

Současná japonská fotografie

Eliška Hauserová

Současná japonská fotografie po roce 2000



Bakalářská práce

SLEZSKÁ UNIVERZITA

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

Opava 2022

Eliška Hauserová

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Eliška Hauserová

Obor: Institut tvůrčí fotografie

Současná japonská fotografie po roce 2000

Bakalářská práce

Contemporary Japanese Photography in 21th Century

Opava 2022 Vedoucí bakalářské: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2021/2022

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Eliška Hauserová

UČO: 46008

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Současná japonská fotografie po roce 2000

Téma práce anglicky: T: Contemporary Japanese Photography in 21th Century

Zadání: Bakalářská práce se zabývá současnou Japonskou fotografií. Jejím cílem je poukázat na odlišnosti západní fotografie a na trendy, které si z ní naopak vzala. Prací mě bude provádět kniha Charlotty Cottonové „The Photograph as Contemporary Art", která nám pomůže ukázat vliv fotografie světové. V další části naopak upozorním na znaky, které jsou naopak ryze japonské, ty nás navedou k tamnější estetice a filozofickým formám, které jsou zde s uměním úzce spjaty.

Literatura:
BUCKLEY, Sandra (ed.): Encyclopedia of Contemporary Japanese Culture, London, Routledge, 2002.
TUCKER, Anne Wilkes, FRIIS-HANSEN, Dana, Ryuichi, Joe, Takeba: The History of Japanese Photography. Houston: The Museuum of Fine Arts, 2003.
JUNIPER, Andrew. Wabi Sabi The Japanese Art of Impermanence. Vermont: Periplus Editions, 2003.
SOUTTER, Lucy. Why Art Photography, New York: Routledge, 2013.
FRITSCH, Lena, Ravens & Red Lipstick, USA, Thames and Hudson Ltd., 2018.
MAGGIA, Filippo , New Trends in Japanese Photography, Milano, 2017, Skira.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 11. 3. 2021

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Bakalářská práce se zabývá současnou Japonskou fotografií. Jejím cílem je poukázat na odlišnosti západní fotografie a na trendy, které si z ní naopak vzala. Prací mě bude provádět kniha Charlotty Cottonové „The Photograph as Contemporary Art“, která nám pomůže ukázat vliv fotografie světové. V další části naopak upozorním na znaky, které jsou naopak ryze japonské, ty nás navedou k tamnější estetice a filozofickým formám, které jsou zde s uměním úzce spjaty

Klíčová slova

Japonská fotografie, současné umění, japonská estetika, Charlotta Cottonová, Daisuke Yokota, wabi-sabi, Tokio, hybridní

Abstract

The bachelor thesis deals with contemporary Japanese photography. Its aim is to point out the diffe- rences of Western photography and the trends it has taken from it. I will be guided through the work by Charlotte Cotton's book "The Photograph as Contemporary Art", which will help to show the influence of world photography. In the next section, on the other hand, I will point out features that are, on the contrary, purely Japanese, these will guide us to the more local aesthetics and philo- sophical forms that are closely linked to art there.

Key words

Japanese photography, contemporary art, japanese aesthetic, Charlotte Cotton, Daisuke Yokota, Wabi Sabi, Tokyo, Hybrid

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila pouze citovanou literaturu a prameny.

Eliška Hauserová

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato diplomová práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Poděkování

Na tomto místě bych chtěla poděkovat mému vedoucímu práce doc.Mga. Tomášovi Pospěchovi, Ph.D za odborné vedení mé práce, jeho čas a cenné poznámky. Dále bych také chtěla věnovat velké poděkování své tetě Ditě Sálové, bez které by tato práce vůbec nevznikla.

Obsah

Abstrakt....6
Úvod....9
Zpracování....11
Jak bychom definovali současnou fotografii?....12
Mezioborovost současné fotografie - stejnost a jinakost....13
Různohlasí optiky....15
Kurátorská optika Charlotte Cotton....16
Fotografie jako forma současného umění „Photography as contemporary art“....16
Je tohle umění?....17
Bylo, nebylo....23
Mrtvá fotografie (neboli „Deadpan“)....26
Něco a nic....31
Intimita....34
Historické momenty....36
Viděno a přetvořeno....38
Fyzikální a materiální fotografie....42
Fotografika....51
Technologie v japonské fotografii....54
Vizuální přitažlivost: Tokio a fotografie....55
Technologizace světa a fotografie....58
Vybrané estetické kategorie....60
Wabi-Sabi....61
Další zdroje estetického vnímání....64
Motiv květin....66
Mono no Aware....67
Závěr....69
Pojmy....70
....71
Seznam literatury....72

Úvod

Ve své bakalářské práci chci přiblížit problematiku moderní japonské fotografie, ukázat, čím se odlišuje od západní fotografie a jaké mohou být příčiny této, podle mého názoru, specifické jinakosti. Z toho důvodu se pokusím oslovit vybrané sociální a kulturní aspekty japonské společnosti. Západní vliv, který v souvislosti s moderním Japonskem nemůžeme pominout, zachytím pomocí optiky kurátorky Charlotte Cottonové, konkrétní skutečnosti reflektuji optikou Viléma Flussera tak, jak ji zachytil v publikaci „Za filosofie fotografie“, a využívám k tomu Flusserův koncept „kódovaní“.

Kontakt se západní kulturou proběhl v japonských dějinách opakovaně. Připlutí sv. Františka Xaverského na Kjúšú v roce 1549 je pomyslný počátek přibližně stoletého období (tzv. křesťanské století), na které téměř plynule navázala doba izolace za vojenské vlády (tzv. šógunát), kterou dějiny popisují jako období sakoku. Vojenská vláda tokugawských šógunů sídlících v Edu, nynějším Tokiu, pojmenovala tuto éru jako *Edo džidai* (1639-1853). Na jeho konci se Japonsko otevírá světu díky úsilí komodora Perryho, který Japonsko nátlakem donutil k ukončení politiky izolace a díky jeho úsilí skončilo i období výhradních obchodních styků realizovaných prostřednictvím Východoindické společnosti. Ta jako jediná měla přístup k šógunátní vládě a představovala pojítko mezi tehdejším západním a východním světem. A byla to právě Perryho flotila, která do Japonska přivezla první fotoaparát. V souladu s názory historiků můžeme mít za to, že Matthew Perry přispěl k restauraci císařské moci (tzv. restaurace Meidži) v roce 1868 a zahájil tak japonské moderní dějiny.[1] Asimilace a adaptace různých kulturních vlivů je japonské kultuře vlastní. Japonské inovace zahraničních institutů se pak zpětně šířily do světa a umožnili Japonsku vybudovat pevné místo ve světě a dostat se do čela technologického a ekonomického rozvoje. Současně ale zůstali věrní domácím filosoficko-náboženským tradicím, které zůstávají živé mezi lidem a promítají se do umění, ale i do pop-kultury a každodenního života. Ve své práci se chci na konkrétních příkladech uměleckých osobností zamyslet nad tím, do jaké míry zůstávají aktuální v současné a moderní fotografii, ukázat na zdroje inspirace a na

1 LABUS, David. Stručná historie států: Japonsko. vyd. 1. Praha: Libri, 2009, ISBN. 978-80-7277-426-5.

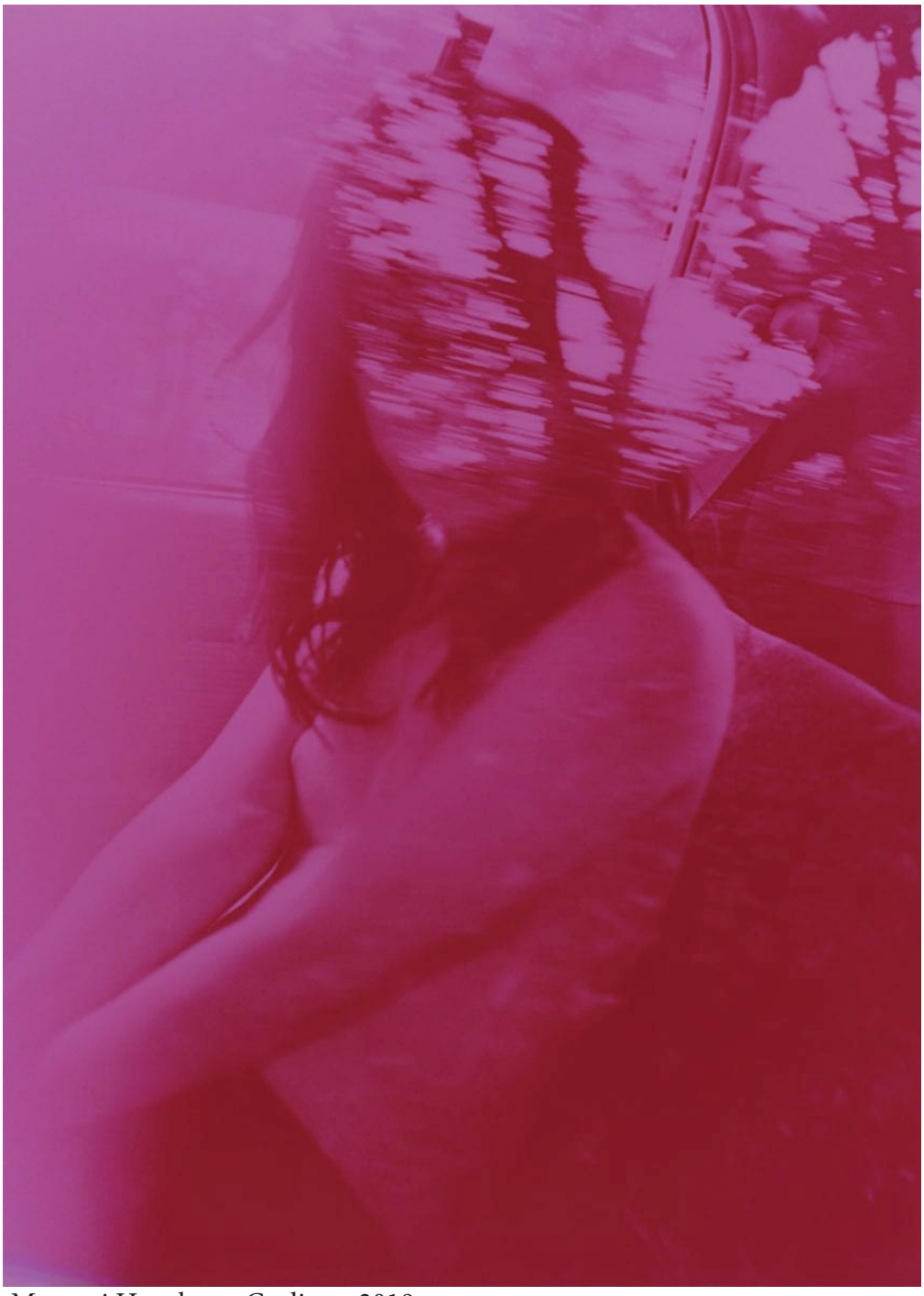
to, jak se nastávající generace umělců vyrovnává se současným světem plným technologií.



Rieko Shiga, série Human Spring, 2018–19

Zpracování

V bakalářské práci uvádím japonská jména v mezinárodní anglické transkripci s výjimkou slov, která mají v češtině ustálené psaní (např. Tokio, Kjóto). Názvy děl uvádím v původním znění tak, jak je lze vyhledat v relevantní literatuře, kterou uvádím v seznamu na konci práce.



Mayumi Hosokura, Cyalium, 2019

Jak bychom definovali současnou fotografii?

Existuje nějaký způsob jak definovat současnou fotografii? Jednoznačnou definici zřejmě nenajdeme, jakkoli se v umění s tímto pojmem setkáváme poměrně často. V literatuře najdeme definici současné fotografii jako té „nejmodernější ze všech“[2].

Tato formulace ale neodkazuje na žádné konkrétní období, takže ji sotva můžeme pokládat za věcně významnou. Uvažujeme-li modernitu jako takovou, lze ji nahlížet jako určitý pokrok. Můžeme ji spojovat s individuální subjektivitou a se snižujícím se důrazem na náboženské praktiky. V určitém ohledu ji můžeme nahlížet jako etapu moderních konfliktů, které zahájila první světová válka. **Diego Rivera** pojem „moderní“ chápe jako spojení člověka se strojem. „Modernost“ a „současnost“ je propojena s novými myšlenkami, ovšem takovou definici můžeme nalézt ve více epochách, přičemž nový formát myšlení přináší i dnešní doba.[3] S nadsázkou můžeme říci, že každý historik má své pojetí, a oblast fotografie není výjimkou. Podle kritika **Andyho Grundberga** se „současná“ fotografie datuje od 80. let 20. století, zatímco „moderní“ fotografie začala podstatně dříve a Grundberg ji spojuje s uvedením snímku **Afreda Stieglitze** v roce 1904.[4] Pod pojem „současná“ fotografie bychom mohli také zahrnout všechny fotografie, kolik jich jen aktuálně na světě je, nicméně to není ani technicky možné, ani by to nebylo užitečné. V této práci pojímám koncept „současné fotografie“ jako úzce spojený s dějinami umění, a proto se věnuji fotografii, kterou „registruje“ kunsthistorický svět reprezentovaný uměleckou scénou, specializovanými časopisy (Foam Magazine, Aperture Magazine, British Journal Photography) a galeriemi (MoMa, New York, MoMa, San Francisco ad.)

2 GURALNIK, David B., ed. *Webster's New World dictionary*. New York, N.Y. : Englewood Cliffs, N.J: Simon and Schuster ; Prentice-Hall, 1983.

3 GRUNDBERG, Andy. *How photography became contemporary art: inside an artistic revolution from pop to the digital age*. New Heaven: Yale University Press, 2021. ISBN 978-0-300-25989-6.

4 GRUNDBERG, Andy. *How photography became contemporary art: inside an artistic revolution from pop to the digital age*. New Heaven: Yale University Press, 2021. ISBN 978-0-300-25989-6.

Mezioborovost současné fotografie - stejnost a jinakost

Fotografie je v dějinách umění relativně mladým oborem. První snímek datujeme do začátku 20.let. 19.století, což je, např. v porovnání s dějinami malby, nedávno. Navzdory svému mládí prošla fotografie, opět v porovnání s malbou, podstatně většími a častějšími inovacemi. Uvažování Viléma Flussera o fotografii a jejím vývoji je podnětné už samotným přístupem k technickému nástroji realizace uměleckého díla, totiž to, že pro vytvoření obrazu je nutné mít fotografický přístroj, který sám o sobě disponuje určitými funkcemi, které bychom měli být schopni jednoduše definovat, alespoň ty tzv. elementární funkce. Fotoaparát je přístroj schopný zachytit obraz. Obraz ale už není tak snadné dešifrovat. Mezi technický přístroj a výstup z něj vstupuje člověk, který do výsledného obrazu vnáší svůj určitý postoj a projevuje své subjektivní vnímání zachycovaného. Zdroje subjektivního zachycení mohou být různé a může jich být bezpočet. Fotoaparát sám pak prochází vývojem a v každé další produktové generaci přináší nové možnosti. Nový pohled tak může být dán nejen autorem samým, ale i technickými možnostmi přístroje a technologiemi dalšího zpracování primárního výstupu. Technologie, s jejichž pomocí dokážeme primární výstup zpracovat, ne-li přetvořit, jako např. Photoshop, Capture One apod., se samy též překotně vyvíjejí (s nadsázkou můžeme říci, že digitální fotografie jsou výstupy z jednotlivých verzí programů).

Stroje, potažmo nástroje, často vnímáme jako pomyslnou prodlouženou ruku člověka. Jsou neoddělitelnou součástí naší každodennosti. Nejpozději od dob průmyslové revoluce představují výsledky vědeckých teorií, jsou součástí toho, co označujeme pojmem „technologie“.

Technologie mění svět. Fotoaparát, který zachycuje fotografovy postoje, spoluvytváří okolní svět a mění zájmy světa. Technologie ve fotografii, na rozdíl od běžného života, nezjednodušují primárně fotografovu práci, nýbrž spoluvytvářejí symboly, které jsou dále manipulovatelné (což platí zejména o fotožurnalistice, nikoli ale výhradně). Fotograf pomocí svých nástrojů tvoří dílo, obdobně jako hudební skladatelé, malíři, spisovatelé. Ti všichni využívají technologie ke kreativní produkci autorské tvorby - hudby, knih, obrazů. Mohou přispívat k ulehčení práce, nicméně podstatné jsou informace, s jejichž pomocí generují v publiku emoce (estetický zážitek).

Ten se může za určitých okolností stát podkladem pro rozhodovaní i mimo výsostnou sféru estetického vnímání toho kterého uměleckého díla. Původní autorský záměr může dokonce zůstat skrytý a to, jak fotograf své dílo zamýšlel, nemusí být vůbec zřejmé.[5] Současný vývoj technologií a fotoaparátu nám nabízí širší paletu možností, jak se zachycovanou skutečností naložit, jak k ní přistoupit. S obrazy lze manipulovat a umělci tak přirozeně opouštějí statické pojetí tvorby a nezůstávají u klasického ztvárnění známého z doby před průmyslovou revolucí. Kombinují symboly, technologie. Současná fotografie se díky tomu stává více experimentální, méně čitelná, a možná proto i více provokativní a současně fascinující. Důsledkem multioborovosti je to, že každý den vznikají miliony fotografií. Pro umělce je proto těžké vymyslet něco nového a zaujmout tak potenciální publikum. Fotograf se dostává do kruhu, v němž je v podstatně nezbytné pojmout pluralitu a mnohohlasí jako výzvu a tvůrčím způsobem kombinovat tradice s inovacemi.

5 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Přeložil Božena KOSEKOVÁ, přeložil Josef KOSEK. Praha: Hynek, 1994. Punkt. ISBN 80-85906-04-x.

Různohlasí optiky

Flusser rozlišuje z pohledu vývoje lidstva dva důležité mezníky. Prvním mezníkem je vynález knihtisku Johannem Gutenbergem. Druhým je vynález „technických obrazů“. Technické obrazy definuje jako obrazy, které vznikly s pomocí stroje, tj. aparátem, resp. fotoaparátem. Co Flussera k této úvaze vede? Technický obraz je v porovnání s knihami snáze definovatelný, lze jej rychle přečíst (srov. např. text příkazu s piktogramem téhož významu), díky tomu je „lepší“ nosič informace, v důsledku čeho umožňuje jednodušší korekci chování, případně i modulaci postoje. Abychom byli schopni technický obraz přečíst, musíme rozumět jeho „kódování“ a chápat jeho sémantiku.

Obraz můžeme přečíst jedním pohledem, resp. na první pohled, ale zůstáváme však pouze na povrchu. Obrazy je třeba číst déle a provést ho podrobnému „scanningu“.[6] Ve své práci budu skenovat současnou japonskou fotografii a to pomocí různých přístupů, které formulovala Charlotte Cotton, a to na mém subjektivním výběru japonských fotografů, kteří se objevují v anglicky psané odborné literatuře nebo kteří měli výstavy ve významných institucích.

6 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*.Str. 4-5 Praha: Hynek, 1994. ISBN 978-80-85906-04-2.

Kurátorská optika Charlotte Cotton

Kurátorka **Charlotte Cotton** zpopularizovala současnou fotografii. Díky své práci pro muzeum „County Museum of Art“ v LA, kde pracovala v oddělení fotografie se proslavila ve veřejném prostoru. Její kniha „The Photography as Contemporary Art“ vyšla v několika vydáních a dnes patří ke klasickým dílům oboru. To je také důvod, proč jsem kategorizaci z této publikace použila pro potřeby své práce a aplikovala jsem je na japonskou fotografii po roce 2000.

Z hlediska japonské fotografie platí, že mnozí japonští autoři zůstávají uzavřeni v bariéře jazyka, a tím pádem zůstávají pro západní publikum bez znalosti japonštiny nedostupní. I já pracuji převážně se ze zdroji z anglického jazyka, díky neznalosti japonského jazyka. Z toho vyplývají limity mé práce a rozsah uváděných autorů.

Fotografie jako forma současného umění „Photography as contemporary art“

Cottonové publikace „Photography as conteporary art“ vychází z premisy, že fotografie v 21. století tvoří nedílnou součást umění. Autorka v tematických kapitolách ilustruje hledání nových uměleckých forem a čtenáře názorně seznamuje s procesem proměny fotografie ve specifický artefakt, podobně jako vznikají sochy či výtvarná díla. Cottonové přístup považuji za inspirativní a aplikuji jej na japonskou fotografii, která je v Cottonové knize zastoupená pouze okrajově.

Je tohle umění?

Kapitola ***„Je tohle umění“*** (anglicky ***„If This is Art“***) pojednává o autorech, kteří přišli s inovativním konceptem performancí a happeningů specificky vytvořených pro optiku fotoaparátu. Charakteristickým motivem mnoha autorů je práce s tělem, objevují se však i jiná témata. Počátky tohoto přístupu k fotografii (resp. fotografování a fotografii) klade autorka do poloviny 60. až 70. let minulého století, přičemž se obdobné strategie rozšiřovaly postupně i do jiných uměleckých oblastí. Z japonských představitelů jmenujme influencerku **Mariko Mori** (*1967)**,** kterou proslavila její kompozice „***Tea Ceremony“*** z roku 1994. Čajový obřad neboli rituální pití čaje je spojeno především se zenovým buddhismem. Tvoří také součást japonské estetiky, kterou rozvádím v samostatné kapitole[7]. V případě Mariko Moriové se jedná též o společensky angažovaný snímek, který sice zachycuje vzdělanou ženu, ovšem ta ale pouze ve firemním prostředí servíruje čaj. Autorka tak vizuálně poukazuje na genderové nerovnosti, které zřejmě byly v dané době běžnou součástí japonské firemní společnosti.[8]

Tatsumi Orimoto (*1946) je dalším autorem, který tvořil v tomto stylu, ovšem až po roce 2000, zejména sem můžeme řadit jeho projekty ***„Bread Man“*** a ***„Art Mama“***. Orimoto se k fotografování dostal později v polovině 90. let 20. století. Orimoto je původně sochař, což se značně odráží na jeho konceptuální tvorbě kombinující různé techniky a technologie. Jako materiál pro sochy využívá běžné, až obyčejné předměty, které připevňuje na své modely nebo přímo na sebe. Orimotova konceptuální tvorba zůstává ale díky jeho lidskosti, humoru a hravosti srozumitelná a přístupná. V citovaném souboru ***„Art Mama“*** je autorovi modelem jeho vlastní matka trpící Alzheimerovou chorobou. Orimoto zpřístupňuje pro vnějšího pozorovatele leckdy bizarní svět demence volbou nečekaných objektů a kompozicí: například matka - model stojí ve vysokých botách z lepenky nebo s trubkou kolem krku. Kontrast mezi

7 COTTON, Charlotte. *The Photograph as contemporary art*. 3. New York, NY: Thames & Hudson, 2020. ISBN 978-0-500-20448-1.

8 ROBERT, Henri. *Mariko Mori and the ‘Tea Ceremony’, an Illustration of Gender Inequality in Japan* [online]. 2020 [cit. 03.07.2021]. Dostupné z: https://pen-online.com/arts/mariko-mori-and-the-tea-ceremony-an-illustration-of-gender-inequality-in-japan/https://pen-online.com/arts/mariko-mori-and-the-tea-ceremony-an-illustration-of-gender-inequality-in-japan/

drobnou ženou a směšným okolím je působivý a zanechává v divákovi silný emocionálně-estetický dojem.

V jiných kompozicích se Orimoto situuje vedle své matky způsobem, který ilustruje pouto mezi matkou a synem. Soubor ***„Art Mama“*** tvoří nejen fotografie, ale i další objekty, zejména sochy. Společným jmenovatelem je dokumentované spojení s matkou - synovská oddanost i v nemoci. Sochy zachycují výseky matčina života kreativním způsobem, a to tak, že jsou poskládány z objektů, jež matka dříve používala (a tyto objekty tak reprezentují dochovanou matčinu minulost), v nový objekt symbolizující proměněnou, resp. proměňující se, realitu. Mezi konstruktivními elementy uměleckého objektu nacházíme lahvičky od léků, účetní knihu apod. Ačkoliv celá série je postavená na absurditě (nemůžeme si nevzpomenout na surrealistické přístupy v umění z první poloviny 20. století), vše je zachycené s respektem k dané situaci.

„Bread Man“ v tomto ohledu mnohem více provokuje. Orimoto v tutéž chvíli kombinuje a generuje happening a performanci: klade si na obličej bochníky chleba a s chlebem na tváři se prochází ve veřejném prostoru. Snímky zachycují reakce lidí, převažují nechápavé výrazy, občas se objeví smích. Akce není určena jako vysoké umění, nýbrž má donutit kolemjdoucí se zastavit a narušit nevědomou automatickou denní rutinu. Orimoto propojuje konceptuální formy a lidství, jeho tvorba má výrazně humanistický charakter. Ačkoli sám se objevuje na umělecké scéně až kolem roku 1988, což je mj. na konci vlády císaře Hirohita, jehož smrtí končí významná etapa japonských moderních dějin 20. století, inspiraci Orimoto čerpá zejména z 60. let. Jeho nejznámější díla vznikla, jak jsem již uvedla výše, až po roce 2000. Vystavoval v řadě zemí, ze známých galerií např. v tokijské Aoyama Meguro nebo v německé DNA Gallery. Za zmínku stojí, že Orimoto nemá žádné formální umělecké vzdělání (v jiném kontextu bychom jej mohli označit jako představitele naivního umění), přesto dosáhl významných úspěchů.[9]

9 Collector Daily: Works of Tatsumi Orimoto [online]. UK: Collector Daily, 2009 [cit. 2021-9-10]. Dostupné z: https://collectordaily.com/book-works-of-tatsumi-orimoto/



Mariko Mori, Tea Ceremony III, 1994



Tatsumi Orimoto, ze série „Art Mama“: Small Mama & Big Shoes,1997-2007



Tatsumi Orimoto,ze série „Breadman Son + Alzheimer Mama“, 1997-2007



Tatsumi Orimoto, Bread Man na Bruselském nádraží, 1996

Kombinaci sochy a fotografie využívá i **Mari Katayama** (*1987)**,** ta se narodila s vážnou vrozenou vývojovou vadou končetin (tzv. tibiální hemimelie při níž nedochází ke kompletnímu vývinu kostí). V důsledku neodstranitelného postižení podstoupila v devíti letech amputaci obou dolních končetin, které v běžném životě nahradily protézy. Protézy, resp. nutnost jejich zakrytí vhodným oděvem, byly také spouštěcí moment kreativity. Katayama si musela sama šít speciální oblečení, které se později etablovalo v samostatnou uměleckou tvorbu. Začala vyšívat objekty, například tvar nohou a začala samu sebe fotografovat s těmito objekty.[10] Fotografie je také jediný formát, v němž realizuje tvůrčím způsobem svoji touhu sdělit okolí své pocity a být okolím pochopena. Její tvorba obsahuje symbolické prvky a odkazy na významné malíře jako je třeba **Boticelli** nebo **Milais**. Inspirací jí je také tradiční loutkové divadlo **Naoshima Onna Bunraku**, které předvádějí výhradně ženy.

Příkladem je soubor ***„Bystander“*** . Autorka využívá ve své práci to, co jí je dostupné z jejího okolí, soustředí se na zachycení sebe sama a můžeme proto, domnívám se, považovat její tvorbu i za součást uměleckého ztvárnění hledání vlastní identity, a to i ve vztahu k danostem, které nelze změnit. Konkrétně můžeme uvést časté zobrazení raka, což je autorčino znamení zvěrokruhu (je zajímavé, že zvolila symboliku západního zvěrokruhu, nikoli asijského - je to snad poukázání na její jinakost danou postižením?) Tvorba Mari Katayamové jsou vlastně pouze autoportréty, někdy s jejími výrobky, jindy se jedná o snímky artefaktů, které jsou nedílnou součástí jí samé. První autoportréty autorka podle svých slov pořídila v ložnici v blonďaté paruce a s párem ozdobně vyšívaných vycpaných nohou, které si položila před sebe, jako by byly její vlastní. „Byly to nohy, o které jsem přišla.“ říká sama autorka. [11]Kurátor **Si-**

10 CAMPION, Chris. Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama. *Guardian* [online]. 2017[cit. 15.07.2021]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/06/mari-katayama-japanese-artist-disabilities-interview

11 CAMPION, Chris. Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama. *Guardian* [online]. 2017.[cit. 03.10.2021]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/06/mari-katayama-japanese-artist-disabilities-interview

mon Baker z galerie Tate Modern, která poprvé spatřil Katayomové práce na výstavě UNSEEN v Amsterdamu (2016), se o jejím díle vyjadřuje takto „Jsou v ní myšlenky

o identitě a performanci, stejně jako zjevné odkazy - uměleckohistorické odkazy na předchozí umělce." Baker odkazuje fotografy Cindy Shermanovou, Jeffa Walla a Matthewa Barneyho. Baker hodnotí Katayamové práci jako svébytnou a umělecky plně autentickou: „Dotýká se věcí, aniž by je odvozovala. Je v ní také neuvěřitelný osobní příběh.“ [12]



Mari Katayama, „Shadow Puppet #020“,



Mari Katayama,Shell, 2016



Mari Katayama, I Have Child’s Feet , 2011

12 CAMPION, Chris. Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama. *Guardian* [online]. 2017.cit. 03.10.2021] Dostupné z: https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/06/mari-katayama-japanese-artist-disabilities-interview

Z dalších autorů jmenujme **Shizuka Yokomizo** (*1966), která se proslavila sérií ***„Stranger“***. Yokomizo poslala dopis několika neznámým lidem, které poprosila, aby v určitou hodinu stáli za oknem a zírali ven. Ona je pak z ulice vyfotografovala. V dopise neuváděla žádné podrobnosti, dokonce se ani nepředstavila, jediná informace byl čas, jak dlouho mají za oknem stát. Jediné, co fotografovaná osoba viděla, byl *kdosi* na ulici. K vytvoření děl autorku inspirovala doba, kdy sama bydlela v cizím městě a připadala si jako cizinec. Yokomizo žila v Anglii, kde je většina oken do ulice, která často zůstávala otevřená. To, co se uvnitř odehrávalo, připadalo autorce fascinující. Fotografie vznikaly postupně v letech 1998-2000. Z hlediska kompozice fotografie je třeba uvést, že Yokomizo určila pouze čas fotografování, fotografovaný subjekt si scénu vytvářel zcela sám podle svého uvážení. Fotografie tak zachycují, jak někde lidé telefonují, jinde mají zapnutou televizi.[13] Vzniká tak divadlo pro kameru a fotografa, které samotný fotograf nedokáže téměř nijak ovlivnit. Cyklus je proto považován mj. za vhled do světa cizích lidí.



Shizuka Yokomizo, Dear Stranger, 1998-2000

13 *The Origin of the Idea* [online]. Tokyo: Madoken, 2015 [cit. 2021-9-11]. Dostupné z: https://madoken.jp/en/interviews/2494/

Bylo, nebylo

„Bylo nebylo“ (anglicky „**Once Upon a Time“**) je kapitola věnovaná tomu, co bychom mohli označit jako narativní fotografie. Cottonová sem zahrnula autory, kteří pojímají fotografii jako formu vyprávění pohádku, příběh. Charakteristickým rysem je dramatičnost. Vyprávěné příběhy jsou různorodé - od mýtů a legend po autorské příběhy. Tento typ fotografií bývá označován jako živý obraz, což je terminologie převzatá z malířství. Dynamika okamžiku je zachycena v obraze, který vyvolává dojem, že jsme zastavili rozběhnuté představení nebo film. Celý příběh je koncentrován v jediném záběru, to, co bylo předtím a potom je ponecháno na našich domněnkách. Příjemce vizuálního sdělení příběh sám dotváří a svým jedinečným vnímáním znásobuje sémantickou bohatost sdělení. Snímky obsahují určitá vodítka v podobě symbolů, která naznačují možné interpretace či poskytují návod k dešifrování.

K nejznámějším autorům tohoto cinematického stylu patří **Jeff Wall** (*1946) a **Gregory Crewdson** (*1962). Pojmenování tohoto tvůrčího přístupu není náhodné. Jedná se mnohdy o týmovou práci, kde fotograf je v postavení režiséra. Typickým je výrazné osvětlení, jako u filmů např. u **Davida Lynche** (*1946) **nebo Bratrů Coenů** (*1954,1957).

V 90. letech nacházíme cinematicky orientovanou fotografii i v Japonsku, a to v díle fotografky **Miwy Yanagi** (*1962)**.** Její soubor ***„Evator Girl“*** zobrazuje hostesky, které pracovaly jako v obchodních domech a vítaly návštěvníky - potenciální kupce. Podobně jako u tvorby Mariko Mori vnímáme sociální aspekt uměleckého díla, kde fotografie slouží k nenásilnému zkoumání role ženy v tehdejším Japonsku. Tvůrčími výstupy jsou magicky působící digitálně upravené surrealistické snímky[14]. Výhradně japonským tématům se věnují **Kaoru Ijima** (*1954) a **Kazuyoshi Usui** (*1975)**. Kaoru Ijima** se věnoval tématu smrti a sebevražd a v letech 1998-2008 vytvořil soubor fotografií ***„Landscapes with a corpse“*** umělecky zachycujících tento fenomén v současnosti, kdy se soustředí na inscenovaná úmrtí krásných mladých žen, z toho důvodu bychom mohli Ijimův soubor zařadit i do ***„Je tohle umění?“***

14 MIWA YANAGI. *Elevator Girls* [online]. [cit. 20.10.2021]Dostupné z: https://elephant.art/iotd/miwa-yanagi-elevator-girls-1994-8-07072020/

K vytvoření souboru Ijima oslovil modelky a jiné celebrity. Oslovené osobnosti mu popsaly svoji představu vlastní smrti, kterou Ijima následně zakomponoval do vznikajícího obrazu, kde mu dotyční byli modelem. Zpracování má proto rysy happeningu, kde autor kombinuje téma smrti a svět vysoké módy. Ijima se inspiroval slovy **Edgara Allana Poea,** který napsal "*smrt krásné ženy je bezesporu nejpoetičtějším tématem na světě*"[15]



Miwa Yanagi, Elevator Girl House B4, C print, 1998



Ijima Kaoru, Landscapes With a Corpse, 2008



Ijima Kaoru, Landscapes With a Corpse, 1997



Ijima Kaoru, Landscapes With a Corpse, 2008

15 POE, Edgar Allan, Marie BROŽOVÁ a Anna KUČEROVÁ. Jáma a kyvadlo a jiné povídky. 2016. ISBN 978-80-7390-305-3.

Kazuyoshi Usui se naopak ve svých fotografiích vrací zpátky do minulosti, kterou reflektuje v současném světě. Společnost doby Edo, kterou představují gejši, samurajové apod. zachycuje v budoucím světě. Fotografické série odkazující svým názvem na éru císaře Hirohita (tzv. éra Zářící harmonie, v českém přepisu Šówa, trvala od roku 1925 do roku 1989), ***„Showa"- „Showa 92, Showa 96, Showa 88"*** přibližují nám neznámý a pro nás tajuplný svět, který vnímáme prostřednictvím kulturních stereotypů a klišé. Postavy minulého světa nezobrazuje v očekávaném zrnitém obraze evokujícím minulost, nýbrž je fotografuje v jasných barvách v duchu současné estetiky japonských fotografů. Ožívají před námi příběhy, které tak trochu známé z dřevořezů prchavého světa ukijoe z doby Edo, přesto vnímáme jejich určitou nepatřičnost a novost.[16]



Kazuyoshi Usui, "Showa 88",2011



Kazuyoshi Usui, 'Showa 88', 2011



Kazuyoshi Usui, "Showa 92", 2015



Kazuyoshi Usui, 'Showa 88', 2011

16 WALDMAN, Johnny. *Showa 88: an imaginary past photographed by Kazuyoshi Usui* [online]. 2016. [cit. 15.10.2021] Dostupné z: https://www.spoon-tamago.com/2016/07/05/showa-88-an-imaginary-past-photographed-by-kazuyoshi-usui/

Mrtvá fotografie (neboli „Deadpan“)

Kategorii ***„Deadpan“*** můžeme volně přeložit jako *estetiku mrtvého úhlu* nebo jako *mrtvou fotografii*. Autoři zachycují své okolí jako by bez emocí, bez nálady. Estetika těchto fotografií vyvolává dojem prázdnoty, nespatřujeme v nich ani radost, ani smutek. Fotografie působí obskurně pochmurným dojmem jako kdyby sám fotograf byl odtržen od fotografovaného objektu, který navíc nahlíží z veliké dálky. Kompozice bývá velmi často středová, nevybočující, neprovokující.

Mrtvá fotografie zachycuje fotografované tak, jak jsou. Lidé jsou zachyceni v přirozené pozici a rozpoložení, tj. nejsou nijak stavěni či modulováni, je patrná absence výrazu. Holá skutečnost, která je sama o sobě nezajímavá, je právě kvůli tomu provokující. Divák je ponechán sám sobě, aby si s obrazem poradil a nechal na sebe obraz bez dalších vodítek a indicií působit, což je naprosto odlišný přístup v porovnání s předchozí kategorií „Bylo, nebylo“, kde fotografie jsou nositeli určité nálady.

Pro fotografie je příznačná tlumená barevnost. **Andreas Gursky** a jeho fotografie ***„Rhine II“*** (Nejdražší fotografie na světě, která se vydražila za $4,338,500 v roce 2011[17]) je díky tlumenému stínování reprezentativní příklad mrtvé fotografie. Počasí, které je zachyceno na fotografii, je bez nálady a snímek působí fádně. Má smysl vůbec takto a toto fotit? Možným vysvětlením je, že díky primárnímu autorskému popření možných aspektů, emocí a barev může divák přistoupit k dílu nezaujatě, bez hodnocení, a může tak přemýšlet, co se na fotografiích skutečně odehrává, o čem zachycená skutečnost vypovídá a jaké v sobě může nést individuální poselství. Z tohoto pohledu dává smysl, že v hledáčku fotografu jsou environmentální témata, sociální skupiny apod.[18] U fotografů mrtvé fotografie je velmi důležitá i kvalita fotografie, která podpoří celou scénu, vhodným příkladem je propagátor této estetiky v Japonsku **Hiroshi Sugimoto** (*1948). Jeho práce je technicky dokonalá, využívá velkoformátové aparáty. Tvorbou se odkazuje na věcnost a věcné uchopení skutečnosti v jeho nestálosti, resp.

17 DUDAU, Viorel. *The 10 most expensive photos in the history of photography* [online]. 2021. [cit. 10.09.2021]Dostupné z: https://www.dreamstime.com/blog/10-most-expensive-photos-history-photography-55512

18 KANTILAFTIS, Helen. So What Exactly Is Deadpan Photography? *New York Film Academy* [online]. New York: New York Film Academy, 2014 [cit. 2021-9-12]. Dostupné z: https://www.nyfa.edu/student-resources/what-is-

v japonském pojmosloví k jeho pomíjivosti. Snímky kombinují přístupy západní a východní estetiky, místy působí až meditativním dojmem, jindy naopak boří hranice mezi skutečností a iluzí, například svými fotografiemi zvířat v Metropolitním muzeu, kde neživá zvířata působí živě.[19] V japonské fotografii byla tato forma rozšířená v 90.letech, nicméně přetrvává i nadále. Tematicky sem patří průmyslová výroba, zásahy do krajiny, velkolepost měst a zejména přírodní katastrofy a jejich následky. Přírodní pohromy k Japonsku neodmyslitelně patří, proto se dané téma objevuje u mnoha autorů. Svými fotografiemi ze zemětřesení v oblasti Tóhoku (známé u nás spíše jako Fukushima, katastrofa se odehrála v roce 2011) se proslavil **Naoya Hatakeyama** (*1958).

Velkoformátovou kamerou, stejně i jako další fotografové tohoto stylu, zachytil devastující účinek katastrofy na krajinu a lidská obydlí, navíc díky tomu, že fotografoval své rodné město měl k sérii osobní vztah. Krajinu ovlivňuje nejen příroda, ale i člověk. V jeho autorské kolekci tak najdeme příklady lidského vlivu jako jsou lomy či doly. Hatakeyama je pozorným pozorovatelem měnícího se prostředí.

Hatakeyama se mimo jiné zabývá odlehlými místy. Příkladem jsou fotografie podzemních tokijských tunelů ze série ***„Rivers“***. Krása běžně nepřístupných míst evokuje jedinečnost chrámu. Ostatně právě hledání „krásy“ na neobvyklých místech je Hatakeyamovou specialitou, čímž nám v moderní době připomíná estetický koncept ***Mono no Aware***, jakýsi úžas, údiv z věci. . Hatakeyama systematicky vizuálně mapuje místa, ke kterým má vztah a na nichž má zájem, aby po letech jejich proměnu v čase. Komparace toho, co bylo, s tím, co aktuálně je, má význam i čistě historicky-dokumentační. V souboru ***„Lime Hills“*** fotografuje doly v ***„Blast“*** posouvá tento koncept dál, a vytváří záběry v okamžiku, kdy dochází k odstřelu hornin. Tento proces není ani prostým okem pozorovatelný, neboť se odehrává neobyčejně rychle. Technika rychlé expozice umožnila situaci zaznamenat a učinit z ní jedinečnou podívanou. [20] Vztah člověka a pří-

19 MUN-DELSALLE, Y-Jean. Hiroshi Sugimoto Blurs Boundaries Between Truth And Illusion While Exploring The Nature Of Time And Perception. *Forbes* [online]. Forbes, 2019 [cit. 2021-9-12]. Dostupné z: https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2019/07/14/hiroshi-sugimoto-blurs-boundaries-between-truth-and-illusion-while-exploring-the-nature-of-time-and-perception/?sh=3c707fdf39d3

20 FRITSCH, Lena. *Ravens and red lipstick*. New York: Thames & Hudson, 2018. ISBN 978-0-500-29287-7.

rody je kontinuální téma už od první samostatné výstavy ve Spojených státech v SFMoMa (2012) nesla název ***„Nature Stories“*** a Hatakeyama na více než stu fotografiích představil svůj pohled na člověka a jeho souboj s přírodou. V porovnání s ženskými fotografkami, jejichž tvorba měla genderový nádech, Hatakeyama je orientován enviromentálně a jeho tvorba nás vybízí k zamyšlení nad současným stavem přírody a krajiny kolem nás.



Naoya Hatakeyama, Lime Hills #29214, 1990







Naoya Hatakeyama, #6411 ze série Underground, 1999

Další představitelkou mrtvé fotografie je **Tomoko Yoneda** (*1965) , která zaznamenává zdánlivě bezvýznamná místa, jež ale mají svého ducha a historii. Název díla tvoří v jejím případě důležitou složku - dotváří vizuálně vnímanou skutečnost fotografie konotacemi vyplývajícími z pojmenování. Příkladem je fotografie řeky, kterou pojmenovala ***„Wedding“*** ze série ***„Scene“***, ačkoli ta je pouze na pozadí fotografie. Fotografovaná řeka je hraniční a symbolická, protože od sebe odděluje dva světy - čínský a severokorejský. Flusserův první scanning poodkryje prázdnotu, která je ale těhotná tím, co zůstává nevyřčené a skryté, jako tomu u fotografií kategorie dead-pan často bývá. Názvy odhalují kusy dějin, politický kontext, něco, co se nás v minulosti dotklo, co v nás probouzí to, co by nemělo zůstat skryto.

Podobně symbolicky bohatou je její kolekce ***„Japanese House Series“***, v níž nás epizodicky seznamuje s částmi domů postavených na Tchajwanu během japonské okupace (1895-1945). Tchajwan patřil k zemím, kde se japonský kulturní vliv udržel ze všech držav nejdéle. Tchajwanci aktivně přejímali japonské zvyky a obyčeje, které se tak mísily s původními. Syrově zachycené detaily bydlení, které představují esenci japonského domova, jako jsou podlahové rohože tatami nebo výklenky tokonoma, jsou „tchajwanizovány“ typickými čínskými ozdobami jako jsou záclonky, tapety, nástěnná svítidla apod., tedy tím, co v tradičních japonských obydlích obvykle nenacházíme. [21]

Můžeme shrnout, že Tomoko Yoneda se vždy zabývá lidskou společností, nicméně lidé se na jejích snímcích vyskytují pouze okrajově, což je ale pro estetiku ***„Mrtvé fotografie“*** typické. Podobně jako už dříve jmenovaní fotografové i ji bychom mohli zařadit do více kategorií. Dekódovat konkrétní téma není jednoduché, protože fotografie reflektují komplexnost a složitost okolního světa. Některé fotografie evokují i cinematický přístup, kdy zachycená skutečnost jako kdyby ožívala - například u snímků z Normandie, nebo na fotografiích divokých koní na louce u vesnice evakuované kvůli fukušimské tragédii.

21 WAKELING, EMILY. JAPANESE HOUSE YONEDA TOMOKO. *ArtAsiaPacific* [online]. UK: ArtAsiaPacific, 2010 [cit. 2021-9-12]. Dostupné z: http://artasiapacific.com/Magazine/WebExclusives/JapaneseHouseYonedaTomoko



Tomoko Yoneda, Wedding, 2007,





Tomoko Yoneda, série - Japanese House, 2010



Něco a nic

„Něco nebo Nic“ (anglicky „**Something and Nothing“)** je kategorie, v níž fotografové hledají způsob nového zachycení toho, čemu běžně nevěnujeme pozornost, jakási pomyslná a tvůrčím způsobem uchopená fotografická všímavost. Fotografované předměty si zachovávají svojí věcnost, procházejí konceptuální proměnou a díky umělcově pohledu se mění v cosi nového a netradičního. Fotografie propůjčuje objektům nový náboj a generuje imaginativní potenciál změnit ustálenou, tradičně vnímanou podobu. Fotografové tohoto typu usilují vytvořit předmět uměleckého charakteru z čehokoliv. Umění dívat se na obyčejné novýma očima je součástí japonské estetiky a pomíjivosti, kterou jsem již zmínila v souvislosti s čajovým obřadem a o které pojednávám též později. Z představitelů tohoto směru jsem si vybrala čtyři autory: **Rinko Kawauchi, Yosuke Takeda, Mikiko Hara, Kohey Kanno.**

Rinko Kawauchi (*1972) patří zřejmě k nejznámějším současným fotografkám [22]v Japonsku, díky jejímu poetickému stylu. Je pro ni charakteristické, že fotografuje rozmanité všední maličkosti kolem sebe. Můžeme zde spatřit typickou estetiku Japonska, vidíme zde prvky sezónnosti, pomíjivosti a důraz na přírodu. Napříč jejími soubory, ***„Cui Cui“, „Illuminance“, „Seamer“*** se objevuje důraz na věci denní potřeby, které jsou zachyceny očima dívky, jež objevuje svět kolem sebe. Snímky zachycují motivy jarních květin, jahody v misce, rozbitou sklenici apod. Ladění je v jemných tonech, snímky jsou často přesvětlené, vyjevují svojí pomíjivost tím, že vyvolávají dojem jako by se každou chvíli měli vytratit. [23]

22 *New Pictures 9: Rinko Kawauchi* [online].[cit. 16.7.2021] Minneapolis Institute of Art., . Dostupné z: https://new.artsmia.org/exhibition/new-pictures-9-rinko-kawauchi/

23 LANGE, CHRISTY '. Rinko Kawauchi. *Frieze* [online]. Belgie: Frieze, 2021 [cit. 2021-9-13]. Dostupné z: https://www.frieze.com/article/rinko-kawauchi

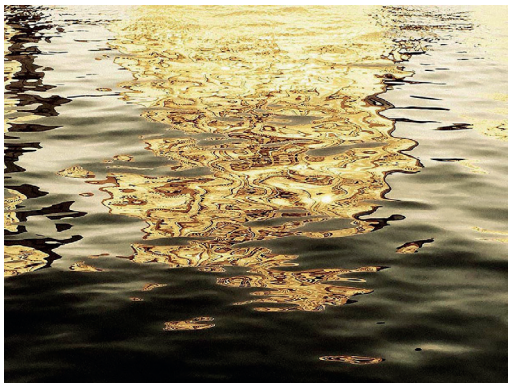
Obdobně postupuje ve své tvorbě **Yosuke Takeda** (*1982)**.** Fotografuje atmosféru, přírodu kolem sebe, na rozdíl od Kawauchi se soustředí pouze na krajinu a její detaily. Soubory jsou izolované, nevytvářejí širší příběh. Fokus je na *„onen"* kýč v krajině, který díky technice přestává být klišé. Takeda pracuje s digitální fotografií a pomocí různých manipulací vytváří iluze jak v počítači, tak na papíře, přičemž nevynechává ani samotný proces, kdy experimentuje kombinováním analogových a digitálních metod. Zkoumá například vady různých analogových objektivů, které nasazuje na digitální fotoaparát. Vzniklé fotografie představují svébytnou poetiku oslavující přírodu, což názorně ilustruje soubor ***„Arise"***.[24]

Soubor ***„These are Days"*** (2014) autorky **Mikiko Hara** (*1967) dokumentuje autorský přístup, kde se, podle vlastních slov autorky, dostává z bodu *ničeho* do pojetí *všeho*. Autorka se původně věnovala literatuře, divadlu a filmu, postupně zjistila, že její vášeň spočívá v pozorovaní světa kolem ní. Zobrazuje svět lidí lyrickými očima a obdobně jako **Kawauchi** zachycuje pomíjivost. Symbolem pomíjivosti jsou v japonském vidění opadávající květy sakur nebo barevné podzimní listí. Pokud Hara fotografuje osoby, tak obvykle na delší vzdálenost, vystupuje jako nestranný pozorovatel. Nad jejími snímky se vznášejí otazníky umocňované zachycenou nepřítomností *čehosi*. Kognitivně nevíme s jistotou, oč autorce šlo, můžeme však vnímat něžné emoce. Snímky na sebe zdánlivě nenavazují, jako kdyby to byly samostatné momentky. Jednotlivé situace, na nichž pozorujeme např. muže ve vlaku, krajinu se stromy, sirný lom apod. mohou představovat proud asociací spojených do volného celku otázkou, *co vlastně přitahuje naši pozornost.* [25]

24 Yosuke Takeda. *Ibasho Gallery* [online]. Antwerp: Ibasho Gallery, 2015 [cit. 2021-5-26]. Dostupné z: https://ibashogallery.com/artists/108-yosuke-takeda/overview/

25 MUNRO, STUART. THESE ARE DAYS (MIKIKO HARA). *Art Asia Pacifi* [online]. Hong Kong: Art Asia Pacifi, 2014 [cit. 2021-9-13]. Dostupné z: http://artasiapacific.com/Blog/TheseAreDays-MikikoHara

Do této kategorie spadá i některými soubory fotograf **Kohey Kanno** (*1982)**.** Série ***„Losers“*** pracuje s motivem smrti. Surrealistický nádech je dán kombinací mrtvolek zvířat na chodníku a na stromě uvízlých sáčků. Symbolika odchodu a pomíjivosti je uváděna v každodennosti a současně v jiném kontextu. Mohli bychom jmenovat i další autory, například fotografku **Hiromi Kakimoto“** a její sérii „*Little World* [26] apod. Na základ dostupné literatury usuzuji,[27] že tématika řazená do kategorie ***„Něco a Nic“*** je japonským fotografům blízká a v jejich tvorbě převažující.



Yosuke Takeda, 161234, 2013



Mikiko Hara, These are Days, 2014



Mikiko Hara, These are Days, 2014

26KAKIMOTO, Hiromi. *little world #02, 2001-2004* [online]. 2001. [cit. 14.10.2021] Dostupné z: https://ibashogallery.com/artists/62/series/little-world/1524-hiromi-kakimoto-little-world-02-2001-

27 FRITSCH, Lena. *Ravens and red lipstick*. New York, NY: Thames & Hudson, 2018.

Intimita

Intimita je součástí fotografické tvorby od počátku. Cottonová do této kategorie řadí takové snímky, z nichž je patrný vztah fotografa a fotografovaného subjektu. Estetiku vypadá jako *snap fotografie,* přeložit můžeme jako momentka, fotograf se stává součástí děje, navzdory tomu, že mnoho snímků zachycuje vypjaté emocionální situace jako jsou hádky a rozchody. Jiné snímky jsou naopak statické, bez děje, banální až nudné. Průkopnicí je fotografka **Nan Goldin** (*1953) se svým souborem *„The Ballad of Sexual Dependency“*, z japonských autorů například **Nobuyoshi Araki** (*1940) a jeho série *„Sentimental Journey“*.

Zajímavý pohled vnáší do tématu intimity fotograf **Takashi Homma** (*1962) svojí sérií ***„Tokyo and My Daughter“,*** v níž staví do kontrastu kombinací velkoměsta a křehké dívky. Série je časosběrná, Homma fotografuje svou „dceru“ (ve skutečnosti je to dcera jeho přátel) několik let, můžeme tak vnímat provázaně jak Hommův přístup, tak i proměnu dítěte v dívku.

Homma se soustředí na dětství, konkrétně individuální dětství. **Kohey Kanno** (*1982) se zabývá komunitami, konkrétně LGBT+. Tato skupina prostupuje napříč jeho tvorbou v souborech ***„Libido“, „I wanted become you“, „Color frame work“ a „Invisible memories“.*** V ***„Libido“*** autor není pouhým divákem, v souboru se sám stává hercem. ***„Libido“*** zobrazuje protesty v New Yorku minoritních skupin.

Sexuálním menšinám se věnuje také Kannova spolužačky z vysoké školy fotografka **Momo Okabe** (*1981)**.** Její snímky jsou intimnější, možná i díky tomu, že své objekty fotografuje v přirozeném prostředí. Monografie s názvem ***„Dildo“*** vypráví příběh autorčiných milenek, které se potýkají s nejistou ohledně své identity. Okabe zachytila proměny těchto žen v jejich každodennosti. Fotografie působí na první pohled provokativně, při bližším zkoumání odhalíme, že se jedná o vysoce intimní a upřímné fotografie zachycující smutek a bolest. Okabe je zjevně nekonvenční, ukazuje krutou realitu. Její tvorbu lze označit za příliš vyzývavou, nicméně by to bylo příliš povrchní a prvoplánové. Téma intimity se prolíná s tematikou katastrof - zemětřesení

v Tóhoku je kulisou fotografického deníku autorčina vztahu se dvěma přítelkyněmi, k nimž cítila hlubokou lásku.[28]



Takashi Homma, Tokyo and my Daughter, 2006



Takashi Homma, Tokyo and my Daughter, 2006



Momo Okabe, Dildo, 2008



Momo Okabe, Dildo, 2008

28 KATE NEAVE. *Momo Okabe: realer than real* [online]. 2014.[cit. 9.9.2021] Dostupné z: https://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20254/1/momo-okabe-realer-than-real

Historické momenty

„Historické momenty“ (anglicky „**Moments in History“**) je kategorie, kam řadíme autory podávající svědectví o událostech ve světě. Umělci však nejsou přímými účastníky jako je tomu u fotožurnalistiky, naopak přistupují k tématům opatrně a pečlivě zvažují kompozice a vyznění. Odstup jim umožňuje zachytit důsledky a následky prožitých událostí (často traumatických). Fotografové volí postupy jiných oborů, jejich přístupy používají obvykle archeologové, historikové či investigativní novináři, rozlišujícím momentem je autorský zásah (což je další rozdíl proti fotožurnalistice). Výpověď je osobnější a práce není časově omezená. Tyto elementy posilují autenticitu a důvěryhodnost artefaktů. Klade ovšem na diváka vyšší nároky - opět v porovnání s fotožurnalistikou, která je mnohdy prvoplánově orientovaná na emoce.

Obdobnou techniku použila **Mayumi HOSOKURA (*1979)** ve svém souboru ***„Crystal love star light“***, který svým názvem odkazuje na skutečný kriminální případ z roku 1992. Případ je pojmenován podle restaurace v Gunmě, který zavřeli kvůli obchodování. Název je tak zároveň názvem restaurace v Gunma (vesnice 2h vlakem od Tokia) , kterou zavřeli kvůli obchodu s bílým masem. Série tak má dvě základní nosné linie - dokumentární, která se váže přímo k případu, a uměleckou, která se soustředí na akty, čímž odkazuje na sexuální byznys. Sexualita je také klíčové téma její tvorby.[29] **Reiko Shiga** Stejně jako **Naoya Hatakeyama** fotografuje území zasažená zemětřesením a a následnou vlnou cunami v roce 2011.

29 MAYUMI HOSOKURA! *Hot n'gold mag* [online]. ot n'gold mag, 2014 [cit. 2021-02-17]. Dostupné z: https://www.hotngoldmag.com/mayumi-hosokura

Reiko Shiga fotografuje zasažená území velmi subjektivním pohledem. Její tvorba působí magicky s nádechem surrealismu. Reiko SHIGA stejně jako **Naoya Hatakeyama** v oblasti Tóhoku žila, na rozdíl od Hatakeyamy to ale nebylo její rodné město, přestěhovala se sem až později. Japonskou společnost provází z hlediska sociálních vztahů koncept vzájemného závazku, který vychází z konfuciánských tradic. Shiga svojí tvorbou tento závazek vůči místním lidem plnila a snažila se je prostřednictvím své tvorby blíže poznat. S nadsázkou můžeme říct, že svojí tvorbou plnila roli dokumentaristky a kronikářky: její fotografie zachycují dostupné obřady, svatby a podobně každý jiný důležitý moment, kterému byla nablízku. V souladu s principy vzájemného splácení závazků je její ateliér hojně navštěvován. Zemětřesení její ateliér zcela poničilo, zbyly pouze základy. Shiga však nepřestávala pracovat a dokumentovala okolní dění. Soubor, který nazvala ***„Human Spring“*** zkoumá místní komunitu, obřady a zásahy v krajině. Její tvorbu propojuje výrazná barevnost, nad-reálno. Ale jde z nich cítit hluboké emoce místních obyvatel. Fotografie se stávají velmi intimními snímky Komunity v Tohaku. Shiga se po snímcích z Tsunami téma opouští. Jako si vlna vzala města, zaplavila i její srdce a dílo nechává ukončené touto děsivou událostí. [30]



Rieko Shiga, Meat is Meat, Fish is Fish, 2010



Rieko Shiga, Human Spring, 2018-2019

30 MADDOX, Amanda. A Japanese Photographer's Encounters with Natural Disasters. *Aperture*[online]. New York: Aperture, 2019 [cit. 2021-9-13]. Dostupné z: https://aperture.org/editorial/lieko-shiga-amanda-maddox/

Viděno a přetvořeno

Postmoderní myšlení je předmětem kategorie popsané v kapitole Viděno a přetvořeno v původním anglickém názvu Revived and Remade. Předešlé zkušenosti a skutečnosti formované do obrazů sociálního či kulturního kódování jsou přetvářeny v novém kontextu, do určité míry je patrný průnik s kategorií historických momentek. **Flussera** se ve své knize vyjadřuje ke kódovaní fotografií v tom smyslu, že je důležité dešifrovat fotografie samotné. Rozumím tomu tak, že kódování představuje další úroveň možné sémantické intepretace a to natolik významně, že lze díky tomu vytvořit nové dílo. V tomto ohledu jsou podstatné i nové technologie, které mohou při hledání nové formy pomoci. Je to v umění aplikovaný princip vyjádřený rčením, že dějiny jsou učitelkou života - nové vyrůstá ze starého, a přesto je svébytné a jedinečné. Ve fotografickém světě se jedná o konceptuální přístup, kde je možné porozumění ze strany diváka limitováno jeho znalostmi či zkušenostmi zobrazovaného tématu.[31]

Viděnou realitu na popsaném principu realizuje **Kenji Hirasawa** (*1982), který využívá termografickou kameru. Hirasawa je absolventem londýnské Royal Collag of Art, kde vznikl jeho nápad na sérii ***„Celebrities“***. Série zkoumá vztah skupin a individualit k sochám celebrit v muzeu voskových figurín Madame Tussauds. Soustředí se na stereotypní momenty, kdy se jednotlivci nebo skupiny fotí s voskovými figurínami pro sociální sítě. Typické turistické snímky jsou tak díky užití termografické kamery, která nereaguje na světlo, nýbrž na teplotu objektu, jiné, jakkoli Hirasawa fotograficky zaznamenává skutečné objekty v reálném čase. Tato technologie se nám umožňuje inovativní náhled do notoricky známého místa na světě, které jsme již mnohokrát předtím spatřili. Technické kvality termografické kamery jsou nižší, dané i původním určením (odhalení nepřátel na bojišti za snížené či mizivé viditelnosti), nicméně Hirasawa z nich činí přednost a umělecký záměr. Optika termo přístroje proměňuje obraz: ikonické celebrity se stávají beztvarou hmotou bez zřetelných obrysů, zatímco publikum je ozářeno zářivými barvami, které z obrazu doslova oranžově a žlutě křičí.[32] Můžeme říct, že Hirasawa jemně poukazuje na absurditu situací, kdy s respek-

31 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Vyd. 2., upr. Přeložil Josef KOSEK, přeložil Božena KOSEKOVÁ. Praha: Fra, 2013. Vizuální teorie. ISBN 9788086603797.

32 SOUTTER, Lucy. *Why Art Photography?*. New York: Routledge, 2013. ISBN 978-0-415-57733-5.str.107

tem vzhlížíme k někomu, koho vlastně ani neznáme. Nejasnost celebrit je v kontrastu s ostrostí publika, čímž Hirasawa otevírá otázku blízkého a vzdáleného, důvěrné a zdánlivé známosti. Hirasawa tímto způsobem pracuje již od dob svých studií na univerzitě Keiou, tj. někdy od roku 2003, kdy v rámci studií životního prostředí a informatiky zkoumal satelitní snímky Země. Díky studiu se přirozeně seznámil s termografickou kamerou, se kterou pak, víceméně asi náhodně, pořídil snímky svých přátel. Je zjevné, že se nesoustředí na výsledné provedení, ale že ho zajímá okem nespatřitelná energetická vizualita světa.



Kenji Hirasawa, Celebrity, 2011



Kenji Hirasawa, Celebrity, 2011

Inovativně ke svým fotografiím přistupuje **Sohei Nishino** (1982), který z nich tvoří mapy měst zvané ***„Dioramas“***. Mapy koncepčně vycházejí z autorových osobních zkušeností nasbíraných v daném městě. Jednotlivé fotografie - místa na mapách - reflektují Nishinovy pocity, které prožíval při procházení ulic, jsou to autorské záznamy toho, co jej zaujalo, čeho si všímal. Každá mapa města se skládá s tisíce snímků pořízených na klasický film. Obraz evokuje nesouvislý terén složený z jednotlivých pixelů. Při bližším pohledu vidíme propracované kompozice jednotlivých snímků představujících mozaiku měst: můžeme spatřit výhledy na města, jeho jednotlivé ulice i portréty lidí procházejících kolem. Výsledná fotografie je monumentální plátno o rozměrech 3 x 5 metrů. Nishinova práce připomíná obrazy známé z Google street view. Pokaždé, když se vydává na cesty, tak obvykle navštěvuje hlavní města, v nichž obejde každou ulici, pečlivě vše vyfotografuje a své vzpomínky přenese na jednotlivá políčka filmu. Nishino na konkrétním místě stráví třeba až tři měsíce, během nichž vygeneruje stovky negativů, se kterými se vrací do ateliéru, kde pečlivě přenáší jednotlivá políčka na papír. Cyklus Dioramas už obsahuje šestnáct světových měst, např. Amsterdam, New York, Jeruzalém, z japonských Kjóto a Tokio. Nishino prohlašuje, že největší inspirací získává na procházkách, sám říká, že při chůzi se dokáže plně soustředit na práci.[33] I nápad na vytvoření ***„Dioramas“*** dostal během vysokoškolských studií, kdy se začal vydávat na vyvýšená místa, aby mohl pozorovat město z jiné perspektivy. Pohled shora mu přinášel město na dlani, přesto ho ale nespokojenost vedla k hledání svého vlastního úhlu zobrazení města. Foto mapa tak v Nishinově podání kombinuje nadhledy a podhledy a zprostředkovává i expresivní atmosféru zažívaných vjemů.[34] Zdánlivě obvyklá, v podstatě tradiční mapa, se postupným zkoumáním obnažuje jako subjektivní dokument snoubící portrét i precizně zachycenou architekturu.

33 *Sohei Nishino's maps trace more than the city* [online]. [cit. 2021-08-17].San Francisco, CA: SFMoMa, . Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=mfow1B4EYY0

34 STRECKER, Alexander. Diorama City Maps. *Lens culture* [online]. Lens culture, 2014 [cit. 2021-03-18]. Dostupné z: https://www.lensculture.com/articles/sohei-nishino-diorama-city-maps



Sohei Nishimo, Amsterdam, 2014



Sohei Nishimo, Londýn, 2010



Sohei Nishimo, Londýn, 2010

Fyzikální a materiální fotografie

Fyzikální a Materiální fotografie v anglickém názvu Physical and material. Rozmach digitální fotografie způsobil určité zahlcení. Fotografové z této skupiny na toto zahlcení reagují návratem k prozkoumávání fotografie jako média. Snímky jsou divácky náročné, diváku - příjemci obrazu je ponechán prostor pro zkoumání a dekódovaní významu, obrazy provokují ke kladení otázek a z hlediska kompozice je pro ně typický konceptuální přístup. Autoři inovují na základě materiálních a fyzikálních praxí a usilují o skutečné, tj. nikoli virtuální, zpracovaní fotografie. Využívají jim dostupné technologie. Výsledné zpracovaní má spíše *„hybridní“* charakter. [35] Technologie zpracování je úzce propojena se samotným výstupem: změna technologie nutně znamená změnu fotografie[36] Možná i to je důvodem, proč nastupující generace pomíjí dosavadní tematické stálice typu politika, náboženství apod. a soustředí se spíše na estetiku informace a experimentování s výrazem. Nelze je označit za prosté „cvakaře“ ve Flusserově smyslu slova.[37]

Technologie jsou nástroje exprese, znásobují její možnosti. Příkladem exprese prostřednictvím technologických kombinací je tvorba **Kazuhito Tanaky** (*1973). Tanaka, kterého můžeme dle mého názoru označit jako hledajícího tvůrce, nahlíží okolní svět jako malbu, a i ve své tvorbě fotografii s malbou kombinuje. Příkladem je jeho cyklus ***„Plastic Flowers“***, v němž zpracovává fenomén květiny v kontextu dějin umění coby univerzálního objektu. Tanaka vytváří dvou-plánové fotografie, na nichž je divák schopen rozpoznat jak motiv květiny, tak i abstraktní malbu, na níž je fotografie umístěna. Květina je naznačena jednoduchými tahy v obrysech, které abstrahují centrální motiv. Tanaka si téma květiny zvolil kvůli jeho univerzálnosti a převažujícímu pozitivnímu vnímání květin: květiny známe všichni, obvykle se lidem líbí a v počátcích malby patřil motiv květin k poměrně častým, stejně jako se poměrně často květiny v různých podobách objevují i na fotografiích. Tanaka téma posouvá dál, vynořuje se tak otázka, zda se dá květina vyjádřit abstrakcí, aniž by byla narušena její podstata?

35 SMYTH, Diane. The Perfect Playground. *Dennydimin Gallery* [online]. London: Britidh journal of Photography, 2012 [cit. 2021-10-8]. Dostupné z: https://dennydimingallery.com/wp-content/uploads/2013/03/dennygallery_jordantate_BJP-2012.pdf

36 SMYTH, Diane. The Perfect Playground. *Dennydimin Gallery* [online]. London: Britidh journal of Photography, 2012 [cit. 2021-10-8]. Dostupné z: https://dennydimingallery.com/wp-content/uploads/2013/03/dennygallery_jordantate_BJP-2012.pdf

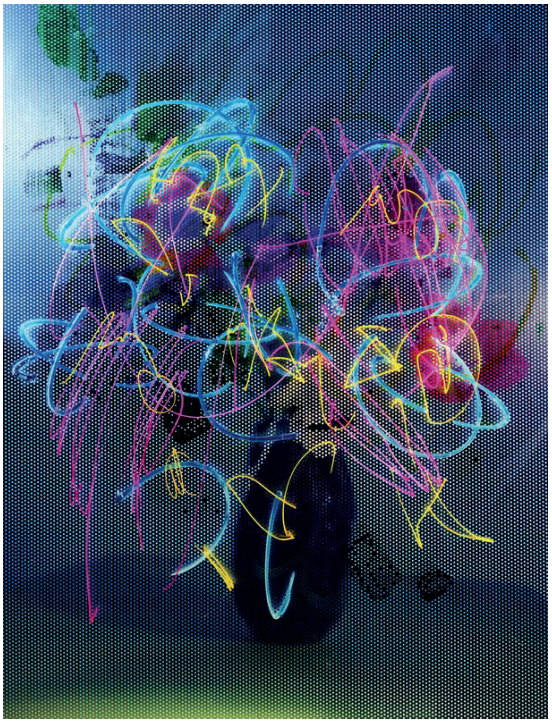
37 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie str. 48,* Praha: Hynek, 1994.

Cyklus **„Plastic *Flower“*** je vytvořen jednoduchým procesem. Mezi květinu a fotoaparát byla položena plastová plachta. Fotograf na roztaženou plachtu namaloval květinu z různých úhlů a následně opakovaně fotografoval plachtu i modelovou květinu. Všechny snímky byly ručně vyvolány v temné komoře. Fotografie obrysů na plachtě a fotografie květiny pak položil na sebe tak, že se vzájemně překrývaly - obrazy reálného objektu a načrtnuté obrysy se propojují a smyslově nutí diváka vnímat konkrétní i abstraktní zároveň. Tanaka nás tím nutí přecházet z reality do abstrakce a propojuje tak oba dva tyto světy. [38] Z popisu Tanakovy umělecké techniky je zřejmé, že by jeho cyklus bylo možné zařadit i do kategorie „Fotografika“, o které pojednávám dále, upřednostnila jsem ale zkoumání motivů pomocí různých médií. Tanaka se věnoval také procesu digitální pixelizace, který použil ve své sérii ***„Untitled Composition“***. Jednotlivé pixely komponuje do geometrického obrazce, který ve výsledku vyvolává dojem malby či grafiky, nikoli fotografie. Tanaka soubor vytvořil v prázdné budově uzavřené základní školy, kde dosud zůstaly zachovány na stěnách zářivé a pestré dětské malby. Tanaka tak svými kompozicemi opuštěný prostor transformuje v nový objekt a zachovalému objektu školy coby zavřené instituce dává nový rozměr. Fotí staré práce, výkresy, židle, písemky a tím vytváří mozaiku evokující vzpomínku na pestrost dětství. Součástí expozice byl nejen cyklus, ale i objekty ze školy[39].V projektu ***„Pps“*** Tanaka kombinuje čistou malby a fotografické pixely. Pixelový výřez fotografie generuje vnímanou abstrakci, aniž by autor záměrně rušil divákovu představivost. Malbu vytváří pomocí akrylových barev. Technické zpracování se ale liší - pixel je generován osvícením barevných fotografických papírů v temné komoře, které se různě zabarvují. Je to technika *fotografie bez kamery*, které se věnuje i následující autor **Daisuke Yokota**.

38 TANAKA, Kazuhito. Kazuhito Tanaka "pLastic_fLowers." *Maki Fine Arts* [online]. Tokyo: Maki Fine Arts, 2015 [cit. 2021-02-07]. Dostupné z: http://www.makifinearts.com/en/exhibitions/tanaka_plastic_flowers.html

39 TANAKA, Kazuhito. Kazuhito Tanaka "Untitled Composition." *Maki Fine Arts* [online]. Tokyo: Maki Fine Arts, 2012 [cit. 2021-02-07]. Dostupné z: http://www.makifinearts.com/en/exhibitions/tanaka_2012.html





Kazuhito Tanaka „pLastic_fLowers“
2015



Kazuhito Tanaka „Untitled Composition“
2010-2011, Instalace



Kazuhito Tanaka „Untitled Compositi-
on“
2010- 2011

Daisuke Yokota (*1983) používá netradiční techniku specifické práce se světlem a časem. Obvykle se jedná o tmavé záběry, přičemž hlavní objekt je velmi světlý, až přepálený, a často ztrácí i kontury. Tohoto efektu Yokota dosahuje přefotografováním jednotlivých snímků. Vzniká tak určitá vícerozměrnost, která symbolizuje čas. Tato technika poetického obrazu Yokotu proslavila.[40] Inspiroval se hudbou, ovlivnil ho hudební producent **Aphex Twin** (*1971) a jeho manipulace se zvukovými efekty. Tanaka se také pokusil výtvarně ztvárnit zvuk. K tomuto nápadu jej přivedlo dílo **Jamese McNeil Whistelera** (*1834), který už v roce 1860 se zvukem pracoval, a vizuální ztvárnění hudebních frází reflektovat do názvů svých obrazů ***„harmonies“, „nocturnes“*** **a** ***„symphonies“***. Yokota přiznává přímou inspiraci jeho tvorbou v cyklu **„Nocturnes“**, ale i např. tvorbou **Georgia o'Keefové** (*1887), která experimentuje s představou převést hudbu do vizuálního vidění pomocí malby v jejím díle ***„Blue No. 2“***. Podobně přemýšlí i třeba **Wassily Kandinski** (*1886), kdy ilustruje série kompozice.[41]Hranicí hudby je čas, který nelze do fotografie jednoduše přenést. Yokota své úvahy o čase promítá do experimentálních technik, díky nimž čas výtvarně implementuje do svých snímků. Zmínili jsme techniku opětovného přefotografování snímků, dalším způsobem je vyvolávání ve vroucí vodě, vypalování či míchání emulzí s kyselinou. Dochází k jakémusi podivnému zkreslení, které Yokota nazývá *časem*. Yokota tyto různé metody aplikuje na totožné výchozí snímky, čímž dociluje odlišného vyznění konečných výsledků u jednotlivých snímků. Můžeme konstatovat, že manipulace a náhoda jsou pro Yokotu konstitutivní elementy experimentální exprese času. Experiment je to, co Daisuke Yokota faktem, že nejde zobrazit ve fotografii čas trpí, ale zároveň je to pro něj výzvou, jak aspoň zdánlivě něco takového ztvárnit. Experiment mu to umožňuje kreativně reflektovat čas odkazem na. Například, když svými díly odkazuje na vzpomínky, sny či myšlenkové scenérie, je to divákova příležitost. Divák má možnost absolvovat mentální cestu časem. [42]

40 ORSI, Francesca. Daisuke Yokota Water Side. *Yet Magazine*. 2014, 2014(6), 218-219. ISSN 2296-40X7.

41 KOOIMAN, Mirjam. DAISUKE YOKOTA: SYNAESTHESIA. *Foam Magazine* [online]. 2016, #45(2016), 1 [cit. 2021-02-03]. Dostupné z: https://www.foam.org/talent/spotlight/daisuke-yokota-synaesthesia

42 KOOIMAN, Mirjam. DAISUKE YOKOTA: SYNAESTHESIA. *Foam Magazine* [online]. 2016, #45(2016), 1 [cit. 2021-02-03]. Dostupné z: https://www.foam.org/talent/spotlight/daisuke-yokota-synaesthesia

Počátky Yokotovy techniky jsou pozorovatelné už v cyklu ***„Water Side“*** *2010*, kde stále ještě používá barvu, fotografovat černobíle začal až později. V tomto cyklu Yokota usiloval o to, aby fotografované objekty působily jako kdyby bklopeny vodou, a proto začal své kompozice přefotografovávat. Tato technika umožnila pocit všudypřítomnosti vody. Technicky je na začátku zpracování digitální fotografie, kterou přefotografuje na velký formát a konečné zpracování je analogové. Tento postup je pro Yokotu typický, ovšem technika není cílem, nýbrž pouhým nástrojem. Yokota se svými fotografiemi snaží vyjádřit sny a vzpomínky, s čímž zřejmě souvisí i jistá rozostřenost obrazu, ne zcela jasné obrysy fotografovaných objektů.[43] Z toho důvodu bychom Yokotovu tvorbu mohli řadit i do kategorie ***„Bure-boke“***, což označuje zrnité, rozostřené, rozmazané *cosi*. Jeho technika je částečně daná i technickými možnostmi prvních telefonů s fotoaparátem. Snímky z těchto přístrojů byly přirozeně neostré a technicky ne příliš kvalitní Do takto získaných fotografií Yokota zpočátku kresli, později začal manipulovat s procesem vyvolávání. Průlom v jeho tvorbě představuje tisk fotografií, kde využívá klasický černý inkoust. To přispělo k tomu, že snímky působily sjednoceně, některé nabírají až psychedelický rozměr. Yokotovy fotografie můžeme díky mísení digitálních a analogových technik považovat za technicky hybridní díla, u nichž nelze určit převažující složku. Yokota sám říká, že u počítače tráví téměř stejně času jako svými pokusy v černé komoře.[44]

Yokotova tvorba zahrnuje i to, co bychom obrazně mohli nazvat aplikovaným uměním nebo uměním na druhou. Konkrétně jsou pro něj důležité nejen samostatné fotografie jako jednotlivá konkrétní umělecká díla, nýbrž i celé výstavní expozice, které se samy o sobě stávají artefaktem, nebo knižní publikace. Autorsky využívá dostupné prostředky k vytvoření nového estetického zážitku, jiné zkušenosti. Svými fotoknihami[45] odkazuje na tvůrce z doby Provoke jako jsou například: Daido Moriyama, Takuma Nakahira, Takahiko Okada a Yutaka Takanashi. Koncepčně spatřujeme vazby se skupinou Mono-ha (*„School of things“*), což je volné uskupení japonských

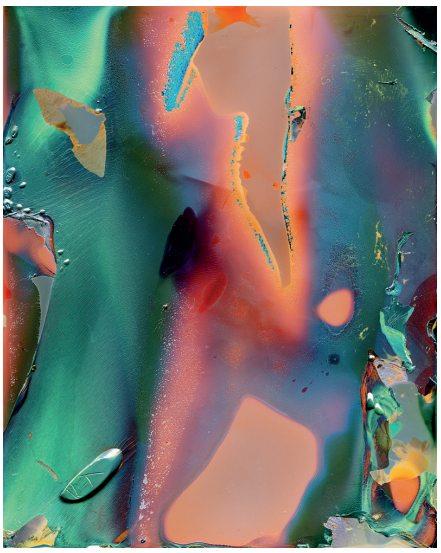
43 ORSI, Francesca. Daisuke Yokota Water Side. *Yet Magazine*. 2014, 2014(6), 218-219. ISSN 2296-40X7.

44 COLBERT, Jorg M. NOCTVRNES. *Foam Magazine*. Amsterdam, 2013, 2013(#36), 38-48. ISSN 1570-4874.

45 O'HAGAN, Sean O'Hagan. ‘Aphex Twin is my inspiration’: Daisuke Yokota, the acid-loving photographer of tomorrow. *The Guardian* [online]. 2015, 1 [cit. 2021-02-03]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artand-design/2015/may/22/daisuke-yokota-acid-loving-japanese-photographer

a korejských sochařů, pro jejichž tvorbu je typické propojování tradičních přírodních materiálů s industriálními, zabývají se hmotnými věci, kterým dávají nový význam. Ačkoliv jednotlivci ve skupině měli podobné přístupy neměli žádný manifest, aby si nebrali přístup k novým myšlenkám. Yokota přispuje ke svým knihám podobným způsobem například publikaci *„Matter“ 2015,* potahuje fotografie horkým voskem, někdy přimíchává i kovový prášek.[46] Z jeho do detailu propracovaných publikací jmenujme například ***„Vertigo“ a „Linger“*** [47] Yokota se snaží posouvat hranice fotografie, resp. fotografické techniky a technologie. Ve svém posledním souboru ***„Colours Photographs“*** už ani nevyužívá fotoaparát: kreslí přímo do fyzického filmu v černé komoře, výstupy skenoval, přičemž jednotlivé vrstvy nepoužitého 120mm filmu postupně pokládal na sebe a následně vše pomocí neortodoxních metod vyvolal. Neortodoxními metodami myslím míchání barev a manipulaci s chemickými látkami, které na filmu vytvářely výrazné barevné kompozice připomínající moderní abstraktní umění. Podle Yokoty je právě toto skutečný obraz reálné fotografie, a to je to, oč umělci z kategorie *„Materiální a fyzikální“* usilují. [48]

Daisuke Yokota
Untitled
Colours Photograps
2015





Daisuke Yokota, Vertigo, 2014

46 YOKOTA, Daisuke. *MATTER_#005* [online].[cit. 2021-02-09]. 2015. Dostupné z: https://www.akio-nagasawa.com/en/shop/books/others/matter-005/

47 O'HAGAN, Sean O'Hagan. ‘Aphex Twin is my inspiration’: Daisuke Yokota, the acid-loving photographer of tomorrow. *The Guardian* [online]. 2015, 1 [cit. 2021-02-03]. Dostupné z: https://www.theguardian.com/artand-design/2015/may/22/daisuke-yokota-acid-loving-japanese-photographer

48 KOOIMAN, Mirjam. DAISUKE YOKOTA: SYNAESTHESIA. *Foam Magazine* [online]. 2016, #45(2016), 1 [cit. 2021-02-03]. Dostupné z: https://www.foam.org/talent/spotlight/daisuke-yokota-synaesthesia

Podobný přístup experimentálního vyvolávání uplatňuje i **Shota Tsukiyama** (*1997) v souborech ***„Untitled“*** nebo ***„Matrix“.*** Do této skupiny řadíme i **Taisukeho Koyamu** (*1978), jehož tvorba reflektuje změny městské krajiny, k nimž dochází v posledních letech. Koyama se snaží zachytit doprovodné organické jevy. Koyama fotografuje od roku 2003, mezi jeho první, takto tematicky orientovaná díla, patří publikace s názvem ***„entropix“***. Město je znázorněno jako organismus. Koyamova tvorba úzce souvisí s jeho studiem, zabýval se životním prostředím. Největší ohlas zaznamenaly na sebe navazující cykly ***„Rainbow Form”*** **a** ***„Melting Rainbows”***. První série se zabývá tématem duhy, která patří k oblíbeným reklamním námětům v Tokiu. Duha, jakkoli je to přechodný přírodní fenomén bez reálné podstaty, připadala Koyamovi skutečná, a začal proto duhu hojně snímat. To, že se mnohdy nejedná o skutečnou duhu, divák odhalí až při pozorném pohledu. Škrábance na ploše, papírek či rosa nám mate, co za objekt přesně vidíme. Navazující cyklus ***„Melting Raibows“*** vychází z předchozího souboru. Koyama, přefotografovává hotové tisky, které experimentálně přetváří. Nechává na svá díla působit přírodní vlivy jako jsou déšť, vítr apod., čímž vznikají abstraktní díla, která jen zdánlivě připomínají fotografii. Tato forma práce je velmi nekonvenční.[49]



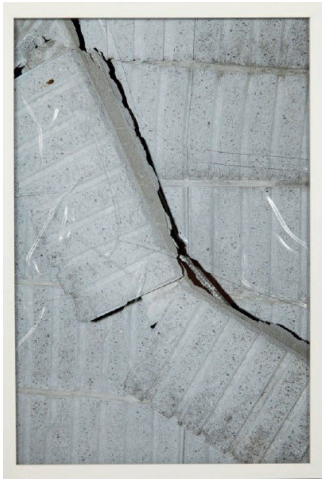
Taisuke Koyama, Melting Rainbows, 2010



Shota Tsukiyama

49 VARTANIAN, Ivan. Rainbow. *Granta* [online]. London: Granta Logo, 2010 [cit. 2021-10-8]. Dostupné z: https://granta.com/rainbow/

Materialitou se zabývá **Hiroshi Takizawa** (*1983)**.** Z jeho tvorby jmenujme cyklus ***„Concrete in my mind“*** inspirovaný všudypřítomným betonem, resp. jeho fundamentem, který nachází ve městě i ve volné přírodě[50] Hiroshi Takizawa si rád hraje s materiály. Fotografuje je, tiskne, znovu fotografuje, rozbíjí a znovu skládá. Prostřednictvím svých snímků a instalací si hraje s perspektivou, takže se diváci ztrácejí v dovedném překrývání záběrů. Hiroshi Takizawa vlastně zpochybňuje roli fotografie jako takové. Zatímco někteří se snaží prostřednictvím fotografií zmrazit živé, on oživuje neživé. [51]



Hiroshi Takizawa,
The Concrete Is On My Mind, 2010



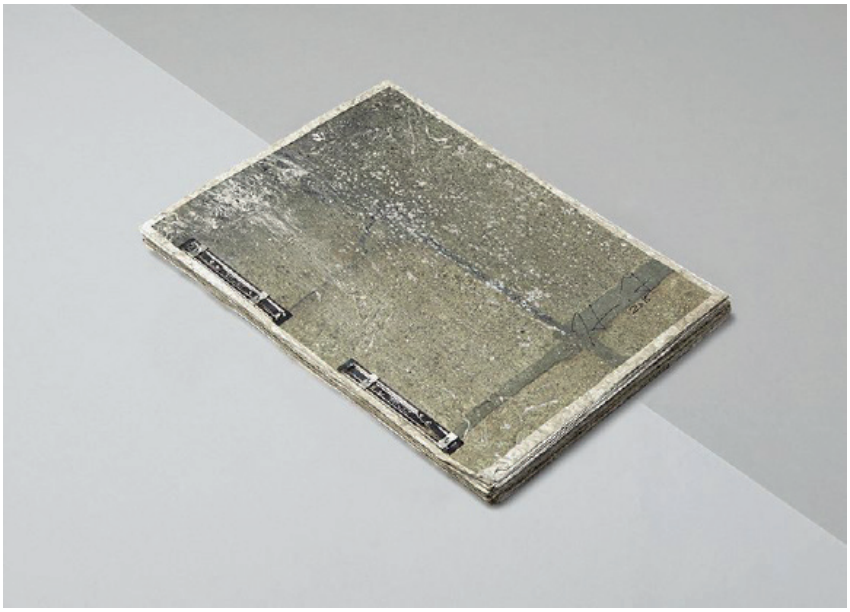


50 Hiroshi Takizawa. *Gadabout* [online]. Japan: Gadabout, 2014 [cit. 2021-5-22]. Dostupné z: http://gadaboutmag.com/hiroshi-takizawa/

51 Hiroshi Takizawa's Photographic Recompositions [online]. 2018. [cit. 2021-10-17].Dostupné z: https://pen-online.com/arts/lobsession-dhiroshi-takizawa-lart-mineral-2/



Daisuke Yokota & Hiroshi Takisawa, Effect Twin, autorské knihy, performance 2015 Tate Gallery, Offprint





Fotografika

Poslední kategorie v Cottonové knize je obsažena v kapitole ***„Photographiness“***. Autoři této skupiny už jdou za úplné hranice fotografie. Umělci již, na rozdíl od skupiny *„Materiálních a fyzikálních fotografů“,* kombinují snímky s grafikou nebo z nich vytvářejí objekty. Fotografie jsou předmětem modelace - fotograf nejen fotí, ale i modeluje.

Z japonských autorů bych do této kategorie zařadila **Kentu Kobayashiho** (*1992) Autor je ovlivněn estetikou 90. let, počítačovými hrami, industriálním městem Kawasaki a též buddhismem a historií. Z jeho souborů ***„Everything_2“ nebo „Friends forever“*** lze poznat silný vliv digitalizace. Manipulace s Photoshopem způsobují, výsledné práce připomínají virtuální realitu .[52] Pracuje se zrcadlením, na což odkazuje i název fotografie „***„U-tsu“***, což je japonský výraz pro „něco zachytit nebo odrážet“. Obrazy nám připomínají odrazy ve vodě. Tvůrčí zásahy spočívají v klikání tam a zpět a v překrývaní a rozmazávání: šmouhy, světla a náhodné paprsky. Cílem je rozostřit realitu, její obrysy, a demonstrovat tak proměnlivost okolního světa v jeho kontinuitě. Spojením moderních technik a technologií s kořeny japonské tradiční kultury generuje magickou realitu propojující odkaz předků se současností. Jeden z prvních cyklů se jmenuje ***„Friends forever“*** (2014). V tomto uměleckém projektu Kobayashi odkazuje na sebevraždu svého kolegy, který byl grafik a umělec. Jeho práce byla založena na využití memetických internetových prvků, které používá i Kobayashi. Kobayashi využívá internetového prostředí a soustředí se na digitální světy mladé generace. Digitální zábava má v Japonsku tradici a jsou pro ni typické inovace.[53] Inspiraci nalézá také v anime, zejména těch, které kombinují futurismus a nostalgií jako třeba ***„Ghost in Shell“ rež.*** Mamoru Ošii ***„Matrix“ „Akira“***. V Kobayashiho díle je také patrná technika rozmazání a čáry skrz obraz..[54] Fotografie jsou na sebe vzorkovány a kresleny, což vzbuzuje pocit trojrozměrnosti. Jiné fotografie jsou zvlněné s

52 ONG, Jyni. Buddhism and computer games collide in Kenta Cobayashi's digitally manipulated photography. *It's Nice that*[online]. London, 2019 [cit. 2021-01-18]. Dostupné z: https://www.itsnicethat.com/features/ones-to-watch-2019-kenta-cobayashi-photography-250219

53 Z emailové korespondence s Naoko Hatta ze dne 11.11.2020, nevyšlí článek

54 BEANEY, Callum. Kenta Cobayashi: CHROMATIC ANGULAR CACOPHONY. *American Suburb X*[online]. California: ASX magazine, 2020 [cit. 2021-01-19]. Dostupné z: https://americansuburbx.com/2020/07/kenta-cobayashi-chromatic-angular-cacophony.html

výrazně agresivními barvami, což je Kobayashiho typické.[55] O své práci uvažuje velmi konceptuálně, spojuje tvůrčím způsobem současnost s minulostí. Patří k oceňovaným autorům[56], o kterých se mluví jako o nové vlně nebo nové generaci japonských fotografů, kteří svoji jedinečností a originalitou pomalu dobývají svět, jak to mu bylo třeba u japonské poválečné fotografie.

Kazuto Ishikawa (1983) také používá techniku více expozic, které jsou navíc vytvořeny ručně. Série ***„Humanity plus“*** se věnuje identitě v informační společnosti. Je to série portrétů vzniklých tak, že Ishikawa fotil subjekty na průhledné desky s velkým množstvím inkoustu, které klade na sebe, dokud je inkoust mokrý, resp. dokud nezaschnul. Inkoust se tak smísí s obrysy subjektů, které se rozmáznou. Ishikawa dnešní identitu vnímá jako postupně se ztrácející[57]. Tematicky upozorňuje na moderní společnost přetíženou informacemi vedoucí ke ztrátě vlastní identity. Digitální data cestují kolem světa rychle a je snadné je odcizit, což se běžně děje s naší digitální stopou.[58] Velkoformátové barevné fotografie jsou expresivní a připomínají estetický zážitek z malby. Rozpoznáváme, že se jedná o portrét, ale nevidíme jednotlivé rysy. Stejně jako digitální informace, které po sobě automaticky a nevědomě zanecháváme v digitálním prostoru. Multidisciplinární umělec je **Yoshiki Hase** (nikde neuvádí svůj věk), který není jenom fotografem, nýbrž i malířem a sochařem, přičemž se tato jeho tvorba promítá do fotografií. Ve tvorbě se zabývá přírodními tématy. Zajímá ho, jak lidé dekódují zákonitosti přírody, a pomocí svých instalacích (land artů) vizualizuje vzorce jednání lidí vzhledem k přírodě. Příkladem jsou cykly ***„almost nature“ a „DESSIN“.*** Naopak v souboru ***„FIRST COMPOSITION“*** si pohrává s otázkou, jak by se lidé chovali, kdyby Zemi navštívily poprvé a jaké by po sobě zanechali stopy [59] Objekty na snímcích se zdají být malované/kreslené, nicméně se jedná o skutečné objekty, které Hase přefotografovává.

55 BEANEY, Callum. Kenta Cobayashi: CHROMATIC ANGULAR CACOPHONY. *American Suburb X*[online]. California: ASX magazine, 2020 [cit. 2021-01-19]. Dostupné z: https://americansuburbx.com/2020/07/kenta-cobayashi-chromatic-angular-cacophony.html

56 EVERYTHING_2 Kenta Cobayashi 小林健太. *New fave* [online]. Tokyo: New fave, 2020 [cit. 2021-01-19]. Dostupné z: https://newfavebooks.com/everything2-kenta-cobayashi.html

57 ISHIKAWA, Kazuto. *Humanity* [online]. Dostupné z: https://moom.cat/en/item/humanity

58 *Losing My Identity Under Mounds Of Information* [online].[cit. 2021-05-17] 2019. Dostupné z: https://edgeofhumanity.com/2019/10/09/modern-society/

59 HASE, Yoshiki. *YOSHIKI HASE* [online]. [cit. 2021-01-17] Dostupné z: https://www.yoshikihase.com/about



Kenta Kobayashi, Friends Forever, 2014



Kenta Kobayashi, Friends Forever, 2014



Kazuto Ishikawa, Humanity, 2015



Kazuto Ishikawa, Humanity, 2015



Yoshiki Hase, DESSIN, 2018

Technologie v japonské fotografii

Fotoaparát je nástroj, s jehož pomocí vznikají fotografie, které filosof Vilém Flusser nazývá *„technický obraz“*. Podrobněji se tématu fotografie věnuje ve své knize „Za filosofie Fotografie“. Japonská společnost je postindustriální, technologicky vyspělá, a to se promítá i do oblasti fotografie. Flusser svou knihu publikovat v roce 1990, přesto jsou jeho myšlenky na japonskou fotografii aplikovatelné a v tomto ohledu lze jeho přístup označit za nadčasový. Flusser popisuje fénomén, který označuje jako fotografické universum. V jeho pojetí to je společnost, která se denně obklopuje fotografiemi. Denně shlédneme mnoho obrazů - odhadem kolem sta fotografií, na internetu, na reklamních poutačích. Umělecké poselství fotografie se tím ale rozmělňuje a fotografie jako médium se postupně vyčerpává. Vizuální smog je všudy přítomný, jak vidíme na fotografiích velkoměst, typicky Tokia. Technologie, které ovlivňují japonskou fotografii, chci proto ilustrovat na příkladu vizuálního znečištění tokijské metropole[60] a současně uvést na příkladu několika dalších autorů, pro které jsou technologie typickým nástrojem vizuální umělecké komunikace.

60 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Přeložil Božena KOSEKOVÁ, přeložil Josef KOSEK. Praha: Hynek, 1994. Punkt. ISBN 80-85906-04-x.

Vizuální přitažlivost: Tokio a fotografie

„Tokio? Je vůbec Tokio město?“ ptá se **Noi Sawaragi** ve své knize ***„Japan-Modern-Art“***. [61] Tokio znamená v překladu „východní hlavní město“. Svým názvem odkazuje na dobu restaurace císařské moci v druhé polovině 19. století, kdy hlavní město, v němž sídlel císař, bylo Kjóto, který se do tehdejšího Eda na znamení společenské změny přestěhoval v roce 1868. Edo představovalo centrum vojenské vlády. Ve dvacátém století také Tokio zažilo tři významné proměny své podoby: tokijské zemětřesení z roku 1923 (které zachytila např. i Barbora Markéta Eliášová), pak bombardování koncem druhé světové války, které z nedávno obnoveného města učinily trosky, a pak obrovský rozmach daný rozvojem konzumní společnosti, který byl navázaný na japonský hospodářský zázrak. Tokio je vizuálně přitažlivá moderní a dynamická metropole, najdeme tu mix tradice a modernity. Tokio je město s vnímatelnou atmosférou evokující sen, který může být temný. Tokijská architektura mi připomíná filmovou pohádku „***Howl moving Castle“*** rež. Hajao Mijazaki - Howlův zámek vypadá jako hromada šrotu bez ladu a skladu navršeného na sebe, podobně nemyslně působí tokijský mix starého, nového, známého, jiného. Fotograf Tom Blachford tuto atmosféru přirovnává k filmovému stylu ***„Nihon Noir“*** a stejným způsobem i Tokio fotografuje.[62]

Z historického pohledu se Tokio stává středobodem fotografie od 60. let, které byly celosvětově ve znamení společenských turbulencí. **60. a 70. léta** jsou pro japonskou fotografii signifikantní, objevují se velká jména, která jsou na scéně dodnes jako Daido Moriyama, Takashi Homma aj. Z literatury[63]vím, že v tomto období dominovala hlavně fotografie dokumentární.[64]**Daido Moriyama** (*1938) je fotograf Tokia. Záměrně neostré snímky působí tajemně, nemůžeme je označit za prvoplánově hezké, spíše zachycují střípky každodenních situací a ruch velkoměsta. Svá díla publi-

61 HARRIS, Melissa, Michael FAMIGHETTI, a APERTURE FOUNDATION. *Aperture 219: Tokyo*. New York, 2015.

62 LELEU, Clémence. ‘*Nihon Noir 2099’, Brutalist Architecture in a Cyberpunk Style* [online]. [cit. 2021-09-13] 2021. Dostupné z: https://pen-online.com/arts/nihon-noir-2099-brutalist-architecture-in-a-cyberpunk-style/

63 FRITSCH, Lena. *Ravens and red lipstick*. New York, NY: Thames & Hudson, 2018.

64 Hotaru’s Lens ,2019, Japanese Style Photography, the art of Moriyama Daido YouTube video. [6.1.2020]. Dostupné z:https://www.youtube.com/watch?v=I4qjkycmyyk&t=257s

koval v časopise ***"Provoke"***, kolem kterého se autoři fotící Tokio soustředí.[65]

K významným cyklům patří . ***„Memories of a Dog",*** kde se Moriymaa vyrovnává se vzpomínkami na válku a přemýšlí o hranici mezi současností a minulostí. Fotografie špinavého psa z ulice symbolizuje jeho samého a odkazuje na každodennost jeho života na ulici během 2. světové války. Moriyama považuje Tokio za nedílnou součást a inspiraci své tvorby a sám říká, že by bez ruchu Tokia, asi nezačal ani fotografovat. Vývoj se postupně přesunul od dokumentární a pouliční fotografie k urbanismu a městské architektuře.



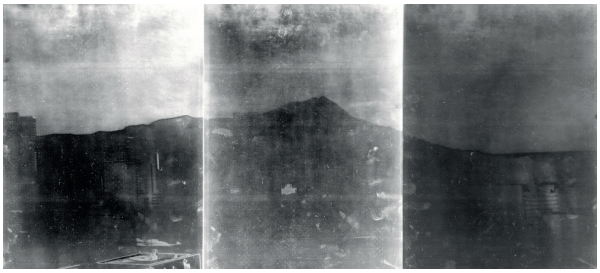
Daido Moriyama
Homecoming, Tachikawa
1969



Daido Moriyama, Stray Dog, 1971

65 Tate,2012, Artist Daido Moriyama – In Pictures | Tate, YouTube video. [6.1.2020]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=foWAs3V_lkg&t=1s

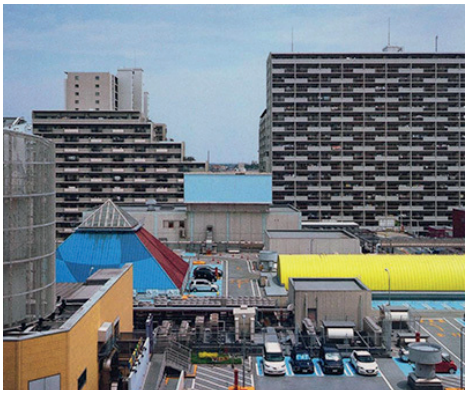
Takashi Homma ve svých cyklech ***„Tokyo Suburbia“*** a ***„The Narcissistic City“*** nabízí divákovi srovnání přístupů ke ztvárnění města. ***„Tokyo Suburbia“*** je typickým příkladem kategorie „mrtvé fotografie“, kterou jsem popsala výš. Homma fotografuje odlehlé části Tokia, předměstí a jeho obyvatele. Cyklus „Narcisst city“ je naopak experimentální: fotografuje pomocí kamery obscury, v různých městech snímá skrz okna hotelových pokojů svět venku. Výsledné snímky jsou expresivní, svoji techniku zviditelňuje: camera obscura je přiznaná technika (vidíme kukátko, tvar kruhu spojuje celý soubor). Výsledné fotografie Homma dotváří tím, že snímky barevně dokresluje (červeně). Ve stylu „mrtvé fotografie“ přistupuje k tokijské metropoli **Yasutaka Kojima** (*1977), který se soustředí, na architekturu a její barvitost. Kojimovy snímky v cyklu ***„TOKYO_LANDSCAPE“.*** jsou bez lidí, jejich stopa je ale všude patrná. Obdobně tvoří **Sato Shintaro„** z jehož díla chci uvést fotografie nočního Tokia *„Tokyo Twilight Zone“*.



Takashi Homma, The Narcissistic City, 2016



Sato Shintaro,
Tokyo Twilight Zone,
2002- 2008





Yasutaka Kojima, Tokyo

Technologizace světa a fotografie

Tokijská metropole je inspiračním zdrojem tradice a modernity, technologie ovlivnily jeho tvář. Technologie jsou nedílnou součástí společnosti napříč jejím fungováním a strukturou. V umění to platí též. Fotograf **Kenji Hirasawa** v rozhovoru pro studio Studiem International říká „Vědecké technologie umožňují lidem zlepšit jejich fyzické schopnosti a posouvají lidské vnímání na jinou úroveň.“[66] Moderní fotografie je bez technologií nepředstavitelná, a to jak z hlediska procesu umělecké tvorby, tak i z hlediska zachycovaných témat. Technologie svět proměňují - vzdalují jej naší zažité přirozenosti, resp. vytvářejí novou přítomnost, která je kvalitativně odlišná od dosavadní lidské zkušenosti. Příkladem je **Taro Karibe** (*1988), který se proslavil dokumentárními snímky ***„Saori“. ,***k Jeho fotografie zobrazují život muže a jeho ***„Love Dolls“***. Love doll je plastová žena, která nahrazuje společnici (partnerku, milenku). Jakkoli jsou tyto umělé panny dostupné už i u nás, pořád patří spíše k tabuizované formě sexuálního soužití. V Japonsku technologie nahrazují mnohou lidskou činnost včetně sexu. Karibeho poslední soubor, o němž vím, je z roku 2018 a jmenuje se ***„Incidens“.*** Karibe zachovává téma technologií v běžném životě, nicméně na rozdíl od předchozí tvorby zde záměrně využívá náhody. Forma práce je konceptuální. Karibe pomocí digitálního fotoaparátu přefotografoval televizní LCD obrazovky, na kterých běžely zprávy, komedie, dramata, přičemž současně televizní připojení vypínal a zapínal. Výsledkem je roztříštěný obraz, který ovšem ve své roztříštěnosti zachycuje skutečnou podstatu okolního médii zprostředkovávaného světa.[67]

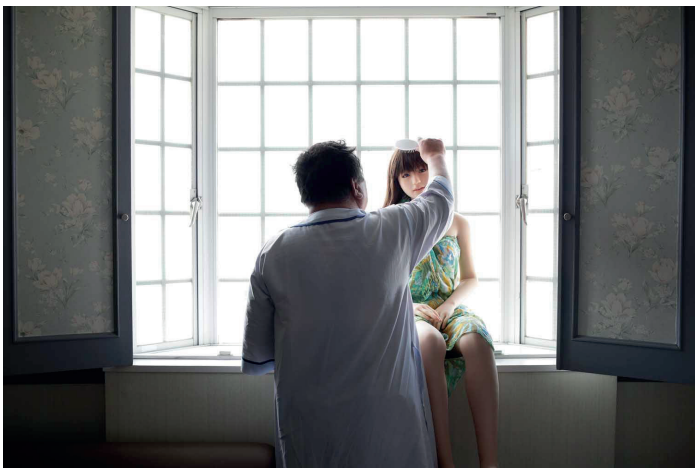
Považuji to za učebnicový příklad využitelnosti technologií, které mohou ukázat odlišný pohled a taktéž rozvinout kritické myšlení pozorovatele, resp. Diváka. Technologie otevírají nové možnosti a úhly pohledu, zároveň ubírají na svobodě, omezují nás přirozeném stavu mysli. Technologie mění tvůrčí procesy tradičních uměleckých forem, nejdostupnějším příkladem jsou počítače, které ovlivnily celou řadu uměleckých oborů od malby po divadlo.

66 KANAE HASEGAWA. *Kenji Hirasawa – interview: ‘I approach the sitter like a guardian angel, watching over them from far away’* [online].[cit. 2021-10-17] 2021. Dostupné z: https://www.studiointernational.com/index.php/kenji-hirasawa-interview-thermal-imaging-i-approach-the-sitter-like-a-guardian-angel

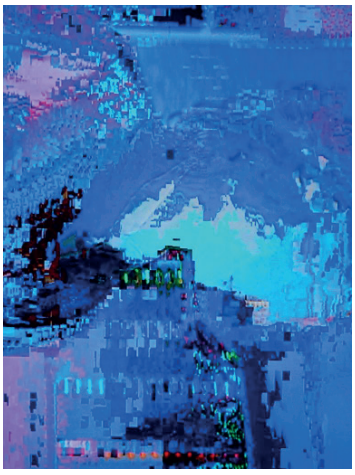
67*INCIDENTS* [online] [cit. 15.08.2021]. Dostupné z: https://www.tarokaribe.com/incidents

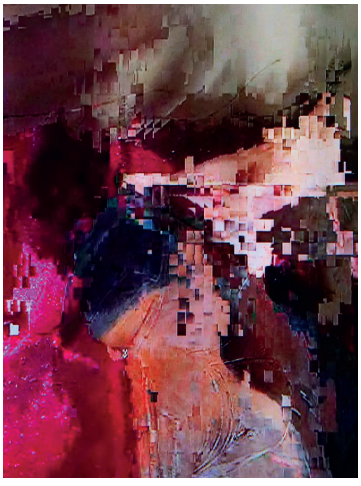


Taro Karibe,
Saori, 2016-2020



Taro Karibe,
Saori, 2016-2020

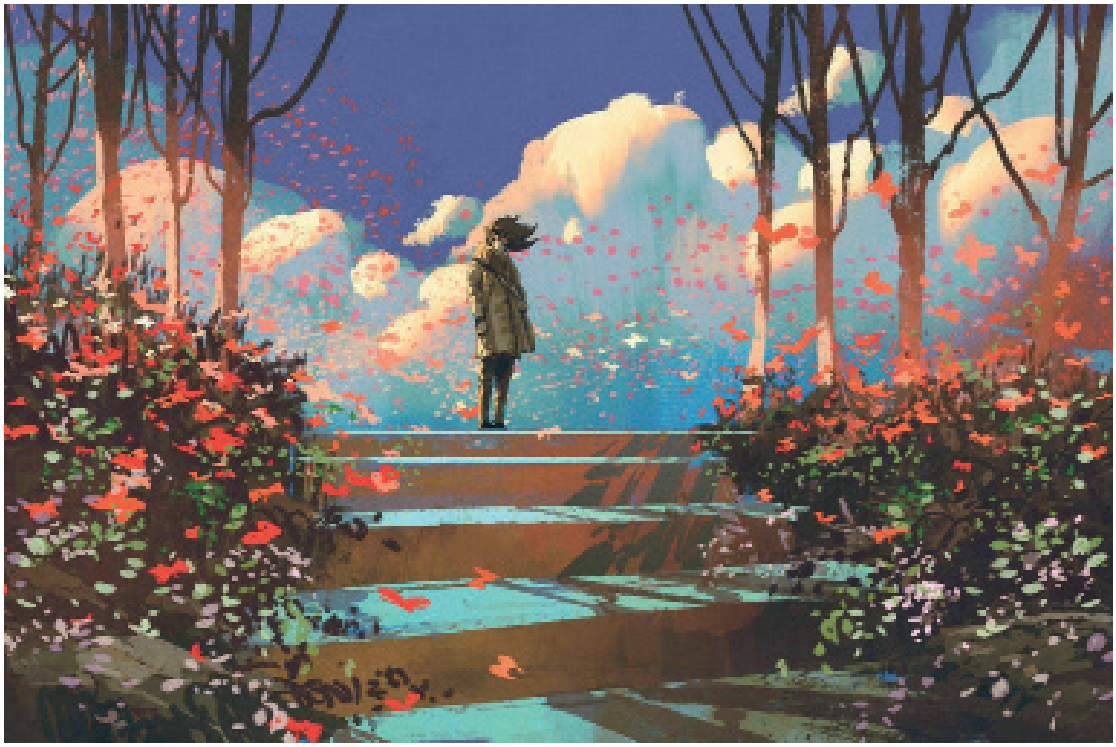




Taro Karibe,
INCIDENTS, 2018

Vybrané estetické kategorie

Estetiku japonské kultury si tradičně spojujeme s několika symboly jako je vějíř, meč či chryzantéma[68] nebo myšlenkovými proudy jako je zenový buddhismus, který známe prostřednictvím japonských zahrad nebo třeba čajového obřad.[69] Prvky, které na nás esteticky působí, jsou z hlediska recepce japonské kultury ve světě vnímané spíše jako inspirativní. Některé tradiční koncepty jsou aplikované i mimo původně zamýšlenou oblast, ať už je to kultura, řízení, řemeslo nebo umění. V této části práce se zamyslím nad tím, které tradiční koncepty projevují v současné japonské fotografii. Výběr estetických kategorií (wabi, sabi, mono no aware) je subjektivní, nicméně jej na základě dostupné literatury považuji za relevantní.[70]



68 BENEDICT, Ruth. *Chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture*. New York: New American Library, 1974.
69 OKAKURA, Kakuzó, Dita HORÁKOVÁ a Dita NYMBURSKÁ. *Kniha o čaji*. Praha: Brody, 1999.
70 BOHÁČKOVÁ, Libuše; WINKELHÖFEROVÁ, Vlasta. Vějíř a meč (Kapitoly z dějin japonské kultury). 1. vyd. Praha : Panorama, 1987.

Wabi-Sabi

Wabi-sabi jsou původně samostatné koncepty[71], které však nyní nacházíme ve dvojici, podobně jako je tomu s pojmy jin a jang, a současně popularita je obdobná severskému konceptu ***hygge***.[72] Tyto pojmy se objevují v literatuře v souvislosti s čajovým obřadem - ritualizované podávání a pití čaje, jehož cílem je usebrání se a zvědomění pokory.[73] Zároveň jsou objekty, jejichž estetika je označitelná těmito pojmy, materiálním vyjádřením určitého světonázoru, životní filosofie, která je v japonském případě spojená s buddhismem, zde konkrétně pak se zenovým buddhismem. Obřadné podávání čaje vedlo k praxi vědomého soustředění jak osoby, jež čaj připravovala a servírovala, tak hostů, kteří byli k obřadnému podávání čaje přizváni a mohli takto připravený čaj, opět za pomoci ritualizovaných úkonů, vychutnat. Zároveň býval podáván v čajové místnosti či domku, se sníženým vstupem - každý, kdo do čajové místnosti vstoupil. musel sklonit hlavu a samurajové museli odložit své meče. K nastolení vnitřního míru tak byla kromě vnějších atributů potřeba i důvěra. Za podstatné považuji, že dokonalost v japonském smyslu slova znamená určitou míru završenosti - je to procesuální zkušenost, která má začátek, průběh a konec, který je díky koncovému příjemci individualizován konkrétním vnímáním jednotlivce. Pro úplnost je třeba hostitel, host a čaj jako symbol okamžiku. Sabi je přítomno jako osamělost jednotlivých účastníků, wabi je pak přítomno v používaných předmětech, wabi pojmenovává jejich omšelou krásu a patinu. Pomíjivost je všeprostupující - kromě prchavého zážitku s čajem k tomu přispívá i vybavení místnosti - výklenek tokonoma s aranžmá květin a obvykle též několika slovy, která přispívají k celkové atmosféře.

Nalézat dokonalost tak znamená prozkoumávat hranice završenosti ve zdánlivé nedokonalosti a nedokončenosti. Zdánlivé proto, že zažíváme možnost přijmout (či procítit) asymetrii, chyby apod.,. Pomíjivost je materializovaná jednotlivými fenomény - na jaře opadávající květy sakur, při přípravě čaje bublání vroucí vody v konvici, v umění ve formě tušové malby (Seššú) nebo dřevořezů ukijoe (v překladu obrazy pomíjivého

71 MINER, Earl Roy, Hiroko ODAGIRI a Robert E. MORRELL. *The Princeton companion to classical Japanese literature*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985.
72 BRITS, Louisa Thomsen, Susan BELL a Radka KLIMIČKOVÁ. *Hygge: tajemství spokojeného života*. 2017.
73 OKAKURA, Kakuzó, Dita HORÁKOVÁ a Dita NYMBURSKÁ. *Kniha o čaji*. Praha: Brody, 1999.

světa) nebo v literárních dílech[74] či poetických formách jednatřicetislabičných básní haiku. Ostatně proměnlivost a nevyzpytatelnost přírody, města, osob je pro umělce přirozeným inspiračním zdrojem a považuji za zajímavé, že japonská reflexe těchto inspiračních zdrojů se sama stala inspirací jiným umělcům, jako příklad chci uvést dřevořezy ukijo-e.

Ukijo-e je umělecká forma spjatá s populární kulturou doby Edo a v překladu to znamená „obrazy pomíjivého světa". Dřevořezy inspirovaly secesní umělce třeba Muchu[75] nebo impresionisty a post-impresionisty jako jsou Claude Monet nebo Vincent van Gogh.[76] Oba jmenovaní expresivním způsobem znázorňovali své pocity a vztah k přírodě. Van Gogh se ve svých dopisech bratru Theovi svěřuje s hlubokou fascinací japonským uměním a japonským přístupem k životu a přírodě. Koncept wabi a sabi probouzí jiné vnímání každodennosti v jejím kontinuu.[77] Pomíjivost tak představuje jistotu v nejistotě - to, že vše pomíjí, je to, oč se můžeme opřít, díky materializaci pomíjivosti můžeme získat něco, co přetrvá. V důsledku plynutí času dojde k zahlazení chyb a nedokonalostí, jež díky tomu získávají nový rozměr. Běžnost, se kterou se s těmito koncepty setkáváme v každodenním životě Japonců reflektuje jejich způsob přemýšlení a pohled na svět, který japonská fotografie reflektuje. Domnívám se, že toto může být také jeden z důvodů, proč japonští fotografové systematicky (tak to vnímám) pracují s technickými chybami, které navíc, jak jsem v textu výše popsala, vytvářejí. Fotografie jsou poškrábané či jinak poškozené, někdy i neostré (viz výše část o **Daisuke Yokotovi)**. Fotografický styl **Bure-Boke** považuji za reprezentativní příklad: autoři ze starých principů tvoří nové a těží z nedostatků, čímž si budují osobitost. Daido Moriyama v rozhovoru pro galerii Tate Modern říká: *„Není nutnost, abychom vymysleli něco nového. Stačí to staré zničit a hned jsme vynalezli něco, co tu ještě nebylo".*[78]

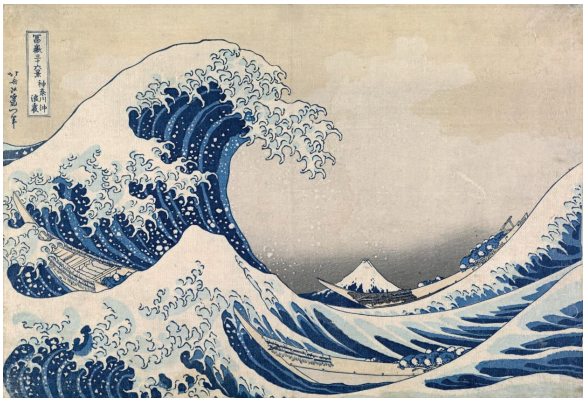
74 GEISLER, Petr a Antonín LÍMAN. *Pár much a já: malý výběr z japonských haiku*. Praha: Dharma-Gaia, 1996. ISBN 978-80-85905-10-6

75 *THE FASCINATING CROSS-CULTURAL INFLUENCE BETWEEN ALPHONSE MUCHA AND JAPANESE ART* [online]. 2019 [cit. 10.10.2021]. Dostupné z:

76 https://www.giverny.fr/en/information/cultural-information/giverny-collection-of-japanese-prints-of-claude-monet/

77 MICHEL-SCHERTGES, Michel. Contemporary Asian art and Western societies: cultural "universalism" or "uniqueness" in Asian modern art. *Asian Journal of German and European Studies* [online]. 2019, 12/2019, 4(1), 6 [cit. 2021-9-15]. ISSN 2199-4579. Dostupné z: doi:10.1186/s40856-019-0042-4

78 TATE. *Artist Daido Moriyama – In Pictures | Tate* [online]. 2012. [cit. 2021-10 -15] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=foWAs3V_lkg



Katsushika Hokusai, Great Wave, 1830–32



Tōshūsai Sharaku, Kabuki Actor Ōtani Oniji III as Yakko Edobei, 1794



Shomei Tomatsu, Protest, 1969

Další zdroje estetického vnímání

Koncepty wabi a sabi jsou součástí japonského světonázoru, v Jungově terminologii bychom uvažovali o kolektivním nevědomí, které formuje přístup ke světu. Duchovní svět Japonska je prostoupen přírodou, kterou si v dávnověku prostý člověk personifikoval do podoby různých božstev zvaných kami. Cesta bohů je překlad pojmu šintó, což je japonské původní náboženství, které má mytologický původ v božské manželské dvojici Izanagi a Izanami, japonské obdobě Adama a Evy. Mytologické počátky zachycuje kronika Kodžiki.[79] Pro šintoismus je příznačná rituální čistota - usilování o očistu těla a mysli zůstává zachováno i v současném Japonsku - před vstupem do areálu šintoistických svatyní (vnitřek svatyní zůstává běžnému člověku nepřístupný) si návštěvník oplachuje ruce a ústa. Svatyně samy představují posvátný prostor, posvátným kami se ale může stát i přírodní objekt - hora, strom apod., rituál umožňující spojení s božstvem kami je tak dostupný i prostému člověku, „profesionální“ spojení s božstvem je pak vyhrazeno šintoistickému kléru a tvoří opět součást běžného života v podobě ustálených rituálů (obřady pro děti šiči-go-san, svatby apod.).

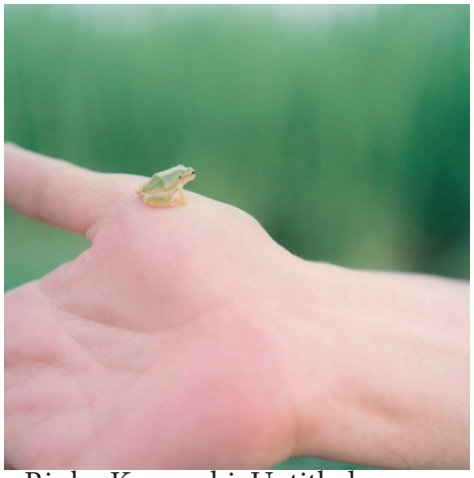
Přírodní motivy jsem podřadila do kapitoly „Něco a nic“ je, že hlavní motivy Japonců, který fotografují tímto stylem, na motivy přírody, pomíjivou krásu, kterou nejvíce představují sezónní cykly přírody.

Tradice Japonska, ale i jiných zemí, jsou součástí nejen kolektivního nevědomí, ale i autenticity. Tradice nutně neznamená něco nemoderního nebo nadčasového. Tradice jsou také příležitost k tomu se vymezit, ať už pozitivně či negativně. Celá Asie zápasí s mísením kulturních vlivů, které obvykle zjednodušeně označujeme jako *východ vs. západ, tradice vs. modernita, spiritualita vs. ateismus* apod. Prvky tradičního japonského světa ve smyslu šintoistických či buddhistických elementů[80] představují autoři jako **Rinko Kawauchi nebo Mikiko Hara**. První jmenovanou uvádí jako jednu z mála zde citovaných umělců i Cottonová. **Rinko Kawauchi**, ve svých cyklech ***„ Illuminace“ „ Utatane“*** či ***„AILA“*** obsahuje prvky sezónnosti či epizodičnosti kontinua jako jsou narození dítěte, roční období (jaro), atmosférické fenomény (letní

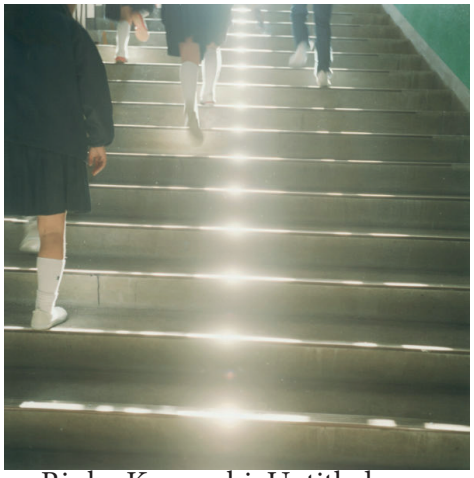
79 FIALA, Karel a Denisa VOSTRÁ. *Kodžiki: kronika dávného Japonska*. Praha: ExOriente, 2012.

80 Weisenfeld, Gennifer. 2010. “Reinscribing Tradition in a Transnational Art World”. *The Journal of Transcultural Studies* 1 (1):78-99. https://doi.org/10.11588/ts.2010.1.6175.

vánek, zimní vánek), či jiné drobné momenty esteticky propracované do vnímané lehkosti všedních věcí. Tvorba autorky **Mikiko Hara** je svým charakterem podobná dílům fotografky Rinko Kawauchi: Hara zachycuje okolní detaily (např. květiny). Někteří fotografové pracují s detailem - jejich tvorba je jakoby výsek celku, který ale není přítomen. Je to způsob, který známe z tušové malby, a nazývám ho náznakovost. Náznakovost je ovšem sémanticky bohatá.



Rinko Kawauchi, Untitled ze série Illuminance, 2006



Rinko Kawauchi, Untitled ze série Illuminance, 2006



Rinko Kawauchi, Untitled ze série Illuminance, 2006



Rinko Kawauchi, Untitled, ze série Utatane, 2001

Motiv květin

Květiny doprovázejí lidský život od narození až do smrti, ve chvílích radosti i smutku. Obřadné aranžování květin, tzv. živé květy neboli japonsky ikebana, je specificky japonský způsob projevování úcty, což je někdy v kontrastu se způsobem, kterým japonská kultura nahlíží na život člověka, kde převažuje nad přirozenou spiritualitou spíše sociální aspekt kolektivní sounáležitosti. Diskuse, do jaké míry je tento myšlenkový konstrukt relevantní ve vztahu k japonské fotografii, však přesahuje rámec mé práce a domnívám se, že k prozkoumání tohoto tématu by byla třeba multidisciplinární spolupráce sociologů, historiků, psychologů a kunsthistoriků. Ve fotografii se květiny objevují v dílech **Rinko Kawauchi, Mikiko Hara** , které jsem uvedla v kategorie *„Něco a Nic“*



Rinko Kawauchi, Untitled ze série Illuminance, 2006

Mono no Aware

Mono no Aware bývá uváděn jako klíčový pojem estetiky doby Heian a můžeme jej přeložit jako *údiv z věcí*, [81]tj. spontánní reakci na dostatečně silný estetický podnět, který nelze jednoduše verbalizovat. Je to souhrnné označení rozličných forem a způsobů vnímání a prožívání silného a současně esteticky silného podnětu. .[82] Z fotografů sem můžeme přiřadit díla **Hosoeh Eiko**, který znázorňuje pocity z války na krásném ladném tanečníkovi. Fascinace pomíjivostí a údiv z ní je patrný i dříve citované **Rinko Kawauchi**, ta fotografuje epizodické události (narození dítěte v cyklu **„Cui Cui“)**, požáry, ohňostroje **(„Hanabi“)**, malé tvorečky, kapky rosy apod. (**„AILA“, „The river embraced me“**).



Rinko Kawauchi, snímky ze série Hanabi, 2001



81 MINER, Earl Roy, Hiroko ODAGIRI a Robert E. MORRELL. *The Princeton companion to classical Japanese literature*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985. ISBN 978-0-691-06599-1.

82 EASTERN PHILOSOPHY Mono No Aware. *The school of Life* [online]. Londýn: The school of Life, 2021 [cit. 2021-5-6]. Dostupné z: https://www.theschooloflife.com/thebookoflife/mono-no-aware/



Daisuke Yokota
Untitled #3
2012

Závěr

Ve své bakalářské práci jsem se pokusila čtenáře seznámit s vybranými zástupci současné japonské fotografie v kontextu japonského estetického řádu a ve světle kategorizace, kterou uplatňuje kurátorka Charlotte Cottonová. Z českých zdrojů mi byl inspirací Vilém Flusser a jeho koncept technického obrazu, který pokládám pro teorii a praxi současné japonské fotografie za inspirativní a zatím v české literatuře za nepřekonaný. Podrobněji téma zpracovávám v kapitole *„technologie – technologizace“*. Z estetických kategorií upozorňuji zejména na koncepty wabi a sabi, které poznáváme prostřednictvím materializované pomíjivosti. ta nabývá různých podob - jinak se projevuje v čajovém obřadu, jinak v tušové malbě, jinak ve fotografii nebo dřevořezech. S těmito kategoriemi je úzce spjat údiv z věcí - kategorie mono no aware, kterou jsem též zařadila do svého subjektivního výběru. Nicméně zájemce o podrobnější pohled na japonskou estetiku odkazuji na literaturu, kterou uvádím částečně v poznámkovém aparátu a pak v seznamu literatury v závěru práce.

Výběr autorů je subjektivní, délka zpracování není konzistentní - některým autorů jako Daisuke Yokota věnuji prostoru více a jiným méně - přesto mi přišlo důležité je zmínit minimálně pro ilustraci bohatosti technického výrazu a sémantické rozmanitosti. Externě jsou tyto rozdíly dány částečně dostupností materiálů a limitujícím faktorem byla jazyková bariéra. Tu ovšem nevnímám pro účely bakalářské práce jako hendikep.

Z hlediska technického zpracování lze uvést, že pro současnou japonskou fotografii je charakteristická reflexe pomíjivosti a epizodické ztvárnění reality docílená přefotografováním (např. U Daisuke Yokota) , rozostřením (např. u autorky Mikiko Hara) kombinací technik (např.Kenji Hirasawi) . Fotografie je živé médium, které se organicky vyvíjí a proměňuje. Technicky vzato je digitální přístup projevem evoluce, která je umělecky pojímaná a kombinovaná s inovativní regresí v podobě využití analogových přístrojů, starých objektivu apod. - jak typicky ilustruje tvorba Yakedy.

Téma současné japonské fotografie není podle mě dostupných informací v české literatuře dosud komplexně zpracováno, a proto můj pokus o deskriptivní úvod do problematiky považuji za legitimní pokus poodhalit tvář světa, který je nám vzdálený i blízký současně.

Pojmy

Ai	jedno z japonských slov pro lásku
Anime	japonské označení animovaných filmů a seriálu, styl japonské animace.
Are-Bure-Boke	Japonský termín pro styl fotografie od 60.let
Diorama	Model, který ukazuje určitou historickou událost nebo zvířata v přirozeném prostředí, tak aby byla co nejvíce reálná.
Edo	Období Edo, je úsek japonských dějin v letech 1603 -1867
Haiku	Sedmnácti slabičná básnická forma
Hanabi	Ohňostroj
Heian	Období Heian, úsek japonských dějin od roku 794 - 1185
Kami	Božstvo
Kú	Prázdnota, relativní, prázdno
Mono no Aware	Hluboký prožitek – pathos
Muga	Buddhistický koncept, podle něhož v ničem neexistuje vlastní já, duše nebo ego
Mudžó	pomíjivost, nestálost
Noh	Klasické japonské divadelní drama, obsahuje hudbu, tanec a mluvené slovo. Původ ze 14.století
Scanning	Termín Viléma Flussera
Seššú	Malíř ze 14.století (1420-1506), mistr tušové malby
Sakoku džidai	Období izolace v japonských dějinách, které zahájil Edikt o izolaci v roce 1635 (s následným vypovězením křesťanských misionářů z Japonska) a které trvalo do roku 1854
Šógunát	Vojenské feuduální zřízení v období Edo.
Tatami	Podlahová rohož s tradičního materiálu (velikost japonských místností se tradičně počítala na počet rohoží tatami
Tokonoma	Výklenek v tradičním japonském interiér
Ukijo’e	Tzv. Obrazy prchavého světa (tisky z dřevě-

	ných desek populární zejména v době Edo)
Ucusu	Reprodukovat, zachycovat obraz
Utatane	Název cyklu fotografií Rinko Kawauchi - Zdřímnutí

Seznam literatury

1. ANDY GRUNDBERG. *How photography became contemporary art: inside an artistic revolution from pop to the digital age*. 2021. ISBN 9780300259896.

2 .ANTONINI, Marco. *Experimental photography: a handbook of techniques*. New York, NY: Thames & Hudson, 2015. ISBN 978-0-500-54437-2.

3. BATE, David. *Photography: the key concepts*. Second edition. vyd. London New York: Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc, 2016. The key concepts series. ISBN 978-0-85785-492-6.

4. BENEDICT, Ruth. *Chrysanthemum and the sword: patterns of Japanese culture*. New York: New American Library, 1974. ISBN 978-0-452-00561-7.

5. BRITS, Louisa Thomsen, Susan BELL a Radka KLIMIČKOVÁ. *Hygge: tajemství spokojeného života*. 2017. ISBN 978-80-7549-104-6.

6. BUCKLEY, Sandra, ed. *Encyclopedia of contemporary Japanese culture*. London ; New York: Routledge, 2002. ISBN 978-0-415-14344-8.

7. COTTON, Charlotte, ed. *Photography is magic*. New York: Aperture, 2015. ISBN 978-1-59711-331-1.

8. COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. 2nd ed. vyd. London ; New York, N.Y: Thames & Hudson, 2009. Thames & Hudson world of art. ISBN 978-0-500-20401-6.

9. COUTURIER, Elisabeth. *Talk about photography*. Paris: Flammarion, 2012. Talk about. ISBN 978-2-08-020097-6.

10. DAVIES, Roger J. a Osamu IKENO, eds. *The Japanese mind: understanding contemporary Japanese culture*. Boston: Tuttle Pub, 2002. ISBN 978-0-8048-3295-3.

11. FIALA, Karel a Denisa VOSTRÁ. *Kodžiki: kronika dávného Japonska*. Praha: ExOriente, 2012. ISBN 978-80-904246-9-2.

12. FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994. ISBN 978-80-85906-04-2.

13. FLUSSER, Wilém a Jiří FIALA. *Do universa technických obrazů*. 1. Aufl. vyd. Praha: OSVU, 2001. Eseje 3. ISBN 978-80-238-7569-0.

14. FRITSCH, Lena. *Ravens and red lipstick*. New York, NY: Thames & Hudson, 2018. ISBN 978-0-500-29287-7.

15. GATCUM, CHRIS. *52 ASSIGNMENTS: experimental photography.*. Place of publication not identified: AMMONITE Press, 2019. ISBN 978-1-78145-354-4.

16. GEISLER, Petr a Antonín LÍMAN. *Pár much a já: malý výběr z japonských haiku*. Praha: DharmaGaia, 1996. ISBN 978-80-85905-10-6.

17. GOTO-JONES, Christopher S. *Modern Japan: a very short introduction*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2009. Very short introductions. ISBN 978-0-19-923569-8.

18. GURALNIK, David B., ed. *Webster's New World dictionary*. Basic school ed. vyd. New York, N.Y. : Englewood Cliffs, N.J: Simon and Schuster ; Prentice-Hall, 1983. ISBN 978-0-13-944470-8.

19. HARRIS, Melissa, Michael FAMIGHETTI, a APERTURE FOUNDATION. *Aperture 219: Tokyo*. New York, 2015. Tokyo. ISBN 978-1-59711-322-9.

20. HIRASAWA, Kenji, Maxwell ANDERSON, a LI. ZHENGHONG. *Celebrity*. London: Bemojake, 2011. ISBN 978-0-9562470-2-5.

21. HOFFMANN, Torsten Andreas. *Photography as meditation: tap into the source of your creativity*. 1st edition. vyd. Santa Barbara, CA: Rocky Nook Inc, 2014. ISBN 978-1-937538-53-8.

22. JUNIPER, Andrew. *Wabi Sabi: the Japanese Art of Impermanence.* [online]. New York: Tuttle Pub., 2011 [cit. 09.06.2021]. ISBN 978-1-4629-0161-6. Dostupn z: https://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&scope=site&db=nlebk&db=nlabk&AN=1568196

23. LABUS, David. *Japonsko*. 2017. ISBN 978-80-7277-562-0.

24. MAGGIA, Filippo, ed. *New trends in Japanese photography*. First edition. vyd. Milano: Skira, 2016. Skira Photography. ISBN 978-88-572-3279-9.

25. MARRA, Michael F. *Modern Japanese aesthetics: a reader*. Honolulu: University of Hawai‘i Press, 1999. ISBN 978-0-8248-2173-9.

26.MINER, Earl Roy, Hiroko ODAGIRI a Robert E. MORRELL. *The Princeton companion to classical Japanese literature*. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1985. ISBN 978-0-691-06599-1.

27. NAKAMURA, Hajime a Philip P. WIENER. *Ways of thinking of eastern peoples: India, China, Tibet, Japan*. Paperback ed., [reprint]. vyd. Honolulu: Univ. of Hawaii Press, 1994. ISBN 978-0-8248-0078-9.

28. NEVILLE a NEVILLE. *The power of awareness*. New York: Jeremy P. Tarcher/Penguin, 2012. ISBN 978-0-399-16266-4.

29. OKAKURA, Kakuzó, Dita HORÁKOVÁ a Dita NYMBURSKÁ. *Kniha o čaji*. Praha: Brody, 1999. ISBN 978-80-86112-12-1.

30. PHILIPS, Jocelyn a Malcolm COSSONS. *Collect contemporary photography*. London: Thames & Hudson, 2012. ISBN 978-0-500-28854-2.

31. STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser (1920-1991): Fenomenologie komunikace.* Zuzana JÜRGENS a Jana VYMAZALOVÁ, přel.. Praha: Argo, 2016. ISBN 978-80-257-1661-8.

32. TUCKER, Anne et al., eds. *The history of Japanese photography*. New Haven: Yale University Press in association with the Museum of Fine Arts, Houston, 2003. ISBN 978-0-300-09925-6.

33. WU HUNG a Christopher PHILLIPS. *Between past and future: new photography and video from China*. 1st ed. vyd. Chicago : New York : Göttingen, Germany: Smart Museum of Art, University of Chicago ; International Center of Photography ; Steidl Publishers, 2004. ISBN 978-0-935573-39-8.Jmenný Rejstřík