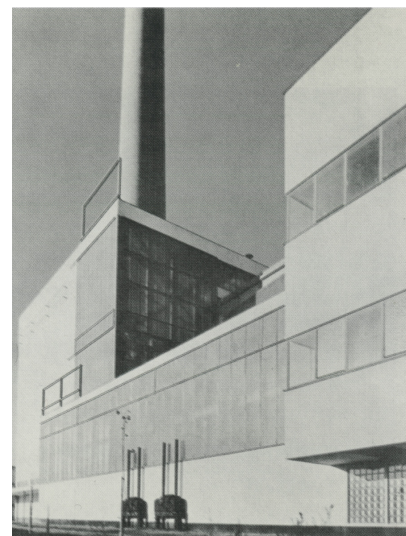
89 Podrobněji viz literatura v pozn. 23 a 24

Vzhledem k tomu, že česká meziválečná fotografie architektury je důkladně zpracována,⁹⁰ uvedu jen velmi stručný přehled nejdůležitějších autorů.

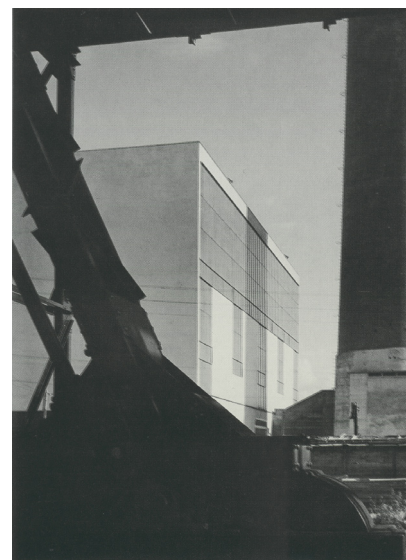
V meziválečném Českoslovenku měl velmi silné postavení konstruktivismus a funkcionalismus, jejich protipólem byl zpočátku poetismus a později surrealismus. Řada autorů však zasáhla do více -ismů zároveň a některé práce nemají ani pevné zařazení a záleží na interpretaci. Tak je tomu např. s cyklem Jaromíra Funkeho „Abstraktní foto“ z let 1927 až 1929, který bývá označován jak za konstruktivistický, tak i surrealistický. Funke sám však tyto své práce označoval za „emoční fotografie“.⁹¹

Jaroslava Rösslera bezesporu ovlivnila jeho praxe v ateliéru Františka Drtikola. V tomto ateliéru vzniklo i několik zásadních fotografií, kromě vůbec první konstruktivistické fotografie „Opus I“, také „Světlík“ z roku 1923 a „Pohled do dvora“ (1924-1926), které mají výrazně abstrahující kompozici a předznamenaly tak Rösslerův budoucí pohled na architekturu. Od druhé poloviny dvacátých let v jeho tvorbě sílil vliv konstruktivismu, např. na diagonálně řešených detailech Petřínské rozhledny v Praze a Eiffelovy věže v Paříži. Motivy často zjednodušoval do bílých a černých ploch natolik, že je tak přiblížil k abstraktnímu umění.

Dalším průkopníkem konstruktivismu a nové věcnosti v Československu byl Jaromír Funke. Zároveň také vytvářel abstraktní fotografie, které byly reakcí na Man Rayovy rayogramy. K nové věcnosti se však stále vracel i v dalších letech - např. v detailech zdánlivě neestetických objektů, ve snímcích soch a architektury, kdy fotografoval pražské kostely, města Louny, Kolín a Pardubice. Na přání architekta



Jindřich Koch, *Elektrárna v Kolíně, 1933*



Josef Sudek, *Elektrárna v Kolíně, 1932*

90 Anděl Jaroslav, *Nová vize - avantgardní architektura v avantgardní fotografii*, Slovart, Praha 2005 - Birgus Vladimír, *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Kant, Praha 1999

91 Dufek Antonín, *Surrealistická fotografie*, in: *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, Kant, Praha 1999, s. 217-218

Bohuslava Fuchse pořídil řadu fotografií Masarykova studentského domova v Brně, které v českém prostředí působily velmi odvážné, nicméně podobným způsobem a o mnoho let dříve fotografovala Lucia Moholy-Nagyová, László Moholy-Nagy a řada studentů na Bauhausu, jejichž fotografie byly u nás známé. To ale nic nemění na faktu, že Funkeho fotografie již nebyly pouhým popisem moderní architektury, ale její autorskou interpretací. Městská krajina se objevuje na jeho surrealistických fotografiích ze souboru „Reflexy“ z roku 1929, ve kterém tak jako Eugene Atget snímal odrazy skel výloh a výkladních skříní. V cyklu „Čas trvá“ vyjadřoval absurditu reality v náhodných setkáních. Na fotografiích se objevuje historizující architektura a hřbitovní náhrobky, které symbolizují minulost a zánik.⁹²

Jindřich Štýrský, na rozdíl od Jaromíra Funkeho, nevycházel pouze z městského prostředí, ale své záběry vyhledával také na venkově a v přírodě, fotografoval detaily ruin na zámku La Coste. Fotografie jej však zajímala jako náhražka skutečnosti. Fotografii dokázal oprostít od kompozičních abstrahujících principů, smysl své tvorby viděl v pečlivém výběru iracionálních situací a absurdních setkání - cykly „Žabí muž“ (1934), „Muž s klapkami na očích“ (1934), „Pařížské odpoledne“ (1935).

Na Jindřicha Štýrského v podobném duchu navázali Jiří Sever, Miroslav Hák a v pozdější době Vilém Reichmann. Jiří Sever vytvářel ze svých fotografií méně početná alba, v nichž měly snímky své pevné řazení, např. cyklus „Pátrání zůstalo bezvýsledné“ z roku 1941.

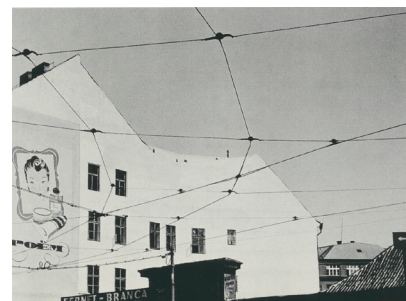
Tvorba Miroslava Háka je mnohem pestřejší a různorodější. Ve třicátých letech experimentoval s fotografickými materiály, vytvářel struktáže, fotografoval akty a zároveň městská zákoutí a pražské periferie. V jeho tvorbě se neustále prolíná emotivní a racionální přístup.



Jindřich Štýrský, 1934-1935



Jiří Sever, z cyklu *Pátrání zůstalo bezvýsledné*, 1941



Miroslav Hák, *Poem*, 1943

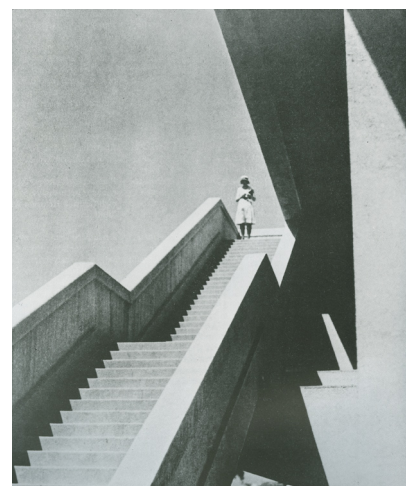
92 Dufek Antonín, Jaromír Funke - průkopník fotografické avantgardy (1896-1945). Katalog výstavy, Moravská galerie Brno, Brno 1996, s. 13

Jiří Jeníček, fotograf, publicista a kritik, po svém piktorialistickém období začal prosazovat přímou fotografii. Aby se oprostil od tíhy předchozí tvorby, spálil práce, se kterými již vnitřně nesouhlasil. Tesně po druhé světové válce vydal knihy *Chrám sv. Víta v obrazech*⁹³ a *Praha jasem okřídlená*⁹⁴ s předmluvou Jaroslava Seiferta.

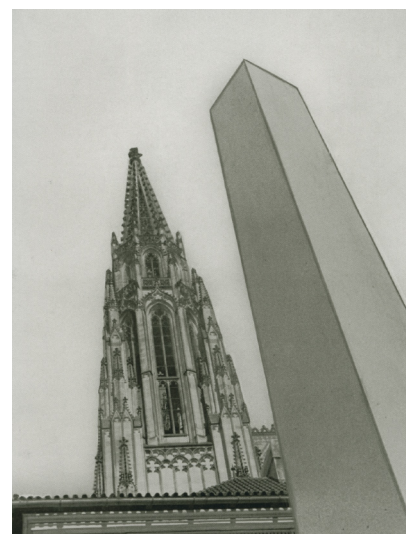
Méně známý fotograf Vladimír Hipman fotografoval ve třicátých letech fotografoval v prostředí dolů a vytvořil soubor, ve kterém se mísí záběry továrny, konstrukcí, komínů fotografované ve stylu konstruktivismu se záběry dělníků. V roce 1935 vydal v *Pestrém týdnu* článek „Fotografujeme gotiku“, který doprovodil netradičními pohledy na katedrálu sv. Víta.

Fotografie architektury se hojně využívala v obrazových básních a kolážích. Obrazová báseň, která v sobě slučovala obraz a slovo, byla důležitým výrazovým prostředkem uměleckého sdružení Devětsil. Objevují se na nich prostředky moderní civilizace, architektonické prvky a mapy. Obrazové básně vytvářeli Karel Teige, Jaroslav Rössler, Jindřich Štýrský. Koláže se využívaly hojně jak v pracích surrealistů, tak v užité a reklamní tvorbě a také v dílnách architektů. Od poloviny třicátých let vytvářel své surrealistické koláže Karel Teige. V letech 1935 až 1951 jich vytvořil více jak čtyři sta, sám je nijak nezveřejňoval a tak byly publikovány až po jeho smrti. Většinou vlepoval ženský akt do architektonického či přírodního prostředí.

V souvislosti s meziválečnou fotografií architektury nemůžeme opomenout Karla Plicku, jehož rozsáhlá tvorba je podstatně tradičnější, ale i u něho najdeme několik moderně pojatých výjimek, např. fotografie koupaliště Zelená žába v Trienčanských Teplicích přibližně z roku 1936.



Jiří Jeníček, *Schody*, 1931

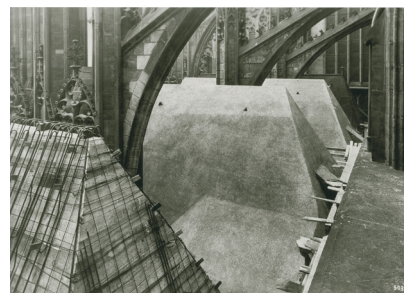


Karel Drbohlav, *Stvatý Vít a obelisk*, 1931-1933

93 Chrám sv. Víta v obrazech Jiřího Jeníčka, Universum, Praha 1947

94 Jeníček Jiří, *Praha jasem okřídlená*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1948

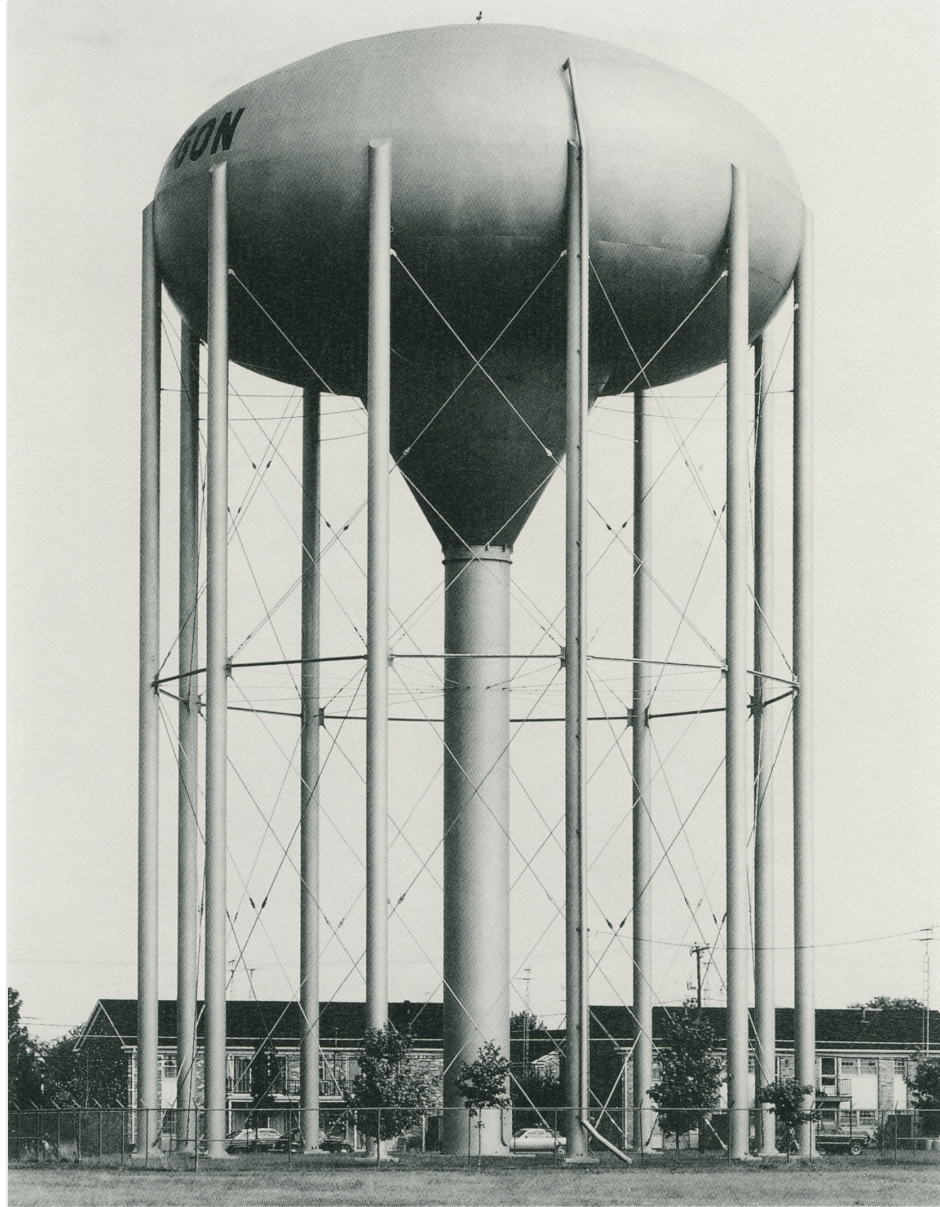
I z tohoto velmi stručného výčtu zajímavých fotografických osobností meziválečného Československa je patrné, že československá fotografie byla konečně schopna zahraničního srovnání, ba naopak v řadě ohledů je zcela mimořádnou a ojedinělou. Architektura se stala velmi častým námětem - ať již v podobě funkcionalistických staveb, maximálně abstrahovaných konstrukcí, nebo dokumentárněji laděných městských periferií. Naprosto neobvyklá je obliba surrealistických městských zátiší, hledaných a nalezených iracionálních a absurdních situací. Ani nikomu z prostředí francouzských surrealistů se nepodařilo tuto možnost vytěžit takovým způsobem jako Jindřichu Štýrskému. I to je nepochybně důvod, proč se Francouzi ve třicátých letech odvolávali k dílu Eugena Atgeta.



Jaroslav Bruner-Dvořák, *Sv. Vít*, 1934



Rudolf Janda, *U vysokých pecí Vítkovických železáren*, 1933



Bernd a Hilla Becherovi, *Weirton, USA, 1977*

OBDOBÍ PO ROCE 1945

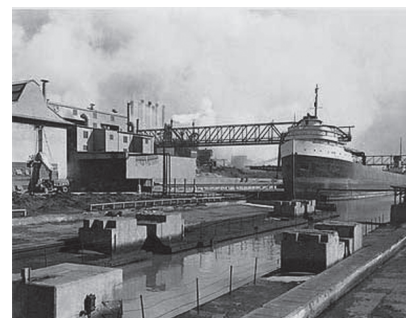
Druhá světová válka a následná politická bipolarizace světa ovlivnila život na celém světě a v Evropě zvláště na dlouhá desetiletí dopředu. Odmítnutí Marshallova plánu několika státy na příkaz Sovětského svazu znamenalo pro tyto země nejen podstatně pomalejší hospodářský rozvoj, ale také politický rozkol směřující ke studené válce.

V prvních poválečných letech se ve fotografii mimořádně rozvíjelo živé humanistické pojetí, převládaly optimisticky laděné fotografické reportáže a eseje. Až do konce padesátých let, kdy se masověji rozšířila televize, byla fotografie a zpravodajský film hlavními zdroji obrazových informací. S nástupem televize se však význam fotografie jako nositele obrazové informace zmenšuje. Od konce padesátých let pak dochází k výrazným proměnám po stránce obsahové i formální, nastupující generace fotografů let šedesátých upouští od poválečného optimistického dokumentu a ve svých pracích se začíná zaměřovat na různé společenské a civilizační problémy s vírou, že svými fotografiemi dokáží běh věcí změnit. Podstatně se zvýrazňuje autorský podíl fotografa, jeho práce se subjektivizuje a autoři začínají pracovat s mnohem rozsáhlejšími soubory dokumentárních snímků, které již nejsou určeny k pouhému otištění v novinách či časopisech, ale mnohem častěji k vystavování na výstavách a publikování v samostatných knihách.

Období po druhé světové válce je z hlediska tématu vymezeného touto prací mnohem složitější než období předchozí. Způsobů, jak lze k fotografování architektury přistupovat, je celá řada a stejně jako v jiných oborech zde dochází k velké diferenciaci. Architektura fotografovaná na zakázku jako prezentace architektonického díla určená pro architektonické časopisy a publikace, má v této době již více méně jasně stanovená pravidla, jejím prvořadým cílem je vystihnout a perfektně obrazově popsat architektův záměr, ale z fotografického hlediska nám nepřináší mnoho



Walker Evans, *Ford River Rouge Plant, Michigan, 1947*



Walker Evans, *Ford River Rouge Plant, Michigan, 1947*



Walker Evans, *Ford River Rouge Plant, Michigan, 1947*

nového. Fotograf sice musí fotografovanému dílu perfektně rozumět, ale většinou mu nezbyvá mnoho prostoru pro vlastní interpretaci, např. Ezra Stoller a Julius Schulmann.

Fotografie architektury v širším slova smyslu se stává prostředkem k upozornění na různé sociální a civilizační problémy, které trápily tehdejší nebo i naši současnou společnost. Nejdříve a nejvíce se tento kritický pohled rozvinul ve Spojených státech, kde se fotografové mohli inspirovat již meziválečnými pracemi a projekty svých předchůdců a dále je rozvíjet. Především je řeč o Walkeru Evansovi a jeho knihy z roku 1938 „The American Photographs“.

Právě američtí autoři podrobili svoji zemi důkladným fotografickým analýzám, někdy více jindy méně kritickým.

Ze starší generace bych jmenovala dva autory, kteří svůj tvůrčí vrchol sice zažili v polovině třicátých let, ale i po druhé světové válce dále rozvíjeli svůj fotografický pohled na prostředí, ve kterém žijí - Walkera Evanse a Berenice Abbottovou. Oba dva vytvořili na začátku padesátých let soubory, které se odehrávají na cestě a zapadají do širších kulturních souvislostí soudobé Ameriky. Tak jako je v neustálém pohybu kniha „Na cestě“ od Jacka Kerouaca, kdy autor vrší popisy krajiny a míst, na kterých se hlavní hrdinové ocitají, tak stejným způsobem fotografovala Abbottová na své cestě po Route 1. Podnikla ji v roce 1954 z New Yorku, přes Key West, Floridu, zpět na sever do Fort Kentu a Maine. Na rozdíl od jejího pečlivého a mnohaletého dokumentování New Yorku ve třicátých letech, „U.S. Route 1“ byla dílem jednoho momentu, jednoho letního výletu. Fotografovala vše, co cestou viděla - města, parkoviště, motoresty podél trasy, stejně jako pěstitele brambor a sběrače broskví. „U.S. Route 1“ je obrazovou kronikou jednoho léta na této silnici.

Walker Evans začal mnohem více experimentovat se skladbou obrazu, který se snažil redukovat na naprosté minimum. V roce 1950 fotografoval americkou



Berenice Abbottová, *Bridgewater, Maine*, 1954



Berenice Abbottová, *Melbourne, Florida*, 1954



Berenice Abbottová, *Augusta, Georgia*, 1954

průmyslovou krajinu z okna jedoucího vlaku. Nové přístupy k fotografii hledal i v dalších letech a na začátku sedmdesátých let vytvořil soubor zaznamenaný na instantní filmy. Fotografoval témata, která jej zajímala celý život - architekturu a portréty. Zatímco ve třicátých letech používal velkou kameru a důležitou součástí obrazu pro něj byla i technická kvalita a preciznost, tak tento cyklus postavil na zvláštní polaroidové barevnosti, neostrosti a malém formátu.

Mladší generace autorů úspěšně navázala na meziválečné sociální projekty a důkladně zpracovávala různá palčivá témata.

Robert Adams v knize „The New West“⁹⁵ vypráví o novém osídlování Colorada na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, o rozsáhlé výstavbě, o lidech, kteří se do těchto rychle stavěných domů stěhovali a do Colorada přišli hledat svůj nový ráj. Na Adamsových fotografiích se však stereotypně opakují malé domky, betonové plochy, automobily, nehostinná prostranství nikoho. Robert Adams na rozdíl od Stephena Shorea či Joela Sternfelda pracuje černobíle, jeho fotografie nejsou přímo kritické, ale skrývají v sobě zároveň harmonii i nesoulad, krásu i ošklivost. Robert Adams i v následujících desetiletích vytvořil několik fotografických souborů z amerického Západu, především z Kalifornie, Oregonu a Colorada, a vydal několik knih.⁹⁶ Jeho práce je inspirována krásou krajiny a zároveň zděšením z jejího ničení komerční i bytovou výstavbou.

Podobně vyznívají snímky Lewise Baltze v souboru „The Tract Houses“ z roku 1971 a v o pár let mladší knize



Robert Adams, *Mobile home*



Robert Adams, *Tract House, 1974*



Robert Adams, *Summer Night*

95 Adams Robert, *The New West*, 1974

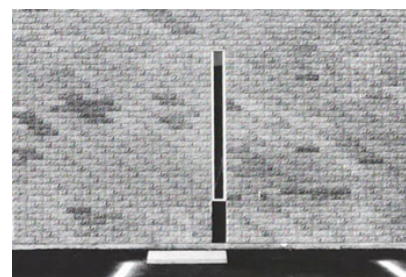
96 Adams Robert, *The Architecture and Art of Early Hispanic Colorado*, 1974, Adams Robert, *Summer Nights*, Aperture, New York 1985, Adams Robert, *Perfect Times*, Aperture, New York 1988, Adams Robert, *Eden*, 1999 a další

„The New Industrial Parks Near Irvine California“⁹⁷, jen jsou ještě skladebně čistší, více grafizující, a oproti Robertu Adamsovi pracuje s větším detailem. V osmdesátých letech Baltz vydal ještě dvě další knihy, které na ni navazují „Park City“⁹⁸ a „San Quentin Point“.⁹⁹

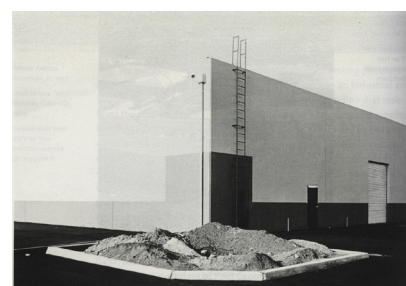
Poněkud odlišně pracuje William Eggleston ve svém prvním barevném souboru Los Alamos, který fotografoval v letech 1966-1974.¹⁰⁰ Jeho pohled je hodně subjektivní a ve fotografiích hraje velkou roli zvláštní barevnost, kterou docílil díky technice „dye-transfer process“ používané v padesátých a šedesátých letech, díky níž jsou barvy hodně satureované. Na první zběžný pohled působí snímky tak, jako by je nafotografoval amatér projíždějící jímhem Spojených států. Eggleston je naprosto fascinován každodenností, běžně používanými věcmi, „lidovou“ kulturou a tvořivostí.

Během let 1973 až 1979 vznikal další významný projekt, který bezesporu ovlivnil pohled mnoha dalších fotografů - „Uncommon Places“ od Stephena Shorea.¹⁰¹ Jenže těmito „neobvyklými“ místy není nic jiného, než parkoviště, motoresty, široké ulice se sloupy a stožáry, tedy prvky charakterizujícími moderní městskou krajinu. Shore své záběry pečlivě komponuje v kontextu s okolním prostředím, pracuje s velkoformátovou kamerou a barevným filmem, který je podstatně neúprosnější a naturalističtější než Adamsovy či Baltzovy černobílé snímky, které z tohoto srovnání vycházejí podstatně idyličtěji.

Stephen Shore kombinuje záběry městského prostředí s portréty a také s detaily a zátišími z domovů fotografovaných. Velmi podobně pracuje i Joel Sternfeld,



Lewis Baltz, *New Industrial Park Near Irvine California*, 1974



Lewis Baltz, *South Corner, Riccar America Company, 3184 Pullman, Costa Mesa* 1974



William Eggleston, *Los Alamos*, 1966-1974

97 Baltz Lewis, *The New Industrial Parks Near Irvine California*, 1974

98 Baltz Lewis, *Park City*, 1980

99 Baltz Lewis, *San Quentin Point*, 1986

100 Eggleston William, *Los Alamos*, ed: Tomas Weski, Scalo Zürich, Berlin, New York 2003

101 Shore Stephen, *Uncommon Places*, Aperture, New York 1982

který kombinuje fotografie architektury či městského prostředí s portréty lidí, kteří v něm žijí. Na fotografiích zařazených do knihy „American Prospects“¹⁰² zachycuje s lehkou ironií venkovská stavení, města i prostředí určená k odpočinku.

Člověkem pozměněná, urbanizovaná krajina se stala hlavním tématem výstavy „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape“, kterou v roce 1975 uspořádal v Mezinárodním muzeu fotografie v George Eastman House v New Yorku kurátor William Jenkins. Tato výstava se stala klíčovým momentem ve způsobu fotografování krajiny a architektury nejen ve Spojených státech a celé generace amerických i evropských fotografů napodobovaly estetiku fotografií „nové topografie“. Výstavy v roce 1975 se zúčastnilo osm mladých amerických fotografů - Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel Jr. - a William Jenkins tento svůj výběr doplnil Němci Hillou a Berndem Becherovými. Každý autor byl na výstavě reprezentován 10 fotografiemi a všichni, vyjma Stephena Shorea, vystavovali černobílé snímky. V úvodním textu katalogu William Jenkins označil za společného jmenovatele všech vystavujících absenci stylu. Z dnešního pohledu je to trošku úsměvné, protože právě styl představený touto výstavou následovalo tolik fotografů.

Zatímco Robert Adams či Lewis Baltz měli již před výstavou „New Topographic“ na poli fotografie určité výsledky, pro Joea Deala se tato výstava stala odrazovým můstkem. Po jejím skončení začal pracovat na projektu „The Fault Zone“ dokumentujícím příměstský život podél San Andreas Fault Line v jižní Kalifornii. Dealovy strohé a často abstraktní snímky poukazují na vratkou hranici mezi přirozeným prostředím a člověkem devastovanou krajinou - přísná geometrie nové výstavby, množství klikaticích se silnic,



William Eggleston, *Los Alamos*, 1966-1974



Stephen Shore, *Uncommon Places*, 1982



Stephen Shore, *Uncommon Places*, 1982

102 Sternfeld Joel, *American Prospects*, New York 1982

rozparcelované zahrádky v kontrastu s divokou přírodou.

Frank Gohlke získal v roce 1975 ocenění Guggenheimovy společnosti za svůj projekt „Obilná sila“. Soubor je námětově shodný s pracemi manželů Becherových, ale forma jeho zpracování je zcela odlišná. Sila jsou nejvýraznější architekturou v zemědělských oblastech a Gohlkeho fotografie je staví do ostrého protikladu k okolní rovinaté krajině. K emotivnějšímu vyznění svých fotografií Gohlke pracuje výrazným světlem, stíny, mraky i dynamickou kompozicí. Kniha se snímky z tohoto projektu byla vydána až o mnoho let později.¹⁰³ V roce 1979 fotografoval své rodné město Wichita Falls zasažené tornádem a po letech se na tato místa vracel a přesně ze stejného bodu dokumentoval obnovu města. Ve stejné době a stejným způsobem fotografoval i výbuch sopky Sv. Helena ve státě Washington, kam se pravidelně v letech 1980 až 1991 vracel.¹⁰⁴ Byl přizván i ke spolupráci na projektu DATAR (viz níže). Od devadesátých let fotografuje barevně a mnohem více se věnuje krajinářské fotografii,¹⁰⁵ ale tyto snímky již nedosahují kvality fotografií z let sedmdesátých a osmdesátých.

Nicholas Nixon se již polovině sedmdesátých let začal mnohem více zabývat portrétní a dokumentární fotografií¹⁰⁶ a architektuře se až na malé výjimky nevěnoval.

Henry Wessel se paralelně věnoval architektuře i dokumentární fotografii v užším slova smyslu a od začátku devadesátých let, kdy začal fotografovat „House Pictures“, pracuje barevně. Stejně jako u Gohlkeho se domnívám, že nejzajímavější snímky vytvořil v šedesátých a sedmdesátých letech. „House Pictures“ z let 1990-1993 jsou fotografie



Frank Gohlke, *Grain Elevators, Lebo, Kansas, 1973*



Henry Wessel, *San Francisco, 1977*



Henry Wessel, *California, 1970*

103 Gohlke Frank, *Measure of Emptiness: Grain Elevators in the American Landscape*, Johns Hopkins University Press 1992

104 Gohlke Frank, *Mount St. Helens*, Museum of Modern Art 2005, vydáno při příležitosti stejnojmenné výstavy

105 Soubory „The Sudbury River“ a „42.30 North“

106 Vydal řadu knih: Nixon Nicholas, *The Brown Sisters*, 2002, Nixon Nicholas, *School*, 1998, Nixon Nicholas, *People with AIDS*, 1991

bungalovů, vždy z frontálního pohledu a za slunečného počasí. Právě ostré stíny působí na mnoha fotografiích rušivě. Na výstavách soubor prezentoval v rámečcích a těsně vedle sebe, každá fotografie o velikosti 20x25 cm.

Hilla a Bernd Becherovi od konce padesátých let fotografovali různé staré, především industriální, stavby v různých koutech Evropy a Spojených států. Jejich fotografie jsou čisté a dokonalé portréty vodárenských věží, plynojemů, chladících věží a hrázděných domů, vždy pracují s velkým formátem negativu, černobíle, v pošmourném počasí, aby světlo na snímku bylo rozptýlené, bez jediného stínu a obloha bezmračná. Zpočátku své fotografie vystavovali jako typologie určitého druhu stavby, v mřížce a pod názvem „Anonymous Sculptures“. Vystavovali v mnoha světových galeriích a vydali řadu knih.¹⁰⁷ Bernd Becher působil v letech 1972-1996 jako profesor fotografie na Akademii umění v Düsledorfu a během této doby ovlivnil celou řadu svých studentů natolik, že se tento způsob vnímání označuje jako „düsledorfská škola“. Mezi Becherovi nejvýznamnější studenty patří Thomas Struth, Andreas Gursky, Candida Höferová a Axel Hütte.

Tato německá škola a fotografové se ubírají zcela jiným směrem, než fotografie americká. Zatímco ve Spojených státech vyrostlo několik generací fotografů, kteří měli pocit, že svou prací musejí bojovat proti devastaci vlastní krajiny, vytvářeli rozsáhlé emotivní soubory a publikovali na toto téma mnoho knih, tak naproti tomu v Německu je přístup k fotografii architektury a krajiny často podstatně formálnější a chladnější. Autoři mnohem více pracují s koncepty a vizuální - většinou strohou a popisnou - podobou svých snímků.



Bernd a Hilla Becherovi, *Water Tower*, 1989



Thomas Struth, *Neapol*, 1989



Thomas Struth, *Řím*, 1984

107 Becher Bernd a Hilla, *Anonymous Sculptures: A Typology of Technical Construction*, 1970 - Becher Bernd a Hilla, *Water Towers*, 1988 - Becher Bernd a Hilla, *Blast Furnaces*, 1990 - Becher Bernd a Hilla, *Gas Tanks*, 1993 - Becher Bernd a Hilla, *Industrial Facades*, 1995 - Becher Bernd a Hilla, *Framework Houses*, 2001 - Becher Bernd a Hilla, *Cooling Towers*, 2006 a další

Thomas Struth se v počátcích své tvorby zajímal především o městský prostor. Na konci sedmdesátých let vytvářel série z městských ulic a v popředí jeho zájmu byla předměstí a běžná architektura.¹⁰⁸ Thomas Struth se maximálně snažil omezit subjektivní pohled, vždy používá centrální perspektivu a stejně jako Becherovi difuzní světlo. Na jeho snímcích se téměř nikdy neobjevují lidé, ale Struth zobrazuje jejich životní prostor a divákovi tak dává podnět k úvahám o kvalitě městského života, o vlivu architektury na psychiku i o stavu společnosti, která tuto architekturu staví. Místa pro své záběry hledal v mnoha velkých městech po celém světě - Paříži, Římě, Tokiu, New Yorku, Neapoli, Mnichově.



Thomas Struth, *New York, 1978*

Axel Hütte pracuje přesně opačným způsobem, ve svých fotografiích se nesoustřeďuje tolik na obsahovou stránku, ale důraz klade na estetickou kvalitu. Pracuje s větším detailem a jeho práce jsou mnohem subjektivnější. V polovině osmdesátých let začal fotografovat stanice berlínského metra a své snímky skládal do triptychů, v nichž používal detail v kombinaci se širšími záběry. Použitím tradiční umělecké formy „triptychonu“ se banálním místům dostalo zvýšeného významu.¹⁰⁹



Candida Höferová, *Mozarteum Salzburg II, 1996*

Rozsáhlé soubory z různých míst pořizuje Candida Höferová. Fotografovala například různé slavné světové knihovny,¹¹⁰ pařížskou Operu,¹¹¹ Louvre¹¹² a fotografie z různých veřejných míst a institucí shrnula do knihy „Architecture of Absence“.¹¹³ Candida Höferová se na rozdíl od většiny ostatních téměř výhradně věnuje interiéřům,



Candida Höferová, *Kunsthau, Zürich I, 1994*

108 Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography, Architectural Association, London 1999, s. 133-141

109 Schubert Regina, Návod ke čtení obrazů. In: Výtvarné umění 1/94, s. 83

110 Höfer Candida, Libraries, Schirmer/Mosel 2006

111 Höfer Candida, Paris Opera, Schirmer/Mosel 2006

112 Höfer Candida, Louvre, Schirmer/Mosel 2006

113 Höfer Candida, Architecture of Absence, Aperture, New York 2005

knihovny působí na jejich fotografiích monumentálně, fotografuje je jako katedrály.

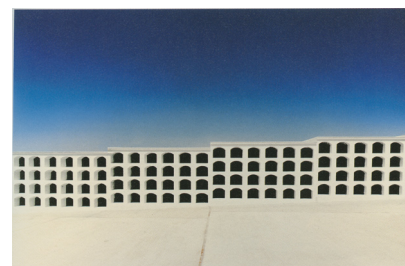
Zcela odlišným způsobem pracuje Andreas Gursky, který původně začal studovat u Otto Steinerta v Essenu a později přešel k manželům Becherovým. Na rozdíl od nich i od ostatních jejich studentů nepracuje v cyklech, ale vytváří jednotlivé fotografie, případně diptychy, které postupně skládá v počítači a zvětšuje do obřích rozměrů. Zajímá jej téměř cokoli, co najdeme v současném světě - velké obytné a komerční domy (např. snímek „Montparnasse, Paris“ z roku 1993, „North Banking Sector, Brasilia“ 1994, „Shanghai Bank, Hong Kong“ 1994), letiště („Schiphol“, „Los Angeles“ 1997). V části své tvorby se odvolává na klasická umělecká díla a převypravuje je prostřednictvím novodobých prostředků. Převyprávění je možná nejvhodnější název, protože Andreas Gursky svá díla komponuje na vizuální podobnosti - např. „Düsseldorf, Airport II“ se inspiroval obrazem Caspara Davida Friedricha, „Prada II“ navazuje na Dana Flavina, „Union Rave“ na akční umění. Přesto Gurského fotografie působí velmi chladně a jakoby nezúčastněně.

Němečtí autoři se ve svých fotografických cyklech často snaží reflektovat nacistickou minulost a architektura je k tomu velmi příhodným prostředkem - např. projekt „Deathly Still“ Dirka Reinartze. Vytvořil jednoduché, klidné a popisné černobílé snímky stejně jednoduché a funkční architektury koncentračních táborů.

Johannes Bruns v letech 1997 a 1998 dokumentoval opuštěná německá vojenská letiště, která vznikla navzdory versailleské mírové smlouvě. Přestože Německo nesmělo mít na základě této smlouvy vlastní bojové letectvo, tak byla vojenská letiště potají budována od roku 1928 a pak ještě důrazněji po nástupu nacistů k moci v roce 1933. Stejně jako Dirk Reinartz zvolil co nejobektivnější a nejpopsnější způsob zobrazení - černobíle, v bezmračném počasí snímal celkové záběry.



Andreas Gursky, *Montparnasse*, 1993



Andreas Gursky, *Ayamonte*, 1997



Andreas Gursky, *Brasília, North Banking Sector*, 1994

Michael Schmidt v roce 1980 vytvořil soubor třiceti dvou fotografií „Berlin after 45“, na kterých zachytil prázdná místa, díry v městské zástavbě, kam za druhé světové války dopadly bomby a která už nikdy nebyla zastavěna.¹¹⁴ Zatímco byl tento soubor vytvořen ve stylu nové topografie, tak v knize „Waffenruhe“ (Klid zbraní) pracoval s podstatně emotivnější formou obrazové informace. Téma, které zpracovává se ale opět úzce dotýká německých dějin, resp. Berlína a jeho pohnutého vývoje. Kniha byla vydána v roce 1987, tedy ještě před pádem berlínské zdi, která je jejím hlavním námětem. Kombinuje temně a sklíčeně vyznívající městské záběry s portréty. Snímky nemají zcela jednotný styl - využívá detailů, neostrosti, diagonální kompozice, ale jedinnou neměnnou věcí na jeho snímcích zůstává zeď.

Ve Francii byla v roce 1963 Bernardem Latarjetem a Francoisem Hersem založena společnost Délégation a l'aménagement du territoire et a l'action régionale (DATAR), jejímž cílem bylo dokumentovat proměny francouzské krajiny způsobené úpadkem těžkého průmyslu, odchodem venkovského obyvatelstva do měst, rozvojem služeb i cestovního ruchu. Navazuje na tradici velkých projektů jako byla Mission Héliographique nebo Farm Security Administration, ale DATAR nemá napomáhat politickému programu jako tomu bylo u FSA. Mnohem více souvisí s hrdostí na svoji zemi a kulturní dědictví. Pro DATAR pracovala řada francouzských i zahraničních fotografů, např. Raymond Depardon, Tom Drahos, Robert Doisneau, Lewis Baltz, Frank Gohlke, Josef Koudelka a Gabriele Basilico. Společnost nechávala fotografům volné ruce ve způsobu zpracování svých témat, ale vzhledem k době vzniku a výběru autorů byla řada fotografických výstupů ve stylu nové topografie. Autoři jednak sestavovali z fotografií pořízených pro DATAR samostatné knihy, např. Raymond Depardon, a přímo DATAR



Johannes Bruns, *Wittstock*, 1998



Johannes Bruns, *Rangsdorf*, 1998



Michael Schmidt, *Berlin after 45*, 1980

vydal několik souhrnných publikací.¹¹⁵

Ve stylu nové topografie jsou i další práce architekta a fotografa Gabriela Basilica, především černobílý soubor „Porti di Mare“¹¹⁶, ve kterém dokumentuje přístavy v Evropě a na Středním Východě. Moderní civilizací měněná místa jej zajímají i v novějších pracích. V Paříži fotografoval nové administrativní budovy s nově vybudovanou infrastrukturou proplétající se do starší zástavby. Na snímcích téměř nejsou auta a v kontrastu s velkými moderními budovami prázdné silnice podtrhují odosobněnost a prázdnotu takových míst.

Koncem osmdesátých let a na začátku devadesátých let přibylo autorů, kteří pracují barevně. Joel Meyerowitz, který dříve fotografoval tradiční černobílý dokument, v současné době fotografuje přesně opak toho, co většina zde zmiňovaných autorů. Jeho fotografie jsou plné klidu a luxusu, bazény, letní sídla, moře.

Edward Burtynsky se ve svých technicky dokonalých velkoformátových fotografiích zaměřuje na ekologická témata a neváhá za svým záběrem cestovat po celém světě. Fotografoval lodě, velká nákladní překladiště v přístavech, skládky a v poslední době je fascinován především Čínou.

Podobně pracuje i Robert Polidori, jehož „Zones of Exclusion: Pripjat and Chernobyl“ je strhující svědectví o tom, jak zóna ticha vypadá dvacet let po katastrofě. Polidori podobným způsobem dokumentoval i New Orleans po záplavách.¹¹⁷ Na začátku devadesátých let fotografoval rekonstrukci zámku ve Versailles. Interiéry zámku umožnily autorovi plně rozvinout cit pro barvu, některé záběry působí téměř jako obrazy.



Gabriele Basilico, *Paříž, 2002*



Joel Sternfeld, *Walking The High Line, 2001*



Robert Polidori, *Versailles, 1991*

115 Latarjet Bernard, Hers Francois (ed.), *Paysages Photographies: la mission photographique de la DATAR*, Éditions Hazan, Paříž 1985 - Latarjet Bernard, Hers Francois (ed.), *Paysages Photographies: en France les années quatre-vingt*, Éditions Hazan, Paříž 1989

116 Basilico Gabriele, *Porti di Mare*, 1990

117 Polidori Robert, *After The Flood*, Gottingen 2006

Na závěr bych ráda zmínila dva autory, kteří nám na rozdíl od dosud uváděných fotografií nepředkládají reálnou skutečnost, ale své snímky manipulují.

Gregory Crewdson je fascinován americkým předměstím a jeho klid narušuje pečlivě iscenovanými scénami, ve kterých se většinou nic neděje, přesto jeho snímky v nás vyvolávají neklid a trochu strach, jakobychom se dívali na film od Davida Lynche. Zvláštní atmosféru svých snímků dosahuje filmovým svícením, zvláštní barevností a dokonalou technikou.

Naprosto odlišné jsou snímky Beate Gütschow, která do sebe montuje záběry pořízené v různých městech po celém světě, např. v Chicagu, Berlíně, Los Angeles, New Yorku apod. Zajímají jí megalomanské objekty plné betonu, chladná místa každodenního života ve městech. Takto vzniklé obří černobílé hybridy nám vlastně ukazují, že většina měst západní civilizace se potýká se stejnými problémy.



Robert Polidori, *Zones of Exclusion*, 2006



Edward Burtynsky, *Old Industry, China*

ČESKOSLOVENSKO PO ROCE 1945

První poválečné roky jsou plné zápasů demokratických sil s komunisty o hospodářskou politiku státu. V zahraniční politice se Československo rádo prezentovalo jako spojnice mezi Západem a Východem, ale tato pozice byla dále neudržitelná. Navzdory všem politickým a hospodářským problémům jsou první poválečné roky obdobím prudkého rozvoje ve vědě i v kultuře a Československo velmi rychle dokázalo navázat na své předválečné kontakty. Pořádaly se zajímavé výstavy, na pultech knihkupectví se prodávala současná světová próza, v kinech se promítaly filmy sovětské avantgardy stejně jako západní kinematografie. Hrála jazzová hudba. Naděje a atmosféra poválečných let, kterou Josef Škvorecký nazval „nylonovým věkem“, však vzala po únorovém převratu za své. Socialistický realismus se stal mírou veškerého kulturního dění a charakteristickým rysem nové kulturní revoluce byl nekritický návrat k obrozeneckým ideálům.

Po válce se znovu obnovily spory o to, zda je či není fotografie uměním a redakce „Nové fotografie“ to vyřešila velmi jednoduše a striktně: „Socialistický realismus klade na tvůrčí dílo tři požadavky: aby plnilo společenskou funkci, aby mělo ideový, socialistický obsah a mistrnou, realistickou, obsahu plně odpovídající, esteticky pravdivou a účinnou formu. Fotografie, která dovede tímto způsobem vyjádřit ideový obsah, je uměním.“¹¹⁸ Tím se na dlouhá léta jasně určil směr oficiální fotografické tvorby.

Fotografické živosti byly od roku 1949 likvidovány združstevňováním a jedinou záchranou pro schopné profesionály se stal Svaz československých výtvarných umělců. Nezbytnou podmínkou však bylo uznání fotografie jako uměleckého oboru a fotografie se nakonec přičlenila k odboru užitého umění.



Josef Koudelka, *Černý trojúhelník*, 1990-1994

Socialistický realismus navázal na vlastivědnou fotografii a tradici realismu 19. století, nejdůležitějším se stalo téma, resp. téma nové socialistické společnosti. Vyloučené byly diagonální kompozice, detaily, cokoli abstraktního. Jako odstrašující příklady byly kromě jiných uvedeny i fotografie Eugena Wiškovského. Po Stalinově a Gottwaldově smrti se však fotografie stala svobodnější.

V krajině a zobrazování památek byl velmi silný příklad Karla Plicky, jímž se inspirovala celá řada dalších, např. František Illek, Ivan Masník. Zdenko Feyfar se kromě oblíbených Krkonoš věnoval také fotografii Prahy, snímky komponoval často výškově jako protipól horizontálních krajin.

Působivost obyčejných věcí a kořeny surrealismu se ukázaly natolik silné, že na tuto tradici navázala, případně ji vůbec neopustila, řada autorů padesátých let. Miroslav Hák - detaily pražských ulic, imaginativní tvorba, kontrast světlo a stín. Své záběry často redukoval na kontrast černé a bílé, např. snímek „Okno“ z roku 1958.

Emilu Medkovou, absolventku Státní grafické školy, bychom nejspíš neoznačili za fotografku architektury, přesto do této práce patří. V rozsáhlé části své tvorby využívala městské prostředí k hledání abstraktních motivů a jako prostředku k vyjádření pocitů nesvobody. Medková byla fascinována povrchem oprýskaných a pomalovaných zdí, zajímala jí zdevastovaná místa poznamenaná zubem času, ve kterých vyhledávala své „obrazy“, někdy zcela jasně čitelné, ale otvícce podporující naši představivost. V další, neabstraktní, části své tvorby si pečlivě vybírala objekty, které evokovaly politickou a společenskou situaci v tehdejší Československu. Na jejích snímcích se objevují zavřené dveře, ohrady, zakrytá okna připomínající vězení. Její rozsáhlá tvorba souvisí s estetikou všednosti, existencialismem a prací Vladimíra Boudníka.

Na tvorbu Miroslava Háka a Emily Medkové v pozdějších letech navázal výtvarník Jan Kubíček, který pokračoval v zobrazování různých nalezených geometrických obrazců a plakátovacích ploch. Od poloviny šedesátých let pak pracoval na souboru „Dveře a dveře“. Dveře se staly jedním z nejfotografovanějších motivů tehdejší doby.

Ve svých předválečných albech pokračoval Jiří Sever, který si také jako jeden z prvních začal všimnout civilizačního odpadu a destrukce a téměř všechna jeho alba vyjadřují pocity bezvýchodnosti. Jedním z jeho často fotografovaných



Josef Sudek, *Praha panoramatická*, 1959

námětů byla zavřená okna.¹¹⁹

Karel Otto Hrubý během čtyřicátých let využíval prvky konstruktivismu a nové věcnosti a vytvořil výrazný soubor z továrních hal. Využíval světelných paprsků a průmyslové prostory snímal jako mnozí jiní fotografové katedrály a svým způsobem tak oslavoval kult práce.

Josef Sudek na začátku padesátých let začal pracovat na cyklu „Praha panoramatická“¹²⁰, kdy ve smutném podzimním a zimním světle fotografoval historické centrum, parky, hřbitovy i periferie. Ojedinělé bylo použití historické panoramatické kamery z konce 19. století i celé pojetí knihy, která poněkud kontrastuje s jeho předešлыми romantičtějšími a optimističtějšími pražskými fotografiemi.

Smutek v člověkem přetvářené krajině dovedl Sudek do maxima v souboru fotografií z mostecké hnědouhelne pánve, kam začal jezdit od roku 1957. Fotografoval starý i nový Most, okolní vesnice, důlní věže. Panoramatický formát se ukázal jako nejvhodnější prostředek k postihnutí naprosté devastace krajiny, je neúprosný a vylučuje možnost, že by ta pěkná část země byla hned vedle. Stejnou formu zobrazení, aniž by Sudekův původní soubor znal, zvolil o třicet let později Josef Koudelka, když fotografoval „Černý trojúhelník.“¹²¹

119 Dufek Antonín, *Fotografie 1948-1958*, in: *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939-1958*, Academia, Praha 2005, s. 423

120 Sudek Josef, *Praha panoramatická*, Praha 1959

121 Koudelka Josef, *Černý trojúhelník Podkrusnohoří*, Praha 1994

Přestože měl Josef Sudek připravený výběr pro vydání knihy „Severní krajina“, tak nikdy nespátřila světlo světa a podařilo se mu publikovat pouze jedenáct pohlednic. Jeho pohled se příliš neshodoval s komunistickou průmyslovou strategií a představou o krajině jako výrobním nástroji Sudkův soubor fotografií zdevastované krajiny je u nás prvním takto kritickým ekologickým dílem a zaujímá výjimečné postavení svou radikálností, naléhavostí i rozsahem. Výběr osmdesáti devíti Sudkových fotografií z Mostecka bylo vydáno pod názvem „Smutná krajina“ až v roce 2004 a o šest let dříve byla část publikována u příležitosti výstavy v německém Mnichově.¹²²

Tradičnějším způsobem architekturu i nadále fotografuje Karel Plicka, Josef Ehm a Zdenko Feyfar, který ve svém cyklu o Praze začíná využívat i panoramatickou kameru. Tibor Honty v duchu Skupiny 42 fotografoval pražskou periferii.

Jan Reich, který dětství prožil v Sudetech, se do pohraničí začal v polovině šedesátých let vracet a fotografovat vylidněné vsi, prázdné domy, nalezená zátiší. Soubor nazval „Znaky kraje“ a poprvé se v něm objevuje pro Reicha typické téma, totiž hledání minulosti v přítomnosti a snaha postihnout širší kulturní souvislosti. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let let pobýval v Paříži a přesto, že si život v exilu nedovedl představit, návrat do Prahy byl krutý. Odjížděl v přelomovém roce 1968 a vrátil se do doby normalizace. Začaly vznikat cykly „Mizející Praha“ a „Periférie“, kdy se zaměřil především na dělnickou zástavbu z konce 19. století. Fotografoval staré ohrady, oprýskané domy a mizející nápisy především v Libni, Holešovicích a na Smíchově. Postupně začíná využívat i větších formátů negativu, pracuje dokonce s jednou kamerou po Josefu Sudkovi, který si přál, aby se s jeho fotoaparátů dále fotografovalo.



Jan Reich, *Mizející Praha, Radlice, 1976*



Jan Reich, *Mizející Praha, Holešovičky, 1973*

122 Sudek Josef, *Smutná krajina*, Kant, Praha 2004 - Sudek Josef, Nord böhmen, Katalog k výstavě, Mnichov 1998

Od poloviny sedmdesátých let Reich dokumentuje i venkov, nadchla jej původní architektura, obyčejné domy nabílené vápnem s typickou jednoduše zařízenou sednicí. Reicha ale nezajímá konfrontace starého a nového, opět tak jako v „Mizející Praze“ zaznamenává pozůstatky minulosti, nemilosrdně odsouzené k zániku. U řady jeho (především venkovských) snímků bychom nedokázali určit, kdy byly fotografovány, mohlo by to být včera stejně jako před půl stoletím.

Jan Reich na svých snímcích nevyužívá efektních nadhledů či podhledů, vždy fotografuje z úrovně očí tak, aby se co nejvíce přiblížil vidění obyčejného člověka. Ve své systematické práci navazuje na Sudkův dokumentární odkaz.

Spoluautor „Letem českým světem“ Ivan Luterer navázal na sudkovskou panoramatickou Prahu a dlouhá léta fotografoval především původní dělnické čtvrti. Smíchov na nejen na svoji panoramatickou kameru zachytil Jiří Poláček. Smíchov je Poláčkovým celoživotním tématem, zajímavý a netradiční je cyklus večerních ostře svícených fasád a vstupů do domů. Nejprve jej fotografoval černobíle a od osmdesátých let používá i barvu, která snímkům ubere původní nostalgický nádech.

Člověkem přetvářenou krajinou se ve své tvorbě dlouhodobě zabývá Reichův vrstevník Jaroslav Bárta. Ale na rozdíl od Reicha, který hledá přežívající minulost, tak Bártu zajímá právě otisk toho nového, co mění a ničí věci původní. Bolestivě působí jeho soubor „Okna“, kdy věčně a z frontálního pohledu dokumentuje necitlivé zásahy do historických fasád. Zajímavý soubor plný absurdních fotografií vznikl během jeho zaměstnaneckého poměru u podniku Stavby silnic a železnic. Spolu s Ivanem Lutererem a Danielou Horníčkovou navázal na slavnou Vilímkovu knihu „Letem českých světem 1898/1998“, kterou po stu letech přefotografoval. „Letem českým světem“ je nevěřitelná pouť českou krajinou a její proměnou v průběhu dvacátého století.



Jasanský - Polák, *Pragensie 1985-1990*



Jasanský - Polák, *Pragensie 1985-1990*

Na řadě snímcích působí současnost dokonce lépe, jsou to především záběry památek, případně některých historických center, která neprošla velkou změnou. Depresivně však působí veduty měst - historická centra jsou obehnaná prstencem sídlišť. Jaroslav Bárta pracuje na svých projektech spolu se sociology, historiky a odborníky na ekologii, např. historikem Petrem Čornejem (projekt „Místa hodná paměti“) nebo nedávno zesnulým ekologem Ivanem Dejmalem (projekt „Tvář naší země“). Své studenty z FAMU se saží vést podobně, např. výstavy „Otisky člověka v krajině“ nebo „Krajiny na kraji“.

Závěrem bych stručně zmínila ještě několik dalších autorů, v jejichž práci hraje architektura podstatnou roli.

Dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák již od studií na FAMU tvoří společně. Jejich asi nejznámějším cyklem jsou „Pragensie 1985-1990“. Cyklus zachycující co nejpopisnějším způsobem běžnou pražskou zástavbu, socialistickou, šedivou a bez života.

Téma unifikované socialistické společnosti skrze nejobyčejnější věci dlouhá léta zpracovávala Iren Stehli. Od sedmdesátých do devadesátých let snímala detaily pražských výloh.

Václav Jirásek svoji práci dělí mezi inscenovanou a nemanipulovanou statickou fotografii. Před rekonstrukcí dokumentoval brněnskou Vaňkovku¹²³ a továrna na jeho snímcích působí jako katedrála. Nabízí se srovnání se Sudkovým Chrámem sv. Víta, také proto, že výstupem bylo stejně jako u Josefa Sudka portfolio.

Sochařka Veronika Zapletalová zpracovává téma architektury dlouhodobě a vždy trochu jinak než ostatní. Jejím



Josef Koudelka, *Černý trojúhelník*, 1990-1994

123 Jirásek Václav, Wannick Factory. Rozloučení s průmyslovým věkem, Brno 2002, portfolio 19 originálních fotografií

nejdůležitějším souborem je „Chatařství“ se stovkami fotografií ilustrují nadšení Čechů pro víkendové zvelebování chat a chatiček. Nedávno vydaná knížka je doplněna texty historiků architektury i ekology.

V českém poválečném prostředí se fotografové mnohem více obraceli k výtvarné, subjektivní fotografii, k detailům, které mohli interpretovat po svém, uchýlovali se k metaforám mnohem více než k realistickému zobrazování skutečnosti. Ale postupem času autorů, kteří se architekturou a životním prostorem zabývají, přibývá. Přesto v současné české dokumentární fotografii hraje na rozdíl i od našich blízkých sousedů jako je Polsko nebo Německo podstatně menší roli. Stačí se podívat do katalogů německých škol nebo na polský katalog „Nových dokumentaristů“, abychom viděli rozdíl.

Paradoxně průkopníkem v kritickém postoji k devastaci krajiny vyjádřeném fotografií je Josef Sudek se svým souborem ze severočeského mosteckého revíru. Se silným ekologickým podtextem a jasně čitelnou obžalobou režimu o řadu let předešel sociálně kritické projekty evropských fotografů.



Veronika Zapletalová, *Chatařství*, 2001-2004

ZÁVĚR

Ve své diplomové práci jsem se pokusila v hrubých rysech nastínit vývoj fotografování architektury v celém časovém období, po které médium fotografie existuje, a porovnat jej s vývojem u nás. Soustředila jsem se však pouze na oblasti nám kulturně blízké, tedy na svět západní civilizace.

Vždy jsem měla pocit, že se v české fotografii architektury v širším slova smyslu věnuje poměrně málo současných autorů a zajímalo mne, jak tomu bylo v dobách minulých. Má diplomová práce bohužel do značné míry dokládá to, že dříve tomu nebylo o mnoho lépe. V prvních desetiletích existence fotografie stála místopisná fotografie mimo hlavní zájem autorů a důvodů proč tomu tak bylo, nalezneme několik. Jednak nebylo příliš mnoho zakázek ze strany měst či státu, jako třeba ve Francii nebo v Anglii. Prahu totiž velké stavební změny, které zasáhly západoevropská města ve čtyřicátých až šedesátých letech 19. století, postihly až v letech devadesátých a i tehdy byla dokumentace území zasažených asanací spíše nadšením autorů samotných, než záměrem města. Fotografky tedy místopisná fotografie musela žít, nebo si ji ponechali jako koníčka.

Až v době kolem první světové války vzniká řada významných prací, včetně Dvorů a dvorečků staré Prahy. Po válce, s nástupem demokratického režimu a vznikem vlastního státu, roste i význam a sebevědomí českých autorů a meziválečné období je nepochybně jedno z nejúspěšnějších v české fotografii.

Únorový převrat a nástup komunismu jasně stanovil, co je a není žádoucí a nakonec i jedno z nejvýznamnějších svědectví devastace regionů zasažených těžkým průmyslem mohlo spatřit světlo světa mnoho let po svém vzniku. Řeč je o Sudkově „Severní“, resp. „Smutné krajině“, která předběhla i řadu zahraničních velkých projektů s touto tematikou. Mnoho autorů dokumentovalo mizející pražské periferie a ostravské haldy, ale častěji ve formě živého dokumentu, než statické krajiny. V současné době je v české fotografii několik výrazných osobností, které se architekturou zabývají, přesto je toto téma stále mimo hlavní proud zájmu. Přitom podíváme-li se za hranice, tak v současné době jedni z nejúspěšnějších autorů pracují s krajinou a prostředím kolem nás - Andreas Gursky, Edward Burtynsky a mnozí další. Problém, proč nás tento typ fotografie tak málo zajímá, tkví jinde než v politickém zřízení nebo nedostatku státních zakázek a jistě by stálo za to zjistit ty pravé důvody.

SEZNAM LITERATURY

- 100 Jahre Kunst im Aufbruch, Berlinische Galerie 1998
- 1000 Photo Icons George Eastman House, Köln, Taschen 2002
- 137° Fotografie na rozhraní dokumentu a fikce. Práce studentů a pedagogů Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a Fachhochschule Dortmund vznikly v Nověstě, Zlín, Dortmund 2007
- Alvin Langdon Coburn, Fotografien 1900-1924, Zürich – New York 1998
- Anděl Jaroslav, Nová vize, Slovart, Praha 2005
- Atget Eugene, Photofile 1985
- Berenice Abbott, Sixty Years of Photography, Thames and Hudson, London 1982
- Birgus Vladimír, František Drtikol, Kant, Praha 2000
- Birgus Vladimír, Mlčoch Jan, Česká fotografie 20. století, UPM a Kant, Praha 2005
- Bright Suzan, Art Photography Now, Aperture, New York 2005
- Built in USA: Post-war Architecture, Museum of Modern Art, New York 1952
- Contemporary Photographers, 3. vyd., 1995
- Dějiny českého výtvarného umění IV, 1890-1938, Praha, Academia, Praha 2004
- Dějiny českého výtvarného umění V, 1939-1958, Praha, Academia, Praha 2005
- Dějiny českého výtvarného umění VI, 1958-2000, Praha, Academia, Praha 2007
- Die Fotografie, Kunstforum International, Mainz 1976
- Dostál František, Toto město je k pronájmu, Praha 2003
- Dostál František, Toto město je na prodej, Praha 2006
- Dvořáková Eva, Fagner Benjamin, Šenberger Tomáš, Industriál – Paměť – Východiska, Praha, Titanic/Grada 2007
- Eggleston William, Weski Thomas (ed.), Los Alamos, Scalo Zürich, Berlin, New York 2003
- Evans Walker, Polaroid, Scalo Zürich, Berlin, New York 2002
- Fotografie 20. století, Praha, Taschen/Slovart 2003
- Frizot Michel (ed.), A New History of Photography, Köln, Könemann 1998
- Frizot Michel, Histoire de voir. De l'instant a l'imaginaire (1930-1970), Paris, Photo Poche 1989
- Frizot Michel, Histoire de voir. De l'invention a l'art photographique (1839-1880), Paris, Photo Poche 1989
- Frizot Michel, Histoire de voir. Le medium des temps modernes (1880-1939), Paris, Photo Poche 1989
- I Image, central european self-stories, katalog, Budapest 2005
- Jan Lauschmann, Odeon, Praha 1986
- Jasanský Lukáš, Polák Martin, Pragensie 1985-1990, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1998
- Jedlička Jan, Česká meziválečná fotografie architektury 1918-1938, Bakalářská diplomová práce, ITF, FPF SU, Opava 2005
- Kahmen Volker, Art History of Photography, New York 1974
- Koetzle Hans-Michael, Das Lexikon der Fotografen 1900 bis heute, Knauer, 2002

- Koudelka Josef, Černý trojúhelník Podkrušnohoří fotografie z let 1990-1994, 1994
Koudelka, Torst, Praha 2006
- Krásná Alena, Česká fotografie v odborných architektonických publikacích /1989-2007/,
Bakalářská diplomová práce, ITF, FPF SU, Opava 2007
- Krejčová Brobora, Vztah fotografie a architektury: ve službách každodennosti, Era 21, 2006,
roč. 6, č. 5, s. 58-61
- Mack Michael (ed.), Reconstructing Space: Architecture in Recent German Photography,
Architectural Association, London 1999
- Naef Weston J., The Collection of Alfred Stieglitz. Fifty Pioneers of Modern Photography,
The Metropolitan Museum of Art, New York 1978
- Newhall Beaumont, The History of Photography, The Museum of Modern Art, New York 1982
- Nowi dokumentalisci/New documentalists, Centrum sztuki wspolczesnej, Warszawa 2006
- Photographie, Paříž 1938, 1939, 1947
- Pioneer Photographers of Brazil 1840-1920, The Center for Inter-American Relations 1976
- Praha objektivem mistrů, Praha, Panorama 1983
- Pražský hrad ve fotografii 1900-1939, Praha, Kant 2006
- Rišlinková Helena, Lendelová Lucia, Pospěch Tomáš, Česká a slovenská fotografie
osmdesátých a devadesátých let 20. Století, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002
- Robinson Cervin, Herschman Joel, Architecture transformed. A History of the Photography
of Buildings from 1839 to the Present, New York 1987
- Rosenblum Naomi, World History of Photography, 2008
- Rosselli Paolo, Dislocation, Lisabon 2002
- Shulman Julius, Photographing Architecture and Interiors, New York 1962
- Shulman Julius, Vest Pocket Pictures, Portland, Nazraeli Press 2006
- Scheufler Pavel, Fotografické album Čech 1839-1914, Odeon, Praha 1989
- Scheufler Pavel, Galerie c.k. fotografů, Praha, Grada 2001
- Scheufler Pavel, Jindřich Eckert, Odeon, Praha 1985
- Scheufler Pavel, Praha 1848-1914, 3. přepracované vydání, Baset (1.vyd.), Praha 2004
- Schubert Regina, Návod ke čtení obrazů. In: Výtvarné umění 1/94, s. 78-93
- Stacho L'ubo, Dejiny fotografie architektúry, Výtvarníctvo fotografia film, roč. XXIII, 1985,
č. 8, s. 13-15, č. 9, s. 13-15, č. 12, s. 13-14
- Sternfeld Joel, American prospects, The Museum of Fine Arts, Houston, 1987
- Sudek Josef, Praha panoramatická, Praha 1959
- Sudek Josef, Smutná krajina, Praha, Kant 2004
- The Art of Photography 1839-1989, Museum of Fine Arts, Houston, Australian National Gallery,
Canberra, Royal Academy of Arts, London 1989
- Über den Fluss, Berlin, Warszawa 2006
- Unclassified. A Walker Evans Antology, Scalo Zürich, Berlin, New York 2000

Walker Evans, Masters of Photography, Aperture, New York 1993

Warner Marien Mary, Photography: A Cultural History, 2. vyd, 2006

Waste Land. Meditations on A Ravaged Landscape. Photographs by David T. Hanson, Aperture 1997

Weston Edward, Köln, Taschen 2001

Zapletalová Veronika, Chatařství. Architektura lidských snů a možností, Brno, Era 2007

Internetové odkazy:

<http://photography.about.com>

www.nbm.org

www.greggirard.com

www.metmuseum.org

www.getty.edu

www.masters-of-fine-art-photography.com

www.photolumen.hu

www.absolutearts.com

www.artnet.com

www.frankgohlke.com

<http://despatin.gobeli.free.fr>

www.masters-of-photography.com

www.nypl.org

osobní stránky autorů

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

Berenice Abbottová 41, 45, 62
 Ansel Adams 49, 50
 Robert Adams 63, 64, 65
 James Craig Annan 26
 Thomas Annan 18
 Edward Anthony 22
 Eugene Atget 28, 41, 45, 57

B

Édouard-Denis Baldus 13, 14, 15, 17, 19, 20, 22
 Lewis Baltz 63, 64, 65, 70
 Jaroslav Barta 77
 Gabriele Basilico 70
 Hippolyte Bayard 7, 10, 13, 14, 15, 16, 17
 Becherovi 7, 67, 68, 69
 Karel Bellmann 54
 Bisson 24, 26
 Blanquart-Evrard 17, 21
 A. a J. Boolovi 18
 Johannes Bruns 69
 Vladimír Jindřich Bufka 37, 52
 Margaret Burke-Whiteová 45

C

H. H. Cameronem 26
 Guillaume Claine 17
 Lyonelem Clarkem 26
 Alvin Langdon Coburn 28
 August-Hippolyte Collard 25
 Imogen Cunninghamová 49

D

J.-L.-M. Daguerre 6, 10, 11, 13, 31
 Georg Davison 26
 Joe Deal 65
 Philip Henry Delamotte 14, 15
 Hyacinthe César Delmaet 25
 Raymond Depardon 70
 Desplanques 17
 Henry Dixonem 18
 Robert Doisneau 70
 Tom Drahos 70
 František Drtikol 38, 56
 Maxim Du Campa 21
 Louis-Émile Durandelle 25

E

Jindřich Eckert 9, 34, 35, 37
 William Eggleston 64

Josef Ehm 55, 76, 81
 Peter H. Emerson 42
 Frederick Henry Evans 27
 Walker Evans 41, 42, 46, 47, 49, 62

F

Roger Fenton 14, 18
 Zdenko Feyfar 74, 76, 81
 Charles Fontayne 10, 13
 František Fridrich 33, 34
 Francis Frith 14, 21, 22
 Jaromír Funke 54, 55, 56, 57

G

Frank Gohlke 65, 66, 70
 John B. Green 22
 Andreas Groll 32
 Jean Baptist Louis Gros 21
 Andreas Gursky 67, 69
 Beate Gütschow 72

H

Miroslav Hák 57, 74
 Francois Hers 70
 Lewis Wickes Hine 42
 Alfred Horsley Hinton 26
 Vladimír Hipman 58
 Candida Höferová 67, 68
 Karel Otto Hrubý 75
 Axel Hütte 67, 68

Ch

Albertem Chevojonem 25

I

František Illek 74

J

Lukáš Jasanský 78
 Jiří Jeníček 58
 Václav Jirásek 78

Joel Meyerowitz 71

K

Gertrude Käsebierová 28
 Jindřich Koch 55

Josef Koudelka 70, 75
Jan Kříženecký 35
Jan Kubíček 74

L

Dorothea Langeová 47
Bernard Latarjet 70
Jan Lauschmann 9, 54
Gustav Le Gray 14, 17
Jiří Lehovec 54
Noele-Marie-Paymal Lerebours 21
Henri Le Secq 8, 11, 14, 17
Josef Lorenc 33

M

Man Ray 41, 45, 56
Friedrich von Martens 13
Charles Marville 11, 13, 14
Alfred Maskell 26
Ivan Masník 74
Edwin Mayall 14
Emila Medková 74
Erich Mendelson 44
Auguste Mestral 15
László Moholy-Nagy 50, 57
Lucia Moholy-Nagyová 57

N

Charles Negre 8, 14
Niepce 11
Nicholas Nixon 65, 66

O

Timothy O'Sullivan 22, 23

P

Arnošt Pickart 55
Karel Plicka 58, 74
John Plumbe 10, 12, 13
Jiří Poláček 77
Martin Polák 78
Robert Polidori 71, 72
William Southgate Porter 13
Joseph Philibert Girault de Prangey 21

R

Victor Régault 13, 18
Vilém Reichmann 57
Dirk Reinartz 69
Albert Renger-Patzsch 50, 51
Jacoba Augusta Riise 28
Henry Peach Robinson 34
Franz Roh 51
Jaroslav Rössler 53, 56, 58
Drahomír Josef Růžička 52, 53, 55

S

Sandalo 55
Jiří Sever 57, 75
Charles Sheeler 42, 43, 44, 45
Stephen Shore 63, 64, 65
Michael Schmidt 70
Adolf Shneeberger 54
John Schott 65
Julius Schulmann 62
Florus Ignác Stašek 31
Iren Stehli 78
Edward Steichen 28, 46
Joel Sternfeld 63, 64, 65, 86
John Stewart 17
Alfred Stieglitz 27, 28, 40, 42, 43, 46
Ezra Stoller 62
Paul Strand 42, 43, 46
Thomas Struth 67, 68
Josef Sudek 54, 55, 75, 76

Š

Augustin Škarda 38
Jindřich Štýrský 57, 58, 59

T

Karel Teige 52, 58
John Thomson 22, 28
Jan Tschichold 51
A. A. Turner 17, 19, 23

V

W

Henry Wessel 65, 66
Edwarda Westona 47, 49, 52
Clarence Hudson White 28, 52
Eugen Wiškovský 55, 74

Z

Veronika Zapletalová 78