



SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2013

***Expresivní polohy
subjektivního dokumentu***

***Expressive Forms
of Subjective Documentary Photography***

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DAVID MUŽÍK, DIS

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

***Expresivní polohy
subjektivního dokumentu***

***Expressive Forms
of Subjective Documentary Photography***

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

DAVID MUŽÍK, DIS

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí bakalářské práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: odb. as. Mgr. Václav Podestát

Opava 2013



Expresivní polohy subjektivního dokumentu

Expressive Forms of Subjective Documentary Photography

ABSTRAKT:

Tato bakalářská práce se zabývá definicí základních expresivních poloh subjektivního dokumentu ve fotografii. Popisuje východiska jak obsahová, tak i formální a na jejich základě pak stanovuje kategorie, kterými se autoři zabývají. U jednotlivých kategorií pak prezentují signifikantní práce nejvýraznějších autorů, a také jejich ohlas v české fotografii.

Klíčová slova:

expresivní, subjektivní dokument, expresionismus, Mario Giacomelli, Antonín Kratochvíl, Paolo Pellegrin, Anders Petersen, Larry Clark, Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki, Trent Parke, Michael Ackermann, Dušan Tománek

ABSTRACT:

This thesis deals with a definition of fundamental expressive forms of subjective documentary photography. It describes its origins in respect to both, form and subject matter. Drawing on those, it designates categories in which authors are usually working. In each category works of a significant author or authors, international as well as Czech, are presented.

Keywords:

expressive, subjective documentary photography, expressionism, Mario Giacomelli, Antonín Kratochvíl, Paolo Pellegrin, Anders Petersen, Larry Clark, Daido Moriyama, Nobuyoshi Araki, Trent Parke, Michael Ackermann, Dušan Tománek

Slezská univerzita v Opavě
Faculty of Philosophy and Science in Opava
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Film, Television and Photographic Art and New Media
Forma: Part-time
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
MUŽÍK David DiS.	Komenského 855, Kopřivnice	F081683

TÉMA ČESKY:

T: Expresivní polohy subjektivního dokumentu

NÁZEV ANGLICKY:

T: Expressive forms of subjective documentary photography

VEDOUcí PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Cílem mé práce je popsat expresivní formy, které používají současní čeští fotografové, jejich východiska, perspektivy a zahraniční kontexty. Zároveň bych se chtěl pokusit o definici nejen formálně ale i obsahově expresivních poloh a příkladů jejich užití v současné české fotografii.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

BIRGUS Vladimír, Absolventi Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě 1991-2006, Slezská univerzita, Opava 2006
BIRGUS Vladimír a MLČOCH Jan, Česká fotografie 20. století, Nakladatelství KANT, Praha 2005
BIRGUS Vladimír a VOJTĚCHOVSKÝ Miroslav, Česká fotografie 90. let, Nakladatelství KANT, Praha 1998
CRAWFORD Alistair, Mario Giacomelli, PHAIDON Press Limited, London 2001
DVOŘÁKOVÁ, Alena a FISCHER, Viktor, Water/voda, Nakladatelství KANT, Praha 2010
DVOŘÁKOVÁ, Alena a FISCHER, Viktor, Misie, Nakladatelství KANT, Praha 2004
HAVRDA Jiří, Ročenka Skupiny 28, Praha 2010, 2011, 2012
PERSSON Michael, Antonín Kratochvíl, Torst, Praha 2003
PETERSEN, Vinca, No System, Steidl Verlag, Göttingen 2000
Časopisy: Imago, Fotograf, Komfort Mag, 5klatek.pl
E-magazíny: Young-fresh.eu, Foam.org, Reportage.co.uk

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že jsem práci vykonal samostatně a použil pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM:

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

PODĚKOVÁNÍ:

Děkuji prof. Vladimíru Birgusovi za vedení práce, Mgr. Zuzaně Janouškové za věcné a formální připomínky a Mgr. Davidu Maixnerovi za cenné rady a možnost nahlédnout do jeho knihovny. Dále pak děkuji všem zde zmíněným autorům za podněty a inspiraci.

V Opavě, 1. května 2013
David Mužík

OBSAH:

Úvod	11
1. Subjektivní dokument	13
2. Expressionismus v subjektivním dokumentu	15
3. Expressionismus v subjektivním dokumentu v české fotografii	17
4. Formální východiska	18
4.1 Optická neostrost	18
4.2 Pohybová neostrost	18
4.3 Kontrast	19
4.4 Hrubá zrnitost	19
4.5 Černobílá a barevná exprese	20
4.6 Dekompozice	21
4.7 Formální odstup	21
5. Obsahová východiska	23
5.1 Extrémní situace a prostředí	23
6. Expresivní polohy subjektivního dokumentu	25
6.1 Dotek nevyhnutelného	25
6.1.1 Mario Giacomelli	25
6.1.2 Daniel Schumann	26
6.2 Člověk člověku vlkem	28
6.2.1 Antonín Kratochvíl	28
6.2.2 Paolo Pellegrin	31
6.3 Záměrná řeč hrůzy	33
6.3.1 Anders Petersen	33

6.3.2 Jacob Aue Sobol	35
6.3.3 Michael Ackerman	36
6.4 Hranice smyslnosti	38
6.4.1 Nobuyoshi Araki	39
6.4.2 Mark Morrisroe	40
6.4.3 Antoine D'Agata	41
6.4.4 Terry Richardson	42
6.4.5 Adam Holý	43
6.5 Na plný pecky	44
6.5.1 Larry Clark	45
6.5.2 Vinca Petersen	46
6.5.3 Dušan Tománek	47
6.5.4 Jan Khür	48
6.6 Obrazy světa	50
6.6.1 Daido Moriyama	50
6.6.2 Trent Parke	51
6.6.3 Josef Koudelka	52
6.6.4 Mathias Christensen	53
6.3.5 Skupina 28	53
6.6.6 Jiří Havrda	54
6.6.7 Jana Hunterová	55
6.7 Hledání Boha	56
6.7.1 Alena Dvořáková, Viktor Fischer	56
6.7.2 Tomasz Lazar	57
Závěr	58
Použitá literatura	61
Jmenný rejstřík	63



Expressivní polohy
subjektivního dokumentu
Expressive Forms of Subjective Documentary Photography

ÚVOD

Pojem subjektivní dokument byl ve světové fotografické teorii donedávna neznámý. Existuje pojem subjektivní fotografie, ten však byl používán ve vztahu k fotografii výtvarné. Tento pojem je spojen zejména se skupinou Fotoform a jejím zakladatelem a ideovým mentorem Otto Steinertem (1915 - 1978). V české fotografii jej představovali například Jan Pikous nebo Ladislav Postupa. Termín subjektivní dokument je pak spojován hlavně s tzv. Newyorskou školou fotografie a jmény jako např. William Klein, Robert Frank, Ted Croner, Louis Faurer, Leon Levinstein, Lisette Model aj. Odkaz této školy silně ovlivnil expresivní formy dokumentární fotografie.

Pojem subjektivní dokument dokonale vystihuje to, čemu se ve své práci věnuji. A sice dokumentárním fotografům, kteří záměrně a cíleně používají subjektivní vizuální jazyk (v tomto případě expresivního charakteru) a soustředí se více na vyjádření emotivního poselství než na strohou charakteristiku fotografovaného tématu. Jako signifikantní prvek se zde dá považovat práce s podvědomím a emotivní stránkou diváka, autorům záleží na celkovém vyznění a dopadu na diváka. Témata, jež si fotografové vybírají, jsou více intimního charakteru, například formou deníkových záznamů, odehrávají se často v extrémních a bizarních prostředích nebo zobrazují extrémní a bizarní osoby a jevy. Neplatí to samozřejmě vždy, někteří autoři si naopak vybírají obecné problémy jako jsou válečné konflikty, devastace přírodního prostředí apod. Na těchto motivech pak autoři staví širší témata a řeší obecné problémy. Soubory mohou být více poetické, není zde kladen takový důraz na obecné společensko-kulturní asociace. Expresivní fotografové si často vybírají mezní situace, je u nich časté otevřené zobrazování lidské sexuality, násilí, tělesných deformací, inklinace k řekněme nižším fyzickým polohám života, pudovosti, obsesem, temnějším stránkám podvědomí apod.

Ve své práci definuji jejich základní formální a obsahová východiska, proč je autoři používají a jaký mají efekt na diváka. To rozebírám také pomocí analýzy zrakových vjemů a jejich odrazu v rovině psychologických reakcí. Mezi hlavní formální východiska patří vysoký kontrast, zrnitost, černobílá škála, používání neostrosti, dekompozice a formální odstup. Co se týče východisek obsahových, ty rozdělují na dvě části – extrémní a banální. Tyto dvě základní polohy později rozvádím do sedmi kapitol rozdělených podle hlavní oblasti, již se fotografové věnují. Patří zde **“Dotek nevyhnutelného”**, kde definuji autory věnující se tématu stáří, umírání a smrti jakožto obecně srozumitelnému a také silně katarznímu elementu. Druhá kategorie **“Člověk člověku vlkem”** je zaměřena na válečné fotografie. Třetí okruh jsem pojmenoval podle Barthesova termínu **“Záměrná řeč hrůzy”**. Zde zařazuji autory hledající a používající záměrně děsivý vizuální jazyk aby podpořili (či přímo vytvořili) sugestivnost svých souborů. Čtvrtým

tématem jsou **“Hranice smyslnosti”**, kde se zaměřuji na autory, kteří postavili svůj profil na tématu lidské sexuality a tělesnosti a hledají hranice, které by ještě mohli překročit. Na dalším místě se věnuji fotografům, kteří nacházejí expresivní motivy v oblasti nejrůznějších komunit, okrajových skupin, subkultur či podzemních hnutí (zejména formou deníkových záznamů) a kapitolu jsem nazval **“Na plný pecky”**. V kapitole **“Obrazy světa”** jsou fotografové, kteří nacházejí sugestivní obrazy ve zdánlivě obyčejném životě, ve světě kolem nás. A poslední kapitolou **“Hledání boha”** se zaměřuji na hledání vyšších poloh, na autory, kteří se prostřednictvím expresivního jazyka pokoušejí o nějakou formu osobní transcendence.

Těmito kategoriemi definuji hlavní směry a tendence žánru. Zaměřím se nejdříve na hlavní a nejvýraznější světové autory a také se pokouším o výběr fotografů, kteří se podobné tvorbě věnují v rámci české fotografie. Nemám zde ambice vyčerpávajícím způsobem encyklopedicky vyjmenovat celou scénu, na to formát bakalářské práce určitě nestačí, ale rád bych definoval hlavní směry a také obhájil zařazení autorů, jejichž činnost je v rámci fotografické teorie posuzována v trochu jiných mantinelech. Jedná se mi hlavně o autory využívající tzv. formální odstup, tedy zobrazení emotivně silných motivů deskriptivním způsobem jak to nastínila v šedesátých letech například Diane Arbus.¹ V průběhu své práce tuto metodu blíže definuji a snad se mi daří ji lépe popsat a obhájit i výběrem jednotlivých autorů a jejich prací. Výsledkem celé práce je zřetelnější obraz expresivní větve subjektivního dokumentu a nastínění jeho potenciálního vývoje do budoucna. Je samozřejmě složité v tomto oboru cokoliv prognostikovat, nicméně základní schémata se pokouším nastínit.

.....
¹ např. ARBUS, Diane: *Diane Arbus: an Aperture monograph*, Aperture, New York 1972.

1. SUBJEKTIVNÍ DOKUMENT

Ze všeho nejdříve bych rád definoval pojem subjektivního dokumentu. I když tento pojem zatím za hranice naší republiky příliš nevycestoval, myslím, že jde o pojem velmi výstižný pro můj záměr a v mnoha ohledech užitečný. V některých případech přímo definuje, jinde zjednodušuje orientaci. Pro můj případ je tento termín přínosný v tom, že mi umožní zvolit autory, kteří používají vědomě a záměrně subjektivní přístup k fotografii a fotografovaným tématům. Přičemž termíny “vědomě a záměrně” jsou v tomto případě klíčové.

Subjektivní dokument v této práci chápu jako dokument, který je primárně zaměřen na prezentaci autorova subjektivního pohledu na zvolené téma. Zvolenými výrazovými prostředky tak v jistém smyslu manipuluje diváka do své pozice zaujatého pozorovatele a dává mu návod k porozumění tématu. Toto je hlavní rozdíl před tzv. “objektivním dokumentem”, jež se soustředí spíše na objektivní a širěji srozumitelnou definici tématu. Samozřejmě lze namítnout, že v podstatě každý dokument lze považovat za subjektivní a že nesubjektivní přístup je z podstaty média prakticky nemožný. Každý autor je jistě jedinečný a má svůj vlastní jedinečný pohled na věc, realitu či téma, používá svůj osobní výtvarný jazyk. Tím hlavním signifikantním prvkem subjektivního dokumentu je z mého pohledu jistá forma potlačení kulturně-spoločenských a dobových, objektivně vnímaných vazeb či konotací a důraz na emotivní a abstraktní poselství. Důležitým elementem může být i odkaz na vyšší principy, filozofické pojmy apod. Výrazným vodítkem při pokusu o definici je důraz na výtvarné řešení, použití osobitého vizuálního jazyka, který by mohl být v určitém momentu, pokud bychom se soustředili na objektivní poselství, kontraproduktivním. V subjektivně pojatém souboru však dodává celku autenticitu a zvyšuje sílu jeho dopadu. Při překročení pomyslné hranice už často přestává být důležité kde či kdy byla fotografie pořízena a celé dílo je chápáno jako výtvarné dílo spíše než dokumentární soubor. Vzorovým příkladem může být soubor *Voda dua* Alena Dvořáková, Viktor Fischer.¹ Autoři zde potlačují jakékoliv dobové, kulturní, politické a společenské reflexe a celé dílo pojmají jako archetypální vztah člověka a vody. Vody, ze které vyšel veškerý život na této planetě, lidský druh nevyjímaje. Formální stránka věci je zcela evidentně podřízena hlubšímu záměru dosáhnout “absolutního”, abstraktního svědectví, definice filosofických pojmů, hlubinně

.....
¹ DVOŘÁKOVÁ, Alena a FISCHER, Viktor: *Water/Voda*, Nakladatelství KANT, Praha 2010.



foto: Trent Parke, Austrálie. Nový Jižní Wales. Manly Beach. 2000

analýzy. Hrubá zrnitost, vysoký kontrast, pohybová neostrost, zdánlivá avšak záměrná nedokonalost, to vše naznačuje, že plánem autorů byl vytvořit dílo, které se bude dotýkat hlubších částí podvědomí člověka. Pracují v něm dle mého názoru s obecně archetypálními pojmy Jungova kolektivního nevědomí a formální stránka celou věc podpořuje a jednotí. Subjektivní dokument tedy v tomto ohledu chápu jako méně-objektivní, jako méně-popisný, jako méně-konkrétní a více osobní, abstraktní, obecný a nadčasový. Nemusíme samozřejmě zůstat jen v expresivních polohách, neboť této definici odpovídá například i dílo Vladimíra Birguse.

Nemám zde ambice obhajovat existenci pojmu subjektivního dokumentu v širším kontextu teorie fotografie. Výše nastíněnou definici však využívám ve své práci jako základní stavební prvek.

V této práci tedy chápu subjektivní dokument jako jistou formu osobní výpovědi nevyužívající - či přímo odmítající - konkrétní kulturně-sociální kontexty a směřující spíše k obecnějším rovinám. Signifikantním prvkem je záměr autora emočně vyjádřit a reprodukovat konkrétní zážitek, okamžik, emoci, myšlenku či jev. Tohoto záměru autor dosahuje formální nebo obsahovou složkou, případně kombinací obou.

2. EXPRESIONISMUS V SUBJEKTIVNÍM DOKUMENTU

V klasické malbě je momentálně neoexpresionismus na výsluní, což se odráží i v počtu odkazů a formálních či obsahových citací u nejmladších autorů. V české malbě se to týká zejména malířů jako je Masker, Jakub Hošek, Josef Bolf a poměrně progresivní okruh mladých umělců a performerů ostravské scény sdružené kolem ateliéru Jiřího Surůvky či Petra Lysáčka - např. Jan Vytiska, Pavel Pernický apod. Samozřejmě také velké množství dalších autorů v současnosti pracuje a přemýšlí v mantinelech těchto tendencí.

Mezi mladými fotografy u nás není expresivní projev zase až tak oblíbený. Důvodem by mohla být jeho domnělá formální zastaralost. Může to být ale také dáno charakterem média potažmo jeho všeobecnou mediální prezentací. Surové či emotivně vypjaté záběry, jež vidíme takřka denně ve většině sdělovacích prostředků, v podstatě překonávají expresivní možnosti média fotografie jako takové. V důsledku takovéto záplavy bezpochyby expresivních scén vycházejících ze samotné všeobjímající reality je pro fotografy mnohem těžší nalézt rovinu, jež by dokázala na diváka zapůsobit dostatečně důrazně.

Expresivní dokumentární fotografie by se dala zdánlivě jednoduše popsat prostým výčtem formálních prvků a pravidel, která však mohou být kdykoliv porušena. Patří k nim černobílá škála, vysoký kontrast, hrubé zrno, často používaná pohybová či optická neostrost, která díky tomu, že jistým způsobem simuluje nedokonalost lidského zraku, dodává snímkům autenticitu a povzbuzuje účast diváka, syrovost a extrémnost situací a tak dále.

Není mým záměrem zde vyjmenovat všechny světové autory, kteří prezentují tento směr. Svým výběrem však definuji jeho hlavní prvky a směry, témata a tendence.

Počátky expresivního pojetí fotografie sahají až téměř k počátkům fotografického žánru dokumentu. V takřka všech dokumentačních zpracováních válečných stavů, bitev a bojů (v počátcích fotografie bychom spíše měli hovořit o dokumentaci po-bitvě) nalezneme snímky, které budou působit expresivně. Způsobuje to samozřejmě zejména extrémnost dané situace, všudypřítomnost smrti a pro dnešního člověka se často dá považovat za expresivní prosté zobrazení tehdejších reálií a životních podmínek. Tyto pocity v diváku vzbuzují například dokumentace bitvy u Gettysburgu od Timothy O'Sullivanova z roku 1863. Jako expresivní bychom mohli nazvat veškeré válečné konflikty a jejich fotografickou dokumentaci ať už se jedná o první či druhou světovou



foto: Michael Ackermann, Polsko 2003

válku, válku ve Vietnamu apod. Ikonické fotografie Roberta Capy, Huynh Conga, Kevina Cartera, Grega Marinoviche či Jamese Nachtweye zná asi každý. Málokdy se však fotografům podaří vymanit z deskriptivní dokumentace válečných hrůz a snažit se vidět celou situaci z jiné roviny jako se to například podařilo Paolo Pellegrinovi či Antonínu Kratochvílovi.

Pokud se soustředíme na pojem subjektivní dokument, tak v jeho rámci za základní událost považuji soubor *Verrà la Morte e Avrà i Tuo Occhi* (Přijde smrt a bude mít tvoje oči) italského fotografa Maria Giacomelliho.¹ Zde se již objektivní realita přelévá do subjektivní roviny a ani časový odstup souboru z jeho síly a expresivního vyznění nic neubírá. Je to samozřejmě, jak díky tématu tak i díky syrovému zpracování, nicméně tomuto souboru bych rád věnoval samostatnou kapitolu.

Hlavním představitelům české expresivní tvorby se budu věnovat v další kapitole.

¹ CRAWFORD, Alistair: *Mario Giacomelli*, Phaidon Press Limited, London 2001.

3. EXPRESIONISMUS V SUBJEKTIVNÍM DOKUMENTU V ČESKÉ FOTOGRAFII

I v české fotografii platí to, co jsem zmiňoval už výše – tedy, že v současné době bychom za expresivní mohli považovat prostou dokumentaci reálií první republiky, zobrazení městské chudiny a jejich životních podmínek. V takových fotografiích jistě nalezneme fotografie, které svou bezprostřední autenticitou v diváku silně rezonují. To však jistě není důvod, abychom je mezi expresivní autory zařazovali. Zaměřím se především na autory žijící, kteří vědomě expresivní jazyk používají, a to konzistentně v celé své tvorbě nebo k němu alespoň v určitém období konvenovali.

Mohli bychom zde snad zařadit i cyklus Josefa Koudelky *Invaze*, který má jistě velmi silné lidské poselství. Poselství o ztrátě svobody a zklamaných nadějích. Tato práce Josefa Koudelky však postrádá onu privátní rovinu, jež by ji zařadila do kategorie subjektivní dokument. Koudelka pracuje spíše než emotivně velmi ikonicky, tvoří archetypální obrazy a jejich univerzální nadčasovost je to, co v diváku rezonuje. Slovy Anny Fárové: *“Touha po dokonalosti ... Námět fotografuje pro jeho výtvarnou pozoruhodnost ... Skutečnost, kterou fotografuje, překonává a podřizuje svému estetickému cítění...”*.¹ Hlavní důraz je zde ale kladen na dokumentaci situace z pohledu silně zúčastněného a už ne tolik na abstraktní poselství. Chci tím hlavně říct, že Koudelka situaci nefotografoval jako subjektivně pojatý dokument, ale jako dokument čistý, jako svědectví o emočně vypjaté události. Na rozdíl od jeho divadelních prací nebo některých prací ze souboru *Exily*, zde Koudelka nepracuje v prvním plánu s výtvarným záměrem. Proto cyklus *Invaze* do své práce nezařazují. Stejně tak bych se mohl věnovat pracem několika českých fotoreportérů, kteří se vypjatým situacím nevyhýbají. Namátkou se jedná například o Jana Šibíka, Davida Neffa, Karla Cudlína nebo Milana Jaroše. U všech bychom našli určité dostatek expresivních fotografií, ale z pohledu konzistentního fotografického postoje se nejedná o jejich primární záměr a také se v žádném případě nejedná o subjektivně laděný dokument.

¹ MY 65 2, 1965, č. 1, s. 36-37

4. FORMÁLNÍ VÝCHODISKA

Rád bych zde předeslal, že žádná z níže uvedených formálních řešení nejsou chápána dogmaticky. Vždy a všude naštěstí existují výjimky, kdy pravidla nefungují a je potřeba je porušit, chce-li fotograf dostat z daného tématu nejsilnější soubor.

4.1 Optická neostrost

Využití optické neostrosti, podobně jako některé další formální postupy, simuluje nedokonalost lidského oka. Nevidíme vše ostře, vše záleží na tom, kam je náš zrak zaměřen, podobně jako u fotoaparátu. Pokud se soustředíme na své vlastní myšlenky, snadno nevnímáme vůbec, co se kolem nás děje. Proto některé fotografie využívající optické neostrosti vytvářejí snové abstraktní obrazy a provokují k tomu, abychom přemýšleli nad myšlenkovými pochody fotografa samotného. Tvorba českého fotografa Miroslava Tichého je na tomto principu v podstatě založena. Někteří autoři také rádi využívají efektu zaostření na pozadí a hlavní motiv nechají rozostřený. Dochází zde k jevu, kdy si divák podvědomě uvědomuje mimovolnou samozřejmost, se kterou k daným scénám dochází. Pokud bych to měl zobecnit, tak málokdy si v životě uvědomujeme, co se právě děje. Málokdy je člověk natolik zaměřen na právě probíhající přítomnost kolem sebe, aby ji vnímal ve všech souvislostech a dal správným věcem jejich pravý význam a důležitost. O to se právě snaží někteří fotografové, ať už pomocí metody rozhodujícího okamžiku, hlubšího vhledu do reality nebo sledování z nadhledu, s nezúčastněným odstupem. Optická neostrost je nástroj simulující lidské oko, simulující lidskou mysl.

4.2 Pohybová neostrost

Pohybové neostrosti, podobně jako neostrosti optické, fotografové často užívají k zesílení abstraktnosti scény. Pomineme-li samozřej-



foto: Anders Petersen, 2004

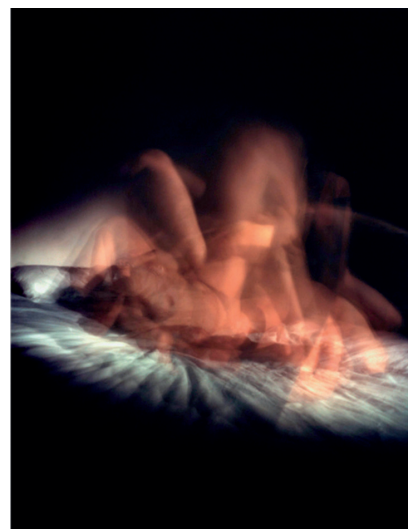


foto: Antoine D'Agata, 2008

mě efekt dynamizující. Je to sice mnohdy velmi laciná berlička, v některých případech však funguje poměrně silně. Lacinost je v tomto případě natolik nasnadě, že je potřeba s ní pracovat velmi obezřetně a vyvarovat se přílišného užívání. Mluvím teď hlavně o neostrosti způsobené pohybem aparátu při zachycení statických scén. Tady je účelové použití se záměrem docílit levného efektu snad až trestné. Člen agentury Magnum Antoine D'Agata svou tvorbu na tomto efektu založil a jak můžeme na řadě jeho souborů vidět, jistá inklinace k umělecké zkratce a sázce na jistotu už je u něj zjevná.

4.3 Kontrast

Efekt vysokého kontrastu dle mého názoru funguje na základě vlastnosti lidského oka přidat více kontrastním scénám větší význam a zvyšovat tím schopnost jejich zapamatování. Scény jsou syrovější, živější, ve smyslu emotivním ostřejší. Neplatí zde to co u ostatních formálních řešení – při jejich přílišném použití může dojít k devalvaci jejich účinku. Zde platí, že vyjímka potvrzuje pravidlo a nic není dogmaticky definitivní. Vysokého kontrastu lze používat poměrně nestřídmě aniž by to kvalitu souboru jakkoliv snižovalo. Mnohdy je tomu právě naopak a jinak plochému souboru to dodá grafické poutavosti. A to zvláště v kombinaci s hrubou zrnitostí.



foto: Mario Giacomelli, *Přijde smrt a bude mít tvoje oči*, 1974

4.4 Hrubá zrnitost

Pokud chce fotograf dodat souboru autenticity, použije film (nebo filtr), který mu dodá hrubé zrno. Scény jsou syrovější, reálnější a v kombinaci s vysokým kontrastem i emočně ostřejší. Do určitého stupně toto platí, pokud je však tento stupeň překročen, dostává již výsledný snímek jiné kvality. Při extrémní zrnitosti jsou snímky až téměř abstraktní, dostávají hutný biblický charakter a jejich poselství je obecnější. Proto jej například používá velmi rádo duo Alena Dvořáková, Viktor Fischer.



foto: Michael Ackermann, *Polsko* 2003



foto: Jana Hunterová, z cyklu Podivnosti / Zabíjačka, 2012

Jejich soubor Voda je toho zářným příkladem. Přemýšlejí v abstraktní rovině vztahu člověk – voda, živel, ze kterého vzešel život. Ostrý kontrast a vysoká zrnitost přibližuje fotografie mnohem více jejich představě a záměru definovat obecný filosofický pojem.

4.5 Černobílá a barevná exprese

Poměrně zřídka můžeme mezi fotografy vidět expresivní soubory fotografované na barevný materiál. Má-li mít soubor sílu, získá ji zobecňujícím efektem černobílé škály.

V předmluvě k monografii Antonína Kratochvíla uvádí Michael Persson: *“Podle Kratochvíla černobílé snímky redukují skutečnost, kterou barevné snímky obsahují přesvědčivěji. Černobílé pojetí stupňuje dramatickosti a navozuje nereálnost objektu, který se ocitne ve fotografově hledáčku. Když jsou katastrofy a důsledky válek, hladomor a chudoba zachyceny černobíle, tlumočí právě ty emoce a úzkosti, na něž chce Kratochvíl upozornit. Život pro zoufalé, umírající a šílené možná skutečně postrádá barvy. Krása je v takových chvílích šedá.”*¹ Soubor Podivnosti – Zabíjačka Jany Hunterové by naopak většinu sil ztratil. Zde barevný prostor funguje dokonale a to přesto, že jej autorka částečně potlačila. Nejděsivější je zde právě strohá definice reality – smrt živého zvířete, zdánlivě civilizovaná kultivace pravěkých pudových rituálů je stejně krutá a syrová (doslova) jako byla kdysi (a to bez ohledu na to, jak je chutná a voňavá).

¹ PERSSON Michael: *Antonín Kratochvíl*, Torst, Praha 2003. str. 24

4.6 Dekompozice

Dekompoziční tendence jsou zajímavým fenoménem. Dodávají snímkům vizuální kvality, snadno ovšem sklouzávají k umělecké zkratce. Fakt, že je na snímku všechno špatně oproti klasickým pravidlům kompozice, fotografii samozřejmě nic neubírá na kvalitách, naopak jí může dodat přidanou hodnotu. Autor jakoby se zaměřoval na cosi neviditelného v meziprostoru, co divák není schopen rozluštit a to mu dodává prostor pro imaginaci. Zároveň jej to také vtahuje do děje na snímku, dodává mu to autenticitu. Zdánlivě nekomponované a nahodilé snímky mohou být ve skutečnosti složitě konstruované a promyšlené kompozice. Pokud tedy předpokládáme, že autor ví co dělá, dělá to záměrně a s konkrétním cílem. Opět bych zde odkázal na simulaci skutečnosti pomocí fotografického obrazu. V realitě je totiž vždy ve středu obrazu samotný divák, sledujeme-li libovolnou scénu, tak, aniž bychom si to uvědomili, vždy jsme jejím středem my – my volíme co je důležité a hlavní a co přejdeme bez povšimnutí. Mnohdy až později zjistíme, že bylo v tu chvíli důležité to, co jsme považovali za vedlejší. Tak i fotograf při použití dekompozice simuluje nedokonalost lidské schopnosti vnímat skutečnost. Pokoušíme-li se do takových obrazů ponořit, zjistíme, že to lze velmi lehce – ten na první pohled prázdný meziprostor jsme totiž my samotní a hlavní děj se děje okolo nás.



foto: Antonín Kratochvíl, *Válečná krajina*, 2003

4.7 Formální odstup

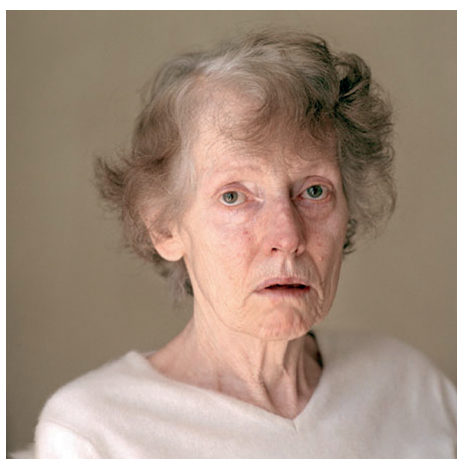


foto: Daniel Schumann, *Ulrike H.*, 24. března 2008

Rád bych zde zmínil ještě jeden formální přístup, který souvisí i s další kapitolou, kterou jsou "Obsahová východiska". Je jím formální odstup, tedy odmítnutí všech výše zmíněných efektů a zaměření se pouze na subjekt samotný a jeho přirozené expresivní kvality. Znázornění emotivně silného motivu prostou deskriptivní definicí je mnohdy tím nejsilnějším způsobem jak docílit expresivního účin-

ku. Ve své práci to budu opakovat častěji – čisté zobrazení reality je často tím nejvíce efektivním způsobem jak diváka zasáhnout. Emočně vypjaté situace v životě také často přicházejí nečekaně a jen jakoby mimochodem, s krutou samozřejmostí. Někdy může mít člověk pocit, že se v tu chvíli projevují jakési vyšší zájmy, aby mu připomněly, že s nimi musí počítat. Tak i tyto fotografie, jež vycházející například z prací Diane Arbus, musíme přirozeně mezi expresivní díla zařadit. Autoři v současnosti využívají moderní vizuální jazyk. Provokující je na nich právě zobrazovaný subjekt či situace a výsledný dojem je často roven právě oněm emočně vypjatým scénám klasických expresivních fotografů. Proces dopadu díla na diváka je zde o nepatrný okamžik pomalejší, právě díky svým způsobem civilnější formě a nastává, až když divákova mysl obraz uchopí v rozumové rovině. Emotivní reakce tak nastává až s drobným zpožděním jako druhá. O to je však silnější. Jedná se v podstatě o přirozený vývoj expresivní fotografie, kdy po částečném vyčerpání výrazových forem hledali autoři další možnosti vyjádření.

Podobné postupy používají například fotografové jako Daniel Schumann, v české fotografii pak třeba Radek Brousil.



foto: Paolo Pellegrin, Proti-mubarakovská demonstrace na náměstí Tahrir, Káhira 2011

5. OBSAHOVÁ VÝCHODISKA

5.1 Extrémní situace a extrémní prostředí

Práce fotografa často zavede do míst, kam se obyčejný člověk dobrovolně nevydá. Nejrůznější válečné zóny, věznice, drogová doupata, nevěstince a podobná místa, kde není o expresivní scény dozajista nouze. Míra vyplavaného adrenalinu při fotografování na podobných místech je často přímo úměrná kvalitě výsledku. Antonín Kratochvíl někdy podobné situace v rozhovoru zmiňuje až se zdá, že ho do jisté míry naplňuje to, že tam byl a zažil je. Vnitřní prostředí fotografa se zde naplno projevuje a silně ovlivňuje výsledek práce. Člověk, který je v podobném prostředí jako doma, nikterak necítí jeho extrémnost. Proto ani není schopen, pokud bychom mu dali do ruky fotoaparát, zachytit je tak, aby z fotografií nezúčastněný divák cokoliv cítil. To dokáže jen cvičené oko fotografa, síla jeho imaginace a zkušeností. Může se však také stát, že fotograf scénu za extrémní v dané situaci z nejrůznějších důvodů nepovažuje a uvědomí si ji až později. Pak by logicky mělo dojít k tomu, že fotografie neobsáhly danou situaci komplexně, že nevyjadřují plně její emotivní sílu. Zde bych mohl jmenovat například práce Stephana Lupina *The World* z roku 1988.¹ Autor se věnoval fotografování v prostorách klubu *The World*, prostředí striptérek, transvestitů, prostitutek, městských floutků a drog, místu, kam se newyorští manažeři chodili večer odreagovat a utratit své peníze. Lupin se mu však věnuje tak banálním způsobem, že výsledkem je nudná sbírka polonahých figur bez jakékoliv přidané hodnoty.

¹ LUPIN, Stephan: *The World 254 E 2nd Street N.Y. City*, Graphics Photos Art Verland und Vertrieb GmbH, München 1988.

Opačným příkladem by mohla být tvorba Larryho Clarka, jež ve své knize *Tulsa* z roku 1971 bez příkras prezentuje nezřízené užívání drog, život plný násilí a sexu v okruhu svých vlastních přátel. Nan Goldin, která díky prostředí, v němž se pohybovala, byla často svědkem vypjatých situací a scén je jednou z jeho následovníků. Její *Balada o sexuální závislosti* (1986) na rozdíl od Stephana Lupina vyžádala z tématu partnerských a mezilidských vztahů opravdu silnou osobní výpověď. Její tvorbu však i přes otevřené sexuální či násilné scény za expresivní příliš nepovažují. Hra světla je méně kontrastní, vše je podřízeno spíše emotivnímu poselství a vzhledu do křehkých mezilidských vztahů skrytých pod slupkou povrchního bohémství.

Často však banální a jakoby popisné zobrazení emotivně vypjaté scény dodává dílu další rozměr. Zdánlivě chladný a věcný odstup nám umožňuje uvědomit si fakt, že k podobným situacím dochází dnes a denně a že jsou jaksi děsivě samozřejmé. Například smrt člověka je jistě svým způsobem extrémní zážitek a to přesto, že denně na světě umírají tisíce lidí. A není důležité jestli přirozeným nebo nepřirozeným způsobem. Nevyhnutelnost odchodu je v tomto, samozřejmě také díky tomu, že je médii a veřejností tento fakt jaksi potlačován, vždy vyjímečná a pro každého silně sebereflexní zkušenost. Proto fotografie z takto vyjímečných situací vždy spolehlivě fungují – zasahují totiž diváka libovolné vizuální inteligence. A nemusí jít samozřejmě rovnou o smrt, týká se to i dalších ryze lidských projevů jako je sexualita, tělo, porod, násilí apod. Silně expresivní obrazy není třeba vždy nutně dokumentovat expresivní formou, lze jich docílit i formálně prostou dokumentací extrémních situací.

6. EXPRESIVNÍ POLOHY SUBJEKTIVNÍHO DOKUMENTU

6.1 Dotek nevyhnutelného

Otázka smrtelnosti je, slovy klasika, základní lidskou jistotou. Proto se každého dotýká tím nejsilnějším možným způsobem a také fotografové s oblibou tento motiv vyhledávají. V jistém smyslu to pro ně může být sázka na jistotu, umělecká zkratka, která jim zaručí, že výsledek nebude divákovi lhostejný. To by se jistě dalo říct i o dalších motivech, jako je třeba sexualita či násilí. Smrt samotná je však velmi specifickou kategorií, u níž lze velmi lehce spadnout k lacinému podkuřování divákovi, patosu či sentimentalitě. Vzorem, či snad až ideálem nekompromisního přístupu k tomuto tématu je práce Maria Giacomelliho.

6.1.1 *Mario Giacomelli*

Mario Giacomelli se narodil roku 1925 v italském městě Senigallia, kde také roku 2000 zemřel. Za svůj život vytvořil rozsáhlé dílo, z nichž několik souborů patřilo významným mezníkům nejen italské, ale i světové fotografie. Tohoto klasika italské fotografie zde zmiňuji kvůli jeho souborům Ukolébavka (Lullaby), Jatka (Slaughterhouse), Hospic (Ospizio) a především Přijde smrt a bude mít tvoje oči (Verrà la Morte e Avrà i Tuoi Occhi), které dle mého názoru tvoří základní stavební kámen expresivní formy subjektivního dokumentu. Posledně jmenovaný soubor Mario Giacomelli vytvořil v šedesátých a sedmdesátých letech minulého století ve svém rodném městě Senigallia. Síla jeho výpovědi a míra subjektivního zbarvení souboru mu předurčuje přední místo mezi inspiračními zdroji jeho následovníků. Giacomelli se na reportáži z hospice a ústavu nevyléčitelně nemocných dotkl nejzákladnějších lidských tématů – stáří, stra-



foto: Mario Giacomelli, *Přijde smrt a bude mít tvoje oči*, 1974

chu ze smrti a její nevyhnutelnosti, což jeho práci dodalo univerzální a nadčasovou platnost. Věci, které se hluboce týkají každého z nás a kterým se žádný člověk nevyhne - proto jsou umístěny hluboko v lidském podvědomí. Dokázal na konkrétním projektovat abstraktní a obecné. To všechno otevřeným a syrovým způsobem bez jakých-

koliv příkras a patosu. I když bych zde mohl uvést i jiné autory, kteří svým dílem ovlivnili práce a způsob přemýšlení dále zmíněných autorů, jako je například William Klein a jeho snímky z New Yorku, Říma, Moskvy a Tokia, podle mého názoru už se žádnému nepodařilo dosáhnout tak silně expresivního vyznění jako právě Giacomellimu. Částečně to bude i tím, že je zde výrazně zastoupena “objektivní” stránka věci. Neužívá abstraktní a ilustrační prvky, nekonstruuje, protože to nemá zapotřebí. Síla jeho fotografií je v jejich samé podstatě, v tom, co zobrazují a jak nekompromisně je autor zaznamenal. Formální výtvarnou stránku využívá hlavně k podpoře jejich emotivního vyznění.

Expresivní polohy můžeme nalézt i v jeho dalších souborech, ať už se jedná o detaily struktur či jeho slavných geometrických krajin fotografovaných z balónu. Vše je viděno syrovým, kontrastním jazykem, který ostře řeže do očí diváků a nechává v nich silný zážitek.

6.1.2 Daniel Schumann

Mezi současnými autory bych v této kapitole rád vyzdvihl práce německého fotografa Daniela Schumanna. Mimo jiné je to také proto, že používá moderní výrazové prostředky a formálním odstupem spojeným s typicky německou technickou precizností, komunikuje s diváky prostřednictvím (zdánlivě) strohé definice reality. Ve svém souboru „Purpur braun grau weiss schwarz – Leben im Sterben“ [Purpurová hnědá šedá bílá černá – Život v umírání] sleduje pomocí časosběrné metody několik seniorů v hospicu v průběhu jednoho roku. Nabízí se zde konfrontace s dílem Waltera Schelse a jeho cyklem *Life before Death*, kde v hospicu fotografoval portréty Před a Po smrti. Jistě silné a hluboce rezonující svědectví. V rámci subjektivního dokumentu jej můžeme kon-

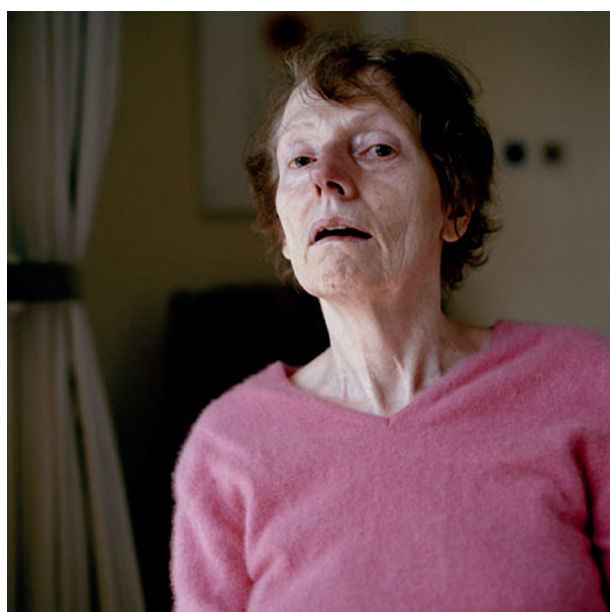


foto: Daniel Schumann, Ulrike H., 17. února 2008

frontovat také s dílem Maria Giacomelliho. Můžeme porovnávat jak odlišnosti časového odstupu tak i sílu výpovědi při použití rozdílných fotografických přístupů. Dle mého názoru se u Schumanna můžeme dočkat menší “teatrálnosti”, pokud bychom to tak mohli nazvat, tedy menšího důrazu na efekt avšak o to silnějšího důrazu na objekt samotný, na člověka a jeho proměnu v relativně krátkém čase jednoho roku. A to roku posledního. Podle slov autora

www.daniel-schumann.com se mu jedná hlavně o jakési pokřivené veřejné tajemství, o tabu, jež se společnost rozhodla z života odsunout na okraj, aby jaksi nekazilo iluzi o dokonalém bezproblémovém životě. Smrt je dnes pro mnohé cosi nemyslitelně vzdáleného, nereálného a neskutečného, co se nás netýká a co si nemíníme nikterak připustit. Soubory Maria Giacomelliho a Daniela Schumanna nám otevřeně “nastavují zrcadlo” a dovolí nám prožít si tu katarzi sami v sobě, neboť nám dávají nahlédnout tam, kde jsme všichni velmi trpělivě očekáváni.

K dalším autorům, kteří se tématu smrti věnovali bychom asi mohli zařadit oba autory z následující kapitoly “Člověk člověku vlkem”, neboť ve válečných konfliktech je toto téma prakticky denním chlebem. Pokud bych však měl jmenovat další autory tak výrazný “dotek nevyhnutelného” cítíme také v pracích Anderse Petersena, jehož profil najdeme v kapitole „Záměrná řeč hrůzy“. Silnou výpovědí jsou fotografie Jacoba Aue Sobola, jehož sugestivní obrazy z pobytu v Grónsku prezentují syrovost drsného života Eskymáků v krutém životním prostředí. Také jeho fotografie z Japonska jsou působivé a neméně expresivní. Severská scéna vůbec nabízí velkou řadu expresivních fotografií, dalším z nich by mohl být také Jens Juul a i v jeho cyklech jistou komunikaci se smrtí můžeme nalézt. Z fotografií reflektujících pomíjivost života současným vizuálním jazykem bych jmenoval absolventa pražské Vysoké školy uměleckoprůmyslové Radka Broušila a jeho soubor A Strange Unnatural¹, kde za svého pobytu v Kanadě fotografoval mrtvá zvířata přímo na místě jejich skonu. Právě přirozeně cynická samozřejmost takových situací potvrzujících nezlomný zákon přírody může být v jisté rovině silně sebereflexním zážitkem.

¹ Komfort Mag č. 4, Občanské sdružení Komfort Mag, 2010



foto: Paolo Pellegrin, Vesnice nedaleko města Mascara, 2001

6.2 Člověk člověku vlkem

Existují na světě oblasti, kde eskaluje napětí budované mnohdy po celá pokolení, a kde dochází k situacím, jež si normální smrtelník dokáže jen těžko představit. Oblasti, kde se zabíjí pro ideu, zjištění, odlišného boha, myšlenku či rozdíl původu. Průmyslová mašinerie a globální trh se zbraněmi udělaly z válek poměrně úspěšný a spolehlivý byznys. Je nám předkládán denně ve sdělovacích prostředcích a my díky tomu víme, že se někde v Sýrii či Palestině hromadně zabíjejí lidé, ale nás se to týkat nemusí, pokud zůstaneme sedět doma a koukat na to v televizi. Fotografové, kteří se do podobných míst odváží, nepotřebují ke své práci příliš výtvarného pojetí, může jim být dokonce na škodu. Já se zde chci však soustředit na ty, kteří naopak cíleně a záměrně používají i v takto vypjatých situacích silný vizuální jazyk, který si vytvořili, a používají jej konzistentně v rámci své celoživotní práce. Nakonec právě věrnost tomuto jazyku jim vynesla jejich dobré jméno.

6.2.1 Antonín Kratochvíl

Antonín Kratochvíl je po Josefu Koudelkovi ve světě asi nejznámějším žijícím českým fotografem. Hlavním důvodem Kratochvílova úspěchu je osobitý styl, který si ve své tvorbě vypracoval. Nesoustředí se na popis a definici fotografované situace, ale mnohem větší prostor dává osobnímu vkladu, svému vlastnímu pohledu na věc. Díky svým celoživotním zkušenostem se dokáže vcítit do osob, prožívajících mezní situace



foto: Antonín Kratochvíl, Basra, 2003

a přenést na diváka jejich vnitřní stav. Válečné situace jsou dozajista děsivé a expresivní samy od sebe. Kratochvíl jim navíc dodal vhléd zúčastněného člověka, subjektivní postoj a výtvarný jazyk, který jejich dopad na diváka ještě více podtrhuje, ne-li přímo násobí. Síla jeho fotografií je tedy skryta ve více rovinách – obsahové, ve schopnosti vhlédu i té formální. V okruhu tehdejších válečných a reportážních fotografů výrazná osobnost, pracující s hlubším poselstvím, s nadčasovými a obecnějšími pojmy než jeho kolegové.

Ponechám stranou jeho výraznou portrétní tvorbu, i když je bezesporu silně expresivně zaměřena, stejně tak jeho komerční zakázky a soustředím se na polohu subjektivně dokumentární, neboť to je obsahem mé práce a domnívám se, že i hlavním motivem práce Antonína Kratochvíla

Jeho život už byl nespočetně popsán, takže jej nebudu příliš rozvádět a soustředím se jen na základní fakta. Antonín Kratochvíl se narodil roku 1947 v Lovosicích. V roce 1967 ilegálně opouští Československo, načež stráví čtyři roky v utečeneckých táborech. Následuje boj o existenci v různých formách, při nichž stráví nějaký čas ve vězení a francouzské cizinecké legii. Roku 1971 nastupuje na radu původně brněnského fotografa Vojty Dukáta na Akademii Gerritta Rietvelda v Amsterdamu a o rok později ji ukončuje bakalářským titulem. Následuje cesta do USA, kde pracuje jako editor a fotograf pro módní časopis v Los Angeles. Získává americké občanství a stěhuje se do New Yorku, kde nastupuje jeho hlavní životní dráha reportážního fotografa. Postupně v rámci zakázek pro různé prestižní zpravodajské magazíny i v rámci samostatné iniciativy navštíví hlavní ohniska tehdejších nepokojů jako je Rwanda, Guatemala, Angola, Venezuela, Kuba, Mongolsko, Zaire, Zimbabwe, Panama, Irák, Afghánistán, Jugoslávie, apod. kde pomocí svého originálního fotografického stylu vytváří syrové a sugestivní reportáže. Tyto reportáže mu vynesou přední místo mezi světovými re-

portéry a následně i mnoho ocenění. Z celé řady budu jmenovat například cenu Infinity udělenou International Centre for Photography ICP za fotožurnalistiku z roku 1994, Leica Medal of Excellence za pozoruhodné úspěchy v dokumentární fotografii 1994, Ernst Haas Award 1995, Dorothea Lange and Paul Talyor Prize 1995, Golden Eye jako samostatná cena v rámci soutěže World Press Photo 1998. V rámci této soutěže pak i první cena v kategorii Portrétní série 1999 a první ceny v kategorii Hlavní zpráva 2003 a Životní a přírodní prostředí 2003. Zatím poslední je cena Lucie za celoživotní výsledky ve fotožurnalistice. Antonín Kratochvíl žije střídavě v Čechách a New Yorku.¹

Hlavní slovo bych však rád dal jeho knihám, které považuji za hlavní kapitoly jeho fotografického života. Jsou to totiž projekty, na nichž Kratochvíl pracuje dlouhodobě a cíleně je rozvíjí. Knihy *Broken Dream* (1997, Monacelli Press, New York), *Sopravvivere* (2001, Federico Motta Editore, Milán) a *Vanishing* (2005, de.MO, New York) pak nelze neoznačit za hlavní pilíře expresivní polohy subjektivního dokumentu v české fotografii. Všechny tři prezentují stěžejní zvolenou myšlenku a pokoušejí se o její definici pomocí specifického vizuálního jazyka. Vysoký kontrast, hrubá zrnitost a časté použití pohybové nebo optické neostrosti pomáhá autorovi myšlenku na diváka přenést, vtáhnout ho do děje a vyvolat v něm potřebné emoce. Tato forma skvěle funguje ve všech třech hlavních tématech. V knize *Broken Dream* je to vyrovnání se se ztrátou vlasti a pokus o definici totalitního systému v jeho plíživé deziluzi. V *Sopravvivere* pak slovy autora: „*Na světě jsou dva druhy lidí – ti co kopou do prdele a ti co jsou kopaní. Já stál vždycky na straně těch co jsou kopaní.*“² A nakonec v knize *Vanishing* reflektuje ekologické téma, demolice vlastního životního prostoru a podřezávání větve, na které my jako lidstvo sedíme. *Vanishing* je především ukázkou krásné symbiózy mezi obsahem, grafickým, tiskařským a knihařským zpracováním. Je tištěna na kvalitním papíře a díky netradičnímu řešení je listování v ní skutečným zážitkem. Dokonale tak doplňuje obsah knihy, tedy fotografie devastované přírody. Autor v ní přesně vystihuje paradoxní nesmyslnost znečišťování prostředí a bezohlednosti současné civilizace ke svému vlastnímu životnímu prostoru. Fotografie ze všech částí země, od dolů, přes válečné zóny, městské aglomerace, chemické závody atd. jsou obžalobou a důkazním materiálem v jednom. Člověk, který se zde pohybuje v jedovatých zplodinách, blátě plném oleje či prostředím nasáklém radiací, je vždy ten obyčejný člověk. Ten, který pracuje, trpí a trpělivě snáší rány. Nikdy to není ten, který ty rány rozdává, který rozhoduje, který vládne. Tento typický Kratochvílův postoj je v této knize jasně čitelný. *Vanishing* je výpovědí autora, který

.....
¹ PERSSON Michael: *Antonín Kratochvíl*, Torst, Praha 2003.

² Osobní rozhovor s autorem 14. 3. 2012.

ví, že změnit lze některé věci jen velmi pomalu, jen vleklým a trpělivým nátlakem. On k němu mohl přispět pouze touto cestou a proto to také udělal.

V prozatím poslední knize, kterou Antonín Kratochvíl vydal (i když se jedná vlastně o katalog k výstavě) – *Moscow Nights*¹, se mu to už podle mého názoru nepodařilo tak jako tomu bylo v předchozích knihách. Exkurze do světa elitní ruské mládeže, která si nezřízeně užívá života na večírcích pro tu nejvyšší striktně vybranou společnost, už obsahuje příliš mnoho snímků, které atmosféru netvoří, ani ji nedoplňují, ale naopak výsledný dojem snižují na úroveň umělecké reportáže z večírku. Kniha se věnuje silnému tématu, ale její poselství už není tak obecně srozumitelné a zřetelné jako v předchozích knihách. Kratochvíl stále používá stejný jazyk, stejné výrazové prostředky, i když mu k nim přibyla barva, ale dopad už není tak silný. Nejedná se samozřejmě o dlouhodobý projekt, jako byly předchozí knihy, takže bychom jej ani neměli takto srovnávat, nicméně i v tomto souboru najdeme silné ikonické fotografie, které silou své výpovědi ostatní snímky zadupou do země. Možná právě to je ta pravá příčina, proč kniha jako celek nefunguje tak spolehlivě.

6.2.2 **Paolo Pellegrin**

Italský fotograf Paolo Pellegrin se narodil roku 1964 v Římě. Po třech letech studia architektury se rozhodl změnit obor a začal studovat na Istituto Italiano di Fotografia v Římě. Už od počátku kariéry se věnoval humanistickým tématům, fotografoval imigranty, bezdomovce a pracoval jako asistent celé řady renomovaných fotografů. Roku 1991 prezentoval své portfolio v Paříži, kde jej Christian Caujolle pozval, aby rozšířil řady Agentury VU. Pellegrin v agentuře zůstal 9 let, po které dokumentoval poválečnou situaci dětí v Bosně, problematiku HIV a AIDS v Africe a také získal svou první cenu World Press Photo. Získal rovněž ocenění Kodak Young Photographer Award. Roku 1997 vyšla jeho první kniha *Bambini* o údělu dětí v krizových zónách (Bosna, Uganda, Rumunsko). Z jeho dalších knih jmenujme například *Kosovo 1999-2000: The Flight of Reason* (Trolley, USA, 2007), *Double Blind: Lebanon Conflict 2006* (Trolley, 2007), *As I Was Dying* (Actes Sud, Francie, 2007), či *Dies Irae* (Contrasto, Itálie, 2011). Věnoval se konfliktům po celém světě, dokumentoval situaci v Darfuru, na Balkáně, věznicí Guantanamo, Libanon, Irák, Alžír, tsunami v jihovýchodní Asii a mnoho dalších. Za svou práci získal mnohá ocenění, zvítězil v řadě mezinárodních soutěží a patří mezi špičku světové dokumentární fotografie. Od roku 2001 je členem agentury Magnum.² Z velké

.....
¹ KRATOCHVÍL, Antonín: *Moscow Nights*, Galerie Pecka, Praha 2010.

² http://en.wikipedia.org/wiki/Paolo_Pellegrin,

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL535Y9H



foto: Paolo Pellegrin, Civilisté přijíždějí do Tyre po útěku ze svých vesnic v jižním Libanonu, 2006

části za svůj úspěch vděčí i výrazně subjektivnímu stylu, který si vypracoval. Jeho fotografie jsou sugestivní a silné výpovědi, které bez servítek ukazují věci, které je schopen udělat člověk člověku. To vše okem fotografa, jemuž to není lhostejné. Přemýšlím, jaký si fotograf musí udržet odstup, aby byl schopen podobné situace dokumentovat s dostatečnou mírou vnitřní účasti. Do jaké míry se do nich sám osobně vcítí a do jaké míry je jen sleduje a dokumentuje. U Pellegrina mám pocit, jakobych je prožíval s ním, jakobych přímo cítil tu děsivou sílu, krutost, nespravedlnost a beznaděj, která se v podobných válečných konfliktech rozdává po hrstech. Neštěstí druhých je vždy silný substrát pro osobní katarzi a Paolo Pellegrin nám ji dopřává bohatou měrou.



foto: Anders Petersen, *Městský deník*, 2008

6.3 Záměrná řeč hrůzy

Tento termín jsem si vypůjčil od teoretika fotografie Rolanda Barthes. Definoval bych jej jako cílené zaostření na temné stránky života, na to, co nazýváme okrajovým. Jsou to všechny válečné konflikty, věznice, zdevastovaná příroda, kriminalita, násilí, tělesné deformace, prostituce, chudoba. Autoři, kteří se věnují těmto tématům zabírají v mé práci největší kapitolu. Je to kapitola věnující se lidskému utrpení a lidské touhy po něm. Řeč hrůzy je totiž univerzálně platná a není k ní potřeba žádného návodu. A již nezáleží na tom, jestli ji autor používá formálně, obsahově nebo kombinací obou.

6.3.1 Anders Petersen

Švédský fotograf Anders Petersen se narodil ve Stockholmu roku 1944. Mládí strávil ve Švédsku, kde začal navštěvovat School of Photography pod vedením Christera Strömholma. Již dříve několikrát navštívil Hamburk a v letech 1967 – 1970 tam fotografuje Café Lehmitz, bizarní prostředí plného bizarních postaviček. Petersen se s prostředím dokonale sžil, což mu umožnilo nebrat si servítky a bez příkras dokumentovat dění v podniku. Jsou zde patrné první náznaky jeho pozdější úzce profilované tvorby. V roce 1970 tam pořádá svou první výstavu skládající se ze 350 fotografií přibitých na zeď. Roku 1973 pak vydává svou první knihu *Gröna Lund* a roku 1978 vychází v knižní podobě i *Café Lehmitz*. Následuje trilogie věnovaná uzavřeným ústavům, která vyšla roku 1984 je zaměřena na život ve třech zařízeních podobného charakteru – vězení, pečovatelský dům a ústav pro mentálně postižené. Po tříletém fotografování právě v ústavu pro mentálně postižené si Anders Petersen našel svou cestu a dále se již věnuje fotografii s otevřeným osobním až intimním přístupem úhlu formou téměř deníkových

záznamů. Z velké míry ho v profesním i osobním ovlivnil jeho životní učitel Christer Strömholm, jehož snímky z šedesátých let jsou nějak na půl cesty mezi humanistickou fotografií a pojetím, jež nyní tvoří Anders Petersen. Dá se říci, že Petersen jeho styl rozvinul to krajnosti.

Anders Petersen se roku 2003 stal profesorem fotografie na Univerzitě v Göteborgu, pořádá workshopy a vystavuje po celém světě. Je také držitelem mnoha ocenění, z nichž nejvýznamnějším je Fotograf roku na mezinárodním fotografickém festivalu v Arles roku 2003, BMW Prize na Paris Photo 2010 a Dr. Erich Salomon Award 2008. Petersen je také velmi plodným autorem knih a publikací, za něž také získal mnoho ocenění.¹

Petersenův fotografický styl je striktně expresivní, autor si rozhodně nebere žádné servítky. Pro prostředí, v němž se najednou ocitáme, je na první pohled nepřátelské, nebezpečné, ostře nekompromisní. Autor má jasný názor na svět kolem sebe, vše je podle něj podřízeno zvířeti v člověku, vše ovládají touhy, pudy a vášně. Zdá se jakoby Petersen ve svých ostře kontrastních fotografiích žil. Jeho životní prostředí je expresivní samo o sobě, nemusí nic hledat, vše už k němu přichází jaksí samo. Prostitutky, násilí, tělesné deformace, otevřená sexualita bez jakékoliv zábrany, neustále přítomná latentní agrese. Radikální je v tomto například jeho soubor Gap z roku 2010, plný potlačované a následně prudce otevřené sexuality, nekompromisní syrovosti. Autor léty nachází další a další motivy, další scény, které ho

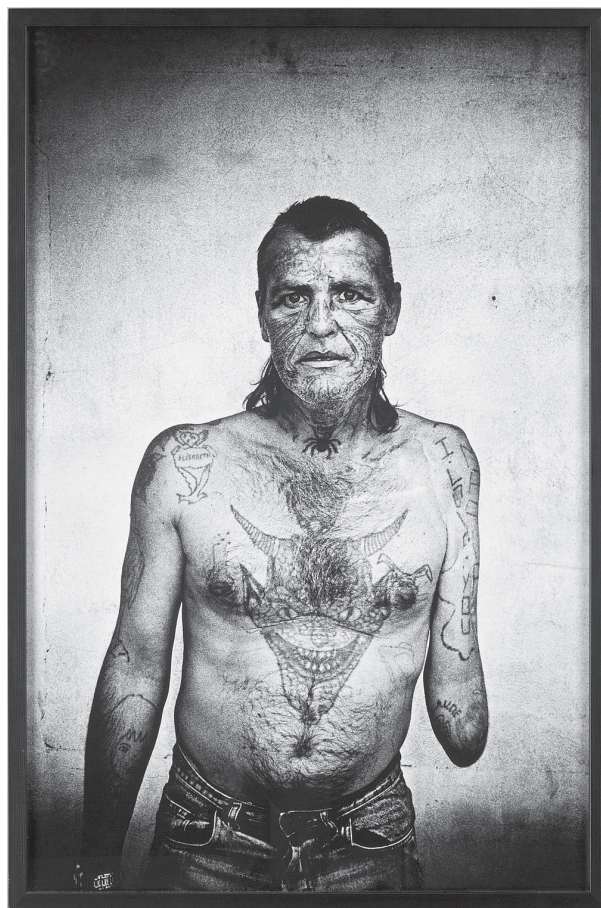


foto: Anders Petersen, 2010

¹ <http://www.anderspetersen.se/biography/>



foto: Jacob Aue Sobol, Tiniteqilaaq. 2001

v jeho světonázoru utvrzují. Zároveň jeho soubory naplňuje temná bezútěšnost, z níž jakoby nebylo cesty ven. Člověk je podle Anderse Petersena jen chytřejší zvíře bojující svůj každodenní zápas o cokoliv. Je ovládán pudy a touhami a veškeré vyšší cíle a touhy po transcendenci jsou pro něj cynicky směšné. Vše je přízemní a jediným únikem je brát si co chci, žít naplno, protože zítra už neexistuje. Sex, plný břich a za rohem smrt.

6.3.2 **Jacob Aue Sobol**

Dánský fotograf Jacob Aue Sobol, který patří k mladší vlně subjektivního dokumentu, se narodil roku 1976 v Kodani. Po přechodném pobytu v Kanadě se vrátil na evropskou půdu, kde studoval na European Film College a následně od roku 1998 na Dánské škole umělecké fotografie. Na podzim roku 1999 se vypravil fotografovat území Eskymáků ve východním Grónsku a potkal zde dívku jménem Sabine, za kterou se o rok později vrací, aby se po dva roky živil lovem a rybolovem. Poznal tak život současných Eskymáků opravdu zblízka a nafotografoval pro svou tvorbu klíčovou knihu Sabine (2004), kterou si získal světový věhlas. Za tento soubor byl například v roce 2005 nominován na jednu z nejprestižnějších fotografických cen – Deutsche Börse Prize. Vizuální jazyk vytvořený za studií, zde rozvinul do svébytné podoby a dokonale jím podpořil syrový obsah fotografií. Následovala cesta do Guatemaly, kde po dobu jednoho měsíce sledoval život horské rodiny. Roku 2006 se přestěhoval na rok a půl do Tokia, kde vytvořil velmi silné fotografie pokračujíc v cestě, kterou si vytyčil předchozími soubory, a poté se vrátil do rodné Kodaně. Sobol se ve svých pracech zaměřuje na druh homo sa-



foto: Michael Ackermann, *Zoufalství a samota*, 2003

piens, na jeho podstatu a na pozadí rozličných kultur jej srovnává a definuje. Podává tak obraz duše současného člověka jako místa plného vášní, nenaplněných tužeb, komplexů a drobných deviací a z těchto kamínek skládá výslednou mozaiku. Ochotně do svých prací zapojuje sám sebe, vlastní intimní okamžiky, milostné pletky, sexuální příhody a přitom se bravurně vyhýbá jakémukoliv kliše. Syrovosti jeho dílům dodává všudepřítomný latentní závoj pomíjivosti. Ať už je to v portrétech, drobných detailech, zdánlivě banálních situacích nebo třeba krajinkách. Všechny jeho objekty se zoufale snaží utrhnout si své místo na slunci a přitom si jsou vědomi toho, že přijde jejich čas. Tak se buď snaží urvat životu co nejvíce nebo si díky jakési oběti svou věčnost vykoupit. Sobol jim všem rozumí. Snad díky enormní míře empatie, snad díky tomu, že je jedním z nich. Ať je to jakkoliv, dokáže tento světavzdor ve svých fotografiích dokonale vyjádřit.

Jacob Aue Sobol je od roku 2007 čekatelem Agentury Magnum.¹

6.3.3 **Michael Ackermann**

Američan Michael Ackermann patří k nejvýraznějším fotografům francouzské agentury VU. Narodil se roku 1967 v Tel Avivu a momentálně žije v Berlíně. Jeho fotografická kariéra nabrala obrátky poté, co v roce 1998 získal Infinity Award for Young Photographers od International Center of Photography a rok na to Nadar Award za svou knihu *End Time City*. Kniha vznikala v indickém Benares od roku 1993 a je plná zasněně syrových obrazů, jež se silně dotýkají divákova podvědomí. Již od své první výstavy v roce 1999 si Ackerman udržuje unikátní vizuální jazyk a osobitý fotografický přístup.

¹ <http://www.auesobol.dk/>

http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53ZRBG

Jeho fotografie nejsou (alespoň pro něj) nikterak svázány s místem ani dobou vzniku, ale vytvářejí obecná poselství o člověku, o životě ztraceném v bezčasi. Fotografie jsou plné snových scén, vnitřních krajin, éterických bytostí a také nevyřčených otázek, náznaků a symbolů. Michael Ackerman dosud vydal tři knihy *End Time City* (Nathan / Delpire 1999), *Fiction* (Nathan / Delpire 2001) a *Half Life* (Delpire 2010).¹ Jeho snímky jsou osobní, privátní vize skryté za halucinujícím závojem. Nemůžeme v nich hledat nic konkrétního, neboť vznikají v oparu svítání a za soumraku, čistou potřebou zhmotnit cosi, co není z našeho světa.

K dalším autorům, kteří podobně syrový vizuální jazyk používají můžu zařadit například španělského fotografa Rafaela Arocha se souborem *Medianoche* (Půlnoc). Arocha zkoumá v nočním klubu rituály mezilidské komunikace proměňující se v průběhu noci a eskalující postupnou ztrátou kontroly a zábran. Analyzuje instinkty, vášně a pudy, jež se postupně odhalují, neverbální komunikační znaky, jež se stávají stále více otevřenými.²



foto: Rafael Arocha, Medianoche, 2011

¹ <http://www.agencevu.com/photographers/photographer.php?id=1>

² <http://rafaelarochoa.com/index.php?/work/medianoche/>

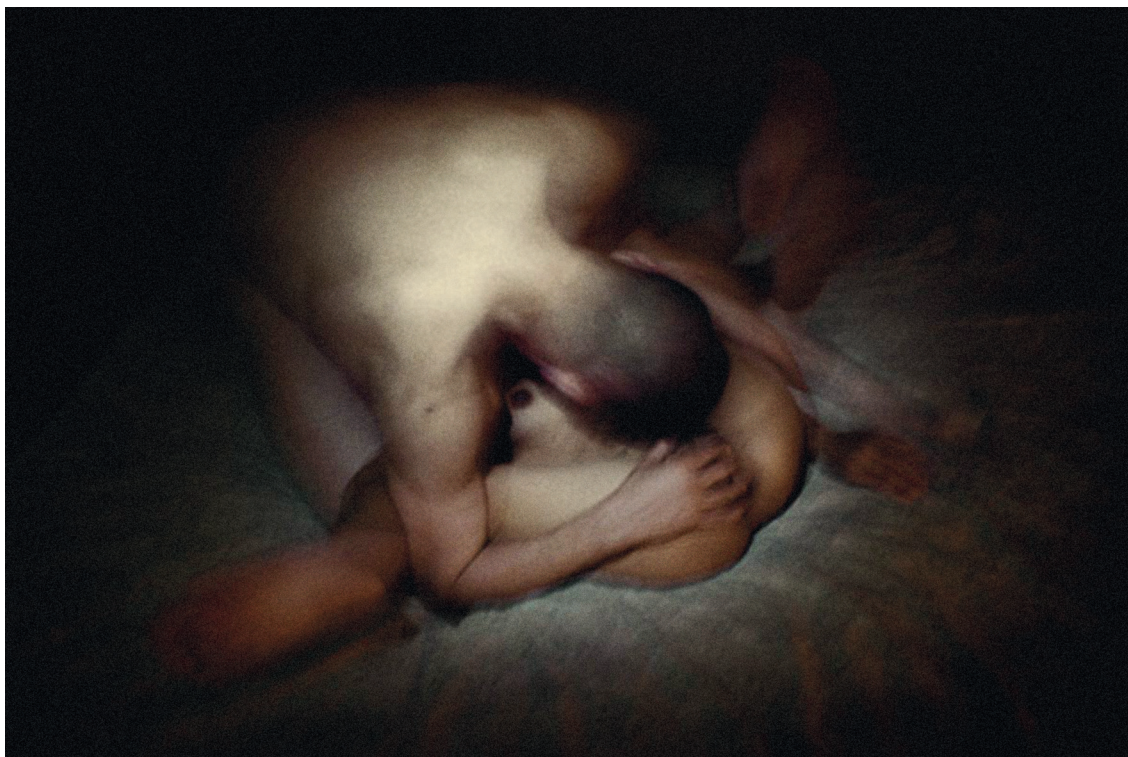


foto: Antoine D'Agata, Phnompenh, Kambodža, 2008

6.4 Hranice smyslnosti

Samotným zobrazením erotických scén expresivního efektu nedocílíme. Na to bychom museli přidat ještě cosi navíc. Každý z níže uvedených fotografů za “to cosi” považuje něco jiného. U všech se však jedná o silně subjektivní postoj k tomuto tématu, mnohdy jsou autoři sami účastníky zobrazovaných scén. Přicházejí tak, jak se říká, s kůží na trh a necudně dávají na odiv své vlastní deníkové zápisy. U většiny z nich se totiž skutečně jedná o součást subjektivní dokumentace intimního života, o prezentaci striktně privátní stránky, a to mnohdy až za hranicí pornografie.

Míra expresivity je zde dána jak formálním pojetím, což je nejvíce zřetelné na příkladu Antoine D'Agaty, nebo pojetím spíše obsahovým, kde jde autor za společností stanovené hranice a počítá s pobouřením jisté části diváctva. To mu zaručuje davové zvýšení krevního tlaku a záruku publicity a tedy úspěchu – ideálním kandidátem je zde bezesporu Terry Richardson. O otázce lacinosti a záměrného kalkulu bychom se v případě některých autorů mohli jistě dohadovat, nicméně do své práci je zařadit musím, abych dostal objektivnímu přístupu k tématu.

Měl bych zde zmínit určitě zásadní vliv amerického fotografa Larryho Clarka, kterého uvádím jako klíčového autora kategorie Na plný pecky. Jeho otevřenost, nejen v knize Tulsa, při zobrazování sexuálních scén dospívajících adolescentů dodala zde zmíněným autorům odvalu a posunula „hranice dobrého vkusu“ o notný kus dále.

V tomto tématu je nasnadě otázka míry šokovanosti obecnstva. Tato míra je přirozeně nepřímou úměrná míře “pornografické inteligence”, tedy laicky toho, kolik toho divák už v životě viděl. Čím je míra této “inteligence” vyšší, tím je efekt šoku menší a autor více obviňován z lacinosti a podlézání divákům. Tento fakt by se však, vezme-li to do důsledků, dal aplikovat i například na téma války nebo smrti.



foto: Nobuyoshi Araki, 1992

6.4.1 **Nobuyoshi Araki**

“Město se pro něj stalo nejen tématem jeho prací, nýbrž i projekční plochou erotických obsesí. Veřejný a soukromý, skrytý život obyvatel metropole se v jeho fotografiích mísí a proměňuje v nepřetržitý proud obrazů, odhalujících prchavost času stejně jako intenzitu okamžiků, z nichž se zrodily.”¹

Arakiho tvorbu zde zmiňuji nejen proto, že pracuje se žánrem subjektivního dokumentu, ale hlavně z toho důvodu, že svou otevřeností dozajista ovlivnil celou řadu následovníků. Araki zrušil tabu v zobrazování sexuality (samozřejmě hovoříme o fotografii jako umělecké disciplíně, ve fotografii pornografické tato tabu byla zrušena už dávno) a otevřel hráze pro další fotografie. V jeho knihách, jako je například *Tokyo Flowers*¹ se střídají záběry pouličních scén, intimních chvil, milenek, erotických detailů a fotografií květin (se silnou erotickou konotací) jakoby to vše byly hudební nástroje, které z celé knihy tvoří jeden velký orchestrální celek. Jsou to bezpochyby Arakiho denníkové záznamy, obrazy jeho života a není důležité nakolik je autor aranžuje. Jsou odrazem jeho denního snění, jeho erotických představ. Zajímavé také je jak Araki kombinuje témata erotická s tématem smrti. Často kombinuje fotografie květin, jež připomínají pohlavní orgány se snímky zániku a skonu. Podle jeho názoru patří témata smyslné lásky a konce života neodmyslitelně k sobě.¹

Nobuyoshi Araki se narodil roku 1940 v Tokiu a vystudoval fotografii a film na tokijské univerzitě Čiba. Téměř veškerou jeho fotografickou činnost provází kontrover-

¹ ARAKI, Nobuyoshi: *Tokyo Flowers*, Langhans Galerie Praha – PRO Langhans, Praha 2005.

ze, nelibost a protesty, ať už se jedná o výstavy, multimediální projekce, knihy, články v časopisech apod. Vystavuje po celém světě a publikoval více než 300 knih. Zpočátku tvořil za podpory své manželky Jóko, která však roku 1990 zemřela a od té doby se věnuje své práci Araki sám, nepočítáme-li početný zástup fotografického štábu.

6.4.2 **Mark Morrisroe**

Bostonský fotograf Mark Morrisroe byl velmi plodným autorem a za svůj krátký třicetiletý život vytvořil více než 2000 děl. Narodil se roku 1959 drogově závislé matce a od 15 let se živil jako homosexuální prostitut. Na svých studiích na Boston School of the Museum of Fine Arts se seznámil s celou řadou tehdy začínajících umělců a fotografů jako například Nan Goldin, David Armstrong či Philip-Lorca di Corcia.¹ Jeho fotografie jsou úzce spjatý s otázkou sexuality a mezilidských vztahů, je explicitní a bezskrupulózní. Život homosexuální subkultury byl v USA v osmdesátých letech na velkém vzestupu a tudíž se z něj stalo z fotografického pohledu poměrně zajímavé téma. Mark Morrisroe byl jeho přímým účastníkem a podobně jako celá řada jeho přátel a partnerů podlehl v roce 1989 viru HIV.²

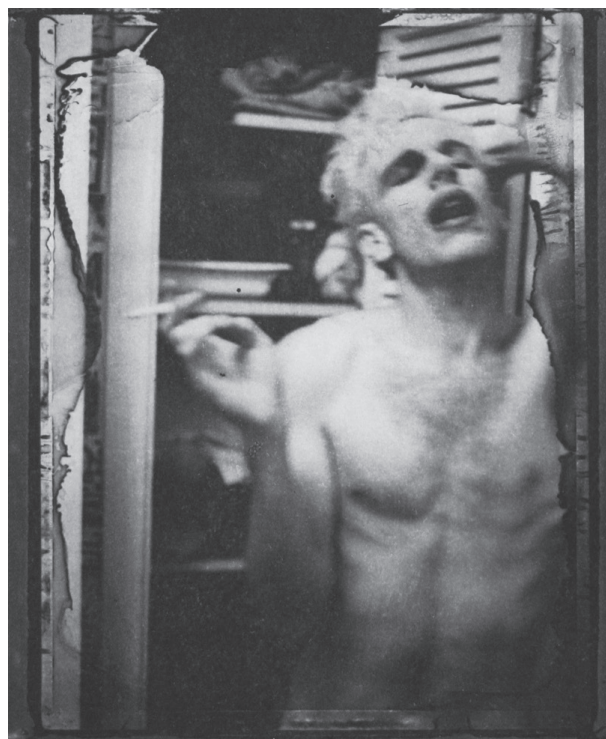


foto: Mark Morrisroe, *Untitled (Jonathan)*, 1984

¹ GUNDLACH, F. C: *Emotions & relations : Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia*, Taschen, Köln 1998

² http://en.wikipedia.org/wiki/Mark_Morrisroe

6.4.3 **Antoine D'Agata**

Původem francouzský fotograf Antoine D'Agata vystudoval fotografii v New Yorku, kde jeho učители byli Larry Clark a Nan Goldin. D'Agata byl členem agentury VU a od roku 2004 je členem agentury Magnum Photos. Za svou tvorbu vydal také řadu knih, po prvních *De Mala Muerte* a *Mala Noche*, které vyšly roku 1998, vyšly ještě *Hometown* (2001), *Vortex* (2003), *Insomnia* (2003), *Stigma* (2004) a *Manifeste* (2005). Zajímavostí je, že Antoine D'Agata nemá trvalé bydliště, ale pracuje takřka po celém světě.¹

Jeho fotografie naplňuje téma vášnivé sexuality, živelné a drsné, nenajdeme v nich příliš místa pro něhu či cit. Autor fotografuje sexuální akty, jichž se sám účastní, motivy často optickou manipulací deformuje, takže z nich jsou často jen kreatury kopulující samy se sebou. Na tomto obraze

D'Agata demonstruje zmar člověka vnitřně vyprázdněného, vysátého, který se potácí na nekonečné smyčce mezi bordelem a drogovými doupkami. Jsou to v podstatě eseje o sexuální závislosti v její čisté a syrové podobě.

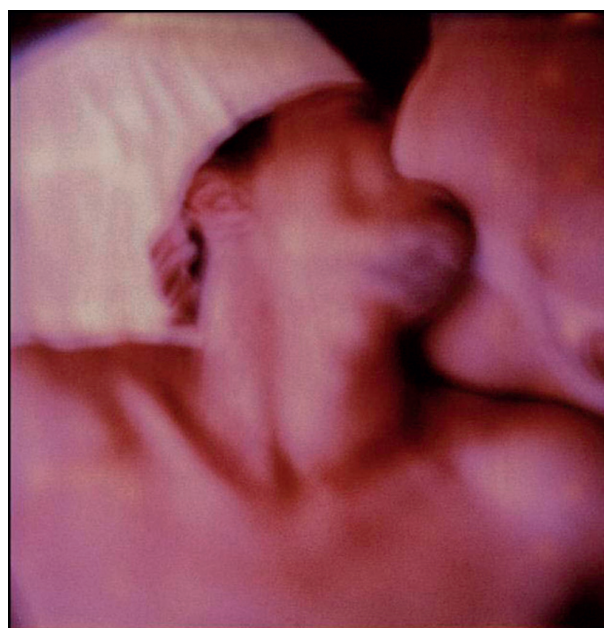


foto: Antoine D'Agata, *Le Caire* 1999

“Nikdy nefotografuji, pokud nejsem plnou součástí situace, do níž vstupuji nebo již vyvolávám. Pomalu jsem opustil pozici dokumentaristy za fotoaparátem a integruji sám sebe jako jeden z fotografovaných subjektů. Tento proces byl brutální. Tím, že jsem se odcizil od přímého dokumentování, dokumentuji to, co žiji a sám prožívám situace jež dokumentuji. Překonaním hranice jež oddělují fotografa od fotografovaného jsem se stal objektem svých vlastních fotografií, nuceným hercem vlastního scénáře. Touha a bolest sexuálního aktu mě dovádí zpět k mému vlastnímu tělu. Čelím té disharmonii, tomu násilí a ponížení mým vlastním masem. Není to otázka pouhého otevření očí takovému představení, raději se nechám rovnou kontaminovat, dobrým či zlým.”²

¹ http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL53T_6

² http://documentsdartistes.org/cgi-bin/site/affiche_art_web.cgi?&ACT=2&SEL=reperes&ID=154

V současnosti však již jeho tvorba nese znaky stereotypního úpadku, místo modelek stále častěji používá najaté prostitutky, jež jsou pak pod vlivem různých drog ochotny udělat takřka cokoliv. Míra autorova zoufalství je nejvíce vidět na jeho výstavách, jež jsou prakticky jen přehlídkami souložících dvojic a nejrůznějších pornografických scén.

6.4.4 **Terry Richardson**

Terry Richardson patří mezi laickou veřejností k nejznámějším fotografům obecně. Způsobila to hlavně jeho kniha *Terryworld*¹, kde bez jakýchkoliv zábran dokumentuje pozadí světa vysoké módy, nevázaných večírků, hromadné promiskuity a explicitního sexu, při němž je ve většině snímků hlavním aktérem on sám. Bizarní postavička Terryho Richardsona se tak ztělesňuje jako hrdina, pornoherec a mazaný



foto: Terry Richardson, 2009

“slavný fotograf”, který díky svému renomé svléká nezkušené mladé modelky a stylizuje je do hraných sexuálních póz, přičemž v mnoha případech to nakonec i sexuálním aktem skončí. Vše je přitom zaznamenáváno pohotovým Terryho fotoaparátem většího kapesního kompaktního formátu. Právě použitá technika a fotografický formát mu dodávají punc autenticity a podle mnoha kritiků také umělecké kvality. Tento fakt už nechtě posoudí každý divák sám, nicméně přesto, že jej lze velmi jednoduše nařknout ze zneužívání svého postavení, což mu mnoho modelů také vytklo, nelze mu upřít notnou dávku odvahy a drzosti, se kterou se do budování svého image pustil.

Terry Richardson se narodil roku 1965 a patří k prestižním světovým fashion fotografům. Proslul například řadou reklamních kampaní pro firmu Diesel. Na svém kontě má také několik knih, z nichž nejslavnější je již zmiňovaná *Terryworld*.¹

¹RICHARDSON, Terry: *Terryworld*, Taschen, Köln 2004.

6.4.5 *Adam Holý*

Zajímavé je, že u českých fotografů se téma sexuality v žánru subjektivního dokumentu neobjevuje příliš často. Můžu zmínit práce Jiřího Davida, Radka Brousila z prostředí natáčení pornografického průmyslu a pak také dílo Adama Holého. U Adama Holého najdeme erotický náboj téměř v každém snímku. Jeho doménou je spíše než subjektivní dokument módní fotografie či řekněme glamour. Zařazuji ho zde z toho důvodu, že poměrně úspěšně aplikuje tvůrčí procesy subjektivního dokumentu právě do těchto oborů. Jeho snímky jakoby vypadly z nějakého fotolabu, kde si je majitel zapomněl vyzvednout. Michal Pěchouček prohlásil, že jeho vkus je “vytříbeně pokleslý”. Cituje barokní a romantické mistry a následně s nimi komunikuje voyeurskou polo-pornografií. Rád si hraje s pojmy jako Teorie strun či Stázové pole, čímž posunuje rozměr svých souborů do dalších dimenzí. Problémem je však u Adama Holého jeho autenticita. Pokud na něj shlížíme prizmatem české fotografie, patří jistě k výrazným autorům. Jakmile však pohled rozšíříme a měříme jej s jeho vzory Jürgenem Tellerem či Wolfgangem Tillmansem, dostaneme se najednou do roviny poměrně vychytralého plagiátorství a rázem je představa originálního fotografa jaksi fuč.¹ Není to samozřejmě problém jen Holého, nicméně jedná se o zářný příklad podceňování českého diváka. Adam Holý se narodil roku 1974 v Ústí nad Labem a pracuje jako módní fotograf pro řadu renomovaných a prestižních módních časopisů. Svou volnou tvorbu vystavoval kromě většiny významných českých galerií také ve Francii, Stockholmu či Rotterdamu.¹



foto: Adam Holý, 2006

¹<http://adamholý.com/index.php?/cv/>



foto: Dušan Tománek, *Plees The Trees*, 2011

6.5 Na plný pecky

Heslo „užij dne“ by mohl být podtitul této kategorie. Patří sem celá řada fotografů z prostředí nejrůznějších subkultur, undergroundu a městských periferií, kteří většinou formou deníkových záznamů dokumentují svůj vlastní život a život svých vrstevníků. Bezespору sem patří i nekonečná řada hipsterských fotografů především z řad amatérské veřejnosti, která díky současné všudypřítomné intoxikaci obrazem a nejrůznějších komerčních produktů jako je například Lomografie, vytváří pomocí mobilních telefonů a aplikací typu Instagram, neuvěřitelné množství fotografií spadajících do žánru deníkových záznamů.

Nicméně to by bylo témana samostatnou bakalářskou prací a důkladný výzkum. Věnujeme se zde proto hlavně fotografům, kteří mají pro své formální i obsahové řešení důvod a používají všechny tyto prvky cílevědomě a také dlouhodobě. Tedy na fotografy, kteří v tomto okruhu vynikají.

V české fotografii lze za základní kámen považovat také velké množství fotografií z prostředí komunistického disentu a kulturního undergroundu, které vytvořila celá

řada neznámých či amatérských fotografů. Toto téma je však také poměrně obsáhlé, takže se omezím jen na výběr autorů, kteří svou prací definují mantinely této kategorie.

Jednou z prvních knih, které zmapovaly v té době nastupující revoltu evropské mládeže, byla kniha holandského fotografa Eda van der Elskena - *Love on the Left Bank* (1954). Kniha sleduje imaginární příběh fiktivní postavy Ann, která si užívá bohémského života na levém břehu řeky Seiny. Večírky, kavárny a nevázaný život pařížské bohémy v poválečném období na pozadí vznikající rebelizující kultury latinské čtvrti.

6.5.1 *Larry Clark*

Za zásadního v této kategorii považuji amerického fotografa Larryho Clarka ¹, který se svým životním postojem a dílem dá považovat za ideového tvůrce a inspirátora celé řady fotografů sedmdesátých a osmdesátých let. V devadesátých letech se začal soustředit na dráhu filmového režiséra, kde mezinárodně úspěšnými snímky *Kids*, *Ken Park* ad. stanovil nové hranice v zobrazování života nezletilých teenagerů amerických velkoměst.



foto: Larry Clark, Tulsa, 1971

Filmová kariéra plynule navazuje na jeho fotografické dílo, které započalo v období jeho vlastní puberty. V oklahomském městě Tulsa, kde se Clark narodil, trávil spolu s přáteli mládí ve společnosti amfetaminu, násilí a sexu. Kniha *Tulsa* ukázala skutečný život mládeže na předměstí amerických velkoměst, uzavřený svět subkultur, punku a skateové scény. Larry Clark začal v šestnácti letech nitrožilně užívat amfetamin a v období let 1963 - 1971 na svůj fotoaparát zaznamenával cestu svých přátel přes nejrůznější drogové extáze po traumata, paranoiu a deziluzi z abstinčních stavů. V celé své tvorbě Clark dokazuje destruktivní vliv jaký mají na vývoj teenagerů nefunkční rodiny, rodinné vztahy, vliv masmédií, maskulinita či násilí a to právě v období formování jejich osobnosti. V knize *Teenage Lust* (1983) sleduje další generaci teenagerů a průběh jejich dospívání, proměnu životního stylu. V tomto celoživotním

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Larry_Clark
http://museum.icp.org/museum/exhibitions/larry_clark/

tématu Clark pokračuje v podstatě dosud. Následuje série *Skaters* (1992 - 95) a poté už nastupuje jeho filmová kariéra a spolupráce se scénáristou Harmony Korinem.

Clark svým dílem ovlivnil celou řadu dalších fotografů z prostředí nejrůznějších subkultur, kteří se, stejně jako on, pomocí deníkových záznamů zabývali dokumentováním období svého vlastního dospívání a života. Jmenovat musíme určitě například Nan Goldin, která svou otevřeností a bezprostředností posunula tento žánr zase o kousek dál.

6.5.2 *Vinca Petersen*

Roku 2000 vzbudila pozdvižení kniha britské autorky Vincy Petersen. Narodila se roku 1973 v Jižní Korei jako dcera britského diplomata. V 16 letech odešla z domova, aby následujících 8 let strávila v undergroundu mezi kočovnými soundsystemy tehdejšího techno-hnutí. Tyto subkultury přebývají v obytných autobusech a karavanech, a jezdí od jedné rave-párty ke druhé. Tyto parties, kde je vše dovoleno a nemají absolutně žádné limity, se konají většinou nelegálně na na poslední chvíli známém pozemku. V České republice se tyto maximálně utajované akce začaly konat velmi brzy po jejich vzniku v Anglii, první z nich kolem roku 1994. První větší akce pod názvem Teknival (později přejmenované na CzechTekk)

se konaly v Hostomicích jižně od Prahy a sjížděly se na ně soundsystemy z celé Evropy. Organizátoři a účastníci těchto akcí žijí většinou z prodeje drog a občerstvení, které na parties prodají a jsou v podstatě prodlouženou rukou původních hippies. Autorka právě díky tomu, že v prostředí přes 8 let žila, zasvěceně definuje životní postoj, mentalitu těchto subkultur a života, jako jedné velké párty. Opět zde narážíme na hranice expresivity a otázku, zda-li je kočovný život bez jakýchkoliv pravidel v 21 století dostatečně



foto: Vinca Petersen, 1998

explicitním. Samozřejmě také záleží na míře formální exprese. Domnívám se, že pracujeme-li s vizuální inteligencí průměrného diváka, práce Vincy Petersen zde má své místo.¹

6.5.3 **Dušan Tománek**

Se narodil roku 1973 a žije ve Zlíně. Je absolventem Institutu tvůrčí fotografie v Opavě a je spoluvlastníkem fotografického studia TOAST, které se zaměřuje na fotografie architektury. Jako výrazná osobnost se však profiluje v prostředí české nezávislé hudební scény, kde kromě vizuálů pro skupiny jako je Priessnitz, Umakart apod. fotografuje jejich fanoušky, prostředí hudebních festivalů a hu-



foto: Dušan Tománek, 2007

dební subkultury. Je zakladatelem a vydavatelem časopisu Komfort Mag mapujícího současnou mladou a zatím ještě nezávislou výtvarnou scénu. Působil jako fotodokumentarista natáčení animovaného snímku Alois Nebel.² Asi nejzajímavějším projektem je kniha Zde jsou psi³, která se zaměřuje na subkultury spojené s nezávislou hudební scénou, letními festivaly, metalovými fanoušky, hardcorovými koncerty apod. Fotografie zde prezentované jsou z velké části právě dílem Dušana Tománka. Jsou otevřené, syrové a na první pohled autentické. Dávají představu o subkultuře mladých lidí s patřičným vhledem zúčastněného člověka. Rozhodně si na nic nehrají, ani nekonstruují. Jsou v podstatě pravým opakem toho o čem se snažili autoři knihy Kmeny Vladimír 518 a Karel Veselý⁴. Na inscenovaných portrétech provedli průřez městskými subkulturami a definovali jejich životní prostor, prolínání i vzájemné vztahy. Prezentace je však spíše encyklopedická, soustřeďující se na vnější znaky a základní ideové definice. Dušan Tománek, má pravda v knize Zde jsou psi trochu jiné ambice, ale přesto se mu podle mého názoru podařilo více – podařilo se mu proniknout hlouběji do této subkultury, a pomocí vizuálního stylu jak fotografií tak i celé knihy, předat něco, co bychom mohli nazvat generační výpovědí. Vizuální styl fotografií, které jsou fotografované klasickou technikou, s prošlými filmy a “lomo-efektem” (případně digitální technikou a postprodukčně

¹ PETERSEN, Vinca: *No System*, Steidl Verlag, Göttingen 2000.

² TOMÁNEK, Dušan: *Nebel, fotografie z natáčení filmu Alois Nebel*, Labyrint, Praha 2011.

³ NANORU, Michal: *Zde jsou psi*, Yinachi, Praha 2010.

⁴ KOLEKTIV AUTORŮ: *Kmeny*, Bigg Boss, Yinachi, Praha 2011.

tyto efekty simulující) zde jejich autenticitu z velké míry spoluvytváří. Zrnité a neostře záběry z klubů, ranní snímky potácejících se postaviček z festivalů, bizarní zjevy metalových koncertů nebo dvojice přistižené při intimních chvílích v parku před klubem. To všechno nám dodává výsledný obraz o mladé scéně, která přes všechny kulturní a společenské rozdíly vychází v podstatě stále ze stejného základu.

Jeho předmluva k výstavě Záznam 2008 ve foyer Paláce Akropolis. „*Soubor fotografií je záznamem mé práce z let 2004 až 2008. Je snahou o vyjádření mých zájmů v různých oblastech fotografie. Město, špína, krajina, hudba. Vše zamíchat a sojovkou nešetřit. Je to velmi jednoduché. Fast food. Najíte se do sytosti, ale po letech jsou z toho žaludeční vředy. Ale koho to zajímá?*“¹

6.5.4 **Jan Khür**

Student zlínské Univerzity Tomáše Bati, Katedry fotografie se formou deníkových záznamů a zdánlivě nesourodých fotografií vyjadřuje k osobním tématům moderním vizuálním jazykem.

Jeho soubor Simon z roku 2009 je portrétem adolescenta na prahu dospělosti v němž hrané sebevědomí zastírá fakt, že najednou sám neví co se sebou. Je to sonda hlubinná, ale bez patosu. Je to analýza stavu, který se mění den ze dne a právě tato změna jej definuje. Hormony bouří a každý den je zcela nový. V dalším souboru Looking for a Jesus z roku 2011, díky kterému jsem jej zařadil právě do této kategorie, je to také sonda do zmatené duše mladého člověka. Tento však touží nalézt v životě



foto: Jan Khür, Looking for a Jesus, 2011

¹<http://www.a-galerie.cz/vystavy/45-dusan-tomanek---zaznam-0408>

něco vyššího a opravdovějšího než mu nabízí jeho okolí, rodina a prostředí, ve kterém vyrůstá. Hledá k tomu čemusi cestu, zkouší jestli mu to třeba nezprostředkují nějaké chemické látky, potácí se mezi divokým životem naplněným večírky, drogami a sexem a touží po vyšším poslání, po víře v něco víc, protože tady a teď jaksi nic nemá smysl... , „*Our endless journey for freedom and the search for the God, where others would call it hell.*”¹

I další soubory Jana Khüra nesou známky jeho stylu, jeho způsobu přemýšlení. Zatím poslední soubor *Imagine being there right now* pracuje s dalšími žánry, s krajinou či zátiším a jejich pomocí se snaží klást otázky, definovat, provokovat diváka. Asi bychom to už nemohli nazvat subjektivním dokumentem, pokud bychom se nesnažili autorovu záměru porozumět. Tak daleký odklon od žánru to však přecijen není. Musíme se jen oprostít od jeho dogmat a standardů, dát prostor představivosti a více se snažit autorův záměr pochopit. Pokud se do něj ponoříme, zjistíme, že jakási myšlenková mapa, kterou zde načrtl, funguje a vede nás kamsi do nitra jeho mysli. Je to komunikace obrazem, přičemž musíme číst i mezi řádky, respektive mezi fotografiemi a kloví, jestli právě prostor mezi těmi obrazy není pro jeho porozumění klíčový. Z obrazů můžeme mít pocit, že se autor rozpadá, ale věnujeme-li mu dostatek času, celkový obraz se z těchto střípků složí poměrně jasný.²

¹ Komfort Mag č. 6, Občanské sdružení Komfort Mag, 2011

² <http://jankhur.com/index.php/projects/looking-for-jesus/>



foto: Daido Moriyama, 1975

6.6 Obrazy světa

V této kategorii se chci věnovat fotografii, která vychází z tvorby tzv. Newyorské školy, kam patřili autoři jako William Klein, Robert Frank, Ted Croner, Louis Faurer, Leon Levinstein, Lisette Model aj. Jedná se tedy v podstatě o jistou odnož street-photography. Autoři zde uvedení, stejně jako jejich následovníci, používají expresivní formy, aby dodali svým snímkům autenticitu, vtáhli diváka do děje a vyvolanými emocemi mu pomohli se do situací vcítit. Samotné objekty a okamžiky již nemusí být být nikterak extrémní či vypjaté, často se jedná o pouhé světelné konstrukce či situace. Síla těchto fotografií tedy spočívá v jejich výtvarných kvalitách a obsahová stránka může být i poudružná.

6.6.1 *Daido Moriyama*

Japonský fotograf Daido Moriyama (1938) je znám zejména pro snímky prezentující rozpad tradičních hodnot v poválečném Japonsku. Svými ostře kontrastními hrubozrnnými snímky ovlivnil velkou řadu japonských fotografů a zanechal za sebou objemné dílo čítající desítky knih a publikací. Moriyama se v nich soustředí na město a prostředí, jež člověka obklopuje a ovlivňuje jeho myšlení. Je to člověk v industriální společnosti, temná strana městského života, bezútěšná předměstí, podzemí mysli. Formální stránka podpořuje autenticitu snímků a dodává jim přirozenosti. Zároveň se tím někdy dostávají do jakéhosi abstraktního bezčasí, kdy nás více než jejich společenské vazby zajímá jejich surreálná rovina.

Do Tokia se Moriyama přestěhoval roku 1961, kde nějaký čas pracoval jako asistent fotografa Eiko Hosoe. Již předtím v Osace navštěvoval kurzy fotografie vedené

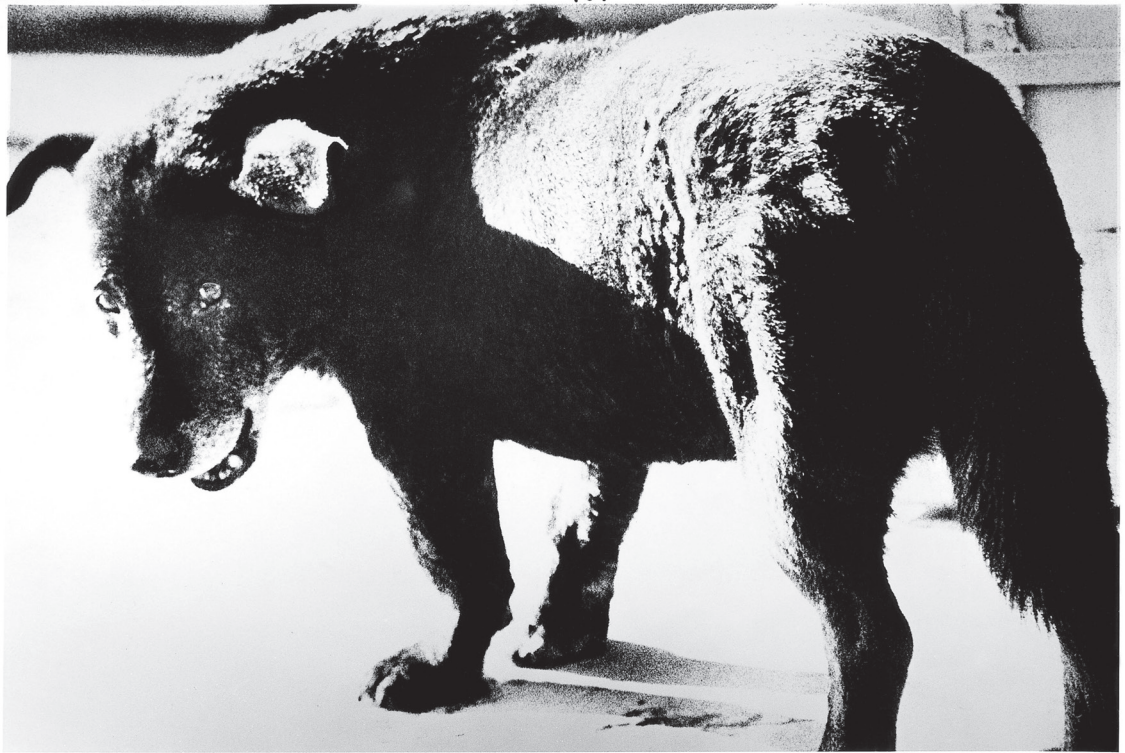


foto: Daido Moriyama, Toulavý pes, 1971

známým fotografem architektury a užitého umění Takeji Iwanoyou. Jeho práci ovlivnili nejvíce autoři jako William Klein, Shomei Tomatsu, ale také Andy Warhol či Jack Kerouac. Zajímavé je, že Moriyama pracuje s kapesním automatickým fotoaparátem a využívá tak principu „umění náhody“. Vystavoval ve většině světových prestižních fotografických galeriích a institucích a patří k nejvýznamějším autorům japonské fotografie.¹

6.6.2 **Trent Parke**

Australský člen agentury Magnum Photos Trent Parke se narodil roku 1971 v Newcastle v Novém Jižním Walesu. Jeho doménou je street fotografie, na níž rozehrává snové a dramatické scény širšího dosahu. Roku 2003 společně se svou ženou Narelle Autio, která je také fotografkou, cestoval přes 90.000 km skrz australský kontinent.² Výsledkem této cesty byla kniha *Minutes to Midnight*, která je ne zrovna lichotivým portrétem australských obyvatel. Parke používá ostře kontrastní formu, která společně se specifickým australským světlem, a vlastně i prostředím, vytváří fotografické obrazy, které si už na první pohled uchovávají silný autorský rukopis. Úžasný cit pro práci se světlem vynáší Trenta



foto: Trent Parke, Austrálie, Sydney. Úředník na cestě do práce jde přes Martin Place, 2001

¹ http://jaapan.com/blog/index/billet/4798_daido-moriyama

² http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=CMS3&VF=MAGO31_10_VForm&ERID=24KL534BCY
<http://www.in-public.com/TrentParke>

Parke mezi unikátní světovou špičku zcela právem. Přestože je většina jeho vizuálně nejlepších prací spíše abstraktního charakteru, dokáže se dotknout i závažných a citlivých témat, jakými jsou například ekologie nebo neblahý osud australských domorodců. V posledních souborech už autor používá moderní vizuální jazyk a barevný materiál, to je mu však dle mého názoru spíše na škodu a jeho nejsilnějšími díly stále zůstávají dřívější černobílé práce.

6.6.3 **Josef Koudelka**

Práce Josefa Koudelky z jeho pražského období, které tvořil například pro Divadlo Na zábradlí, vykazují takřka učebnicové znaky expresivního subjektivního dokumentu. Jedná se mnohdy až o grafické snímky výtvarně dokumentující divadelní zkoušky a představení. Mnoho z nich bylo poté použito pro divadelní plakáty a nebo byly publikovány v časopise *Divadlo*, kam Koudelka přispíval jako nezávislý fotograf. Roku 1966 dokonce vyšla kniha *Král Ubu: Rozbor inscenace Divadla Na Zábradlí* (Divadelní ústav, Praha), obsahující esenci toho nejlepšího co se autoru na tomto poli podařilo vytvořit. Soubor tvoří zastřené takřka snové obrazy dění, jehož

se jako diváci můžeme jen domýšlet. Naznačováno je zde mnohé, ale vyřčeno téměř nic. Celý soubor provokuje divákovu imaginaci na samou hranici pomocí abstrahujících výjevů, fragmentů či gest. Podle mého názoru soubor předznamenává vyjimečné autorovo nadání vyjádřit obrazem abstraktní filozofické pojmy stejně jako jeho inklinaci ke snovým a surreálním vizuálním básním. Vrcholu na tomto poli autor dosáhl v souboru *Exily*, kde na vycizelovaných obrazových kompozicích definuje situaci člověka, který je všude cizí, člověka, jež ztratil svůj domov, a neví, jestli se do něj bude moci někdy vrátit. Koudelka tak v tomto souboru projektuje své vlastní vnitřní rozpoložení. Díky tomu vytvořil komplexní dílo jež tento jeho niterný pocit vizuálně definuje a sugestivním způsobem prezentuje divákovi.



foto: Josef Koudelka, Král Ubu, Divadlo Na Zábradlí, 1964

6.6.4 **Mathias Christensen**

Dán Mathias Christensen vytváří snové soubory na nichž vždy prezentuje výraznou myšlenku či emotivní poselství. V jeho posledním souboru *Voltage Nature* můžeme vidět zdánlivě nesourodou sbírku fotografií, jež však společně vytvářejí jeden surreální sen, a v něm nespočet dalších možných asociací a vzájemných propojení. Je zde vždy trocha napětí a latentní nejistoty z možného vyústění, jež však zůstane pokaždé otevřené. Christensen se věnuje také dokumentární tvorbě, nicméně v jeho subjektivněji pojatých souborech rád pracuje s otázkou komunikace mezi jednotlivými fotografiemi a následně také komunikace s divákem samotným.¹

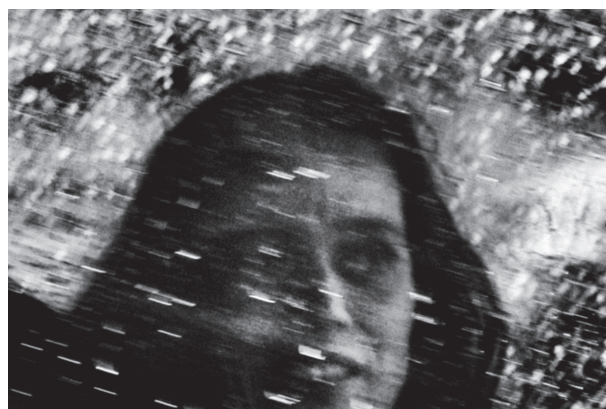


foto: Mathias Christensen, Voltage Nature, 2012

6.6.5 **Skupina 28**

V rámci české fotografie bych do této kategorie zařadil některé autory Skupiny 28. Hlavním důvodem je fakt, že hlavním pojítkem existence této skupiny je právě příklon jejich členů k expresivnímu pojetí dokumentární fotografie. Skupinu 28 založilo 11 fotografů, kteří se zúčastnili workshopu Antonína Kratochvíla v Lednici roku 2009. Skupina 28 se účastní a pořádá celou řadu projektů dokumentárního charakteru. Nicméně profilace celé skupiny, jak lze vidět z každoročně vydávané *Ročenky*, je nakloněna subjektivnímu pojetí fotografie. Podtrhují to také některé soukromé projekty jednotlivých členů, jako třeba expresivní eseje Jiřího Havrdy, Davida Mužíka, Michaely Hrubé nebo Jany Hunterové.

Ze skupinových projektů, jež by mohly být zařazeny mezi expresivní bych zdvihl soubor *San Lazaro* Jiřího Havrdy, Petra Kadlece, Michaely Hrubé a Ireny Vězdové, kteří navštívili kubánské poutní místo v době svátku Sv. Lazara. V tento den se zde koná pouť, kdy se věřící za pomoci sebe-obětí snaží docílit vykoupení a mystického

¹ více na <http://www.mathiaschristensen.com/>

zážitku. Samotné extrémní situace byly prezentovány svěží snově-expresivní formou čímž dosáhly dalšího rozměru. Zejména Jiří Havrda a Michaela Hrubá dokázali svým souborům dodat přidanou hodnotu osobní zkušenosti a hlubšího vhledu.

Skupina 28 si, ač je stále spíše amatérským sdružením, postupně buduje usilovnou práci jméno na české fotografické scéně a snad se jí podaří získat i uznání odborníků. K tomu bude ovšem ještě potřeba více zapracovat na kritickém pohledu na vlastní práci, což je samozřejmě problém, který trápí velkou řadu fotografů a nemusí být zrovna z řad amatérů.¹



foto: Jiří Havrda, *_untold/memo/*, 2012

6.6.6 Jiří Havrda

Člen výše zmiňované Skupiny 28 Jiří Havrda pracuje jako architekt v prestižní české architektonické kanceláři DaM. Jako vyvážený silně pragmatického a deskriptivního zaměstnání se ve své volné fotografické tvorbě věnuje sugestivním expresivním souborům, v nichž reflektuje postavení současného člověka v džungli velkoměstských aglomerací, devalvací jeho životního prostoru a vnitřní rozpolcenosti. Jeho městské soubory jsou živelnými obrazy čehosi, co nás tlačí, brousí si zuby kdesi hluboko v podvědomí a my sami netušíme, jestli to někdy vůbec vyleze na povrch. Havrda ve svých fotografiích používá vysoký kontrast a hrubé zrno, aby zabstrahoval své myšlenkové pochody a dodal jim punc obecného sdělení. Podle mého názoru se v rámci české fotografie jedná o jednoho z mála autorů, kteří se podobnému vizuálnímu jazyku věnují konzistentně a vědomě. Bezpochyby na to má vliv i ona architektonická část jeho osobnosti, která jej nutí k soustředěné a cílevědomé práci. Důležité je vytrvat, což ostatně vždy potvrdí kvalita výsledku.²

¹ více na <http://www.28mm.cz>

² více na <http://www.jirihavrda.com>



foto: Jana Hunterová, ze série Podivnosti, 2012

6.6.7 **Jana Hunterová**

Další členka Skupiny 28 je studentka ITF v Opavě Jana Hunterová. Věnuje se dokumentární fotografii se silně subjektivním zaměřením. V rámci expresivní tvorby bych rád vyzdvihl jednak její černobílou tvorbu a z poslední doby také její dlouholetý neuzavřený cyklus Podivnosti sestávající ze souborů zachycujících podivně zmatené postavičky a surreálné výjevy ze života na vesnici. Autorka na barevném materiálu předkládá k nahlédnutí nesourodou sbírku obrazů viděnou prizmatem městského člověka, které však nijak nekonvenují k jakýmkoliv rozumem srozumitelným asociacím. zachovává si nádech nečitelného magična spojeného s nutkavým uchichtnutím.¹

¹ více na <http://www.janahunterova.com>



foto: Tomasz Lazar, ze série Teatr Zycia, 2012

6.7 Hledání Boha

V názvu Hledání boha nemám na mysli jen hledání Boha jako takového. Zařazuji zde i veškeré obecné principy, filozofické otázky, vyšší síly apod. I zde se, podobně jako v předchozí kapitole, věnuji autorům, jejichž tvorba je pro ně formou arteterapie a sebereflexe. Mnozí z nich hledají prostřednictvím obrazu možnosti transcendence pro sebe i pro diváka. Jejich tvorba je často introspektivně obrácena dovnitř a skrze vlastní mentální schémata pak filtrována vzhůru, aby dosáhla pravdivého svědectví. Forma je vždy ryze individuální.

6.7.1 Alena Dvořáková, Viktor Fischer

Autorská dvojice Dvořáková – Fischer je složena z absolventů oboru fotografie pražské FAMU. Jako dvojice existují od roku 1992 a již od začátku se vyjadřují silně expresivním jazykem. Věnují se obecným humanistickým tématům a díky výrazné výtvarné stránce je jejich rukopis mezi českými dokumentaristy velmi snadno rozpoznatelný. K nejvýraznějším souborům patří *Voda* a *Misie*, přičemž oba mají ambice definovat obecný filosofický problém. Kniha *Misie* vznikala v misiích řádu Sester Těšitelek v Jižní Africe, Kazachstánu, Argentině, Chile a České republice. Nese hluboké humanitární poselství a na nadčasových obrazech definuje obecné téma pomoci druhému člověku. Poselství knihy však není natolik obecné jako je tomu u druhé publikace *Voda*¹, kde se dvojice zaměřila na archetypální vztah člověk – voda. Jak jsem psal již v úvodu

¹ DVOŘÁKOVÁ, Alena a FISCHER, Viktor: *Water/Voda*, Nakladatelství KANT, Praha 2010.



foto: Dvořáková/Fischer, Praha - Podolí, Plavecký bazén, ze série Voda, 11. 2. 2012

- autoři dílo pojali jako nadčasové sdělení, jako definici filozofického pojmu. Dle mého názoru je právě toto jejich nejsilnější dílo a rozhodně jedno z výrazných v rámci české fotografie. Řekl bych, že díky svému obecnému poselství a univerzální srozumitelnosti snese srovnání i na mezinárodní úrovni. ¹

6.7.2 **Tomasz Lazar**

Polský fotograf Tomasz Lazar (1985) byl studentem European Academy of Photography pod vedením Izabely Jarszewske a Tomasze Tomaszewskiego a studoval Institut tvůrčí fotografie SU. V rámci své tvorby příležitostně používá expresivní výraz, nicméně v rámci této kapitoly bych rád poukázal na jeho soubor Theater of Life, s nímž získal několik ocenění mezi jinými například Grand Prix na festivalu v Lodži 2012. Soubor vypráví sugestivním způsobem drama člověka jako loutky v “divadle světa” ovládané vyšší silou, řekněme Bohem. Podle autora jsou tímto Bohem v současnosti média, která nás, zpočátku proti naší vůli, tlačí a ovlivňují naše chování. Nakonec se vytvoří dva světy, mezi nimiž jsme nuceni žít – svět vytvořený médii a svět skutečný. ²

¹ více na <http://www.afisphoto.com>

² <http://tomaszlazar.pl/stories/theater-of-life/>



foto: Tomasz Lazar, ze série Teatr Zycia, 2012

ZÁVĚR

Ve své bakalářské práci jsem se pokusil nastínit hlavní expresivní polohy subjektivního dokumentu tak jak jsem jej popsal v úvodní definici. Je samozřejmě evidentní a naprosto přirozené, že mnoho ze zde vyjmenovaných autorů inklinuje k několika z těchto poloh a navíc v průběhu své tvorby tyto preference mění. Jejich zařazení však bylo z mé strany zvoleno z důvodu ideální definice dané kategorie, kterou vybraným souborem či fotografiemi tvoří. Expresivní polohy jsem zvolil podle formálně-obsahového klíče založeného na míře použití dané kategorie v širší fotografické obci. Rozdělil jsem je na sedm kategorií a pro každou kategorii jsem vybral signifikantní autory, kteří žánr definují nebo jej rozšiřují do dalších rovin. Dále jsem se snažil vybrat ke každé kategorii autora, jež používá moderní vizuální jazyk či styl nebo jinak nastiňuje potenciální tendence. Nedílnou součástí mé práce je komparace české scény se světovými tendencemi v dané kategorii. Myslím, že v mnohých částech se česká tvorba přibližuje té světové, nicméně z celkového pohledu je zde vidět několik hledisek, která jí v tom brání. Jedním z nich je nedostatek sebekázně, kdy autoři často tvoří kvalitní práce, ale podceňují editační stránku věci. Spěchají a vybírají do souborů příliš mnoho méně kvalitních fotografií aby je doplnili a devalvují

tak hodnotu celého díla. Málokterý autor tvoří dlouhodobé cykly, výjimkou je samozřejmě Antonín Kratochvíl, ale ten má právě ty dlouhodobé zkušenosti ze zahraničí, které ostatním autorům chybějí. U mladších autorů již však snaha o získání zkušeností pomocí stáží či rezidenčních pobytů cítit je. Mnoha fotografům také chybí ambice překročit hranice státu a prosadit se v mezinárodním prostředí. Je to zčásti způsobeno nízkým sebevědomím vyplývajícím z komplexu malého státu, avšak i tento handicap se někteří mladší autoři snaží prolomit například studiem na zahraničních školách nebo účastí na mezinárodních soutěžích. Ve výsledku tedy stačí méně spoléhat na to, že “to je dobrý” a zapracovat na sebereflexi k vlastní práci, uvědomit si, že v dnešní době se lze prosadit pouze opravdu důslednou a kvalitní prací, která je velmi často přímo úměrná období, po které se danému tématu věnujeme. Tedy úspěch nepřichází hned, ale až po letech tvrdé práce. Také stále platí přísloví “Lehce nabyt, lehce pozbyl” – rychlá sláva či úspěch nemusí být trvalou vstupenkou na fotografický Olymp. Také výběr témat je u českých fotografů většinou lokálního významu, málokdo se pouští do mezinárodně srozumitelných či dokonce filozofických témat.

Abych se však vrátil k podstatě mé bakalářské práce. Expresivní polohy subjektivního dokumentu představují v současnosti tzv. progresivní vlnu dokumentární fotografie. Ačkoliv nejsou dočasným trendem, který “hovoří moderním jazykem”, přesto dokážou vytvořit vysoce aktuální témata, která svou formou hluboce rezonují v duši diváka a nabízejí mu potenciál k případné katarzi či přímo transcendenci. Záleží jen na divákovi, nakolik to danému souboru sám dovolí a nakolik si vytvoří odstup. Jejich nespornou výhodou je však také to, že díky své nadčasové formě dokážou vytvořit takřka univerzální svědectví. To považuji u tohoto fotografického žánru za velikou a nezpochybnitelnou devizu, jak se můžeme přesvědčit například u Maria Giacomelliho, jehož práce jsou i po 50ti letech stále silné a sugestivní.

Existují samozřejmě úskalí pramenící zejména z rychlého „opotřebování“ formálních postupů, která mohou zavést některé autory k jejich rozmělnění a užívání rozličných klišé. Dle mého názoru je pro autora ponižující, je-li nařčen z toho, že ze své pohodlnosti používá stále stejné postupy a umělecké zkratky. Věřím proto v samoočistnou schopnost fotografické scény, která se důslednou (sebe)reflexí před takovými jevy ochrání.

Podle mého názoru není expresionismus v subjektivním dokumentu ani zdaleka vyčerpaný žánr a do budoucna nabízí poměrně zajímavý potenciál dalšího rozvoje.

POUŽITÁ LITERATURA:

Knihy

- ARAKI, Nobuyoshi: *Tokyo Flowers*, Langhans Galerie Praha – PRO Langhans, Praha 2005.
- ARBUS, Diane: *Diane Arbus: an Aperture monograph*, Aperture, New York 1972.
- BIRGUS, Vladimír a MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2005.
- CÍSAŘ, Karel (ed.): *Co je to fotografie?*, Herrmann a synové, Praha 2004.
- CRAWFORD, Alistair: *Mario Giacomelli*, Phaidon Press Limited, London 2001.
- DVOŘÁKOVÁ, Alena a FISCHER, Viktor: *Water/Voda*, Nakladatelství KANT, Praha 2010.
- FÁROVÁ Anna: *Josef Koudelka*, Torst, Praha 2010.
- FREUND, Gisèle: *Photographie und Gesellschaft*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Berlin 1989.
- KOLEKTIV AUTORŮ: *Kmeny*, Bigg Boss, Yinachi, Praha 2011.
- KOLEKTIV AUTORŮ: *Vitamin Ph*, New Perspectives in Photography, Phaidon Press Limited, London 2006.
- KOUDELKA, Josef: *Černý trojúhelník*, Nakladatelství Vesmír, Praha 1994.
- KRATOCHVÍL, Antonín: *Persona*, Nakladatelství Slovart, Bratislava-Praha 2006.
- LIVINGSTONE, Jane: *The New York School Photographs 1936-1963*, Stewart, Tabori + Chang, New York 1992.
- LUPIN, Stephan: *The World 254 E 2nd Streed N.Y. City*, Graphics Photos Art Verland und Vertrieb GmbH, München 1988.
- NANORU, Michal: *Zde jsou psi*, Yinachi, Praha 2010.
- ORVELL, Miles: *American Photography*, Oxford University Press, Oxford 2003.
- PERSSON Michael: *Antonín Kratochvíl*, Torst, Praha 2003.
- PETERSEN, Vinca: *No System*, Steidl Verlag, Göttingen 2000.
- RICHARDSON, Terry: *Terryworld*, Taschen, Köln 2004.
- TOMÁNEK, Dušan: *Nebel, fotografie z natáčení filmu Alois Nebel*, Labyrint, Praha 2011.
- WELLS, Liz (ed.): *The Photography Reader*, Routledge, London 2003.

Katalogy

- KRATOCHVÍL, Antonín: *Moscow Nights*, Galerie Pecka, Praha 2010.
- NOORDERLICHT: *Land van belofte*, Stichting Aurora Borealis, Groningen 2004.
- KRATOCHVÍL, Antonín: *Mercy*, Galerie Pecka, Praha 2000.
- RIŠLINKOVÁ, Helena, LENDELOVÁ, Lucia, POSPĚCH, Tomáš: *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, Muzeum umění Olomouc 2002.
- DVOŘÁKOVÁ, Alena a FISCHER, Viktor: *Individuality v dokumentu*, Asociace Fotografů

ČR, Praha 2003.

GUNDLACH, F. C: *Emotions & relations : Nan Goldin, David Armstrong, Mark Morrisroe, Jack Pierson, Philip-Lorca diCorcia*, Taschen, Köln 1998

Časopisy

Aperture Magazine, Bertien van Manen, No. 208 / 2012

Fotograf č. 10, Eroticon

Komfort Mag č. 4, Občanské sdružení Komfort Mag, 2010

Komfort Mag č. 6, Občanské sdružení Komfort Mag, 2011

Komfort Mag č. 7, Občanské sdružení Komfort Mag, 2011

Internet

<http://www.magnumphotos.com>

<http://www.viipphoto.com>

<http://www.agencevu.com>

<http://www.afisphoto.com>

<http://www.28mm.cz>

<http://www.antoninkratochvil.com>

<http://www.in-public.com>

<http://www.bjp-online.com>

<http://reportage.co.uk>

<http://fotografie.vsup.cz>

<http://foto.amu.cz>

<http://www.jirihavrda.com>

<http://www.janahunterova.com>

<http://rafaelarocho.com>

<http://tomaszlazar.pl>

<http://naomiharris.com>

<http://www.mathiaschristensen.com>

<http://documentsdartistes.org>

<http://www.a-galerie.cz>

<http://www.fotoframe.net>

<http://jankhur.com>

JMENNÝ REJSTŘÍK

Ackermann Michael	36
D'Agata Antoine	19, 38, 41
Araki Nobuyoshi	39, 40
Birgus Vladimír	14
Clark Larry	24, 38, 41, 45, 46
Dvořáková Alena	13, 19, 56
Fischer Viktor	13, 19, 56
Frank Robert	11, 50
Giacomelli Mario	16, 25, 26, 27, 59
Havrda Jiří	54
Holý Adam	43
Hrubá Michaela	54
Hunterová Jana	20, 53, 55
Christensen Matthias	53
Juul Jens	27
Klein William	11, 26, 50, 51
Koudelka Josef	17, 28, 52
Khür Jan	48, 49
Kratochvíl Antonín	16, 20, 23, 28, 29, 30, 31, 53, 59
Lazar Tomasz	57
Moriyama Daido	50, 51
Morrisroe Mark	40
Parke Trent	51, 52
Pellegrin Paolo	16, 31, 32
Petersen Anders	27, 33, 34, 35
Petersen Vinca	46, 47
Richardson Terry	38, 42
Schumann Daniel	22, 26, 27
Skupina 28	53, 54, 55
Sobol Jacob Aue	27, 35, 36
Tománek Dušan	47

