

8 FOTOGRAFIE VE VÝTVARNÉM UMĚNÍ PO ROCE 1960

Úvodem této přednášky je třeba odlišit „uměleckou fotografii“ a „fotografii v umění“. I když mezi těmito polohami nevede úplně přesná hranice, přece jen tu je zjevný rozdíl. Jako umělecká fotografie bývá označována především tvorba fotografů s adekvátním řemeslným vzděláním – jejich práce v mnohém stále navazuje na modernistické paradigma piktoralismu, který klade důraz na specifické kvality daného média. Umělecká fotografie je obvykle spojena se zveřejňováním ve specializovaných galeriích nebo časopisech. Co se „fotografie ve výtvarném umění“ týče, jedná se o využívání fotografického média bez toho, aby byla sledována nějaká specifická „fotografická estetika“. Standardní způsob šíření takových fotografií je pak galerie současného umění a obecně profilované umělecké časopisy. Zde se budeme soustředit na druhou zmíněnou polohu, která se definitivně prosazuje v průběhu 70. let, v první fázi především v souvislosti s využitím fotografie ve „fotoperformancích“ a oblasti konceptuálního umění.

„FOTOGRAFICKÝ OBRAT“ 60. LET

Od začátku 60. let můžeme v umění sledovat dvojí tendenci:

- zájem o práci s „nalezenou fotografií“. Typickými příklady jsou kombinované techniky Roberta Rauschenberga nebo apropriovaná fotografie s prací Andy Warhola. V prvním případě jsme blízko popu, v druhém v jeho samotném středu. Fotografie je využívána jako demokratické, univerzálně srozumitelné a účinné médium. Je spojena s politikou, konzumerismem, masovostí;
- směřování ke konceptuálním polohám práce s fotografií.

Co se druhé zmíněné tendence týče, důležité bylo obnovení zájmu o meziválečný fotožurnalismus, respektive o odkaz americké dokumentární fotografie 30. let, o autory, jako byli **Paul Strand** nebo **Edward Weston**. Důležitým aspektem rané konceptuální fotografie ve Spojených státech bylo „de-skilling“ (záměrná redukce řemeslné preciznosti, která poukazovala na každodenní, všední využití fotografie) a směřování k takovým formám distribuce, které oslovují masového (nebo alespoň ne individuálního) diváka. Obojí platí pro klasické příklady, které jsme zmiňovali již v přednášce věnované konceptuálnímu umění.

Ed Ruscha (1937) v letech 1962 až 1970 vytvořil řadu fotografických sérií s více či méně banálními náměty: *26 benzinových pump* (vydáno jako autorská kniha v r. 1963), *Všechny budovy na Sunset Strip* (autorská kniha, 1966), *Třicet čtyři parkovišť v Los Angeles* (autorská kniha 1967)... Důležité je zde jednak médium knihy, která je určena ke zcela jinému druhu divácké recepce, než je tomu v případě individuálního fotografického printu prezentovaného za paspartou v galerii. A dalším důležitým bodem je práce se sérií – jednoduché akumulování dalších a dalších příkladů téhož, až do vyčerpání předem vymezeného rámce. Ruschovy série lze interpretovat různým způsobem, bývá připomínána „kulisovost“ budov, které fotil, píše se také o zájmu o entropii, podobném, jaký v té době projevovat Robert Smithson.

Zájem o všední architekturu a všední fotografii se projevil také v projektu *Homes for America* (1966) **Dana Grahama**, v němž lze kromě poněkud ironických narážek na minimalistickou estetiku číst také jasné odkazy např. na fotožurnalismus Walkera Evanse <http://www.fulltable.com/vts/f/fortune/menu.htm>. Zájem o architekturu a urbanismus, který z výtvarného umění po 30. letech na několik desetiletí zmizel, se tady vrací se specifickým akcentem na předměstskou architekturu „městské kaše“, se zájmem o růst zástavby podřízené převážně komerčním zájmům se specifickou koncentrací obchodů a služeb kolem výpadovek propojujících centra měst s jejich satelity nebo kolem městských okruhů. Nákupní centrum, benzínová pumpa, motorest, kasino... tento typ architektury se na přelomu 60. a 70. let dostal mj. do hledáčku teoretiků architektury, jako byli **Reyner Banham** a **Roberto Venturi**. V souvislosti s podobnými stavbami byl na začátku 70. let formulován koncept postmoderní architektury.

MEZI DOKUMENTEM A KONCEPTUÁLNÍ FOTOGRAFIÍ _DÜSSELDORFSKÁ ŠKOLA

Bernd (1931–2007) a **Hilla** (1934) **Becherovi** jsou považováni za průkopníky konceptuální fotografie na evropském kontinentě. Také jejich práci dominuje zájem o architekturu, ovšem nikoli o tu suburbánní, která je interpretovatelná jako symptom socioekonomického vývoje po 2. světové válce. Becherovi se systematicky zaměřovali na industriální architekturu a některé příklady venkovské architektury. Jedním z důležitých rysů jejich práce je „památkářský impuls“ a jejich tvorba sloužila mj. jako jedna z opor stále rostoucího zájmu o ochranu památek souvisejících s industriálním rozvojem Evropy na přelomu 19. a 20. století. Podobně jako výše zmínění američtí fotografové navazovali na dokumentaristické tendence meziválečného období, také tvorba Becherových má své kořeny v tomto období, konkrétně v období tzv. Výmarské republiky. Jedním z hlavních inspiračních zdrojů jejich práce byla fotografická tvorba **Augusta Sander** (1876–1964) <http://fotokapitoly.blogspot.com/2012/02/august-sander.html>, který mj. v dlouhodobém projektu *Antlitz der Zeit (Tvář naší doby)* usiloval o reprezentativní „databázi“ portrétů, která by vykreslovala všechny vrstvy německé společnosti. Vedle tohoto specifického příklonu k lokální tradici tzv. Nové věčnosti pak byla pro Becherovy důležitá zkušenost s prací právě takových autorů, jako byli výše zmínění Ruscha, Graham nebo Douglas Huebler. Na rozdíl od americké konceptuální fotografie ovšem Becherovi vždy kladli silný důraz na dokonalou kvalitu černobílých fotografií. V prezentování vlastní práce se nejčastěji přidržovali základního schématu: jednou položkou byly „typologie“ (série většího množství fotografií objektů téhož typu) a druhou „rozvoj“ (série fotografií téhož objektu z různých úhlů pohledu).

Becherovi bývají také spojováni s tzv. **düsseldorfskou školou fotografie** – na základě jejich pedagogického působení na Akademii v německém Düsseldorfu. Mezi jejich žáky patří někteří z nejvýznamnějších představitelů německé fotografie posledních desetiletí: Thomas Struth, Candida Höfer, Andreas Gursky nebo Thomas Ruff.

Thomas Struth (1954) <http://www.thomasstruth32.com/bigsize/index.html> studoval u Becherových v 2. polovině 70. let. Jeho rané práce mají jako hlavní témata prázdné městské scenérie, důležitým aspektem těchto fotografií je využívání centrální kompozice (často ulice ubíhající do úběžníku kompozice). Po těchto ještě černobílých fotografiích se v 80. letech Struth obrací k barvě, podobně jako další jeho generační souputníci. Zřejmě nejznámější je jeho série snímků interiérů muzeí umění, případně dalších turistických destinací. Na rozdíl od raných vylidněných fotografií, jsou v těchto

snímcích klíčové právě postavy a paleta jejich emocí, postojů, reakcí na spektakulární prostředí, v němž se nacházejí. Z novější práce jsou pak výrazné série fotografií zachycující komplexnost určitých systémů: ať už jsou to „interiéry“ pralesa, nebo fyzikálních laboratoří, případně místa spojená s masivní vlnou současné industrializace (např. série fotografií z jihovýchodní Asie).

Candida Höfer (1944). Její fotografie zůstává v „dokumentární“ poloze, zaměřuje se téměř výhradně na interiéry, většinou veřejně přístupných budov. Charakteristickými motivy její práce jsou sbírky všeho druhu, specifické interiéry knihoven nebo zámků a paláců přístupných pro veřejné prohlídky. Výraznou je pro její práci téma seriality – opakování identických motivů nebo prvků v interiéru. Také pro Höfer je dlouhodobě výrazným motivem práce s centrální perspektivou. Postavy v jejích fotografiích (až na naprosté výjimky) zcela chybí. V posledních letech se formáty jejich prací zvětšily a do popředí tak stále více vystupuje důraz na piktorální kvality obrazu, což ostatně platí pro všechny zde zmiňované představitele „düsseldorfské školy“.

Thomas Ruff (1958). Také on začínal s černobílou fotografií, zlom přišel na začátku 80. let se sérií portrétů. Portréty, které vznikaly v první systematické sérii v letech 1981–1985 lze nahlížet jako návaznost na tradici Nové věčnosti. Představují jistou polemiku s konceptuální fotografií, která se tématu portrétu, příliš silně spojeného s evokováním subjektivity portrétovaného, většinou vyhýbá. Zároveň jsou ale i radikální reinterpetací žánru fotografického portrétu – pořizované snímky „pasového“ formátu foceny s výraznými barevnými pozadími a s použitím blesku zachycovaly obličej zcela zbavené emocí. Téma portrétu Ruff dále rozvíjel např. v sérii *Andere Porträts*, v níž pracoval se speciálním policejním aparátem využívaným při identifikaci zločinců. Téma, které se tady objevilo, je blízké otázkám eugeniky, lze to považovat i za reakci na kritiku spojující na konci 80. let Ruffovy velkoformátové tisky portrétů s nacistickou propagandou. K dalším výrazným tématům Ruffových sérií patřila architektura, pornografie (nalezené fotografie z webu) nebo obloha viděná optikou astronomických observatoří.

Andreas Gursky (1955) je z představitelů düsseldorfské školy alespoň po komerční stránce nejúspěšnější. Jeho charakteristickou značkou se staly monumentální fotografické obrazy, zachycující efekty globálního kapitalismu: interiéry montoven, otevřené prostory kancelářských budov, interiéry burzy, nebo obchodního domu – tam všude je oko diváka konfrontováno s ohromnou komplexností. Barevné body, z nichž se z dálky skládá obraz, jsou při pohledu z blízka jednotky, na kterých stojí řád našeho světa: jednotliví zaměstnanci, výrobky... vše abstraktní a alespoň z dálky dokonale fungující. <http://transform-mag.com/ps/andreas-gursky-%E2%80%93-architecture#id=5800>

POLITICKÉ PŘESAHY KONCEPTUÁLNÍ FOTOGRAFIE (KALIFORNIE ZAČÁTKU 70. LET)

Postupy, které se uplatňovaly v konceptuální fotografii – práce se sérií a reinterpetace dokumentární hodnoty fotografického média – se od přelomu 60. a 70. let začaly využívat také v kontextu angažovaného přístupu k fotografii.

Můžeme vedle sebe například postavit několik fotografických sérií založených na portrétování lidí ve veřejném prostoru. Projekt **Douglase Hueblera** (1924–1997) *Variable Piece #70 (in Process)* z roku 1971 představoval „neutrální“ konceptuální přístup. Avizovaným (utopickým) záměrem bylo vytvořit portréty všech, kdo žijí na světě. Zjevná nerealizovatelnost záměru nic neubírá na závažnosti

rozhodnutí, které můžeme opět spojovat s odkazem na dokumentární tradici meziválečného období a které je hluboce spojeno s logikou fotografického média. Jedna z metod, jak realizovat stanovený záměr, byla velmi jednoduchá. Stačilo se postavit na ulici a mačkat spoušť uzávěrky a snímat tak postupně plynoucí dav. Podobný mechanický princip uplatnil v roce 1972 **Fred Lonidier** ve fotografické sérii *29 Arrested*, která zachycovala zatýkání protiválečných demonstrantů v San Diegu. Strohost minimalistického konceptu („jedna věc po druhé“) se zde mísí s politickým nábojem snímků, ale také se jistou tragikomičností situace (výrazy většiny zatýkaných jsou spíše pobavené, než ustrašené, zjevně jsme již ve fázi, kdy vládním moc postupně ustupuje tlaku protestních akcí a zatýkání probíhá spíše *pro forma*).

Martha Rosler (1943) je další představitelkou angažované práce s fotografií, která je po formální stránce blízká pop artu, ale i „chladnějším“, konceptuálním přístupům. Od konce šedesátých let pracovala na sérii koláží s titulem *House Beautiful: Bringing the War Home*. Uplatnila jednoduchý princip juxtapozice „spektakulární obraznosti“ (reprodukce a reklamy z časopisů o životním stylu) a fotodokumentace vojenské kampaně ve Vietnamu. Komplexnější konceptuální přístup uplatnila v roce 1975 v sérii *The Bowery in Two Inadquate Descriptive Systems*. Už název naráží na sémiotické téma vztahu mezi různými systémy reprezentace. Princip je opět založen na přiřazování – tentokrát fotografií evokujících to, co se skrývá v prvním slově názvu, tedy chudobu nebo ubohost. Druhou část pak tvoří karty se slovy vztahující se k alkoholu a alkoholismu na škále od argotu až po archaická a knižní slova.

Stejně jako Martha Rosler, také **Allan Sekula** (1951) se fotografií zabýval jak prakticky tak teoreticky. K výše zmíněným fotografickým sériím Douglase Hueblera a Freda Lonidiera bychom mohli přiřadit jeho *Untitled Slide Sequence* (1972), jejímž hlavním tématem je také zachycování lidí ve veřejném prostoru. Konkrétně se jedná o sérii diapositivů, které by měly být v galerii promítány jako slideshow – zachycují dělníky opouštějící po směně leteckou továrnu. Sekulova práce bývá interpretována v souvislosti s odklonem od meziválečné tradice dokumentování dělníků v souladu s běžnými konvencemi fotografického portrétu. Namísto statických jedinců tady máme před očima heterogenní, neustále se proměňující masu, v níž se jednotlivé subjekty objevují a zase rychle mizí.

FOTOGRAFIE A POSTMODERNA – FEMINISTICKÁ KRITIKA OBRAZU, APROPRIACE, SIMULAKRUM

Na přelomu 70. a 80. let nastupuje na východním pobřeží Spojených států na scénu nová generace umělců, pro které je charakteristické mj. časté užití fotografie.

Relativně blízko výše zmíněnému zájmu o politickou reinterpetaci využití nalezené fotografie u Marthy Rosler je např. práce **Sarah Charlesworthové** (1947) <http://sarahcharlesworth.net/series.php#> z konce 70. let, konkrétně její série *Modern History*. Její pracovní postup byl ale zásadně odlišný. Namísto volného kombinování nalezených fotografií Charlesworthová vycházela z dané struktury novin – na jejich titulních stranách zakryla veškerý text, aby vynikla struktura obrazových ilustrací. Ve větším množství se tímto způsobem dobře odhalila patriarchální struktura, která jasně upřednostňovala jako stěžejní motiv portréty významných mužských protagonistů politiky nebo armádních představitelů.

Louise Lawlerová (1947) http://www.spruethmagers.com/artists/louise_lawler se ve své fotografické tvorbě od začátku 80. let zaměřuje na obrazy interiérů zahrnujících známá umělecká díla. Tím, že se hlavními motivy jejích fotografií stávají díla jiných umělců, bychom ji mohli přiřadit ke skupině autorů zabývajících se apropriací. Toto „přivlastňování si“ práce druhých je jistě jedním z aspektů její práce, Lawlerovou ale zajímá širší kontext – sběratelství, které na počátku 80. let v New Yorku prožívalo ohromný boom, kdy ceny obrazů, stejně jako ceny akcí šly strmě nahoru a investice do umění se minimálně pro určitou společenskou vrstvu stala téměř nutností. Lawlerové práci je tak třeba číst v intencích institucionální kritiky, zesíleného zájmu mechanismy světa umění.

Téma apropriacie, které je u Lawlerové přítomno v „druhém plánu“, je naopak ústředním tématem práce **Sherrie Levinové** (1947). Na konci 70. let začala Levine pracovat s přivlastněnými obrazy tak, že paspartovala a podepisovala vlastním jménem reprodukce slavných uměleckých děl. O hodně dál postoupila v roce 1980, když vznikla série *Untitled: After Edward Weston*. „Nové“ fotografie vznikly jednoduše přefoceními reprodukcí černobílých fotografií slavného představitele modernistické fotografie. Levinové gesto lze číst projev zájmu o sémiotiku, o čtení Waltera Benjamina – poukazuje na specifický status fotografie jako „kopie bez originálu“ a dopady fotografie na výtvarné umění, včetně jeho základních hodnotových pilířů, jako je např. originalita.

Cindy Shermanová (1954) jedna z hlavních postav své generace. Leitmotivem její práce je vizuální konstrukce identity skrze mediální (především filmový) obraz. V druhé polovině 70. let začala Shermanová pracovat na sérii *Untitled Film Stills* (1977–1980). Na snímcích obsazovala sebe samu do různých rolí, někdy odkazovala ke konkrétním filmovým postavám, jindy pracovala s obecnými typy. Společně všem fotografiím bylo zužitkování feministické teorie pohledu, kterou v polovině 70. let formulovala Laura Mulveyová (esej *Vizuální slast a narativní kino*). V následujících letech <http://www.pdnphotooftheday.com/2012/02/12855> se Shermanová posunula od reflexe filmového jazyka k širokému zkoumání vizuálního kódování ženství, ať už v soudobých masmédiích nebo v dějinách umění, situovala např. sebe samu do postav z obrazů, přičemž využívala nápadné tělesné doplňky a „extenze“.

U *Bezejmenných filmových záběrů* bychom mohli mluvit o **simulakrech** – tedy o znacích, které nemají žádný skutečný referent. Postavy, které Shermanová na fotografiích „hraje“, nejsou „skutečné filmové postavy“, přesto jsou však schopné jasně evokovat určitý typ, nejsou tedy jako znaky prázdné, právě naopak. Práce s apropriací (přivlastňování si existujících obrazů) a simulakrálními obrazy je charakteristická také pro tvorbu **Richarda Prince** (1949) z 80. let <http://www.richardprince.com/photographs/early-photographs/>. Typické jsou v tomto ohledu jeho série fotografií kovbojů, které vznikly přefoceními reklamních kampaní cigaret Marlboro, nebo série portrétů vycházejících z přivlastněných módních fotografií. Také Prince, podobně jako Shermanová, pracuje se systémem, v němž se zdá, že fotografie již nezobrazují realitu, ale jen další mediální obrazy.

Specifické postavení má v dějinách fotografie poslední čtvrtiny 20. století kanadský fotograf **Jeff Wall** (1946) <http://valka.info/projects/jeff-wall/>. Wall jednak patří mezi první umělce, kteří začali systematicky využívat možností digitální fotografie. Posun od analogového principu (fotografie jako indexová stopa světla na světlocitlivé ploše) k digitální fotografii, u které je záznam na digitální snímáček pouze jednou (a nikoli nezbytně nutnou) fází vzniku výsledného obrazu, posouvá v jistém smyslu fotografii blíže malbě. A ve Wallově podání tak na sebe také fotografie může brát úkoly, které

byly až doposud vlastní právě malířskému médiu. Jeff Wall ve své práci cituje a interpretuje nejen konkrétní malby západního kánonu dějin umění (Eugène Delacroix, Nicolas Poussin nebo Edouard Manet), ale celá žánrová schémata. Výsledné fotografie mají často podobu velkoformátových lightboxů. Jeff Wall patří také k průkopníkům digitální fotografie. Za pozornost stojí také jeho teoretická reflexe fotografie. Do českého jazyka byl nedávno přeložen jeden z jeho textů (Jeff WALL, „Známky lhostejnosti“, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, roč. 6, 2012, č. 12, s. 58–86)

Od 90. let patří k významným umělkyním a umělcům pracujícím s fotografií např.:

Thomas Demand (1964) <http://www.monocle.com/film/culture/thomas-demand/>

Rineke Dijkstra (1959) <http://www.mariangoodman.com/artists/rineke-dijkstra/>

Zoe Leonard (1961) <http://db-artmag.com/en/54/feature/dual-view-zoe-leonard/>
<http://www.camdenartscentre.org/whats-on/view/exh21#5>

Juergen Teller (1964) <http://www.lehmannmaupin.com/artists/juergen-teller>

Wolfgang Tillmans (1968) <http://tillmans.co.uk/>
[http://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/Wolfgang Tillmans Moderna Museet 2012 online catalogue ENG 150dpi 5.pdf](http://tillmans.co.uk/images/stories/pdf/Wolfgang_Tillmans_Moderna_Museet_2012_online_catalogue_ENG_150dpi_5.pdf)

Gillian Wearing (1963) <http://www.whitechapelgallery.org/exhibitions/gillian-wearing>