

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO – PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

MARKÉTA FIALOVÁ

Teoretická diplomová magisterská práce

Sebezobrazování jako vyjadřovací prostředek umělkyň

Obor : tvůrčí fotografie

Vedoucí práce : Mgr. Václav Podestát

Oponent : odb.as.Mgr.,MgA. Tomáš Pospěch

Opava, říjen 2005

Děkuji Mgr. Václavu Podestátovi. Za pomoc při tvorbě této práce děkuji MgA. Michalu Doskočilovi. Dále děkuji odb. as. Mgr.,MgA. Tomáši Pospěchovi a všem za jejichž podpory tato práce vznikla.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a použila uvedenou literaturu.



V Opavě, říjen 2005

Obsah

Úvod 5

Historie autoportrétu 9
Malířky autoportrétu před rokem 1839

Nástup ženského fotografického autoportrétu na scénu 24
J.M. Cameron, G. Käsebier

Imogen Cunningham (1883 - 1976) 25
Autoportrét roku 1906
Ilustrační fotografie

Claude Cahun (1894 - 1954) 35
Jedinečná identita
Ilustrační fotografie

Hannah Wilke (1940 - 1993) 41
Autofeminismus
Ilustrační fotografie

Katharina Sieverding (*1944) 47
Studentka J. Beuyse
Ilustrační fotografie

Obsah

Shirin Neshat (*1957) 52
Kultura čádorů
Ilustrační fotografie

Melanie Manchot (*1966) 60
Kdo koho zkouší ?
Ilustrační fotografio

Zobrazení nitra 66
Linda B. Jones (*1942)
Anne A. McDonald (*1966)
Ilustrační fotografie

Mariko Mori (*1967) 72
Miko no Inori
Ilustrační fotografie

Závěr 78

Použitá literatura 80

Úvod

Pro úvodní vysvětlení výběru a výsledné definice mého zadání je důležitých několik hledisek a momentů, řekněme motivů. Ty se postupně utvářely a krystalizovaly až ve výsledné téma. Pomáhají zároveň uchopit několik rozdílných pohledů k hodnocení díla, jenž spolu jen zdánlivě nesouvisejí. Cílem práce bylo naopak tyto různé vlivy a souvislosti propojit v dějinném vývoji uměleckém i společenském.

Motiv: žena jako autorka. Vzhledem k historickému utváření postavení ženy ve společnosti, prakticky od prvních malířek po autorky současné, je patrný i sociologický kontext autorek a jejich děl. Společenské postavení ženy, jako téma, se utvářelo spolu s celkovou liberalizací společnosti a změnou těchto poměrů. V minulých stoletích byl poměr autorů a autorek ve fotografii velmi nevyrovnaný. V současnosti má tento poměr vzestupnou tendenci, avšak radikální feminismus je stále nespokojen. Tento sociologický prvek je i díky gender problematice stále aktuálním tématem. Pro mne je to však pouze jedna z možností pojetí ženského autoportrétu. Jelikož se ve své práci zabývám niternosti a vnitřním tématem díla, je pro mne, jako ženu pohled do nitra autorek bližší a přirozeně lépe sdělitelný. Polemizuji s názorem, je-li ženské dílo obecně křehčí a niternější, než dílo mužské. Toto samo o sobě je velmi sporné a existují radikální pohledy obou polarit.

Motiv: rozdílnost autorek. Motiv výběru autorek byl nejrozsáhlejší studijní částí celé práce. Autorek, v jejichž tvorbě se vyskytuje autoportrét, je totiž bezesporu mnohem více.Tyto autorky, však dle mého názoru do rozsahu mého tématu nepatří z několika možných důvodů. Zmiňované umělkyně jsou záměrně velmi rozdílné. Vybrala jsem je pro zajímavost a hodnotu jejich díla, pro něž je prioritní téma, hlubší sdělení, jež mnohdy odhaluje i diváka samotného. Spojuje

Úvod

je různé využití autoportrétu. Pojítkem celé práce je právě rozdílnost a inovativnost přístupu jednotlivých autorek, Každá využívá autoportrétní zobrazení pro jiný druh sdělení, jiným autorským způsobem. Tento způsob odpovídá technickým možnostem doby a v současnosti zahrnuje nejen fotografii, ale například i video a počítačové animace. Dalším z podstatných důvodů byl i fakt, že jsem se o vybraných autorkách z běžně dostupných zdrojů informací v českém jazyce dozvěděla velmi málo. Nemá pro mne smysl zhodnocovat a jinak zařazovat autorky české I zahraniční, o nichž je opravdu mnoho rozsáhlých a leckdy erudovaných prací. Moje práce tedy není rešerší známých faktů a převzatých názorů, ale novým materiálem, jež má určitý přínos.

Motiv: autoportrét. Tento umělecký námět je pro mne zajímavý již delší dobu. Je velmi niterným tématem a již z této podstaty pramení jistá zajímavost a prostor pro subjektivní pohled na výsledné dílo autora a jeho posuzování. Proto jsem již dříve začala používat řídce užívaný termín sebezobrazování, jelikož dle mého názoru mnohem lépe vystihuje podstatu těchto děl, zejména u současných autorů.

Motiv: subjektivní. Je dán mým současným vnímáním okolí i sama sebe. Utváření mých osobních postojů je určeno například i věkem. Domnívám se, že zkrátka ženy okolo třiceti let, si po nabytých životních zkušenostech začínají uvědomovat, nebo již delší dobu uvědomují, svůj smysl života a jeho priority. A to jak konkrétně, tedy ve smyslu doslova osobního a rodinného, tak ve smyslu vztahu ke společnosti a jejím, řekněme zvyklostem, jež je obklopují. Tyto osobní postoje jsou utvářeny prostředím, v němž vyrůstáme a jež nás tedy od prvopočátku ovlivňuje. Z tohoto ukotvení se nelze nijak vymanit, vždy na něj reagujeme a vycházíme z něj, ať už pozitivně či negativně. Právě rozdílnosti vycházející z tohoto subjektivního

Úvod

motivu, dávají vyniknout individualitě autora, nebo člověka obecně.Stává se tím pro nás leckdy i zajímavý již svým životopisem a životními zážitky, díky nimž leckdy i dílo vzniklo. Spojením talentu zprostředkovat, podat, vyjádřit a vlastního základu, tedy námětu či podnětu díla, vzniká to nejhodnotnější autorské dílo. Tento přesah je řekněme sociologického rázu a ve své práci mu dále věnuji pozornost. Tento sociologický podtext je zajímavý i ve spojení se společenskými poměry doby. Toto téma se začíná projevovat až s nástupem fotografie, která dala celkově vyniknout této další vrstvě díla i díky společenskému vývoji.

Motiv: inovativní. Srovnání tvorby autorek malířek, které tvořily před vynálezem fotografie, s autorkami jež fotografují, je založeno na vlivu uměleckého směru a společenského prostředí, v němž tvořily. Autoportréty malířek této jednotě stylu odpovídají. Vlastně žádné vybočení od stylu dané doby nebylo běžné a možná ani přípustné. Způsob života a uchýlení se k jistému zdroji inspirace vyplynulo v určitý styl, jemuž až do baroka umělci podléhali a ve své tvorbě se tímto stylem řídili. Podstata díla nevycházela přímo z nitra člověka, ale motivem byly reálie okolního světa. Moderní umění tento přístup zásadně mění, jelikož zánikem jednotných uměleckých směrů se vytváří prostor pro individualitu umělce a jeho osobní motivy. Obrazně řečeno mohou dva styly vzniknout v jeden den. I díky vynálezu fotografie, která nahrazuje portrétní tvorbu a reálné zobrazování obecně, se dostává do díla i hlubší kontext a psychologie modelu i autora. Umělec se tedy v tomto smyslu stává svobodnějším v pojetí svého díla, a to jak námětově, tak technickým provedením.

Úvod

Motiv: technika díla. Vlastní technické provedení, tedy způsob podání námětu, není pro mne prvotně tím nejdůležitějším. Na vahách hodnoty díla mezi formou a obsahem je pro moji práci důležitější obsah a jeho vznik, příčina. Provedení, technika díla, je pouze nástroj, jež je možné použít pro estetický záměr. Avšak i tento pohled prošel značným vývojem a vždy tomu tak nebylo. Právě proto začíná moje práce výběrem autorek, pro něž byla malba jako technický prostředek jediným způsobem pro zachycení sebe sama, tedy autoportrétu. Malířky jsou zajímavé zejména jako osobnosti tehdejší doby, ovšem jejich díla jsou plně poplatná tehdejším uměleckým formám. Konečně má tato práce tedy ukázat právě rozdílnost mezi pojetím autoportrétu ženy před vynálezem fotografie a po tomto mezníku.

Historie autoportrétu

V mé práci je zásadním mezníkem vznik fotografie, tedy rok 1839 . Snažím se věnovat všem podstatným kontextům a podnětům vzniku díla. Pro historickou kontinuitu mého tématu „Sebezobrazování jako vyjadřovací prostředek umělkyň" je důležité zahájit výběr autorek u významných malířek. Už pouze fakt, že lze jejich jména po větším úsilí vyhledat v dějinách umění a dalších pramenech, svědčí o jejich nesporných uměleckých kvalitách. Po prostudování jejich životopisů a díla je jasné, že právě zde začíná mé téma

SOFONISBA ANGUISSOLA (1532 – 1625)



Autoportrét, 1600

Sofonisba Anguissola byla vedoucí portrétistkou Genoi a Palerma, což byl v 16. století pro ženu neobvyklý úspěch. Původem šlechtična byla nejstarší ze šesti sourozenců.

Historie autoportrétu

Anguissola se začala učit umění docela mladá a studovala malířství celé tři roky. Prokázala význačný talent a v mládí si dokonce vyměňovala kresby s Michelangelem. Španělskému dvoru ji představil vévoda z Alby a Anguissola si brzy získala významné postavení dvorní malířky první dvorní dámy španělské královny. Jeden z dopisů španělské královny ji popisoval jako „výbornou portrétistku, lepší než kterýkoliv z malířů dnešní doby". V Madridu zůstala dvacet let až do doby, kdy ji její sňatek přivedl zpět do Itálie. Anguissola se mimo jiné proslavila četnými autoportréty a portréty členů své rodiny – všechny obsahují zvláštní jemnost a čistotu zpracování.

Ke konci života se blízce seznámila s Anthony van Dyckem, který namaloval její poslední portrét. Sofonisba Anguissola zemřela v roce 1625.

Historie autoportrétu

CLARA PEETERS (1589 – 1657)



Autoportrét, 1610

Holandská malířka Clara Peeters se narodila roku 1589 v Antverpách, kde nejspíš také dosáhla malířského vzdělání a kde se také roku 1639 provdala. Není jisté, zda byla členkou antverpského malířského cechu, neboť údaje z příslušných let v záznamech o této umělkyni chybí.

Clara Peeters byla jedinou vlámskou ženou umělkyní, která se zabývala v období raného baroka zátišími. V mnoha jejích zátiších bývá často jako odraz v předmětu zakomponován i autoportrét autorky. Tento velmi zajímavý jev se mi nepodařilo zaznamenat u žádného jiného vlámského umělce, který se zabýval ve své tvorbě malbou zátiší. Její nejstarší datované olejomalby pocházejí z roku 1607 a 1608 a představují různé potraviny a ovoce. Z těchto obrazů se také dá podle různých drobných prvků usuzovat, že jejím učitelem umění byl možná Osias Beert, který se rovněž zabýval zátišími. Po roce 1657 mizí ze záznamů informace o Peeters a její další osud je neznámý.

Historie autoportrétu

ELISABETTA SIRANI (1638 – 1665)



Autoportrét, 1660

Elisabetta Sirani se narodila roku 1638 v Bologni, kde také prožila celý svůj život. Byla italskou malířkou, hudebnicí a básnířkou. Byla nejstarší ze tří dcer a malovat se naučila v dílně svého otce, kterého od dětství pozorovala při práci. Její uměleckou kariéru podporoval také hrabě Carlo Cesare Malvasia, jež byl rodinným přítelem a znalcem umění. Sirani už v devatenácti letech převzala vedení rodinné dílny, jelikož její otec začal trpět bolestivou artritidou. Velmi brzy tak převzala nelehkou úlohu živitelky rodiny. Podporovala tak své rodiče a samozřejmě také sourozence.

V době, kdy bylo Sirani pouhých patnáct let, uvědomoval si její otec plně její talent a hodlal jej náležitě zpeněžit. Nutil svou dceru, aby malovala lépe a rychleji. Sirani v této době pracovala šest dní v týdnu, kromě nedělí. Malovala od svítání do setmění. Přátelství se svými vrstevníky bylo pro ni cizí, stejně tak znalost

domácích prací. Umění malby Sirani velmi brzy proslavilo. Stala se vyhledávanou malířkou a rychlost při práci byla opravdu obdivuhodná a činila z jejího atelieru hojně navštěvované místo. Existovaly i dohady o tom, zda své obrazy maluje sama. Zda jí při práci nepomáhá její otec nebo její sestry. 13. května roku 1664 uspořádala proto sezení, kde podle výběru diváků namalovala během několika hodin před svědky celý obraz. Z tohoto můžeme lehce usoudit, jak moc mladou malířku vyčerpávalo strhující tempo a práce pod určitým tlakem.

Sirani se také věnovala výuce ostatních malířů. Ve své dílně si otevřela malou školičku, kde vyučovala malířskou techniku a styl. Jejími studentkami byly také její sestry Anna Maria a Barbara, které později rovněž dosáhly úspěchů a pracovaly na několika zakázkách. Obě sestry však přestaly malovat po tom, co se provdaly.
Sirani se ve své tvorbě zaměřovala zejména na náboženské a historické výjevy. Malovala také portréty, autoportréty a mytologická témata. Její sláva se brzy rozšířila i za hranicemi. Její díla si pak kupovalo mnoho bohatých kupců, šlechta i králové a mnoho jejích obrazů bylo zakoupeno i pro sbírky velkovévody Cosima III. Medičejského.

Se vzrůstající slávou Sirani, stoupal i nárok jejího otce. Z práce své dcery vytvořil přímo turistickou atrakci. Za přístup do její dílny dokonce vybíral jakési vstupné. Sirani také vydělávala velké sumy peněz, nikdy však od svého otce neviděla ani odměnu ani dary od zákazníků. Její otec byl natolik chamtivý, že když matka mladé umělkyně potřebovala peníze na splacení výdajů domácnosti, musela Sirani tajně namalovat obraz, který pak její matka vyměnila za zboží.

Nadějná kariéra však byla záhy ukončena. Na konci léta 1665 po zřejmém vyčerpání ve věku dvaceti sedmi let zemřela. Kvůli její smrti truchlila její rodina i celé město a v listopadu toho roku byly

v kostele San Domenico pořádány smuteční obřady, pro které byly dokonce složeny zvláštní smuteční písně.

Při pitvě bylo odhaleno, že Sirani měla v žaludku a střevech obrovské díry, které nejspíš vznikly jako následek prasklých žaludečních vředů. Lze říci, že významnou příčinou úmrtí Sirani byl stres, který jí svou chamtivostí způsoboval její otec. V jejím případě tak platí dvojnásob – malbě zasvětila celý svůj život.

Historie autoportrétu

ROSALBA CARRIERA (1675 – 1757)



Autoportrét,1715

Italská malířka a portrétistka zabývající se také tvorbou autoportrétů. Rosalba Carriera se narodila roku 1675 v Benátkách. O jejím dětství neexistuje mnoho informací a o jejím vzdělání rovněž není nic známo. Není ani jisté, kdy a kde se seznámila s technikou práce s pastelem, kterou pracovala nejčastěji a ve které dosáhla největších úspěchů. V té době nebyly pastely příliš známou technikou a do Itálie se dostaly nejspíše z Francie. I když byly pastely až do doby Degase považovány za výhradně ženské médium, lze říci, že portréty, které Carriera vytvořila, si v ničem nezadají s portréty mužů malířů, které byly namalovány olejem.

Carriera si rovněž v mládí vydělávala na živobytí malováním tabatěrek a miniatur, které prodávala zahraničním návštěvníkům Benátek.

Historie autoportrétu

V roce 1705 se Carriera stala ´accademico di merito´ na Accademia di San Luca v Římě. V roce 1709 se přestěhovala do Paříže, která jí nabízela větší umělecké uplatnění. Tam se přátelila s malířem Antoinem Watteauem, se kterým se podílela na vzniku malířského stylu rokoka. Díky svým schopnostem a talentu pak byla Carriera přijata jako jedna z mála žen do malířského cechu Sv. Lukáše a v roce 1720 se stala členkou francouzské Královské akademie. V Paříži pracovala společně se svou sestrou, kterou naučila malovat a která ji pak vydatně pomáhala ve vedení její dílny, jež měla vždy celou řadu významných zakázek.

Posledních deset let svého života měla Carriera velké problémy se zrakem, což bylo možná výsledkem námahy, kterou v mládí věnovala miniaturám. Kvůli ztrátě zraku se pak nervově zhroutila.

Carriera zemřela ve věku osmdesáti jedna let v roce 1757 v Benátkách.

Historie autoportrétu

ANNA WASER (1678 – 1713)



Autoportrét, 1690

Švýcarská malířka Anna Waser byla pokřtěna 16. října 1678 v Curychu. Už v dětství vykazovala veliký talent pro malířství a už ve věku dvanácti let namalovala svůj výtečný autoportrét. Díky svému talentu docházela do ateliéru malíře Johannese Sulzera, kde získala základní průpravu. V letech 1692 až 1696 pak studovala v Bernu pod vedením Josepha Wernera a potom se usadila v Curychu, kde si otevřela vlastní malířskou dílnu specializovanou především na miniatury.

Sláva a věhlas Waser se brzy rozšířila po celém Švýcarsku a poté po celé Evropě. Waser získávala prestižní zakázky hlavně z Německa, Anglie a Holandska. V letech 1699 až 1702 byla zaměstnána na dvoře rodiny Solms-Braunfelsů a zabývala se vedle miniatur také alegorickými výjevy a pastoráliemi. V její tvorbě zaujímal důležitou roli samozřejmě také autoportrét.

Anna Waser zemřela 20. září roku 1713 v Curychu.

Historie autoportrétu

ADÉLAIDE LABILLE – GUIARD (1749 – 1803)



Autoportrét, 1785

Francouzská portrétní malířka Adélaide Labille-Guiard se narodila roku 1749 v rodině obchodníka s galanterním zbožím. Je výtečným příkladem toho, jak se z ženy skromného původu může stát slavná a uznávaná umělkyně.

Malovat se naučila v dílně miniaturisty, který bydlel poblíž krámku jejího otce. Potom studovala kresbu pastelem a nauky o portrétu pod vedením Maurice-Quentina de la Toura, nicméně se svým uměleckým vzděláním se zdaleka nespokojila. Začala se tedy pod vedením svého učitele zdokonalovat v olejomalbě a v roce 1783, ve stejný den jako její rivalka Elizabeth Vigée-Lebrun, byla přijata za členku francouzské Académie Royale. O několik týdnů po tomto úspěchu pro ženy malířky pak Akademie omezila počet svých členek, proti čemuž Labille-Guiard aktivně bojovala a dosáhla zrušení omezení.

Když potom sama vyučovala malířství, dosahovala velmi dobrých výsledků a pomáhala talentovaným ženám.

Labille-Guiard malovala hlavně portréty a autoportréty, které vypracovávala s velkou péčí a pozorností k detailu. Dokázala také zachytit všechny drobnosti oblečení, jak bylo v tehdejší době zvykem. Brzy si získala uznání a dokonce byla jmenována dvorní malířkou dcer Ludvíka XV.

Když pak v roce 1789 proběhla Francouzská revoluce, stala se Labille-Guiard její velkou příznivkyní, což pro ni však znamenalo značnou ztrátu zakázek. Revolucionáři ji dokonce přikázali zničit rozsáhlý obraz s královskou tématikou, na kterém usilovně pracovala více než dva roky. Tato událost Labille-Guiard zcela zlomila a se zničením tohoto obrazu skončily také její naděje, že by se díky tomuto obrazu mohla stát nejlepší malířkou historických témat na Akademii. Kvůli svému chatrnému zdraví pak Labille-Guiard nikdy nebyla dost silná na to, aby znovu namalovala obraz takového rozměru a rozsahu.

Labille-Guiard zemřela roku 1803.

Historie autoportrétu

LOUISE-ELISABETH VIGÉE-LEBRUN (1755 – 1842)



Autoportrét, 1782

Francouzská malířka a portrétistka Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun se narodila 16. dubna 1755 v Paříži. Malovat se naučila v malířské dílně svého otce Louise Vigéea. Ve věku 21 let se provdala za známého prodejce a sběratele umění Jeanna Baptiste Pierre Lebruna a potom její malířská sláva jen stoupala. V roce 1779 se stala dvorní malířkou královny Marie Antoinetty. Lebrun byla pověřena tvorbou portrétů královny, jejich dětí a členů královské rodiny. V roce 1783 byla přijata za členku Académie Royale, stejně jako její velká rivalka Adélaide Labille – Guiard.

Vigée-Lebrun byla velmi inteligentní, vnímavá, vynalézavá a stala se tak vzorem mnoha žen, které se v té době věnovaly malířství. Byla obdivována především proto, že díky své dovednosti a talentu se stala členkou různých uměleckých spolků. Svou nezlomností a vůlí si

vydobyla své místo v umění – jež bylo v její době výhradní doménou mužů.

Vigée-Lebrun byla velmi produktivní malířkou a zanechala po sobě více než devět set obrazů včetně sedmi set portrétů a mnoho autoportrétů. Mezi tyto obrazy patří více než třicet portrétů Marie Antoinetty a jejích dvorních dam, portrétů evropské šlechty, u které byla Vigée-Lebrun velmi oblíbená. V zámku v Ratibořicích, v pokoji schovanky, visí kopie slavnóho autoportrótu malířky Vigée Lebrun Žena s dítětem. Jo to autoportrót malířky se svou dcerkou. Originál tohoto obrazu je umístěn v galerii v Louvre a tuto kopii zhotovila Fanny Feyb.

V průběhu francouzské revoluce byla Vigée-Lebrun nucena opustit Francii a poté odešla do Itálie (1789 – 1793), pobývala i ve Vídni (1793 – 1794) a pak žila šest let v Petrohradě, kde vytvořila velké množství portrétů ruských aristokratů.

Vigée-Lebrun zemřela v roce 1842 ve věku 87 let. Je považována za nejdůležitější ženu - umělkyni 18. století. Malířky lze vzhledem k charakteru jejich prací hodnotit jako jednu společnou skupinu.

Motiv: subjektivní. Pro všechny tyto malířky je charakteristické, že měly ve většině případů velmi úzký osobní vztah k silnější, dominantnější mužské umělecké osobnosti. Většina z nich byla také dcerami otců – umělců. Muži, jenž byli nablízku těmto malířkám, je v začátcích většinou velmi podporovali. Toto bylo samozřejmě závislé na společenském postavení každé rodiny, ze které malířka pocházela. V době, kdy tyto umělkyně vytvářely svá díla a rozhodly se pro svět umění, musely prokázat velkou sílu vůle a také jistou nekonvenčnost. Společenské podmínky ženám jasně velely, jakým směrem se mají ubírat jejich životy. Měly být předurčeny k roli manželek a matek.

Historie autoportrétu

Společenské, ale i umělecké podmínky byly jasně stanoveny a na jejich základě tedy vznikaly právě díla zmíněných umělkyň.

Motiv: inovativní. Tento motiv je v autoportrétech malířek zcela popřen a zůstává tedy poplatný směru a době, ve které umělkyně žily a tvořily. V době, kdy tyto ženy vytvářely svá díla, neplatil termín, jež by určoval umění za bezprostřední, originální, subjektivní a emocionální výraz . Výraz, jež je vždy utvářen na základě individuálních životních zkušenostech jednotlivce. Jejich autoportréty byly tedy velmi roálným zobrazením sebe sama, postrádající jakékoliv psychologizující rysy, jež by byly odrazem samotného nitra či emotivního rozpoložení umělkyně. Přenesení soukromého vnímání života a světa do vizuální podoby se v dílech žen projevilo až mnohem později, což bude patrné v dílech umělkyň, o nichž tato práce dále pojednává. Ovšem je důležité zmínit, že velkým úspěchem, který je společný pro tyto malířky, je dosažení obrovského úspěchu na poli uměleckém. Tyto ženy byly určitým způsobem předzvěstí možnosti proměny pouhého objektu v subjekt , v míře přináležející dané době. Od vyjádření pouhého reálného autoportrétu k jeho dalším formám, byla ještě velmi dlouhá cesta, jež byla podmíněna mnoha faktory.

Motiv: technika díla. Vlastní technika byla vždy poplatná směru a době, ve které malířky tvořily. Forma hrála velmi důležitou roli v intencích uměleckého směru. Tvorba těchto malířek se pohybovala mezi tématy, jež byly pevně určeny. Portréty, zátiší či krajiny se staly nejčastějšími motivy žen–malířek. Ztvárnění aktu bylo ženám v podstatě oficiálně zcela odepřeno. Například na londýnské Královské akademii nebylo povoleno studentkám kreslit dle živého modelu do roku 1893. Po tomto roce však musel být model taktéž z části zahalen.

Historie autoportrétu

Přihlédneme-li k faktu, že studium aktu hrálo stěžejní roli při studiu na veřejných uměleckých školách, byla tato skutečnost jednou z mnoha překážek v životě umělkyň, tedy v jejich uměleckém růstu.

Přínos těchto malířek nebyl po stránce umělecké kreativity mnohdy nijak inovativní. Naopak technickou stránku malby ve srovnání se současníky ovládaly perfektně. Jejich práce byla po řemeslné stránco na špičkovó úrovni. A co je důležité a tehdy zároveň jedinečné a průkopnickó, byly jejich díla na úrovni umělců mužů. Jejich důležitý přínos a progresivní krok pro další generace umělkyň tkvěl právě v tomto reálném faktu. Faktu, že i žena může být součástí světa umění a je schopna se vyrovnat v této oblasti velmi rychle mužům. Nesmí jí ovšem chybět odvaha vkročit tak trochu do neznáma a nejistoty. Je samozřejmostí, že postavení žen v uměleckém světě nebylo nijak výhodné a jednoduché. Určitá nevýhoda však může být v toku dějin vnímána naopak jako jasná výhoda a určitá forma velmi silné výzvy pokusit se měnit dané zvyklosti a ideologie.

Nástup ženského fotografického autoportrétu na scénu

J. M. Cameron, G. Käsebier

V rané fázi fotografie pouze supluje portrétní malířská díla podobenkového typu. Teprve později se do tvorby a portrétní zejména, dostávají vlivy psychologické a niterné.

V této části mojí práce je možné zmínit další dvě autorky, jež se zabývaly rovněž portréty a v malé míře i autoportréty. Jsou to Julia Margaret Cameron (1883 – 1976) a Gertrude Käsebier (1852 – 1934).

Jejich práce již jevily známky posunu od pouzo roálnóho zobrazení ke psychologii a citlivosti postavy. Tody první postihnutí charakteru osobnosti portrétované osoby. Ovšem přímo autoportrétem, jako jedním z témat, se nezabývaly. Proto jim zde nevěnuji více prostoru, jelikož mé motivy práce postihují pouze minimálně.



J. M. Cameron, autoportrét, 1870



G. Käsebier, autoportrét, 1899

Další z vybraných autorek, kterou já považuji pro mé téma za zajímavou a do jisté míry přelomovou umělkyní, je významná fotografka a autorka portrétů s širokým záběrem uměleckého zaměření. Její práce již obsahuje jasné psychologické motivy.

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

AUTOPORTRÉT ROKU 1906

Předkové Imogen Cunningham pocházeli ze Skotska a v 17. století se usadili ve Virgínii. Imogen byla první ze šesti dětí. Měla ovšem tři starší nevlastní sourozence z otcovy strany a jednoho staršího sourozence ze strany matčiny.

Imogen Cunningham se narodila 12.dubna 1883 v portlandské čtvrti Garden Home. Rodina se však brzy přestěhovala do Post Angeles ve státě Washington a kolem roku 1889 přesídlila do Seattlu. V roce 1903 se Imogen zapsala na Washingtonskou universitu, ve druhém ročníku se rozhodla změnit obor a začala se věnovat předmětům důležitým pro fotografii. Uvádí se, že se na tuto univerzitu zapsala pod vlivem práce Gertrude Käsebierové. Imogen později hovořila o velkém vlivu, jaký může mít pouze jedna fotografie. Silný dojem v ní zanechala fotografie právě od Gertrude Käsebierové s názvem „ Ty požehnaná mezi ženami". Tato fotografie nepředstavovala pouze inspiraci, ale stala se také jakousi předzvěstí do budoucna. Obrázek školačky, které mateřská postava oděná do dlouhých bílých šatů pomáhá přes práh, se stal metaforou feministického ducha svobody a možností, které se otevíraly před ženami, které na začátku dvacátého století toužily po úspěchu a chtěly něčeho dosáhnout. V prvním ročníku studia (1905-1906) si v Americké škole umění a fotografie ve Scrantonu v Pensylvánii objednala svůj první fotografický přístroj. Byl to aparát na formát 10x13 cm. První snímky vyfotografovala v univerzitním areálu, kde vznikl v roce 1906 její první autoportrét. Byl to, samozřejmě s přihlédnutím na dobu, ve které snímek vznikl, velmi odvážný autoportrét. Imogen Cunningham se tehdy vyfotografovala zcela nahá a ležící v trávě.

Její diplomová práce měla název „Vědecký vývoj fotografie". Poslední rok univerzitního studia věnovala fotografickému dílu a technikám Edwarda S. Curtise, slavného kronikáře Indiánů Severní Ameriky.

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

V červnu roku 1907 začala pracovat v ateliéru Curtise a učila se zde retušovat negativy a kopírovat je na podložku s nánosem platiny. V červenci roku 1909 odešla do Drážďan. Drážďany ji lákaly tím, že se tam nacházela světoznámá katedra fotochemie vedená dr. Robertem Lutherem.V té době byla také majitelkou nové reflexní kamery na formát 13x18 cm a fotoaparátu značky Kodak. Cestou do Drážďan tehdy týden strávila v Londýně, kde se seznámila s Alvinem Langdonem Coburnem, fotografem z Bostonu a členem Stieglitzovy Fotosecese.

Součástí studia na drážďanské technice byly kreslení podle živých modelů na akademii, dějiny umění, ale většinu času věnovala technickým předmětům.

Do svého domova v Seattlu se Imogen vrátila v září roku 1910, kde si záhy zařídila vlastní ateliér. Zde začala tvořit portréty, které se velmi lišily od běžné portrétní fotografie. Portrétované fotografovala také v zahradě a komponovala jejich portréty i s jinými předměty. Jak sama tvrdila, příroda jí poskytovala mnoho možnosti.. V zahradě pracovala v zimě i v létě. Práce v exteriéru jí byla inspirací pro práci v ateliéru. Její portréty se vyznačovaly velkým zájmem o portrétovaného, ale i o místo, které k fotografování zvolila.

Jako jediná fotografka byla členkou Společnosti krásných umění v Seattlu. Ve společnosti sdružující místní umělce vystavovala portréty malířů a spisovatelů.

Roku 1914 se Imogen Cunningham setkala s rytcem Roiem Partridgem. Do té doby se jejich vztah utvářel pouze na dálku prostřednictvím korespondence. Jedenáctého února 1915 se Imogen za Roie provdala. V roce 1915, při návštěvě hory Mount Rainier ve státě Washington, vznikly první akty, kdy modelem byl Roi Partridge. Snímky byly publikovány v seattleském časopise The Town Crier a v roce své-

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

ho vzniku tak způsobily místní skandál. Na dlouhých padesát pět let negativy po tomto incidentu nespatřily světlo světa.

První syn se manželům narodil 18. prosince 1915. Je zřejmé, že o finanční zajištění rodiny se Imogen musela postarat prakticky sama. Aby uživila rodinu, pustila se do práce krátce po narození syna a tak pokračovala až do druhého porodu v příštím roce. Po čase se manželé rozhodli k odchodu do San Franciska. V roce 1917 se nastěhovali do domu v Twin Peaks a 4. září se Imogen narodila dvojčata Padraic a Rondal.

V letech 1917-1920 zanechala Imogen kvůli dětem zakázkové práce, ale nikdy nepřestala fotografovat rodinu a své okolí. Snímky dětí i manžela vyzařují zvláštní atmosféru, jsou naplněny láskou, ovšem postrádají sentimentalitu. Imogen zachycovala své tři děti často nahé,ale i také například ve svátečním oblečení. Výlet z roku 1920 do ZOO vedl k sérii studií zebry .

V roce 1918 pracovala Cunningham v ateliéru Francise Brugiéra. Prostřednictvím Brugiérova zájmu o nové formy fotografie, měla příležitost seznámit se s estetikou moderni- smu. Při spolupráci s Brugierem se dozvěděla o Coburnově zájmu o vývoj modernistické fotografie. Brzy začala experimentovat s mnohonásobnou expozicí, světelnou abstrakcí. Tyto experimenty však neměly dlouhého trvání a staly se spíše chvilkovým zájmem. V roce 1920 se Partridgeovi přestěhovali do Oaklandu. Z této doby existují zmínky o jakési nespokojenosti Imogen spojené možná také s novým postavením jejího manžela, coby učitele na humanitní dívčí koleji Mills College. V roce 1921 se tedy opět vrací k fotografii. Přijala zakázku od Adolpha Bolma, aby nafotila jeho taneční soubor Ballet Intime. Série fotografií, která vznikla, je svým stylem piktorialistická. V dnešní době však působí lehce vyumělkovaně a afektovaně. V této práci se Cunningham ještě

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

vrací k piktorialismu, avšak v tom samém roce vnesla do fotografie západního pobřeží nové aspekty. Její fotografie kontur stromů při západu slunce bychom mohli považovat za první bezpředmětovou abstrakci v americké fotografii. Rok 1921 znamenal pro Cunningham zcela jistě obrat v jejím pojetí fotografie. Do popředí jejího zájmu se začaly dostávat přírodní detaily, květy. V roce 1921 se zabývala také dvojitou expozicí a vznikl portrét její matky. Profil prolínající se s džbánem s lžícemi a vytvářející kolem hlavy Susan Cunningham zářivou čelenku. Život Imogen Cunningham byl neustálým bojem a vyvažováním mezi fotografií a rodinným životem, stejně tak mezi prací na zakázku a vlastní tvorbou. Z velké části se jí dařilo vytvořit z rutinní práce dostatečně kreativní. Portrétováním dívek z Mills College si přivydělávala a v případě, že byla některá z dívek svolná, pustila se Cunningham do fotografování aktů. Dále fotografovala svou rodinu a našla také zálibu ve fotografování rostlin v zahradě a botanických exemplářů. Jejím zdrojem pro fotografování mohla být, ale také obyčejná plíseň ve sklepě. Zdrojů inspirace nacházela Imogen mnoho, záleželo jen na uchopení a zpracování. Její zájem o fotografii se vyznačoval čistotou obrazu a přesností detailu. Kolem roku 1923 častěji pracovala s negativem formátu20,3x25,4 cm a vytvořila několik dvojic hlav – Roie a starého přítele Johna Butlera a fotografů Edwarda Westona a Margarethe Matherové. V letech 1923-25 vznikla rozsáhlá série studií květů magnólie, nejlépe reprezentovaná známou fotografií „Formy květů" a „Vrchol všech klenotů". Kladný zájem o rostliny v ní nejspíš probudil bývalý pěstitel a fotograf skleníkových rostlin Johan Hagemeyer, kterého portrétovala roku 1923. K Imogen Cunningham se dostaly některé německé publikace, ve kterých objevila fotografie botaniky od Alberta Renger-Patzsche. Určité fotografie Imogen

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

Cunningham a Renger-Patzsche jsou velmi podobné. Tato podobnost však snad pouze souvisí se společným tématem těchto fotografů.

Poutem spojujícím Cunningham s avantgardní německou fotografií je používání negativu jako konečného produktu. V roce 1927 experimentovala s negativem z roku 1921 zobrazujícím hada a vytvořila v americké fotografii unikátní obraz – negativní snímek hada. Vyfotografovala také tvary a formy průmyslových konstrukcí způsobem, který se lišil od puristického pohledu. Příkladem může posloužit neobvyklá perspektiva nádrže na vodu z roku 1928 v továrně Shredded Whoat v Oaklandu. Koncem dvacátých let se stala nejoriginálnější experimentátorkou západního pobřeží. V roce 1929, když požádal Richard Neutra Edwarda Westona, aby dal pro výstavu „Film a Foto" ve Stuttgartu dohromady příspěvky fotografů ze západního pobřeží Spojených států, přišel West za Cunningham s prosbou o zapůjčení květinových forem. Zapůsobila na něj hlavně čemeřice. O pracech Cunningham, vystavených v jedné galerii v Carmelu, napsal:
„Svého prostředku, fotografie, používá velmi poctivě, bez triků, velmi čistě ztvárňuje předmět a vše, co svým objektivem vidí – onen život skrývající se za vnější formou. S nepochybnou radostí z práce a ostrým zrakem opravdového fotografa a s citem pro to, co se s tímto výrazovým prostředkem dá a nedá dělat, se nikdy neuchyluje k technickým prostředkům, ani se nevydává za druhořadou malířku. Imogen Cunningham je fotografka! A velmi kultivovaná."

Pro Vanity Fair začala Cunningham fotografovat v roce 1932 a o dva roky později začala jezdit do Hollywoodu fotografovat herce v jejich přirozeném prostředí. Takto fotografovala například Spencera Tracyho či Cary Granta.

Imogen Cunningham se také stala zakládající členkou Skupiny f/64. K Dalším zakládajícím členům patřili John Paul Edwards, Ansel

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

Easto Adams, Sonya Noskoviak, Edward Weston a další. Jejím cílem bylo tvořit čisté a technicky neupravované fotografie plně využívající možností velkoformátových kamer. Důrazem na zobrazování reality trvale ovlivnila takzvanou přímou fotografii. Zájmy Imogen byly vždy obrovského rozsahu a tak u ní nemohlo nikdy dojít k spoutání Skupinou f/64. Na rozdíl od Adamse a Westona vždy velmi ráda experimentovala. Jak sama říkala, pohrávala si s nevšedními tématy.

Počátek roku 1934 byl pro Cunningham nelehkým obdobím. Stál před ní opět úkol sladit požadavky rodinného života s vlastní uměleckou tvorbou. Po rozkolu s manželem, jenž byl spojen s Imogeninou cestou do New Yorku, došlo v červnu k rozvodu. V průběhu pobytu v New Yorku navštívila Alfreda Stieglitze v jeho galerii „An American Place". Stieglitz, který její tvorbu znal se od Cunningham nechal portrétovat. Portrétovala ho jeho reflexní kamerou a vytvořila sérii sedmi portrétů Stieglitze před jeho oblíbeným obrazem, „Černým kosatcem" Georgie O´Keef. Na Manhattanu se také dopustila první krádeže, jak říkala záběrům z ulice. Pod mostem Queeensborough Bridge například zachytila spícího tuláka. Poté se vydala do Virginie a zaměřila se na venkov. Její počátky v tomto žánru se časově shodují se začátky fotografky Dorothey Lang, jež byla dlouholetou přítelkyní Imogeniny rodiny. Ta se začala zabývat ve stejném roce dokumentární fotografií – snímky zachycující společenské problémy způsobené hospodářskou krizí.

Ve třicátých letech se její zájem přesunul od fotografií rostlin k oaklandské přístavní čtvrti Hoovervillu, zde její pozornost zaujala průmyslová „zátiší" a místní kolorit. Velký zájem o fotografii počátkem třicátých let se s postupující hospodářskou krizí a nástupem války vytrácel. Cunningham si v roce 1946 koupila vilku v Green Street v San

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

Francisku a o rok později se do ní nastěhovala a strávila zde dalších devětadvacet let života.

V roce 1946 se Imogen spřátelila s newyorskou fotografkou Lisette Model . Obě ženy fotografovaly společně v ulicích. Seznámení s Lisette Model jí opět otevřely nové možnosti v New Yorku. V roce 1960 podnikla Cunningham cestu do Evropy lodí. Při svém putování fotografovala například Augusta Sandera v Německu a Man Raye v Paříži. V roce 1964 vyšla její monografie Clona. Při tvorbě obrázku na zadní obálku knihy experimentovala s několika novými druhy instantní fotografie. Monografie sklidila velký úspěch.

Ve svých osmdesáti letech se Imogen Cunningham začala zamýšlet nad tím, jak naložit se vším nashromážděným materiálem, do něhož také patřily vzácné fotografie Margrethe Mather,Tiny Modotti, Edwarda Westona. Od Guggenheimovy nadace se jí podařilo dostat příspěvek a vydat knihu Imogen Cunningham: Fotografie. V roce 1973 bylo Imogen Cunningham devadesát let. K této příležitosti proběhly výstavy v newyorském Metropolitním muzeu a ve Witkinově galerii. Imogen se tak za svého života stala legendou a mohla si svou slávu vychutnávat bez náznaku senility nebo narušeného duševního zdraví.. V roce 1974 založila nadaci, která se měla zabývat prodejem a spravováním jejích fotografií. O tomto napsala : " ... Mé fotografie budou evidovány, stačí profil a název. Budou také označeny datem, ale nejdůležitější je evidenční číslo. Den po Novém roce přijde zkušený archivář a já nebudu dělat nic jiného, dokud nebude vše hotové a odeslané smluvní organizaci. Můj obchodní zástupce požaduje, abych měla na všech fotografiích, které osobně nevyvolám, svou značku a pro tento účel jsem si nechala udělat čínské pečetítko, které už došlo. Navrhl je pro mě Shen Yao a Benny Chi vzal návrh s sebou do

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

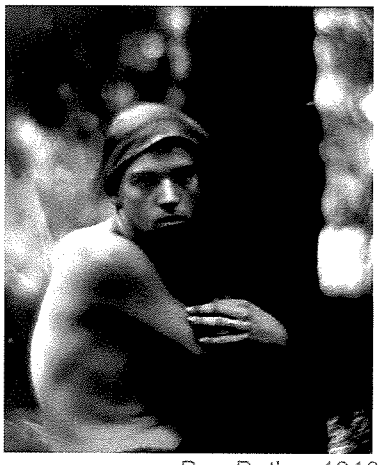
Honkongu a nechal ho tam zhotovit. Chtěla jsem, aby na něm stálo „Jděte všichni do háje, tato fotografie je stejně dobrá, jako kdyby ji vytvořila Imogen", ale ukázalo se, že by to bylo moc dlouhé. Zapečetím jím příští dopis a můžeš si ho nechat přeložit. Tři slabiky pečetítka I-mo-gen v překladu znamenají „ nápady bez konce" a jsou naprosto výstižným a logickým mottem ženy, která tak oplývala nevyčerpatelnou energií, kreativitou a touhou po fotografii. Imogen Cunningham zasvětila život fotografii. Zemřela 23. června 1976.

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE



Autoportrét,1906



Ben Butler, 1910



Autoportrét,1915

Imogen Cunningham (1883 - 1976)

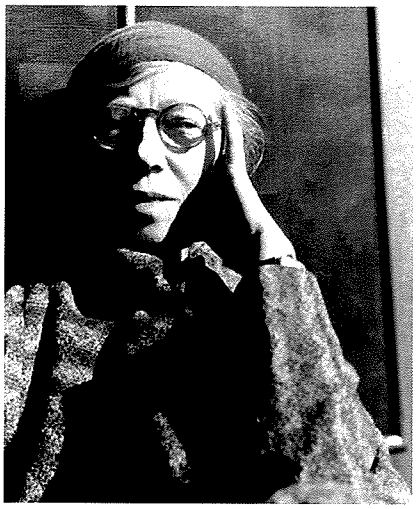


Susan E. Cunningham, 1921

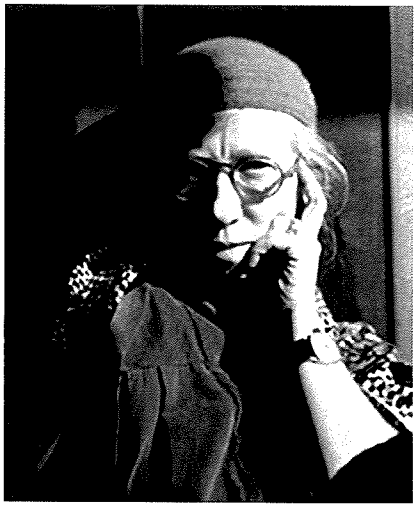




Irene Libarry, 1976



Autoportrét I. 1932



Autoportrét II. 1932

Claude Cahun (1894 - 1954)

JEDINEČNÁ IDENTITA

Claude Cahun, vlastním jménem Lucy Schwob, se narodila 25. října 1894 v Nantes. Tato básnířka, esejistka, novelistka, surrealistka, symbolistka, překladatelka, komediantka, stavitelka, objevitelka objektů, fotografka a revolucionářka v jedné osobě vystavovala se surrealisty v Paříži a Londýně. Publikovala mnoho esejí a kritik v Paris Revue a vytvořila excelentní fotografickou a fotomontážní práci. Kdo je tato mystická osoba strojící se do kostýmů a póz před svou vlastní kameru ? Cahun hraje s širokým repertoárem kamufláže, který než aby schovával chameleóna, vynáší jej do popředí svou vzpurností prolamující přidělené role. Tato umělkyně zcela jistě předběhla svou dobu. Její práce a celý život je doslova nadčasový a zcela mimo tehdejší společenská kriteria. To je možná pravý důvod, proč společnost začala její práci vážně sledovat a objevovat až teprve nedávno. Její fotografie byly odmítány po mnoho desetiletí a to i v době jejích současníků, jímž byl například Man Ray. Proč jsme neviděli její práce v uměleckých časopisech a její tvorba byla až donedávna zapomenuta? Musela její práce čekat až na poslední vlnu feminismu? Byl umělecky svět v takové dominanci mužů a sexuálně puritánský, že nemohl pojmout Cahunin transvesticismus a záměnu tradičních rolí pohlaví? Asi ano, tvorba a osobnost Cahun byla pro tehdejší dobu jen těžce stravitelným soustem.

Mužské převleky této velmi zvláštní ženy nebudily jen u jistých skupin diváků pohoršení, ale také otázky a podezření. Cahunin divadelní transvesticismus znesnadňoval život i její skupině surrealistů. Její nepřiměřenou extravagancí v tomto směru se teoreticky zabýval také Francois Lepelier. V extravagantních mužských oblečcích vystupovala na jedné straně jako subjekt svých vlastních fotografií a na druhé straně jako objekt veřejného zájmu, či pohledu. V těchto maškarádách tak vlastně konstruovala obě pohlaví současně.

Claude Cahun (1894 - 1954)

V roce 1922 se Claude Cahun přestěhovala se svou milenkou Suzanne Malherbe, jíž znala od dětství, do pařížské čtvrti Montparnasse do ulice Notre- Dame – des Champs. O své přítelkyni Suzanne Malherbe Cahun říkala : „ Ona je mé druhé já". Z tohoto je zřejmé, co ona žena pro extravagantní umělkyni znamenala. Claude a Suzanne, v jistém smyslu nevlastní sestry a zároveň spolupracovnice v umění, tvořily jednu z největších dvojic své epochy, stejně tak jako například Gertrudo Stein a Alice B. Toklas či Marguerite Yourcenar a Grace Frick.

Claude Cahun sympatizovala se Salvadorem Dalim. Smyslově vnímala a milovala jeho obrazy. Pracovala se surrealistickou skupinou vedenou Andre Bretonem, který jí napsal: „ Disponujete velmi širokou, silnou schopností imaginace. Myslím si a to se neopakuji, že by jste měla psát a publikovat. Dobře víte, že Vás považuji za jednu z nejzajímavějších osob oplývající jedinečným duchem, duchem umění této doby". Claude Cahun byla v roce 1932 členkou Asociace revolučních spisovatelů a umělců (AEAR). Skupina se zformovala pod ochranou komunistické strany a levicových aktivistů. Surrealisti (hlavně A.Breton, Paul Eluard) byli solidární s AEAR a v roce 1935 i s Kongresem na ochranu kultury. Cahun také iniciovala návrh Manifestu na ochranu kultury. V roce 1934 publikovala krátkou polemickou esej Pařížané jsou otevření. Zkoumala zde otázky efektivity symbolismu, poetického aktu a ve vývoji revolucionality sílu nepřímé akce.

V září roku 1935 byla Cahun účastna při založení Counter Atack spolu s A. Bretonem a Georgem Bataillem. Vystavovala jednu ze svých sérií fotografické malby s názvem „Srdce Woodpeckera" na mezinárodní surrealistické výstavě v Londýně. V květnu 1936 při příležitosti surrealistické výstavy objektů Cahun publikovala krásný

Claude Cahun (1894 - 1954)

článek „Vědomí domácích objektů“, ve speciální edici Umělecké zápisníky.

V roce 1938 Claude Cahun a Suzanne Malherbe opustily Paříž a odstěhovaly se na ostrov Jersey, kde žily na farmě pojmenované Farma beze jména. Od té doby udržovaly pouze korespondenční kontakty se surrealisty v Paříži. Cahun a Malherbe společně také pracovaly v odbojovém hnutí během druhé světové války, využívajíce umění k inspiraci vyvolání vzpoury mezi německými oddíly. Jednou z jejích metod bylo psaní stovek reakcionářských úryvků volajících po vzpouře proti německým vůdcům na delikátním papíře. Mačkaly je a házely do aut okupačních vojsk nebo je cpaly do kapes německých vojáků. Byly zatčeny v roce 1944 gestapem a odsouzeny k smrti.

V průběhu jejich věznění v červnu a květnu 1945 byl několikrát prohledáván a demolován jejich domov. Zásadní část fotografického díla Cahun a jejich archivů tak byla nenávratně zničena. Claude a Suzanne těsně unikly popravě.

Po osvobození se chtěla Cahun vrátit do Paříže ke své práci se surrealisty, v čemž ji ovšem zabránila její nemoc. Cahun žila na Farmě beze jména do své smrti v roce 1954.

Ve svých autoportrétech si Cahun pohrávala s narcismem a individualismem. V Cahun byl ukotven strach z masovosti a odpor k masovému. Tvrdila: „Zvířecí horor z kontaktu s živými stvořeními je ve mně zakotven tak silně, jako v kočce“. Claude Cahun stále silněji zjišťovala, že je posedlá manií vyjímočnosti.

V květnu 1930 publikovala v edici „CAREFOUR“ sérii fotomontáží objevujících mnoho metafor : dialektiku masky a zrcadla, androgenezi a ambivalenci identity, metafyzický iluzionismus a historický pesimismus. Cahunina práce objevuje nitro a hraje si s metamorfózou sebe sama. Její androgenita a různé divadelní pózy

Claude Cahun (1894 - 1954)

(upír, anděl, cikánka, baletka) a ztvárňování obou pohlaví, někdy obou v jednom obraze, stírá hranice vyznačené konstrukcí dvoupolárního světa lidí. V tom tkví zajímavost a poutavost Cahuniných fotografií. Po většinu svého života si Cahun stříhala své vlasy na velmi krátko a barvila je na růžovo nebo zlato nebo stříbrno, pokud je ovšem neměla oholené úplně. také v podstatě její osobnosti, kde neexistuje polarita pohlaví, ale obě jsou si rovna.

Ve svých mimikrách všech rodů sociální reprezentace, nevyvolávala otázky (pravé) identity, vyvolávala otázky konceptů, kde není žádná pravá identita. Pro Cahun nebylo cílem být opačným pohlavím, ale vyřešit hranice. Cahun využívala ve svých instalacích také hmyz, písek, vlasy, mušle, noviny, což vyvolávalo v její práci určitou melancholii života, že všechno jednou zkolabuje, rozpadne se rukou času, tak jako slova napsaná v písku, tak jako masky, které nosíme mohou být jednoduše porušeny a nahrazeny jinými. Tak jako nám přidělené role mohou být přesunuty a zrušeny, tak jako posunující se písek se časem pohne i pod našima nohama, tak budeme vráceni do země jako popel.

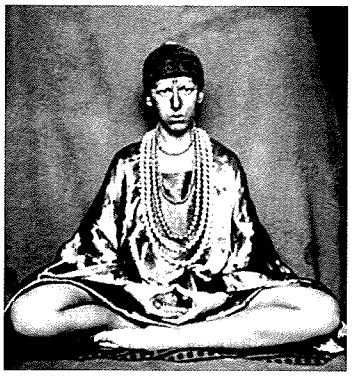
Claude Cahun zemřela roku 1954 na ostrově Jersey na své Farmě beze jména.

Claude Cahun (1894 - 1954)

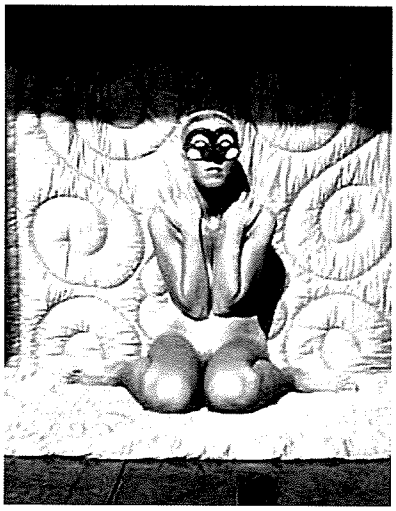
ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE



Autoportrét,1920



Autoportrét, 1927



Autoportrét,1928



Autoportrét,1928

Claude Cahun (1894 - 1954)



Autoportrét, 1928



Autoportrét, 1928



Autoportrét, 1937



Autoportrét, 1938

Hannah Wilke (1940 - 1993)

AUTOFEMINISMUS

Hannah Wilke patří do skupiny žen umělkyň, jež se v 70. letech připojily k hnutí za ženská práva. Situace v USA se po válce ve Vietnamu vyznačovala společenskou krizí a pochybnostmi o své vlastní identitě. Umělecký svět na tuto situaci reagoval po svém. 70. léta se na rozdíl od let 60. začala vyznačovat spíše subjektivnějším uměním a introvertnějším naladěním. Většina děl vzniklých v této době má daleko k precizní čistotě a dotažené dokonalosti. Jisty vliv na takovó uchopení umění má jistě konceptualismus, kterému v základu dominovala vždy na primárním místě myšlenka. Se vznikem hnutí za ženská práva v 70. letech, se ženy umělkyně začínají v hojnějším počtu prosazovat na poli uměleckém. Umělkyně se velmi vehementně pustily do nových médií : video, performance. Tato v té době nebyla striktně spojována s uměleckou dominancí mužů. Ženy umělkyně začaly používat k vyjádření myšlenky, zkoumání pocitů, zážitků, mnohdy ryze ženských, své vlastní tělo. Performance při nichž využívaly svá vlastní těla, sama sebe, byly dokumentovány převážně fotografiemi. Tímto způsobem docházelo postupně k absolutnímu zastoupení prvotního média. Stále častěji se tak dostávala ke slovu myšlenka, že performance boří vystavenou hierarchii oddělující umění od reálného života.

Americká umělkyně Hannah Wilke se narodila roku 1940 a roku 1993 předčasně zemřela po těžké nemoci – rakovině lymfatických žláz. Stejně jako feminismus, tak i těžká nemoc, výrazně zasáhla nejen její život,ale i velmi výrazně její tvorbu. Ačkoliv primárně pracovala jako sochařka, vytvořila i mnoho kreseb, videí, fotografií, které se zabývají sociálními, politickými otázkami, ale také otázkami procesem stáří. Její práce byla ovlivněna mnoha současnými trendy a hnutími, včetně abstraktního expresionismu, minimalismu, konceptualismu (praktika sociálního kriticismu). Její práce je nejlépe srozumitelná na dvou pólech. Na jedné straně je vliv vizuálů Marcela Duchampa zahrnující

Hannah Wilke (1940 - 1993)

jazyk, erotično a humor a na straně druhé je spojení umění těla a akce, kdy používá vlastní tělo ke znázornění témat sexuality. V roce 1976 Wilke uskutečnila v Muzeu umění ve Philadelphii zásadní performance. Touto performarmance se vyrovnávala s klíčovým dílem Marcela Duchampa, tzv. Velkým sklem. Akce byla pojata jako striptýz – Přes Velké sklo – která byla dokumentována formou videa a fotografie. Wilke pózovala za Duchampovým Velkým sklem, oblečená do bílého hedvábného obleku, symbolizujícího současně ženicha (oblek) i nevěstu (bílá barva) s narážkou na androgenní podstatu člověka. Postupně se zbavovala oblečení před Velkým sklem, ve kterém se mohla vidět jako v zrcadle a souběžně být voyeuristicky pozorovaná přítomnými diváky. Tímto dílem autorka reagovala na transformaci sexuální a rodové identity. Z charakteru jejích performance vyplývá, že i když v nich jednu z hlavních rolí hraje její nahé tělo, jsou určené především intelektuální reflexi. Některé body – artové kreace Hannah Wilke doplňuje citacemi básníků, filozofů, umělců, kritiků a politiků (Hitler, Nietzsche, Oldenburg a jiní), které sama odrikává, jako například ve videoinstalaci Tak mi pomož, Hannah (1978 – 1985). Z velmi podobných principů vychází i cyklus velkoformátových fotografií z intimních performance (1978), uskutečněných v budově bývalé školy, kde od 70. let sídlí Centrum současného umění v Long Island City (New York). Wilke věřila ve fyzické a emotivní sebevystavování jako proces estetického a spirituálního svlékání duše a těla.Také její experimenty s mnoha materiály (žvýkačka, latex, čokoláda) a jejím vlastním tělem ve všech jejích pracích, jsou nositelem něčeho smyslového i strašlivého, krásného i destruktivního. Její sochy jsou založeny na estetice minimalismu, systematicky se opakujících věcí, zbarvených metaforou, organičnem a sexuálními implikacemi. Některé části lidského těla nám vnutkávají symboliku rozpuku a potěchy. Jiné

Hannah Wilke (1940 - 1993)

jsou formou poklesnutí, jsou určitými znaky úpadku a degenerace. Zatímco její keramické sousoší připomíná úhledně pěstěné zahrady, její žvýkačkové kompozice jsou formami dýchajícími erotikou.

Její tři díla z roku 1975, jež vytvořila pomocí žvýkací gumy, patří do starší kategorie a váží se k velmi silnému feministickému období, které v této době bylo v USA takřka na domácí půdě. Wilke se zcela samozřejmě k tomuto postoji hlásila. Díla, která ze žvýkaček vznikla, byli malé koláže. Tyto byly aranžovány na 16 listech papíru a komponovány do formátu tabulek.. Struktura je tak založena na velmi přesném pořádku a stále se opakující formě. Vznikla tak sugesce biologického množení a skupin. V některých sochařských pracích, se Wilke věnovala spojení materiálu a těla. V tomto případě spojení žvýkačky a svého těla. Přilepovala žvýkačky, které byly vymodelovány do tvarů ženských genitálií, na své vlastní tělo. Spojení žvýkací gumy a lidského těla vyvolává v tomto případě také dojem ran a jizev, kterými je tělo poseto.

Nahé tělo je pro Wilke sochařským základem nebo uměleckým objektem a je pro ni základním vyjadřovacím prvkem. V 70. letech a na počátku let 80.,vytvořila sérii performance, videí a fotografií, ve kterých užívala své tělo ke konfrontaci reprezentování žen v historii umění a populárního umění a k prozkoumávání otázek sexuality, ženskosti a feminismu. Pro Wilke byl feministický postoj důležitější než vlastní umění. Od počátku 70. let až do své smrti se zajímala o prezentaci ženského těla v médiích a v umění. Na začátku 80. let zachycovala vlastní nahé tělo. Šlo jí o motivaci diváka k zamyšlení se nad vlivem konvenčního zpodobňování ženského těla. V zájmu osvobození ženského těla od představ, cituji: syndrom „ matka – děvka", začala Wilke používat své tělo jako objekt. Tímto konáním si kladla za cíl provokovat veřejnou kritickou odezvu a argumentovat pro vlastní vyslo-

Hannah Wilke (1940 - 1993)

vení ženské erotiky. Navíc erotika pro ni byla otevřená výzva k vidění ženského těla jako „ sexy a seberespektující, smyslové a seriozní", spíše než pouze sexualizované tělo pasivně čekající na uspokojení mužem. Toto byl akt politické svobody v kultuře, ve které dominovali muži. Akt, který pro Wilke znamenal mnoho.

Poslední nedokončený projekt Hannah Wilke měl zobrazovat proměny těla, které u ní postupem času nastávaly vinou zhoubného nádoru. Hledám pro tento cyklus pojmenování či označení, které by co možná nejpřesněji vyjádřilo můj pocit z tohoto dění. A velmi přibližně - je tento projekt jedním z nejtísnivějších a nejsyrovějších, který diváka učí a zároveň nepřekonatelně zkouší. Nebyl to jen pouhý záznam chátrající fyzické schránky člověka, který bojuje se smrtelnou nemocí, ale také hluboký a autentický záznam proměn nitra. Tím myslím například změnu výrazu očí Hannah Wilke, ve kterých se zrcadlil boj, ale také vyrovnání se s nevyhnutelným koncem. Tento cyklus s ambivalentním názvem Intra – Velus, dokumentuje tedy tělo a tvář Hannah Wilke a vypráví o její celkové postupné proměně. Hannah Wilke vypráví absolutně pravdivý příběh o samotné Hannah Wilke, který se vyznačuje nezměrnou silou i díky způsobu dovyprávění, který nikdy nepostrádá nadhled. Ale co vše se v takové životní situaci vejde do významu slova nadhled? Ve chvíli, kdy feminismus v tvorbě Hannah Wilke pozbývá primární důležitost, získává její dílo širší rozměr a je tak lidsky srozumitelné bez rozdílu postoje diváka k otázkám feminismu a podobně.

Hannah Wilke zemřela roku 1993.

Hannah Wilke (1940 - 1993)

ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE



S.O.S. 1., 1974



S.O.S. 2., 1974



So Help Me Hannah, 1978

Hannah Wilke (1940 - 1993)



Autoportrét z cyklu „Intra Venus“, 19. února 1992



Autoportrét z cyklu „Intra Venus, 19.února 1992



Autoportrét z cyklu „Intra Venus“,18.srpna 1992

Katharina Sieverding (*1944)

STUDENTKA J. BEUYSE

Tato německá umělkyně se narodila roku 1944 v Praze, v roce 1972 absolvovala na düsseldorfské Akademii výtvarného umění a je mnohdy zmiňována jako vynikající studentka Josepha Beuyse.

Velmi zajímavý je její dlouho trvající přístup právě k autoportrétu. V případě sebezobrazování stále a stále vytváří nová zobrazení sama sebe a hledá a zkoumá úhly pohledů na své Já. Z jejich děl je možné zjistit jakým způsobem vnímá svět, který není vždy přívětivý a jehož je i ona neoddělitelnou součástí pro určitý čas. Katharina Sieverding vytváří díla, která mohou na první pohled na diváka působit jako vytržená z kontextu čehosi, co není tak snadné objevit a porozumět. V tom případě běžný divák hledá popisku, jež by mu nepřekonatelnou a tím velmi provokující záhadu vyřešila. Ale popiska jakoby žila zcela jiným příběhem. Nitě příběhů, které diváka neomylně vedou a vysvětlují, dílům Sieverding mohou jaksi chybět. Tím je excelentně vytvořen pocit nejistoty. Příkladem tohoto může posloužit dílo s názvem „Pohled na slunce o půlnoci" z let 1973 - 76. Z 28 velkoplošných černobílých fotografií sleduje diváka tvář patřící stejné ženě. Je zde vyobrazena s neživým pohledem a její rty oplývají jistou smyslností. Naproti těmto obrázkům visí ve stejném počtu tentokrát barevné portréty stejné ženy, tedy Katheriny Sieverding, jež jsou pokryty zlatavým prachem. Zde je však výraz tváře pokaždé změněn. Jestliže si obrazy uvědomíme, pomalu dojdeme také k rozluštění názvu díla.

Sieverding ve svých dílech používá velmi zajímavé a ne příliš standardní materiály, jako je například uran. Používá někdy velmi nákladné postupy k vytváření obrazů, při jejichž tvorbě se nespokojí s běžnými postupy. Základem pro její práce bývají mikroskopické snímky i z oboru medicíny, novinové fotografie či fotografie pořízené při televizním vysílání. Autorka dále tyto formy přetváří v montáže, velko-

Katharina Sieverding (*1944)

plošné zvětšeniny. Vytváří barevné posuny, pomocí kterých docílí konečné, někdy až démonické atmosféry.

Jedna z mnoha fotografií, která může v divákovi budit různé pocity, jenž nebudou vždy optimistické, je fotografie s názvem „Kontinentalalkern II" z roku 1980. Obsahuje snad plynové masky s jakýmsi lékařským vyšetřováním v náznaku. V roce 1980 vznikla také fotografie s názvem „Norad", na níž je znázorněn mladík za mřížemi, který jako by se utápěl v jedovatě zeleném a růžovém poli. V roce 1997 vznikla velkoplošná fotografie s názvem „Pokolení světa III", 1997. Osobně ve mně neprobouzí pocit , který by mi byl příjemný a utvrzoval mě v nějaké naději. Je na něm vyobrazena několikrát sama umělkyně. Základem je zvětšená postava ženy, jež za sebou nechává temný stín, v pozadí se potom ve stoupajícím zástupu řadí ve zmenšené podobě tatáž žena. Tento zástup protíná šipka, jež směřuje směrem vpřed.

Obrazym, jež vytváří Katharina Sieverding, nesnesou jen povrchní letmé pohledy. Na to se zabývají někdy až příliš ne komplikovanými, ale komplikovaně tématy, jež se zabývají bytím lidské populace na tomto světě. Později se v dílech Sieverding objevují politická poselství, která vyjadřuje s notnou dávkou naléhavosti. V případě, že se zastavíme a uvědomíme si jakou křehkost a pomíjivost má každý z životů, uvědomíme si možná oč jde v dílech Katheriny Sieverding.

U Sieverding považuji za důležité zmínit kromě kulturních a společenských vlivů na utváření osobnosti autora a následně i jeho díla i značný vliv vzdělání. Mám tím na mysli vliv a utváření uměleckými institucemi a jejich profesory, jimiž člověk prochází a s nimiž se setkává zejména v mladším věku, kdy se jeho postoje a názory teprve utvářejí. V této fázi je možné u Sieverding zaznamenat velmi silný vliv jejího profesora na zmiňované düsseldorfské Akademii výtvarného umění Josepha Beuyse.

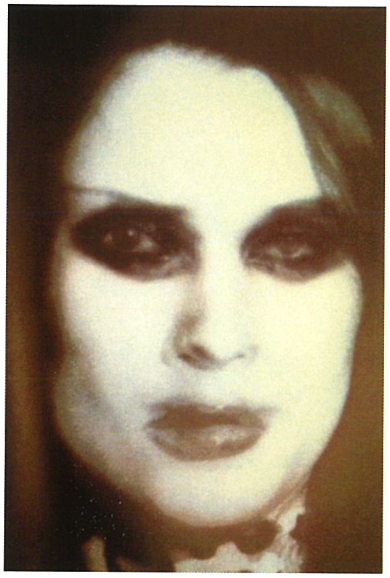
Katharina Sieverding (*1944)

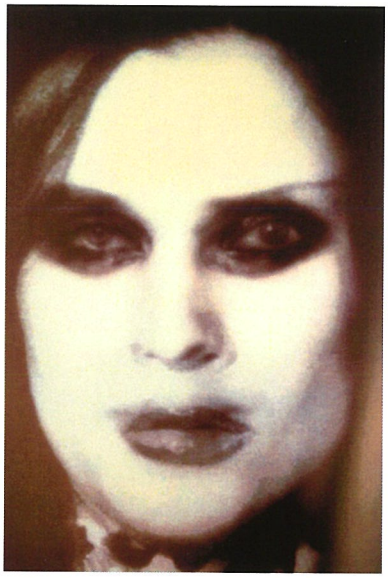
Joseph Beuys považoval právě pedagogickou výchovu za rovnocennou složku svého díla. Ve své práci sledoval kořeny evropské mytologie a náboženství a konfrontoval fenomenologický přístup s předmětnou realitou dnešního světa. J. Beuys se věnoval instalacím,performancím a veřejným akcím. Od začátku 60. let stál u zrodu ekologického hnutí, v 70. letech založil vlastní stranu a vstoupil do politiky

Byl jednou z nejvýznamnějších osobností poválečného umění, přesto musel svou občanskou i uměleckou pozici tvrdě obhajovat. Jeho provokativní myšlení překračovalo umělecké konvence i estetiku moderny a odhalovalo omezený vztah konzumního člověka k plodnosti světa. Beuysův poslední projekt začal v roce 1982 a dokončili jej jeho děti v pol. 90. let. Jednalo se o projekt zasazení 7000 dubů, jež v současnosti rostou u vchodů do prestižních galerií světa. V době, kdy ještě byla Evropa rozdělená železnou oponou, Beuys věřil, že člověk ovládaný materiálními hodnotami, může zachránit pouze kreativita, která vychází z jeho vnitřní svobody. Jeho slova zněla : „Chci vidět, co všechno člověk dokáže svou vlastní silou, aktivní individualitou."

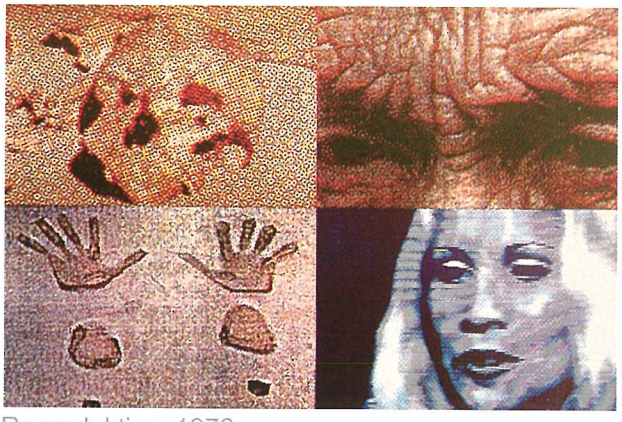
Katharina Sieverding (*1944)

ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE





Transformer, 1973 – 97



Reproduktion, 1976



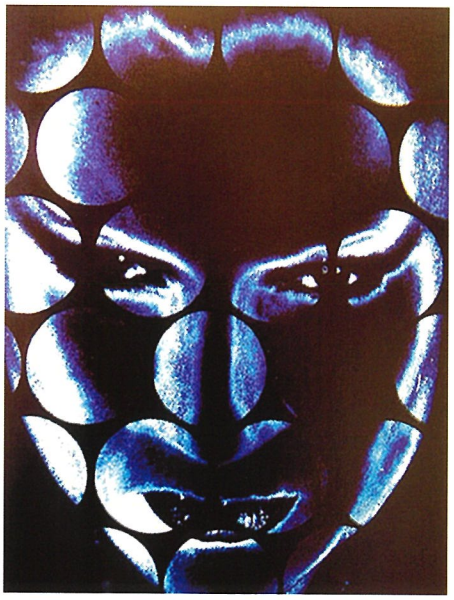
Die sonne um...,1988

Katharina Sieverding (*1944)





Nachtmensch, 1982



Edition, 1990



ID – IV – V, 1992

Shirin Neshat (*1957)

KULTURA ČÁDORŮ

Shirin Neshat se narodila roku 1957 v íránském Qazvinu. Jejím současným druhým domovem je však americký New York . Zde v současnosti žije a tvoří. Neshat strávila v Íránu celé mládí, a když jí bylo sedmnáct let, byla dle tradice movitých rodin poslána na studia do USA. Toto byl stěžejní moment pro celý její život a tvorbu. Bylo to v době Shahovy vlády. V této době takto odešlo opravdu mnoho íránských studentů na zahraniční studia Naneštěstí krátce po jejím odchodu přišla íránská revoluce. Díky tomu byla Shirin Neshat po mnoho let oddělena od své rodiny. Revoluce proběhla v roce 1978 a po té se ujal moci Ajatolláh Chomejní.

Návrat domů jí byl umožněn v roce 1990. Ten byl pro Shirin Neshat šokující zkušeností. Změna byla enormní a vzrušující. V chování a ve vzezření lidí došlo k mnohým změnám. Deset let po návratu do vlasti tato umělkyně netvořila. Byla šokována natolik, že se začala do Íránu vracet pravidelně. Shirin Neshat cítila potřebu vyjádřit se prostřednictvím své tvorby k novému porevolučnímu Íránu, snažila se pochopit ideologii islámského fundamentalismu a vyrovnat se se svojí ztracenou minulostí. Tímto její práce nabrala nový směr a energii. Nepodávala pouze informace, ale kladla také otázky, nad nimiž cítila potřebu se zamýšlet. Je umělkyní, jež se ve své tvorbě zabývá velmi komplexně a obsáhle otázkami Islámu, postavením islámských žen, fundamentalismem a revolucí. Velmi intenzivně se zajímá o to, ve spojení s islámskou kulturou, jakým způsobem jsou například prostor a prostorové hranice politizovány a zda jsou určeny k tomu, aby vytlačily osobní a individuální potřeby z veřejného prostoru do prostoru soukromého. Pokud o tomto problému budeme přemýšlet ultimativně, muži dominují veřejnému prostoru a ženy existují z velké části pouze v prostoru soukromém. V případě, že se ženy chtějí jakkoliv pohybovat v prostoru veřejném, mohou tak učinit pouze zahalené do čádoru od

hlavy až k patě. Tímto zahalováním, vlastně schováváním ženskosti, dochází k odstraňování všech známek sexuality a individuality z veřejného prostoru. Nesmíme ovšem zapomínat na fakt, že čádor pro mnohé muslimské ženy je i v současnosti pýchou a známkou jejich plného uvědomění kultury, ke které s hrdostí náleží. K otázce vymezování prostoru se váže její první videoprojekt, jež vznikl v Istanbulu

Toto video s názvem „Tho Shadow Under the Web" (Stín pavučiny) vzniklo v roce 1997. Spočívá ve čtyřech obrazech, jež jsou promítány na každou ze čtyř zdí souběžně. Přítomnost ženské postavy zahalené do černé , jíž je Neshat sama, běžící proti stoické architektuře mešity, vypovídá o vztahu muslimské ženy k prostoru, který obývá a který je tak pevně zakódován. Každý segment prozrazuje jak ona postava ženy ovlivňuje kvalitu prostoru a jak prostor ovlivňuje jí. Nachází se zde určité množství strachu, napětí, úzkosti. Nikdy není zcela zřejmé odkud a kam žena běží. Architektura zde reprezentuje autoritu a principy vedení tradiční společnosti. Postava ženy reprezentuje lidskou přirozenost se vší svou křehkostí.

Těmto video projektům Shirit Neshat předcházely cykly fotografií. V roce 1993 vznikla první série s názvem „Nezahalená". Tato série byla zaměřená na otázku týkající se tradičních čádorů ve vztahu k ženskému tělu viděnému i neviděnému. Všechny fotografie byly zaměřeny na ty části těla, jež mohou být podle islámských pravidel spatřeny. V roce 1994 vznikl další cyklus fotografií s názvem „Alláhovy ženy" . Na těchto fotografiích velmi často pózovala sama umělkyně zahalena do tohoto tradičního oděvu. Jedná se o projekt, v němž se Noshat zabývala konceptem „SHADAD", tedy konceptem mučednictví. Muslimská žena je zde představena jako bojovnice a také jsou zde vyzdviženy otázky násilí ve vztahu k ženskosti, politice a náboženství.

Shirin Neshat (*1957)

V dalších pracích se Shirin Neshat koncentruje na téma prostorových a sexuálních hranic, omezených ve vztahu k islámské politice a náboženským pravidlům.

Jestliže si představíme zahalenou muslimskou ženu, zjistíme, že obličej, ruce, chodidla jsou tím jediným, co zůstává nezahaleno. Tato místa jsou na fotografiích Neshat pokrývána ručně psaným arabským písmom. Shirin Neshat se dlouhou dobu zabývala studiem perského umění a byla velmi upoutána způsobem, jakým v tomto umění docházelo ke slučování obrazu a textu. Byla nadšena tradičním tetováním ze Středního Východu a Indie. Například jak si ženy pokreslovaly dlaně rukou při různých oslavách. Později se Neshat, při komponování obrazů zabývajících se muslimskou ženou, zdály popisky na kůži vhodné a adekvátní pro vyjádření jejích myšlenek a záměrů. Jsou to tedy jakési vzkazy, čitelné pouze pro araby, tedy muslimy. Pro ostatní je to silný grafický motiv s podvědomým tajemstvím.

Ve svých projektech se Neshat také dotýká otázek spojených se subjektem ženského těla ve vztahu k politice Islámu a způsobu, jakým je ženské tělo válečnou půdou pro různé druhy rétoriky a politické ideologie.

Srovnání islámské tradiční a americké moderní kultury, která postrádá právě historický základ, je prvotřídním ukazatelem utváření jednotlivce a celé společnosti. Při srovnávání obou je důležité vnímat každou z těchto kultur jednotlivě s ohledem na její opodstatnění a vyhnout se jakékoliv povrchnosti. Vzájemné pochopení těchto kultur je zatím bez dohledného řešení. Shirin Neshat si bere na mušku právě tyto odlišnosti kultur, jež obě velmi dobře zná a uvědomuje si pevné hodnoty toho, co tvoří „islámskou ženu". Jsou to hodnoty pevně kulturně zakotvené. Patří k nim nejen odívání se do tradičních čádorů, ale i skutečnost, že islámské ženy slouží v armádě, což u některých

odporuje jejich chápání postavení žen takzvaného třetího světa. V tvorbě Neshat se tak zcela přirozeně objevují ženy držící zbraně. Čádory představují pro část západního světa uniformitu a ztrátu individuality, kterou jinak žena kultury západní může zvýraznit například právě výběrem oblečení. Tím se na veřejnosti může odlišit a nesplynout tak v jeden dav. Podobnou otázkou se zabývá i Martina Pachmanová ve svém článku „Moc černých čádorů" z roku 2001. Cituji : „Je li navíc na Západě žena většinou vystavena všudypřítomnému pohledu, který z ní činí sexuální idol a předmět mužské touhy, pak může být v jistých souvislostech ona orientální „ skrytost ženského těla" a veřejná hradba mezi pohlavími pro ženy nejen osvobozující, ale což je patrné například z video- instalace nazvané Fervor/ Žár (1999) – dokonce i bytostně erotická. A jak řekla sama umělkyně : „Na zahalené ženě je cosi tajemného – její nedostupnost ji činí žádostivější, a to jak sexuálně, tak intelektuálně. Čím více je toho, co nemůžeme vidět a znát, tím více toužíme dívat se a představovat si." Já dodávám, že by se dle mého soudu na toto téma vyjádřil jinak íránsky muž a muž z takzvaného západního světa. Názor, že na Západě je žena většinou vystavena všudypřítomnému pohledu, který z ní činí sexuální idol a předmět mužské touhy, může být lehce zavádějící, jestliže bude zmíněn v souvislosti s realitou orientální „skrytostí" ženského těla, jež může být osvobozující. Nezapomeňme, že žena ze západního světa má oproti ženě muslimské právo volby a rozhodnutí mimo jiné i pro výběr vhodného oděvu pro různé příležitosti. Určitý oděv může taková žena zvolit i podle svého psychického rozpoložení, nálady. Muslimské ženě je tak přesně určeno jaké pocity má vzbuzovat a jaký smysl má tradiční oděv na veřejnosti. Ovšem čádor může představovat pocit sounáležitosti každé muslimské ženy ke kultuře své země tak velký, jež individualisticky smýšlející západní civilizace jen těžko může přesně

Shirin Neshat (*1957)

chápat. Bezmezná víra a úcta k příslušnosti svého národa s sebou nese mnoho otázek, na které jinak odpoví příslušník západní společnosti a jinak příslušník společnosti muslimské. Právě sounáležitost a hrdost na vlastní kulturu je naopak například v USA uměle podporována a téměř vytvářena. Vlastní kulturní základ však není takto vytvořitelný. Interpretace těchto námětů Shirin Neshat je díky její znalosti obou kultur nesmírně silná a hodnotná. Neprovokuje ani jednu ze stran, ale naopak obě vede k zamyšlení a vzájemnému respektu.

Náměty, které Neshat zpracovává jsou tedy rozsáhlé a komplexní, ale formy, které používá k jejich vyjádření, jsou naopak velmi minimalistické a jednoduché. Tento protiklad dává vyniknout vnitřní hodnotě a sdělení díla. Neshat vychází ze způsobu, který se chce vyhýbat klišé a jakési senzacechtivosti. Nachází body, jež jí zajímají a konceptuálně je dotváří a nechává prostor pro vnímání diváka. Shirin Neshat zjistila, že jednoduchost obrazu je naprosto základní pro čistotu velmi komplexního uspořádání. Své projekty tvoří formou videa nebo vytváří fotografie. V jejich fotografiích lze nalézt hmatatelnou energii, skoro hmotnou svůdnost odstraňující hranice násilí, hluboce zakořeněné v historii kultury, kterou ultimativně považuje za domovskou. Jako umělkyně žijící v New Yorku a tvořící zde pro široké obecenstvo, stále velmi dobře chápe současné odlišnosti mezi islámskou a americkou kulturou. Na otázku proč si jako umělkyně vybrala také fotografii jako prostředek k vyjádření, odpovídá : „Mám k tomu mnoho důvodů, ale obecně jsem se dostala k fotografii jako jiný k sochařství. Zajímá mě konstruování, vytváření obrazů, vytváření momentů. V tomto duchu jsem vždy cítila, že fotografie nejlépe vyhovuje mému záměru a nabízí mi pocit reality, který jsem potřebovala. Samotnému fotografování vždy předchází koncept.

Shirin Neshat (*1957)

Samotné fotografování přenechávám profesionálním fotografům. Já v té chvíli plním úlohu jakéhosi dirigenta. Vytvářím skici záběrů podle nichž probíhá fotografování, ale často dochází i k improvizaci. Často jsem na fotografiích sama pózovala, což pro mě bylo v určité době velmi důležité, ale později jsem se začala cítit pohodlněji v pozadí". Docházelo tedy u Shirin Neshat k nezbytnému prožívání situací, jež konstruovala a byly odrazem jejího vnímání islámského světa, tedy jejího základního i duševního domova ?

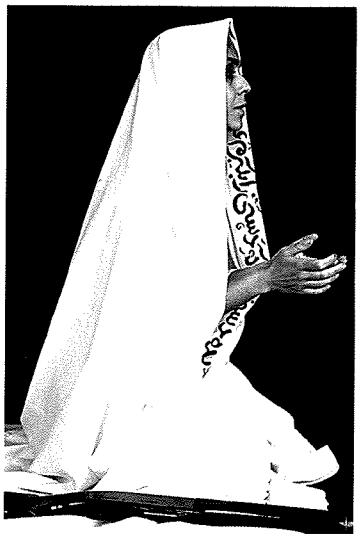
V posledních několika letech se Shirin Neshat intenzivněji věnovala spíše videotvorbě. Například v roce 1999 vytvořila video s názvem „Trhlina", jež lze považovat za jistý vrchol její práce v tomto oboru. V tomto díle se Neshat pokusila nastínit ožehavé téma vztahu ženy a muže v muslimské společnosti. Sama autorka o tomto projektu říká: „ Hned na počátku jsem se rozhodla, že toto dílo nebude o mně nebo o mém názoru na daný problém, ale že můj postoj bude postojem nikoho. Začala jsem tedy klást otázky, ale nikdy jsem na ně neodpovídala".

Práce Shirin Neshat je v Íránu přijímána s dosti smíšenými pocity. Někteří jsou naprosto pro islámskou vládu a cítí hořkost z revoluce. Tito lidé nejsou nadšeni z jejich snah porozumět. Ostatní lidé její tvorbu shledávají zajímavým dialogem a jsou šťastní, jak její práce otevřela a stále zkoumá toto téma. Shirin Neshat ve své tvorbě volně přechází od studia muslimské ženy ve vztahu k jejímu náboženství, spiritualitě a politice, k osobním a soukromým aspektům života muslimské ženy. Věří, že tento způsob jí umožní univerzálnější dialog a přitom možnost sledovat dále islámskou kulturu, s níž je nerozlučně spjata. Jedním z možných pojmenování tvorby Shirin Neshat , byť dle mého soudu nezahrnuje zdaleka vše, je dle amerického kritika Artura C. Danta „politický autoportrét".

Markéta Fialová, září 2005

Shirin Neshat (*1957)

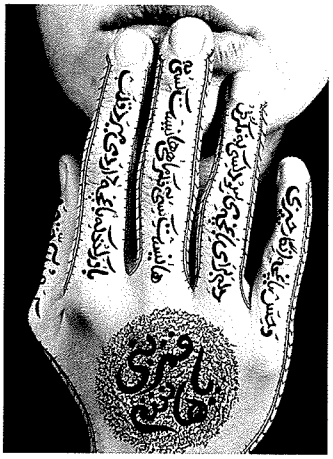
ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE



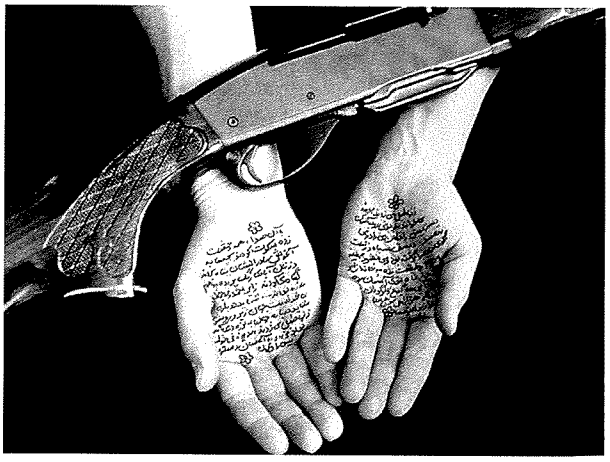
Z cyklu „Woman of Allah", 1994



Rebellious of Silence, 1994



Z cyklu „Woman of Allah", 1994



Stories of Martyrdom, 1994

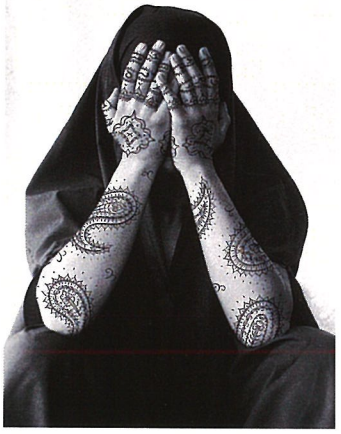
Shirin Neshat (*1957)



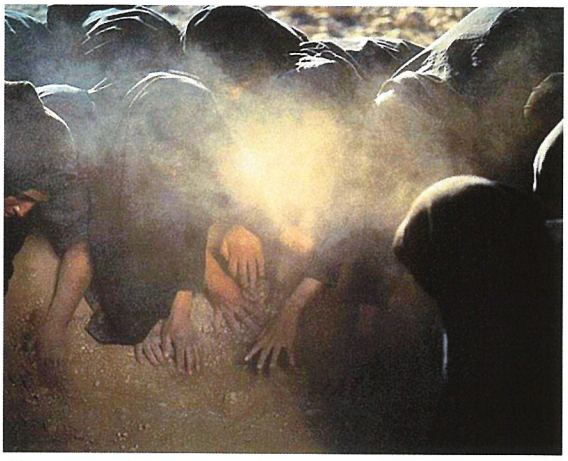


Video „The Shadow under the Web", 1994





Z cyklu „Woman of Allah",1994



Passage Series, 2001



Video „Logic of the Birds", 2002

Melanie Manchot (*1966)

KDO KOHO ZKOUŠÍ ?

Melanie Manchot je umělkyní, která se roku 1966 narodila v Německu, žije však v Londýně. Její projekty jsou mnohdy provokující, často nutí k reakci a divákovi nabízejí možnost sebereflexe. Tato umělkyně si pohrává s fotografií jako s určitou možností média, jehož prostřednictvím je možné sledovat reakce například jí zcela neznámých kolemjdoucích v ulicích. Melanie Manchot přemýšlí do té míry, že k tomu donutí i vás, i když vás zprvu její projekty zdánlivě nezajímají. Její tvorba je pro některé na hranici vkusu i únosnosti. Některé její projekty jsou založené na vzájemné komunikaci s náhodně vybraným aktérem, jež se neomezuje pouze na verbální kontakt.

Melanie Manchot používá ve svých projektech sílu média tím způsobem, že je schopna u diváka vyvolat tělesné reakce různého rázu, které se ovšem ve většině případů nepočítají mezi ty příjemné. Ovšem samozřejmě v případě, že nejste milovníky takzvané husí kůže. Skrze fotoaparát a posléze fotografii nabízí zprostředkovaně možnost zažít, přeneseně – na svoji kůži, pocity a někdy i bolest. Tyto vjemy obsahuje například cyklus fotografií s názvem „Gestures of Demarcation" z roku 2001. Manchot žádala náhodné kolemjdoucí, aby ji až k hranici snesitelné bolesti různým způsobem vlastně štípali či jinak tahali za kůži na obnažené horní polovině těla, a tak ji zdeformovali. Tuto akci, jež spočívala ve vyprovokované agresi, kdy míra agrese a volba místa na jejím těle byla ponechána na libovůli agresora, zaznamenávala fotoaparátem a dokumentovala tedy fotografiemi. Skutečným tvůrcem fotografie byl v tomto případě zvolený agresor a Manchot reagovala jako dvojí oběť : za prvé jako oběť, jež byla vystavena ataku na její tělesnou schránku a dále také jako aktérka, která je atakovanou osobou s nulovou reakcí sebeobrany. Nenapadá vás v tuto chvíli, vžijete – li se do role diváka těchto fotografií, aniž byste věděli za jakých podmínek vznikaly, otázka typu : Proboha proč se

Melanie Manchot (*1966)

nebrání?, proč si to nechá líbit? Melanie Manchot vyvolává u některých znechucení a na otázku proč si myslí, že toto znechucení k divákovi přichází, odpovídá : „ Myslím, že přichází ze dvou zdrojů. První pochází ze smyslu pro určitou nechuť, který máme, potřeby ochraňovat sami sebe a zabraňovat tělesnému poškozování. Také si myslím, že je to sociálně vykonstruované. Některé zkušenosti a otázky jsou považovány za znechucující " Dalším projektem, který je založen na podobných postupech je projekt s názvem „KISSING „. Emoce, který tento projekt vzbuzuje, jsou spojeny s překvapením. Lidé na ulici mají pocit, jakoby byli jedním z mnoha, jedni z davu, který se chová předvídatelně, jelikož jsou takoví právě jedinci, jež ho tvoří, tedy oni. Najednou se však toto radikálně mění, když Manchot přivádí právě tyto „obyčejné a náhodné „ kolemjdoucí do pozice osob, které tento klid narušují, jelikož jsou vybízeny políbit na ulici jiného neznámého člověka. Začínají se cítit zcela jinak, nejistě a úplně mění jejich vnímání sama sebe a ostatních. Nutí je ptát se zcela nově sama sebe, jak vlastně reagují na takovéto situace, do nichž se sami nejspíše nikdy nedostanou, jelikož mají přirozené zábrany a podobně. Protože drží fotoaparát Melanie Manchot, jsou vlastně na její předchozí pozici aktéra a tvůrce epické podstaty snímků. Tato práce vznikla v ulicích New Yorku a Los Angeles. Právě tato volba lokací už sama o sobě nabízí pocit tušeného nebezpečí.

Někteří z lidí, které Manchot požádala, aby ji políbili, byli pobaveni a jiní okamžitě jevili známky odporu a naštvanosti. Domnívali se, že není normální. Líbání je přeci pro ně tak niterní a intimní kontakt – pocit. Pro některé kolemjdoucí nebyla tato žádost akceptovatelná i z důvodu určitého pocitu znečištění, který by pocítili při líbání někoho cizího. Melanie Manchot je přesvědčena, že tato její „líbací práce" je zajímavá i proto, že se líbáme z mnoha důvodů a různými způsoby.

Melanie Manchot (*1966)

Například sex, loučení, mateřský polibek, atd. Lidé v různých zemích se líbají různými způsoby z různých důvodů, při různých příležitostech. Vznikají tak odlišnosti, které vznikají kulturními i sociálními zvyklostmi, jež se dějinně i místopisně po staletí utvářely. Také z těchto důvodů byly reakce na tuto práci rozdílné. V Británii se Manchot setkávala s odmítavou reakcí ve chvíli kdy požádala náhodného kolemjdoucího o polibek. V USA často slýchala odpověď typu – ne, nemohu to udělat, protože se na to necítím a naopak v mnohem liberálnější Evropě byli lidé méně šokováni. Často zněla jejich odpověď rovněž ne, ale projekt je jinak v podstatě velmi zajímal. S pocitem strachu z určitého znečištění se ovšem Manchot setkávala ve většině případů právě v USA.

Velmi zajímavým projektem, jež Melanie Manchot tvořila od roku 1995 do roku 2000, byl cyklus fotografií s její matkou. Tímto projektem si Manchot vysloužila ze strany diváka nejedno opovržení, jež bylo spojeno s otázkou znechucení a ponižujících forem zobrazení stáří. V této sérii fotografií je umělčina matka zobrazována od hlavy až k patě nahá. Pro tuto situaci působí volba pozadí a prostředí, ve kterém probíhalo focení, nepřirozeně. Focení probíhalo například u jezera, v horách, na ulici, atd. Fotografie byly pořizovány takovým způsobem, že výsledek působí dojmem, jako by matka Melanie Manchot stála například uprostřed rušné ulice. Ve skutečnosti byla, ale vždy chráněna. Způsob jakým umělkyně fotografovala to ovšem neprozrazuje. Zobrazovala tak vlastně tímto moment veřejného i soukromého. V případě, že je něco nereálného, tak je pouze krůček ke zrození senzace. Nastává otázka – jak je to možné? Fotografie matky najednou vyvolávají představu něčeho odstrašujícího. Při pohledu na obnažené tělo staré ženy v různých prostředích přirozeně vyvstává mnoho otázek s etickým kontextem. Pohled na takovou scénu, která je zaznamenána

pomocí fotografie, může vyvolávat také pocity určité marnosti a pomíjivosti. Podprahově si i ten nejcyničtější divák začne uvědomovat čas. Čas, který je každému vyměřen a je přes mnoho proměnných je to vždy čas určitý, konečný. Tato konstanta je neměnná, nemůžeme s ní nic dělat, je dokonáno. Tělo se stává postupem času odstrašujícím a jestliže je takto zobrazována starší žena, je to nepřípustné. Nastala doba, kdy by se už nemělo ukazovat. Co nemůže být přitažlivé a pomíjivě krásné, nemělo by se zveřejňovat. Tento projekt Melanie Manchot se stal pro mnohé tedy opět silně kontroverzním. Zaznamenal řadu extrémních reakcí. Někteří z diváků v něm shledávají krásu přirozenosti, pro ostatní zůstává tato série nabitá obscénností a považují ji za nepřiměřeně pornografickou. Nabízí se také samozřejmě otázka stáří ve smyslu umět si připustit myšlenku stárnutí, kdy také já budu jednou nejspíše podobně vypadat. Chci, aby se mé tělo takto změnilo, zestárlo ? Ne a nechci být vtažen do této pravděpodobnosti formou diváka. Od tohoto vnímání už je opravdu jen malý krůček k uvědomění, že mnozí z nás si nechtějí připustit, jakým způsobem jsou ochotni či schopni vyrovnávat se s otázkami spjatými se smrtí. Stárnoucí tělo je neodvratným důkazem, že spějeme ruku v ruce s naší tělesnou schránkou k rozpadu a zániku.

Tvorba Melanie Manchot rozhodně nenabízí pouhé obrazy, které nás donutí maximálně připustit si náš úžas nad fotografiemi, jež zaznamenávají vždy ne zcela standardní situace. Nabízí nám mnohem víc zejména v případě, že jsme ochotni připustit si alternativu hlubšího smyslu těchto záznamů. Stojí nás to trochu více úsilí než zvolit okamžitou volbu povrchní stoprocentně nejjednodušší kritiky, ale výsledné zjištění a obohacení jistě stojí za to.

Melanie Manchot (*1966)

ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE



Z cyklu „Gestures of Demarcation“,III, 2001

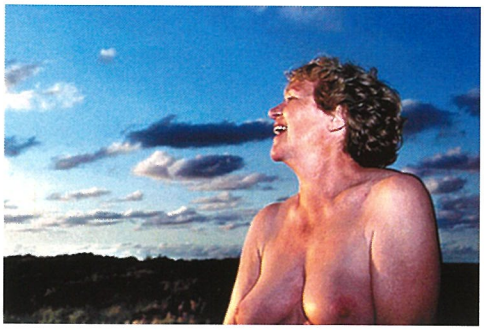


Z cyklu „Gestures of Demarcation“,IV, 2001



Z cyklu „Gestures of Demarcation“,II, 2001

Melanie Manchot (*1966)

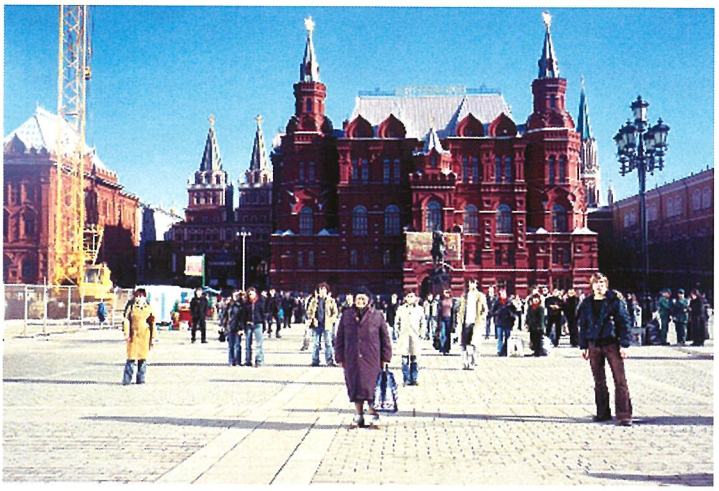


Z cyklu „Liminal Portraits“, 1999



Z cyklu „Liminal Portraits“, 2000





Z cyklu „Groups and Places“, 2004

Velmi ráda bych ještě v krátkosti zmínila dvě ženy – umělkyně, které mě svým pojetím sebezobrazování velmi zaujaly.

LINDA BENEDICT JONES (*1942)

V 70. letech, v době, kdy se umělkyně připojovaly k hnutí za ženská práva a vznikalo mnoho děl, jenž svým laděním naznačovala feministický kontext, vytvořila tato umělkyně svůj nejsilnější soubor s názvem „O sobě". Sama o něm říká : „Všechny ty fotografie jsou autoportréty. Samozřejmě v širším slova smyslu, protože na všech nejsem zachycena já osobně. Původně nevznikaly vědomě. Začala jsem je dělat, když jsem prožívala svou dosud největší životní krizi.. Bylo to poté, co jsme se s mužem rozhodli žít každý sám...". Jakožto žena a do této doby hlavně manželka, která byla určitým způsobem závislá na svém manželovi, dostala se Jones do situace, z níž jen velmi těžko hledala cestu. Pomoci při tomto jí měla možnost zaznamenávat své nejniternější pocity fotoaparátem. Dále vypráví: „ Příliš jsem si zvykla na pocit, že jsem částí svého partnera, a najednou přede mnou vyvstalo množství nečekaných otázek. Citových, existenčních, profesionálních ... Rozhodla jsem se pro psychoanalýzu, kterou provádím sama na sobě – začala jsem se fotografovat. Chtěla jsem se nad sebou zamyslet, poznat se a dojít k nějakému řešení." Linda Benedikt Jones se mimo jiné věnovala také poezii, ktorou sama psala. Poezie se jí stala další vyjadřovacím prostředkem, což je patrné i z jejích fotografií. Prostřednictvím obrazů zaznamenávala stav duše podobnými postupy jako při psaní poezie. Z jejích fotografií můžeme jasně přečíst, jakou křehkostí a zranitelností oplývalo její nitro. Mnoho kritiků se shoduje na faktu, že cyklus „O sobě" je nejsilnějším a

nejotevřenějším dílem, jenž Linda B. Jones vytvořila. Tento fakt je asi zcela přirozeným vyústěním. Jak sama Jones řekla, chtěla sama sebe poznat, zamyslet se a tím možná také mnohé změnit.

ANNE ARDEN McDONALD (*1966)

O díle této umělkyně mohu napsat, že je pro mě do jisté míry fascinující. Kritici jej občas označují za fantaskní, nicméně všem, kteří občas postrádají křídla, jako neoddělitelnou součást svých tělesných schránek, mohou fotografie McDonald připadat jako velmi známé. Podívají se na ně a zaplaví je zvláštní pocit. Kladou si otázku, co jim tyto obrazy připomínají. A náhle se jim vybaví jejich sen z předvčerejší noci. Uvědomí si, že oni sní podobně jako Anne Mcdonald vytváří své fotografie. Někdy potom možná i doufají v nekonečnou noc.

O své práci sama McDonald říká: „ Tvořím v přírodě nebo v opuštěných prostorách a pak v takto upraveném prostředí předvádím soukromá vystoupení pro svůj fotoaparát. I ato vystoupení se snaží odhalit můj vztah ke světu kolem mne a jsou částečně rituálem, částečně tancem a sněním s otevřenýma očima. Mám mnohé fantazie, které v životě, jak ho znám, nemohu realizovat. Tou ústřední je létání. Jsem frustrovaná tím, jak mě pozemské tělo omezuje. To je naše společné dilema: žít v těle z masa a kostí s duchem, jenž sní. Moje tvorba slouží jako metafora bojů, jež denně vedeme: napětí a vyrovnanost, udržení si naděje i přes překážky a žití zranitelným způsobem, aniž bychom byli rozdrceni."

Autoportréty Anny Arden McDonald nabízí divákovi zkoumání úryvku dění, jež je zachycen na fotografiích. Vybízí je k přemýšlení, jak

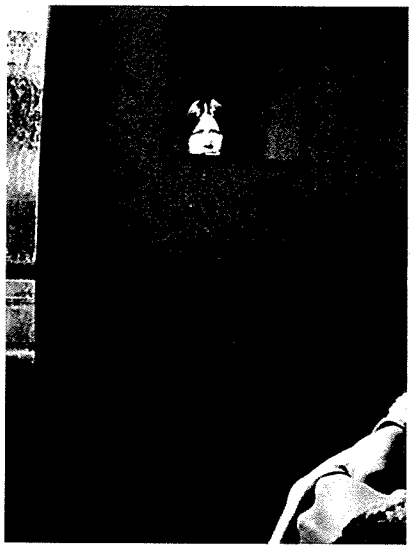
se vše bude odvíjet dál. Realita fotografie může v tomto případě přinést pocit, že to o čem jsme dosud jen snili, se může někdy stát i realitou.

Tvorby Lindy Benedict Jones a Anne Arden McDonald jsou na první pohled zdánlivě velmi odlišné, mají však jeden společný rys. Obě se snaží zobrazit niterné vztahy a nálady. Každá však z jiné příčiny. U Benedict Jones je to vyrovnání se s největší životní krizí a zobrazení vesměs úzkostných pocitů, jež při tom prožívá. U Arden McDonald je to naopak zobrazení spíše příjemných stavů mysli a ducha při spánku či snění. Společný rys je vyjádření se prostřednictvím obrazů a přenesení se do svého vnitřního světa, mimo běžnou realitu a uvědomění si sama sebe z nového nadhledu této ireality. Díky tomu se snaží samy sebe a jejich situace zhodnotit i v hlubší souvislosti psychického rozpoložení. Do tohoto rozpoložení se pak možná dostávají i jejich pozorní diváci.

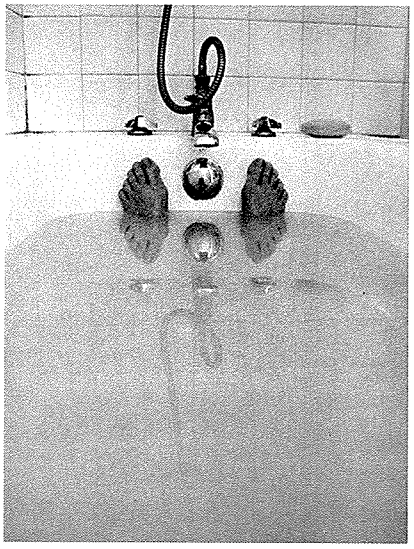
Pro mě samotnou jejich velká síla spočívá zejména v autentičnosti a pravdivosti zobrazení těchto představ a jejich nitra. Mnohým mohou být jejich fotografie velmi snadno srozumitelné, jelikož nás autorky zavádějí do míst, a v přeneseném smyslu do krajin, ve kterých jsme už někdy sami byli návštěvníky a nebo naopak doufáme, že se v těchto krajinách nikdy neocitneme.....

Zobrazení nitra

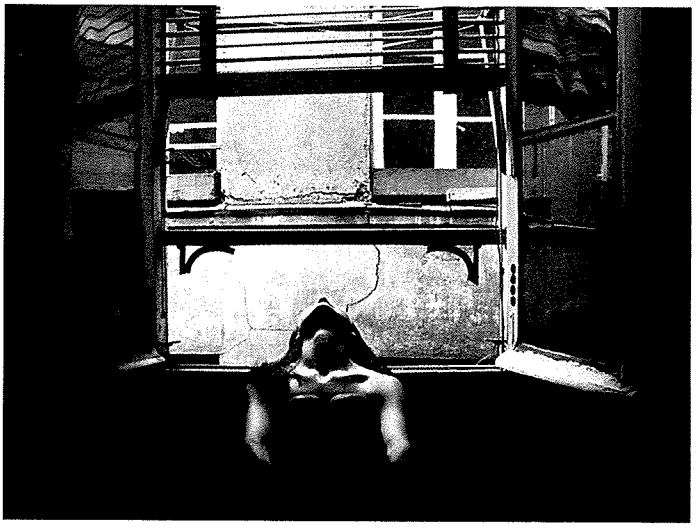
ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE
LINDA BENEDICT JONES



Z cyklu „ O sobě", 1976



Z cyklu „O sobě", 1976



Z cyklu „O sob ě", 1976

ANNE ARDEN McDONALD



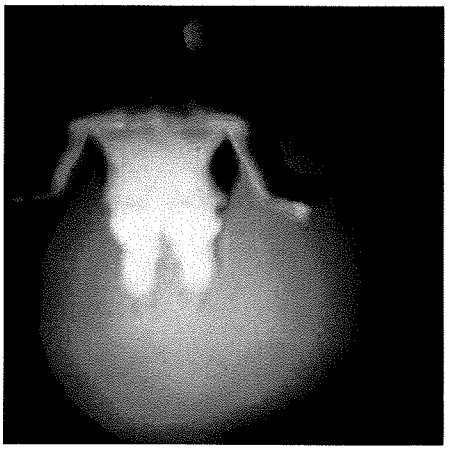
Diana 37, 1993



Diana 39, 1995



Diana 41, 1997

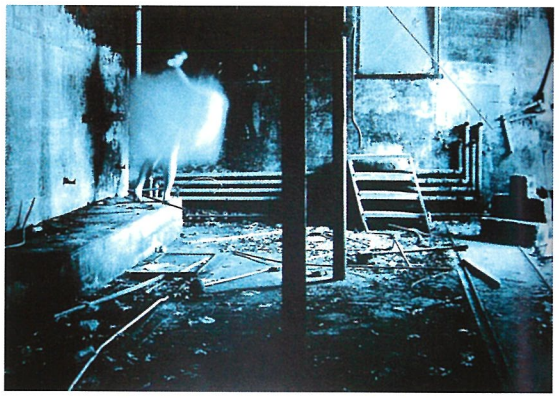


Diana 51, 1998

Zobrazení nitra



Autoportrét bez názvu, 1997



Autoportrét bez názvu, 1997



Autoportrét bez názvu, 1997

Mariko Mori (*1967)

MIKO NO INORI

Mediální miláček křenící se svým divokým dětským úsměvem, či srovnávání s islandskou zpěvačkou Björk, v různých recenzích a článcích se podobného označení dostává Mariko Mori. Této umělkyni, která se v roce 1967 narodila v Japonsku. Jejím druhým domovem se však stal New York. Je představitelkou směru, jež diváka na první pohled zaujme a on zprvu pluje pouze na vlně efektního ataku jejích děl Mariko Mori sama pluje, nikoli však pouze po povrchu. Vychází z historie, ke které má zdá se hluboký vztah a je zcela schopna zprostředkovat ji na základě současné populární kultury. Mariko Mori není ani Björk ani mimozemšťan, i když tomuto lze po shlédnutí některých jejích děl jen stěží věřit. Je vlastně dcerou japonského historika umění a vynálezce a její dědeček se živil jako realitní makléř.

Prostřednictvím své tvorby Mori také reaguje na japonskou kulturu a zabývá se svým jedinečným způsobem symbolem krásy, jakožto bývalá modelka a studentka Chelsea College of Art v Londýně. Ve svých projektech se uchyluje k zobrazení sama sebe jako futuristického mechanismu, někdy až androidního vzezření. Na projektech Mariko Mori spolupracuje vždy štáb složený z profesionálních fotografů, počítačových operátorů, samozřejmě vizážistů, atd. Po profesionální stránce Mori velmi dbá na dotaženost svých projektů. Sama umělkyně zůstává ústřední postavou ve svých vizích, jež vymýšlí a režíruje. Sama pro své projekty skládá písně, sama navrhuje kostýmy. Výsledný dojem s sebou přináší podezření, jakoby byla zvláštním mechanismem sestrojeným a řízeným jakýmsi centrem, v němž se snoubí postupy ze vzdálené minulosti s relativně vzdálenou budoucností a zvláštně se vše propojuje na pozadí současnosti. Je organickou bytostí ? Nebo je, jak jsou mnohdy nazývány její proměny identity, kyborgem? Ovšem v případě, že její díla mají též apelovat a jistým způsobem kritizovat soudobou společnost, je tedy tato forma

Mariko Mori (*1967)

změny identity nejvhodnější pro získání určitého odstupu od dění minulého i současného, jež vyústí právě v možné budoucnosti?

Ve své rané tvorbě Mariko Mori nachází hranici mezi organickým a mechanickým, mezi fantazií a realitou, kterou ve svých projektech v podstatě boří. Vychází také ze své zkušenosti modelky. Často přechází k uchopení představy, která spočívá v jakési ironii, že modelka, jež předvádí rozličné modely, může působit právě jako futuristický mechanismus. Její kreace se vyznačují znaky jako jsou platinové vlasy, přehnaně přemalované rty na první pohled působící banálně a prvoplánově. Příkladem tohoto je fotografie z roku 1995 „Birth of a Star" (Zrození hvězdy), ze které se na nás panenka Mori culí svým sladkým úsměvem. Další projekty se dotýkají v jistém smyslu hráčství počítačových her. Mariko Mori zde můžeme vnímat jako postavu, která právě vystoupila na okamžik ze světa her do světa reálného, chybí zde však interakce s okolím. Fotografie „Play With Me" (Hraj si se mnou) z roku 1994 – Mori oděná do skafandroidního oblečku a vyčkávající u hracího automatu, jakoby svým pohledem říkala – jsem zde, pojď si se mnou hrát mojí hru, třeba tady. Na fotografii „Subway" (Metro) z téhož roku, znázorňuje Mori návštěvnici z jiné planety, jenž se náhle ocitla v prostoru podobném, jako je její vesmírná loď. Ovšem s tím rozdílem, že místo rychlé vesmírné lodi se ocitla v rychlém soudobém japonském metru, jímž se spolu s ní přepravují současní lidé z místa A do místa B. V roce 1995 vytvořila Mori performance s názvem „Tea Ceremony"(Čajový obřad) z níž pochází fotografie „Tea Ceremony III" (Čajový obřad III). V jakou bytost se umělkyně transformovala tentokrát ? Je opět bytostí odkudsi, která si na svou stříbrnou kombinézu oblékla šaty japonské úřednice a z jakési kanceláře vyšla na ulici. S naučeným nevinným úsměvem kolemjdoucím nabízí šálek čaje. Její úspěšnost, že se čaje přeci jen

Mariko Mori (*1967)

někdo napije, je mizivá. Přeci byste se nenapili čaje, který se vám pokouší nabídnout tak zvláštní stvoření se stříbrnýma ušima. Z roku 1995 také pochází fotografie „Empty Dream" (Prázdný sen). Je příkladem toho, jakým způsobem je Mori schopna přetvořit reálnou japonskou pláž do nereálných až holywoodských scén a rozbít toto prostředí invazí jakousi sci – fi bytostí.

Koncem devadesátých let se tvorba této japonské umělkyně posouvá od znázorňování kybernetických postaviček ke spirituálnějšímu pojetí. K nejdůležitějším a stěžejním dílům Mariko Mori se řadí videoinstalace „Miko no Inori"(Modlitba mladé šamanky) z roku 1996. Ve spojení s ambientní hudební skladbou „Kotoba wa tokete" (Rozpouštějící se jazyk), jež je dílem samotné umělkyně, se tato záležitost stává až hypnotickou. Mariko Mori ve svém vinylovém oblečku a stříbrných vlasech působí jako uvězněná v transu, do kterého se ovšem toužila dostat. Veškeré dění, které je možné na několika digitálních obrazovkách sledovat, se odehrává ve spirituální rovině. Mori, jež velmi opatrně svírá křišťálovou kouli, jemně ji hladí, políbí, po té přivírá oči v opojné extázi. Náhle je možné povšimnout si cestujících, jenž se zcela reálně pohybují v prostorách letiště Kansas v Ósace, kde bylo video pořízeno. Toto spojení tzv. nadpřirozena s právě probíhající realitou, s sebou přináší náhlý pocit. Náhlý pocit je to, co lidé zažívají – vstupují do něj, aby z něj mohli zase vystoupit. Sama autorka říká: „ Mám ráda léčivou sílu křišťálu. V našem století jsme ztratili smysl pro duchovno. Musíme se snažit vytvořit harmonii a mír pro století příští. Lidé se musí dále rozvíjet, nejen duševně, ne pouze teoreticky, ne pouze kulturně, ne pouze technologicky, nejen politicky, nejen vědecky. Nejen v těchto směrech .....

V letech 1996 až 1997 vznikla videoinstalace „Nirvana", k níž se váže fotografie s názvem „Pure Land" (Čistá země). Zde se projevuje

Mariko Mori (*1967)

Moriina náklonnost k buddhismu, který chápe svým vlastním způsobem. Hlavní umělecký přínos práce Mariko Mori z posledních let tkví v pokusech o zbožné souznění spirituálně sjednocené vize, jež předkládá divákům. Instalace z roku 1999 „Dream Temple" (Palác snů) je toho pravým důkazem.

Mariko Mori vytváří svůj svět, v němž spojuje prvky tradiční japonské kultury s kulturou současnou a populární. Nechává na sebe působit prostředí v němž se pohybuje, žije. V její tvorbě se také mísí kultura japonská s americkou, z níž v mnohém právě soudobá japonská kultura čerpá. Tato skutečnost míšení tradiční východní kultury s „umělou" kulturou americkou, je pro mě samotnou již dostatečný základ pro tzv. SCI-FI zobrazení. Kultura plastu, japonská tradiční kultura, chytré míšení komerčních postupů tvorby, jisté okouzlení moderními technologiemi, které skýtají tolik možností, bohatý vnitřní svět a představivost, jistý nadhled. To vše umí Mariko Mori perfektně zužitkovat ve své tvorbě v době, která se také vyznačuje ochotou v první řadě podléhat efektnímu kouzlu a teprve poté se zabývat hlubším smyslem. Samozřejmě v případě, že je tento v díle obsažen.

Mariko Mori (*1967)

ILUSTRAČNÍ FOTOGRAFIE



Subway, 1994



Tea Ceremony III, 1995



Miko no Inori, 1996

Mariko Mori (*1967)



Pureland, 1998



Burning Desire, 1998



Dream Temple. 1999

Závěr

Tvorbu sebezobrazování v mé práci chápu u autorek jako subjektivní ve dvou rovinách.

V první rovině je pro tvorbu všech autorek charakteristické, že čerpají z ryze osobního motivu či záměru. Kontext, nebo řekněme důvod, jenž tvoří podstatu hodnoty díla, má různou příčinu. U každé z mých autorek je tato příčina zcela jiná. Ať už je to osobní postoj, politický názor, hluboký životní prožitek, jedná se vždy o velmi osobní a pro autorku vždy důležitý až zásadní moment. Například u Hannah Wilke bylo základním pilířem pro její tvorbu zobrazení feministických postojů a následně osobní tragédie v důsledku zhoubné nemoci. V tvorbě Claude Cahun se neustále objevuje otázka identifikace identity sama sebe a například u Lindy B. Jones je tento aspekt zastoupen otázkou vyrovnání se s těžkou životní krizí. Melanie Manchot tento kontext sama vytváří psychologicky vypjatými situacemi, do nichž zapojuje náhodné kolemjdoucí. U Mariko Mori je kontext vytvářen transformací sama sebe v komiksové až futuristické figurky.

Obecně řečeno je to, co vychází z nitra, vždy člověku nejbližší a pro něj osobně nejsilnější. Tím pádem z toho logicky vyplývá umělecká pravost a pravdivost díla bez ohledu na kontext prvotní příčiny vzniku díla. Dílo díky tomu nabývá vnitřní potenciál a sílu pro svou ryzí autentičnost. Kontext vzniku však není dle mého názoru důležitý pro vlastní hloubku sdělení. Neposuzuji feminismus či lesbické soužití, ale použití a vliv těchto momentů na tvorbu. Pro mne je důležitá právě síla tohoto základu, nebo inovativnost v zobrazení. Toto je tedy první rovina subjektivity díla. Je jistě zajímavé sledovat tento fakt i u jiných autorek či autorů, nebo i uměleckých směrů a podobně. Pro mojí práci je však zásadní a důležité pojítko motivu autoportrétu.

Druhou subjektivní rovinou je tedy spojující fakt, že autorky pro vyjádření kontextu sdělení používají právě sebezobrazení, což je samo

Závěr

o sobě velmi intimní a někdy odvážné. Tím nejen zdůrazňují důležitost jejich tématu, ale i přímo osobní postoj a své psychické rozpoložení. Jsou s tématem doslova spjaty, jelikož z nich vychází. Zde se projevuje i vlastní technika provedení díla, která však pro mne nebyla v hodnocení a výběru důležitá. Naopak různé způsoby, jimž autorky použily svoje tělo jako umělecký předmět je pro mne velmi zajímavý.

Toto použití je přímo související i se společenskými a dalšími vazbami. Tomuto kontextu nelze uniknout. Nelze se mu vymanit. A tak jsou i vlastní témata a způsob sebezobrazení přímo související s těmito kulturními souvislostmi. Osobní motivy vždy souvisí s prožitým, nebo s událostmi, jež se právě dějí. Proto se tato témata s dobou a vývojem a postupem kultury a společenského smýšlení vyvíjela rovněž.

Vývoj sebezobrazování, jež má v této práci počátek v 16. století je fascinující. Od primárního realistického autoportrétu Sofonisby Anguissoly zachycujícího technikou poplatné době pouze realistické zobrazení, až po velmi intimní zobrazení aktuálního tématu ženy jako futuristické sexy panenky, jež je právě symbolem naší doby. Tak to alespoň vyznívá z prací Mariko Mori, jež mojí práci uzavírá.
Otázkou zůstává, jaké dimenze v nás budou do budoucna odhaleny, nebo kam až budeme chtít dojít ve svém sebeodhalování.

Použitá literatura

Mrázková, Daniela : Příběh fotografie. Mladá fotografie, Praha, 1985

Frizot, Michel : A New History of Photography. Konemann, Kolín nad Rýnem,1998

Keith F., Davis : An American Century of Photography:

From Dry – Plate to Digital: The Hallmark Photographic Collection

Crump, Stanislava Cristina : Julia Margaret Cameron – Ženy.

V: Ateliér č. 10, 1998

Mrázková, Daniela : Co je to fotografie – 150 let fotografie. Katalog výstavy, Videopress, Praha, 1989

Lorenz, Richard : Imogen Cunningham. Horizonty fotografie z let 1906 – 1976. The Imogen Cunningham Trust, Berkeley, California, 1978

Grosenicková, Uta : Ženy v umění 20. a 21. století. Slovart, s.r.o., Praha, 2004

Deepwell, Katy : Restaging the Mise en Scene. V: N. Paradoxa, 1996

Z Gallery : Claude Cahun – I am in training don´t kiss me. V: Z Gallery (internet. str.), 2005

Axelsson,Linnéa : Body, Room, Artist. V: Presentation at ITTG reloded Luleä University of Technology, 2003

Glennová Martina : Ženy v umění. V: Artmuseum (internet. str.), 2005

Wieczorek, Dieter : Katherina Sieverding – Apokalypsa a sebeurčení Katalog: Katherina Sieverding 1967 – 1997

Pultz, John : Feministická politika a umění aplikované na tělo.

V: Labyrint Revue, 1997 – 98

Pachmanová, Martina : Neviditelná žena: antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě. One Woman Press, Praha, 2002

Použitá literatura

Noire, Marco : Shirin Neshat - The Gun and the Gaze. V: Hosfelt Gallery, 1997

Mertes, Lorie : Shirin Neshat. V: Miami Art Museum, 2003

Bertucci, Lina : Shirin Neshat – Eastern Values. V: Flash Art, November, December,1997

Zaya, Octavio: Women of Allah. V: Creative Camera, 1997

Pachmanová, Martina : Moc černých čádorů. V: Labyrint Revue, 2001

Art Sway . Melanie Manchot – For a moment between strangers. V: Art Sway, Contemporary Visual Art in the New Forest (internet. str.), 2001

Rhodes Mann Gallery : Close Encounters – Melanie Manchot. V: Rhodesmann.com (internet.str.), 1998

Strukus,Wanda : Anne Arden McDonald. V: Labyrint Revue, 1997 – 98

Zajíčková, Eva : Beuys o umění. Překlady rozhovorů. V: Labyrint Revue, 1997 – 98

Sontag, Susan : O fotografii. Paseka, Praha, 2002

Johnson, S. Wiliam : 1000 Photo Icons. Taschen, Köln, 2002

Honnef, Klaus. Honnef – Harling, Gabriele : O tělech a jiných věcech, Německá fotografie ve 20. století. V: katalog, Galerie hlavního města Prahy, 2004

Wolf, Sylvia : Julia Margaret Cameron´s Women. The Art Institute of Chicago, 1999

Chatelet, Albert. Groslier, Bernard Philips : Světové dějiny umění, Larousse. Ottovo nakladatelství, s.r.o., 2004

Císař, Karel : Umělé ráje Mariko Mori, V: Labyrint Revue, 2000

Brachtlová, Michaela : Mariko Mori : Prázdný sen. V: Ateliér, 1999

DiPietro, Monty : Mariko Mori at the Gallery Koyanagi. V: Assembly language (internet. str.), 1997

Cohen, Michael : Mariko Mori – Plastic Dreams in the Reality Bubble. V : Flash Art International, 1997

Použitá literatura

Flusser, Vilém : Za filozofii fotografie. Hynek, Praha, 1994

Hlaváč, Ludovít : Dejiny fotografie. Osveta, Martin, 1987

Janata, Michal. Pachmanová Martina : Odveta Veroniky – Od Man Raye po Mathewa Barneyho. V: Ateliér, č. 18, 1998

Pachmanová, Martina : Věrnost v pohybu. One woman press, Praha, 2001

Danbrot, Lisa : Hannah Wilke Zingmagazine (internet str), 1997

Goddard, Donald . Another World – Hannah Wilke. Art Review – New York Art World, 2002

Baird, Daniel : Katharina Sieverding – Close Up. V: The Brooklyn Rail (internet. str.), 2005

Jones, Jonathan : What Do You Want From Me ? Claude Cahun. V: The Guardian, September 29, 2001