GREGORY CREWDSON

Bakalářská diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Doc. Mgr. Aleš Kuneš
Oponent: BcA. Karel Poneš

Filip Jandourek

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko - přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie



Opava, 2009

Velmi děkuji za odborné vedení, veškeré cenné rady a doporučení vedoucímu práce panu Doc. Mgr. Aleši Kunešovi.

Za všeobecnou podporu děkuji také Kateřině Galové

Děkuji za to, že mi věnovali čas a informace také:
Petru Nedomovi
Robertu Fraňkovi
Petře Pospěchové

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracoval samostatně a použil jsem pouze citovanou literaturu.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

.....

© 2009 Filip Jandourek
Institut tvůrčí fotografie
FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

Úvod 4
Život a inspirace 6
Raná práce 11
Natural Wonder 13
Hover 16
Twilight 19
Dream House 23
Beneath the Roses 25
Fotografování 28
Technika 31
Rozbor fotografie Nedělní oběd z cyklu Beneath the Roses 33
Rozbor fotografie ženy na Maple Street 35
Co se děje při fotografování 37
Rozhovor s Gregory Crewdsonem 40
Výstava v pražské galerii Rudolfinum 44
Úplně závěrem 49
Samostatné výstavy Gregory Crewdsona 51
Zastoupení ve sbírkách 53
Pedagogické působení Gregory Crewdsona 54
Seznam použité literatury 55
Zdroje z webových stránek 56
Rejstřík názvů a jmen 73

ÚVOD



Když jsem si vybíral téma ke své bakalářské práci, věděl jsem, že bych v ní chtěl přiblížit některého z velkých světových autorů, kteří se zabývají ve své tvorbě inscenovanou fotografií. Autory, kteří se vymezují proti prostému otisku skutečnosti, nechtějí v momentu zmáčknutí spouště spoléhat na náhodu a pokouší se dostat do světa, který by se dal nazvat fantazií. Přemýšlel jsem o Cindy Sherman, Jeffu Wallovi, nebo o Cregory Crewdsonovi. Cindy Sherman je sice velmi zajímavou autorkou, pojednává o ní však již nespočet diplomových prací a to i v našich končinách. Jeff Wall své dílo už spíše také uzavírá, kdežto Crewdson ve svých čtyřiceti šesti letech stojí na vrcholu a je schopný své dílo, stále propracovávat dál.

Při prvním setkáním s fotografiemi Gregoryho Crewdsona jsem byl především ohromen tím dokonalým otiskem reality, která se zdála skutečnější, než je. Teprve po chvilce jsem zaregistroval svět, který má zcela nové zákonitosti a je světem, jenž se skrývá

někde hluboko v nás, v hlubinách našeho nevědomí. Přišlo mi to velice odvážné a zároveň přitažlivé, tuto jinou realitu prozkoumat. Crewdson vytváří svět, ve kterém zavírá dvířka rozumu, a přitom se nám jeho fotografie dovedou hluboce zarýt do paměti, (ačkoliv jsme denně bombardováni stovkami jiných zobrazení) a my nevíme proč.

Zajímavé také je, jak se Crewdsonovy fotografie dotýkají filmu, ze kterého i hodně čerpá. Z nevýhody fotografie, která na rozdíl od filmu či literatury může ukázat jen jediný okamžik v souslednosti událostí, udělal její přednost a sdělení se mu podařilo vtěsnat do jediného momentu. V tomto zmrazeném čase Crewdson dovede sdělit celý příběh. Přesto Crewdson tvrdí, že neví, co se dělo před tím či co se odehraje potom, a ani ho to nezajímá. Všechno důležité totiž je na fotografiích sděleno a je už na nás, abychom si ve svých představách doplnili minulost i budoucnost.

ŽIVOT A ISPIRACE



Gregory Crewdson

Cregory Crewdson patří mezi nejvýznamnější autory newyorské scény; ve městě na Hudsonu se také 26. září 1962 narodil. V současnosti působí jako jeden z nejvýznamnějších pedagogů na nedaleké Yale School of Art v New Haven v Connectitutu. Už jako teenager se zajímal o hudbu, byl členem punkové skupiny The Speedies, která byla velice oblíbená v udegroundových klubech v NY. Speedies měli úspěch, natočili několik singlů a klipů, vystupovali po celých Spojených státech. Jejich první písnička se jmenovala You Need Pop a ta, která je nejvíce proslavila, dostala název Let Me Take Photo (Nech mně udělat fotku). Po 25 letech ji firma Hewlett-Packard použila v reklamě na novou digitální kameru. Skupina se rozpadla v roce 1981 a její členové se začali prosazovat v úplně jiných oborech, např. Eric Hoffert studoval počítače a stal se špičkovým expertem na multimédia u Applu. Gregory Crewdson se začal věnovat fotografii.

V mnoha rozhovorech Gregory Crewdson přiznává, že na jeho dílo má nemalý vliv jeho otec dr.Frank Crewdson, který je známým newyorským psychoanalytikem s praxí na Manhattanu. Malý Gregory byl svědkem mnoha psychoanalytických sezení, která poslouchal přes podlahu svého pokojíku v prvním patře. Mohl tak vyslechnou řadu zpovědí, jež lidé nesvěřují ani svým nejbližším. Gregory měl z první ruky příběhy o nevěrách, rozpadajících se rodinách, zlých šéfech…, příběhy na než byl mladý, ale jejichž síla mu musela utkvět v podvědomí a v dospělosti snad vyplouvat na povrch.

Můžeme si myslet, že tato vzpomínka má jistě přímou souvislost s fotografií chlapce ze série Twilight (Soumrak), který pravděpodobně ve snaze vyčistit odpad ucpané sprchy, sahá rukou pod povrch, kde se nachází tajemný svět rozvodů a kanalizací. Temná skutečnost pod povrchem jasně kontrastuje s dokonale uklizenou koupelnou v růžovomodrém ladění. Chlapec sahá rukou hlouběji a hlouběji a paže se ponořuje do neznáma, bledne a jakoby se odděluje od těla, začíná žít novým životem v jiné realitě.

Otec ho bral často i na výstavy do galerií, a tak se mohl Gregory Crewdson v roce 1972 seznámit s prací Diane Arbusové, která ve svých fotografiích ukázala temné a odcizené stránky amerického života, jako nikdo před ní. Není náhodou, že její dílo Crewdson mimořádně oceňuje.

Ještě výraznější souvislosti ovšem váží Crewdsonovu tvorbu k dílu americké fotografky o osm let staší, Cindy Sherman, a to hlavně k její rané práci Untitled Film Stills (nepojmenovaná filmová zátiší) navazující co do stylu na estetiku populárních amerických filmů padesátých let.V centru těchto filmových scén, navazujících na běžné klišé „mýdlových oper“ a milostných příběhů, je vždy Cindy Sherman sama a divák má dojem, že tyto scény už někde viděl.

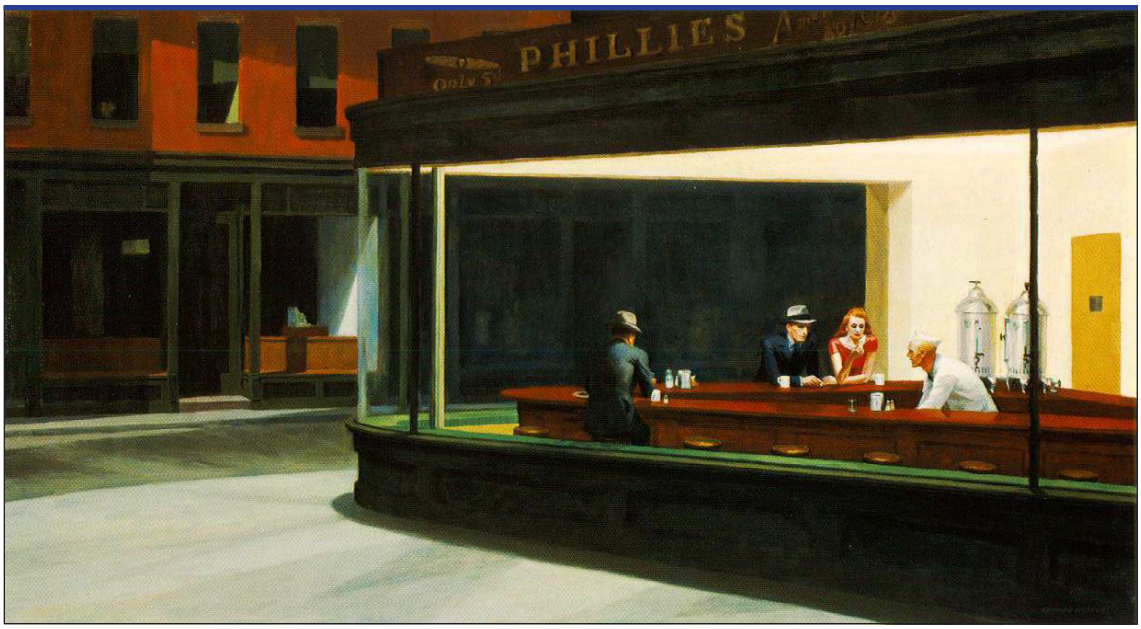
Učité spojitosti můžeme nalézt i u prací kanadského fotografa Jeffa Walla (1946), který se stejně, jako Crewdson, ve svých pracích zabývá tvorbou světla a k tomu také používá sofistikované svícení scén a velkoformátovou kameru, ale tematicky se liší. Jeff Wall se zabývá spíše tématem uměleckohistorickým a ve svých pracích se zaměřuje na konfliktní situaci uvnitř americké společnosti, kdežto

Crewdson čerpá své téma z hollywoodských filmů a mýtů, je více subjektivně psychologický a vypraví příběh o společnosti, která je odcizená a s obavou hledí do sebe sama.

Kontextů, odkuď Crewdson později čerpá, bychom našli celou škálu. Je to také hodně americký realistický malíř Edvard Hopper (1882-1967), který ve své tvorbě efektivně a dramaticky používal světlo a stíny, z pomocí nichž ukazoval obyčejné rysy amerického života (benzinové pumpy, restaurace, divadla a pouliční výjevy). Pro Hoppera jsou charakteristické „statické děje", kdy protagonisté nehybně stojí, vzájemně nekomunikují a s podivným nepřítomným výrazem hledí do dáli. Byl fascinován americkou městskou architekturou ve smyslu její ošklivosti a spletitosti, do které začleňoval člověka, jako osamoceného, sebelítostného a rezignujícího tvora. Dovedl to velmi citlivě, psychologicky vypozorovat, o čemž svědčí jeho hluboké zaujetí Sigmundem Freudem a silou podvědomé mysli. Pro jeho používání a kombinace světla, byl přirovnáván v kinematografii k filmu „Noir".

Jen pro zajímavost, ještě mohu zmínit vlámského malíře Rembrandtha Van Rijna (1601-1669), jenž vnesl do své tvorby temnosvit (šerosvit), který je někdy podobný nasvícení Crewdsonových scén.

Hodně se také Crewdsonovy fotografie připodobňují k filmu. Jeho aranžované fotografie zachycující nejčastěji typické interiéry, či zahrádky amerických domácností na maloměstě, jako je to právě třeba u filmů Davida Lynche a zvláště pak u snímku Blue Velvet (Modrý samet 1987). Pro oba umělce se za uhlazenými trávníky idylických maloměstských domků, skrývá něco děsivého a hrůzného.V Lynchově filmu si kamera razí cestu mezi stébly trávy a vedle hemžících se brouků a červů tam nachází uříznuté lidské ucho. Stejně jako u Crewdsona jde u Lynche o fascinaci a úžas, nad znepokojivým světem, který se skrývá v hlubinách nevědomí. To odpovídá výroku Davide Lynche: „Rád se potápím do snového světa, který jsem sám stvořil, který jsem si zvolil a nad nímž mám naprostou kontrolu. David Lynch také ovlivnil Gregoryho Crewdsona, jak sám přiznává, co se týká používání sytých barev a temnoty, a napětí mezi těmito dvěma jevy. To je z hlediska atmosféry pro fotografie Gregoryho Crewdsona asi nejvíce typické a důležité pro jeho



Edward Hoper, Nighthawks, 1942

příběh. Kontrast, který vzniká mezi světlem, tmou a barvou. Tento kontrast u jeho fotografií vytváří rozdíl mezi tím, co je na fotografii známé a pochopitelné a tím, co zůstává tajemné a nedostupné.

Dalším silnou inspirací z kinematografie byl film Stevena Spielberga Blízká setkání třetího druhu z roku 1977. Tentokrát jde o sci-fi, ale sdělení je velmi podobné. Hlavní hrdina filmu je pronásledován nevysvětlitelnou vizí, doprovázenou pěti charakteristickými tóny, které ho nakonec dovedou k šokujícímu odhalení a obrátí jeho uspořádaný život naruby. Po setkání s něčím neznámým, jež zcela pohltí pozorovatelovo nitro, následuje nutkavá potřeba ke konání zdánlivě nesmyslných činů. Mnozí protagonisté Crewdsonových fotografií jsou v podobném vytržení a, jakoby v transu vykonávají podivné úkony zcela nelogicky, aniž by sami věděli proč.

Dá se říci, že jeho fotografie jsou hodně ovlivněny, jak sám zmiňuje v rozhovoru pro německý magazín Kultureflash, i režisérem Hitchockem a jeho filmy Shadow of Doubt a Vertigo, ale třeba i Orsonem Walsem. Z těch současných Davidem Cronenbergem, kterého Crewdson obdivuje právě proto, jak umí pracovat s hororem. Crewdson tedy hodně čerpá z populárních hollywoodských filmů a vytváří z nich sugesivní obrazy americké společnosti, která se mu zdá jako narušená, odcizená sama sobě.



Jeff Wall, Milk, 1984

Kdybych měl jmenovat literáty, které Crewdson zná a je s nimi duševně spřízněn, tak by to byl americký spisoval hororů Stephen King, nebo představitel amerického naturalismu Ray Bradbury, který ve svých knihách tíhl k temným stránkám lidské existence: jeho novela Tudy přijde něco zlého (1962 a u nás vydalo v roce 2007 nakladatelství Baronet) představuje stejnou, podivuhodnou, těžko zařaditelnou směsici science fiction, fantasy, hororu a pohádky, jaký představují obrazové světy Gregoryho Crewdsona. Příběh se odehrává ve fiktivním, ale realisticky zpodobněném městečku v Green Town v Illinois, které dokonale odpovídá prostředí Crewdsonových fotografií. Karneval, který v Bradburyho podání jednoho podzimního večera dorazí do městečka a vtáhne jeho obyvatele hypnotickou silou do sebe, je zpodobnění „temného“ a „jiného“, které najdeme i u Crewdsona a je tedy jasné, že jsou oba dva jsou okouzleni tím, co se děje mezi snem a skutečností.

RANÁ PRÁCE

Crewdson chápe od počátku fotografii specifickým způsobem, jako proces zahuštění filmového obrazu do jednoho jediného záběru. To je patrné, již v jeho raných dílech z let 1986-1988. Jedná se o fotografie malého formátu, které Crewdson pořídil bez zvláštní přípravy jako diplomovou práci do školy. Pokusil se přemluvit obyvatele malého městečka Lee v Massachussets, kde jako malý kluk trávil prázdniny v rodinné chatce, aby je mohl vyfotografovat v jejich domácím prostředí. Obcházel jednotlivé domky ve městě, lidem ukazoval své portfolio a vysvětloval, jaký má záměr. Většina zděšeně odmítla, ale bylo pár těch, kteří s fotografováním souhlasili a tak si mohl přinést světla a začít v klidu a potichoučku budovat svůj psychologický příběh.

Na první pohled, když se na fotografie díváme, se nám může zdát, že Crewdson zvolil obvyklou dokumentární strategii. Ale výsledek se od přímého dokumentu výrazně liší. Podivné scenérie mají staromódní

interiéry a exteriéry, ze kterých chvílemi přeběhne mráz po zádech. Lidé vypadají sice obyčejně, ale podivně a jsou ponořeni do sebe a zdá se, že nabývají zvláštního významu. Obézní žena v červenooranžové halence leží na podlaze obývacího pokoje, je odevzdaná a uzavřená před světem, podobně jako postava na barevné fotografii z cyklu Film Stills Cindy Sherman z počátku osmdesátých let. Stejně jako ona, i Crewdson pracoval s obyčejnými lidmi, kteří nejsou ani herci ani umělci a uplatňoval ve své práci postupy inscenované fotografie. Fotografie samozřejmě nejsou po technické stránce tak brilantní a dotažené, jak jsme u Crewdsona v jeho pozdějších pracích zvyklí, ale je zde již značně patrný jeho rukopis a má téma, které chce v budoucnosti dál rozvíjet.

NATURAL WONDER

Další fotografický cyklus nazvaný Natural Wonder (1992-1997), obsahuje čtyřicet barevných fotografií a je už focený v ateliéru se všemi potřebnými rekvizitami, ale ještě bez početného štábu, na jaký jsme u Crewdsona později zvyklí. Vystačil si „jen" s pár světly, asistenty osvětlovači a hlavně výtvarníky, kteří mu pomáhali vytvořit rekvizity, modely velké někdy až šest metrů a malovaná pozadí, jaké se používají například při výrobě loutkových animovaných filmů pro děti. Při výrobě těchto rekvizit bylo pro Crewdsona důležité, aby se finální podoba blížila co nejvíce skutečnému světu, aby nemusel do fotografie příliš zasahovat digitální úpravou ve Photoshopu a dotvářet realitu uměle. Přesto se určité digitální manipulaci s obrazem nevyhnul, ale týká se to spíše detailů. To nám dokládá například fotografie okna před domem, do kterého nalétávají můry přitahované světlem obývacího po-

Z cyklu Natural Wonder, 1987





Kulisy v ateliéru, Natural Wonder, 1987

koje, které diváka upoutají svojí nadživotní velikosti. Tu použil, aby více zdramatizovaly situaci a více zapůsobily na naše dojmy. Dotvoření reality v počítači je děláno velice pečlivě a profesionálně. Crewdson nechává tyto úpravy dělat u Johna Nugeta, který je vyhledávaným odborníkem v této profesi v Hollywoodu; spolupodílel se třeba na trilogii filmu Pán prstenu .

Celý soubor je koncipován jako jednotlivá zátiší, na nichž je vidět fascinace Crewdsona přírodou a její magií. Oblíbeným námě-



Z cyklu Natural Wonder, 1987



Z cyklu Natural Wonder, 1987

tem jsou zde motýli, můry, ptáci a na některých snímcích zajde až do morbidních scén s tlejícíma lidskýma nohama, propletenýma a propíchanýma ostny růžového keře (noha patří Crewdsonovi, jde o precizní odlitek). Na snímcích je již patrná Crewdsonova posedlost technickou dokonalostí a přesným plánováním, toho co fotí tak, že se zde nedá najít jediný náhodný detail.

Na jedné fotografii můžeme vidět shluk nádherných pestrobarevných motýlů, kteří se značným zaujetím pravděpodobně konzumují nějaké mrtvé zvíře. O co přesně jde, můžeme jen tušit, jelikož objekt je zcela pokryt hladovými motýly. Přítomnost lidí si můžeme jen domýšlet a to díky domům a zahradám v rozostřeném pozadí. Na této fotografii je opět krásně demonstrován, ostatně jako skoro u všech Crewdsonových fotografií, princip tajemství, který záměrně pracuje s divákovou fantazii a záleží jen na něm jak si příběh, nebo sdělení fotografie vyloží.

HOVER

V letech 1996-1997 Crewdson pracuje na souboru fotografií, který nazval Hover (Vzná-šení) a je, jako jediný, focený na černobílý materiál. Crewdson si pronajal dvacetimetrový jeřáb, takže záběry jsou snímány z vyvýšené perspektivy směrem do ulic malého, ospalého, amerického městečka, s jeho zahrádkami, dokonale upravenými trávníky, typicky americky unifikovanými baráčky, někde na pomezí civilizace a přírody.

Dalo by se říci, že se v tomto souboru autor našel. Poprvé je zde patrný Crewdsonův zájem, který na příště zaujme v autorově tvorbě zásadní místo, o psychologický průzkum předměstské, maloměstské Ameriky. Toto téma pak Crewdson ve svých pozdějších souborech dále rozvíjí.

Záběry v cyklu Hover, jsou focené ve velkých celcích a lidé v porovnání s okolím

Z cyklu Hover, 1997





Během fotografování, 1997

vypadají male. Tím nám zřejmě Crewdson ukazuje, že vše zapadá do nějakého většího kontextu a že drama, které z toho nakonec vyjde, je výsledek vztahů mezi tou osobou a pozadím, nebo krajinou. Divák je tak nucen fotografii pozorně sledovat a pomalu ji od okraje k okraji odkrývat, aby mohl vytušit podstatu příběhu. Význam těchto kompozic bude zřejmě i psychologický, neboť lidé v tomto širokém celku ztrácejí na důležitosti a vypadají více izolovaně, jakoby žili život v osamění a v anonymitě. Do tváří osob nevidíme a stáří můžeme jen hrubě odhadnout podle postoje a oblečení, takže jedinou informaci zde dostáváme z jejich



Z cyklu Hover, 1997



Z cyklu Hover, 1998

podivného, těžko vysvětlitelného chování. Nejdůležitější situace je na fotografii vždy umístěna ke středu a to nutí diváka začít číst fotografii právě odtud. Jak se obraz postupně rozvíjí do stran, tak ztrácí dynamiku a pozvolna se vytrácejí i osoby a věci. Autor si dává dobrý pozor, aby fotografie byla i po formální stránce vyvážená a aby svou skladbou působila poklidným dojmem. Tento dráždivý kontrast mezi klidným a idylickým postavený proti obsahově zneklidňujícímu ději, je pro Crewdsona typický.

Má oblíbená fotografie v tomto souboru je ta, kde muž zákona stojí s pistolí v ruce uprostřed ulice proti medvědovi, který si zde pochutnával na odpadcích z popelnice. Oba na sebe hledí a navzájem se zkoumají, jakoby se nemohli rozhodnout, co udělat. Děj je zastaven právě v momentě, kdy má dojít k zásadnímu rozuzlení příběhu, toho se už ale nedočkáme.

TWILIGHT

Programový cyklus Twilight (Soumrak), na kterém Crewdson pracoval v letech 1998-2002, mu už přinesl značné mezinárodní uznání. Můžeme ho považovat za charakteristický výraz jeho tvorby.

Upustil v něm od černobílé fotografie, ale v zapadlém malém americkém městečku zůstal a ještě hlouběji se snažil propracovat téma z předchozího cyklu Hover. V příbězích se na fotografiích opět objevují pro Crewdsona typické znaky něčeho cizího, nevysvětlitelného a hrozivého nebo zde cítíme napětí mezi banalitou něčeho běžného a abnormálního. Tyto podstatné aspekty zde navíc Crewdson umocňuje perfektním použitím světla, které zde hraje zásadní roli a pomocí něhož tu vytváří děj, modeluje a dodává příběhům emoce. Jak už samotný název napovídá, děj se odehrává na pomezí konce dne a začátku noci. Noci

Z cyklu Twilight, 2001

se podle psychologů pudově bojíme, protože se tam mohou dít věci, které nevidíme a neznáme. Crewdson zasazuje aktéry do děje právě v té chvíli, kdy ještě žijí v jistotě známého, ale zároveň už hledí do nejistoty z neznáma. Na fotografiích je magie stmívání dobře cítit, na chvíli vše utichne, čas se zastaví, vzduch je plný tichého napětí a strach z neznáma je spíše příjemně opojný. Je to také hodina, kdy ustupuje síla rozumu, představivost začíná splétat své příběhy a divák se tak může lépe ponořit do světa imaginace.

Crewdson zde také nakousl mýtus o dokonalé americké společnosti a naznačuje problematickou situaci, která je pozornému divákovi ihned jasná. Ukazuje nám tu na fotografiích jedince, který je zabezpečen a žije si v klimatizovaném komfortu a svobodě, ale přesto není v životě spokojen a stává se z něho osamělý, rezignující tvor, který pozvolna upadá do jakéhosi hypnotického spánku. Jedinec, který je sužován úzkostmi, jež vycházejí z touhy po dokonalém životě z americké televize a zároveň žije s vědomím, že je nemožné toho dosáhnout. Uvědomění



Z cyklu Twilight, 2001



Z cyklu Twilight, 2001

si vlastní situace může vést k důsledkům nepochopitelného chování, jako jsme toho například svědky na fotografii ženy v noční košili, která klečí v obývacím pokoji na podlaze pokryté drny a kvítím. Udělala si zahrádku v bytě? Jakoby tato činnost pro ni měla terapeutický účel, a nebo to má podobný účel pro samotného Crewdsona? Můžeme se totiž domnívat, zda zde autor neportrétuje své vlastní enormně nákladné a časově náročné přípravné práce, nezbytné pro realizaci obrazů, které vznikají v jeho hlavě. Nevíme. Můžeme se jen domnívat a tušit.

Hodně zde také Crewdson poukazuje na sílu a nespoutanou energii přírody, kterou nechává vstupovat do lidských domovů. Dobře je to patrné na fotografii stromu vyrvaného z kořenů, který leží napříč obývacím pokojem, ve stropě je díra, ale je příliš malá na to, aby se tudy mohutný kmen dostal dovnitř. Jinde v domě vrství muž v horečnatém úsilí drny trávníku jeden na druhý, až vzniká obrovský kopec. Je podobný umělci, který s posedlostí pokračuje v nutkavé činnosti a nezabrání mu v tom ani zničení obytných prostorů. Co je to za

puzení? A nebo je to jen čisté bláznovství? Či přeludy z psychózy? Nevíme. Můžeme se jen domnívat a tušit.

Crewdson se snaží o to, aby fotografie působily dojmem filmového a aby v divákovi probudily jakési déjá-vu, pocit něčeho dříve viděného. Jakoby to byly obrázky z filmu, který jsme už někdy viděli, nebo spíše měli pocit, že jsme ho viděli a nemůžeme si přesně vzpomenout, kdy a kde to bylo.

Crewdson v tomto souboru také hodně čerpá inspiraci ze zfilmovaných knih Stephena Kinga, stejně jako Stevena Spielberga, zejména z E.T.-Mimozemšťana (1982) a především z už dříve zmiňovaných Blízkých setkání třetího druhu.

Počínaje cyklem Twilight pracuje Crewdson v podstatě jako režisér s početným štábem a téměř filmovou výpravou. Na fotografiích, které vznikají z části venku a z části ve studiu, se všemi potřebnými kulisami vystavěných do posledního detailu, jako je to u filmu, pracuje Crewdson a jeho štáb i několik týdnů. Příprava, která samotnému fotografování předchází, je velice zdlouhavá, protože je nezbytně nutné všechny kroky dobře naplánovat, aby pak vše dobře fungovalo a nedocházelo ke zbytečném zmatkům a prodlevám, které by zatěžovali už tak vysoký rozpočet.

DREAM HOUSE

Obrazový soubor Dream House byl poprvé zveřejněn v říjnu 2002 v časopise The New York Times Magazine. Vznikl během měsíce a půl v pronajatém opuštěném domě v Rolandu ve Vermontu a Crewdson ho použil pro fotografování bez výrazných zásahů včetně veškerého, původního, vybavení.

Po předchozí práci Twilight, která mu přinesla značné uznání, je Crewdson dobře znám, tak si může dovolit do svých nových fotografií zaangažovat hollywoodské herecké hvězdy, jako je Juliane Moore, William H. Macy, Gwyneth Paltrow atd., pro které je čest, že mohou být protagonisty jeho příběhů, přestože zaujímají spíše úlohu manekýnů, než živých bytostí. Tyto ikonické filmové tváře však mají na diváka zapůsobit tím způsobem, že jsou uloženy v jeho podvědomí a při konfrontaci s fotografií pak vyvolat spojení toho minulého, podvě-

Z cyklu Dream House, 2002



Z cyklu Dream House, 2003

domého, s novými souvislostmi na obraze. Tento postup však není v dějinách umění nic nového. Nabízí se i otázka, zda Crewdson nepoužil tyto známé ikony hollywoodských trháků proto, aby se dostal do širšího povědomí lidí, pohybujících se na míle daleko od uměleckého světa, a tím tak zvýšil svoji cenu na trhu s uměním.

Co je patrné, a dalo by se také vytknout tomuto souboru, je stejná idea, se kterou Crewdson přistupuje k fotografování. Na fotografiích se totiž opakuje stále stejná atmosféra nejistoty a neklidu, stejná přesnost a umístění záběru, stejné osvětlení a i aktéři na nich, jsou zpodobněni se stejným výrazem „mimozity". Šablonovitý dojem také vyvolává fakt, že Crewdson pracuje podle jednoho konceptu a jen navršuje variace. Soubor neustálým opakováním ztrácí na dynamice, fotografie splývají a na diváka můžou začít působit formálně a vypočítavě.



Během fotografování, 2003

BENEATH THE ROSES

V cyklu Beneth the Roses, na kterém Crewdson pracoval v letech 2003-2005, došel po umělecké, ale i technické stránce asi nejdále. Jeho fotografie se zde dotýkají skutečného života s takovou naléhavostí, jakou jeho rané snímky asi nedosahovaly. Crewdson zde opět pracuje se sociální realitou zapadlého městečka, které připomíná zapadákov z televizního seriálu Twin Peaks (1992, David Lynch), kde je cítit maloměstská deprese, která na nás vykukuje ze záběrů prázdných ulic s výkladními skříněmi, nebo zaparkovaných aut, která sotva dojedou každý den do práce a zpět. Na fotografiích nám Crewdson ukazuje americkou dělnickou třídu, a to zcela bez slitování a sentimentu. Vidíme muže, který stojí před svým autem v lijáku uprostřed ulice, s napraženými pažemi a odevzdaným výrazem hledí na zem. Noční výjev v lese také ukazuje jen beznaděj a věčné

Z cyklu Beneath the Roses, 2004



Z cyklu Beneath the Roses, 2004

opakování téhož: muž vyhrabává z hluboké díry v zemi spousty kufrů a beden, celou scénu osvětlují reflektory automobilu. Vypadá to, že jedinec je tu na stopě svých vlastních obav, ale nedostane se tak daleko, aby se s nimi opravdu konfrontoval. Kufry a bedny zůstávají zavřené a vlastně ani není jasné, jestli je muž vyhrabává, nebo zakopává.

Čím se tento soubor ještě liší od předešlých? V Beneath the Roses, Crewdson například klade vedle sebe interiérové záběry pořízené ve studiu a exteriéry s nízkým horizontem a drobnými postavami, pořízené ve městě nebo v krajině, a opouští od tak teatrálních a líbivých obrazů, jako je tomu u cyklu Dream House.

Tento soubor patří po finanční stránce k těm nejdražším. Pro pořízení fotografií, bylo zapotřebí uzavřít celé ulice ve městě a strhnout neobydlené domy a to samozřejmě s povolením příslušných úřadů. Na tomto projektu se podílelo až 150 osob, mezi nimi specialisté na leteckou fotografii a speciální efekty, herecké a komparsové agentury, jeřábníci, kadeřníci a maskéři, dokonce i počítačoví grafici. Fotografie jsou naprosto brilantně nasvícené, což velmi napomáhá atmosféře, která se tím stává sice nepřirozená, je ale velmi okouzlující. Při pohledu na



Z cyklu Beneath the Roses, 2005

fotografie, nás ihned zarazí to, jak jsou dokonale ostré. Crewdson totiž v tomto cyklu použil v širším měřítku digitální technologii skládání celkového obrazu (viz.kapitola o přípravě), aby tím docílil své charakteristické hyperrealistické jasnosti a ostrých detailů.

FOTOGRAFOVÁNÍ

V této části práce bych se chtěl věnovat tomu, jak Crewdsonovy fotografie vznikají, co předchází tomu, než se začne fotografovat a jak probíhá samotné fotografování.

V současné době nenajdeme na světě fotografa, který by fotografoval tak finančně náročným způsobem jako Gregory Crewdson. Štáb lidí, kteří se na fotografování podílejí se někdy pohybuje až kolem stopadesáti a náklady na pořízení fotografie, se pohybují hlavně u posledních snímků v závratných výškách, lehce srovnatelných s výrobou hollywoodských filmů, (přesné cifry nejsou známy, protože sám Crewdson se těmto otázkám vyhýbá a lidé jako je produkční, nebo galeristé, kteří Crewdsonovi pomáhají s financováním, nechtějí přesná čísla v tiskových zprávách uvádět). Je ale jasné, že se vložené peníze i do takto nákladndých projektů vyplatí. Cena Crewdsonovy fotografie se totiž na trhu s uměním pohybuje kolem částky 80-100 tisíc dolarů a většinou se prodávají v limitované edici deseti kusů.

Jednoduchým výpočtem se tak dostáváme na neuvěřitelný jeden milion dolarů, za pořízení jednoho záběru. Vzhledem k tomu, že Crewdson patří mezi současné hvězdy fotografie, a je mediálně dobře znám, v jeho pracích se objevují i známí hollywoodští herci a ti mu zvyšují prestiž i v kruzích, které se jinak se světem umění zcela míjejí, tak je zájem o Crewdsonovy fotografie veliký.

Jak sám Crewdson poznamenává v rozhovorech, většina nápadů pro příběhy jeho fotografií vzniká při plavání, když je daleko vzdálen od chaosu světa a může si dovolit v klidu snít. Od nápadu, až po samotnou realizaci někdy uběhne až půl roku a to, co jí předchází, není pro Crewdsona jednoduché.

Když už má dobrý nápad a obraz mu zůstane v hlavě, tak na něm začne pracovat spolu se svým asistentem. Vytvoří tzv. pracovní scénář, napíší detailní popis nápadu a ten pak předají kreativnímu řediteli, který začne kreslit skici. Spolu se pak scházejí i několik měsíců, než je výsledný předobraz hotov a vyberou ze všech variant tu nejlepší. Je to v podstatě barevná kresbička velmi podobná náhledu fotografie. Další v pořadí koho přiberou do týmu je vrchní osvětlovač Richard Sands, se kterým Crewdson spolupracoval na svých posledních dvou projektech a který patří mezi významné osvětlovače hollywoodského filmu. Dělal např. hlavního osvětlovače na hollywoodským trháku Den nezávislosti.

Následují další a další nákresy scén a hlavně schůzka s investory z galerií, kteří se na financování obřích nákladů podílejí. Když je vybrána i lokace, kde se bude fotit, začne se produkce zvětšovat a zvětšovat a v tuto chvíli je pro Crewdsona už velmi těžké z nápadu couvnout. Místo, kde se bude fotografovat jede Crewdson s produkcí a svým šéfem fotografie navštívit, aby si udělali představu o tom, kolik budou potřebovat jeřábů na světla (obvykle 3-4), kolik generátorů na výrobu elektriky (mobilní vozidlo s výkonem 140 kW) atd. Taky je nezbytně nutné získat jednotlivá svolení a licence od lidí pro to, aby mohli fotografovat v ulici, kde bydlí.

Nastává konečně den, kdy se může začít. V této etapě je do práce zapojeno čtyřicet, až padesát lidí, kteří jsou vždy ubytováni nedaleko místa, kde se bude fotografovat a to po dobu čtyř, až pěti týdnů. Scéna už je připravena, a tak je potřeba rozestavit správně světla, nalíčit a upravit aktéry a vychytat po-

slední detaily. Samotné fotografování, když se neobjeví nečekané komplikace, zabere většinou Crewdsonovi a jeho štábu dva, až tři dny. Seznam profesí je nekonečný: od rekvizitářů, dekoratérů, maskérů, osvětlovačů, skriptu, cateringu až po silné hochy na stavbu kulis a lešení. Pro některé fotografie je potřeba vyrobit mlhu, nebo sníh, takže se přibírají další a další, až jejich počet může přesáhnout sto padesát osob. Během této doby vznikne několik variant snímku s různou délkou expozic a úhly záběru. Mění se samozřejmě a zkouší různé typy osvětlení, a nastává také chvilka pro nečekané a neplánované události, které vstupují nezvaně na scénu a z nemalé části mohou ovlivnit výslednou fotografii. Jsou to různé technické závady, požáry, a nebo také náhlá vnuknutí, která jsou inspirovány samotným pohybem při fotografování.

Stejně jako u filmu je pro Crewdsona důležité výslednou fotografii dotvořit na počítači a vše perfektně připravit pro tisk. Co se nedá zrealizovat při fotografování, může se dohnat a udělat ve photoshopu. Tyto úpravy Crewdson svěřil do povolaných rukou Johna Nugeta a Geraldina Lucida v Laumont studiu na Manhattanu, kteří dotvoří realitu na počítaci a připraví vše pro samotný tisk. Někdy je potřeba kvůli obtížnému svícení montovat více snímků dohromady, takže se pak musejí dodělávat různé stíny, a nebo naopak je potřeba některé stíny nechat zmizet. Velmi často je také nutné utlumit příliš výraznou barvu, nebo prodloužit například záclonu z důvodu kompozice, potlačit příliš nasvícený detail, který není pro fotografii zas až tak důležitý. S fotografií je tady značně manipulováno, ale velmi citlivě a profesionálně, aby oko divákovo nic nepoznalo. Výsledná fotografie je pak realističtější, než fotografovaná skutečnost, jak jsme zvyklí například u reklamní, nebo módní fotografie.

TECHNIKA

Jako mnozí z představitelů „Nové fotografie“ (např.Joel Stenfeld, nebo Luis Baltz), používá Gregory Crewdson velkoformátový přístroj SINAR F1 (mimochodem Sinar slavil před rokem své padesáté výročí) 8 na 10 palců (20 na 25 cm), který vypadá v dnešní době digitální fotografie a trendu miniaturizace, jako dost nepraktické a neforemní zařízení, jako z minulého století. Jen tento fotoaparát velikostí ptačí budky, dovede Crewdsona v jeho nárocích na dokonalost ostrosti a podání všech odstínů barev, vyrovnáním svislic, ale i typickým zkreslením perspektivy uspokojit. Pro Crewdsona je velmi důležité, aby vše na fotografii bylo od popředí do pozadí dokonale ostré, protože každá věc i detail, mají v jeho fotografiích nějakou symboliku, nebo smysl. Velkoformátové fotoaparáty však mají poměrně malou hloubku ostrosti, a tak musí exponovat na dlouhé časy v rozmezí 1-15 vteřin a to na vysoké clonové číslo. Další pomůcku, kterou s oblibou používá, je několik různých expozic popředí, pak střední vzdálenost a nako-

nec pozadí; spolu s asistentem vyberou ty nejostřejší záběry a ty pak po následné digitalizaci na bubnových skenerech navrství ve Photoshopu na sebe. Tím dosáhne jedné hyperostré fotografie, kterou pak může nezvětšovat do gigantických rozměrů.

Aby mohl Crewdson dosáhnout vysokého clonového čísla např. f-stp 32,5, a díky tomu mohl maximálně ostře exponovat, je důležité, aby scéna byla dostatečně nasvícena. Richard Sands, který má osvětlování nestarosti, používá v hojné míře silné světelné zdroje (zatím nejvíce 136 světel, nasadil v sérii Beneath the Roses, kde potřeboval nasvítit pozadí vzdálené 1,5km od fotoaparátu) a to většinou, pokud se fotografuje v exteriérech, žárovky HMI, které dosahují nejvíce lumenů (jednotka světelného toku) na jeden watt, s teplotou chromatičnosti vlnové délky denního světla 5600K. Nejsilnější světlomet 18 000W systém ARRI používá Sands na nasvícení velkých úseků scén na ulicích, nebo k dosvícení horizontů v pozadí. Malými světli 2000W, 1000W a 500W, za pomoci velkých odrazných desek, pak popředí. Použitím odrazných desek a zrcadel dovede Sands zdvojnásobit, až ztrojnásobit množství světla v malém prostoru.

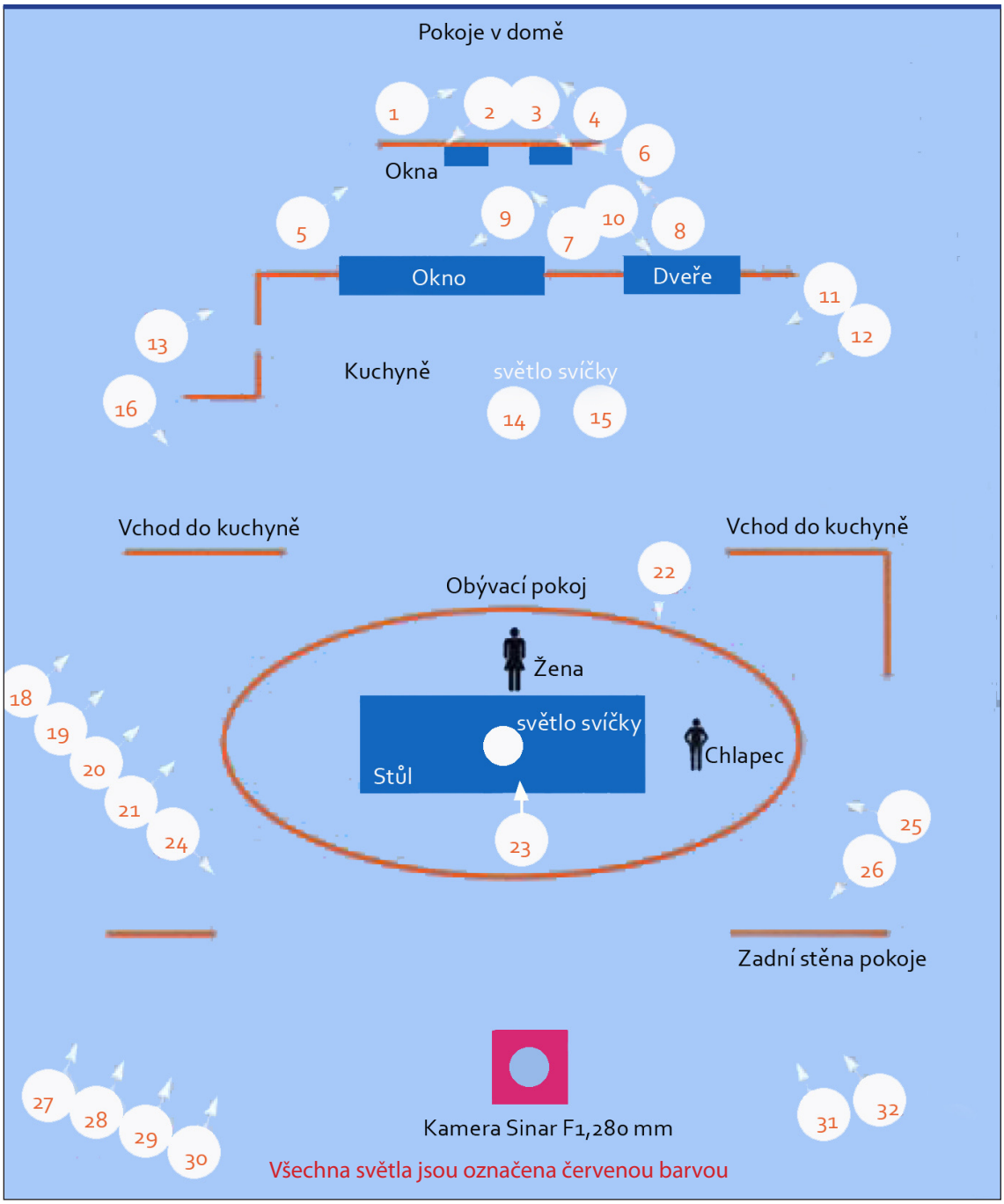
Další pomůckou je použití zakřivených zrcadel, které se používájí, když je zapotřebí zvýraznit stín a umocnit tak dramatičnost scény. Naopak k potlačení stínu a stejnoměrnému nasvícení prostoru v potřebném směru, používá osvětlovací balony Airstar naplněné heliem. Je jasné, že způsob použití světel je pro vznik Crewdsonových fotografií nesmírně důležitý, ale stejně tak je to velice složitý a komplikovaný proces po technické stránce, o čemž svědčí počet osvětlovačů a firem, které se na vytvoření světelné atmosféry podílejí.

ROZBOR FOTOGRAFIE NEDĚLNÍ OBĚD Z CYKLU BENEATH THE ROSES



Tato fotografie vznikla na prknech Massachusettského muzea, které svojí obrovskou rozlohou odpovídá nárokům výroby Crewdsonových fotografií. Spolupracoval na ní s Richardem Sandsem, který mu pomáhal s nasvícením celé scény.

Na fotografii je dobře patrné, nakolik je důležité použití světel na celkové vyznění fotografie. Když se podíváme pozorně na fotografii, jakoby to bylo právě světlo, co nás vtahuje dovnitř do příběhu. U stolu sedí matka a syn. Na první pohled je patrné napětí mezi nimi, což umocňuje i použití světla. Matka sedící en face, za ní je nasvícena kuchyně a dokonce vidíme skrz okno i fasádu domu z protější ulice, která má barvu ve studeném odstínu. Chlapec je naopak nasvícen tak, aby stěny v pokoji skoro zanikly ve tmě. Hloubka pohledu skrze matku až do ulice a chlapce, který se ztrácí ve tmě pokoje, skvěle odděluje rozdílné charaktery a vytváří mezi nimi napětí. Obtížnost i počet použitých světel, je vidět na plánku dole.



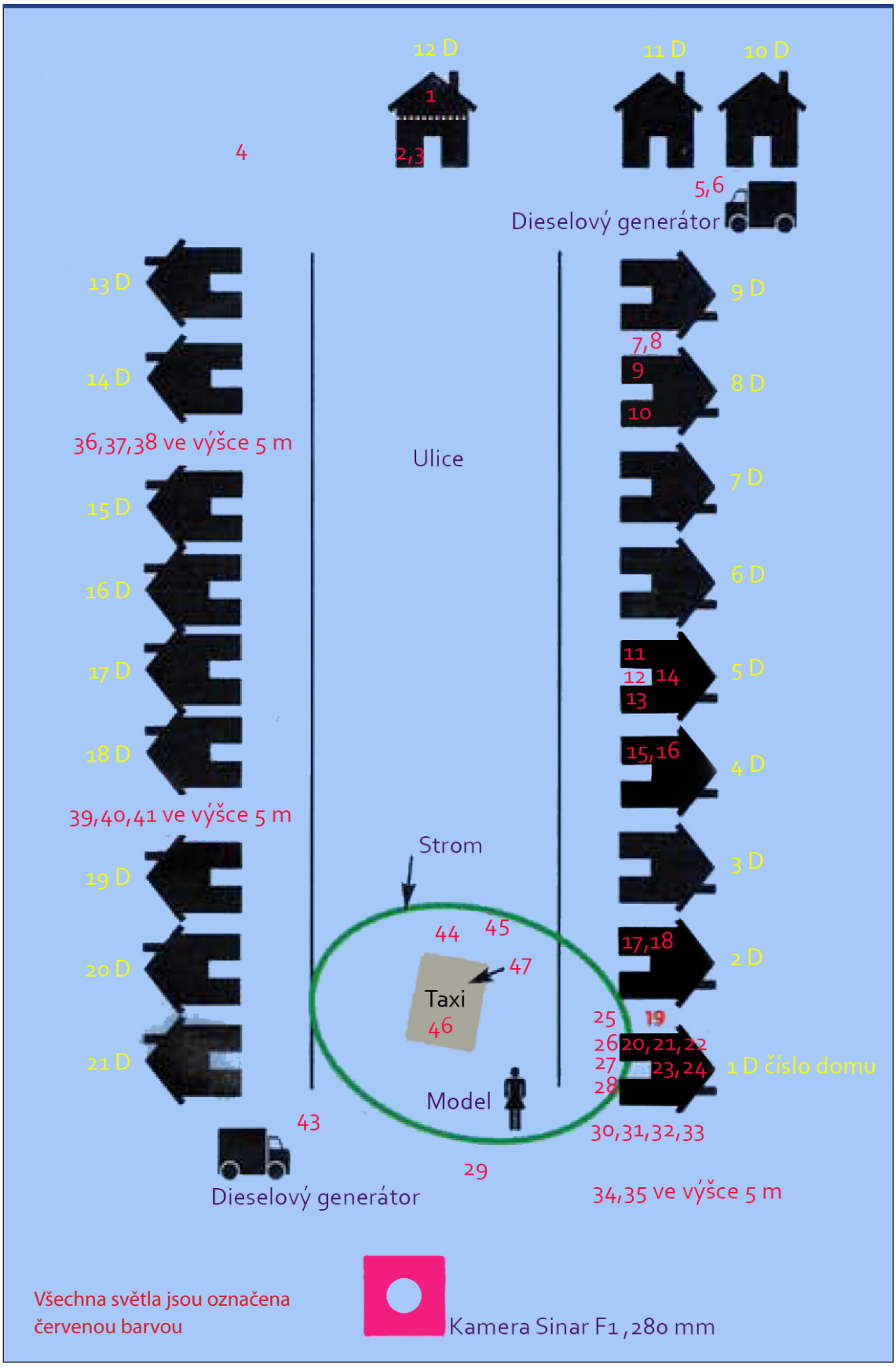
Plánek s rozmístěnými světly

Záběr byl fotografován na materiál Kodak 4OO NC, za použití velkoformátové kamerou Sinar 8 na 10 palců, s 280mm objektivem.

ROZBOR FOTOGRAFIE ŽENY NA MAPLE STREET



U fotografie dívky stojící na Maple sreet, která patří do cyklu Beneath the Roses, použil Crewdson na nasvícení scény čtyřicet sedm světelných zdrojů. Aby vytvořili potřebnou atmosféru snímku, bylo zapotřebí nasvítit scénu za autem z pěti metrové výšky. Světla nasadily na dva pojízdné jeřáby, které rozmístily v levé části ulice. Paprsky tvrdého světla za autem, jsou zvýrazněny kouřovým oparem a vytvářejí dramatický kontrast s poklidně stojící dívkou vpředu na ulici.



Plánek s rozmístěnými světly

CO SE DĚJE PŘI FOTOGRAFOVÁNÍ



Z cyklu Twilight, 2001

Převzato z The New York Times Magazine 2001.

U fotografiích jako je tato, velmi záleží na detailech. Veškerou látkovou výzdobu na závěsy jsme dostali od firmy Country Curtains (i zde funguje sponzoring, jména participujících firem se objevují na konci seznamu všech lidí, kteří se na fotografování podíleli). Fotografie, které jsou zavěšeny na zdech pokoje, jsme dostali od místního svatebního fotografa a jsou to především portréty ze sedmdesátých let. To co má modelka na sobě, jsme zakoupili v běžném obchodě. Nábytek a knihy nám byly dodány firmou Goodwill (americký second hand). Mimochodem kniha na stole se jmenuje „Deep Harbor". Herečka pochází z New Yorku a byla vybrána speciálně pro tuto fotografii. Chtěl jsem, aby herečka na snímku vypadala tak, jako že se vznáší na vodě, a proto jsme museli vyrobit desku, která je vyřezána podle reálných proporcí jejího těla. Tutu desku a podlahu jsme pokryli tmavou látkou, aby hladina byla temně černá.



Během fotografování, 2001

Při fotografování tohoto snímku došlo k několika potížím a komplikacím, které jsme museli řešit. Jeden z těch problémů byl ten, že naše modelka musela být ve vodě na zemi, kudy obvykle vedou kabely ke světlům, a kde jsou i jiné elektrické zdroje. Bylo nutné vše dobře prodiskutovat s osvětlovači, aby vše bylo maximálně bezpečné. Všechny kabely vedoucí od světel musely být zavěšeny nahoru a zavedeny přímo do zdi tak, aby žádný kabel nebyl ve vodě a ani v její bezprostřední blízkosti. Také se vyskytl problém s váhou vody v bazénku. Můj prvotní koncept byl ten, aby na zemi v pokoji byly tři stopy vody. Zjistilo se však jednoduchým výpočtem, že po naplnění bazénku vodou, při takovém to objemu, by mohlo dojít k zřícení celého patra. Problém jsme vyřešili tak, že jsme vše co bylo v pokoji snížily o osmnáct centimetrů, což vytvářelo dojem hluboké vody. Také jsme museli dávat pozor na prosakování vody a udržovat v ní teplotu, aby modelce nebyla zima. Proto bylo zapotřebí do ní nainstalovat velké ohřívače, ale v noci těsně před tím, něž jsme měli začít fotografovat, někdo ucítil kouř. Zapomněli jsme je minulý den vypnout, takže se přehřály a od nich pak chytly dřevěné desky stojící opodál. V 11.30h v noci, když modelka přijížděla na plac, tak byla uvítána čtyřmi hasičskými vozy stojících před budovou muzea.

Další den po odklizení škod z požáru, byly pořízeny dva snímky. Na prvním jsme modelku usadili tak, aby vypadala, že se zrovna chystá ponořit do vody. To vypadalo fajn, ale řekl jsem pojďme udělat ještě jeden záběr, ale bylo už příliš pozdě a voda v bazénku příliš ledová. Chtěl jsem už focení zrušit a nechat to na další den, ale modelka byla velice odhodlaná udělat to teď. Když si lehla do vody a dívala se na nás, tak mi bylo jasné, že tohle je přesně ta fotografie, kterou chci. Skutečnost, že na „place“ byla nervozita, už nám docházel čas, navíc tam byl den před tím požár a voda byla ledová, to vše se ukázalo a promítlo ve fotografii. Je perfektní.





Během fotografování, 2001

ROZHOVOR S GREGORY CREWDSONEM

Z mnoha rozhovorů, které jsou dostupné na internetu a v časopisech, jsem vybral a přeložil tento.
Photo District News, červen 2007,
Reich Susan.

Mohl byste nám říci, co nejvíce ovlivnilo Vaší kreativitu ?

Když mi bylo asi 10 let, tak mě otec vzal na retrospektivní výstavu fotografky Diane Arbus do MoMA (Muzeum moderního umění v New Yorku). Myslím, že jsem si potom, co jsem výstavu zhlédl, poprvé uvědomil sílu fotografie. Na jejich fotografiich bylo něco děsivého a zároveň fascinujícího. Byl to pro mě ohromný zážitek.

Jako mladý fotograf jsem byl ovlivněn Walkerem Evansem a Williamem Egglestonem a také Lee Friedlanderem. Odezvu, ve mě vzbuzuje zejména jejich zájem o domorodou Ameriku – americkou krajinu. Jestě bych do tohoto mixu zahrnul Joela Sternfelda . Také jsem se v té době hodně zajímal o film, výtvarnou tvorbu a literaturu.

Existují také někteří umělci především z oblasti vizuálního umění, kteří ovlivnili tvoji práci se světlem ?

Obrazy Edwarda Hoppera pro mě byly skvělé učební pomůcky co se týče toho, jak světlo může proměnit běžný život. Když se podíváte na jeho obrazy pozorně, tak zjistíte, že světlo není v žádném případě naturalistické, jsou to neuvěřitelné světelné geometrie. Miluji také světlo v mnoha Hitchcocových filmech, specielně ve snimku Vertigo, které má zvláštní atmosféru, je jako okouzlující sen. Orson Welles mě zase ovlivnil používáním světel v hloubce prostoru. David Lynch má na mě zase obrovský vliv v používání barev.

Pamatujete si na první svojí fotografii, kterou jste si opravdu zamiloval ?

První fotografie, která měla pro mě velký význam, byla pořízena v Massachusetts, když jsem byl studentem na vysoké škole. Byl to snímek červeného auta zaparkovaného před laťkovým plotem u předměstského domu. Ihned mě ta fotografie zaujala, protože působila velice povědomě a dokonce symbolicky, ale zároveň vypadala velice hyperreálně ve smyslu barev a sytosti těchto barev. Vždycky jsem miloval tuto kombinaci familiérna, toho co znám a podivnosti, která je ve své podstatě záhadná, což je to, o co se snažím v různých variacích dělat do dneška.

Vnímáte se jako umělec, který používá fotografii pouze jako prostředek k dosažení svého cíle, a nebo jako fotograf ?

Myslím si, že jsem umělec, který využívá fotografii, ale zároveň si myslím, že vycházím z tradice fotografie a je jasné, že má práce je ovlivněna i filmem, malováním (obrazy) a sochařstvím. Vždycky jsem se považoval výhradně za fotografa, protože uvažuji pouze v rámci samostatného obrazu, o tom momentě zmrazeném v čase.

Proč používáte pro práci film a ne digitální stěnu?

Protože mám rád, jak film vypadá a interakci mezi filmem a světlem. Navíc si nemyslím, že je v současné době na trhu v digitálech něco, co by dovedlo pojmout tolik informací, jako je film 8 na 10 palců negativ.

Můžete nám popsat, jak se vyvíjela vaše práce se světlem?

Já jsem vždy o světle a barvě uvažoval, jako o základních stavebních komponentech v mých fotografiích, ale je to samozřejmě něco, co se vyvíjelo během několika let od

něčeho s čím jsem pracoval docela skromně, až po něco co je dnes docela komplikované a zahrnuje spousty problémů. Když jsem zpočátku začínal se svícením, našel jsem si vhodné místo a začal jsem přemýšlet, jak ho nasvítit. Když jsme potřebovali elektriku, tak jsme se napíchli na elektriku u lidí v domech. Můj tým se skládal ze tří lidí a také jednoho pěstitele stromů, kterého jsem si najal, abych mohl do jeho jeřábu umístit světla, což bylo asi tak všechno. Momentálně je naše svícení obrovská, komplikovaná záležitost. Poslední dobou se světlo začalo měnit z hlediska tónu a citlivosti. Když jsem pracoval na sérii Twilight 1998-2002, tak jsem se vlastně učil, jak používat toto velké filmové svícení, ale měl jsem v té době daleko méně prostředků a moje představa nebyla tak dokonalá z hlediska svícení a aranžování. Byl jsem akorát hrozně nadšený z toho, co světlo dokáže a jak může být použito různě v radikálně odlišných způsobech. No, a když se podívám na spousty mých současných fotografií, tak se zdají být daleko tišší a daleko více o náladě a atmosféře, jsou také méně teatrální, literární, než ty co jsem fotil dříve. V souboru Twilight je například žena vznášející se v obývacím pokoji, nebo muž plačící ve svém domě, jsou to fotografie, které pro mě hodně znamenají, ale už bych je nikdy znova takhle nedělal. V sérii Beneath the Rosess, se světlo stalo ještě daleko jemnější a pracuji velice tvrdě na tom, aby osvětlování byla pouze jedna z částí, která fotografii vytváří.

Často mluvíte o využití světla za účelem vytvoření pocitu hloubky. Jak využíváš světlo, abys toho dosáhl?

Tak například, když máte různé zdroje světla v každé místnosti, tak to světlo vás vede od jedné místnosti do druhé a každá ta místost má svojí vlastní atmosféru. Světlo používám, abych věcem vtiskl nějaký nádech a atmosféru, když například nasvětlujeme ulici, některá část scény zůstává ve tmě a některou zas nasvítíme. Takže světlo je pro mě zásadní způsob, jak definovat prostor.

Na fotografii ženy a taxíku, která je otištěna u tohoto rozhovoru, je použita mlha. Je to něco, co používáte často ve svých fotografiích?

Určitě, vždycky máme s sebou nákladní automobil s mašinou, která vytváří mlhu. Auto vyrábějící mlhu, pak necháme jezdit ulicí nahoru a dolu, když je mlha dostatečně hustá tak chvíli počkáme, než se začne mlha usazovat a začneme exponovat v různých

fázích podle toho, jak se mlha začne odpařovat.

Když jste dosáhl svého titulu M.F.A. na universitě v Yale v roce 1988, tak jste se vrátil do NY, to byly asi doby, kdy jste neměl moc prostředků - dělal jste na poloviční úvazek číšníka, zatím co jste vyučoval. Přemýšlel jste někdy o tom vzít někdy nějaký komerční projekt, za účelem vydělání si peněz?

Ne, nikdy mě to nelákalo. Mám zásadu nedělat komerci, protože jedinou věc, kterou umělec má, je jeho vlastní vize a všechno začne být složité, když se zaprodáš jiným účelům.

Vaše produkce při focení stojí poslední dobou stovky tisíc dolarů? Jak to financujete?

Na financování se podílím společně se třemi galeriemi v NY v Londýně a Beverly Hills, které mě zastupují, ale byl to samozřejmě velice zdlouhavý a pomalý proces získat tyto galerie.

Tyto velké produkce, znamenají hodně plánovaní a práci pro spousty lidí, od designérů kulis, osvětlovačů a produkci. Stává se vám někdy, že se tito lidé pletou a trochu vám vadí ve vašem kreativním procesu? Není tam někdy moc lidí?

Jeden ze zásadních omylů, který se traduje ohledně mé práce je ten, že tyto produkce jsou absolutně kontrolované. Ne, věci se dějí během času a samozřejmě, že se mění i ta fotografie na které pracuji. Například, co se stalo, když jsme fotili fotku na Maple street bylo velice spontánní. Našli jsme taxi až v den před tím než jsme fotili a holku, která vypadá velice přirozeně taky v ten den. A staly se další neočekávané, zvláštní věci, které ovlivnily výslednou fotografii. Lokace, na které probíhalo focení, patří mezi nebezpečné a policie nás tenkrát varovala, abychom tam nefotili. Následně se stalo, že tam došlo k blackoutu, celkovému výpadku proudu a to kompletně na celém východním pobřeží a všichni z produkce mi volali z NY, že není světlo a co tedy budeme dělat. To všechno dodalo focení velice zvláštní atmosféru a to napětí je ve fotografii značně cítit. Během fotografování se stávají různé neočekávané věci, vždy se stane něco, co jde proti pořádku produkce. Miluji toto napětí mezi touhou toho co chci dělat, vytvářením mého efektivního světa a tou obtížností a nemožností toho dokázat.

VÝSTAVA V PRAŽSKÉ GALERII RUDOLFINUM

Galerie Rudolfinum patří mezi naše nejlepší výstavní síně, představující českému publiku nejvýznamnější osobnosti soudobé a světové fotografie. O tom svědčí mimo jiné i fakt, že vyhrála anketu časopisu Reflex (číslo vyšlo 4.5.2009) o nejdůležitější umělecký počin za období let 1989 – 2009, ve které se vyjadřovali naši přední fotografové a teoretici fotografie. Ředitel galerie Rudolfinum Petr Nedoma, který nadále stojí v čele této instituce, je přesvědčen o tom, že fotografie jako médium má nezastupitelné místo v současném světě umění. To dokládá řada fotografických výstav, které jsme mohli v galerii Rudolfinum shlédnout, jak z českých řad (Ivan Pinkava, Pavel Baňka, Václav Jirásek), tak špičky světové fotografie (Nan Goldin, Cindy Sherman, Rineke Dijkstra, nebo Gregory Crewdson). Výstava Gregoryho Crewdsona zde proběhla ve dnech 20.3. - 25.5. 2008.

Obsáhlou výstavu newyorského fotografa Gregory Crewdsona (narozeného 26. září 1962) českému publiku zprostředkovala ga-

lerie Rudolfinum. Tento prostor byl velice vhodný díky tomu, že poskytoval intimní prostor pro jednotlivé Crewdsonovy cykly. Specifikou Rudolfina jsou monumentální výstavní síně poskytující velkoformátovým fotografiím dostatečný odstup.

Výstava zahrnuje pět cyklů:
Natural Wonder, Hover, Twilight, Dream House a Beneath the Roses.
Divák se seznámí s tvorbou autora z let 1992 až 2005.

Černobílé fotografie z let 1992-1997 umístěné v přízemí jsou menšího rozměru než ostatní. Zachycují pohled na americké předměstí téměř z ptačí perspektivy. Autor zde pracuje s divákovou trpělivostí – kdo by neznal jeho dílo a fotografie by pouze letmo prošel, přišly by mu jako nepovedené záznamy z průmyslových kamer, kterým není třeba věnovat hlubší pozornost. Vyzařuje z nich nudná poklidnost maloměsta. Když však divák překoná prvotní „odpor" a zadívá se pozorněji – objeví něco zvláštního – něco co do ospalosti místa nepatří. Někteří diváci reagují se smíchem nad absurditou výjevů a prvoplánově by se Crewdsonův záměr dal vykládat jako specifická forma humoru a absurdity. Divák neznalý Crewdsonova díla tak může dlouho zůstat na pochybách, zda-li jsou fotografie naaranžované, nebo snad autor jezdil po malých amerických městech a hledal lidské zvláštnosti, tajnosti či úchylky. Na kontroverznost jednání výrazných osobností, jakými jsou například umělci si již člověk zvykl. Crewdson však miluje přechody – nic jasného – proto diváka záměrně nechá tápat v pološeru – zdali je snímek naaranžován, nebo opravdu mezi nimi je i nějaký reálný snímek. Vzniklo vše jako spontánní nápad nebo se nechal inspirovat malými absurdnostmi, které lidi provádjí? Crewdson nás dále neseznamuje s avantgardním jednáním excentriků, ale naopak s absurdním jednání lidí, od kterých bychom předem nic neočekávali – kdybychom je potkali, prohodili bychom s nimi pár slov řekli si: „ten člověk je takový a takový, nic zvláštního". Právě takové postavy staví Crewdson do svých děl.

V druhé sérii fotografií s názvem Natural Wonder z let 1992-1997 si divák může oddechnout a vzdát se tísnivého pocitu nejistoty jak to s těmi lidmi je. V tomto cyklu pracuje autor s faunou umístěnou v prvním plánu a lidským dotykem v krajině, která

tvoří náznak nebo pozadí. Typickým příkladem je fotografie zachycující zem pokrytou pískem do tvaru kruhu, po jejímž obvodu jsou vyskládána ptačí vejce v trávě, kolem kruhu stojí ptáci a divákovi se tak může zdát, že soustředěně pozorují tento útvar. V pozadí scenérie je útulný, udržovaný domek. Divák si tak klidem může říci: „ano, toto je opravdu naaranžovaný snímek". Tento snímek však podle mého názoru dobře odkazuje k mnohokrát zmiňované Crewdsonově inspiraci filmem – Davida Lynche Modrý samet ve kterém hlavní hrdina najde v trávě uříznuté ucho. Stejně tak jako ústřední osoba, i my při setkání s Crwedsonovými fotografiemi můžeme začít pochybovat. Poklidnou atmosféru reálného světa narušuje bizarní seskupení ptáků – evokuje výjev podobný pohádce či pozůstatku dětské hry za domem. Případně je srocení ptáků pouze důkazem, že přírodě stále nerozumíme a v současné době, kdy žijeme v rozporuplných názorech, v nichž jeden tvrdí, že přírodu „ovládáme" a druhý že přírodě „nerozumíme" a pouze jí ničíme v tomto případě převládl ten druhý. Domeček na fotografii je sice obklopen malebnou, upravenou zahradou která má svůj řád daný člověkem, netušíme však co se děje za sněhobílým plotem. Divák si vždy může zvolit různé alternativy přístupu k fotografii – třeba se zasmát a považovat ji za sdělení absurdity nebo potlačit zvědavost a nechat svoji mysl pracovat systematicky realisticky a promýšlet co vše se muselo stát, aby se tato scéna udála – nebo prostě popustit uzdu fantazii a stát se hrdinou Crewdsonových fotografií vstoupit do nich. Zaposlouchat se do řeči ptáku, kteří si, stejně jako lidé kdysi stavěli menhiry do kruhových útvarů, tak i oni si staví své vajíčka do pravidelných tvarů. Každopádně všechny fotografie z tohoto cyklu poukazují na nespoutanost a záhadnost přírody. Flóra i fauna v nich ožívá do strašidelných forem – stejně jako hustý les s archetypálním podtextem v dětských pohádkách. Jasné věci viditelné za dne v pološeru „ožívají" svým vlastním tajemným životem.

Vrcholem výstavy jsou cykly Beneath the Roses, Dream House a Twilight. Velkoformátové barevné fotografie (cca 121 x 152cm), jsou spíše portréty. Přes sérii Natural Wonder, kdy jsme byli „za domem" se divák dostává přímo do centa městečka na ulice, nebo do ložnic aktérů. Tyto fotografie sledují lidskou psychiku zblízka, divák

se před nimi již rozhodně nemůže zasmát. Tím se zcela ruší domněnka, že všechno to nákladné fotografování je pouze jakýmsi povrchním žertem. Většina fotografií na nás působí tísnivým dojmem. Kontrast maloměšťátské uhlazenosti a absurdnosti děje zobrazených postav na fotografii nebo atributy, které je obklopují je dovedena do krajní meze. Záběry z ložnic mají „hlavní hrdinku" s nepřítomným, nebo zasněně melancholickým pohledem evokující pocit, že konečně pochopila co se v jejich životě děje. Příkladem je žena sedící v kombiné na posteli – její fyzická obnaženost symbolizuje zároveň i psychickou obnaženost. Jsme přímo svědky jejího rozjímání, sedí na posteli bez masky konformity, kterou si spolu s líčidly a oblečením pravděpodobně nasazuje před svým manželem či před sousedy. Její prozření kontrastuje s mužem ležícím na posteli. Je k nám obrácen zády – což v symbolické rovině vyjadřovat to, že nevidí to co my. Pravděpodobně však spí, spánek zde může být symbolem nevědomí – které Crewdsona na lidech tolik fascinuje. Jeho prvním inspiračním zdrojem byl otec, který v suterénu jejich rodiného domku provozoval psychoanalytickou ordinaci. Crewdson se tak již ve svém mládí musel setkat s lidmi, kteří, při vstupu do ordinace vypadali naprosto normálně, avšak jejich mysl spoutávaly nejrůznější utkvělé a zvláštní představy. Otec byl ovlivněn psychoanalýzou Freudovou i Jungovou, především jejich termínem nevědomí, (tedy něčeho, co je absolutní součástí naší osobnosti, avšak je často potlačováno, či dokonce tabuizováno). Crewdson jako by zachycoval moment, kdy do uklizených a upravených domů ze sklepů či ze zdí náhle prosakuje právě ono nevědomí. Má různé podoby například formu menstruační krve na podlaze pod stojící ženou nebo přebujelé vegetace v obývacím pokoji či v kuchyni. Vegetace s kořeny a hlínou, tedy něčím, co je vespod a na co se nechceme dívat, možná o tom ani netušíme. Autor ve svých snímcích často využívá kontrastu bdělé a spící osoby staví do kontrastu člověka pasivního a aktivního. Jeho „hrdina" jako by právě prozřel, není to však šťastné prozření, je to spíše procitnutí, či uvědomění se. Crewdson miluje jemné přechody a nejasnosti, náladu a atmosféru uvnitř postav svých hrdinů. Jejichž stav by se dal přirovnat k popisu přechodových rituálům přírodních národů od Victora Turnera, který se zabýval mezičasím – například přechodem z dětstvím do dospělosti,

kdy chlapec ještě není mužem, ale již není chlapcem. Do detailu promyšlené interiéry zdobí zrcadla, která, podobně jako tomu bylo například u manýristických malířů, poskytují divákovy plastický pohled. Crewdson nás tak ještě více ponouká k myšlence, že neexistuje pouze jeden úhel pohledu. Stačí, když zapadne slunce nebo svítá a my uvidíme, že jsme si nikdy nevšimli, že to tu neznáme.

Crewdsonovy fotografie jsou kromě poeticko- psychologického náboje jedinečné jeho technikou tvorby. Autor bývá mnohdy přirovnáván k režisérovi, jeho snímky nevznikají náhodně, předchází jím prvotní myšlenka, následný koncept a lokace prostředí a také casting na aktéry fotografií (často jsou jimi slavní herci). Fotografování probíhá po několik dnů. Za přítomnosti mnoha osvětlovačů, speciální techniky, maskérů, tvůrců interiéru. Počet jeho asistentů dosáhl až stopadesáti osob. Stejně jako filmoví tvůrci, také on jejich jména uvádí. Zdánlivě „vedlejším" produktem jeho fotografií jsou snímky dokumentující celý průběh fotografování. I z těchto záběrů jsou mnohé velmi zajímavé. Dokládá to i skutečnost, že několik z nich bylo také vystaveno v Rudolfinu, kde jim byl věnován jeden komorní výstavní prostor. Crewdsonovi bývá často kladena otázka, proč přímo nenatáčí film, když se jeho fotografování tolik podobá natáčení a díky tomu i výše nákladů na jednu fotografii jsou vysoké. Z mnohých rozhovorů jsem vybral následující: „Fotografie mne přitahuje z jakési iracionální potřeby vytvořit obraz dokonalého světa. Usiluji o dokonalost pečlivým provedením detailů. Zvláštním realismem. Když se objeví tajemství fotografie, moje iracionální potřeba vytvořit dokonalý svět se setkává s jakýmsi nezdarem úsilí. Tato kolize mezi nezdarem a puzením udělat něco dokonalého vytváří úzkost, která mě zajímá."(G.Crewdson v rozhovoru pro týdeník Reflex 17-08, s.44). Tento výstavní projekt považuji za výbornou kurátorskou volbu.

ÚPLNĚ ZÁVĚREM

Fotofrafický štáb Gregory Crewdsona obsahuje mnoho různých profesí. Pro zajímavost zde uvádím jména a zaměření lidí, kteří se na výrobě fotografie zásadně podílejí.

Melanie Willhide - *Production manager*
Je to produkční, která pracuje pro Crewdsona (Hover production) na plný úvazek. Má na starosti obchodní stránku, zařizuje různá nezbytná povolení k fotografování a organizuje celý tým.

Richard Sands - *Director of photography*
Richard Sands je Crewdsonovo alter ego. Má na starosti svícení, takže zásadně ovlivňuje atmosféru fotografie. Je to profesionál, který má za sebou více než třicet celovečerních hollywoodských filmů, televizních seriálů a reklam.

Daniel Karp - *Camera operator*
Je to Crewdsonův asistent, který například řeší umístění fotoaparátu na lešení, jeho polohu, ostření a výměnu kazet.

Anne Ross - *Production designer*

Je hlavní výtvarnicí, která dělá všechny skici a potřebné nákresy Crewdsonových scén. Podle jejích návrhů se hledá vhodná lokalita na fotografování a je první, která vytváří psychologickou atmosféru snímku. Spolupracovala například na filmu "Ztraceno v překladu".

Whitney Delgado - *Production Designer*

Je hlavním dekoratérem početného týmu. Vymýšlí vzhled scény a vybírá vhodné rekvizity, jako je starožitný nábytek, záclony, tapety, atd.

Carl Sprague - *Art director*

Má na starosti stavbu kulis. Postaví scénu, která by se měla podobat nákresům Anne Ross, tak aby se vše dalo zrealizovat i po technické stránce.

Paul Richards - *Prop manager*

Vyrábí všechny atypické rekvizity, které není možné zakoupit.

Burz Gray - *Cinescape /greens coordinator/*

Je zahradníkem, který se také specializuje na vodní plochy.

Emily Rebholz - *Costume designer*

Vymýšlí a realizuje veškeré kostýmy

Actors and Actresses

U filmu mají herci za úkol své emoci nechat průběh, ale u fotografie je potřeba ji zadržet v jednom momentě. Na cyklu Beneath the Roses jich pracovalo padesát pět.

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY GREGORY CREWDSONA

2008

Luhring Augustine, New York

2007

"Drawing on Hopper: Gregory Crewdson/Edward Hopper," Williams College Museum of Art, Williams, MA

"Gregory Crewdson: 1985–2005," DA2. Domus Artium 2002, Salamanca; Hasselblad Center, Goteborg, Sweden; 2007/2008: Palazzo delle esposizioni, Rome; Galerie Rudolfinum, Prague

2006

"Gregory Crewdson: Fotografien 1985-2005," Fotomuseum Winterthur, Winterthur, Switzerland; Museen Haus Lange/ Haus Esters Krefeld, Krefeld, Germany; Fotomuseum Den Haag, Holland.

"Fireflies," Skarstedt Fine Art, New York, NY. (exhibition catalogue)

2005

"Gregory Crewdson: 1985-2005," Kunstverein Hannover, Hannover, Germany

"Beneath the Roses," Gagosian Gallery, Los Angeles, CA.

"Beneath the Roses," Luhring Augustine, New York, NY.

"Beneath the Roses," White Cube, London, UK.

"Beneath the Roses," Eleni Koroneou Gallery, Athens, GR.

"Twilight" First Center, Nashville, TN

2003

"Gregory Crewdson. Dream House," John Berggruen Gallery, San Francisco, CA

2002

New Work 6: Gregory Crewdson, Twilight, Aspen Art Museum, Aspen, CO.
Gagosian Gallery, Beverly Hills, CA.
Luhring Augustine Gallery, New York, NY.
"Gregory Crewdson, Twilight," White Cube, London, UK.
"Gregory Crewdson," Galleria D'Arte Contemporanea, Modena, Italy

2001

"Gregory Crewdson: Photographs," SITE Santa Fe, NM.

2000

"Twilight," Luhring Augustine, New York, NY.
"Early Work 1987-88," Partobject Gallery, Carrboro, NC.
"Gregory Crewdson: Disturbed Nature," Charles H. Scott Gallery, Emily Carr Institute of Art
Design, Vancouver, Canada.

1999

"Twilight," Emily Tsingou Gallery, London, UK.
Ginza Art Space, Shiseido Co., Tokyo, Japan.
"Surreal Suburbia," John Michael Kohler Art Center, Sheboygan, WI.

1998

Anderson Gallery, Virginia Commonwealth University, Richmond, VA.
"Mise-en-Scene: A Selected Survey of Photographs," The Rosenwald-Wolf Gallery at The University of the Arts, Philadelphia, PA.
H&R Projects, Brussels, Belgium
Gallerie Charlotte Lund, Stockholm, Sweden.
"Twilight," Marc Foxx Gallery, Los Angeles, CA.
Espacio Uno, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spain (travels to Salamanca in 1999)

1997

Luhring Augustine, New York, NY.
Cleveland Center for Contemporary Art, Cleveland, OH.

1996

Ginza Artspace, Shiseido Co., Tokyo, Japan.

1995

Luhring Augustine, New York, NY.
Ruth Bloom Gallery, Los Angeles, CA.
Jay Jopling / White Cube, London, UK.
Galerie Samia Saouma, Paris, France.
Gallerie Charlotte Lund, Stockholm, Sweden.
"Les Images du Plastir," Frac des Pays de la Loire, Galerie des Carmes, La Fleche, France.

1994

Palm Beach Community College Museum of Art, Palm Beach, FL.

1993

Feigen Gallery, Chicago, IL.

1992

Houston Center for Photography, Houston

1991

Portland School of Art, Portland, ME.
BlumHelman Warehouse, New York, NY.
Ruth Bloom Gallery, Los Angeles, CA.

1988

Yale University, New Haven, CT.

ZASTOUPENÍ VE SBÍRKÁCH

The Herbert F. Johnson Museum of Art, Ithaca, New York

The Broad Family Foundation, Santa Monica, CA

The Malba-Collection, Buenos Aires, Argentina

The American Contemporary Art from Misumi Collection, Museum of Contemporary Art, Tokyo, Japan

The Art Institute of Chicago

The Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, MA

Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, NY

Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles

John D. and Catherine T. Macarthur Foundation, Chicago

Metropolitan Museum of Art, New York

Museum of Fine Arts, Boston

Museum of Modern Art, New York

Princeton University Art Museum, Princeton, NJ

Saint Louis Art Museum, Saint Louis, MO

San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco

Whitney Museum of American Art, New York

National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

PEDAGOGICKÉ PŮSOBENÍ GREGORY CREWDSONA

1993-Present
Yale University, New Haven, CT

1993
Vassar College, Poughkeepsie, NY

1993-90
Cooper Union, New York

1993-1988
SUNY Purchase, Purchase, NY

1990
Sarah Lawrence College, Bronxville, NY

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Gregory Crewdson 1985-2005,Stephan Berg, Martin Hochleitner, Katy Siegel,HATJE CANTZ,2007

Edward Hopper, Hardcover, David Andham, Taschen, 2001

The Sunday Times Magazine, „Dark Stars", 3. dubna, 2005

The Sunday Times Magazine, „One-Shot Wonders", 16. března, 2008

New York Times Magazine, „The Ultimate Film Still", 25. března, 2001

New York Times Magazine, „Quite On the Set", 30. května, 2004

New York Magazine, „Loneliness and Multitudes: Gregory Crewdson´ Singular Approach", 7. dubna, 2008

Photo District News, „Lighting Master: Gregory Crewdson´s Twilight World", 6. červen, 2007

The Guardian, „Gregory Crewdson", 4. listopad, 2006

The Village Voice, „Nightlights", 7. leden, 2006

Reflex, Petr Volf, „Tajemství", 23 březen, 2008

ZDROJE Z WEBOVÝCH STRÁNEK

Oficiální stránky Gregoryho Crewdsona najdete na:
http://www.crewdsonstudio.com/production.html

Stránky galerií, které zastupují Gregoryho Crewdsona, jsou dostupné na:
http://www.luhringaugustine.com/index.php?mode=artists&object_id=66
http://www.whitecube.com/
http://www.gagosian.com/

Článek „Gregory Crewdson: 1 Million Photo Shot", je dostupný na:
http://jpgmag.com/stories/1194

Zajímavý rozhovor s Gregorym Crewdsonem najdete na:
http://www.youtube.com/watch?v=RywAfP4KFcY

Článek a zajímavý rozhovor také naleznete na:
http://www.aperture.org/crewdson/

REJSTŘÍK NÁZVŮ A JMEN

Airstars	32	Friedlander Lee	40
Appl	6	Hitchock Alfred	9, 41
Arbus Diane	7, 40	Hoffer Eric	31
Baltz Luis	31	Hopper Edvard	8, 41
Beneath the Roses	25, 33, 35, 45	Hover	16, 45
Blízská setkání třetího druhu	9	Karp Daniel	50
Blue velvet	46	King Stephen	10, 22
Bradury Ray	10	Kultureflash	9
Country curtains	37	Laumont	30
Crewdson Frank	7	Lucid Geraldin	30
Cronenberg	9	Lynch David	8, 25, 41
Delgado Whitney	51	Macy H. William	23
Den nezávislosti	29	Maple street	35
Dream house	23, 45	Modrý samet	8
Eggleston William	40	MoMA	40
Freud Sigmund	8, 47	Moore Juliane	23

Natural wonder 13, 45
Nedoma Petr 44
New Haven 6
Nuget John 30
Patrol Gwyneth 24
Photo Distric News 40
Rané práce 11
Rebholz Emily 51
Rembrandt van Rijn 8
Ross Anne 51
Sands Richard 29, 32, 33, 50
Sherman Cindy 4, 7, 12
Sinar 31
Spielberg Steven 22
Stenfeld Joel 31, 40
The New York Times Magazíne 23, 37
Tudy přijde něco zlého 10
Twilight 7, 19, 37, 42, 45
Twin Peaks 25
Untitled film stills 12
Vertigo 9, 41
Wales Orson 9, 41
Walker Evans 40
Wall Jeff 4, 7
Willhide Melanie 50
Yale University School of Art 6, 43

Gregory Crewdson

© Filip Jandourek

Insitut tvůrčí fotografie
FPF Slezská univerzita v Opavě
2009

Počet stran: 59
Celkový počet výtisků: 6