

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

Diplomová práce

2024

Tereza Kopelentová

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra žurnalistiky

**Fotografka Marie Tomanová a zobrazování mládeže
v americké dokumentární fotografii**

Diplomová práce

Autor/ka práce: Tereza Kopelentová

Studijní program: Žurnalistika

Vedoucí práce: Mgr. Pavel Turek Ph.D.

Rok obhajoby: 2024

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila 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 2. 1. 2024

Tereza Kopelentová

Bibliografický záznam

KOPELETOVÁ, Tereza. *Fotografka Marie Tomanová a zobrazování mládeže v americké dokumentární fotografii*. Praha, 2024. 150 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky, Katedra Žurnalistiky. Vedoucí diplomové práce Mgr. Pavel Turek Ph.D.

Rozsah práce: 171 547 znaků s mezerami

Abstrakt

Diplomová práce si klade za cíl přiblížit dokumentární fotografickou práci české fotografky Marie Tomanové, která dlouhodobě žije ve Spojených státech amerických. Ta se řadí k dlouhé tradici amerických dokumentárních fotografů, kteří vyobrazovali nastupující mladou generaci a její kulturu v USA. V teoretické části diplomová práce představí stručnou historii postavení mladé kultury v americké společnosti od počátku 20. století do počátku nultých let 21. století a přiblíží kontext fotografů a fotografek, kteří se dokumentování mladých generací od poloviny 20. století do současnosti věnovali. Mezi nimi představí i Marii Tomanovou coby nejvýraznější představitelku současnosti.

V praktické části pak diplomová práce nabídne vizuální sociálně sémiotickou analýzu vybraných fotografií dříve představených fotografů a fotografek. V rámci analýzy se práce pokusí rozklíčovat základní hodnoty, které jsou ve fotografiích mladých Američanů zakódované, porovnat jejich proměnu v průběhu času a také se zaměřit na odlišnosti v přístupu jednotlivých autorů. V neposlední řadě se do této linie amerických dokumentárních fotografů pokusí zařadit dílo již zmíněné fotografky Marie Tomanové. V závěru této práce budou výsledky těchto analýz interpretovány.

Abstract

This master's thesis aims to explore the body of documentary and photographic work by Marie Tomanová, a prominent Czech photographer who has spent more than a decade living in the United States. Tomanová is now an established part of a long-standing tradition of American documentary photographers who seek to capture the emerging young generations and their culture.

In its theoretical part, the thesis will provide a brief history of youth culture in American society from the beginning of the 20th century all the way to the early aughts. It will explore the context in which photographers have depicted youth culture since the mid-20th century, with a particular focus on Marie Tomanová's work as one of the most prominent contemporary representatives of the genre.

The practical part consists of a visual social semiotic analysis of selected photographs by various photographers introduced earlier in the thesis. The analysis will attempt to decode the fundamental values encoded within these photographs of young Americans, compare any changes in these values over time and also focus on differences in

approach among the individual authors. Finally, this thesis will attempt to place Tomanová's body of work within the lineage of American documentary photographers. The results of these analyses will be interpreted in the conclusion of this thesis.

Klíčová slova

Mláďí, mladá kultura, teenager, dokumentární fotografie, USA, sociálně sémiotická analýza, mytologie, vizuální reprezentace.

Keywords

Youth, youth culture, teenager, documentary photography, USA, visual social semiotics analysis, mythology, visual representation.

Title/název práce

Fotografka Marie Tomanová a zobrazování mláďí v americké dokumentární fotografii

Marie Tomanová and representation of youth culture in American documentary photography

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé diplomové práce, Mgr. Pavlu Turkovi Ph.D., za jeho odborné vedení, trpělivost a cenné rady při psaní této práce.

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK
Teze magisterské diplomové práce

TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:

Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta:

Tereza Kopelentová

Razítko podatelny:



Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta:

2018/2019

E-mail diplomantky/diplomanta:

TerezaKopelentova@seznam.cz

Studijní obor/forma studia:

Žurnalistika/prezenční

Předpokládaný název práce v češtině:

Fotografka Marie Tomanová a americké mládí

Předpokládaný název práce v angličtině:

Photographer Marie Tomanová and American Youth

Předpokládaný termín dokončení:

LS 2019/2020

Základní charakteristika tématu a předpokládaný cíl práce:

Marie Tomanová je současná americká fotografka s českými kořeny. V březnu roku 2019 vydala svou první fotografickou knihu zobrazující mladé Američany, která nese název Young American. Diplomová práce si klade za cíl představit tvorbu fotografky a zařadit ji do kontextu dalších autorů, kteří se tematikou mladých obyvatel Spojených států zabývali v druhé polovině 20. století. Práce by tak měla nejen představit Marii Tomanovou, ale zasadit ji do kontextu dalších tvůrčích postupů, které autoři zpracovávající tematiku mládí v USA v průběhu 20. století volili. Zároveň by na jejím příkladu měla práce ukázat, jak se proměnila generace mladých Američanů.

Předpokládaná struktura práce:

1. Úvod – vymezení tématu

2. Teoretická část

2.1. Marie Tomanová v kontextu světové fotografie

2.2. Život a tvorba Marie Tomanové s důrazem na sérii Young American

3. Praktická část – analýza fotografií Marie Tomanové a dalších autorů zobrazujících mladé Američany

3.1. Americké mládí a soubor Young Americans Marie Tomanové

3.2. Zobrazování mladých Američanů od druhé poloviny 20. století

3.2.1. Zobrazování mladých Američanů v 50. letech a na příkladu fotografií Bruce Davidsona

3.2.2. Zobrazování mladých Američanů v 60. letech na příkladu fotografií Williama Gedneyho

Roberta Franka

3.2.3. Zobrazování mladých Američanů v 70. letech na příkladu fotografií Larryho Clarka a Jacka

Garofála

3.2.4. Zobrazování mladých Američanů v 80. letech na příkladu fotografií Nan Goldin, Davida

Wojnarowicze a Petera Hujara

3.2.5. Zobrazování mladých Američanů v 90. letech na příkladu fotografií Adreienne Salinger,

Larryho Clarka, Collier Schorr a Davidea Sorrentiho

3.2.6. Zobrazování mladých Američanů na přelomu tisíciletí na příkladu fotografií Ryana

McGinleyho a Eda Tempetona

3.3. Srovnání popsanych vývojových trendů s tvorbou Marie Tomanové

3.4. Rozhovor s Marií Tomanovou

4. Závěr

Vymezení zpracovávaného materiálu:

Fotografie Marie Tomanové, Bruce Davidsona, Williama Gedneyho, Roberta Franka, Larryho Clarka, Jacka Garofála, Nana Goldin, Davida Wojnarowicze, Petera Hujara, Adreienne Salinger, Larryho Clarka, Collier Schorr, Davidea Sorrentiho, Ryana McGinleyho a Eda Tempetona vztahující se

k vymezenému tématu.

Postup (technika) při zpracování materiálu:

V teoretické části práce budou na základě nastudovaných textů a hloubkového rozhovoru přiblíženy život, dílo a tvůrčí vlivy fotografky Marie Tomanové.

V praktické části pak budou představeny tvůrčí tendence ve vyobrazování mladých Američanů v průběhu druhé poloviny 20. let na příkladu fotografů, kteří se této tematice věnovali. Fotografové byli zvoleni tak, aby každé desetiletí od 50. let až po současnost zastupoval alespoň jeden autor. Všichni autoři se v dané době věnovali fotografování mladé generace Američanů.

Snímky budou podrobeny kvalitativní obrazové analýze. Její výsledky pak budou porovnány a v závěru shrnuty. Práce by tak měla nejen představit Marii Tomanovou, ale zasadit ji do kontextu dalších tvůrčích přístupů, které autoři zpracovávající tematiku mládí v USA v průběhu 20. století volili.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a způsobu jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

Nayak, A. & Kehily, M.J., 2013. *Gender, youth, and culture: young masculinities and femininities* Second edition., Palgrave Macmillan.

Kniha se zabývá otázkou dospívání, zaměřuje se především na gender v tomto období života, zasazuje toto téma do kontextu moderní společnosti.

Driver, S., 2008. *Queer youth cultures: young masculinities and femininities*. Second edition. Albany: State University of New York Press.

Publikace zkoumá svět mladých lidí, jejich sexualitu a gender, zabývá se queer komunitou. Přibližuje tuto sexuální a genderovou menšinu jako společenství, kde se vytvářejí subkultury. Práce zpochybňuje heteronormativní způsoby chápání mladých lidí.

Campbell, N., 2004. *American Youth Cultures*, Psychology Press.

Kniha se zabývá tématy jako rasa, třída, pohlaví, moc, sexualita a autorita a zasazuje je do kontextu americké mládeže. Zkoumá ideologickou povahu mládeže a její ústřední význam pro komplexní čtení populární kultury.

Brake, M., 2014. *The Sociology of Youth Culture and Youth Subcultures: Sex and Drugs and Rock 'n' Roll?*, Routledge.

Mike Brake sleduje poválečný vývoj mladé kultury v sociologickém kontextu. Zkoumá, jak mladou kulturu ovlivňuje třídní postavení jejích členů.

Hebdige, D., 2012. *Subkultura a styl*, V Praze: Dauphin.

Autor knihy analyzuje výrazové prostředky a rituály subkulturních skupin, které jsou střídavě přehlíženy, odsuzovány a svatořečeny. Velkou část knihy zabírá popis procesu, ve kterém se ty nejběžnější předměty stávají znakem subkultury.

Savage, J., 2007. *Teenage: the creation of youth culture*, New York: Viking.

Kniha poukazuje na kořeny současné mladé kultury, které sahají do 90. let 19. století v Americe a Evropě.

Berger, J., 2016. *Způsoby vidění: the creation of youth culture*, V Praze: Labyrint.

Kniha se zabývá vizuální kulturou, zpřístupňuje základní vědění o obrazech a dívání. Sedm esejí se

zabývá tématy, jako jsou moderní reprodukce starých mistrů, zobrazováním ženské nahoty, vztahu vidění a moci nebo reklamou.

Rose, G., 2012. *Visual methodologies: an introduction to researching with visual materials* 3rd ed., Thousand Oaks, Calif.: SAGE.

Kniha se zabývá metodami analýzy technických obrazů a vizuální kultury.

Diplomové práce k tématu

ŠAFIN, Pavel. *Kult mládeží a odmítání stáří na mediálním obrazu populárních osobností: obsahová analýza televizního pořadu Top Star Magazin* [online]. 2013 [cit. 2019-05-29]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/120848>. Vedoucí práce Jan Jiráček.

POHORECKÝ, Vladimír. *Obraz mladých lidí na stránkách časopisu Mladý svět v letech 1985 a 1995*. Praha, 2007. Vedoucí práce Barbara Köpplová.

Datum / Podpis studentky

.....

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNÝ FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKU DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE SCHVALUJE NA IKSŽ VEDOUCÍ PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

Obsah

Obsah.....	8
Úvod.....	8
Teoretická část.....	10
1. Role mladých ve společnosti 20. století a vznik mladé kultury.....	10
2. Americká mládež od 50. let 20. století do počátku nultých let 21. století.....	19
3. Fotografa Marie Tomanová.....	27
3.1. Fotografické začátky.....	27
3.2. Mladá tvář Ameriky.....	28
3.3. Další série a komerční tvorba.....	30
4. Fotografové dokumentující mládí v USA od poloviny 20. století do počátku 21. století31	
4.1. Bruce Davidson a jeho série Brooklyn Gang.....	31
4.2. William Gedney a jeho série A Time of Youth.....	33
Praktická část.....	39
5. Teoretické ukotvení kvalitativní analýzy vybraných fotografií.....	39
5. 1. Sociálně sémiotická analýza vizuálních sdělení.....	39
5.1.1. Reprezentační metafunkce.....	40
5.1.2. Interakční metafunkce.....	42
5.1.3. Kompoziční metafunkce.....	43
5.2. Mýtus a jeho dešifrování.....	44
6. Vizuální sociálně sémiotická analýza vybraných fotografií.....	46
6.1. Analýza vybraných fotografií ze série Brooklyn Gang.....	46
6.1.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série Brooklyn Gang.....	57
6.2. Analýza vybraných fotografií ze série A Time of Youth.....	59
6.2.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série A Time of Youth.....	67
6.3. Analýza vybraných fotografií ze série Tulsa.....	68
6.3.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série Tulsa.....	78
6.4. Analýza vybraných fotografií ze série In My Room: Teenagers and Their Bedrooms.....	79
6.4.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série In My Room: Teenagers and Their Bedrooms.....	84
6.5. Analýza vybraných fotografií ze série Teenage Smokers.....	85
6.5.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série Teenage Smokers.....	87
6.6. Analýza vybraných fotografií ze série The Kids Were Alright.....	88
6.6.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze sérii The Kids Were Alright.....	95
6.7. Analýza vybraných fotografií ze sérií Young American, New York New York a 5	

East Broadway.....	96
6.7.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze sérií Young American, New York New York a 5 East Broadway.....	111
7. Závěr.....	113
Použitá literatura.....	117
Literatura.....	117
Online zdroje.....	118
Přílohy.....	129

Úvod

V roce 1942 se v článku sociologa Talcotta Parsonse poprvé objevilo spojení mladá kultura (youth culture), o dva roky později začali Američané používat pro náctileté označení teenager. Už před ustavením těchto pojmů nicméně mladí Američané hráli důležitou společenskou úlohu a tvořili i výrazný tržní segment. To se promítalo nejen ve specializovaných médiích či reklamách, kultura mladé generace pronikla i do americké fotografie. Otevřel se tak nový segment vizuální kultury, který se obrátil k životu mládeže a k nově vznikajícím subkulturám.

Na tuto tradici v americké dokumentární fotografii navázala i česká fotografka žijící ve Spojených státech Marie Tomanová. Ta se v roce 2019 se svou sérií Young American etablovala coby nejvýraznější fotografka mladé generace a mládí prostupuje celou její tvorbou, která se pohybuje na hranici dokumentární a žurnalistické práce. Vyobrazení mladé tváře Ameriky jí přineslo celosvětový úspěch, a přestože již v České republice nežije, je považována za jednu z hlavních představitelk současné české fotografie.

V této práci budeme sledovat fotografie amerického mládí od poloviny minulého století až po současnost ve snaze zařadit Marii Tomanovou do této tradiční linie. Spolu s tím si budeme všimnout změn v americké společnosti a jejího přístupu k mladé generaci, hodnot, které tato generace zastává a jejich proměn v čase.

V teoretické části této práce nastíníme historii postavení mladé kultury v americké společnosti ve 20. století a přiblížíme kontext fotografů a fotografek, kteří se dokumentování mladých generací od 50. let 20. století do současnosti věnovali, mezi nimi i Marii Tomanovou coby nejvýraznější představitelku současnosti. V první kapitole přiblížíme postavení mladých Američanů na počátku 20. století a cestu k uznání dospívání coby samostatné věkové kategorie mezi dětstvím a dospělostí. Zabývat se budeme také důležitými historickými událostmi druhé poloviny 20. století, které měly na život teenagerů výrazný dopad a vedly například ke vzniku hnutí či subkultur. Tento historický exkurz nám umožní lépe porozumět společenským aspektům, které mladou kulturu spoluutváří a na které přirozeně reaguje. Dále budou v teoretické části představeni dokumentární fotografové, kteří se zobrazování mladých Američanů věnovali, a budou nastíněny okolnosti vzniku vybraných sérií. Tato část nám pomůže dále v praktické části

při analýze fotografií zohlednit důležité aspekty, jako je vztah fotografa s aktérem jeho fotografie či společenský kontext a motivace vzniku samotného díla.

V praktické části se pak budeme věnovat vizuální sociálně sémiotické analýze, kterou hlouběji představíme v rámci metodologie. Předmětem této analýzy budou vybrané fotografie sedmi fotografů, kteří jsou zvoleni tak, aby jejich série reprezentovala dané desetiletí. Konkrétně se jedná o fotografie Bruce Davidsona ze série Brooklyn Gang, Williama Gedneyho ze série A Year of Youth, Larryho Clarka ze série Tulsa, Adrienne Salinger ze série In My Room: Teenagers and Their Bedrooms, Eda Templetona ze série Teenage Smokers, Ryana McGinleyho ze série The Kids Were Alright a Marie Tomanové ze série Young American, New York New York a 5 East Broadway. Výsledky těchto analýz budou představeny v závěru práce.

Teoretická část

1. Role mladých ve společnosti 20. století a vznik mladé kultury

V průběhu roku 1944 začali Američané používat slovo teenager. Označovali tak novou kategorii konzumentů v reklamě a obchodu ve věku od třinácti do devatenácti let. Mladí lidé tak začali být chápáni jako samostatný tržní segment, tedy i jako skupina lidí určená věkem, kterou pojí určité rituály a nároky (Savage, 2021: 8). Jak ale podotýká Jon Savage ve své knize *Teenage: The Creation of Youth 1875-1945*, kultura mládí není otázkou poválečných let. Už od konce devatenáctého století byly tendence definovat status mladých lidí, kteří toužili po životě podle vlastních pravidel (Savage, 2021: 8). V následující kapitole se tedy budeme zabývat historií postavení mladých lidí ve společnosti, konkrétně v té americké, a také vznikem mladé kultury.

Na konci 19. a počátku 20. století bylo běžné, aby děti a mladiství pracovali v továrnách, dolech nebo na polích. Ještě v roce 1910 děti ve věku do 15 let tvořili přes 18 procent pracovní síly Spojených států (*Records of Rights*, 2023). Život jedince se tak dělil pouze na dětství a dospělost, podotýká Savage (Wolf, 2014). Dětská práce ve Spojených státech stojí také na počátku amerického fotografického dokumentu. Novinář a fotograf Jacob Riis fotografoval na přelomu 19. a 20. století pracující děti i mladistvé delikventy v New Yorku. Jeho publikace *How the Other Half Lives* z roku 1890 stojí na prvopočátku sociálního fotografického dokumentu. Dětské práci na počátku 20. století se zase věnoval Lewis Wickes Hine (Halpern, 2001). Z jejich fotografií můžeme lépe pochopit, jak bylo na dospívající nahlíženo - od určitého věku byli bráni jako jakési miniatury dospělých, což se promítalo nejen do jejich povinností, ale i do jejich oblékání.



Foto 1: 12letý chlapec tahá nitě. Jacob Riis.



Foto 2: Dílna na Ludlow Street. 1889. Jacob Riis.



Foto 3: Mladý pracovník dolu. 1908. Jacob Riis.



Foto 4: Mladá dělnice v textilní továrně. 1908. Lewis Hine.

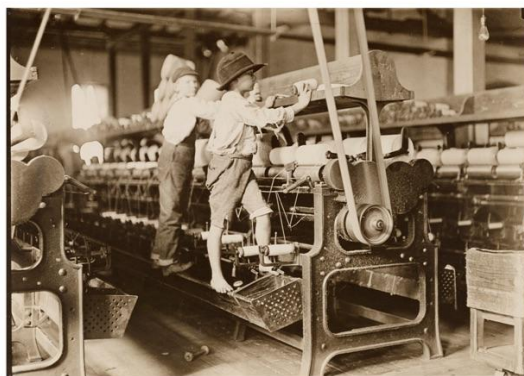


Foto 5: Mladí dělníci v textilní továrně. 1908. Lewis Hine.

Přesto se na přelomu těchto dob začaly věci měnit - stále více dětí pokračovalo ve své školní docházce i po splnění té povinné. Gerhard a Ursula Falkovi ve své knize *Youth Culture and the Generation Gap* tento obrat přičítají prodlužování délky života jedince a tedy získání více času na vzdělání. Zvýšení školní docházky bylo podle nich také dáno tím, že spolu s urbanizací a industrializací bylo zapotřebí naučit se více dovedností pro komplexnější práci (Falk, Falk, 2005: 22). Mezi lety 1880 a 1900 vzrostl počet žáků středních škol v USA o 750 procent. Mezi dětstvím a dospělostí tak začala vznikat nová etapa, adolescence (Savage, 2021: 69). Americký psycholog G. Stanley Hall byl prvním sociálním vědcem, který tento termín v roce 1904 komentoval a tuto novou fázi předvídal. Adolescenci označil za úžasné období nového zrodu, ale také jako dobu počátku těch nejzlomyslnějších kariér. Toto dvojí vnímání mládí pak můžeme pozorovat i později, v podstatě do současnosti: zatímco slovo mládí navozuje pocit svobody, ideálů, energie, označení mladiství s sebou nese spíš negativní konotace (Jones, 2013: 7).

Nově vzniklý volný čas mládeže, která už netráví celé dny v továrnách, bylo potřeba začít kontrolovat. Dětské gangy, označované policií jako chuligáni, řádící v ulicích se rozšiřovaly a neunikly pozornosti médií.

Problém to nebyl čistě americký, v Británii na sebe zase začala upozorňovat mladá nižší třída závislá na tabáku a alkoholu. Britové se navíc nacházeli v období po druhé búrské válce, ve které utrpěli těžké ztráty (Encyclopædia Britannica, 2023), a potřebovali silné mladé jedince schopné bránit impérium v případě potřeby (Savage, 2021: 84-85). Řešení vymyslel britský voják Robert Baden-Powell, zakladatel skautského hnutí, které mělo sloužit právě ke zkrocení mladých chuligánů a připravit je k případnému boji (Wolf, 2014). Hnutí se odsud rozšířilo i do Ameriky, kde vychovávalo své členy k patriotismu, odvaze a osobní odpovědnosti (Wolf, 2014). V Německu zase vznikla skupina Wandervogel, kterou na rozdíl od skautů ale organizovala sama mládež kolem staršího vedoucího z vlastních řad. Od materialistické, pokrytecké společnosti, soustředící se pouze na válčení a industrializaci utíkali do přírody jako romantické vyjádření své rebelie (Savage, 2021: 103-150).

S příchodem první světové války se pak ze skautů i Wandervogelů stali vojáci. „Společenský tlak na přihlášení se (do armády) byl ohromující,“ popisuje Savage (2021: 145-147). „V této obří válce se miliony dospívajících společně zapojili do odevzdání svého mládí, ne-li života: generační holocaust s nepředvídanými a dlouhodobými následky.“

Celá generace byla rozervaná, válka je připravila o veškerou důvěru a loajalitu. Starší generace je poslala na smrt. Ti, co se vrátili z válečného pole, byli traumatizováni (Savage, 2021: 159). Válka ale měla také za následek rozvolnění zákazu dětské práce a růst kriminality mladistvých (Savage, 2021: 61).

Brzy přišla pro mladé Američany i celou společnost další rána v podobě Velké hospodářské krize. „Mezi podzimem 1929 a létem 1932, akcionáři na volně padajícím trhu ztratili 74 miliard dolarů, ekvivalent částky 616 dolarů na každého Američana, padlo téměř pět tisíc bank s vklady ve výši 3026 miliard. A to byl jen začátek. Nejvíce alarmující na Velké hospodářské krizi bylo to, že se nezastavila, ale stále se zhoršovala,“ dodává kontext Savage (2021: 279).

Ztráta práce zasáhla v první řadě ty na okraji, tedy zejména Afroameričany, manuálně pracující třídu a ženy. Lidé přestávali věřit systému, domnívali se, že dojde k pádu kapitalistické společnosti a nastane krvavá revoluce, kterou povedou nezaměstnaní a lidé bez domova (Savage, 2021: 280-283). Krize samozřejmě zasáhla i mladé. Jejich rodiče ztratili autoritu, protože už nebyli schopni zajistit rodinu jako dříve. Muži často odmítali pracovat za nižší mzdu, a tak se místo nich musely nechat zaměstnat ženy. Zároveň stoupla rozvodovost, takže děti a mladistvé často vychovávali matky a prarodiče (Falk, Falk, 2005: 245). Kvůli nedostatku financí se rodiny často stěhovaly do menších bytů, kde přirozeně docházelo k mezigeneračním neshodám. Mladí rovněž nemohli najít práci, opouštěli školy a často i své domovy. Volili život na ulici, případně mimo společnost v koloniích, které si sami zakládali (Savage, 2021: 280-283).

Dalším faktorem ovlivňujícím mladé té doby byla prohibice v letech 1920 až 1933 (Encyclopædia Britannica, 2023). Krize spolu s prohibicí vytvořily vhodné prostředí pro vynalézání nových způsobů porušování zákona. Na počátku třicátých let výrazně vzrostl počet vražd, únosů a vyloupených bank. Ikonami zločinu té doby se stala dvojice Clyde Barrow a Bonnie Parker (v době jejich dopadení a zabití policií jim bylo 25, respektive 24 let) (Savage, 2021: 289-290). Oblibě se těšily také gangsterské filmy ukazující zločin, sex a lásku (Savage, 2021: 228).

Období Velké hospodářské krize a migrace Američanů za prací zachytila ve své dokumentární práci fotografka Dorothea Lange. Přestože mezi její nejznámější fotografie patří *Migrant Mother* z roku 1936 (Dupêcher, 2018), nabízí pohled i na realitu dětí a dospívajících té doby.

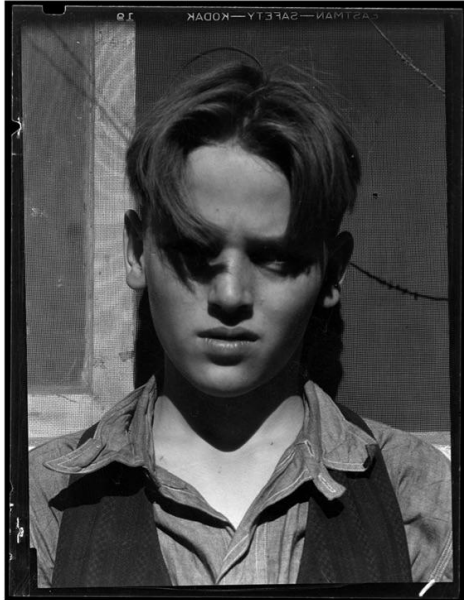


Foto 6: Jeden z mladých bezdomovců. 1933.
Dorothea Lange.



Foto 7: Zasažené dítě, Elm Grove, Oklahoma. 1936.
Dorothea Lange.



Foto 8: Ruby, dcera horníka z Tennessee žijící v táboře
poblíž Sacramento, Kalifornie. 1936. Dorothea Lange.

K jistému obratu došlo s přijetím reformy známých pod označením New Deal, neboli Nový úřed, které zavedl americký prezident Franklin D. Roosevelt ve snaze ozdravit americkou ekonomiku v letech 1933 až 1939 (Encyclopædia Britannica, 2023). Hned na začátku přijetí těchto opatření, na jaře a v létě 1933, došlo k okamžitému snížení nezaměstnanosti (Savage, 2021: 291). V roce 1935 navíc Roosevelt založil takzvanou National Youth Administration, která měla dopřát finanční injekci středoškolským a vysokoškolským studentům a absolventům ve věku mezi 16 a 25 lety. V praxi to znamenalo, že mladým bylo nalezeno uplatnění a změnil se přístup, jakým je společnost vnímala. Namísto přehlížené a problematické skupiny lidí začali zastávat důležitou roli v plnění vládních cílů (Savage, 2021: 294). S takovým postavením už mohli začít přicházet i s vlastními požadavky. V roce 1936 vyšli s Deklarací práv mladých Američanů: „Chceme pracovat, produkovat, stavět, ale miliony z nás jsou nuceni čekat v nečinnosti. Dokončili jsme školy a vysoké školy připraveni na nové kariéry a profese, ale není práce. Nacházíme se u dálnic nebo v pracovních táborech, izolovaní od přátel i rodiny. Odmítáme být ztracenou generací,“ stálo v ní mimo jiné. Zároveň vyjadřovali solidaritu občanům jiné barvy pleti či stávkujícím dělníkům (Savage, 2021: 318).

I přes nespokojenost však došlo k jisté změně. Zatímco v předchozích dekadách sice existovala jistá kupní síla mladých lidí, podléhala do značné míry kontrole dospělých. Když ale nyní dostali práva, mohou je také využívat - stali se novým potenciálním trhem (Savage, 2021: 319).

Na konci třicátých let začali mladí propadat swingu, který do jisté míry reprezentoval obrat k lepším zítřkům. Ze swingu se stal mainstream a jeho fanoušci si mohli vybrat z celé řady magazínů, které na ně cílily: Down Beat, Metronome, nebo fanziny jako Sing, Cat Meow, Jam Session a Jitterbug (Savage, 2021: 322).

Tuto rozjařenost nicméně přetrhla počínající druhá světová válka v Evropě. Přestože bychom se mohli zaobírat například úlohou mladých lidí v nacistickém Německu, zůstaneme kvůli zaměření této práce ve Spojených státech, pro které se alespoň na přelomu 30. a 40. let zdála Evropa daleko.

Mladí Američané, stále ještě vzpomínající se z doby Velké hospodářské krize, zaujímali vůči válce neutrální postoj, nestáli o intervenci Spojených států. Obrat nastal v roce 1940 spolu s postupem německých vojsk a pádem Francie. Mezi Američany začal panovat sentiment, že za demokracii stojí za to bojovat (Savage, 2021: 361-362). Zatím ale USA dál sledovaly dění v Evropě zpovzdálí. Do roku 1940 navštěvovalo střední školy už

75 procent populace mladých, tedy dvojnásobek co předchozí dekádu. Nová třída mladých lidí se začala formovat. To ostatně začaly brát na vědomí i vydavatelské domy v USA. V roce 1941 si tak mladé dívky mohly na novinových stáncích pořídit publikaci přímo pro ně s názvem *Calling All the Girls*. A noviny začaly do svých vydání zařazovat komiksové stripy orientované na mladé publikum (Savage, 2021: 365).

Po útoku na Pearl Harbor 7. prosince 1941 byl vstup Spojených států do války nevyhnutelný. Mladí Američané se opět ocitli v nejistotě toho, co přijde. Poté, co Německo v následujících dnech vyhlásilo USA válku, začala mobilizace. Do léta 1942 poslaly Spojené státy k výcviku na 14 tisíc mužů, řadu z nich tvořili čerství absolventi vysokých škol. Mladí muži tak opět museli do války. Tentokrát však mnohem vzdělanější než ti, co bojovali v roce 1917 (Savage, 2021: 368-369).

Dívky se zase musely zapojit do válečného průmyslu. V průběhu válečných let vstoupilo do továren a průmyslu 6,5 milionu žen. Tudíž zatímco muži byli na frontě a ženy v továrnách, neměl se kdo starat o jejich děti. Ty se tak potloukaly ulicemi nebo čekaly na své matky v kinech či barech. Mladí vojáci, kterým se za druhé světové války začalo říkat GIs, se při svých návratech do měst opjeli a tolerováno jim za jejich službu vlasti bylo i násilí nebo sexuální agrese. Mladé americké dívky ve věku 13 nebo 14 let se je zase snažily okouzlit, čímž pobuřovaly společnost, která je začala označovat coby *Victory girls*. „Spektákl nezletilých dívek majících sex dodal nový dech strachu z kriminality mladistvých,“ podotýká Savage (2021: 405).

Mladí se tak ocitli v kleštích, na jedné straně je společnost potřebovala a zneužívala jejich síly, na straně druhé je odsuzovala a neměla pro ně pochopení. Ve snaze mladistvé zabavit vhodným způsobem začaly v Americe vznikat takzvané *Teen Canteens*, tedy místa, kde mohli trávit večery (ve všední dny do 21:30, v pátek a sobotu do 23:00), hrát ping pong, pouštět si svou oblíbenou hudbu na jukeboxu, tančit a pít Coca-Colu nebo jiné nealkoholické nápoje. To vše za dozoru někoho dospělého. Tyto kluby pro mladé byly úspěšné jen z části, přestože zabavily mladší skupinu dospívajících, ti starší už nestáli o limonádu a kontrolu (Savage, 2021: 446).

Pomoci s výchovou dívek měl i nový časopis s názvem *Seventeen*. První vydání se objevilo v září 1944 a kromě snahy předat dívkám podle dospělých důležité hodnoty jim také ukazoval možnosti, za co všechno mohou utratit své v továrnách vydělané peníze - jeho hlavním lákadlem byla móda (Savage, 2021: 447-448). Časopis začal spolupracovat s

továrnami, které navrhly oblečení reprezentující právě mladé americké dívky. Pro jejich nákupy tak vznikaly speciální sekce v obchodech dedikované výhradně mladé módě.

Sociolog Talcott Parsons publikoval v roce 1942 článek, ve kterém použil spojení youth culture (mladá kultura či kultura mladých), aby popsal soubor vzorců a chování unikátních pro americkou společnost. V roce 1944 se stalo slovo teenager akceptovatelnou formou pro definování mladých jako odděleného segmentu trhu (Savage, 2021: 452-453).

Ještě před koncem druhé světové války, v prvním lednovém týdnu 1945, otiskl New York Times Magazine výsledky studie Elliota E. Cohena. Obsahovaly mimo jiné jisté manifesto, dohodu mezi generacemi: A Teen-Age Bill of Rights, tedy Listinu práv teenagerů.

Listina zahrnovala následující body:

1. **Právo nechat dětství být zapomenuto:** To v podstatě znamenalo, že rodiče a další autority nemají teenagerům připomínat, že ještě donedávna byli dětmi.

2. **Právo mít vlastní slovo ohledně svého života:** Teenager by si měl rozhodovat o svém životě sám, nebo by se na rozhodnutích měl alespoň podílet. Nikdy by se nemělo rozhodovat za něj.

3. **Právo dělat chyby a najít si vlastní cestu:** Teenager musí být podporován v hledání si vlastní cesty k dospělosti a to i za předpokladu, že v tomto procesu bude dělat chyby.

4. **Právo na vysvětlování pravidel, ne jejich vnucování:** Teenager si uvědomuje, že společnost je svázána jistými pravidly. Ovšem trvá na tom, aby mu byla vysvětlena.

5. **Právo na zábavu a společenství:** Teenager potřebuje k životu kromě práce a povinností také zábavu. Chce mít možnost družit se, bavit se, tančit, číst, mít přátele. Pokud mu to není umožněno komunitou, je nucen si zábavu hledat sám.

6. **Právo zpochybňovat ideje:** Ideje a postoje nemusí nutně být správné, protože pocházejí od dospělého. Teenager se nebojí zeptat na jakoukoliv otázku. Má právo ptát se, dostat odpověď, argumentovat.

7. **Právo být v romantickém věku:** Teenager bere lásku vážně. Nerozlišuje mezi láskou a poblouzněním. Když se zamiluje, nestojí o cynismus ze strany dospělých.

8. **Právo na spravedlivou šanci a příležitost:** Teenager chce rovné příležitosti ve vzdělávání i povolání. Chce mít možnost spravedlivě soutěžit bez ohledu na pohlaví, rasu, barvu pleti či náboženské vyznání.

9. **Právo bojovat za svou vlastní životní filozofii:** Pro teenagera není nic důležitějšího než najít vlastní místo ve světě. Je to důležitý a často bolestivý úkol, proto je potřeba, aby dospěli byli v tomto ohledu flexibilní a měli pochopení.

10. **Právo na profesionální pomoc kdykoli je to potřeba:** Teenager rychle dospívá fyzicky i psychicky, proto je nutné, pokud něco naruší tento růst či jeho zdraví, mít možnost vyhledat profesionální pomoc, ať už prostřednictvím rodičů či komunity (Cohen, 1945).

Teenageři tak chtěli, aby se s nimi už nezacházelo jako s dětmi, ale zároveň na ně nebyly kladeny takové nároky jako na dospělé. Teenagerství se stalo obdobím pro hledání si místa ve společnosti a vlastní cesty, na které se promíjí dělat chyby. Zároveň ale požadovali rovné příležitosti pro všechny. Pokud některé z jejich práv nebylo naplňováno, přišla frustrace.

V červenci pak americký Vogue vydal titulní článek s názvem Beauty and the Younger Generation, tedy Krása a mladší generace. V něm mimo jiné stálo: „V Americe je tato generace něčím, s čím se v této zemi musí počítat. Celé magazíny jsou publikovány pro tuto cílovou skupinu, celé obchody a oddělení jsou věnovány těmto zákazníkům. Vyvinula si pro sebe styl téměř dokonalý pro tento nedokonalý svět - úspěšně se vyhýbající dvojím nástrahám dětství a sofistikovanosti (Savage, 2021: 462).“

I přes zadosťučnění, které mohli teenageři z uznání společností pociťovat, nová a lepší doba zatím nepřicházela. Spojené státy byly stále ve válce a v srpnu roku 1945 použily na svého japonského nepřítele doposud nejničivější zbraň, atomovou bombu. Pro všechny generace nastal konec světa v podobě, jaké ho znaly (Wolf, 2014). Ze Spojených států se stala světová velmoc a její tažnou silou byli právě mladí Američané ztělesňující příznivou budoucnost (Savage, 2021: 464). Spolu se šířícím se vlivem USA po druhé světové válce se šířila i myšlenka teenagerství: „lidí žijících v přítomném okamžiku, hledajících potěšení, hladoví po novém zboží, ztělesňující novou společnost, ve které sociální začlenění mělo být zajištěno prostřednictvím kupní síly (Savage, 2021: 465).“

2. Americká mládež od 50. let 20. století do počátku nultých let 21. století

Pro naše účely se v této podkapitole zaměříme pouze na ojedinělé jevy v americké společnosti, které jsou relevantní pro mladou kulturu a pro obsah této práce.

Generaci mladých Američanů v červnu 1954 označil časopis LIFE za generaci šťastlivců: „Mladí lidé od 16 do 20 benefitují na ekonomickém kolapsu, který zasáhl generaci předchozí. Hospodářská krize utlumila v roce 1933 porodnost na tu nejnižší vůbec, a tak dnešní teenageři tvoří proporčně nejmenší část populace za posledních 70 let. (...) To znamená, že si mohou vybrat téměř jakoukoliv práci... Práce je pro ně přitažlivá dvojnásobkem: mají dobrý plat a vzhledem k tomu, že jejich rodiče také vydělávají více peněz, mohou si vydělané peníze často nechat pro sebe (Cosgrove, 2019).“ Toto tvrzení je zobecňující a dá se uplatnit zejména na americkou bílou střední třídu. Pravdou ovšem je, že té se nové možnosti skutečně otevřely. Vzrostla popularita rock'n'rollu, na mladou generaci cílily filmy i seriály (například *Divoch* s Marlonem Brandem z roku 1953, *Rebel bez příčiny* z roku 1955 s Jamesem Deanem nebo televizní show *American Bandstand*) (Forgeard, 2023). Po úspěchu již zmíněného časopisu *Seventeen* se začaly objevovat další magazíny cílící na teenagery, například *Teen Beat* nebo *Tiger Beat*, *Teen* nebo *American Girl* zaměřený na dívky a mladší dospívající. V nich mohli mladí Američané najít fotografie svých idolů, módní inspiraci, poradnu, ale hlavně reprezentaci lidí své generace (Forgeard, 2023).

Na konci 50. let navíc vstoupila do teenagerského věku generace tzv. babyboomerů (generace narozena od roku 1946 do roku 1964, tedy v průběhu babyboomu po druhé světové válce). Zatímco v předchozích dekadách dosahoval počet novorozenců v USA kolem tří milionů ročně, od konce druhé světové války až po počátek šedesátých let přesahoval každý rok čtyři miliony. Zastoupení teenagerů v populaci výrazně posílilo a tím i jejich kupní síla. Firmy tak začaly do svých reklam používat populární písně nebo známé tváře, které by mohly mladou generaci oslovit (Bump, 2023).

Na pozadí tohoto obratu k mládí nicméně stály Spojené státy ve studené válce proti Sovětskému svazu. Toto období trvalo až do rozpadu Sovětského svazu v roce 1991 a vyznačovalo se zejména závody ve zbrojení a řadou zástupných konfliktů v jiných částech světa (Blakemore, 2022). Americká mládež tak žila v neustálém strachu z možného

atomového útoku a nejisté budoucnosti (Wolf, 20114). To se podobně jako v předchozích politicky či ekonomicky vypjatých obdobích promítlo i do chování mládeže, opět rostla jejich kriminalita. Autoritám se vzpírali pomocí rebelství, které navíc podporovaly jejich filmové vzory jako James Dean nebo Marlon Brando. Společenským představám se také vzpírala generace beatníků: spisovatelů, mezi něž patří Jack Kerouac, Allen Ginsberg nebo William S. Burroughs (Forgeard, 2023).

V knize *Subkultura a styl* Dick Hebdige píše (2012: 84-85): „...beatnik byl seriózní středostavovský kluk z univerzity jako Kerouac, který se dusil městem a kulturou, již zdědil, a snažil se dostat do vzdálených exotických míst, kde by žil jako ostatní lidé, psal, kouřil a meditoval.“ A dále dodává: „... beatnici žili v imaginární blízkosti k Černochovi, hodnému divochovi, hrdinné postavě balancující podle mytologie mezi ‚životem v neustálém ponížení‘ a ‚stále přítomným nebezpečím‘, mezi poddanstvím a svobodou.“ Tato bělošská subkultura mládeže tak nosila potrhané džíny a sandály, aby ukázala svůj vztah k tolik adorované chudobě poskytující útočiště od ziskuchtivé společnosti (Encyclopædia Britannica, 2023).

Zároveň začala růst politická vyhraněnost a aktivismus babyboomerů, což se ve velké míře promítlo v 60. letech, které se nesly ve znamení boje za sociální rovnost a mír. Zatímco v 50. letech se Spojené státy angažovaly ve válce ve Vietnamu jen v menším rozsahu, v roce 1961 se jejich počet nasazených začal zvedat a roku 1965 byly nasazeny již celé americké akční bojové jednotky. Do konce desetiletí poslaly Spojené státy do Vietnamu přes půl milionu svých mužů. V letech 1966 a 1967 Washington deklaroval, že válku se brzy podaří vyhrát. Americká společnost nicméně viděla v televizi stále delší seznamy obětí (Spector, 2023).

Mladí lidé toužili po naplnění svého amerického snu, tedy rovnoprávné společnosti žijící v harmonii. To dalo vzniknout kontrakulturnímu hnutí, které se rozšířilo nejen ve Spojených státech, ale také Kanadě nebo západní Evropě. Zástupci kontrakultury odmítali poslouchat staré autority. Přestože se jednalo převážně o bělochy ze střední třídy, kteří mohli mít poměrně pohodlný život, nechtěli dopadnout jako jejich rodiče a začali se tak vymezovat vůči vládě i konzumnímu stylu života. Jejich hlavními cíli se staly svoboda, mír, láska, sociální změny - snaha o lepší a tolerantnější společnost. Právě tyto hodnoty se pak promítaly do jejich vizáže i stylu života. V podstatě dělali vše, co by jejich rodiče mohli nenávidět. Místo upraveného účesu nechávali své vlasy růst bez ohledu na pohlaví, muži nosili vousy. Nosili volné květované košile a šaty, korále a další ozdoby, vypůjčovali

si z afrických, indických i východoevropských kultur. Odmítali pracovat každý den od devíti do pěti, žili v komunách, propagovali volnou lásku a vegetariánskou dietu. A k rozvázání svého vědomí používali LSD a další drogy (Frommer, 2023).

Toto období i náladu mladé generace popsal v roce 1969 historik a sociolog Theodore Rozsak ve své knize Zrod kontrakultury. V generaci babyboomerů viděl jistou, mírně utopistickou, naději: „Ať už je to dobře nebo špatně, většina toho, co se v současnosti děje nového, provokativního, angažuje se v politice, vzdělání, umění, společenských vztazích (láska, rodina, komunita), je buď výtvozem mládeže, která je hluboce, dokonce fanaticky odcizená od generace svých rodičů, nebo těch, kteří se na mladé obracejí. Právě na úrovni mládeže by mělo být vnímavě nasloucháno společenské kritice, protože se stále více stává běžným očekáváním, že mladí budou těmi, kdo jednají, dávají věci do pohybu, kdo riskují, kdo obvykle dělají dění zajímavým (Rozsak, 1969: 1).“

V praktické části této práce budeme analyzovat fotografie pořízené před tzv. Létem lásky. To se konalo v San Francisku v létě 1967. Tehdy se na něm sešlo na sto tisíc stoupenců kontrakulturního hnutí, hippies. K Létu lásky inspiroval hippies festival Human Be-In, který se konal v San Francisku v lednu téhož roku a na kterém zazněl z úst psychologa a propagátora psychedelik Timothyho Learyho slavná fráze „Turn on, turn off, drop out“ (můžeme přeložit jako Zapnout, naladit se, vypadnout). Podle ní bylo možné změny docílit právě skrze vědomí nabyté užíváním LSD a dalších látek (*American experience: Summer of love*, 2018).

Hnutí hippies je kromě protiválečných protestů, boje za lidská práva, módy a volného vztahu k drogám i lásce spojené také s hudbou. To se promítlo i do televizního vysílání nebo časopisů. V televizi se mladé publikum snažila oslovit například The Ed Sullivan Show, ve které vystupovali populární kapely a hudebníci (Savage, 2021).

Kromě již nastíněných událostí, jako byla válka ve Vietnamu nebo studená válka se SSSR, měla vliv na život Američanů také ekonomická situace jejich země. Od roku 1960 do roku 1979 stoupla meziroční inflace v USA ze zanedbatelných 1,4 procenta na 13,3 procenta. „Stabilní ceny poskytují pocit bezpečí. Pomáhají definovat spolehlivý sociální a politický řád. Jsou jako bezpečné ulice, čistá pitná voda a spolehlivá elektřina. Jejich důležitost si všimneme, až když zmizí,“ píše v knize *The Great Inflation and Its Aftermath* Robert J. Samuelson (2010: 4). „Lidé nevěděli, kolik budou muset platit za své potraviny, jak vysoké budou účty za energie, čistírnu, zubní pastu ani pizzu. Nedokázali předvídat, jestli jejich platy udrží se zdražováním tempo. A nikdo nebyl schopný inflaci kontrolovat.

Inflační epizoda byla hluboce znepokojující a deziluzivní zkušeností, která nahlodala důvěru Američanů v jejich budoucnost a jejich vůdce (Samuelson, 2010: 4).“ To bylo spojeno také s rostoucí mírou nezaměstnanosti, která v roce 1975 vyšplhala na devět procent (Forgeard, 2023).

K válce ve Vietnamu se v roce 1973 ještě připojily další roztržky arabsko-izraelského konfliktu. Za dodávání zbraní Izraeli uvalily arabské státy na USA ropné embargo, což vedlo ke skokovému nárůstu ceny ropy (Forgeard, 2023). Nedůvěru Američanů k politikům navíc posílila aféra Watergate prezidenta Richarda Nixona, kvůli které v srpnu roku 1974 rezignoval a jeho místo zaujal Gerald Ford (Fremon, 2015: 123-127). Nespokojenost občanů vedla k občanským nepokojům a růstu kriminality. V americké společnosti také začal růst počet závislých na drogách, těmi nejvíce rozšířenými byly marihuana, psychedelika, heroin a kokain (Forgeard, 2023).

Nedůvěra v politiku a systém, násilí a drogy: to vše se propisovalo i do popkultury 70. let a subkultur mladé generace. Do kin přišly filmy jako *Mechanický pomeranč* (1971) nebo *Kmotr* (1972), které diváky zároveň šokovaly a později otupily vůči násilí (Forgeard, 2023). Důležitou roli sehrálo také rozšíření barevných televizorů, které hrůzy války ve Vietnamu, ale i násilné filmy, dokázaly divákům zprostředkovat realističtější než v předchozích dobách (Encyclopædia Britannica, 2023).

Hudební fanoušci se podle Hebdige zase rozdělili na dvě hlavní skupiny: „Jednu tvořili téměř výlučně přihlouplí pubertáči, sledující hlavní proud glamrockové scény (Marc Bolan, Gary Glitter, Alvin Stardust). Druhá se skládá ze starších, přemýšlivějších teenagerů, kteří zůstali oddáni některým esoteričtějším umělcům (David Bowie, Lou Reed, Roxy Music), jejichž extrémní v oblékání, počínající elitářství a chorobné umělecké a intelektuální aspirace a postoje k lidskému intelektu účinně zabraňovaly masovému nárůstu publika (Hebdige, 2012: 103).“

Z počátku přitažlivý rozpor glam rocku mezi texty a životním stylem umělců a realitou všedních dní tehdejší mládeže nicméně formoval nový žánr a subkulturu s ním spojenou: punk. „Punk tvrdil, že mluví za opovrhovanou skupinu bílé spodiny, ale prováděl to typicky afektovaným jazykem glam a glitter rocku, když metaforicky ‚tlumočil‘ dělnickou příslušnost pomocí řetězů, propadlých tváří, ‚neslušného‘ oblečení (špinavé bundy, průsvitné blůzy, jaké nosí prostitutky) a ostré, pohotové dikce,“ dodává Hebdige (2012: 103). Estetiku navíc doplňovaly ostny, řetězy nebo svěrací kazajky poukazující na spoutanost generace (Hebdige, 2012: 103).

To vše ovlivňovalo generaci, která se v druhé půlce 70. let a na začátku let 80. začala dostávat do teenagerského věku, generaci X (narozena v letech 1965-1980). Vzhledem k popsaným okolnostem se jedná o slabší generaci a často se tak o ní mluví jako o opomíjené. Mladé přelomu těchto dekád rovněž poznamenala vyšší míra rozvodovosti v USA, děti a teenageři tak častěji vyrůstali v domácnostech jen s jedním rodičem. I v případech, že pocházeli z úplných rodin, byli nicméně většinu času po škole odkázáni na sebe, jelikož se začal rozmáhat duální příjem domácností. Generaci X také výrazněji než generace předchozí zasáhlo zvyšování školného na vysokých školách a ekonomická recese začátku osmdesátých let. Mladí lidé se proto častěji a více zadlužovali, v době recese nemohli najít práci, a tak se vraceli bydlet zpět ke svým rodičům. (McKenna, 2023).

Po ekonomicky náročných letech nicméně začal po roce 1983 obrat k lepšímu. Prezidentem se stal v roce 1981 Ronald Reagan. Hned na začátku svého úřadu zavedl řadu změn, které měly ozdravit americkou ekonomiku. To se začalo projevovat právě od roku 1983 a ekonomický růst se dařilo držet i v následujících letech. Na začátku své vlády Reagan také rozhodl o zvýšení rozpočtu pro armádu a volal po agresivním boji s komunismem a dalšími levicovými totalitami. V prvních letech jeho prezidentství tak došlo k dalšímu ochlazení ve studené válce. Tuto rétoriku ovšem Reagan začal ve svém druhém volebním období zmírňovat a v roce 1985 se sešel se sovětským představitelem Michaiilem Gorbačovem kvůli dohodě na redukci jaderných zbraní, což mimo jiné napomohlo k ukončení studené války (Encyclopædia Britannica, 2023).

Kromě popsaných úspěchů se Reaganova tradiční konzervativní vláda nicméně podílela na velmi pomalém řešení epidemie AIDS, která v tomto desetiletí ve Spojených státech ve větší míře propukla. Onemocnění se šířilo zejména mezi mladou LGBTQ+ komunitou a nitrožilními uživateli drog (Forgeard, 2023). Vláda nereagovala dostatečně rychle. Když se v roce 1982 zeptal novinář tiskového tajemníka Reagana Larryho Speakese, zda prezident sleduje šíření AIDS, vysmál se mu. Poprvé prezident USA vyslovil na veřejnosti slovo AIDS až v roce 1985, v té době kvůli němu zemřelo už na 12 tisíc Američanů. Do roku 1990 počet obětí přesáhl sto tisíc (Fitzsimons, 2018). Spolu s epidemií se ve společnosti rozšířila i stigmatizace nemocných a nenávisť či lhostejnost k LGBTQ+ komunitě (Centers for Disease Control and Prevention, 1991). Toto období zaznamenali ve svých fotografiích například fotografka Nan Goldin nebo umělec David Wojnarowicz, kterých se epidemie přímo dotkla (Poitras, 2023).



Foto 9: Cookie ve své rakvi, NYC. 1989. Nan Goldin.

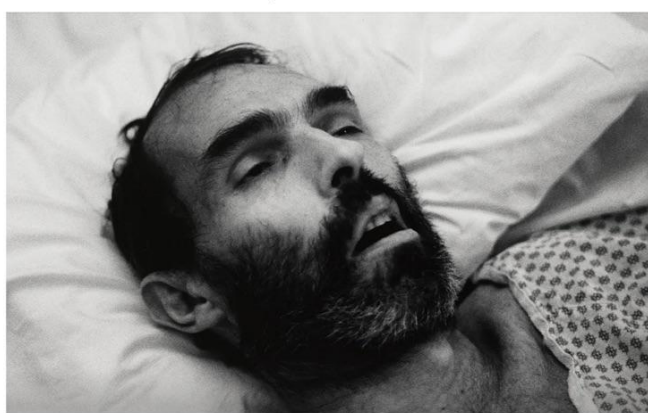


Foto 10: Peter Hujar, NYC. 1989. David Wojnarowicz.

Osmdesátá léta jsou spojená také s nárůstem konzumerismu, materialismu a důrazem na individuální úspěch jedince. Sousedé v ulicích se tak například začali předhánět v tom, kdo má lepší auto nebo si může dovolit nákladnější dovolenou (Forgeard, 2023). To se opět promítlo do televizní tvorby a popkultury obecně. Oblíbený televizní seriál Dallas ukázal Američanům rodinu žijící opulentním životem na svém velkém ranči. V roce 1985 zase přišel do kin snímek Snídaňový klub, který pro mladou generaci dokázal popsat problémy dospívání v dané době, spojené s hledáním vlastní osobnosti a balancováním společenských konvencí s vlastní individualitou. V reklamách se objevovali jedinci, kteří žijí pravým americkým snem: dosáhli úspěchu a teď si mohou užívat luxusního zboží. V roce 1981 začala také vysílat stanice MTV, díky které stoupla popularita hudebních videí (Forgeard, 2023), teenagerské idoly se tak objevily přímo v jejich obývacích pokojích.

Na sklonku 80. a 90. let se mladá generace X stala svědkem pádu železné opony a konce studené války, které daly možnost šíření globalizace. Toto období se vyznačovalo také ekonomickou stabilitou USA. Cílem jedinců i společnosti bylo dosáhnout dobrého

vzdělání, získat práci s možným kariérním růstem a dobrým platem, vlastnit dům a zabezpečit svou rodinu. Důraz se tak dál kladl na individualismus a efektivitu (Forgeard, 2023).

Nástup nových technologií a internetu umožnil lidem přístup k odlišným informacím, idejím a kulturám z celého světa (Khan Academy, 2018). To se ještě více umocnilo v nulých letech s příchodem sociálních sítí MySpace (2003) a Facebook (2004) (Ngak, 2014), které zasáhly mimo generace X už i generaci mileniálů vstupující do věku teenagerů (narozených mezi lety 1981 a 1996) (Zelazko, 2023). „Členové mladé kultury, kteří ukončili vysokou školu po roce 2000, jsou samozřejmě mnohem počítačově gramotnější než dřívější generace. Tato generace a ty, které ji následují, jsou označovány jako ‚digital natives‘, protože vyrostly v elektronickém světě, který jim umožnil dovednosti v paralelním zpracování, multitaskingu a hyperlinkingu. Ti, které zasáhl nedávný elektronický vývoj, mají přístup k celosvětovým informacím. Zvykli si na myšlenku, že všechny zkušenosti se okamžitě vyplatí,“ píše Gerhard a Ursula Falkovi ve své knize *Youth Culture and the Generation Gap* (Falk, Falk, 2005: 66).

Generace mileniálů patří opět mezi silné ročníky, svým počtem překonala generaci babyboomers. Kromě technologického pokroku nicméně mladé americké mileniály ovlivnil také teroristický útok na World Trade Centre 11. září 2001 a další krize, jako byly války v Iráku a Afghánistánu, které proměnily pohled na americký patriotismus a výjimečnost Spojených států. Ekonomická krize let 2007 až 2009 navíc ztížila mileniálům schopnost dosáhnout materiálních úspěchů předchozích generací (Zelazko, 2023).

V knize *Youth Culture and the Generation Gap* publikované roku 2005 charakterizují Falkovy mladší členy generace X a starší mileniály coby nedůvěřivé k dospělým autoritám. „Toto odmítnutí naslouchání radám a názorům rodičů je částečně potřebné, protože každá generace se potřebuje osamostatnit k tomu, aby dospěla,“ dodávají. Dále je podle autorů charakterizuje vysoké využívání elektronických zařízení, jako je televize, počítač s připojením k internetu či videohry. Ty nabízejí podle autorů široký výběr, který umožňuje satisfakci teenagerům všeho vkusu. Pomineme-li televizní tvorbu a reklamy cílené na teenagery, zmiňuje kniha i důležitost mladých Američanů získat nezávislost, autonomii a respekt ostatních. „V euroamerické komunitě se toho často dosahuje prostřednictvím vydělávání peněz nebo dosažením studijních úspěchů. V menšinových komunitách, kde tyto cíle nejsou tak snadno dosažitelné, může konvenční úspěchy nahradit ‚macho‘ kultura (Falk, Falk, 2005: 76).“

Generací, jejíž dospívání pozorujeme v dnešní době, je generace Z (narozena v letech 1997 až 2012). Ta je v USA charakteristická svou doposud největší diverzitou, téměř polovina jejích členů se řadí k rasové či etnické menšině. Liší se i rodiny, ve kterých je tato generace vychovávána: kromě vyššího procenta neúplných rodin také vzrostl počet rodičů, kteří jsou součástí LGBTQ+ komunity. Ostatně i samotná generace Z se k této komunitě hlásí ve větším měřítku než ty předchozí a je tolerantnější k posouvání genderových norem (Eldridge, 2023).

Jak jsme nastínili v předchozích kapitolách, mladá kultura vždy reaguje na danou dobu a nese si tak svá specifika. Určité znaky jsou nicméně pro mladé Američany od počátku 20. století do současnosti společné. Teenageři jsou důležitým segmentem společnosti. Chtějí být proto bráni vážně a chtějí, aby společnost chápala a respektovala jejich práva a postavení. Mladá kultura se vyznačuje vyšší mírou empatie se znevýhodněnými skupinami, požaduje rovná práva a příležitosti pro všechny. O svém životě si chtějí mladí lidé rozhodovat sami, ale v případě potřeby je nutné poskytnout jim záchranou síť, případně odbornou pomoc. Mladá generace má silný vztah k popkultuře dané doby, klade velký důraz na individualitu a sebevyjádření, ale zároveň hledá své místo ve společnosti. Pokud společnost nebo historické okolnosti nedovolují mladistvým naplňovat jejich potřeby, přichází frustrace, která se často projevuje rebelií.

3. Fotografka Marie Tomanová

Obnaženost, ryzost, upřímnost. To jsou pojmy, které se v souvislosti s tvorbou české fotografky žijící v New Yorku často používají. Marie Tomanová začala coby fotografka autoportrétů, které pořizovala v americké krajině, kde se snažila najít svoje místo. Později se odvážila fotografovat i lidi a prostředí okolo sebe. Její snímky jsou výpovědí o jejím životě, jejím způsobu vidění, ale také o mladé tváři Spojených států. Právě série *Young American* je dílo, které fotografku proslavilo ve světě.

„*Young American* oslavují ideu Ameriky plné snů a možností, naděje a svobody,“ píše ve své eseji *Seeing Myself in You: We Are Really Here* historik umění, kurátor a manžel Marie Tomanové Thomas Beachdel (2019). „Je to o optimismu, mládí a propojení mezi lidmi - o lidství, které je základem všeho.“

3.1. Fotografické začátky

Marie Tomanová se narodila v roce 1984 v jihomoravských Valticích. Vyrůstala v Mikulově a svá vysokoškolská léta strávila v Brně na Fakultě výtvarných umění Vysokého učení technického (FaVU), kde vystudovala malbu v ateliéru profesora Martina Mainera (Tomanová, osobní rozhovor, 2020). Už tehdy se věnovala malování realistických portrétů (Cihlář, 2023).

Po dokončení svého magisterského studia v roce 2010 se pak rozhodla na čas utéct od kariéry umělkyně i z České republiky (Tomanová, Beachdel, 2019). Do USA přiletěla v únoru 2011, původně tam měla v plánu zůstat jeden až dva roky coby au pair. O rok později nicméně navštívila výstavu fotografky Francescy Woodman v Guggenheimově muzeu a získala touhu se k umění opět vrátit. Inspirovaná výstavou mladé fotografky se rozhodla opustit malbu a vyzkoušet jiné médium, a tak se přihlásila na hodiny fotografie na School of Visual Arts v Manhattanu (Tomanová, Beachdel, 2019: 3). Kvůli své tehdejší vykořeněnosti v novém státě a inspirovaná Francescou Woodman začala fotoaparát obracet nejprve proti sobě. Tak se zrodila její série nahých autoportrétů, ve které se zasazuje do americké přírody a hledá své místo v zemi, do které se přestěhovala.

Další zlom v její fotografické kariéře nastal v roce 2015, kdy se stala fotografkou na volné noze pro magazín *Posture*. Její první zakázkou se stal portrét brooklynské queer rapperky. Tehdy ji výzva zachytit cizího člověka v novém prostředí uchvátla (Tomanová,

osobní rozhovor, 2020). Z plaché fotografky autoportrétů se stala citlivá fotografka lidí. Své modely a modelky hledá Tomanová zejména na vernisážích, v klubech, na ulici, v metru nebo Instagramu. Vždy věří hlavně své intuici (Tomanová, osobní rozhovor, 2020). „Hodně reflektuji sebe v lidech, které fotím, a oni se zase reflektují ve mně. Takže si k focení vybírám lidi, kteří mě inspirují a na něž cítím napojení, ať osobní, nebo vnější, vizuální. Tahle neustálá fascinace mě baví,“ doplňuje fotografka. „Mám ráda odlišnosti (Tomanová, osobní rozhovor, 2020).“ Právě v odlišnosti je síla první velké ucelené série Marie Tomanové *Young American*, která sestává z velmi blízkých portrétů mladých Newyorčanů. S postupem času opustila Tomanová digitální fotografii a začala fotografovat výhradně na analogový kompak, což se podepisuje zejména na výsledné estetice této série, ale i bezprostřednosti, která je z portrétů cítit.

3.2. Mladá tvář Ameriky

Na sérii *Young American* začala Tomanová pracovat v roce 2015, o čtyři roky později pak v americkém vydavatelství Paradigm Publishing vydala stejnojmennou knihu (Tomanová, Beachdel, 2019: 7).

„Horizontální fotografie, obvykle vyfocené na film Yashicou T4 ze vzdálenosti menší než dvě stopy - blízkost mezi Tomanovou a jejím fotografickým objektem je leitmotivem jejích portrétů ze série *Young American*,“ popisuje portréty Tomanové ve své eseji Beachdel (2019). „Z takové blízkosti se ukazuje, že být člověk je emoce, na které nejvíc záleží, hluboké psychologické a emocionální souznění, se kterým se všichni dokážeme ztotožnit, se stává viditelným a hmatatelným.“

Sama Tomanová v rozhovoru pro online magazin *The Calvert Journal* přirovnala sérii *Young American* ke své sérii autoportrétů v americké krajině: „V určitém slova smyslu je série *Young American* stejný proces snahy zapadnout do krajiny mladých Američanů, nejen jako validace sebe sama, ale krásy všech lidí, kteří tu jsou - taková připomínka, že jsme všichni součástí něčeho většího (Fedorova, 2018).“

Právě v období začátku prezidentství Donalda Trumpa v USA se rozhodla ukazovat krásu lidí, proti kterým ve své politice vystupoval. Amerika Marie Tomanové je sebevědomá, entuziastická, tolerantní, různorodá. Série není ani tak odrazem stavu Spojených států, jako spíš ukázka její vysněné budoucnosti (Kopelentová, 2020). *Young American* ukazuje desítky takových tváří. Přestože Tomanová fotila obyvatele New Yorku,

skutečně z něj pochází pouze hrstka. I pozdějším dílem Tomanové prorůstá ona fascinace mládím, ideály mladých Newyorčanů, jejich sny i obavy. „Cením si toho, že mladí lidé v tomhle věku jsou naprosto inspirativní, mají pocit, že všechno ještě strašně jde. A v tom je úžasná síla. A je pěkně vidět, jak jsou otevření. Že dokážou být sami sebou, i když třeba ještě hledají sami sebe,“ doplňuje (Tomanová, z osobního rozhovoru, 2023).

Většinu z jejich modelů je mezi 17 a 25 lety. K řadě z nich se od poloviny desátých let tohoto století stále vrací a pozoruje tak jejich dospívání a další životní osudy. Objevili se tak i v její další portrétní tvorbě (Tomanová, z osobního rozhovoru, 2023). V roce 2021 vydala Tomanová knihu na Young American přímo navazující - New York New York. Publikace sestává z fotografií pořízených v letech 2019 a 2020 a ukazuje jistý posun fotografky v hledání sebe sama v americké společnosti. Zatímco z Young Americans je ona snaha najít porozumění a své místo výrazněji cítit, v sérii New York New York už fotografka jako kdyby věděla, kam patří. Mladé obyvatele New Yorku nefotí jen doma, ale i v ulicích, barech, metru, na módních přehlídkách. Neportrétuje jen je, ale celý New York a život v něm. Podle hudebnice a umělkyně Kim Gordon, která ke knize napsala předmluvu, má New York ve své DNA zapsané dvě hlavní složky - peníze a zábavu. „Mariina kniha je oslavou mladé komunity. Je jedno, že máte problém sehnat peníze na nájem a jídlo, protože v tomhle městě máte pocit, že skutečně žijete,“ dodává (Tomanová, Beachdel, Gordon, 2021).

Snímky z této série se v některých ohledech začínají více přiklánět k fashion fotografii, ostatně v knize můžeme najít například snímky zpěváka americké skupiny The Neighbourhood Jesse Rutherforda a jeho přítelkyně Devon Carlson focené pro magazín Dazed (Tomanová, 2020). Svůj dokumentární charakter si ale zachovávají. To dokazují například fotografie Kate a Odie, které figurovaly už v sérii Young American.

Kromě tématu mládí a New Yorku mají poslední dvě zmíněné série společný ještě jeden důležitý aspekt - kvantitu. Tomanová ukazuje obrovskou šíři své práce, snahu poznat a zaznamenat co nejvíce lidí. Vytvořit jakousi mozaiku, která by ukázala onen individualismus a diverzitu, kterou město nabízí.

Odklon od potřeby zachytit co nejvíce lidí pak můžeme pozorovat v Tomanové nejnovější sérii s názvem 5 East Broadway, kterou umělkyně na konci roku 2023 představila v pražské galerii Fotograf. V rámci série vystavila portréty 28 mladých lidí, pokusila se je ovšem zachytit hlouběji než v sériích, které čítaly stovky portrétů (Tomanová, z osobního rozhovoru, 2023).

Ve 5 East Broadway navíc oproti předchozím sériím své aktéry vytrhává z jejich přirozeného prostředí. Kvůli sérii si pronajala malý ateliér v SoHo, právě podle jeho adresy je cyklus pojmenovaný. Všechny tak fotila v rámci této budovy - u dveří, na chodbách, na schodech, v samotném ateliéru i na střeše s výhledem na okolní čtvrti. Nově navíc začala také pracovat s videem, výstavu doprovodily dva její autorské filmy: *Fourteen Dreamers (I Want to be the Next Courtney Love... But Better)*, ve kterém portrétovaní jedinci mluví o svých snech i nočních můrách a to obrazně i v pravém slova smyslu, a *Beat of My Heart*, ve kterém každý z nich tančí na píseň, kterou si sám vybere (Tomanová, z osobního rozhovoru, 2023).

Právě tato videa pak dále zrcadlí autorčin vývoj. Zatímco ve svých předchozích sériích se hledala nejdříve v americké krajině, potom mezi mladými Američany a nakonec v New Yorku, její další práce jasně ukazují, že místo ve Spojených státech již našla a patří tam. Nyní se snaží mladé Američany, od kterých ji už dělí často přes deset let, pochopit a zjistit, jaké jsou jejich vize budoucnosti.

3.3. Další série a komerční tvorba

Abychom mohli Tomanové tvorbu a přístup k fotografii popsat celý, musíme zmínit ještě další dvě její výrazné série. První z nich je soubor s názvem *Live For the Weather*. Tato série je sestavena z archivu Tomanové z dob, kdy se ještě neprofilovala jako fotografka. Fotografie pořízené často na mobilní telefon fungují jako deníkový záznam všedního života Tomanové před odletem do USA. Série tak obsahuje fotografie z let 2005 až 2010 (Tomanová, z osobního rozhovoru, 2020).

Další, neméně osobní, série Tomanové *It Was Once My Universe* začala vznikat při jejím prvním návratu do Česka na Vánoce roku 2018. Ukazuje místa, kde fotografka vyrůstala, její rodinu a domov - ovšem už odlišnými očima. „Přiletět zpátky bylo vnitřně matoucí; uvědomila jsem vzdálenosti místa a času, kdy jsem tu nebyla. Mnohokrát jsem si v Americe říkala, jestli jsem udělala správně. A teď jsem najednou měla reflexi a konfrontaci blízko a surově před očima a musela jsem se s tím vyrovnat. S tím mi pomohla právě fotka,“ komentuje svou sérii (Kopelentová, 2020).

Soubor, který poprvé vystavila před propuknutím covidové pandemie v únoru 2020 v Galerii 35m2 v Praze, putoval nakonec i na prestižní francouzský fotografický festival

Rencontres d'Arles léte 2021. Dokumentární série, ve které se snažila znovuobjevit svoje místo v rodné domovině, rovněž vyšla jako kniha.

Kromě dokumentární tvorby pronikla Tomanová díky atraktivitě série Young American i do světa komerční fotografie. Spolupracuje s módními časopisy jako Vogue, GQ, Vice, Dazed nebo i-D. Fotila kampaně pro značky jako je Gucci nebo Instagram. I své komerční práce fotí Tomanová většinou na kinofilmový kompaktní Contax, který jí dovoluje zachovat si svůj rukopis. Zároveň tím ale často stírá hranice mezi dokumentární či konceptuální tvorbou a zakázkami (Tomanová, z osobního rozhovoru, 2020, 2023).

4. Fotografování dokumentující mládí v USA od poloviny 20. století do počátku 21. století

4.1. Bruce Davidson a jeho série Brooklyn Gang

V putování za historií zobrazování amerického mládí začneme pionýrem sociálního fotografického dokumentu Bruce Davidsonem. Davidson se narodil 5. září 1933 v americkém státě Illinois. Fotografovat začal už jako teenager a fotografii se věnoval i ve svých vysokoškolských studiích na Rochester Institute of Technology a univerzitě Yale. Po prvním semestru na Yaleu Davidsona naverbovali do americké armády. Ani zde se však fotografie nevzdal a svůj talent dál zdokonaloval coby armádní fotograf. Na své misi v Paříži nafotil sérii Widow of Montmartre. V ní vyobrazil vdovu po impresionistickém malíři Leonu Fauchéovi. Sérii otiskl roku 1958 časopis Esquire a Davidsonovi se stala osudovou: všiml si jí Henri Cartier-Bresson. S Davidsonem se nejdříve spřátelili, postupem času ho pak začal začleňovat do své dokumentárně fotografické agentury Magnum (Magnum, 2023).

Armádu Davidson opustil v roce 1957 a stal se fotografem na volné noze pro magazín LIFE. O rok později se stal oficiálním členem agentury Magnum. Bruce Davidsona zajímali hlavně ti, na které společnost zapomínala, vyčlenění, obávaní outsideri. „Uvnitř jsem outsider. Lépe vidím v temnotách než na světle. Myslím, že jsem také svým způsobem průzkumník,“ řekl sám o sobě v rozhovoru pro The New Yorker (Wiley, 2019).

Záhy začal v roce 1959 pracovat na své sérii Brooklyn Gang. V rozhovoru v Daily News se údajně dozvěděl, kde se nachází newyorský teenagerský gang, který si říkal

Jokers. „Myslím, že mě na jejich životě něco přitahovalo - na té depresi, hněvu. Zapadlo to do sebe. Taky jsem si uvědomoval, že se věci pro ně i pro mě mohou změnit, ostatně jsem nebyl o tolik starší než oni. Bylo mi dvacet pět. Ale chápal jsem jejich emoce (Wiley, 2019).“ Davidson strávil spolu s 14 až 19letými Jokery jedenáct měsíců a zachytil tak portrét poválečného života a nálady nespoutané a divoké generace, do které vlastně také patřil. Hranice mezi tím, co zachycoval, a tím, co prožíval, se ještě více rozostřily. Davidson následoval teenagery z rohu 17. ulice a 8. Avenue, jak se poflakují v Prospect Parku, jak pijí a válejí se na pláži v Coney Island nebo jak vysedávají ve svém ústředním podniku s názvem Helen's Candy Store. U toho vypadají dospěle, přitom pořád jako děti, drsně, i zlomeně a zranitelně (Davidson, 1998).

V roce 1998 vydal Twin Palms Press reedici knihy Brooklyn Gang, která obsahovala doslov napsaný tehdy pětapadesátiletým mužem, který si říkal Bengie. Bengie byl jeden z nejmladších členů Jokerů. Když je Davidson fotografoval, bylo mu patnáct let. Právě tento doslov dokresluje důležitý kontext celé série, dovysvětluje, jak život gangu vypadal na konci padesátých let, ale i to, jak řada členů gangu dopadla (Haas, 1998).

„Nenáviděl jsem se. Většina z toho, co jsem ve svých 15, 16, 17, 18 dělal, byla sebevražedná mise, dotáhl jsem to až k drogové závislosti. Když mě Bruce fotil, nikdy jsem nic nehrál. Občas jsem ho zpozoroval s připraveným foťákem a řekl si nasrat. Co mám dělat? Smát se? Chtěl jsem lidem říct, jak smutný jsem byl,“ píše Bengie. Vzpomíná také na svoje dětství v katolické rodině (všichni členové gangu měli katolickou výchovu), na školy, kde dostával výprask, ale nikdy se v nich nenaučil číst a psát a až do čtyřiceti let byl negramotný. Na triky, díky kterým získávali pivo a drogy (Haas, 1998).

Přibližuje také osud dívky z Davidsonovy ikonické fotografie, jak si upravuje vlasy ve svém odrazu z automatu na cigarety. „Cathy byla krásná jako Brigitte Bardot. (...) Cathy s námi byla vždycky, ale nikdy nebyla přítomná. Byla nádherná. O pár let později si dala do pusy pistoli a ustřelila si hlavu,“ popisuje jeden z tragických příběhů gangu. Další z jeho přátel zemřeli na předávkování. Někteří byli zastřeleni policií v ulicích (Haas, 1999).

Z Davidsonových fotografií je ona vykořeněnost ze společnosti, ale i sounáležitost v rámci gangu, patrná na první pohled. Partu potetovaných teenagerů fotil s cigaretami v ústech, s plechovkou piva v ruce i válejší se po sobě bez odsudků. „Pokud vůbec říkám nějaký příběh, tak je to o vztahu, který mám s fotografovaným subjektem - o příběhu, který říká on mně, spíš než o příběhu, který říkám já,“ vysvětluje Davidson svůj přístup k práci, který je pro sociální dokument stěžejní (Magnum, 2023).

Sociálním tématům se věnoval i ve své další práci. V roce 1962 dokumentoval hnutí za lidská práva v USA, konec šedesátých let strávil zachycováním podmínek v East Harlemu (série East 100th Street). V osmdesátých letech pak fotografoval v nebezpečném newyorském metru (Magnum, 2023). Za svou práci získal Davidson řadu ocenění. Mimo jiné Lucie Award za mimořádný úspěch v dokumentární fotografii a Zlatou medaili za celoživotní zásluhy od National Arts Club v New Yorku (Deutsche Börse Photography Foundation, 2023).

4.2. William Gedney a jeho série A Time of Youth

Dokumentární a pouliční fotograf William Gedney se narodil 29. října 1932, vyrůstal v New Yorku. Studoval na Pratt Institute, kde získal titul z grafického designu. V té době začal fotografovat a různými brigádami financoval svůj tehdejší koníček (O'Hagan, 2017). Díky svému fotografickému talentu nicméně po studiích získal řadu grantů a stipendií.

Svou první ucelenou dokumentární sérii věnoval zaznamenávání života rodiny Cornettových v Kentucky. U horníka, který zrovna přišel o práci, a jeho ženy s dvanácti dětmi strávil léto roku 1964. Díky Guggenheimovu stipendiu se pak vypravil na přelomu let 1966 a 1967 fotografovat do San Francisca první vlnu hnutí hippies. Právě zde vytvořil svou sérii A Time of Youth. Na konci šedesátých let vyrazil v rámci Fulbrightova programu do Indie. Přes jasný talent i úspěchy se mu nikdy nepodařilo za svého života proslavit. Když pak v roce 1989 zemřel na komplikace spojené s onemocněním AIDS (All About Photo, 2023), našlo se v jeho archivu šedesát tisíc printů a negativů. „Z toho třináct tisíc tisků, u kterých bylo jasné, že jsou finální,“ nastínila v rozhovoru editorka knihy A Time of Youth Lisa McCarthy (Klos, 2021).

Gedney dobře kombinoval své vzdělání grafického designéra s talentem fotografa. Kromě tisků po něm zůstalo i několik precizně vypracovaných maket knih. Žádnou z nich se mu za jeho života nepodařilo vydat, nabízejí ale důležitý vhled do Gedneyho mysli. Gedney nad svými fotografiemi přemýšlel v souvislostech, při fotografování si dělal poznámky, která fotografie má v sérii jaké místo. „Vyprávím příběh postav, které se znovu objevují, a scén, které se opakují,“ napsal do makety A Time of Youth. „Snažím se vytvořit vizuálně literární model, který následuje vyprávění (Klos, 2021).“ V maketě pak často úsečně zprostředkovával i vlastní postřehy - najdeme v ní například seznam tehdy

používaných frází v komunitě hippies nebo jen prosté konstatování „wow“ (Sell, Says, 2021). Snažil se předat vše, co ho na místě zaujalo nebo zasáhlo, i když to fotografickým médiem nešlo postihnout.

Když byla kniha konečně připravována k publikaci (vyšla v únoru 2021, více než třicet let po fotografově smrti), snažily se editorka Lisa McCarty a grafická designérka Amy Ruth Bachanan ctít Gedneyho přání. „Nikdy mě nenapadlo měnit jím navržené pořadí (fotek). Považuji to za intelektuální vlastnictví. Obě víme, že jako fotograf můžeš udělat tisíce fotografií, ale to, jaké obrazy vybereš a dáš je dohromady, je na té práci hlavní,“ vysvětluje v rozhovoru McCarty (Klos, 2021).

Odhlédneme-li ale od formální stránky Gedneyho fotografií, uvidíme to, co je dělalo výjimečnými. Do San Franciska přišel s cílem zaznamenat „aspekty kultury, které považuji za významné a doufám, že se stanou časem součástí vizuálního záznamu o americké historii (McCarty, 2021).“ A skutečně, Gedneymu se citlivě podařilo sestavit vizuální výpověď o počátcích kontrakultury šedesátých let, rok před takzvaným Létem lásky, kdy došlo k masovému rozšíření hnutí hippies (Encyclopædia Britannica, 2023). Ukazuje hippies i beatniky zapuštěné do sebe, postávající s batohy a kytarou, koukající skrz výlohy. Následuje je do poloprázdných a neutěšených bytů, poflakující se, objímající se, prostě takové, jací byli. Gedney dokázal zachytit jistou melancholii svých hrdinů, jemnost a prchavost okamžiku, ale i elán a sílu mládí, chuť po změně.

Editorka jeho knihy *Only the Lonely* z roku 2017 Margaret Sartor o jeho práci pro *The Guardian* uvedla: „Je to jako kdyby používal kameru jako nástroj k tomu, aby viděl to, co je za tím viditelným, jejich naděje, tužby, zklamání.“ Sartor také věří, že Gedneyho fotografie odrážejí jeho vlastní sexualitu. Gedney byl homosexuál, což tajil před svou rodinou, své soukromí a orientaci nedával na odív. Dobře tak ale věděl, jaké pocity prožívá člen nějaké menšiny, někdo, kdo vybočuje ze společnosti (O’Hagan, 2014). Právě všudypřítomná empatie je v jeho tvorbě velmi silným prvkem.

4.3. Larry Clark a jeho série Tulsa

„Narodil jsem se v Tulse v Oklahomě v roce 1943. Když mi bylo šestnáct, začal jsem si píchat amfetamin,“ uvádí svoji knihu *Tulsa* fotograf a filmař Larry Clark. Právě toto spojení je pro jeho tvorbu charakteristické. Dnes už osmdesátník se ve svém díle

věnoval zejména tématu mládí nebo teenagerství ve spojení s užíváním drog, sexem a násilím (Clark, 2000).

Fotografovat se Clark naučil brzy. Jeho matka byla fotografka, fotila rodiny s dětmi. Clarka už ve čtrnácti letech zasvětila do rodinného podnikání (Zhu, 2020). V roce 1959 začal s partou svých kamarádů užívat drogy. Jak sám říká, byla to pro něj sebededikace ADHD nebo ADD (Stein, 2018). O tři roky později mu došlo, že musí z Tulsy pryč, a tak odjel studovat fotografii do Milwaukee. V roce 1964 byl naverbován do armády a do roku 1965 sloužil ve Vietnamu. Když se vrátil, začal užívat heroin (O'Hagan, 2014).

Larry Clark patřil k partě, o kterou by se mohl zajímat již zmíněný Bruce Davidson, ostatně k němu jsou i stylově Clarkovy fotografie přirovnávány. Na rozdíl od Davidsona ale nebyl „outsiderem v centru dění“, ale insiderem, který mohl dění kolem sebe ovlivňovat. Jeho fotografie z šedesátých let, které pod názvem Tulsa vyšly v roce 1971, jdou na dřev. Clark nic nepřikrášluje, fotí své kamarády s jehlou v ruce, nahé v koupelně i v posteli, mávající před sebou pistolí. Snímky jsou to explicitní, šokující.

Podobný přístup je patrný například u Nan Goldin, která byla rovněž součástí dokumentované skupiny. Goldin ale nešla za některé hranice. Ne, že by se snad nahotě nebo explicitě vyhýbala docela, jedná se u ní o prvek, který je v její *The Ballad of Sexual Dependency* využíván. V jejím díle ale působí víc rozmlženě, jakoby za oparem, který chrání pozorovatele i pozorovaného (Goldin, 2012). Clark s tímto filtrem nepracuje. Jeho snímky naléhavě křičí výpověď o tom, co se před jeho očima odehrálo. Pohybuje se tím ale podle některých po tenké hranici mezi dokumentováním a vykořisťováním. Martin Parr a Gerry Badger (2004) o Clarkově díle napsali, že se zaměřuje neustále pouze na „špinavý“ aspekt života, s vyloučením čehokoli jiného: „Ať už je to nafocené zevnitř nebo ne, vyvolává to obavy z vykořisťování a pozorovatele to vtahuje do chtivého, voyeurského vztahu k dílu (Parr, Badger, 2004).“

Dalším Clarkovým souborem se stala opět částečně autobiografická série *Teenage Lust*. Na ní kvůli své závislosti na heroinu pracoval více než deset let a vyšla až v roce 1983. Opět zobrazuje sex mezi dospívajícími a užívání drog, ukazuje ztrátu nevinnosti v nejtvrdějším podobě (Clark, 1983).

Tématu mládí se pak věnoval i ve svém filmu *Kids* z roku 1995, kde ukazuje život teenage skateboardistů a jejich zkušenosti s alkoholem a drogami. Zde už toto téma ale logicky prozkoumával z pozice outsidera a skutečnost prolínal s fikcí (Wilson, 2016).

4.4. Adrienne Salinger a její série In My Room: Teenagers and Their Bedrooms

Adrienne Salinger se narodila v roce 1956 v Los Angeles. V rámci bakalářského studia dokončila v roce 1977 žurnalistiku na univerzitě v Oregonu (Arts, 2019). Na konci osmdesátých let pak uzavřela magisterské studium fotografie na School of the Art Institute Chicago. V současnosti žije v Novém Mexiku, kde také vyučuje na univerzitě fotografii (Salinger, 2023).

Na svojí první vydané ucelené sérii In My Room: Teenagers and Their Bedrooms začala Salinger pracovat v osmdesátých letech na západním pobřeží USA. S projektem ale nebyla spokojená. Vrátila se k němu až v devadesátých letech v New Yorku, kde získala díky grantu možnost vydat knihu. Ta sestávala nejen z fotografií, ale i rozhovorů s nimi. Spolu s teenagery tak strávila v jejich pokojích podle svých slov s každým zhruba šest hodin (Manning, 2016).

„Můj zájem vzešel z toho, jak jsou teenageři vždy škatulkováni a stereotypizováni v médiích, bez ohledu na to, že to je ve skutečnosti důležité období změn v lidském životě. Je to poslední období, které prožíváme ještě v domě rodičů, takže můžeme mít silné názory na svět a nemusíme dělat kompromisy,“ vysvětluje v rozhovoru pro i-D Salinger. Zvláštní roli podle Salinger hraje i způsob, jakým teenageři využívají svoje pokoje, jak je využívají k sebevyjádření a sebe prezentaci. „To, co je na zdech, je v něčem ve zvláštní opozici vůči tomu, kým jsou a co říkají,“ dodává (Manning, 2016).

Salinger zakázala svým objektům pokoj jakkoli aranžovat nebo uklízet. V době její návštěvy také měli zákaz vstupu do pokojů rodiče (Fulleylove, 2016). Přesto svou práci nepovažuje za dokument: „Pouze to tak vypadá, ale v dokument nevěřím, protože předpokládá, že existuje pravda - jedna pravda a jeden způsob vidění (Manning, 2016).“ Soubor přitom jasně vypovídá o životním stylu jedné generace.

Salinger fotila na velkoformátovou kameru. Musela proto využívat delší čas expozice, a tak své modely zachycovala v póze, kterou si zvolili (Manning, 2016). Právě tyto pózy dodávají fotografiím zvláštní atmosféru a dokreslují, jak chtějí být jedinci vnímáni, dává jim to moc svobodně se v dané chvíli prezentovat, ukázat, co sami chtějí. Někteří sedí v posteli, v místě, kde tráví ve svém pokoji většinu času, pózují s kytarou, skateboardem nebo kočkou. Sedí obklopení nepořádkem nebo sbírkou plyšových

mazlíčků. K tomu vypráví své příběhy o otci, které zemřel na AIDS, o užívání drog, o svých brigádách nebo zkušenostech s rasismem (Billing, 2019).

4.4. Ed Templeton a jeho série Teenage Smokers

Skateboardista, malíř a fotograf Ed Templeton se narodil 28. července 1972 v Garden Grove v Kalifornii (Roberts Projects, 2023). Se svou matkou se později přestěhoval za rodinou do Huntington Beach, kde začal jezdit na skateboardu, tvořit a dokumentovat dění kolem sebe (Citylikeyou, 2018). Během své kariéry profesionálního skateboardisty založil firmu Toy Machine Bloodsucking Skateboard Company. Řadu fotografií pořídil na svých skateboardových tour od roku 1995 do roku 2012, výběr z nich vyšel v roce 2023 pod názvem Wires Crossed (Sanneh, 2023).

Mezi jeho nejznámější publikace nicméně patří knihy Teenage Smokers a Teenage Kissers. Ačkoli i jeho další fotografie vyobrazují mladé a svým způsobem o mládí v Americe také vypovídají (Templetonovy fotografie byly zařazené do výstavy Americans, kterou kurátoroval Perter Wiermar ve Vídni, a objevil se tak na ní po boku Roberta Franka, Diane Arbus nebo Richarda Avedona) (Reitmayer, 2012).

Templeton si nedával za cíl fotit teenagery, nejednalo se o žádný projekt. Téma podle něj vyvstalo organicky. „Fotografie je pro mě všudepřítomná, bez fotoaparátu nevyjdu z domu a celý svět je mým objektem zájmu. Takže velká kolekce fotografií, jejich archivování a editování jsou velkou částí mého tvůrčího procesu. Nikdy nepracuji na jednom projektu v jednom čase, ale neustále třídím snímky a rozřazuji je podle témat do knižních projektů,“ vysvětluje v rozhovoru pro webový magazín citylikeyou (2018).

Když v roce 1998 Templeton spolu s Aaronem Rosem připravoval výstavu v Alleged Gallery v New York City, všimli si motivu kouřících teenagerů v Templetonových fotografiích. Ty fotograf pořídil na svých projížďkách na skateboardu poblíž školy, kde se studenti scházeli kouřit. Kniha Teenage Smokers sestavená z těchto snímků vyšla v roce 1999 (Blue, Buckley, 2023).

4.5. Ryan McGinley a jeho série The Kids Were Alright

Ryan McGinley se narodil 17. října 1977 ve městě Ramsey v New Jersey (Guggenheim, 2023). V New Yorku nastoupil v roce 1997 na obor grafický design na Parsons School of Design. V průběhu svých studií v devadesátých letech fotografoval sebe,

své kamarády a známé - skateboardisty, hudebníky, filmaře. McGinley se na vysoké škole vyoutoval jako gay, z prostředí gay barů a nočních tahů městem je i většina jeho rané práce: „Byla to zlatá éra gay barů,“ vzpomíná na svá studia v New Yorku v rozhovoru pro The Guardian. „Vyrazil jsem na tah po všech barech se svojí Yashicou T4 a nafotil deset filmů za noc (Seymour, 2020).“

Mezi lety 1998 a 2003 vyfotil na polaroid portrét každému, kdo navštívil jeho byt. Brzy byly stěny jeho bytu snímky zcela pokryté. Podobně jako Larry Clark nebo Nan Goldin fotil ty, kteří mu byli nejbližší. Na rozdíl od nich ale pracoval s pozitivní atmosférou mládí, nikoli se ztrátou kontroly a vyrovnávání se s pocitem beznaděje a nepochopení (Pitts, 2016). Z jeho fotek mnohem více číší bezstarostnost, divokost a sounáležitost v rámci skupiny přátel. The Kids Were All Right (Děcka byla v pohodě) nazval svou první výstavu, kterou svépomocí připravil v jedné z rekonstruovaných budov v SoHo. K výstavě připravil stejnojmennou knihu, kterou poslal svým oblíbeným umělcům a editorům magazinů (Gefter, 2007). Kniha se dostala do rukou Sylvie Wolf, která měla na starosti oddělení fotografie ve Whitney Museum of Art. Záhy na to, v roce 2003, kurátorovala McGinleymu ve Whitney jeho první výstavu portrétů. Ve svých 25 letech se tak stal nejmladším autorem za posledních třicet let, který měl v této instituci sólovou výstavu (Seymour, 2020).

Stala se z něj celebrita, brzy začal dostávat komerční zakázky pro módní značky i magazíny. Postupně se tak jeho tvorba přirozeně začala odvracet od dokumentu v pravém slova smyslu. Nechtěl znovu a znovu fotit ty samé situace na party a čekat, kdy se to prolomí a stane se něco zajímavého. „Dostal jsem se do bodu, kdy jsem nechtěl čekat na to, kdy se ty obrazy stanou. Marnil jsem čas, a tak jsem začal obrazy sám vytvářet,“ říká McGinley (Gefter, 2007). McGinley začal se svými modelkami a modely jezdit na roadtripy, které byly naplánované tak, aby se ony vysněné obrazy mohly uskutečnit a zachytit. I tyto zásahy nicméně ponechávají prostor pro spontánnost a nespoutanost, která je z McGinleyho fotografií patrná. „Moje fotografie jsou oslavou života, zábavy, krásy. Tvoří svět, který neexistuje. Představu. Svobodu, která je reálná. Nesvazují je žádná pravidla. Je to život, který bych chtěl žít,“ dodává fotograf (Gefter, 2007).

Praktická část

5. Teoretické ukotvení kvalitativní analýzy vybraných fotografií

Cílem této práce je zmapovat různé přístupy k zobrazování mládeže v americké fotografii od 50. let 20. století do současnosti. Zároveň se do této historie dokumentace mládeže snaží zařadit fotografku Marii Tomanovou.

Pro řešení práce jsme proto zvolili sociálně sémiotickou analýzu, která nám pro potřebný výzkum poskytne dostatečný metodologický rámec. K rozklíčování skrytých významů v jednotlivých obrazech pak navíc budeme vycházet z Mytologie Rolanda Barthesa.

5. 1. Sociálně sémiotická analýza vizuálních sdělení

Sémiotická analýza patří k velmi rozšířeným kvalitativním metodám analýzy obsahu, která se postupně ze zkoumání převážně lingvistických sdělení začala používat i u dalších typů znakových systémů, mezi které patří i fotografie (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 117-118). Jak uvádějí Vojtěchovská s Trampotou (2010: 117-118): „Předmětem zájmu sémiotické analýzy je především odkrývání významů mediovaných sdělení. Analyzuje tak prvky, ze kterých je sdělení (novinová zpráva, rozhlasová či TV reportáž) složeno, a pomáhá odpovědět na otázku, jaký význam mohou mít tyto prvky – a potažmo celé mediální texty – nejen na úrovni jejich explicitního (zjevného) zpracování, ale zejména na skryté rovině symbolické. Sémiotická analýza totiž vychází z předpokladu, že veškerá komunikace – včetně informací, které nabízejí média – je založena na výměně znaků.“ Každý znak má pak podobu označujícího a označovaného. „Protože znaky operují na dvou rovinách označování – denotativní (jde o jednoznačný, doslovný význam znaku) a konotativní (významy asociativní, druhotné), je aplikace sémiotické analýzy silně ovlivněna specifickými kulturními a společenskými hodnotami a zvyklostmi. Tím, že proces označování může postupovat i na vyšší rovině, vede ke vzniku mýtů (Barthes, 2004).“

Sociální sémiotika si klade za cíl vysvětlit procesy, které tyto významy utvářejí, přičemž klade důraz na určitou sociální aktivitu, kontext a konkrétní užití. Jelikož se v této práci chceme zaměřit především na vizuální komunikační kanály, fotografie, budeme vycházet z publikace *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, kterou napsali Guther Kress a Theo van Leeuwen.

Ti vycházejí z tvrzení, že neexistuje univerzální pochopitelný význam znaku, sdělení. Významy a hodnoty, které jim různé kultury ale i jedinci přiřkávají, se budou lišit. V rámci analýzy se tak věnují roli formy, barvy či perspektivy, tedy označující, spíše než označovaných (Kress, Leeuwen, 2021: 3-7). „Z toho vyplývá, že znaky vidíme jako motivované, nikoli arbitrární, spojky označujících (formy) a označovaných (významy),“ konstatují a dále dodávají: „Podle našeho názoru nejsou znaky nikdy arbitrární a jejich ‚motivace‘ by měla být formulována ve vztahu k jejich tvůrci a kontextu, ve kterém je vytvořil (Kress, Leeuwen, 2021: 9).“

V analýze Kress a Leeuwen navazují na teorii Michaela Hallidaye, který popsal gramatiku coby systém významů. Jeho pojem metafunkce a dělení na ideační, interpersonální a textovou metafunkci jazyka rozšiřují i na pole jiných sémiotických módů a označují je za reprezentační, interaktivní a kompoziční metafunkci (Kress, Leeuwen, 2021: 40).

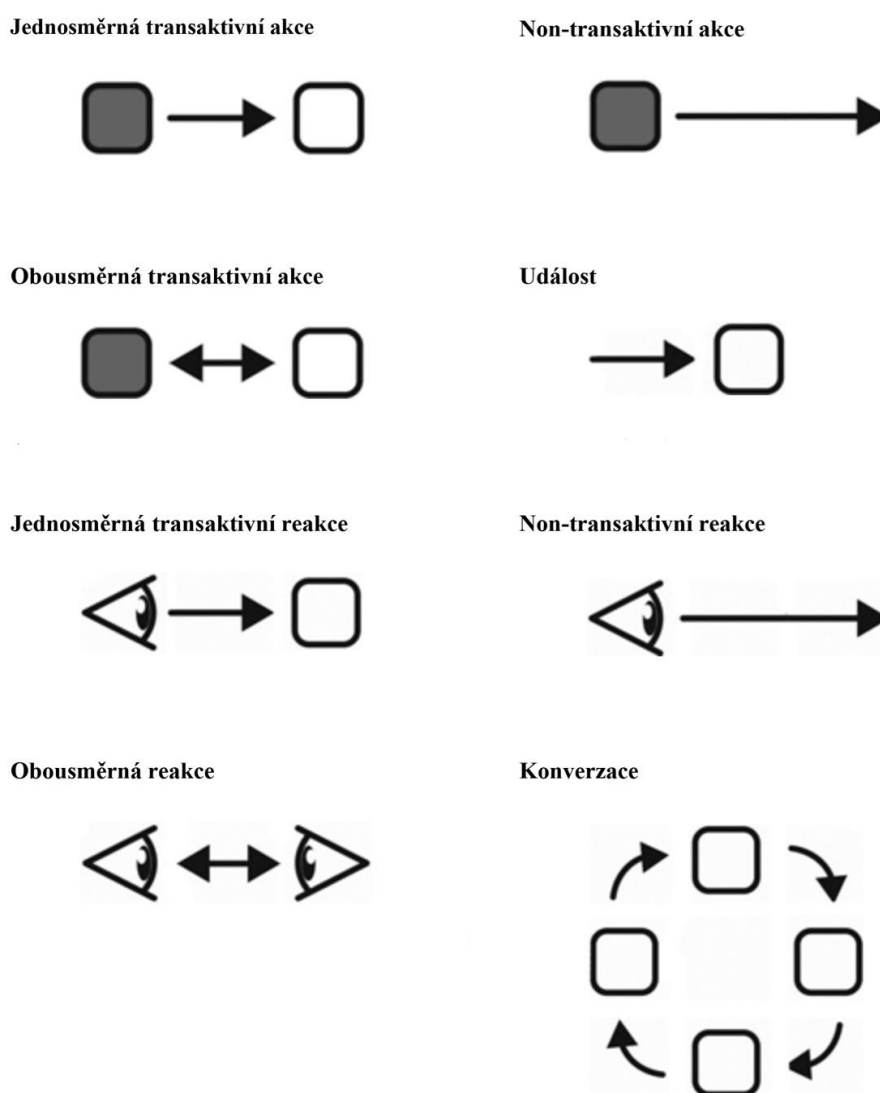
5.1.1. Reprezentační metafunkce

Sémiotické mody psané a vizuální komunikace využívají každý své specifické prostředky k vyjádření vztahů mezi účastníky, procesy a okolnostmi. Ve vizuální komunikaci je možné vztahy mezi účastníky definovat pomocí vektorů a prostředí, ve kterém se nacházejí, zase kontrastem popředí a pozadí obrazu (Kress, Leeuwen, 2021: 15). V obrazové analýze pak Kress a Leeuwen rozlišují narativní a konceptuální struktury.

Narativní struktury reprezentují to, co zobrazovaní účastníci dělají, což reprezentují právě pomocí vektorů. Rozlišují tak jednostrannou transaktivní akci, oboustrannou transaktivní akci, non-transaktivní akci, událost, jednostrannou transaktivní reakci, oboustrannou transaktivní reakci, non-transaktivní reakci nebo konverzaci (Kress, Leeuwen, 2021: 44-77).

Konceptuální struktury zase využívají ke klasifikaci, definování a analýze samotných aktérů, míst a věcí (Jewitt, Oyama, 2011). Spadá sem i tzv. symbolická

struktura, která definuje význam nebo identitu účastníka (Kress, Leeuwen, 2021: 79). „Symbolické atributy jsou rozpoznány prostřednictvím jedné nebo více z následujících charakteristik: jsou zvýrazněné, například svou velikostí, polohou, barvou nebo osvětlením; ukazuje se na ně pomocí gesta; v celku působí nepatříčně; jsou konvenčně spojovány se symbolickými hodnotami,“ uvádějí Jewitt a Oyama (2011). V neposlední řadě pod konceptuální struktury Kress a Leeuwen řadí analytické struktury, které propojují účastníky navzájem v jeden celek. Do této struktury řadíme mapy nebo koláčové grafy (Jewitt, Oyama, 2011).



Obrázek 1: Schéma narativních struktur a vektorů, které je určují.

5.1.2. Interakční metafunkce

Autoři v této části rozdělují obrazy na dva typy: ty, ve kterých se účastníci dívají přímo na diváka, a ty, na kterých oční kontakt nenavazuje. Pokud s ním navazují kontakt, vektory tvořené očními linkami aktéra obrazu se spojí s divákem, i když jde o kontakt pouze na imaginární úrovni. „(...) Explicitně bere na vědomí přítomnost diváka a oslovuje ho. Zadruhé pak prodlužuje akt z obrazu. Jeho tvůrce používá obraz k tomu, aby s divákem něco udělal. Z tohoto důvodu jsme tento druh obrazu nazvali požadavkem (demand) (Kress, Leeuwen, 2021: 116).“ Druhý typ obrazů oslovuje diváka nepřímo, stává se subjektem a reprezentovaný účastník v obraze zastává objekt divákova zkoumání. Nedochází k žádnému kontaktu, a tak tento druh zůstává nabídkou (offer) (Kress, Leeuwen, 2021: 118).

Další funkcí ovlivňující vnímání obrazu divákem je jeho sociální vzdálenost. „Záběr zblízka tedy zobrazuje hlavu a ramena objektu, zatímco záběr velmi blízko ukazuje ještě menší část. Střední blízký záběr uřízne objekt přibližně v pase, střední vzdálenost přibližně u kolen. Střední dlouhý záběr ukazuje celou postavu. V dlouhém záběru zabírá lidská postava asi polovinu výšky obrazu a velmi dlouhý záběr je ještě širší,“ uvádějí (Kress, Leeuwen, 2021: 123). Zatímco detailní záběry navozují pocit intimity a důvěrnosti, ty vzdálenější reprezentují jistý odstup.

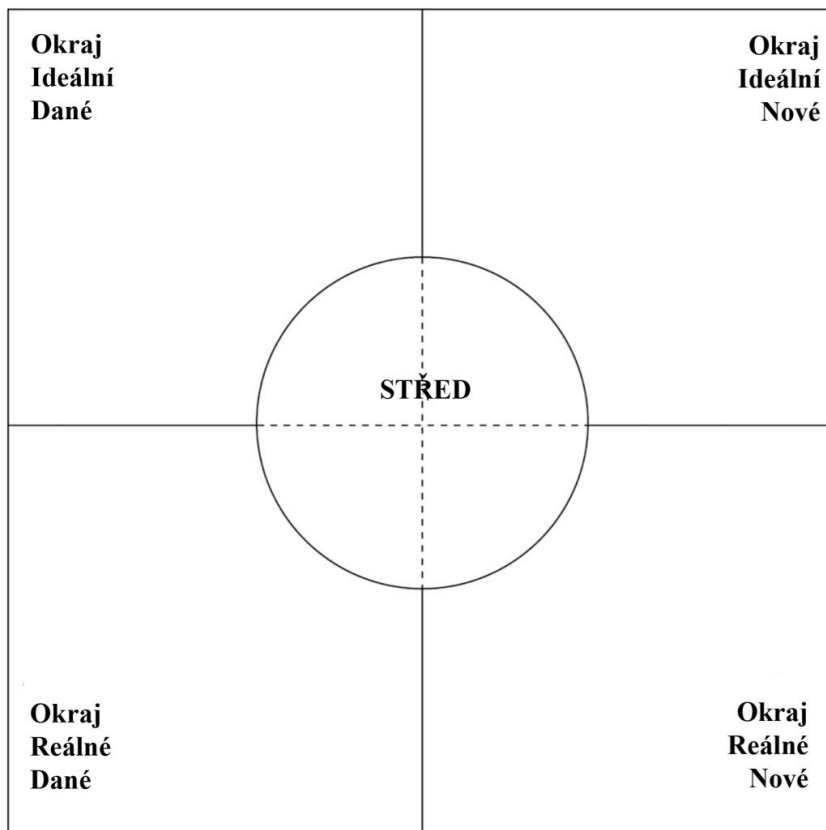
Důležitým prvkem určujícím vztahy je rovněž perspektiva a to jak ve vertikální, tak horizontální úrovni. „Jestliže je reprezentovaný účastník viděn z vysokého úhlu, pak vztah mezi interaktivním účastníkem (tvůrcem obrazu, tedy i divákem) a reprezentovaným účastníkem je zobrazen jako takový, ve které má interaktivní účastník moc nad reprezentovaným účastníkem: zastupovaný účastník je viděn z pohledu moci (Kress, Leeuwen, 2021: 138).“ Totéž platí i naopak. Pokud je obraz v úrovni očí, zůstává hledisko rovnoprávné (Kress, Leeuwen, 2021: 138). Horizontální úhel pohledu pak ukazuje míru divákovi účasti: od frontálního pohledu, který nabízí vysokou míru účasti, přes profil a ostré úhly s jistou mírou odosobnění, až po záběr zezadu, který vyvolává pocit vzdalování se (Kress, Leeuwen, 2021: 137).

<i>Požadavek</i>	pohled na diváka
<i>Nabídka</i>	absence pohledu na diváka
<i>Osobní vzdálenost</i>	blízký záběr
<i>Sociální vzdálenost</i>	střední záběr
<i>Neosobní vzdálenost</i>	dlouhý záběr
<i>Zapojení se</i>	frontální úhel
<i>Odtržení se</i>	šikmý úhel
<i>Moc diváka</i>	nadhled
<i>Rovnost</i>	pohled v úrovni očí
<i>Moc aktéra</i>	podhled

Obrázek 2: Interakční funkce a jejich význam.

5.1.3. Kompoziční metafunkce

Kompozice podle Kresse a Leeuwena dává do vzájemného vztahu reprezentativní a interaktivní významy obrazu prostřednictvím tří propojených systémů. Prvním z nich je informační hodnota, při které prvky dostávají jistou informační hodnotu na základě toho, v jaké zóně obrazu se nacházejí:



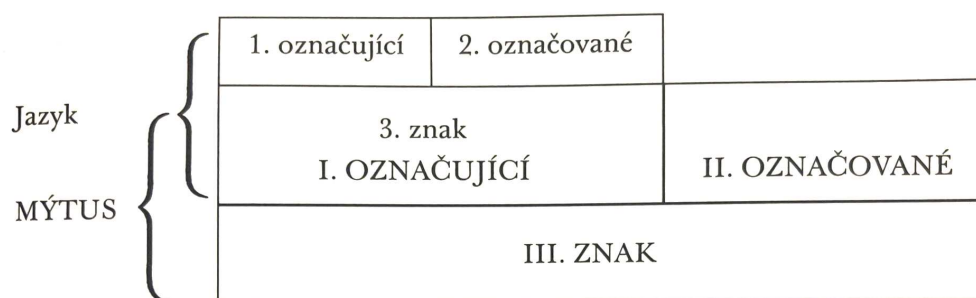
Obrázek 3: Schéma informační hodnoty prvků na základě jejich kompozice.

Další je rámování, které odděluje prvky obrazu, takže je v určitém smyslu divák posléze chápe jako samostatné prvky. A nakonec význačnost či zvýraznění (z anglického salience), při které je určitý prvek obrazu vytvořen tak, aby přitahoval pozornost (může být například jiné velikosti, vyznačovat se jiným kontrastem či tonalitou, ostrostí atd.) (Kress, Leeuwen, 2021: 179-222).

5.2. Mýtus a jeho dešifrování

V této práci budeme kromě Kresse a Leeuwena vycházet také z pojetí mýtu, jak ho popsal francouzský sociální a literární kritik, sémiotik a esejista Roland Barthes ve svém díle *Mytologie*.

Barthes v něm znovu připomíná základní členy sémiologie, tedy označující a označované a znak, který je sdružením obou členů předchozích (Barthes, 2018: 116). Toto trojdimenzionální schéma podle něj najdeme právě i v mýtu. „Mýtus je však specifickým systémem v tom ohledu, že je budován na základě sémiologického řetězce, který existuje před ním: je sekundárním sémiologickým systémem,“ dodává (Barthes, 2018: 117).



Obrázek 4: Struktura mýtu (Barthes, 2018).

Řečeno s Barthesem (2018: 117): „Vidíme, že v mýtu existují dva stupňovitě uspořádané sémiologické systémy: systém lingvistický, jazyk (nebo způsob reprezentace, jež mu připodobňují), který nazvu *řečí-předmětem*, neboť je právě onou řečí, které se mýtus zmocňuje, aby vystavěl svůj vlastní systém, a potom mýtus sám, který nazvu *metajazykem*, neboť je jazykem sekundárním a v němž vypovídáme o tom prvním. (...) Proto má sémiolog právo zacházet s písmem a s obrazem týmžto způsobem: podržuje

si z nich fakt, že obojí je *znakem*, že obojí dospívá k prahu mýtu nadáno touž významovou funkcí a že obojí tvoří řeč-předmět.“

Dále se Barthes věnuje přibližováním pojmů forma, koncept a signifikace. Zatímco smysl sdělení obsahuje složitý hodnotový systém (například příběh), jakožto forma mýtu je výrok o tuto bohatost okraden. „Forma nepotlačuje smysl, pouze ho ochuzuje, oddaluje, nakládá s ním podle potřeby,“ doplňuje (Barthes, 2018: 119-121). Koncept výroku je podle Barthesa pevně vymezený: „je pohnutkou, díky níž je mýtus vyřknut.“ Právě skrze koncept je do mýtu vsazen nový příběh. Signifikace je pak v Barthesově pojetí mýtem samým (Barthes, 2018: 123-130).

Při dešifrování mýtu je podle autora potřeba mít na paměti podvojnost označujícího, tedy smysl a formu. Podle toho, na co se soustředíme, rozlišuje tři druhy četby.

První z nich se soustředí na prázdné označující a koncept tedy bez dvojznačnosti zaplní formu mýtu. Pro mýtus tak hledáme formu. Tento způsob je podle autora typický pro ty, kteří mýtus vytvářejí - například novináře.

Další možností je demaskování mýtu odlišením smyslu od formy. Tento způsob je typický pro mytologa, který dešifruje mýtus.

Třetí možností je pak soustředění se na označující jako na spojení smyslu a formy, přijetí mýtu coby nejednoznačné signifikace. Tento způsob je typický pro samotného čtenáře (Barthes, 2018: 130).

Co se tedy týče zkoumaných oblastí se v analýze fotografií zaměříme především na:

1. Jak můžeme fotografie zkoumat z pohledu představených metafunkcí (reprezentativní, interakční, kompoziční)?
2. Jaké mýty můžeme z fotografie dešifrovat?

Fotografie tak budeme analyzovat na základě metodologického rámce metafunkcí a Barthesovy Mytologie. Zevrubně bude nahlíženo také na popisky či názvy fotografií.

6. Vizuální sociálně sémiotická analýza vybraných fotografií

6.1. Analýza vybraných fotografií ze série Brooklyn Gang



Foto 11: Hráči stickballu. Brooklyn, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Snímek vyobrazuje několik členů brooklynského gangu Jokerů, jak na rohu dvou ulic hrají pouliční hru podobnou baseballu - stickball. Jeden člen gangu stojí uprostřed dlouhé ulice po obou stranách lemované zaparkovanými auty s napřaženou dlouhou tyčí v ruce a čeká na správný moment pro odpal míčku, který letí jeho směrem. Zády k divákovi a kompozičně blíže stojí rozkročený nadhazovač. Tito dva aktéři utvářejí transaktivní

narativní strukturu obrazu, která je dána vektorem míčku - vektorem jejich interakce. Další členové gangu pak stojí opodál a dva hlavní aktéry pozorují, jsou jejich cíli. Na chodnících, které vertikální fotografii po obou stranách lemují, můžeme pozorovat děti a ženy, které si dění na ulici nevšímají a jdou nezaujatě dál. Můžeme tak vyvozovat, že přestože se nejedná o účastníky dění, jsou na podobné akce v ulici zvyklí a nevyvádí je z míry ani jim nestojí za pozornost.

Fotografie je pořízena z okna vyššího patra domu, balkonu nebo střechy. Svědčí o tom nadhled, díky kterému je zachycena délka ulice i vztahy mezi jednotlivými aktéry. Dlouhá sociální vzdálenost a shlížející úhel fotoaparátu odosobňují diváka. Vyobrazená scéna je pro něj nabídkou, divák se stává jen vzdáleným pozorovatelem podivného utkání uprostřed ulic New Yorku. Nedokáže s přesností určit emoce aktérů, bez znalosti názvu snímku lze jen stěží rozpoznat, zda se hlavní aktér chystá odpálit míček, nebo rozbít sklo některého ze zaparkovaných aut.

Charakteristickým rysem fotografií z dané série je jejich vyšší kontrast, s ohledem na rok vzniku také černobílý film, který byl stále dostupnější než barevný, a jistá neostrost a zrnitost obrazu. Právě ona neostrost fotografie dodává obrazu měkkost kontrastující s prostředím ulice a gangu teenagerů obecně. Paprsky podle úhlu světla zřejmě už zapadajícího slunce dopadají na střechy tmavých aut a vytvářejí tak rytmický kontrast rámuující hráče i pozorovatele utkání stickballu. Díky tomuto výraznému oddělení a úhlopříčné trajektorii silnice můžeme tento kompozičně vyvážený snímek označit za izolační a axiální.

Snímek není nijak aranžovaný a dovoluje nám nahlédnout do jedné z neškodných volnočasových aktivit členů gangu. Vyobrazuje čtvrt', která je jejich teritoriem, ve které se cítí bezpečně. Právě v tom tkví podstata snímku. Ukazuje vztah gangu k nebezpečí (stojí přece uprostřed silnice, po které se může kdykoliv přiřítit auto), k městu (jejich čtvrt' je jejich hřištěm, oni určují pravidla) a k jeho obyvatelům (hlouček lidí na chodníku si jich nevšímá, nezajímá se o ně, podobně jako se o mládež z dělnické třídy nezajímá celá společnost).

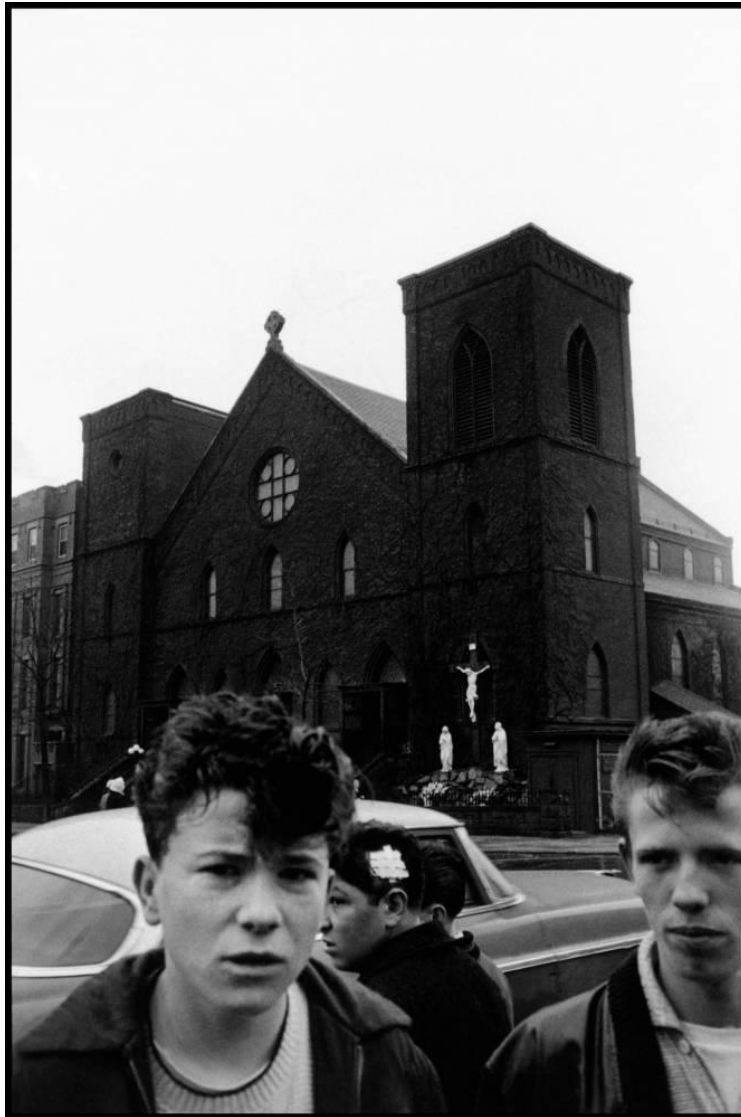


Foto 12: Bez názvu, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Další fotografie vyobrazuje čtyři členy gangu stojící u auta zaparkovaného před cihlovým kostelem. Z jemných obličejových rysů a jejich drobnější postavy lze usuzovat, že se jedná o mladší členy gangu. Chlapec nalevo kouká upřeně do objektivu fotoaparátu a vytváří tak transaktivní vztah s divákem, který lze nazvat požadavkem. Chlapec vpravo pohlíží mimo fotografii. Oba chlapci jsou lehce rozostření, a tak pohled diváka přitahují bílé náplastí na černovlasé hlavě třetího chlapce, stojícího kompozičně mezi nimi ve středu fotografie. Jeho zalepený šrám na hlavě kontrastuje s temnou barvou jeho vlasů podobně jako bílé sousoší umučení Krista před již zmíněným kostelem. Poslední z chlapců je v zákrytu a vykukuje pouze jeho ucho, pro celkové vyznění fotografie tak není důležitý,

pouze víme, že se v daném místě také nacházel. Náplasti ve vlasech tak nesou kompoziční význačnost.

Aktéři fotografie zabírají dolní třetinu fotografie a fotoaparát byl zřejmě ve výšce jejich očí. Kostel je tak oproti nim díky mírnému podhledu a hloubce ostrosti dominantní a zabírá většinu snímku.

Fotografie symbolicky vyobrazuje základy v katolické výchově chlapců. Členové gangu Jokerů bydleli v okolí Prospect Parku. V této čtvrti bydleli velice početné katolické rodiny z dělnických tříd. „Otcové pili k snídani boilermakery (koktejl z piva a panáku whisky), pak se vydali do šedých továren, které lemovaly nábřeží v Brooklynu,“ píše se v reportáži New York Times ze setkání členů tohoto gangu v roce 1999 (Harden, 1999).

Přestože se skupinka nachází před kostelem, z výrazu jejich tváří můžeme rozpoznat nechuť a nezájem. Přelepený úraz na hlavě, patrně pozůstatek jedné z pouličních potyček, indikuje vykořeněný životní styl chlapců, kdy jejich vztek na aktuální společenské nastavení a často nefungující rodinné zázemí přechází v násilí. Toto chování kontrastuje s katolickými hodnotami, které představuje právě kostel v pozadí, který se nad jejich hlavami výstražně tyčí.



Foto 13: Bennie v Helen's Candy Store. Brooklyn, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Fotografie číslo třináct, jak je opět patrné z popisku, vyobrazuje jednoho z členů Jokerů Bennieho v oblíbeném podniku gangu. Při pohledu na daný snímek dojde k okamžitému spojení s textem doslovu, který jsme již popisovali v teoretické části: „Když mě Bruce fotil, nikdy jsem nic nehrál. Občas jsem ho upozoroval s připraveným foťákem a řekl si nasrat. Co mám dělat? Smát se? Chtěl jsem lidem říct, jak smutný jsem byl (Haas, 1998).“

Není pochyb o tom, že Bennie věděl, že ho Bruce Davidson v dané chvíli fotografuje. Sedí v téměř prázdném baru, za ním mimo pole ostrosti můžeme rozpoznat barmana a dalšího zákazníka, jsou ale od Bennieho vzdálení několik metrů. Davidson stojí bezprostředně před ním. Jedná se o frontální záběr komponovaný na střed ze středně blízké vzdálenosti (polocelek). Bennie se opírá rukou o bar. Trajektorie Bennieho pohledu ale směřuje do rohu fotografie, mimo záběr. Oči mu navíc zakrývá stín ruky, kterou si podpírá čelo. Mezi aktérem a divákem je tak non-transakční vztah, jedná se o nabídku (offer).

Jeho gesta naznačují, že ví o tom, že je fotografován, ale fotografován být nechtěl. Jeho ruka zakrývající část obličeje a uhýbající pohled může signalizovat únavu, smutek, znuďenost, frustraci nebo touhu prostě nebyť viděn. Jaké niterné pocity prožívá můžeme

pouze odhadovat. Pokud se ale podíváme na fotografii 14, získají jeho emoce jasných obrysů a vyznění fotografie se pro diváka promění.



Foto 14: Bennie v Helen's Candy Store, sledující Bruce Davidsona a odhalující svůj vztek a zlobu. Brooklyn, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Na fotografii se opět nachází v podniku Helen's Candy Store, místo u baru ale stojí u zdi s plakáty. Jednou rukou se drží železného potrubí, druhou má v kapse kalhot. Pohlíží upřeně do objektivu fotoaparátu, s hlavou mírně skloněnou upíná svůj zrak na diváka skrze své obočí. Tento pohled si oblíbil režisér Stanley Kubrick, když chtěl ve svých filmech podtrhnout vztek, nestabilitu nebo vyšinutí postav. V kinematografii se tak tento přímý pohled do kamery označuje coby Kubrick's gaze - Kubrickův pohled. Tyto emoce ostatně potvrzuje i popisek fotografie, podle kterého Bennie odhaluje Davidsonovi svůj hněv a zlost.

Sám Davidson o fotografování gangu na již zmíněném setkání v roce 1999 uvedl: „Měl jsem velký strach. Byli nepředvídatelní. Nikdy jsem si nemohl být jistý, jestli se jejich vztek neobrátil proti mě (Harden, 1999).“ Tento strach se přenáší na diváka fotografie

právě díky spíše delší střední vzdálenosti, ze které je snímek pořízen. Vyvolává zvědavost, akter fotografie navazuje s divákem přímý transaktivní vztah, klade na něj požadavek. Vzdálenost a umístění do dolní třetiny fotografie ale dovolují divákovi udržet si jistý sociální odstup, nebýt s jeho hněvem v tak přímé konfrontaci.

Poměrně značný důraz je ve fotografii kladen také na prostředí. Na kachličkové stěně visí hodiny, reklamní produkt značky Coca Cola. Pod nimi je nalepený plakát lákající na hru v Journal-American, ve které je možné vyhrát až sto tisíc dolarů v jedné hře. Za Bengieho hlavou vidíme pověšený další reklamní předmět, tentokrát značky Pepsi, nástěnný teploměr. Nalevo od něj pak reklamní plakát propagující filmy Kodak. I bez popisku fotografie je tak divák schopen rozpoznat, že Bengie stojí v baru nebo podobném podniku. Tyto atributy zasazují fotografii do jistého časového období.

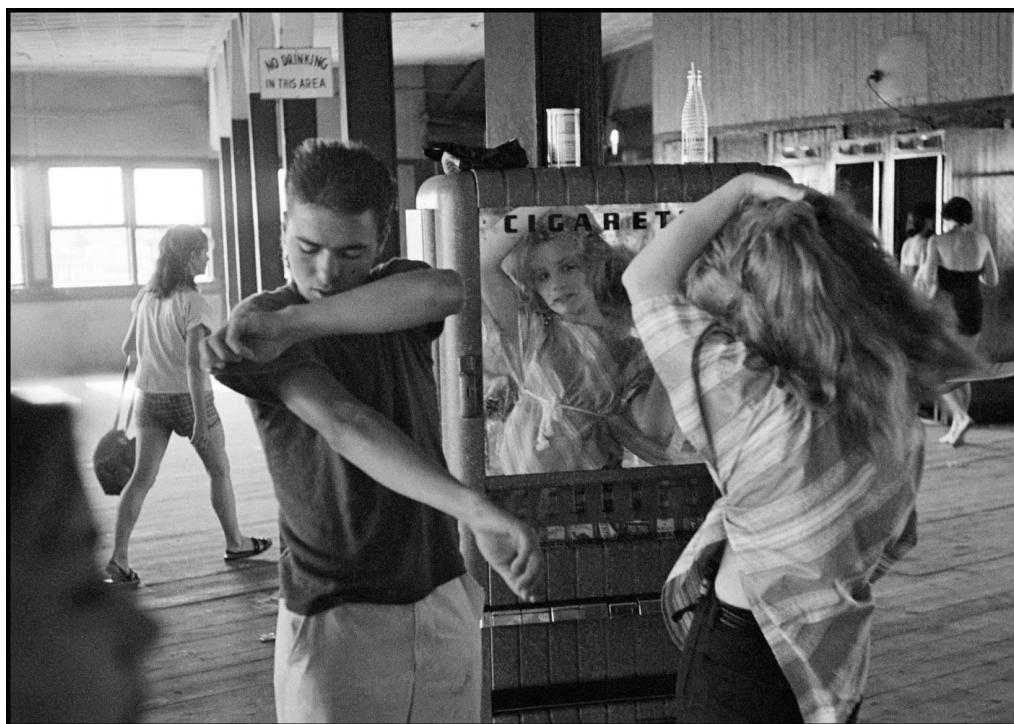


Foto 15: Cathy si upravuje vlasy v zrcadle automatu na cigarety. Coney Island, NYC. 1959.
Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

U fotografie Juniora a Cathy před automatem na cigarety se opět nabízí propojení s doslovem knihy Brooklyn Gang, ve kterém Bengie píše: „Krásná Cathy tu byla taky, se svou láskou Juniorem. Myslím, že Cathy nikdy nenosila na pláži plavky. Vždycky na sobě měla krásně vyžehlené šaty a její vlasy a make-up, to bylo něco. Měla vlasy až po zadek.

Bylo strašně smutné vidět ji se zabít. Bylo smutné na ni koukat, protože byla pořád tak smutná. Byla pořád smutná a pořád si upravovala vlasy (Haas, 1998).“

Na fotografii můžeme rozpoznat Cathy, jak se prohlíží v odrazu zrcadla na automatu a upravuje si vlasy. Navazuje tak nepřímý transaktivní vztah se sebou samou skrz zrcadlo. Přestože je z jejích rysů i postavy patrné, že se jedná o dívku (Cathy bylo 13 let), outfit i účes nosí jako dospělá, o řadu let starší žena, jako by se snažila napodobit některou z filmových hvězd, ostatně platila za jakousi Brigitte Bardot gangu Jokerů. Mladík stojící vedle ní, Junior, si zase upravuje rukáv. Nijak spolu neinteragují, mají mezi sebou non-transakční vztah. Nabízí se ale připomenout jejich vztah a postavení: v rámci gangu tvořili nejkrásnější a nejikoničtější pár.

Důležitým motivem fotografie je tedy právě zrcadlo. Zobrazování zrcadel a odrazu v něm má ve výtvarném umění dlouhou tradici. Zrcadlo může odkazovat k mytickému Narcisovi, který se zamiloval do svého odrazu ve vodní hladině (znázornil ho tak například Caravaggio). Se zrcadlem bývala zobrazována také jedna z kardinálních ctností - Moudrost. Její moudrost pocházela právě ze sebeuvědomění, které zrcadlo v tomto případě představuje. Se zrcadlem je zobrazována také Pravda, jelikož odraz zrcadla ukazuje pravý obraz světa. Žena se zrcadlem nicméně ve výtvarném umění symbolizuje mnohem častěji méně honosnou vlastnost, a sice marnivost a schopnost svádět (Hall, 1974: 196).

John Berger ve Způsobech vidění ale toto spojení označuje následovně: „Zrcadlo samo bylo často zobrazované jako symbol ženské marnivosti. Takové moralizování bylo ale povětšinou pokrytecké. (...) Skutečná funkce zrcadla však byla zcela jiná. Zrcadlo mělo ženu mlčky podpořit v pochopení sebe sama především jako podívané (Berger, 2016: 44).“

Vraťme se tedy zpět k fotografii: Právě jistý pocit marnosti snímek vyvolává. Dívka na sebe pohlíží do zrcadla, nakrucuje se (nebo to tak alespoň z postavení boků vypadá), upravuje si vlasy. Z výrazu její tváře můžeme číst jistou zaujatost tím, co vidí. Chlapec se rovněž upravuje, i z jeho napomádovaných vlasů je patrné, že dbá o svou image. Pokud navíc spojíme fotografii s Bengieho vyprávěním, podkryje se nám další možnost interpretace, kterou nastínil právě Berger. Cathy platí v rámci gangu za krásku, na kterou si troufne jen Junior, protože je stejně krásný jako ona. Je si tak nejspíš vědoma toho, jak je na ni pohlíženo. Stejně tak si je Junior vědom toho, že k němu vzhlíží ostatní členové gangu a chtějí být stejně krásní a mužní jako on. Oba jsou svým způsobem podívanou, za kterou se skrývá smutek, a jejich marnivost dost možná udržuje jejich společenský status v rámci gangu. Výjev jako z renesančního obrazu navíc podtrhuje střední vzdálenost, ze

keré je snímek pořízený, a prosvítající paprsky slunce skrz okno v levém horním rohu. Podle knihy *Reading Images* bývají do levé části obrazu komponované věci dané, přítomné (given), zatímco do pravé části věci nové, budoucí (new). Pokud bychom chtěli přihlídnout k tomuto významu fotografie, můžeme si umístění světla v levé části vykládat jako jistou naději, kterou ale aktéři nenásledují a zůstávají v šeru toho, co bude (Kress, Leuween, 2021: 196).

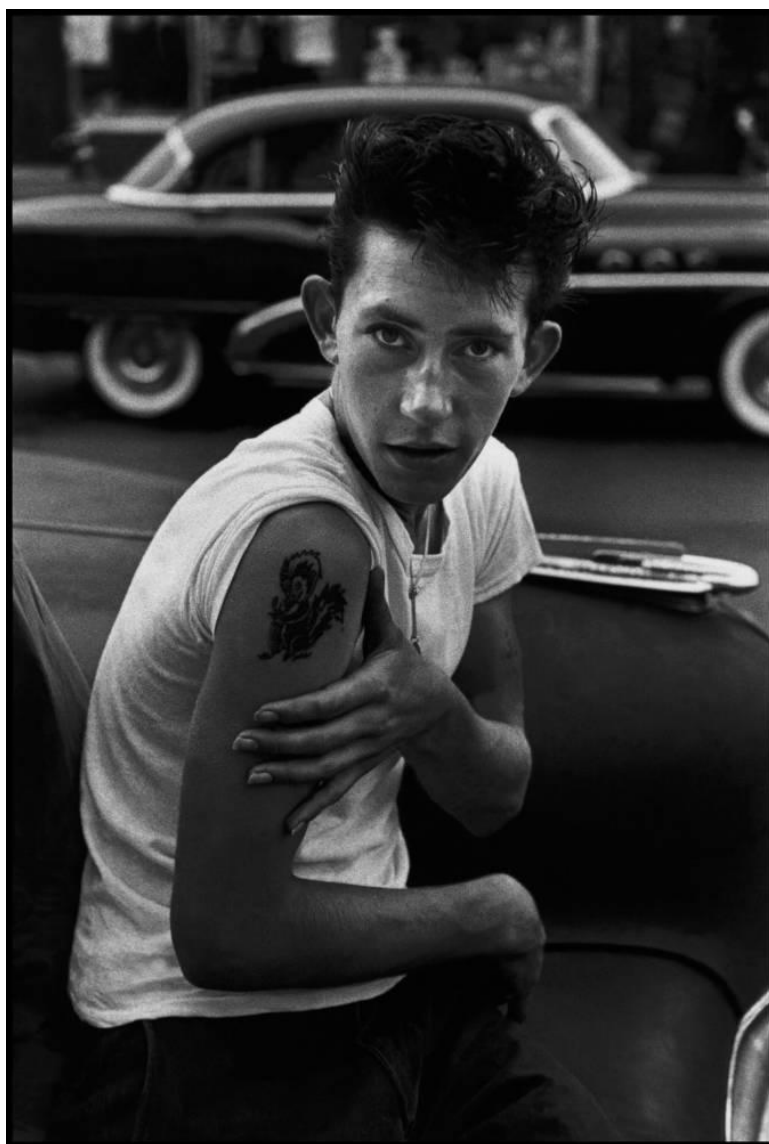


Foto 16: Lefty ukazuje své tetování. NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Na snímku číslo 16 pózuje mladík, z popisku víme, že si říká Lefty, který ukazuje své tetování. Jeho pohled směřuje přímo do objektivu - na diváka. Jedná se tak o interakci

zahrnující požadavek. Oči diváka i hlavního aktéra jsou ve stejné úrovni, což navozuje pocit vyváženého vztahu. Středně blízká vzdálenost navozuje mírný pocit intimity.

Svou levou rukou si aktér drží pravou paži s vyhrnutým rukávem tak, aby bylo vidět jeho tetování. Ze snímku je těžké určit, zda se jedná o tetování veverky, čipmanka nebo jiného podobně vyhlížejícího zvířete. Motiv nicméně není důležitý, tetování funguje jako symbol samo o sobě. Tetování mělo ve své historii řadu účelů. Bavíme-li se ale o americké společnosti čtyřicátých a padesátých let a nebudeme se zabírat rolí tetování u námořníků a vojáků, můžeme tetování popsat jako symbol spojující určitou skupinu lidí osobitým, byť neoficiálním způsobem (Govenar, 1982). V padesátých letech nicméně pohled společnosti na tetování zažil proměnu. V roce 1956 se společnost Philip Morris rozhodla rebrandovat cigarety Marlboro z „amerických luxusních cigaret“ cílených především na ženy v cigarety pro opravdové muže. V reklamě tak zvolili dva výrazné symboly amerického mužství, kovboje a tetování. Přestože reklama slavila úspěch, americká střední třída začala k tetování pociťovat jisté antipatie. Postupně se začalo spojovat s nižší třídou, která se jim nezamlouvala: se sexuálními pracovníky, motorkáři nebo právě mladými delikventy. Výše zmíněný snímek pózujícího Leftyho byl pořízen v roce 1959, dva roky na to bylo v New York City zakázáno provozování tatérských salonů, údajně kvůli šířící se žloutence (zákaz byl později toho roku zmírněn) (Govenar, 1982).

Tento krátký exkurz do historie tetování v americké společnosti nám dovolí lépe rozklíčovat motivace, proč aktér fotografie hrdě ukazuje svoji ozdobu kůže. Jeho tetování je znakem drsnosti. Hlásí se jím k nižší třídě společnosti, nijak se tím nesnaží skrývat. Ukazuje skrze to ale také svou rebelii, neochotu řídit se pravidly tehdejší společnosti, nemá potřebu se nikomu zalíbit či zavděčit.

Právě zde se dotýkáme i důležitosti stylu subkultur. I když vidíme na výše vybraných fotografiích střídající se světlá i tmavá trička, košile, džíny i plátěné kalhoty, jedna věc je pro všechny z gangu typická - účes. „Neustále jsme se česali, nosili sluneční brýle a všichni jsme si mysleli, že jsme Marlon Brando,“ popisuje Bengie (Haas, 1998). Vlasy ulízané vazelínou tak, aby držely vzadu a vytvořili typickou vlnu, takovou jako měl výbušný Stanley žijící věčně na hraně ve snímku Elia Kazana *Tramvaje do stanice* touha z roku 1951. Tento charakteristický rys Jokerů vyniká na fotografii 17, která je pořízená z nadhledu a ukazuje členy gangu jak popíjejí a kouří v takzvané „díře“ (Haas, 1998).



Foto 17: New York City. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.



Foto 18: Zadní sedadlo auta. NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Na snímku číslo 18 pozorujeme z předního sedadla spolujezdce výjev na zadních sedadlech auta. Milostný pár se drží pevně v objetí, hlavy těsně vedle sebe, končetiny tak propletené, že jen stěží můžeme určit, který patří ke kterému z těl. Dívka a chlapec spolu

utvářejí transaktivní narativní strukturu celého snímku. Jsou sebou zcela pohlceni a nevšímají si okolního světa.

Divák na fotku nahlíží ze střední vzdálenosti, která je dána velikostí auta. V pravém rohu vidí ucho řidiče - skoro jako kdyby v autě sám seděl. Fotografie v sobě nese jistý prvek voyeurismu. Nahlížíme na intimní okamžik dvou mladých lidí. Ti si nás nijak nevšímají, nesnaží se s námi navázat jakýkoliv vztah. Nachází se ovšem v malém prostoru plném lidí, jsou si tedy vědomi, že jejich milostný akt je veřejný. Tento výjev tak můžeme číst dvěma způsoby. Zaprvé jako jistá míra exhibicionismu, nebo spíše snahy se předvádět.

Bengie popisuje vztahy členů gangu s dívkami následovně: „Bylo to jako soutěž, fakt. Stalo se z toho: „kdo dostane tuhle holku“. (...) Bylo to hrozně intenzivní, doprovázet dívku do jiné čtvrti a pak říct: „Pat je moje přítelkyně, je z Jižního Brooklyn.“ To byla velká věc. (...) Byl jsem před holkama hodně stydlivý, ale když mi bylo šestnáct, měl jsem dvě holky najednou. Protože jedna mohla zůstat venku delší dobu než ta druhá, tu první jsem doprovodil domů a šel ven s tou další. Tak to v té době chodilo, měli jsme prostě víc přítelkyň (Haas, 1998).“

Mít přítelkyni tak utvrzovalo jistý status chlapců v rámci gangu. Všichni jeho členové vzhlíželi k Leftymu a Juniorovi, protože mohli „dostat jakou holku chtěli“ (Haas, 1998). Podobně jako tetování bylo to, že mají přítelkyni, důkazem jejich mužství.

Zároveň ale z fotografie můžeme číst i samotný zápal mladé lásky teenagerů, kdy je všechno intenzivní a v danou chvíli definitivní, pořád ale bezstarostné a často bezohledné. Svět se zastaví a nic jiného než chvíle dvou milenců neexistuje. Nezajímá je ubíhající cesta v okně za nimi, nechtějí si povídat s řidičem, je jim jedno, jestli je Davidson fotí. A už vůbec je nezajímá, jestli někdo bude nahlížet na jejich fotografii. Po divákovy fotografie nic nežadají, jejich vztah k němu je nabídkou.

6.1.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série Brooklyn Gang

Fotografie ze série Brooklyn Gang, jak jsme nastínili na výše rozebraných snímcích, ukazují gang Jokerů coby skupinu vykořeněných mladíků, jejichž hlavní zábavou je poflakování se po ulicích, popíjení alkoholu nebo vyvolávání rvaček. Fotografie byly pořízeny v 50. letech minulého století, tedy v období po druhé světové válce, které bylo, jak jsme přiblížili v první kapitole této práce, poznamenáno použitím atomové bomby a závody ve zbrojení. Pozorovaná skupina mladistvých patří k dělnické třídě, většinou k potomkům italských přistěhovalců, což definuje jejich možnosti a

postavení ve společnosti.

Davidson tuto skupinu fotografoval coby outsider, držel si od nich lehký odstup, což je ostatně patrné i ze samotné kompozice, nebo spíše vzdálenosti, kterou si od členů gangu drží. Přesto je z jeho snímků patrná empatie typická pro humanistickou fotografii. Nevyobrazuje je jako nebezpečné nebo podřadné, naopak nenásilně poukazuje na příčiny jejich frustrace a potenciál, které jejich mládí nabízí. Přestože Davidson sám se na okraji společnosti nenacházel, se skupinou mladíků ho pojil jeho věk, byl pouze o pár let starší než oni. Právě tento fakt může mít vliv na onu empatii a porozumění, které jsou z fotografií patrné.

Ve fotografiích se nám v rámci sémiotické analýzy a Barthesovy Mytologie podařilo nalézt zakódované následující motivy: již zmíněnou lhostejnost společnosti kontrastující se sounáležitostí a bratrstvím členů gangu, odkaz na katolické kořeny a výchovu, od které se rozhodli vzdálit ve snaze vymanit se vlivu rodičů a škol, vztek a frustraci, touhu revoltovat a vyjádřit svůj postoj prostřednictvím stylu (tetování, účesy, postaršování se pomocí oblečení a make-upu) či porušováním zákona a společenských konvencí (konzumace alkoholu, kouření tabáku, vyvolávání potyček, války gangů, brzké milostné vztahy). I přes tato témata nicméně ve fotografiích nalezneme i hravost, jistý pozůstatek dětství (hra stickballu), ale i silné emoce a vášně dospívajících (milenci na zadním sedadle auta nebo romance Cathy s Juniorem).

6.2. Analýza vybraných fotografií ze série A Time of Youth

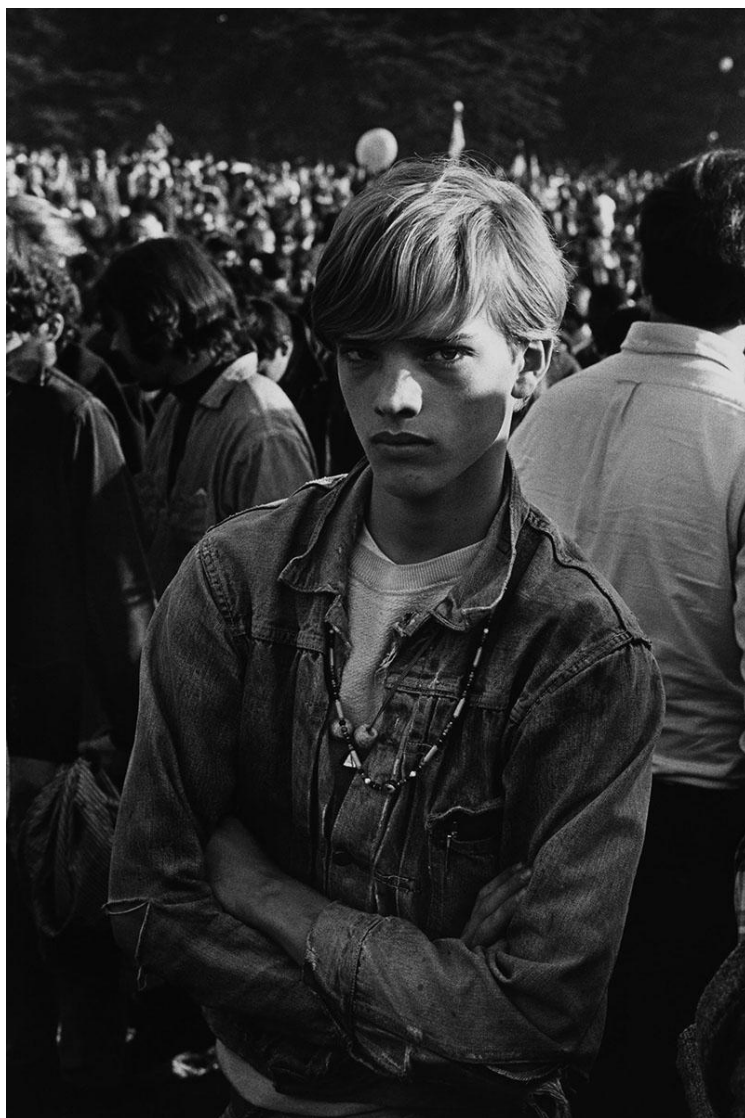


Foto 19: San Francisco. USA. 1966-1967. A Time of Youth. William Gedney.

Na fotografii 19 se nachází jeden hlavní protagonista, mladík, který podle rysů může být starší teenager nebo brzký dvacátník. Je vyfotografován ze střední blízké vzdálenosti na pozadí akce čítající velký počet lidí (může se jednat o dříve zmíněný Humans Be-In festival ale i jakoukoli jinou akci). Aktér se dívá přímo do objektivu fotoaparátu a navazuje tak s divákem transaktivní vztah, požadavek.

Na sobě má džínovou bundu roztrhanou v loktech. V padesátých letech se džínovina a džíny, používané coby pracovní oděvy, staly symboly rebelství a boji proti establishmentu. V šedesátých letech tento materiál začali oblékat příslušníci hnutí hippies

na protiválečných demonstracích, ale i v běžné módě, aby vyjádřili svou solidaritu k pracující třídě (Bass-Krueger, 2019).

Kolem krku se aktérovi vinou barevné korále. Ty mohou reprezentovat kulturu původních Američanů či jiných domorodých kmenů. Značí tak návrat k předmoderním časům, snahu zbavit se zaběhnuté rutiny a konzumu a spojit se více s přírodou a ostatními členy hnutí.

Onu sounáležitost vyjadřuje i dav rýsující se za jeho zády. Kvůli hloubce ostrosti fotografie, která zdůrazňuje hlavního protagonistu, nejsme schopni postavy rozeznat. Přesto vidíme hustou masu, stovky, možná tisíce jedinců vyznávající stejné hodnoty a propagující týž způsob života.

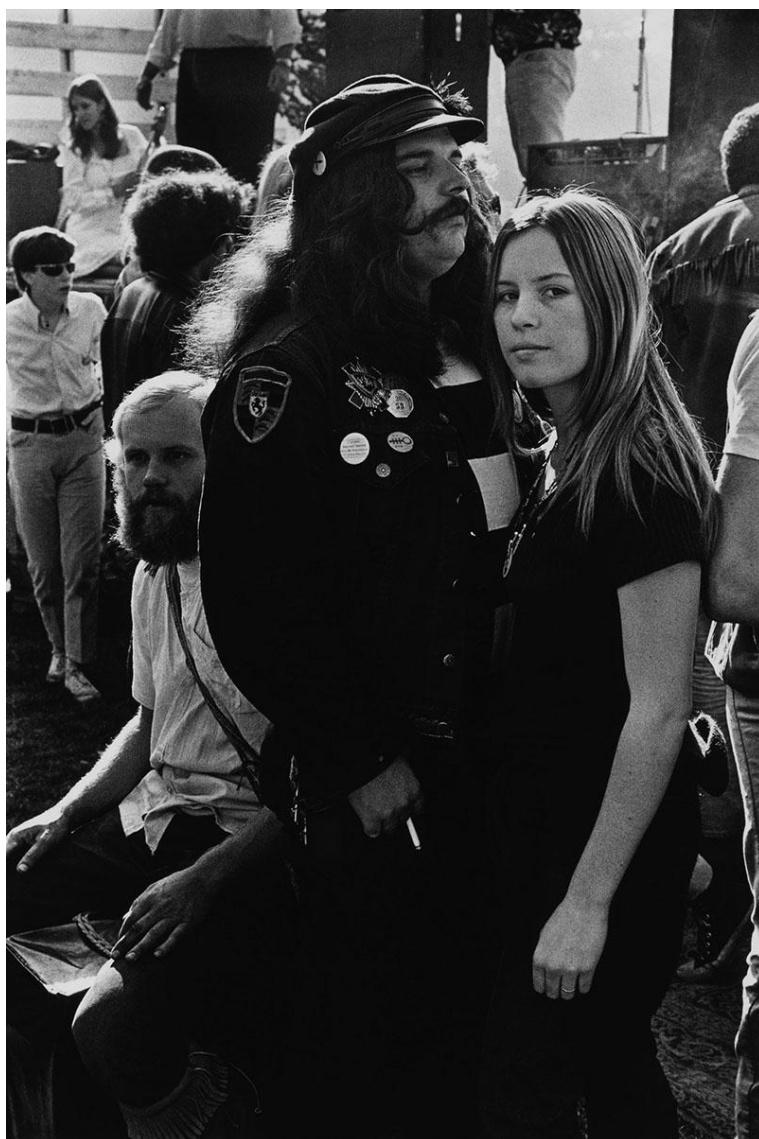


Foto 20: San Francisco. USA. 1967. A Time of Youth. William Gedney.

I na další fotografii můžeme pozorovat podobné znaky. Muž a žena stojí ve střední blízké vzdálenosti od fotoaparátu. Muž pohlíží mimo záběr, zatímco žena upírá svůj zrak do objektivu fotoaparátu a navazuje tak transaktivní vztah s divákem, požadavek. Za nimi sedí muž, mezi koleny drží nějaký blíž neurčitelný předmět (možná tašku, možná bubínek) a pohlíží opět mimo záběr. Za hlavami hlavních aktérů fotografie se tyčí pódium, můžeme rozpoznat velké reproduktory i mikrofon. Lze tak usuzovat, že se jedná o koncert či festival.

Přestože členové hnutí hippies, jak jsme již zmiňovali, nosili barevné vzorované oblečení, hlavní aktéři jsou oděni (nejspíš) v tmavých barvách. Oděv ženy jen těžko rozpoznáme kvůli vysoké kontrastnosti snímku. Muž má na sobě bundu s odznaky a pod ní pruhované tričko. Na hlavě plné dlouhých vlasů má nasazenou čepici s kšiltem, námořnickou pokrývku hlavy nazývanou v angličtině fiddler cap. Právě tato čepice začala být v 60. letech populárním módním doplňkem mezi hippies poté, co ji nosil na americkém turné skupiny The Beatles John Lennon.

Pár vyobrazený na fotografii, ale i chlapce na fotografii číslo 19, můžeme chápat jako reprezentaci jistého kulturního vývoje, který předcházel vzniku hnutí hippies, můžeme díky nim rozklíčovat jisté vlivy na kontrakulturu konce 60. let. A sice vliv beatníků. Ti nosili také tmavé oblečení, pruhovaná trička, barety či jiné podobné pokrývky hlavy a samozřejmě dlouhé vlasy. Právě tyto znaky můžeme číst z přiložených fotografií. Mísí se ale se znaky kultury hippies. Například nenalíčená tvář dívky, etnické korále na krku. Odznaky na bundě jako možnost vyjádření politického postoje či názoru. Styl hippies, jak je známe například z fotografií z Woodstocku, se formuje.

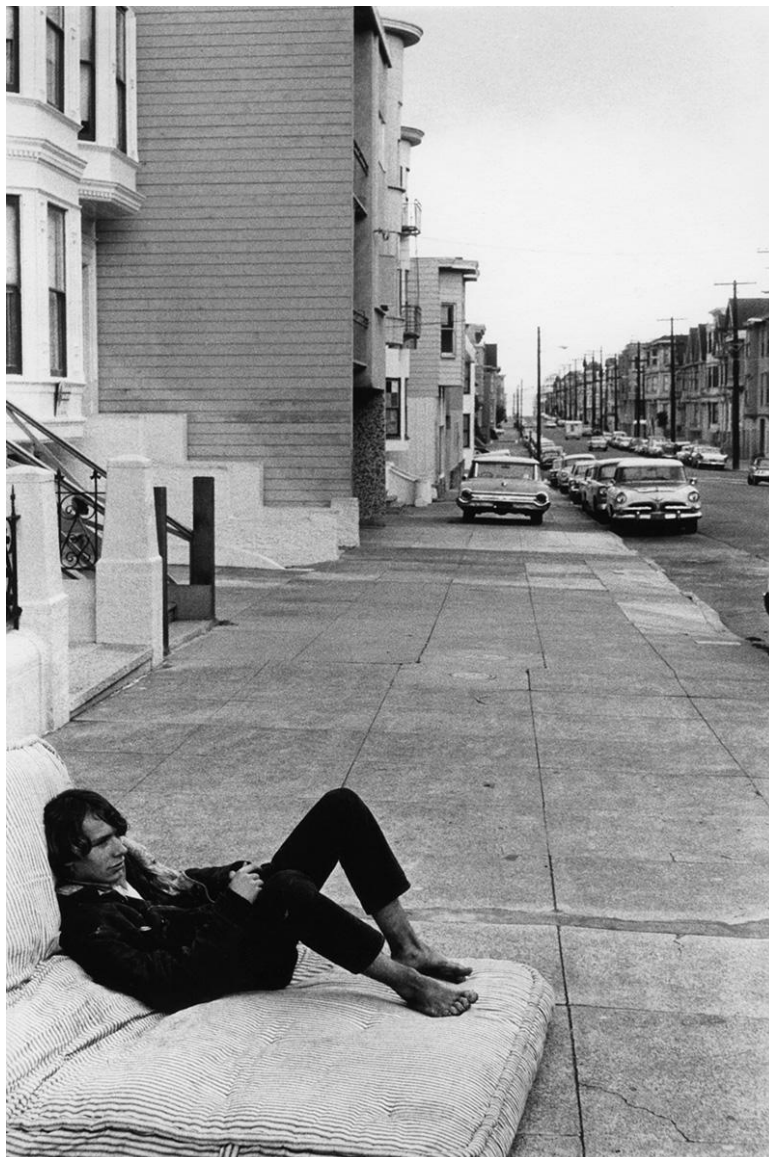


Foto 21: San Francisco. USA. 1966-1967. A Time of Youth. William Gedney.

Na fotografii číslo 21 se nachází pouze jeden aktér ležící v levé dolní třetině fotografie na matraci. Za ním se táhne dlouhá ulice San Franciska plná domů a aut. Aktér leží na matraci na chodníku umístěné před jedním z domů. Vyfotografován je z větší vzdálenosti, jedná se o typ fotografie zobrazující celek, ale stále si udržuje sociální vzdálenost, která signalizuje jistou míru zapojení diváka. Na aktéra shlížíme z nadhledu - on leží, fotograf nejspíš stojí. Divák tak převyšuje aktéra, je držitelem moci. Aktér se dívá mimo obraz, jedná se o non-transaktivní vztah s divákem, který je nabídkou.

Už výše jsme zmínili ideály kontrakultury konce 60. let. Snahu vymanit se z kruhu konzumu, ve kterém jsou zajati rodiče této generace, návrat k pudovosti, únik za „imaginárním Černochem“. Tento termín se poprvé objevil v roce 1957 v esejí The White

Negro: Superficial Reflections on the Hipster od Normana Mailera v magazínu Dissent. V ní mimo jiné vyzývá k přijetí rebelství coby životního stylu, namísto toho být neustále ubíjen nudným konvenčním životem (Mailer, 1957). Zástupci kontrakultury, kterou většinou tvořili bílí Američané, si tak vypůjčují od utiskovaných Afroameričanů pocit útlaku, ale i element divokosti a svobody, které se pak promítají do kultury samotné i do jejich image. Hebdige pak termín dále rozvedl ve své knize Subkultura a styl. Zatímco doposud jsme se zaměřili na to, jak se tyto hodnoty propisovaly do stylu, fotografie číslo tři a fotografie následující nám dávají nahlédnout, jak byly uplatňovány i v praxi každodenního života.

Aktér leží (nebo přesněji je v polosedě) na zašpiněné matraci vystrčené na ulici. Nemá boty, kůži na nohou má černou od chůze naboso. Na sobě má tmavé kalhoty, bundu, podle vykukujícího límečku zřejmě bílou košili. Polodlouhé vlasy má neupravené, podle střihu působí, jako by si je nechával narůst z kratšího střihu.

Můžeme se pouze domnívat, zda žije na ulici, fotografie ale kromě matrace neobsahuje další znaky, které by tuto hypotézu mohly potvrdit. Snad až na bosé a špinavé nohy, které ovšem také patřili ke stylu hippies a signalizovaly právě ono propojení s přírodou a předky. I samotný akt lehnutí si na pohozenou matraci na ulici je ale důležitý. Dovádí obraz fascinace nižší třídou k dokonalosti. Propůjčuje si chování těch nejméně majetných a staví se na jejich úroveň. Opět připomeňme, že hippies pocházeli zejména ze střední třídy bílých Američanů. Lehne-li si na matraci uprostřed ulice člověk bez domova, je to nutnost, lehne-li si tam dobrovolně bílý muž ze střední třídy, stává se politickým aktem, jelikož má na rozdíl od prvního zmíněného možnost volby. Přibližuje se oné snové chudobě, která mu dodá klidu, díky které bude moci žít v harmonii s přírodou, společností i sebou samým.



Foto 22: San Francisco. USA. 1967. A Time of Youth. William Gedney.

Do obdobného kontextu můžeme zařadit i fotografii číslo 22. Muž leží na matraci v bytě. Kolem něj na zemi leží odpadky, špinavé prádlo a další předměty. Matrace je umístěná na zemi na vzorovaném koberci. Za mužem se nacházejí tři zarámované plakáty: herečky Jean Harlow a Marlene Dietrich, mezi nimi Marlon Brando ve filmu *The Wild One*.

Aktér fotografie leží na břiše zády k nim, rukama si podpírá hlavu, v jedné ruce drží mezi prsty cigaretu. Dívá se mimo záběr před sebe s hlavou lehce sklopenou. Fotograf se nachází ve střední vzdálenosti od něj tak, abychom viděli jeho výraz ve tváři, ale i prostředí, ve kterém se nachází. Divák si tak drží sociální distanc a s aktérem fotografie se nachází v non-transaktivním vztahu, který je nabídkou.

Na matraci leží v běžném oblečení - džínách a kostkované košili - můžeme se tedy domnívat, že pouze odpočívá uprostřed dne nebo prostě zabíjí čas. Vedle něj je pohozená deka, při pozornějším pohledu ale můžeme rozpoznat siluetu nohou ležících pod ní.

Neutěšenost bytu a sdílená matrace jsou zde symboly komunitního bydlení mladých stoupenců hippies v San Francisku a životní podmínky, které si volí raději než život v běžné společnosti.

Jak už jsme popisovali výše, Gedney se snažil svými fotografiemi vyprávět příběh, napodobit vyprávění. V sérii tak najdeme i další dvě fotografie pořízené z daného pokoje, které o podmínkách v komunitním bytě či domě vypovídají.

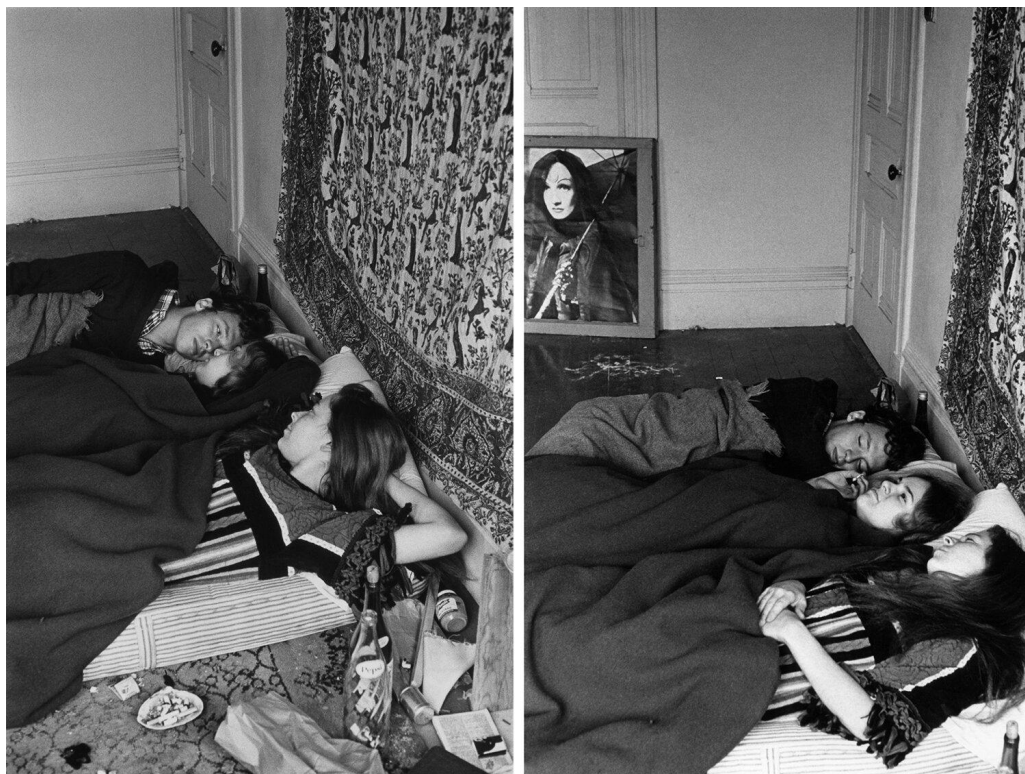


Foto 23 a 24: San Francisco. USA. 1966. A Time of Youth. William Gedney.

Tyto dva snímky nicméně nabízejí o něco intimnější pohled. Na matraci vedle sebe leží dvě mladé ženy a muž. Na zemi kolem nich leží popelníky, lahve, nedopalky a další odpadky. Zaměříme se blíže na fotografii číslo 23. Muž a dívka ležící vedle sebe si zblízka hledí do očí. Jako kdyby si chtěli něco říct beze slov nebo se zrovna chtěli políbit. Druhá žena na ně hledí s rukama za hlavou a usmívá se. Všichni jsou oblečení. Leží přikrytí. Pořádně vidíme pouze tvář muže a úsměv jedné ženy. Přesto snímek vyvolává jistý pocit intimity mezi nimi. Zatímco v jiném kontextu by mohli tři lidé ležící v jedné posteli značit nějakou míru zvrácenosti, sexuální fantazii či milostný trojúhelník, tento snímek a klid na všech tvářích značí pocit sounáležitosti, rovnosti, klidu, kterého aktéři dosáhli oproštěním se od společenských konvencí.

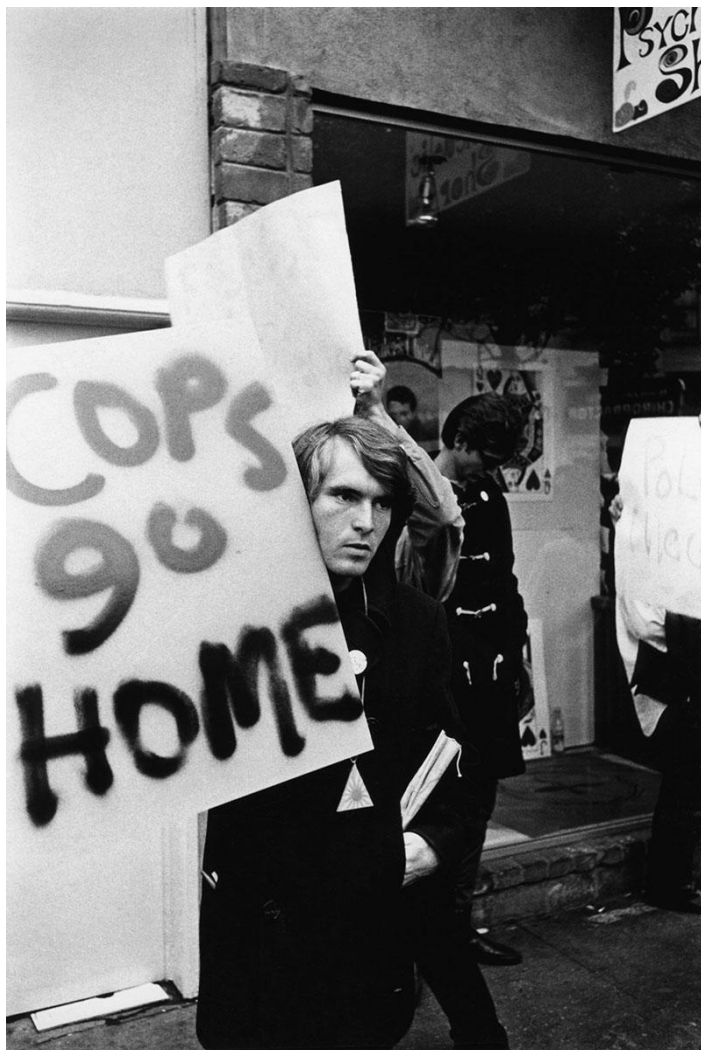


Foto 25: San Francisco. USA. 1966-1967. A Time of Youth. William Gedney.

Svou touhu po změně společnosti ale hippies nevyjadřovali pouze oblékáním nebo volbou bydlení. To zachycuje Gedney na snímku číslo 25, který je pořízený před obchodem The Psychedelic Shop. Hlavní aktér na fotografii drží v ruce transparent s nápisem „Cops go home“, tedy „Policajti, běžte domů“. Za ním vidíme další dva transparenty, jejich sdělení je ovšem nečitelné. Hlavní aktér má na sobě tmavý kabát, dlouhé vlasy má sčesané na patku. Od fotografa se nachází ve střední sociální vzdálenosti, pohlíží mimo fotografii, jedná se tak o non-transaktivní vztah s divákem spadající do kategorie nabídka. Ve tváři má výraz značící odhodlání, možná mírný vztek.

Právě jeho výraz a celý akt demonstrace ukazují skutečnou touhu po změně, kterou dokumentovaní jedinci sdílí. Na rozdíl od předchozí generace se nebojí vystoupit na ulici a

otevřít témata nebo se postavit za práva lidí. Umí se ohradit vůči protahující se válce ve Vietnamu nebo vůči policii. A je jim jedno, jestli to skončí potyčkou a výletem na policejní stanici. Fotografie je tak symbolem jistého odhodlání, ale také upomínkou některých nefunkčních mechanismů americké společnosti té doby.

6.2.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série A Time of Youth

Williamovi Gedneymu se v jeho sérii A Time of Youth podařilo zachytit počátky hnutí hippies a kontrakultury šedesátých let. Jak už jsme popisovali v teoretické části této práce, jeho fotografický styl připomíná vyprávění, jako kdyby připravoval storyboard k filmu. O tom ostatně svědčí i poznámky, kterými snímky doprovázel. Velice citlivě tak vypráví příběhy svých hrdinů, často i v sekvenčních snímcích (fotografie 23 a 24), a ukazuje nejruznější aspekty z jejich života: ať už se jedná o návštěvy koncertů a festivalů, komunitní bydlení a sexuální rozvolněnost nebo protesty.

Gedney se snaží ve svých dokumentárních fotografiích obsáhnout co nejvíce kontextu. Z jeho snímků je patrná jistá míra melancholie i silná empatie fotografa, přestože se opět jedná o outsidera dokumentujícího jistou subkulturu či skupinu lidí. Podobně jako Davidsona bychom ho tak mohli zařadit k humanistickému směru dokumentární fotografie. S fotografovanou skupinou lidí ho opět pojilo jeho mládí, zájem o zkoumání a zaznamenání potenciálu této subkultury (jak už jsme zmiňovali dříve, do San Franciska vyrazil sledovat aspekty kultury, která podle něj vstoupí do americké historie).

V souboru A Time of Youth jsme schopni rozklíčovat následující motivy: sounáležitost mladé komunity, kterou spojuje touha po společenské změně, styl i hudební či kulturní vkus, snaha vymanit se ze společenských konvencí a vyhranit se proti životu vedený jejich rodiči (dlouhé vlasy, bosé nohy, minimum make upu atd.). Dále také nesouhlas s konzumem (komunitní život s minimem materiálních věcí), ale i rozhodnutími vlády (protesty proti válce ve Vietnamu i za společenskou rovnost). A v neposlední řadě fotografiemi prostupuje volný přístup k lásce, ale i psychotropním látkám.

6.3. Analýza vybraných fotografií ze série Tulsa



Foto 26: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Na fotografii 26 můžeme pozorovat skupinu chlapců v místnosti. Do tváře alespoň částečně vidíme třem z nich, jeden je otočen zády. Všichni se smějí, jsou evidentně v dobré náladě. Na první pohled snímek vypadá, jako kdyby prostě jen trávili odpoledne u jednoho z nich doma, než se vrátí rodiče z práce. Při důkladnějším pohledu je ale zjevné, že přestože se nacházejí v kulisách domova, jde o zobrazení užívání drog.

Fotografie je pořízena ze střední blízké vzdálenosti, divák je tak částečně do dění zapojen. Hlavní dva aktéři v popředí snímku spolu navazují transakční vztah, fotografa si nevsímají. Zatímco jeden drží v ruce injekci s amfetaminem, druhý mu nad loktem utahuje škrtidlo. Pohled obou se ubírá směrem k jehle, smějí se. Pobavený či uvolněný výraz má i postava sedící za nimi, mladík, který si zapaluje cigaretu. I přes vyobrazení užívání drog si tak snímek zachovává podivně radostnou atmosféru. Užívání drog nedémonizuje, v podstatě je ukazuje jako zcela běžnou volnočasovou aktivitu kluků po škole, zástupců střední třídy, kteří mají přístup ke vzdělání i vyhlídky na spokojený americký život.

Tato atmosféra je ve snímku dána blízkým napojením Clarka na samotné chlapce, kteří byli jeho přáteli. Jako kdyby tak překračovala onu hranici dokumentu v odborném slova smyslu a stala se záznamem osobní potřeby.

Zvláštní úlohu ovšem hrají i kulisy této fotografie. Za chlapci vidíme okno se záclonami, knihovnu. Na cihlovém krbu vidíme fotografii nejspíš nějakého člena rodiny, který v domě bydlí. Nad ním pak obraz Ježíše Krista. Právě tato část obrazu v sobě skrývá jisté varování, že drogy se netýkají jen dělnické třídy, netýkají se pouze přistěhovalců či jiných etnik žijících v USA nebo sirotků z ulice. Poukazuje na prosakující problém zneužívání návykových látek mezi teenagery, kteří pocházejí ze slušných, křesťanských rodin.



Foto 27 a 28: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Sekvence dalších dvou fotografií ukazuje stejného aktéra zřejmě v průběhu jedné jízdy autem. Zaměříme se nejdříve na snímek 27. Aktér zabírá pravou třetinu fotografie. Nahýbá se nad rozbité sklo předního auta. Je focen z blízké vzdálenosti skrz toto sklo. Dívá se mimo objektiv fotoaparátu, s divákem je tak v non-transaktivním vztahu, který je nabídkou. I přes blízkou vzdálenost je aktér divákovi vzdálen. Nahlíží na něj z podhledu, což je dané úhlem z auta, ze kterého byla fotografie pořízena, navíc skrz rozbité sklo tvořící bariéru zabraňující pocitu přímého kontaktu. Prasklina je na snímku dominantní, pavučina rozbitého skla se line přes celý snímek, nejintenzivnější je v levé části obrazu. Aktérovi tato prasklina zasahuje i do obličeje, což jen zdůrazňuje paradox jeho současné blízkosti i vzdálenosti. Fotografie chvílemi přechází do abstrakce, divák jako by se skrz prasklinu snažil probořit blíže k aktérovi, ale nejde to. Zrcadlí tak jistý pocit nepochopení svým okolím, který k dospívání a mládí patří. Zároveň poukazuje na život na hraně nebezpečí: jak se stalo, že se sklo rozbilo, a bude v cestě pokračovat?

Na fotografii číslo 28 vidíme téhož aktéra v autě. Focen je z boku, z místa spolujezdce, on sám řídí. Nachází se tak v blízké vzdálenosti od diváka. Jeho oči sledují cestu před ním. S divákem je tak v non-transaktivním vztahu. Jedná se o nabídku. Na sobě nemá tričko, loket vystrkuje ze staženého okna. To může být ukázkou jeho snahy působit nespoutaně, vymanit se z běžných konvencí. Při bližším pozorování vidíme, že i část okna je rozbitá, můžeme se tak domnívat, že fotografie zachycují jistou souslednost událostí.

Aktér má lehce zamračený, zamyšlený výraz, značící jisté obavy. Jediné, co ze snímku dokážeme skutečně vyčíst, je ovšem cesta. Skrývá v sobě opět jakousi kerouacovskou touhu po svobodě, útěk od společnosti.



Foto 29: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Další fotografie vyobrazuje mladého muže mířícího pistolí. Za ním vidíme roh americké vlajky. Muž je zachycen ze střední blízké vzdálenosti, dívá se na svůj cíl, který se nachází mimo fotografii. Očima se snaží zaměřit, zbytek obličeje mu zakrývá právě zdvižená ruka se zbraní. S divákem je tak aktér v non-transaktivním vztahu, snímek je pro něj nabídkou.

Fotografie vzdáleně připomíná popis obálky Paris-Match Rolandem Barthesem v jeho knize *Mytologie*: „Na obálce vidím mladého černocha, který je oblečen do francouzské uniformy a se zdviženými očima, jež jsou nehybně upřeny na trojbarevný prapor, vzdává vojenský pozdrav. Takový je *smysl* obrázku. Ať už jsem však jakkoli naivní, dobře rozumím tomu, co mi naznačuje: že Francie je velká říše, že všichni její synové bez ohledu na barvu pleti věrně slouží pod její vlajkou a že pomlouvačům,

ohánějším se údajným kolonialismem, se nemůže dostat lepší odpovědi než nadšení, s jakým tento černoch slouží takzvaným utlačovatelům (Barthes, 2018: 118).“

Podíváme-li se podobnou optikou na snímek Larryho Clarka: v pozadí vidíme cíp americké vlajky, symbol americtví a patriotismu. Pod ní je mladý muž (těžko říct, zda teenager nebo dvacátník) mířící pistolí v pokoji s květinovými tapetami, dost možná v jeho domově, tedy v místě, kdy neočekáváme, že je nutné na kohokoli mířit zbraní. Fotografie tedy ukazuje Spojené státy jako místo s velmi rozvolněnou regulací zbraní (zákon stanovující věkové omezení pro držení zbraně byl přijat až v roce 1968) (Legal Information Institute, 2023). A je jistým obviněním společnosti, která povoluje teenagerům hrát si se zbraněmi. Poukazuje na společenskou neochotu vytvářet pro mladé lidi z menších amerických měst smysluplné vyžití. A pokud zařadíme fotografii do kontextu dalších fotografií ze série, rozšiřuje se obžaloba americké společnosti i na dostupnost návykových látek a špatnou regulaci léků na předpis.

Nabízí se zde ale i druhé čtení obrazu: vlajku můžeme vnímat nikoliv jako symbol patriotismu, ale spíše prvek ironie. Vezmeme-li v potaz dějinné souvislosti této doby, které jsme popsali v teoretické části této práce, nacházíme se v letech, kdy Spojené státy plně vstoupily do války ve Vietnamu, proti které na konci šedesátých let začali vystupovat zejména mladí lidé. Stále také probíhá studená válka mezi USA a Sovětským svazem. Mnohem spíše než vyhlídky na lepší život tak mladí Američané spíše počítají s rizikem, že se stanou válečnými rekruty. Čtení patriotismu by tak ve fotografii bylo poněkud zavádějící. Opět tak můžeme vidět jistý vzdor a ironizaci právě oněch amerických patriotů, kteří podporují politiku USA a mladou generaci ženou do bezvýhodné situace.

Fotografie nicméně vypovídá mnohé i o aktéru samotném. Přestože se nejspíš jedná o hru, dodává mu zbraň v ruce jistou míru vážnosti, pocit moci. Zároveň ukazuje na jeho neohroženost, ale dost možná také neschopnost vidět možná rizika či konsekvence a také jistou inklinaci k násilí.



Foto 30 a 31: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Tento sklon k násilí v rámci sledované skupiny můžeme ostatně sledovat i na následujících dvou snímcích. Zatímco první z nich vyobrazuje partnerskou hádku, na druhém vidíme dívku nebo mladou ženu s monoklem a pohmožděninou na rameni.

Na snímku 30 pozorujeme plačící ženu stojící v koupelně a dívající se na svého partnera. Ten stojí k fotografovi zády, nachází se v méně exponované části fotografie, a tak mu divák téměř nevidí do tváře. Muž prstem ukazuje na svou partnerku, jako kdyby vznášel nějaké obvinění.

Na snímku 31 jiná žena leží v posteli zahalená dekou. Upřeně hledí na druhou ženu, která sedí na kraji její postele zády k fotografovi. Dominantním prvkem celé fotografie jsou právě již zmíněné podlitiny na ženě obličejí a paži. Upřeně hledí na svou přítelkyni, jako kdyby se jí chtěla svěřit.

Obě fotografie mohou poukazovat na postavení žen v rámci vyobrazené skupiny. Jsou nárazníkem mužského hněvu. Ten může pramenit z pocitu vykořenění nebo nepochopení společností, který k mládí do jisté míry patří, v tomto případě je ale navíc umocněn užíváním látek, které agresivní chování podporují. „Dlouhodobé zneužívání amfetaminu s sebou nese velké riziko nevyprovokovaného, nahodilého a nesmyslné násilí,“ píše se ve studii publikované v *Journal of Psychedelic Drugs* s tím, že riziko k

násilnosti je vyšší při kombinaci s dalšími drogami, alkohol nevyjímaje (Asnis, Smith, 1978). Onen hněv či zklamání prožívaná jedincem v mládí, všechny ty silné emoce, jsou vlivem drog ještě více umocněny a vyvěrají na povrch.



Foto 32: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Provázanost drog s životem fotografované skupiny je patrná i na následujícím snímku. Žena sedí obkročmo na muži ležícím na posteli. Oba jsou svlečení do půli těla. Žena má na sobě pouze kalhotky, muže částečně zakrývá přikrývka. V této pozici vypadající spíše jako sexuální akt žena natahuje ruku se zatnutou pěstí, zatímco jí muž vpichuje do žíly dávku amfetaminu. Divák se od nich nachází ve středně blízké vzdálenosti, v podstatě je s nimi na zmíněné posteli. Tvář ženy se nachází mimo obraz, muž soustředěně hledí na injekční stříkačku. S divákem tak zachovávají non-transakční vztah.



Foto 33: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Obdobnou scénu můžeme pozorovat i na fotografii číslo 33, kdy nahá žena a dva nazí muži sedící na posteli užívají drogy. Jeden z mužů sedí s dívkou na posteli, dívá se na to, jak si vpichuje pod kůži jehlu. Třetí muž nad ní stojí z druhé strany a přiškrcuje ji paži. Žena se soustředí na svou činnost a zároveň v zubech zkousává kus látky. Za jejich hlavami vidíme vylepené plakáty, které celému snímku dodávají pocit, že se nacházíme v teenagerském pokoji.

I přes formální podobnost mají snímek 32 a 33 zcela odlišné vyznění. Zatímco na snímku 32 pozorujeme dvojici v jistém intimním okamžiku, který možná nedokážeme kvůli společenským konvencím zcela pochopit, nemůžeme pochybovat o tom, že nahlížíme

do vztahu dvou osob. Jejich vztah obsahuje jisté tajemství, ať už za ním stojí hlava ženy mimo záběr či alespoň částečně zahalená těla. Naproti tomu u fotografie číslo 33 se její vyznění zužuje na pouhou podívanou. Vidíme nahá těla, penis ležící na mužově stehně, ženu roztahující nohy, aby si mohla dobře podepřít ruku a pod správným úhlem do ní vjet jehlou. Ona explicita nedovolí fotografii nic dalšího skrývat. Právě toto je tak jednou z fotografií, na kterou můžeme aplikovat Parrovo a Badgerovo obvinění, že diváka vtahuje do chtivého, voyeurského vztahu k dílu. Narozdíl od předchozích fotografií, které vyvolávaly otázky po příčině jejich chování a zachovávaly si výpovědní hodnotu o životě protagonistů, pozdější fotografie série vyvolávají spíše zhnusení a odsudek.



Foto 34: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Výjimkou není ani fotografie těhotné ženy užívající drogu. Sedí v prázdné místnosti na židli otočená bokem k fotografovi, v úhlu, který zdůrazňuje její velké nahé břicho. Hlavu má skloněnou, opět soustředěnou na aplikaci drogy. Vlasy jí padají do obličeje, divák vidí v podstatě jen její nos. Fotografie je pořízena ze střední blízké vzdálenosti. Divák je tak kvůli vzdálenosti, úhlu i non-transaktivnímu vztahu s aktérkou fotografie odosobněn.

Důležitou roli ve snímku hraje světlo dopadající z okna na břicho těhotné ženy a injekci. Vše ostatní zůstává ve stínu, je tedy nedůležité. Podobně jako malíři šerosvitem i Clark zde zdůrazňuje to hlavní, co chce fotografií sdělit. Poukazuje jednak na provázanost členů skupiny vedoucí k těhotenství, jednak na jistou bezohlednost narkomanky, kterou její stav nezastaví před tím, aby si dopřála další dávku. Odosobněné je i prostředí kolem ní, které působí aranžovaně. Osobnost anonymní ženy se tak v těchto kulisách opět redukuje na jakési varování vedoucí opět k odsudku.

Obdobné fotografie začal Clark do série dodávat na začátku sedmdesátých let, kdy se do Tulsy vrátil a údajně přesně věděl, které snímky mu v dokumentu ještě scházejí (Alter, 2021).



Foto 35: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Působí tak ostatně i snímek 35, na kterém onu odosobněnost a explicitu můžeme rovněž pozorovat. Opět je zde důležitý kontrast části fotografie, na kterou dopadá světlo

(ruka a ukazováček přibližující se k žíle), a té části, která zůstává ve tmě (tedy celý zbytek postavy a prostředí kolem níj).

6.3.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série Tulsa

Larry Clark začal fotografovat svou sérii Tulsa coby insider. Dokumentoval skrze své přátele svůj vlastní život i zkušenost s drogami. Ze snímků z tohoto období je tak patrná jistá blízkost i bezprostřednost. Fotografie mnohem více než dokument připomínají vzpomínkové záznamy. Snímky jsou často neostré, některé více či méně abstraktní (fotografie 27). S postupem času se ovšem tento aspekt vytrácí a Clark stále častěji namíruje svůj fotoaparát na velice intimní či dehonestující situace. Ono napojení přestává být patrné a aktéři jeho fotografií se stávají podívanou, kterou, jak jsme zmiňovali již v teoretické části, Martin Parr a Gerry Badger označují za exploitativní a voyeurskou. S tím se také pojí fakt, že pozdější záběry často vypadají alespoň částečně aranžovaně (například fotografie 34 či 35).

Na počátku série můžeme z fotografií číst jistou míru sounáležitosti, jejímž hlavním pojátkem je frustrace z nenaplnění potřeb. Vidíme narušení stereotypu, podle kterého ke zneužívání návykových látek nedochází ve spořádaných amerických rodinách ze střední třídy. Můžeme sledovat rebelii a vztek, který se promítá do držení zbraní, ale také násilí ve vztazích. V pozdější Clarkově práci nicméně mnohem častěji vidíme změť těl vpichující si drogu, fotografie natolik explicitní a vytržené z celkového kontextu, že v nich jen stěží najdeme jiné skryté významy. Přesto můžeme sérii Tulsa považovat za jistou výpověď o americké mládeži 60. a 70. let, byť dohnané do extrému.

6.4. Analýza vybraných fotografií ze série In My Room: Teenagers and Their Bedrooms



Foto 36: USA. 80. léta. In My Room: Teenagers and Their Bedrooms. Adrienne Salinger.

Na fotografii číslo 36 vidíme teenagera stojícího na posteli. Ruce má sepnuté křížem a upřeně hledí do objektivu kamery. Snímán je ze střední blízké vzdálenosti tak, aby byla vidět celá jeho postava a prostředí, ve kterém se nachází. S divákem navazuje transakivní vztah (požadavek), který je ovšem lehce odosobněný právě vzdáleností. Do objektivu na diváka navíc shlíží shora, má tak oproti němu dominantní postavení. Na rozdíl od předchozích sérií je tato pořizena na barevný film, který byl v osmdesátých letech už dostatečně rozšířen.

Atmosféru portrét utváří právě prostředí, ve kterém se aktér nachází, čili jeho dětský pokoj. Zatímco napravo od něj vidíme knihovnu plnou plyšových postaviček a

dalších hraček, nalevo od něj vidíme jeho kurátorský výběr plakátů a výstřižků z novin a časopisů, jeho oblíbené skupiny i výkřiky v podobě hesel. On sám stojí téměř ve středu fotografie a tyto dva světy pevně dělí, jako kdyby skutečně stál na oné hranici dětství a dospělosti.

Na sobě má světle modré zamazané džíny, pruhované tričko. Dlouhé vlasy po ramena má obarvené na růžovou. Důležitým detailem je pak velké černé X na jeho ruce, kterým se hlásí k hnutí straight-edge. Toto hnutí povstalo právě na počátku osmdesátých let z hardcorové punkové scény. Jeho členové abstinují od alkoholu, tabáku, užívání drog a sexu. Řada z nich jsou také vegany či vegetariány a vyhýbají se kofeinu. Ono černé vytetované X odkazuje ke klubové kultuře, kde vyhazovači označovali ty, kterým ještě nebylo 21 let (tedy zatím nesměli v USA konzumovat alkohol), právě křížkem na hřbet ruky pro přehlednost u baru (Kendall, 2023).

Vyobrazený teenager tak reprezentuje naprosto odlišnou skupinu mladých Američanů, než jsme pozorovali ve fotografiích předchozích autorů. Ukazuje jistý společenský posun a proměnu vnímání návykových látek. Zároveň poukazuje na jisté tíhnutí k extrémům, které se teenagerům a mladým lidem často přisuzuje.



Foto 37: USA. 80. léta. In *My Room: Teenagers and Their Bedrooms*. Adrienne Salinger.

Na fotografii číslo 37 stojí mladá Afroameričanka u toaletky, na které jsou vyskládání plyšová medvídci. Opět je zachována střední vzdálenost od fotografky i pohled směřující k objektivu. Tyto prvky jsou přítomny v celé sérii, a tak je u dalších fotografií dále nebudeme zdůrazňovat.

Dívka má na sobě černé, formálně vypadající šaty nad kolena. Vlasy má uhlazené do mikáda stříženého s ofinou. Spíše než teenagerku tak její outfit evokuje ženu o mnoho let starší.

Právě tento kontrast s její výstavou plyšáků, může signalizovat, že chce, aby ji společnost vnímala jako již dospělé a aby ji její okolí bralo vážně. Doma, mimo Goffmanovo pódium, si ale může dovolit jistou míru infantililty, být částečně stále ještě dítětem (Goffman, McGrath, 2018).



Foto 38: USA. 80. léta. In My Room: Teenagers and Their Bedrooms. Adrienne Salinger.

Dívka na fotografii číslo 38 jako kdyby vystoupila z filmu *Lak na vlasy* od Johna Waterse z roku 1988. Stojí u své komody plné kosmetiky, na stěně kolem ní jsou vystřižené názvy kosmetických značek. Dívka má vlasy natupírované do vysoké koruny, účes, který byl pro 80. léta typický. Na tváři má make up, modré oční stíny a světlou rtěnku, opět jeden ze symbolů kýčovité estetiky osmdesátých let. Můžeme tak usuzovat, že se dívka snaží držet krok se současnými trendy a velice dbá o svůj vzhled. Z výzdoby pokoje i z množství kosmetických přípravků v něm je patrný dívčin zápal. Můžeme tak usuzovat například to, že se chce stát kadeřnicí či kosmetičkou.

Fotografie se tak stává symbolem snů a ideálů mladých lidí, vytvoření si vysněného světa alespoň ve vlastním pokoji. Jisté nadšení z vytyčených cílů, které hraničí až s obsesí. Touhu jich dosáhnout a nenechat se odradit.



Foto 39: USA. 80. léta. In My Room: Teenagers and Their Bedrooms. Adrienne Salinger.

Salinger ovšem ukazuje i další stránky teenagerství. Na snímku číslo 39 tak můžeme pozorovat mladou matku s dítětem v jejich společném pokoji. Zatímco matka se do fotoaparátu dívá skrze sluneční brýle, takže jí divák nevidí do očí, její dcera upíná svůj pohled přímo na něj a tak poutá s požadavkem pozornost zejména na sebe.

Oproti předchozím fotografiím z poměrně uspořádaných pokojů plných nejrůznějších předmětů působí tento snímek poněkud neutěšeně. V místnosti vidíme dvě neustlané postele, jednu pro matku, druhou pro dítě. Mezi nimi se tyčí plyšový medvídek. Na oprýskaných stěnách je nalepeno několik fotografií. Zpod dětské postýlky vykukuje nepořádek - boty, krabice, papíry... Na první pohled je patrný rozdíl mezi životním standardem teenagerů žijících ve svém pokojíčku u rodičů a teenagerem, který se sám musí starat o vlastní dítě. Právě ony neutěšené podmínky mohou poukazovat na socioekonomickou situaci mladé matky, která může být také jedním z faktorů těhotenství u adolescentů. Ještě v 90. letech připadalo v USA na 1000 teenagerech afroamerického

původu 226,7 těhotných, což je největší část z celkového počtu těhotných Američanek (Kost, Maddow-Zimet, 2022).

Skrze fotografii tak můžeme nahlédnout do vztahu americké společnosti k Američanům jiné barvy pleti a k nižším společenským třídám.

6.4.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série In My Room: Teenagers and Their Bedrooms

Adrienne Salinger zaujala ve své sérii zkoumající život mladých lidí až sociologicko-metodologický přístup. Všechny její snímky následují týž princip, ukazují teenagery v jejich pokojích v pózách, které si sami zvolí. Každý z nich navíc doprovází rozhovor. Právě repetitivní formální znaky jejích fotografií nicméně ukazují na hlubokou individualitu mladých Američanů a na důležitost obsazování a využívání svého vlastního prostoru, která o jednotlivých charakterech mnohé vypovídá.

Častým znakem, který se v její sérii objevuje, je tak přechod mezi dětstvím a dospělostí, snění o budoucnosti a vzhlížení k ikonám, jistá míra extremismu a potřeba vymezení se vůči předchozím generacím, ale také znevýhodňování některých skupin Američanů. To v podstatě odráží dobu Reaganovského prezidentství, v průběhu něhož se v americké společnosti rozmohla touha po individualitě a honba za naplněním amerického snu, kterého mohl dosáhnout každý, kdo se dostatečně snažil (a patřil k americké třídě, která na tento sen měla šanci dosáhnout). Důležitou roli ve fotografiích Salinger hraje právě touha se unikátně sebevyjádřit, vystoupit z davu.

6.5. Analýza vybraných fotografií ze série Teenage Smokers



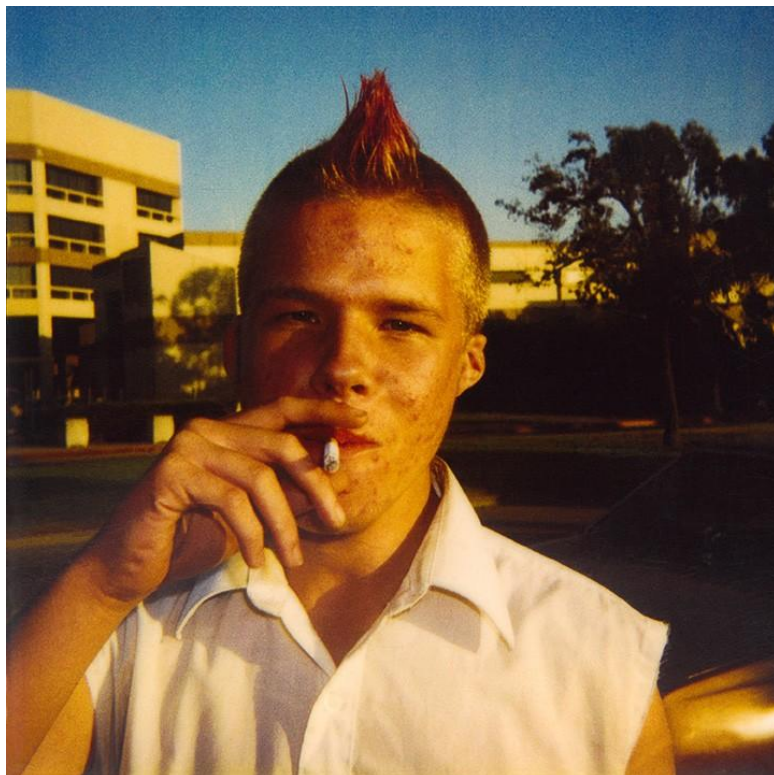


Foto 40-43: USA. 90. léta. Teenage Smokers. Ed Templeton.

Kvůli formální podobnosti i společným skrytým znakům budeme fotografie z této série analyzovat společně.

Na každém ze snímků se nachází pouze jeden aktér snímán z blízké vzdálenosti, jedná se o portrét. Aktérův pohled směřuje do objektivu fotoaparátu, jedná se tak o transaktivní vztah s divákem, který je požadavkem. Všichni čtyři aktéři drží v puse cigaretu a vtahují do plic kouř z ní.

Fotografie jasně odkazují k estetice devadesátých let. Silně saturované barvy a čtvercový poměr stran charakteristické pro snímky polaroidu, na který byla série focena, dodávají aktérům filmový vzhled, ale zároveň i jistou míru familiérnosti (estetiku polaroidu i barevného filmu máme často spojenou s fotografiemi z rodinných). Umocňují tak jistou bezprostřednost.

Pokud se zaměříme na popkulturní znaky skryté ve fotografiích, vidíme, že jedna z dívek (foto 41) má tmavé linky, výraznou rtěnku, úzce vytrhané obočí a náramek s hroty. Kvůli těmto prvkům se můžeme domnívat, že se jedná o fanynku hudebního žánru grunge, který se v devadesátých letech těšil oblibě. Jeden z chlapců (foto 42) se zase svým červeným čírem a ustřiženými rukávy u košile odkazuje k punku a DIY kultuře. Chlapec s kšiltem a šňůrkou kolem krku (foto 43) velice pravděpodobně drží v jedné ruce skateboard.

Templeton se nerozhodl sledovat gang, hnutí či nějakou subkulturu. Můžeme tak v jeho fotografiích sledovat celou řadu subkultur a stylů, ke kterým se teenageři v devadesátých letech díky rozmachu globalizace hlásili. Ukazuje jejich rozmanitost. Zároveň ale všechny spojuje právě kouřením, jedním z nejdostupnějších aktů vymezení se vůči autoritám, vzdorů k rodičům, který jim navíc dodává onen vytoužený punc dospělosti a drsnosti. V jejich výrazech můžeme číst jisté pobavení, snahu pózovat a podtrhnout tak svou image nebo i přes dětskou tvář získat pocit, že patří do světa dospělých.

Snímky nás tak nechávají nakouknout do důležitého období formování identity, ukazuje celou škálu toho, jak se mladí lidé v dané době mohou prezentovat, jaké mohou být jejich zájmy, ale vždy se vrací k jednomu bodu, symbolu (ne)dospělosti.

6.5.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série Teenage Smokers

Jak už jsme zmínili dříve, Templetonovy fotografie z analyzované série všechny nesou formálně stejné znaky: jedná se o školáky a teenagery kouřící u školy. Všichni jsou foceni z blízké vzdálenosti, a tak z pozadí snímků není možné mnohé vyčíst. Podobně jako Salinger nicméně Templeton ukazuje plejádu charakterů, subkultur a stylů populárních v devadesátých letech minulého století. Poukazuje na globalizaci, kterou v devadesátých letech akceleroval rozpad Sovětského svazu a nástup nových technologií. Ta se do života

mladých Američanů promítla mimo jiné právě tříštěním hlavních módních proudů a paralelní existencí velkého množství subkultur.

I samotný akt kouření cigarety pak vypovídá o období vzdoru a rebelie, které jsou pro toto období lidského života charakteristické, zároveň odkazují k jisté bezohlednosti k dlouhodobějším následkům a převažující snahu zapadnout a vydobýt si dobré postavení v rámci školní hierarchie. Pro Templetonovy fotografie je také zásadní barevná tonalita polaroidu, která jim dodává snový či filmový charakter, který je ale pro diváka známý a má s ním často vlastní zkušenost. Na rozdíl od Salinger Templeton podle svých slov v cyklu Teenage Smokers nenásledoval koncept, ale jedná se o editorský výběr z průběhu let.

6.6. Analýza vybraných fotografií ze série **The Kids Were Alright**



Foto 44: Ryan. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Na snímku 44 vidíme mladého Ryana McGinleyho jak leží na posteli. Jedná se o blízký portrét, fotoaparát se nachází v úrovni očí. Aktér se dívá přímo do objektivu

fotoaparátu. Navazuje tak i přes mžourající oči transaktivní vztah s divákem fotografie. Směje se, přestože má obličej i ruku potřísněné krví. Při bližším pohledu však není patrné žádné zranění.

Sám McGinley na vznik snímku vzpomíná následovně: „Není to moje krev. Líbal jsem se na tahu v East Village a nějaký macho šmejd prošel kolem a řekl, že jsme buzny. Myslím, že nečekal, že mu jednu natáhnu.“ Nakonec mu dal hlavičku do nosu a tak se na jeho obličej dostala jeho krev. „Utíkali jsme několik bloků, smáli se z plných plic, pak jsme skočili do postele, kde mě můj přítel vyfotil (McGinley, 2007).“

Fotografie tak dobře ilustruje McGinleyho nastavení v té době a chování lidí kolem něj. Pokud se je bude snažit někdo urážet nebo utlačovat, zasáhnou. Nenechají si vzít svou svobodu. Krev, která značí násilí, kontrastuje s jeho výrazem štěstí a spokojenosti. Dívá se trochu zamilovaným pohledem na fotoaparát, který drží v ruce muž, ke kterému chová city. Jedná se o bezprostřední okamžik, není pochyb, že tomu tak bylo, že jeho emoce jsou opravdové, nejde o žádnou hru. Na diváka tak může zcela přímo působit jeho pocit odhodlání, lásky i určitá neohroženost či vášeň. Tyto emoce navíc podporuje i tonalita samotného snímku - teplý barevný odstín i červená deka rámuující McGinleyho hlavu a doplňující se s krví na jeho obličej.

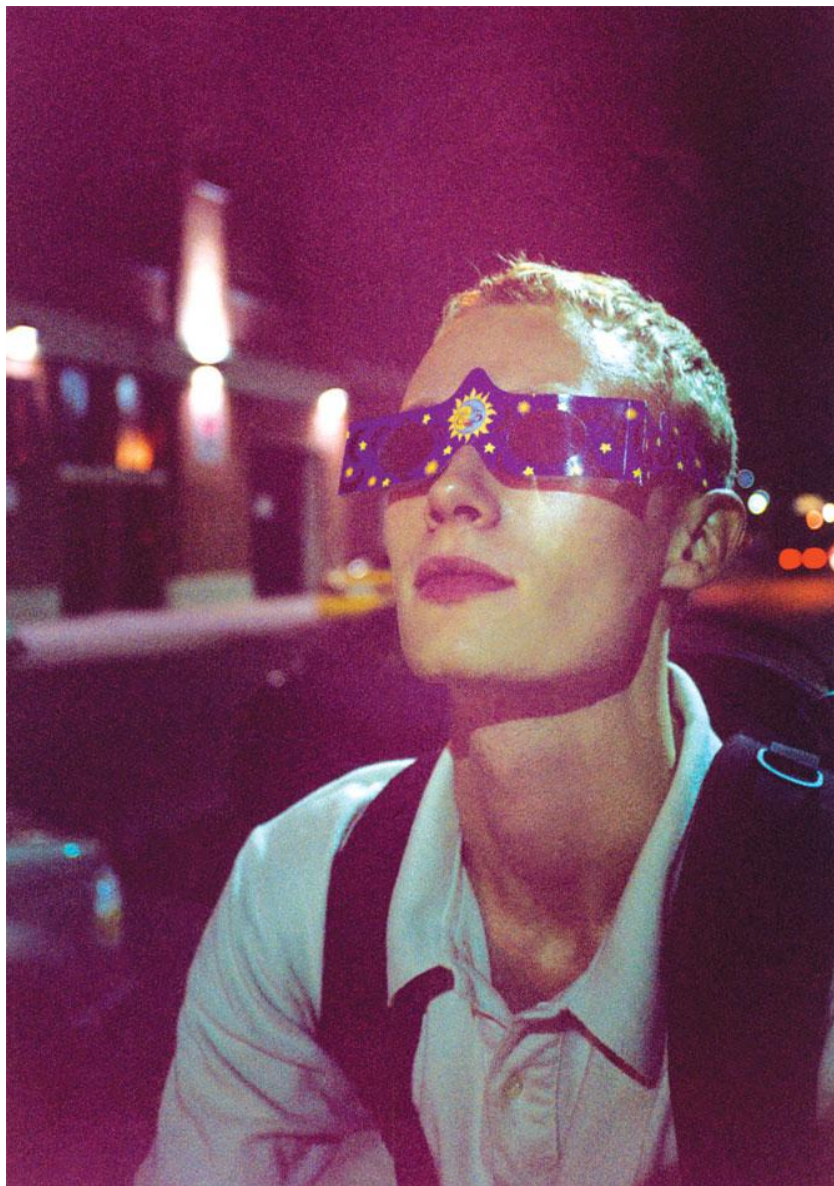


Foto 45: Oliver. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Snímku číslo 45 dominuje mladík, Oliver, v barevných 3D brýlích. Vyfocen je z poloprofilu z blízké vzdálenosti, formálně se jedná o klasický portrét zachycující i část prostředí, ve kterém se nachází. I přes vysokou zrnitost a barevný posun daný patrně podexponováním obrazu můžeme rozeznat silnici táhnoucí se za jeho hlavou i nasvícené budovy v pozadí.

Oliverův pohled směřuje mimo rám fotografie, nebo se to tak alespoň jeví, protože přes tmavé brýle mu není možné vidět do očí. S divákem je tak v non-transaktivním vztahu, jedná se o nabídku. Jeho hlava je mírně vztyčená, jako kdyby se díval směrem ke hvězdám nebo čekal na nějaké osvětlení. Jisté tajemno fotografie podtrhuje právě i

podexpozice a barevný posun snímku, který je nejvíce patrný v černých plochách snímku, kde se zrno fotografie rozpadá do růžové barvy. Jako kdyby se aktér fotografie nacházel ve snovém světě, vypravoval se na tajemnou cestu. Co na tom, že se nachází uprostřed ulice New Yorku? McGinley o této fotografii mimo jiné řekl: „Pamatuju si, jak jsem fotil tenhle polaroid a říkal si, že je to všechno příliš skvělé na to, aby to byla pravda, a že ho už nikdy nevidím. Naštěstí jsem se pak dál vidali a tohle bylo jen naše první rande (McGinley, 2007).“ Právě tento abstraktní pocit nedůvěry v to, co je skutečné a co je jen sen, co všechno se může stát, prostupuje fotografií.

McGinley muže, do kterého se té noci zamiloval, vyfotografoval jako téměř nadpozemskou bytost. V tajemných brýlích s vesmírným motivem, s nečitelným výrazem hledí do dálky, vše kolem něj prostupuje růžový oblak, a tak připomíná spíš Bowieho alter ego Ziggy Stardust než mladíka, kterého před malou chvílí potkal v baru. Portrét Olivera se stává portrétem zamilovanosti a adorace, hlubokého porozumění i tajemství, které McGinley nacházel na svých poutích po newyorských barech.

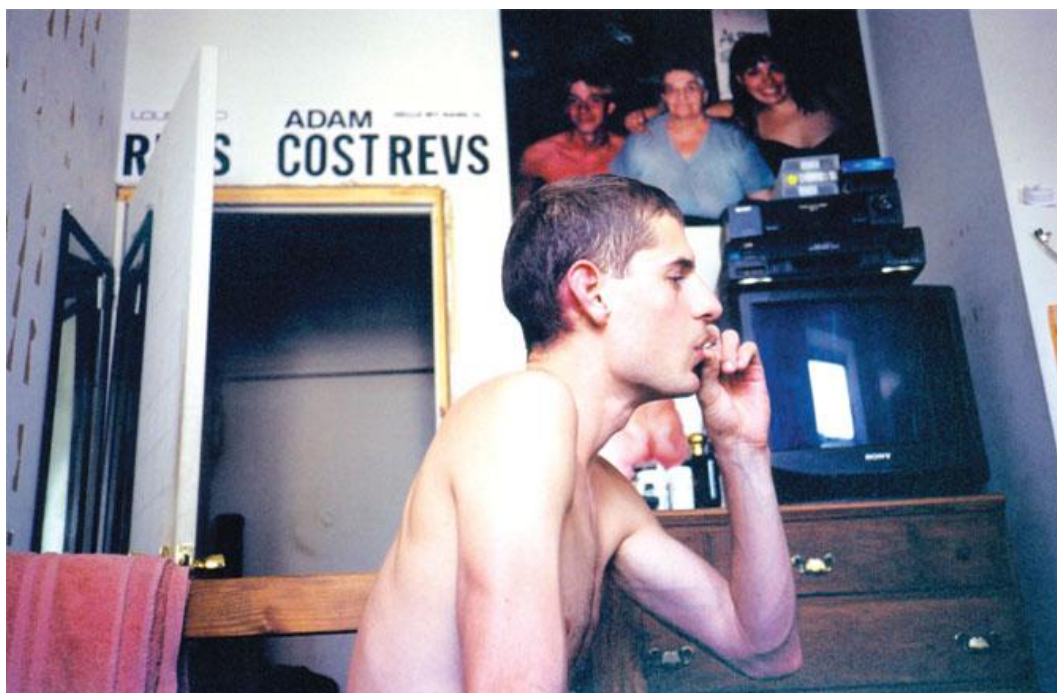


Foto 46: Sparky. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

V další z fotografií opět nahlížíme do pokojů mladých lidí. Na fotografii je mladík přezdívaný Sparky. Sedí na posteli či židli svlečený do půlky těla a kouří. Komponován je téměř na střed fotografie a zabírán je opět z blízké vzdálenosti. Jeho pohled směřuje mimo

fotografii, snímek dokonale zachycuje jeho profil. S divákem je tak v non-transaktivním vztahu, který je nabídkou. Kouří joint marihuany: „Kdykoli prošel těmi dveřmi, jednoho si zapálili,“ řekl mimo jiné o fotografii McGinley (2007).

Za jeho hlavou vidíme na stěnách nalepenou ceduli a velkou fotografii, zpoza otevřených dveří vykukuje zrcadlo, v pravém rohu je na dřevěné komodě postavená televize a přehrávače, na kterých jsou vyskládané VHS kazety.

Opět tak můžeme určit, že se nacházíme v pokoji zástupce americké střední třídy. Zobrazené technologie nám i bez toho, abychom znali datum pořízení snímku (1999), dovolují fotografii datovat do přelomu milénií.

Snímek také ukazuje, jak jsme ostatně popisovali i u fotografií dalších autorů, vztah mladých lidí k drogám, které často užívají k vyplňování vakua ve svém volném čase. Marihuana patří mezi drogy evokující pohodu, odpočinek, zábavu, uvolnění. Zatímco muž tisknoucí joint ke svým rtům působí na fotografii spíše zamyšleně (nebo možná ztraceně ve svých myšlenkách), na levé ruce mu vystupují žíly, na pravé se mu zase rýsuje sval. Rozhodně nevypadá uvolněně nebo pobaveně.

Fotografii tak můžeme chápat jako jistou honbu za neustálým pocitem, že se něco děje. Veškeré okolí aktéra naplňuje představu nudného dne u televize nebo v posteli, dne, kdy se nic moc neděje v prostředí, které už není pro aktéra nijak zajímavé. A tak se nabízí jednoduchý únik prostřednictvím drogy, která i tu nejobyčejnější věc dokáže proměnit v nekonečnou zábavu.



Foto 47: Mariana. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

„Mariana byla moje první múza. Je to nejkrásnější holka, co jsem kdy fotil. Ta energie, kterou měla! Nebála se říct cokoli, co jí zrovna přišlo na mysl. (...) Byli jsme pro každou špatnost a vždycky jsme se dostali do maléru,“ dodává k fotografii Ryan McGinley s tím, že ji pořídil na párty, kde Mariana v cizí koupelně kradla krémy (McGinley, 2007).

Popisovaný pocit okouzlení je z fotografie na první pohled patrný. Mariana stojí před zrcadlem, do objektivu fotoaparátu nahlíží skrz něj. Navazuje tak prostřednictvím zrcadla transaktivní vztah s divákem, který je požadavkem. Zároveň však zrcadlo vytváří mezi divákem a aktérkou jistou bariéru. Pocit jisté blízkosti i vzdálenosti zároveň podtrhuje střední vzdálenost, ze které je snímek pořízen, a také aktérčin postoj - k fotografovi stojí otočená zády, hlavu vytáčí přes rameno, aby se její oči mohly v odrazu střetnout s objektivem. Její tvář osvětluje z jedné strany sloupec světla z lampy. Snímek je

lehce podexponován, a tak z něj vysvítá právě její obličej a ruce v zlatavé záři. Její plné rty lehce připomínají úsměv Mony Lisy, jako kdyby znala nějaké tajemství.

Fotografie Mariany možná ještě více než již dříve analyzovaný snímek Cathy Bruce Davidsona funguje coby symbol marnivosti. Krásná žena na nás hledí skrz zrcadlo, je si vědoma své krásy, je dokonce fotografovou múzou. Jednou rukou u toho jako by nic prohrabuje kabelku, ve které má pravděpodobně schované ony ukradené krémy. Krádež ale také značí jistý druh rebelie, touhu vzdorovat a dělat špatná rozhodnutí, která jsou v mládí snáz tolerována.



Foto 48: Dan (9/11). NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Doposud jsme analyzovali zejména fotografie ukazující nespoutanost, neohroženost, radost, ale i jistou temnotu mládí. Následující fotografie právě neohroženost ukazuje v odlišném, pozitivním kontextu než například fotografie Larryho Clarka.

Na fotografii 48 vidíme muže na kole. Jeho rysy jsou nerozeznatelné, spodní polovinu obličeje mu zakrývá šátek, jeho oči a čelo slil v jedno blesk fotoaparátu. Za ním stojí zaparkované auto pokryté bílým prachem. Všude kolem je tma. Abychom dokázali rozklíčovat, co se na snímku skutečně děje, musíme opět nahlédnout do McGinleyho komentáře k nim pro magazín Vice (McGinley, 2007): „Tohle je umělec Dan Colen v noci

11. září (2001). Jeli jsme tam na našich kolech, abychom zjistili, jestli nedokážeme nějak pomoci. Ulice byly pokryté prachem.“

Ačkoli fotografie po formální stránce nedosahuje estetických kvalit dalších McGinleyho fotografií, je důležitou výpovědí o reakci jeho samotného a jeho přátel na teroristický útok na World Trade Centre. Vidíme, že sedají na kola a snaží se dostat co nejblíže místu tragédie, aby mohli pomoci. Nakolik je tohle jednání logické, zda je jejich pomoc potřeba nebo jestli to není nebezpečné, neřeší. Přes ústa si zavazují šátky, aby se chránili před prachem, a vyrážejí.

Právě tento snímek poukazuje na důležitou sílu mládí a na nezastupitelnou roli mladých lidí ve společnosti. Ukazuje jejich spontánnost a ochotu riskovat, aby pomohli tam, kde jim to připadá podstatné. Se stejnou vervou, s jakou sprejují po zdech nebo přebíhají mezi divokými večírky, se vydávají plnit i to, co považují za svou občanskou povinnost.

Fotografie Dana na kole je jasným důkazem tvrzení v názvu celé McGinleyho série *The Kids Were Alright*.

6.6.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze série *The Kids Were Alright*

Ryan McGinley ve svých dřívějších pracích, mezi které analyzovaná série *The Kids Were Alright* patří, fotografoval zejména svůj vlastní život a dění kolem sebe. Série je tak dokumentovaná z pozice insidera. Zatímco v prvních třech analyzovaných sériích jsme se pohybovali mezi mladými lidmi žijícími nějakým způsobem na okraji společnosti, nebo se vůči ní alespoň ohrazujícími, v McGinleyho světě se ocitáme ve střední třídě Američanů, mezi umělci a mladými talenty.

Z jeho fotografií je patrná jistá míra nadsázky a sebeironie (fotografie 44), ale i poetičnost (fotografie 45 a 47). Jeho série je sondou do toho, jak mladí Newyorčané v jeho okolí zabíjeli čas, experimentovali s drogami, bavili se na party a v barech. Na rozdíl od Clarka ale nahlíží na tyto situace v pozitivním světle. Ukazuje divokost mládí, důležitost dělání špatných rozhodnutí, která mohou vést k poučení. Fotografoval krásu a svobodu, kterou ve svých kamarádech viděl, ale také potřebu se k některým událostem postavit čelem, tedy jistou míru společenské odpovědnosti (fotografie 48). Tyto pocity navíc podtrhuje tonalita jeho fotografií, lehká neostrost či podexponovanost, které dovolují divákovi používat svou představivost a promítat si do daných fotografií svou vlastní zkušenost.

6.7. Analýza vybraných fotografií ze sérií Young American, New York New York a 5 East Broadway



Foto 49: Kate a Odie. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Na fotografii 49 vidíme Kate a Odie ležící v napuštěné vaně. Tisknou se těsně k sobě a jejich pohled směřuje přímo do objektivu fotoaparátu, s divákem tak navazují transaktivní vztah, který je požadavkem. Snímány jsou ze střední blízké vzdálenosti, jedná se o dvojportrét. Z jejich blízkosti můžeme usuzovat, že je mezi aktérkami vztah, zároveň ale celá jejich póza i prostředí fotografie naznačují, že obě měly k Tomanové velkou důvěru.

Sama Tomanová v rozhovoru tuto fotografii zvolila jako tu, která nejvíce vystihuje její dílo: „Jde o to, že to focení bylo natolik úžasné a já jsem měla tak silný pocit, že jsem potkala někoho, koho mám okamžitě strašně ráda a jsem na ně napojená. Doteď si pamatuju, jak stojím na té vaně, snažím se nespadnout do vody, fotím a mám strašnou euforii z toho, co vidím, jakou to má energii. Je to hrozně velká výměna nějaké energie. Je to nějaký feeling. Já z toho focení odjízďela zpátky na kole a celou cestu jsem jásala a měla jsem ryzí pocit radosti. To byl zásadní moment, protože to bylo něco, co jsem se pak snažila opakovat s každým, koho jsem fotila (Kopelentová, 2023).“

Právě ona energie je z fotografie patrná na první pohled. Přestože jsou Kate i Odie ve vaně nahé, nenese v sobě snímek sexuální podtext. Naopak je z něj cítit sounáležitost, propojení. Obě aktérky i fotografka jsou na stejné úrovni, a díky tomu se na ni dostává i samotný divák. Tomanová na fotografii ukazuje svou schopnost empatie a nahlédnout za pózu. Ukazuje veškerou křehkost mládí.

Zároveň hraje důležitou roli ve snímku svoboda, která může být znázorněna právě oním obnažením a z prostředí naprosto přirozeně vyplývající blízkostí Kate a Odie. Nahlížíme do vztahu žen v jejich vlastní domácnosti, které nemusí schovávat svou sexualitu.

Zároveň se snímek dotýká i genderové identity, jelikož Odie se v době pořízení snímku identifikovala coby nebinární osoba. Pokud bychom tak neznali kontext snímku, mohlo by snadno dojít k záměně genderu.

Víme, že fotografie byla pořízena v roce 2017, tedy v době začátku prezidentství republikána Donalda Trumpa. Jeho administrativa poměrně ostře vystupovala proti nebinárním a transgender jedincům. Mimo jiné chtěla zúžit definici genderu na čistě biologický a neměnný stav determinovaný pouze fyzickými znaky, se kterými se jedinec narodil (Green, Benner, 2016).

Tomanová tak zároveň ve svém díle ukazuje tváře lidí, kteří musí obhajovat své místo ve společnosti a jejichž identita jim v aktuální společnosti vytváří překážky. I přes pozitivní ladění snímků tak můžeme cítit jasné pojítko s fotografy, které jsme už dříve zmiňovali.



Foto 49: Lili. NYC. 2016. Young American. Marie Tomanová.



Foto 50: Alannah. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Obdobné téma pak můžeme pozorovat i ve fotografiích číslo 49 a 50. Na obou z nich jsou aktéři portrétováni s městem New York za zády. Oba z nich hledí do objektivu fotoaparátu a navazují tak transaktivní vztah s divákem. Fotografie číslo 49 ukazuje Lili stojící na přechodu, na očích má červené brýle ladící se stojáčkem její halenky, směje se. Blondřaté vlasy má ulízlé dozadu, zdůrazňují tak její vysoké čelo.

Na snímku 50 stojí Alannah patrně na střeše některého z domů, za její hlavou je vidět modré nebe s mraky a obrysy špiček budov. Zrzavé vlasy má ostříhané nakrátko, nemá náušnice ani jiné doplňky, makeup a nejspíš ani tričko, jak můžeme soudit z jejích holých ramen.

Pokud bychom neznali jméno, které oba jedinci používají, opět bychom nejspíš nedokázali určit gender obou osob. I to je důležitou výpovědí. Jako kdyby fotografie říkaly, že není nutné celý svět rozdělovat binárně. Nahlíží do smýšlení mladých liberálních Američanů, kteří nechtějí, aby na ně bylo nahlíženo skrze gender, sexuální orientaci, náboženské vyznání nebo původ. Snímky Tomanové jdou tomuto boření stereotypů naproti, své modely a modelky fotí tak, jak se vidí oni sami. Bez dalších vysvětlení ukazuje různorodost a individualismus, touhu vyniknout a být viděn, najít sám sebe. Tedy vlastnosti a emoce, které jsou pro mladé lidi naprosto esenciální.

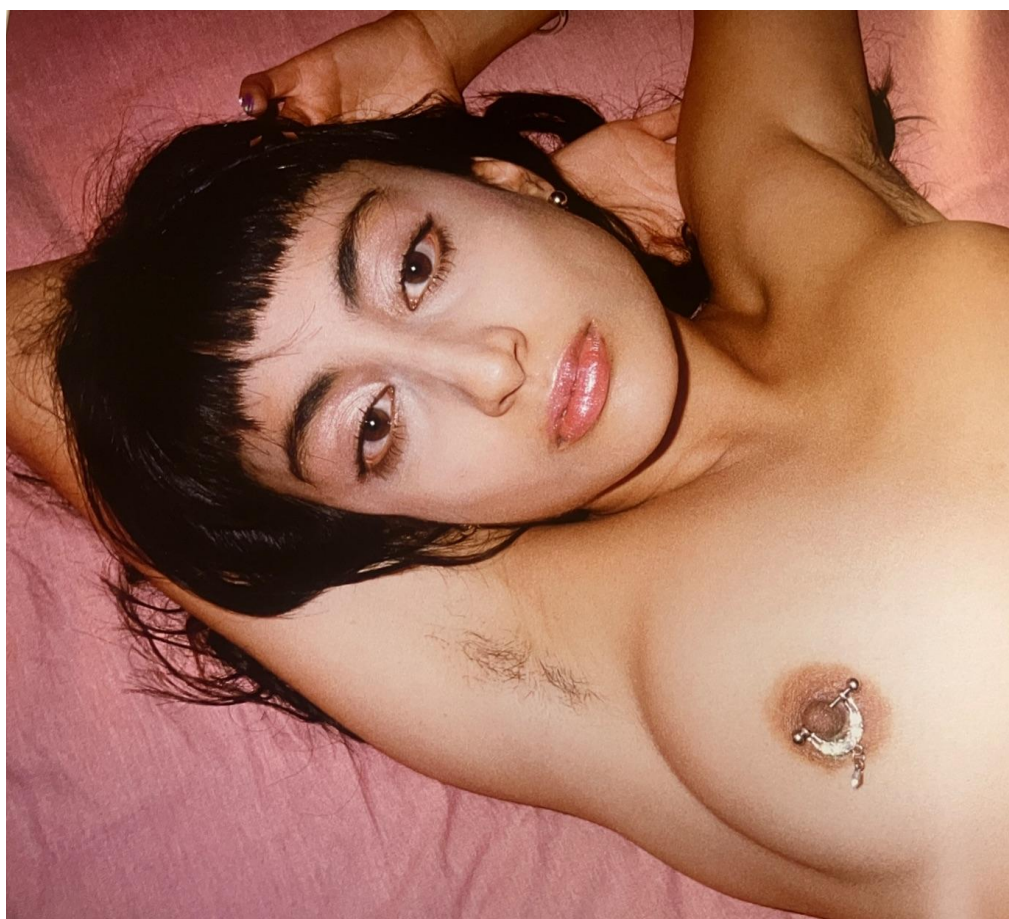


Foto 51: Tash. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Na další z fotografií se nachází žena, Tash, ležící nahá na posteli s růžovým přehozem či prostěradlem. Její trup a hlava prostupují diagonálně fotografií a zaplňují celý snímek. Ruce má složené nad hlavou, jako kdyby chtěla dát svým ňadrům ce nejvíce vyniknout. Krátce střížená ořina jí rámuje velké hnědé oči zvýrazněné linkami a řasenkou. Blesk fotoaparátu se odráží v jejím lesku na rty a metalických očních stínech a dává jim tak vyniknout. Podle rysů v jejím obličejí můžeme odhadovat, že má arabský původ. Světlo z blesku se odráží i na piercingu v její bradavce ve tvaru půlměsíce, jeho odlesk tak přivádí tímto směrem divákovu pozornost. S lehce natočenou hlavou se aktérka dívá přímo na diváka, navazuje transaktivní vztah - požadavek.

Na první pohled bychom mohli fotografii vnímat jako akt vzniklý pro potěchu muže. Krásná žena leží nahá na posteli a pohlíží na svého diváka, stává se onou Bergerovou podívanou. Její neoholené podpaží nicméně odkazuje více k její sexualitě a sebevyjádření. Právě Berger totiž ve svých Způsobech vidění konstatuje, že obrazy nahých žen neodkazovaly k jejich sexuálnímu prožívání, což bylo dáno i tím, že byly zobrazeny vždy dokonale pro potěchu muže: „...v celé evropské tradici je dodržováno pravidlo nezobrazování ženského ochlupení. Ochlupení je spojováno s vášní a sexuální mocí. Sexuální touha ženy však musí být výrazně utlumena, aby divák mohl pocítit monopol na její vlastnictví.” Právě tento nenápadný symbol vrací onu moc zase zpět aktérce snímku (Berger, 2016: 47).

Zároveň může být chápán jako vyjádření feministického postoje aktérky, který odkazuje k druhé vlně feminismu v šedesátých a sedmdesátých letech s úpravou pro 21. století. Zatímco tehdy feministky bojovaly proti dobovým standardům krásy tak, že se navrátily k přirozenosti (zahodily žiletky, podpatky či podprsenky), současná mladá generace propojuje konvenční krásu právě s tímto feministickým gestem (Tuhus-Dubrow, 2019).

Stejně tak již zmíněný piercing v bradavce můžeme vnímat jako akt vrácení svého těla sobě samé, vyjádření vlastní sexuality a osobnosti.



Foto 52: Sylvester. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Na další z fotografií můžeme pozorovat dva muže, kteří vedle sebe sedí na lavici. Jsou snímáni ze střední blízké vzdálenosti, u obou tak vidíme pouze hlavu a část torza, jedná se o dvojportrét. Fotografka oba aktéry zabírá z poloprofilu, aktér blíže k ní hledí přímo před sebe, zatímco ten vzdálenější navazuje kontakt s divákem.

Oba muži mají vlasy nagelované dozadu, na sobě třpytivé topy a výrazné černé oční linky či stíny. Ve fotografii se tak mísí silně maskulinní a feminní prvky. U aktéra napravo můžeme pozorovat svalnatá ramena, široký krk, výraznou bradu i ostře řezanou čelist - tedy rysy, které bychom mohly určit coby znaky mužnosti. Dlouhé, upravené vlasy, makeup i flitrový top na tenkých ramínka a řetízek s přívěskem zase můžeme považovat a společensky chápané znaky ženskosti.

Snímek ukazuje stírání toho, co je mužské a co je ženské, trend odkazující k snaze mladých Američanů nevnímat svět binárně. Makeup ani kus oblečení nemůže vzít aktérovi jeho na první pohled patrnou maskulinitu. Stává se symbolem překlenutí strachu z nedostatku mužnosti a opět podtrhuje individualitu jedince, který může sám rozhodovat o tom, co pro něj maskulinita a feminita znamenají a jak se chce on sám profilovat.



Foto 53: Kayla. NYC. 2018. Young American. Marie Tomanová.

Na snímku 53 vidíme tvář ženy, Kayly. Je focena z velice blízké vzdálenosti v noci, její obličej zaplňuje celý snímek a její černé vlasy splývají s temným pozadím snímku. Fotografii dominují její velké oči zdůrazněné bleskem fotoaparátu, které se upírají přímo na diváka - navazuje tak transaktivní vztah, požadavek.

Obličej mladé ženy je zdoben nejrůznějšími tetováním. Pod očima má vytetované číslo 1312 a ACAB, obojí nesoucí též význam: All Cops Are Bastards (Všichni policajti jsou parchanti). Ačkoli se zkratka používá například při demonstracích proti policejním represím a brutalitě, přisvojili si ji i vyznavači krajní pravice a pravicoví extremisté jako jsou skinheadi či fotbaloví hooligans. Tetování je rovněž rozšířené mezi vězni (Poulter, 2020).

V USA se v roce 2020 zkratky ACAB či 1312 používaly na transparentech právě při protestech související s vraždou Afroameričana George Floyda (Sof, 2023). Jelikož byl ovšem snímek pořízen už v roce 2018 a vzhledem k tomu, že Kayla patří sama mezi POC (people of color), můžeme se domnívat, že tento nápis v jejím případě vyjadřuje obecný nesouhlas s policií a s dlouhodobou represí a předpojatostí vůči Američanům jiné barvy pleti.

Kromě již zmíněného sloganu můžeme na její tváři rozeznat několik dalších symbolů: samopal, bombu, lebku s překříženými kostmi, hlavu kozy nebo kozla či černé ďábelské oko. Všechny tyto symboly naznačují jistou rebelii a spiritualitu. Například oko má svého nositele chránit před špatnou energií, koza může být symbolem sexuality, upřímnosti a trpělivosti, ale také zla nebo dokonce ďábla (Hall, 1996: 120, 13, 200).

Temně laděné zdobení její tváře podtrhuje navíc výrazný piercing v nose, takzvané septum. To má v různých zemích světa různou tradici, nicméně v moderní západní společnosti je chápáno opět jako symbol vzdoru a duchovního růstu jedince (Phelan, 2016, Cheney, 2023).

Zatímco u předchozích fotografií jsme rozebírali sebevyjádření a individualitu mladých Newyorčanů skrze méně nápadné symboly, Kayla přetvořila svoje tělo ve výpověď o ní samotné, chce, aby bylo na první pohled zjevné, jaké jsou její životní postoje a co je za člověka. Tento motiv je nicméně patrný v celém portrémní díle Tomanové, která si vybírá k fotografování jedince vystupující z davu svou vizualitou, k čemuž se ještě vrátíme v závěru analýzy.



Foto 54: Janibell. NYC. 2019. New York New York. Marie Tomanová.

Ačkoli do série *Young Americans* zařadila Tomanová několik fotografií z drag shows či jiných akcí, většina snímků byla pořízena venku či u portrétovaných jedinců doma. Přičemž nejčastěji zabírají většinu prostor ve fotografii. V sérii *New York New York*, ke které se právě dostáváme, hraje důležitou roli i prostředí, ve kterém se aktér nachází. A toto prostředí velice často překypuje životem.

Na snímku 54 vidíme ženu, Afroameričanku Janibell. Stojí před osvětleným kulatým zrcadlem, jeho žárovky jí rámuji hlavu se zrzavým afrem jako podivná svatozář. Je slavnostně nalíčená, na sobě má světle zelené sako. Můžeme usuzovat, že se jedná právě o backstage některé z přehlídek nebo jiných akcí. Dívá se upřeně do objektivu fotoaparátu a má mírně pootvřené rty.

Celé pozadí fotografie má tlumené, fialovo vínové tóny. Světle zelené sako Janibell je v přímém kontrastu s ním, a tak s pomocí fotografického blesku z obrazu ještě více vystupuje. Vše na snímku funguje v souladu s tím, aby divákova pozornost směřovala výhradně na aktérku. Tomanová vyvolává v divákovi pocit podobný vyznění náboženských ikon či fotek slavných hvězd. Ačkoli divák netuší, kdo Janibell je, získává pocit, že musí být někým výjimečným, hodným pozornosti. Tomanová jí skrze kompozici i celkové vyznění snímku dává moc.



Foto 55: Nicky. NYC. 2019. New York New York. Marie Tomanová.

Na fotografii číslo 55 se spolu s aktérem, který si říká Nicky, přesouváme do newyorského metra. Oblečený je jako drag queen: jeho obličej zdobí výrazný make-up a nalepovací řasy, na hlavě má nasazený klobouk s červenými třásněmi, zpod kabátu se vzorem připomínajícím skvrny od bělidla mu vykukuje top či šaty ladící s kloboukem, na jeho kolenou vidíme síťované punčochy. V metru nestojí, visí za ruce, kterými se pevně drží madel u stropu, a kolena přitahuje k bradě, jako by se chtěl zhoupnout a skočit co nejdál. Jeho pohled s vysmátým výrazem směřuje k divákovi. Za nám vidíme další spolucestující v metru. Nikoho nicméně jeho zavěšení nevyvádí z míry a jejich pohled směřuje jinam.

Magazin Vogue v roce 2018 napsal: „V lednu v New York Times vyhlásili zlatou éru dragu. Na obálku umístili RuPaula a označili jeho Drag Race za nejradikálnější show v televizi (Phelps, 2018).“ A popularitě se těší nadále. Jako umělecká forma má drag dlouhou historii, která je do velké míry propletena nepochopením ze strany společnosti. Například v 60. letech, kdy se ve Spojených státech rozšířila LGBTQ+ komunita, bylo vyjít na ulici coby drag queen stále nebezpečné.

Drag ve své podstatě zkoumá lidské uvažování o pohlaví a sexualitě. Zatímco jeho performeři přehánějí některé znaky spojené se ženstvím (či mužstvím), nutí publikum tyto znaky zpochybňovat a zkoumat. Z fotografie tak můžeme číst právě toto zkoumání.

Zároveň ale snímek také ukazuje svobodu, se kterou se Nicky pohybuje po New Yorku. Nejenže jede metrem už převlečený coby drag queen, jede způsobem, který v metru může vzbudit rozruch. Přestože popularita dragu mezi mladými lidmi roste, stále jsou drag queens často oběťmi minimálně slovních útoků, často ale i těch fyzických (Greig, 2023). Ostatně proti nim v Americe začala na začátku dvacátých let tohoto století ostře vystupovat i Republikánská strana (Gabbatt, 2023).

Snímek tak zachycuje jistou touhu být sám sebou s přijetím všech případných konsekvencí, neohroženost a odvahu mládí překračující konvence.



Foto 56: Veronika a Adrian. NYC. 2020. New York New York. Marie Tomanová.

Na fotografii číslo 56 vidíme dva mladé lidi, Veroniku a Adriana, jak si sedí na klíně, zatímco v ruce drží herní konzoli. Na sobě mají stejné průsvitné tričko, ovšem každý v jiné barvě, a vlasy jim zdobí sponky. Veronika se dívá přímo do objektivu, zatímco Adrian pohlíží do strany.

Ve snímku bychom opět mohli najít vyjádření vlastní sexuality (prosvítající Veroniky ňadra pod průhledným topem), stírání rozdílů mezi genderem (oba jsou oblečení stejně a mají feminní doplňky) či posun mladších generací ve vnímání maskulinity.

Důležitou roli nicméně hraje odraz v zrcadle za nimi. Vůbec poprvé se totiž na fotografii v sérii Young American a New York New York objevuje i sama Marie

Tomanová, nahnutá ve výpadu v kraťasech a pruhovaném tričku, tvář má osvícenou bleskem. To, že do své knihy zařadila fotografii, na které je ona sama vidět, značí jistý posun ve vnímání sebe sama coby fotografky daného souboru. Zatímco v sérii Young Americans se stále ještě hledala v americké společnosti, v sérii New York New York už jasně vidíme, že v New Yorku už své místo má. Tento fakt prostupuje samozřejmě více fotografiemi, vidíme, že se dostává na nejrůznější přehlídky, vidíme lidi, které potkává v barech či na party. Oproti Young American je tak ze série New York New York cítit jisté insiderství.

Fotografie číslo 56 jako kdyby tento pocit zapadnutí potvrzovala, byla hmatatelným důkazem toho, že i ona sama je Newyorčankou a je si rovna se svými modely a modelkami.



Foto 57: Doe. NYC. 2023. 5 East Broadway. Marie Tomanová.

V sérii 5 East Broadway jde pak Tomanová ještě o něco dál. Nehledá sebe ve společnosti, neportrétuje New York, ale snaží se hlouběji prozkoumávat identitu mladých Američanů. Vytrhává je z jejich přirozeného prostředí a bere je k sobě do ateliéru ve snaze nahlédnout do toho, kým jsou, a porozumět jim.

Na fotografii číslo 57 vidíme dívku či mladou ženu Doe. Na rozdíl od předchozích snímků je fotografována z větší vzdálenosti, pořád bychom ji ale mohli označit za střední blízkou. Pozadí za ní je jednoduše, její oblečení je také jednoduché - bílý top a černé džíny.

Dívá se do objektivu fotoaparátu s lehce přimhouřenýma očima, jako kdyby se jí chtělo spát. A divákem navazuje transakivní vztah, požadavek.

Prostředí ani její styl nám nedává dostatečné indicie k tomu, abychom mohli odhadovat, kým je. Svou rukou tak popotahuje černé džíny o trochu níž, aby bylo vidět tetování, které má nad tříslem - kříž. Dovoluje nám nakouknout do toho, co ji spoluutváří, poodhaluje nám, kým je. Právě tento prvek je v sérii 5 East Broadway stěžejní, ono nahlédnutí do nitra zobrazovaného člověka je jeho nejpodstatnější částí. Tento aspekt ovšem spíše než fotografie utvářejí již zmíněná umělecká videa, po jejichž shlédnutí jako kdyby snímky nabývaly nových, hlubších významů.

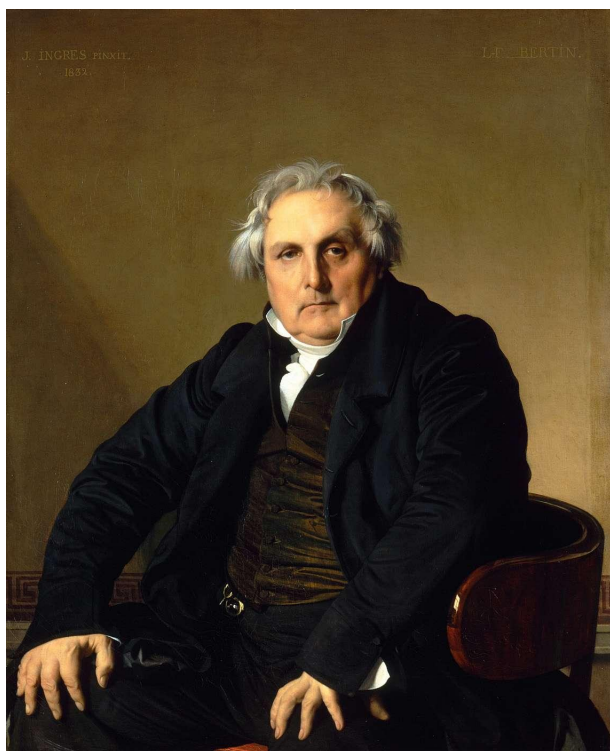


Foto 58: Seashell. NYC. 2023. 5 East Broadway. Marie Tomanová.

Posledním z analyzovaných snímků je fotografie Seashell. Fotografie 58 je pořízená nejspíš na střeše budovy, ve které měla Tomanová pronajaté studio. Nohy má

rozkročené a rukama se opírá tak, jako kdyby chtěla zabrat co největší prostor ve snímku. Její postava se nachází téměř na přesném středu fotografie, fotoaparát ji zabírá z podhledu, zatímco se upřeně dívá do objektivu a navazuje tak transaktivní vztah s divákem. Její umístění ve snímku, úhel, ve kterém shlíží do fotoaparátu, i její rozkročený postoj zdůrazňují její dominanci.

Jak zmínil na komentované prohlídce výstavy v pražské galerii Fotograf její kurátor a kunsthistorik Thomas Beachdel, snímek můžeme připodobnit k portrétu francouzského malíře Jeana Augusta Dominiquea Ingrese, který vyobrazil mediálního magnáta Louise Françoise Bertina, jak sedí rozkročený na židli a snaží se zabrat co největší prostor plátna, aby tak ukázal svou moc. Podobně také Pablo Picasso namaloval portrét Gertrudy Stein a dal tak moc ženě-spisovatelce (Beachdel, z komentované prohlídky, 2023).



Obrázek 5: Portrét Louise Françoise Bertina namalovaný Jeanem Augustem Dominiquem Igresem.



Obrázek 6: Portrét Gertrudy Stein namalovaný Pablem Picassem.

Stejným způsobem nechala Marie Tomanová zaplnit celé poslední políčko (jak je patrné ve spodní části i horní části obrazu) filmu mladou dívkou, která není slavná, jasně nereprezentuje nějakou subkulturu ani nedosáhla nějakého mezinárodního úspěchu. Přesto jí dává onu moc a poukazuje skrze ní na dominanci mladé generace a její kultury.

6.7.1. Závěr analýzy vybraných fotografií ze sérií Young American, New York New York a 5 East Broadway

Fotografická práce Marie Tomanové do jisté míry připomíná fúzi přístupu Adrienne Salinger a Ryana McGinleyho. Po formální stránce můžeme napříč jednotlivými sériemi pozorovat určitou podobnost – u série Young American se jedná o velmi blízké portréty, kdy hlavní Barthesovo fotografické punctum (Barthes, 2005) tvoří oči před fotografkou, a tudíž i divákem, naprosto otevřeného mladého člověka, který navazuje přímý transaktivní kontakt, požadavek. V cyklu New York New York se fotografka ocitá od svých modelů ve střední vzdálenosti tak, aby kromě nich samotných mohlo promlouvat i prostředí. V sérii 5 East Broadway pak opět ze střední vzdálenosti odkrývá sny a strachy mladých v prostředí studia, které jí propůjčuje stabilní fotografické podmínky.

Přes různé přístupy nahlíží na mladou generaci Tomanová z pozice outsidera, tedy alespoň částečného. Přestože v první zmíněné sérii měla ke svým fotografickým objektům věkově blízko, byla stále ještě cizinkou ve Spojených státech. Nejbliže insiderskému pohledu má série New York New York, kdy už fotografka pronikla do struktur mladé americké společnosti natolik, že se její pohled cizinky stírá. V poslední sérii se pak zase vzdaluje, což je dáno vzrůstajícím věkovým rozdílem mezi ní a vybranými modely, kteří se nacházejí ve věku od 17 do 25 let.

Jak jsme nastínili v analýze, snímky Tomanové v sobě nesou zakódovanou řadu významů. Opět zde můžeme nalézt motiv mladistvého vzdoru, sebevyjádření a individuality, hledání místa ve společnosti, sexuality nebo genderu. V centru její práce stojí identita jedince v době, kdy ji ještě stále hledá. Fotografka propůjčuje hlas Američanům, které vládní aparát té doby považoval za anomálii (například fotografie nebinárních jedinců v době Trumpova prezidentského úřadu). Podobně jako z fotografií Gedneyho nebo Davidsona je v sériích patrná vysoká míra empatie a snahy zobrazit ryzí lidství. V druhé rovině čtení pak můžeme vidět jistou fascinaci mládím a dominanci mladé generace, ve které Tomanová vidí naděje plnou budoucnost.

7. Závěr

Diplomová práce si kladla za cíl představit odlišné vlivy a přístupy k zobrazování mládí v americké dokumentární fotografii a zařadit do této krajiny fotografku Marii Tomanovou. Pro tyto účely jsme vybrané fotografie z průřezu druhé poloviny 20. století a počátku 21. století podrobili vizuální sociálně sémiotické analýze. Tento způsob analýzy jsme zvolili proto, abychom mohli odkrýt skryté významy ve fotografiích, rozklíčovat jakou společenskou skupinu reprezentují, jaké jsou její hlavní rysy a hodnoty, jakými prostředky se ji autor snímků rozhodl prezentovat a skrze to i na její postavení v americké společnosti té doby. Analýza nám tak rozkryla rozličné tvůrčí přístupy ve fotografování amerického mládí a poukázala na to, jak tyto odlišné postupy dokáží zdůraznit či potlačit určité zakódované významy.

Práce měla za cíl nastínit, jakými způsoby bylo zobrazováno mládí v americké dokumentární fotografii a zařadit do tohoto kontextu dílo české fotografky Marie Tomanové. Za limity této práce můžeme označit nutnost zúženého výběru dokumentárních fotografií, kdy kvůli rozsahu práce bylo nutné zvolit pro každé desetiletí pouze jednoho zástupce. Rozšířením vzorku bychom mohli nalézt další přístupy a vlivy k zobrazování amerického mládí a také objevit další z opomenutých subkultur či sociálních skupin. Práci by rovněž bylo možné rozšířit o porovnání s vizuální reprezentací mladých generací v dobovém tisku a poukázat na rozdíly ve vnímání mladých společností a dokumentaristy.

V analýzách jsme mohli pozorovat odlišné tendence jednotlivých fotografií a specifika dané doby. Bruce Davidson pozoroval v 50. letech minulého století brooklynský gang Jokerů. Vyobrazoval tak mladé lidi z dělnické třídy žijící na hraně či přímo za hranou zákona. Davidson tuto skupinu fotografoval coby outsider, z jeho fotografií je tak patrný jistý odstup. Přesto ji nevyobrazuje jako nebezpečnou a hodnou opovržení, ale empaticky poukazuje na frustraci a její možné příčiny. Zároveň ale nabízí pohled i na hravost této skupiny a jistý pozůstatek dětství, který si v sobě teenageři nesou. V jeho fotografiích, jak jsme již zmínili dříve, jsme našli zakódovanou lhostejnost společnosti kontrastující se sounáležitostí a bratrstvím členů gangu, odkaz na katolické kořeny a výchovu, od které se rozhodli vzdálit ve snaze vymanit se z vlivu rodičů a škol, vztek a frustraci, touhu revoltovat a vyjádřit svůj postoj prostřednictvím stylu či porušováním zákona a společenských konvencí, ale i lehkovážnost a jistou dětinskost jejich rozhodnutí.

William Gedney ve své sérii *A Year of Youth* zachytil zrod kontrakultury a prvopočátek hnutí hippies. Podobně jako v případě Davidsona si zachovává klasický dokumentární přístup, který ovšem klade silný důraz na vyprávěný příběh. Do jeho snímků se také propsaly hodnoty jako je sounáležitost v rámci skupiny, nicméně hlavním pojítkem se stala na rozdíl od brooklynského gangu snaha o společenskou změnu. V jeho fotografiích se tak objevují motivy jako je odsudek konzumu a snaha vrátit se k prapočátkům společnosti, nesouhlas s rozhodnutími vlády, touha po míru, volný přístup k lásce i drogám (zejména psychedelickým). Fotografiemi tak prostupuje určitá síla mládí spojená s představou, že je možné reformovat společnost k lepšímu.

První insiderský pohled nám v této práci poskytl Larry Clark se svou sérií *Tulsa*. V ní se opět dostáváme za hranu zákona spolu s mladými Američany zneužívajícími amfetamin a hrajícími si se zbraněmi. V sérii je nicméně z fotografovny strany patrný posun od insidera k outsiderství. Zatímco z počátku série jsme ve fotografiích mohli nalézt jistou blízkost a bezprostřednost, postupně se přístup fotografa přiklonil k explicitnosti a dehonestujícím a odpudivým záběrům vyobrazené skupiny, které navíc v některých případech působí aranžovaně. Z dokumentu, který v sobě odrážel jistou míru upřímnosti a sebekritiky, se tak stala honba za podívanou, ve které nezbylo místo na další skrytá sdělení a zakódované hodnoty.

Adrienne Salinger zaujala z fotografií nejvíce vědecký přístup k zobrazování mládí. Teenagery fotografovala v jejich vlastních pokojích tak, aby byla vidět celá jejich postava a co nejvíce okolí. Svůj metodologický postup pak doplnila i o krátké rozhovory s aktéry fotografií. Nevybírala si určitou subkulturu či skupinu mladých lidí, její záběr je tak mnohem širší než u dříve zmíněných sérií a postihuje širší část společnosti - na fotografiích se objevují teenageři z vyšších středních tříd, ale i mladé matky ze znevýhodněných skupin obyvatel vychovávající ve svém vlastním pokojíčku dítě. Přesto v rámci její práce můžeme nalézt jistou podobnost v životě mladých. Ze snímků je patrný onen přechod mezi dětstvím a dospělostí, potřeba vzhlížet ke svým idolům a snít, hledat své místo ve společnosti a své poslání v životě, ale i jistá inklinace k vytváření si extrémních názorů a radikálních řešení.

Podobně jako Salinger ukazuje plejádu charakterů i Ed Templeton ve své sérii *Teenage Smokers* vyobrazující školáky a teenagery kouřící u školy. Právě zapálená cigareta představuje hlavní pojítka jeho série reprezentující snahu zapadnout a vydobýt si postavení v rámci školní hierarchie. Poukazuje také na jistou rebelii, která ovšem není pro společnost nebezpečná (odhlédneme-li od zdravotních rizik pro samotného kuřáka). Z

blízkých portrétů můžeme pozorovat odlišné styly a subkultury, které v té době na amerických školách koexistovaly.

Poslední insiderský pohled nám pak poskytl fotograf Ryan McGinley, který ve své sérii *The Kids Were Alright* dokumentoval sebe a mladé lidi, kteří ho obklopovali. Nepohybujeme se na okraji společnosti či v rámci utlačované či nepochopené skupiny, ale mezi americkou střední třídou, která se snaží využívat všech svobod spojeným s mládím a životem v New Yorku. McGinleyho fotografie v sobě nesou jistou nadsázku a sebeironii, ale také silnou touhu po divokosti a zábavě, snahu se nikdy nenudit. Podtrhuje potřebu dělat špatná rozhodnutí, ze kterých se mohou mladí lidé poučit, ale ukazuje i jistou sociální odpovědnost své generace. Opět je zde v rámci skupiny patrná sounáležitost, láska a velká míra empatie.

Marie Tomanová své série fotila coby cizinka v Americe přirozeně z pozice outsidera (přestože série *New York New York* v sobě nese určité prvky insiderství). V jejích sériích opět nalezneme zakódovanou řadu významů a hodnot objevující se při fotografování mládí: ať už se jedná o určitý typ vzdoru, touhu po svobodě či sebevyjádření. Asi nejvýraznější roli však v jejích fotografiích hraje identita - poukazuje na individualitu zobrazovaných jedinců, na jejich unikátní životní zkušenost, na jejich sexuální i genderovou otevřenost. Tomanová si záměrně vybírá extravagantní jedince, kteří mohou většinové americké společnosti připadat odtržení od reality či jim způsobovat jistý diskomfort. Ukazuje ty, kterých se nejvíce dotýká utahování svobod prostřednictvím nespravedlivých zákonů či šíření nenávisti a strachu v rámci společnosti (jak jsme zmínili v analýze, jedná se například o brojení vůči nebinárním jedincům či drag queens). Zatímco v sériích Davidsona nebo Clarka jsme pozorovali skupiny mladých lidí žijící vědomě na okraji a inklinující k násilí, Tomanová vyobrazuje jedince, kteří nejsou nebezpeční, touží po začlenění do společnosti, ale zároveň chtějí mít právo na sebevyjádření a vlastní identitu. V jisté míře je tak možné fotografčino dílo chápat jako politické, kdy dává prostor znevýhodněné skupině, na které ukazuje dominanci mládí a mladé kultury a ve které spatřuje naději na lepší a spravedlivější budoucnost, aktuální společenské náladě navzdory.

Všechny vyjmenované fotografie a fotografky nicméně pojí hodnoty mladých Američanů, které jsou ve snímcích zakódované. Zobrazování aktéři se nacházejí na rozhraní dětství a dospělosti, touží ale po tom, aby jim jejich dětství nebylo připomínáno a aby na ně zároveň nebyly kladeny stejné nároky jako na dospělé. Stojí v jistém rozporu, ve kterém je společnost vnímá coby budoucnost, ale zároveň na ně uplatňuje restriktce, které

mohou souviset právě s dobou dospívání, ale také mohou mít například rasovou, genderovou či ekonomickou motivaci. Právě tento rozpor mezi snahou se osvobodit a nutností dodržovat určitá pravidla, který můžeme pozorovat i u dospělých jedinců, se dá nicméně nejlépe pozorovat na oné mladé generaci, která na nespravedlnost či zbytečné restrikce reaguje nejen svým chováním, ale i vizuálně pomocí stylu. Vzhledem k tomu, že operují v určitých extrémech, na nich tak můžeme tyto změny pozorovat mnohem snáze než u jiných věkových skupin. Mají tendenci svou identitu dávat více na odív, jelikož je to jedna ze svobod, které právě přerod z dětství do dospělosti umožňuje.

Použitá literatura

Literatura

Barthes, R., & Fulka, J. (2018). *Mytologie*. Dokořán.

Barthes, R., & Petříček, M. (2005). *Světlá komora: Poznámka k fotografii*. Fra.

Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., Hollis, R., & Průchová, A. (2016). *Způsoby vidění*. Labyrint.

Clark, L. (1983). *Teenage lust: Photographs and text*. Larry Clark Ed.

CLARK, L. (2000). *Tulsa*. GROVE PRESS.

Falk, G., & Falk, U. A. (2005). *The youth culture and the generation gap*. Algora.

Fremon, D. K. (2015). *The Watergate scandal in United States history*. Enslow Publishers, Inc.

Goffman, E., & McGrathová, M. (2018). *Všichni hrajeme divadlo: Sebe prezentace v každodenním životě*. Portál.

Goldin, N., Fletcher, S., Heiferman, M., & Holborn, M. (2012). *The Ballad of Sexual Dependency*. Aperture Foundation.

Hall, J. (1974). *Dictionary of subjects and symbols in art*. essay, Harper & Row.

Hebdige, D., & Tůma, K. (2012). *Subkultura a styl*. Dauphin.

Jones, G. (2013). *Youth*. Wiley.

Kress, G. R., & Leeuwen, T. V. (2021). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge, Taylor & Francis Group.

Parr, M. Badger, G. (2004) *The Photobook: A History. Vol. 1*. (2004). Phaidon.

Roszak, T., & Černovský, P. (2015). *Zrod kontrakultury: Úvahy o technokratické společnosti a mládeži v opozici*. Malvern.

Salinger, A. (1995). *In my room: Teenagers in their bedrooms*. Chronicle.

Samuelson, R. J. (2010). *The great inflation and its aftermath: The past and future of American affluence*. Random House.

Savage, J. (2021). *Teenage*. FABER AND FABER.

Tomanova, M., Beachdel, T., & Gordon, K. (2021). *New York, New York*. Hatje Cantz Verlag.

Tomanova, M., Beachdel, T., & McGinley, R. (2019). *Young American*. Paradigm Publishing.

Trampota, T., & Vojtěchovská, M. (2010). *Metody Výzkumu Médii*. Portál.

Online zdroje

Adrienne Salinger - Professor - University of new mexico - linkedin. (2023). <https://www.linkedin.com/in/adrienne-salinger-470451b>

All About Photo. (2023, December 29). *William Gedney*. All About Photo. <https://www.all-about-photo.com/photographers/photographer/1531/william-gedney>

Alter, H. (2021, December 6). *Revisiting tulsa: Understanding amphetamine addiction in the early photography of Larry Clark*. American Journal of Psychiatry Residents' Journal. <https://ajp.psychiatryonline.org/doi/10.1176/appi.ajp-rj.2021.170204>

American experience: Summer of love: The film and more: Transcript: PBS. Program Transcript: American Experience | Summer of Love. (2008). <https://web.archive.org/web/20170128122057/http://www.pbs.org/wgbh/amex/love/filmmore/pt.html>

Arts. WA. *Artist collection*. (2019, June 19). <https://www.arts.wa.gov/artist-collection/?request=record%3Bid>

Asnis, S. F., & Smith, R. C. (1978). *Amphetamine abuse and violence*. Amphetamine Abuse and Violence | Office of Justice Programs. <https://www.ojp.gov/ncjrs/virtual-library/abstracts/amphetamine-abuse-and-violence>

Bass-Krueger, M. (2019, April 10). *Vogue encyclopaedia: The history of denim jeans*. Vogue France. <https://www.vogue.fr/fashion/article/vogue-encyclopaedia-the-history-of-denim-jeans>

Bengal, R. (2021, July 2). *William Gedney's timelessly intimate photographs of San Francisco in the 1960s*. Aperture. <https://aperture.org/editorial/william-gedney-timelessly-intimate-photographs-of-san-francisco-in-the-1960s/>

Billing, L. (2019, December 11). *Nostalgic photographs remind us of our awkward teenage years*. Metro. <https://metro.co.uk/2016/04/22/nostalgic-90s-photographs-remind-us-of-our-awkward-teen-age-years-5814764/>

Blakemore, E. (2022, March 31). *What was the Cold War-and are we headed to another one?*. Culture. <https://www.nationalgeographic.com/culture/article/cold-war>

Blue, A., & Buckley, S. (2023). *Ed Templeton: Time Flies when you're kissing and smoking*. Be Magazine. https://tobemagazine.com.au/ed-templeton-time-flies-when-youre-kissing-and-smoking/?fbclid=IwAR2US7W1kpxWJuO6B1-fPQI2COQX_mkkGnRbItbJSI6PQkuguXEIIIIX3J3o

Bruce Davidson. Magnum Photos. (2023). <https://www.magnumphotos.com/photographer/bruce-davidson/>

Bump, P. (2023) Encyclopædia Britannica, inc. *Baby boomer*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/baby-boomers>

Centers for Disease Control and Prevention. (1991). *Current trends mortality attributable to HIV infection/AIDS*. Centers for Disease Control and Prevention. <https://www.cdc.gov/mmwr/preview/mmwrhtml/00001880.htm>

Cheney, A. (2023, May 26). *Jewelry that adds face value*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2023/05/26/fashion/jewelry-facial-piercings.html?searchResultPosition=1>

Cihlár, O. (2023, November 16). Marie Tomanová: Je to dobrý, patřím sem, řekla jsem si, když jsem své fotky viděla v New Yorku na billboardu. *mujrozhlaz.cz*. other, Praha, Česká republika; Český rozhlas.

Wolf, M. (2014). *Teenage*. Retrieved November 30, 2023, from <https://www.teenagefilm.com/seethefilm>.

citylikeyou. (2018). *Interview with Ed Templeton*. <https://www.citylikeyou.com/interview/interview-with-ed-templeton?fbclid=IwAR1QL6CjXNg4b6ouagiA5VyHHRt5DKbsJQUWoD4sh3K5TjhCNDSJhM67KVc>

Cohen, E. E. (1945). *Teenage bill of rights*. The New York Times. https://graphics8.nytimes.com/packages/pdf/opinion/TeenageBillofRights_final.pdf

Cosgrove, B. (2019, December 7). "*The luckiest generation*": *Life with teenagers in 1950s America*. LIFE. <https://www.life.com/history/the-luckiest-generation-life-with-teenagers-in-1950s-america/>

Davidson, B. (1999). *Brooklyn Gang*. Twin Palms Publishers.

Deutsche Börse Photography Foundation. (2023). Bruce Davidson. <https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/en/collect/artists/bruce-davidson.php>

Dupêcher, N. (2018). *Dorothea Lange*. MoMa. <https://www.moma.org/artists/3373>

Encyclopædia Britannica, inc. (2023a, November 9). *South African war*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/event/South-African-War>

Encyclopædia Britannica, inc. (2023b, December 4). *Hippie*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/hippie>

Encyclopædia Britannica, inc. (2023c, December 8). *Prohibition*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/event/Prohibition-United-States-history-1920-1933>

Encyclopædia Britannica, inc. (2023). *Colour television*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/technology/color-television>

Encyclopædia Britannica, inc. (n.d.-d). *Presidency of Ronald Reagan*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/biography/Ronald-Reagan/Presidency>

Eldridge, A. (2023). Encyclopædia Britannica, inc. *Generation Z*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Generation-Z>

Fedorova, A. (2018). *This is america: Celebrating NYC's diversity, one portrait at a time*. New East Digital Archive. <https://www.calvertjournal.com/features/show/10496/this-is-america-czech-photographer-marie-tomanova-portraits-new-york>

Films, A. (2021, September 12). *Adrienne Salinger uses a 4x5 view camera for her work*. Anatomy Films Photography and Photographers - Film and Digital. <https://www.anatomyfilms.com/adrienne-salinger-real-teens/>

Fitzsimons, T. (2018). *LGBTQ History month: The Early Days of America's AIDS crisis*. NBCNews.com. <https://www.nbcnews.com/feature/nbc-out/lgbtq-history-month-early-days-america-s-aids-crisis-n919701>

Forgeard, V. (2023a, July 1). *Exploring the vibrant youth culture of the 1950s*. Brilliantio. <https://brilliantio.com/what-was-the-youth-culture-of-the-1950s-like/>

Forgeard, V. (2023b, July 3). *A time of change: Exploring what was the American Dream in the 1990s*. Brilliantio. <https://brilliantio.com/what-was-the-american-dream-in-the-1990s/>

Forgeard, V. (2023c, July 10). *A brutal decade: Dissecting the causes of violence in the 1970s*. Brilliantio. <https://brilliantio.com/why-were-the-1970s-so-violent/>

Forgeard, V. (2023d, July 11). *The American Dream in the 1980s: A decade of desire and dissent*. Brilliantio. <https://brilliantio.com/what-is-the-american-dream-in-the-1980s/>

Forgeard, V. (2023e, July 13). *From Prosperity to Freedom: Redefining the American Dream in the 1960s*. Brilliantio. <https://brilliantio.com/what-is-the-american-dream-in-the-1960s/>

Forgeard, V. (2023f, July 27). *A global shift: What happened in the 1980s that changed the world?*. Brilliantio. <https://brilliantio.com/what-happened-in-the-1980s/>

Frommer, F. (2023) Encyclopædia Britannica, inc. . *1960s counterculture*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/1960s-counterculture>

Fulleylove, R. (2016). *Photographer Adrienne Salinger's series of teenage bedrooms from the 90s. It's Nice That*. <https://www.itsnicethat.com/articles/adrienne-salinger-teenage-bedrooms-90s-120416>

Gabbatt, A. (2023, September 19). *"subtle and sinister": Republicans' anti-drag crusade seen as assault on LGBTQ+ rights*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/world/2023/sep/19/us-states-attack-drag-shows-lgbtq-rights>

Gefter, P. (2007, May 6). *A young man with an eye, and friends up a tree*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2007/05/06/arts/design/06geft.html>

Goat tattoos and designs-goat tattoo meanings-goat tattoo. (n.d.-b). <https://discover.hubpages.com/style/Goat-Tattoos-And-Designs-Goat-Tattoo-Meanings-Goat-Tattoo-Gallery>

Govenar, A. B. (1982). The changing image of Tattooing in American culture. *Journal of American Culture*, 5(1), 30–37. https://doi.org/10.1111/j.1542-734x.1982.0501_30.x

Green, E. L., Benner, K., & Pear, R. (2018, October 21). *"Transgender" could be defined out of existence under Trump administration*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/10/21/us/politics/transgender-trump-administration-sex-definition.html>

Greig, J. (2023, March 2). *Inside America's escalating war on drag*. Dazed. <https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/58337/1/america-war-on-drag-story-hour-right-proud-boys>

Guggenheim. (2023). *Ryan McGinley*. The Guggenheim Museums and Foundation. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/ryan-mcginley>

Haas, E. (1998). *Bruce Davidson: Brooklyn Gang*. Magnum Photos. <https://www.magnumphotos.com/newsroom/society/bruce-davidson-brooklyn-gang/>

Haas, E. (1999, March 14). *Bengie's story*. The Independent. <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/bengie-s-story-1080460.html>

Halpern, R. (2021, March 21). *The birth of documentary photography: Jacob Riis and Lewis Hine*. FRAMES Magazine. <https://readframes.com/the-birth-of-documentary-photography-jacob-riis-and-lewis-hine-by-rick-halpern/>

Harden, B. (1999, February 15). *With brass-knuckled tales, 50's Street Gang looks back*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/1999/02/15/nyregion/with-brass-knuckled-tales-50-s-street-gang-looks-back.html>

Haynes, S. (2021, February 15). *"it's a sin": History of 1980s aid crisis, impact on present*. Time. <https://time.com/5939522/its-a-sin-history-hiv-transphobia/>

Kendall, E.. (2023). Encyclopædia Britannica, inc. *Straight edge*. Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/straight-edge>

Khan Academy. (2018). *Globalization (article) | 1990s America*. Khan Academy. <https://www.khanacademy.org/humanities/us-history/modern-us/1990s-america/a/globalization>

Klos, C. (2021, April 15). *The reanimation of William Gedney, over fifty years after the summer of Love*. Humble Arts Foundation. <http://hafny.org/blog/2021/4/the-reanimation-of-william-gedney-over-fifty-years-after-the-summer-of-love>

Kopelentová, Tereza. (2023). *Fotografka Marie Tomanová: Hledám Pocit Napojení. O to jde Více než O Samotné Fotky*. ČT art.

<https://art.ceskatelevize.cz/360/fotografka-marie-tomanova-hledam-pocit-napojeni-o-to-jde-vic-nez-o-samotne-fotky-nkea6>

Kopelentová, Tereza. (2020). *Marie Tomanová: New York je zlatá bublina, to si uvědomuju.* ČT art.
<https://art.ceskatelevize.cz/inside/marie-tomanova-new-york-je-zlata-bublina-to-si-uvedomuju-syzVK>

Kost, K., & Maddow-Zimet, I. (2022, August 24). *U.S. teenage pregnancies, births and abortions, 2011: National trends by age, race and ethnicity.* Guttmacher Institute.
<https://www.guttmacher.org/report/us-teen-pregnancy-trends-2011>

Legal Information Institute. (2023). *18 U.S. code Chapter 44 - Firearms.* Legal Information Institute. <https://www.law.cornell.edu/uscode/text/18/part-I/chapter-44>

Mailer, N., Fraser, S., Mattson, K., & Gitlin, T. (2017, June 5). *The white negro (fall 1957).* Dissent Magazine.
https://www.dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957/

Manning, E. (2016). *Iconic photos of 90s teens in their bedrooms.* i.
<https://i-d.vice.com/en/article/zmxdz5/what-these-iconic-photos-of-90s-teens-in-their-bedrooms-can-teach-us-about-being-young-today>

McCarty, L. (2021). *William Gedney: A time of youth.* Lisa McCarty.
<http://lisamccarty.com/william-gedney-a-time-of-youth>

McKenna, A. (2023). Encyclopædia Britannica, inc. *Generation X.* Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Generation-X>

Ngak, C. (2014, February 4). *Then and now: A history of social networking sites.* CBS News.
<https://www.cbsnews.com/pictures/then-and-now-a-history-of-social-networking-sites/7/>

Phelps, N. (2018, March 8). *Drag has gone mainstream-but where are the kings?.* Vogue.
<https://www.vogue.com/projects/13541679/drag-kings>

Oyama, R., & Jewitt, C. (2011). *Visual Meaning: a Social Semiotic Approach*. SAGE.
<https://www.studeersnel.nl/nl/document/erasmus-universiteit-rotterdam/qualitative-methods/jewitt-and-oyama-2011-social-semiotics-chapter/8209759>

O'Hagan, S. (2014, June 5). *Larry Clark's photographs: "once the needle goes in, it never comes out."* The Guardian.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/jun/05/larry-clark-tulsa-teenage-lust-photography-controversy>

O'Hagan, S. (2017, September 5). *William Gedney: A photographer exiled in his own land*. The Guardian.
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/sep/05/william-gedney-documentary-photography-kentucky-san-francisco>

Phelan, H. (2016, May 11). *6 New Yorkers on why they got their septum rings*. The New York Times.
<https://www.nytimes.com/interactive/2016/05/11/style/septum-rings-millennials-willow-smith.html>

Pitts, G. (2016). *My World: Ryan McGinley At Work and Play*. RYAN MCGINLEY.
<https://ryanmcginley.com/georgepitts>

Poitras, L. (2023). *All the Beauty and the Bloodshed*. Retrieved 2023, from
<https://www.amazon.com/All-Beauty-Bloodshed-Nan-Goldin/dp/B0B7CJVP32>.

Poulter, J. (2020, June 8). *What does acab mean? and where does the phrase come from?*. What Does ACAB Mean? And Where Does the Phrase Come from?
<https://www.vice.com/en/article/akzv48/acab-all-cops-are-bastards-origin-story-protest>

Records of Rights. Child Labor, 1900. (n.d).
<http://recordsofrights.org/events/30/child-labor>

Reitmayer, T. (2012, February 9). *The Ed Templeton interview*. Confusion Magazine: International Skateboarding Magazine.
<https://www.confuzine.com/2012/02/09/the-ed-templeton-interview/?fbclid=IwAR0FxxWCu3Amx8wpi5DLpOKEMnNilrWi7VsPqm5Iu35BLhL-h7AmKtFimac>

Riedel, S. (2022, November 23). *There have been at least 124 attacks on drag events this year.* Them. <https://www.them.us/story/anti-drag-attacks-2022-glaad>

Roberts Projects. (2023). *Ed Templeton.* <https://www.robertsprojectsla.com/artists/ed-templeton?fbclid=IwAR3qVMqwbsVFSVM4XaqhOz94BKQPOtOCgJhGHEdsa3hU8lBCHkwbbzaL1kY>

Ryan McGinley. VICE. (2008, May 1). <https://www.vice.com/en/article/kw73ze/the-kids-were-alright-v15n5>

Ryan, A. (2023, April 26). *Discover the dark history and meaning of evil eye tattoos.* Certified Tattoo Studios. <https://certifiedtattoo.com/blog/evil-eye-tattoo>

Sanneh, K. (2023, May 22). *Ed Templeton's unsparing photographic diary of Skateboarding Life.* The New Yorker. <https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/ed-templetons-unsparing-photographic-diary-of-skateboarding-life?fbclid=IwAR2fw4Kq3xs1SVwAxxJiLM0G2qey9dzf8hYsQn6THmujCtdv5gfy8kCv0zw>

Savage, J. (2021, July 26). *The teen magazines that caught the sixties as they happened.* New Statesman. <https://www.newstatesman.com/politics/2015/11/teen-magazines-caught-sixties-they-happened>

Sell, L., Says, Z. (2021a, February 19). *A conversation between the editor and designer of William Gedney's a time of Youth.* Duke University Press News. <https://dukeupress.wordpress.com/2021/02/23/a-conversation-between-the-editor-and-designer-of-william-gedneys-a-time-of-youth/>

Sell, L., Sell, L., says:, Z., & Says:, Z. (2021b, February 19). *A conversation between the editor and designer of William Gedney's a time of Youth.* Duke University Press News. <https://dukeupress.wordpress.com/2021/02/23/a-conversation-between-the-editor-and-designer-of-william-gedneys-a-time-of-youth/>

Seymour, T. (2020, April 21). *Photographer Ryan McGinley: "I was taught to believe in satan. it scared me."* The Guardian.

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2020/apr/21/ryan-mcginley-photographer-satan-brad-pitt-beyonce>

Sof, E. (2023, January 8). *From the walls to the skin: The evolution of acab and 1312 as a catchphrase.* Spec Ops Magazine.

<https://special-ops.org/meaning-acab-1312-catchphrase-graffiti-tattoos/>

Spector, R. H.. (2023). Encyclopædia Britannica, inc.. *Firepower comes to naught.* Encyclopædia Britannica.

<https://www.britannica.com/event/Vietnam-War/Firepower-comes-to-naught>

Stein, A. (2018, March 26). *Larry Clark: The art of surviving.* 52 Insights. <https://www.52-insights.com/larry-clark-art-surviving-film-interview-tulsa-kids/>

Tomanova, M. (2020, May 1). *Devon Lee Carlson and Jesse Rutherford are 2020's couple.* Dazed.

<https://www.dazeddigital.com/life-culture/article/49069/1/devon-lee-carlson-jesse-rutherford-spring-summer-2020-dazed-100>

Tuhus-Dubrow, R. (2019, June 24). *The new feminist armpit hair revolution: Half-statement, half-ornament.* The Guardian.

<https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2019/jun/24/feminist-armpit-hair-revolution-half-statement-half-ornament>

Wiley, C. (2019, June 13). *"I'm an outsider on the inside": An interview with Bruce Davidson.* The New Yorker.

<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/im-an-outsider-on-the-inside-an-interview-with-bruce-davidson>

Wilson, O. (2016, September 23). *Larry Clark's America.* Interview Magazine. <https://www.interviewmagazine.com/art/larry-clark-uta>

Zelazko, A. (2023). Encyclopædia Britannica, inc. *Millennial.* Encyclopædia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/millennial>

Zhu, A. (2020). *If you censor yourself, you're fucked: An interview with Larry Clark.* Modern Matter.

<https://amodernmatter.com/article/if-you-censor-yourself-youre-fucked-an-interview-with-larry-clark-2/>

Přílohy

Seznam příloh

Příloha č. 1: Rozhovor s fotografkou Marií Tomanovou ze 17. 11. 2020

Příloha č. 2: Rozhovor s fotografkou Marií Tomanovou ze 17. 11. 2023

Příloha č. 3: Přepis části komentované prohlídky vedené Thomasem Beachdelem v Praze 23. 11. 2023

Foto 1: 12letý chlapec tahá nitě. Jacob Riis.

Foto 2: Dílna na Ludlow Street. 1989. Jacob Riis.

Foto 3: Mladý pracovník dolu. 1908. Jacob Riis.

Foto 4: Mladá dělnice v textilní továrně. 1908. Lewis Heine.

Foto 5: Mladí dělníci v textilní továrně. 1908. Lewis Heine.

Foto 6: Jeden z mladých bezdomovců. 1933. Dorothea Lange.

Foto 7: Zasažené dítě, Elm Grove, Oklahoma. 1936. Dorothea Lange.

Foto 8: Ruby, dcera horníka z Tennessee žijící v táboře poblíž Sacramenta, Kalifornie. 1936. Dorothea Lang.

Foto 9: Cookie ve své rakvi, NYC. 1989 Nan Goldin.

Foto 10: Peter Hujar, NYC. 1989. David Wojnarowicz.

Foto 11: Hráči stickballu. Brooklyn, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 12: Bez názvu, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 13: Bengie v Helen's Candy Store. Brooklyn, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 14: Bengie v Helen's Candy Store, sledující Bruce Davidsona a odhalující svůj vztek a zlobu. Brooklyn, NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 15: Cathy si upravuje vlasy v zrcadle automatu na cigarety. Coney Island. NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 16: Lefty ukazuje své tetování. NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 17: New York City. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 18: Zadní sedadlo auta. NYC. 1959. Brooklyn Gang. Bruce Davidson.

Foto 19: San Francisco. USA. 1966-1967. A Time of Youth. William Gedney.

Foto 20: San Francisco. USA. 1967. A Time of Youth. William Gedney.

Foto 21: San Francisco. USA. 1966-1967. A Time of Youth. William Gedney.

Foto 22: San Francisco. USA. 1967. A Time of Youth. William Gedney.

Foto 23 a 24: San Francisco. USA. 1966. A Time of Youth. William Gedney.

Foto 25: San Francisco. USA. 1966-1967. A Time of Youth. William Gedney.

Foto 26: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 27 a 28: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 29: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 30 a 31: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 32: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 33: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 34: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 35: Tulsa. 1963-1971. Tulsa. Larry Clark.

Foto 36: USA. 80. léta. In My Room: Teenagers and Their Bedrooms. Adrienne Salinger.

Foto 37: USA. 80. léta. In My Room: Teenagers and Their Bedrooms. Adrienne Salinger.

Foto 38: USA. 80. léta. In My Room: Teenagers and Their Bedrooms. Adrienne Salinger.

Foto 39: USA. 80. léta. In My Room: Teenagers and Their Bedrooms. Adrienne Salinger.

Foto 40-43: USA. 90. léta. Teenage Smokers. Ed Templeton.

Foto 44: Ryan. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Foto 45: Oliver. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Foto 46: Sparky. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Foto 47: Mariana. NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Foto 48: Dan (9/11). NYC. 1998-2003. The Kids Were Alright. Ryan McGinley.

Foto 49: Kate a Odie. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Foto 49: Lili. NYC. 2016. Young American. Marie Tomanová.

Foto 50: Alannah. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Foto 51: Tash. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Foto 52: Sylvester. NYC. 2017. Young American. Marie Tomanová.

Foto 53: Kayla. NYC. 2018. Young American. Marie Tomanová.

Foto 54: Janibell. NYC. 2019. New York New York. Marie Tomanová.

Foto 55: Nicky. NYC. 2019. New York New York. Marie Tomanová.

Foto 56: Veronika a Adrian. NYC. 2020. New York New York. Marie Tomanová.

Foto 57: Doe. NYC. 2023. 5 East Broadway. Marie Tomanová.

Foto 58: *Seashell*. NYC. 2023. 5 East Broadway. Marie Tomanová.

Obrázek 1: Schéma narativních struktur a vektorů, které je určují.

Obrázek 2: Interakční funkce a jejich význam.

Obrázek 3: Schéma informační hodnoty prvků na základě jejich kompozice.

Obrázek 4: Struktura mýtu.

Obrázek 5: Portrét Louise Françoise Bertina namalovaný Jeanem Augustem Dominiqueem Igresem.

Obrázek 6: Portrét Gertrudy Stein namalovaný Pablem Picassem.

Rozhovor s fotografkou Marií Tomanovou ze 17. listopadu 2020

Původně jste studovala malbu. Jak jste se od ní dostala k fotce?

Já jsem začala fotit v roce 2012. V té době jsem ještě byla au-pair a bydlela jsem v Upstate New York, kde jsem pracovala u rodiny. Začala jsem chodit na večerní kurzy fotografie na School of Visual Arts. To bylo vždycky jednou týdně, takže chtěli jednou týdně nějaké fotky. Takže jsem začala fotit. Upstate New York je takové předměstí New Yorku, ale nic moc tam není, kromě docela hezké přírody.

Já chtěla fotit sama sebe, protože jsem pracovala s autoportréty. Nechtěla jsem fotit v domě té rodiny, u které jsem bydlela, protože to pro mě bylo hodně osobní, tak jsem vyjížděla ven. Začala jsem jezdit do přírody, jezdila jsem po okolí a hledala dobrá místa. Zároveň jsem pak během toho roku i hodně cestovala s tou rodinou, takže jsem fotila na různých místech: v Arizoně, Utahu, Kalifornii,... Prostě všude možně, kam jsme zrovna jeli.

Když jsem měla volno, tak jsem vybíhala ven a fotila jsem v přírodě autoportréty. Nejdřív byly oblečené, protože jsem neměla odvahu běhat tam někde nahá. A nebyla jsem úplně v té pozici, že bych mohla sama jezdit na vzdálenější výlety do přírody. Pak se to ale posunulo do toho, že jsem začala dělat nahé autoportréty, protože se mi nechtělo moc řešit, co mám na sobě, jak to vypadá, jestli to ladí a tak dále. To mě vlastně tak trochu rušilo. A začala jsem podnikat vlastní výlety do přírody a to už jsem byla víc soběstačná. Už jsem nebydlela u rodiny, ale na svou vlastní pěst v New York City a jezdila jsem ven na výlety a fotila jsem tam.

Momentálně fotíte hlavně na analog. U čeho jste začínala?

Já jsem na začátku všechno fotila na digitál. Tyhle autoportréty. Zároveň jsem pak začala fotit i lidi. Ale zatím taky jen na digitál. Pak jsem experimentovala a autoportréty fotila třeba na polaroidy, takže mám spoustu zvláštních polaroidů. Pak jsem fotila na různé staré foťáky, třeba na Holgu, střední formát a tak. Takže jsem různě experimentovala s foťáky a snažila se zjistit, co mi nejvíc vyhovuje. Ale začala jsem s digitálem, protože tam prostě vidíš, co děláš. Což je hrozně zásadní, si to nějak uchopit a naučit. Pak jsem až o hodně později přešla na film, na 35mm film jsem začala až v roce 2016.

Ještě dlouho dobu, když jsem už fotila i Young American portréty, tak jsem fotila na obojí, měla jsem s sebou digitál i film. Vždycky jsem začala s tím digitálem, aby se oni

otrkali, já se otrkala, nějak se to prolomilo a já při tom nemusela vyfotit deset rolí filmu, protože to bylo strašně drahý. Tak jsem začala vždycky s digitálem a pak vyfotila jednu nebo dvě role filmů. Pak se vždycky použily fotky z toho filmu. Teď to nekombinuji, už fotím jenom film.

Kdy jste se odvážila (rozhodla) fotit i ostatní?

Já občas vyfotila nějakého kamaráda, ale zas tak moc kamarádů jsem v Americe v té době neměla, hlavně na začátku. Fotit lidi nebyl dlouhou dobu můj záměr. Až mě asi v roce 2015 kamarádka doporučila na focení do časopisu, který se jmenuje Posture. Potřebovali, abych jim vyfotila takovou šílenou queer brooklynskou rapperku. Já předtím takhle na zakázku nikdy nikoho nefotila, tak jsem z toho byla hrozně vyděšená, bála se, jestli se jí to bude líbit, jaké to bude, jaká bude ona, jestli to zvládnou.

Člověk má hrozné pochyby. Protože v tom vidím hodně zodpovědnosti vůči tomu člověku, který je na té fotce, vůči lidem, které ztvárňuji. Protože chci, aby na té fotce byli oni, a je pro mě důležité ztvárnit je takové, jací jsou. Zároveň aby oni s tím nějak souzněli. Což je hrozně velká zodpovědnost a ne vždycky se to povede. Lidi se občas vidí úplně jinak, než jak je vidím já.

Ale to odbočuju. Se slečnou jsem se potkala a bylo to nakonec strašně super. Bylo to dost šílené focení, fotila jsem právě i polaroidy, digitál, film. Vznikly z toho docela šílené fotky a hlavně jsem si na tom já uvědomila, že je vlastně hrozně fajn zaklepat někomu na dveře, najednou vidět jak oni bydlí, protože každý v New Yorku bydlí úplně jinak, každý byt je jiné dobrodružství. Jsou tam různé šílené plakáty, měli černý kožený gauč a byly tam všude svíčky... A hrozně jsme si sedly.

Takže jsem zjistila, že můžu takhle k někomu přijít a vyfotit je a že je to pro mě hrozně zajímavé v tom, že vidím poprvé ty lidi, které fotím. Je v tom takový akční adrenalin. I to místo vidím poprvé, takže je tam najednou hrozně moc rozhodování, které musím udělat v ten moment. Ať už je to jak toho člověka vyfotit, z jakého úhlu, kde v tom bytě, jak ten byt funguje, kde je světlo. Je to pro mě taková zajímavá dobrodružná mise. Zaklepeš na dveře a nevíš, co tě čeká, a pak to během dvou hodin musíš všechno intuitivně, hrozně rychle vyřešit a vypadat, že víš, co děláš. Pro mě v tom byla najednou nová vášeň, kterou jsem si zamilovala a začala jsem fotit lidi. Takže z toho, že jsem měla strach, jestli to vlastně umím, vzešlo to, že mě to hrozně baví a je to něco, co mě zajímá.

Takže jsem se pak začala potkávat s lidmi a domlouvat si schůzky přes Instagram nebo na vernisážích a začala jsem chodit k nim domů a fotit.

Jak si vlastně svoje modely a modelky vybíráte?

Hodě intuitivně. V dnešní době je to jednoduché díky Instagramu. Je to, jako když mají modelky profil v agentuře. Takže vidíš, jakou mají ti lidi zhruba povahu navenek, jestli jsou kreativní, co je baví, jestli jsou v něčem trochu šílený.

Já mám ráda kreativní typy lidí. A asi v něčem zajímavé. Mě vždycky uchvátí třeba trochu větší uši, zvláštní nos, něco trochu mimo klasický standard mě vždy velmi zaujme. Mám ráda odlišnosti.

Co mají společného? Co s nimi máte společného vy?

Já si myslím, že to je náhodné. Jsou to vždycky lidi, se kterými si vlastně vždycky hrozně sednu. Jsou to takoví artoví lidé. Tady v té komunitě žije hrozně moc kreativních lidí, ať už to jsou rappeři, nebo dělají tanec, nebo umění. Kdybych bydlela v Texasu, někde na venkově, tak je to samozřejmě úplně jiné. Tím, že jsem v New Yorku, kde je kreativní prostředí, tak to nás spojuje. Spojuje nás New York a touha toho města.

Jak se vám s modely, které neznáte, daří budovat důvěru?

Tam záleží člověk od člověka. S některými lidmi to jde hrozně rychle a přirozeně a s některými to trvá trochu delší dobu. Samozřejmě někteří se víc stydí před kamerou než jiní.

Ale já se vždycky snažím si s těmi lidmi nejdřív povykládat a říct si co dělají, odkud jsou, jaké mají sourozence. Tak mě vždycky nějak zajímá, co to je za lidi. Když jsou z New Yorku, tak mě to zajímá ještě víc, protože dlouhou dobu jsem fotila spoustu lidí a nikdo nebyl z New Yorku, všichni přišli odněkud jinud. Což je taky hrozně zajímavé, protože mě zajímalo proč přišli. Ale pak jsem začala narážet na lidi, kteří jsou přímo narození v New Yorku. Vždycky jsem si říkala, že kdybych se narodila já v New Yorku, tak kam by byl můj sen jít. Protože všichni chtějí nějakým způsobem do New Yorku, protože je to to šílené město, kde je všechno. Ale když se tady narodíš a je to vlastně tvůj svět, tak kam chtějí tyhle lidi jít, co chtějí zažít, co je zajímá.

Jak vás ve vaší tvorbě inspirovali další tvůrci?

Úplně první byla určitě Francesca Woodman. Když jsem viděla její výstavu v roce 2012, tak jsem se rozhodla, že budu fotit. Ty fotky byly skvělé, úžasné a vážně silné, i ty deníkové zápisky pro mě byly hrozně zajímavé. Takže díky Francesce jsem vůbec zvedla foťák a zapsala se na hodiny fotografie.

A Ryan (McGinley) byl taková inspirace, že jakmile jsem viděla jeho fotky, tak jsem chtěla letět do New Yorku. Já to měla tak, že jsem rok v té Severní Karolíně viděla jeho fotky na internetu. A chtěla jsem do New Yorku a potkat se s ním někde na jeho výstavě, že mě vyfotí. Takže moje jediná představa byla, že budu jeho objektem, múzou. V životě by mě nenapadlo, že já bych mohla fotit.

Na tom je vidět, jak člověk přemýšlí a jak jsi vlastně jako žena ve společnosti definovaná. Jak já vyšla z Česka jako umělec, který se necítí být rovný ostatním umělcům, ale jako žena, která má být někde nahá, vystavená a jenom objektem. Což je trochu šílené, nad tím takhle přemýšlet. Klasický příklad, doteď si to pamatuju a vlastně mě to asi hrozně mrzelo. Já jsem studovala na FaVU malbu u Mainera a bylo Mikulovské sympozium, kam se sjíždějí umělci z celého Česka. A Mainer byl podle mě přímo účastníkem toho sympozia a samozřejmě tam měl spoustu svých kámošů, nějaké umělce a galeristy. A šli tím zámkem a já tam taky byla, už jako student. A on mě tam viděl a začal na dálku křičet: „To je Marie, tu znám nahou.“ Protože než jsem se dostala na vysokou, tak jsem jim seděla na kresbě jako model, protože jsem si musela přivydělávat. Mě to tenkrát tak mrzelo, protože to byl člověk, co mě měl představit jako umělce, jako člověka, který studuje umění a jednou bude umělcem na relevantní scéně. Ale místo toho tam byl sexismus, ženy byly objektem. Nicméně z toho vychází moje formování v české společnosti. Myslím, že to tam tak celkově prorůstá.

Takže pro mě byl velký krok, že Ryan přišel na moji výstavu, že se mu to strašně líbilo. To je dva roky zpátky. A já si pamatuju, jak tam se mnou seděl. Já v té době ještě hlídala děti po večerech, protože jsem se fotkou nebyla schopna uživit. A řekl mi, že bych měla fotit pro Gucci. A já si říkala, jak je to úplně šílené, že to se vůbec nestane. A teď po dvou letech už fotím pro Gucci. Takže je hrozně super, že se ty věci nějak stanou a že je člověk schopen nějak překonat své limity a strachy a sny. A vlastně se člověk vidí a cení sebe jinak, když překoná to, co si dal za cíl.

Pořád ještě jako umělkyně pocítujete nevýhodu v tom, že jste žena?

Já si myslím, že ty nerovnosti tam jsou pořád a budou a že to bude ještě chvíli trvat. Ale není to tak citelné. Nebo možná je a jen jsem si na to zvykla. Příklad: budu vydávat druhou knížku a mělo by to být příští rok. A bavila jsem se samozřejmě s mnoha nakladateli. Jeden z mých vysněných nakladatelů byl americký. Je to velké nakladatelství a řekli mi, že se jim knihy ženských fotografů neprodávají tak dobře jako těch mužských, takže neví, jestli mi tu knížku vydají. Což znamená, že tu knihu nesoudí podle mé práce, ale podle toho, jaký mám gender. A řekli mi, že pokud mi k tomu napíše zase předmluvu Ryan McGinley, tak že to prodají mnohem lépe, takže v tom případě by mi ji udělali. Tak jsem si našla jiného nakladatele a budu to vydávat ve velkém nakladatelství z Německa. Takže stále jsme trhem i příležitostmi souzeny podle toho, jaký máme gender. Je několik skupin a transgender lidí to mají ještě horší. Takže tam je těch rovin víc. Ale určitě tě to definuje v příležitostech.

Ve své sérii Young American ukazujete mladé lidi z New Yorku. Proč si myslíte, že je mládí pro společnost tak atraktivní?

Já si myslím, že fascinace mládím v úspěchu Young American určitě hraje roli, protože si myslím, že to tak nějak podvědomě máme všichni. Protože s mládím všichni dokážeme souznít. I když jsme starší, tak jsme si mládím prošli. Takže je to taková společná zkušenost. Buď jsme to mládí měli skvělé, úžasné a připadáme si jako cool lidi na těch fotkách. Třeba teď myslím na fotky Ryana McGinleyho, který fotí ty roadtripy s mladými lidmi. A vždycky, když na ty fotky koukám, tak si říkám, že bych tam chtěla být. Takže buď jsi ve skupině, co tohle v mládí zažila, nebo jsi ve skupině, která si říká, že takhle chtěla, aby to bylo.

Myslím, že mládí rezonuje takovou spoustou lidí, protože je to kolektivní zkušenost. A myslím si, že mládí je velmi specifické období života. Když na to zpětně koukám, tak co jsem dělala, dejme tomu od 16 do 28, tak jsem vůbec neřešila konsekvence. Prostě děláš věci intuitivně, děláš je podle srdce, děláš věci šílený a neřešíš to. Prožíváš všechno úplně jinak. Třeba stavy lásky nebo ne-lásky jsou na úplně jiném levelu, než když jsi starší a ceníš si úplně jiných věcí, než být zamilovaná, spíš si ceníš, že máš stabilní vztah. Člověk má úplně jiné hodnoty, které jsou důležité. Prostě to mládí je fascinující v tom, co jako člověk prožíváš. A je fascinující, když se to některým fotografům podaří zachytit.

Já jsem taky fascinovaná mládím. Je to hrozně zajímavé období, kdy si člověk hledá, kdo je, a nebojí se to vyjádřit a jít si za tím. Nikdo se tolik nehlídá a je tím, kým chce, což může být každý půlrok něčím jiným. Je to období, kdy je člověk zranitelný a dá se to strašně dobře zachytit v té fotce. Pro mě je na těch portrétech zajímavé, že ten člověk není usazený a pořád si kontroluje vizáž...Jsou tvární a vlastně se otevírají úplně jinak, když s nimi člověk pracuje.

Mladé lidi fotíte i v rámci zakázek pro různé časopisy. Jak si vytváříte hranice mezi komercí a volnou tvorbou?

Ty věci se míchají docela dost. Jsem za to ráda. To, co fotím komerčně, fotím tak, jak prostě fotím. Oslovují mě lidi, kteří to tak chtějí. Což je skvělý, protože nepotřebuju fotit něco, co nejsem já. Kdyby po mně někdo chtěl čisté studiové fotky s velkým set upem, tak se z toho asi zblázním. Určitě by to šlo vyfotit, ale bylo by to šílený. Většina zakázek přichází tak, že znají moji tvorbu a chtějí to v tomhle smyslu. Na druhou stranu se spousta těch fotek zpětně dá použít do výstav. Vystavovala jsem fotky takhle vzniklé v Berlíně a bylo zajímavé, že najednou ty fotky nevypadaly vůbec komerčně. Jak byly v jiném kontextu, tak to tak nepůsobilo. A ona spousta těch mých fotek asi nepůsobí vůbec komerčně, protože já ty čisté komerční fotky nefotím. Takže to zatím funguje a kříží se to, takže se to tak nějak prolíná. Ne úplně stoprocentně, ale je tam tak dvacet, třicet procent, co se prolínají na každou stranu. Takže to zatím jde ruku v ruce.

Vy jste zachytila i svoje mládí v souboru Live For the Weather, kde pracujete se svým archivem. Jak vás baví pracovat s takovým materiálem?

Fotky, které jsou focené před mým odletem do Ameriky, jsem brala jenom jako záznam pro osobní potřebu. Nikdy jsem nad tím nepřemýšlela, že bych to někdy někomu ukázala, že by to někdy někoho zajímalo. Pro mě je to strašně osobní výpověď toho, co jsme dělali, kdo jsem byla já, jak jsem se snažila najít v těch fotkách. Vlastně to bylo jenom pro moji potřebu a nikdy jsem to nikde neukazovala. Já se hlavně jako fotograf nikdy neviděla. Chtěla jsem být malíř. Ale místo toho, abych někde deset hodin denně malovala, tak jsem běhala venku s kámoše a fotila kdeco. Možná, že kdybych se snažila být fotografkou, tak by to bylo hrozný, protože bych se to snažila fotit nějakým způsobem, aby to bylo akceptovatelné společností. Tenkrát mi to bylo úplně jedno. A v tom je ta síla, že ty fotky jsou takové ryzí a pravdivé a na nic si nehrají.

Fotila jsem to od roku 2005 do roku 2010 a v roce 2011 jsem odletěla do Ameriky a

ty fotky nikdo neviděl, nikdo se o ně nezajímal a já jsem je nijak neřešila, měla jsem je jenom s sebou na disku. V roce 2017 je našel Thomas a začal tím archivem procházet a byl strašně nadšený a hrozně ho to zajímalo. Pro mě byla zvláštní osobní zkušenost se na ty fotky dívat, protože už jsem byla v Americe pět let a nemohla jsem jet domů. Takže koukat na ty fotky pro mě bylo jako procházet se jiným životem. Teď jsem v Americe devět let a přijde mi to, jako kdybych tu byla třicet. Člověk zažije tolik věcí a neustále se přizpůsobuje něčemu novému, hlavně na tom začátku. To bylo docela náročný i úžasný. Takže koukat na ty fotky, všechny ty kamarády, rodinu, psa... Mně to přišlo, jako kdyby to byl úplně jiný minulý život.

Vzešla z toho tahle série. Podle mě to má hroznou sílu. Jsem ráda, že to mám, že jsem to vyfotila, že mám ty vzpomínky a že ten materiál existuje. Myslím, že to má ještě víc potenciálu než to, co jsem zatím vystavovala. Ale musím se do toho znovu zabořit a jednou z toho třeba bude taky zajímavá knížka.

Ještě bych se ráda vrátila k technice, kterou používáte. Co vás baví na estetice analogu? A cítíte třeba nějaká omezení?

Myslím, že jak jsem přešla z malby, tak ten film je tomu procesem mnohem blíž, že je to pomalejší. Fotím pomaleji, což je pro mě někdy limit. Já fotím na Contax a to je super, protože se tam dá fotit relativně rychle, nemusíš si všechno rychle měřit, dá se nastavit priorita clony. Takže se s tím dá i dobře pracovat. Pro mě ten analog má jiný kouzlo, je to pomalejší, baví mě koukat tím hledáčkem a všechno si to rozmyslet dřív, než to vyfotím.

Jak u vás vypadá postprodukce?

Já jsem byla vedená k tomu fotit tak, aby se to nemuselo ořezávat. Takže vlastně tak, jak ty fotky přijdou vyvolaný, tak už neořezávám, nedělám nic ve photoshopu, protože to jsem se nezvládla nikdy pořádně naučit. Občas jen přidávám kontrast. To je celé.

A jak funguje samotný výběr fotek?

Záleží na tom, jestli fotím pro osobní projekt, nebo je to komerční. Na ty komerční vždycky fotím víc, protože chci mít jistotu, že to dopadne tak, jak má. Na tu kampaň pro Gucci jsem třeba nafotila patnáct filmů. A z toho se vybere třeba deset fotek. Ale když fotím osobní věci, tak si většinou nafotím dvě až tři role filmu. A z toho se pak vyberou maximálně dvě nebo tři fotky.

Chtěla byste se od fotky posunout i k dalším médiím? Pro FullMoon jste v rozhovoru řekla, že uvažujete o propojení fotografie a malby. A co třeba video? Teď jste nedávno jedno natáčela pro Gucci?

Tu malbu asi vzdám. Já jsem nad tím docela dost přemýšlela, ale pak to nějak nedopadlo. Já na malbu ani nemám fyzický prostor, co se týče ateliéru a možností.

Ale to video je zajímavé. A já si vždycky myslela, že to nepůjde, že je to moc těžký. Ale když mi napsali z Gucci, tak oni potřebovali video na Reels na Instagramu. No a když se to řekne takhle, tak je to vlastně strašně jednoduché. Každý umí udělat video na Instagram. To není vůbec těžké. A byla to hrozně sranda, bylo to skvělé a zjistila jsem, že mě to vlastně hrozně baví. Že je to formát, který funguje a umím si ho představit i jako součást výstavy. Takže s videem pracovat budu. Taky jsem si kvůli tomu koupila nový telefon, protože to člověk nemusí už vůbec točit na kameru. A plánuju. To video pro Gucci bylo samozřejmě trochu komerčnější, ale byla to super zkušenost a už mám nějaké koncepty a nápady. A budou to videa typu Young American. Dokážu si představit velkoplošná videa, která budou právě portréty těchto lidí.

Rozhovor s fotografkou Marií Tomanovou ze 17. listopadu 2023

Když jsme se spolu bavily naposledy, byl prezidentem USA ještě Donald Trump a svět byl těsně před covidovou pandemií. Právě tehdy jste popisovala vzor mladých Američanů vůči Trumpovi a naději, kterou do nich vkládáte. Pociťujete od té doby změnu v náladě mladých Američanů? Změnilo se třeba vaše vnímání mladých Američanů?

Já si myslím, že je to takový utopický trochu všechno. Po tom, co Trump skončil a zvolili Bidena, tak samozřejmě NY oslavoval. Ale myslím, že je to velmi dočasný. Sledovala jsem celý ten proces, jak se snažili Trumpa obvinít z různých věcí, a opravdu byl obviněný téměř za všechno, co může být, a pořád je vlastně nedotknutelný a pořád si spousta lidí myslí, že vyhraje další prezidentské volby.

Já moc nevím, jak to mají ti mladí lidé, já s nimi o politické situaci zase tolik nemluví, ale já to mám tak, že člověk pak trochu otupí. Že zjistí, že má nějaká přání. A já bych chtěla, aby ten svět nějak fungoval a byl trochu spravedlivější a lepší pro všechny. Ale vlastně je to utopická touha. A člověk pak dostane pocit, že na to nemá žádný vliv, že nemá šanci to ovlivnit. Já v Americe pořád nemůžu volit, takže šanci ovlivnit to nemám. Nevím, jestli je to i tím zahlcením informacemi, kdy člověk řeší celý rozpad toho světa a všechny ty hrůzy toho, jak to všechno jde nějak opačným směrem, než bychom si my všichni přáli. Ať už je to politická situace, války ve světě. Mně přijde, že člověk trochu otupí tím počtem informací. A v dnešním světě je zároveň těžké ověřit, které informace jsou pravdivé. Všichni hrozně rychle mají nějaké závěry. Přitom já vlastně nemám představu, jak ta situace vypadá, protože to třeba znám jenom z médií. Je to taková hodně beznadějná situace, když se nad tím člověk nějak více zamyslí.

Co vám tedy přijde, že ti mladí řeší, když se o politice nebavíte?

Já myslím, že řeší to, co my jsme řešili, když jsme byli mladí. Co dělat, aby se člověk cítil naplněný, co je náplň života, aby to mělo hodnotu. Myslím, že hodně řeší si najít sami sebe s co je jejich cesta, protože to mají všechno před sebou. A hodně často řeší takové ty klasické strachy typu job interview, první velký lásky, univerzální témata mladých lidí, která jsou všude na světě.

Kolik je vlastně mladým lidem, které fotíte? To jsou třeba mladí dvacátníci?

Je to rozmezí 17 až 25. Jsou tam třeba holky, kterým je 17, Makenna, a krásně mluví o tom, jak je pro ni důležitá víra v to, že jako společnost budeme jednou více zranitelná, lepší a ne tak agresivní a egoistická. Jsou tam moc hezké, až téměř freudovské momenty v tom filmu, kde mluví o svých snech. Což jsou sny, které jsem se ptala, jednak o čem sní oni sami, jednak co se jim zdá v noci. A vlastně je hezké, že hodně často se tam prolíná vědomí a podvědomí. A je zajímavé slyšet ta jejich osobní sdělení, vlastně takovou zpověď.

Když už se bavíme o videích. Proč jste se rozhodla pro využití jiného média než fotografie?

Určitě to, že je to vlastně ještě další rozměr toho portréту. Když se člověk dívá na ty fotografie, tak je to opravdu zachycený jeden jediný moment, zatímco v tom artovém filmu je ještě mnohem víc zachycených vrstev v rámci té individuality a identity toho člověka, která se tam dá vyčíst. Začala jsem to fotit v únoru v mém studiu a nebyla jsem si na začátku úplně jistá, jak ty filmy budou fungovat. Ale s každým dalším člověkem, kterému jsem řekla, ať mi pustí svou nejoblíbenější písničku a po tu dobu tancuje, ale každý tancoval tak úplně a jinak a bylo tam i hrozně moc skrytých emocí. Někteří ti lidi je vidět, že třeba Tony se snaží být cool, ale je vidět, že v některých chvílích už vážně nechce. Ale nevzdává to a tancuje celou dobu.

Musím říct, že spousta lidí říkala, že když viděli v galerii Fotograf dole ty filmy a pak se přišli podívat znovu nahoru na tu výstavu, tak je najednou viděli úplně jinak a ještě komplexněji než předtím. Což je to, čeho jsem chtěla docílit.

A oni věděli, do čeho jdou? Že po nich budete chtít nějaký tanec?

Ne. Já jsem řekla, že budeme fotit. Když se potkáme, tak začínáme tím focením, začínáme úplně dole, kde jsem je vždy vyzvedla u dveří. Pak jdeme spolu nahoru do studia, fotíme po cestě nahoru, pak v tom studiu. A pak jim právě řeknu, že bych si chtěla natočit i krátké video a ať si vyberou oblíbenou písničku, že budou tancovat. Takže oni vlastně vůbec nebyli připravení, neměli šanci si rozmyslet písničku a nacvičit si nějaký tiktokový dance. To by mě nezajímalo. Pro mě bylo fascinující zachytit tyhle vnitřní stavy, ať už je to ten konflikt, nebo stádia rovnováhy, kdy se to rozvine do radosti z toho, že se člověk hýbe. A někteří lidé se úplně rozsvítí v rámci toho tance. Takže tohle byla pro mě ta

zajímavá rovina. A vlastně poté, co dotančili, tak jsme hned pokračovali a já se jich ptala na několik otázek, co se týče snů, snění a nočních můr.

Stalo se, že někdo tančit odmítl?

Ne. Všichni byli tomu absolutně otevření. Nikdo neřekl ne, i když tam jsou momenty, kdy si říkají, že měli říct ne.

Co obecně říkáte na spojení sebe s Nan Goldin? Doplnuje se vaše tvorba v jiném ohledu než vizualitě?

Já mám její práci strašně ráda a určitě mě hodně ovlivnila. Myslím, že moje fotografie jsou mnohem pozitivnější a mají vlastně úplně jinou rovinu v tom, že fotografie Nan Goldin jsou opravdu o jejích nejlepších přátelích. Měla v Americe úplně jiné podhoubí než já, když jsem tam přišla a nikoho jsem neznala. Ale ty její fotografie jsou víc dark, depresivní. Když jsem viděla *Ballad of Sexual Dependency* poprvé, tak to byla fakt depka, bylo to fakt těžké. Ale v dobrém slova smyslu, ono je to hrozně silně působivé. Což je také to, co mě na její práci nejvíce uhranulo, jak to člověkem pohne, jak ho to zasáhne. Moje fotografie člověka zasáhnou trochu jiným způsobem než ty Nan Goldin. Ale chápu, že je tam nějaká spojitost v rámci toho bezprostředního, syrového mládí zachyceného nějakým způsobem, aniž by to byla nějaká extrémně konceptuální nebo stylizovaná fotografie.

I když Thomas vlastně vždycky říká, že ta moje práce je silně konceptuální v tom, že je o identitě, o tom, kým lidé jsou, co vlastně identita znamená. Jak se s ní dá pracovat, jak se vyobrazuje, jaké má vrstvy... Ale to on by řekl líp než já.

Když se podíváme do historie americké fotografie a zobrazování mládí, často jsou ty fotografie spojené s nějakým okrajem společnosti, s násilím, drogami, nepochopením. Mám na mysli fotografy jako Bruce Davidson, Larry Clark nebo Nan Goldin.

Drogy, oni všichni strašně moc brali a ukazovali drogy...

To ano. Ale spolu s Ryan McGinleym, kde drogy taky hrají roli, jako kdyby začal přerod a obrat i k tomu hezkému, k užívání si života. Tohle je patrné i z vašich fotografií. Co podle vás stojí za tím obratem k radostnějšímu obrazu?

Já myslím, že je to možná pořád stejné, jen oni se možná pohybovali v té trochu tmavší sféře a já se pohybuji v té světlejší. To zní hrozně binárně. Ale já si myslím, že Nan Goldin třeba měla problémy sama s drogami, takže to prostě bylo to prostředí, kde se vyskytovala, a fotila to, co bylo kolem ní. A Ryan měl taky velký problém. Ale je střízliví už hodně dlouho, a to taky určitě ovlivnilo jeho tvorbu.

Já se drogám absolutně vyhýbám a nejsem s tím vůbec v kontaktu, i když tam je teď ten problém momentálně ještě větší než kdy býval. Nebo nemůžu srovnávat s osmdesátkami, ale třeba v posledních osmi letech to jde zásadně špatným směrem. Ale není to svět, ve kterém se já pohybuju, protože si sama vybírám, že nechci. Drogy mě v určitém smyslu děsí a nechci se kolem toho pohybovat. Takže to v mých fotkách není. Což je moje vlastní volba, aniž bych nad tím konceptuálně přemýšlela. Vlastně mi přijde zajímavý, že Nan Goldin byla strašně v těch drogách, když byla mladá, ale ten její současný život je proti drogám.

Co vás na mládí fascinuje?

Myslím, že to, že se v těch lidech vidím, protože jsem prošla stejným obdobím v jiných variantách. Takže s tím člověk souzní a zároveň má jiný pohled, protože už je starší. Ale zároveň si cením toho, že ti mladí lidé v tomhle věku jsou naprosto inspirativní, mají pocit, že všechno ještě strašně jde. A v tom je úžasná síla. A je hrozně pěkně vidět, jak jsou otevření. Že dokážou být sami sebou, i když třeba ještě hledají sami sebe. Není v tom takový ten zajetý život čtyřicátníka, kdy už je to o úplně jiných starostech, než nějakým způsobem dobýt svět a najít sám sebe a mít nějaké sny. To už je trochu jinačí etapa později.

Je něco, co pro vás bylo jako pro Češku v Americe v tomhle procesu náročné? Je něco, v čem třeba Američanům nikdy neporozumíte? Nebo je ta míra globalizace už taková, že ty rozdíly jsou minimální?

My jsme pořád jinak vychovávaní. Nebo alespoň já taková byla a myslím, že to tak pořád je. Jsme takoví střídmejší. Moc nic neříkej, moc si nevěř, moc ze sebe nedělej hogo fogo. Ale v té Americe je to úplně jinak. A mě to vždycky fascinovalo. Že mají odvalu snít a říkat: Hele, já tohle prostě dokážu. Je tam jiný přístup v sebedůvěře a sebedůvěře. A něco na tom je, i když je to občas „fake it till you make it“, tak je to přístup, kdy před něj je něco postavené a on do toho jde, místo aby si řekl, že na to nemá a bude raději sedět v rožku a čekat. Je to jinačí smýšlení, což se samozřejmě o Američanech ví a občas je to

viděné negativně. Ale myslím, že v tom mladém věku je právě hrozně hezké si s nimi vykládat a vidět ty jejich sny.

A co mě na tom poslední dobou hodně baví je to, že některé lidi fotím opravdu dlouhodobě, třeba pět šest let. A byli v té první knížce, druhé knížce a jsou i teď na výstavě ve Fotografu. A já si s nimi vyprávěla i před těmi pěti lety, co jsou jejich sny. A je pěkné vidět, co dělají teď a jestli pořád věří, že to všechno půjde. Je tam krásně vidět, jak cesta životem postupuje dál. A myslím, že to bude dlouhodobější projekt, ve kterém budu pokračovat. To je podle mě rozdíl mezi tím 5th East Broadway, kde je jenom 28 lidí, které jsem zachytila mnohem hlouběji, než v předešlých projektech Young American a New York, New York, kde to bylo o té kvantitě. Tam je třeba 200 lidí. Ale teď mě víc zajímá zaměřit se na menší skupinu lidí a třeba i dlouhodoběji a hlouběji.

Kdybyste měla vybrat jednu fotku ze série Young American, která nejvíc vystihuje esenci té práce, která by to byla?

Pro mě to vždycky bude Kate a Odie ve vaně. Protože to bylo poprvé, v roce 2017, kdy jsem přišla na focení, obě jsem je poznala úplně poprvé. A vlastně nejde o ty fotky. Jde o to, že to focení bylo natolik úžasné a já jsem měla tak silný pocit, že jsem potkala někoho, koho mám okamžitě strašně ráda a jsem na ně napojená. Pro mě to byl úžasný moment. Doteď si pamatuju, jak jsem tam stála na té vaně, snažím se nespadnout do té vody, fotím a mám strašnou euforii, strašnou radost, z toho, co vidím jakou to má energii. Je to hrozně velká výměna nějaké energie. Je to nějaký feeling. Já z toho focení pak odjížděla zpátky na tom kole a celou cestu jsem jásama a měla jsem strašně ryzí pocit euforie. A to byl zásadní moment, protože to bylo něco, co jsem se pak snažila replikovat s každým, koho jsem fotila. A ať už to bylo víc nebo míň silné, tak pro mě je ten moment napojení to, co hledám. Vlastně o to jde víc než o ty fotky.

Přepis části komentované prohlídky výstavou 5 East Broadway v pražské galerii Fotograf 23. 11. 2023, ve které Thomas Beachdel mluví o fotografii Seashell, která je v této práci vedena jako foto 58

This portrait here, Seashell, is important to me. And the reason why is because it takes up space. I am a historian so I'm gonna bore you for a minute and I'm going to tell you the history of modern portraiture. Portraiture in photography really starts with a painter called Ingres. A French painter, who once painted a portrait of the newspaper magnate Bertin. In the painting, Bertin sits there and just fills up the whole frame of the portrait. And what Ingres is doing here is that he's saying: This is a powerful industrialist. He started off the movement of portraits, it's not about somebody just standing there, it's about taking up the whole portrait. Dominating the space. And again: It's masculine, it's male, it's industrial, it's rich. That's the portrait!

All of a sudden, 75 years later, a guy whose name was Picasso, Spanish painter living in Paris, painted this very famous portrait of Bertrude Stein, the writer. A female, somebody who likes women. And Picasso had this difficult relationship with women. So Picasso takes the Ingres' portrait standard and he paints Stein like this: filling up the space. This painter is painting this powerful woman the way they painted powerful men. Wow, what a moment in the history of portraiture!

Then comes Marie Tomanova – I'm sure there are some things in between – and she takes a picture of Seashell. She's not a famous person, she's not a famous industrialist and she's not sitting down. She's filling up that space! So in a way, what I think that Marie does, is she takes this history of portraiture and she elevates it into a power of youth culture today.