

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA
Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE
HUMOR V SOUČASNÉ FOTOGRAFII

Johana Novotná

Vedoucí práce : Josef Ledvina

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2017

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne ...

Johana Novotná

Abstrakt

Cílem této práce je vytvořit vlastní typologii humoru, který se objevuje v práci mnou vybraných umělců. Zaměřila jsem se na umělce pracující výhradně s médiem fotografie. Tento zcela konkrétní materiál jsem analyzovala a vytvořila tak kategorizaci směřující k morfologii fotografického humoru.

Abstract

The aim of this work is to create a custom typology of humor which appears in the work of selected artists. I focused on artists who work exclusively with the medium of photography. I analyzed this particular material and created a categorization focused on morphology of photographic humor.

Obsah:

Úvod.....	3
1) Parodik laik.....	4
1.1) Richard Prince.....	4
1.2) Václav Stratil.....	8
2) Parodik profesional.....	11
2.1) Lukáš Jasanský, Martin Polák.....	11
2.3) Ivars Gravlejs.....	17
2.2) John Baldessari.....	18
3) Fotografická komedie mravů.....	20
3.1) Erwin Wurm.....	24
3.2) Martin Parr.....	26
4) Humor v živé fotografii.....	29
4.1) Elliott Erwitt.....	30
Shrnutí.....	32
Obrazová příloha.....	33

Soupis citací použitých pramenů a literatury

- BENJAMIN, W. Malé dějiny fotografie. In: CÍSAŘ, K. (ed.) Co je to fotografie? Praha: Hermann a synové, 2004. s. 11.
- BERGSON H. Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic, 1911
- BRESSON, C. H. The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers, 2005, Aperture, 112 s. ISBN 0893818755.
- BOURDIEU, P. *Photography: A middle-brow Art, 1965, 218 s. ISBN 9780804726894*
- IRIS VAN GELDER, John Baldessari Wrong, 2012, dostupné z: www.thearchiveislimited.com/john-baldessari-wrong-1966-1968/
- CÍSAŘ, K. POSPISZYL, T. Lukáš Jasanský a Martin Polák, Tranzitdisplay, 2012. 472 s. ISBN 978-80-87259-15-3 .
- COHEN, T. Humour, The Routledge companion to aesthetics, 2001, 12 s. ISBN 0415207371
- CORBET, R. Cariou vs. Prince, 2013, artnet.com přístup z: <http://www.artnet.com/magazineus/news/corbett/prince-wins-right-to-appeal-in-cariou-v-prince.asp>
- DIACK, H. The gravity of levity: Humour as conceptual Critique, 2012, s. 12
- ERWITT, E. Personal Best, 2006, teNeues, 448 s. ISBN 978-3-8327-9162-9.
- FÁROVÁ, A. Dvě tváře. Praha: Torst, 2009. 1160 s
- FLUSSER, V. Za filosofii fotografie, 2013, Fra, 104 s. ISBN 978-80-86603-79-7.
- KAPLAN, L. Photography and Humour, 2017, 224 s. ISBN 9781780236513
- LAFRENIERE, S. Art Forum Magazine, March 2003, s 38, ISSN 0004-3532
- NADAR, F. My Life as a Photographer, 1900, 28 s.
- PARKINSON, J. H. Instagram Artist, 2015, dostupné z: <https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies>
- PARR, M. DOX Online Press Service: Assorted Cocktail, 2011, dostupné z: <http://www.dox.cz/cs/press/tiskovy-servis/20110210-martin-parr-assorted-cocktail>
- POSPISZYL, T. Václav Stratil, Artlist, 2015, dostupné z: <http://artlist.cz/?id=183>
- PRINCE, R. 15. Jun 2015, twitter.com
- PTÁČEK, J. Václav Stratil, Moravská Galerie v Brně, 2013, s. 108, ISBN 9788070272886
- PTÁČEK, J. POKORNÝ, M. JEŘÁBKOVÁ E. Nedělám nic a jiné práce, 2015, Moravská galerie v Brně, 124 s. ISBN 9788070272886
- REYA VON GALEN, Erwin Wurm: Seriously Humorous, 2013, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ-R1v8PQ7o>
- SALTZ, J. Richard Prince's Instagram Paintings Are Genius Trolling, 2014, přístupné z: <http://www.imdb.com/news/ni57773761/>
- SKÁLA, J. PTÁČEK J. I'm History, 2015, Tranzitdisplay, 127 s. ISBN 80-903452-3
- VANČÁT, P. JASANSKÝ, L. POLÁK, M. Vtipy a Reportáže - Teoretická diplomová práce, 2010, 50 s. ISBN 80-87013-13-7.
- WAGNER, R. Václav Stratil - model a řeholní pacient, 2015, dostupné z: <http://www.radan-wagner.cz/598/>

Úvod

V této práci jsem se pokusila o vlastní kategorizaci oblíbených umělců a autorů, kteří se ve svých pracech zaměřují na humor ve fotografickém médiu.

Vytvořila jsem čtyři kategorie a tedy i čtyři kapitoly, ve kterých jsou zastoupeni autoři umělecké scény od druhé poloviny dvacátého století po současnost. Umělecký rámec mírně přesahuji ve třetí kapitole, kde odbočuji i k vernakulární fotografii, jelikož se v tomto fotografickém žánru humor hojně objevuje a někteří mnou zvolení autoři z této humorem nabitě fotografické formy mnohdy vycházejí.

Pro úvod této práce byl stěžejní vzorec fungování humoru, jehož autorem je Ted Cohen:

“H je humorný pouze a tehdy považuje-li ho P za zábavného v odpovídajících podmínkách a je-li P tím správným typem člověka.”¹

Tento vzorec byl v nazírání na strukturalizaci mé práce velmi důležitý a potvrdil mi jistou nedefinovatelnost humoru, limitovanost jeho vyznění na základě sociálně-kulturních předpokladů a jeho velmi subjektivní charakter.

Práce tedy nemá za úkol podat obecnou definici podstaty humoru, nebo obsáhnout všechny typy humoru, které se v současné fotografii objevují. Cílem bude spíše analyzovat možné přístupy ve vybraných pracech fotografického humoru a ukázat, že se i humor ve fotografii, který je často čten povrchně, může zabývat vážnými tématy jako jsou například lidská identita, sociální situace, smrt atd.

Práce tak nabízí možnost pohledu do vlastní subjektivní typologie humoru v tvorbě umělců, kteří s humorem více či méně explicitně pracují, a kteří jsou zde vybráni pouze na základě mého subjektivního vkusu.

¹ *“H is humorous if and only if P finds it funny under certain appropriate conditions and P is the right kind of person.”*

COHEN, T. Humour, The Routledge companion to aesthetics, 2001, 12 s. ISBN 0415207371

1) Parodik Laik

V této kapitole se budu zabývat umělci, kteří využívají humoru ve fotografii s neznalostí nebo povrchní znalostí fotografického řemesla (tedy s neznalostí řemesla klasické fotografie).

Stejně tak vylučuji autory pracující s automatickými aparáty (digitální fotoaparáty, smartphony) které je v dnešní fotograficky automatizované době schopen ovládat téměř každý.

Parodika laika v této kategorii zastupují dva umělci, kteří i přes to, že klasické médium fotografie používají, ho neumějí ovládat a skrze něj parodují nejen samotná fotografická sdělení, ale i samotnou fotografickou formu.

Richard Prince (1949)

americký malíř, který v rozhovoru pro Art Forum Magazin v roce 2003 přiznal: *“Mám limitované technické schopnosti co se týče kamery, nemám vlastně žádné schopnosti a znalosti. K vyvolávání fotografií jsem vždy používal levných komerčních laboratoří a v temné komoře jsem nikdy nebyl.”*²

Prince ale většinu svých děl ani nefotografoval, je mistrem aropriace a pochopitelně tím vzbuzuje diskuze plné emocí. Ty se nebojí zpětně reflektovat a komentovat. Na sociální síti Twitter před dvěma lety tvrdil, že: *“Apropriace je zabítí dvou much jednou ranou”*³ (1). Tento příspěvek ve spojení s jeho aktuálnější prací, ke které se dostanu později, ukazuje, na jak křehkém sociálním ledě se Prince pohybuje, a jak velký nadhled nad internetovou sociální érou a svou prací má.

Nejdříve ale k aropriacím v souboru 'Canal Zone' (2008). Zde využívá klasické fotografie, které vyfotografoval francouzský fotograf Patrick Cariou. Ten je v roce 2000 publikoval ve fotografické knize 'Yes, Rasta' pojednávající o rastafariánské komunitě na Jamajce.

Richard Prince tyto fotografie využil a aproprioval, zreprodukoval a různým způsobem modifikoval. Zahrává si tu se zesměšněním obsahového i formálního sdělení aproprioovaných fotografií. Z 'Yes, Rasta' vytvořil 'Canal Zone', jednoduchými geometrickými obrazci zasáhl do výrazů tváří rastafariánů a do některých vlepil i výstřižky z tehdy pro západní civilizaci aktuálních časopisů a magazínů.

² LAFRENIERE, S. Art Forum Magazine, March 2003, s 38, ISSN 0004-3532

³ PRINCE, R. 15. Jun 2015, twitter.com

Dal tedy tak za vznik souboru třiceti apropriovaných fotografických koláží, které původně nesly jiný význam, než který jim Prince svou transformací vnukl.

Je tu zcela zřejmá parodizace fotografického obrazu a jeho původního sdělení. V původním souboru 'Yes, Rasta' se jedná o fotografie dokumentárního charakteru a jde převážně o esteticky dokonalé portréty z divoké, rozmanité přírody. Ač jde o fotografii dokumentární, nikde není naznačen přesah do autentického způsobu života rastafariánské komunity. Postavy jsou často fotografovány z pohledu v esteticky čistém prostředí. Působí heroicky a ikonicky, se sebevědomými pohledy do kamery, jakoby se nechávaly fotografovat denodenně (2).

A právě do rukou tohoto heroické rastafariánského muže zasadil Richard Prince výstřižek elektrické kytary, zatímco jeho obličej zamaskoval třemi modrými elipsovitými tvary (3).

Vytvořil tak novou tvář, jakýsi primitivní výkřik, odkazující k původnímu sdělení fotografie. Prince heroické pózy rastafariánů, ve kterých jsou Cariouem zvětšeni a pravděpodobně i naaranžováni, umocnil, přehnal, vyzdvihl, zparodizoval. Na otázku, jaké poselství v sobě apropriované fotografie mají, Prince říká: *“Hraje na kytaru a vypadá to, jakoby na ni hrál odjakživa. To je to, co jsem chtěl říct.”*⁴

Další fotografie zase překreslil nebo přemaloval. Často do apropriovaných fotografií zasazoval i motiv nahých dívek, opět vystřižených z magazínů a plakátů (5). Domorodci se tedy tak se svými sebevědomými postoji stávají machi, alfasamci, kteří až nápadně připomínají zobrazování mužů v reklamním průmyslu. Prince tedy parodizoval tím způsobem, že umocnil, přehnal a rozšířil původní sdělení, které již ve fotografiích bylo obsaženo. Nevytvořil tedy nové, jen na něj prodlouženým ukazovákem ukázal a přehnal jej.

V dalším projektu Prince také apropriuje. Tentokrát je ale online. V souboru 'New Portraits' se zabývá charakteristickým vizuálním prostředím a obsahem sociální sítě Instagram.

Zde si vytipovává uživatelské fotografie (veřejně známých celebrit s mnoha followery, i těch civilnější, ne tolik sledovaných uživatelů), které nejdříve okomentuje (pod svým uživatelským jménem 'richardprince1234') většinou bizarním, vtipným, často z kontextu vytrženým komentářem doplněným o emoji, a poté zhotoví screenshot, kterým orámuje část tohoto instagramového prostředí.

Screenshots poté adjustoval do podoby velkých potištěných pláten, které v roce 2014 vystavil v New Yorku v Gagosian Gallery pod názvem 'New Portraits' (5).

⁴ CORBET, R. Cariou vs. Prince, 2013, artnet.com přístup z: <http://www.artnet.com/magazineus/news/corbett/prince-wins-right-to-appeal-in-cariou-v-prince.asp>

Opět jde o jistý způsob přehánění, parodizace - instagramové příspěvky jsou běžně přístupné online veřejnosti a stávají se banální, každodenní snadno dostupnou informací. Prince ale tuto vizuální informaci vyzdvihuje, dává ji fyzickou formu a zasazuje ji do galerijního prostoru.

Informaci převádí do fyzického světa a zvětšuje do obřích rozměrů a jistým způsobem ikonizuje. Online okomentováním a způsobem adjustace se tak až vysmívá absurditě uživatelských sdělení i sdílení. Prince se nejvíce zaměřuje na fotografie, kterých je na sociálních sítích nejvíce - tedy selfie. Tyto fotografie disponují především vyzývavým obsahem, jsou sexy a cool, kvalitativně se proměňují od snapshotových fotografií focených na smartphone až po technicky vytříbené produktové fashion obrazy.

Stejní jsou i uživatelé, jejichž fotografie Prince apropriuje. Většinou se jedná o neznámé ženy (ač mohou být ve svých internetových sociálních kruzích velmi populární) a sem tam se mezi těmito cool, mladými, kreativními, exhibujícími subjekty objeví i mediálně široce známá star, celebrita (také většinou žena - Kate Moss, Pamela Anderson, Lara Stone, Taylor Swift). Jsou sexy, jsou cool, jsou někde slavné.

Skoro se tak zdá, že si zahrává s tématem slávy, která je s nástupem internetu stále více vratká, stejně rychle ustupující jako nastupující. Staví vedle sebe uživatele z naoko různých sociálně-kulturních prostředí, ale zároveň výběrem, komentováním a adjustací poukazuje na to, že všichni vycházejí z jednoho, instagramového prostředí. Rovným dílem je komentuje a sdílí dál. Celý akt sdílení převádí do absurdna. Sdílí fotografie do fyzického, galerijního světa i se svým poselstvím v podobě komentáře.

“Retweeting, regramming, reblogging, re-everything”⁵

K fotografii (6), která zobrazuje selfie berlínské djky přezdívací si ‘hardcoregirl’ připojil komentář ‘T-rex, now I know’. Tato uživatelka - prototyp mladé, produktivní, cool dívky - se na svém instagramovém účtu prezentuje často téměř nahá, v punčochách, se zlatými zuby, kouřící, s kontaktními čočkami atp.

Prince si k apropiaci zvolil její fotografické selfie, které je fotografováno z nadhledu a na kterém ukazuje, jak dlouhý má jazyk. Je opatřeno hashtagy #reptilian #selfie.

⁵ PARKINSON, J. H. Instagram Artist, 2015, dostupné z: <https://www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies>

Prince pohotově komentuje již zmiňovaným 'T-Rex, now I know.' Využívá tak jasného, suchého konstatování, dead-pan humoru, kterého se na sociálních sítích často využívá v tzv. trollení. Činnost která prostřednictvím bezemočních komentářů trolla vzbuzuje veliké emoce u uživatelů, vůči kterým je tento komentář namířen. Komentář u T-Rex dívky je emočně nezabarvený a není v něm explicitním způsobem znát, že Prince, autor komentáře, vtipkuje (nepoužije emotikon, smajlík, citoslovce 'haha' atp).

Formou komentářů vytváří tak často irelevantní, jistým způsobem off-topic obsahy. Vedle tohoto zvětšeného screenshotu T-Rex dívky v galerii umisťuje další. Tentokrát je to okomentovaná fotografie mediálně známé americké hudebnice Kim Gordon (7). Prince zde komunikuje pouze prostřednictvím povrchních, infantilních emotikonů (klávesy, mikrofon, notička).

K dívce v krátkých šortkách pózující na motorce (8) zase píše "I remember this so well.", poté přidává emotikon stanu a nostalgicky dodává: "glad we had the tent."

Komentáře si zahrávají s vyzněním sdělení, s jeho reinterpetací na druhé straně obrazovky. Prince zkouší všechny možné způsoby komunikace a trollení, které lze na instagramu využít u různých cílových skupin. Je tak nabíledni, že americký kritik Jerry Saltz Princův způsob práce shrnul jako "*genius trolling*"⁶.

Prince nyní neapropriuje anonymní reklamu, jako například v práci Marlboro Men (9), nebo zmiňované dokumentární a magazínové fotografie, jak můžeme vidět u jeho starší práce. Jde přímo ke zdroji lidí, s kterými přímo komunikuje. Jako uživatelský nickname používá své vlastní jméno a uživatelé tak ním komentovaných fotografií vědí, že se dívá.

⁶ SALTZ, J. Richard Prince's Instagram Paintings Are Genius Trolling, 2014, přístupné z: <http://www.imdb.com/news/ni57773761/>

Václav Stratil

Nyní přejdu k autorovi, který od začátku 90. let také využívá fotografického média, aniž by ho sám plně ovládal. Václav Stratil (1950) ale nevyužívá jiných autorských děl, neapropriuje a pracuje offline. Ve své obsáhlé práci mapuje prostřednictvím fotografických portrétů nejen sám sebe, ale i určitou typologii fotografického zobrazování. Přes to se ale fotografické spouště fotoaparátu nedotýká.

Pracuje s fotoautomatickými kabinkami, které jsou primárně určeny k produkci unifikovaných průkazových fotografií, a později v komunálních fotografických ateliérech, kde jako autor zadává instrukce přímo fotografovi, který mu snímky na přání zhotovuje. Jako fotografovaný objekt zpravidla používá vlastní personu, kterou různě modifikuje a přetváří do pestrých rolí. Výsledné fotografie zanechává v malém formátu průkazové fotografie, které primárně slouží ke snadné identifikaci osob.

Kompozičně a obsahově se snímky posunují od polopostavy a bohaté inscenace k téměř až bezprostředním pohledům do tváří, proměňujícím se někdy jen v prostém detailu. Dívá se do fotoaparátu zpříma, poté se zachycuje z profilu, zavírá jedno oční víčko, aniž by mhouřil oko (10), v několika snímcích předvádí svoji neobvyklou dovednost ohnout poslední koneček prstu o devadesát stupňů (11), obléká na sebe bizarní a tajemné kostýmy vytvořené z ploutví (12), záchodových zvonů, vaty, peří, plstí, kovu, vosku (13)... maskování a hrátky s identitou gradují v momentu, kdy si zakrývá celou hlavu kusem látky, nebo si na hlavu nasazuje igelitovou tašku (14) a zbavuje tak formát průkazové fotografie jeho funkce. Stratil tak nezkoumá pouze identitu sebe a člověka, ale zabývá se i identitou díla samého, identitou a funkcí průkazové fotografie.

“Fotografické ateliéry nejsou pro Václava Stratila pouze místem, kde si už čtvrt století dává vytvořit podobizny, ve kterých svou tvář využívá jako surovinu práci s výrazem a významem. Těží totiž také z daných parametrů a zaběhlých konvencí ve zde vytvářených typech fotografického zobrazení a činí z ní jednu z vrstev svého průběžného výzkumu.”⁷

Ve své obsáhlé proměně identity pracuje se smyslem pro humor, sklonem k netradiční akci a s nekonformností. Parodizuje nejen sám sebe, ale i samotný druh fotografického zobrazování. V portrétech vystupuje jako podivínský klaun s potřebou bavit (se), šokovat a probouzet v nás něco neznámého.

⁷ PTÁČEK, J. Václav Stratil, Moravská Galerie v Brně, 2013, s. 108, ISBN 9788070272886

*“Autoportrét je téma, které nosím pořád s sebou. Svůj sebezpozorovací reflex vnímám neustále...
Moje focení je exhibice s odstupem, kterou se hlavně bavím.”⁸*

Na počátku obsáhlé práce zabývající se sebou samým stojí cyklus Řeholní pacient (1992). S velkou chutí a fantazií zde používá *“masky či převleky – pózuje coby nosič – manekýn těch nejpodivnějších vizáží. Každý z jeho aranžovaných portrétů byl sestaven z řady propriet – atributů vytržených z běžných souvislostí. Umělec na sebe bere podobu celé škály bytostí. Je množinou pacienta naší doby – tedy doslova trpělivou (z latinského patientia) řeholí reflektující těžko uchopitelnou dobu i vlastní (osobní) identitu. S nadsázkou i humorem se pokouší diagnostikovat přítomné nemoci. Vyjevuje typy, karikatury, karnevalový rej bez zjevné vazby k teritoriální, sociální či náboženské příslušnosti.”⁹*

„Začalo to tak, že jsem se jednou v roce 1991 šel skutečně nechat vyfotit na občanku. Ta fotografie se tak nepovedla, ať mě to inspirovalo. (...) Do té provozovny – podniku Fotografie v Bartolomějské ulici – jsem pak chodil během celé první série Řeholního pacienta. Trvalo to asi rok.”¹⁰

V Řeholním pacientovi Stratil častokrát improvizoval přímo v ateliéru a nebo si dopředu vytvořil propracované kostýmy. Například vajíčka, které na fotce vypadají, jako by Stratilovi levitovala kolem hlavy (15). Snaží se navodit iluzi pohybu, pádu. Podařilo se mu je na sebe připevnit, ale záběr vypadá, jakoby se jednalo o pohybovou momentku. V jejím duchu se autor s otevřenou pusou tváří překvapeně. Těchto pseudo-momentních fotografií se v souboru Řeholní pacient objevuje hned několik (16) a právě u nich je pro mě nejvíce patrná samotným Stratilem přiznaná ironizace a parodizace happeningů 70. let:

„Částečně se to odvíjelo od mých úvah o Milanu Kozelkovi, pokoušel jsem se zhodnotit tradici a náladu českého body artu, tedy moralismus Petra Štembery a Kozelkovu totální oběť. A trochu jsem si z toho chtěl dělat legraci.”¹¹ Je zde tedy jasný odkaz a určitá míra parodizace prostřednictvím konfrontace fotografického studia se situacemi, které ironicky reflektovaly tehdejší performance.

⁸ POSPISZYL, T. Václav Stratil, Artlist, 2015, dostupné z: <http://artlist.cz/?id=183>

⁹ WAGNER, R. Václav Stratil - model a řeholní pacient, 2015, dostupné z: <http://www.radan-wagner.cz/598/>

¹⁰ POSPISZYL, T. Václav Stratil, Artlist, 2015, dostupné z: <http://artlist.cz/?id=183>

¹¹ SKÁLA, J. PTÁČEK J. I'm History, 2015, Tranzitdisplay, 127 s. ISBN 80-903452-3

Na Řeholního Pacienta Stratil později volně navázal v souborech Nedělám Nic (2000-2003) a Docent (2001-2003). Proměny identit jsou zde civilnější a méně okázalé. Stratil ubral na tetrálnosti a tím dosáhl větší důvěryhodnosti. Využívá méně nápadných proměn - plnovous, černé brýle (17), vyholená hlava. Je zasmušilý, dobrácký (18), samolibý, naivní, prázdný, s hlavou zakrytou kusem oděvu (19), ale některými rekvizitami jasně odkazuje i k Adolfu Hitlerovi nebo budhistickému mnichovi (20).

Stratil ovšem není ve svém humoru explicitní. Divák často zůstává nejistý zda je práce míněna seriózně. V tomto cyklu „*vynikla tendence, kterou jsem, jak se domnívám, vždycky v sobě měl: postavit proti vážnosti humor a obráceně. Když se mě lidé ptali, jestli to myslím vážně, odpovídal jsem v tom smyslu, že to cítím jako ambivalentní téma.*“¹²

Sám Stratil o svých fotoperformancích říká že „*jsou divné, expresivní, duchovní, ironické, sebeironické, někdy těžce exaltované, romantické.*“¹³

Je tak směsicí typů a týpků. Stratil tak zdá se s lehkostí shazuje lidské lpění na vizuálních předsudcích, které si vůči druhým i sami sobě neustále vytváříme, a které člověka formují.

V souboru Docent (2001-2003) jsou fotografie koncentrovány na podobu úctyhodného muže v letech. Vždy je opatřen košilí, sakem a identickými brýlemi s výraznými obroučkami. Vytváří tak unifikovaný docentský zjev (21), ke kterému je zapotřebí, aby působil přesvědčivě na základě zmiňovaných rekvizit.

“*Jakoby nám tím umělec chtěl vyprávět příběh o složitém sebenazírání – v podstatě pravdivém jen prizmatem mnohosti a rozličnosti. Stratilovy fotografické cykly z komunálních ateliérů či samoobslužných kabinok odkazují svou koncepcí k tématu identity – laterity. Položené otázky zůstanou spíše v náznaku a dohadování. Už pouhý způsob tázání je v tomto případě pozoruhodné, zábavné i čímsi naléhavé a nakonec nás vede snad i k hlubšímu vědomí naší společné existence.*”¹⁴

¹² PTÁČEK, J. POKORNÝ, M. JEŘÁBKOVÁ E. Nedělám nic a jiné práce, 2015, Moravská galerie v Brně, 124 s. ISBN 9788070272886

¹³ POSPISZYL, T. Václav Stratil, Artlist, 2015, dostupné z: <http://artlist.cz/?id=183>

¹⁴ SKÁLA, J. PTÁČEK J. I'm History, 2015, Tranzitdisplay, 127 s. ISBN 80-903452-3

2) Parodik Profesionál

V této kapitole se budu zabývat umělci, kteří naopak ovládají a pracují s médiem fotografie na profesionální úrovni. Parodizují prostřednictvím média, které plně ovládají a v některých případech využívají i samotného média k parodizaci média samotného.

Lukáš Jasanský a Martin Polák

Začínám autorskou dvojicí Lukášem Jasanským a Martinem Polákem, kteří si již od roku 1986 v konceptuálně definovaných sériích vytvořili specifický styl, pro který je charakteristická ironie vůči zažitým pravidlům.

Pro Jasanského a Poláka je humor v jejich práci zřejmý, tak tomu ale není pro každého.¹⁵

Otevřeně se k němu však přiznávají, dokonce pracují s metahumorem, vtipem o vtipu, na kterém, jak později dovysvětlím, postavili i koncept své společné diplomové práce, kterou v roce 1993 neúspěšně ukončili své studium katedry fotografie na FAMU.

V té době se na katedře Fotografie kladl důraz na řemeslné a estetické tradice československé fotografické školy - mezi nejúspěšnější studenty 80. let patřili představitelé slovenské nové vlny (Tono Stano, Miro Švolík, Vasil Stanko, Rudo Prekop,..), kteří se zabývali výhradně inscenovanou estetikou. Akcent kladli na erotiku a odkazovali se k surrealismu, dadaismu a poetismu.

Jak sami přiznávají *“školní zadání, témata a inspirace k nim pronikali okrajově nebo v parodickém duchu”*¹⁶ a práci pro školu s vlastní tvorbou striktně rozdělovali.

V 80. a 90. letech neexistovalo větší pochopení pro fotografii mimo hláсанou výtvarnou estetiku a docházelo tak k rozpačitému přijetí jejich vlastní tvorby. Je zajímavé, že některé ranné práce nejsou autorům slovenské nové vlny zas až tak vzdálené.

Jejich práce ale nepřimo objasňuje přínos a vliv na následující uměleckou generaci.

¹⁵ zde právě opět vystupují na povrch hranice humoru. Humor je subjektivní a k jeho pochopení musíme znát kontext jeho vzniku. V případě Jasanského a Poláka je tedy většinou nutné znát situaci fotografie, v jaké si stála v současném umění té doby.

¹⁶ CÍSAŘ, K. POSPISZYL, T. Lukáš Jasanský a Martin Polák, Tranzitdisplay, 2012. 472 s. ISBN 978-80-87259-15-3 .

Celá spolupráce je prostoupena prvkem ironického odstupu, který jakoby se ozýval v různé intenzitě v celé jejich tvorbě.

S mírou ironie a parodie ale oba autoři pracují velmi opatrně a promyšleně. Humor není explicitní, je spíše zahalený, vybírá si své čtenáře, není popem.

Současně ale nerezignovali na estetickou kvalitu snímků: vedle humoru a analytičnosti jsou jejich snímky i vizuálně vytríbené a působivé, což právě může k zahalenosti humoru přispívat.

To, jak si Jasanský s Polákem určují limity humoru ve svých cyklech, jakým způsobem určují co ještě ano a co již ne, osvětluje nadcházející odstavec:

“Důvodem vyřazení snímku z cyklu často bývá právě jeho přílišná humornost, strhávající pozornost k prvoplánovému čtení díla, jako zábavného nebo dokonce zesměšňujícího. Zvláště rané cykly obsahují prvek fascinace špatným vkusem, hru se stereotypy komerčního fotografického zobrazení, pečlivé zkoumání typologie banálnosti a všednosti až do bodu kdy začne být neobyčejná nebo dokonce exotická. To ovšem neznámá, že by podobné snímky nemohly obsahovat i rovinu zájmu o sociální otázky nebo dokonce politický komentář.”¹⁷

Soubor 'Vtipy' může přes svoji různorodou estetiku působit jako shluk náhodně vybraných a zaznamenaných fotografií, ale vznikal plánovaně - jedná se převážně o aranžované výjevy, které jsou po vzoru některých kreslených vtipů doloženy textem.

Tento soubor je odrazem společného jazyka, který mezi sebou Jasanský a Polák používají.

Doplňují ho dalšími vysvětlujícími komentáři, které vycházejí vstříc divákovi, komisi a objasňují své pojetí humoru. Navíc ale jednotlivé vtipy (i s vysvětlujícími komentáři) podrobili jisté kategorizaci, dle typů humoru, jenž byla součástí teoretické práce.

A zde se ozývá jistý metavtip. Již vzniklé vtipy (fotografie s texty) podrobují kategorizaci, jenž chvílemi působí jako parodie sebe sama.

¹⁷ CÍSAŘ, K. POSPISZYL, T. Lukáš Jasanský a Martin Polák, Tranzitdisplay, 2012. 472 s. ISBN 978-80-87259-15-3 .

Každý “vtip” Jasanského a Poláka v sobě obsahuje tři kroky. Prvním je přiřazení komentáře k fotografii, který jí zároveň slouží jako její název. Ve druhém je popis záměru spojení fotografie a textu, který lze číst jako dovysvětlující komentář toho, jak vtip vznikl, a ve třetím kroku Jasanský a Polák tyto fotografie s komentářem a dovysvětlujícím komentářem kategorizují do typů vtipů, v němž například přiznávají že “*Kategorie A: význam je triviální, banální, nebo žádný*”¹⁸ nebo “*Kategorie F: blíže nedefinovaná hloupost, tupost*”¹⁹ čímž kriticky zesměšňují sami sebe a vlastní pokusy o vtipy, kterým dali za vznik.

Mohli by takto postupovat dále a dále, vytvářet další kategorizaci kategorizace a tím tak celé škatulkování zabsurdnit. To ale nedělají, určili si kategorizací limit, který je čitelný a srozumitelný, i přes to, že zesměšňuje sám sebe.

Vybrala jsem si čtyři jednotlivé vtipy, abych se pokusila názorně objasnit, podrobit zkoušce celý vtip i JaP kategorizaci.

Prvním z nich je fotografie s názvem '*Ric pic camrda*' s dovysvětlujícím komentářem “*Text je dán lidovou písní, ve které jsou sprostá, vulgární slova zapadající do rýmu nahrazena nečekaně slušnými, která se ale nerýmují. (Ric pic camrda, každý si rád zapráší). V obrazové části jsou použity skleněné figurky hlodavců v návaznosti na přísloví 'jebat jako myšák'.*”²⁰ (22)

Tento vtip Jasanský s Polákem zařadili do kategorie B, tedy 'naivně sprostý, hospodský styl', čímž vtip ještě umocnili a zároveň ušili boudu na diváka, příjemce vtipu, který se vtipu upřímně zasmál. V kontrastu ke sprostému, hospodskému stylu, stojí samotná estetika fotografie, která odpovídá formálně čisté ateliérové fotografii. Hlodavci z foukaného skla jsou sice v pozici, která evokuje vidinu páření se (jedná se o dvě totožné figurky, z nichž jedna je položena do polohy, k níž nebyla předurčena), ale jsou snímány na bílém pozadí, za relativně dobrého osvětlení.

V esteticky nepříznivých stínech se sice dá věštit jistá nedbalost, ta ale zůstává fotografovi laikovi skryta. Vyniká tak tedy kontrast obsahové lidové sprostoty ('ric pic camrda každý si rád zamrdá' nebo 'jebat jako myšák') a formální čistoty (figurky jsou umístěné v bílém, čistém prostředí, pravděpodobně ve fotoateliéru).

¹⁸ VANČÁT, P. JASANSKÝ, L. POLÁK, M. Vtipy a Reportáže - Teoretická diplomová práce, 2010, 50 s. ISBN 80-87013-13-7.

¹⁹ též

²⁰ též

Jinak je tomu u vtipu 'Kdopak si to zas dal dostaveníčko u mámy a táty? Paní Běhavá s panem Průjmem.' (23) zařazeném ve stejné kategorii jako vtip předchozí.

V tomto případě fotografie působí autenticky nahodile, je pořízena v koupelně a jen těžko můžeme odhadnout, do jaké míry je inscenovaného nebo snapshotového charakteru. Esteticky a kompozičně není nijak vytříbená, v zadním kompozičním plánu vylézá bojler a jeho potrubí, hloubka ostrosti je minimální. Celý vtip, tak tedy díky autenticitě a banální každodennosti získává punc pravdivého životního příběhu, jakési epizody, což je umocněno ještě dovysvětlujícím komentářem:

*“Téma vychází z naší životní zkušenosti - soužití se starší generací. Personifikace aktu pokálení je přirostřena skutečnosti, že jde o vlastní rodiče. Protisvětlo na fotografii dobře ukazuje, že prádlo je již v pořádku.”*²¹

Celý popis jakoby se zároveň opíral do explikací, teoretických opsání fotografií a ironizoval je. Používají silný, intelektuálně zabarvený eufemismus 'Personifikace aktu pokálení' a zařazení do kategorie B ještě navíc zpětně ironizuje samotný výsměch, který je v komentáři patrný.

Zde jakoby nejvíce prosakovala ironizace a parodizace samotného žánru bakalářské práce, které je tento cyklus součástí.

Dalším zvoleným vtipem je 'Pamatuj pravidlo věčného návratu' s komentářem *“Pravidlo šťastného návratu versus myšlenka věčného návratu. Tento konflikt, který se odehrává v obsahové rovině, probíhá i v obraze. Těžký kovový kříž je zasazen na chladič automobilu. Automobilismus je pogrom na člověka.”*²² (24)

Zde je názorný příklad další parodizace autorství sebe sama i diváka zároveň. Ve své diplomové práci JaP tento vtip řadí do 'kategorie C: trapný apel, mentorování'.

'Konflikt který se odehrává v obsahové rovině, probíhá i v obraze' Parodizuje samotnou teoreticko-filosofickou úvahu, jenž rozvíjí mimo jiné Flusser, a která se zabývá jistou magií obrazu, povrchem, v němž se vše opakuje, a který divák 'scannuje'.

Jeho pohled *“je tedy syntézou dvou intencí: té, která se projevuje v obraze, a té, která je vlastní divákovi (...) Zatímco pohled ohledávající obrazovou plochu zachycuje jeden prvek po druhém, vytváří mezi nimi časové vztahy. Může se vracet k již viděnému prvku obrazu, a z „předtím” se stává „poté”:* Čas rekonstruovaný scanningem je časem věčného návratu téhož.”²³

²¹ VANČÁT, P. JASANSKÝ, L. POLÁK, M. Vtipy a Reportáže - Teoretická diplomová práce, 2010, 50 s. ISBN 80-87013-13-7.

²² též

²³ FLUSSER, V. Za filosofii fotografie, 2013, Fra, 104 s. ISBN 978-80-86603-79-7.

Jasanský a Polák tak vedle staví metafyzickou myšlenku věčného návratu téhož²⁴ a lidové heslo pravidlo věčného návratu, na které by měl myslet každý správný automobilista. Tímto spojením tak vytváří pseudomentorování a absurdní metafora, začleněním vtipu do kategorie C, potvrzuje trapnost svého vyznění.

Jako čtvrtý a poslední příklad z tohoto cyklu uvedu fotografii č. 14, *'Když se dítě narodí, brzy se směje. Stařec před smrtí se taky směje, ale dobrý vtip vydrží miliony let.'* kterou JaP uvádí v doplňujícím komentáři za ideologickou páteř tohoto souboru: *"Inspirace: život v pravdě. Připouštíme možnost, že život (na fotografii symbolizován otiskem trilobita) lze chápat jako velký kruh. Nelze pochybovat o tom, že když se dítě narodí, brzy se začne smát. Není pravidlem, že stařec před smrtí se bude smát."*²⁵ (25)

I tento vtip spadá do 'kategorie C: trapný apel, mentorování' a s fotografií předešlou má opět společné téma myšlenky cyklického pojetí času. Zde jde JaP ale přímo k parodizaci samé podstaty fotografie. Trilobit vyfocený v muzeu symbolizuje upadání nejen do prehistorie času v nejobecnějším slova smyslu, ale i prehistorického původu samotného média fotografie. Zařazením právě do kategorie C tuto asociaci ale zesměšňují, nazývají ji trapným apelem, a nahrazují ji stejně tak ironickým mentorováním o životním cyklu smíchu *"když se dítě narodí, brzy se začne smát. Není pravidlem, že stařec před smrtí se bude smát, ... ale dobrý vtip vydrží miliony let"*²⁶

Zde tedy může být divák opravdu zmaten, trapná asociace je nahrazována ještě trapnější.

Součástí diplomové práce byl kromě souboru 'Vtipy' také cyklus 'Reportážní a humanistická Fotografie'. Tento cyklus je ke vtipům protikladem. V první části jejich práce je patrné jasné zacílení na parodizaci, ilustrují předem sestavené legendy které jsou umocněny autorskými interpretacemi, komentáři, které vtipy vykládají a navíc kategorizují. V cyklu reportáží se ale snaží o naprostou bezvýznamnost. JaP se snažili o v maximální míře nezajímavý a záměrně nepovedený cyklus v intencích tehdy doznívající živé fotografie, která v té době ještě využívala patetický poválečný humanismus. Využívají zde klasickou fotografii a pracují s vytříbeným vkusem pro cit vnímat suchý humor.

²⁴ která se objevuje v díle F. Nietzscheho

²⁵ P. VANČÁT, L. JASANSKÝ, M. POLÁK, Vtipy a Reportáže - Teoretická diplomová práce, 2010, 50 s. ISBN 80-87013-13-7. .

²⁶ též

Název cyklu totiž nepoukazuje na explicitnost humoru. Naopak. Schovává ho a nechává diváka, zda je mu znám kontext, který jediný může vznik vtipu umožnit.

Ale i tak neslibuje salvu smíchu, spíše jakýsi úšklebek, vnitřní, nepředatelné pobavení. Tomáš Poszpizil je zařazuje k *“představitelům fotografické dead-pan estetiky”*²⁷, kterou jsem zmiňovala již v případě způsobu práce Richarda Prince.

Termín dead-pan by mohl mít v českém prostředí ekvivalent suchého humoru, ve kterém se záměrně objevuje nedostatek a absence emoce. Forma sdělení pak působí sarkasticky, lakonicky nebo zdánlivě neúmyslně.

O křehké hranici JaP humoru vypovídá i přijetí v tehdejší době. Soubor 'Reportážní a humanistická Fotografie' byl silně kritizován ze strany tradiční fotografie, jako byl například časopis 'Československá fotografie', kde byl v roce 1989 otištěn krátký článek informující o jejich první samostatné výstavě v Galerii Kniha.

Autor textu uvádí důvody, proč článek nebyl doplněn reprodukcemi fotografií, přestože je autoři do redakce přinesli: *“byli jsme jejich výtvořiny mírně šokováni a nic nás neupoutalo. Fotografie byly “prázdné”, bez jakékoli invence a jiskry, přestože se autoři nechali slyšet, že jde o tvůrčí záměr.”*²⁸

Tento stručný text nám může posloužit jako doklad tehdejší atmosféry fotografické obce. V krátkém kritickém textu je zmíněna naprostá absence estetizace v díle autorské dvojice, což bychom mohli číst jako kritiku danou dobovým názorem, podle kterého má fotografie splňovat jistá formální kritéria, aby mohla být považována za umění. Technicky kvalitní fotografie s banálním obsahem (26) neuspokojovaly žádné zjevné reportážní téma. Předmětem byla schopnost současně zaznamenávat všednost a stereotypy reportážního fotožurnalistu.

Tento cyklus ale podává obraz JaP světa. Charakteristická je náhodnost a nahodilost snímků, které se v něm objevují. *“Lidé, věci i zvířata jsou na nich zachyceni v kompozicích, které je oddělují od okolí a znemožňují jejich zařazení do jakéhokoliv dokumentárního syžetu. Městská krajina se střídá se zahradní architekturou a náznaky dějů v podobě opuštěných předmětů či figur (27) jsou naprosto nedořečené. Když měla dvojice v inscenovaném rozhovoru zvolit charakteristický snímek cyklu, ne-*

²⁷ K. CÍSAŘ, T. POSPISZYL, Lukáš Jasanský a Martin Polák, Tranzitdisplay, 2012. 472 s. ISBN 978-80-87259-15-3 .

²⁸ též

omylně vybrala záběr věže (28), jejíž odříznutí od okolí takřka znemožňuje identifikaci, a dokonce i zákryt rafii zbavuje věžní hodiny funkce ukazovat čas.”²⁹

Ivars Gravlejs

Další umělec, jehož práce spadá do kategorie parodik profesionál, je Ivars Gravlejs, také dříve studující na katedře fotografie na FAMU.

Soubor 'Useful advices for photographers' je návodem jak správně (nebo nesprávně) fotografovat. Tento návod je ale natolik polopatický, až začíná být absurdním a stává se parodizací samotného fotografického média, parodizací samotného aparátu a jeho ovládání.

Tento soubor má charakter fotografické příručky, jako která může v nejbanálnějším čtení tohoto souboru sloužit.

Na internetu jsem se dopátrala k diskuznímu vláknu řešící amatérskou fotografii, ve které diskutující tento soubor zmiňují a doporučují ho jako příručku, i když:

“...se jedná o jednoduché tipy na vylepšení focení, jde přitom o naprosté základy, není se tak čemu divit, že tato sada dostala název Fotografická pravidla pro úplné idioty. Myšleno samozřejmě se značnou nadsázkou.”³⁰ nebo “Dozvíte se o správné kompozici ve fotografii, zaostření objektu, vyvážení bílé, postoji a výrazu při modelingové fotografii a spoustu dalších, zcela zásadních pouček, které by se měly tesat do kamene! Ivars Gravlejs se na tuto problematiku podíval trochu až úsměvnou formou, která osloví jistě nejen amatérské fotografy.”³¹

Zde spatřuji krásnou ukázkou toho, jak rozdílně lze humor chápat. Diskutující si jistou humornost a nadsázkou souboru uvědomují, ale ne plně. Nečtou za ním už kontext současných tendencí ve fotografii a výtvarném umění vůbec. Vědí, co se má a nemá, ale nevědí, že toto má a nemá už je přesáhnuo, zpochybněno. Neuvědomují si zkoumání kontextu a formy média skrz sebe sama samotné. Uvědomují si pouhou parodizací příruček samotných.

²⁹ též

³⁰ milujemefotografii.cz, Páteček, 2014, dostupné z: <https://www.milujemefotografii.cz/patecek-fotograficke-rady-pro-idioty>

³¹ fotofanda.cz, 2015, dostupné z: <http://www.fotofanda.cz/rady-a-tipy/hardware/90-78-pravidel-pro-lepi-fotografie>

Uvedu příklad na patnáctém diptychu (29) tohoto obsáhlého souboru, který se zabývá tím, co dělat, abychom mohli aparát vůbec začít k jeho účelu používat. Problematika toho, jak správně fotografovat, je tu díky totální banálnosti dovedena do absurdna. Gravlejs říká: 'než začnete fotografovat, sundejte si krytku'. Radí natolik základní věc, že je samozřejmé, že radu, kterou čtenáři poskytuje, nemůže nabízet seriózně, a čtenář ji stejně tak nemůže seriózně přijmout. V levé části diptychu, označenou slovem 'wrong', je fotografické políčko černé, v pravé vidíme správně exponovanou fotografii palmy, označenou slovem 'right'. V tomto případě nelze pochybovat, co je správně a co špatně.

Lze ale pochybovat u práce Johna Baldessariho jehož práci se budu zabývat v následující podkapitole a na kterou Gravlejs ve své práci pravděpodobně odkazoval.

John Baldessari (1931)

Fotografie 'Wrong' z roku 1967 je autoportrétem samotného Baldessariho (30). Ten na fotografii stojí v kompozici, která způsobuje to, že mu z hlavy vyrůstá palma. Součástí této fotografie je i text umístěný pod ní, který ji jasně označuje za 'wrong'. Zde se řeší problematika fotografie samotné, její podstaty fotografované - zobrazované. Pochyby nad tím, co je 'wrong' a co 'right' jsou na místě. Co je špatného na wrong? Je to chybná kompozice? Jednoznačná odpověď není. Spíše další otázka. Jakoby se Baldessari ptal, zda forma vyjádření může být dobře/špatně. A v tomto případě jasně označuje 'this is wrong'. Jak sám říká, inspirací mu byla instruktážní kniha o tom, jak správně komponovat obraz:

“Osoba, která knihu dělala měla náčrt scény, řekněme krajinu, ale ne jednu, nýbrž dvě. A podle této osoby je jedna krajina správně a jedna špatně. A já jsem se do této myšlenky zamiloval - někdo určí že něco je správné, něco špatně a tak to následně je. Rozhodl jsem se, že budu mít malbu, která bude špatná, obraz který bude špatný, umělecké dílo, které bude špatné, fotografii která bude špatná, což mi připadá správné.”³²

Baldessari zde tedy skvěle zastupuje parodika profesionála - jakoby zde parodoval samotnou sdělnost fotografického obrazu za pomoci textu a fotografie samotné. Paroduje zde s vědomím a znalostí fotografie. A stejně takovou znalost očekává i od diváka. Je tedy profesionálem a vtip může být dokonán pouze i s profesionalitou diváka.

³² IRIS VAN GELDER, John Baldessari Wrong, 2012, dostupné z: www.thearchiveislimited.com/john-baldessari-wrong-1966-1968/

To v porovnání s Gravlejšem, nímž se zabývám v podkapitole výše, platí méně. Gravlejš si z fotografické profesionality vyloženě střílí. Je srozumitelný i pro nefotografa. Na první pohled vzbuzuje dojem ochoty poskytnout radu pro každého, ale záhy zjistíme, že rady jsou tak banální, že parodují sami sebe.

S pojmem dobře/špatně si Baldessari zahrává také u fotografii 'This is bad' (31). Hluboký talíř vyfotografovaný na bílém pozadí, který vrhá dvojitý nežádoucí stín. Fotografie by mohla být vytržena z manuálu 'jak vyfotografovat správnou produktovou fotografii'. Pokud si odmyslíme text 'this is bad', divák zde vidí úzce rámovanou fotografii hlubokého talíře bez kontextu. S největší pravděpodobností by neřešil, zda je stín žádoucí nebo ne. Ve spojení s textem je ale jasné a předpokládané, že se jedná o studiovou fotografii, od které je požadováno precizní nasvícení a ideální úhel zachycení předmětu.

V textu 'this is bad' je tedy tak naznačena jistá nesprávnost, která ale nemusí být pro každého stejně čitelná a rozpoznatelná. Opět zde pracuje s profesionalitou diváka. Laik, který o fotografii neví téměř nic, si do 'This is bad' může interpretovat nesprávnost něčeho úplně jiného. Například toho, že je talíř prázdný. A obě dvě interpretace jsou v této fotografii bezpochyby zastoupeny. Baldessari neříká, co je správné a co špatné.

Pracuje s principem vtipu který je velmi jednoduchý: rozumíš/nerozumíš, směješ se/nesměješ se. Správné/špatné se smazává a zůstává jen v přísně subjektivním posouzení.

3) Fotografická komedie mravů

Na úvod této kapitoly bych se nejdříve ráda zabývala humorem ve vernakulární fotografii, formálně zúženou na fotoalba (od klasických, fyzických až po ta virtuální vyskytujících se na sociálních sítích), poté odbočila k publicistické fotografii využívané ve veřejných médiích, a nakonec navázala na umělce (Erwin Wurm, Martin Parr), kteří záměrný i nezáměrný humor lidové fotografie zpracovávají a využívají ho jako ukazatel na společenské problémy.

Tím bych tak v této kapitole obsáhla celou škálu společenských snímků, ve kterých se humor vyskytuje ve velké koncentraci.

'Save your happy memories with a Kodak' vybízel reklamní slogan na počátku dvacátého století.

Od dob fotografických alb z doby viktoriánské po alba aktuální, jejichž nejčastějším prostředím výskytu jsou v dnešní době sociální sítě, je princip sdílení fotografií s přáteli a rodinou hlavní funkcí tohoto fotografického masmédia.

V současné době se odhaduje, že je denně šířeno na sociálních sítích na 750 milionů digitálních fotografií.

A humor v tomto přehršeli, procesu vznikání a sdílení fotografií, hraje pochopitelně důležitou roli. Vzniká totiž v prostředí amatérské sociální fotografie velice často. Většinou skrze formu spontánního, snapshotového zaznamenání prožité humorné epizody ze života, nebo prostřednictvím zaznamenání konstruované, aranžované situace.

To, jestli má fotografie snapshotový charakter nebo je inscenovaná, ovšem není v obecnosti tolik důležité. Důležitý je samotný vztah fotografování - sdílení, který se v sociálních kruzích v dnešní době razantně zrychluje a násobí.

Toto sdílení a oslovování, ať už více či méně úzké sorty diváků, je ve své rychlé vazbě autor (vytváří podnět) - divák (reaguje na podnět) stěžejní pro nastolování, vytváření a zpětné rekapitulování toho, co humorné je. Je závislé na onom rychlém a násobném sdílení v rámci téměř všepokrývající internetové sítě. Humor je tak i přes svůj subjektivní charakter globalizován³³.

³³ ve smyslu procesu, který urychluje pohyb myšlenek, zboží, lidí přes hranice států a kontinentů, prostřednictvím právě třeba internetu.

Sociální sítě mají možnost vytváření velkého množství mikroklimat, do kterých může nahlédnout téměř každý. Otevírá se tak jedno gigantické rodinné fotografické album, ve kterém si každý může najít tu svoji humornou epizodu pocházející z kontextu, kterému rozumí a který zná. Humor jakoby se utvářel skrz sebe sama a vždy musí zůstat uzavřen v kontextu, ve kterém vznikl, pokud má být pochopen. Ať už se jedná o humor vycházející třeba z akademického prostředí, kterému nikdo jiný než akademik neporozumí, nebo humor obsažený ve fotografiích rodinného alba, do kterého sice nahlédnout můžeme, ale pokud nejsme s danou rodinou ztotožnění, nebyli jsme na oné rodinné oslavě, kde se humorné epizody staly a byly vyfotografovány, těžko budeme rozumět a bavit se nad fotografiemi v té míře, jako zúčastnění.

A touto funkcí humoru ve fotografii, vycházející z familiérnosti, bych se v této kapitole ráda zabývala. Humor který vychází ze sociálních aspektů, které sociální fotografie produkují.

Text, který nesmím opomenout, a jehož základní teze a myšlenky mi byly nápomocny při vytváření této kategorie, je studie Pierra Bourdieua 'Photography: A middle-brow Art'³⁴ Bourdieu v ní zdůrazňuje rodinnou funkci fotografie a zabývá se společenskými rituály a obřady, které vyžadují dokumentaci fotoaparátem. Výsledkem bývají neformální amatérské snímky (snapshot z rodinné oslavy), nebo více formální profesionální portrét (stylizovaná rodinná fotografie z fotoateliéru).

Bourdieu tvrdí, že převážná část fotografické praxe slouží jako index (reprezentace) a nástroj (zesílení, zpevnění) sociální integrace:

*“Je zřejmé že ve fotografické praxi je obsažena její rodinná funkce, kterou ji právě rodinné společenství svěřuje - slavnostní zvěčňování ztěžejních momentů rodinného života.”*³⁵

Mluví tedy o dokumentaci důležitých, rodinných událostí, s kterou je úzce spojena, s nástupem sociálních sítí stále aktuálnější, reprezentace sebe sama.

³⁴ BOURDIEU, P. *Photography: A middle-brow Art*, 1965, 218 s. ISBN 9780804726894

³⁵ KAPLAN, L. *Photography and Humour*, 2017, 224 s. ISBN 9781780236513

Tato chuť reprezentovat sama sebe je fotografickému médiu samozřejmě vlastní od dob jejího vynálezu - ač byla provázena počátečním strachem z vlastních i cizích podobizen.

*“Podle Balzacovi teorie se všechna hmotná tělesa skládají výhradně z vrstviček přeludných obrazů, z nespočtu jemných kůří podobných listům, naskládaných na sebe. Balzac nevěřil, že by člověk mohl vyrobit z přeludu, z něčeho nehmotného, cokoli materiálního, že by mohl stvořit něco z ničeho, a tak se domníval, že při každém pořízení fotografického snímku se z těla odděluje jedna přeludná vrstvička a přenáší se na fotografii. Opakovaná expozice nutně vede ke zráte dalších a dalších přeludných vrstev, tedy samotné podstaty života.”*³⁶

*„Zprvu jsme si netroufali dlouho si prohlížet první obrázky, které [fotograf] zhotovil. Lekali jsme se jasnosti člověka a domnívali se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokáží vidět nás samé. Tak ohromujícím způsobem působila na člověka neobvyklá jasnost a nezvyklá věrnost prvních daguerrotypií.”*³⁷

Postupem času jsme ale tento strach a nedůvěru vůči fotografickému médiu vytěsnili. Dnešní společnost se neděsí vlastních fotografických podobizen, ale spíše je obsedantně vytváří a adoruje. Jsme fascinováni vytvářením ideálního reprezentativního obrazu sebe sama. Selfie, portréty z oslav, dovolených, pohody na zahradě, které odráží to, jak se vnímáme, jak bychom se chtěli vnímat a jak bychom chtěli, aby nás vnímali ostatní.

Když se vrátíme o sto let od vydání studie ‘Photography: A middle-brow Art’ zpět, dostaneme se k fotografii, která (kdyby mohla) jako by Bourdieuovu hlavní funkci fotografie, kterou je dokumentování stěžejních okamžiků rodinného života, parodovala. A určitě není jediná. Jak později ukážu, mnoho současných fotografů vytváří nespočet humorných pohledů, které zobrazují rodinou a sociální jednotnost, nejednotnost a rozpad.

'Mamma's Darlings and Papa's Joys' (1897), setereografie, na které je vyobrazen spánkově depriovaný otec, v ruce držící dvě děti (32). Parodie usmívajícího se a slavnostního rodinného portrétu, podtrhnutá ironickým popiskem Mamma's Darlings and Papa's Joys. Otec v kompozici stojící před obrazem Ježíše Krista. Autor fotografie tak podtrhuje komično mučednictvím, v kontrastu ke klidně spící matce.

³⁶ NADAR, F. My Life as a Photographer, 1900, 28 s.

³⁷ BENJAMIN, W. Malé dějiny fotografie. In: CÍSAŘ, K. (ed.) Co je to fotografie? Praha: Hermann a synové, 2004. s. 11.

Humor zde tedy vychází z jasně rozvržených sociálních rolí muže a ženy (žena je ta, co se stará o dítě, zatímco muž je ten, který chodí do práce a zaopatřuje materiálně rodinu). Bez znalosti tohoto kontextu bychom tento vtip, který je postaven na principu prohozených společenských rolí, nepochopili.

Humor v sociální fotografii často vzniká během vážných situací a tyto situace by potom mohli být interpretovány jako nevhodné sociální chování.

Jako krásný ilustrační příklad uvedu diskuzi, která se rozpoutala kolem publicistické fotografie vzniklé během zádušní mše Nelsona Mandely v Johanessburgu. Zobrazuje Baracka Obamu, Davida Camerona a Helle Thorning-Schmidt, pořizujících si v řadách vážných návštěvníků rozveselené selfie (33). Tato fotografie byla otištěna a kritizována v tisku³⁸, ve kterém se o ni mluvilo jako o pobuřujícím projevu neúcty. Ať je tato reakce a samotný akt pořízení si selfie více či méně kontroverzní, tak o to více je samotná diskuze, která se strhla, paradoxní.

V aktuální situaci je internet přehlacen milionem sdílených fotografií, které ukazují šťastné, rozjařené tváře lidí, kteří pózují u rakve svých mrtvých příbuzných (34), nebo během turistických výletů u pochmurných památek.

Takovéto komické obrazy odhalují porušování společenské etikety a slušnosti. Podle Henriho Bergsona³⁹ náš smích u takových snímků funguje jako sociální korektiv. Jeho hlavním cílem je potrestat provinilce za jejich neschopnost jednat slavnostním způsobem, projevovat patřičnou úctu k mrtvým, nebo zachovávat slavnostní dekorum tváří v tvář lidské ztrátě.

Bergson zde vychází z práce Thomase Hobbese, z 'Analýzy smíchu ve službě ponížení'.

Bergson říká, že smích je korekční, je určen k ponížení, a musí zanechat bolestivý dojem v osobě, vůči které je namířen. *"Bylo by objektivním selháním, kdyby humor nesl stopy soucitu a laskavosti."*⁴⁰

Na druhé straně je ale také možné interpretovat tyto fotografie jako pokusy o porušení společenských norem a konvencí.

³⁸ No Selfie Respect, titulní strana The Sun, publikováno 1. prosinec 2013

³⁹ BERGSON H. Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic, 1911

⁴⁰ BERGSON, H. Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic, 1911

Autory těchto pokusů bychom pak mohli nahlížet jako boříče tabu, kteří jdou proti proudu a kteří se odváží smát tváří tvář konformitě. To by podpořovalo Freudův názor: *“vtipy nám dodávají potěšující pocit vítězství nad sociální útlakem.”*⁴¹

Erwin Wurm

Obě interpretace, jak Hobbesova tak i Freudova, jsou stejně přijatelné při pokusu porozumět humorným fotografiím rakouského umělce Erwina Wurma. Ten je nejvíce známý svými podivnými, prchavými 'One minute Sculptures', které požadují dokumentaci fotografováním, aby měli šanci trvat déle, než jednu minutu.

Wurm inscenuje skandální, pobuřující fotografické scény, které jsou zaměřeny na znejišťování společenské normy. Například fotografická série 'Instruction on How to be politically incorrect' (2002-3) *“je produktivním příkladem používání fyzického humoru k zhanobení kódů sociálního chování”*⁴²

Fotografické situace znázorňují způsoby jak narušit osobní prostor druhé osobě, jako je znázorněno na snímcích 'Inspection' nebo 'Looking for a bomb' (35).

Jsou zde zachyceny zpronevěřené, neuctivé akty, které jsou prováděny pod záminkou bezpečnosti, a jsou standartními operačními postupy v paranoidní a podezřavé éře terorismu.

*“Často používám humor k nalákání lidí. Necháávám je podívat se blíže na to, co není zblízka nikdy hezké.”*⁴³ S naléhavými příkazy, které jsou obsahem názvů fotek je Wurm sociálně i politicky nekorrektní a rozbíjí kódy slušnosti i morálky.

Na snímku z roku 2003 'Spit in Someone's Soup' (36) ze série *'Instructions on how to be politically Incorrect'* je vyobrazena žena sedící v restauraci. Plive do polévky ženě, která sedí vedle ní, a která si zrovna lžicí nabírá sousto.

⁴¹ KAPLAN, L. Photography and Humour, 2017, 224 s. ISBN 9781780236513

⁴² DIACK, H. The gravity of levity: Humour as conceptual Critique, 2012, s. 12

⁴³ REYA VON GALEN, Erwin Wurm: Seriously Humorous, 2013, dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=rQ-R1v8PQ7o>

Erwin zde pracuje s inscenovaností, která se tváří jako spontánní a nahodilá situace. Kdybychom si odmysleli název snímku a série, z které pochází, mohl by být součástí rodinného fotoalba. Zachycoval by náhodně zaznamenaný trapný moment, nad kterým by se později účastníci stolování smáli a vzpomínali na něj.

Kompozice fotografie přiznává, že fotograf je také účastníkem stolování. Přítomnost fotografa a spojení letmého pohledu hlavní protagonistky do objektivu vytváří divácké přesvědčení, že se jedná o momentní fotografii.

Ve skutečnosti je fotografie samozřejmě inscenovaná. Zachycuje ženu, která performativně předvádí příkaz 'Spit in someone soup'.

Wurm si tak zahrává s divákem, který při analyzování humorné situace může použít obou již výše zmíněných interpretací. Zkusme nyní humor této fotografie číst tak, jako bychom ji viděli prvně, neznali její název, ani celkový kontext:

Při snaze porozumět humoru, který v ní je obsažen, dojdeme k dvěma již výše zmiňovaným interpretacím:

1) podle Hobbese: Smějí se na úkor dívky, která nedokázala zachovat etické dekorum společného stravování. Hypoteticky ji tak trestám a snažím se ji napravit skrze ublížení a ponížení. Dívka si svůj čin uvědomuje, ale neplánovala ho. Je trapným omylem.

2) podle Freuda: Opět se smějí dívce, nyní však s jistým uvědoměním a respektem. Smějí se s vědomím, že si dívka svůj čin uvědomuje a dělá ho schválně, jde proti proudu tabu a konformity. Tento postoj oceňuji, smějí se ale smíchem již neponižují, ale podporují. Vnímám kontext společenského vystupování dívky (je boříčem tabu, jde proti proudu etiky).

V ranější sérii 'Instruction for idleness' (2001) Wurm inscenuje scény kde se prostřednictvím smyslu pro humor opírá do společenského lelkování, rekreování a mentality typu "kdo nic nedělá, nic nezkaží". V této sérii, pomocí textu umístěného ve fotografii, nabádá diváky k "smoke a joint before breakfest" (37) nebo "sleep for two months" (38).

Zatímco některé diváky může jízlivý, sardonický humor urazit, Wurm je přesvědčen, že použití tohoto humoru může vést k sociálnímu vhledu a nabízí nové perspektivy pohledu na společensky citlivá témata, které nemusí být možné diskutovat jinak.

“Když přistupujete k věcem se smyslem pro humor, lidé hned předpokládají, že by vás neměli brát vážně. Ale myslím, že k pravdám o naší společnosti a lidské existenci lze přistupovat různými způsoby. Nemusíme být vždy smrtelně vážní. Sarkasmus a humor nám mohou pomoci nazírat věci v lepším světle, i když řešíme obtížné otázky.” ⁴⁴

Martin Parr

Dalším autorem, kterým se budu v této kapitole zabývat je britský dokumentární fotograf a fotožurnalista, člen agentury Magnum⁴⁵, Martin Parr (*1952). Jeho rozsáhlé fotografické soubory se zabývají právě všemi sociálními aspekty, o kterých jsem výše mluvila. Ovšem trochu jiným způsobem. Situace neinscenuje, pouze je pozoruje a následně vypichuje za pomoci fotoaparátu. Je pozorovatelem konzumní společnosti a svoji pozornost s jistou dávkou cynismu soustředí na již zmiňované stěžejní momenty rodinného života. Dává tak s jistým cynismem dokumentované společnosti možnost podívat se na sebe samu. Obraz ale předkládá v libivé formě. Fotografie jsou většinou přesaturované, flashované, jakoby se forma snažila lákavým způsobem upozornit na tragikomický obsah.⁴⁶ Parr sám říká: *“Když se lidé při pohledu na mé fotografie mají chuť smát a plakat zároveň, je to přesně to, co by tyto obrazy měly obsahovat. Vždy mě zajímalo zobrazovat oba tyto extrémy.”* ⁴⁷

⁴⁴ Profile: Erwin Wurm, Submarine Channel, 2007, dostupné z: <http://www.submarinechannel.com/profiles/artist-erwin-wurm-interview/>

⁴⁵ Jejich hlavním tématem a neustálým předmětem soustředěného zájmu je život, jeho bohatství a rozmanitost, lidskost. [...] Vylučují cynismus, efektnost, nechtějí poškozovat. Touží zachycovat pravdu, poezii životní reality, k níž se citlivě a nenásilně přibližují,“ (FÁROVÁ, A. Magnum. 1964. s. 64. In: FÁROVÁ, A. Dvě tváře. Praha: Torst, 2009. 1160 s)

⁴⁶ Což bylo v té době na člena agentury Magnum novátorské, změnily se tradiční fotografické kánony a také definitivně odumřel tzv. humanistický dokument. Novými paradigmaty se stala barevná fotografie s prvky ironie až sarkasmu, často také subjektivitu.

⁴⁷ MARTIN PARR. DOX Online Press Service: Assorted Cocktail, 2011, dostupné z: <http://www.dox.cz/cs/press/tiskovy-servis/20110210-martin-parr-assorted-cocktail>

V Parrově fotografiích je zřejmý cynický humor a absence soucitu a laskavosti.

Fotografie zobrazují jednotlivce a individua, skrze které se poukazuje na celou společnost.

Společnost je tu ponížena a bylo by-li tomu jinak, její problematika by nevystoupila na povrch v takovém měřítku. Když se díváme na Parrovi fotografie, vysmíváme se fotografované společnosti, ale zároveň také podléháme autokorekci - divák se ptá a ujišťuje, zda takový také není.

Ptá se, zda humor není již příliš zlý. Ptá se, zda společnost, která je zobrazena je/byla opravdu tak špatná, jak je na fotografiích vykreslena.

Opět se nabízí Hobbesova interpretace - korektivní role smíchu. Smích je určen k ponížení a musí zanechat bolestivý dojem v osobě (společnosti) vůči které je namířen. Divák se směje, ale zároveň tímto smíchem poníží sám sebe. Odtud se bere tragikomedie. Směje se a pláče nad vlastním hroblem.

Pohled na tuto společnost ale samozřejmě podléhá manipulaci Parrova pohledu. Sám říká, že "každá z mých fotografií je kouskem fikce"⁴⁸, Fotografie která je kouskem fikce může znít jako klišé, ale ve spojení s humorem se toto klišé posouvá do sociálního důsledku a vhledu. Parr pracuje jako karikaturista. Vybírá slabé momenty, které zveličuje a které poté nabírají dramatických rozměrů. "Fotografování vytvářím fikci z reality. Využívám společenské předsudky, které pokrucuji." ⁴⁹

U Parra je stěžejní také počet snímků v jednotlivých souborech. Vysokým počtem fotografií navyšuje počet důkazů poukazujících na daný společenský problém, který tím tak nabírá na věrohodnosti. Parr je vášnivý sběratel a sám o fotografování prohlašuje že "fotografování je jakási forma sběratelství"⁵⁰. Toto množství přísně vybraných a pokroucených fotografií potom reprezentuje dokumentovanou společnost.

Parr navíc přiznává svoji národnost: "Zajímá mě být zlomyslným ironistou. Jednou z mála věcí, kterou v Británii děláme velmi dobře, je být stále opatřen smyslem pro humor. Smysl pro ironii je našim národním pokladem a jsem velmi rád, že jsem jeho součástí."⁵¹

⁴⁸ PARR, M. DOX Online Press Service: Assorted Cocktail, 2011, dostupné z: <http://www.dox.cz/cs/press/tiskovy-servis/20110210-martin-parr-assorted-cocktail>

⁴⁹ též

⁵⁰ též

⁵¹ KAPLAN, L. Photography and Humour, 2017, 224 s. ISBN 9781780236513

Parr se posmívá slabosti všech lidí ve své zemi. Průlomový, hodně diskutovaný projekt, byl *The Last Resort* (1983 - 5). Ironický pohled na britskou dělnickou třídu na dovolené v přímořském městě New Brighton, Merseyside. Kritici Parra nazvali elitářem, který se snadno strefuje do bílé chudiny. Více než ze škádlivého vtípkování byl obviněn z vykořisťování. Kritikům nepřipadalo fér střílet si z generace, která má nedostatek stylu a vkusu, jenž jsou v kapitalistické kultuře odvozeny od toho, jaké prostředky má tato společnost k dispozici.

Na přesaturované a flashnuté fotografii je zachycena přestávka na svačinu (39).

Kompozičně fotografii dominuje velký odpadkový koš, připevněný na sloupu, který je pravděpodobně součástí autobusové zastávky. Koš přetéká pozůstatky konzumu jako jednorázové papírové nádoby, hranolky, ubrousky.

V tomto zátiší klidně sedí svačící postarší pár, v levém plánu je dítě v kočárku holdující zmrzlině, na pravé straně fotografie je průhled do světa mimo zastávku. Světa obsahujícího parkoviště a ženu ukazující někam do dále, mimo rám obrazu. Několikaplánová fotografie, která svoji líbivou formou ukazuje na turistickou a konzumní stoku.

Mohlo by se zdát, že tvorba Parra je pouhým pokračováním žurnalistické fotografie. Způsobu práce odpovídá nearanžovanost, práce v přirozených podmínkách, nezasahování do děje.

Prozkoumáme-li ale hlubší motivy jeho tvorby, ukáže se nám, že Parr nemá tentýž přístup jako fotožurnalisté té doby, neboť jeho primární metody i cíle jsou zcela odlišné. U humanistů dochází ve vztahu mezi fotografií a zobrazovaným člověkem k výrazné proměně.

Oproti reportážní fotografii zde již, „*nejde o popis určité události nebo místa v určitém čase, nýbrž o zhuštěný dojem z lidských situací, které mohou existovat kdekoli a kdykoli a kdy není podstatné, zdali se něco výjimečného přihodilo a skutečnost byla nějakým způsobem vyšinuta. Jde o koncentrované vyjádření humanistických problémů.*“⁵²

⁵² FÁROVÁ, A. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. 1160 s

4) Humor v živé fotografii

Od vernakulárních fotografických alb a umělců, kteří s nimi pracují v této kapitole, naváží na živou, dokumentární fotografii, v níž humor vzniká poněkud jiným způsobem, než tomu bylo u předchozích kapitol. Na začátku dvacátého století je fotografický humor v živé fotografii úzce spjat se vznikem týdeníků a měsíčních časopisů, které se v tu dobu spoléhají na obraz jako zástupce textu, který vypráví příběh a který je zároveň cíleně určen k pobavení diváků.

Toto období je úzce spjato se zlatým věkem fotožurnalismu, za jehož synonymum bychom mohli považovat týdeník Life, který od třetího čísla (které vyšlo 7. 12. 1936) začal publikovat právě fotografie zachycující různé humorné situace z každodenních společenských situací. *“Tato rubrika, sloužící k pobavení, byla pojmenována ‘Miscellany’ a byl ji v týdeníku Life přiřazen prostor finální stránky, která byla navržena speciálně tak, aby každé vydání zakončila s nadhledem a úsměvem.*

*Tato forma fotografických vtipů z denodenních situací se v týdeníku Life udržela zhruba 17 let.”*⁵³

Jedním z posledních vydaných snímků této rubriky (duben 1952) byla fotografie Josepha Scherschela s titulkem 'veselí, že se valí' (40). Kuň na speciálních kolečkových bruslích, které mu navrhl jeho majitel. Zvíře, které se chová jako člověk, nebo provádí to, co mu nařídí jeho majitel. Jedná se o velmi jednoduchý a v této rubrice nadužívaný typ vtipu - zvíře zachycené v situaci charakteristické pro člověka.

Ať již bylo ale na fotografiích v této rubrice hlavním motivem zvíře nebo ne, princip a forma vtipu byla jasně daná - jednalo se o snapshotové fotografie, které vtip vytvářeli pouze pomocí správného zachycení události a s pomocí obecného přesvědčení, že fotografie zachycuje svět takový, jaký je - tedy že je transparentní. Kdyby tato situace byla například namalovaná, rozhodně by se nedosáhlo takové humorné konzistence, jako je tomu právě u fotožurnalistických snímků.

Tento zlatý věk fotožurnalismu je úzce spjatý s technickým vývojem - mnoho fotografů začalo využívat lehký fotoaparát značky Leica formátu 35mm, který mohli mít pro jeho kompaktnost neustále u sebe. Tento fotoaparát doslova způsobil revoluci v pouliční fotografii, což umožnilo fotožurnalistovi té doby snadno zaznamenávat každodenní život a jeho komické události.

Henri Cartier Bresson, průkopník fotožurnalismu, mluví o rétorice zachycení rozhodujícího okamžiku - ve kterém vedle sebe synchronně stojí forma i obsah.

⁵³ KAPLAN, L. Photography and Humour, 2017, 224 s. ISBN 9781780236513

“Fotografování je v jedné setině sekundy současně rozpoznání a uznání významu události, kterou za to stojí vyfotografovat přesně vybranou fotografickou formou dodat jejímu správnému vyjádření.”

54

Stejně tak je podle Bressona podstatný význam načasování. Přirovnává tak fotožurnalistické dovednosti k stand-up comedy, kde záleží na perfektním načasování pronesení vtipu tak, aby se maximalizoval smích diváků.

Elliott Erwitt

Stejně jako Martin Parr členem agentury Magnum. Sám o sobě napsal, že *“svými fotografiemi zamýšlím komentovat drsné, surové lidské komedie”*⁵⁵

Za pozornost stojí série, která humánní komedii mírně překračuje - poukazuje na přitažlivost lidí k psímu světu, která se řídí citátem ‘pes, nejlepší přítel člověka’.

I zde je přítomen cynický pohled na svět, s důrazem kladeným na soužití člověka a zvířete.

Psi jsou zde většinou vykresleni jako bytosti, které člověka překračují a převyšují. Jakoby ve své němé tváři nenápadnými gesty kuli tichou revoluci na své pány.

Snapshotový charakter je u těchto fotografií ještě znatelnější, přiznanější. Erwitt dokonce použitím celých sekvencí ukazuje nejen princip, jak většina jeho fotografií vzniká ale jejich používáním a kladením vedle sebe rozehrává absurdní minipříběhy, které revoluční duch a závan vzpoury psů vůči svým pánům ilustrují.

Motiv aportování který se zvrhne ve zbavení se pána a tak tedy potenciální možnosti svobody. (42)

Aportování jako absurdní činnost, která spojuje pána a jeho psa a ke které jsou zapotřebí oba dva.

Děj v této sekvenci vygraduje do nonsense situace, kdy pán zahodí sám sebe a pes nečině přihlíží.

Jakoby byl zachycen v momentě váhání a tušené apatie - aport (pán) byl hozen do vody, ale pes tam pro něj rozhodně nepůjde.

⁵⁴ CARTIER BRESSON, H. The Mind's Eye: Writings on Photography and Photographers, 2005, Aperture, 112 s. ISBN 0893818755.

⁵⁵ ERWITT ELLIOTT, Personal Best, 2006, teNeues, 448 s. ISBN 978-3-8327-9162-9.

Jiná fotografie zase zobrazuje dívku se psi (43). Situace focená z nadhledu, jakoby mimochodem, pravděpodobně vzniklá během odpočinku v parku. Míjení situace z pozice chodce a správné načasování jejího vyfotografování ovšem rozehrává jízlivě humorné obsahy.

Dívka leží na trávniku a kolem ní stojí smečka venčených psů. Situace je zachycena tak, že v kompozici psi dívku z velké části překrývají. Těchto kompozičních triků, hra s předním a zadním plánem obrazu využívá Erwitt ve své práci často. Metaforickým čtením fotografie se dívka stává součástí psí smečky, je sama psem a co víc, je ještě méně než psem. Je slabým článkem smečky, prostor jejího zobrazení je razantněji menší, než mají v kompozici fotografie ostatní psi. Většina smečky (včetně dívky) se navíc dívá do fotoaparátu, jakoby sám fotograf zamlaskal a tím si tak vyžádal jejich pozornost.

'Pasadena, California, 1963' fotografie známá také jako 'Lost Persons Area' (44). Vyobrazení, které je jakousi meditací o tom, co to znamená být ztracený.

Fotografie ukazuje společenskou situaci čtyř žen, pravděpodobně matek, které nejspíše ztratily své rodiny během velkolepé veřejné události.

V této situaci se nejde nevrátit k Bordieouvým tezím. Erwitt využívá fotografii, jako prostředek dokumentace stěžejních okamžiků rodinného života, ale přistupuje k tomu z jiného úhlu pohledu. Zachycuje je jako oddělené a odcizené od rodinné funkce fotografie. Dvě ženy stojí po stranách lavičky, vypadají úzkostlivě a vyplašeně. Třetí žena sedí kompozičně ve středu fotografie s dítětem na klíně. Rozehrává se tu dvojí čtení - tato žena může být opravdu ztracena a nebo si jen dává pauzu a využívá volnou lavičku k nakrmení dítěte. Čtvrtá žena v popředí je k nám zády, přichází do záběru a je tak mostem do představení možné ztracenosti.

Komično fotografie tu tak vytvářejí její nejednoznačné znaky. Fotografie si zahrává s jasným fyzickým umístěním žen s nejasným duchovním rozpoložením ve vztahu ke stavu, ve kterém se ženy nacházejí. Fotografie nabádá k smíchu, zároveň se ale (opět) ozývají pocity tragédie. Smějeme se pohřešování, ztracenosti v místě a čase, ztracenosti v životě.


Shrnutí

Při vytváření rešerše autorů zabývajících se humorem a fotografií se mi otevřela široká škála možného použití humoru, ať již v obsahové, nebo formální rovině.

Nakonec jsem se ale rozhodla kapitoly vytvořit podle jednotlivých umělců přistupujících k humoru v médiu fotografie v objektivní rovině. Neselektovala jsem například podle žánrů humoru, nebo použitých formálních nebo obsahových prvků, prostřednictvím kterých je humor vytvářen.

Naplnlo tedy v práci respektuji a beru v potaz subjektivní autorské výrazové prostředky, zároveň je ale třídím podle parodizace samotného fotografického média a řemesla, ať již se znalostí nebo neznalostí fotografického řemesla. Poté přecházím ke kategorii, ve které autoři zpracovávají prostřednictvím humoru vážné sociální otázky, a která přesahuje do vernakulární fotografie, která se dotýká i problematiky fotografické masmediálnosti s nástupem digitální éry a později internetu. Nakonec se obracím ke kategorii autorů, kteří se zabývají živou dokumentární fotografií a kteří apelují a využívají, případně zneužívají obecné divácké přesvědčení, že fotografie ukazuje svět takový, jaký je. Celá práce směřuje spíše k morfologii fotografického humoru a je založená na rozboru zcela konkrétního materiálu.

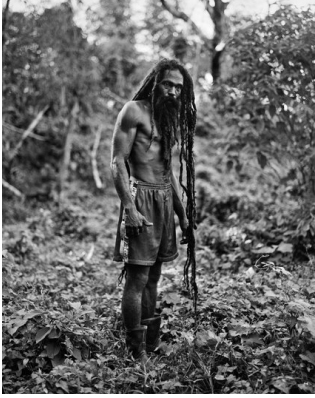
1)

 **Richard Prince**
(@RichardPrince4)

Appropriation is killing one bird with two stones.

June 15, 2015

2)



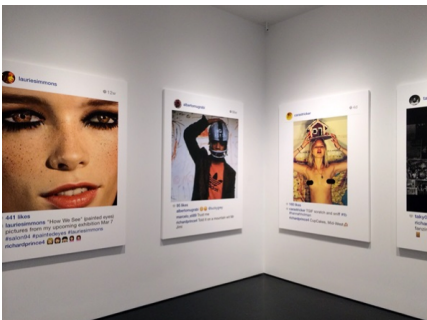
3)



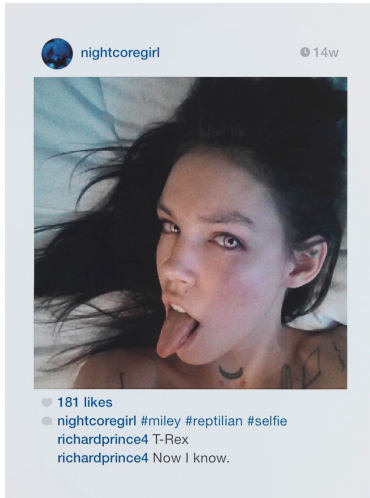
4)



5)



6)



7)



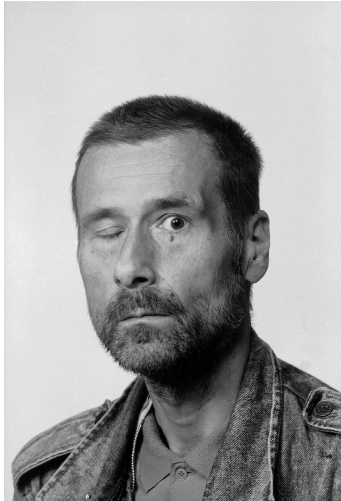
8)



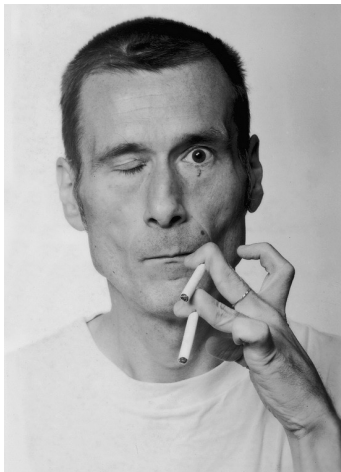
9)



10)



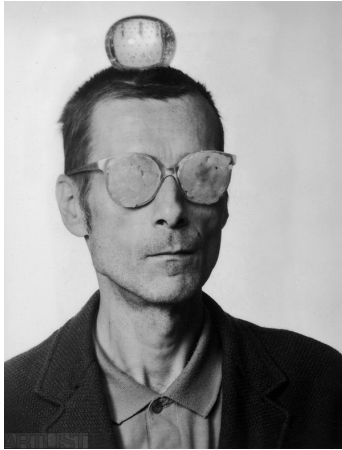
11)



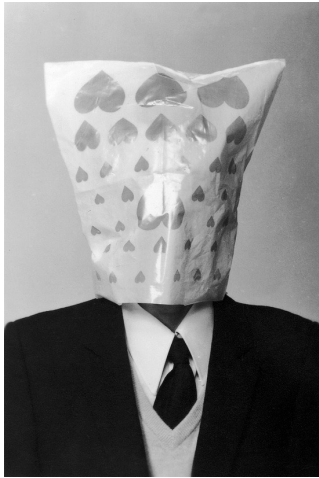
12)



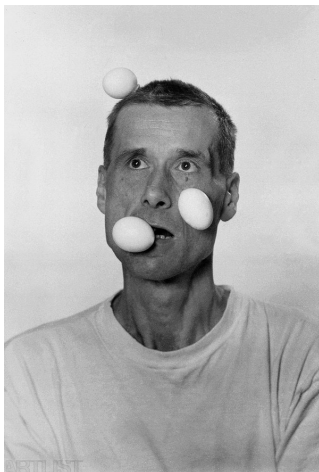
13)



14)



15)



16)



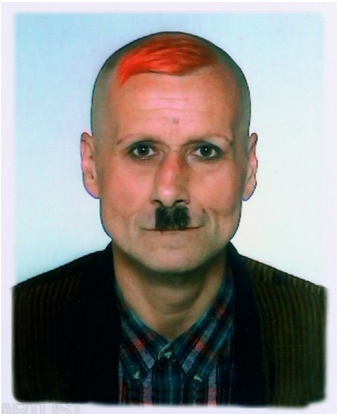
17)



18)



19)



20)



21)



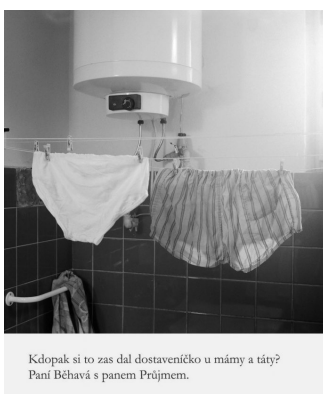
22)



Beze slov.

Untitled

23)



Kdopak si to zas dal dostaveničko u mámy a táty?
Paní Běhává s panem Průjmem.

Who came round my mum's and dad's again?
Ms. Runny with Mr Diarrhoea.

24)



Pamatuj na pravidlo věčného návratu.

25)



Když se dítě narodí, brzy se směje.
Stařec před smrtí se taky směje,
ale dobrý vtip vydrží miliony let.

When a baby is born, it starts to laugh soon,
an old man before death laughs as well,
good jokes, however, last for millions of years.

26)



27)



28)



29)

15



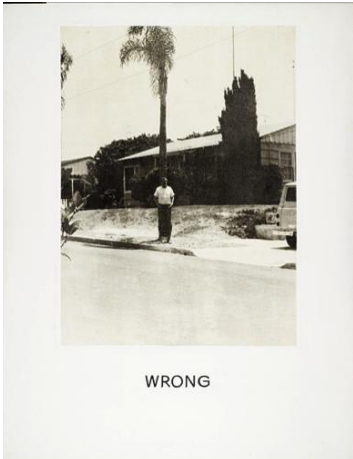
wrong



right

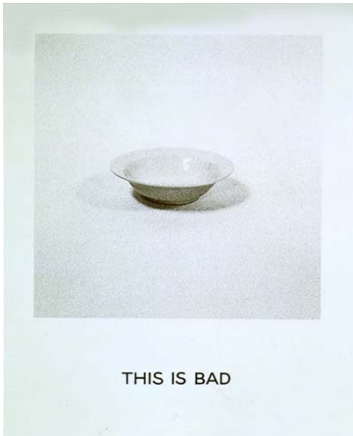
Before you start photographing remember to take the lens cap off.

30)



WRONG

31)



THIS IS BAD

32)



33)



34)



35)



36)



37)



smoke a joint before breakfast

38)

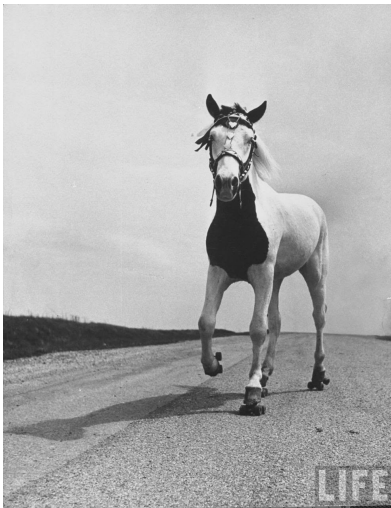


sleep for two months

39)



40)



41)



42)



43)



44)

