SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Barva ve FOTOGRAFII II.

Diplomová práce

Opava 2010 Jan Dyntera

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Jan Dyntera

Odbor: Tvůrčí fotografie

Barva ve FOTOGRAFII II.
Colour in PHOTOGRAPHY II.

Diplomová práce

Opava 2010

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimir Birgus

oponent: MgA. Mgr. Tomáš Pospěch

Abstrakt:

Tato práce pojednává o vývoji barevné fotografie od jejího počátku po konec devadesátých let dvacátého století. Je zde popsáno, jak kdo z fotografů pracoval s barvou, kdo byl jak inovativní v jejím používání a jak byla chápána v různých oblastech fotografie.

Je to o „umění barvy ve fotografii“ a jejímu začlenění mezi právoplatné umělecké směry.

Klíčová slova:

barva, fotografie, vývoj

Abstract:

This work discourse about development of coloured photography from its beginnings till the end of 20th century and describes in

which meaning photographers work with colour, who was innovative in its use and how was colour understandable in different

areas of photography.

Keywords:

colour, photography, evolution

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
BcA. DYNTERA Jan	17. listopadu 461, Červený Kostelec	F508031

TÉMA ČESKY:

T: Barva ve FOTOGRAFii II.

NÁZEV ANGLICKY:

T: Colour in PHOTOGRAPHY II.

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Popsat vývoj barevné fotografie od jejího počátku po konec devadesátých let dvacátého století.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

50 Years Modern Color Photography 1936 -1986 - Katalog
Lynn Warren: Encyclopedia of Twentieth-Century Photography
Joseph S. Friedman: History of Color Photography,
Andreas Feininger: The Complete Colour Photographer, January 1969,

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

Jan Dyntera

Barva ve FOTOGRAFII II.

Diplomová práce

Opava | září | 2010





Děkuji za konzultaci a vedení Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Speciální poděkování

Rodině, Pavle, Tamaře, Tereze, Vojtovi a všem, co mi drželi palce ,)

Prohlašuji, že jsem tuto závěrečnou bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a ostatní zdroje, jež jsem použil.

Jan Dyntera

Barva ve FOTOGRAFII II.

Diplomová práce

Opava | září | 2010

obor: tvůrčí fotografie

vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

oponent: MgA. Mgr. Tomáš Pospěch

Slezská univerzita v Opavě | Filozoficko-přírodovědecká fakulta | Institut tvůrčí fotografie





Úvod a zamyšlení

1) Začátky - předpoklady a vývoj barvy - Autochrom / Kodachrom / Agfacolor 17

Edward Steichen, László Moholy-Nagy, Albert Kahn, Sergej Prokudin-Gorskij

2) Reklamní a módní fotografie 26

Cecil Beaton, Erwin Blummenfeld, Horst P Horst, Irving Penn, Richard Avedon
Pete Turner,
Guy Bourdin, David Bailey, Helmut Newton, Araki, Terry Richardson

3) Barva v dokumentární fotografii 37

Saul Leiter, Ernest Haas, Hellen Lewitt, Elliot Porter
William Egleston
Stephen Shore, Joyel Meyerowitz, Joel Sternfeld
Boris Michailov, Luigi Ghirri, Franco Fontana
Larry Burrows, Mitch Epstein
Nan Goldin, Martn Parr

4) Polaroid - jako fenomén rychlé barvy 64

Marie Cosindas, William Wegman, David Hockney, Lucas Samaras

5) Inscenovaná a portrétní fotografie 68

Sandy Skoglund, Cindy Sherman
Philip-Lorca diCorcia, Jeff Wall
Bettina Rheims

6) Postmoderní - Konceptuální a manipulovaná - fotografie 78

Andreas Gursky, Thomas Struth, Candida Höfer, Thomas Ruff, Wolfgang Tillmans
Gregory Crewdson
David LaChapelle, Loretta Lux, Ruud Van Empel

7) Barva v šedivých Čechách 90

Jan Ságl, Vladimír Birgus, Pavel Mára, Jiří David, Veronika Bromová

Závěr a zhodnocení



Tato práce pojednává o vývoji barevné fotografie od jejího počátku po konec devadesátých let dvacátého století. Je zde popsáno, jak kdo z fotografů pracoval s barvou, kdo byl jak inovativní v jejím používání a jak byla chápána v různých oblastech fotografie.

Je to o „umění barvy ve fotografii“ a jejímu začlenění mezi právoplatné umělecké směry.

Úvod

Co je to barva? Je to nálada? Je to pocit? Je to světlo? Je to vlastnost? Je to nezávislá myšlenka? Vyvolává v nás určitá barva stejné pocity? Vnímáme barvu všichni stejně? Hřeje barva? Jak to, že je někdo barvoslepý? Nemůže si třeba jen plést červenou s modrou? A jakou barvu má černá díra?

Svět kolem nás hýří barvami. Alespoň tak se nám to jeví. A přece „skutečný“, na nás nezávislý svět je v podstatě nebarevný. Barevnost, stejně jako zvuky, chutě a vůně, jsou jen „kvality“ vytvářené našimi smysly, které nám zprostředkovávají subjektivní odraz okolního světa.



Naše barevné vidění spočívá v tom, že různé povrchy rozdílně odrážejí světlo, a vzniklo pravděpodobně proto, abychom mohli snadněji vizuálně rozlišovat. Díky tomu vidíme okolí „v barvách“ a přisuzujeme tyto vjemy - barvy - předmětům jako jejich objektivní, „normální“ vlastnost: tráva je zelená, obloha modrá, oheň oranžový. Zabarvení přírodních předmětů a jeho změny jsou vnějším projevem vnitřního stavu onoho předmětu a jejich barva není náhodně zvolena, nemůže být jen tak odtržena od svého nositele, je jeho vlastností, která s ostatními vlastnostmi přímo souvisí. V rámci sdělení očekáváme mezi barvou věci a věcí samou tytéž vazby, jaké se nám jeví ve skutečnosti. Barva odtržená od předmětu, tedy barva jako nesoučást věci se v přírodě nevyskytuje. Tu jako takovou objevil člověk v podobě barviv a pigmentů, jež nám dovolují opatřit předmět jinými spektrálními vlastnostmi, než má materiál, z něhož je předmět vyroben. To znamená, že barvu věcí volíme a určujeme ji my sami.

Barvy kolem sebe v praktickém životě sice vidíme, ale nebereme je na vědomí, jelikož je to pro nás tak přirozené. Prostě jsou, aniž jim přikládáme nějaký zvláštní význam. Jakmile však pořídíme barevný snímek, dojde k výřezu reality a objeví se překvapující výsledek. Tento jakoby zastavený děj už není součástí celku (svého okolí), ale právě jen vlastním světem s vlastními zákony. Existencí barvy v rámci snímku tuto barvu případnému pozorovateli ozřejmujeme, barva vytržená ze skutečnosti dostává automaticky jistou obrazovou roli. Už jenom tím, že v obrazu prostě je. Barevný snímek plní jistou výtvarnou úlohu, protože barvě umožňuje působit na diváka a divákovi naopak umožní vzít existenci barvy na vědomí, na barvu reagovat.

Ernst Haas | Reflections 42nd Street, NYC | 1952

Barva je ve fotografii využívána za různými účely, ať už se jedná o vzrušivé a symbolické důvody nebo vzbuzení určitých dojmů při divákově vnímání obrazu. Barva je subjektivní a svévolná v mnoha fotografických obrazech, a právě specifická barva nebo skupina barev může ovlivnit náladu a složení obrazu. Jestliže položíme vedle sebe určité barevné kombinace, můžeme tím měnit vyznění jedné z barev a podání neutrálních oblastí bílé nebo černé. Například umístíme-li zelený objekt vedle bílé oblasti ve fotografii, bílá oblast přibere něco ze zelené barvy z přiléhajících prostor. Množství bílé a černé v obrazu může také změnit relativní jasnost té či oné barvy.

Barva na fotografii by měla mít svůj smysl, význam.

Tím se dostáváme k dalšímu problému. Jednotlivé barvy na člověka různě působí – zelená má uklidňující vliv, červená dráždí, nepříjemně působí určité barevné dvojice (stejně jako v hudbě nelibozvučné tóny), navíc každý člověk vnímá barvu trochu jinak. Mnozí lidé mají odpor k některým barvám a jiné naopak preferují.

Na rozdíl od černobílé fotografie, kde se můžeme soustředit pouze na kompozici, musíme v barevné fotografii dávat pozor právě na samotnou „barevnost“ snímku. Jde-li o výřez černobílý, je celkem snadné se v obraze orientovat. V barevném zobrazení dochází kromě kontrastu světlo–stín také ještě k vzájemnému psychologickému působení barev. Někdy je to celá škála, někdy jen jedna barva převládající v celém snímku, jindy jediný barevný bod na jinak neutrálním obrazu. A právě tuto barevnost můžeme použít k snadnější orientaci v obrazu. Aby byla barva „koukatelná“, musí být v obrazu opravdu funkční. Snímky s příliš mnoha barevnými odstíny působí většinou chaoticky, obyčejně (což je markantní především v záplavě amatérských „barevných“ fotografií ve fotografických časopisech).

V podstatě se dá říci, že nebyl-li snímek z hlediska barvy záměrně koncipován, neměl by být barevně fotografován. Černobílé zobrazení je v tomto případě jednodušší na pozorování, nerozptyluje zbytečně dalším vjemem, a tak můžeme snadněji „číst“ obraz co se týče tvarů – tedy obsahu sdělení. Navíc je daleko méně fotografií barevných než černobílých, které působí i po letech svěže. Barevné vidění se mění, vyvíjí, „jde s dobou“.

Ale to jsme někde trochu jinde..

První barevné fotografické procesy byly vyvinuty již koncem 19. století, přesto černobílá fotografie ještě zcela opanovala první polovinu 20. století. První komerční barevná fotografie se objevila ve 30. letech 20. století, ale vyvolávací procesy byly ještě příliš nákladné a barviva nestabilní. Barevné snímky nebyly běžné až do 60. let 20. století, kdy Kodak přišel na trh s kamerou Instamatic (v roce 1963), a od té doby začala nová éra barevného filmu – ta „pro všechny“.

Jak to, že trvalo tak dlouho, než se barevná fotografie probojovala do galerií, jak to, že fotografové dokumentu ignorovali efektivitu barvy pro vyjádření emocí na snímku? Jak je možné, že v reklamě a módě barva fungovala, ale nikdo ji tak dlouho nepoužil jako uměleckou licenci? Možná je to složitostí barevného vyvolávání raných filmů, možná nedokonalostí v jejich zobrazování barev. Až v raných 70. letech poprvé předčil

prodej barevného filmu ten černobílý a dnes je všechno zase úplně jinak. Budoucnost je jednoznačně spojena s digitálními kamerami. Barevné fotografie v rodinných albech z doby před třiceti let jsou již všechny vybledlé a bez barev, zatímco data na harddisku jsou neměnná, tedy pokud je někdo omylem nevymaže.

Tak ještě jinak.

Když člověk žije to období dějin, na které se posléze dívá jako na historii, většinou při tom ani nestačí vnímat drobné nuance, jež ovlivňují směry vývoje, natož pak globální vývoj jako celek. Prostě nemá potřebný odstup. Naše společnost žije stále rychleji a to, jakým tempem se posunuje věda dopředu, je až příliš udivující, než aby nám vytanulo na mysli: kdy se to zastaví či co se stane, pakliže nezastaví. Vývoj vědění a s



tím spojené „výhody“ narůstají exponenciální řadou a to, jakého pokroku v technologiích jsme dosáhli během 20. století, vyvažuje všech tisíc let druhého tisíciletí. A co teprve prvních deset let století jednadvacátého – za pár let nutně musí dojít k explozi vědy!? Nikoli, jen se posuneme dál a budeme opět vzhlížet k historii jako k mrtvé, dávné době a hltat novinky budoucnosti, které nás dostanou minimálně ke hvězdám či na kýžený výlet do minulosti.

V kontextu tohoto fantastického vývoje si prostě člověk užívá, pakliže je mu dána ta možnost, výdobytků moderní doby a nepozastavuje se nad tím, co předcházelo vývoji dnešních vynálezů. Jaká posloupnost nápadů musela následovat, jaké myšlenky utvářely jiné myšlenky a kde je základ toho, že dnes máváme do kamery notebooku čtyřiceti připojeným kamarádům, že co se stane kdekoli na světě, během pěti minut obletí zeměkouli, či že po večerech ožívají fasády domů úžasnou hrou světel a hudby, skoro jako to bylo v myslích Egypťanů s jejich chrámy před třemi tisíci lety. Stejně tak nevíme, kdo první začal hýbat kamerou při fotografování krajiny, kdo zobrazil jen stín člověka a tím ukázal jeho pravou tvář, kdo vyfotografoval velké barevné nic a řekl: Toto je všechno. Nebo víme?

Guy Bourdin | Untitled | 1960

Měli jsme tu čest být u zrodu jednoho fenoménu dnešní doby – u digitalizace obrazu a nástupu internetu. Obě tyto věci podstatně změnily během krátké doby hodnotu informace a vnímání světa. Dnes se (oprávněně) musíme bát toho, že když si nás kdokoli vyfotografuje, objevíme se ihned na stovce monitorů, a naše podoba či zážitky se stávají veřejným majetkem. To bylo ještě před deseti lety téměř nemyslitelné. To je ovšem téma na úplně jiné pojednání a na zcela jiný přístup k interpretaci.

Když jsem v bakalářské práci psal o barvě ve fotografii poprvé, netušil jsem, jak moc se momentální náhled, vnímání i samotná práce s fotografií za dalších pár let změní. Změní ve smyslu vývoje vnímání toho, co je a co není módní, trendy, mainstreamové... Samozřejmě že v prostředí digitálního věku se daly čekat velké změny, uvědomění si potenciálu a hlavně výhod přímého digitálního zobrazení – což se zatím projevilo jen v tom, že odpadla nutnost digitalizovat obraz (a to nyní nastupující 3D kamery konečně změní). Prakticky celý nový vývoj se přesunul do novodobé temné komory – computerových softwarů.

I když se tento vývoj dal očekávat (sám jsem o fenoménu digitálního věku fotky, jednoduše proveditelné manipulaci, popularizaci Photoshopu a následného využití internetu plánoval psát v doktorandské práci), přesto mě zaskočil fakt, že to, co ze začátku bylo bráno jako podřadná a nedůstojná oblast fotografie – čili obrazové manipulace náležející pouze do oblasti reklamy a posléze módy – se stane žádaným a luxusním zbožím v galeriích.

Ale jak jsem již jednou podotkl, dalo se to očekávat, neboť sama barevná fotografie ze začátku měla stejný úděl jako počítačová manipulace. Z čistě komerční věci se stala věcí mainstreamu. Ze složitého sesvěcování negativů se stalo klikání na různé vrstvy pixelů. Z promyšleného a pracného rozboru budoucího obrazu se stala hra na náhodu, a to ještě často v nekvalitním provedení, a když už s myšlenkou, tak nudně prvoplánovou. Zákonitě tak dochází k inflaci umění. Ale zároveň k jeho rozšíření mezi nejširší vrstvy, které nejsou ovlivněny tíhou akademické debaty a sem tam přinesou do umění svěží vítr, možná stejně jak vždy vysmívaný celník Rousseau.

Hypermoderní piktorialismus – jak bývá nazýván současný věk Photoshopu – přesně kopíruje vývoj z doby před více než sto padesáti lety. Doby, kdy malíři byli náhle zděšeni „jednoduchostí“ a „sprostotou“ nového média – fotografie. Člověk bez jakéhokoli akademického vzdělání mohl náhle pořizovat přesné opisy reality obrazového formátu, daleko přesnější, než jakých byl schopen jakýkoli štětec, jakákoli ruka. (Myšlenka a postoje byly, jak se později ukázalo, mylné – přesný opis se stal fenoménem fotky – ze začátku i jejím prokletím – a malířství se vyvinulo v imaginativní záležitost.) Fotografové se ihned začali přibližovat soudobému umění ještě více, a to sesvěcováním několika negativů – vytvářením složitých umělých scén, kompozic nesčetněkrát nacházejících inspiraci v antických námětech. Zrodil se piktorialismus neboli okouzlení možnostmi nového média a jeho okamžitého znehodnocování v očích odborné veřejnosti, zvláště pak, když se snaží podobat velkému bratrovi a ne jít vlastí cestou.

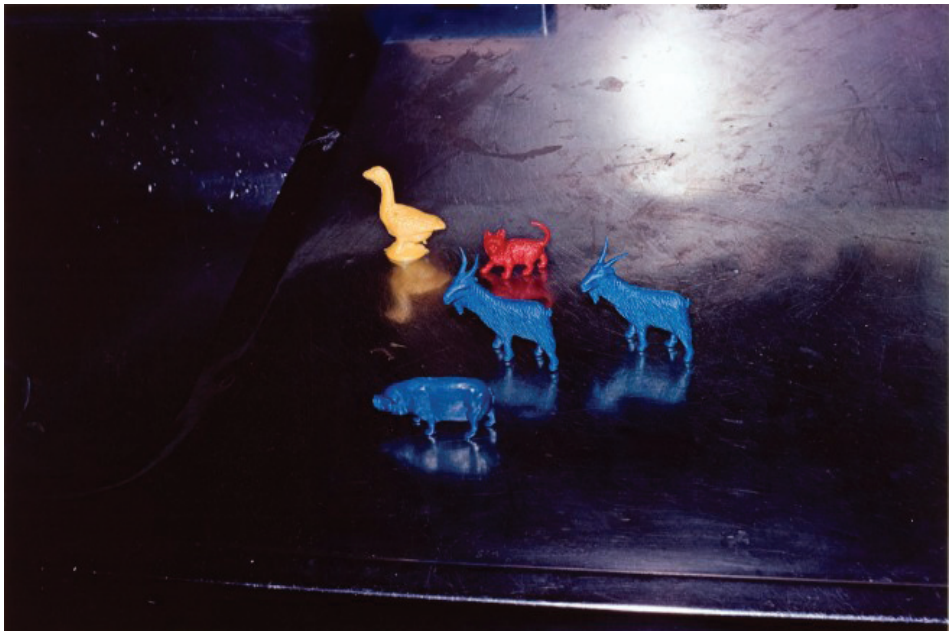
To vše je však přece jen spíše odbočení od tématu, kterým je vývoj barvy a fotografie – čili dvou na sobě závislých veličin.

Kdo byl tedy zodpovědný za umělecký průlom barevné fotografie?

Je to snad Ernst Haas, jemuž v roce 1952 vyšla čtyřiadvacetistránková barevná reportáž z New Yorku v časopisu Life a o němž řekl Max Kozloff: „Před Hassem nebyla žádná barevná fotografie, jenom obarvné fotky“?

Nebo snad Nan Goldin, jejíž úchvatné dokumentárně-intimní snímky sebe a blízkého okolí z raných 80. let bez barev postrádají onu realistickou naléhavost? Ale to už příliš předbíháme a mohli bychom jmenovat spíše Elliota Portera, který se barevnému zobrazování krajin s vervou věnoval již od 40. let 20. století.

Těžko říci. Za všechny bychom však měli vyzdvihnout Williama Egglestona, jehož John Szarkowski v roce 1976 vítá jako „vynálezce“ kreativní barevné fotografie – u něho ale nemluvíme pouze o vynálezu barevné fotografie, spíše o moderním fotografickém pohledu na svět. Barva pro něho byla právě tím finálním vjemem, který dal jeho „banálnímu“ zobrazování na jedinečné naléhavosti a syrovosti.



Je mnoho fotografů, kteří dělali skvělé snímky a kteří kombinovali jak barevnou, tak černobílou fotografii na špičkové úrovni. Většina z nich ale barvu používá spíše v módních, reklamních – zkrátka pracovních oblastech. Avedon, Penn, Newton – ti všichni umějí vytvořit nádherné barevné snímky, ale známí se stali především díky prostým černobílým portrétům s výrazným autorským rukopisem, tu více, někde méně erotickými laděným snímkům vycházejícím z prosté myšlenky a unikátního výrazu.

Na druhou stranu jejich vrstevník Nobuyoshi Araki pracuje naprosto stejně precizně jak s barvou, tak s monochromatickým vyzněním, umí mezi těmito dvěma břehy mistrně přebíhat, a přesto není komerčním fotografem plnícím stránky časopisů. Pro všechny tyto autory ovšem není barva primárním prostředkem ke kýženému sdělení – naopak, většinou je přitahuje černobílá krása jednoduchosti.

William Eggleston | Untitled (Animals) Memphis, Tenessee | 1971

Naproti nim tu stoji umělci, u nichž se zdá, že snad nikdy jinak než barevně nefotografují a nefotografovali – Eggleston, Shore, DiCorcia, Wall, Goldin. Z jejich fotek sálá jasné poznání: barva je naší nedílnou součástí.

A tak se nabízejí poslední otázky.

Proč je barevný gumotisk „Měsíční svit na rybníku“ Edwarda Steichena jednou z nejdražších fotografií světa, když on sám pracoval především černobíle? Proč je tou nejdražší obrovský barevný diptych Andrease Gurskyho zobrazující naprosto realisticky nejfádnější fádno – regály supermarketu? Proč je nejkontroverznější fotografií přefotografovaný billboard Marlboro Mana Richardem Princem?

Má to všechno nějaký význam, nebo jde pouze o náhodu?



Richard Prince | Untitled (Cowboy) | 1989



Lumiere Brothers | Untitled | 1907

Předpoklady a vývoj barvy

Autochrom / Kodachrom / Agfacolor

V polovině 19. století se všeobecně věřilo, že barva je funkcí povrchu fotografovaných materiálů, že různé odstíny jsou způsobeny změnami molekulární struktury. Postupně se prováděly výzkumy s rozmanitými solemi stříbra citlivými na různou barvu. Občas někdo oznámil, že se mu podařilo vytvořit barevnou daguerrotypii. Tyto první pokusy byly prováděny takzvanou přímou metodou.

Lékárník ROBERT HUNT v roce 1851 tvrdil, že vyvinul barevný daguerrotypický proces. Doposud nevíme, zda to byla pravda. Ve stejnou dobu, v roce 1851, bratranec Josefa Nicephore Niépce, Niepce de St. Viktor, zhotovil barevnou fotografii. A na rozdíl od jiných dokázal svou metodu zopakovat. Byla založena na přímém principu – stejně jako u jeho předchůdců, používajícím stříbrné separace citlivé nejen na intenzitu světla, ale také na barevný nádech. Nicméně nikdy nevymyslel, jak fixovat přímý barevný obraz, když byl zpracováván.

Přímé procesy přenosu barvy vyvrcholily objevy GABRIELA LIPPMANNA, profesora fyziky na Sorbonně.

Lippmann se věnoval mnoha oborům fyziky. Z jeho významných prací můžeme vyzdvihnout především výzkum elektrokapilárních jevů, kde zjistil závislost mezi povrchovým napětím rtuti a elektromotorickým napětím.



Gabriel Lippmann | Paris | 1891-1899

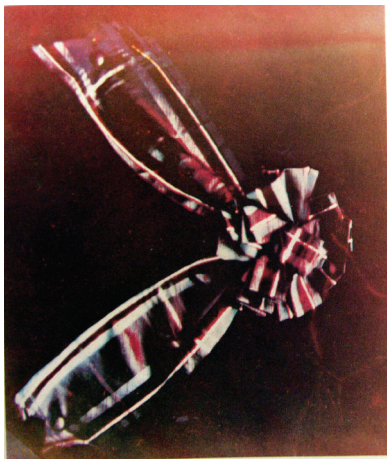
Jeho další významnou prací bylo studium interference světla, při kterém objevil princip barevné fotografie. Zjistil, že každá vlnová délka světla vytvoří po odrazu stojaté vlnění, jehož kmity po vyvolání vytvářejí barvy světla v různých vrstvách fotografické emulze.

V roce 1891 tedy vyvinul Lippmann revoluční metodu pro barevnou fotografii, později také zvanou Lippmannův proces, která využívala přirozených barev v bílém spektru namísto barviv a pigmentů. Je to jedna z mála metod objektivní barevné reprodukce zaznamenávající úplnou informaci o spektrálním složení barev originálu. Základním principem je podobně jako u holografie vytvoření stacionárního vlnového pole, jehož

místní hodnoty je fotografická emulze schopna zaznamenat. Exponuje se skrz sklo fotografické desky, jejíž emulze je v kontaktu s hladinou rtuti. Světelné vlny odražené od hladiny se setkávají s dopadajícími vlnami a interferencí vznikají stojaté vlny s lokalizovanými maximy. V místech maxim dochází k expozici vrstvy. Po vyvolání vznikne v hloubce vrstvy soustava tenkých vrstviček stříbra odrážejících světlo a vzdálených od sebe o polovinu jeho vlnové délky. Tato struktura při osvětlení bílým světlem odráží pouze paprsky té barvy, jejíž vlnová délka je stejná jako vzdálenost stříbrných plošek. Světlo jiných vlnových délek je interferencí zeslabeno. V daném místě obrazu jsou tak odráženy jenom paprsky té barvy, kterou byla provedena expozice. Tato přímá metoda barevné fotografie byla ovšem pomalá díky dlouhým expozičním časům. Nevýhoda spočívala také v tom, že nešlo udělat kopii originálu. Nikdy se masově nerozšířila, ale byla dalším krokem k cestě za barevnou fotografií.

V roce 1908 obdržel Lippmann za tento objev Nobelovu cenu.

První barevnou fotografii nepřímým procesem a první fotografii vůbec zhotovil JAMES CLARK MAXWELL v roce 1860. Se svým asistentem Thomasem Suttonem vytvořili tři výtažkové diapozitivy řádové stuhy přes tři různě barevné filtry (červený, zelený a modrý). Tyto obrazy byly promítány na sebe pomocí projekčních zařízení skrz odpovídající filtr na zeď, kde vznikl barevný obraz. Jednalo se tedy o aditivní metodu barevného podání, jenže byla příliš komplikovaná a výsledky poněkud zklamáním. V každém případě položili základy třívýtažkové barevné fotografii.





LOUISE DUCOSE DU HAURON obdržel v roce 1868 patent na různé barevné techniky. V roce 1869 pak publikoval knihu nabízející jinou metodu – subtraktivní jedna – kterou by barva mohla být reprodukována. Jeden z jeho návrhů byl, že namísto míchání barevných světel by mohl spojit barvené obrazy; film by mohl být pokryt třemi velmi tenkými vrstvami emulze, každá z nich citlivá na jednu základní barvu. Jakmile by se zpracovala pozitivně, mohla by průhledná deska vypadat jako barevná fotografie. Tehdy však emulze nebyly na takové úrovni, aby mohl být některý z jeho návrhů otestován. Proto svítil na bromostříbrnou kolodiovou desku výtažkovými filtry a zhotovoval tak výtažky zabarvené do červena, modra a žluta. Tyto části se pak prostě položily na sebe a vznikla barevná fotografie. Tato metoda byla ovšem příliš nákladná.

James Clark Maxwell | Tartan Ribbon | 1861

Louise Ducose du Hauron | Diaphanie (Leaves) | 1869

C. CROSS nezávisle na Du Hauronovi v té době dosáhl podobných výsledků.

V roce 1873 německý lékárník Herman Vogel objevil senzitivní barviva, která prodlužovala citlivost stříbrné halogenidové emulze do zelené a žluté části spektra. Vyrobil „ortochromatické“ pláty citlivé na všechny barvy s výjimkou červené a tmavooranžové – do té doby byly emulze citlivé jen na modré a denní světlo.

F. E. Ives vyvolal roku 1888 Hauronovou metodou tříbarevnou fotografii.

Jeho metodu pak A. Miethe od roku 1903 ve vylepšené podobě používal v praxi. Od něho také pochází zdokonalení jednoho zásadního předpokladu pro barevnou fotografii – panchromatické zcitlivění pro reprodukci barevných tónů.

ADITIVNÍ BAREVNÉ SYSTÉMY

V roce 1906 dala na trh londýnská firma Wratten & Wainwright první panchromatické desky s citlivostí ke všem barvám. Panchromatická citlivost emulze halogenidu stříbra nakonec umožnila vyrobit plnobarevný film. MAXWELL, DUCOS DU HAURON a CROS ukázali, že barevné fotografie by mohly být reprodukovány buď aditivní, nebo subtraktivní metodou. Nicméně jejich metody byly zdlouhavé a nepříliš praktické, navíc k jejich práci byla zapotřebí specializovaná kamera.

JOHN JOLY v roce 1873 vymyslel poněkud zjednodušený systém. Navrhl mřížku zhotovenou ze střídavých průhledných mikroskopických odřezků pilin obarvených na červeno, zeleno a modro. Tato mřížka byla umístěna před emulzí klasického černobílého plátu. Jestliže takto exponovaný pozitivní obraz nakonec nasvítil skrz originální mřížku, dostal barevný obraz z jednoho plátu za použití jednoho projektoru. Bylo to velké vylepšení, jenže ještě příliš daleko od toho, aby se tento systém mohl masově užívat.



Od roku 1895 se touto metodou zabývali také BRATŘI LUMIEROVÉ ve Francii, převážně pak Louis Lumiere. Nahradili mřížku s barevnými body používanou Jolym tenkou rastrovou vrstvou z obarvených zrnek pšeničného škrobu rozprostřených na skle a na tento rastr pak umístili panchromatickou vrstvu, která se inverzně vyvolávala na pozitivní obraz. Tak v roce 1903 vytvořili první prakticky použitelný barevný proces AUTOCHROM.

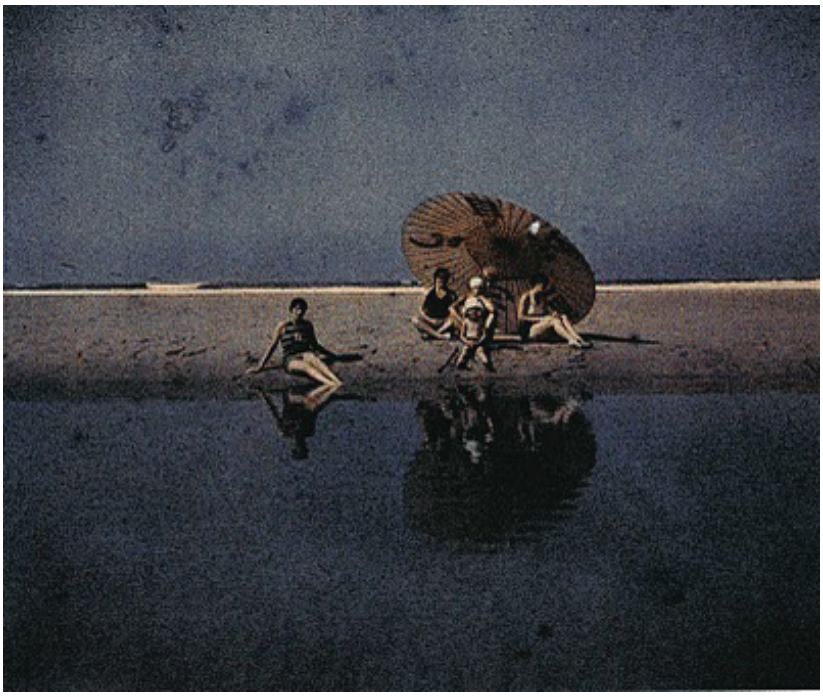
Lumiere Brothers | Christina on the Beach | 1913

Po zdokonalení tohoto systému, které trvalo další tři roky, byly v roce 1907 uvedeny první autochromové desky na trh. Prodávaly se v balíčkách po čtyřech deskách a jejich správné použití se muselo řídit několika kroky, jako bylo vkládání do kazet skleněným povrchem vzhůru, aby byla citlivá vrstva naexponována přes barevný rastr, použití žlutého filtru, který vyrovnával i přes panchromatičnost materiálu dosud výraznou citlivost v oblasti modré a fialové, atd. Tyto desky byly velmi málo citlivé (požadovaly padesátkrát větší expozici) a jejich cena dosahovala několikanásobku ceny desek černobílých. Také se nemohly moc zvětšovat, aniž se neukázala struktura mřížky.

Později se autochromové desky zdokonalovaly ve své citlivosti, trvanlivosti a podání barev a také jejich cena na trhu klesala. Různé firmy vyráběly různé autochromové desky. Skleněná podložka se nahrazovala celuloidovým filmem a název se změnil na Filmcolor. Nejen deska, ale také dokonalejší podání obrazu se změnilo díky použití jemnějších „pivních kvasinek“ namísto zrníček škrobu, které tvořily rastr. Všechny tyto novinky byly lepší a dokonalejší, ale konkurovat počátečnímu vynálezu – autochromu, dokázala jen málokterá.

Zpočátku se většina tvůrců, kteří pracovali s autochromy, nadšeně snažila podávat co nejbarevnější výsledné obrázky. Snažili se fotografovat objekty, které barevností překypovaly, dávali co nejvíce barev k sobě. Zkušenější autoři se spíše snažili barvu redukovat, ladit obrázky do jedné barvy či zdůraznit jednou výraznou barvou hlavní prvek na fotografii.

Mezi prvními, kdo zkoušel tyto nové metody, byli i EDWARD STEICHEN a JACQUES HENRI LARTIGUE.



Autochromy dávaly výborné výsledky (originály překvapí krásnou barevností a stálostí obrazu), ale byly velmi náročné na výrobu a jako u daguerrotypie je nebylo možné duplikovat. Zachovalo se tak jen velice málo autochromů.

Jacques Henri Lartigue | Hendaye | 1927

Některé systémy vyvinuté později dalšími firmami:

Dufay Dioptichrome (1909–1932): Inverzní barevný materiál, vyráběný nejprve firmou Gauilleminot, Boespflug a Comp. v Paříži. Systém je založen na aditivním bodovém rozkladu a skladu barev pomocí soustavy barevných mikrofiltrů uspořádaných do pravidelného liniového rastru. Od autochromu se liší pravidelným rastrem.

Agfa – Agfacolor Kornrastr (1916, Christensenův nepravidelný rastr): První materiál nabízející podstatné zlepšení mikrofiltrových procesů byl vyvíjen od roku 1914. Škrob nahradily barevné částečky pryskyřice. Citlivost a zrnitost tohoto materiálu se velmi zlepšila, ale stále ještě bylo potřeba osmkrát delšího času než u černobílých procesů.

Jak jsem již zmiňoval, první továrně vyráběné materiály pro barevnou fotografii se objevily v roce 1907, kdy francouzská firma Lumiere uvedla na trh inverzní desky s barevným rastrem (založené na aditivním principu). Přestože tyto výrobky byly velmi málo citlivé a jejich cena činila zprvu několikanásobek ve srovnání s částkou odpovídající normálním černobílým deskám, přece jen to byl pokrok.

V roce 1909 francouzský bankéř a filantrop ALBERT KAHN (1860–1940) zahájil velký ambiciózní projekt: barevný fotografický záznam lidského života na Zemi. V tomto roce cestoval se svým řidičem a zároveň fotografem do Japonska, odkud se vrátil s množstvím fotografií. Internacionál a pacifista Kahn věřil, že by mohl využít novinku autochromu – první použitelný barevný proces – k vytvoření globálního fotografického archivu, který by podpořil multikulturní porozumění a myšlenku míru. V průběhu dalších dvaceti let vyslal skupiny fotografů do více než padesáti zemí celého světa, aby shromáždili více než 72 tisíc snímků na 183 000 metrech filmu. Až do nedávné doby byla jeho sbírka téměř zapomenuta.



Ze sbírek Alberta Kahna | Untitled | 1912

Zhruba v té době pracoval v Rusku SERGEJ PROKUDIN-GORSKIJ (1863–1944) na podobném projektu. Ten mezi lety 1909–1915 systematicky dokumentoval Ruskou říši. Využíval k tomu vlastní patenty a postupy



na snímání barevných snímků, ty však byly na reprodukci příliš složité. Jeho unikátní skleněné desky se musely sesvěcovat jen na prohlížení speciálními barevnými filtry. Tyto desky se podařilo s úspěchem reprodukovat až v jedenadvacátém století za pomocí počítače.

Autochromy se s úspěchem používaly i v časopisech – ve třicátých letech pozvedly časopis National Geographic – zde to však byla dokonalá barva bez jakéhokoli rukopisu. Za zmínku snad stojí jen Luis Marden (1913), který se od třicátých let vyprofiloval v prototyp „geografického“ fotografa, čili jak se o něm všeobecně říká, byl to „správný muž ve správný čas na správném místě“.

Nicméně skutečnou inovaci v práci s barvou přinesly až SUBTRAKTIVNÍ BAREVNÉ SYSTÉMY.

Konečný stupeň ve vývoji dnešního moderního barevného filmu začal v roce 1912. A to myšlenkou vytvářet barvu uvnitř filmové emulze během vyvolávání. Německý chemik Rudolf Fischer patentoval princip vazby barviv v roce 1912. Objevil, že exponované stříbrné halové prvky mohou vytvořit barvu oxidací pomocí vhodného barviva během vyvolávání. Ale stále ještě chvíli trvalo, než spatřil světlo světa první třívrstvý film. Gustav Wilmanns a Wilhelm Schneider ve společnosti Agfa v Německu pracovali na vývoji takového filmu. Byli schopni izolovat barvotvorné složky, které mohly produkovat právě ta barviva nutná pro jednotlivé tři barevné vrstvy. Hlavní problém byl v tom, že barviva měla snahu prosakovat do další emulzní vrstvy, což způsobovalo barevné posuny a obecně nepřijatelné výsledky.

Sergei Prokudin-Gorskii | Emir von Buchara Russland | 1910

Kodachrome

Leopold Mannes a Leopold Godowsky, profesionální hudebníci a vášniví fotoamatéři, ve Spojených státech zkoušeli vyvinout moderní třívrstvý film. Po letech různých experimentů jim Kodak umožnil pracovat na moderních zařízeních v Rochesteru. Mannes a Godowsky experimentovali se stejnými problémy „migrace“ barviv jako Wilmanns a Schneider v Agfě. Nakonec se vzdali představy spojení barviva se specifickou emulzní vrstvou. Místo toho přemýšleli nad možností použití barvicích činitelů zahrnutých v postupném vyvolávání, což zjednodušilo problém izolování barev ve specifické emulzní vrstvě. Kodak byl schopen představit první moderní třívrstvý barevný film Kodachrome v roce 1935. Nicméně techniky pro vyvolávání Kodachromu jsou tak komplikované, že jsou dodnes potřeba k vyvolání filmu složité přístroje. Jen několik laboratoří po celém světě je schopno tento film vyvolat.



S barevnou fotografií a Kodachromy od roku 1934 pracoval i velikán avantgardního umění LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY (1895–1946). Ten začínal v polovině třicátých let pracovat na barevných reklamních záběrech, poté co z Berlína přesídlil přez Amsterdam do Londýna. Roku 1937 pak odjel do Ameriky vyučovat na New Bauhaus School of Design v Chicagu kde vytvořil svá stěžejní barevná fotografická díla.

Neu Agfacolor a Ektacolor

Wilmanns a Schneider pokračovali ve výzkumu s emulzí a barvotvornými složkami, až nakonec vyřešili problém „migrace“ barviva. Formulovali barvotvornou složku tak, že molekuly barviv byly natolik velké, že se nemohly stěhovat uvnitř mnohem menších molekul emulzní vrstvy. Agfa byla schopna představit Agfacolor v roce 1936. Tento film byl kvůli odlišení od původního Agfacoloru nazván Agfacolor Neu.

Prakticky všechny barevné filmy jsou dnes založeny na technologii vyvinuté Wilmannsem a Schneiderem v Agfě, s jedinou výjimkou: původním Kodachromem. Agfacolor proces také položil základy pro vytvoření

László Moholy-Nagy | Untitled | 1939

negativního filmu a papírů, vytvoření výroby barevných fotografií a zvětšování výsledného snímku v roce 1939. To také vedlo k prvnímu celovečernímu barevnému filmu produkovanému UFA v Berlíně v roce 1941, který nepotřeboval složitý a drahý proces Technicolor. Fotografovat Kodakovým ekvivalentem Agfacoloru, Ektacolorem, bylo možné až po roce 1941.

Docela jiný přístup popsal Christiansen v roce 1918 a později Gaspar v roce 1933. Gasparcolor pracoval na principu destrukce barviva. Je to systém subtraktivní barevné fotografie vycházející z předem vybarvených světlocitlivých vrstev, z nichž se barvivo selektivně odstraňuje. Destrukce barviva probíhá v závislosti na množství vyvolaného stříbra, které se z obrazu odstraňuje současně při vybělování. Původní myšlenka pocházela od Karla Schinzela. Přítomnost barviv před expozicí snižuje značně citlivost a možnost použít tohoto principu pro snímkové materiály. Na druhé straně však umožňuje širší výběr barviv, která mohou být kvalitnější a stálejší na světle. Tohoto principu využívala i švýcarská firma CIBA ve zpracování procesu Cibachrome (1963) pro pořizování barevných zvětšenin z diapozitivů, které mají mimořádnou stálost barev na světle.

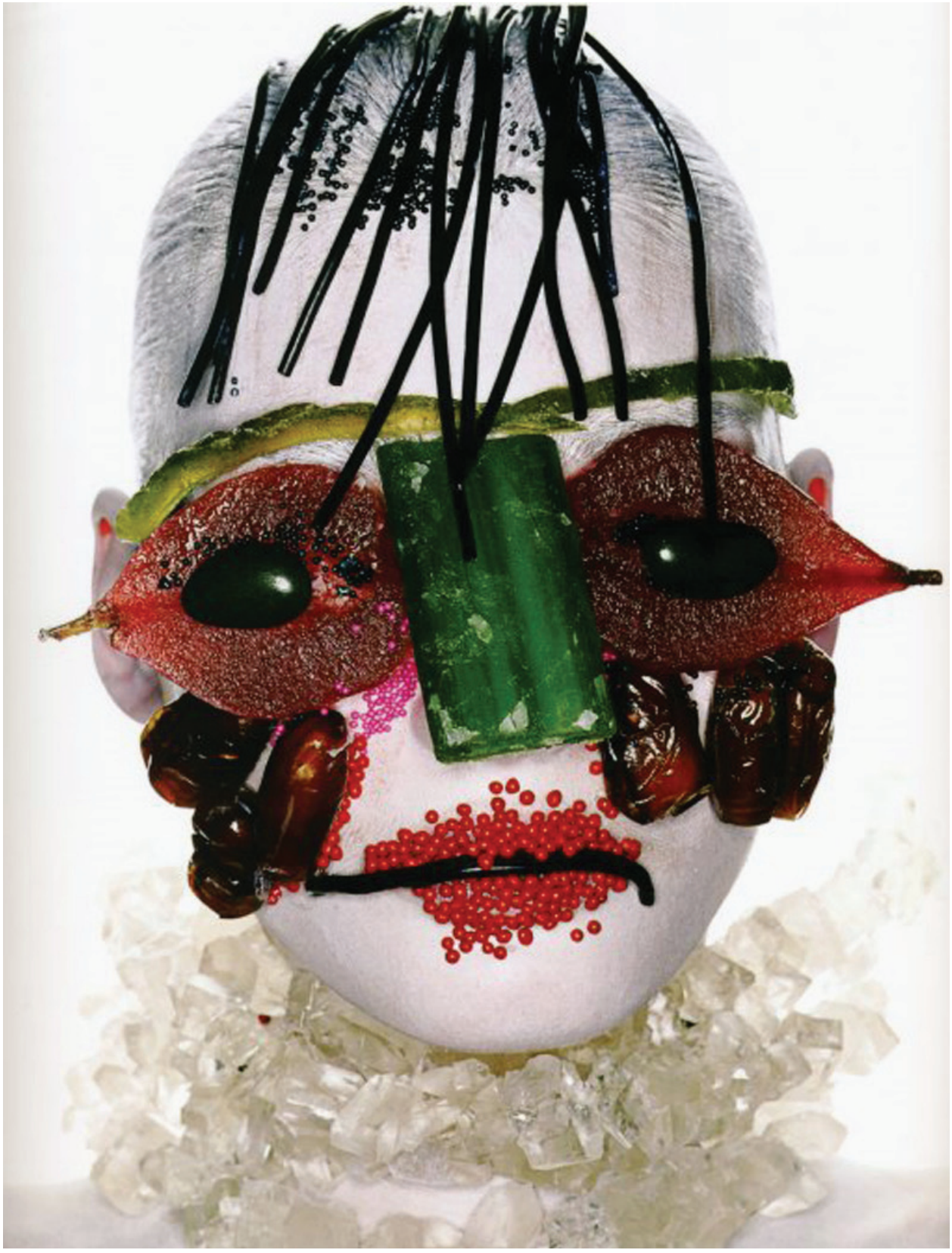
Duxochrome (1929) je systém subtraktivní barevné fotografie založený na utvrzujícím vyvolávání. Obraz se montoval ze tří na sebe umístěných pozitivů vybarvených v subtraktivních barvách, jednotlivé pozitivy se získaly kopírováním ze tří výtažkových negativů na fotografické citlivé vrstvy předem vybarvené pigmentovým barvivem. Po utvrzujícím vyvolání se z neutvrzených míst vymyla vrstva i s barvivem vlažnou vodou. Systém zavedli Herzog a Morz v roce 1929 a do padesátých let sloužil jako standardní profesionální barevný proces.

Dye transfer proces

Tiskové metody subtraktivní barevné fotografie: obrazy vznikají soutiskem ze tří želatinových reliéfů. Každý reliéf se nasákne odpovídajícím subtraktivním barvivem. Jednotlivé reliéfy se postupně přitisknou na přijímací želatinovou vrstvu. V době soutisku proniká barvivo do přijímací vrstvy úměrně výšce reliéfu. Reliéfy se pořizují kopírováním z výtažkových negativů na matriční desky s citlivou želatinovou emulzí. Po vyvolání a utvrzujícím vybělení stříbrného obrazu se tiskový reliéf získá vymytím neutvrzených partií vlažnou vodou. Ve třicátých letech byl proces standardizován firmou Kodak (Wash-Off rellief Process).

Polacolor (1963)

Proces založený na tom, že některé vyvolávací látky se po reakci s exponovaným halogenidem stříbrným mohou stát velmi málo rozpustnými. Používá se obarvená vyvolávací látka, která se oxidací při vyvolávání stane nerozpustnou a v exponovaných místech vytvoří negativní barvivový obraz. V neexponovaných místech může vyvolávací látka spojená s barvivem volně difundovat a po zachycení vhodnou přijímací vrstvou vytváří pozitivní obraz. Uvedený princip je základem prakticky všech barevných materiálů polaroid s výjimkou okamžitých barevných diapozitivů, které jsou založeny na kombinaci černobílého difuzního vyvolávacího procesu a aditivního rastru.



Irving Penn | Capa do livro da exposicao - extreme beauty in vogue |

BAREVNÝ BOOM REKLAMNÍ A MÓDNÍ FOTOGRAFIE

První skutečně reálné předpoklady pro široké rozvinutí barevné fotografie nastaly až v polovině třicátých let našeho století, kdy se na trhu objevily první použitelné barevné třívrstvé inverzní filmy na subtraktivním principu (Kodachrome 1935, Agfacolor Neu 1935, následovány Ektachromem 1942). Tyto materiály se objevily na trhu v dostatečném množství, takže je mohl každý zájemce ihned vyzkoušet.

Estetické pojetí tvůrčí fotografie se značně změnilo. Fotografové, kteří již opustili manipulativní nápady a symbolická témata piktorialismu a kteří si oblíbili zobrazování reality přímo, shledali bohaté barvy používané ve filmu nevhodné pro zobrazení reality nebo dokumentaci společenských podmínek. Výsledkem bylo, že barevný film byl používán převážně amatéry. Jejich první reakce na toto nové obohacení fotografie se



projevila jakýmsi barevným opojením. Hledali především takové náměty, na kterých byly zastoupeny všechny hlavní barevné tóny spektra. Snaha dát barvám na fotografii určitý řád se v té době nejúspěšněji uplatnila u záběrů stojících v podstatě na hranici černobílé a barevné fotografie. Pod tímto pojmem rozumíme snímky, na kterých převažují šedé tóny, pouze místy probleskují tlumené barvy.

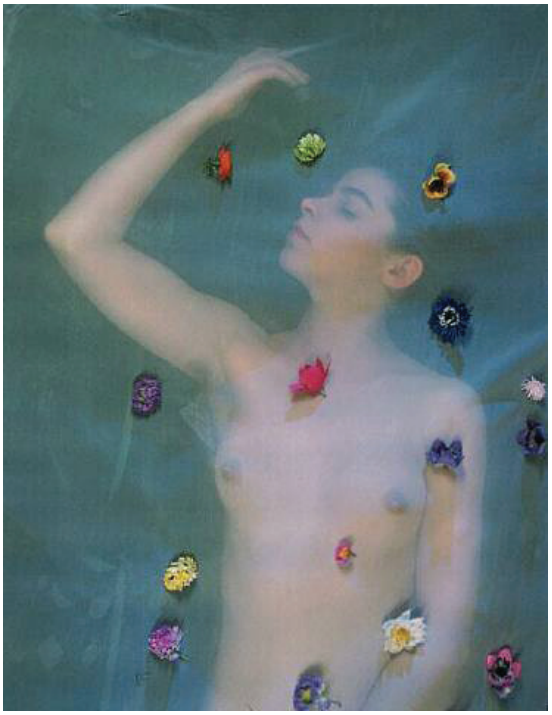
Snad proto, že se barevný film dostal na scénu během kruté krize třicátých let, byl považován za způsob, jak dodat nádheru zobrazení výrobků a lidí: spojením neskutečného se skutečným, vytvořením abstrakce a surrealistických tvrzení, předvedením zboží v atraktivním lesku. Profesionálně byla barva užívána pro svou přesvědčivost a podbízivost především v reklamně. Inzerenti využívali barvu, aby zaujali divákovu pozornost. Vizuální znak barevné fotografie „více je více“ vytvořil ideálního zásobitele okázalého konzumu.

Reklamní průkopníci barevné fotografie jako PAUL OUTERBRIDGE, ANTON BRUEHL a NICOLAS MURAY byli

Paul Outerbridge | Mask and Hat | 1936

následování spoustou nadaných reklamních fotografů, nedočkavých, aby realizovali své dramatické, odvážné a fascinující fantazie. Nicméně už tehdy Outerbridge a ostatní tvořili v barvě i spoustu nekomerčních děl. Ale ačkoli Outerbridge udělal spoustu poněkud přehnaně zjednodušujících, kubistických fotografických zátiší, většina jeho portrétů napodobovala efekty starých mistrovských děl Caravaggiaa a severoevropské obrazové tradice, což nebylo nic inovativního.

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY komentoval barevné fotografie napodobující naturalismus: „byly zpátky tam, kde realističtí malíři v renesanci začínali – u imitace přírody s nedostatečným výrazem“. WALKER EVANS považoval barvu za nádech hrubosti a deklaroval, že mnoho barevných fotografií se mísí se zvukem“ a že „tě porazí skřípění barevných odstínů samotných... záře elektrické modré, urputné červené a jedovaté zelené.“ EDWARD STEICHEN, fotograf, který sám experimentoval s barevnými autochromy, shledává náměty „příliš barevnými“.



Po vytvoření základů barevné tvorby zabrzdila v Evropě další vývoj druhá světová válka. Náročnější materiály byly nesnadno dostupné a možnosti uplatnění barevných fotografií se stále zmenšovaly vzhledem ke skromnější úpravě týdeníků i jiných tiskovin. Vláda Evropy na poli umění prakticky skončila s druhou světovou válkou.

Zato poválečná Amerika zažívala ekonomický a umělecký boom, formující čas intenzivních uměleckých experimetů. New York se stal Mekkou umění, reklamy, tisku i světa módy. Do Spojených států se začali stahovat již před válkou, ale hlavně po ní nadaní umělci jako ALEXANDR LIBERMAN, HORST P. HORST, ERWIN BLUMENFELD, ILSE BING, ERNST HAAS, ANDRÉ KERTÉSZ a další, kteří přinesli nové myšlenky pro oživení americké módy, komerční i umělecké fotografie a ovlivnili svým příkladem mnoho domácích autorů. V těchto letech se tak pokrok v barevné fotografii soustředil především do Ameriky.

Erwin-Blumenfeld | Untitled | 1940

Řada známých fotografů této země, která nikdy nebyla zatížena tradičními představami, přibírala k černobílé fotografii i barevnou tvorbu. Kromě jiných to byli i EDWARD WESTON, MINOR WHITE, ANSEL ADAMS, HARRY CALLAHAN a ostatní klasičtí fotografové, jejichž rané práce se nyní zdají spíše zvláštní než působivé. To, že tyto snímky zapadly do historie, není ani tak výsledek degradace barevné fotografie pro její „nečisté“, komerční a amatérské použití, jako spíše pro poznání, že jim na rozdíl od černobílých chybí jakýsi řád.

Podmínky pro velký rozvoj barevné fotografie v USA těsně souvisely se sociálním zázemím, neboť velké ilustrované časopisy a různé reklamní agentury umožňovaly větší uplatnění barevných snímků, než tomu bylo v té době kdekoliv jinde. Pozornost zaslouží především fotografové, kteří pracovali pro známé vydavatelství Condé Nast. Lze říci, že všichni tito fotografové vytvořili přímo jakousi školu, které se dostalo zhodnocení i ve velmi reprezentativní publikaci „The Art and Technique of Color Photography“ (Umění a technika barevné fotografie, Simon A. Schuster, New York 1951), kterou sestavil Alexander Liberman. Ten ve své předmluvě ke knize nazývá magazíny „Fenomény našeho věku. Střetávacím bodem všech talentů a novým salonem, kde je vystavován celý svět.“

Skrze svůj úspěch se staly časopisy patrony nového umění a mohly si dovolit najímat fotografy, aby mohly zkoušet a vytvářet nové obzory. Největší časopisy té doby, jako Vogue, House & Garden, Glamour, Harper‘s Bazaar, Life, a později Fortune živily barevnou fotografii a dávaly jí tím uměleckou licenci.

Časopis Vogue (založen v roce 1909) jako první použil plně barevnou fotografii na titulce už v roce 1932 a vytrvale publikoval a produkoval nové trendy i v dalších letech. Když v roce 1941 nastoupil Liberman do vedení Vouge, došlo k inovativním změnám, které předjímaly vnímaní amerických žen a jejich pojímání módy a stylu.

Velkoformátové barevné fotografie byly nákladné co do produkce a tisku, proto bylo nutné navýšit náklad a počet komerčních stran. Obchodní oddělení Vouge založilo svůj úspěch na depresi Velké krize a poválečného období svou pravidelnou dávkou pozlátka a glamouru do všedního života lidí této doby. Liberman se však již obracel na novou generaci zbavenou těchto válečných traumat, která žila v blahobytu a disponovala lepším příjmem. Zahodil starý formát, statické a vykonstruované módní pózy a hollywoodský styl válečného období. Ponechal si některé zkušené autory (CECIL BEATON, HOSRT P. HORST) a připojil k nim mladé nevyzpytatelné talenty a individualisty (RICHARD AVEDON, ERWIN BLUMENFELD, CLIFFORD COFFIN, WILIAM KLEIN, HERBERT MATTER, GJON MIL, NORMAN PARKINSON, IRVING PENN, JOHN RAWLINGS) a nechal je pracovat na snímcích o módě, architektuře, zahradách, jídle, lidech a cestování. Měli naprosto volné ruce, mohli vymýšlet nemyslitelné, fotografovat nemožné a vyčarovat na stránkách nevídané.

Tito mladí umělci nahradili staré tradice prvky abstrakce, surrealismu, minimalismu, naturalismu a modernismu. V některých případech do své práce zakomponovali odkazy homosexuality víc, než se kdy předtím připouštělo či tolerovalo. Našli nové cesty zachycení obrazů, hry se světlem, lokacemi, pozadím, čočkami, kamerami, filmy a plně se oddali barvě. Vytvořili novou paletu barev pro užité umění – látky, nábytek, módu, make up.

Libermanovým cílem bylo vytvořit z Vogue intelektuální prostor, přivést na jeho stránky avantgardu a posunout módu do světa umění. Užíval jak černobílou, tak i barevnou fotografii. Ve svých článcích prezentoval žijící autory, jejich díla používal jako pozadí pro módní záběry.

Fotografové titulních stran v raných čtyřicátých letech pokračovali v práci s kamerami formátu 8x10 palců, s dlouhými expozičními časy, protože barevné filmy byly ještě málo citlivé. Reprodukce z 35mm filmu nebyla zdaleka dostatečně kvalitní kvůli veliké zrnitosti filmů. Barva byla sice vítána, ale ne nezbytností, přestože bylo nové a vzrušující s ní pracovat. Reklamní a módní fotografové hodně spoléhali na svět krásnější a třpytivější, než byl ten náš vlastní, proto často potlačovali nebo naopak překrucovali realitu. Řada prací ze čtyřicátých let od Cecila Beatona a spousty dalších dnes již vypadá studeně a uměle. Beaton sám říká o barvě: „Jestliže se nezatěžujeme realitou, můžeme se na obraz dívat nezaujatým okem.“ Používají se technické experimenty zdůrazňující abstrakci smyšleného světa. Podle Horsta je třeba být dobrý „kolorista“ – „barvy obklopují hlavní objekt a tím ho zvýrazňují, je potřeba udělat snímek tak silný a jednoduchý, jak je to jen možné.“



Ve válečných letech se barevná fotografie točila hlavně kolem reklamy a těsně po válce zasáhla větší měrou také do módy. Její popularizace tiskovými médii a neustále stoupající množství módních časopisů vedlo k zpřístupnění módy všem společenským vrstvám, alespoň co se týče prohlížení reklam a obrázkových časopisů. Většina fotografů v oblasti módy a reklamy působila ve stylu klasické obrazové koncepce. Modelky byly ukazovány v luxusních salonech, na pikniku v zámeckém parku nebo kdekoli jinde v téměř teatrálních rolích.

Úplně jiný styl oproti tomu ve čtyřicátých letech rozvinul v Americe IRVING PENN (1917–2009). Roku 1943 vytvořil první titulní stránku pro Vogue – zátiší, a od té doby po několik desetiletí zásadně ovlivňoval spolu

Cecil Beaton | untitled | 1949

se svým současníkem a zároveň odpůrcem R. Avedonem styl fotografie v módě a reklamě. Obsáhnutí dvou protikladů, totiž tvorby snímků podle redakčních požadavků a odvážného využívání vlastní představivosti, je pro Irvinga Penna typické. Záběry pro reklamní účely zachycují uspořádání založená na líbivosti a předpokládané přitažlivosti snímků pro široké masy čtenářů časopisů. Přes neklamný smysl pro vkusnost je u podobných fotografií vidět snaha vyhovět požadavkům malého amerického člověka, kterému chybí vyšší vyspělost kultury vidění. Díky jeho reklamě na Jell-O-Pudding prý zapomněly miliony Američanů na svoji dietu, aby tento puding vyzkoušely.



Kromě toho vytvořil ovšem týž IRVING PENN také přímo průkopnická díla barevné fotografie, ve kterých uplatnil s nevšední představivostí mnohé nové prvky. Jeho zásluhou bylo zvláště zavedení pohybové neostrosti k zajímavému prolínání barev. Poměrně kontroverzní byla jeho série měděných tisků detailů cigaretových oharků. Jak se mají hodnotit fotografie tak dokonalé obrazové kvality, ale tak triviálního námětu? Jak vážně se mají brát? I když byly fotografie koncepčně provokativní, nic to neubíralo jejich formální hodnotě – to je pro Pennův styl charakteristické. Dosáhl toho, že mohl tvořit, a přitom se náramně bavit. Jeho portréty jsou až střízlivě jednoduché. Předměty, které fotí, jsou často tak exotické, že nepotřebují žádné ozdoby – prosté pozadí a přímé osvětlení, když je to možné, tak denní světlo stačí. To platí i o obrazech slav-

Irwing Penn | Salad Ingredients | 1947

nějších lidí, i když třeba použil větších detailů. Penn navazuje silný vztah s těmi, které fotografuje, a ti se pak před kamerou projevují sebevědomě a jsou sami sebou.

Americké časopisy uveřejňují s oblibou na obálce i uvnitř listu tzv. glamour-snímky (záběry idealizující krásu ženy, popř. člověka vůbec). Patrně největší osobností té doby byl v tomto směru RICHARD AVEDON (1923–2004), jehož vynalézavá řešení (po stránce barevných sestav i pokud jde o pózování modelů) se stala vzorem pro četné následovníky. Avedon začínal jako reklamní fotograf v roce 1944, ale záhy ho objevil Alex Brodovitch, umělecký vedoucí časopisu Harper‘s Bazaar, pro který začal posléze pracovat.



Avedon změnil přístup k modelkám a z unylých bezcitných věšáků na oblečení udělal usmívající se dámy plné emocí. Neomezil se pouze na ateliér, ale přenesl své snímky do živého světa. Na začátku padesátých let již fotografoval na náměstích, v kavárnách, barech a ulicích. Opustil tedy studio, ale jeho fotografie žily přitažlivostí neobvyklých míst a kontrastů a přitom působily nanejvýš elegantně. Jeho módní snímky a portréty pomáhaly posledních padesát let formovat americkou představu o stylu, kráse a kultuře. Ve dvacátém století přinesl revoluci do módní fotografie, v níž se díky němu začal mísit drsný realismus s bezmeznou fantazií a neúnavným sklonem k experimentům.

Richard Avedon | Audrey Hepburn - Funny Face | 1957

Časopis Life patřil v době svého trvání, od roku 1936 do roku 1972 (později obnoven jako měsíčník, nyní opět nevychází) mezi týdeníky, jež nejvíce ovlivňovaly vývoj „živých“ snímků. ALFRED EINSENSTAEDT, který patřil hned od vzniku tohoto týdeníku k jeho fotografickému štábu, vytvořil řadu zajímavých barevných reportáží (např. z všedního dne herečky Sofie Lorenové) i různé efektní záběry (např. západ slunce nad siluetou New Yorku se světelnými reklamami). Z dalekých cest po exotických krajích přivezl snímky, jejichž barvy vystihovaly celkovou atmosféru prostředí, např. BRIAN BRAKE. Zvláštní smysl pro barevné fotografie zvířat pak projevila NINA LEENOVÁ. Záběry z vědeckého prostředí patřily k jakési specializaci LENNARTA NILSSONA, který v tomto směru obohatil týdeník Life o nesmírně zajímavé barevné snímky, pro které musel často vymyslet zcela neobvyklé technické postupy (např. snímek lidského embrya v matčině těle).

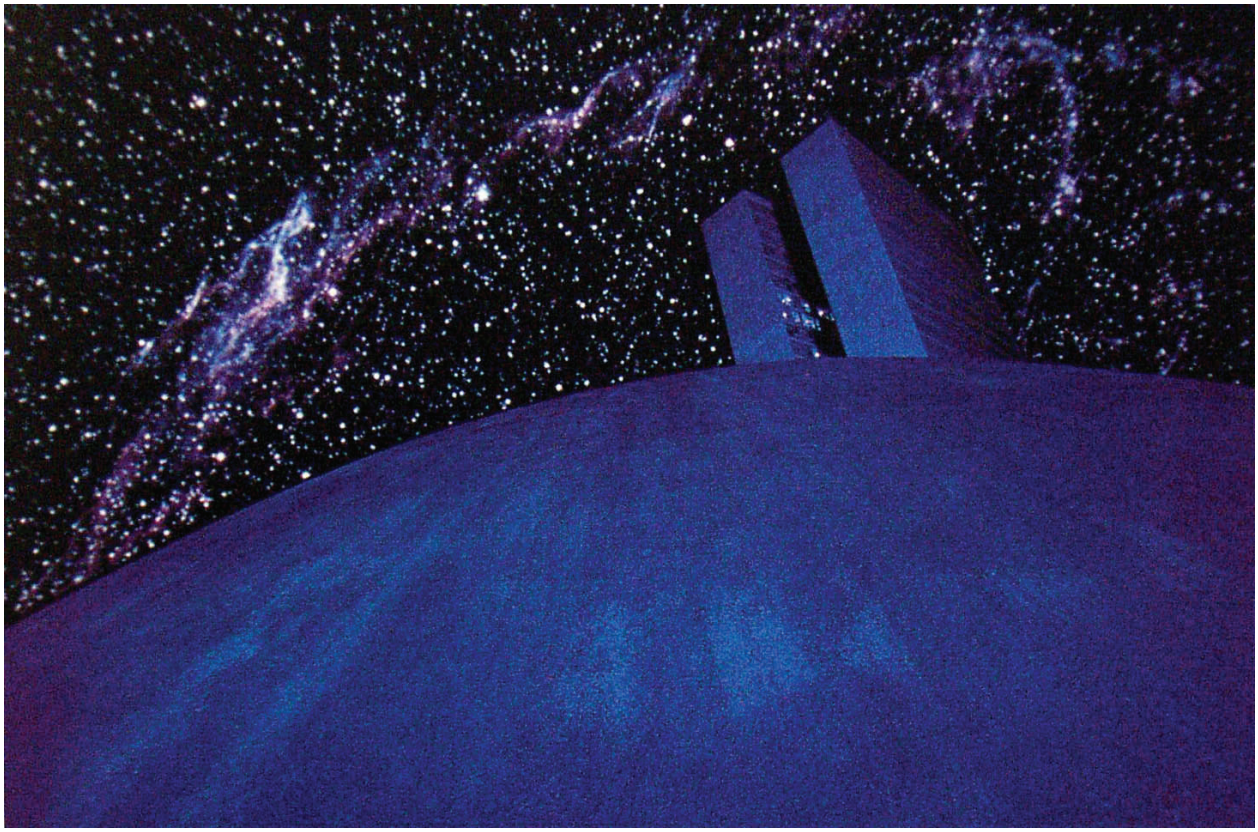


Se zvyšujícím se blahobytem vznikalo více časopisů a tím i poptávka po originálních a atraktivních fotografiích. Došlo velmi rychle k přechodu na barevnou fotografii a zároveň vznikl trh pro profesionální modely, se kterými spolupracovali fotografové jako DAVID BAILEY, NORMAN PARKINSON, FRANK HORVAT, OLIVIERO TOSCANI a další.

Po druhé světové válce se návrat k mírovým podmínkám v Evropě projevil mimo jiné i zvětšováním rozsahu ilustrovaných časopisů a zakládáním nových. Jejich vydavatelé si brzy uvědomili zájem nejširší veřejnosti o barevný obrázek. Ve Velké Británii začal již tehdy věnovat značnou pozornost barevným snímkům týdeník Illustrated. Postupně se dostala barevná fotografie alespoň na obálky četných týdeníků, neboť redakce si uvědomovaly, že takové obrázky upoutávají pozornost a tím zvyšují prodejnost čísla.

Frank Horvat | Paris, for Vogue | 1978

Jen pár fotografů se tak málo „krotí“ při práci s technikou a barvou jako PETE TURNER (1934). Neodradila ho žádná puristická tabu a nadšeně experimentoval se způsoby, jak vytvořit vizuální překvapení ve svých novinových ilustracích a reklamních obrazech. Některé metody, kterým pomáhal razit cestu, jsou dnes běžným profesionálním standardem – například čočky s extrémní ohniskovou vzdáleností – ale málo lidí je používá s takovou lehkostí.



Zvlášť odvážně experimentoval s filtry a superimpozicí. Filtry jsou často používány v černobílé fotografii kvůli speciálním tónovým efektům, ale v barevné práci mají především funkci korektivní, aby vybalancovaly různé nevyváženosti v barevných odstínech a citlivosti filmu. Turner je však používá, aby záměrně vytvořil barevné deformace. Turner také rychle zjistil možnosti impozice jednoho obrazu na druhý, nikdy ale nepřeplňuje výsledný obraz matoucími detaily. Techniku má samozřejmě na výborné úrovni, barvy originální, přesto jeho „forma“ zůstává jednoduchá a odvážná. Tyto kombinace zajišťují ohromující účinek. Například zde reprodukovaná fotografie byla udělána v Brasilii v r. 1979. Nejdřív byla duplikována, pak udělal Turner positiv, aby překryl nebe. Potom použil chránící masku na spodní část scény, doexponoval prostor s hvězdami a nakonec přidal modrou do popředí. Styl je dokonale nedefinovatelný, ale můžeme ho intuitivně rozeznat. Turner si tak jednoduše vytvořil vlastní osobitý rukopis.

A stejně jako většina zde zmiňovaných fotografů má řadu následovníků a nepříliš dobrých imitátorů. Má to štěstí, že jako jeden z mála může své „speciální“ vidění světa v plné míře uplatnit v reklamní zakázkové tvorbě.

Pete Turner | Brasillia | 1979

DAVID BAILEY a GUI BOURDIN se zdají být přímými následovníky Richarda Avedona především v barevném zobrazování modelů. Posunuli módní fotografii do více civilního pojetí, zobrazování větších detailů, do tolik dráždivé neučesanosti. Z jejich odkazu pak těží další módní a ryze barevný fotograf, Terry Richardson.

Fotografie GUYE BOURDINA (1928–1991) mají nesrovnatelný styl. Když se jedna velká francouzská obuvnická firma rozhodla zásadně změnit svou image, obrátila se právě na Bourdina. Potvrzením síly fotografie obecně, a zvláště pak Bourdinovy imaginace, se během pár let změnilo vnímání značky Charles Jourdan z do té doby usedlé a konvenční na živou a moderní. V rámci reklamní fotografie tyto snímky vyčnívají. O samotném objektu reklamy – botách – se dá těžko říct, že by hrály hlavní roli nebo snad dominovaly fotografiím, ale kampaň byla přesto, nebo snad právě proto tak úspěšná.



Bourdin se odvažoval dělat věci, které by se méně nadaní fotografové neodvážili, někdy šlo o neomalenost přístupu, jindy ostrost až puntičkářství. Dokonale používal širokoúhlé čočky. Jen málo lidí v jakémkoli oboru fotografie mělo takovou intuici a vizuální úsudek.

Guy Bourdin | Untitled |

Britský fotograf DAVID BAILEY (1938) absolvoval v roce 1956 střední školu v Londýně. Ve fotografii je samouk, z počátku pracoval jako asistent módního fotografa Johna Frenche, o rok později navázal spolupráci s časopisem Vogue, fotografoval i pro Daily Express, Sunday Times, Elle, Daily Telegraph, Glamour a další periodika. Je znám především svými osobitými módními fotografiemi, eroticky vyzývavými modelkami a někdy až šokujícími aranžmá. Způsobem své práce, upřednostňujícím pohotové kinofilmové přístroje či kamery na střední formát, ovlivnil řadu dalších fotografů módy a stal se předlohou pro postavu fotografa ve slavném Antonioniho filmu Zvětšenina (Blow-Up, 1966). Vedle módních snímků se věnuje i portrétům, reportážím a dokumentárním fotografiím.

Bohužel jak Baileyho, tak některé Bourdinovy snímky dnes někdy působí příliš křečovitě, plážově, až komic-



ky ve srovnání s jejich přímými následovníky či současníky, jako jsou NOBUYOSHI ARAKI (1940), HELMUT NEWTON (1920–2004) nebo již zmiňovaný TERRY RICHARDSON (1965). Ten přinesl v raných osmdesátých letech do módní fotografie tak dráždivou poetiku voyerství, syrovosti, do svých nekomerčních záběrů pak estetiku porna, kterou ostatně promítá do všech svých prací. Vše až nestoudně barevně, leckdy fotografováno malými kompakty s přímým bleskem rozsvěcujícím i ty nejskrytější záhyby lidského těla, modelkám dělá upíří oči, modely opíjí a leckdy se svlečený před aparát postaví sám. Richardson dal do rukou nejen profesionálů, ale i amatérů klíč, jak ze svých špatných fotek udělat umělecké a naučil legalizovat nahotu v běžných záběrech, neboť pro něj je prostě samozřejmá. Samozřejmě barevná.

David Bailey | Kelly Brook | 1964



William Eggleston | Untitled, Boy with Trolley, Los Alamos | 1965–1968

Skutečná barva dokumentu

Navzdory tomu, že historie barevné fotografie sahá více než sto let zpátky a moderní film je na trhu od roku 1936, nebyla barevná fotografie brána za uměleckou formu až do šedesátých let. Což je překvapující, vzhledem k tomu, že svět se nám jeví barevný a fotografie měla od svého počátku velký vliv na člověka a jeho způsob života.

Jak již víme, kulturní a společenský vývoj se po skončení druhé světové války v Evropě logicky zastavil. Evropa v té době procházela politickými a sociálními změnami. Z logiky věci tak vyplynulo, že začala ustupovat do pozadí vůči Americe, která právě v tomto období nabírala nejen na ekonomické, ale především na umělecké síle. Centrem reklamního, vydavatelského a módního světa se stal hlavně New York.

Fakt, že se barevná fotografie stala přijatelnou pro fotografy dokumentující skutečnou společnost, je zčásti důsledkem zvýšení množství barevných fotografií v obrázkových časopisech. V padesátých letech barevný film, zdokonalený na konci druhé světové války, umožnil fotografům pracovat s barvou, a vylepšené tiskařské metody umožnily tisk jejich reportáží. V předchozím období některé časopisy, zvláště National Geographic, pravidelně obsahovaly barevné reprodukce z autochromových desek, ale byla to spíše výjimka.



Sally Steinová objevila v archivu FSA (Farm Security Administration) sedm stovek barevných fotografií (ve srovnání se skoro stovkou tisíc černobílých negativů), což překvapilo téměř každého. Mezi lety 1935 a 1942 pověřila vláda (pod záštitou FSA) fotografy zdokumentovat životní podmínky v komunitách, kde nejvíce udeřila hospodářské krize. Tyto obrázky jsou podivnou směsí moderních odrazů se starobylostí. V té době přišel na trh barevný film, ale převládal všeobecný názor, že vážné, seriózní věci nemohou být pravdivě představovány barevně. Ještě v roce 1975 Max Kozloff položil řečnickou otázku: „Je někde jediná barevná fotografie deprese?“

Nicméně někteří z fotografů FSA, ačkoli pokračovali v černobílé, měli také přístup k barevné fotografii. Zatímco zřejmě viděli barevně skrz optiku, jejich fotografické oči byly vycvičeny všechno redukovat do odstínů šedi. Barevné fotografie od RUSSELA LEE, MARION POST WOLCOTTOVÉ a JACKA DELANA přesvědčivě

Jack Delano | Na trhu ve Vermontu | 1941

ukazují, že ve třicátých letech používali barvu přesně, důvtipně a bez ničivého prostorového kontextu nebo nasládlého patosu. Přesto tyto práce naznačují, že ani v nejlepších tehdy vytvořených raných fotografiích není barva používána komplexně. V žádném případě tyto barevné fotografie z archivu FSA nikoho neovlivnily – protože je nikdo neviděl.

V rukou uměleckého fotografa může mít barva mnoho dimenzí. Může být romantická, teplá, agresivní, tajuplná, děsivá či elegantní nebo smyslná, ale zřídka kdy skutečná. V minulosti tak vlastně fotografové, kteří používali barvu, vytvořili u diváka jakýsi zmatek a nedůvěru, pravděpodobně proto, že přibarvovali barevné filmy, aby jejich zobrazení reality byla krutější. Například barevné fotografie FSA prý neevokovaly dostatečně city (v porovnání s černobílými), aby ospravedlnily svou cenu v tištěných médiích. Což je pochopitelné, jelikož s černobílými se dalo ještě po vyvolání negativu pracovat jak tonalitně, tak kontrastně, a vytáhnout část obrazu do popředí, což na barevných diapozitivech nešlo.



S pohledem na zdůraznění abstrakce v americkém vizuálním umění poválečných let nás nepřekvapí, že několik nekomerčních fotografů experimentujících tou dobou s barevným filmem bylo zaujato zvláště jeho formálními možnostmi. V abstrakci z roku 1946, založené na okenních znacích, využil ARTUR SIEGEL (1913–1978) červené neonové trubice jako lineární šablonu – vizuální metaforu těkající energie, která nejen evokuje napětí moderního městského života, ale také naznačuje kaligrafický styl abstraktního expresionismu, tedy onu nervozitu. Siegel se zajímal o fotografii již od třicátých let, kdy se živil jako novinový a produktový fotograf. Mezi lety 1937 a 1938 chodil na lekce do Nového Bauhausu k László Moholy-Nagymu kde udělal své první abstraktní fotografie. Po válce začal pracovat jako volný fotograf a stal se jedním z pionýrů barevné kinofilmové fotografie.

Zdánlivě více iluzionistické, co se týká zobrazení prostoru, jsou barevná zátiší všedních ulic od HARRY CALLHANA (1912–1999) z raných padesátých let. V té době ovšem fotografoval jen do svého archivu a barevné práce zveřejnil až v sedmdesátých letech.

Arthur Siegel | Dry Cleaners | 1946

S probouzejícím se zájmem o pop-kulturu v sedmdesátých letech mnoho dalších fotografů hledalo náměty v symbolech konzumu americké střední třídy – autech, restauracích, bazénech, životu ulice. Mezi nimi především WILLIAM EGGLESTON, charakterizovaný tejdejším kurátorem MoMA Johnem Szarkowskim jako člověk „zodpovědný za vynález barevné fotografie“. Používal barevný film, aby ukázal opuštěnost ulic, odpadky a zapomenutá auta Jihu, odkud pochází. Tyto práce jsou nahlíženy jednak jako živé ztělesnění banality a tíhy maloměstského života a také jako esteticky provedené cvičení práce s barvou. Sám Eggleston považuje své fotografie za součást novely, kterou píše, a opravdu, jakoby popisoval pouze určité momenty příběhu, naznačující předchozí dění a probouzející zvědavost věcí budoucích.

Joel Meyerovitz a Stephen Shore jsou další Američané, kteří jako Eggleston vytvářejí díla, která by se na první pohled mohla zdát jako barevný katalog výjevů z amerického života. Poté, co přešel JOEL MEYEROWITZ z 35 mm na velkoformátové vybavení a ze spontánních výjevů života ulice k promyšlené kompozici budov a přírody, začal také jinak zacházet s barvou. Vzdal se barevného nesouladu některých svých raných prací kvůli důmyslným harmoniím a hrátkám se světlem patrným v sérii z Cape Cod a St. Louis Arch. Díky barvě tyto práce vybízejí ke srovnání s lesklými reklamami a barevnými stránkami časopisů o cestování.

STEPHEN SHORE se proslavil svými fotodeníky z cest po Spojených státech, ale hlavně statickými záběry z předměstí. Zobrazoval osoby, které potkával, místa, jež navštěvoval, a často i jídlo, které jedl. Přesný smysl pro architektonickou strukturu a chladné a krystalizující barvy působí v jeho obrazech dojmem banálních událostí. Pohled na ulici v L. A. díky tomu transformuje zmatek na benzínové pumpě na esteticky vděčný objekt.

Tendence Dye-color materiálu dodat růžový odstín pohledu na krajinu nebo město je vidět na vyobrazeních reality od LENA JENSHELA, RUTH ORKINOVÉ a JOELA STERNFELDA.



Mark Cohen | Boy in Yellow Shirt Smoking, Scranton, PA | 1977

Poněkud jiný přístup k barvě, ne tak koncepční, může být viděn v práci několika fotografů, kteří přehánějí ostré efekty a nepříjemné kontrasty. Například MARK COHEN fotografuje již od padesátých let život ulic

městských center na kinofilmový přístroj, někdy s malým ručním bleskem, aby zvýraznil divokou energii, kterou vnímá v tomto prostředí, zachytává fragmenty pohybujících se lidí a pouličních scén. Interiéry ROGERA MERTINA (1942–2001) ukazují, že fotograf nastavuje expozici a světlo tak, aby změnil zabarvení a zbavil je tak jejich svěží jemnosti. Portrétováním takových společenských artefaktů, jako jsou vyzdobené vánoční pokoje, Mertinovy jedovaté barvy vytvářejí estetický vizuální zážitek, který má přeměnit obvyklou sentimentální reakci na její pravý opak. V zátiších MARIE COSINDASOVÉ jsou jak samy objekty (stará krajka, brokát, panenka, květiny), tak tlumené, ale harmonické barvy vybrány tak, aby působily jasným romantickým dojmem s odkazem na plátna starých mistrů.



HELEN LEVITT (1913–2009) byla jedna z prvních, jež barevný film používala ke své práci. Zachycuje nesoulady i harmonie, kontrasty jednotvárnosti činžáků v pozadí s živými barvami, které mají na sobě její modely. Říkalo se jí „nejvíce oslavovaná a nejméně známá fotografka své doby“.

Kontrastem tlumené šedé a hnědé terénu a budov s jasně barevnými kusy oblečení a zapadajícím zářivým sluncem ukazuje MITCH EPSTEIN (1952) Indii jako scénu připravenou pro exotiku, čímž pokračuje barevně v tradici černobílé fotografie, kterou si vytvořil při fotografování na Blízkém východě a v Orientu.

Barva například přidává skutečný rozměr fotografiím z Vietnamu anglického fotoreportéra LARRYHO BURROWSE (1926–1971), který pracoval pro londýnský Daily Express a pro americký Life. Významný svědek války ve Vietnamu, kde přišel o život jako oběť svého povolání, posunul fotožurnalistiku od humanistického idealismu, vyznávaného zakladateli Magna, ke kritické analytičnosti.

Helen Levitt | New York | 1976

Ale dost už obecných řečí, pojďme se zaměřit na ty fotografy, kteří byli skutečně inovativní.

ELLIOT PORTER (1901–1990) vyvinul svůj vlastní styl založený na pečlivém pozorování detailů a vytvořil tak nový způsob, jak se dívat na svět, který se dnes stal samozřejmostí. Podařilo se mu vytvořit formálně uspokojující výpovědi a zároveň osvěžit podivuhodnou škálu barev, kterou najdeme ve skalách a listoví za různých světelných podmínek. Porter začal pracovat s barvou od roku 1939, tedy dávno před tím, než ji byli ostatní fotografové ochotni akceptovat, focením života ptáků.



Experimentoval s různými metodami tisku, dokud nevynalezl tříbarevný dye transfer proces, který mu umožňoval ovládat barvy tak jako tónové hodnoty v černobílé fotografii. Vzhledem k tomu, že je pro něj příroda posvátná, vyhýbal se úmyslným přeměnám a pokřivením. Dnes je považován za „dědečka“ barevné krajinářské fotografie a jeho rané, průkopnické práce s barevným filmem byly po generace obdivovány a napodobovány.

V posledních čtyřech dekádách byl SAUL LEITER (1923), pracující jak na komerčních zakázkách, tak i na svých souborech, neprávem opomíjen. Jeho newyorské fotografie si našly subtilní městskou romantiku v živé realitě obyčejných ulic. Jsou pro ně typické teplé, jemné, tlumené barvy se silným zábleskem čer-

Eliot Porter | Pool in a Brook, New Hampshire | 1953

vené a žluté. Tento styl odkazuje k jeho předchozí práci malíře ovlivněného abstraktním expresionismem a japonskou malířskou estetikou, obdivujícího práci Pierra Bonnarda a Eduarda Vuilarda.

Barva a ulice New Yorku jsou pro Leitera stěžejními subjekty fotografie. Záhadných barevných odstínů svých fotografií dosahuje používáním prošlých filmů nebo filmů od podivných výrobců (drahé a kvalitní filmy jsou nad rámec jeho finančních možností). Leiterovy ulice jsou ulicemi zamlžených oken a pomíjivých momentů. Jeho záhadné a poutavé grafické kompozice, paralelní, vertikální, horizontální a diagonální členění barevných plánů dodávají fotografiím nadčasovost. Leiterova fascinace drsným počasím a jeho efekty na ulici je zachycena přes půvab a detail různorodých interiérů.



Důležitým milníkem v životě a kariéře SAULA LEITERA byl sňatek s Henry Wolfovou, artdirectorkou časopisu Esquire a Harper´s Bazaar, kde Leiter následujících dvacet let působil jako módní fotograf. Komerčně úspěšným se stal však až poté, co jeho přátelé uspořádali prodejní výstavu v Artist´s Clubu v New Yorku a jeho tvorba se tak dostala i mezi širokou veřejnost.

Saul Leiter | Sníh | 1960

Další velkou postavou na cestě za čistou a precizní prací s barvou byl jeden z členů nejslavnější fotografické agentury světa Magnum – ERNST HAAS (1921–1986). Tu založili roku 1947, jako reakci na prožité hrůzy druhé světové války (a prý, jak říkával R. Cappa nad lahví šampaňského, podle nichž se i jmenuje), fotografové Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Rodger a David Seymour. Jejím krédem se stal „Lidský pohled na svět kolem nás". Svým autorům měla poskytovat servis, ale zároveň i zaručovat autorská práva a značnou tvůrčí svobodu.

Na Capovo pozvání přišel do agentury i ERNST HAAS. Během konce čtyřicátých let, kdy pracoval v Americe, začal experimentovat s barevným filmem. Působil i jako konzultant barevných scén v hollywoodských studiích. Stal se jedním z prvních fotografů, kteří používali k reportážním účelům barevný film. Jeho frustrace z omezení technologií ho tlačila k tomu, být celý čas mírně napřed. Experimentoval s transfokátory a učil se pohybovat kamerou. Byl to technologický průkopník s okem malíře a duší básníka. Jak někdo řekl, před Hassem nebyla žádná „barevná fotografie", jenom obarvené fotky.



Haasova první barevná esej byla z New Yorku, města, které se nakonec stalo jeho domovem. Když tuto reportáž viděli editoři časopisu LIFE, věnovali mu neuvěřitelných čtyřiadvacet stránek a nazvali ji „Magické obrazy města". Eseje z Paříže a Benátek následovaly. O deset let později, v roce 1962, Museum of Modern Art uspořádalo Haasovi retrospektivní přehlídku z jeho první dekády barevných prací. Byla to poslední přehlídka, kterou připravoval Edvard Steichen, a byla to také první sólová výstava fotografa pracujícího výlučně s barvou. Ve funkci ho toho roku nahradil John Szarkowski, který ironicky o více než deset let později, v roce 1976, šokuje svět barevnou prací Williama Egglestona a vítá ho jako „vynálezce" kreativní barevné fotografie.

Haas se vedle reportáží věnoval se stejnou zarputilostí a láskou také krajině. Ernst Haas má tak ctnostné vidění světa, že ho Max Kozloff nazval „Paganinim Kodachromu".

Ernst Haas | Clouds & Skyline, NY | 1957

WILLIAM EGGLESTON (1939) se narodil v roce v Memphisu v Tennessee, kde žije i nyní. Navštěvoval Vanderbilt University v Nashvillu v Tennessee, Delta State College v Clevelandu v Mississippi, a University of Mississippi v Oxfordu v Mississippi. S fotografováním začal již v roce 1957, ale vážně se o ně začal zajímat až v roce 1962 po zhlédnutí prací Henri Cartiera-Bressona. Výhradně barevně pracuje od roku 1966.

Když ho zahlédnete a nevíte, odkud je a co dělá, tak vám podle jeho zevnějšku vytanou na mysli slova jako „Angličan“ a „šlechtic“ spíš než „Američan“ a „fotograf“. WILLIAM EGGLESTON je ale pravděpodobně nejvíce inovativní americký fotograf za posledních padesát let. Tento klidně mluvící džentlmen ze vzdáleného Jihu se zálibou pro bourbon, starobylé zbraně a samozřejmě s pověstí *„zplozence pekla“*[1] je také fotografem s mimořádnou schopností najít krásu v banalitách, jehož jedinečný styl přetvořil způsob, jakým se dnes díváme na svět.



Jeho vizuální vliv, kterým vedl moderní populární kulturu, je tak samozřejmý, že zůstává téměř nepovšimnut. Egglestonův každodenní pohled na věci, v polovině sedmdesátých let zpočátku kritikou nepřijímaný, je i dnes velmi módní, estetický. Jeho práce je mezinárodně uznávána a získal za ni několik významných ocenění, zahrnující i grant Guggenheimovy nadace z roku 1974. Přednášel na fakultě Vizuálních a ekologických věd na Harvardu.

Důležitým klíčem k Egglestonovu vnímání je jeho obdiv k Paulu Klee a Vasiliji Kandinskému. Stejně jako tito dva pánové produkuje Eggleston práce, které jsou podle jeho slov „skoro psina a skoro škola.“ Ale byla by chyba příliš zdůrazňovat vliv Klee a Kandinského na Egglestona. Jejich vztah je srovnatelný s tím, jaký sdílí s hudebníky.

Kolem roku 1962 uviděl poprvé práce Cartier-Bressona, svou počáteční inspiraci: „Jeden můj přítel, fotograf, mi koupil knihu prací agentury Magnum s některými obrázky Henry Cartier-Bressona, které byly sku-

William Eggleston | Los Alamos | 1970

tečným uměním té doby. Nemohl jsem si představit, že někdo udělá cokoli většího než „perfektní“ Cartier-Bresson.“

Své první barevné fotografie vytvářel WILLIAM EGGLESTON během cest po jižních státech Severní Ameriky. V roce 1966 vyrazil spolu s „easy-riderem“ Dennisem Hopperem a kurátorem Walterem Hoppsem v limuzíně směrem na jih; fascinace krajinou a městy, ale i výzkumnou laboratoří pro vývoj jaderných zbraní v Los Alamos v Novém Mexiku ho přiměla k tomu, že tuto cestu do roku 1974 zopakoval ještě několikrát.

Koncem šedesátých a začátkem sedmdesátých let, kdy byla reportáž dominantní formou, si Eggleston namísto toho vybral jiný způsob: fotografovat doslova „svět kolem sebe“, často v drobném detailu a podivných úhlech pohledu. Obrázek po obrázku se zmocňoval starého pohledu na Ameriku venkovského jihu



a slučoval ji s hrubou, novou poválečnou Amerikou rychlých občerstvení, plastu a neonů. Jeho objekty se staly samozřejmé a všední věci: zablácená malá dodávka; mraznička naplněná zabaleným jídlem; vyhozené boty pod postelí. Někdy fotí z podhledu – z dětské trojkolky vytvoří téměř monument; plechová střecha vyrobená z vlnitého materiálu vypadá jako dálnice.

Než přijel v roce 1967 do New Yorku, nahromadil archiv plný fotografií vytvořených kolem Mississippi a Tennessee během předchozích několik let. A tak se jednoho odpoledne u Johna Szarkowského, možná nejvlivnějšího správce fotografií minulého století, v MoMA objevil mladík s tmavými vlasy v obleku ženicha a s kufrem plným barevných diapozitivů. Szarkowski uviděl v Egglestonovi to, co jiní nemohli nebo nechtěli. Právě se rodícího nového, radikálního a estetického umělce. Výsledkem této schůzky byla o devět let poz-

William Eggleston | Untitled, n.d., from Los Alamos, Girl with Ring | 1965 –1968

ději Egglestonova sólová výstava barevných fotografií v Muzeu of Modern Art, teprve druhá v jeho historii.

Tato výstava a doprovodný katalog, „William Eggleston's Guide", se z dnešního pohledu ukazuje jako rozhodující moment, kdy se barevná fotografie stala uměleckou formou. Byl to jistý kulturní posun, který „štval" mnoho tehdejších kritiků. The New York Times mluvil o *„nejvíce nenáviděné výstavě roku"*, zatímco Hilton Kramer, nejkonzervativnější, ale vlivný americký kritik, reagoval na slova Johna Szarkowského z katalogu, kde se popisovaly Egglestonovy fotografie jako „perfektní", takto: *„Perfektní? Dokonale banální, možná. Dokonale nudné, jistě!"*[1] V MoMA byly totiž k vidění takové obrazy jako pes pijící z blátivé louže, boty pod postelí, dětská trojkolka, dlaždice ve sprše, kuchyňská trouba…

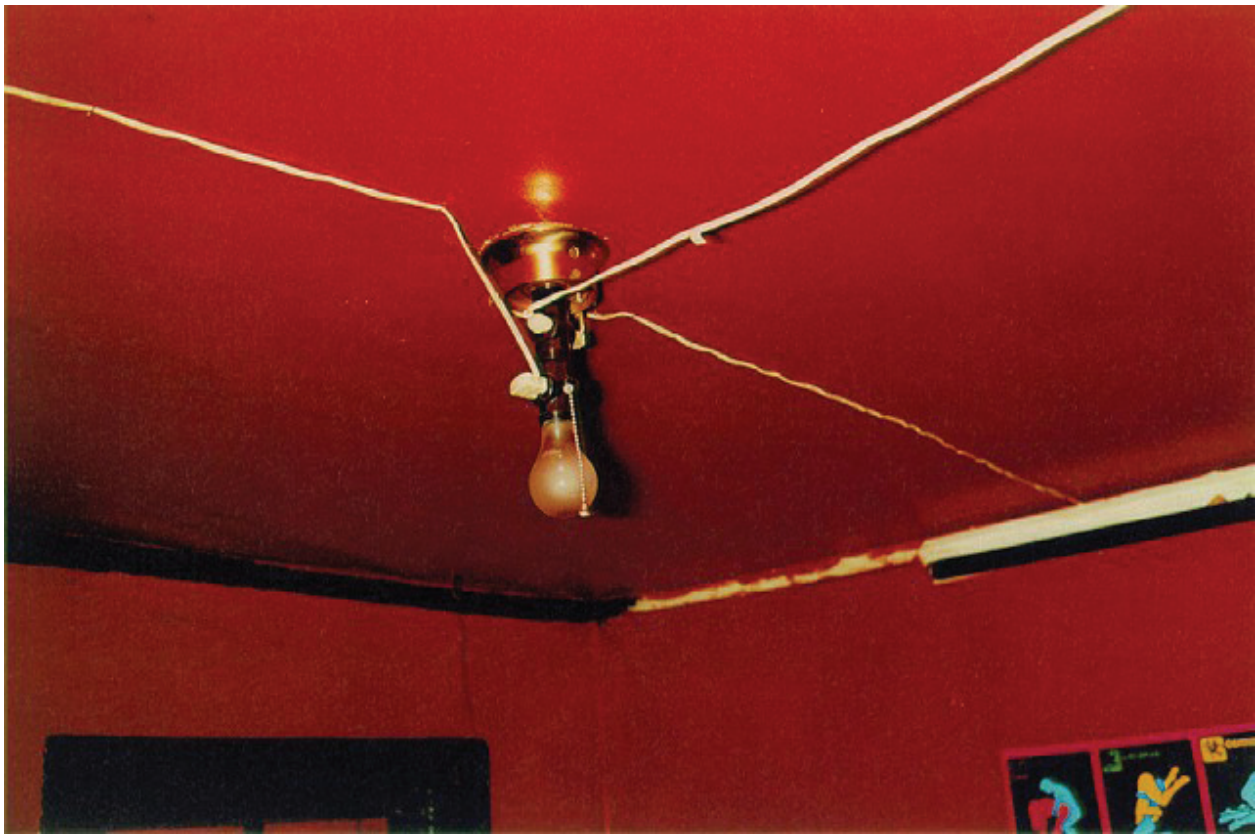
Někdo pro změnu srovnával Egglestonovy práce s Ansel Adamsovými velkými fotografiemi takových námětů, jako je měsíční svit na stolových horách, a hodnocení pro něho dopadlo velmi nepříznivě. Co k tomu dodat? Adamsovy záběry jsou velkolepé, ale mají málo co dělat s každodenním životem většiny lidí. Egglestonova práce je věnována ukázání krásy, humoru a hrůzy, které nás obklopují vždy a na všech místech. Zeptáte-li se Egglestona, jestli byl překvapený, nebo zděšený negativní kritikou, odpoví: „Peklo? Ne," říká a usmívá se. „Nepřekvapilo nebo neobtěžovalo mě to. Vůbec se mě to nedotýkalo. Také jsem si nemyslel, jako někteří lidé, že ta práce byla až tak revoluční. Co kdo a jak dělal dříve než já, bylo jistě jiné, o tom se nemusíme přít. Ale i kdybych neměl připravenou výstavu, stále bych pokračoval dál v práci se svými vizemi. Nezměnil bych jedinou věc."

Výstava v MoMA je nicméně považována za rozhodující moment v dějinách fotografie, kdy byla barevná fotografie – podle slov Marka Holborna – „přijata tou nejvyšší validující institucí".

Jedna z Egglestonových nejslavnějších fotografií, nazvaná Greenwood, Mississippi, 1973, ale vždy uváděná jako Red Ceiling (červený strop), je holá žárovka visící z karmínového stropu, tři bílé kabely plazící se hadovitě přes lesklý povrch jako tepny. Je to zabráno z úhlu, který se mu zrovna líbil, možná stál na židli nebo jednoduše držel kameru nad hlavou. V zjevné náhodnosti, což je symbolické pro Egglestonovo umění, se sváří obyčejný a naplněný významem, naprosto jednoduchý a ještě nekonečný celek. Světský obraz, možná, ještě jeden, který nese uvnitř toho nějakého nevymezitelného pocitu hrozby. *„Je to tak silné,"* říká, *„nikdy jsem neviděl uspokojivou reprodukci v časopise. Když vidíte Dye transfer kopii z originálního diapozitivu, vypadá to jako červená krev, ještě mokrá na stěnách. To vás znovu a pokaždé překvapí."*[2]

„Největší inovátor a odborník na barvu nejen v americké fotografii je jednoznačně William Eggleston," říká britský fotograf Martin Parr, který ho uznává a uvádí jako základní zdroj svého vlastního barevného vidění. „To, co dělal v sedmdesátých letech, bylo tak daleko napřed, že to bylo příliš revoluční a pro širokou veřejnost těžko uchopitelné. Fotografie je generická forma a není v ní mnoho doopravdy originálních umělců, ale Eggleston je bez debaty jedním z nich."

WILLIAM EGGLESTON považuje své fotografie za „součást novely, kterou píše", a opravdu, jako by popisoval pouze určitý moment příběhu, naznačující předchozí dění a probouzející zvědavost vůči tomu, co přijde. Například v Morton, Mississippi drží starší muž v ruce střelnou zbraň, a přesto nepůsobí agresivně – spíše vyrovnaně a asertivně.



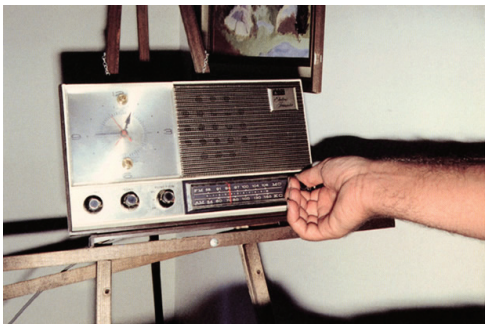
Eggleston v letech 1973 a 1974 vyučoval na Harvardské univerzitě, kde připravil své první portfolio s názvem „14 Pictures“ (1974), složené ze čtrnácti barevných tisků. Tato práce byla součástí výstavy v MoMA o dva roky později. Přibližně ve stejné době se Eggleston seznámil s Andy Warholem, a tak začal dlouho trvající přátelský vztah. Během tohoto období začal experimentovat s videem, které označil Mark Holborn za „demokratickou kameru“. V sedmdesátých letech vyrobil několik hodin záběrů nazvaných Egglestonovy hovory Stranded in Canton. Spisovatel Richard Woodward přirovnal toto dílo k *„dementnímu domácímu videu“*. Obsahují totiž smíchané záběry jeho dětí doma se záběry opilých lidí na párty, veřejné močení, muže kousajícího kuřecí hlavu a jásající davy v New Orleansu. Woodward naznačuje, že film odráží Egglestonův *„nebojácný naturalismus – přesvědčení, že stojí za to hledat to, co ostatní ignorují. A jasně odkazuje na díla Andyho Warhola.“*[3]

Eggleston také spolupracoval s filmaři, fotografoval Hustonův film Annie (1982) a dokumentoval výrobu filmu „True Stories“ Davida Byrna (1986). Je také hlavní postavou dokumentárního portrétu Michaela Almereyda „William Eggleston in the Real World“ (2005). V roce 2008 uspořádalo Whitney Museum amerického umění v New Yorku ve spolupráci s mnichovským Haus der Kunst obrovskou retrospektivní výstavu.

William Eggleston nám předkládá neutrální pohled a odvozuje své umění od běžných témat. Eggleston pracuje „demokraticky“ – doslova ofotografovává svět kolem sebe.

William Eggleston | Greenwood, Mississippi | 1973

STEPHEN SHORE (1947), se proslavil svými fotodeníky z cest po Spojených státech, kterými posunul dokumentární fotografii na další stupeň. Zobrazoval osoby, které potkával, a často i jídlo, které jedl, jako by mu denní rytmus jídla definoval čas. Když byly poprvé vystaveny jeho cestovní deníky, zcela ohromil všechny kritiky. Vystavené stovky obyčejných lesklých fotografií jednoduše zpracovaných v laboratořích Kodak v New Jersey ostře kontrastovaly s klasickými zarámovanými černobílými zvětšeninami do té doby branými jako umění. Přes nepříznivé recenze koupil Weston Naef, kurátor Metropolitního muzea v NY, celou výstavu. „American Surfaces“ se od té doby staly symbolem našeho rychlého života a konzumně orientovaného světa, navazující na práce Walkera Ewanse a Roberta Franka a ovlivňující své okolí dodnes.



STEPHEN SHORE vychází ze zcela jiných kořenů než jeho souputník William Eggleston, s kterým pomohl definovat novou éru barevné fotografie. Narodil v New York City v roce 1947. Zajímal se o fotografování již od raného věku, temnou komoru dostal již v šesti letech od svého strýce. O tři roky později začal používat 35mm kameru a vyvolávat první barevné fotografie. Podle jedné historky začal fotografovat v osmi letech kvůli oblíbenému televiznímu pořadu Love that Bob, moderovanému Bobem Cummingsem jako úspěšným komerčním fotografem obklopeným houfem krásných žen. V deseti dostal výtisk knihy American Photographs Walkera Evanse, která ho velmi ovlivnila.

Jeho kariéra začala již v raném věku čtrnácti let, kdy ukázal svá díla Edwardu Steichenovi, kurátorovi fotografie v MoMA, a Steichen od něho koupil hned tři z jeho děl! V sedmnácti letech potkal Shore Andy Warhola a začal navštěvovat jeho ateliér Factory, Warhola portrétoval a s ním také mnoho kreativních lidí, kteří jej obklopovali. Shorovou jedinou fotografickou „školou“ byl v roce 1970 desetidenní seminář, kde přednášel Minor White, a hned rok nato, ve čtyřiadvaceti letech, se Shore stal teprve druhým žijícím fotografem, který měl samostatnou výstavu v newyorském Metropolitním muzeu umění.

Shore pak začal dělat takzvané výlety „on the road“ (na cestě), při kterých fotografoval americkou a kanad-

Stephen Shore | American Surfaces | 1973–1975

skou krajinu. V roce 1972 uskutečnil cestu z Manhattanu do Amarilla v Texasu, při které se projevil jeho zájem o barevnou fotografii. Zobrazoval ulice a města, kterými procházel, barevně. Z techniky používal nejprve formát 35 mm, následně 4 x 5“ a nakonec skončil u formátu 8 x 10“. V roce 1974 získal finanční dotaci NEA, o rok později grant Guggenheimových. Tyto granty vyvrcholily barevnou výstavou v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 1976.

Při interview s Jane Tillmanovou z roku 2004 řekl jednoduše: *„Já jen zaznamenávám svůj život. Byl to vizuální deník cesty po celé zemi. Když jsem začal, měl jsem spoustu nápadů, jak to dělat. Nechtěl jsem fotit rozhodující momenty, já se více zajímal o běžné věci. Chtěl jsem vizuálně zdokumentovat, co jsem dělal celý den. Začal jsem dokumentovat vše, co jsem potkal, všechno jídlo, každou toaletu, všechny postele, kde jsem spal, ulice, kterými jsem chodil, města, jež jsem potkal.“*[4] Tento nápad může mít své kořeny v jeho raných letech strávených ve Factory, kde i Andy Warhol vše dokumentoval, natáčel, zlehčoval.

Jeho kniha „Uncommon Places“ (Neobvyklá místa) z roku 1982 se stala biblí nové barevné fotografie, protože spolu s Williamem Egglestonem ve své práci dokazoval, že barevnou fotografii, stejně jako malbu nebo fotografii černobílou, je možné považovat za umělecké dílo. Mnoho umělců včetně Nan Goldinové, Andrease Gurského, Martina Parra, Joela Sternfelda nebo Thomase Strutha uznává, že Shore měl zčásti vliv také na jejich práci.



Stephen Shore | Church and Second Streets, Easton, Pennsylvania | 1974

JOEL MEYEROWITZ (1938) je proslulý svými průkopnickými barevnými snímky z doby, kdy převládalo obecné přesvědčení, že tzv. umělecká fotografie může být jen černobílá. Narodil se v New Yorku roku 1938. On sám se považuje za „pouličního fotografa“ v tradici Henri Cartier-Bressona a Garry Winogranda, ačkoli nyní pracuje už jen výlučně barevně a na vekoformátovou kameru. Jako raný zastánce barevné fotografie napomohl ke změně postoje ve vnímání a použití barvy. Jeho první kniha „Cape Light“ je považována za klasickou práci barevné fotografie a prodala se již ve více než 100 tisících kopiích. Je autorem patnácti dalších knih včetně knihy o historii pouliční fotografie , kterou napsal spolu s Colinem Westerbeckem. Jeho práce byly prezentovány na více jak 120 výstavách v muzeích a galeriích celého světa.



Studoval malířství a arteterapii na Ohio State Universisty, kde obdržel B.F.A. v roce 1959. Po absolvování školy se vrátil do New Yorku, kde pracoval v reklamě jako umělecký ředitel a designér. Náhodné setkání s Robertem Frankem, zatímco pracoval ještě jako art director, mělo na Meyerowitze hluboký vliv. Viděl fotografovat Roberta Franka, viděl, jak hladce proplouvá mezi situacemi, které zaznamenává, a uvědomil si potenci gest pouliční fotografie.

Nakonec ho přemohla touha být zpátky na ulici, a ne jen hledět na svět z okna kanceláře. A tak jeho kariéra skončila náhle v roce 1962, jedno odpoledne, kdy se na obědě rozhodl již nikdy se nevrátit zpátky do práce. Ve fotografii našel povolání svého života, své poslání. Spolu s fotografem a kolegou Garry Winograndem vzali ulici útokem, začali prozkoumávat fotografické možnosti, hledali inspiraci v lidech, gestech, vzájemně se ovlivňovali.

O svém propojení a souznění s ulicí říká: *„Můj otec byl přirozený komik. Hrál ve vaudevilli, imitoval Chaplina a byl také boxer. Měl velmi rychlé ruce – byl to malý muž, a každý malý muž se potřebuje ubránit. V raném věku mě učil boxovat. Vzal mě dolů do suterénu a ukázal mi, jak vrazit facku tašce, ukázal mi nějaké lekce z ulice – učil mě sledovat. Řekl mi: Vždy, když začne vřava, drž oči otevřené, většina pouličních rváčů dopředu „telegrafuje“, co se chystá udělat, protože neví, jak boxovat. To není žádné umění. Chysta-*

Joel Meyerowitz | Guard Ballston Beach, Truro | 1976

jí se jen rukama mlátit kolem sebe.“ Říkal taky: *„Chraň si hlavu tělem, a když sníží ostražitost – rozmach! Rána. To byla pravda, pro život v Bronxu, kde byly pouliční gangy, jste museli znát tyhle věci. Když ne, utíkali jste celý život. Takhle jsem rozumněl ulici, uměl se o sebe postarat, tu a tam dostal výprask. Žil jsem v přízemním apartmá, a tak sledování ulice byla velká zábava. Nakonec celý pouliční život v sousedstvích byl založený na předvádění se, naparování a osočování. Každý chtěl být komik, hrdina nebo silák. Tam je bod – kontrapunkt s humorem ulice. Já jsem to miloval. Dnes se mi vybavuje, co říkal otec o lidech, a jak předstírat úskok a pohybovat se s nimi. Pouliční fotografie, druh, který já praktikuji, je o čtení signálů, které lidi vysílají. A já hraji s nimi. Mám pocit, že část mého smyslu pro humor, mé načasování, můj postoj na ulici byl vytvořený těmito návyky, a v podvědomí mám uložené učení mého otce. Nechodím ven s žádným očekáváním. Jdu tam „být“ a jsem přitom zcela otevřený, nemám žádné předsudky, sám nevím, co se chystám najít. Fotografuji, co vidím, co je, co mě zajímá.“*[5]



Pro Meyerowitze byla důležitá rok dlouhá cesta po Evropě uprostřed šedesátých let. Začal nacházet svůj vlastní styl. Pracoval sice ještě barevně i černobíle, ale použití barvy začalo mít velký význam v jeho pracích jako jejich základní popisná vlastnost. Postupem času, rozladěný zrnitostí 35 mm filmů, získal Meyerowitz v roce 1976 fotoaparát Deardorff na úctyhodný rozměr 8 x 10“ (se kterým fotografuje dodnes). Ještě to léto ho vzal s sebou na rodinnou dovolenou k mysu Cod. A právě toto místo rodinných dovolených, místo, kde je „rychlost života“ značně pomalá, mu nabídlo obrovský potenciál – ploché mořské pobřeží přeplněné dunami, pronikavé sluneční světlo, klidné moře a „nepředstavitelnou krásu“. Tam udělal svůj nejvýznamnější příspěvek do historie fotografie, vytvořil dech beroucí obrazy světla, umocněné jeho krásou a jednoduchostí. Meyerowitz byl upoután mysem Cod, vracel se léto co léto, fotografoval místa, která znal tak důvěrně, a přesto pokaždé odhalil jejich nové možnosti.

Na počátku sedmdesátých let se trojice fotografů Joel Meyerowitz, Stephen Shore a William Eggleston stala první skupinou mladých umělců, kteří začali používat barevný materiál nejen v reportážní, ale zároveň také ve výtvarné fotografii.

Joel Meyerowitz | Corner | 1975

JOEL STERNFELD (1944) je dobře známý pro své velkoformátové barevné fotografie, které rozšiřují tradici kronikující Ameriku, cestu, jež zahájil Walker Evans v roce 1930. Sternfeldovy projekty důsledně prozkoumávají možnosti kolektivní americké identity tím, že dokumentují obyčejné lidi a místa po celé zemi. Každý jeho projekt je konceptuální, mapuje jemnou ironii, často prostřednictvím bystrých vizuálních přirovnání nebo kombinováním obrázků s informačním textem. Dalším charakteristickým rysem práce Joela Sternfelda je, že barva nikdy není použita svévolně, vždy u jeho záběrů fungují sofistikované druhy propojení jednotlivých prvků a k nim rezonujících emocí.



Joel Sternfeld se narodil v New York City roku 1944. Barevnou fotografií se začal zabývat v roce 1970 poté, co se učil teorii barev u Johannes Ittena a Josef Alberse. Od roku 1978 si užívá Americkou Odyseu, cestuje sám ve svém kempinkovém autobusu Volkswagen a fotografuje přírodu i společenskou krajinu s 8 x 10“ fotoaparátem. Zpočátku je rozčarovaný nad skutečností, že mýtus a legenda Ameriky již neexistují, pokouší se smířit sám s novou Amerikou skrze lidský prožitek. Setkal se už se spoustou lidí, kteří, jak říká, jsou překvapivě imunní vůči stereotypům páchaným moderními médii. Ačkoli nastoupil svoji cestu ve víře, že porozumí Americe, naučil se akceptovat překvapující rozpory a tím vyvstávající otázky, jež ho trápí. Nechce

Joel Sternfeld | McLean, Virginia | 1978

vynášet jakékoli rozsudky nad společností, pouze se naučil „být při tom“.

Sternfeldův styl – věnovat svou pozornost vizuálním vlastnostem spolu s bystrým a často ironickým pohledem – pomohl formulovat perspektivu Ameriky. Jeden z jeho nejlepších záběrů například ukazuje hasiče nakupující tykve v pozadí s hořícím domem. Vibrující dýně, oranžový boj podzimních barev přírody a ohnivých plamenů. Čistý dokument mistra pravého okamžiku a jemných náznaků. To vše velkoformátovým přístrojem s ostrostí detailů jež bere dech.

„Bylo zpočátku velmi módní a jednoduché zaměřit se na slabost a banality Ameriky, ale zároveň jsem chtěl také říci, že je to velmi vzrušující a fascinující místo.“[6]

NAN GOLDIN (1953) je jednou z nejvýznamnějších představitelů subjektivního dokumentu. Ovlivnila zásadním způsobem estetiku umělecké fotografie konce sedmdesátých let svými bezprostředními a osobními snímky skutečných situací ze života americké subkultury. Zobrazovala především mladé lidi, jejichž součástí byly drogy a sexuální experimenty, tedy svůj svět.



Nan Goldin vyrostla ve středostavovské rodině v Marylandu, kde strávila několik nešťastných let. Zásadním momentem pro Nan bylo, když si její sestra Barbara ve svých devatenácti letech vzala život. Po této strašné zkušenosti začala Nan Goldin bojkotovat konvence a hodnoty, které podle ní tak očividně zklamaly její sestru. „Cítila jsem, že musím odejít pryč, začala jsem se velmi soustřeďovat na své vlastní přežití.“

Utekla z domova a ve svých čtrnácti letech se ocitla v komuně hippies, zapsala se na alternativní Satya

Nan Goldin | Nan as a dominatrix, Boston | 1978

Community School, kde potkává většinu svých přátel, kteří ovlivní její budoucí život. Například fotografa Davida Armstronga, který jí mimo jiného vybral pseudonym Nan (do té doby Nancy).

Nan začíná fotografovat, aby uchovala přítomnost, aby nikdy neztratila vzpomínky na své přátele. Skrze ně se dostáváme mezi transsexuály, gaye, drogy, násilí... spatřujeme společnost, ve které lidé denně bojují za svou identitu a existenci. Nan prezentuje velmi intimní momenty ze života svého i svých přátel, otevřeně sdílíme jejich soukromí, jejich každodennost, jejich sexualitu. Důvěra, kterou mezi sebou vytvořili, jí dovoluje zachytit momenty obvykle udržované v soukromí a ukázat je veřejně.

Nahota v její tvorbě není nijak stylizovaná, čistě zachycuje okamžiky života, často působící jako „one minute shot“. Heterosexuální i homosexuální dvojice při i po milování, intimní hygiena ve vybledlých koupelnách, zhmožděné detaily na těle svých přátel i svém vlastním, to vše se objevuje na fotografiích Nan Goldin. Ty nejvýraznější z let 1979 až 1986 prezentuje ve slavném deníkovém cyklu „The Ballad of Sexual Dependency“, kde estetické autobiografické momentky líčí užívání drog, násilí a agresivní lásku.

V polovině osmdesátých let se stala závislou na drogách. Po delším pobytu v odvykacím středisku v Bostonu začala znovu fotografovat. První z těchto snímků byly autoportréty, z nichž některé jsou součástí diaprojekce „All By Myself“. Goldin začala poprvé fotografovat za denního světla: zářivé, jasné fotografie kontrastující s jejími staršími, temnějšími snímky. Zároveň začala dokumentovat destruktivní vliv AIDS na své přátele a známé. „Cookie Portfolio“ (1989) je poctou ženě, která byla třináct let její nejlepší přítelkyní a ze-



Nan Goldin | Heart-Shaped Bruise, NYC | 1980

mřela na AIDS. Další tvorba Nan Goldin, ovlivněná jejím pobytem v Berlíně a cestami do Asie a Evropy, je prostoupena pocitem ztráty i uzdravení: snímky ukazují prázdné pokoje a jemnější psychologické portréty jejích milenců a přátel – často stejných lidí, které fotografovala bezmála třicet let.

Na počátku devadesátých let, když se v roce 1993 na Whitney Bienniale dočkala průlomu do „velkého“ uměleckého světa, se začíná na jejích snímcích objevovat vystřízlivění. Jejím přátelům už není dvacet let, jejich osudy se začínají komplikovat, život už není jen o každodenních party prošpikovaných sexem a fetováním. Do popředí se dostává nemoc, která se začala rozšiřovat na začátku sedmdesátých let – AIDS. Od atraktivních fotografii s až hororovou atmosférou a barevností, která měla s realitou mnohdy jen velmi



málo společného, se její styl vyvinul ke komornějším snímkům s nezměněně silným obsahem.

„Myslela jsem si, že bych mohla fotografováním odvrátit ztrátu. Ale fotky mi jen ukazují, jak moc jsem ztratila.“[7]

Její fotografie pak od roku 1995 zahrnují širokou řadu témat, ať už jsou to společné knižní projekty s japonským fotografem Nobuyoshim Arakim, záhadné krajiny v New Yorku, jejího milence Siobhana a děti či prostý rodičovský a rodinný život. Síla jejího celoživotního díla tkví převážně v neuvěřitelné výpovědní hodnotě, nezabíhala do přebytečného patosu, přitom její snímky vzbuzují silné emocionální reakce. Ze svého vlastního života destiluje obecnější pravdy o vztazích, vášni, problémech komunikace mezi partnery. Její novější práce, jako kniha „Devils Playground“ (2003) již ukazují, jak pro Goldin a její fotografie bylo důležité onu syrovost prožít. Ze všech příběhů této knihy je sice vidět že autor je více než „doma“ v příbězích zobrazovaných lidí, ale také, že je zde pouze dokumentaristou, nikoli součástí příběhu. To co dříve jednoduše řekla jediným záběrem je zde rozmělněno na spoustu průměrných, na první pohled výtvarně zajímavých snímků, jež sice dohromady tvoří kompaktní celek, ale po otočení poslední stránky se marně snažíte vybavit byť jen jediný z nich. Paradoxně pak z celé knihy nejlépe vyznívají prosté záběry krajiny, či zátiší bez lidí.

Nan Goldin | Misty and Jimmy, NYC | 1991

Dosud jsme mluvili především o americké škole subjektivního barevného dokumentu, která dala základ modernímu fotografickému pohledu na svět, ale vraťme se zpět do Evropy, kde nám pomalu zaklapávala železná opona a lidé se již dávno vymanili z poválečných traumat. I zde působili velmi osobití fotografové, ať už ovlivněni čímkoli, každý se svým dědictvím, svým prostředím, které ho formovalo, a také naprosto unikátním rukopisem.

BORIS MICHAILOV (1938) se narodil v bývalém Sovětském svazu, v Charkově na Ukrajině, kde žil a pracoval po několik desetiletí. Vyučil se jako inženýr a ve fotografii je autodidakt. Dnes je jedním z nejznámějších a nejúspěšnějších fotografů sovětské éry. Jeho dílo je vlivněno konceptuální a sociální i dokumentární fotografií. Na konci roku 1960 měl první výstavu.



Když KGB našla nahé fotografie jeho manželky, bylo mu zakázáno nadále prácovat jako inženýr. Začal tedy s fotografií na plný úvazek. Pracoval na souboru scén z každodenního života. Jeho nejslavnější dílo z tohoto období (1968–1975) je nazváno více než symbolicky „Rudá série“. Kritický dokument režimu, vyzdvihující absurdity své doby především díky použití barevného filmu a speciálně červené barvy jako symbolu Sovětského svazu, byl jedním z prvních koncepčních příspěvků na poli barevné dokumentární fotografie. Je to dílo, které je postaveno na barevném vidění, barevném vyznění, na barvě samotné. I ostatní jeho díla jsou často kritické povahy vyjadřující se ke stávající politické situaci.

Po pádu železné opony a otevření se Sovětského svazu dokumentuje v sérii fotografií život lidí bez domova. Více než pět stovek fotografií ukazuje situace lidí, kteří po pádu Sovětského svazu nebyli schopni vystoupit ze systému sociálního zabezpečení, začít pracovat a stali se bezdomovci zajímajícími se pouze o přísuny levné vodky.

Boris Michailov | Rudá série | 1968–1975

LUIGI GHIRRI (1943–1992) započal převrat v italské fotografii v roce 1970 se svým dychtivým barevným podáním snímků současné italské kultury.

Máme-li obdivovat William Egglestona, Stephen Shora nebo Martina Parra pro jejich klíčové příspěvky umění barevné fotografie, musíme se také seznámit s prací Luigiho Ghirriho.

Ghirri zemřel v roce 1992, ve věku pouhých 49 let – jeho obrázky byly již dobře známy v Evropě, ale byl prakticky neznámý pro zbytek světa. Což je škoda, protože jeho rané fotky ze sedmdesátých let, jemně barevné, takřka básnické snímky z rodného Reggio Emilia a míst, která navštívil, jako Modena, Bologna, Capri, Benátky a Paříž, stejně jako jeho pozdější, více rozvinuté projekty architektury italského venkova, jsou podány s vtipem, nadhledem a lehkou vážností. Známá je i jeho série zátiší ze sedmdesátých let, pořizovaná instantní kamerou Polaroid.

Ačkoli přiznával vliv amerických fotografů, jako byl Lee Friedlander, Walker Evans a William Eggleston, stejně jako Atgetovi, i jeho práce mají vtipný a světský podkres, který je ovšem čistě jeho vlastní. Po roce 1980 Ghirri pracoval především s krajinou a architekturou.



Ghirri během své aktivní kariéry vystavoval především v Evropě. Až nyní se mu dostává širší pozornosti, ale přestože existuje více než pětadvacet monografií s jeho pracemi, ani jedna není v angličtině. Ve Spojených státech byl poprvé představen teprve nedávno.

Luigi Ghirri | Versailles | 1985

Další Ital FRANCO FONTANA (1933) začal fotografovat v roce 1961 (při výkonu svého povolání dekoratéra interiérů), ale výraznější autorský rukopis našel až ve druhé polovině šedesátých let, kdy se začal zabývat barevnými krajinářskými fotografiemi.

Ve svých snímcích redukoval výseky kopcovitých krajin, polí a mořských horizontů na elementární tvary a barvy, někdy připomínající motivy abstraktních obrazů, čímž jeho obrazy přesahují čistě estetická zobrazení. Sázel na působivost kontrastů několika sytých barev i na souzvuk jemných odstínů stejné barvy. Jeho originální krajinářské snímky, které byly roku 1978 souhrnně vydány v knize „Obzor“ (Skyline), inspirovaly celou řadu dalších tvůrců i bezpočet napodobitelů.



Od konce sedmdesátých let ve větším počtu vznikají i Fontanovy detaily městského prostředí, soustřeďující se na výrazné barevné plochy fragmentů domů, zdí, chodníků nebo podloubí, ale někdy i na metafyzicky působící kompozice s lidskými figurami či jejich stíny.

Franco Fontana | Untitled, Italy | 1978

Mezi současnými fotografy bychom nenašli mnoho tak populárních, vlivných a respektovaných autorů, jako je MARTIN PARR (1952). Pochází z předměstské střdostavovské rodiny podobné těm, jaké se objevují na mnoha jeho snímcích a jež sám ironizuje.

Fotografovat začal během středoškolských studií: vytvářel cykly dokumentárních snímků do školního časopisu a zájem o fotografování ho nakonec začátkem sedmdesátých let přivedl ke studiu fotografie na polytechnice v Manchesteru. V polovině sedmdesátých let se s několika přáteli přestěhoval do městečka Hebden Bridge, kde po čtyři roky zaznamenávali na fotografiích i magnetofonových nahrávkách život izolované skupiny tamních starších lidí.

Zásadní zlom v Parrově životě i tvorbě znamenalo přestěhování se do blízkosti Liverpoolu v roce 1982. Pár mil od jeho nového domova bylo zchátralé letovisko New Brighton. Parr tam objevil téma pro svoý nový projekt „Last Resort“. V té době ho upoutaly jasné a syté barvy, které viděl na pohledech Johna Hindeho, jehož fotografie a pohledy sbírá, ale především především barevné dokumentární snímky Williama Egglestona a Joela Meyerowitze, proto se rozhodl sám začít fotografovat na barevný materiál. Nezměnil jenom druh filmu, ale i jeho velikost, začal fotografovat na barevné negativy 6 × 7 cm za přisvětlování elektronickým



Martin Parr | Greece, Athens, Acropolis I 1991

bleskem, a tím vytvářet mimořádně ostré a tonálně bohaté fotografie s výraznými jásavými barvami. Tento znak se pak stal pro jeho tvorbu, spolu s ostrou ironií příznačný.

V dalších cyklech pak pokračuje v načrtnutém směru, ironizuje lidské zvyky a poukazuje na prázdnotu, jež se za těmito návyky skrývá: „Cena živobytí“ (Cost of Living, 1989), „Jednodenní výlet“ (One Day Trip, 1989) nebo soubor záběrů znuděných dvojic. Pro Parrův osobitý humor i schopnost sebeironie je typické, že do posledního souboru zařadil i vlastní autoportrét s manželkou.

Martin Parr se také velmi intenzivně zajímá o masovou turistiku. V souboru „Malý svět“ (Small World, 1995) zachytil téměř identické davy turistů na různých světových památkách, vyhlášených turistických lokalitách či oddychových letoviscích. Jeho fotografie jsou neobyčejně výmluvným dokumentem pokračující globalizace turistiky.



Na námitky ohledně údajné sílící stereotypnosti svých fotografií pořizovaných na střední formát negativu Parr odpověděl v polovině devadesátých let návratem ke kinofilmovému přístroji, tentokrát ovšem ne se širokoúhlým objektivem, ale s makroobjektivem 60 mm, umožňujícím vytvářet velké detaily s minimální hloubkou ostrosti.

Na výstavě Common Sense (1999), paralelně představené v desítkách galeriích po celém světě od San Franciska přes Prahu až po Tokio, překvapil snímky, které se radikálně lišily od předchozích. Použití blesku a filmu Agfa Ultra ještě zvýšilo ostrost barev, které nyní září jako neony vykřičených čtvrtí. Parr je v těchto fotografiích daleko sarkastičtější než kdykoliv předtím. Ve velkých detailech ukazuje spálenou kůži a piv-

Martin Parr | Common Sense I 1999

ní břicha opalujících se turistů, psy se slunečními brýlemi, růžové klobásy, dorty ve tvaru prasátek. S tímto souborem pak přece jen u velké části veřejnosti narazil.

Po roce 2000 se například věnoval fotografování lidí telefonujících z mobilního přístroje. Vše jako obvykle s přímým bleskem. Jak sám říká *„Neexistuje způsob, jak uniknout tomuto modernímu fenoménu. Můj vztah k němu je samozřejmě jedním z monoha podobných - nemohl jsem se bez něj obejít, ale zároveň je mi osinou v zadku. Snažím se fotografovat mé vlastní a zároveň celospolečenské pokrytectví.“*[8]

To v podstatě o pár let později se svou pověstnou ironií potvrdil, když začal propagovat fotografie z mobilních telefonů pro jednoho z největších světových výrobců.

Nesmíme ovšem zapomínat na ostatní členy legendární skupiny Magnum, kteří klasický humanitně zaměřený dokument na konci sedmdesátých let začali s úspěchem snímat barevně. Tyto soubory z různých míst po celém světě daly základ moderní barevné reportážní fotografii počátku osmdesátých let.

Belgičan HARRY GRUYAERT (1941) již více jak čtyřicet let dokumentuje barevné vibrace východního i západního světa. Po studiích začínal jako reklamní fotograf a televizní kameraman v Paříži, od roku 1969 pak pravidelně podniká cesty do exotických míst jež fotografuje, a hned v roce 1976 obdržel za své barevné krajiny cenu Kodaku. Jeho pohled na svět je dalek stereotypní exotiky, divákovi ho přibližuje svou tajemnou atmosférou snímků. Do Magna přišel však až v roce 1981.



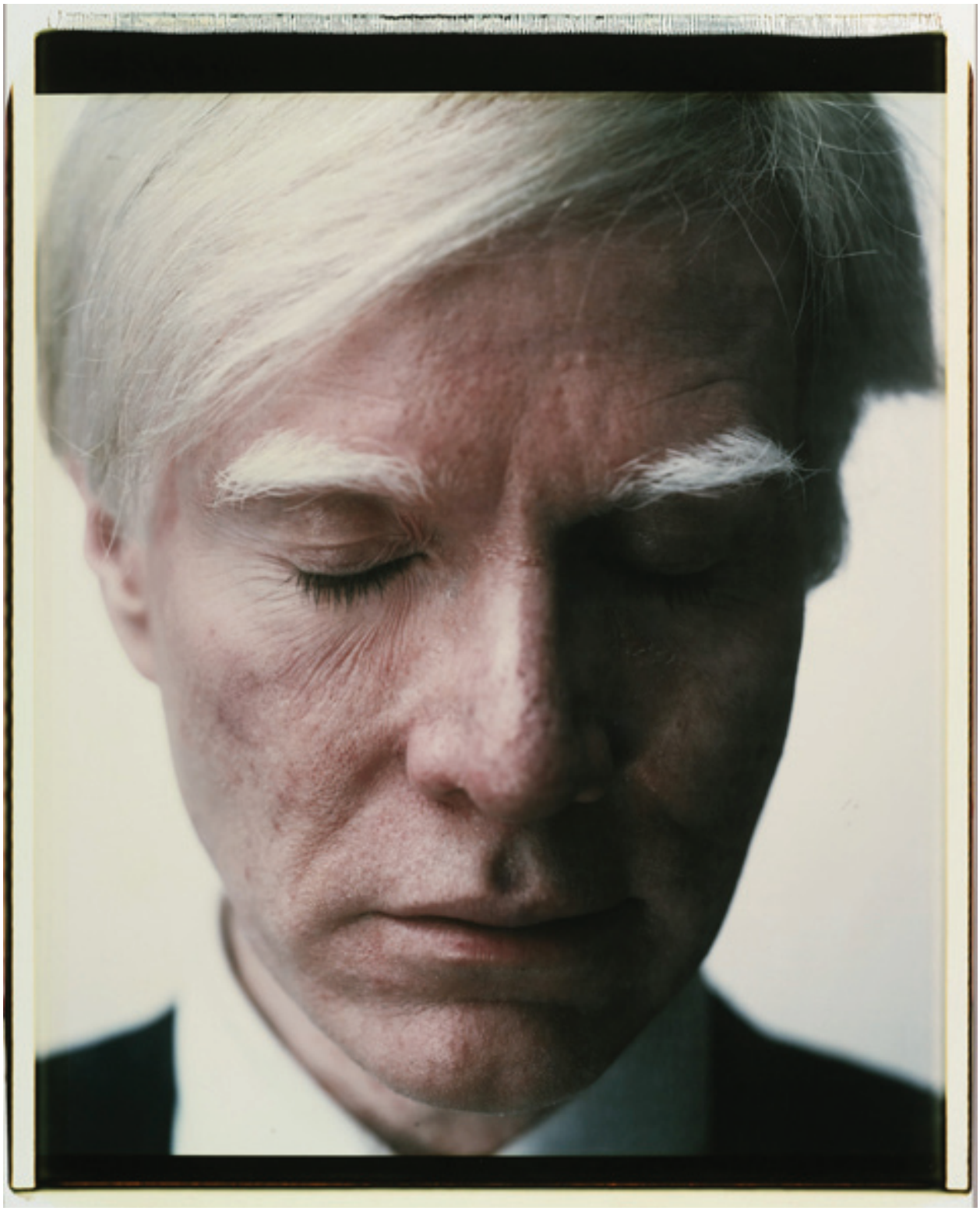
Harry Gruyaert | Santiago de Compostela I

Jeden z prvních, kteří v barvě našli své absolutní vidění, je ALEX WEBB (1952), který od roku 1978 používá k svému vyjádření už výhradně barvu, a to především v snímcích s ostrým sluncem, kde se tlumené barvy zdají být nedílnou součástí obrazu téměř reportážních fotografií rozhodujících okamžiků. Barevný akcent tyto snímky posunuje více do reálna, povětšinou absurdní obsah naopak zpět do surreálna. V průběhu osmdesátých let tyto snímky vydal ve svých prvních knihách „Hot Light/Half-Made Worlds“ a „Under A Grudging Sun“.



Další a neméně důležití členové skupiny Magnum, jež pracovali inovativně a odvážně s barvami, jsou Bruno Barbey, Rene Buri, Bruce Davidson, Carl de Kayzer, Steve McCrurry, Geourgii Pinkhasov, Miguel Rio Branco, Raghubir Singh, Paul Graham či Richard Billingham.

Alex Webb | Iquitos, Peru |1993



Andy Warhol | Self-Portrait (Eyes Closed) | 1979

POLAROIDY - JAKO FENOMÉN RYCHLÉ BARVY

Ještě jeden vynález zásadně změnil svět fotografie. Roku 1943 přišel EDWIN LAND na jednoduchý nápad umístit tmavou komoru do filmu. Jím vyvinutý a na trh uvedený film Polaroid obsahoval negativní materiál, pozitivní papír a vývojku nacházející se zpočátku v těsném váčku mezi dvěma vrstvami filmu. Když se vytáhl osvícený film z přístroje, rozmáčkl se tento váček mezi dvěma válečky a chemikálie vyvolala negativ. Takzvaným difuzním transferem pak vznikl pozitiv. V roce 1963 pak zavedl i barevnou instantní fotografii.

Velký vliv na vývoj barevné fotografie měl vynález polaroidu hlavně díky Anselu Adamsovi, který s Edwinem Landem pro propagci polaroidu rozdal v šedesátých letech vybraným umělcům nové barevné kamery na instantní film: byli to například ELLIOT PORTER, PAUL CAPONIGRO, MARIE COSINDAS, PHILIPPE HALSMAN, BERT STERN, ARNOLD NEWMAN a YOUSUF KARSH. Řada z nich byla rychlou a instantní barvou polaroidu fascinována a už u tohoto druhu snímání zůstali.



S polaroidy ale pracovali téměř všichni fotografové. Nutno říci, že pro většinu z nich byl polaroid pomůckou k okamžitému náhledu budoucí aranžované fotografie a samotné záběry pak pořizovali filmovým aparátem. A tak si polaroid našel odbytiště hlavně mezi běžnými lidmi, kteří neuměli nebo nechtěli pracovat s temnou komorou či posílat své snímky do vzdálených laboratoří a čekat na výsledky. Každopádně všichni společně vytvořili spousty skvělých záběrů, tak specifických, že dohromady dávají ucelený soubor.

Polaroid byl dalším schůdkem k posunutí fotografie, a to především barevné, všem lidem. Podobnou, ale daleko větší a rozšířenější službu nabídly až o mnoho let později minilaby na vyvolávání barevného filmu.

MARIE COSINDAS (1925) se vždy profilovala jako umělkyně tvořící vysoce kvalitní vizuální obrazy. Velká většina věcí, jež vytvořila od roku 1962 s polacolorovými přístroji, vykazuje velkou režijní kontrolu a promyšlenou přípravu. Uspořádání předmětů, barvu, strukturu a osvětlení – to vše pečlivě vybírá. Protože

Marie Cosindas | Ellen, Boston | 1965

však její fotografie vypadají víc jako malované než fotografované, jsou často podceňovány nebo odmítány. Přesto tato autorka více než kdokoliv jiný kultivovala bohaté barevné nuance a maximálně začala kontrolovat jejich zobrazovací potenciál.

Její obrazy s nahromaděním dekorativních prvků – kytek, peří, tkanin, motýlků, chřestu a jiných cetek jsou nepopiratelně dekadentní. Malé vesmíry, opilé barvou a přeplněné strukturami, rezonovaly atmosféru, která byla nasládlá, vyumělkovaná a klaustrofobická. Portréty umělců, návrhářů, osobností a přátel opožděně si přivlastňující umělecké styly – od baroka přes Nabis až vídeňskou secesi – vypadají nyní velmi moderně, neboť manýra je po hubených devadesátých letech opět v kurzu.

Marie Cosindas studovala malbu v Bostonu, mezi lety 1944 a 1960 pracovala jako designérka. V roce 1961 se zúčastnila workshopu Ansela Adamse a od té doby se věnovala fotografii. Hlavním zlomem v její kariéře je pak pozvání od Edwina Landa na testování nového instantního barevného filmu.

Od té doby pracuje výhradně v barvě, nemusí řešit technologické problémy při vyvolávání a zvětšování a je schopná soustředit se plně na své obrazy. Potřebuje jen světlo a trochu času s portrétovaným – výsledkem je pozoruhodné portfolio záběrů známých osobností. Nebála se používat přirozené světlo ani barevné filtry a její přínos při použití barvy ve výtvarném umění šedesátých let je nepopiratelný. Její sólová výstava v Museum of Modern Art v New Yorku roku 1966 byla jednou z prvních výstav barevných fotografií.

WILLIAM WEGMAN (1943) se chtěl původně také věnovat malířství. Po vystudování malby na konci šedesátých let na Massachusetts College of Art a University of Illinois v Urbana-Champaign se ale věnuje koncepčnímu fotografování a zobrazování svého psa Man Raye. Jak sám říká, je především videoumělec, konceptualista, fotograf, malíř a spisovatel. Wegman také pracoval s 20 x 24 palcovým fotoaparátem Polaroid.





DAVID HOCKNEY (1937) je britský malíř, grafik a fotograf, který studoval výtvarné umění na akademiích v Bradfordu a Královské umělecké koleji v Londýně. Tento autor významného grafického a malířského díla od roku 1962 také fotografuje. V osmdesátých letech začíná pracovat na fotografických kolážích, kde jednotlivé snímky pořizoval barevným polaroidem. Tyto koláže jsou pak formálně velice blízké jeho malířským pracím.

William Wegman | Rollerame | 1987

LUCAS SAMARAS (1936) byl již zavedeným sochařem, malířem i performerem, když začal experimentovat s fotografií. V jeho raném díle, které obsahuje multimediální asambláže, najdeme většinou jen autoportréty – obrazy a vize sebe samého. Samaras se narodil v Řecku a v roce 1948 přicestoval do Spojených států. Příležitostně fotografoval už na střední škole, přesto začal vážně fotografovat až v roce 1969, kdy si pořídil barevný Polaroid, který se pak stal jeho dvorním nástrojem. V roce 1973 zjistil, že mokrá barviva polaroidových tisků jsou velmi poddajná, což mu do nich umožnilo dělat různé zásahy – jež sám nazývá „foto-transformace." Některé z nich vznikly jako série vypadnutím půltónů, další přeměněné svorkami, přízí a provázkem. Samaras také začlenil fotografie do svých „rentgenových kreseb" a používal pornografické fotografie jako počáteční bod pro pastely.



Našli bychom ovšem řadu dalších fotografů, kteří umně pracovali s polaroidy jako plnohodnotným nástrojem. Každý z výsledných printů byl naprostý originál, což jen umocňovalo jejich uměleckou hodnotu. Polaroid byl pro svou okamžitou fotografii oblíbeným nástrojem umělců jakéhokoli zaměření, za všechny můžeme jmenovat ANDY WARHOLA, ANDREJE TARKOVSKÉHO, ANDRÉ KERTÉSZE nebo ROBERTA RAUSCHENBERGA.

V roce 2001 však společnost vyhlásila bankrot, jelikož se nedokázala vypořádat s postupující digitalizací. Přestože byl Polaroid v polovině devadesátých let vůbec jedním z prvních výrobců digitálních fotoaparátů, svoji pozici si postupem času nedokázal udržet a konkurence ho brzy vytěsnila z trhu. Společnost po bankrotu měnila po složitých právních tahanicích majitele dokonce hned několikrát. V současnosti Polaroid vyrábí jak instantní digitální fotoaparáty řady Polaroid PoGo, tak i ty klasické. V letošním roce pak dala firma do dražby zhruba 1200 polaroidů ze své unikátní sbírky více než 16 tisíc snímků. Ta vynesla celkem 12,4 milionu dolarů a pomohla společnosti alespoň trochu se dostat z dluhů.

Lucas Samaras | Photo-Transformation | 1976



Cindy Sherman | *Cinderella*

Inscenovaná a portrétní fotografie

Fotograf může nacházet nebo inscenovat – vymýšlet, tedy dokumentovat, anebo připravit situaci speciálně pro fotoaparát. „Dokument a vynález“, nazval Jorg Bostrom tyto dva základní směry, jež v podstatě definoval už Niepce a Daguerre na prvních fotografiích vůbec – tedy pohled z okna, nebo zátiší.

Zatímco klasická moderna jako motto umělecké fotografie definovala „absolutní a neomezenou objektivitu“, v postmoderní době je to design, který více a více fascinuje umělecké fotografy. Jak říká Gottfried Jager: „Dnes zažíváme spoustu fotografických násilností proti původní myšlence fotografie, inscenace, montáže, dekoláže, které jdou přímo proti původnímu záměru fotografického procesu a které začínají tento záměr podrývat, rozpouštět. Důvěra zobrazení je zpochybněna a tím se sama stává námětem.“



Od osmdesátých let fotografové své snímky stále častěji konstruují a vymýšlejí, záměrně tak napodobujíce reklamu a tím i něco, co můžeme a zároveň nemůžeme mít, co je skutečné v neskutečném světě. S fantazií a vtipem překonávají estetická přikázání moderny. Místo aby své motivy nacházeli ve skutečném světě a zachycovali je bez ovlivňujících zásahů, vymýšlejí nové, svoje vysněné obrazové světy. Manipulují pod tíhou nových nápadů, reagují na výzvy postmoderny. CINDY SHERMAN, JEFF KOONS, TUEN HOCKS inscenují před fotoaparátem sami sebe, JOEL PETER WITKIN nebo JOE GANTZ vytvářejí výpravná díla, která mají však svůj i zčásti šokující půvab, SANDY SKOGLUND modeluje dokonce objekty a přemalovává interiéry i exteriéry do barev, které souzní s její vizí. PHILIP-LORCA DICORCIA i JEFF WALL naopak předkládají téměř dokumentární snímky, jež vás teprve na druhý pohled znejistí a vy si uvědomíte, že „něco není v pořádku“.

Joe Gantz | Women Influencing Behavior | 1983

Kromě CINDY SHERMAN, JEFA WALLA nebo PHILIPA-LORCA DICORCIA patří SANDY SKOGLUND (1946) k nejznámějším zástupcům první éry takzvané inscenované fotografie. Ukazuje nám pevně zrežírované prostředí světa, které se zdatně vzpírá jakémukoli nároku na normálnost. Jsou to vize jako vystřižené z nočních můr a surrealistických snů. Potkáme zde živé lidi, sochy, zvířata a vždy naprosto nepřirozenou paletu barev.

SANDY SKOGLUND studovala historii umění na Smith College v Northamptonu, dějiny umění na Sorbonně, multimediální umění a grafiku pak jako postgraduální studium na University of Iowa. Jak ale ona sama o sobě s oblibou říká: „Nejsem sochařka, malířka ani fotografka.“ Přesněji vzato patří k nové generaci výtvarných umělců, kterým jejich akademické dovednosti v několika různých oborech pomáhají přivést k životu jejich vize.



Na SANDY SKOGLUND udělal dojem Disneyland, barevné fotografie amerického západního pobřeží a věří, že budoucnost umění je ve filmu. Vzrušující je pro ni reklamní fotografie. Zkoušela pracovat na filmu, ale nedokázala se přenést přes nemožnost mít nad vším absolutní kontrolu. Po letech hledání pak našla fotografii, neboť právě ta jí umožnila plně kontrolovat finální výstup. Díky svému širokému akademickému vzdělání si může celé scény pečlivě připravit a zinscenovat sama, na jedné instalaci pracuje klidně půl roku. Její nákladná díla stále fascinují, i když nejprve spíše rozčilovala.

Sandy Skoglund | Radioactive Cats | 1981

Vystudovaný historik umění a dlouholetý univerzitní profesor JEFF WALL (1946) je typickým příkladem umělce-intelektuála, zkoumajícího své dílo v širším kontextu jak uměleckém, společenském tak i historickém. Pochází z kanadského Vancouveru, kde také žije a pracuje. Je známý svými velkolepými živými obrazy, které fotografuje v průběhu i několika měsíců, aby je nakonec zpracoval v počítači. Nezajímá ho ani tak význam a obsah vlastních fotografií, jako spíš estetická stránka věci. „Jsem si vědom toho, že předměty mých fotografií mají svůj význam," říká, „ale časem jsem zjistil, že porozumět mu pro mne není to hlavní. Mým palčivým problémem je právě to, jak udělat bezvadnou fotografii."



Fotografie JEFFA WALLA ukazují na jedné straně banální příběhy zasazené do tajemné atmosféry blíže nespecifikovaného prostředí, které umělec objevuje při výletech po okolí svého ateliéru, na straně druhé reflektují nejrůznější sociální a etnické problémy spojené s moderním životem v rodném Vancouveru, který se v poměrně krátké době proměnil z provinčního města v multikulturní metropoli.

Sám autor dělí své fotografie na dvě skupiny: dokumentaristické a kinematografické. U prvně jmenovaných se projevuje Wallova záliba v pozorování a zaznamenávání, rozvíjená již v jeho mládí, kdy kreslil reportáže do vancouverských novin. Propojením prvků z oblasti filmu, umění a fotografie vznikají tzv. kinematografické fotografie, jež jsou výsledkem komplikovaného tvůrčího postupu. Fotomontáž či do detailu promyšlená inscenace často dle obrazových formulí a kompozičních principů známých z evropských dějin umění propůjčují Wallovým fotografiím tajemnost a současně z nich činí vyhledávané objekty zájmu vykladačů umění.

Jeff Wall | Picture for women | 1979

I když by se na první pohled mohlo zdát, že „vykonstruovaná autenticita“, odehrávající se před objektivem jeho kamery, je stoprocentně režírovaná, reaguje Wall spontánně na vše, co se v takto připraveném prostředí neplánovaně přihodí. „Všechno začíná náhodou. Výchozím bodem mých obrazových námětů je vždy druh nepředvídatelného setkání. Pak se snažím tuto inspiraci nějakým způsobem sledovat. Vše, co následuje, se může jevit jako hodně metodické, v průběhu pracovního procesu se ale mnohdy vyskytnou další neočekávané věci. Neočekávané má dle mého názoru co do činění s nevědomostí a reakci na ni chápu jako kombinaci záměru a intuice, to znamená, že se neděje jednoduše vědomě či nevědomě.“



Jeff Wall patří mezi nejuznávanější umělce své doby. Jeho velkolepé práce nabouraly téměř každou konvenci fotografie. Tvoří až pedantské a teatrální kompozice podobající se spíše slavným malbám z 18. století než moderním dokumentárním záběrům.

Jeff Wall | Milk | 1984

Přestože se na svých fotografiích fyzicky objevuje, divák se o ní samotné nedozví zhola nic, lze jen tápat a hledat v náznacích, odkazech či vizuálních symbolech, jež znázorňuje nebo jen vzdáleně připomíná. CINDY SHERMAN (1954), byť fotografka, přesahuje svým uměním daleko rámec běžné fotografie. Některé její obrazy se staly ikonami současného umění. Mistrně brouzdá různými identitami a stereotypy, často je řazena ke konceptualistům. Ona sama říká o počátcích své kariéry: „Nechtěla jsem dělat vysoké umění, nechtěla jsem malovat. Chtěla jsem jen přinést něco, co by se dotýkalo každého, i bez znalosti současného umění."

Hned v první sérii fotografií „Untitled Film Stills" se objevuje v centru filmových scén připomínajících klišé „mýdlových oper" a milostných příběhů. Divák má dojem, že tyto scény už někde viděl, jak důvěrné se zdají být. Kolem roku 1981 začala pracovat s barevnou fotografií, zpočátku bez většího zájmu o kvalitu a ostrost výsledných zvětšenin, zato s výrazným konceptuálním přístupem.



Souborem Disasters and Fairy Tales (1985–1989) začala další fáze jejího vývoje. Už jí nešlo jen o odkazování na různé archetypy, inspirace filmem je z těchto fotografií samozřejmě patrná. Cindy Sherman také opustila ženské vzory a atmosféra obrazů Disasters and Fairy Tales je poněkud zlověstná. *„Psychicky vás připravují na potenciální násilí ve vašem životě nebo na vlastní smrt. Připravují vás na něco, co neradi zažijete,"* říká Cindy Sherman. [9]

Nejen díky těmto snímkům se stala poměrně známou a vyhledávanou fotografkou. „V určitém okamžiku jsem měla pocit, že jsem byla hitem světové umělecké sezony, vůbec se mi nezamlouvala myšlenka, že tito noví sběratelé nakupovali moje práce jen proto, že se to právě „dělalo". Z toho pocitu pak vznikly fotky, které lidé nazývají „nechutné série" – fotografie se zvratky a podobně. Myslela jsem si tehdy: Dejte si tohle nad vaši sedačku! K mé úlevě se ty práce neprodávaly, alespoň ne v té době... byla jsem ráda."

Cindy Sherman se nicméně stala jednou z prvních žen – umělkyň, které prorazily do absolutní špičky výtvarných umělců, jinak výsadního hájenství mužů.

Cindy Sherman | Untitled Film Still, no. 92 | 1981

Nápaditě režírované a aranžované snímky ve vytříbených barvách, které má na svědomí fotograf PHILIP-LORCA DICORCIA (1951), zaujímají v současném umění zvláštní místo. Oscilují mezi postmoderní fikcí a dokumentární faktičností, mezi povrchní konvenčností a svěžím chápáním, a sálá z nich silný emotivní náboj. Počínaje záhadnými domácími scénami, jejichž protagonisté jsou fotografovi přátelé a příbuzní, se diCorcia později dostává až k ambiciózním sériím, na nichž jsou hollywoodští tuláci, pasáci a zlodějíčci zobrazováni jako symbolické postavy současné Ameriky.



DiCorcia ve své tvorbě pokročil, aby rozvinul svou zvědavost energičností a nepokojem velkých městských ulic, čímž dochází k probuzení fotografické tradice, jež – ponechaná stranou – dřímala téměř po celou generaci. Jeho poetika vychází z filmových scén a filmového svícení – nejen světlem, ale i běžnými, civilními gesty. Svými vizemi položil základ k modernímu stylu zobrazování, k aranžování na první pohled běžných snímků.

PHILIP-LORCA DICORCIA (1953) vystudoval na School of the Museum of Fine Arts v Bostonu a na Yaleské univerzitě. Se zkoušením svých zvláštních fotografických metod začal ke konci sedmdesátých let. Po dva nebo tři roky fotografoval svou rodinu – během vánočních prázdnin roku 1978 vytvořil snímek svého bratra Mária, jenž v kuchyni zírá do prázdné ledničky. Téma sice bylo naprosto běžné, avšak fotografie byla předem pečlivě promyšlena. Fotoaparát byl umístěn na stativu a osvětlení doplnil elektrickým bleskem umístěným uvnitř chladničky. DiCorcia si pohrával s nastavením úhlu a výšky polohy fotoaparátu, opakovaně na-

Philip-Lorca diCorcia | Mario | 1978

stavoval a přenastavoval osvětlení a pomocí polaroidu mnohokrát danou scénu fotil – vše směroval k tomu, aby byl výsledek co nejshodnější se skutečností, jak bychom ji rádi vnímali.

DiCorcia tímto stylem fotil své práce ještě dalších deset let a režíroval smyšlené scénáře z každodenního života členů své rodiny. Takto připravil někdy více, někdy méně než deset záběrů za rok. Byl lhostejný k hromadění „souboru děl“. Ke každému novému snímku přistupoval s potřebou naprosté kontroly nad každým detailem – od scénáře až k třpytícím se odrazům. DiCorciův postoj se mnohem spíše než nehybné fotografii blížil hollywoodským filmovým produkcím, při nichž celé týmy stylistů, techniků a asistentů tráví celý den natáčení jediného záběru. Ale to po letech uvedl v realitu až Gregory Crewdson.

DiCorciovy fotografie jsou zastavenými okamžiky v otevřených příbězích, kde je dán divákovi do rukou pouze útržek, musí si příběh doplnit sám – z reálného života nebo ze svých snů. „Čím více snímek sugeruje specifickou interpretaci, tím méně jsem s ním spokojený,“ dodává k tomu diCorcia.



Není to ovšem nálada diCorciových protagonistů, co dělá obrazy dramatickými. O to se zasluhuje především způsob, jakým jsou oni i scény kolem nich fotografovány. Hra světel, která jsou často umělá i přírodní zároveň, pokaždé oživuje přítomnou scénu. Rámy uvnitř rámů – okna, dveře a zrcadla – jsou více než výmluvné ukazatele promyšleného obrazového prostoru. Obklopují postavu polem psychologických sil, které jsou důležité v procesu odhalování tajemství a propůjčují diCorciovým fotografiím voyeuristickou naléhavost.

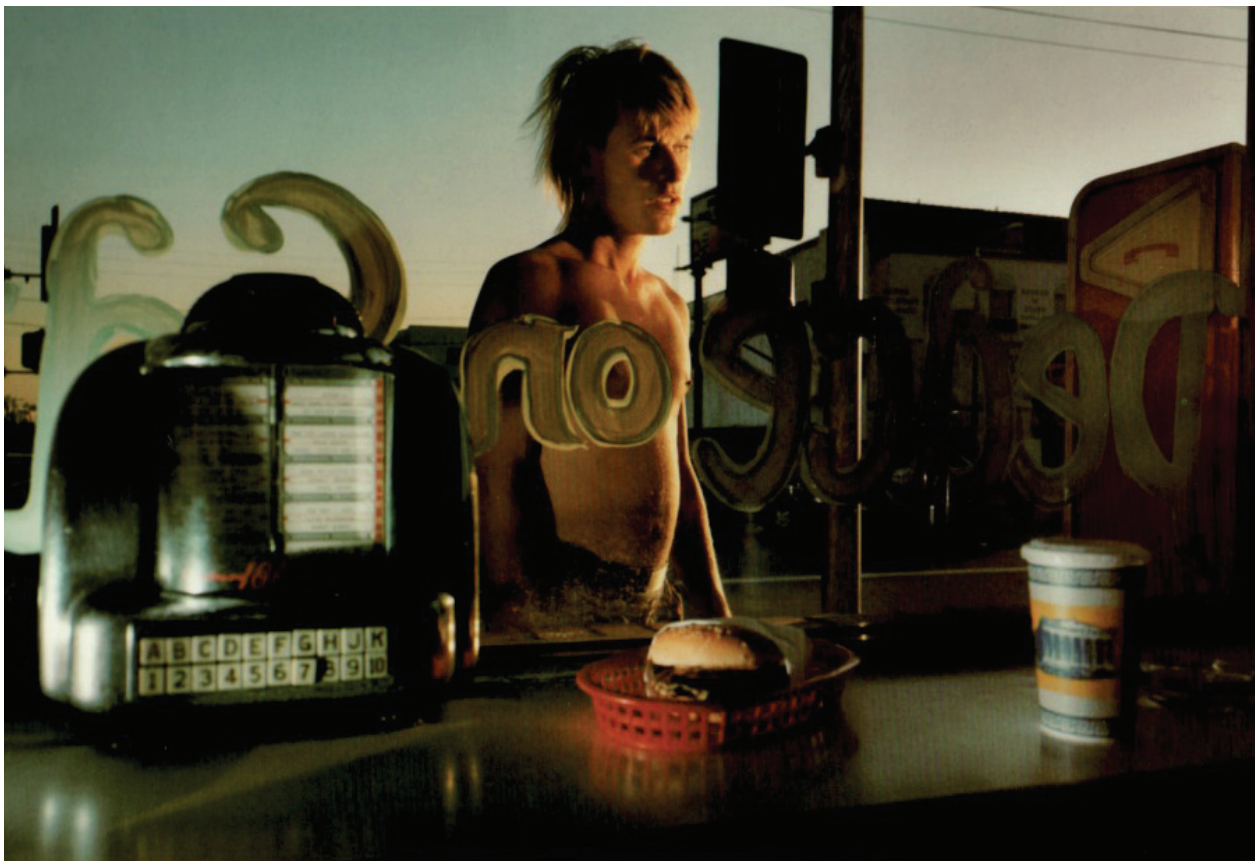
DiCorcia však nebyl jediný, kdo se soustředil na svůj vlastní svět. Mnoho mladých talentovaných amerických fotografů v sedmdesátých a osmdesátých letech čerpalo z rozsáhlých témat fotografie, aby si nakonec jako téma vybrali život obklopující jejich domovy. Stejně jako pro jiné byla pro diCorciu tato volba kladným vyjádřením závažnosti osobní zkušenosti – viděl společenské významy v tíze životů jednotlivců, které nahlížel jakoby zevnitř.

Philip-Lorca DiCorcia | Untitled |

Nehledě na miliony rodinných momentek byl vlastně jeho pohled pro moderní fotografii nový. V diCorciově případě se zúženost tématu v podstatě nezdá být nijak omezující, protože pohled na jeho snímky je tolik vzrušující. Směs smyslových faktů a psychologické fikce, uhlazené konvenčnosti a svěžího vnímání – to vše bylo samo o sobě fascinujícím uměleckým vynálezem.

Po letech probádávání a pilování svého vynálezu ovšem diCorcia tento svět opouští a vydává se dále, k většímu a náročnějšímu: k aranžování a režírování v běžném prostoru lidí – tedy na ulici. Na počátku devadesátých let začal jezdit do Los Angeles fotografovat na bulvár Santa Monica prostředí homosexuálů a prostitutek. Zde začal směšovat pojetí inscenování s dokumentárním. Z promyšlené sítě blesků se stávala jakási obrazová past pro chodce, již se náhle objevili na jevišti diCorciových snímků, aniž by cokoli tušili. V tomto souboru spojoval myšlenky „rozhodujícího okamžiku" Henri Cartier-Bressona a inscenace Jeffa Walla.

PHILIP-LORCA DICORCIA je samozřejmě člověk z velké části zodpovědný za to, jak nyní vypadá fotografická



volná tvorba většiny uměleckých autorů, ale i amatérů. To, co nastartoval před více než třiceti lety, ale našlo svou masovou rezonanci až s nástupem digitálních aparátů a jejich rozšíření mezi běžné lidi. Zároveň s tím jde samozřejmě ruku v ruce digitální temná komora – Adobe Photoshop. Jeho vize zobrazování surreálných, vycizelovaných až téměř filmových záběrů v běžném životě je příliš lákavá pro následování a dříve bylo prostě hodně náročné podobné postupy technicky zvládnout a zopakovat.

Philip-Lorca DiCorcia | Eddie Anderson; 21 years old; Houston, Texas; $20 | 1990-92

BETTINA RHEIMS (1952) chce zobrazovat ženy emancipované, takové, které mají vládu nad svým vlastním osudem, ale zároveň si zachovávají aspekt křehkosti. Na fotografickou scénu se uvedla v roce 1981 seriálem o striptérkách a cirkusových akrobatkách. Ačkoliv smysl pro detail, barevnost a jas fotografií zavádějí ke stylu reklamní fotografie, každý její snímek má svou intelektuální a vizuální konstrukci. Neobejde se bez pečlivé kompozice, vtipu, důkladně vybraných rekvizit. Mezi její další výrazné soubory patří „Modern Lovers“ (1990), kde zkoumá sexualitu teenagerů.

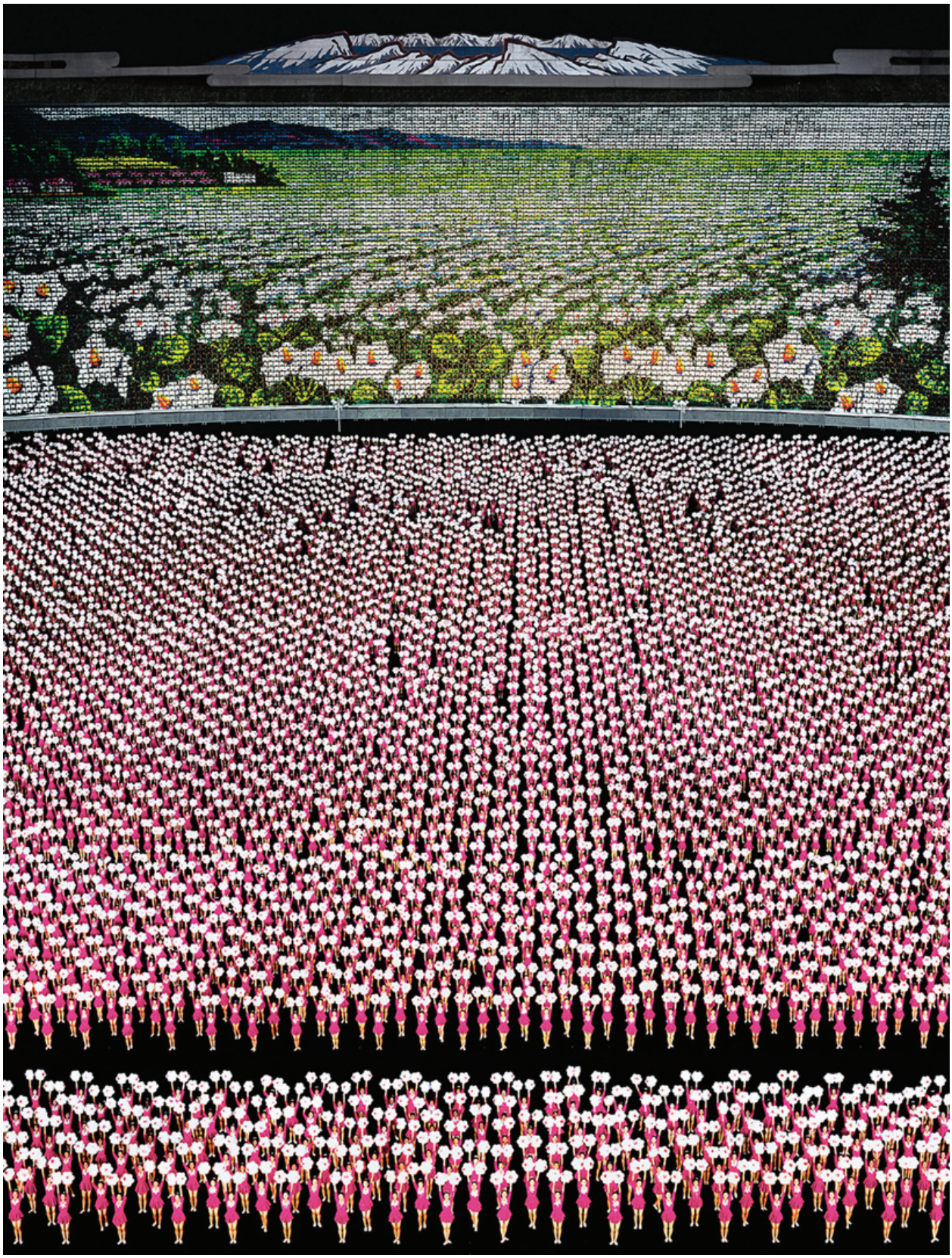
Ale především její nejuznávanější, již po dvacet let naprosto skvělý a moderní soubor „Chamber Close“ (1992), na němž spolupracuje se spisovatelem Sergem Bramleym a který stanovil nový standard barevných uměleckých portrétů.



Zároveň vyšla i její první kniha barevných fotografií, jež je po celém světě pravidelně dotiskována. Pro tento projekt přesvědčila stovku „obyčejných“ Pařížanek, aby jí pózovaly v laciných hotelových pokojích a při tom odhalily část těla. Není překvapením, že některé kompozice jsou dost odvážné. Je to směs různých nálad, krkolomných póz či vyzývavých pohledů. Stěžejní roli hraje prostor, křiklavé závěsy, barevné stěny, vzorované tapety, to vše podporuje výtvarný obsah fotografií s perfektním svícením takřka barokních motivů.

V roce 1998 vytvořila svůj nejkontroverznější soubor „I.N.R.I.“ Na počátku projektu stála jistě ne původní idea zpřítomnění příběhu Ježíše Krista. Bettina Rheims se postarala o vizuální stránku a Serge Bramley, spisovatel a výtvarný teoretik, zformoval koncept. Osmdesát pět velkoformátových barevných i černobílých fotografií zachycuje ryze současnými výtvarnými postupy dávný biblický příběh. Je to moderní interpretace klasických výjevů z Bible, které byly znázorněny stovkami malířů. Tady jsou ztvárněny pomocí moderního média, kterým je fotografie. Autoři zapojili do konceptu současné reálie a přiblížili tak symboly Kristova příběhu dnešku.

Bettina Rheims | 1er juillet II, Paris | 1991



Andreas Gursky | Pyongyang | 2007

POSTMODERNISMUS - KONCEPTUÁLNÍ A MANIPULOVANÁ FOTOGRAFIE

Za stav současné fotografie může do značné míry barevná revoluce sedmdesátých let v Americe, a to nejen kvůli průlomu barevné fotografie, ale hlavně kvůli novému způsobu vidění všedních věcí. Není to však samozřejmě jediná inspirační vlna, z níž čerpá celá plejáda digitálních fotografů jednadvacátého století. Neméně důležitý je nástup inscenované fotografie osmdesátých let, jež oprášila umění starých mistrů a pečlivých aranží.

Zhruba ve stejné době konce sedmdesátých a raných osmdesátých let pak evidujeme další trend snímání a přístupu k obrazu, jenž zaplavil celý svět: Düsseldorfskou školu fotografie – žáky a spolupracovníky manželů Becherových – jež se proslavila jako „nová topografie“. Ta nám přinesla opět jiný pohled na fotografii, jistě však neméně dráždivý. Chladný a popisný styl, mnohdy fascinující svou propracovaností detailů – typ technicky dokonalé fotografie, kde barva už je naprostou samozřejmostí a divák se může zaměřit na monumentalitu a detailnost obrovských zvětšenin. Tento styl se poměrně rychle rozšířil po celém světě a vychází z něj současná digitální éra, právě svou precizností a propracovaností detailů.



Bernd a Hilla Becherovi se svými černobílými snímky průmyslové topologie ovlivnili mnoho svých studentů v sedmdesátých a osmdesátých letech 20. století. Jsou to zejména tito velikáni, již dosáhli světového uznání i finančního ohodnocení: ANDREAS GURSKY, CANDIDA HÖFER, AXEL HÜTTE, THOMAS RUFF nebo THOMAS STRUTH, ale samozřejmě i mnozí další. Tito následovníci posunuli odkaz svých učitelů uplatněním nových technických možností a osobních vizí – při maximálním zachování dokumentárního způsobu svých vzorů.

Candida Höfer | III Teatro della Pergola Firenze I | 2008

Snímky THOMASE STRUTHA (1954) jsou chladné, objektivní a zaplněné hromadou detailů. Jeho nejranější černobílé práce zobrazovaly opuštěné městské ulice, městskou architekturu a ilustrovaly myšlenku, že každé město má svou vlastní tvář a jeho kulturu či historii je možné vyčíst z jeho budov. Pozdější barevné práce již obsahují větší záběr fotografovaných témat včetně krajin, portrétů, interiérů muzeí a kostelů. V jeho snímcích veřejných městských prostor nyní nacházíme člověka, v záběrech převažuje zájem o interakci těchto dvou elementů – tedy urbanistiky a lidí.

Struthovy fotografie jsou adjustovány v bohatých komplexních barvách na plexisklech, které mají většinou zhruba 1,83 x 2,44 metrů a jsou opatřeny robustním rámem, stejně jako figurativní malby starých mistrů, které jsou v nich zobrazeny. Díla sestávají z detailních snímků anonymních skupin turistů, milovníků a obdivovatelů umění, moderních poutníků, kteří se stávají součástí davu, protože si přicházejí prohlédnout stejná umělecká díla, nasát stejnou atmosféru a dostat se do styku se stejnými historickými budovami.

Struthovy ploché středové kompozice jsou komponovány přímo ve fotoaparátu, málokdy je ořezává nebo jinak digitálně upravuje. K ocenění jejich vizuální přesnosti, narušené časovosti a kulturnosti i k nahlédnutí jejich pozměněné perspektivy je nutné pečlivé a dlouhé zkoumání.



ThomasStruth | Galleria dell' Accademia 1, Venice | 1992

ANDREAS GURSKY (1955) byl rovněž studentem düsseldorfské Staatliche Kunstakademie, ale na rozdíl od ostatních až v raných osmdesátých letech, předtím se věnoval reklamní a dokumentární fotografii. Jeho díla poukazují na fascinující a úspěšné rozlišení všech tří fotografických stylů – Gursky je takovým fotografickým chameleonem.

Raná díla byla spíše povahy domáckého dokumentování, od pozdních osmdesátých let ale pracuje na širším spektru témat, užívá různé barvy i formáty a mnohdy fotí obecně známé věci z běžně nedosažitelných úhlů pohledu, které mu umožňuje zaujmout zdvižná plošina. Tyto vestibuly hotelů, letiště, tovární budovy či veřejná prostranství pak přijdou divákovi díky jiné perspektivě úplně nové, fascinující. Gursky kvůli detailům využívá velkoformátového fotoaparátu a barevného negativního filmu, od jisté doby následně digitálně pročistí své práce a pomocí skenování a spojování vícero kompozic nakonec vytváří finální snímky.

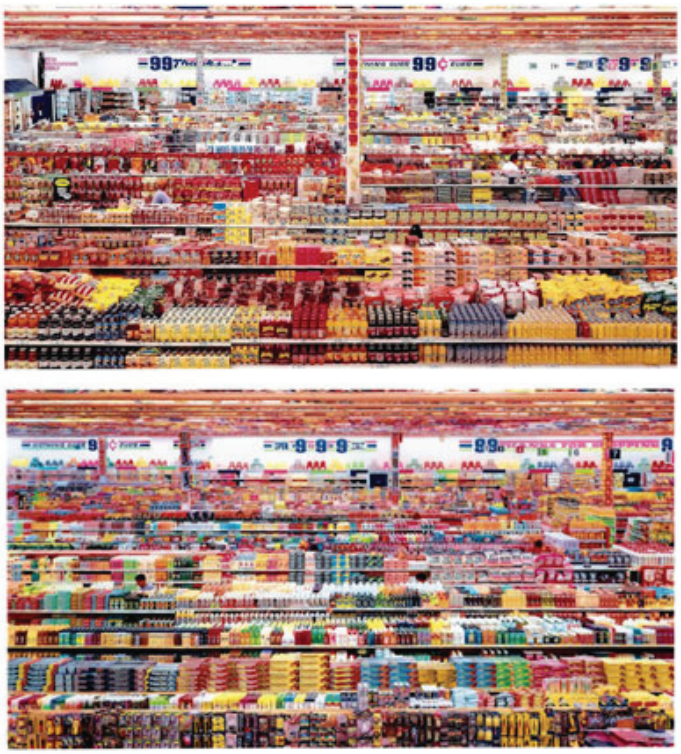


Až do roku 1990 digitálně nemanipuloval se svými obrazy. Od devadesátých let naopak postavil celé své umění na podpoře počítače a jeho možnosti vycizelovat a připravit obrazové sdělení tak, jak si to on přeje. Je to nový přístup oproti režírování scény předem, který umožnila právě až digitalizace a nástup komputerových grafických programů. Zároveň mu to umožnilo vytvářet záběry větší, než byl možný fotografovaný prostor. Kritik The New Yorker Magazinu Peter Schjeldahl pak o takových printech říká: *„Ohromné, zábavné, prostě neuvěřitelné.“*[10]

Andreas Gursky | Gass Cooker | 1980

Calvin Tomkins říká o Gurského obrazech: *„Když jsem poprvé uviděl jeho fotografie, byl jsem poněkud dezorientovaný a měl jsem pocit, že se se mnou, ne, že se mně něco stalo. Gurského obrovské panoramatické barevné tisky tři metry na výšku a čtyři na šířku byly více než hmotné, měly onu formální sílu velikosti, některé dokonce majestátní auru krajinářských pláten 19. století, bez ztráty pečlivě propracovaných detailů a bezprostřednosti fotografie. Jejich podstatou je však současný svět, viděný nevzrušeně a z dálky.“* [11]

Gursky zobrazuje do velké míry anonymní prostory vytvořené člověkem – osvětlenou noční fasádu, kancelář, burzu, interiéry obchodů s výprodejem. Jeho styl je tajemný a bezvýrazný. Jeho fotografie je přímočará.



Počátkem roku 2007 byl jeho diptych „99 Cent II“ vydražen za 3,3 milionu amerických dolarů, což je nejvyšší cena zaplacená v dražbě za jedno fotografické dílo. Jelikož jde ale o diptych, cenou za jednu fotografii ho předčí Kovboj Richarda Prince.

Nutno však říci, že některé z prvních Gurského printů po letech blednou a nikdo neví (především galeristé kteří nakoupili tato notně drahá díla), co s tím. Z velké části je to zapříčiněno v té době ještě dlouhodobě netestovanými podložkami, materiály a inkousty, tedy použitím mladých, časem ještě neprověřených technologií.

Andreas Gursky | 99 cent II, diptych | 2001

THOMAS RUFF (1958) již při studiích rozvíjel metodu konceptuálního fotografického seriálu. Hlavními tématy byly interiéry domů v různých částech Německa s typickou „výzdobou“ z padesátých až šedesátých let minulého století. Později pracoval s portréty, kterým dával typizovanou formu podobenek z občanských průkazů a pasů a kde kladl důraz na detail. Vše samozřejmě v obrovských rozměrech.

Autorův přístup k tvorbě je zcela svobodný. Pohrává si s jejími možnostmi, zkoumá hranice média fotografie do té míry, že rozmnožuje a mění i jiné fotografie. Vytrhává obrazy z kontextu, neguje kompozici snímků, rozbíjí kontext. To vše jsou způsoby, kterými útočí na strukturu obrazu, strukturu souvislosti. Například v devadesátých letech zakoupil Ruff negativy z astronomické observatoře a nazvětšoval je jako mnohametrové artefakty, které následně prezentoval v aukční síni.

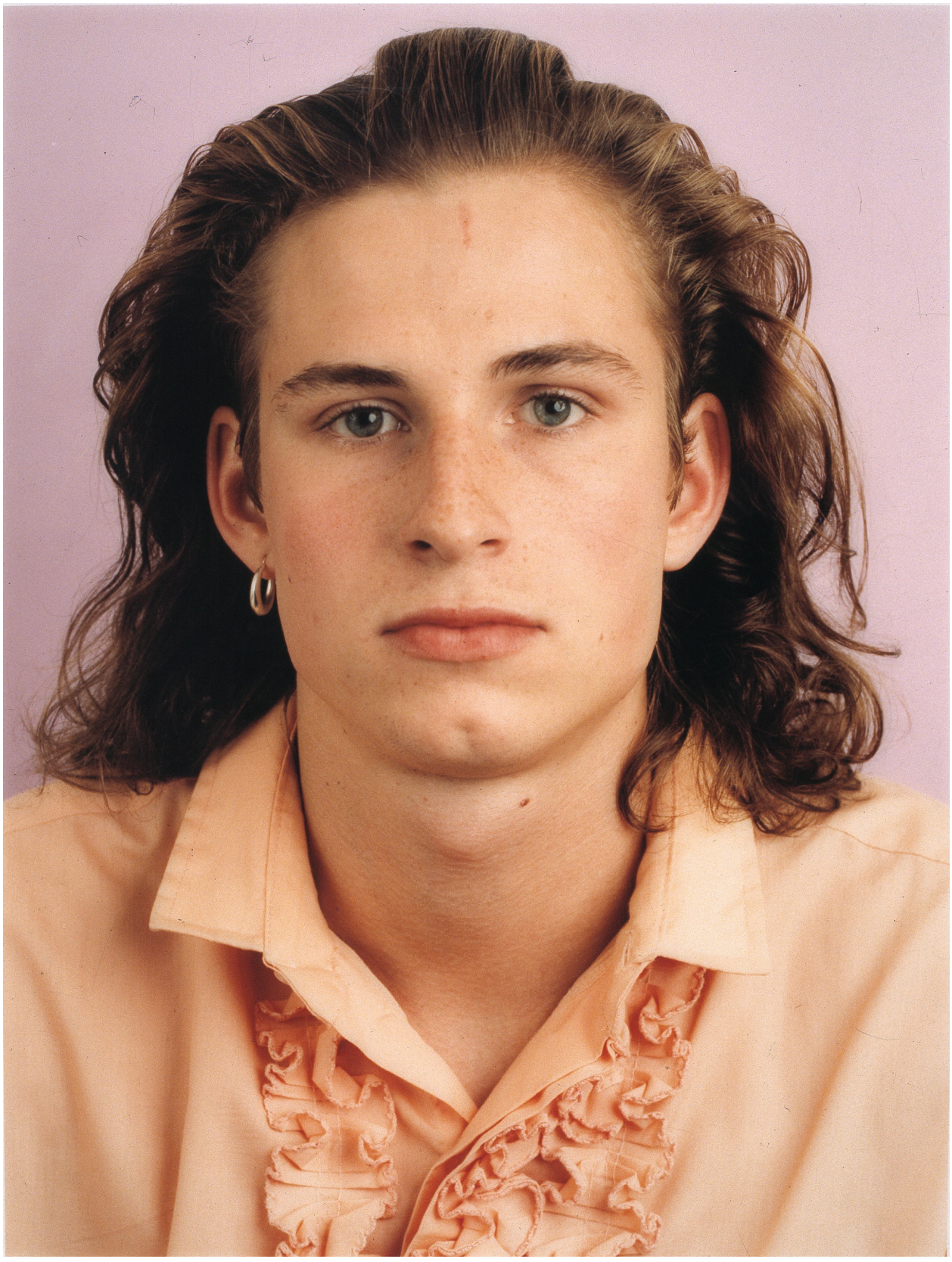
Smysl zvětšování jeho klíčových fotografií do obřích rozměrů není jen v působivosti a monumentalitě ob-



razu. Obří printy mohou přitáhnout potenciálního zákazníka, kupce, což je pro tvůrce, jako je Ruff, vlastně součástí jeho tvorby. Zkoušením (někdy provokativním) možností a hranic fotografie otevřeně deklaruje vícerozměrnost fotografického média.

V roce 2003 Ruff publikoval fotografický soubor „Nudes“, kde mu inspirací byla internetová pornografie, a tedy i apel na její lehkou dostupnost. Ruff následně fotografie digitálně manipuloval.

Thomas Ruff | Nudes | 2003



Thomas Ruff | Portret Franky Müller | 1985

WOLFGANG TILLMANS (1968), vítěz Turnerovy ceny 2000, umísťuje na svých výstavách nezarámované fotografie přímo na stěnu, což působí překvapivě nenuceným dojmem. Jeho rané práce, ve kterých zachycoval přátele v neobvyklých situacích (Alex & Lutz sedící ve větvích – nazí), působí jako vykonstruované, téměř divadelní etudy. Naopak v sérii Chemistry Square, která sestává z detailních záběrů návštěvníků stejnojmenného klubu, nejde o jednotlivé osoby, ale spíše o atmosféru prostředí.



Až později, v letech 1999–2000, se Tillmans začal soustředit na experimenty s negativem. Následovaly „Blushes“ – abstraktní barevné „řasy“ na bílém pozadí, vytvořené pohybem světelného zdroje při vyvolávání filmu. V kombinaci s konkrétní fotografií vznikly rušené, vrstvené a téměř snové snímky („Icestorm“).

V jeho snímcích vidíme velkou inspiraci ať už v nahodilosti témat a stylu snímání Williamem Egglestonem či syrovým zobrazováním sebe a svých přátel, jak to uměla jen Nan Goldin. Oba tyto přístupy však Tillmans spojuje a předkládá svěží záznam deníkového stylu, tak moderního až v dnešní době.

Wolfgang Tillmans | Gillian and Christopher in doorway | 1991

Vlivy odkazující na režírování v současné fotografii přicházejí z vícero směrů a odkazů – z filmu, umění, moderních mýtů, literatury i teorie – a díla fotografů, kteří se jimi inspirují, často čerpají z každého z nich něco. Vytváření režírovaných příběhů byla oblast, ve které, zejména kvůli reklamním účelům a se spíše kýčovitými záměry, ve čtyřicátých letech excelovali Nickolas Muray a Lejaren à Hiller a jež znovuobjevili s novou poetikou a jiným přístupem Jeff Wall a Philip-Lorca diCorcia.

V dílech GREGORYHO CREWDSONA (1962) je vždy něco prapodivného a nepřirozeného. Příměstská strašidelná zástavba kdesi v Americe, v níž se podrost hemží rozkládajícími se těly a divné kužely světla ozařují zem odněkud, kam oko pozorovatele nedohlédne – snad pochází z policejní helikoptéry, snad z mimozemského vesmírného korábu... Jeho psychologická dramata, jsou zčásti dokumentárními, zčásti fantaskními výplody zmraženými v čase, jež snad nemají být nikdy rozklíčovány.



Crewdson mnohdy pracoval až se šedesátičlenným štábem, s nímž vytvářel celé scény v různých zákoutích malého městečka kdesi v americké Nové Anglii. Užívá všech možných filmařských prostředků, aby na svůj velkoformátový negativ (8 x 10 palců) nakonec dostal požadovanou scénu.

Spíše než vytvářet filmové momentky však mají jeho fotografie zprostředkovat celou škálu smíšených významů, celý příběh spolu s předcházejícími, ale i následujícími událostmi. S využitím směsice ambientních a umělých světel, oparů, mlhy, soumračných nebo matně kalných osvětlení interiérů utváří Crewdson svět úzkosti, odloučení a strachu, s nimiž jsme již dobře obeznámeni ze světa televize a biografu. Víme o temných, klaustrofobních a paranoických zákoutích světa amerického maloměsta, a tak svou zkušenost auto-

Gregory Crevdson | Untitled (boy with hand in drain) | 2001-2002

maticky využíváme při čtení takovýchto snímků. Snaha odhalit spletitou krásu (spíše než zjevit tu lákavou a elegantní) vedla Crewdsona k vytvoření obřích digitálních snímků, které mají často až dva metry. Při jejich sledování má člověk pocit, že do zneklidňujícího světa za nimi může sám vkročit.

Fotografie DAVIDA LACHAPELLA (1963) můžeme považovat za kýčové, přehnané či povrchní, nicméně je nutné uznat, že většina z nich je přinejmenším na pohled zábavná, sem tam snad nějaká dokáže vyvolat i určité zamyšlení. Nejspíš z nich můžeme mít rozporuplné pocity, ale snad právě proto nás hned neodpudí sytá barevnost a někdy až bezostyšně ukazovaná zhýralost.



David LaChapelle začínal v osmdesátých letech jako fotograf slavných osobností pro časopis Interview Andyho Warhola a zaujetí pop kulturou se jasně projevuje v celé jeho tvorbě. Ačkoliv se proslavil zejména díky sofistikovaným portrétům hvězd showbusinessu (Madonna, Uma Thurman či David Bowie), módním fotografiím i videoklipům, je to právě zvrhlost a groteskност dnešní kultury, čemu se LaChapelle s oblibou vysmívá. Například fotografii Paris Hilton nazývá bez zábran „Hi Bitch – Bye Bitch“, v sérii After Pop paroduje Warholův slavný obraz Marilyn portrétem své múzy, silikonového transsexuála Amandy Lepore.

David LaChapelle | Paris Hilton - Hi Bitch Bye Bitch, série Excess | 2004

LaChapelle se někdy až příliš prvoplánově vymezuje vůči neřestem dnešní společnosti – konzumnímu materialismu, zániku víry a tradice, nesmyslnosti válek, což je zajímavý přerod od fotografa slavných osobností až po antikapitalistického umělce. Je jedním z průkopníků používání photoshopu a digitální manipulace v uměleckých záběrech, v sestavování a retušování scén podle svých záměrů až v postprodukční fázi a samozřejmě v přehnané, teatrální barevnosti.



Jeho záběr je opravdu obdivuhodný. Zpracovává výjevy ze života Krista nebo série vytvořené podle Michelangelových fresek v Sixtinské kapli. Některé fotografie jsou dokonce obohaceny různými speciálními efekty, jako například blikajícím světýlkem na mobilu v ruce černošského Ježíše nebo interaktivním bečením stáda oveček. Všechny fotky ale spojuje jeho jedinečný rukopis vzhledu a nálady moderně barokního díla, přesladkého pozlátka a nestřídmé barevnosti.

V klasickém portrétování na konci devadesátých let převládala spíše chladná rezervovanost estetiky, tázání se po identitě respektive po historii a vzpomínkách, což můžeme pozorovat v plážových snímcích RINEKE DIJKSTRA. Stále více přibývá snímků na téma dětství a dospívání. Zájem se upíná především na vnější povrch a okolnosti, spíš než na vnitřní život, který zůstává neznámý a záhadný zároveň. Digitální nástroje jsou využívány při zasazování modelu do nečekaných prostředí. Všeobecně se začíná prosazovat digitální manipulace jako plnohodnotný umělecký prvek. To co bylo dříve vnímáno pouze jako doména reklamy, vystrčili lidé jako David LaChapel na světla ramp. Pozlátková barva se stala nedílnou součástí světa obklope-

David LaChapelle | Jesus Is My Homeboy | 2008

ného televizí a všudypřítomnou reklamou. Není tedy o čem psát dále, vše, co se dalo vymyslet, je vymyšleno a je pouze na další generaci fotografů, zdali posunou vizuální složku našeho vnímání do nám zatím neznámých prostor. Barevné vidění pak mají již více než vytříbené, dalo by se říci, že někdy až moc a v předkládaných kolážích nápadů chybí jistý prvek překvapení, pro fotografii vždy tak důležitý.

Za všechny nové digitální tvůrce zmíním ještě dva již poměrně vyhraněné tvůrce.

LORETTA LUX (1969) se zajímá spíš o samotný stav dětství než portréty jednotlivých dětí, využívá své složité výtvory k vyjádření metafory ztraceného ráje. Její mimozemské obrazy beze stínů, znepokojující a uvádějící do rozpaků zároveň, podivné i nostalgické, zachycují děti v prázdném a zamrzlém momentě příběhu s nejasnou historií i budoucností, ve fikční scenérii s téměř renesančním nádechem, který se ovšem hned vypaří, neboť tyto obrazy jsou dráždivě nové, i když strašně povědomé, nevíme, jestli jsme je už dříve nezahlédli. Ačkoli se původně věnovala malířství, vyměnila na konci devadesátých let štětce a barvy za fotoaparát. Děti přátel fotografuje oblečené do retro oblečků ze sedmdesátých let (některé pocházejí i z jejího



vlastního šatníku), následně jsou na monitoru digitálně umístěny na namalované nebo vyfocené pozadí.

RUUD VAN EMPEL (1958) vyčarovává svůj vlastní fantaskní ráj ze své poutavé vizuální obrazotvornosti a schopnosti digitálního kolážování – vytvořil si vlastní rasu pozoruhodných dětí a vsazuje je do libovolných scén. Jeho velkoformátové ilfochromy, ukrývají nemožně vysoké, hubené dítě se srnčím pohledem, jež je umístěno v rousseauovském tropickém ráji a působí stejně exoticky jako surreálně. Vždy osamělé, často oblečené do nejlepších nedělních šatů, stojí jako nehybné sochy bez jediné známky úsměvu mezi bujnou vegetací. Sluncem zalité listy ve skvrnitém porostu, dokonalé lekníny, holubice a orchideje – to vše vychází z magického podrostu. Ovšem i v Empelově ráji číhají hrozby, i když jen vytvořené na obrazovce počítače.

Loretta Lux | Girl With Marbles | 2005



Jiří David | Danial | 1997

ČESKÁ BAREVNÁ FOTOGRAFIE – BARVA V ŠEDIVÝCH ČASECH NEKVETE?

V Čechách se o kreativní barevné fotografii před rokem1980 prakticky nedá nic říci. Možná za to může naše izolace od západního světa, možná naše vlastní šedivé prostředí normalizace, každopádně zhruba do osmdesátých let se žádný český fotograf nijak výrazně s barevnou fotografií neprosadil, ať už v českém, nebo dokonce evropském měřítku.

Jistě, byl tu jeden ze světových průkopníků autochromu – D. J. RŮŽIČKA se svými barevnými obrázky NY – ale to bylo už opravdu dávno, navíc to byla spíše výjimka v kontextu jeho tvorby a pozdní zájem uznávaného autora piktorialistických výjevů počátku 20. století. Rozhodne nešlo o nějaký záměrný koncept.

A pak tu ještě máme čestného rytíře umění a literatury JANA SAUDKA – ale u něho jde o kolorované černobílé snímky, barvené především pro větší líbivost a podbízivost komerční sféře, které samozřejmě patří do jiného příběhu.



A tak jako prvního skutečně barevného fotografa vnímáme až JANA SÁGLA (1942), jenž se na banálních barevných diapozitivech krajiny vypracoval přes abstrahující výseky krajiny pomocí objektivů s delší ohniskovou vzdáleností na v osmdesátých letech poměrně moderního dokumentaristu, pro něhož je barva a pocit více než forma a okamžik.

Stejně jako většina fotografů i on začínal s černobílou fotografií. Ale již od začátku pro něj bylo velké zklamání, že nedokáže na své snímky dostat přesně to, co viděl, že jeho záběry jsou po vyvolání v koupelně „ošizeny o barevnou složku“, a proto hned, jak to bylo možné, začal fotit barevně. A to zhruba od roku 1979.

Ve svých začátcích býval přirovnáván k Franku Fontanovi pro podobné abstrahující tvary krajin, ale postupně se vymanil a našel si svůj styl, kde převládá pocit z člověka, jeho zásahu v krajině, či čistě městská zátiší a drobné příběhy. Přesto bývá řazen mezi krajinářské fotografy: to však není přesné, protože krajinářem v pravém slova smyslu samozřejmě není, už třeba jen tím, že užívá kinofilmový fotoaparát. Sám k tomu říká: *„Rozhodně nejsem krajinář, zajímají mne stopy lidské aktivity v krajině, nemám nejmenší zájem vytvářet krásné fotky krajin.“*[12]

Jan Ságl | Jižní Morava | 1983

Přesto jsme byli v osmdesátých letech fascinováni jeho knížkou „Jihočeská krajina“ (1984), kde ukázal, jak se dá pracovat inovativně se všemi typy objektivů, ale která se zpětně jeví jako naprosto běžná krajinářská produkce. Další jeho kniha „A co Paříž? Jaká byla?“ (ČTK, 1987) pak ukázala posun od krajiny k městským tématům a naprosto skvělé v té době v Čechách nevídané užití barvy v městské dokumentární fotografii. Stejně tak jako krajinu i město fotografuje kinofilmovým přístrojem, odměnou mu pak jsou jak odvážně pojatá zátiší, odlesky a průhledy výkladních skříní, tak i živá fotografie lidí zastižených v nejrůznějších činnostech. Ale ať už je jeho námětem člověk, tvar nebo jen odraz světla, vždy používá jednoduchou kompozici a jakýkoli děj je pouze stafáží k barvám a dojmu z nich. Jeho abstrahování tvarů a dějů na barevné plochy pak vyznívá velmi výtvarně. Ze všech Ságlových barevných fotografiích vystupuje jakýsi klid a řád. Nebojí se fotografovat hluboké stíny, aby vyzdvihl sílu barvy, a jen sem tam nechává odrazit kousek světla či zaznít odlesk barev.



Další z jeho knih „Art Cult“ (2002) pak – ač se skvělými snímky – působí již trochu rozháraně. Název knihy má velký potenciál, naplnění však přichází zhruba z padesáti procent. Možná za to může autor sám, neboť je sám sobě kurátorem a vybírá z fotografií, které má rád, možná za to může již poněkud triviální vzhled některých námětů, jež byly několikrát reprodukovány a které však v tomto případě dohromady s novým materiálem působí poněkud nesourodě. Mezi špičkovými fotografiemi tak najdeme plno banálních záběrů jako vystřižených ze školního cvičení v barevné skladbě obrazu nebo krajinářském detailu.

O VLADIMÍRU BIRGUSOVI (1954) toho bylo v posledních letech opravdu hodně napsáno, a tak by bylo pouze nošením dříví do lesa zde zmiňovat jeho manifest „Nerozhodujícího okamžiku“ či pedagogickou, publikační nebo kurátorskou činnost. Chci se spíše zaměřit na ten okamžik, kdy se z člověka, kterého veřejnost vnímá spíše jako teoretika, stává díky jeho barevným záběrům jeden z nejvíce uznávaných a inovativních českých fotografů.

Barevné výjevy, jež logicky pokračují v jeho nekonečném souboru „Cosi nevyslovitelného“, působí najednou na české scéně jako zjevení. Jistě, v kontextu světové fotografie nejde o absolutní novinku, vždyť i on

sám se netají svým obdivem k takovým autorům, jako je Alex Webb, Martin Paar či William Egleston, u něj ale dochází k prolnutí dvou doposud nespojených věcí, manifestu nerozhodujícího okamžiku a užití barvy ve fotografii.

A tak to vypadá, že až díky zapojení barevných záběrů dostál soubor naplno svému názvu. Že barva vtiskla do jeho pohledu na svět konečný mix absurdity a naprosté reálnosti. Minimálně v Čechách a přilehlých státech tím ovlivnil a pomohl formovat velké množství fotografů. Sám si pamatuji, že když jsem poprvé v roce 2001 uviděl na tu dobu v Čechách obrovské barevné dokumentární zvětšeniny, stál jsem před nimi, nemohl odtrhnout pohled a neustále si říkal, sakra, tak ono to jde dělat i takhle, ale, to přece nejde, vždyť je to tak jednoduché a přece naprosto logické – barva umí udělat s fotografií divy!



Ale zpět k začátkům vkrádání se barvy do Birgusovy tvorby – bylo to na počátku osmdesátých let, kdy začal kombinovat jak černobílý, tak barevný inverzní film. Což bylo v rámci čistého dokumentu českého prostředí naprosto výjimečné. Jistě, bylo tu více autorů, kteří dělali barevné fotografie, ale většinou šlo o běžné krajinářské záběry nebo městská zátiší či reklamní tvorbu, kde barvy byly prostě přítomny, ale to bylo tak vše, dál se s nimi nepracovalo. V tom byl Vladimír Birgus vždy dál. Snažil se abstrahovat jednu či dvě barevné složky, vyčlenit je z chaosu celého spektra a použít jejich odstín na psychologickou podporu hlavního námětu. Spolu s Janem Ságlem pak i tento vjem vytváří samotnou barvou. Samozřejmě, u Ságla jde téměř vždy především jen o barvy a pocity z nich, Birgus jejich poetiku vsazuje do reálného světa lidí.

Vladimír Birgus | Moskva | 2000

Své snažení zúročil v roce 2003 vydáním knihy „Cosi nevyslovitelného“ (KANT 2003), v níž hrají prim černobílé fotografie, ale kde barva jednoznačně ukazuje svůj potenciál. Touto publikací uzavřel Birgus jednu kapitolu svého fotografického života.

O rok později pak v monografii „Vladimír Birgus – fotografie z let 1981–2004“ (KANT 2004) již nevidíme žádné černobílé snímky. Autor se nám představuje v kompaktním výběru téměř filmových záběrů, jež jsou ale vždy jen pečlivě komponovaným a těžce vydřeným pouličním dokumentem s jasně vyhraněným názorem a lehce rozpoznatelným rukopisem. Dříve, v černobílých snímcích, byla víceméně v konkrétních záběrech čitelná inspirace Robertem Frankem, Williamem Kleinem či Henry Cartier-Bressonem. V posunu souboru k barvě se již nebojím říci, že vidíme čistého Birguse. Nalézá podobné náměty (Řím 1994/Moskva 2000), jenže ty barevné jsou daleko dále a ještě více se v nich dá pracovat s myšlenkou čehosi nevyslovitelného, už jen zapojením výřezu a samotných barev – které použité ve velkých plochách působí na diváka naprosto surreálně (Berlín 1993).



Když si prohlížím některé jeho starší fotografie, nemohu se ubránit dojmu, že pokud by byly snímány barevně, dostaly by onen další rozměr. Vždy pečlivě vybírané kompozice zobrazují jen přesně to, co chce Birgus divákovi ukázat – proto jsou jeho barevné snímky ještě dráždivější. V realitě vnímáme celou škálu barev okolního světa, ale pokud nám z ní někdo předloží pečlivě vybraný výřez, jsme ohromeni monochromatičností takřka grafickou a ve výsledném vyznění ne nepodobnou černobílé fotografii. Vladimír Birgus opravdu důkladně vybírá snímky, které nám chce ukázat, nikdy na nich nevidíte více jak dvě základní barvy.

Vladimír Birgus | Berlín | 1993

Bez přímého světla by jeho barevné snímky nebyly takové, jaké jsou – syté a emotivní, i když se na nich zdánlivě nic neodehrává, kdy barevný vjem je někdy více než samotný děj – ale to nevadí, vždyť o to právě jde – vytvořit soubor, který chce něco říci, nějak se tváří, má svůj názor, a to se Vladimíru Birgusovi určitě podařilo.

V kontextu těchto dvou zmiňovaných autorů působí Birgusovy fotografie na rozdíl od některých Ságlových i po letech zcela moderně. Nevím, jestli je to typem námětu, nebo prostě boomem digitální fotografie, kde Ságlův styl ofotografované, téměř statické skutečnosti je daleko snáze kopírovatelný, nebo tím, že Vladimír Birgus nám předkládá složitější kompozice se zapojením mnoha náhodných prvků, ale naprosto vycizelovaných, vyžehlených do posledního detailu, či jen prostě tím, že daleko více předběhl svou dobu.



Z dalších Fotografů pracujících s barvou je třeba zmínit PAVLA MÁRU (1951) a jeho soubor z raných osmdesátých let „Mechanická zátiší“. Jde o barevné detaily starých automobilů zasazených do čtvercového formátu. Významným byl jeho příklon k aktu. V roce 1994 představuje „Modré akty“ vyvažující konkrétní tělesnost barevnou abstrakcí, následují akty červené – „Mechanické korpusy” (1997). *„Obsah snímků zachycujících tělo z mechanického hlediska (corpus), je vzhledem ke způsobu snímání a užité signální červené barvy značně unikátní. Model tu není prezentován pouze kvůli své nahotě, ale jako ,,objekt“ oproštěný od veškerých sekundárních znaků. Poloha těla se fakticky nemění, změna je spíše v úhlu pohledu. Z hlediska výrazových postupů, které jsou autorovi vlastní, vnímáme také jakýsi latentní pohyb daný ,,přeléváním“ jednoho objemu do druhého.“*[13] Márovy nedávné soubory „Prostor“ (2002) a „Memory“ (2009) jsou pak figurálně orientované cykly pohybující se na rozhraní reálné a abstraktní fotografie.

Pavel Mára | Mechanické korpusy | 1997

Na konci osmdesátých let pak v Čechách dochází k jistému uvolnění konvencí a s fotografií začínají pracovat i konceptuální umělci. Především je třeba jmenovat jednoho ze zakladatelů skupiny Tvrdohlaví Jiřího Davida (1956) který využívá fotografii pro realizaci svých konceptuálních projektů, manipuluje s fotografickým pozitivem i negativem, vytváří inscenované tematické cykly. Po studiu na AVU v letech 1982 - 1987 se věnuje jak různým vizuálním projektům, tak instalacím objektů, psaní textů reflektujících pozici umělce a umění ve společnosti, tak i mediální angažovanosti. V duchu postmoderny mění vizuální média podle charakteru problematiky, která je pro něj právě inspirativní. Svými pracemi výrazně spoluvytvářel podobu českého umění.

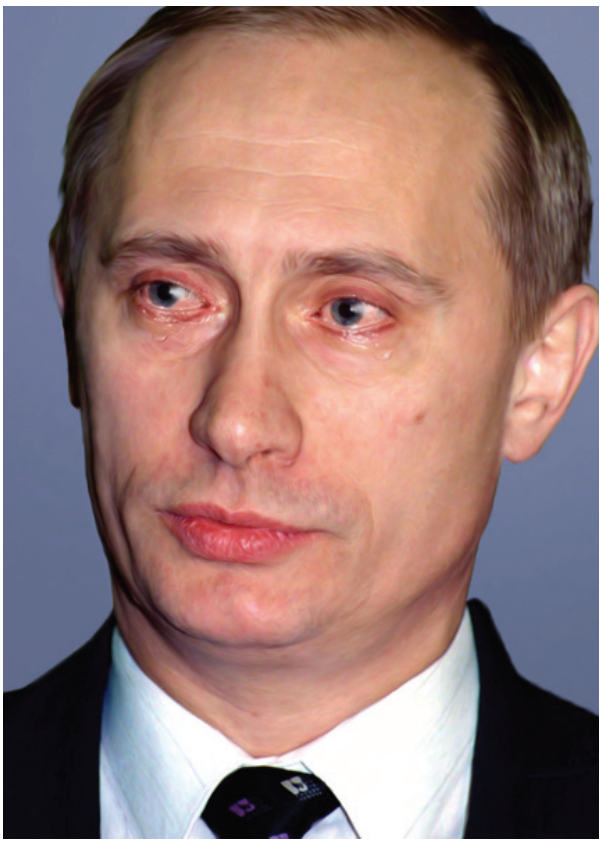


Jeho první velký fotografický projekt „Skryté podoby“ (1991–1995) spočíval v dělení dvojice černobílých portrétů na poloviny a skládání nových podob z totožných částí vždy jedné zrcadlově převrácené. Další z fotografických souborů „Moji Rukojmí“ (1998) pak upozorňuje na dětské násilí a manipualci. Na nápaditých barevných forografiích vidíme spoutané děti jako výtvarné objekty. *„Je to výstava o bezbrannosti, křehkosti, i zvůli, která však nic nepopisuje, nevysvětluje, pouze ukazuje, na první pohled půvabně, hravě až zábavně, náhle však nečekaně drásavě a všech domýšlení nechtěně.“*[14] V roce 2002 Jiří David vybral oficiální portréty známých osobností, jež mají nebo měli velký světový vliv a díky digitální technologii jim přidal slzy, doslova je rozbrečel. George Bush, Tony Blair, Silvio Berlusconi, Ariel Šaron, Jacques Chirac, Václav Havel, Usáma bin Ládin, Jan Pavel II. a další se tak před námi v souboru "Bez soucitu" najednou ukazují tak, jak je snad mohou vidět jen ti nejbližší. V západním, tedy našem světě je všeobecně pláč spojován se

Jiří David | Moji rukojmí | 1998

ženami, chlapci přece nebrečí a u politiků je to doslova nepřípadné. Je vidět že média, násilí, manipulace a moc nenechávají Davida v klidu, má potřebu demytizovat ty silné a vlivné postavy dnešního světa, ukázat že manipulovat se dá již manipulovaným a otevírá spoustu dalších otázek. Ještě dále v politické angažovanosti a potřebě vyjádřit se k dnešnímu světu šel v souboru Pátá pečeť (2006), kde ztvárnil čtrnáct předních teroristických skupin jako automobilové závodníky oblečené v naprosto stejných uniformách, s bílou formulí v pozadí. Lišili se pouze štítkem s názvem organizace.

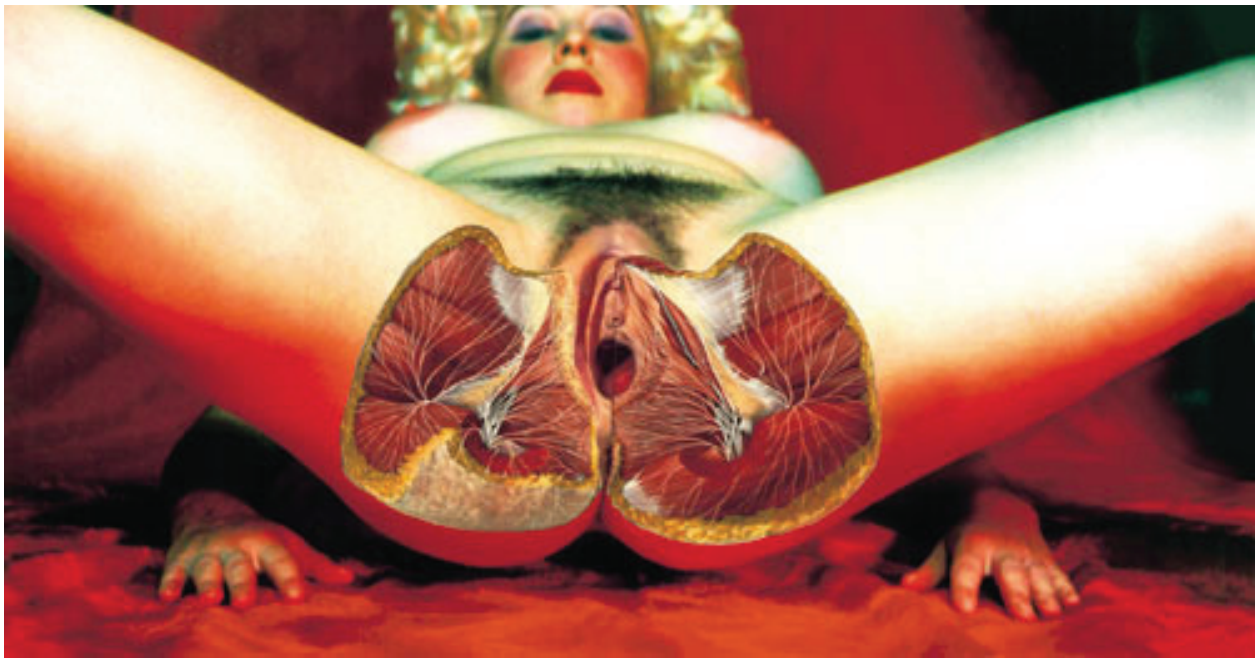
Svou ranou fotografickou tvorbu pak shrnul v monografii z roku 2006 Inside Out, kde nad plačícími politiky i symetrickými portréty činí jeho „Rodinné“ fotografie. *„Tyto snímky zaznamenávají až s dokumentární syrovostí běžný život „jedné pražské domácnosti“. Vidíme znepokojující či zdrcující detaily osob, které má fotograf rád a právě proto odhaluje jejich existenci až na samu dřeň.“*[15] Fotografuje prostě tak jak zrovna chce, jak se mu to líbí, nemusí se držet konvencí fotografie, neboť není fotograf a možná nevědomky, možná zcela účelně osciluje mezi „zdánlivou nahodilostí“ Williama Egglestona a „syrovostí“ Nan Goldin. Může pak vytvářet svůj osobitý deník svým osobitým pohledem na svět aplikovaný na svůj malý svět - na rodinu a tím ukázat problémy toho velkého světa.



Má-li umělcovo dílo zaujmout, musí něčím diváka aktivně oslovit. Musí ho upoutat, na první pohled má být zdrojem magického napětí. Davidovy fotografie, a zejména ty rodinné, toto dělají. Diváka přitáhnou svými znepokojujícími rysy, otevřeným exhibicionismem. Donutí ho, aby se na každou fotografii zaměřil a zkoumal, proč se mu zdá jiná, jaké významy nese a jaké nové si ještě dokážeme vymyslet.

Jiří David | Bez soucitu | 2002

VERONIKA BROMOVÁ (1966) s barevnou fotografií pracuje již od roku 1992, ale naplno proslula až v druhé polovině devadesátých let cyklem Zemzoo (1998) – vlastní performancí s lepicí páskou, v němž pomocí odrazných fólií zachytila své bondážemi zdeformované tělo, ale především souborem Pohledy (1996), šokujícími digitálními snímky jakoby z anatomického atlasu, kdy na výstavě v Českém kulturním centru v Berlíně musel být na nátlak veřejnosti stažen její autoportrét s roztaženýma nohama a odhaleným klínem, jehož střed byl nahrazen detailním vyobrazením vnitřních orgánů. V další práci z té doby, Bytosti (1997), pak vidíme digitální zvětšeniny zmutovaných těl. Tyto soubory nás staví před vize krajních možností manipulace s lidským tělem. Nebylo vůbec obvyklé, aby autor tak důsledně, destruktivně a vyzývavě používal jako výchozí „materiál“ vlastní tělo. tato fascinace ji mimo podobnost výběru témat a zálibu v inscenované fotografie pojí s dílem americké fotografky CINDY SHERMAN.



Veronika Bromová téměř bez výjimky pracuje s barevnou velkoformátovou fotografií a své snímky upravuje v počítači. Grafický software jí umožňuje zvizualizovat své myšlenky, přetvořit syrové prvotní snímky v nové, záměrně zmanipulované obrazy. Její inspirace se točí kolem feministických témat, otázky potlačované individuality, skrytého násilí, virtuálního i fyzického zneužití.

V roce 2003 - 2005 vytváří cyklus „Království“, v němž se přesouvá z ateliéru do plenéru, který ale ztrácí její pověstný tah na branku, vtipnost a přesah za běžnou tvorbu.

„Království je jako já a nachází se ve mně i okolo mě všude, kudy jdu. Jsme jedno. Ta bytost, která v něm kraluje, je neuchopitelná a nepopsatelná je vším i ničím ... to jsou ale kecičky, že jo?“[16]

Veronika Bromová | Pohledy | 1996

ZÁVĚR - NEBO SPÍŠE ZHODNOCENÍ?

Stejně jako historie se ani dějiny barevné fotografie nedají jasně a čistě rozdělit do nějakých po sobě následujících dekád. Fotografové totiž nemění témata svých prací a způsoby zpracování, jakmile se v letopočtu objeví nula, ačkoli Edward Steichen k tomu byl pravděpodobně nejblíž, protože se přes půl století věnoval honbě za neustále se měnícími směry ve fotografii. Kariéra slavných a dlouho žijících fotografů, jakými byli například Ernst Haas, Eliot Porter, Irving Penn, Norman Parkinson, Eve Arnold nebo právě Steichen, trvala často čtyřicet, padesát, ale i šedesát let.

Nyní se fotografické technologie vyvinuly tak, aby zlevnily, zjednodušily, zkvalitnily a urychlily celý proces fotografování, a tím pádem i minimalizovaly velikost fotoaparátů, čímž se výrazně usnadnila manipulace. Nové technologie umožňující barevné focení s sebou přinesly každá svou vlastní barevnou paletu – romantické pastelové odstíny Autochromu, prosvětlenou a živou jasnost Kodachromu, bohatost a sytost Dye-transfer tisků, třpytivé barvy Polaroidu a lesklou intenzitu Cibachromu .

Ať už mají fotografové za cíl dokumentaci, umění či zkoumání přírody nebo jen chtějí fotografii využít k tomu, co děláme ostatně všichni – k zachycení důležitých i nahodilých okamžiků ve svém životě – všichni dělají jedno a to samé: zaznamenávají něco, co již existuje a je skutečné.

Každý fotograf má ovšem svou vlastní formu zachycování, své vlastní uchopení reality. Fotografové mnohokrát našli způsob, jak rozvracet a manipulovat očividnou, ale častokrát zpochybňovanou pravdomluvnost média. Chemickou manipulací s barvou, aplikací tužky nebo laku, prací s emulzí a negativem za použití dvoj- a vícenásobné expozice, užitím kolážových technik a nejrůznějších zvláštních osvětlovacích efektů, objektivů a expozic se fotograf může stát vypravěčem mnoha odlišných příběhů, tedy tvůrcem rozličných narativů. Očekáváním a výzvám plynoucím z limitů dostupných technologií neustále odporovali a unikali vynalézaví fotografové, kteří dokázali objevit cestu, jak ze světla, filmu a papíru vykřesat skrytý smysl.

Avšak jestliže by tato omezení byla plně odstraněna a pokud by nové technologie umožnily realizaci tak dokonalou nebo dokonce ještě dokonalejší, než si kdo dokáže představit, jakým směrem by se pak fotografie ubírala?

Odhaduje se, že v roce 2008 bylo celosvětově prodáno 82 milionů digitálních fotoaparátů, což je množství značně převyšující počet prodaných kamer. A to v odhadu nejsou zahrnuty mobilní telefony s vestavěnými foťáky. Ačkoli jsou digitální fotoaparáty k mání již od osmdesátých let, došlo k hlavnímu spříznění počítačových technologií, digitální manipulace se snímky a stolních tiskáren především v poslední dekádě, kdy přejímají roli fotoaparátů na filmy a fotek, jak byly doposud známé – nahrazují je za obrazy složené z řetězců číslic, jejichž esencí jsou data.

Tyto digitální snímky si lze prohlížet přímo na monitoru, rozesílat po celém světě prostřednictvím internetu nebo telefonu či jednoduše v jednom z neustále se rozrůstající palety formátů pomocí tlačítka „tisknout“. Tisíce takovýchto obrázků můžeme uchovávat třeba v notebooku o velikosti časopisu až do té doby, dokud se nerozhodneme stisknout tlačítko „smazat“, vydrží nám navždy. Nevyblednou, neztratí se jejich negativy, kdykoli je znovu možné je prohlédnout či vytisknou v takové podobě, v jaké byly v den vzniku. Díky softwarovým programům určeným k úpravě digitálních obrazů je možné i utvářet bezešvé asambláže, které

budou reprezentovat výjevy, které se nikdy neodehrály. Hranice klasické fotografie se zbortily: elementární a nezaujaté pravdy i popisná autentičnost byly nahrazeny subjektivní fikcí a iluzí.

Před devadesátými léty zahajovala většina fotografů svou kariéru černobílými snímky. Nyní ale na černobílou fotografii (nebo film) narazíme jen velmi vzácně. Barevné fotografii trvalo jen necelé století, aby bylo vše opačně. Barevnost je dnes standardní pro většinu ze současných mediálních platforem – televize, kino, noviny, časopisy, knihy i internet. Bude tedy filmový fotoaparát jednou zcela vytlačen digitální fotografií? Je černobílá zastaralá a mrtvá? Samozřejmě že nikoli. I přes mizerné předpovědi a strach nahánějící ohlasy televize nenahradila rádio, ani se nestalo, že by byly knihy nahrazeny počítači. Videa ani DVD přehrávače nenahradily kino a ani e-maily spolu s telefonními textovými zprávami docela nevytlačily klasické dopisy. Je klidně možné, že za nějakých sto let vyjde kniha věnující se století „nové“ černobílé fotografie.



Někteří fotografové se nechali zlákat přeludem neomezených možností a zcela se uchýlili k používání digitálních fotoaparátů, zatímco jiní buď setrvali u filmových, nebo kombinovali obojí. Novodobé rozšíření možností fotografické technologie se paradoxně podílelo na vyšším zájmu o složité fotografické techniky minulosti. Značný nárůst absolventů fotografických oborů v devadesátých letech, kdy se vyučovala historie fotografie, která se v postmodernistických osmdesátých letech stala zastaralou, nevhodnou a irelevantní, dal vzniknout dlouhodobým výzkumům prvního století fotografie a zkoušením postupů 19. století, jakými je například modrotisk (kyanotypie), platinotypie, ruční barvení a další.

Fakt, že se opticky vytvořené obrazy staly hlavním způsobem, jak většina lidí v moderní společnosti získává vědomí o „skutečné“ zkušenosti a postoje k ní, se stal nejdůležitějším v mysli mnoha dnešních umělců. Taková vyobrazení nejsou limitována formátem běžného fotografického papíru, ale zahrnují všechny velikosti a tvary, od videa a filmového plátna po obrovské venkovní billboardy, plakáty vylepené na dopravních prostředcích, různé formáty stránek časopisů, reklamní brožury a obaly. Umělci a fotografové připouštějí,

Terry Richardson | Sisley | 2005

že fotografie, údajně pojednávající o realitě, stejně jako ty zobrazující fiktivní události, se často odvíjejí od ideologické manipulace, která přesahuje expozici fotografie.

Vědomí této skutečnosti donutilo vizuální umělce, kteří se zabývají formální stránkou umění, vnímat fotografii jako způsob, kterým lze prozkoumávat konceptuální nápady, které mají vztah k celému spektru vizuálního umění.

Naproti tomu v dnešním světě počítačů a digitálních fotoaparátů je výstavní svět zahlcen barevnými obrázky všeho druhu krajinek, přihlouplých aktů, neuvěřitelně arogantními počítačovými manipulacemi, rádoby koncepty – to vše v barvě bez nejmenšího ostychu a nápadu. Je jasné, že poměr mezi černobílou a barevnou fotografií je nyní zcela obrácen – černobílé zvětšeniny jsou chápány jako projev umění – sám si je člověk zhotovil a musel k tomu přece něco umět, mít nějakou školu, zázemí, zkušenost. Kdežto barevné tisky dostanete ze své karty na každém rohu, doma, nebo si je prostě pošlete na mobil a tisknout je vůbec nemusíte, neboť máte vše stále v kapse a můžete kdykoli komukoli ukázat.

Mým hlavním záměrem bylo popsat vývoj barevné fotografie a vnímání barvy v ní jako plnohodnotného média. Jak je ale patrné z předložené práce, již od sedmdesátých let 20. století určuje směry vývoje pouze barevná fotografie, nejen proto, že černobílé zobrazení a inovace v něm jsou již dávno vyčerpány, ale že po složitých válečných letech přichází do celého světa relativní mír a svět se stává kosmopolitní, barevnější a my jsme ochotni jej jako takový akceptovat. To je ovšem přesně to, čeho se ve fotografii všichni tolik báli – že nám ukáže to, co je, a ne to, co chceme vidět. Ani to už ale v dnešním světě digitálních manipulací tak úplně neplatí.

A tak se fotografie konečně dostala tam, kde ji chtěli její vynálezci mít, tedy ke každému člověku, a je jen na nás, co z toho všeho jsme ochotni akceptovat.

Ve své první diplomové práci jsem se zabýval především fyzikálními otázkami a technickými postupy rané reprodukce barev. V této práci jsem pak popsal barevnou fotografii z hlediska kreativního přístupu a vývoje výtvarné stránky v době analogového snímání.

Jak jsem již psal v úvodu, tomuto tématu bych se chtěl i nadále věnovat a pokračovat logicky tam, kde jsem skončil, tedy na prahu digitálního věku a počátku inflace vizuálních informací. Protože to už je opravdu úplně jiný příběh, kde se již nebavíme o tom, zda zobrazujeme barevně, nebo černobíle, ale jakou hodnotu pro nás která informace má a co jsme za ni ochotni dát, popřípadě kam až zajdeme v pasivním přijímání nekonečného proudu obrazů celosvětové digitální sítě. Tímto problémem se v současné době již zabývám ve svém posledním fotografickém projektu s příznačným názvem „Screenferno“.



Edward Steichen | The Pond Moonlight | 1904



William Eggleston | Memphis | 1969-70



Guy Bourdin |for Vogue magazine|



Nan Goldin | Nan and Brian in bed, NYC | 1983



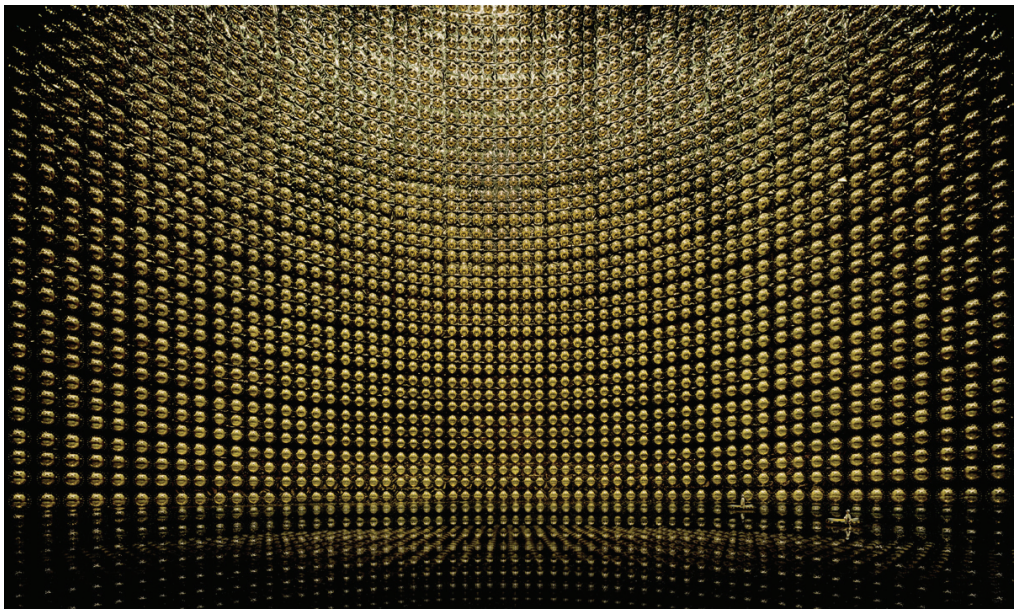
Martin Parr | New Brighton I 1985



Philip-Lorca DiCorcia | New York | 1993



Terry Richardson | From Terryworld |



Andreas Gursky | Kamiokande | 2007

Araki by Araki: The Photographer‘s Personal Selection | Kodansha International (2003)
Nobuyoshi Araki: Self, Life, Death | Phaidon Press; Limited edition (2005)
Richard Avedon: Avedon Fashion 1944-2000 | Carol Squiers, Vincent Aletti, Philippe Garner, Willis Hartshorn | Abrams (2009)
David Bailey Locations: Photographs 1970-1979 | Martin Harrison | Thames & Hudson (2003)
David Bailey: Chasing Rainbows | Robin Muir | Thames & Hudson (2001)
Vladimiír Birgus: Cosi nevyslovitelného | Tomáš Pospěch, KANT, Prague (2003)
Vladimír Birgus: Fotografie 1981-2004 | Elźbieta Lubowicz, KANT, Praha (2004)
Guy Bourdin: Exhibit A | Seuil (2001)
Marie Cosindas: Color phptographs | Butterworth-Heinemann Ltd; 1st edition (1979)
Gregory Crewdson: Beneath the Roses | Russell Banks | Abrams; First Edition edition (2008)
Jiří David: Inside Out -- Fotografie 1993-2006 | Jiří David, Jacques Derrida, Martin Dostál | KANT 2006
Philip-Lorca diCorcia | Peter Galassi | The Museum of Modern Art, New York; illustrated edition edition (2003)
William Eggleston’s Guide | essay by John Szarkowski | New York: Museum of Modern Art ; Cambridge, Mass. (1976)
William Eggleston: 2 1/4 | Santa Fe, N.M. : Twin Palms Publishers (1999)
William Eggleston: The democratic forest | New York : Doubleday (1989)
William Eggleston: Democratic Camera, Photographs and Video, 1961-2008 | The Whitney Museum of American Art (2008)
Nan Goldin: The Ballad of Sexual Dependency | Aperture (2005)
Nan Goldin: Devil‘s Playground | Phaidon Press Inc. (2003)
Nan Goldin: I‘ll Be Your Mirror | Whitney Museum of American Art (1997)
Nan Goldin (Phaidon 55s) | Guido Costa | Phaidon Press (2001)
Andreas Gursky: Works 80-08 | Hatje Cantz; Bilingual edition (2009)
David La Chapelle: Heaven to Hell by David LaChapelle | Taschen UK (2006)
Saul Leiter (Photofile) [Paperback] | Max Kozloff (Introduction) | Thames & Hudson (2009)
Joel Meyerowitz: Cape Light | Boston : Museum of Fine Arts (1978)
Joel Meyerowitz (Phaidon 55s) | Colin Westerbeck | London ; New York, NY : Phaidon (2001)
Boris Mikhailov (Phaidon 55S) | Gilda Williams | Phaidon Press (2001)
Boris Mikhailov: A Retrospective | Scalo Publishers; illustrated edition edition (2003)
Laszlo Moholy-Nagy (Phaidon 55s) | Jeannie Fiedler | Phaidon Press (2001)
Laszlo Moholy-Nagy: Color in Transparency | Steidl/Bauhaus-Archiv; Bilingual edition (2006)
Helmut Newton: Sumo | June Newton | TASCHEN America Llc; Har/Bklt edition (2009)
Helmut Newton: Work | Manfred Heiting | Taschen (2001)
Martin Parr | Val Williams | Phaidon Press (2004)
Irving Penn, Still Life: Photographs 1938-2000 | Bulfinch (2001)
Bettina Rheims and Serge Bramly: Chambre Close | Gina Kehayoff Verlag (1999)
Bettina Rheims and Serge Bramly: I.N.R.I. | Monacelli (1999)
Bettina Rheims: Retrospective | Schirmer/Mosel (2004)
Terry Richardson: Terryworld | Taschen; 25th edition (2008)]
Jan Ságl | Magdalena Juříková | Torst (2010)
Jan Ságl: Art Cult | Torst (2002)
Jan Ságl: Jihočeská krajina | ČTK-Pressfoto (1984)
Jan Ságl: A co Paříž? Jaká byla? | ČTK (1987)
Stephen Shore, Uncommon Places: The Complete Works | Aperture; Revised edition (2005)
Stephen Shore: American Surfaces [Paperback] | Phaidon Press Inc.; (2008)
Joel Sternfeld: American Prospects | New York: Times Books in association with the Museum of Fine Arts, Houston (1987)
Joel Sternfeld: Stranger passing | essays by Douglas R. Nickel and Ian Frazier | Boston, Mass. ; London : Bulfinch (2001)
Thomas Struth: Photographs 1978-2010 | The Monacelli Press (2010)
Andrei Tarkovsky: Polaroids, Instant Light | Thames & Hudson; 1 edition (2006)
Wolfgang Tillmans /Jan Verwoert | Phaidon Press (2002)
Wolfgang Tillmans | Simon Watney | Taschen; First Edition edition (1999)
Jeff Wall: Complete Edition | Thierry De Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys, Jean-Francois Chevrier | Phaidon Press (2010)
Alex Webb: Amazon - from the floodplains to the clouds | New York, N.Y. : Monocelli Press (1997)
Alex Webb: Hot Light/Half-Made Worlds: Photographs from the Tropics | Thames & Hudson (1986)
Alex Webb: Under a Grudging Sun: Photographs from Haiti Libere 1986-1988 | Thames & Hudson (1989)

The Dawn of the Color Photograph: Albert Kahn's Archives of the Planet | David Okuefuna | Princeton University Press (2008)
Cruel and Tender: The Real in the 20th Century Photograph | Emma Dexter, Thomas Weski | Tate (2003)
The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960-1982 | Walker Art Center (2003)
The Photograph as Contemporary Art (World of Art) | Charlotte Cotton | Thames & Hudson; 2 edition (2009)
50 Years Modern Color Photography 1936 -1986 | Messe- und Ausstellungs, DGPh., Frankfurt (1986)
Das Konstruierte Bild | Michael Koehler (1989)
Co je fotografie - 150 let fotografie | Videopress (1989)
Art and Photography: (Themes and Movements) | Phaidon Press (2007)
Lynn Warren: Encyclopedia of Twentieth-Century Photography | Routledge; 1 edition (2005)
The Polaroid Book: Selections from the Polaroid Collections of Photography | Barbara Hitchcock | Taschen (2005)
Joseph S. Friedman: History of Color Photography | General Books LLC (2010)
Adrian Bailey, Adrian Holloway: The Book of Color Photography | Knopf; Rev Upd edition (1984)
Andreas Feininger: The Complete Colour Photographer | Thames & Hudson Ltd; illustrated edition (1969)
A Century of Colour Photography | Pamela Roberts | Andre Deutsch Ltd (2008)
Photography After Frank, Philip Gefter | New York : Aperture : D.A.P./Distributed Art Publishers (2009)
Sally Eauclaire: The new color photography | New York : Abbeville Press (1981)
Bystander: a history of street photography | Colin Westerbeck, Joel Meyerowitz | Boston : Little, Brown (1994)
The Photobook: A History, Vol. 1 | Phaidon Press; First Edition edition (2004)
Magnum Degrees | Michael Ignatieff | Phaidon Press (2003)
Naomi Rosenblum: A world history of photography | New York : Abbeville Press (1984)
David E. Shermen: The best of LIFE | Time-Life Books; 1st edition (1973)
J. Šmok, J. pecák, P. Tausk: Barevná fotografie | SNTL, Praha (1975)
Fotografie v českých zemích 1839-1999 | Vladimír Birgus, Pavel Scheufler | Grada, Praha (1999)
Česká fotografie 20. století | Vladimír Birgus, Jan Mlčoch | UPM & KANT, Praha (2005)
Bryn Campbell: World Photography | Littlehampton Book Services Ltd; 1st Edition. edition (1981)
Umění po roce 1900 | Hal Foster, Rosalind Kraussová, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh | Slovart (2007)
Art Today | Edward Lucie-Smith | Phaidon Press, Incorporated (1999)
Umění 20. století | Ruhrberg Karl, Schneckenburger Manfred, Frickeová Christiane, Honnef Klaus, Walther Ingo | TASCHEN (2004)
Photo Art,The New World of Photography | Uta Grosenick, Thomas Seelig | Thames & Hudson (2008)

http://www.amazon.com/
http://www.answers.com/
http://www.autochrome.org/
http://artblart.wordpress.com/
http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=599
http://www.artnet.com/
http://www.birgus.com/
http://www.britannica.com
http://www.cartermuseum.org/collections/porter/index.php
http://www.cindysherman.com/
http://www.ernsthaas.com/
http://www.fotografnet.cz/ http://www.egglestontrust.com/
http://www.geh.org/
http://getty.edu/art/exhibitions/porter/
http://www.guybourdin.org/
http://histclo.hispeed.com/intro.html
http://www.horstphorst.com/http://www.irvingpenn.com/
http://www.joelmeyerowitz.com/
http://www.life.com/
http://www.lachapellestudio.com/
http://www.loc.gov/
http://www.lorettalux.de/
http://www.lightgarden.cz/
http://www.martinparr.com/
http://www.masters-of-photography.com/
http://www.magnum.com/
http://www.nationalgeographic.com/
http://www.olats.org/pionniers/
http://www.peteturner.com/
http://www.richardavedon.com/
http://www.robertkleingallery.com/
http://www.routledge-ny.com/ref/20Cphoto/
http://www.rleggat.com/photohistory/
http://web.ruudvanempel.nl/
http://www.sandyskoglund.com/
http://www.saulgallery.com/
http://www.steidlville.com/
http://www.terryrichardson.com/
http://www.tate.org.uk/
http://thomasstruth25.com/
http://tillmans.co.uk/
http://cs.wikipedia.org/
http://en.wikipedia.org/
http://www.thedailybeast.com/
http://www.zonezero.com/

[1] Hilton Kramer. “Art Focus on Photo Shows,” The New York Times, 28. 5. 1976
[2] William Eggleston: (1989). The Democratic Forest. Introduction by Eudora Welty. New York: Doubleday
[3] Richard B. Woodward: (October 1991). “Memphis Beau”. Vanity Fair.
[4] Stephen Shore: American Surfaces, Phaidon Press Inc. (2008)
[5] Constance Sullivan: Interview From Creating A Sense of Place, Smithsonian Institution Press, 1990 http://www.americansuburbx.com/2010/03/interview-interview-with-joel.html
[6] Pamela Roberts: A Century of Colour Photography, Andre Deutsch Ltd (2008)
[7] Nan Goldin: Interview for Digital Journalist
[8] Martin Parr: Mobile Phones, project description http://www.zonezero.com/exposiciones/fotografos/parr/state.html
[9] Jiří Mrázek: Ani jedna z tváří Cindy Sherman, 14. 4. 2010 http://www.lightgarden.cz/magazine/clanky/osobnosti/ani-jedna-z-tvari-cindy-sherman
[10] Peter Schjeldahl: The New Yorker. „Reality Clicks.“ 27. 5. 2002.
[11] Calvin Tomkins: The New Yorker. „The Big Picture.“ 22. 1. 2001.
[12] Magdalena Juříková: Jan Ságl, Torst (2010)
[13] Zuzana Panská: Nahé tělo ve fotografii po roce 1990, diplomová práce ITF, 2010
[14] Jiří David: Moji rukojmí - Podrobný popis projektu, http://www.jiri-david.cz/cz/index.html
[15] Jan Čulík: Demystifikátor Jiří David, 6. 4. 2006 http://www.blisty.cz/art/27830.html
[16] Radek Wohlmuth: Klišé může být úplně všechno, rozhovor 3. 12. 2008 http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=623167





© Dyntera Jan

Barva ve FOTOGRAFII II.

Magisterská diplomová práce

Institut tvůrčí fotografie, Opava 2010



Stephen Shore | William Eggleston, American Surfaces | 1973