

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FAKULTA FILMOVÁ A TELEVIZNÍ

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média Obor fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Zvíře u Garryho Winogranda
Václav Tvarůžka

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák, PhD

Oponent práce:

Datum odevzdání práce: 14.5. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA

Praha, 2016

FILM AND TV SCHOOL OF ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN
PRAGUE

Department of photography

Bachelor Degree Project

Animal from the Garry Winogrand 's point of view
Václav Tvarůžka

Consulting teacher: Mgr Tomáš Dvořák, PhD

Opponent:

Date of submission: 14.5.2016

Title: BcA

Praha, 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou disertační práci na téma Zvíře u Garryho Winogranda vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, 14.5. 2016

OBSAH

ÚVOD	5
GARRY WINOGRAND – ŽIVOT	5
NEWYORSKÁ DOKUMENTÁRNÍ AVANTGARDA A NEW DOCUMENTS 7	
THE FAMILY OF MAN	9
KRITIKA NEW DOCUMENTS	10
PARADOX DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE, JE-LI VNÍMÁNA JAKO UMĚNÍ	11
WINOGRAND JAKO PŘEDCHŮDCE POSTMODERNY	13
UNREASONABLE APPLE	15
THE ANIMALS - ANALÝZA JEDNOTLIVÝCH FOTOGRAFIÍ CYKLU	16
PROMĚNA ZOOLOGICKÝCH ZAHRAD	18
JOHN BERGER – PROČ SE DÍVAT NA ZVÍŘATA	19
ZVÍŘATA A JEJICH CHOVATELÉ	20
ANTROPOMORFIZACE V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII	21
UTRPENÍ ZVÍŘAT	25
ZÁVĚR	27
PŘÍLOHY: SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	28

Abstrakt

Práce se zabývá představením Garryho Winogranda jakožto dokumentárního fotografa. Dále pak analyzuje problém omezené možnosti pohledu, která se manifestuje právě v nemožnosti pohledu na zvíře. Práce vychází z eseje Johna Bergera *O Pohledu*, který vyvozuje tuto omezenou možnost komunikace z nástupu kapitalismu a vytržení člověka z přírody. S tím souvisí také fenomén zoologické zahrady. Práce je tedy zasazena v tomto kontextu, a dále obsahuje analýzu fotografií (jeden samotného Winogrand) ale i dalších autorů, kteří kladou s tématem související otázky jako je např. problém autenticity fotografie, na níž je zobrazeno zvíře.

Klíčová slova

Garry Winogrand; John Berger; nemožnost pohledu; zoologická zahrada; fotografie zvířat

Abstract

My thesis is an introduction to the work of Gary Winogrand and also analysis of the issue of limited possibility of looking, which manifests in the particular problem of impossibility of looking at animal. Inquiry is based on an John Berger's essay, who concludes this communication problem through the rise of capitalism and the loss of the connection between human and animal creature. This issue is also connected with the phenomenon of zoological garden. My text is set in this certain context and further it is analyzing the photographs by Winogrand himself and also other authors, which are dealing with affiliated problems like, for example, the problem of authenticity (in the photography with the motive of animal).

Key words

Garry Winogrand; John Berger; impossibility of looking; zoological garden; animal photography

“Když fotografuji, fotografuji život. S tím se potýkám.”
Garry Winogrand

Úvod

Cílem mého textu je vymezit specifické místo, které zaujímá Garry Winogrand v rámci žánru dokumentární fotografie. Vzhledem k omezenému rozsahu mé práce jsem za předmět své pozornosti zvolil jeho první knihu *The Animals*. Na jejím příkladě se pokusím shrnout Winograndovo zpracování zobrazení zvířat, a zjištěné pak dále aplikovat na fotografickou práci se zvířecí tematikou obecně. Výchozím bodem pro tuto analýzu mi bude rámec dokumentární fotografie tak, jak byl definován na začátku 20. století. Dále samozřejmě také dílo samotného Winogranda, který byl jedním z fotografů, jež v 70. letech vytvořili nové tendence či směřování dokumentární fotografie. Cílem mé analýzy by mělo být načrtnutí základních obrysů tohoto specifického přístupu.

Nebudu zde zkoumat fenomén fotografování zvířat jako takový, nýbrž spíše vlastní Winograndovy „zvířecí fotografie“. Předpokládané úskalí bude pravděpodobně spočívat v tom, že Winogrand sám své dílo za dokumentární fotografii nepovažoval, nenazýval se fotografem zvířat, a nepsal žádné teoretické či výkladové texty, které by se zabývaly fotografií.

Ve druhé části práce bych chtěl dát Winograndovo dílo do souvislosti s esejí Johna Bergera *O pohledu*, ve které jsou Winograndovy fotografie použity jako ilustrace vlastní autorovy kritické reflexe reality. Z výsledné syntézy by měla vzejít definice tohoto přístupu, jíž lze určitým způsobem vztáhnout také na tvorbu jiných autorů, kteří pracují s motivem zvířete. Cílem není tyto autory hodnotit nebo klasifikovat z hlediska "Winogrand-Bergerovské" tradice, ale spíše se pokusit vysledovat vývoj dědictví Winograndovy fotografie, která byla sice vystavována v prestižních galeriích, avšak zároveň byla kritizována jako odtržená od života nebo politicky neuvědomělá. Okrajově se v textu dotknu také polemik týkajících se právě politického aspektu Winograndovy „zvířecí“ fotografie.

Garry Winogrand - život

Garry Winogrand je jedním z neslavnějších představitelů tzv. dokumentární nebo pouliční fotografie. Sám však termín "dokumentární fotograf" odmítal, neboť podle něj nesděloval nic o fotografovi nebo jeho práci. Raději se proto nazýval pouze "fotografem". Narodil se 14. března 1928 v New Yorku. Po skončení střední školy v roce 1946

absolvoval vojenskou službu a poté studoval malbu na City College of New York a fotografii na Columbia university. V začátcích své kariéry pracoval jako reklamní fotograf pro různé časopisy. Tuto profesi později opustil, neboť jej psychicky vyčerpávala a celkově nenaplňovala, a živil se hlavně pedagogickou činností.

Garry Winogrand je specifický tím, že fotografoval každý den, a je také známý svým nutkavým používáním fotoaparátu (na modelu, kterým fotografoval je díky extrémnímu množství filmů, které kamerou prošly, vytlačen plastový pás filmu do kovové desky, která byla v kontaktu s negativem). Statistická evidence¹ uvádí, že po jeho smrti zůstalo kolem 2500 nevyvolaných filmů, 6500 vyvolaných, ale bez vyhotovených kontaktů, a dalších 3000, ke kterým kontakty jsou. Celkově tedy kolem 400 000 potencionálních fotografií. Toto enormní množství Winogrand vyprodukoval hlavně v pozdější fázi svého života, kdy zřejmě ztratil zájem o to si své vlastní fotografie prohlížet. Podle odhadu historiků ve svém archivu zanechal celkově přes 1 500 000 fotografií² (6. 6. 2016).. V tomto ohledu je Winograndova pozůstalost jedinečná, a v jistém smyslu předznamenává éru digitální fotografie, která přijde o 20 let později.

Podle historiků a lidí, kteří se po autorově smrti zaobírali jeho archivem, nejsou Winograndovy posmrtně vyvolané fotografie (a to dokonce ani ty exponované v ostrém slunečním světle, tedy foceně na rychlý čas závěrky) dostatečně ostré. Stejný proces lze pozorovat i na negativech, které Winogrand sám vyvolal, ale nezpracoval - obsahují velký počet chyb, jako je nesprávné vyvolání a jiné technické anomálie. Proměnily se i motivy. Winogrand fotografuje např. prázdnou ulici z auta, scény bez života... Toto pozdní dílo tak působí téměř jako jakási schválnost, jako Winograndův posmrtný vtip pro kurátory, kteří se budou jeho dílem zaobírat. John Szarkowski v této souvislosti uvádí metaforu s přehřátým strojem, který se odmítá vypnout i poté, co je stisknuto příslušné tlačítko³.

Winogrand se mohl věnovat vlastní tvorbě také díky několika grantům od Guggenheimovy nadace, které dostal v rozpětí let 1964-1976. Mezi jeho fotografické vzory patřili Robert Frank a Walker Evans, se kterým také sdílel určitý odpor k termínu "dokumentární fotograf". Winogrand také shodou okolností podnikl cestu po USA v roce 1955, tedy ve stejné době, kdy Frank započal práci na svém stěžejním díle – knize *The Americans*.

¹ Cit. dle: <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030131.htm> (6. 6. 2016).

² Cit. dle: <http://2point8.whileseated.org/2006/03/05/winogrand-archives/>

³ Viz SZARKOWSKI, John. *Figments of the Real World*. New York, MoMA, 2003.

Newyorská dokumentární avantgarda a New Documents

New York byl vždy díky své velikosti a velké koncentraci lidí na malém prostoru vděčným tématem pro fotografy (nabízí se paralela New Yorku jako zoologické zahrady). K nejznámějším jménům spjatým s tímto městem patří fotografové jako je Elliot Erwitt, Diane Arbus, a v pozdějších letech pak Joel Meyerowitz nebo Bruce Gilden. Street fotografie jako taková není vynálezem šedesátých let, tímto názvem byly již dříve označeny například práce Brassiaie nebo Eugene Atgeta.

Samotná kategorie "dokumentární fotografie" a to, jak si někteří tvůrci na jejím začátku představovali, že bude fungovat (tedy sociálně angažovaně) byla ustanovena například prací Lewise Hinea nebo Dorothey Langeové. Jejich fotografie se zároveň staly „dokumentaristickým mainstreamem“, neboť se setkaly s vřelým přijetím ze strany veřejnosti. Typickým příkladem tohoto přístupu může být fotografie D. Langheové *Kočující matka*, kterou sama autorka popisuje takto těmito slovy: „Viděla jsem ji a přistoupila k té hladové a zoufalé matce, jakoby přitahována magnetickou silou. Opravdu si nepamatuji, jak jsem jí vysvětlila svou přítomnost a přítomnost svého fotoaparátu, ale pamatuji si, že se mne na nic neptala. Ani já jsem se neptala na její jméno nebo životní příběh. Řekla mi, že jí je 32 let. Řekla mi, že přežívají na zmrzlé zelenině ze zmrzlých polí a ptáků, které děti pozabíjely. Právě prodala pneumatiky ze svého auta, aby mohla koupit jídlo. Seděla tam opřena o stan a obklopena svými dětmi, a zdálo se jakoby věděla, že mé fotografie jí mohou pomoci, a tak ona pomohla mne. V určitém smyslu jsme si byly rovny.“⁴

Historicky byla americká dokumentární fotografie ustavena právě takovýmto způsobem. Svou roli zde sehrává určitá „rovnost“, kdy umělec svou prací cosi vnáší do života fotografovaného tím, že zprostředkovává jeho úděl. V této interpretaci tak angažovanost dokumentární fotografie buduje schéma, v jehož rámci přispívá fotografie svou emotivností k proměnám uvnitř daného sociálního systému.

Proměna dokumentární fotografie byla postupná. Příkladem odlišného přístupu může být esej Eugena W. Smithe *Vesnický lékař*, která stojí na pomezí mezi fotografií dojmající publikum, a čistým zobrazením sociální reality. Smith však své fotografie zároveň do jisté míry stylizuje. Dalším krokem byly poté publikace W. Evanse (*American photographs*) a Roberta Franka (*The Americans*), které ještě více rozmělnily podstatu

⁴ LANGHEOVÁ, Dorothy. *Popular photography*, únor 1960. Cit. dle: https://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html (6. 6. 2016).

tohoto typu angažovanosti v dokumentární fotografii.⁵ Proměnou souběžně procházelo i to, v jakém médiu byly fotografie zobrazovány, což mohlo ovlivňovat náměty (například v roce 1957 zánik časopisu *Colliers*, po kterém se Winogrand začíná věnovat spíše reklamní, než reportážní fotografii atd.) Mým záměrem je však pouze hrubé načrtnutí historického kontextu dokumentární fotografie.

V kontextu umění 60. let 20. století však byla fotografie stále trochu považována spíše za mechanickou reprodukci, než za plnohodnotné umění. Určitým milníkem v tomto ohledu byla v roce 1967 výstava *New Documents*, kde kromě Winogranda vystavovali také Diane Arbus a Lee Friedlander, tedy v té době mladí fotografové kolem 30 roku jejich života. Jak je napsáno v anotaci k výstavě: „autoři by rádi aby jejich práce byla považována nikoliv za umění, ale za život.“ Tento přístup je však problematický. Kurátor John Szarkowski k tomu dále píše: „...To ale není dost dobře možné, protože fotografie je nakonec jen fotografie. Tyto fotografie ovšem mohou změnit způsob, jakým se díváme na život.“⁶ (6. 6. 2016).

Jednalo se zde tedy jak o pokus o průlom ve vnímání dokumentární fotografie jako umění, tak také o reinterpretaci toho, co je to dokumentární fotografie. Szarkowski v anotaci dále píše, že „nová dokumentární fotografie“ již neusiluje o sociální změnu, ale spíše formálně zkoumá současnou sociální ikonografii. Tato forma „dokumentární fotografie“ by měla nahradit předchozí způsoby zobrazování nebo přístupu k možnostem fotografie.

Arbusovou, Friedlandera a Winogranda spojovala hlavně práce s černobílým materiálem (Winogrand po sobě zanechal i barevné filmy, ty však za jeho života nebyly otištěny v jeho publikacích), a také používání lehkého a přenosného 35mm přístroje na kinofilm (ačkoliv Arbusová následně přešla na střední formát). Jednotlivá díla se od sebe liší právě odlišným přístupem k lidem, kdy Arbusová je na pomyslné škále mnohem blíže k intimním momentům nebo většímu kontaktu s fotografovanými osobami, zatímco Winogrand a Friedlander používají město více jako scénu obsahující anonymní osoby, se kterými nemají hlubší osobní kontakt. Novým slovem, které se zde dostalo do souvztažnosti s dokumentární fotografií, byla „autentičnost“, jak píše A.D.Coleman v citovaném katalogu. Jedná se o „autentičnost, která nebyla patrná například v díle Eugene

⁵ Je však třeba zdůraznit, že se zde dopouštím velkého zjednodušení, neboť tyto tendence probíhaly v mnohem jemnějším měřítku. Jen samotná analýza tvorby (nebo jen této konkrétní eseje Eugena W. Smithe) by totiž vydala na samostatnou bakalářskou práci.

⁶ Katalog k výstavě *New Documents*. Cit. dle: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3860/releases/MOMA_1967_Jan-June_0034_21.pdf?2010

W. Smithe nebo u fotografií agentury FSA, kde v určitých momentech bylo jasné, že fotografie nejsou úplně upřímné“.⁷

The Family of Man

Dvě Winograndovy fotografie se objevily na výstavě *Lidská rodina (The Family of Man)*, která proběhla v roce 1955 v galerii MoMA v New Yorku, a jejímž kurátorem byl Edward Steichen. Tuto konkrétní výstavu podrobil kritice mimo jiné Roland Barthes, který o ní píše jako o falešném mýtu lidskosti a kritizuje hlavně sentiment, který je výstavou vnucován divákovi: „Tento mýtus funguje ve dvou fázích: nejprve se potvrdí rozdíl ve fyziognomiích, přemrštěně se zdůrazní exotika, ukáží se nekonečné druhové variace, rozdílnost v barvě kůže, tvaru lebky a zvyklostech, zkrátka obraz světa se podle libosti bábelizuje. A poté se z tohoto pluralismu magicky vydoluje jednota: člověk se rodí, pracuje, směje a umírá všude stejně; a pokud v těchto aktech stále přetrvává nějaká etnická specifičnost, alespoň se nám podsune, že v jádru každého z nich existuje totožná 'přirozenost', že jejich rozličnost je jen formální a nevyvrací existenci společné matrice.“⁸

Pokud tento popis vztáhneme na konkrétní fotografii, kterou se na výstavě prezentoval Winogrand, musíme souhlasit, že v kontextu *Family of man* jeho fotografie opravdu stvrzuje tuto lidskou „přirozenost“. Na fotografii vidíme záběr muže a ženy ze zadního pohledu. Muž drží ženu kolem pasu a zápasí s ní ve vlnách na pláži, nevidíme mu do tváře, vidíme však částečně profil ženy, která se směje. Fotografie tedy nabízí určité napětí. Právě úsměv ženy ale stvrzuje, že se jedná jen o hru – fotografie tedy sama sobě odpovídá: „vše je v pořádku, je to jenom legrace“.



⁷ Katalog k výstavě New Documents. Cit. dle: <https://news.artnet.com/art-world/garry-winogrand-at-the-met-the-genius-of-his-reviled-late-works-80788> (6. 6. 2016).

⁸ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Přel. M. Petříček. Praha: Dokořán, 2004, s. 99.

Z podobné pozice kritizovala tuto výstavu i Susan Sontagová, která tvrdila, že Steichen tento „lidský úděl“ zjednodušuje: „Svým záměrem ukázat, že všichni jedinci se rodí a pracují, smějí a umírají stejným způsobem, popřela *Lidská rodina* determinující břemeno dějin – skutečných a historicky zakotvených rozdílů.“⁹

Barthes dále vyvozuje absolutní nesmyslnost výstavy a nazývá ji „do očí bijícím selháním fotografie“, neboť „znovu vyjadřovat smrt či narození nás nepoučuje o ničem“.¹⁰ V závěru své eseje poté vyvozuje jediný užitek této výstavy jako události, která zvětňuje lidská gesta jen proto, aby je bylo možno lépe zneškodnit.

Kritika New Documents

Stejně jako *The Family of Man* se i tato výstava stala terčem kritiky. Odlišný však byl dobový kontext. Výstava *New Documents* se odehrála v průběhu invaze USA ve Vietnamu. Expozice *The Family of Man* měla naproti tomu přinést jakýsi pocit uklidnění, nebo vyvolat iluzi porozumění po šoku z druhé světové války. V roce konání *New Documents* (1967) také nastává obrat ve veřejném mínění, a proti válce ve Vietnamu probíhají masivní demonstrace. Winogrand se těchto demonstrací účastnil a fotografie z nich použil ve své pozdější knize *Public relations*. Tato část jeho „aktivismu“ však byla dobovými kritiky přehlížena.

John Szarkowski byl kritizován za to, že koncepce jeho výstav v MoMA mají nulový sociální dopad. Byl také obviněn z toho, že pouze naplňuje současné estetické potřeby. Sám Szarkowski se k tomuto problému vyjádřil až později (1978) v kurátorském textu *Mirrors and Windows*. Zde rozdělil fotografie na „okna“ a „zrcadla“. Fotografie typu „zrcadlo“ poskytuje idealistickou vizi, v níž působí fotografova emocionalita, která se promítá do věcí a viděného. Přes „okno“ je pak venkovní svět zkoumán ve své reálné, nezkrácené přítomnosti. Szarkowski zahrnuje Winogranda mezi tvůrce „oken“, ačkoliv mezi oba tyto typy fotografie obecně nestaví ostrou dělící čáru. V textu tvrdí, že fotografie nemůže sloužit jako „vysvětlení“ nebo nabídnout „spásu“ ve vztahu s oblidností takového rozměru jako byla právě válka ve Vietnamu. Ta podle něj přinesla spíše, než pocit vojenské nebo politické prohry, pocit konkrétní slabosti a selhání, tedy cosi psychologického. Tento moment byl dle něj zvětšen v (od ideologie oproštěných) portrétech Diane Arbusové.¹¹ (6. 6. 2016).

⁹ SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002, s. 35-36.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Mytologie*. c. d., s. 101.

¹¹ Cit. dle:

<http://www.jstor.org/stable/43188552?Search=yes&resultItemClick=true&searchText=Planet&searchText=>

Paradox dokumentární fotografie, je-li vnímána jako umění

Allan Sekula ve své eseji *Reinventing Documentary* pojednává o zajímavém obratu, který podle něj nastává právě v momentě, kdy je dokumentární fotografie vnímána jako umění. Podle něj se v případě tohoto spojení stáčí divákova pozornost „k emocionálnímu a fyzickému vypětí, kterým umělec prošel“.¹²

Dokumentované se potom stává až druhořadou složkou, přičemž místo té první zaujímá sebevyjádření daného umělce. Tento kult autorství pak Sekula demonstruje na Diane Arbusové, u níž je podle něj každý jednotlivý portrét střípkem do mozaiky finálního autoportrétu jí samotné.

V souladu s Barthesem také Sekula dále popisuje neurčitost fotografického jazyka (jedna a táž fotografie může mít jiný význam podle konkrétních souvislostí). Jako příklad extrémní formy "objektivního" dokumentu uvádí kamery v bankách. Ty jsou extrémní právě ve smyslu „významu“ automaticky pořízené fotografie, která právě díky způsobu sejmutí reality obsahuje nejvíce „objektivitu“. Autor to shrnuje v podobě následující teze: „Sociální pravda je jiná věc než přesvědčivý styl“.¹³

Umělkyně a umělecká kritička Martha Rosler o výstavě *New Documents* píše, že u vystavujících vidí spíše bezmocný vztek, než soucit. Pro vystavená díla také zavádí pojem „slídivá sociologie“ se zjevně negativní konotací: „Fascinace a sympatie k sobě mají daleko“¹⁴, píše. Podle ní zobrazují vybraní fotografové svět jako cirkus, ve kterém realita pasivně defiluje před našima očima, a přirovnává dále tento přístup ke světu spektaklu. Jako příklad stejného přístupu (jako mají fotografové z *New Documents*) uvádí reklamu na vodku, která pití konkrétní značky vodky prodává jako zážitek z 19. století. Zároveň je zřejmé, že se jedná pouze o lež reklamního sloganu, neboť pití vodky nás nemůže žádným způsobem přenést do atmosféry 19. století, která je v reklamě navíc vykreslena jako sentimentální kýč.

[of&searchText=the&searchText=Apes&searchText=balaschak&searchUri=%2Faction%2FdoBasicSearch%3FQuery%3DPlanet%2Bof%2Bthe%2BApes%2Bbalaschak%26amp%3Bprq%3DPlanet%2Bof%2Bthe%2BApes%26amp%3Bgroup%3Dnone%26amp%3Bwc%3Don%26amp%3Bhp%3D25%26amp%3Bfc%3Doff%26amp%3Bacc%3Don%26amp%3Bso%3Drel&seq=7#findtn-page_scan_tab_contents](https://www.amazon.com/eob_texts-production/texts/167/1376204225_Reinventing_Documentary.pdf?1376204225)

¹² SEKULA, Allan. *Reinventing Documentary*. Cit. dle:

http://s3.amazonaws.com/eob_texts-production/texts/167/1376204225_Reinventing_Documentary.pdf?1376204225 (6. 6. 2016).

¹³ Tamtéž.

¹⁴ ROSLER, Martha. *In, around and afterthoughts (On Documentary Photography)*. In: *The Context of Meaning*. Massachusetts: The MIT Press, 1989, s. 320.

V pojetí Marthy Rosler představuje Szarkowski pravicový typ kurátora. Tímto označením má na mysli kohosi povýšeného, kdo využívá (dokumentární) fotografie pro potvrzení svých vlastních cílů: „...(pravice) si přeje zmocnit se části fotografické praxe, ochránit práva autorů a izolovat fotografii v galeriích – muzeích – na trhu. Tak se jí účinně daří oddělit elitu, její témata a její chápání světa, od chápání všeobecného.“¹⁵ V důsledku se podle ní jedná o estetizaci a s ní spojenou formalizaci významu. Vytýká fotografům absenci explicitní analýzy společnosti a sociálního aktivismu.

Takováto kritika však nebyla rozvíjena pouze na teoretické úrovni. Za účelem kritiky uměleckých institucí (především pak prestižních galerií, jako je právě MoMA) vznikly dokonce dvě skupiny, jež měly za cíl poukázat na podíl takovýchto institucí na podobě soudobé politické situace.

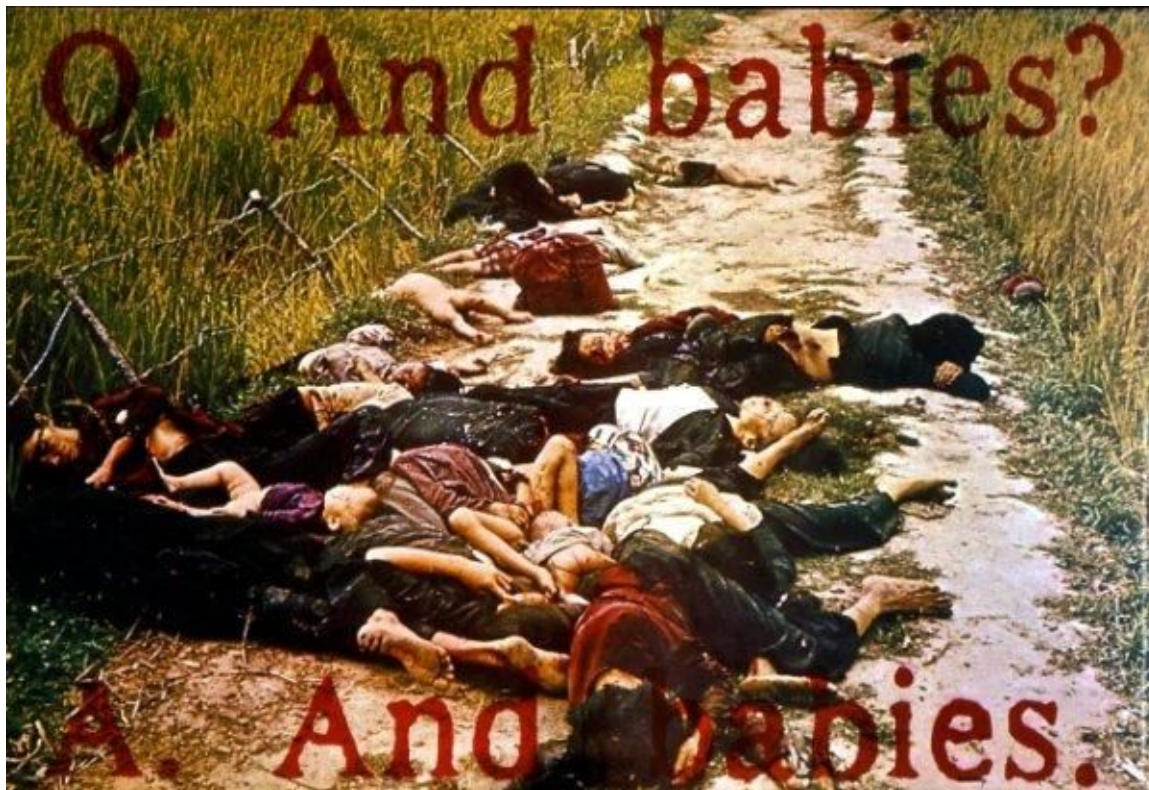
Skupina Guerilla Art Action Group zvolila metodu přímé akce, a její členové rozdávali přímo v galerii letáky, které požadovaly odstoupení jejich vlastníků (rodina Rockefellerových) z důvodu jejich napojení na průmysl, který z války ve Vietnamu profitoval. Po rozdání letáků následovala performance, kdy na sobe jednotliví členové skupiny roztrhali oblečení a pocákali zdi hovězí krví. Akce nebyla úspěšná, neboť Nelson Rockefeller ze správní rady neodstoupil.

Dalším aktivistickým uskupením byla Art Workers Coalition (AWC). Tato skupina zvolila strategii apropriace válečné fotografie. Původně se snažili získat práva na fotografii Rolanda Haeberleho, která zobrazuje masakr v My Lai.¹⁶ Tuto fotografii aktivisté plánovali ve spolupráci s MoMA vytisknout spolu s textem "Q: And babies? A: And babies". Centrum MoMA zprvu s touto akcí souhlasilo, avšak poté návrh zamítlo. AWC však fotografii stejně použili. Byla vytištěna jako plakát, což byl záměr, jež měl být v kontradikci s "fetišizovaným" dílem, které viselo na stěně galerie. Podle AWC tato forma mohla daleko lépe přesvědčit masu. Cílem tedy bylo použít umění (fotografii) nejen jako umění. Plakát byl následně ve velkém nákladu rozšířen. Dílo mělo vystihnout zděšení, které v americké společnosti zavládlo po zjištění, že i vojáci demokratických zemí jsou schopni těch nejbrutálnějších válečných zločinů. Poručík William Calley, který byl nakonec jako jediný shledán odpovědným a následně také odsouzen, u obhajoby prohlásil, že „Vietnamci byli zvířata se kterými se nešlo domluvit nebo jim vůbec rozumět“.¹⁷

¹⁵ Tamtéž, s 321.

¹⁶ Masakr v Mý Lai byla masová vražda přibližně 400 převážně neozbrojených vietnamských civilistů, hlavně žen a dětí, kterou spáchali vojáci 23. pěší divize American U.S. Army 16. března 1968 ve vesnici Mý Lai v době Vietnamské války. Před smrtí byly některé oběti znásilněny, zbity, mučeny, zohaveny nebo pobodány. Těla některých povražděných byla vojáky znetvořena. Jednalo se o největší známý vojenský zločin amerických vojsk v době války ve Vietnamu. Viz: https://cs.wikipedia.org/wiki/Masakr_v_My_Lai (6. 6. 2016).

¹⁷ Viz: <http://artjournal.collegeart.org/?p=3299> (6. 6. 2016).



Winogrand jako předchůdce postmoderny?

V kontextu Winograndova „aktivismu“ se pozastavme u možného vztahu jeho díla k postmoderní kultuře a způsobu, jakým jsou v ní šifrovány politické obsahy. Výše zmíněný často kritizovaný nedostatek Winograndovy politické angažovanosti lze revidovat pomocí termínu Fredrica Jamesona o politickém nevědomí.

Spolu s Marthou Roslerovou bychom mohli tvrdit, že Winogrand je čistě postmoderním autorem, protože se zdá, že jeho fotografie neskrývají žádný historický odkaz nebo souvislost, čímž je zde určitým způsobem zpochybněna autenticita samotného díla. Autenticita ve smyslu toho jak jsem ji představil v předchozí části věnované tradici dokumentární fotografie – jako fotografie nabízející jediné možné východisko jak dané sdělení číst. V intencích této interpretace by tedy bylo Winograndovo dílo možno kontaktovat s jednou z definicí postmodernismu Jean-François Lyotarda. Ta má následující podobu: „Postmoderno by takto bylo to, co v moderním naznačuje neprezentovatelné v prezentaci samotné (...); to, co zkoumá nové prezentace nikoli proto, aby se z nich čerpalo potěšení, ale aby se lépe vyciřovalo, že existuje neprezentovatelné.“¹⁸ Pokud bychom se pokusili propojit interpretaci Marthy

¹⁸ LYOTARD, Jean-François. *Postmoderno vysvětlované dětem*. In: *O postmodernismu*. Přel. J. Pechar. Praha: Filosofia, 1993, s. 28.

Roslerové s touto Lyotardovou tezí, tak by se dalo říci, že proto, že Winogrand je z tohoto hlediska skutečně autorem „neangažovaným“, protože primárním objektem jeho zájmu je právě svědčit o tom, co nelze prezentovat a nikoliv předávat politické obsahy ve smyslu strategií výše popisovaných aktivistických skupin.

Winograndovo dílo však může fungovat ještě v další rovině, kterou definoval Frederic Jameson termínem „politické nevědomí“. Povahu tohoto termínu a jeho vztah k postmoderní kultuře vysvětluje následující fragment: „...Politická rovina uvedené problematiky spočívá v tom, že dílo může být politické, i když ho autor jako politicky laděné nezamýšlel. Nevědomá rovina politiky má za následek možnost v díle reprodukovat dominantní ideologii. Jameson hovoří o potřebě politického uvědomění a kognitivního mapování, protože současná fragmentovaná kultura omezuje reprezentaci kultury jako celku. Subjekt není schopen reflektovat své postavení jak v prostoru, ve kterém se nachází, tak ani v samotné kultuře, jíž je součástí. Obecně tato problematika vyvolává otázku, zda umění (umělecké artefakty obecně) může disponovat politickou dimenzí? Nebo naopak, zda je vůbec možné se politické funkce umění vzdát? Jamesonův marxismus hovoří právě o tom, že kultura se vždy rodí v určitých podmínkách a tyto podmínky jsou s kulturou neredukovaně spjaty. Jedná se o dialektický vztah mezi produkcí (ať už uměleckou nebo jinou) a postavením člověka v kultuře: pokud budeme vytvářet kulturní artefakty, stanou se naší každodenní zkušeností – jsme s nimi permanentně v interakci. Bude v nich zakódován – ať už vědomě či nevědomě – kontext, ze kterého vzešly. Přestože tento kontext není možné na povrchu díla reflektovat, je přijatelné jej sofistikovaně interpretovat. Jamesonovým nástrojem pro tuto interpretaci se stal právě marxismus, ve kterém se umění nemůže vyvíjet bez společenského kontextu – dílo pouze může maskovat stopy, které k tomuto kontextu vedou. Jak později uvidíme, daří se tak právě v postmoderní kultuře, v níž se umění snaží rozejít s modernismem a jeho interpretací 'hloubky'.“¹⁹

Podle mého názoru se ve Winograndově díle se setkáváme s podobnými oblastmi, a tak lze říci, že se může jednat o jednoho z předchůdců postmoderny. Právě proto, že jeho dílo neobsahuje jeden možný konkrétní výklad (pravdu), která by diváka informovala o smyslu dění na jednotlivých fotografiích je politické ve smyslu, o kterém hovoří Jameson. Vidíme tak tedy, že Winograndovu tvorbu lze s postmoderní kulturou kontaktovat dvěma způsoby, přičemž je mezi nimi určitý nesoulad, pokud jde o politický aspekt jeho díla. Pokud bychom se přimkli k Lyotardově definici postmodernismu a kontaktovali ji s interpretací Roslerové, pak bychom mohli potvrdit oprávněnost nařčení z nedostatečné angažovanosti jeho díla. V intencích Jamesonova pojmu politického nevědomí však lze ve Winograndově díle rozpoznat specifickou strategii, kterou naopak lze označit jako výsledek působení určité politiky. Tato druhá varianta je podle mého

¹⁹ RAKOWSKI, Roman. Společnost a politické nevědomí ve filosofii Fredrica Jamesona. Ostrava: VŠB, 2015, s. 8-9.

názoru přijatelnější. To dokládá interpretace Paula Grahama, o které se zmíníme vzápětí, nebo také samotný Winograndův cyklus *The Animals*.

Unreasonable apple

Paul Graham ve své eseji *The Unreasonable Apple* upozorňuje na nemožnost objektivní analýzy toho, co opravdu Winogrand na ulici dělal, když pořizoval své fotografie. Vyjímá zde krátký text, který uvozoval výstavu Jeffa Walla, ten začíná slovy: „(Jeff Wall) pečlivě aranžuje své fotografie jako provokativní hutné shrnutí, namísto prostého cvakání svého okolí“. Dále je pak zde rozvinut problém určité protikladnosti strategií obou autorů, kdy jeden (Wall) předkládá předem připravenou fotografii, ze které je určitým způsobem patrné, jaké konkrétní kroky umělec podnikl pro vznik uměleckého díla, kdežto druhý se zajímá spíše o „spontánní“ podobu zachycovaných situací: „Problém nastává, pokud se pokusíme analyzovat tvorbu obou autorů. U Jeffa Walla můžeme diskutovat o tom, co konkrétně podnikl při přípravě své složité pouliční fotografie. Jak ale vysvětlit, co přesně ale udělal Garry Winogrand na newyorské ulici když 'prostě' vyfotil určitý snímek? Stejně tak v případě Stephena Shora a jeho obyčejné fotografie křižovatky v El Pasu. Kdokoliv s jistou dávkou citlivosti musí vědět, že se v ten moment něco (něco pozoruhodného) stalo ale jak toto 'něco' pojmenovat. Jak můžeme mluvit o tomto tvůrčím činu a vyjádřit tak jeho význam tak, aby bylo v kontextu uměleckého světa, který je výrazně zaměřen na umělou tvorbu – to, že umělec něco tvoří –, možné určitým způsobem ocenit fotografii, která se zabývá světem, jaký je?“²⁰ (6. 6. 2016).

Tento úryvek odkazuje, spíše než k mystickému „aktu tvorby“ jednotlivých fotografií, k myšlence toho, že Winogrand si na určitém stupni uvědomoval subverzivní potenciál svých fotografií. Na příkladu konkrétní fotografie tento proces popisuje Winograndův přítel a autor předmluvy pro jeho posmrtně vydanou knihu *Figments from the real world*, Tod Papageorge. Jedná se o fotografii, na které vidíme pár rozdílné barvy pleti - muže a ženu, jak nesou v náruči opičí mláďata. Papageorge (také fotograf) byl přímo přítomen u této události a svědčí, že tam kde on viděl pouhou příležitost pro zachycení humorné scény, Winogrand viděl potenciál pro ikonickou fotografii.

²⁰ GRAHAM, Paul. *The Unreasonable Apple*. Cit. dle: http://www.paulgrahamarchive.com/writings_by.html



The Animals

The Animals byla Winogradova první samostatná výstava v MoMA v roce 1969. Spolu s ní vyšla také stejnojmenná kniha, která obsahuje oproti výstavě pět fotografií navíc. Název knihy byl nápad samotného Winogranda, který odmítl nakladatelem nabízené alternativy jako byla např. „Winogradova zoo“. Szarkowski knihu popisuje jako surreální disneyland ve kterém unavená zvířata a lidé čelí absurdním nesnázím.²¹ Dodejme na okraj, že v době svého vydání nebyla kniha příliš komerčně úspěšná.

Analýza jednotlivých fotografií cyklu

V podstatě na všech fotografiích cyklu se manifestuje Bergerem kriticky rozebraná nemožnost navázání kontaktu se zvířetem²². Na výjevech pozorujeme nezáměr lidí o zvířata (a z druhé strany také nezáměr zvířat o návštěvníky), či směšnost toho, pokud se člověk rozhodne kontakt vyvolat. Některé fotografie však nabízí více úrovní než jen toto základní schéma, které definuje tato „nemožnost“.

Tuleň

Na fotografii vidíme dav, který sleduje scénu, jež se odehrává v uměle vytvořené nádrži. Podle jediného zvířete vepředu, víme, že se jedná o drezuru tuleňů. Komičnost celé situace způsobuje to, že diváci jsou proti zvířeti ve značné přesile (jsou jich desítky).

²¹ Viz: WINOGRAND, Garry, *The Animals*. New York: MoMA, 2004.

²² Viz: BERGER, John. *O pohledu*. Přel. M. Pokorný. Praha: Fra, 2009.

Téměř nikdo však nevěnuje pozornost právě tomu tuleni, který je nejbližší k hrazení. Přímo u něj stojí člověk (nejspíše zřízenec zoo), který drží kýbl s jídlem, ani ten však tuleně v daný moment nepozoruje. Jediný, kdo tedy situaci vnímá je fotograf a otec s dítětem, jež stojí před ním. Tuleň dokonce prokazuje jisté antropomorfní rysy, a z jeho pozice těla a výrazu tak můžeme číst stížnost nebo dokonce pohoršení nad tím, že je fotografován v tak nedůstojné situaci.

Medvěd

Podobný vzkaz vysílá i medvěd v kleci na další fotografii, když odpovídá chlapci mířícímu na něj pistolí vyplazeným jazykem. Medvěd nemůže vědět, že zbraň je hračka, stejně jako nemůže tušit nic o probíhající válce ve Vietnamu. Jeho gesto tak celý výjev činí směšným. Tato fotografie je také díky konotaci s válkou ve Vietnamu zvláště provokativní.



Vlk

Zcela jiný typ situace se odehrává na další fotografii, kde vidíme vlka, jež se ve své kleci přibližuje k páru, který je k vlkovi otočen zády. Vlk samotný zde neprovádí žádný typ komické nebo absurdní aktivity, pouze „jde“. Napětí celé situaci dodávají založené ruce ženy a upřený pohled muže. Můžeme se domnívat, že zde probíhá hádka nebo minimálně závažná výměna názorů. Vlk se možná jde podívat, co se za okovy klece odehrává. I zde se však prezentuje stejná výměna rolí, zvíře zde sleduje člověka, který o

dění v kleci nejeví zájem. Vlk může být v dané situaci také metaforou diskuze, která probíhá mezi párem.

Slon

Patrně nejpodivnější fotografie v knize zobrazuje diváky sledující výběh slonů. Z nějakého důvodu mají na sobě dva návštěvníci zoo nasazenou obří kartonovou krabici. Fotografie však neposkytuje vysvětlení této situace. Samotný slon tomuto netradičnímu výjevu nevěnuje zvláštní pozornost. Krabice má v sobě díry, je tedy možné, že slon je pozorován divákem z tohoto papírového objektu, který navyšuje pozorovatelný objem lidského těla do nadstandardních (tj. 'sloních') proporcí.

Nosorožci

Na fotografii vidíme, ženu pózující u výběhu s nosorožci. Na scéně je nápadná podobnost tvaru sražených nosorožčích těl s brýlemi dané ženy. Stejně jako u předchozích fotografií žena nevěnuje pozornost zvířatům (spíše prezentaci sebe sama jakožto návštěvníka zoo), ta však přesto její chvilkovou existenci v její blízkosti reflektují právě pohybem.

Protože je známý Winograndův výrok o fotografii jako o něčem, co realitu nepopisuje, nebo co rozvolňuje její možnou interpretaci, knihu je možné vnímat jako přímou kritiku podmínek, ve kterých jsou zvířata držena. Kniha tak pouze určitým způsobem poukazuje na absurditu situací, které v zoologické zahradě nastávají. Na druhou stranu si byl Winogrand dobře vědom důležitosti výběru místa pro pořízení svých snímků (jak dokazuje jeho pozdější kniha *Public Relations*), v souvislosti se kterou zmínil fakt, že prezentace události sama utváří charakter události samotné. Speklativně tak můžeme knihu vnímat také jako příspěvek k rasové segregaci, neboť v tehdejší zoo byly zvířata držena v mnohem horším podmínkách, než dnes. Už jen proto, že neexistovaly specializované pavilony a zvířata byla držena v klecích. Těmto možnostem způsobu nazírání knihy *The Animals* se budu věnovat později u rozboru esejí Johna Bergera a Hilstona Alse.

Proměna zoologických zahrad

Winogrand zachytil na svých fotografiích zoologické zahrady před jejich přeměnou v místa, která působí (či se o to minimálně snaží) jako místo, které je pro zvířata přátelské. Na jeho fotografiích jsou zvířata držena v klecích nebo malých výbězích. Zásadní rekonstrukce konkrétní zoologické zahrady, kterou navštěvoval Winogrand, proběhla během let 1983-1988 kdy byla zoo kompletně přebudována a

zvířata byla přemístěna do větších a více „přírodně“ působících lokací. Tato proměna proběhla hlavně v souladu s novou ideou zoologické zahrady jako zábavního parku. Ta kontrastuje s koncepcí z 19. století, kdy byla zoologická zahrada vnímána především jako výzkumná laboratoř (s možností tyto exponáty ukázat i divákům). Zoologická zahrada v éře, kdy ji navštěvoval Winograd, byla tedy mnohem špinavějším (a depresivnějším) místem, než jak ji známe dnes. Podle dobových svědectví si nájemníci na páté avenue stěžovali na zápach, který se ze zoo linul.²³

Změna tohoto paradigmatu však byla pozvolná, a započalo se s ní již v roce 1934. A například koncept části pro děti - „dětské zoo“ - byl otevřen už v roce 1960. S proměnou zoologické zahrady se odehrála také redukce druhů zvířat. V newyorské zoo byly kvůli omezenému prostoru redukovány hlavně počty velkých zvířat. To se týkalo hlavně zeber, medvědů a slonů, u kterých bylo usouzeno, že je nelidské je držet v tak malém prostoru. V zoo byly také odstraněny klece a zvířata byla také nově organizována např. podle teploty (polární a tropické), kterou vyžadují. S tím souvisel také vznik nových pavilonů, které mohly toto klima udržet.

John Berger „Proč se dívat na zvířata“

Proč se dívat na zvířata je úvodní příspěvek ve sbírce vybraných esejí Johna Bergera *O Pohledu*, jež nahlíží danou problematiku právě v tomto dějinném úseku (kniha vyšla v roce 1980). Berger pojednává o zvířeti v hlavně v souvislosti se vznikem velkofiremního kapitalismu, když zdůrazňuje, že „přes všechny proměny výrobních prostředků a společenský pořádek lidé záviseli na živočiších, pokud jde o stravu, práci, přepravu, oděv“.²⁴ Kapitalismus podle něj představuje systém, který potřebuje zvíře (a nakonec i člověka) pouze jako stroj, například jako tažné zvíře. V postindustriální společnosti se potom zvíře mění na surovinu. Zvíře jako stroj je nahrazeno spalovacím motorem atp.

Tato proměna ve vztahu člověka a zvířete se podle Bergera manifestuje např. právě ve fenoménu zoologické zahrady. V esejí Berger dále rozpracovává příklady toho, jak bylo zvíře od nepaměti spjato s člověkem, či rozdíl vztahu člověka a zvířete ve městě a na vesnici. S tím souvisí také fenomén domácích mazlíčků, tedy zvířat také vytržených ze svého přirozeného prostředí. Rozdíl mezi zoo a domácím mazlíčkem je, zdůrazňuje Berger, v možnosti zvíře vlastnit: „vlastník se stal tím jedinečným člověkem, kterým je jenom pro své zvířátko, a zvíře se stalo ve svých jedinečných potřebách závislým na svém majiteli - souběžnost jejich oddělených životů byla zničena.“²⁵ Pro označení tohoto Berger používá termín „kulturní marginalizace“, který dává do souvislosti také s

²³ Viz. <http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/brooks12/2012/03/20/central-park-zoo/> (6. 6. 2016).

²⁴ BERGER John, *O pohledu*. c. d., s. 13

²⁵ Tamtéž, s. 24

reprezentací zvířete např. ve filmech Walta Disneyho. Tato marginalizace podle něj rozprášila reprezentaci zvířete v duši, tak jak byla po staletí nastavena. Soudobý vztah mezi člověkem a zvířetem charakterizuje převládající banalita.

V závěru eseje pak Berger tvrdí, že zmizela hlavně odjakživa ukotvená schopnost zvířat pozorovat nás, zvíře je nyní navždy v pozici toho, kdo bude pozorován. Zvířeti zbývá pozice jakéhosi živého spektaklu. V případě zoo zbývá pouhá hra na divokost - v pozici domácího mazlíčka už ani tato možnost.

Podle Bergera dále zoo vždy znamenala polapení zvířat jako symbol pro dobytí exotických zemí a sílu moderní koloniální moci. Chycená zvířata tedy měla podporovat ideu imperialismu. V závěru vyslovuje myšlenku, která je logickým vyústěním zmíněných tendencí: zvíře vytržené ze svého přirozeného prostředí a zcela odkázané na své chovatele se nechová přirozeně. Nakonec neodpovídá ani své vlastní spektakulární reprezentaci (např. animované filmy) ani svému obrazu z reality, tedy takovému, v jakém zvíře mohl znát například venkovský rolník. Berger vyslovuje tezi: „...díváte se na něco, co bylo dokonale vytlačeno na okraj“²⁶, a asociuje tak zoologickou zahradu s institucí typu blázince nebo koncentračního tábora. V souhrnu je pro něj zoologická zahrada památkem výše zmíněné banalizace, marginalizace a neschopnosti člověka sblížit se se zvířetem.

Zvířata a jejich chovatelé

Podle Kritika Hilstona Alse a jeho eseje s názvem *The Animals and Their Keepers* Winogrand vždy vybírá detail, který následně vypovídá o celku nebo přináší příběh. Als dále vyvozuje že, rozměr tohoto daného příběhu je vždy politický. To, co je nakonec znázorněno na Winograndových fotografiích, je groteskní podobnost uvězněných zvířat s městským člověkem. Metaforou pro klece mohou být např. líčidla nebo sdílený pocit nudy (o kterém píše i Berger). Winogrand zachycuje zoo jako prostor obsahující klece plné deprimovaných zvířat, které jsou pozorovány právě tak stejně deprimovanými návštěvníky. Tato stísněnost je vyobrazena jako hloupá a absurdní. Als používá ve své eseji pojem také pojem „ušmudlanost“, a ve shodě s Bergerem hovoří o zoo jako o nemožnosti zajatců na obou stranách klece dělat cokoli jiného, než se vzájemně pozorovat. Toto specifické uspořádání zoologické zahrady však zároveň oběma stranám znemožňuje jakékoli hlubší porozumění tomu, na co se dívají. Winogrand tak poskytuje konkrétní usvědčující materiál, který ve své eseji zpracoval Berger. Fotografie však nepostrádají i humor nebo dokonce jakýsi subverzivní potenciál. Als zmiňuje²⁷ fotografii, na které mladý pár pozoruje opici - tedy jakýsi obraz jejich zvířecí touhy. Winogrand

²⁶ Tamtéž, s. 34

²⁷ Cit. dle: <http://www.americansuburbx.com/2013/01/theory-animals-and-their-keepers-garry.html> (6. 6. 2016).

přístupuje k tématu jako pozorovatel. Zoologická zahrada zde tak nakonec slouží jako nástroj, jako symbol rasové či genderové nerovnosti.

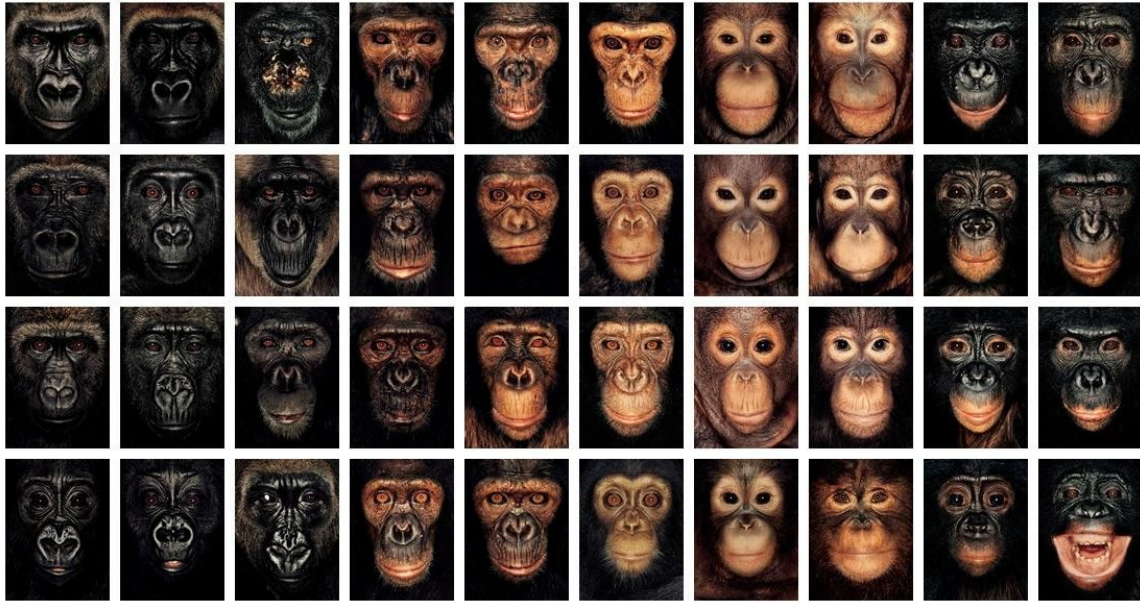
Antropomorfizace v dokumentární fotografii

U Winogranda se práce s motivem zvířete nezakládá na specifické potřebě použít zvíře proto, že by nutně musel nebo chtěl mít na svých fotografiích zvířata (naproti tomu takto použil pro svou další knihu *Womens are beautiful* fotografie žen - u této knihy byla výchozí nutnost pořídit záběry lidí, kteří jsou ženského pohlaví). Nedá se ani říct, že by motiv zvířete použil jen pro ilustraci jiného problému (záhady), tak jak to můžeme vidět na patrně nejslavnější fotografii s motivem zvířete - Muybridgeovy studie běžícího koně. Winogrand ani tak nepracoval se samotným zvířetem. Idea knihy *Animals* vznikla až během zkoumání obrazů, které už v zoologické zahradě pořídil - až po zhodnocení možností, které tento materiál nabízel, se rozhodl fenomén zoologické zahrady prozkoumat podrobněji. Winogrand tak používá zvíře, jak píše Berger, jako metaforu. A zaměřuje se na jeho vztah s člověkem, přičemž používá metodu antropomorfizace. Jeho zvířata nezůstávají pouhými zvířaty (Muybridge), ale sehrávají svou němou roli v lidském spektaklu.

V závěrečné části své práce bych chtěl představit autory, kteří pracují s motivem zvířete tímto způsobem - zvíře zde není jen proto, že se jedná o zvíře (jako příklad podobného přístupu si můžeme představit fotografie z časopisu National Geographic nebo plastové psy Jeffa Koonse), ale v rámci média se zde rozvíjí další přidaná vrstva zobrazeného. Následující autoři jsou uvedeni v intertextuálním pořadí podle určité návaznosti nebo spřízněnosti jejich tvorby.

James Molisson - James and the Other Apes

Soubor *James and the Other Apes* tvoří 50 fotografií opic, které byly vytvořeny v zoologických zahradách v Africe a Indonésii. Fotografie je vždy snímána stejně - z čelního pohledu v podstatě jako pasová fotografie. Autor ve své práci nahlíží myšlenku podobnosti obličeje opice k lidskému. Svou knihou tak vzdává jakýsi hold primátům konkrétně čeledi (hominidé). Základní nevyřčená premisa, která stojí za projektem, je lidské zploštění reality, které by se podle mého názoru dalo shrnout do věty „všechny opice vypadají stejně“. U každé fotografie opice je i její jméno, které ještě více posiluje dojem opice jako svébytného jedince s vlastní identitou. Jedná se o zpochybnění o výjimečnosti člověka v ohledu jedinečné identity.



Molisson není jediným fotografem, který se věnoval portrétování opic. V této souvislosti je nutné zmínit také fotografku Jill Greenbergovou, která však pracuje jiným způsobem. Její fotografie, jež připomínají spíše malbu, rovněž zobrazují zvířata jako jednotlivce. Její fotografie jsou však spíše než pasovými fotkami obrazy nalíčených celebrit. Opice na fotografiích tedy také působí jako lidé, ale důraz je kladen spíše na emoce. Jednotlivé fotografie se jmenují například „nemoc“ nebo „úzkost“. Greenbergová se také nesoustředí pouze na opice (i když u těch je přirozeně podobnost výrazu jejich obličeje nejvyšší), ale fotí také koně, psy a kočky nebo medvědy. I tyto fotografie zobrazují lidské emoce (husa naklání hlavu a projevuje tak lidský údiv, do kočky je projektována lidská zvědavost, když odmotává toaletní papír).

Dalším autorem, který se věnuje tomuto portrétování zvířat je William Wegman. Ten od 70. let pořizuje fotografie svého psa. Wegmanův pes nepředstírá pouze to, že je člověkem: často je na fotografiích stylizován do pozice neživé sochy, designového prvku. Wegmanův pes Man Ray na fotografiích dokonce nosí boty na vysokém podpatku. Wegmanovým cílem zřejmě je, aby fotografie vypadaly „nereálně“.

Joan Fucunberta - Fauna

Ve své kvazi-vědecké práci prezentuje Fucunberta nalezený archiv záhadně ztraceného Dr. Ameisenhaufea. Ten tvoří mimo jiné fotografie bizarních zvířat (slon s křídly, sysel s hadem místo ocasu, sova v kloboučku). Tento nalezený archiv obsahuje jakousi slepou či skrytou větev vývoje druhů, jež Dr. Ameisenhaufen odhalil, avšak o níž se nestihl podělit s veřejností. Fotografie mají specifické technické provedení - jsou poškozené, špatně exponované, polité kávou. Také jsou vždy pořízeny na jiném místě. Kombinace těchto faktorů umocňuje dojem, jakoby opravdu Dr. Ameisenhaufen se

svými asistenty při výzkumu přistihl ono nepravděpodobné monstrum v reálné přírodě. Celý záznam působí jako nahodile pořízené fotografie ještě před tím, než došlo k serióznímu záznamu (anebo se tato část práce ztratila). Projekt nebyl prezentován čistě jako fotografický, výstava obsahovala také náčrty vědeckých pracovníků, rentgenové snímky, a také vypreparované modely těchto podivných zvířat. Fucunberta zde používá motiv zvířete pro zpochybnění autentičnosti fotografie. Sám uvádí, že určité procento návštěvníků výstavy bylo schopno domnívat se, že tato zvířata opravdu existovala.²⁸



Taryn Simonová - Birds of the West Indies

Dvoudílný projekt Taryn Simonové se věnuje zpětnému dohledávání „motivu zvířete“ ve filmech s Jamesem Bondem. Podle narativu, který Simonová staví, bylo jméno James Bond ukradeno spisovatelem Ianem Flemingem pro postavu jeho románů. Fleming podle svých vlastních slov potřeboval postavu, která bude plochá a bez osobnosti, a bude tak moct sloužit jako tajný agent - jako tupý nástroj vykonávající pokyny, které mu zadá vláda. Skutečným (reálně živým) Jamesem Bondem byl však

²⁸

Srv.: <http://www.jca-online.com/fontcuberta.html> (6. 6. 2016).

ornitolog, který se specializoval na karibské ptactvo. V první části Simon katalogizuje věci, jež byly ve filmech s Jamesem Bondem použity (auta, ženy), ve druhé se pak sama stylizuje do ornitologa Jamese Bonda a snaží se ve filmech nacházet všechny konkrétní ptáky, kteří se v některém ze série 24 filmů objevili. Podle jejího vlastního tvrzení ji zajímá hranice mezi realitou a fikcí (zatímco filmy realitou nejsou, ptáci samotní již ano). Simonová poté výsledek analýzy vystavuje jako screenshot z filmu, ke kterému přikládá vědecké označení - tak jak by byl daný pták vystaven v muzeu.²⁹

Pieter Hugo - The Hyena and the other men

Jistým způsobem příbuzný přístup můžeme vidět na dokumentárním fotografickém projektu jihoafrického fotografa Pietera Huga. Na snímcích pořízených v Nigérii vidíme domorodé chovatele hyen. Jednotlivé fotografie jsou jejich skupinové portréty. Název snímku vždy tvoří jméno chovatele, jméno zvířete a místo pořízení fotografie. Stejně jako v případě Winogranda nejsou tyto dvojité portréty prostým zobrazením reality, ale nesou v sobě konkrétní politické poselství. V tomto případě se autor soustředí na dokumentaci života na periferii. Hyena jakožto zvíře má ustálený obraz jako zvíře, které dojídá zbytky po „vznešenějších“ zvířatech - lovcích. Hyeny na fotografiích jsou však ochočená zvířata, která s lidmi (chovateli) sdílí osud bezdomovců, někoho na okraji, kdo je předurčen k dojídání zbytků po společnosti. Pozadím snímku je vždy anonymní africké město, které vizi globalizovaného třetího světa odpovídá pouze všudypřítomnými pohozenými odpadky. Rozdíl mezi člověkem a zvířetem na fotografiích je však patrný v tom, že zvířata si na rozdíl od chovatelů nevšímají fotoaparátu. Série také otevírá problematiku týrání a zneužívání zvířat.

Sám Hugo byl konfrontován s hnutími bojujícími za práva zvířat, ačkoliv chovatelé hyen mají povolení od nigerijské vlády. Otázka, která mu byla kladena, byla následující: „Co si myslíte o tom, jak s těmito zvířaty nakládají?“ Pieter Hugo, zde zmiňuje nutnost ekonomického přežití, kdy argumentuje, tím, že v Africe funguje jiné etické měřítko. Místo otázky po blahu zvířat nabízí jinou – proč se vlastně musí tito Nigérijci živit drezúrou hyen.³⁰ (6. 6. 2016).

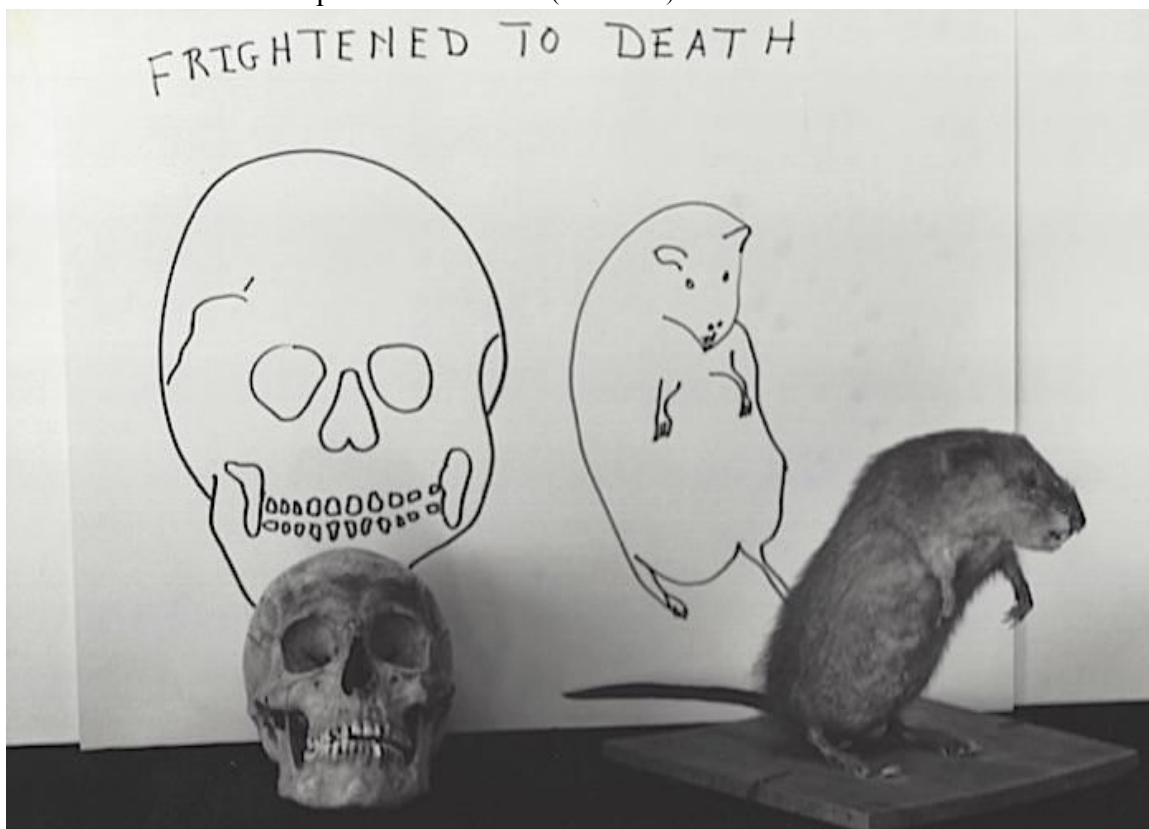
Fred Escher - Animals

Escher stylizuje vycpaná zvířata do nepravděpodobných (a násilí navozujících) pozic a tuto scénu posléze fotografuje. Toto zátiší vždy obsahuje také Escherovu kresbu, která je pozadím dané fotografie, kresba vždy nějakým způsobem reaguje na pozici zvířat

²⁹ Viz: <http://tarynsimon.com/works/botwi/#1> (6. 6. 2016).

³⁰ Viz: <http://www.americansuburbx.com/2010/12/pieter-hugo-dogs-master-2007.html>

nebo záznam této zvířecí performance vysvětluje. Zvířata na fotografiích také určitým způsobem jednají jako lidé ale jak píše v úvodu ke knize Cathy Kord: „umělec se zde ponořil do hlubin psychické říše, kde již nelze použít standardní měřítko“. Tuto knihu zmiňuji v kontextu neexistující jediné možné interpretace Winograndových fotografií, jakkoliv je možné jednotlivým fotografiím jakýsi obecný význam přisoudit. Podle mého názoru je totiž dle této interpretace vidět, jakým způsobem jsou Winograndovy fotografie „angažované“. To lze vyvodit například z následujícího komentáře k jednotlivým Escherovým strategiím, který by podle mého názoru šlo vztáhnout také na ty Winograndovy: „Tyto výjevy zobrazují velmi modernistickým způsobem primární pudy – a to daleko zřetelněji a efektivněji, než soudobé filmy plné krve a násilí. Vrací nás tak zpět do pravěku, do doby těch, kteří pojídají a těch, kteří jsou pojídáni. Slovo 'jíst' je v tomto kontextu ale stále příliš současné.“³¹ (6. 6. 2016).



Utrpení zvířat

Winogrand nikdy netvořil fotografie, které by explicitně zobrazovaly utrpení či zneužívání zvířat. Hnutí *Animal Liberation*, jehož směřováním bylo upozornit na tuto

³¹ Cit. dle: http://fredescher.com/?page_id=357

problematiku a získat pro zvíře v rámci společnosti důstojnější postavení, bylo ustanoveno až v souvislosti se stejnojmennou knihou Petera Singera, která vyšla v roce 1975, tedy šest let po Winograndově dokumentaci dění v zoo. O dva roky dříve také vyšla kniha Toma Reagana *The Case for Animal Rights*, ve které argumentuje tím, že nezle zvířatům upřít práva na základě toho, že nemají „racionální soud“ - poté by bylo nutné práva upřít i mentálně postiženým. Dělán zde podobné zjednodušení stejně jako v případě historického vývoje dokumentární fotografie, protože práva zvířat jsou spojena s mnohem širším celkem, jako je například vegetariánské hnutí Vegetarian Society, které vzniklo ve Velké Británii už v roce 1947, kde bylo omezení kohoutích zápasů regulováno už v roce 1654. I toto hnutí je však pouze část širšího celku aktivistů prosazujících práva zvířat.

Winograndova poslední kniha, kterou za svého života vydal, se jmenuje *Stock Photographs: The Fort Worth Fat Stock Show and Rodeo*. Snímky pořídil během svého akademického působení v Texasu. Kniha zachycuje stereotypní nakládání se zvířat při rodeu. Vidíme bílé příslušníky střední třídy (texasany) při národním sportu - rodeu, při kterém jsou zvířata často zraněna nebo není vůbec brán ohled na to zda se tohoto „sportu“ chtějí účastnit. V určitém smyslu je rodeo jakási brutálnější forma dostihů. O tom, jak Winogrand rodeo viděl, může vypovídat už úvodní fotografie, na které se jeden z účastníků soutěže snaží držet koně na uzdě. Ten se však vzpírá, a díky použitému pohledu se člověk - kovboj, jeví ještě menším, než je ve skutečném měřítku. Zvířata zde podobně jako v zoologické zahradě většinu času nečinně přihlížejí (jednou z výjimek je právě úvodní fotografie) nesmyslnému počínání lidí. Interakce tak probíhá buď za použití násilí (ježdění po koních - nabízí se paralela s chlapcem mířícím pistolí na medvěda) nebo v komické rovině - kráva olizující kovbojovi klobouk (tatáž fotografie).

Je mnoho autorů kteří se věnovali fotografickému zobrazování tohoto typu násilí páchaného na zvířatech. Jednou z významnějších sérií je soubor Pauly Luttringerové *El Matadero (Jatka)*. Luttringerová začala v roce 1995 fotografovat tyto instituce s cíleným záměrem zobrazit je jako ponurá a temná místa, kde zvířata pasivně čekají na smrt. Tento soubor byl osobní metaforou na skoro 20 let předcházející událost, kdy byla Luttringerová sama unesena a mučena.

Na okraj je také možné uvést dokumentární fotografie jako je například Martin Parr. I u něj a jemu podobných se motiv zvířete objevuje, nicméně se dle mého názoru jedná o odlišný typ této specifické strategie, tak jak jsem ji definoval v části “Winogrand jako předchůdce postmoderny?”. Samotný rozbor Parrových fotografií by tak vystačil na samostatnou práci.

Závěr

Ve své práci jsem se snažil analyzovat Winograndův přístup zasazením jeho práce do historického kontextu. Jak jsem nastínil v úvodu, jeho přístup je sice nazýván dokumentárním, ale Winogrand sám tímto tradičním rozdělením na dokumentární a nedokumentární fotografii nesouhlasil. Klíčová pro pochopení jeho tvorby je i dobová kritika, která jej obvinila z povrchnosti a nedostatku angažovanosti. Winogrand tuto kritiku spíše neočekával, ale zároveň pod jejím tlakem nezměnil svůj přístup, pokud jde o dovysvětlování významu jeho práce.

Winogrand si byl vědom možnosti konstrukce reality skrz fotografický aparát, o čemž svědčí jeho kniha *Public Relations*. Uplatňuje zde princip použitý už při tvorbě *The Animals* - kamera není zaměřena pouze na objekt zájmu, ale také na okolí. Na příkladu konkrétní fotografie se jedná o fotografii z prezidentské kampaně J. F. Kennedyho, na které vidíme jak samotného politika, tak v popředí také televizi, která přenáší jeho gesto v zrcadlové podobě s výřezem tváře (na fotografii je však celý trup). I tento postup (stejně jako třeba focení v zoologické zahradě) není nic, co by byl jeho klíčový objev. Na základě zevrubnější by bylo možné dílo pozdějších autorů pracujících s tímto motivem poměrně přesně kategorizovat autory. Pracovali s ní však také autoři ještě před Winograndem: podobná „uvědomělá“ metoda (snímání jak motivu tak i obecnstva) se dá vysledovat už třeba v tvorbě Weegeeho.

Svou práci jsem zaměřil na Winogranda i autory, kteří pracovali po něm, dá se tedy předpokládat, že v jejich tvorbě se určitým způsobem projeví silící tendence hnutí jako Animal Liberation, které v období, kdy se Winogrand zabýval fotografií zvířat, ještě nepůsobilo.

Ve výčtu fotografií, které jsem uvedl však i přes určitou shodu nelze vyznívat nic, co by se dalo nazvat „Winograndovou metodou“. Žádný z autorů nepracuje s motivem zvířete takovým způsobem, že by bylo možné jej s Winograndem přímo srovnat. Kupříkladu u Martina Parra jsou zvířata také stejně tak komická jako lidé, a jsou snímána z podobného odstupu jaký měl Winogrand, je však sporné jestli bylo Parrovým záměrem tímto vypovědět něco o vzájemném vztahu lidí a zvířat, což je jedna z mála konstant, kterou naopak nelze v případě Winograndovy publikace zpochybnit.

Zvířata na Parrových fotografiích totiž stále jednají jako zvířata (i když vypadají jako lidé – viz jeho fotografie psů). Opačným příkladem pak může být Fred Escher - zvířata (i když umělá) vypadají jako zvířata, avšak jednají jako lidé. Samotné analýzy toho, jak která věc na konkrétní fotografii jedná, nepředznamenávají ani neříkají nic o samotném smyslu nebo vyznění díla. To se dá dokázat právě u Eschera tím, že není jisté, jestli tato zvířata jednají opravdu jako lidé, nebo se o jedná o zmutovanou směs primárních přírodních pudů, přepsaných (a přefocených) do formy srozumitelné pro moderního člověka.

Nezodpovězenou otázkou zůstává, nakolik byla kniha *The Animals* Winograndovou manipulací reality, ve které byly aktérům na obou stranách klece dopředu určeny jejich tragikomické role, a také to, jestli bylo Winograndovým úmyslem tento status quo změnit. Celé toto vyústění otevírá velké množství etických problémů, jako například otázku toho, zda má dokumentární fotografie být angažovaná apod. Je možné oddělit dílo od osobnosti umělce? Je fotograf zodpovědný za zobrazovanou sociální realitu? Tyto otázky patrně nelze vzhledem k jejich hloubce a rozsahu jednoznačně zodpovědět.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

- BERGER, John. *O pohledu*. Přel. M. Pokorný. Praha: Fra, 2009.
SZARKOWSKI, John. *Figments of the Real World*. New York, MoMA, 2003.
WINOGRAND, Garry, *The Animals*. New York: MoMA, 2004.
ROSLER, Martha. *In, around and afterthoughts (On Documentary Photography)*. In: *The Context of Meaning*. Massachusetts: The MIT Press, 1989
BARTHES, Roland. *Mytologie*. Přel. M. Petříček. Praha: Dokořán, 2004
SONTAG, Susan. *O fotografii*. Praha: Paseka, 2002

Internetové zdroje:

- <http://www.washingtonpost.com/wp-srv/photo/essays/vanRiper/030131.htm>
http://fredescher.com/?page_id=357
<http://www.americansuburbx.com/2010/12/pieter-hugo-dogs-master-2007.html>
<http://tarynsimon.com/works/botwi/#1>
<http://www.americansuburbx.com/2013/01/theory-animals-and-their-keepers-garry.html>
<http://www.jca-online.com/fontcuberta.html>
<http://macaulay.cuny.edu/eportfolios/brooks12/2012/03/20/central-park-zoo/>
http://www.paulgrahamarchive.com/writings_by.html
<http://artjournal.collegeart.org/?p=3299>
http://s3.amazonaws.com/eob_texts-production/texts/167/1376204225_Reinventing_Documentary.pdf?1376204225