PHOTO-BASED ART
UMĚNÍ PROSTŘEDNICTVÍM FOTOGRAFIE

PHOTO BASED ART

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

BARBORA PRÁŠILOVÁ

PHOTO BASED ART

Photo-based Art - umění prostřednictvím fotografie

BcA. Barbora Prášilová
Teoretická diplomová práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2012

PHOTO BASED ART

Photo-based Art - umění prostřednictvím fotografie

Photo-based Art

BcA. Barbora Prášilová
Teoretická diplomová práce

Obor —— Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce —— MgA. Štěpánka Stein
Oponent —— MgA. Dita Pepe

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2012

ABSTRAKT

Obsah mé teoretické diplomové práce na téma „photo based art“ na začátku zahrnuje stručnou historii fotografie v období, kdy se snažila napodobit výtvarné umění a usilovala o uznání jako umělecky hodnotného média. Hlavní část práce se zabývá především současnými fotografickými díly tvořenými v době, kdy již není umělecká hodnota fotografie zpochybňována a považována za méněcennou. Umělci díky dokonalé technice, digitalizaci a následné postprodukci mohou uvažovat stejně jako malíři, kteří se postaví před prázdné malířské plátno.

Výsledkem má být dílo, u kterého není podstatná použitá technologie. Autora zajímá obraz, technika fotografie je jen prostředkem, který mu dovolí přetvořit jeho umělecký záměr v dílo, jež by stejně tak mohlo být vytvořeno klasickou malířskou cestou. Poslední část této práce má být zamyšlením se nad tím, proč uvedení autoři zvolili právě zmíněnou techniku, a jestli je otázka emancipace fotografie od malířství již opravdu vyřešena.

KLÍČOVÁ SLOVA
Fotografie, umění, malířství

ABSTRACT

The beginning of my theoretical diploma work includes a brief history of photography at a time when photographers tried to imitate classic Fine Art (paintings and sculptures) and their aim was a recognition of photography as a valuable artistic media. The main part of the thesis will focus on contemporary photographic works, done at a time when artistic value of photography is no longer questioned. Thanks to perfect technology, digitization and postproduction, artists can feel as painters in front of a blank canvas. Used technology is not important. Only the work, the piece of art.

The author is interested in the image, the technique is only instrument, that helps create his intention into a work, which could have been also made the classic way with brush and paint.

KEYWORDS
Photography, art, fine-art, painting

Slezská univerzita v Opavě
Faculty of Philosophy and Science in Opava
Akademický rok: .

Studijní program: Film, Television and Photographic Art and New Media
Forma: Combined
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
PRÁŠILOVÁ Barbora	Chvalova 1091/7, Praha	F082219

TÉMA ČESKY:

Photo-based art, umění prostřednictvím fotografie

NÁZEV ANGLICKY:

Photo-based art

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Štěpánka Stein

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Ústředním tématem mé práce je photo-based art. Tedy fotografická díla, která se dají přirovnat spíše k obrazům a většinou přesahují ryze fotografický žánr. Budu hledat historické souvislosti s piktorialismem a zajímat se o to, jestli se mnou vybraní čtyři autoři (Sandy Skoglund, Joel Peter Witkin, Pierre a Gilles a Gregory Crewdson) cítí být fotografy, nebo spíše imagemakery. Na konci práce se pokusím tyto čtyři autory srovnat a zjistit, nakolik je pro ně fotografické médium důležité.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Germano Celant: Joel-Peter Witkin, Germano Celant 1995
Ruhrberg - Schneckenburger - Frickeová: Umění 20.století, Tashen 2004
Mary Warner Marien: Photography A Cultural history, Laurence King Publishing, 2002
Sandy Skoglund, Fundacio la Caixa 1992
Berg, Hochleitner, Siegel: Gregory Crewdson 1985 - 2005, Hatje Cantz, 2007
Gloria Picazo, Patrick Roegiers: Sandy Skoglund, Paris Audovisuel 1992
Pierre at Gilles, Taschen 2007

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

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

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F082219 , 24.09.2012 20:35

Děkuji všem, kteří se na této práci podíleli
a pomáhali mi v mém snažení. Především děkuji
své vedoucí práce MgA Štěpánce Stein,
editorům Kateřině Špronglové a Milanovi Vidlákovi
a studiu Ex Lovers.

Speciální poděkování patří
prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala
samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.
Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení
do Univerzitní knihovny v Opavě,
knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze
a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie
FPF SU v Opavě.

Opava, září 2012
Barbora Prášilová

Obsah

017 Úvod

022 První inscenované fotografie a montáže

029 Piktorialismus a foto-secese versus malířství

033 Fotografie jako obraz reality

037 Moderní inscenovaná fotografie

044 Sandy Skoglund

058 Joel Peter Witkin

068 Pierre a Gilles

078 Gregory Crewdson

093 Rozhovor: Barbora Šlapetová

097 Rozhovor: Jiří Macek

103 Závěr

111 Poznámky

113 Jmenný rejstřík

114 Zdroje

Úvod

K tématu mé práce, pojmenované *Photo-based art, umění prostřednictvím fotografie*, mě dovedly neustálé dotazy, ať už ze strany přátel, nebo profesních spolupracovníků, na mou vlastní fotografickou tvorbu, která nese výraznou stopu inscenace a posléze postprodukce. Což znamená, že ve finále ani nepůsobí jako fotografie, ale spíše jako malířský obraz. Při prvním pohledu na fotografii v nich téměř vždy a okamžitě vyvolá zvědavý dotaz, jestli to tak opravdu bylo předtím, než jsem to vyfotila, nebo jestli „je to celé Photoshop?".

S horlivým výrazem vyšetřovatele, který čeká na to, až se obžalovaný přizná, vždy čekají na odpověď, která jim buď potvrdí, nebo vyvrátí jejich podezření, která vnímají jako podvod. Chtějí bezpečně vědět, jestli ty velké uši modelky tak byly doopravdy, nebo jestli jsem je „podvedla" tím, že jsem rekvizitu složitě vyráběla z moduritu a ve Photoshopu pak zahladila veškeré stopy. A to vše jen proto, že jsem k tomu měla své vlastní vnitřní pohnutky. Podobné reakce koneckonců mívají i u záběrů, které vypadají velmi neinscenovaně a nemanipulovaně.

Moment dokumentárního přepisu nějakého zajímavého motivu, který se mi objeví před objektivem jakožto reálná scéna, vlastně dokážou ocenit jako obdivuhodnou momentku, do které nikdo kromě mě tím, že jsem na motiv namířila objektiv, nezasahoval. Začala jsem se tedy zajímat o fotografy, kteří stejně jako já nedokumentují realitu takovou, jaká je, ale vytvářejí si vlastní scenérie, kvůli kterým musejí médium fotografie na chvíli opustit a tvořit například jako sochař, aby pak svoje vize zase mohli finálně prezentovat jako fotografie, jež na začátku 80. let dostaly označení jako „photo-based art".

Vybrala jsem si čtyři z mého pohledu zásadní umělce tvořící v kontextu tématu, který jsem si zvolila: Sandy Skoglund, Joela Petera Witkina, dvojici Pierra a Gillese a Gregoryho Crewdsona. Avšak hned na začátku této práce jsem

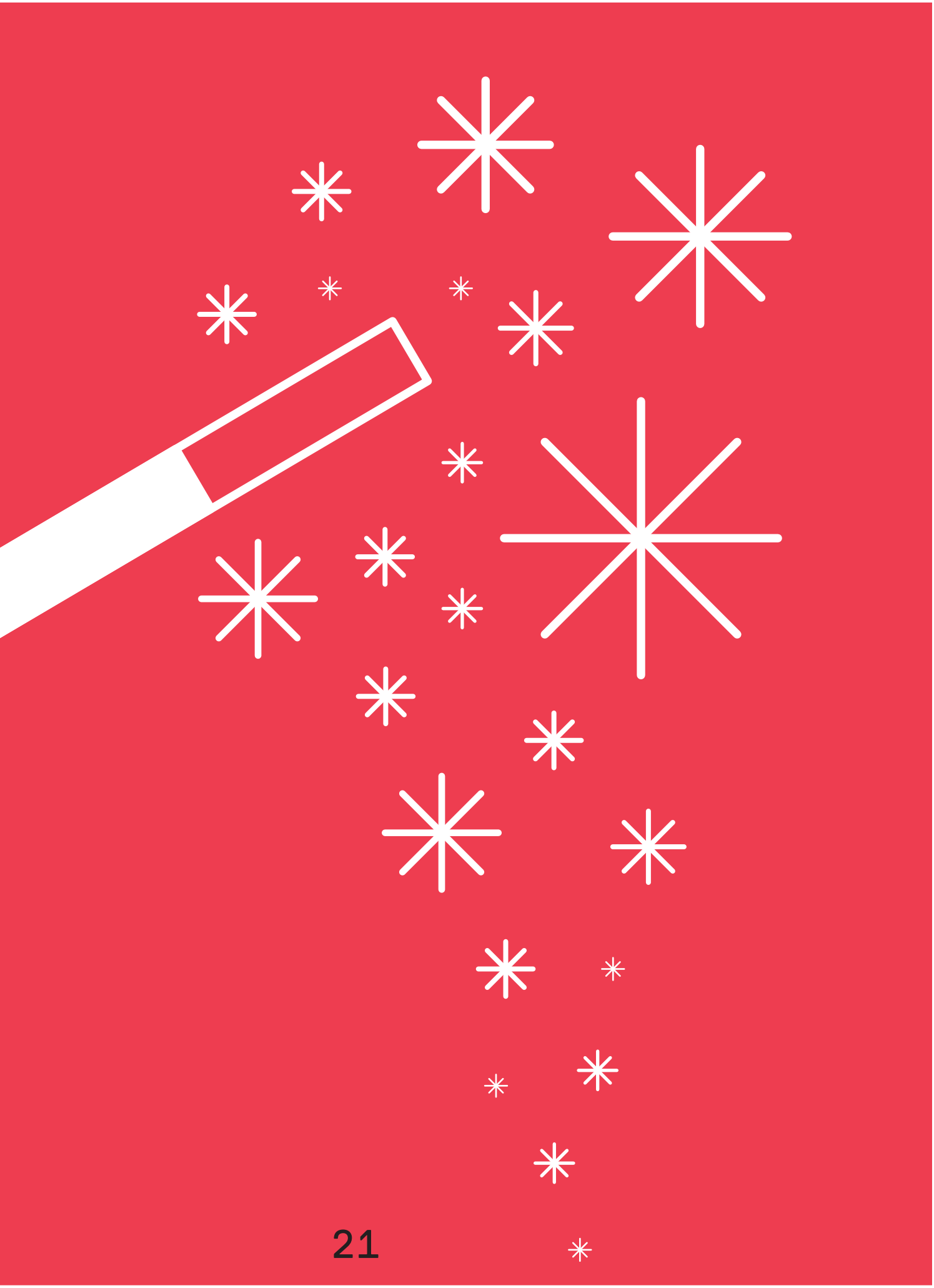
považovala za důležité zmínit historické momenty v dějinách fotografie, které mi připadaly jako zásadní ve vnímání žánru fotografie, která se dá dnes také nazvat jako inscenovaná nebo manipulovaná.

Jako zásadní moment ve vztahu k tématu, o kterém píši, považuji historicky první moment fikce ve fotografii, jež do té doby byla chápána jako důvěryhodný přepis skutečnosti. Tento moment byl prvním impulzem, který naboural víru v to, že fotografie vždy musí zobrazovat pravdu. Jako další zajímavý moment, který naznačoval manipulaci ve fotografii, bezpochyby cítím jako období piktorialismu, kdy fotografové využívali různých technických a postprodukčních postupů k docílení svých uměleckých záměrů, aby se fotografie přiblížila vzhledu malířských pláten, která měla být vzorem pro jejich umělecké snažení.

Ve své práci se tedy snažím zjistit, jaký vztah k malířství a vůbec ostatním uměleckým disciplínám zmiňovaní umělci mají, jak ovlivňuje jejich tvorbu, co jim médium fotografie poskytuje a jestli se sami cítí jako fotografové, nebo jako umělci, kteří primárně tvoří obraz. Na konci práce bude připojen rozhovor s Jiřím Mackem, šéfredaktorem nezávislého lifestylového časopisu Blok, kterého se budu ptát na jeho názor na komerční manipulovanou fotografii „domalovávanou“ ve Photoshopu.

Čistě umělecký pohled na fotografii, malířství a inscenaci bude reprezentován malířkou a fotografkou Barborou Šlapetovou. V závěru této práce bych ráda našla odpovědi na to, proč zmiňovaní fotografové zvolili médium fotografie, ačkoliv někteří z nich ovládali i jiné způsoby uměleckého vyjádření.





 Hippolyte Bayard
Utonulý (1840)



Historie, první inscenované fotografie a montáže

Mezi prvními autory, kteří manipulují s fotografií, by se dal hned na počátku historie fotografie označit vynálezce **Hippolyte Bayard**. Ten se ve stejné době jako Daguere věnoval vynálezům fotografických

procesů a Francouzské akademii věd ohlásil vynález přímého pozitivního tisku. Výsledný obraz byl unikátním originálem, který již dále nemohl být reprodukován. Hodnota potenciálního uměleckého díla by tak mohla být více ceněna jakožto jediný a neopakovatelný motiv.

Akademie však dala přednost vynálezu jeho konkurenta, který umožňoval masovější užití a spotřební přístup. Bayard, aniž by si byl uvědomil možný budoucí vývoj fotografie, koncipoval svou nejznámější fotografii, na které sám figuruje jako utopený, naprosto proti všem očekáváním.

Demonstrativní fotografie, která ho lehce romanticky zobrazuje jako nepochopeného umělce, který spáchal sebevraždu, protože jeho vynález nebyl uznán jako ten, který by měl být masově šířen, měla na zadní straně popisku, že Bayard ukončil svůj život v chudobě a zoufalství.

Bayard, vědom si specifické vlastnosti fotografie pro její exaktní a věrné zachycení skutečnosti, zneužil tuto víru široké veřejnosti k tomu, aby vytvořil inscenovaný autoportrét, který měl útočit na svědomí akademiků a celé široké veřejnosti – potenciálních uživatelů. Před samotným fotografováním si načernil ruce a tváře, které měly simulovat nekrotizaci částí těla, a po vyvolání fotografii ještě dále postprodukčně upravoval.

 Gustave Le Gray
Mediterranen Sea at Séte (1856—59)





Bayard stále testoval možnosti fotografického vyjadřování, objevoval stále nové způsoby, kterými mohl klamat nebo aspoň znepokojovat. Někteří současníci připouštějí Bayardův neobvyklý přístup a přínos. Například Francis Wey (1812—1882) napsal, že Bayardovy obrazy spojují „dojem reality s fantazií snů“ **[01]**. Nakonec Bayard stejně použil konkurenční fotografické procesy, a zaznamenal s nimi profesionální úspěch. Na některých fotografiích se držel tradičního zobrazení s vykreslením obyčejných věcí, jako jsou listy, kameny a jiné přírodní propriety. Přitom ale stále dával svým pochybovačným a lehce provokativním stylem najevo, že to, co vidí oči a co zachycuje fotoaparát, nemusí být důvěryhodné.

Dalo by se říci, že Bayard jako první fotograf vědomě přetvořil realitu fotografického zobrazení. A i přes jeho melodramatické vystupování a okázalost, která mu nevynesla ani vysněnou čest, ani peníze, musíme uznat, že přiměl diváka zamyslet se nad tím, co mohlo být ve fotografii vyjadřováno a co už nikoli.

Rozkol mezi zastánci a kritiky fotografie mohl podpořit francouzský fotograf a inovátor, původem malíř, **Gustave Le Gray** (1820—1882), který svojí tvorbou nastínil specifickou estetiku fotografie připomínající principy malířství. Jakožto poměrně zdatný technik a chemik Le Gray urychlil názor, že specificky fotografické vlastnosti a ostře rozpoznatelné detaily obrazu nemají uměleckou hodnotu. Obhajoval názor, že fotograf by měl fotografovat tak, aby obraz byl buď jasně definován jako ostrý, nebo byl změkčen změkčující předsádkou. **[02]** Používal techniku montáže negativů a neustále svou tvorbou dokazoval, že fotografie není jen obyčejným záznamem scén odehrávajících se před objektivem. Manipuloval fotografie na několikero způsobů. Někdy fotografoval zvlášť nebe a zvlášť pohled na moře a posléze tyto dva záběry spojil v jeden za pomoci retuše, kterou jemně zakamufloval linii, jež spojovala oba horizonty. Díky svému smyslu pro dokonalost se v rámci docílení dokonalé estetické harmonie obrazu propracovával k různým experimentům, jako je retušování mraků, mazání postav ze snímků, zdůrazňování horizontů nebo vignetace scény, kterou díky zatmavení rohů stahoval pozornost na motiv umístěný většinou uprostřed. Technika printu více než jednoho negativu k vytvoření jediného obrázku začala

 Oscar Rejlander
Dva způsoby života (1857)



 Henry Peach Robinson
Odcházení (1858)





být známá jako *„technika kombinovaného tisku“*. Tak jako rozostřené fotografie a fotografie kolorované, i technika kombinovaného tisku zpochybnila pojem fotografie jakožto ryzího přepisu optické reality. Víra ve fotografii začala měnit lidský vztah k paměti. **[03]** Ve stejnou dobu si fotografická scéna uvědomovala komercializaci a masové šíření fotografie i její hodnotu jakožto kroniky, a zároveň se začala nabízet otázka, zda může být zahrnuta jakožto nové médium v umělecké branži.

Fotografické médium se ve svých začátcích stávalo oblíbeným zejména u malířů, a to těch, kteří ve své době za umělce ještě považováni nebyli. Nejznámějším umělcem, který si vybudoval silné fotografické renomé, byl **Oscar Rejlander**, který pracoval pro Darwina na vytvoření studií lidských výrazů. Během studia umění v Římě si vydělával na živobytí kopírováním obrazů starých mistrů. Díky tomu se velmi dobře obeznámil s Rafaelovou slavnou freskou *Athénská škola*, která se stala základem pro jeho rozsáhlou fotografickou práci *Dva způsoby života*, vystavenou v roce 1857. Tato velká, 31 palců široká fotografie byla poskládána z více než 30 různých negativů pomocí techniky kombinovaného tisku. Celá scenérie působila značně kontroverzně nejen proto, že diváci se nedokázali oprostit od chápání toho, že obraz není zachycením skutečnosti, ale také proto, že některé části obrazu zobrazovaly nahá těla, a ta musela být zakryta. **[04]** Celý proces montáže si žádal velký podíl ruční práce. Rejlander to celé vysvětloval tak, že tolik vynaložené práce kombinované s inspirací z renesance a morálně povznášejícím tématem právě odděluje takovou práci od obyčejných fotografií, a vyrovnává se tak malbám. **[05]** Navzdory této neblahé proslulosti Rejlander udělal ještě několik moralizujících obrázků.

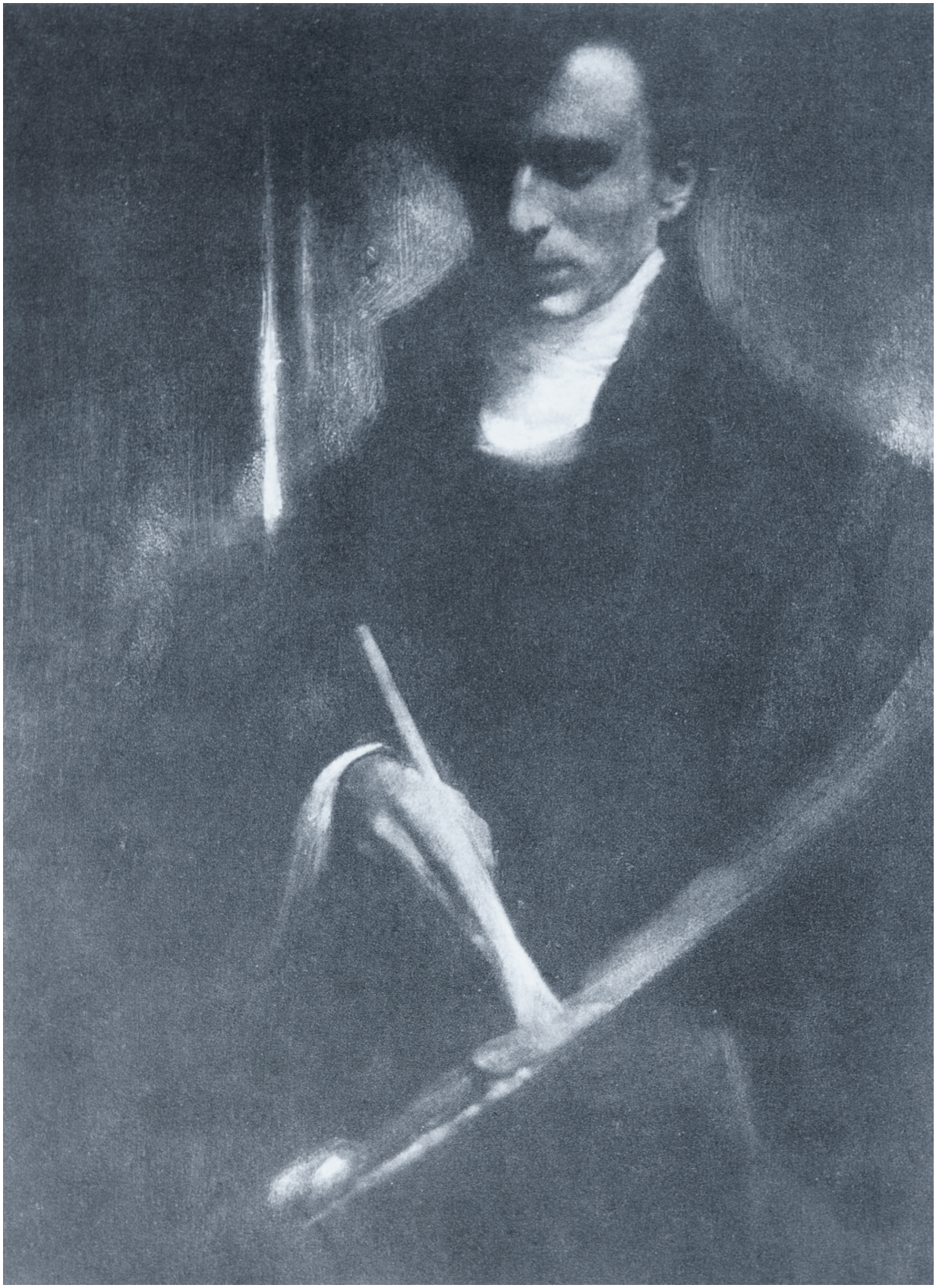
Henry Peach Robinson, další fotografující malíř, se naučil kombinovat negativy u Rejlandera. Před každým fotografováním si vytvořil ručně malované skici a podle nich zhotovoval printy. Předmětem jeho fotografie *Odcházení*, která velmi zneklidnila veřejnost, je umírající mladá dívka se svými rodiči. Ačkoliv prostor mezi dívkou a zdí za oknem působí z pohledu perspektivy nepřirozeně, iluze obrázku pořízeného na jeden záběr, neposkládaného z mnoha negativů, působí mnohem silněji v *Odcházení* než v Rejlanderových *Dvou způsobech života*.

Piktorialismus a foto-secese versus malířství

Piktorialismus bylo první mezinárodní hnutí, které původně definoval **Peter Henry Emerson**. Byl to spíše styl obrazovosti, inspirovaný principy výtvarného umění a založený zejména na myšlenkách krásy vyplývající z maleb. Ačkoliv piktorialismus se začal formovat na konci 19. století a začátkem 20. století, základní estetika byla odpovědí na debaty o postavení umělecké fotografie. V této souvislosti je význam „pictorial" definován již Henrym Peachem Robinsonem v knize *Pictorial Effect in Photography* (1869), která doporučuje dodržování estetiky současných malířů Salonu.

Piktorialisté si přivlastnili Emersonovo znechucení industrializací a masovou produkcí zboží a stejně tak se ztotožňovali s jeho vírou ve fotografii jakožto plnohodnotnou moderní uměleckou formu. Jeho následovníci převzali jeho styl i ignorování nejnovějších posunů v technice, stejně jako jeho odpor k vulgární komerční fotografii, která mu připadala příliš konkrétní a popisná. Piktorialističtí fotografové nejčastěji překrývali velké části obrazu stíny a mlhou. V kontrastu k jednoduchému motivu usilovali o tonální bohatost, jíž docílili technikou platinových tisků, která povolovala měkkost a jemný rozsah tónů. Takový výsledek byl naprosto zřetelnou opozicí ke kontrastním černobílým komerčním fotografiím. Piktorialisté také tiskli na matný papír s jemnou texturou na rozdíl od komerčních fotografů, kteří používali papír lesklý. Obraz se tak podobal spíše akvarelovým malbám nebo kresbám uhlem. Impresionistické efekty byly ještě posíleny změkčujícími objektivy a použitím sítka, které rozostřilo scénu během exponování nebo tisku. Začali se vymezovat a povyšovat

 Edward Steichen
Autoportrét (1902)



nad amatérskými fotografy ze záliby, kteří nikdy svůj negativ ani nevyvolali. Piktorialisté také tvrdili, že fotograf není bezmocný vůči technickým možnostem, které má k dispozici. Může je ovládat tak, jak si sám zvolí, a může naučit svůj objektiv vidět stejně jako své oko, a zprostředkovat tak skrze objektiv své dojmy. **[06]**

Zatímco se na přelomu 19. a 20. století formoval piktorialismus, který stále dobíhal malířství a napodoboval romantické vzory a znaky impresionismu, jež byly inspirací pro piktorialisty, ve stejné době už v evropském výtvarném umění vznikal nový směr s názvem secese, jehož principy a hlavně název později začali uplatňovat i fotografové, kteří začali fungovat pod názvem **fotosecese**.

Americký kritik Sadakichi Hartman (1867—1944) použil příkladu výstavy fotosecesních fotografů v Carnegie Institute v Pittsburghu ke kritice současné fotografie a nazval organizátory výstavy „piktorialistickými extremisty, kteří přikládají větší důraz na individuální výraz a vyjádření než na jakoukoliv jinou kvalitu“. Některé práce hodnotí tak, že „...překračují všechny povolené hranice a záměrně mixují fotografii s technikou malby a grafického umění“. Uvažoval, jestli piktorialistická fotografie neškodila specifickému grafickému vyjádření, tedy tomu krásnému, co dělá právě z fotografií fotografii. Proč by pak fotografie neměla vypadat jako fotografie? **[07]** Byl zastáncem přímého vyobrazení skutečnosti nebo také „přímé fotografie“.

Zakladateli fotosecese byli neúnavný propagátor fotografie **Alfred Stieglitz**, který stále bojoval za to, aby fotografie byla akceptovaná jako další forma umění, a malující fotograf **Edward Steichen**, který na rozdíl od Stieglitze provozoval řemeslo jako portrétní fotograf, což mu zajišťovalo prostředky na to, aby mohl společně se svým kolegou propagovat uměleckou fotografii. Oba dva se velmi výrazně zasloužili o začlenění fotografie do oboru umění díky její neúnavné propagaci ve výtvarné branži.

V roce 1909 fotosecese začala být terčem kritik za to, že nevzniká nic nového a že se stále dokola opakuje. Stieglitz byl pověřen zorganizováním velké výstavy piktorialistů, která byla koncipována jako velká retrospektiva, a naznačovala tak závěr této fotografické éry. Tato událost byla významná jakožto důležitý mezník v historii fotografie,

 Edward Steichen
Autoportrét (1902)



neboť byla uznána jako rovnocenný umělecký obor. Nevíme, jestli byl piktorialismus avantgardním hnutím, ale každopádně se stal po třicet let trendem v mixování malby a fotografie, a to takovým způsobem, že mohl předjímat pozdější směšování médií na konci 20. a na začátku 21. století.

Fotografie jako odraz reality

Světová válka se podílela na rostoucím estetickém, sociálním a politickém rozpadu, postimpresionismus odvedl avantgardní fotografy od piktorialistické estetiky k více formální abstrakci, ke které byl dosud piktorialistický romantismus, jenž vyznával ideály vnitřní krásy, naprosto odmítavý. Malířské atributy nicméně zůstaly hlavní zásadou v uvažování nad fotografií jakožto uměním.

Předzvěst změn v přístupu k piktorialismu a v přibližování se malířství a vůbec k samotné umělecké fotografii se však objevila již před válkou, ačkoliv například fauvističtí a kubističtí malíři nijak podstatně uměleckou fotografii neovlivnili. A to i přesto, že Stieglitz se stále snažil napojovat na evropskou avantgardu. Piktorialisté také výrazně ignorovali ryzí pocitovost a úzkost tak dobře vyjádřenou expresionisty. Ačkoliv Stieglitz kolem sebe a pro „své“ piktorialisty vytvořil hustou síť institucí a publikací, které měly propagovat uměleckou fotografii, hrůzy první světové války logicky přivedly romantický piktorialismus k ústupu. Piktorialistický směr stále přetrvával, uplatňován však byl pouze v reklamách, kde byl idealizující a ušlechtilý styl zobrazení žádoucí; a to navzdory námitkám ruských konstruktivistů, kteří kladli důraz na formu jakožto způsob zapojení umělce do změny společnosti k lepšímu, a námitkám evropských dadaistů, kteří hledali přijatelnost a vhodnost zobrazování krásy a čistoty v době hrůzných válek. **[08]**

 Alvin Langdon Coburn
Vortohraph (1917)



Za prvního tvůrce avantgardní fotografie můžeme považovat **Alvina Langdona Coburna**, který i přesto, že patřil mezi piktorialisty, vypustil první „abstratkní vlaštovku“ v podobě fotografií předmětu a jejich stínů a odrazů zrcadel působících jako kaleidoskop.

Je až absurdní, že se ve své tvorbě v době vrcholení avantgardy vrátil k přírodním motivům, spiritualismu a romantickému symbolismu. Coburnovy abstraktní experimenty trvaly přibližně měsíc. Nikdy nepřijal za své tvrzení, že radikální změny ve vizuálním umění mohou podporovat a vést ke změnám ve společnosti, navzdory idealistickým domněnkám experimentálních fotografů kolem roku 1920. **[09]**

Moderní inscenovaná fotografie

V 70. letech vzrostl počet umělců, kteří si za své médium zvolili právě fotografii. Subjektivní a intuitivní vyjadřování skrze fotografické médium se stále udržovalo v zájmu uměleckých fotografů, kteří se vymezovali vůči komerčním a reklamní fotografiím a kteří si dávali velký pozor, aby nedocházelo k zaměňování těchto dvou pro ně rozdílných světů. Stručně řečeno, umělecká fotografie usilovala o stejné uznání coby jako malba a o stejný přístup do galerií a muzeí coby rovnocenné, plnohodnotné médium. Na rozdíl od umělců, kteří fotografii jen „používali“ a kteří nepotřebovali oceňovat tradiční snahy o uznání hodnoty fotografie. Naopak, její snadnou reprodukovatelnost a masové šíření si uvědomovali a ironizovali.

Mezi takové umělce patří především americká umělkyně **Cindy Sherman**, která se stala ukázkovým fotografujícím umělcem a ikonou tohoto hnutí. Byla také jednou z prvních tvůrců, kteří pracovali výhradně s médiem, s nímž nebyla spojována jako fotografka, ale výhradně jako umělkyně. A v tento moment se prolomila hranice mezi uměleckou fotografií a fotografujícími umělci. **[10]**

Kolem roku 1980 se začal formovat trh s uměním a komercializovat tvorba umělců, kteří módně napadali většinovou společnost a konzumerismus. Fotografie od umělců byly zastoupeny v elegantních galeriích a prezentovány na prominentních výstavách a v knihách. Témata jako genderová identita byla předmětem přednášek a diskusí nejen v umění, ale také v literatuře, filozofii a sociologii. Na konci 20. století během ekonomického rozmachu se vyšplhaly ceny umění rekordně vysoko. Stále méně patrné rozdíly mezi uměleckou fotografií a fotografujícími umělci pomohly na konci roku 1970 a začátku roku 1980 prolomit rozdíly mezi těmito přístupy a galeristé začali fotografie umisťovat společně s dalšími médii, jako je třeba instalace apod. Tradiční muzea

 Cindy Sherman
Untitled Film Still #54 (1980)



a speciálně fotografické galerie spolu začaly soutěžit o to, kdo získá sbírku prací takových umělců jako například Cindy Sherman.

V umělecké hantýrce se začal původní výraz pro fotografující umělce „photography by artist“ nahrazovat výrazem „photo based artist“. Americký kritik David Rimanelli řekl, že „vzhledem k její neúnavné všudypřítomnosti fotografie vypadá spíše jako akademická malba dnešní doby“. **[11]**

 Cindy Sherman
Untitled Film Still #43 (1979)



 Cindy Sherman
Untitled Film Still #54 (1980)

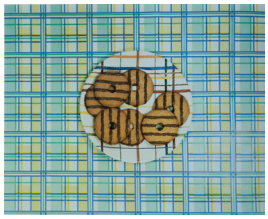


 Cindy Sherman
Untitled Film Still #54 (1980)



Lasso Tool (L)





42



44

SAM

SKOG



50

NDY LUND



48



46

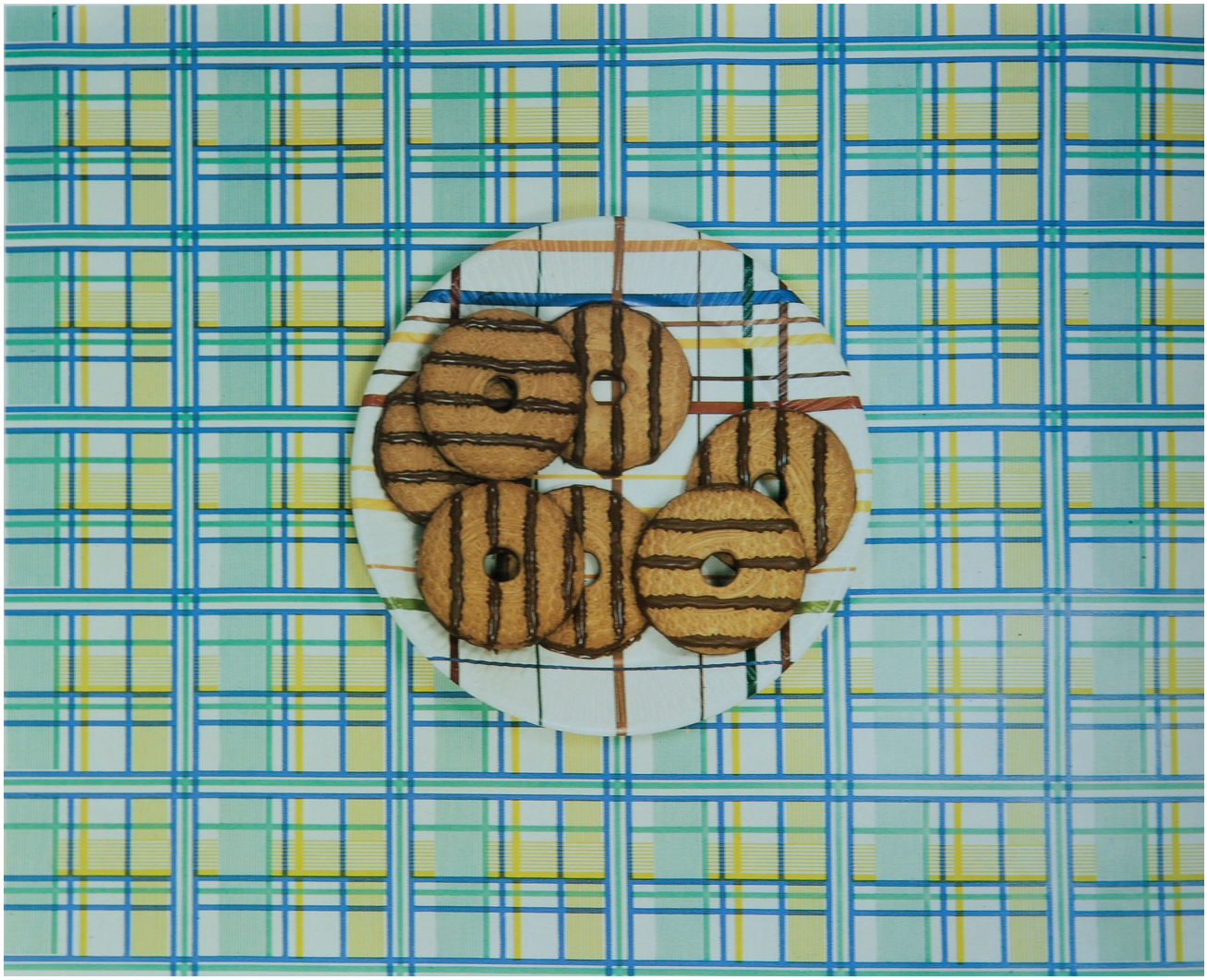


51



52

 Sandy Skoglund
Cookies on a Plate (1978)



„Koncept je důležitější než objekt.“ Tohoto trendu uměleckého světa v době, kdy se ve fotografii „nosila“ černobílá dokumentární fotografie a ostatní umělci se zabývali více konceptem samotným než vizuálně působivými vjemy, které byly dávno umělecky vyčerpány pop artem, se Sandy Skoglund, pocházející z průměrné rodiny americké střední třídy a odkojená konzumním stylem života typického Američana, který v ní rodiče podporovali, nemohla, ale hlavně nechtěla účastnit. Uvědomovala si omezení výkladu, a tedy i chápání historie umění, které poskytovalo formální vzdělání na univerzitě, a rozhodla se zvolit si svou vlastní formu, jež by reprezentovala to, co jí tak neodbytně pronásledovalo v její cestě umělecké tvorby. Skoglund, vystudovaná malířka, v době svých univerzitních let okouzlená piktorialisty, však obdivovala a vstřebávala vše současné, co ji obklopovalo – především americká masová kultura, komerce, hororové filmy a kýč, ve kterém spatřovala nezpochybnitelnou upřímnost. A tak se zcela záměrně v zoufalství nad svou tvorbou, která se nezdála vyvíjet v souladu s trendem doby, obrátila k obrazotvornosti, která se nepotřebovala tvářit jako umění. Inspiraci spatřovala v komerčních ženských magazínech, reklamách a plakátech.

Masovou produkci, zatím ještě komorně pojatou, poprvé vyjádřila v souboru *Food still life*, graficky sofistikovaně komponovaného a sterilně vypadajícího jídla, který vytvořila na základě inspirace profesionálně vytvořených fotografií pokrmů, které byly přidáváním různých efektů typu lesku a orosení zbaveno jakéhokoliv vzezření konzumovatelnosti a působilo spíše jako syntetická hmota. Původně rozpracovala obrazy vytvořené malířskou technikou, čímž jen pokračovala v zajetých kolejí oboru, který vystudovala. Ovšem během tohoto procesu nastal moment, kdy si uvědomila, že malba nedokáže jasně vystihnout iluzi umělého povrchu tak dokonale, jak by si přála. **[12]** Během dvou měsíců se přeorientovala na fotografii, která jí měla pomoci hledat odpovědi na otázky, co je nepřirozenost a co přirozenost. Proces hledání, který označuje za téměř religiózní zkušenost, z ní v jejích dalších pracích, které již byly tvořeny ve studiu, udělal vášnivého fotografického autodidakta, a vyjadřuje tak její věčný přístup k umění, který ji neustále nutil objevovat nové formy a média. Díky tomu ji můžeme nazývat buď stručně a obecně umělkyní, anebo malířkou, fotografkou,

 Sandy Skoglund
Luncheon (1978)



sochařkou, výpravnou architektkou a instalační umělkyní v jedné osobě. Předměty masové výroby se v opakující se formě objevily jen na prvních fotografiích, které začaly vznikat v interiérových dekoracích, a Skoglund brzy pochopila, že ne všechny dekorace, které namaluje do svého skicovacího bloku, budou dostupné v regálech obchodů jako předměty masové spotřeby.

I při obrovských možnostech, které jí umožňovalo médium fotografie, začala pociťovat jisté omezení, které technický proces způsoboval. Fotografování živých zvířat se v postavené dekoraci bytu, který si pronajímala místo studia, kde pouze tvořila, zdálo nemožné vzhledem k tomu, že snímek vyžadoval až několikavteřinovou expozici, během které by bylo nemožné přesvědčit zvířata ke statickému pózování. To vše vedlo k tomu, že Skoglund začala své rekvizity vyrábět. A možná také díky tomu mohly některé její instalace zůstat kompletními instalacemi umístěnými v galerii.

Na otázku, proč Skoglund instalace fotografuje a proč je nenechá být instalacemi, za prvé zcela prozaicky odpoví, že některé objekty by prostě časem zmizely. **[13]** A za druhé, že je pro ni důležitá třídimenzionální zkušenost, ale finální produkt je fotografie, bez které by celý proces díla neměl smysl. V původním i finálním uvažování o díle vlastně přemýšlí jako filmař, který třídimenzionální dílo převádí do dvoudimenzionálního a komponuje ho do čtverce. Její smysl pro filmovou estetiku a horory, jejichž účel se snažila vždy filozoficky pochopit, se projevil jak v apokalyptických *Radioactive Cats*, tak v *Maybe Babies*, jež vyvolávaly pocit nukleární katastrofy.

Skoglund některé své snímky vytvářela i dva roky. I samotný proces fotografování je velmi zdlouhavý, a vytváří tak zvláštní kontrast k reklamním snímkům fotografů, kteří si nemohou takovou pomalost a pečlivost dovolit. Ačkoliv tyto „komerčně nekomerční fotografie“ ve výsledku slouží jako inspirace, Skoglund se později vrátila opět k motivu syntetického jídla v jeho procesu rozkladu, který ji fascinoval tím, že vedl k tématu smrti. Skrze ni si uvědomila obrovskou sílu a potenciál média fotografie, které je podle ní „velmi zvláštním pojítkem se smrtí“. A právě u fotografií objektů, které měly jen „krátkou dobu trvanlivosti jako například mleté maso nebo hmyzí

 Sandy Skoglund
Germs are Everywhere (1984)



kukly“, můžeme konečně pochopit, co myslí tím „pojítkem se smrtí“, kterým fotografické médium jako by zastavilo proces mizení nebo přeměny.

Proces vzniku fotografie je u Skoglund natolik důležitý, že nepospíchá s realizací, pečlivě studuje historické souvislosti a symboliku motivů, se kterými pracuje, jako například u záběru *Walking on the Eggshells*, kde se rozhodla shrnout motiv králíka a hada napříč celou historií umění od Starého Egypta přes renesanci až po současné čokoládové velikonoční králíčky; s poznatky, že motiv králíka nesl například v křesťanském výkladu silnou sexuální symboliku a sílu vztahující se k nevinnosti Panny Marie, a had, posel podsvětí, reprezentoval ženský motiv. Motiv zvířat, jejich ikonografie napříč historií umění a jejich dnešní vnímání je častou „rekvizitou“ v dílech Sandy Skoglund. Například ve snímku *Green House*, který zobrazuje její pohled na naše životní prostředí, na neustálou intervenci lidských bytostí do přírody, která jí probíhá po staletí, na nepřirozené přizpůsobování přírody lidem, domestikování zvířat a v neposlední řadě na symboliku psa jako archetypu vlka, který ve zvířecí pohanské mytologii zastupoval vlastnosti jako divokost a svoboda, a kterého zobrazila v současné „vyšlechtěné“ formě kokršpaněla nebo čivavy.

Určitou paralelu s manipulováním přirozeného prostředí zvířat napříč historií, kdy ta se stávají i celkem významnými ikonami v dnešním moderním marketingu komerční značky, můžeme najít právě v manipulování reality, která je tak příznačná pro práce Sandy Skoglund. Uměleckou fotografii právě charakterizuje manipulace, dokumentární fotografie je pro ni nekompletní a necelistvá, protože jí chybí třídimenzionální zkušenost. Sama Skoglund, pro kterou tradiční médium malby a sochy bylo vlastně originálním tvarem, ze kterého nakonec vytvořila fotografii, vnímá své fotografie jako obrazy, i když je nazývá fotografiemi, kterými ve skutečnosti také jsou.

Avšak médium fotografie jí poskytuje důležité poznání prožité prostřednictvím ostatních médií, se kterými se fotografie neustále konfrontuje a které Skoglund staví do harmonického propojení.

Důležitá je pro ni filozofie díla, kterou může vyjádřit pouze tehdy, pokud se všechna tato média naučí dokonale používat a ovládat.

 Sandy Skoglund
Revenge of the Goldfish (1981)



Sandy Skoglund se ujala média fotografie na základě ohlédnutí se zpátky za každodenní městskou krajinou, která nás obklopuje, a také proto, že se cítila distancována od konceptualismu, jenž dominoval na konci sedmdesátých let a který pro ní nebyl cestou k sebevyjádření. Tento její krok, který se dá označit za téměř riskantní, hrál roli v jedněch z nejzásadnějších debat týkajících se hodnoty fotografie. „Jestliže pro některé lidi fotografie není ničím víc než kopií toho, co je reálné, a pro další je emanací skutečného z minulosti“ **[14],** pro Sandy Skoglund je fotografie způsobem, jak zůstat ve spojení s realitou a jak ukázat, že svět představ a svět takový, jaký se nám jeví, od sebe nejsou tak moc vzdálené.

Sandy Skoglund říká: „Zkouším zůstat ve spojení s realitou a zároveň do ní zasahovat, jak říká Magrite.“ **[15]**
O svých fotografiích přemýšlí jako o filmových záběrech v důvěrném prostředí, kde se divák cítí bezpečně. Ale přesto v takovém prostoru ohraničeného rámem je vždy něco viditelně anomálního. **[16]**

 Sandy Skoglund
Gathering Paradise (1991)



 Sandy Skoglund,
Radioactive Cats (1980)



 Sandy Skoglund
The Green House (1990)







56

JOEL P
WIT



58



62

PETER

TKIN



60

 Joel Peter Witkin
Daphne and Apollo (1980)



Na přelomu století piktorialista F. Holland Day vytvořil sérii asi dvou set padesáti autoportrétů sebe zobrazeného coby Krista. Ve svém dopise adresovaném Alfredu Stieglitzovi psal: „Od prvního července jsem nedělal nic jiného než jen *Sacred Stuff* a myslím, že se mi podařilo získat některé efekty, které jsou přinejmenším povzbudivé, i když zatím jen zkušební.“ **[17]**

Ovšem Day na rozdíl od silně věřícího Witkina, jinak nazvaného kritičkou Eugenií Parry „spirituálním reformátorem“ **[18]**, nebyl religiózní člověk. Jeho hlavní motivací bylo vytvořit fotografie, které se vizuálně a tématem co nejvíc přiblíží tradičnímu umění a dosáhnou statutu, který zatím fotografie neměla. Witkin se od dětství dostával do konfrontace se smrtí a již jeho první historka s hlavou holčičky, která se k němu na ulici dokutálela z havarovaného automobilu, předznamenala jeho zájem hraničící s fascinací tématem smrti, zrození a Krista. Witkin, který zpočátku záměrně pracoval v úplné izolaci od vlivů a inspirace jiných fotografů, se důsledně nezajímal o ostatní fotografická díla, kromě prací Agusta Sandera, které ho velmi zasáhly proto, že dokázal vystihnout charakter svých objektů a jít dál za masku každého člověka. **[19]**

Pro Witkina ale byli lidé pouze masky, za které se nesnažil dostat a odhalit, co jeho objekty skrývají. Dával přednost a smysl tomu, za co se skrývají. Stejně tak jako Kristus, který podle něj jen překročil tělesnou formu a stal se Bohem, podle Witkina vlastně Bůh nasadil na Ježíše masku Krista. Manipulaci vhledu svých modelů vnímá jako cestu, jak respektovat jejich identitu, protože masky jsou vlastně osvobozením. Takové lidi pak může použít jako ryzí nebo nečistá těla. Lidská bytost, odstraněna od sebe samé, se tak stává svědectvím o jinakosti a božskosti. **[20]**

Witkin také později sloužil v armádě jako fotograf dokumentující válečné oběti a během vietnamské války se naučil vnímat mrtvá těla a jejich části jako předměty, které později dokázal používat jako ušlechtilé dekorace ve svých dílech. Ovlivněn svou první sexuální zkušeností s tělesně postiženými lidmi, které fotografoval na popud svého bratra-malíře během vystoupení v obludáriu na Coney Islandu, zůstal fascinován tělesně deformovanými lidmi a celkově podivností, která mu i později zůstala blízká.

 Joel Peter Witkin
Portraits as a Vanité (1994)



Witkin v prvním období svého fotografování, které pro sebe nazývá „zasvěcením“ **[21]**, ale své modely fotografoval bez jakéhokoliv sentimentu a solidarity, pouze jako fyzické objekty, které zprostředkovávaly jeho vlastní interpretaci toho, co chtěl vyjádřit. Jakýkoliv psychologický přístup k fotografovaným lidem pro něj nebyl podstatný pro výsledné sdělení fotografie, a protože nehrál pro kvalitu díla žádnou roli, tak se psychikou svých modelů ani nezabýval. Witkin tak absolutně vytlačil to, co patří k dobrému psychologickému vybavení a vychování každého správného fotografa. Práce s lidskými bytostmi mu nepřišla jako podmínka k tomu, aby mohl tvořit.

Jeho zájem o portrétování se začal objevovat až později, v 70. letech během období nazvaného „vzpoura“ **[22]**, a především v době, kdy byl fascinován nejen smrtí a hledáním Boha skrze fotografickou interpretaci, ale i kultem ženy, života a plodnosti. Witkin je i poměrně zdatný malíř a manipulátor svých negativů. Pomocí svého skalpelu a se stejnou zručností, se kterou při přípravě dekorací pro své fotografie odřezává kůži od těla mrtvých zvířat, přemisťuje orgány a odřezává části těl, se stejnou pečlivostí vyřezává místa i z negativu a vytváří montáže a korekce negativu, který i poškrabává. Fotografie posléze při exponování různě vymaskovává a ručně v temné komoře se snaží docílit toho, co by ve Photoshopu bylo méně riskantní a hlavně jednodušší. Výslednou fotografii pak ještě retušuje či chemicky upravuje. Pravda je, že médium fotografie mu z produkčního i psychologického hlediska vznik díla rozhodně neulehčí. Co by malíř mohl zvládnout jen s pomocí knih o lidské a zvířecí anatomii, Witkin složitě zajišťuje dlouhé týdny před samotnou realizací, aby ve finále vznikla jedna jediná fotografie.

Shánění mrtvých těl nebo jen torz, casting obskurních postav, skládání aranžmá a dekorací a vlastní účast na přípravě rekvizit dělá z přípravy fotografií náročnou produkci, která příznačně pro jeho preferenci lidí, kteří přežili svou smrt, nebo neživých objektů, může být vyjádřena na přirovnání s efektem mrtvého těla, které se zdá být těžší než jen tělo bezvládné. Malířství však na Witkina mělo zásadní vizuální vliv, a to především malířství esoterické a religiózní z období renesance nebo baroka, reprezentované Giottem nebo Rembrandtem, dále symbolisté reprezentováni Gustavem Klimtem nebo

 Joel Peter Witkin
Feest of Fools (1990)



Alfredem Kubinem, orientovanými na sny, perverzitu a satanismus, a Maxem Beckmanem zabývajícím se bolestí, ztraceností a touhou v naději nalézt to, co byloskutečné. Silně ho přitahovalo studium a zkoumání sexuálních symbolů křesťanů v renesanci a získání vlastního názoru, jenž ve formě vlastního výkladu přetransformoval do svých děl. Witkin se stále snaží vyvíjet sofistikované technické postupy, i když stále v „omezení“ klasické fotografie, kterými by co nejlépe vyjádřil své vnitřní stavy a věčné hledání odpovědí na náboženské otázky.

Objevil pro sebe různé postupy, jak manipulovat obraz nejen na negativu, ale i při zvětšování v temné komoře. Například v sérii s názvem *Evidences of Anonymous Atrocities* při exponování fotografického papíru použil potrhaný a proděravělý průsvitný hedvábný papír, přes který stříkal vodu z rozprašovače. Díky tomu docílil efektu, který pro něj má mnohem hlubší význam než jen vizuálně povrchní docílení patiny, která by měla vzbudit respekt k dílu, jež má vzezření stáří, a tím pádem zasloužené hodnoty. Witkin sám tento efekt popsal jako „zapečetěné v čase“23. Jak sám říká o manipulování s pomocí hedvábného papíru: „Symbolicky tento efekt reprezentuje bariéru, která, jak věřím, vždycky existovala mezi mnou a ostatními živými modely.“ **[24]** Dále říká: „Tento efekt dal fotografiím z estetického hlediska vzhled zpráv z tiskových agentur a válečných fotografií – jako rychle zpracované a vytištěné důkazy politických a sociálních pohrom. V tomto případě však obrazy představují vraždění a bojiště mého vlastního ducha.“ **[25]**

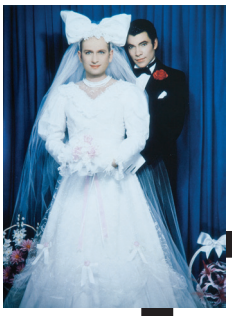
Jeho fotografický záměr však nekončí jen u vyvolané fotografie, Witkin ještě do svého konceptu k završení díla zvažuje správnou adjustaci, která se bude vázat k obsahovému sdělení obrazu. Witkin s emulzí fotografického papíru pracuje jako s kůží, která pohlcuje a je porézní a nasává do sebe fyzické i duchovní vjemy. V tomto smyslu se začíná blížit malbě, jejíž povrch přichází do bezprostředního kontaktu s malířem, který v ní také zanechává část své energie.

Koláže a kresba však zůstávají pouze jako nástroje ke studiu a plánování, jedinou praktikovatelnou formou pro umělce je tělesná forma, a tudíž jediný materiál, který se dá formovat, zbavit tělesnosti, oblékat nebo převtělit, zůstává lidské tělo.

 Joel Peter Witkin
Art Deco Lamp (1986)



Witkin skrze studium dějin výtvarného umění obnovuje konvenční pojetí historie ikonografie, malířství a sochařství, s jejichž odkazy a podobností pracuje. Avšak Witkin se rozhodl hledat skrze fotografii „to“, co nemůže být nalezeno v realitě. Říká: „Pokud to nemůžu najít ve skutečné skutečnosti, můžu to uskutečnit na fotografický materiál.“ **[26]** Ale jako všichni umělci neřeší to, jak se technicky vyjádří, ale jak vyjádří především sebe. „I am not interested in photography per se, I am dedicating myself to myself. This is my vocation.“ **[27]**



 66

PIER
& GI



 68



 70

RRE

LLES



 72

 Pierre & Gilles
Les mariés (1991)



Od první chvíle, kdy začali pracovat společně v roce 1976, byl Pierre tím, kdo fotografoval, a Gilles tím, kdo maloval. Společně tvoří pár nejen v práci, ale i v osobním životě. Toto citové spojení posvěcuje i pouto pracovní, estetické se prolíná s emocionálním. Vytvoření díla je pro ně zdlouhavý a složitý proces. Nejdříve si vytvoří ideu, pak namalují skici a začnou hledat ideální modely. Gilles vyhledá potřebné dekorace k tomu, aby připravil set, a Pierre udělá fotografii. V momentě, kdy vyberou a vytisknou fotku, Gilles fotku pomaluje. A pak nechají vytvořit speciální rám na fotografii.

Protože fotografie je ručně pomalovaná, neexistuje možnost další kopie, dílo je jediný a pouhý originál. Pierre a Gilles jsou uměleckým tandemem, od vzniku až po dokončení obrazu závislí jeden na druhém. Takový způsob práce, kombinování dvou médií, fotografie a malby, je vlastně převzatý z 19. století a zlatých časů retušování, který Pierre a Gilles novodobě aplikují. Stejně jako v 19. století, v době úpadku portrétní fotografie, kdy se díky poklesu cen za fotografické služby a obrovské poptávce stalo fotografování poměrně snadným řemeslem a fotografové jako Nadar už nebyli schopni obstát v cenové konkurenci nových a levnějších fotografů. Ti se rekrutovali z převážně do té doby odstavených neúspěšných portrétních malířů, kterým fotografický vynález sebral obživu. Ti, reagující na potřeby a především masový vkus svých zákazníků, začali své fotografie „vylepšovat“ retuší negativů, aby se ještě lépe zavděčili.

Předháněli se v tom, kdo získá více zákazníků a kdo vytvoří líbivější a kýčovitější portréty. V té době začalo období rodinných alb, která se začala plnit fotografiemi lidí v různých kostýmech, postavených v absurdně nadekorovaných studiích s exotickými draperiemi zavěšenými jako pozadí coby kulisy různých exotických a vzdálených, nedostupných míst a měst, doplněnými rekvizitami jako loďky, vycpaná zvířata, krokodýli nebo lvi, palmy, cizokrajné květiny, kýčovitý nábytek, podstavce a ozdobné zábradlí, většinou z nějaké zanikající éry, která snímku dodala romantizující a barokizující charakter pro portrétování lidí v různých kostýmech.

Takové fotografie však na rozdíl od Pierra a Gillese nenesou žádné znaky ironie ani sebeironie, jsou prostě jen bezmyšlenkovitě hravým způsobem, jak se přenést

 Pierre & Gilles
Dream Girl (2001)



přes začínající starosti s hospodářskou krizí a chvíli na ni nemyslet. Pierre a Gilles využívají podobnou estetiku, jen míří na jinou cílovou skupinu klientů, ačkoliv vkus široké veřejnosti se od doby fotografujících malířů 19. století příliš nezměnil. Jejich styl je pro dnešní dobu unikátní, určen jen pro úzkou skupinu zájemců, kteří s nimi sdílejí stejný smysl pro nadsázku, sebeironii a humor, a míru, se kterou umí pracovat s kýčem.

A i kdyby náhodou nebyli pochopeni, většina diváků ocení minimálně líbivost a barevnost, která naprosto postačí ke spokojenému pocitu z pohledu na fotografii.

Zajímavou kapitolou v tvorbě Pierra a Gillese jsou jejich portréty celebrit, ke kterým se postavili více komerčně. U některých z nich je překročena hranice kýče a zůstávají jen krásnými snímky bez nadsázky, kdy už nemáme chuť, takovou jako u většiny jejich fotek, se alespoň trošku pousmát.

Pierre a Gilles, tvořící od 70. let v době ekonomického blahobytu, nemohli považovat svou estetiku za odreagování se vůči sociálně-ekonomické situaci, která se zdála být čím dál tolerantnější i vůči homosexuálním menšinám. Ve svých pracích rádi ironizují nadbytek a nadprodukci kýčovitých předmětů především z umělé hmoty, pocházejících z asijských zemí, ve formě rekvizit, a rádi používají i přezdobené rámy viditelně čínské výroby, které napodobují zdobnost rámů barokních obrazů.

Ve své výhradně portrétní tvorbě se Pierre a Gilles nechávají inspirovat vším, co můžeme označit za povrchně krásné nebo alespoň prvoplánově dráždivé: různé kýčovité předměty pocházející ze současného světa, styl pin-up z 50. let, gay porno filmy, rekvizity a kostýmy připomínajícími baroko či jiný přeplácaný zdobný styl. Období římské a řecké a pak naopak ortodoxně křesťanské, známé svými odlišnými názory na homosexualitu, se stalo velkou inspirací v jejich rozsáhlém díle. Jejich parafráze známých biblických postav propagovaných v době křesťanství opět dráždí svou neskrývanou sexualitou, tolik potlačovanou křesťany, kteří trestali homosexuální a prostopášné chování, které nebylo praktikováno za rozumným účelem založení rodiny, a působí o poznání více provokativně než parafráze řeckých skutečných i mytických postav, které patří k době, kde se dokonce

 Pierre & Gilles
Jésus d'Amour (1989)



homosexualita a sexualita nejenom tolerovala, ale dokonce byla i podporována.

Téma perzekuce homosexuálů nacisty je také vidět na snímku hocha v koncentračním táboře. Celková estetika používání zlatých, duhových a neonových barev a různých třpytivých částí nám může připomínat přehnaně zdobné křesťanské obrazy latinsko-amerického baroka nebo současné křesťanské a spirituální obrázky ve tvaru hracích karet kapesní velikosti. Pokud se Pierre a Gilles přibližují estetice tradičně malovaných historických obrazů, tak jen tím, že své fotografie domalovávají. Při portrétování se více zajímají o charakter postavy a o svůj vlastní výklad než o parafrázi již dříve vzniklého díla.

Médium jakožto záznam obrazu je v jejich podání znovu zhmotněno médiem malby. Toto retušování s malováním dokládá jedinečnost každé fotografie-malby, stejně jako řemeslnou povahu díla, a vzniká tím další přidaná hodnota ve věku strojové reprodukovatelnosti. To je také akt, který umožňuje přeměnu obrázku a který přestává být dokumentem a stává se malbou. Další neměnící se charakteristikou jejich děl je jejich zaměření na člověka, který je nejoblíbenějším tématem a objektem. Už na začátku spolupráce se rozhodli společně dělat portréty. Nechávají se volně inspirovat současnými populárními díly, plakáty a pařížským pouličním folklórem, fotografiemi módy, ale hlavně estetikou gay porno tematiky.

Sexualita je i v dnešním vizuálním světě na jejich obrazech zajímavým momentem, protože motiv erotiky, ač přemalovaný, pochází ze skutečného „pravdivého“ motivu, a to dělá jejich obrazy právě tak dráždivé. Pohlavní znaky, jinak naturalisticky zobrazené skrze fotografické médium, jsou „zjemněny“ retuší, a erotickým motivům tak přidávají snovost, která jejich naturalismus potlačí. Explicitní zobrazení nahého lidského těla je nasvětleno tak, že získáváme dojem čehosi zbožného a výjimečného. To ve finále dodává jejich pracím špetku komična.

Pierre a Gilles jsou si možná velmi vědomi využití momentu věrohodnosti fotografického snímku, jehož hlavní motiv je „otiskem reality“. Také je zajímavé to, že si malbou neulehčují svou práci a nedomalovávají to, co si neseženou ve formě dekorací. Dá se tedy říct, že tu část malby nepotřebují.

 Pierre & Gilles
Legend Madonna (1995)



Ale malba zde jde ruku v ruce s fotografií. **[28]** Respektive na začátku je fotografie, ve výsledné podobě se všemi atributy malby včetně finále ve formě jednoho jediného originálního výstupu. A dá se říct, že jen nastínili postupy, kterými se vydá pozdější digitální proces v postprodukci fotografií, tak běžný v dnešním nejen reklamním, ale i uměleckém světě

Ruční retušování nahradil Photoshop, jenž je ve svých možnostech téměř neomezený, schopný imitovat jakoukoliv techniku a naplnit téměř jakoukoliv kreativní představu.



76

GREG
CREW



80

GORY



82



78

DSON

 Gregory Crewdson
z cyklu Twilight (1998—2002)



Mezi autory, kteří následují umělce jako Cindy Sherman nebo Jeff Wall, tvořící také v kontextu inscenované fotografie, je americký autor Gregory Crewdson. Jeho snímky jsou technicky dokonalé a připomínají spíše malířská plátna, kde vše vidíme ostře vykreslené bez ohledu na perspektivu, která se zdá až plošná a bez hloubky.

Podobně jako Sherman i Crewdson, ovlivněný typickou americkou kulturou, čerpá především z populárních filmových mýtů. Jeho pečlivě zrežírované scenérie se odehrávají ve zdánlivě poklidném a idylickém mikrosvětě venkova nebo předměstí a využívají estetiku filmových záběrů. Crewdson doposud vytvořil šest rozsáhlých cyklů fotografií, přičemž všechny nesou společný důraz na detail a s realistickou přesností vyobrazují dobře nastudované scény maloměstského života na ulicích i uvnitř v soukromí domovů, které by jinak mohly být naprosto poklidné a nezajímavé.

Idylické scenérie jsou díky záměrně dokonalé technické kvalitě až znepokojivě naturalistické, což může odkazovat na syrový fotografický přístup jeho předchůdců, dokumentaristů jako například Carryho Winogranda či Willliama Egglestona, kteří se také vyžívali ve vyobrazení temnějších stránek života v Americe. Jeho sklony ke zvrácenému a abnormálnímu ho částečně spojují i s Diane Arbusovou, jejíž práci Crewdson velmi obdivuje právě pro její fascinaci temnotou americké společnosti. Jeho práce však silněji odkazují k práci Cindy Sherman, speciálně k jejímu souboru *Untitled Film Stills*, a také k jejím pozdějším hororovým scenériím. **[29]**

Stejně tak může být spojován i s Jeffem Wallem, jehož práce jsou výsledkem naprosto věrohodných a realistických scenérií a vždy přesahují to, co je ve skutečnosti možné. Stejně jako on se Crewdson zaměřuje na propojení přírody a civilizace. Ale zatímco Wall jako téma používá sociálně konfliktní situace v americké společnosti,

Crewdson na příkladech scén a mýtů z populárních hollywoodských filmů vytváří sugestivní obrazy americké společnosti a její pochroumané kolektivní duše.

Tento jeho pohled ovlivněný otcem psychoanalytikem byl koneckonců mnohokrát zmiňován i samotným Crewdsonem. Nejexemplárněji na snímku, který je jakoby

 Gregory Crewdson
z cyklu Beneath the Roses (2003—2005)





průřezem domu, vidíme adolescentního chlapce sedícího v koupelně ve sprchovém koutě, který protahuje ruku odpadem a zvědavě nahmatává cosi ve špinavém odpadním prostoru. Až sterilně čistá, příjemně teple osvětlená a zařízená koupelna – přesně tak, jak má být, je v kontrastu k temné a páchnoucí odpadové místnosti umístěné pod podlahou koupelny. Splaškový prostor pod chlapcem má symbolizovat temné podvědomí a obsedantní hříšné představy a psychózy pacientů Crewdsonova otce, které malý Crewdson poslouchal skrz podlahu svého pokoje, pod nímž měl jeho otec ordinaci.

Stejně tak v sobě Crewdson nezapře inspiraci hollywoodskými filmy, které se pro něj staly výrazným a plodným zdrojem inspirace a které se ukázaly být ideálním ukazatelem emocionálního stavu národa, jeho přání a obav. Zvláštně silně byl ovlivněn režisérem Davidem Lynchem a sci-fi pohádkami Stevena Spielberga E. T. a Blízká setkání třetího druhu. Všichni tito umělci a jejich díla měli na Crewdsona velmi výrazný a silný vliv, doslova ho poznamenaly, a předznamenaly tak formu, kterou v roce 1980 začal skrze fotografii vyjadřovat své obsesivní vzpomínky a představy. To, co dělá Gregoryho Crewdsona téměř zástupcem současné inscenované fotografie, je jeho precizní příprava záběrů, která se vyrovná produkčním přípravám a postprodukčním pracím, jež zahrnuje výroba filmu. Jen s tím rozdílem, že výsledkem není celý film, ale jen „jedno políčko filmu“, obsahující však celý příběh. Crewdson pracuje podle předem pečlivě rozkreslených skic, jeho produkční tým najme vyhledávače lokací, případně si nechá ve spolupráci s architektem postavit dekoraci, která odpovídá jeho ideálním představám, které nemohl najít v reálných scenériích.

Dále probíhá casting herců a po veškerém schválení se najme filmový štáb, který zajistí vše od produkce a osvětlení až po catering. Ačkoliv je zaranžovaný záběr při samotné realizaci fotografování dokonale zinscenován, obsazen herci a nasvícen filmovými světly, obvykle nestačí pouze jednou zmáčknout spoušť a považovat snímek za hotový či připravený k předání k následné postprodukční úpravě. U většiny jeho fotografií je právě k získání dokonale ostrého záběru, kde je pozornost věnována každému detailu, každé rekvizitě a nuanci ve výrazu, zapotřebí fotografovat na etapy a každou rovinu záběru zaostřit a vyfotografovat

 Gregory Crewdson
z cyklu Twilight (1998—2002)



zvlášť. Finální fotografie je tak výsledkem montáže několika sice stejných záběrů, ale s různými rovinami zaostření, které se nakonec spojí v jednu. Přes náročnost, která klade vysoké nároky na dokonale technicky zvládnutou stránku, přes dokonalé realistické podání scenérií a zkušenosti se svícením scén, však jeho fotografie jakoby záměrně nelogicky působí plošně a neprostorově, i když důležitou roli v jeho fotografiích právě hraje prostor, ve kterém jsou uloženy další plány jakožto důležité součásti obrazu, kde každý detail a každý plán v pozadí či popředí má svou narativní roli.

Právě to může odkazovat k estetice obrazů starých mistrů stejně jako jeho práce se světlem, která připomíná staré ikonografické a křesťanské obrazy. Některé jeho scény jsou nasvícené tak, že mají představovat božské zjevení nebo setkání s mimozemskými bytostmi. Například kánonické vyobrazení *Zvěstování Panny Marie* zahrnují hřídele světelných záplav do místnosti přicházejících shora. Takové světlo spolu s holubicí symbolizující Ducha svatého svědčí o Boží přítomnosti bez ohledu na to, zda je sám Bůh přítomen, ať už vyobrazen jako celý, částečný, nebo jen jeho božské ruce či jen tušený. **[30]** Obláčky kouře od zhasnutých svící jsou také společným rysem obrazů s tematikou zvěstování a mohou právě připomínat kouř či mlhu obklopující Crewdsonovy postavy, tak často zamrzlé a konsternovaně stojící a sledující cosi nejspíš božského, umístěného někde mimo záběr. Co se týká světla, rozdíl mezi lidským světem a světem bohů je vyjádřen v rozdílu zobrazení přirozeného a nadpřirozeného světla. Členové tajných spolků byli například přesvědčeni, že jen zasvěcení „mohou vidět světlo“, zatímco ti venku byli odsouzeni navždy bloudit v temnotě. **[31]** Crewdson vlastně použil podobný vzor, když v divácích navozuje pocit, že lidé na jeho fotografiích také pochopili nadpřirozený charakter situace, ve které se ocitají. Další historickou paralelu Crewdson nalézá v malbách baroka. Jeho inspirace zde však není tak tvrdým kontrastem světla a tmy, který je tak typický pro toto období, ale spíše vytvořením mystického a tajemného světla, do něhož by mohly být vloženy postavy. Během období baroka se však světlo začalo také zatmavovat, a nakonec i Caravaggio ustupuje mystické vnitřní záři Rembrandta, která se v Crewdsonově podání také tak často objevuje na jeho fotografiích potom, co už vyčerpal potenciál umělých světelných zdrojů jakožto symbolů pravdy. **[32]**

 Gregory Crewdson
z cyklu Beneath the Roses (2003—2005)



Promítání světla jakoby zevnitř má být univerzálním symbolem božství. Toto se stalo pro Crewdsonovu práci signifikantním do té míry, že pracuje s různými druhy světel ve smyslu různých situací a podmínek, ve kterých jsou lidé na jeho fotografiích vyobrazeni. Protagonisté jeho fotografií jsou vylíčeni ve vztahu ke světlu, Crewdson líčí každou nuanci v námětu nebo předmětu jeho protagonistů ve vztahu ke světlu: někteří jsou svědky zvláštních světelných jevů, někteří zářícími bytostmi v neobvyklé situaci a další zářivými těly zobrazenými ve své podstatě – jakožto fotografický ekvivalent těch, které maloval Rembrandt.

Výsledek je vždy tajemný nebo ještě tajemnější a tam, kde je linka mezi světlem a lidmi velmi silná, tam je také jednoznačně zapojena psychologická úroveň. Můžeme tak říct, že Crewdsonovy obrazy jsou blíže estetice nevědomí. Crewdsonovy fotografie nám také mohou připomínat filmový charakter obrazů realistického malíře Edwarda Hoppera, které tvořil ve 40. letech. Nejen že se velmi schází ve využití směrovaného světla, převážně nočních záběrů typických amerických scenérií, ale i atmosférou osamělosti a izolace života a akcentováním pozornosti na postavy.

Ty jsou dokonale nasvícené přirozeným nebo umělým světlem, stejně jako jsou osvícené i další části a detaily obrazu, které mají hrát klíčovou roli. Hopper, fascinován filmem a z něho vycházející kompozicí obrazu, využíval snovou atmosféru osvětlení. Zajímavý na Crewdsonově tvorbě je ovšem moment, kdy přešel od dokumentárně laděné fotografie k inscenované tvorbě, která vyžadovala totální změnu v přístupu.

Crewdson, který začal tvořit v 80. letech, ale ve svých raných dílech inscenaci ani svícení scén nepoužíval. K sofistikovanosti se propracovával postupně. Jeho první soubor z roku 1986 byl vytvořen maloformátovým fotoaparátem, bez jakékoliv přípravy, což mělo odkazovat na domácí osamělost, tísnivou nudu a nedefinovatelné očekávání.

Fotografie nenesou viditelné stopy inscenace a mohou být spíše poctivým fotografickým dokumentem, který má reprezentovat předem vytvořený názor. Zlomový moment nastal s jeho následujícím cyklem nazvaným *Natural Wonder* (1992—1997). Ten se skládá z celkem čtyřiceti snímků pořízených kompletně ve studiu, kde nechal postavit

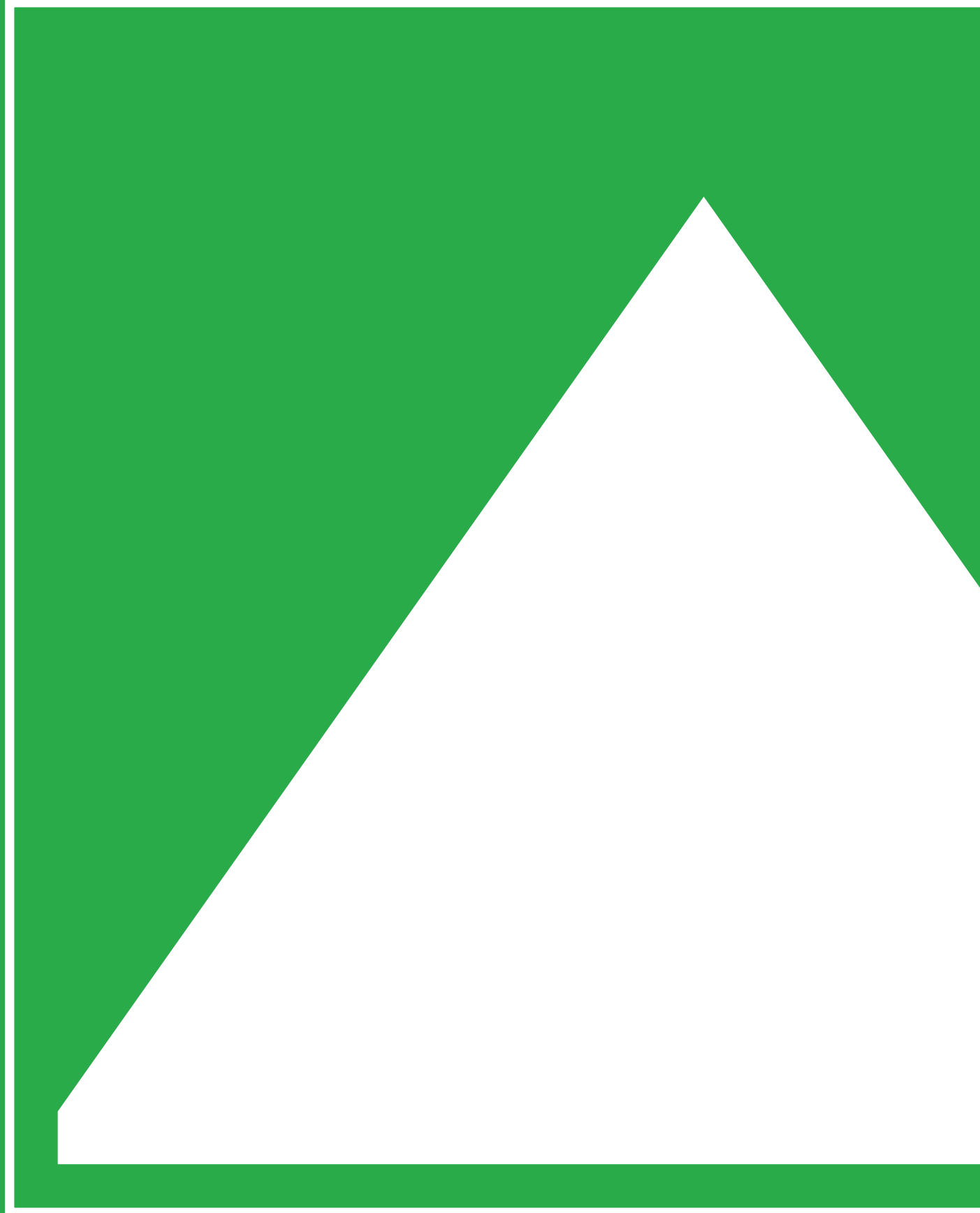
veškeré dekorace, ovšem tehdy ještě ve zmenšeném a ne tak megalomanském měřítku jako v jeho pozdějších fotografických realizacích.

Tento soubor se skládá z přirozeného světa obydleného ptáky, motýly a hmyzem, magické a záhadné oblasti s tajemnými událostmi kolem. Stejně jako piktorialisté, odkloňující se od popisnosti a realističnosti scén, se i Crewdson přeorientoval z dokumentární popisnosti, která mu už nestačila na inscenaci a vyjádření atmosféry, která vyžadovala radikální změnu v jeho práci.

Zajímavá je i dobová stylizace jeho postav a dekorací, usazena někde v období 70—90. let, což odpovídá zhruba době, kdy vznikla i jeho raná díla. Toto období za prvé může odpovídat období jeho dětství až dospívání, které tak ovlivnilo jeho estetiku, za druhé může být jenom idealizujícím kontrastem k zneklidňujícím podivnostem, odehrávajícím se v době ekonomického blahobytu lidí, kteří uzavřeni ve svých krásných domech nebo v ordinacích psychoterapeutů řeší své civilizační choroby v podobě různých obsesí, psychóz a neuróz a hledají východisko v podobě jakéhosi zázraku.

Nejistě a strnule tápou a jako omámení čekají na znamení kdesi mimo záběr, které k nim Crewdson vyšle. Záměrně nás u Crewdsona zajímá právě moment přechodu od dokumentární k inscenované fotografii a jeho přesvědčení, megalomanská důslednost a vůle, se kterou neváhá zmobilizovat obrovské množství lidí a vydat nemalé finanční prostředky k tomu, aby složitě vytvořil jeden jediný záběr.

Zamýšlím se nad tím, jak by takové aranžmá, fotorealisticky přenesené štětcem na plátno, mohlo působit vedle sebe jako dvě identicky stejná aranžmá, zpracovaná dvěma různými technikami. Za prvé čistě vizuálně a pocitově jako dva obrazy, jeden fotografický a druhý malířský, u nichž neznám pozadí historie vzniku, a za druhé s vědomím vynaloženého úsilí, se kterým byl vytvořen ten „skutečný“ fotografický obraz, ke kterému vždy Crewdson odkrývá i zákulisí vzniku, jež je tak součástí propagace. I díky tomu jsou jeho díla zásadní a zcela výjimečná.





Rozhovor: Barbora Šlapetová

Barbora Šlapetová je přesnějším označením spíše umělkyní, využívající především médium malby a fotografie. Původně vystudovaná malířka začala využívat fotografii spíše ke studijním účelům a podkladům k malbám, jež tvořila na základě svých sedmi cest na ostrov Papua-Nová Guinea, kam se pravidelně vracela za příslušníky domorodých kmenů, jež jí zprostředkovávaly své představy o Zemi a celém kosmu. Během prvních cest zaznamenávala fotografie spíše dokumentární povahy, které měly sloužit jako inspirace k malbám na téma obyvatel ostrova, kteří se nikdy nepotkali s lidmi mimo vlastní omezené území, než nastal moment, který ji přivedl k inscenování záběrů.

Jaký je váš vztah k malířství a k fotografii? Vidíte v těchto oborech nějakou paralelu?

Propojuji obě média. Fotografie je pro mě častou inspirací v obrazu malovaném nebo v kresbách a fotografování beru jako obraz či přípravu k obrazu. U klasické fotky je unikátní právě onen zachycený neopakovatelný okamžik, který je jen jeden, a tudíž originální. U mě to má svůj vývoj. S fotografií jsem začala pracovat dokumentárním způsobem jako s kresbou. Pak jsem do původních fotografií fotografickou cestou dostávala barvu a valér a při práci v ateliéru z toho vznikaly jakoby fotografické akvarely. V další fázi jsem si všechny své propriety „jak udělat z fotky obraz“ vzala s sebou do džungle a v improvizovaném studiu v chatrči na Papui vznikaly fotografické série portrétů jako ikon posledních přírodních lovců a kojících madon. Podobný proces pak probíhal i v interiérech bytů astronautů v americkém Houstonu. Všechny moje fotky vznikají bez jediného zásahu počítače, jen na jedno zmáčknutí spouště. Prostě se dívám, a to co nutně musím zaznamenat nebo převést na plochu, si „zhmotním“, a to je jedno jakým způsobem. Fotografie je „čistější“ práce. Obraz malovaný vyžaduje delší koncentraci a čas se zcela sám do té koncentrace dostat. Fotografie vzniká momentálně rychleji, ale může trvat roky, než k tomu konkrétnímu cyklu dojdeš. U focení taky často nebýváš sám. A to se týká i obrazu v pohybu neboli filmu. A pro mě je důležitý pravdivý příběh a kontrast v extrémních polohách – prostě barevnost světa.

Proč jste začala používat fotografii k uměleckému vyjadřování?

Začala jsem fotit na Papui-Nové Guineji, a tam to byl nejpřirozenější způsob zachycení toho, co jsem si potřebovala zapamatovat. Doma jsem pak malovala obrazy o tom, co jsem tam zároveň cítila. Postupně, čím víc jsem se dostávala k papuánskému myšlení a cítění, mi „jen" jeden plán fotografického záznamu přestal stačit, a tak začal příběh prolínání. Výsledek byl aranžované portrétní focení přímo na Papui. Protipólem bylo focení v amerických velkoměstech, a to čistě malířským způsobem. Fotografie byla médium místo barev nebo tužky. Hledala jsem v reálu tahy štětcem, polohu pointilistickou, impresionistickou i gestuální či akční malbu… Tyto fotografie jsem cítila rovnou jako obrazy a malované obrazy pak vznikaly podle nich doplněné příběhy. Díky těmto kontrastům jsem se dostala ke konceptuálním portrétním cyklům. Série portrétů NASA astronauta jako muže budoucnosti jsou o jeho nepřenosné nadpřirozené zkušenosti v tom nejpřirozenějším prostředí jeho vlastní kuchyně, koupelny či hangáru. Spolupracuji i s jeho nejlepšími kamarády z vesmíru – nemyslím s mimozemšťany… V tomto případě šlo o koncept, který kontrastoval s představou Papuánců o očích lidí a zvířat, která v noci cestují na nebe a pozorují zpět svá spící těla… Šlo vlastně o zhmotnění této představy.

Co pro vás znamená pojem inscenace ve fotografii?

Je to poloha blízká obrazu. A dnes díky počítačům lze docílit i v postprodukci surrealistických obrazů dělaných vlastně fotoaparátem. Navíc model se používal v celé historii malby.

Máte pocit, že fotografie má nějaké limity? Je pro vás limitující třeba malířství?

Umění nemá limity. Jde o chuť, koncentraci, téma…

Jaký současný autor-výtvarník je pro vás důležitý?

Cykly Cremastrů od Mathey Barneyho. Líbí se mi kombinace všech médií a výtvarně zpracovaný intimní tíživý příběh. A miluju film Milionář z chatrče Dannyho Boyla či Wrestler od Darrena Aronofského. Technicky se mi líbí Gregory Crewdson a jeho Spielbergova blízká setkání třetího druhu ve fotografii, ale myslím, že to samé je řečeno právě i těmi filmy o dvacet let dříve.

Je podle vašeho názoru fotografie umění?

Podle toho jaká. Stejně jako jeden obraz může být uměním, a jiný jen dekorací do IKEA. A to platí i pro objekty. Rozhodně vyjadřování se fotografickým způsobem je umělecký postup. U obrazu je to jasné – to dokládají už jeskynní malby.

Jak vnímáte světlo ve fotografii a v malbě?

Světlo je jako barva, valér. Bez něho nic ve fotografii nevybuduješ. Jako bez barvy, která udělá i to světlo v obrazu.

Rozhovor: Jiří Macek

Jiří Macek několik let vedl jako šéfredaktor lifestylový časopisu Blok, jediný časopis svého druhu u nás, který si získal uznání komerční i umělecké veřejnosti nejenom v tuzemsku, ale i v zahraničí. Orientován především na módu a design dával prostor zejména začínajícím autorům, kteří reprezentovali spíše nezávislou scénu. Jako první časopis poskytoval pravidelně prostor i módním fotografům nejenom z řad umělců, ale i zavedených komerčních fotografů, kteří naopak dostali šanci vytvořit „nekomerční“ módní editorial. Po celou dobu se rozhodujícím způsobem podílel na výběru nových jmen z řad fotografů, kteří díky publikování v tomto magazínu získali uznání a posléze prostor i v jiných médiích.

Módní fotografie stejně tak jako móda samotná dokáže velmi dobře a rychle reflektovat to, co je aktuální v umění, a to většinou velmi dobře reaguje na to, co je aktuální ve společnosti. Myslíte si, že módní fotografie čerpá z trendů v umělecké fotografii? Nebo obecně z trendů v umění?

Určitě ano, jen nevím, jestli je to důležité. Síla fotografie je vždy spojena s pohledem tvůrce, s jeho vizí, motivací, otázkami, kterými se zaobírá, s originalitou jeho pohledu i myšlenek. Módní fotografie je velice často jen podbízivým zobrazením produktů v nějaké situaci, snahou, jak nám prodat módní zboží. Podobně je ale velmi často dokumentární fotografie podbízivou snahou, jak se dotknout našich emocí, vydírat, a tím prodat informaci. Stejně tak je v oblasti umělecké fotografie někdy snímek jen prázdným gestem, který používá ta nejzavedenější klišé o hloubce a myšlence. Paradoxně je možná v tomto ohledu právě oblast módní fotografie nejčestnější. Přestože se zaobírá iluzí a iluzi v podstatě už ze své podstaty generuje, ve skutečnosti nic nepředstírá. Toto je iluze, říká reklama, a návod, toto má být krásné, protože chceme, abyste byly krásné, milé čtenářky. Je spojena se svým zadavatelem, tak jako reklamní fotografie, ale na rozdíl od ní, opět už ze své podstaty, touží po neustálém vývoji, touží vyvolat pocit touhy. Aby tohoto pocitu dosáhla, musí se dotknout našich emocí, a tak se poněkud paradoxně dostává blíže lidem a životu, než by se na první pohled mohlo zdát. A to dokonce k jeho úplné podstatě – k našim snům. V ten okamžik, pokud se najde fotograf a zadavatel, může módní fotografie nejen náš život dokumentovat nebo odrážet, ale také silně ovlivňovat, což myslím v tom pozitivním duchu, tak jako nás ovlivňují i jiné umělecké disciplíny.

V prostředí módní fotografie se manipulací ve fotografii rozumí spíše postprodukce. Myslíte si, že je rozdíl v tom, když autor k docílení požadovaného efektu „tvoří“ ve Photoshopu, nebo když složité kompozice „poskládá“ v reálu?

Technologická část procesu nebo sám proces je pro mne nepodstatný. Jde jen o nástroj, se kterým pracujeme, abychom dosáhli konkrétního výsledku. Podstatnější je právě onen cíl – tedy proč inscenujeme nebo proč retušujeme. Inscenováním vytváříme situaci, jejíž uvěřitelnost nám otvírá velký prostor pro vyjádření myšlenek stejně jako emotivní atak směrem k divákům. Tento prostor je asi větší než u fotografií, které retuš přesune do pole animace či ilustrace. Fotografie nám už ze své podstaty podvědomě říká, že to, co vidíte, se stalo, protože to bylo vyfoceno. Tato reálnost, kterou máme podvědomě uloženou, nás provokuje a vzbuzuje zvědavost. Fotografie, která je více odtržena od konkrétní podoby světa, útočí na jiné sféry našich emocí, na fantazii, touze po příbězích. Záleží proto jen na fotografovi, který nástroj chce pro svůj příběh zvolit, čeho chce dosáhnout. Takže opět – primární je myšlenka, se kterou po tom kterém nástroji sáhneme. Nástroj samotný nám nezaručí nic, ale také nic nemůže být jen pro volbu nástroje odsouzeno.

Cítíte tyto zásahy spíše jako ulehčování práce, které vás odradí od toho, abyste si díla vážil, nebo se zajímáte o konotace toho, co jednotlivé díly „skládačky“ vyjadřují?

Asi jsem to už v předchozí otázce zodpověděl. Co se týče toho ulehčování, lehkost práce není měřítkem. Někdy se stačí jen dívat, ležet u řeky a čekat a prostě jediným zmáčknutím spouště řeknete vše. Ulehčili jsme si snad práci, že jsme jen čekali? Jediné, co se počítá, je emoce a sdělení, které skrze fotografii jde dál. Délka času, náročnost příprav, použité fotoaparáty či technologie jsou zavádějící informace.

Dokázal byste popsat, kde je hranice toho, kdy módní fotografie začne mít umělecký přesah?

V okamžiku, kdy produkt, třeba oděv, přestane být natolik důležitý, aby nám svazoval v ruce ve vlastní imaginaci, příběhu či ve vyjádření otázek, které se nás niterně dotýkají, se dostáváme do krajiny, kde se může stát všechno. Občas se dotkneme hvězd, občas Boha a někdy to v takových okamžicích sále ještě zůstane fotografie, ve které oděv hraje podstatnou roli. Na takovou fotografii pak těžko zapomínáte. Znamená to, že je umělecká? Netuším, ale miluji okamžik, kdy se to stane.

Podle mě se dá módní fotografie rozdělit na dva hlavní vizuální proudy. Jeden je dokumentární, a druhý inscenovaný (například Jürgen Teller versus David Lachapelle). Jak vnímáte tyto rozdíly ty? A je mezi nimi z pohledu neinscenace a inscenace opravdu rozdíl? Myslíte, že z pohledu uměleckého přesahu má jeden z těchto proudů větší uměleckou hodnotu?

Určitě existují proudy, které jste zmínila, a určitě jsou hodně vzdáleny, ale zase jsou to pro mne poněkud nedůležité informace. I styl je jen nástroj. Asi hledáme klíče, abychom si sami pomohli v pohledu na věci, které se nás dotýkají, nebo abychom lépe definovali nějaké cesty v současné fotografii. Kvalita nebo hodnota s tím podle mě ale nesouvisí, stejně jako s ní nesouvisí cena, za jakou jsou díla v ten okamžik prodávána na aukcích. Na módní fotografii je skvělé, že je ze své podstaty nikdy neukončenou cestou za proměnou a touhou. Okamžikem naplnění jako by mizela a vyvolává zase jinou touhu. Krajina se proto neustále rozevírá novým postupům a jménům. Na konci se ale stejně vždycky vrátíme k tomu základnímu – snu či myšlence, kterou ten který autor měl, k její síle, originalitě a autentičnosti, její upřímnosti.

Vnímáte fotografa, který inscenuje a postprodukuje fotografie, stále jako fotografa, nebo jako imagemakera?

Nevím, do jaké míry je v současné době přesné pojmenování tvůrce důležité. Myslím, že není, i když když vyplňujeme vstupní dotazník při přistávání na JFK, něco tam napsat asi musíme. Vlastně je skvělé, že existuje slovo umělec. Jednou bychom se tak měli nazývat všichni. Jsme přece především umělci vlastního života, stejně jako kurátoři. Obklopeni emocemi – upřímně míněnými i těmi kalkulovanými – musíme chtě nechtě volit, co bude dál, jaký smysl má naše snažení. Bohužel velmi často nemáme možnost ani retuše, ani opětovného záběru, dílo je však o to upřímnější. Fotografie je stejně jako štětec nebo inscenování situací a her prostředek, jak toto snažení sám pro sebe pochopit. Občas přitom objevíme otázky, které zajímají i někoho jiného, nebo objevíme jejich celý svět. Pak jsme umělci a je jedno, jestli hrajeme fotbal, nebo fotografujeme. Někdy máme zbytečně moc kategorií, které vše jen znepřehledňují. Klidně ať si jsou, kvůli novinářům nebo odborům, ale ve výsledku to je jedno.

Gradient Tool (G)





Závěr

Žánr fotografie pojmenovaný jako photo-based art je pro mě osobně z vizuálního hlediska významný svou bohatou obrazovostí, často surreálným rozměrem vystupujícím mimo hranice reality plný symbolů a narativností. Je pro mě přitažlivý svou hloubkou, kterou takto označená díla lákají po počátečním nejistém pozastavení se nad otázkou „co to vlastně je? Je to obraz, nebo je to fotka?“

Jiná možnost se obvykle nenabízí, a tolik se toho od osmdesátých let minulého století zase nezměnilo. Malířství a fotografie byly odvěkými rivaly, ale tuším, že problém „nízkého sebevědomí a nejisté identity“ tohoto média byl pouze na straně fotografie, která cítila rivala v malbě. Těžko říct a hovořit za malíře, jestli si vůbec všimli, že s nimi fotografové bojují. Jediný otřes, který kdy v historii fotografie malíři zaznamenali v konfrontaci s fotografy, byl úbytek poptávky po malovaných portrétech v době krátce po vynálezu fotografie. Ale to se týkalo pouze komerční sféry malířů portrétistů.

Pro inscenovanou fotografii měl ale tento „jednostranný“ boj velmi motivující faktor, protože se stále snažili dohnat svůj malířský vzor a v období piktorialismu toho téměř dosáhli. Je zajímavé, že při studiu tvorby a biografií vybraných umělců, o kterých ve své práci píši, právě piktorialismus tyto autory velmi shodně ovlivnil. Zmiňovaní současní fotografové výzvu a význam slova „pictorial“, na rozdíl od svých předchůdců, pochopili ve smyslu obrazovosti a obrazotvornosti, tedy zprostředkování obrazu nikoli malířského, ale ve formě neomezené myšlenky a fantazie nezatížené realitou obrazu viditelné skutečnosti. Se stejným přístupem, s jakým malíř používá své plátno, tvoří i fotografové, kteří své objekty podle svých skic a studií vkládají do té části obrazu, kde naplňují svůj smysl. Piktorialistický směr tehdy nastínil cestu, kterou se vydali o jedno století později umělci spadající do směru pojmenovaného jako inscenovaná fotografie.

Sama Sandy Skoglund ve své přednášce na Bostonské univerzitě v roce 2006 zmiňuje tento směr, který jí zaujal už během univerzitního studia malby. Skoglund se svou tvorbou záměrně postavila do opozice vůči konceptuálnímu myšlení své doby stejně jako piktorialisté, kteří chtěli vystoupit ze stínu fotografů dokumentujících jen viditelné. V podobné opozici vůči současnému, ale částečně i minulému tvořil své složitě komponované fotografie i Joel Peter Witkin, který přiznal, že se záměrně nezajímal o fotografii jako médium ani významné fotografy až na fotografa Augusta Sandera a dále právě o piktorialismus. Inspiraci tehdejšími romanticky a symbolisticky zaměřenými fotografy, kteří své fotografie manipulovali i retuší, přiznává i dvojice Pierre a Gilles.

Od dokumentárního popisování skutečnosti v osmdesátých letech minulého století se odvrátil také Gregory Crewdson, který ve svých obrazech využívá mlhu za podobným účelem, za jakým piktorialisté používali změkčující předsádky k docílení zamlženého magického efektu, ovšem ten jako jediný piktorialistický směr nezmiňuje jako ten, který by ho v jeho tvorbě vědomě ovlivnil.

Obrovský potenciál obrazotvornosti, ale již bez napodobování jiného média a s hrdým přihlášením se k médiu fotografie tak vycítili také fotografové, o kterých právě píši, ale každý z nich trochu jiným způsobem. Joel Peter Witkin, který se piktorialistické estetice blíží nejvíce ze všech vybraných autorů, v souladu s těmito postupy své fotografie otevřeně manipuluje tak, aby se přiblížily malířským dílům. Ovšem veden jinou motivací než jeho předchůdci, kterým šlo především o vizuální vjem. Witkin změkčováním obrazu, vytvářením různých zašlých skvrn a patiny připomínající staré obrazy ale nejspíš nemá na mysli vizuální přiblížení se jen této estetice, která je mu velmi blízká. Tyto destruktivní zásahy vyjádřené poškozováním negativu nebo pozitivu z něho přirozeně vycházejí jako opodstatněné v procesu tvorby, jejíž průběh je pro něj často velmi bolestivý, a celkově tak posunuje záměry piktorialistů ještě dál. Ve srovnání s např. Crewdsonem ale Witkin své fotografie nemanipuluje proto, aby přestaly nést specifické znaky fotografie – ta je pro něj smysluplným médiem s nenahraditelnou vlastností, díky které se podobně jako Skoglund může věnovat tématu smrti.

Malířství a výtvarná historická díla jsou pro něj spíše studijní látkou a s respektem a obdivem k nim s nimi sdílí své duchovní prožitky a poznání, která jsou pro něj srozumitelněji „popsána“ v plátnech vzniklých již o staletí dříve. Sandy Skoglund piktorialistické tendence pochopila čistě jako nevyužitou výzvu, jak nakládat se svými obrazovými vizemi. Nezatížena nutností identifikovat se s jedním nebo druhým médiem prostě začala vytvářet obrazy a přirozeně ve svém procesu hledání došla k fotografii, která pro ni na samém začátku hledání toho správného média byla i prvotní inspirací, a to ve formě módní a reklamní fotografie, tedy žánru pokleslého, který vždy fotografii a fotograficky umělecké snahy devalvoval.

Skoglund ke svým fotografiím přistupovala se zvědavostí dítěte, kterému nezáleží na mínění umělecké veřejnosti, a se svobodou malíře, který vkládá na svá plátna své fantazie, začala vytvářet i své objekty, jež pak ve třídimenzionální podobě přenášela do svých instalací, které nakonec přefotografovala do obrazu dvoudimenzionálního. Malířství Skoglund neovlivnilo jen ve své svobodě přenést do obrazu motivy skutečného i neskutečného světa, ale stejně tak jako Witkina i svou symbolikou, ve které hledala prapůvodní odpovědi na otázky současného světa, jenž ji tak znepokojoval a vyvolával v ní neustálé hledání odpovědí po smyslu umění i života.

Fotografie Pierra a Gillese jsou pro mě nejvýstižnějším přiblížením se secesnímu piktorialismu svých předchůdců. S odstupem sta let dokázali s humorem k minulému i současnému povýšit na umění to, co by bez přidané hodnoty ironie bylo obyčejným kýčem. Zde je význam pojmu „pictorial“ s ironií autorů jim vlastní přeneseno naprosto doslovně. Tak jako fotografové pokleslého žánru zakázkové portrétní fotografie s líbivým nevkusem napodobovali piktorialistické fotografy a fotografie přehnaně retušovali, tak tuto estetiku, ovšem s proprietami současného konzumního světa využívají i Perres a Gilles.

Zásahy pozitivu jsou tak například ve srovnání s Witkinem čistě vizuálního charakteru. Ačkoliv jsou fotografie domalovávané, jsou stále prezentovány jako fotografie, a je jim tak ponechána vlastnost, díky níž bylo toto médium z uměleckého hlediska vždy sporné. Ironií, která jen potvrzuje jejich smysl pro humor, je, že fotografie, která jim

je inspirací svou masovou šiřitelností a která tak nahrává kýči, je v jejich podání nakonec obrazem s vlastností malířského plátna, které existuje jen v originále.

Posledním autorem, který se necítí být fotografem, ale obecně umělcem, který tvoří obrazy, je Gregory Crewdson. Vlivy malířství tento autor, ačkoliv se vědomě neobrací k piktorialistům, vyjadřuje jak obsahovou tematikou, tak i vizuálním stylem. Využitím světla a magických světelných kuželů, které označují vyvolené postavy na snímku, se odvolává k malířství baroka a renesance. Fotografie působí technicky naprosto dokonale a specifické znaky fotografie jako například zrno nejsou žádoucí a ani neplní v obraze žádný význam.

Fotografie z mého pohledu mají zvláštní estetiku stlačené perspektivy do dvourozměrného vnímání, které jakoby vyjadřuje nedokonalé malířské zvládnutí dojmu prostorovosti. Tématem skládání obrazů a důkladnou předpřípavou je velmi blízký Sandy Skoglund, která stejně jako on vynakládá velké, i když ne tak obrovské prostředky jako Crewdson a vůli na zrealizování svých záběrů, jež vyžadují vyhledání správné lokace a výrobu rekvizit. A v případě Crewdsona i složité postprodukce.

Piktorialismus a jeho obracení se k malířství a malířství samotné tedy v dílech těchto autorů hrálo svoji důležitou část, nicméně i přes duchovní rozměr, který jim fotografie pomohla rozšířit a zprostředkovat, si stále myslím, že dalším nezanedbatelným momentem, jenž navždy poznamenal médium fotografie, je stále hluboce zakořeněná důvěra v to, co na fotografii vidíme. Tato hra s iluzemi je obzvláště atraktivní pro fotografy hrající si s imaginací, a proto právě médium fotografie tak oslovilo umělce, kteří se vydali do neznámých a riskantních vod inscenované fotografie, jež z jejich tehdejšího pohledu průkopníků žánru vůbec nemusela dojít uměleckého docenění.

POZNÁMKY

[01] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 15]**

[02] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 77]**

[03] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 76]**

[04] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 154]**

[05] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 155]**

[06] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 175]**

[07] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 181]**

[08] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 199]**

[09] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 199]**

[10] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 426]**

[11] Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History,
Laurence King Publishing, 2002, **[str 426]**

[12] http://www.youtube.com/watch?v=B2CNtnNv3k4
Contemporary Perspectives Lecture Series:
Sandy Skoglund, Boston University

[13] http://www.youtube.com/watch?v=B2CNtnNv3k4
Contemporary Perspectives Lecture Series:
Sandy Skoglund, Boston University

[14] Sandy Skoglund,
Fundacio la Caixa 1992, **[str 98]**

[15] Sandy Skoglund,
Fundacio la Caixa 1992, **[str 98]**

[16] http://www.sandyskoglund.com/pages/
published/pages_publish/scad.html
Essay by Marvin Heiferman © 2001

[17] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 53]**

[18] http://www.witkinmovie.com/

[19] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 51]**

[20] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 52]**

[21] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 49]**

[22] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 49]**

[23] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 63]**

[24] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 49]**

[25] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 49]**

[26] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 60]**

[27] Germano Celant: Joel-Peter Witkin,
Germano Celant 1995, **[str 60]**

[28] Pierre at Gilles,
Taschen 2007, **[str 407]**

[29] Berg, Hochleitner, Siegel:
Gregory Crewdson 1985—2005,
Hatje Cantz, 2007, **[str 11]**

[30] Berg, Hochleitner, Siegel:
Gregory Crewdson 1985—2005,
Hatje Cantz, 2007, **[str 153]**

[31] Berg, Hochleitner, Siegel:
Gregory Crewdson 1985—2005,
Hatje Cantz, 2007, **[str 151]**

[32] Berg, Hochleitner, Siegel:
Gregory Crewdson 1985—2005,
Hatje Cantz, 2007, **[str 153]**

Hippolyte Bayard
[str 23]

Gustave Le Gray
[str 25]

Oscar Rejlander
[str 27]

Henry Peach Robinson
[str 27]

Peter Henry Emerson
[str 29]

Alfred Stieglitz
[str 31]

Edward Steichen
[str 31]

Alvin Langdon Coburn
[str 35]

Gregory Crewdson
[str 79, 105, 109]

Pierre a Gilles
[str 69, 105, 107]

Joel Peter Witkin
[str 59, 105, 107]

Sandy Skoglund
[str 45, 105, 107, 109]

Cindy Sherman
[str 37]

Germano Celant:
Joel-Peter Witkin
(Germano Celant, 1995)

Ruhrberg, Schneckenburger,
Frickeová: Umění 20. století
(Taschen, 2004)

Mary Warner Marien:
Photography A Cultural History
(Laurence King Publishing, 2002)

Sandy Skoglund
(Fundacio la Caixa, 1992)

Berg, Hochleitner, Siegel:
Gregory Crewdson 1985—2005
(Hatje Cantz, 2007)

Gloria Picazo, Patrick Roegiers:
Sandy Skoglund
(Paris Audovisuel, 1992)

Pierre at Gilles
(Taschen 2007)

sandyskoglund.com
youtube.com
wikipedia.com

