

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Ústav umění a designu**

**Bakalářská práce**

**Hommage ? ...**

**Nikola Malenová**

Plzeň 2012

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Ústav umění a designu**

**Oddělení výtvarného umění**

Studijní program Výtvarná umění

Studijní obor Multimediální design

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

**Hommage ? ...**

**Nikola Malenová**

Vedoucí práce: Vojtěch Aubrecht  
Oddělení designu  
Ústav umění a designu Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2012

Prohlašuji, že jsem práci zpracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2012

.....

<b>0. ÚVOD.....</b>	<b>1</b>
<b>1. VÝVOJ AMERICKÉ FOTOGRAFIE.....</b>	<b>2</b>
1.1Konec 19. století.....	2
1.2Začátek 20. století.....	2
1.320. léta 20. století.....	3
1.430. léta 20.století.....	4
1.540.léta 20.století.....	4
1.6Poválečné období v USA.....	5
<b>2. VLIVY NA TVORBU HARRYHO CALLAHANA.....</b>	<b>7</b>
2.1Ranné období.....	7
2.2Pozdější vlivy.....	7
2.3Nejzazší vlivy.....	9
<b>3. O HARRYM CALLAHANOVÍ.....</b>	<b>10</b>
3.1Život.....	10
3.2Dílo.....	14
3.2.1    Témata.....	15
3.2.2    Technika.....	15
3.2.3    Forma.....	15
3.3Série.....	16
3.3.1    Detroit (1941).....	16
3.3.2    Eleanor (1948) a Barbara (1953).....	16
3.3.3    Sunlight on Water (1943).....	17
3.3.4    Weeds in Snow (1943).....	18
3.3.5    Telephone Wires (1945).....	18
3.3.6    Camera Movement on Flashlight (1946/47).....	18
3.3.7    Weed Against Sky (1948-58).....	19
3.3.8    Chicago (1960).....	19
3.3.9    Providence (1972).....	19
3.3.10   Cape Cod (1972/79).....	19
<b>4. INTIMITA VE FOTOGRAFII.....</b>	<b>20</b>
4.1        Intimita.....	20
4.2        Oblast tělesnosti.....	20

4.3	Osobní prostor věcí a dějů.....	21
<b>5.</b>	<b>PROCES TVORBY.....</b>	<b>23</b>
<b>6.</b>	<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>27</b>
	<b>Použitá literatura.....</b>	<b>28</b>
	<b>Internetové zdroje.....</b>	<b>29</b>
	<b>Resumé.....</b>	<b>30</b>
	<b>SEZNAM PŘÍLOH.....</b>	<b>31</b>

## 0. ÚVOD

Pro svoji bakalářskou práci jsem si vybrala téma Hommage?...  
Název je francouzským překladem slova pocta a prostředkem,  
kterým se vzdává hold určité osobě. Ta se zpravidla zasloužila o  
jistý veřejně uznávaný počin s prvky jedinečného stylu, který může  
být následně inspiračním zdrojem pro vyjádření vzpomínky.  
Osobností, kterou se budu zabývat je americký fotograf 20. století  
Harry Callahan.

# 1. VÝVOJ AMERICKÉ FOTOGRAFIE

## 1.1 Konec 19. století

V 90. letech 19. století v Evropě se fotografie snažila o uznání jakožto autonomní umělecký obor. Což nebylo vůbec snadné, když fotografie vyrůstala paralelně vedle klasických výtvarných umění a doposud nebyla dostatečně doceněna. Proto se evropští fotografové snaží svá díla formálně tvarovat do podob, které dávají technické fotografii punc rukodělnosti. Přes evropské experimentátory, kteří později emigrovali, se tyto tendence dostávají i do Ameriky, kde jsou konfrontovány v širokém kontextu výstavní činnosti.

## 1.2. Začátek 20. století

Počátky 20. století se nesou v duchu technických pokroků, které předznamenaly i vzestup na poli fotografie. Ta se etablovala v silný informační prostředek, který byl přístupný pro širokou veřejnost, a fotografie se stala důležitou formou společenské výpovědi každodenního života. V oblasti fotožurnalismu se objevují prvky narativního projevu, přičemž pozornost je věnována i propojování fotografie s typografií.

Roku 1905 vzniká v New Yorku, na popud nově vzniknuvší skupiny Photo-Secession (A. Stieglitz, E. Steichen, C. White, G. Käsebierová aj.), i galerie Photo-Secession (později přejmenovaná na Galerii 291), která divákovi představovala jak evropskou modernu tak americké autory. Tímto propojením se stíraly hranice mezi výtvarnými a fotografickými projevy.

Významným byl i pojem Straight Photography. Byl krédem skupiny fotografů, kteří již nechtěli, aby fotografie přebírala výrazové

prvky klasické malby. Tzv. Přímá fotografie označovala čistotu a bezprostřednost fotografie, která byla později výchozím motivem pro moderní fotografický výraz.

### 1.3 20. léta 20. století

Od 20. let tedy fotografové začali upouštět od zakořeněných představ o krásné fotografii, které byly doposud značně idealizované a směle se vrhli do hledání nových rozměrů krásna. Podle Walta Whitmana „*každý zřetelný předmět či stav, spojení či děj zračí krásu.*“<sup>1</sup> To vše funguje v závislosti na určitém osobním a skutečném prožívání. Tím vzniká vlastně obraz, kterému fotograf propůjčuje jistý význam. Obecně lze říct, že převládají náměty triviální, běžné, prosté, laciné, prostupující každodenním životem, přesto naplněné formální krásou.

Ve 20. letech se však rozvíjela paralelně ještě jedna linie fotografie, ta navazovala na evropskou výtvarnou avantgardu. Hlavní těžiště tohoto přístupu lze najít v tvorbě Man Raye, který se aktivně zapojil do hnutí dadaismu a surrealismu. Tento přístup však strhl celou řadu umělců, kteří se fotografií nechávají inspirovat nebo s ní přímo experimentují, přičemž někteří z nich se doposud vyjadřovali výhradně prostřednictvím klasického výtvarného umění. Tito umělci rozvíjejí vlastní moderní principy založené na filozofickém konceptu, stylizaci či imaginaci. Pod vlivem Nového vidění se objevují nové prvky stylizace a abstrakce (fotogram, fotomontáž, Sabattierův efekt, reliéf, makro a mikro snímky, detail struktury). Výrazovým prostředkem byly i přiznané chyby jako sbíhavost, neostrost či zrnitost.

---

<sup>1</sup> SONTAGOVÁ, Susan. O fotografii. s. 31.



#### **1.4 30. léta 20. století**

Roku 1929 nastává v USA hospodářská krize, která měla destruktivní dopady na obyvatelstvo, které se nyní potýká s chudobou a nezaměstnaností. Ke všemu je sužováno i přírodní pohromou v podobě extrémního sucha. Prezident Roosevelt se rozhodl tuto situaci řešit. Vypracoval plán, který měl pomoci oblastem nejvíce postiženým. Za tímto účelem vzniká Agentura Farm Security Administration, která poskytuje pomoc nejvíce ohroženým i zanikajícím hospodářstvím. Protože ale od vlády proudí do této Agentury nemalé finanční částky, chtějí vidět i nějaké výsledky.

Proto za účelem dokumentace vzniká i fotografická skupina v rámci agentury. V čele tohoto uskupení byl Roy Emerson Stryker, pod jehož vedením se zde vystřídal na 30 fotografů a vzniklo téměř 272 tisíc fotografií. Za zmínku stojí přínos Dorothea Lange, Walker Evans a dalších. Tyto aktivity přispěly k rozvoji tématu sociálně dokumentární fotografie.

#### **1.5 40. léta 20. století**

Ve 40. letech se objevují tendence fotografů orientující se na posilnění sebevědomí obyvatel v době hospodářské krize. Snaží se o podporu jistoty a stability, a to prostřednictvím fotografií reflektujících aktuální podobu amerického městského urbanismu.

V této době lze v USA zaznamenat příliv fotografů z Evropy.

#### **1.6 Poválečné období v USA**

V 50. letech se Evropa vzpamatovává z prodělané války, přičemž dochází k odstraňování jejích následků a postupné snaze

obnovit sociální a hospodářské infrastruktury. I z těchto důvodů nastal největší rozvoj v oblasti poválečné fotografie právě v USA. Díky nadstandardní životní úrovni a prosperujícímu hospodářství mohla USA po dlouhou dobu diktovat světu a šířit materiální a spotřebitelskou politiku, což mělo za následek vzestup reklamy, potažmo reklamní a módní fotografie. Do karet hrál zajisté i vznik hlubotisku v padesátých letech, který zajistil popularizaci fotografie a zvyšující se poptávku po ní. Lze zaznamenat stoupající zájem o kulturu, komunikaci a veřejné dění.

Navzdory tomu, že v době války se v americkém tisku téma války téměř neobjevovalo, vznikl tu silný dokumentární styl, který kombinoval fakta a zároveň i výrazné formální, příběhové a emocionální prvky. V souvislosti s čímž nelze nezmínit agenturu Magnum Photos, v níž figurovali váleční fotografové Robert Capa, David Chim Seymour, Henri Cartier-Bresson a George Rodger. Ti založili tuto elitní agenturu 27.4.1947. V roce 1949 se k nim přidal další člen - Werner Bischof. Magnum je jednou z prvních kooperací, kterou vlastní a spravují výhradně její členové. Zároveň žije z jejich příjmů, které získávají na svých zakázkách. Tudíž je důmyslnou a nezávislou organizací. Právě fotografové agentury Magnum změnili podobu novinářské fotografie, tak jak byla známá doposud. Nyní šlo o osobní myšlenkový vstup autora, který umožňoval nahlédnout na fotografii z hlediska psychologicko-filozofického a zároveň z pohledu lidského rozměru.

Klíčovou roli v dějinách fotografie po druhé světové válce hrála výstava otevřená v roce 1955 s názvem Lidská rodina (The Family of Man) v Museum of Modern Art uspořádaná Edwardem Steichenem. Hlavním motivem těchto fotografií byli lidé. Lidé

různých ras, věků, postavení ve společnosti i fyzických typů. Jednalo se o pět set tři fotografií dvou set sedmdesáti tří autorů z osmašedesáti zemí, skrze něž měla výstava prokázat jednotu lidstva. Výstava byla představena ve 24 amerických velkoměstech a sklídila obrovský úspěch, přičemž počet návštěvníků byl rekordní.

*Poválečné období přineslo fotografii úplně nové postavení v konfrontaci s aktuálním výtvarným děním. Počínajíc abstraktními expresionisty a pop-artem začalo médium fotografie pomalu stírat vlastní hranice. Začalo být používáno konceptualisty, akčními umělci, land-artisty k zaznamenání vlastních realizací.<sup>2</sup> Smývaly se rozdílly mezi profesionální a amatérskou fotografií. Pro řadu fotografů v Americe bylo cílem najít svoji vlastní jedinečnou cestu, nešlo už jen o pouhé vypořádování, nýbrž šlo o to najít způsob zpodobnění. Součástí projevů se tedy stalo experimentování či abstrahování. Vznikaly také snímky se subjektivním obsahem znázorněné skrze výřezy skutečnosti a vypovídající o jakési soukromé meditaci.*

---

<sup>2</sup> VARTECKÁ, Anna. Ven ze stínu, Vybrané kapitoly z dějin fotografie. s. 17

## 2. VLIVY NA TVORBU HARRYHO CALLAHANA

### 2.1 Ranné období

Vnuknutí touhy stát se fotografem se u Harryho Callahana objevilo roku 1938, kdy si zakoupil svůj první fotoaparát a sám se začal učit fotografování. V té době nachází podobně smýšlejícího společníka, který se nakonec stal i jeho životním přítelem. Je jím **Todd Webb**, muž, který byl rovněž předurčen stát se fotografem. Byl o několik let starší a měl za sebou mnohem rušnější život. Hodně cestoval, vydělal si nemalou část peněz, o které ovšem později přišel na newyorské burze ve 20. letech. Na začátku 30. let rýžoval zlato a pracoval jako správce parku v kalifornských lesích. Roku 1934 se vrátil do Detroitu a začal pracovat pro Chrysler. Zpočátku fotografii používal pouze jako osobní dokumentaci, takový deníkový zápisník z jeho mnohačetných cest po světě. Poté, co se stává členem Miniature Camera Club, začíná teprve objevovat uměleckou stránku fotografického média. Zde se setkává s Callahanem a začínají spolu úzce spolupracovat. Společně se dělili o svoje praktické zkušenosti a jeden se učil od druhého. Což popírá fakt, že Callahan byl výhradně samoukem. I přesto, že byl velice cílevědomý a pracovitý, zkušenosti získával skrze prohlížení časopisů, pročítání návodů od výrobců a podobně. Webb přispěl v mnoha ohledech ke Callahanovu počátečnímu růstu. Sdíleli spolu i myšlenkové postoje k otázce umění jako takového, oba zastávali názor, že člověk se umělcem nerodí, ale stává se jím díky svojí aktivitě a snaze.

### 2.2 Pozdější vlivy

V době ranného vývoje Callahana významně ovlivnily dvě

osobnosti, Ansel Adams a László Moholy-Nagy. Tito dva jedinci představují dva výrazně odlišné přístupy k médiu.

Roku 1941 přednášel **Ansel Adams** na semináři v Detroit Photo Guild. Byl to jeden z mnoha jeho seminářů, skrze něž se prezentoval jakožto umělec napříč Spojenými státy, a zároveň nabízel technické i estetické rady amatérům i profesionálům. Zde ho Callahan poprvé zaznamenal a byl nadšen jeho pracemi, nejvíce byl zaujat záběry země a rostlin. Obdivoval jeho oddanost umění. To ho motivovalo k tomu stát se skutečně fotografem. Zároveň v něm Adams podněcoval zájem o další formy umění, především o vážnou hudbu.

Adams jako přívrženec Alfreda Stieglitze věřil v nadčasový, spasitelský potenciál umění. Reprezentoval romantickou klasickou tradici americké fotografie. Ve snaze jít za hranice politických a sociálních zájmů zakládal svou činnost na estetice usilující o stylovou čistotu, která se vyhýbá klamům temné komory.

Roku 1946 byl Callahan pozván **László Moholy-Nagym**, aby vyučoval fotografii na Institut of Design, což byl obnovený Bauhaus, který maďarský emigrant přemístil do Chicaga. Tato platforma vzniká roku 1938 jako poněkud neortodoxní. Jako jedna z mála škol považovala fotografii za akademickou disciplínu. Zároveň ztělesňuje utopický ideál o sjednocení kreativního vzhledu s masovou technologií. Výsledek měl přinést umění do každodenního života.

Moholy je na rozdíl od Adamse zástupcem formalistické tradice. Malíř, sochař, grafický designer a sociálně-utopistický teoretik přivezl do Ameriky myšlenku (takzvané Nové vidění) – zrozenou z evropské války a revoluce – že fotografie, i když charakterizovaná zvláštními vlastnostmi a schopnostmi, zůstává

přístupná stejné manuální manipulaci jako jakékoli jiné grafické médium. Nepopiratelný grafický aspekt děl vytvořených v tomto duchu vedl k tomu, že tento styl byl využit pro potřeby reklamy, žurnalistiky a produktového designu.

Rozdíl mezi těmito dvěma proudy je v nahlížení na společnost. Romantici věřili, že umění může podněcovat duši, a tak jednu osobu po druhé reformovat lidstvo. Formalisté se drželi idealistické představy, že umění může přeměnit lidstvo jako celek. Ač se tyto tradice zdají být neslučitelné, v tvorbě Callahana se objevují ve vzájemné symbióze. Jeho práce obsahuje složku expresivní i experimentální.

### 2.3 Nejzazší vlivy

V 70. letech měla na Callahana vliv ještě jedna osobnost. Tou byl americký fotograf, **Walker Evans**, známý svou prací pro společnost Farm Security Administration, který dokumentoval dopady velké hospodářské krize v roce 1929. Později se začal věnovat fotografii architektury, ve které reflektoval svoje zkušenosti z pobytu v Evropě ve 20. letech. Typickými atributy těchto fotografií byly výrazné podhledy, nadhledy a diagonály, tak často používané u členů Bauhausu. Tato objevná kompozice architektury významně zapůsobila právě na Callahana. Podnítila v něm pohnutí, které pro něj znamenalo příklon k jisté dokumentárnosti. Bylo v tom však něco osobního, nikoliv opisného. Nepovažoval se za dokumentárního fotografa, nechtěl být narativní, chtěl pouze vyjádřit něco jako čas.

### 3. O HARRYM CALLAHANOVÍ

#### 3.1 Život

Harry Callahan Morey se narodil 22. října 1912 ve městě Detroit, ve státě Michigan. Nepocházel zrovna z rodiny uměleckých zaměření. Oba rodiče vyrůstali na venkovských farmách, otec Harry Arthur Callahan i matka Hazel Minnie Mills Callahan. Až před narozením svého jediného syna se přestěhovali do městského prostředí Detroitu. Společně bydleli na předměstí Royal Oak, nedaleko odtud se nacházel Highland Park patřící Ford Motor Company, kde pracoval Callahanův otec. Callahan byl průměrným studentem a zdatným golfistou. Bydlel s rodiči další dva roky po absolvování střední školy v roce 1921. Vlažný zájem o vysokoškolská studia ho přiměl k tomu, aby si našel práci v Chrysler's Parts Division a vydělal si tak na studium. Po dvou letech studia inženýrství na Michigan State College se Callahan vrátil do Detroitu a do Chrysleru.

V listopadu 1934 se oženil s Eleonor Knappovou. Jeden z jejích bratranců vlastnil filmovou kameru, to Callahana motivovalo k tomu, aby si ji koupil taktéž. Jenže prodavač v obchodě jej přesvědčil, že bude lepší, když si koupí fotoaparát. Tehdy Callahan odešel se svým prvním fotoaparátem Rolleicord, který byl v té době velice oblíbený.

V době hospodářské krize (1929) si mladý pár snažil vydělávat jak jen to šlo. Eleonor byla sekretářkou v oddělení auditu v exportní divizi Chrysleru. Harrymu třídění zásob v Chrysleru moc spokojenosti nepřinášelo a ani neočekával, že by nabyl pocitu štěstí skrze své povolání. Ale on chtěl být šťastný. Začal fotografovat.

Války se Harry neúčastnil, dostal modrou knížku, protože mu byl roku 1937 diagnostikován vřed. V této době dělá velké pokroky, pracuje šíleným tempem po večerech i ve dnech volna. Po nějaký čas si fotografií taky vydělával, a to ve fotografickém oddělení General Motors. Byla to léta, která pro něj však znamenala období stresu a nevyrovnanosti. Po této zkušenosti dokonce přestal věřit tomu, že se kdy bude moci fotografii věnovat profesionálně. Byl svázán termíny a závislostí na spolupráci s modely, což pro něj vůbec nebyl přirozený způsob práce. A tak se Callahan odvrátil od komerčních zakázek a vydal se na cestu, kterou vytyčil Adams.

Callahan se ztotožnil s tím, že je umělec a vytvořil si malý, ale narůstající základ práce, který potvrdil jeho ambice. Přestal pracovat u General Motors a roku 1945 se přestěhoval do New Yorku. Zde se ucházel o členství v Museum of Modern Art, avšak neuspěl. S novým okolím přibylo i spousta nových lidí, což prohloubilo velikost této změny. Tu Callahan snáší jen ztěží a proto se zarmoucen vrací zpět do Detroitu, kde ke svému úžasu poprvé spatřil své fotografie publikované v Clevelandských novinách Minicam Photography.

Roku 1946 Arthur Siegel, jakožto šéf fotografického oddělení na Institute of Design v Chicagu, přetahuje Callahana na půdu školy a tím mu zajišťuje jeho 30 letou kariéru. Callahan nikdy nepředpokládal, že by se mohl dostat na tento post, zpočátku je nejistý, zda zvládne roli učitele bez jakékoliv praxe. Ale jeho kladný vztak k experimentování potvrdil to, že se sem bez výhrady hodí. Zde mohl dále prohlubovat svoje znalosti z odvětví fotografie a navíc rozvinout i učení jiných. Na půdě školy se konečně dokázal oprostít od vlivů, které ho zasahovaly během celé jeho dosavadní kariéry. Stejně tak jako se snažil svým studentům dávat volnost projevu



skrze libovolná témata jim vlastní, i on sám se vlastně zapojoval do procesu, který rozvolnil pevné hranice jeho tvorby. Byl dobrým učitelem, jak potvrdila i většina jeho studentů. Dokázal předat myšlenky a zkušenosti, namotivovat. Vyhýbal se interpretačním kritikám - neřekl toho moc, ale pozorní posluchači tak nějak vždycky věděli, co si o daných věcech myslí.

Rodina bydlela v domě na Lake Shore Drive, poblíž Lincoln Parku, ve velkém bývalém tanečním sále. Callahan učil tři dny v týdnu, po zbytek dní se procházel v okolí jejich bydliště. Poté, co se roku 1950 narodila Barbara, více času trávil v domácnosti s rodinou. Praktické okolnosti tedy přispěly k výběru Eleanor a Barbary za primární objekty v Callahanově práci 50. let.

I přesto, že byl Callahan fixován na Chicago a okolí svého bydliště, nebyl omezený. Byl v kontaktu s uměleckou scénou New Yorku, hlavně přes Edwarda Steichena, ředitele Museum of Modern Art (MoMA) - fotografického oddělení. Předtím než se stal kurátorem, byl piktorialistou, pionýrem modernismu, módním, reklamním a válečným fotografem. Steichen s Callahanem se poprvé střetli roku 1948, brzy potom se sedm Callahanových fotografií objevilo na Steichenově první velké výstavě pořádané v MoMA.

Roku 1946 zemřel Moholy-Nagy na leukémii, stalo se tak brzy po Callahanově příchodu, ale škola měla stabilní základy, takže se směle vyvíjela dál. Zájem o studium na škole narůstal, přestěhovala se do větší luxusní budovy a Callahan se stal vedoucím Katedry fotografie. Záhy však pochopil, že bude potřebovat pomoc, aby mohl zachovat kvalitativní studijní standard. Aaron Siskind měl být ideálním přínosem pro Institute of Design.

Roku 1958 dostal Callahan jako první fotograf v historii grant na 10 000 dolarů od Graham Foundation, i přesto že tato organizace podporovala především architektky. V té době se rodina Callahanových přestěhovala na dobu 15 měsíců do Aix-en-Provence na jihu Francie, Eleanor zde chodí do školy. Harry se v zahraničním prostředí však necítí vůbec dobře, díky svojí úspěšné minulosti v Chicagu, má obavy o svoji budoucnost tady. Něco podobného již zažil roku 1945 v New Yorku. Ale nyní vytrvá. Čelí historickým provensálským městům a snaží se oddělit turistickou složku pobytu od té umělecké. Zaměřuje se na známé motivy a stanovuje si denní pracovní rutinu - dopoledne fotí, odpoledne vyvolává.

Pobyt v Evropě vyvolal v Callahanovi touhu vrátit se na Midwest. Roku 1961 tak činí. Rhode Island School of Design mu nabídla, zda by u nich nechtěl rozvinout studium fotografie. A Callahana tohle místo zajímalo. Staré budovy s texturou, okolo nichž byla spousta lesů, které mohl probádavat. Stěhuje se tedy s rodinou do menšího města Providence. Jako vedoucí katedry fotografie byl součástí vzrůstajícího akademického zázemí a zároveň zůstal v centru dění na poli fotografie.

Od konce 60. let Callahan ve velké míře propadl cestování. Přičemž získal lepší pochopení o tom, jak se mohou vizuální dojmy z výletu podepsat na fotografiích vyrobených později a na jiném místě. V této době vycestoval do Mexika, Peru, Říma. V krátké době vytvořil (i pro sebe) uspokojivou práci a dal dohromady výstavu v Light Gallery v New Yorku. Tento výstup má málo co dočinění se specifickými místy, tady jde o umělcovu otevřenost vůči nim.

Roku 1977 přestal Callahan učit a odchází do důchodu. Spolu s Eleanor hodně cestovali.

Roku 1983 se přestěhovali do Atlanty. A navštívili řadu dalších míst – Irsko, Hong Kong, Portugalsko, Maroko a dalších. Byl osobně i finančně spokojený. Svůj archiv prodal Centre for Creative Photography a k tomu získával stálý příjem za prodej zvětšenin.

Roku 1995 ve věku svých 82 let dostal rakovinu a už nemohl nadále pracovat v temné komoře. Svoje poslední měsíce života strávil na lůžku. V té době si rád četl knihy o umění. Jeho oči zůstaly ostré a zkoumavé až do konce života. Umírá 15. března 1999 v Atlantě.

### 3.2 Dílo

Fotografii Callahan objevil v roce 1938 ve svých 26 letech. Od prvopočátků své kariéry přistupoval k práci velice zodpovědně, vědomě a disciplinovaně. Jeho způsob práce reflektovat i jeho způsob života. *Fotím vědomě, často bez dobrého nápadu a silných pocitů,“ vysvětlit v roce 1962. „V té chvíli je většina fotek špatná, ale věřím, že pomáhají vytvářet můj náhled na věc a později se to projeví na dalších fotkách. Pevně věřím v umění fotografie a doufám, že když se do tohoto umění ponořím a budu používat intuici, fotografie se dotknou duše lidí, které se na ně pak budou dívat.“*<sup>3</sup>

Nikdy nechtěl příliš otevřeně mluvit o svých pracech a jejich významu. Tvrdil, že dobrá fotografie hovoří sama za sebe a nepotřebuje se obhajovat. Takže se urputně vyhýbal každému případnému veřejnému analyzování svých děl. Dokonce ani studenti, které učil, neznaly jeho fotografie. Sdílel je s nimi při hodinách jen zřídkakdy. Byl však považován za vynikajícího učitele,

---

<sup>3</sup> SALVESEN, Britt. Harry Callahan: The Photographer at Work. s. 17

který dokázal předat znalosti a poskytnout svobodné pole pro tvůrčí činnost.

### **3.2.1 Témata**

Jeho tendence soustředit se na malé množství témat, vyústila ve tři hlavní okruhy zájmu - příroda, budovy a lidé. Málo jeho fotografií má název. Většinou jsou identifikovány podle místa a roku, kde vznikly.

### **3.2.2 Technika**

Technicky vzato jsou jeho fotografie ostré a perfektně vyvolané. Zpočátku fotil na filmy černobílé, později přešel i na filmy barevné.

Co se týká velikosti fotografií, možná překvapí, že jeho první fotografie byly velmi malé. Později byly větší. Ale obecně lze říct, že v otázce toho, jaké bude mít fotografie rozměry se rozhodoval velice intuitivně.

### **3.2.3 Forma**

Díky jeho neutuchající touze experimentovat s fotografií si vyzkoušel širokou škálu forem. Pracoval s extrémním kontrastem, vícenásobnou expozicí, časem expozice nebo kolážemi. Ve druhé jeho poloze je tu však čistý nemanipulovaný obraz v unikátním osvětlení.

### 3.3 Série

#### 3.3.1 Detroit (1941)

Zde to všechno začíná. Harry hledal náměty z běžného života. Chodil na pravidelné dopolední procházky a fotil. Odpoledne filmy vyvolával a následně zvětšoval fotografie. V této době získal sebevědomí a začíná vedle sebe stavět dva zdánlivě neslučitelné podněty. Zpočátku fotografoval přírodu ve svojí realistické podobě, byly to tonální snímky, poměrně romantické. [příloha č.1] O pár měsíců později už byl podobný motiv přírody převeden téměř do abstraktní podoby. [příloha č.2] Je zde patrný vliv Stieglitze a Adamse, ale jejich práce jsou jiné. Připadají mi dost běžné a sentimentální. Ty Callahanovy jsou na hranici mezi realitou a abstrakcí. A mají v sobě takový zajímavý náboj, přičemž se transformují v téměř grafický symbol.

#### 3.3.2 Eleanor (1941) a Barbara (1953)

Harryho žena Eleanor byla jeho múzou. Po celou dobu jejich společného života byla velice frekventovaným objektem před objektivem fotoaparátu. [příloha č.3] Měli velice harmonický vztah, dohromady společně prožili 63 let. Vládla mezi nimi naprostá důvěra a vzájemná náklonnost. Harry ji fotil kdykoliv a kdekoliv. Zblízka, zdaleky; nahou, oblečenou; doma, venku; ... „*On měl prostě rád fotografie na nichž jsem byla já.*“ řekla v rozhovoru v roce 2008 Eleanor Callahan při vzpomínce na svého manžela. „*A to v každé pozici, ať už sem dělala cokoliv. Umývala nádobí nebo ležela v polospánku. A on věděl, že ho nikdy neodmítnu. Byla jsem tu pro*

*něj, protože jsem věděla, že Harry by mohl udělat dobrou věc.“<sup>4</sup>*

Fotografie zachycují nejen její fyzický vzhled, ale i duchovní podstatu.

Jistou paralelu lze najít v díle Alfreda Stieglitze, který od roku 1917 fotografoval americkou malířku Georgiu O'Keeffe. Ale Callahan pracoval jiným způsobem než Stieglitz a taky za jiným účelem. Snažil se odhalit lidské tělo kousek po kousku, tak jako odhaloval samotný fotografický proces. Nešlo mu o sexuální tón, jako tomu bylo u Stieglitze.

Poté co se roku 1950 narodila dcera Barbara, stává se taktéž věrným objektem Harryho snímků. [příloha č.4] Fotil je odděleně i společně. A i přesto jaký k nim choval silný cit, dokázal se v tvorbě vyhnout sentimentu. V tomto procesu zaujímal pouze pozici člověka, který určuje světlo, prostor a formu. Nešlo o jádro zobrazovaného objektu. Pro Callahana to byl pouze jakýsi vizuální deník.

### **3.3.3 Sunlight on Water (1943)**

Sluneční svit na hladině vody - tato série je velice blízká zásadám Moholyho-Nagy. Jsou to studie abstraktního světla. Spíše je to tedy technické cvičení fotoaparátu. [ příloha č.5] Callahanův zájem o vodu údajně podnítily Stieglitzovy studie mraků, známé jako Ekvivalenty. Možný vliv lze hledat i v Adamsových snímcích mořských vln s názvem Surf Sequence. Všechny tyto série mají společnou fascinaci pomíjivostí přírodních jevů, ale fotografický přístup je ve všech případech zcela odlišný.

---

4 [http://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/design/eleanor-callahan-photographic-mufor-harry-callahan-dies-at-95.html?\\_r=1](http://www.nytimes.com/2012/02/29/arts/design/eleanor-callahan-photographic-mufor-harry-callahan-dies-at-95.html?_r=1) vyhledáno 20.4.2012

### 3.3.4 Weeds in Snow (1943)

Série snímků, která zobrazuje stébla trávy položená na sněhové pokrývce. [příloha č.6] Sám Callahan řekl roku 1946: *„Chtěl jsem, aby tyto fotografie trávy ve sněhu vypovídaly o pocitech více než o čemkoli jiném.“* [...] *„Proces samotného fotografování nebyl nijak neobyčejný. Bylo zataženo a já se nezajímal o texturu sněhu, ale o linie vytvořené vykukujícími stébly trávy. Takže jsem zdvojnásobil běžnou dobu expozice a nechal déle vyvolávat negativ.“*<sup>5</sup> Z čehož vzešla ostrá kontrastní linie přírodniny. Je to jeden z klíčových momentů jeho kariéry. Odhodlal se k překročení ověřené hranice, kterou vytyčil Ansel Adams a objevil pro sebe zcela nový způsob vyjádření.

### 3.3.5 Telephone Wires (1945)

Série telefonních drátů, které dominují na pozadí nebe, uplatňuje nově nalezenou metodu fotografování kontrastu. Tenké linie drátů prolínají snímek v různých směrech, čímž ho rozdělují do zajímavých kompozic. [příloha č.7]

### 3.3.6 Camera Movement on Flashlight (1946/47)

Další z jeho pokusů, který byl založen na pohybu světla ve tmě při dlouhé expozici. Vznikají světelné efekty, které dosahují až téměř malířského charakteru. [příloha č.8]

### 3.3.7 Weed against Sky (1948-58)

V této sérii Callahan dále rozvádí svoje studie kontrastu přírodnin a prostředí. Avšak již nejde o trsy trávy focené na sněhu.

---

<sup>5</sup> SALVESEN, Britt. Harry Callahan: The Photographer at Work. s. 23

Nyní je umísťuje před fotoaparát proti obloze, čímž vzniká opět netradiční umělecký počin. [příloha č.9]

### **3.3.8 Chicago (1960)**

V Chicagu se Callahan zaměřil na urbanistické pohledy uvnitř města. Prezентují vizuální strukturu budov a zároveň naznačují lidskou přítomnost. [příloha č.10]

### **3.3.9 Providence (1972)**

Po přestěhování z Chicaga do Providence, fotil Callahan staré budovy, které měly texturu. Krajina zahrnovala i pláže a lesy, které mohl probádávat na procházkách, a to měl rád. [příloha č.11]

### **3.3.10 Cape Cod (1972/79)**

Tato série reflektuje jeho velký obdiv k prostředí pláží. Používá širokoúhlý objektiv, takže jde o velké výřezy krajiny, v nichž uplatňuje velmi jemné efekty. [příloha č.12]



## 4. INTIMITA VE FOTOGRAFII

### 4.1 Intimita

Pojem intimita ve mně vyvolává dojem něčeho niterného a citlivého, ukrytého někde uvnitř sebe. Je to jako tajemství, které by nemělo být nikdy kompletně odhaleno. Něco, co člověk chrání a nechce se o to s nikým dělit. O to více se toto téma stává zajímavým a vzrušujícím pro ostatní. Je to prostředek, jak se o daném člověku něco dozvědět. Proniknout pod povrch něčeho, co není běžně viditelné. Je to pojem poměrně subjektivní, každý má hranice uzavřenosti a otevřenosti nastaveny různě.

V dnešní době se sdílení intimity stalo každodenní součástí našich životů, a to v podobě sociálních sítí, skrze něž lidé reprezentují svoje aktivity, pocity, zážitky, vztahy atd. Tím rozkládají svoje lidské vrstvy a předkládají je na odiv bez většího sebezapření. Což může vést k transparentnosti našich údajů až do míry, která pro nás nemusí být zrovna příjemná. Myslím, že je to velký vykřičník dnešní společnosti, což může znít jako klišé. Ale zkrátka se domnívám, že člověk by si měl dokázat svoje soukromí chránit, protože to pokládám za velkou vzácnost.

### 4.2 Oblast tělesnosti

Oblast lidského těla je jedním z předmětů intimity. Jde o druh fyzická, který podává nějakou zprávu sám o sobě. Stejně tak může být součástí celků do kterých je vložen a které vypovídají o jeho charakteru. Může mít i erotický podtón.

Dle definic je *fotografie aktu umělecký fotografický směr, jehož tématem je zobrazení zcela nahého (akt) nebo částečně*

*odhaleného lidského těla (poloakt). Akt je sám o sobě zdrojem estetického zážitku pro vzdělaného diváka, ale také pomůckou pro všechny ostatní diváky, jak usměrnit vztahy k nahému tělu od vulgární sexuality k estetické reakci. [...] Důvody zobrazování nahého těla byly v jednotlivých epochách historie lidstva různé. Fotografie přišla ještě v období symbolické a mytologizující výjevové malby a napodobuje ji. Tento směr relativně rychle mizí a prosazuje se estetická fotografie. Zájem o erotické tělo vede k nadprodukcí fotografické pornografie [...].<sup>6</sup> Pánové si kupují erotické fotografie o rozměrech pohlednice, které musí být dle zákona zapečetěny v obálkách, aby nebyly přístupny dětem, i když paradoxně na těchto snímcích bylo možné spatřit i modelky ve věku pouhých 14 let.*

Akt těla ženského byl a stále je, hlavním inspiračním zdrojem a námětem pro fotografie aktu. Lze říct, že mužský akt je k vidění zřídka. Potom, co se ženy emancipovaly v oblasti fotografie a začaly tvořit, jejich okruhem zájmu zůstalo opět převážně ženské tělo. To možná vysvětluje, proč je tak málo aktů mužských (ty vznikaly nejvíce v ranných počátcích fotografie). Ale nikoliv to nevysvětluje to, proč ženy fotí ženy a ne muže. Možná to pramení z vlastností žen, rozebírat svoje emocionální stránky se snahou porozumět jim. K tomu může být fotografie vhodným prostředkem.

### **4.3 Osobní prostor věcí a dějů**

*Z filozofické literatury vyplývá, že pojmenování prostor se užívá pro různé typy různých „prostorů“, je to tedy výraz vícevýznamový: přirozený prostor se vymezuje na základě lidské zkušenosti jako trojrozměrný (o délce, šířce a výšce) s objekty do*

---

<sup>6</sup> [http://cs.wikipedia.org/wiki/Fotografie\\_aktu](http://cs.wikipedia.org/wiki/Fotografie_aktu) vyhledáno 26.4.2012

*něho umístěnými a s procesy v něm probíhajícími; prostor logický je množinou souvislostí; prostor může být také pouze myšlenkový konstrukt — tj. množina možností, prostor potenciální; bytosti se může prostor jevit různě. [...] Lidská bytost může stěží myslet bez ohledu na prostor, v němž prodlévá, jež zabydluje, jež užívá a prožívá a v němž se potřebuje orientovat, a proto strukturuje své okolí a tak se v něm může vyznat. Prostor lze chápat jako jev konstituovaný k jednání člověka, tj. jako dějiště, zároveň jako prostor konstituující, tedy jako předpoklad zrodu subjektu z prostoru.<sup>7</sup>*

Každý člověk tedy „vědomě vyplňuje“ nějaký svůj určitý přirozený prostor, který je koncipován individuálně dle potřeb dotyčné osoby. Vyplňujeme tak svoje prostředí věcmi. Od těch nezbytných až po ty, které mohou být postradatelné, ale pro nás jaksi mají nějaký smysl. Proto jimi zdobíme prostředí, v nichž se pravidelně pohybujeme. Tím vznikají místa zcela jedinečná. Další aspektem, který vyplňuje prostor, je i časová struktura, která obsahuje nějaký děj, pro nás více či méně důležitý. Je to fascinující proces cirkulace hmotného i nehmotného, které nás obklopuje denodenně, a tím spolehlivě mapuje náš způsob života.

---

<sup>7</sup> <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=7942> vyhledáno 26.4.2012

## 5. PROCES TVORBY

Proces tvorby pro mě začal u výběru konkrétního autora, jímž se po selekci stal Harry Callahan. Jeho tvorba se zdála být v něčem podobná té mojí, a já jsem musela přijít na to v čem. A taky na způsob jak na tento střet rovin navázat. Zahájila jsem mapování osoby Harryho Callahana.

Callahanův nejčastější pracovní princip spočíval v procházkách po okolí v místě, kde aktuálně pobýval. Chtěla jsem zkusit promítnout tento princip i do svojí práce. Zpočátku jsem se zaměřovala na okolí, které mě obklopovalo, kde jsem se nejčastěji pohybovala, se kterým jsem měla spojené nějaké zážitky atd. Tyto místa se poté objevují v mých fotografiích jako primární motiv nebo sekundárně jako součást celku.

V sérii fotografií U Babičky, jsem částečně navázala na již dříve započatou práci, kterou jsem dokumentovala prostředí života blízké osoby. V dřívější sérii jsem vytvořila takový menší katalog výřezů textílií, které jsou zdobeny různorodými motivy, jejich výskyt v prostředí babiččina domu je velice častý. Přehoz na gauči, záclony, zástěra, závěs, koberec a další. To mě fascinovalo. Nyní jsem se však zaměřovala vyloženě na prostředí, které se mi uvnitř toho domu líbí a které mám již zafixované od dětství. Tyto snímky jsou focené na Flexaret a černobílý film, možná i to podporuje myšlenku něčeho již dávno prožitého a stává se prostředkem pro návrat.

V další fázi práce jsem se snažila fotografovat svoje kamarádky a vkládat je do prostředí, které definovalo jejich vztah ke mně a možná i k životu, podařilo se mi to jen do jisté míry. Zjistila jsem, že s nimi netrávím tolik času, kolik bych potřebovala a celá

věc se pro mě stala tak trochu komplikovanou. Jeden snímek za všechny tvoří Štěpánka. Jde v něm o prolínání vrstev - portrétu, stromu a jemné modré vrstvy, ty prorůstají skrze sebe a stávají se celkem. Focení blízké osoby má svoje výhody, nejčastěji se jedná o úzký okruh rodiny a přátel. Lidé jsou spolu vzájemně spřízněni, vědí co od sebe navzájem mohou očekávat. Zároveň můžeme být dotčným do jisté míry ovlivněni, což se také promítne ve výsledku.

Harry Callahan byl soustavně ve společnosti ženy Eleanor a dcery Barbary, byly součástí jeho života i fotografií. Protože jsem žádnou takovou osobu nespatořovala jako vhodnou pro účely souvislého fotografování, začala jsem fotografovat sama sebe. Na místech, kde se nejčastěji pohybuji. Tak vznikla série Prostředí, přičemž jsem vyselektovala čtyři fotografie, které definují místa, kde střídavě pobývám. Rodný dům, přítelův dům, studentský byt a byt matčina přítele. Dlouho jsem řešila otázku toho, zda se opravdu fotografovat, protože obecně raději fotím, než se nechávám fotit. Jak na snímku být, reprezentovat prostor, ale částečně se z něj odpojit? Začala jsem při fotografování autoportrétů zavírat oči. Tím jsem dosáhla jistého odhmotnění v okamžiku, který mi byl zpočátku velice nepříjemný. Na fotografiích stojím frontálně k objektivu, přičemž tedy otevřeně reprezentuji prostor ve kterém se nacházím.

Vedle této série vznikl i samostatný snímek, autoportrét, který je takovým menším experimentem. Poslední týdny práce nad bakalářskou prací jsem trávila víkendy sama doma, přičemž jsem pracovala nejčastěji v noci, protože v tento čas se mi obecně nejlépe pracuje. Všechno se uklidní, zpomalí, je ticho. Chtěla jsem zaznamenat vzpomínku na tento čas ve fotografii na níž mám svůj župan, který mě obklopuje stejně jako to ticho a klid.

Dále je tu série dvou podélných snímků, které jsou nafoceny ve Švédsku v malém městečku Brunn, kde jsem byla na návštěvě u mojí sestry, která zde žije a studuje. Většinu času jsem trávila sama, takže jsem se vydávala na obchůzky po okolí. Zaujal mě komplex mateřské školy, který byl celý laděn do červena. Vznikl tak pás fotografií, který tuto školku dokumentuje. Jsou to hřiště, učebny, jídelna a garáže, které spojuje červená barva v unifikované a zároveň milé místo. Série vznikla náhodně, oskenováním celých fotografických filmů.

Další pás spojených fotografií s názvem Kruhy je už focen digitálně, ale vznikl taktéž ve Švédsku, konkrétně ve Stockholmu na břehu Baltického moře. Na fotografii je dřevěná bouda, možná jakási úschovna rybářských potřeb. Bylo to na podzim, některé lodě už byly přichystány k zazimování, foukal vítr, ale svítlo slunce. V létě u nás chodím ráda rybařit a tak jsem si mnohokrát při procházkách po Stockholmu říkala, jak by se asi chytalo tady. :-) Paralelně k tomuto pásu jsem přidala ještě jednu fotografii z výletu v blízkosti Brunnu, kam jsem se sama vydala k moři prozkoumávat přilehlé okolí. Ale! Přilehlé okolí sestávalo pouze z jedné zavřené hospody, mola, širého moře, kamenů a lesů do nichž se nedalo dostat kvůli kamenům. Rozhodla jsem se tedy, že pojedu nazpět autobusem, který měl jet za hodinu. V tom čase vznikla tato fotografie.

Série Domky SW vznikla opět při jedné z průzkumných akcí. Jde o jednopodlažní barevné domečky, které tvořily čtvrt' jednotného charakteru. Šla jsem do této čtvrti několikrát, pokaždé v době, kdy jsem se domnívala, že jsou lidé v práci a nikomu nebude vadit, že si fotím jejich domky. Poskládání fotek je jistým napodobováním experimentu á la Callahan. Střechy domů se prolínají v souvislý pás,

příčemž jsou zprůhledněny a společně tvoří jakousi barevnou mozaiku.

Poslední cyklus Kolo mluví zase řečí experimentu, jedná se o snímky, které jsem fotila na analogový fotoaparát LOMO typu Action Sampler, který na jedno zmáčknutí spouště vyfotí sekvenci čtyř snímků na jediné políčko filmu. Říkala jsem si, že by bylo vhodné tímto přístrojem vyfotit něco v pohybu, aby byl vidět časový posun v jednotlivých políčkách. Proto jsem tuto výjimečnou vlastnost využila při fotografování při jízdě na kole. Nejsem si jistá, jestli jsem docílila v tomto směru uspokojivého výsledku. Možná jsem jela moc pomalu. Nicméně tyto fotografie vznikly na trase kolem jednoho obchodního centra, kde měli na skladě vyskládány balíky hlíny a briket. Líbila se mi barevnost a pečlivost s jakou byly srovnány do komínků. Tři fotografie, které vznikly jsem později spojila v jednu velkou, čímž vznikla celkem dynamická kompozice.

## 6. ZÁVĚR

V závěru bych chtěla zrekapitulovat moji práci, která si kladla za cíl, shrnout tvorbu fotografa Harryho Callahana. Teoretická práce poukazuje na vývoj umělce v širokém slova smyslu. Na aspekty, které na něj působily – vliv uměleckého prostředí na které navazoval, vlivy ostatních umělců, vliv profesních kolegů, vliv rodiny, vliv sociálního prostředí, atd. Usilovala jsem o to, co nejkompletněji popsat a odůvodnit smysl Callahanova způsobu fotografování. Poté jsem se snažila popsat svoji tvorbu a zároveň naznačit body ve kterých se naše práce střetávají. To jsem spatřila asi nejvíce v otázkách intimity, která je součástí Callahanových, a domnívám se, že i mých projevů.

Ke konci svojí práce jsem si uvědomila, že moje dílo nedokázalo kompletně obsáhnout veškerou nabízenou škálu možností práce s fotografií stejně rozmanitě jako s ní pracoval Harry Callahan. Dokázala jsem pouze částečně obsáhnout základy jeho tvorby a navázat na ně svým způsobem.

Obečně mi práce přinesla hlubší pohled na souvislosti v dějinách fotografii a objevení, pro mě nových, dalších zajímavých fotografů. Za cenné rady a připomínky bych ráda poděkovala vedoucímu práce Vojtěchu Aubrechtovi.



## **Použitá literatura**

BAATZ, Willfried. Fotografie. Brno: Computer Press, 2004. s.112-134. ISBN 80-251-0210-6.

SALVESEN, Britt. Harry Callahan: The Photographer at Work. Arizona: Center for Creative Photography. 2006.

HUMHAL, Pavel. Osobní a veřejné. Praha: Tranzit.cz, 2008. s.42-44. ISBN 978-80-87259-00-9.

SONTAGOVÁ, Susan. O Fotografii. Praha: Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9.

VARTECKÁ, Anna. Ven ze stínu. Ústí nad Labem: Fakulta užitého umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2005. ISBN 978-80-7044-966-0.

Fotograf číslo 4, Intimita. Brno: Medica Publishing and Consulting s.r.o., 2004.

Dějiny fotografie, Od roku 1839 do současnosti, The George Eastman House Collection. Praha: Taschen/ Slovart, 2010. ISBN 978-80-7391-426-4.

## **Internetové zdroje:**

Rizika sociálních sítí a Webu 3.0 v praxi

<http://www.lupa.cz/clanky/rizika-socialnich-siti-a-webu-3-0-v-praxi/>

Čechová, M. Naše řeč – Prostorové motivy ve frazémeh. ÚSTAV  
PRO JAZYK ČESKÝ AKADEMIE VĚD ČR, v.v.i.

<http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?lang=en&art=7942>

The New York Times

<http://www.nytimes.com>

Fotografie aktu

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Fotografie\\_aktu](http://cs.wikipedia.org/wiki/Fotografie_aktu)

Museum of Modern Art

<http://www.moma.org/>

## **Resume**

The goal of this work was a resume of a composition of photographer Harry Callahan. A teoretical part shows a progress of artist generally. The aspects that influenced him – influence of another artists, influence of his family, influence of social environment etc. I wanted to describe Callahan's way of photography. After that I was describing my own composition and I was trying to show similarities between our works. The biggest similarity according to me is in intimity which is part of Callahan's and my work.

At the end of my work I realized that my piece could not contained all the possibilities of work with photography as much as Callahan's. I was just able to také his elements and put there my own way of thinking.

## **Seznam příloh**

**příloha č.1: Harry Callahan – Detroit (1941)**

**příloha č.2: Harry Callahan – Detroit (1941)**

**příloha č.3: Harry Callahan – Eleanor, New York (1945)**

**příloha č.4: Harry Callahan – Eleanor and Barbara (1954)**

**příloha č.5: Harry Callahan – Sunlight on Water (1943)**

**příloha č.6: Harry Callahan – Weeds in Snow (1943)**

**příloha č.7: Harry Callahan – Telephone Wires (1943)**

**příloha č.8: Harry Callahan - Camera Movement on Flashlight (1949)**

**příloha č.9: Harry Callahan - Weed Against Sky (1948)**

**příloha č.10: Harry Callahan – Chicago (1949)**

**příloha č.11: Harry Callahan – Providence (1963)**

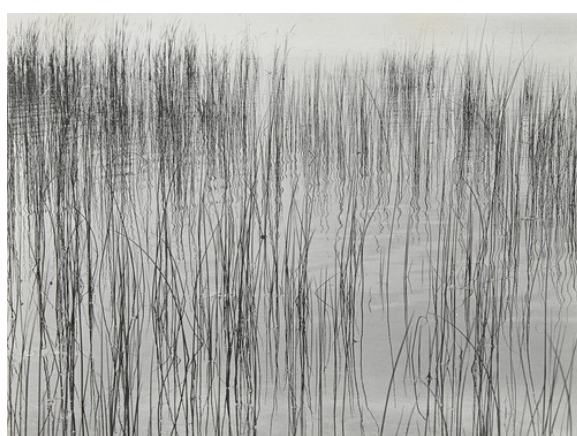
**příloha č.12: Harry Callahan – Cape Cod (1972)**

(všechny dostupné z webu <http://www.moma.org/> )

**příloha č.13: Ukázka možné instalace**



**příloha č.1**



**příloha č.2**



**příloha č.3**



**příloha č.4**



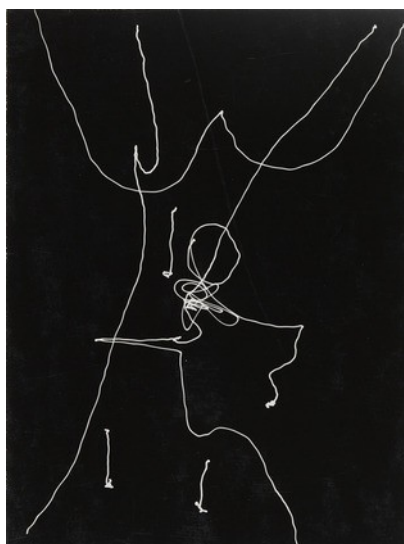
**příloha č.5**



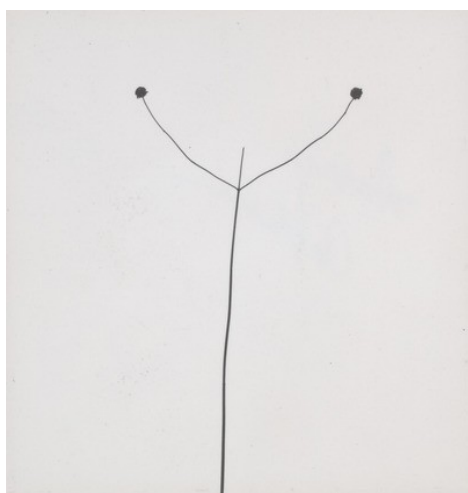
**příloha č.6**



**příloha č. 7**



**příloha č.8**



**příloha č.9**



**příloha č.10**

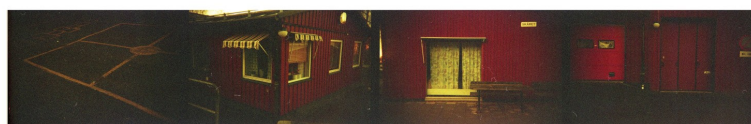
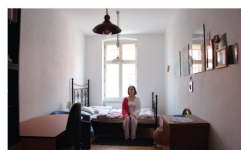
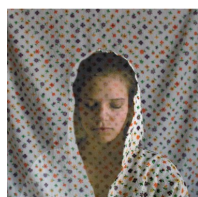
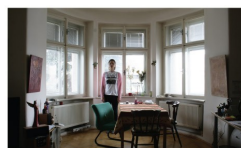
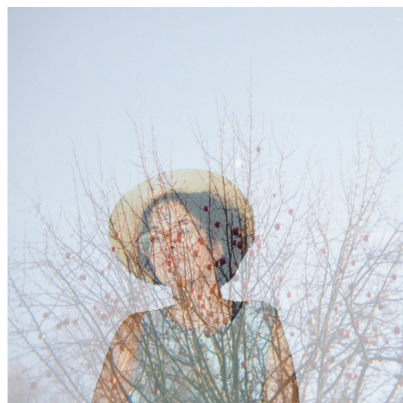


**příloha č.11**



**příloha č.12**





**příloha č.13**