



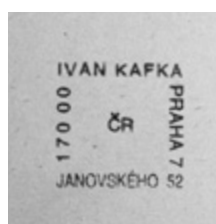
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Teoretická diplomová práce

FOTOGRAFICKÉ PRÁCE IVANA KAFKY

Milan Krištůfek

Opava 2019





Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

FOTOGRAFICKÉ PRÁCE IVANA KAFKY

PHOTOGRAPHIC WORKS OF IVAN KAFKA

Teoretická diplomová práce

BcA. Milan Křišťufek

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí teoretické diplomové práce: doc. Mgr. Josef Moucha

Oponent: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Opava 2019

ABSTRAKT

Tématem mé diplomové práce je fotografické dílo Ivana Kafky. Cílem nebylo zmapovat veškeré fotografie za celou jeho dosavadní tvůrčí kariéru, ale zaměřit se především na období mezi lety 1975–1986, v němž vznikly ty nejzásadnější snímky. V této době pro něj fotografie znamenaly neodmyslitelnou součást jeho umělecké práce a samy o sobě obstojí jako umělecká díla, přičemž nejsou jen pouhou dokumentací. U jednotlivých souborů zařazuji Kafku do kontextu s českou i světovou fotografickou scénou.

KLÍČOVÁ SLOVA

Ivan Kafka, instalace v krajině, land-art, krajinářská fotografie, česká fotografie, akce

ABSTRAKT

The topic of my diploma thesis is the photographic work of Ivan Kafka. My aim was not to map all photographs he made during his entire creative career, but to focus on the period between 1975 and 1986, in which he created his seminal works. In these years, photography meant an inseparable part of his artistic work and the photographs from this period can stand alone as separate works of art, without serving the mere purpose of documentation. With each individual series, I'm introducing Kafka in the context of Czech and world photography scene.

KEYWORDS:

Ivan Kafka, landscape installations, land-art, landscape photography, Czech photography, action

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2018/2019

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **BcA. Milan KRIŠTŮFEK**
Osobní číslo: **F140846**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obor: **Tvůrčí fotografie**
Název tématu: **Fotografické práce Ivana Kafky**
Téma anglicky: **Photographic works of Ivan Kafka**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Tématem mé diplomové práce je fotografické dílo Ivana Kafky. Cílem nebylo zmapovat veškeré fotografie za celou jeho osavadní tvůrčí kariéru, ale zaměřit se především nad období mezi lety 1975-1986, ve kterých vznikly ty nejzásadnější snímky. V této době pro něj znamenala fotografie neodmyslitelnou součást jeho umělecké práce a samy o sobě obstojí jako umělecké dílo, přičemž nejsou jen pouhou dokumentací. U jednotlivých souborů zařazuji Kafku do kontextu s českou i světovou fotografickou scénou.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

- Batrlová, Anežka: *Dav a masa v umění. Multiplicita v díle Ivana Kafky*. Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Praha 2013.
- Birgus, Vladimír / Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století*. Nakladatelství Kant, Praha 2009.
- HLAVÁČEK, Josef: *Ivan Kafka*. In: HOROVÁ Anděla (ed.): *Nová encyklopedie Českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1995
- Hlaváček, Josef / MACHALICKÝ, Jiří: *Ivan Kafka 1975-2005, realizace pro krajinu, prostor a město*. Art D - Grafický ateliér Černý, s. r. o., Praha 2006.
- ŠVÁCHA, Rostislav (ed.) / PLATOVSKÁ Marie (ed.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/1,2, 1958/2000*. Academia, Praha 2007.
- KAFKA, Ivan: *Nejsem pro snadnost*. Český rozhlas, Vltava, 1. března 2018, 59.02 min. Viz <https://vltava.rozhlas.cz/ivan-kafka-nejsem-pro-snadnost-6932104>.
- Rous, Janek: *Ivan Kafka*. Režie, kamera, interview, video, 27 min, Artyčok, 2015. TV Viz <http://www.artlist.cz/527/>.

Vedoucí diplomové práce: **doc. Mgr. Josef MOUCHA**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **17. března 2019**

Termín odevzdání diplomové práce: **24. dubna 2019**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 17. března 2019

PROHLÁŠENÍ

Čestně prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji zejména Ivanu Kafkovi za trpělivost při osobních schůzkách a Josefu Mouchovi za cenné rady při vypracování této práce, bez nichž by nebylo možné tento materiál zpracovat.

SOUHLAS

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny SU v Opavě, do Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách www.itf.cz.

Dne 16. 4. 2019.

Milan Křišťůfek

OBSAH

I.

PROČ IVAN KAFKA?	15
------------------	----

II.

IVAN KAFKA – BIOGRAFIE	21
Rodinné zázemí	21
Studia	23
Další činnost	24
Vymezení Kafkovy práce	25
Realizace pro volnou krajinu	26
Realizace pro městský prostor	26
Realizace pro galerijní prostory	27
Pokus o definici Kafkova stylu	28

III.

FOTOGRAFICKÉ PRÁCE	33
Fotografie aspiruje na samostané dílo	33
Fotografie jako zprostředkování smyslu realizace	58
Fotografie čistě dokumentační	60

IV.

ZÁVĚR	65
-------	----

V.

Seznam použité literatury	71
Jmenný rejstřík	73



PROČ IVAN KAFKA?

Kdysi dávno jsem v jedné publikaci věnující se fotografii spatřil nenápadný snímek vlajícího rukávce v zamlženém poli. Pod fotografií byl nápis: Ivan Kafka, ze souboru *Povídka o skládání, vlání, zvedání 1975–1976*. Nemohl jsem od snímku odtrhnout oči. Dýchala z něj na mě jakási nostalgická atmosféra, která mě zároveň vyváděla z rovnováhy svou neukotveností a nevyřčenou poetikou. Bylo zřejmé, že onen rukávec je meteorologická pomůcka na určování síly a směru větru, ale způsob použití a zaznamenání mě naprosto fascinoval.

Když jsem se později začal seznamovat s dílem Ivana Kafky podrobněji, jasně se ukázalo, že jakožto autoři uvažujeme podobně a máme k sobě velmi blízko. Jeho další soubory *Pro soukromou maxipotřebu* (1979), *Vymezení – Kmeny (světlé, tmavé)* (1979), *Cyklus bez názvu* (1979–1980), a zejména *Sebraný odlesk* (1982–1984) pro mě byly ve fotografii něčím novým a zároveň radikálním. Promlouvaly ke mně s lehkostí a jemnou ironií, ale zároveň s velkou silou.

Už od začátku ve mně rezonovala otázka: Je pro Ivana Kafku fotografie konečnou výpovědí, nebo je jen součástí celého díla? Tuto otázku jsem v obecné rovině řešil již ve své bakalářské práci *Instalace v krajině ve fotografii* (50.–90. léta 20. století) a došel jsem závěru, že je to velice individuální. Pro některé autory byla fotografie konečným dílem (například pro Andyho Goldsworthyho, uměleckou dvojici Francisco Infante-Arana a Nonna Goryunova nebo v některých souborech i pro Magdalenu Jetelovou), ale valné většině sloužila jen jako záznamové médium (například Robert Smithson, Richard Long nebo Zorka Ságlová).

Hlavně z tohoto důvodu jsem se pustil do sepisování této práce – chtěl jsem vystopovat Kafkův postoj k fotografii samotné. V rozhovoru na stanici Český rozhlas Vltava se k tomuto tématu Ivan Kafka vyjádřil následovně: „Fotografie jako taková je pouhou interpretací práce samotné. Funguje jako prostředník ke sdělení a měla by být taková, aby nepřevyšovala kvalitu nebo působivost práce samotné.“⁽¹⁾ Tato výpověď mě trochu zklamala a zaváhal jsem, zda mám tuto práci psát, ale po osobních schůzkách s autorem jsem zjistil, že jeho práce má mnoho významových vrstev a fotografická interpretace instalace je jednou z nich. Došlo mi, že zaznamenání instalace samotným autorem je pro nás diváky nejenom důležitým vodítkem, jak máme celé dílo vnímat. Ivan Kafka mi pak v rozhovoru přiznal, že mu fotografie umožnila

⁽¹⁾ KAFKA, Ivan: *Nejsem pro snadnost*. Český rozhlas, Vltava, 1. března 2018, 59.02 min. Viz <<https://vltava.rozhlas.cz/ivan-kafka-nejsem-pro-snadnost-6932104>>.



Foto Tomáš Vodňanský, 2018.

pracovat komplexněji a mnohdy práci jako takovou zjednodušila. Díky ní si mohl jednotlivé snímky skládat vedle sebe, a vytvářet tak série a vztahy, které předtím neviděl. Zároveň mu umožnila pracovat s tématy, která bylo složité realizovat na jednom místě. Například v instalaci *Cyklus bez názvu* měl v úmyslu postavit kostky z různých materiálů tak, aby bylo vidět z jedné na druhou, což se ovšem ukázalo nemožné. Kostka z ledu by se například rozpustila dříve, než by dostavěl další, a zřejmě by nedošlo ani na poslední instalaci této série, již měla být kostka z písku (více na straně 43) a která měla dílo nejen završit, nýbrž i obohatit o další významovou rovinu.

Z těchto důvodů jsou pro mě některé fotografie Ivana Kafky více než pouhou interpretací, zejména pokud jde o jeho první soukromé instalace na Českomoravské vysočině koncem sedmdesátých a začátkem osmdesátých let minulého století. V této práci jsem si dal za cíl nejen zmapovat všechny tyto soubory, nýbrž zejména shromáždit důvody, proč Ivan Kafka instalace fotografoval a neponechal je pouze v rovině sochařského objektu.

Celou práci jsem rozdělil do dvou tematických okruhů. První okruh se věnuje životu autora a okolnostem, které ho ovlivnily. Ten je dále členěn do několika základních biografických kapitol, kde jedna se okrajově zaměřuje na autorovu uměleckou kariéru. Tuto kapitolu jsem pro potřeby této práce rozdělil do tří podkapitol. Jelikož rozčlenění do časových období by kvůli vzájemnému prolínání úplně nefungovalo, věnoval jsem v této speciální podkapitole pozornost prostředí, ve kterých Ivan Kafka pracoval. První podkapitola se tak věnuje **realizacím pro volnou krajinu**, druhá **realizacím pro městské prostředí** a třetí **realizacím pro galerijní prostory**.

Toto dělení ale bohužel nelze využít v druhém tematickém okruhu, jelikož ten mapuje vztah Kafkových instalací k fotografii, a proto jsem tento okruh rozdělil podle významu, jaký fotografie v jeho díle sehrála. Tento okruh má také tři části, které jsem nazval: **Fotografie aspiruje na samostatné dílo**, **Fotografie jako zprostředkování smyslu realizace**, **Fotografie čistě dokumentační**.

Na závěr připojuji ještě zdroje, z nichž jsem při psaní své práce čerpal a jmenný rejstřík.



IVAN KAFKA – BIOGRAFIE

Ivan Kafka patří na naší výtvarné scéně k autorům, kteří pracují s přesahem rovnou k několika uměleckým směrům. Nejsou mu cizí minimalistické tendence, land-artové akce ani dnes tak populární site specific umění. Je schopen pracovat v různých prostředích od galerijních prostor až po prostory venkovní a vždy hovoří jazykem dané doby, a to s neobvyklou silou. Rád pracuje s přírodními materiály (kámen, písek, sníh, led apod.), ale neváhá sáhnout k předmětům nesoucím jistou historickou výpověď (dělové koule, válečné šípy, halapartny). Cizí mu nejsou ani předměty běžné potřeby (igelitové pytlíky, větrníky či skartovaný papír), s jejichž pomocí se snaží nastolovat aktuální témata, která společností právě rezonují. Jeho díla jsou propracovaná, mnohvrstevnatá a mají širší filozofický přesah. Abychom mohli proniknout do jeho způsobu práce, myšlenek, a zejména do jeho vztahu k fotografii obecně, je potřeba si připomenout vlivy a inspirace, jimiž za svůj dosavadní život prošel.

RODINNÉ ZÁZEMÍ

Někdy se ptám sám sebe, zda člověk není předurčen k nějakému povolání v závislosti na prostředí, v němž vyrůstá. Nikde jsem nenašel studii, která by se takovému tématu věnovala, ale v mnoha případech tomu tak je. V případě Ivana Kafky to platí na sto procent.

Ivan Kafka se narodil 29. února 1952 na Českomoravské vysočině⁽²⁾ v obci Branišov do umělecké rodiny. Zajímavé je, že rok 1952 byl rokem přestupným a Kafka o sobě z legrace říká, že je permanentní infantil⁽³⁾. Tento humorný přístup, jaký zastává nejen vůči sobě samému, plně koresponduje s jeho naturelem projevujícím se zejména v názvech jeho instalací.

Už od mládí měl Ivan Kafka mnoho různých zájmů, mezi nimiž převažovaly přírodní vědy a výtvarné umění. Zájem o přírodní vědy se projevoval v jeho entomologické vášni, kterou později tzv. odklonil na druhou kolej a naplno se k ní vrátil až po třiceti letech života. Sbírání, třídění a definování různých druhů je mu vlastní (přirozené) a svým způsobem se promítlo do jeho druhého zájmu, zájmu o výtvarné umění. Ten byl pravděpodobně dán zejména zaměřením jeho rodičů, kteří sami byli významnými výtvarnými umělci.

⁽²⁾ Sám Kafka termín Českomoravská vysočina používá, proto jsem se rozhodl jej používat také. Stejně tak se rozhodla i Anežka Bartlová ve své diplomové práci *Dav a masa v umění. Multiplicita v díle Ivana Kafky*, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta Ústav pro dějiny umění, Praha 2013, s. 19.

⁽³⁾ KAFKA, Ivan: *Nejsem pro snadnost*. Český rozhlas, Vltava, 1. března 2018, 59.02 min. Viz <<https://vltava.rozhlas.cz/ivan-kafka-nejsem-pro-snadnost-6932104>>.

Otec Čestmír Kafka, uznávaný český malíř a grafik, se narodil 14. listopadu 1922 v Jihlavě. V roce 1949 absolvoval na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze v ateliéru profesora Emila Filly. Před zkušeností s Fillovým kubismem se zabýval surrealistickou malbou, avšak zkušenost s Fillou ho posunula až ke konstruktivismu a k Malevičovu stylu suprematismu. Patřil k autorům, kteří se formovali v nelehké době nastupující komunistické diktatury, jež jako jediný možný směr hlásala socialistický realismus. Po dokončení studií byl označen za formalistu a trockistu a vyřazen z veřejné činnosti. Nikdy totiž nebyl typickým konstruktivistou, uměl balancovat na hraně poetismu a zároveň projevoval sklony k racionalismu.⁽⁴⁾ Kvůli svým demokratickým názorům na svobodu projevu nejen ve výtvarné sféře směl vystavovat jen omezeně či vůbec. Perzekuován byl i tím, že jeho syn Ivan nebyl přijat na školu. Společnou paralelu Čestmíra Kafky a jeho syna Ivana tvořily filozofické otázky bytí (zejména v existenciálním smyslu) s příklonem k přírodním prvkům. Oba však směřovali spíše k racionální úvaze než k intuitivně spirituální rovině, jak tomu u autorů pracujících s přírodou bývá zvykem. K nejzásadnějším pracím Čestmíra Kafky patří jeho „bílé obrazy“, v nichž bílým prostorem prostupují geometrické prvky. Stejně významné jsou i jeho asambláže, ve kterých autor vyžaduje přímý styk s obrazem samotným. Čestmír Kafka zemřel v Praze dne 21. května 1988, rok a půl před sametovou revolucí.

Matka Ivana Kafky Olga Čechová se narodila 6. dubna 1925 v Brně. Zaměřovala se na grafiku, ilustraci a psaný text. V letech 1946–1951 absolvovala na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze u profesorů Karla Svolinského a Antonína Strnadela. Její dílo se rozdělovalo na dva proudy. Jeden zastupovala volná tvorba, která se vyznačovala náznakovostí a křehkostí, i když se nebála použít také robustnější a expresivnější tahy štětcem. V grafice pracovala s různými technikami, například s dřevorytem, litografií a se suchou jehlou. Méně známé jsou její koláže ze šedesátých let 20. století a asambláže z let osmdesátých. Druhým proudem byla ilustrace pro děti. Od roku 1960 spolupracovala Olga Čechová s nakladatelstvím Albatros a později i s časopisy *Sluníčko* a *Mateřídouška*. Ilustrovala celkem 130 knížek pro děti a 20 knih pro dospělé. Sama o svém přístupu říkala: „Ilustrace nemá záviset na prvním vjemu textu, nemá počítat s obecným konvenčním vkusem, má žít samostatně vedle literatury.“⁽⁵⁾ Vedle výtvarné činnosti psala různé texty a básně, v nichž intuitivně reagovala na všednodenní okamžiky. Zemřela 24. listopadu 2010, tedy dlouho po svém manželovi.

Jestliže člověk vyrůstá v takovém prostředí, jistě to na něm zanechá stopy. Ivan Kafka vzpomíná na radu, kterou mu otec dal, když s ním konzultoval své první práce: „Jsou tisíce možností, jak k tomu přistupovat.“ Tato rada ho v podstatě nasměrovala k tomu, aby si vytvořil vlastní názor. Připojíme-li k tomu magičnost jeho oblíbené Českomoravské vysočiny, nepřekvapí nás filozofická rovina jeho námětů. Autor nezůstává na povrchu a ptá se po aspektech našeho žití. Sám se zmiňuje, že rodiče sehráli v jeho vývoji důležitou roli díky otevřenosti, objektivnosti a svobodě, kterou mu poskytovali, a to v „dobrém slova

⁽⁴⁾ ŠETLÍK, Jiří: *Cesty po ateliérech*. Torst, Praha 1996, s. 189.

⁽⁵⁾ RAIMANOVÁ, Ivona: *Artlist, Centrum pro současné umění Praha*. 2015. Viz <http://www.artlist.cz/cestmir-kafka-922/>.

smyslu". Díky svobodě, v níž jsou uznávána pravidla hry (mantinely), která nemusí být přímo nastavena, ale jsou respektována a představují základní limity slušnosti.⁽⁶⁾ Kafka k tomuto dodává: „... vždy je třeba se vymezit vůči rodičům, ale stejně ty vlivy zůstanou...“⁽⁷⁾

STUDIA

První snímky začal Ivan Kafka pořizovat v době, kdy mu bylo šestnáct let. Tehdy fotografoval dvorky a náhrobky a výrazově se spíše hledal (ostatně tak jako každý mladý umělec). Sám o těchto začátcích mluví jen okrajově a nepřikládá jim větší význam. V té době studoval (v letech 1967–1971) Střední odbornou školu výtvarnou v Praze, kde se učil různé grafické techniky, které mu pomáhaly uživit se v pozdějším období života. Nejprve fotografoval na kinofilm a na střední formát a později u barevných reprodukcí přešel k reprodukčním technikám, jako jsou cibachrom a chromalín. Po studiu střední školy se rozhodl pokračovat ve studiu na vysoké škole uměleckého zaměření, avšak kvůli kádrovému profilu rodičů (zejména otce) ho nechtěli přijmout. Nejprve se hlásil na UMPRUM a pak, jak sám říká, „se chtěl ukrýt“ na JAMU, ale to mu také nevyšlo.

Mezitím v letech 1972–1973 i přes nesouhlas rodičů, kteří namítali, že si zničí ruce (v té době se věnoval grafice), odešel na rok do Jihlavy, kde pracoval jako umělecký kovář. Zde se setkal s Radkem Chatrným (synem malíře a konceptuálního umělce Dalibora Chatrného), který však na rozdíl od svého otce neměl umělecké ambice. Jak říká, společně „blbli“ a Radek Chatrný mu v podstatě asistoval při pořizování první fotografické série s větrnými rukávci. Kafka tuto životní etapu bral jako velkou zkušenost. Zejména ho zajímala práce s materiálem a také se zde setkal s inspirativními lidmi. Poté musel narukovat na dva roky na vojnu, která byla v té době povinná. Pracoval tam jako meteorolog a začal vytvářet první dílo s meteorologickým rukávцем. V druhém roce vojny se zkusil přihlásit ještě na AVU, avšak po neúspěchu došel k rozhodnutí, že už žádné zkoušky dělat nebude a půjde vlastní cestou. Tvořit nepřestal, ba naopak začalo období jeho osobních (neboli „privátních“, jak je sám nazývá) instalací. K tomu dodává: „... nemusel tedy zápasit s vlivem profesorů, čímž jsem mohl zůstat svobodný a mohl jsem si dělat z potěšení, z radosti, z nadšení a nic dalšího jsem neplánoval.“⁽⁸⁾

V prvních letech tvorby pro něj bylo obtížné udržet kontakt s tehdejší uměleckou scénou, a proto ho potěšilo, že o jeho práci začali projevovat zájem takoví lidé jako Jiří Kolář nebo František Šmejkal. Vzpomíná, že to bylo pro něj velmi povzbuzující, neboť díky tomu zjišťoval, že jeho snažení má smysl nejenom pro něj samotného. Komentuje to tak, že smysl má teprve umění, které se prosazuje samo, které si

⁽⁶⁾ Tamtéž.

⁽⁷⁾ Osobní rozhovor s Ivanem Kafkou v jeho ateliéru v dubnu 2017.

⁽⁸⁾ Středy na AVU: *Ivan Kafka*. Česká televize, video 131 min, 2009. Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000006-stredy-na-avu/209251000070003-ivan-kafka>.

nachází svůj okruh diváků... Že jeho kvalita se začíná ukazovat, až když si ho lidé (popřípadě kurátoři) najdou sami a až když začnou chodit nabídky na samostatné výstavy nebo na spoluúčast na výstavách kolektivních.

DALŠÍ ČINNOST

Vzhledem k době, ve které začínal tvořit, a vzhledem ke kádrovému profilu jeho otce byl Ivan Kafka z tehdejší oficiální výtvarné scény rovnou vyloučen. To mu však neubralo na tvořivém duchu a nijak to neoslabilo jeho uměleckou činnost.

V bývalém Československu za období normalizace platil zákon, že každý občan musí být někde zaměstnán. Zaměstnání se zapisovalo do občanských průkazů a tehdejší policie záznamy důsledně kontrolovala. Kafka se tedy hned po vojně „uklidil“ (jak to sám nazval) do nakladatelství Artia, které se zaměřovalo na vydávání populárně-naučné literatury, knih o umění a literatury pro děti a mládež. Byl to jeden z mála podniků, který mohl volně zadávat práci, a Ivan Kafka mohl pracovat i z domova. Pro Artii vytvořil mnoho desítek ilustrací do knih o přírodě, o filatelii, o zbraních apod. Zde se mu takzvaně „hodil“ i jeho zájem z mládí o přírodní vědy – proto mu vědecká kresba rostlin nedělala problémy a také zde mohl plně uplatnit znalosti grafiky, které získal střední škole. Této práci si vážil, připadala mu smysluplná, a považoval ji za cennou zkušenost do budoucna. Mimoto vytvářel i grafické úpravy knih a plakátů a spolupracoval s architekty, pro které příležitostně připravoval architektonické skici, návrhy podlah apod. Grafickou úpravou se živil i po sametové revoluci, tedy po roce 1989, ale v té době mu již začaly chodit nabídky na výstavy nejen u nás, ale i v zahraničí, za které byl občas i honorován (například grant města New York, účast na bienále v Benátkách). V malé míře se začaly také prodávat jeho fotografie, a to především do soukromých sbírek.

Před rokem 1989 platilo pravidlo o přidělování ateliérů v městských prostorách, na které se vypracovávaly pořadníky, a ne vždy se na každého dostalo. Proto v polovině sedmdesátých let Ivan Kafka přivítal, když jemu a Tomáši Rullerovi přenechali manželé Preclíkovi svůj ateliér na Žižkově. Jednalo se o dva samostatné prostory oddělené chodbou, takže nebyl problém pracovat o samotě. Zde Ivan Kafka setrval přibližně sedmnáct let. Až po několika letech od otcovy smrti se přestěhoval do jeho ateliéru v Holešovicích, kde se narodil a strávil celé dětství a rané období života. Sám uvádí, že se tam z pietních důvodů nechtěl stěhovat ihned po otcově skonu, proto ateliér začal využívat až v roce 1991. Jeho matka už v roce 1968 (tedy v tehdejší uvolněné atmosféře, kdy kádrový profil Čestmíra Kafky nevadil) získala ateliér v Dejvicích, ačkoli pracovala jinde.

V osmdesátých letech se Ivan Kafka také podílel na organizaci řady nekonformních výtvarných akcí a výstav a na vydávání samizdatových katalogů. Za zmínku jistě stojí akce Mezi vrstvami, kterou spolupřádal s Tomášem Rullerem v roce 1987. Princip spočíval v tom, že vytvořili 3000 pozvánek na výstavu, která vůbec neexistovala. Pozvánky rozeslali výtvarníkům, literátům, chartistům, nakladatelům, policejním stanicím, národním výborům i Cirkusu Humberto a pozvané nasměrovali do Černé rokle v Radotíně mezi vrstvy geologického původu. Tam se opravdu sešly stovky lidí, které zjistily, že se tam žádná výstava nekoná.

Za měsíc stejným lidem přišla pohlednice, jejímž prostřednictvím jim organizátoři děkovali za účast, vyzývali je, aby si pohlednici schovali na památku a výstavu si zapsali na seznam výstav, které navštívili. Kafka k tomu dodává, že za totality to byla jeho nejrebelštější akce, při které se nejvíc „rozpumpoval“.⁽⁹⁾

Koncem osmdesátých let 20. století se Ivan Kafka stal nejmladším členem volného uskupení výtvarné skupiny 12/15 Pozdě, ale přece. Ostatní členové skupiny (Jiří Beránek, Kurt Gebauer, Jiří Načeradský, Vladimír Novák, Ivan Ouhel, Petr Pavlík, Michael Rittstein a Jiří Sopko) inklinovali k tradičnějším způsobům uměleckého vyjádření, tedy k soše a malbě. Kafka si zachoval osobitý jazyk a staršími kolegy se nenechal ovlivnit. Markéta Jungová ve své diplomové práci toto seskupení souhrnně popisuje takto: „V tomto seskupení se sešly různé osobnosti, jejichž tvorba se výrazně vepsala do podoby výtvarného umění od poloviny šedesátých let do současnosti. Podstatnou úlohu sehrálo 12/15 především v tom, že udržovalo nepřerušovanou kontinuitu svobodné umělecké tvorby v nepříznivých letech normalizace... Kontinuitu udržovalo pomocí vážného i ironického glosování způsobu života tehdejší společnosti.“⁽¹⁰⁾ U Kafky platila především ta část o ironickém glosování, které je mu bytostně vlastní a které prostupuje celým jeho dílem, neboť Kafka ironicky upozorňuje na tíživé problémy tehdejší (i současné) společnosti.

Po revoluci začal Ivan Kafka více vystavovat v zemích po celé Evropě, například v Rakousku, Německu, Nizozemsku, Polsku, Lichtenštejnsku. Na měsíc si při letní škole Akademie Oskara Kokoschky v rakouském Salcburku, kde zároveň pracoval i na instalaci *Skutečnost + sen / dvě skutečnosti*, vyzkoušel úlohu lektora, ale jak sám říká, nikdy neměl potřebu vyučovat. V roce 1997 se stal členem berlínské Akademie der Künste, což je v oboru umění prestižní instituce. To mu dodnes umožňuje na pravidelných setkáních v Berlíně konfrontovat své práce se světovou scénou. V roce 1997 zastupoval Českou republiku na La Biennale di Venezia 1997 v s instalací *Odnikud nikam*, kterou posléze koupila Galerie hlavního města Prahy

Je stále činným autorem a prostřednictvím svých prací glosuje vlastním jazykem současné, nejenom filozofické problémy moderního člověka. S trochou ironie, ale s velkou naléhavostí nám dává nahlédnout pod pokličku svých úvah a nutí nás přemýšlet o stavu věcí a světa. Dodnes se zabývá entomologií, a to se stejným zaujetím a nadšením, s jakými se věnuje svým instalacím.

VYMEZENÍ KAFKOVY TVORBY

Na rozdíl od další části této práce, která se zabývá vztahem Kafkových instalací a fotografie, jsem si pro biografické potřeby rozdělil jeho instalace podle prostředí, ve kterých Kafka tvoří. Ta jasně vymezují jeho záběr a snadněji zpřístupňují jeho uměleckou činnost. Existují tak vedle sebe realizace pro volnou krajinu, realizace pro městské prostředí a realizace pro galerijní prostory.

⁽⁹⁾ Tamtéž.

⁽¹⁰⁾ PÁNKOVÁ, Marcela: Setkání na tenisových dvorcích – Sparta 1982. Rozhovor Marcely Pánkové s Ivanem Kafkou. Výtvarné umění 1-2, 1996, s. 23-29.

REALIZACE PRO VOLNOU KRAJINU

Počátky tvorby Ivana Kafky se datují do poloviny sedmdesátých let 20. století, kdy se začal formovat jeho osobitý výtvarný jazyk, a zahrnují především realizace pro volnou krajinu. Klíčové pro něj byly první instalace na rodné Českomoravské vysočině – jak říká, tady mu bylo při práci nejlépe. Zde poprvé vykročil do volné krajiny, aby zaznamenával vlající meteorologický rukávec, stavěl mezi stromy duralové krychle a nořil se do „privátních“ akcí (více viz strana 40–41).

Kafka u realizací pro volnou krajinu pracuje precizně a s jasnou vizí. Konkrétní představu si vždy nejdříve črtá na papír (s výjimkou prvních realizací), na okrajích popíše materiál, uvede možný název díla a datum nápadu a teprve pak se pouští do samotné realizace. Než k tomu však dojde, pečlivě třídí a zpřesňuje své myšlenky, stejně jako pečlivě třídí brouky, které sbírá, a pečlivě je řadí do krabic. Toto racionální uvažování mu umožňuje vystoupit z tradičního land-artového pojetí, opírajícího se většinou o spiritualismus a environmentalismus, a vyjít tak na vlastní cestu. Avšak při práci samotné je schopen instalaci podřídit aktuálním podmínkám, povětrnostním vlivům nebo zvolenému materiálu. Intuitivně je připraven vypnout racionální uvažování a podlehnout pomíjivosti a přirozenosti nejenom přírodního materiálu. Dokladem toho je například poslední fotografie (instalace) ze souboru *Bez názvu*, kdy zanechal kostku z písku nedokončenou (více viz strana 43). Písek se sype a autor musí rezignovat na původní vizí. Díky této připravenosti je opravdovým tvůrcem, který v pokoře pracuje i hledá odpovědi na otázky. Také z tohoto důvodu jsou jeho práce mnohovýznamové a každý si je může interpretovat po svém. Kafka zaujímá ke každé instalaci postoj, který dokládá následnou fotografickou dokumentací. Snímky mohou být pro případného diváka malou nápovědou, jak lze dílo vnímat, nebo ještě přesněji mu sdělují, jak ho vnímá jejich autor. V raných realizacích dokonce zaujímají podstatnější místo. Ivan Kafka k tomu dodává: „Umělec má přijít s projektem, nakreslit si ho, realizovat, vyfotografovat (zdokumentovat) a teprve pak je jeho práce dokončená.“⁽¹¹⁾

Realizace pro volnou krajinu prostupují celým Kafkovým dílem, i když zhruba od poloviny devadesátých let vystavuje ve volné krajině pouze díla jednotně nazývaná *Prostor volnosti*, tedy větrné rukávce na tyči v různém krajinném reliéfu a různých kompozicích.

REALIZACE PRO MĚSTSKÉ PROSTŘEDÍ

Zhruba od počátku osmdesátých let se Kafka začíná věnovat městskému a galerijnímu prostředí. Jeho první práci určenou pro městské prostředí byla instalace *Vymezení*, kdy v rámci akce Malostranské dvorky v Praze na Janském vršku v roce 1981 instaloval mezi dlažební kostky 10 000 bílých špejlí. Na této poloilegální akci vystavovalo mnoho dalších (především mladých) umělců. Malostranské dvorky se pak za totality již neopakovaly, neboť byly zakázány.

⁽¹¹⁾ ROUS, Janek (režie, kamera, interview): *Ivan Kafka*. Video, 27 min, Artyčok, 2015. TV Viz <http://www.artlist.cz/527/>.

Ivan Kafka se tak postupně sžíval s novým prostředím, tedy s prostředím, které je zalidněné a které má naprosto jiná pravidla než (téměř) opuštěná krajina Českomoravské vysočiny. Namátkou bych zde připomněl instalaci *Zaplnění* (1982), ve které pracoval se skartovaným papírem na dvoře jednoho pražského domu na Starém Městě, nebo *Přesložení* (1982), kdy ze stejného materiálu složil u kurtů v pražské Stromovce velké schody opírající se o jednu halu. Poslední zmiňovaná práce byla součástí přehlídky umělců, kterou dne 6. června 1982 zorganizovala Jana Budíková⁽¹²⁾. Tehdejší politický režim se zajímal o jakékoli podobné venkovní akce a zkoumal, nejde-li o provokaci. P ráce mnoha umělců byly odvezeny či zahaleny (například sochy otce a syna Zoubkových nebo fotografie Jindřicha Štreita). Celá akce na tenisových dvorcích měla dohru v podobě případu již zmíněného Jindřicha Štreita, kterého policie následně vzala do vyšetřovací vazby.⁽¹³⁾

Za zmínku v tomto krátkém přehledu stojí ještě jedna z Kafkových nejpůsobivějších prací *Skutečnost + sen / dvě skutečnosti* (1990), která se pohybuje na rozhraní volné a industriální krajiny. Tuto práci vytvořil v kamenolomu u rakouského Salcburku, ale lom samotný není na snímcích přímo vidět (více viz strana 59).

Kafka u těchto instalací vychází už z trochu jiného principu uvažování. Jeho raná tvorba ve volné krajině spíše odrážela jeho osobní vnímání světa, ale zde reaguje více na místo jako takové i na možnou historickou souvislost. Počítá s tím, že instalaci uvidí více lidí, a přizpůsobuje tomu obsah i formát. Stejně tomu bylo v již zmiňované práci *Skutečnost + sen / dvě skutečnosti*, kdy v rakouském kamenolomu postavil pyramidu z kamení tak, že chyběl její vrchol. Vtip spočíval v tom, že z určitého úhlu pohledu tento chybějící vrchol doplnil vršek vzdáleného kopce na horizontu, který se ale nacházel již za státní hranicí Rakouska v Německu. A to vše v čase, kdy se po roce 1989 v celé východní Evropě měnily sféry politického vlivu do té doby silných státních celků. Tato práce si již nehrála jen s pomíjivostí času a materiálu, ale i s pomíjivostí historických státních území a vzdáleností. Dotýkala se mnohem většího počtu filozofických rovin, než se na první pohled zdálo. I fotografie zde sehrála novou úlohu a z dokumentační roviny se stala návodem, jak celé dílo vnímat.

Městská prostředí využívá Ivan Kafka pro své instalace dodnes.

REALIZACE PRO GALERIJNÍ PROSTORY

Zhruba ve stejném období, kdy se začal věnovat instalacím pro městské prostředí, se Ivan Kafka pustil také do experimentování s prostory galerijního typu. Jeho úplně první takovou realizací byla instalace v rámci sympozia v Malechově s názvem *Prostor průchodem porušitelný* z roku 1980. Kafka zde do úzkého

⁽¹²⁾ JALŮVKA, Michal: *Česká místně specifická instalace na skupinových výstavách v první polovině 80. let*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Praha 2016, s. 27.

⁽¹³⁾ JUNGOVÁ, Markéta: *Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece*. Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Praha 2009.

slepého prostoru instaloval černé nitě tak, že je vedl od stropu k zemi, čímž vytvořil jakousi bariéru přes niž se nedalo vstoupit. Divák fyzicky do prostoru vstoupit mohl, autor ho k tomu v názvu i vybízel, ale křehkost použitého materiálu mu v tom vlastně bránila. Nakonec zasáhla náhoda a prostor nakonec opravdu někdo narušil – narušitelem se stala pobíhající slepice. Tím se ukázalo, že tam, kde člověk vnímá umění a klade na sebe intelektuální nároky, zvíře neváhá a bez zábran se hrne vpřed. U této instalace tak naplno vyzněla pomíjivost celého díla. Obě formy autor zaznamenal na fotografiích, přičemž druhou, porušenou variantu nazval *Prostor průchodem porušený*. Tyto fotografie zastupují rovinu dokumentační.

Principy uvažování jsou u Ivana Kafky v tomto případě podobné jako u městské krajiny. Kafka vždy reaguje na daný prostor a snaží se plně využít jeho potenciál. Je až s podivem, jak lehce a plynule se mu podařilo přejít z monumentálního prostředí vzdálených horizontů do malých uzavřených prostor galerií, a to tak, aniž by to jeho tvorbě jakkoli ubralo na mnohohrstevnatosti. Galerijní prostředí Kafkovi umožňuje soustředit se na detail. Do ticha prostoru přinášejí ventilátory vítr nebo vůně sena. Svými instalacemi Kafka někdy narušuje, jindy doplňuje již daný architektonický styl. Mnohé jeho instalace v galeriích patří mezi nejzdařilejší vůbec, jako příklad lze uvést projekt *Čeští pytláci*, který nejenže zaplňuje prostor, nýbrž také dává naplno průchod Kafkově sarkastické kritice české společnosti.

POKUS O DEFINICI KAFKOVA STYLU

Ivan Kafka výrazně obohatil umělecké směry konceptuálního i akčního umění, a především land-art, směr vzniklý v šedesátých letech 20. století. Po hlubším prozkoumání však zjistíme, že zaškatulkovat tohoto umělce úplně nelze. Jeho instalace ve volné krajině jsou oproštěné od spirituálních, ekologických i poetických prvků, které mnozí land-artisté tak velebili (s výjimkou první instalace Povídka o skládání, vlání, zvedání), avšak to neznamena, že by se Kafka jistého duchovního rámce nedotýkal. Naopak, možná tím, že tyto prvky vynechává, má možnost oslovit daleko širší publikum. Jeho díla jsou i díky výrazové jednoduchosti a abstraktnosti obsahově mnohohrstevnatá a umožňují mnoho interpretací.

Tato konceptuální linka byla společná i dalším autorům působícím v tehdejší Československu, mezi něž patřili Jiří Valoch (*1946), Jan Steklík (1938–2017), Jiří Adamus (*1946), Hugo Demartini (1931–2017), Zorka Ságlová (1942–2003), Magdalena Jetelová (*1946) a mnozí další. Hana Rousová stručně shrnuje, co pro tyto umělce bylo typické: „Hledání nové identity artefaktu, který je statický a současně má potenciální schopnost pohybu, osobitě minimalistické prostředky, lyrismus a přitom nesentimentální věcnost.“⁽¹³⁾ Během dosavadní tvorby prošel Ivan Kafka několika zásadními obdobími. První z nich, období „privátních instalací“ na Českomoravské vysočině, se intenzivně obracelo k autorovu nitru. Ivan Kafka v samotě volné krajiny při několikahodinové práci rozvíjel své instalace a nepotřeboval k tomu diváka. Pomocí

⁽¹⁴⁾ ROUSOVÁ, Hana. *Artlist, Centrum pro současné umění Praha*. 2007. Viz. <https://www.artlist.cz/ivan-kafka-946/>

geometrických tvarů vytvářel ve volné krajině naléhavé kontrasty vedoucí k hlubšímu zamyšlení nad smyslem lidského konání. Počínal si přitom precizně a vše zaznamenával prostřednictvím fotografií, čímž otevíral možnosti pro další interpretace.

V následujících obdobích již Kafka vstoupil do veřejného prostoru. Začal tvořit v městských exteriérech i galeriích. Vybíral si spíše obecnější, již nikoli tak vnitřně osobní náměty. Více se projevoval jeho kritický postoj k některým společenským fenoménům (například v instalaci *Odnikud nikam, Přítomná minulost – minulé přítomnost* nebo *Čeští pytláci*). Začal postupně využívat efektu zmožení předmětů (multiplicity) a také posouval významovou rovinu svých děl. Prostor zaplňoval do posledního místa, a nenechával tedy místo k dalšímu zásahu. Dílo se tak stávalo údernějším a výrazově jasnějším (například v instalaci *Vymezení, Plno prázdna, Výstraha z radosti*). Rád se pouštěl do práce s předměty jež měli ve své minulosti konkrétní účel a vytvářel z nich působivá díla, která nám připomínají naše konání (například šípy v instalaci *Odnikud nikam*). Jindy nechával promluvit pomíjivost materiálu jako takového, čímž nám mimo jiné připomínal i konečnost naši.

Dodnes je mu bytostně blízké vyjadřování především instalacemi, v nichž nechává různé předměty promlouvat v nových vztazích. Nevyhýbá se žádnému prostředí – místa si volí sám nebo na přání kurátora. Nenechává však hovořit jen instalaci, maximálně se vcítuje i do prostoru jako takového, využívá ho k plnému vyjádření myšlenky. Místo volí podle atmosféry, což vysvětluje takto: „Mělo by oplývat jakýmsi geniem loci, ale nemělo by být příliš zatíženo historickými souvislostmi.“ Zde si povšimněme, že instalované předměty mohly nést jistou historickou souvislost, narozdíl od místa, které měl rád „čisté“. Dále připojuje: „... protože se mi zdálo například v Terezíně, že to lidské utrpení, které prošlo zdmí, bylo natolik šílené, že je holý nesmysl cokoli tam dělat... potřebuji prostor, který by mohl mít určitou historii i jiné souvislosti, ale zároveň mi dopřál jistou svobodu.“⁽¹⁵⁾

V Kafkově monografii z roku 2006 jsou zaznamenána i díla pouze v náčrtcích, u nichž zatím realizace neproběhla. To jen dokládá, jak tento umělec trpělivě čeká na vhodný okamžik, v němž bude jeho výpověď úplná.

Všechny výše uvedené aspekty – výběr místa, použité materiály, historické souvislosti – skládá Kafka do nadčasového mixu a promlouvá k nám s lehkostí a úderností sobě vlastní. V paměti nám vyvolává dávno zapomenuté obrazy a nechává nás uvažovat nad prostředím, ve kterém žijeme, i nad smyslem našich životů.

⁽¹⁵⁾ Středy na AVU: *Ivan Kafka*. Česká televize, video 131 min, 2009. Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000006-stredy-na-avu/209251000070003-ivan-kafka>.



FOTOGRAFICKÉ PRÁCE

Jak už jsem uvedl v kapitole „Proč Ivan Kafka?“, bylo nutné se k fotografické práci postavit jinak než k části životopisné. Záměrem této práce není zmapovat celé Kafkovo dílo, nýbrž zaměřit se hlavně na jeho fotografickou část. Ivan Kafka není fotograf v pravém slova smyslu. Je to umělec, který s pomocí fotografie dokumentuje své práce. Po hlubším zkoumání jsem však nabyl přesvědčení, že některé soubory tuto dokumentační rovinu výrazně převyšují a aspirují na samostatné umělecké dílo. Kafkovi se u těchto dokumentací podařilo vystihnout nejen původní záměr. Tuto podkapitolu, v níž jsou dle mého názoru fotografie svébytným celkem, jsem nazval **Fotografie aspiruje na samostatné dílo**. Věnuji se jim proto obšírněji a právě kvůli nim jsem se rozhodl tuto práci napsat.

V podstatě by se dalo říci, že se jedná o „pouze“ jedenáctileté období, vymezené roky 1975–1986, s výjimkou cyklu *Lesní koberec pro náhodného houbaře (tam a zpět)*, ve kterém poslední fotografie pochází z října 1999. Není ovšem nejmenších pochyb, že tato krátká část Kafkovy tvorby zanechala v historii české fotografie hluboký zářez díky své originalitě a nadčasovosti.

S fotografií pracovali či pracují mnozí land-artisté, conceptualisté i jiní umělci vytvářející akční umění. Neexistuje totiž jiný způsob (kromě videa a mluveného slova), jak zaznamenat prchavý okamžik akce či určitých povětrnostních podmínek a své dílo představit širšímu publiku. Mnohým se přitom také podařilo vyjádřit svébytný fotografický názor. Připomeňme si třeba dílo Dennise Oppenheima (1938–2011), Johna Pfahla (*1937), Andyho Goldsworthyho (*1956), Jana Pohribného (*1961) či některé práce Magdaleny Jetelové (*1946). Mezi tyto osobnosti bych zařadil právě i Ivana Kafku.

V pozdějším období se Kafka zaměřoval spíše na venkovní a galerijní instalace a fotografie pro něj měla více dokumentační a prezentační charakter. Tyto práce jsem zařadil do druhé a třetí kapitoly, které již jen shrnují další polohu Kafkova fotografického díla. Názvy kapitol myslím plně vystihují, o čem jde: **Fotografie jako zprostředkování smyslu realizace** a **Fotografie čistě dokumentační**.

FOTOGRAFIE ASPIRUJE NA SAMOSTATNÉ DÍLO

V této kapitole bych chtěl představit ta díla, u nichž je fotografická dokumentace jejich svébytným obrazem. Vlající meteorologický rukávec (viz s. 34–36) ohraničený krajem fotografie a zamrzlý v čase je nepopiratelnou ukázkou umělecké fotografie. Kafka prostřednictvím této fotografie nabízí subjektivní pohled na vlastní instalaci, což je základem předpokládaným nárokům na umělecké díla. Je třeba také dodat, že jednotlivé cykly na sebe částečně navazují a další cyklus vždy rozvíjí myšlenku toho předchozího. Proto jsem se rozhodl, že je představím v časové posloupnosti tak, jak za sebou následovaly. Zároveň však ponechám stranou první fotografie z mládí (fotografie dvorků a náhrobků), kdy se Ivan Kafka s fotografií teprve seznamoval a kdy asi jako každý mladý umělec teprve hledal vlastní postoje.

Zajímavé také je, že k prvním černobílým cyklům si Kafka nedělal žádné skici, jak pak bývalo pravidlem u pozdějších instalací. Sám to komentuje takto: „... zdálo by se mi to jakýmsi zpronevěřením záměru, protože by to už bylo uměleckým způsobem náznakově zpracované, a že by to oslabilo pak tu definitivní nutnost tu práci samotnou realizovat.“⁽¹⁶⁾ První skici se tedy datují až od série *Sebrané odlesky* (1982–1984).

Povídka o skládání, vlání, zvedání, 1975–1976

V letech 1975–1976 absolvoval tehdy dvacetiletý Kafka povinnou vojenskou službu, v jejímž rámci zastával pozici meteorologa. Své úvahy o krajině, vzniku a zániku a jiné existenciální teze poprvé vyjádřil v první velké fotografické sérii s názvem *Povídka o skládání, vlání, zvedání*. Tehdy konfrontoval 5 m dlouhý větrný rukáv o průměru 50 cm s volnou krajinou. Na jeho fotografiích rukávec nepředstavuje pouhý neživý předmět, nýbrž je jakýmsi živoucím objektem, který volně vlaje ve větru a žije si vlastním životem. Krajina v pozadí volně přechází v mlhu a my se tak můžeme soustředit pouze na hlavní předmět autorova zájmu. Není jasné, zda je objekt uchycen, což v nás vzbuzuje jakýsi dojem volnosti a svobody.

Autor nám s lehkou poetikou klade otázku týkající se smyslu tohoto počínu, ale především upozorňuje na obyčejnou věc a dává jí nový význam. Lehkost, která je ve snímcích patrná, v nás zanechává dojem něčeho netušeného. Název celého souboru pak vše trochu ironizuje, jako by se jednalo pouze o kratičký úsek života rukávu. Kafka ponechává na naší představivosti, jak je to s celým naším životem, zda i my nevlajeme s větrem a nežijeme tak trochu jako větrný rukáv na jeho fotografiích. Tyto úvahy jako by byly intermezem našich životů a ptaly se, kdo jsme a kam směřujeme. Právě v této mnohoznačnosti podle mého názoru spočívá hlavní síla této fotografické série.

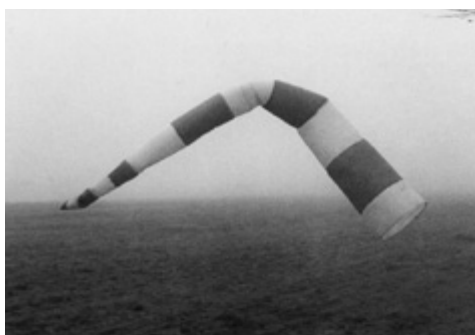
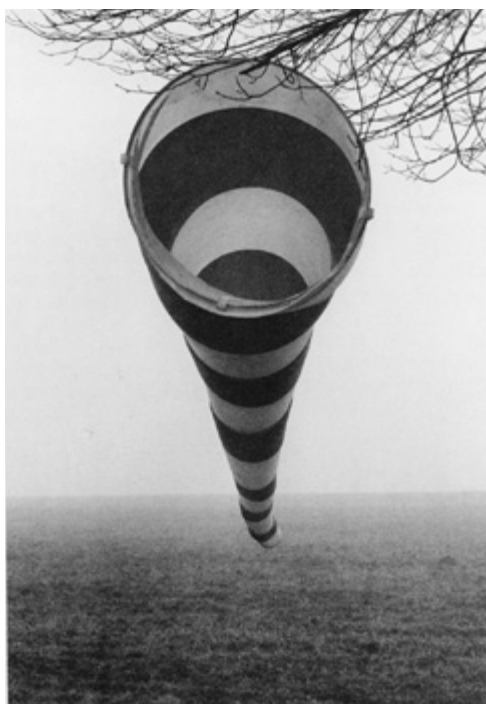
Sám Kafka o tomto cyklu říká: „Rukáv hovoří o volnosti, symbióza techniky a rukávu s okolím.“ To je příznačné i pro další série. Kafka své land-artové instalace nikdy nezatěžoval esoterikou ani ekologickým apelem, jak bývá zvykem u jiných autorů tohoto uměleckého směru (Robert Smithson, Andy Goldsworthy). Rád dával do kontrastu přísné geometrické linie s okolní organickou krajinou. Opíral se tak o racionální podstatu a hledal nové souvislosti. Způsobem, jímž tuto instalaci zaznamenal, vytyčil nejpoetičtější mez, kterou nikdy později nepřekročil (alespoň prozatím). Kafka v této sérii vytvořil okolo 45 fotografií.⁽¹⁷⁾ Rukáv odebral (jak sám říká, tedy neukradl ani neuzmul, nýbrž odebral) z letiště, kde sloužil na vojně. Na celé sérii pracoval přibližně rok a půl ve svém oblíbeném rodném kraji, tedy na Českomoravské vysočině. Vždy se mu přičilo do krajiny nějak brutálněji zasahovat, ale zároveň – jak o sobě říká – nebyl žádný „třeskutý ekolog“. Přesto je celá série prostá jakéhokoli devastujícího zásahu do krajiny. Pro prezentaci pak používá pouze několik snímků, které lze najít i pod různými názvy: *Povídka o skládání, vlání, zvedání*; *Z povídky o vlání* či *Z povídky o skládání*

⁽¹⁶⁾ Středy na AVU: *Ivan Kafka*. Česká televize, video 131 min, 2009. Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000006-stredy-na-avu/209251000070003-ivan-kafka>.

⁽¹⁷⁾ HLAVÁČEK, Josef: *Ivan Kafka*. Úvodní text ke katalogu, Praha 1985.

v *tvarování*, přičemž sám upřednostňuje první název. Vybírá takové snímky, které nepůsobí strojeně. Jsou naprosto precizní a technicky výborně zvládnuté a není pochyb o tom, že pro autora mají velký význam.

V roce 1977 se Kafka k meteorologickému rukávci ještě vrátil a vytvořil další sérii s názvem *Příběh se stromem*. Zde se již dostává k popisnějšímu vyjádření a nad poetickou náladou vítězí spíše racionální úvaha. Josef Hlaváček k této sérii v katalogu z roku 1985 dodává: „Příběh se stromem... základní situaci ještě více komplikuje momentem zahalování a postupné přibližování objektu (ve fotodokumentaci)... zde



Povídka o skládání, vlání, zvedání, 1975–1976.

zatím vede jen k náznaku procesovosti, tedy momentu, který Kafka později poněkud odsouvá.“⁽¹⁸⁾ V případě této série se nabízí porovnání s uměleckým manželským párem Christo a Jeanne-Claude, kteří počátkem sedmdesátých let začali zahalovat přírodní objekty a budovy. Avšak Kafka k tomu přidává ještě další rozměr, a to právě prostřednictvím fotografie. Postupně se přibližuje k objektu a teprve na poslední fotografii poznáme, co nám vlastně bylo původně skryto.

V sedmdesátých letech, tedy v době, kdy Kafka začínal s „privátními“ akcemi, se ve volné krajině realizovali v hojném počtu i jiní umělci. Zorka Ságlová v roce 1968 kladla pleny u Sudoměř. Jiří Hampl v reakci na nudu a nehybnost doby společně s fotografkou Hanou Hamplovou uskutečnil v přírodě několik akcí s bílým organtýnem. Rudolf Sikora v roce 1970 namaloval černým pigmentem do sněhu rozměrné šipky, které vyznačovaly jeho cestu, a Dezider Tóth ve stejném roce vytvořil sérii *Ochrana přírody*.

Kafkův přístup tvoří v rámci uvedených tendencí další svěbytný názor a nestává se plagiatem. Kafka navazuje na jmenované série a rozšiřuje další možné koncepty realizací ve volné krajině. Na rozdíl od zmiňovaných autorů fotografická dokumentace dle mého názoru samotnou akci povyšuje, zastavuje čas a vtahuje nás do *Povídky o skládání, vlání a zvedání*.

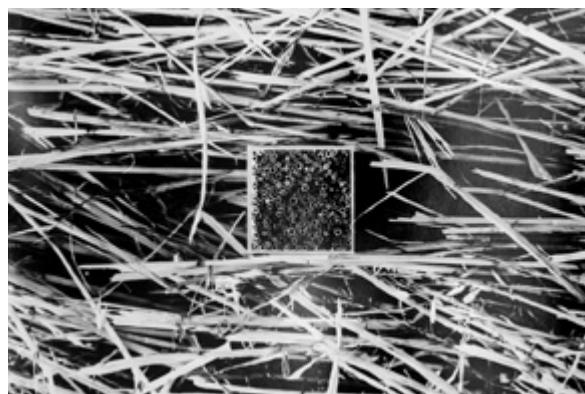
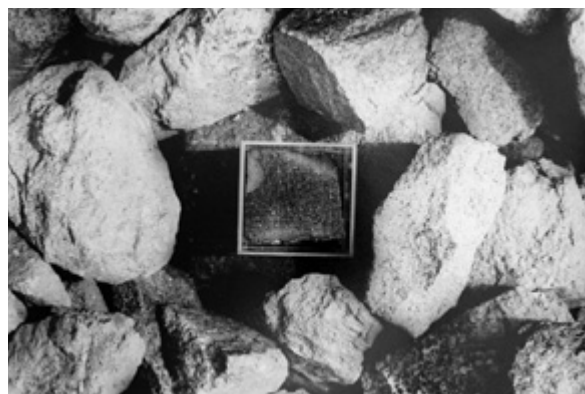
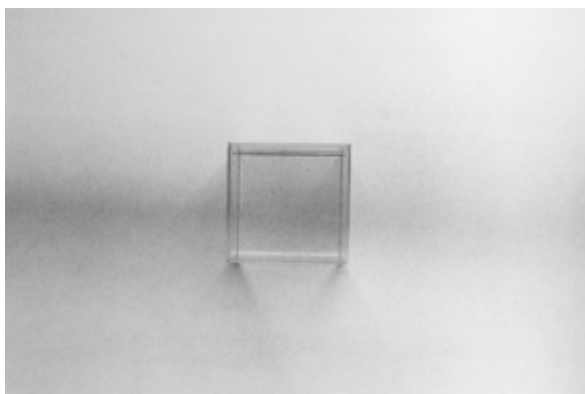


Povídka o skládání, vlání, zvedání, 1975–1976.

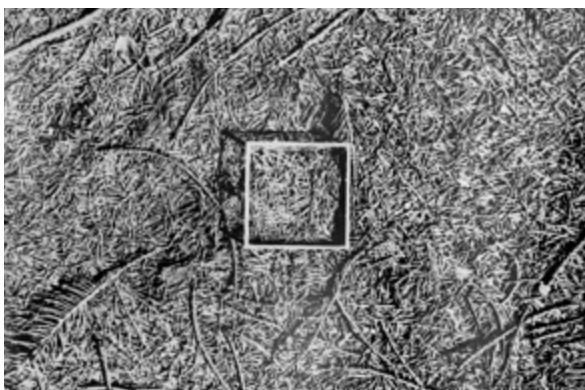
⁽¹⁸⁾ Tamtéž.

PRO SOUKROMOU POTŘEBU, 1978, TRÁVY, 1978

Malou odbočkou od pozdější tvorby, avšak důležitým mezníkem na cestě k pozdějším velkým realizacím, byly u Ivana Kafky práce s názvem *Pro soukromou potřebu* a *Trávy*, realizované v roce 1978. V první realizaci Kafka vytvořil plexisklovou krychli složenou z 27 menších plexisklových kostek. Do každé malé kostky vložil soukromé artefakty (vlasy, trávu, látku z meteorologického rukávu, provázek apod.) a každý z nich konfrontoval s jeho vlastním prostředím: kostku s vlasy vložil do vlasů, kostku s trávou do trávy. V tomto případě šlo opravdu o soukromou potřebu téměř fetišizujícího charakteru. Přesto může být takováto konfrontace pro pozorujícího diváka obohacující.



Pro soukromou potřebu, 1978.



Pro soukromou potřebu, 1978.

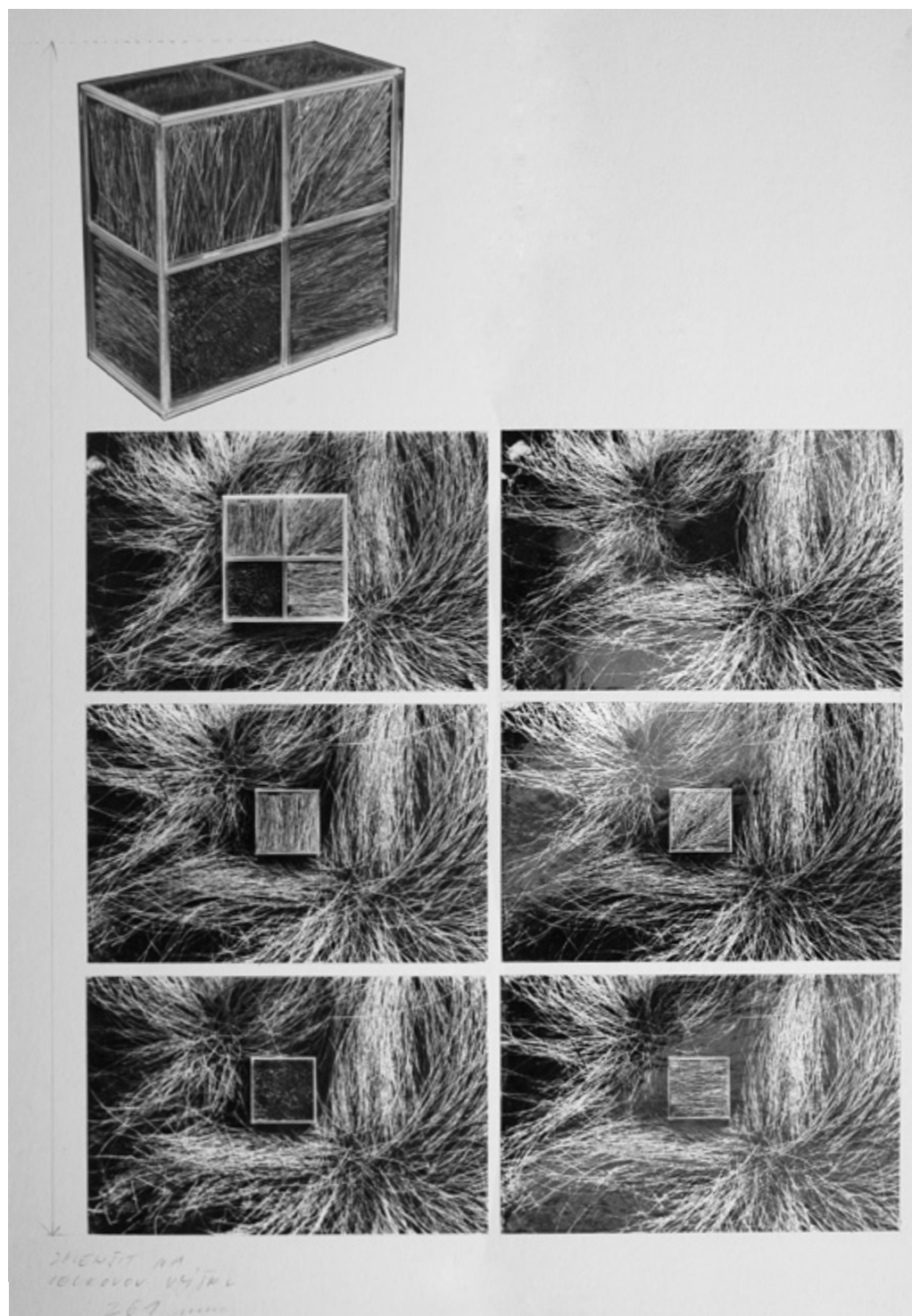


*Objekt, ze kterého byly pořízeny snímky.
Dnes umístěn na polici v Kafkově ateliéru.*

Tento princip posléze zopakoval v další práci s názvem *Trávy* taktéž pečlivě nafotografované. Tentokrát se jednalo o kvádr složený pouze ze čtyř kostek. V každé z nich byla stébla trávy poskládána tak, aby se neopakoval stejný výtvarný rytmus. Jednou byly trávy vidět z profilu zleva doprava, podruhé zespodu, potřetí napříč a počtvrté zprava doleva. Kostky autor poté opět položil na stejné místo do travnatého porostu. Tím vznikl kontrast pečlivě seřazených travin s pevně stanovenými hranicemi a přírodního chaosu a nahodilosti. Kafka tím upozornil na dvojí nahlížení na jeden typ travin. Zde se projevil i ohlas jeho druhé záliby: entomologie. Vědec krajinu zavírá do krabičky, třídí ji a popisuje a dává jí pořadové číslo. Nahodilost organického světa uzavírá do sterilního prostředí a vyčleňuje ji z jejího přirozeného prostředí.

Opět zde objekt i fotografie existují vedle sebe, avšak zde má fotografie velice výraznou úlohu. Fotografie nejenže představuje návod, jak má divák dílo vnímat, nýbrž hraje i svébytnou vypovídající roli. Zejména v podobě pozadí, které netvoří pouze stafáž, nýbrž je podstatnou součástí myšlenky. Objekt

sám bez tohoto kontextu by byl poloviční. Kafka tak díky fotografii získal možnost rozvinout myšlenku naplno. Jednotlivé fotografie navíc skládá vedle sebe podle přesného principu. Tím dostává do fotografie další rozměr časové linky. Jednou tu objekt v trávě je – a najednou není. Jde tedy o hledání více významů jednoho objektu z jednoho místa a jednoho pohledu. Vše je opět pečlivě nazvětšováno a prezentováno černobílými snímky, vyvolanými záměrně kontrastněji. Tentokrát je pevně stanovený i počet fotografií (na rozdíl od předchozí práce) a celá série je tím uzavřena.

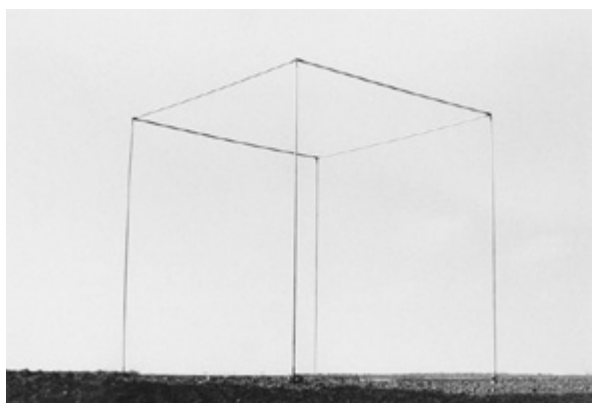


Trávy, 1978. Pevně autorem stanovený princip řazení snímků.

PRO SOUKROMOU MAXIPOTŘEBU, 1979

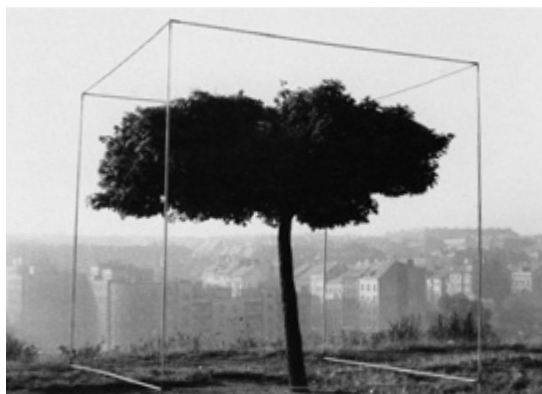
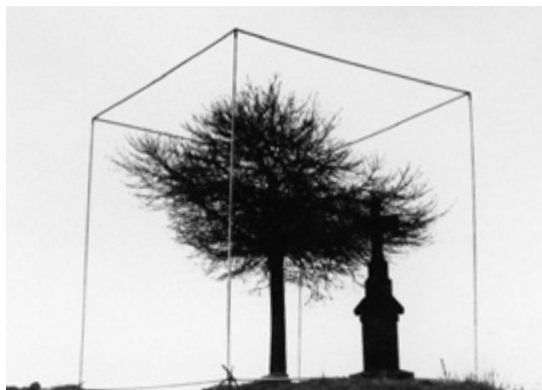
Daleko velkorysejším projektem Ivana Kafky je soubor s názvem *Pro soukromou maxipotřebu*. V tomto souboru se Kafka dokázal zcela oprostit od lyrického zabarvení, Toto oproštění je nadále určující po zbytek jeho tvorby. Již se nejedná o harmonické kompoziční ladění meteorologického rukávce s okolní krajinou či hledání výrazu v travinách, nýbrž o nové definování prostoru.

Kafka vzal duralové tyče, které poskládal do tvaru kostky o velikosti 420×420×420 cm a kostku postavil do krajiny tak, aby vymezil prostor uvnitř a vně. Tímto jemným vtípem nejenže poukázal na předmět svého zájmu, nýbrž nám předložil prostor v novém významu. Rozdělil jej na dvě části, aby definoval tu důležitou (tedy to, co je uvnitř) a tu nedůležitou (tedy to, co je vně). Což ale neznamená, že prostor neexistuje jako celek. Ivan Kafka celý soubor rozšiřuje ještě o fotografické výřezy, které už však nejsou tak přesvědčivé jako celky, ovšem z hlediska zdokumentování instalace hrají důležitou roli. Dochází zde sice k zajímavému kontrastu mezi živou přírodou a technicistní linkou duralové tyče, ale zůstává spíše popisnější. Jedná se o jakousi další autorovu nápoděvu, jak lze dílo vnímat, jak se lze zaměřit na detail a uvědomit si další souvislosti.



Pro soukromou maxipotřebu, 1979.

V kontextu dějin umění se nenajde mnoho autorů, kteří by pracovali v podobném duchu. V době vzniku této série dozníval ve světě umělecký směr land-art a formovaly se nové směry zaměřující se více na člověka než na krajinu. Musím zde ale zmínit rané práce Michaela Heizera (*1944) z roku 1968 (tedy deset let před Kafkovou realizací), který v minimalistickém pojetí v Nevadské poušti tvořil dílo s názvem *Dissipate* a začal rozvíjet princip takzvané hloubené sochy.



*Pro soukromou maxipotřebu, 1979.
Autorovo řazení z monografie:
HLAVÁČEK, Josef / MACHALICKÝ, Jiří:
Ivan Kafka 1975–2005, realizace pro
krajinu, prostor a město.*

VYMEZENÍ – KMENY (SVĚTLÉ, TMAVÉ), 1979

Stejnou duralovou kostku pak Ivan Kafka použil i v další sérii *Vymezení – Kmeny (světlé)* a *Vymezení – Kmeny (tmavé)*. Tentokrát ji konfrontoval se stromy v lese v různých klimatických podmínkách, tedy se sněhem a bez sněhu. Svým způsobem rozvinul předchozí sérii *Pro soukromou maxipotřebu* a posunul ji k abstraktnější rovině. Zatímco v minulé sérii byly uvnitř vidět jasně identifikovatelné předměty (strom, socha v rukávci, kaplička), nechává zde i to, co je mimo výseč krychle. Prostor se stromy od sebe odděluje pomyslnou hranicí duralové tyče, avšak po odebrání této hranice zůstává zase jen prostor se stromy. Ačkoli Kafka říká, že šlo opět o privátní akci, a fotografie mu posloužila jako dokumentační médium, obtož jednotlivé snímky díky technické i kompoziční preciznosti opět i jako samostatné dílo. Jednotlivé kompoziční

nápady se neopakují a dávají nám tak nahlédnout celek jako takový. Zejména fotografie ze série tmavých kmenů s duralovou tyčí evokující strom je bez kontextu celé krychle naprosto nadčasová a kontrast přírodního a umělého ještě umocňuje. Opět zde vidíme originální pohled na dílo samotné, přičemž si nemyslím, že by případný divák viděl celou instalaci jako Kafka, a fotografie tudíž není pouhou nápovědou, nýbrž ji přesahuje.

František Šmejkal k tomu říká: „... Kafka se snaží jednotlivé přírodní fenomény izolovat, zvýraznit a nově ozřejmit, a to v souladu s konceptuální strukturou myšlení současného člověka. Příroda se mu tak stává materiálem více či méně efemérního, minimalisticky strukturovaného uměleckého díla.“⁽¹⁹⁾



Vymezení – Kmeny světlé, 1979.

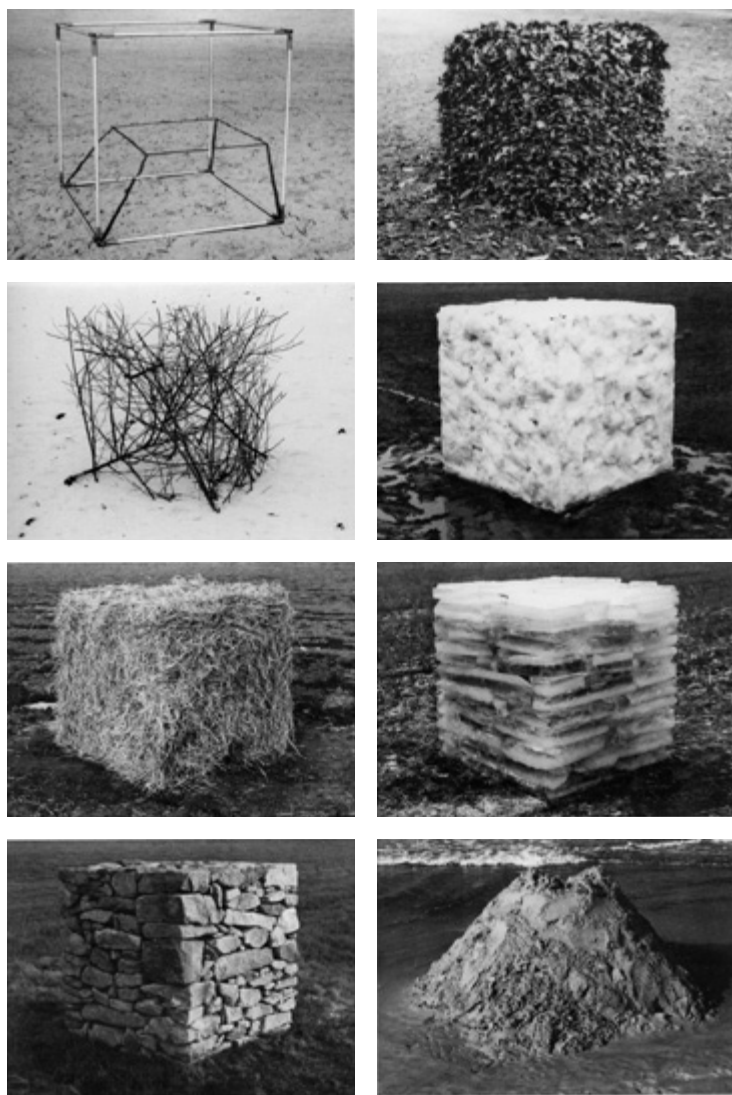
Vymezení – Kmeny tmavé, 1979.

⁽¹⁹⁾ ŠMEJKAL, František: *Ivan Kafka*. Úvodní text ke katalogu, Praha 1985.

Zde bych rád připomněl práce českých autorů Jiřího H. Kocmana (*1947) a Jiřího Valocha (*1946) *Vymezení lesa* z roku 1970. Tito dva umělci v lese pomocí papírových pruhů pospojovali stromy tak, že definovali prostor vně a jasně vymezili prostor uvnitř. Jejich dílo se velice podobá myšlence Kafkově, jenže Kafka svou práci precizně nafotografoval sám, zatímco akci Kocmana a Valocha fotografoval někdo jiný (Dušan Klimeš). Pro Kocmana s Valochem byla tedy výsledkem práce akce samotná, kdežto pro Kafku byla fotografie její součástí, což dokládá rovněž rozmanitost samotných pohledů a kompozičních řešení.

BEZ NÁZVU, 1979–1980

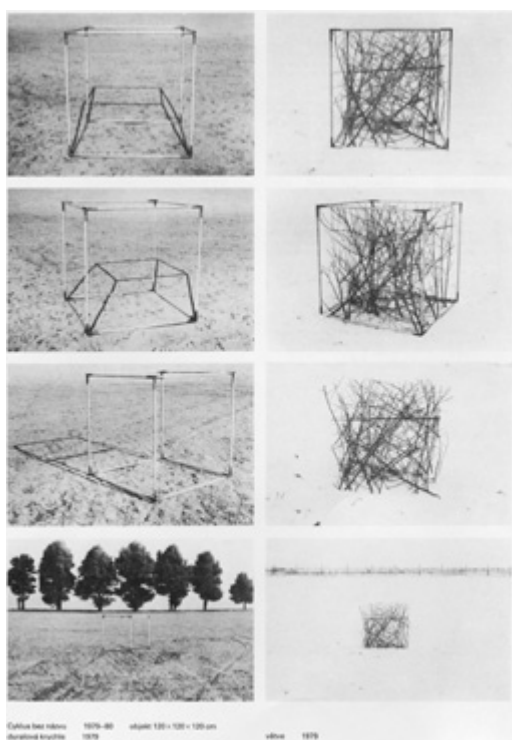
Ani v této realizaci neopustil Ivan Kafka tvar krychle. Jedná se o velkoryse pojatý projekt, který zahrnuje sedm různých přírodních materiálů vyskytujících se v přírodě (led, sníh, kámen, listí, proutí, sláma a písek) a jeden objekt z duralových trubek tvořící konstrukci a nesoucí název *Duralová krychle*. Kafka o materiálu mluví takto: „Stavebním prvkem je materiál v krajině volně ležící, určený převážně svým



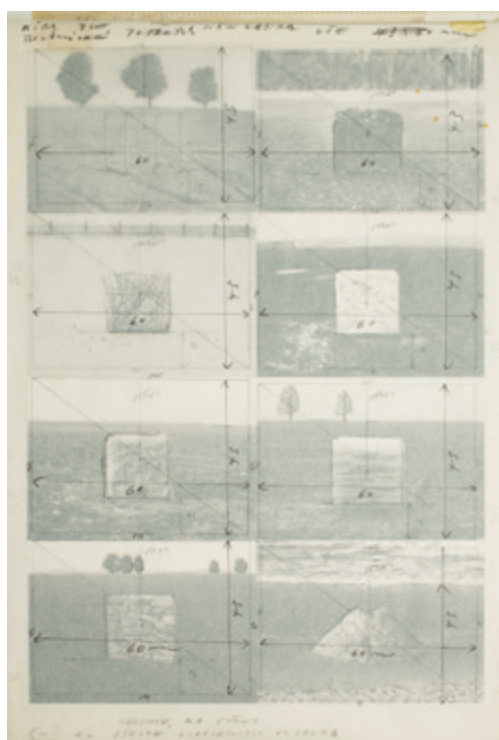
Bez názvu, 1979–1980. Autorovo řazení z monografie: HLAVÁČEK, Josef / MACHALICKÝ, Jiří: Ivan Kafka 1975–2005, realizace pro krajinu, prostor a město.

procesem ke změně či zdánlivému zániku, materiál je použit, proces pozastaven, vzniká existence vlastní dané životnosti se stopou lidského dotyku patrnou v základním geometrickém tvaru.“⁽²⁰⁾ Z těch pak staví v různých prostředích (na Českomoravské vysočině, na louce u Ruzyně, v pražské Stomovce a jinde) krychle o hraně 120 cm. Kafka zmiňuje, že u velké krychle (z minulých cyklů) ho rozčilovala optická deformace, proto zvolil tento menší formát. Krychle měly původně stát na dohled jedna od druhé, ale autorovi se posléze více zalíbilo umisťovat je do prostředí, které ho více „vzrušovalo“. Tak trochu záhadou je ovšem fotografie *Duralová krychle*, která se tomuto konceptu trochu vymyká. Jelikož se ale jedná o konstrukční prvek všech krychlí a je vždy v prezentaci cyklu první, nepůsobí v sérii zase tak cizí. Navíc jak uvádím dále, ne vždy ukazuje Kafka jen holé přírodní materiály. Naopak ve spojitosti s nedokončenou instalací krychle z písku, která sérii uzavírá, působí v sérii jako důležitý prvek.

Kafka tak opět tvořil v duchu „privátních“ instalací, kdy jedinými diváky byli náhodní chodci nebo místní zemědělci. Tyto projekty formovaly spíše jeho vnitřní prostor než že by vyjadřovaly potřebu komunikace s okolím. Fotografie mu zde slouží nejenom jako dokumentační médium, nýbrž celou práci opět rozšiřuje o další rozměr. Kafka může jednotlivé kostky skládat vedle sebe a tímto způsobem mezi nimi vytváří různé vztahy. V jednom z prvních katalogů z roku 1985⁽²¹⁾ jsou prezentovány fotografie s ohraničením stavěného objektu pomocí duralových trubek, čímž nám autor napovídá, jak kostku konstruoval. Jsou zde k vidění i pohledy z větší dálky a z různých úhlů a je patrné, že mu nejde jen o dokumentaci díla. Přesně dbá na středovou kompozici, díky čemuž snímky pak dobře obstojí samy o sobě.



Ukázka řazení fotografií z katalogu z roku 1985.



Autorův přesný rozvrh pro prezentaci.

⁽²⁰⁾ KAFKA, Ivan: *Několik poznámek k realizacím v krajině*. Praha 1985.

⁽²¹⁾ Tamtéž.

Pomocí fotografie tak autor nabízí možnost nahlédnout nejenom do procesu vzniku, ale ukazuje i to, jak objekt vidí on sám. V otevřeném přírodním prostoru staví technický tvar a na divákovi ponechává další možné interpretace. V pozdějších letech se při prezentaci této instalace omezuje většinou na sérii osmi fotografií z čelního nebo bočního pohledu (a to včetně fotografie *Duralová krychle*) a snímky z procesu stavění neukazuje (viz monografie z roku 2016). Prohlašuje však, že pokud by dostal větší prostor, neváhal by ukázat jiné pohledy i jiné snímky z procesu vzniku.



Bez názvu, 1979–1980.

Dalším velice důležitým prvkem v této instalaci je práce s časem. Pomíjivost přírodních materiálů, které se v čase přetvářejí v jiná skupenství a získávají jiné podoby, dodává celému projektu další vrstvu. I zde získává fotografie svůj význam. Kostky jsou tzv. zamraženy přesně v době dokončení, ale po dokončení stavby se k nim autor nevrací a nedokumentuje je. Instalaci zaznamenává v celé její kráse, v momentě její největší síly a proces stárnutí a postupné deformace přenechává naší představivosti a zkušenosti s konkrétním materiálem.

Celý projekt měla završovat „kostka“ z písku, kterou se ovšem nepodařilo postavit. Kafka se ji snažil vytvořit na mořském pobřeží v Polsku, ovšem nestabilita a sypkost materiálu mu to bohužel nedovolily. Jak sám říká, došlo k „nutné rezignaci a marnosti na práci samotné“. Ovšem tento akt se mu zdál pro práci s pomíjivostí natolik signifikantní a považoval ho za završení celého snažení, že i tuto kopii písku v celém souboru ponechal. Projekt tedy uzavřela náhoda či synchronicita, čímž se autorovi podařilo otevřít další filozofické otázky po smyslu našeho životního snažení.

Z hlediska světového umění byla tato Kafovo práce ojedinělá, neboť žádný jiný autor nepracoval s podobným principem. Je pravda, že s přírodními materiály nacházenými na místě pracovali i další autoři, ale jejich snaha vedla většinou k vytvoření jednoho objektu, nikoli celistvé série objektů na sebe navazujících. Kafka zde zdůraznil materiál samotný, neobalil ho dokonalou výtvarnou kompozicí, nepoukazoval na jeho přírodní krásu, nýbrž pouze na fakt, že existuje. Právě v tom tkví hlavní síla této instalace.

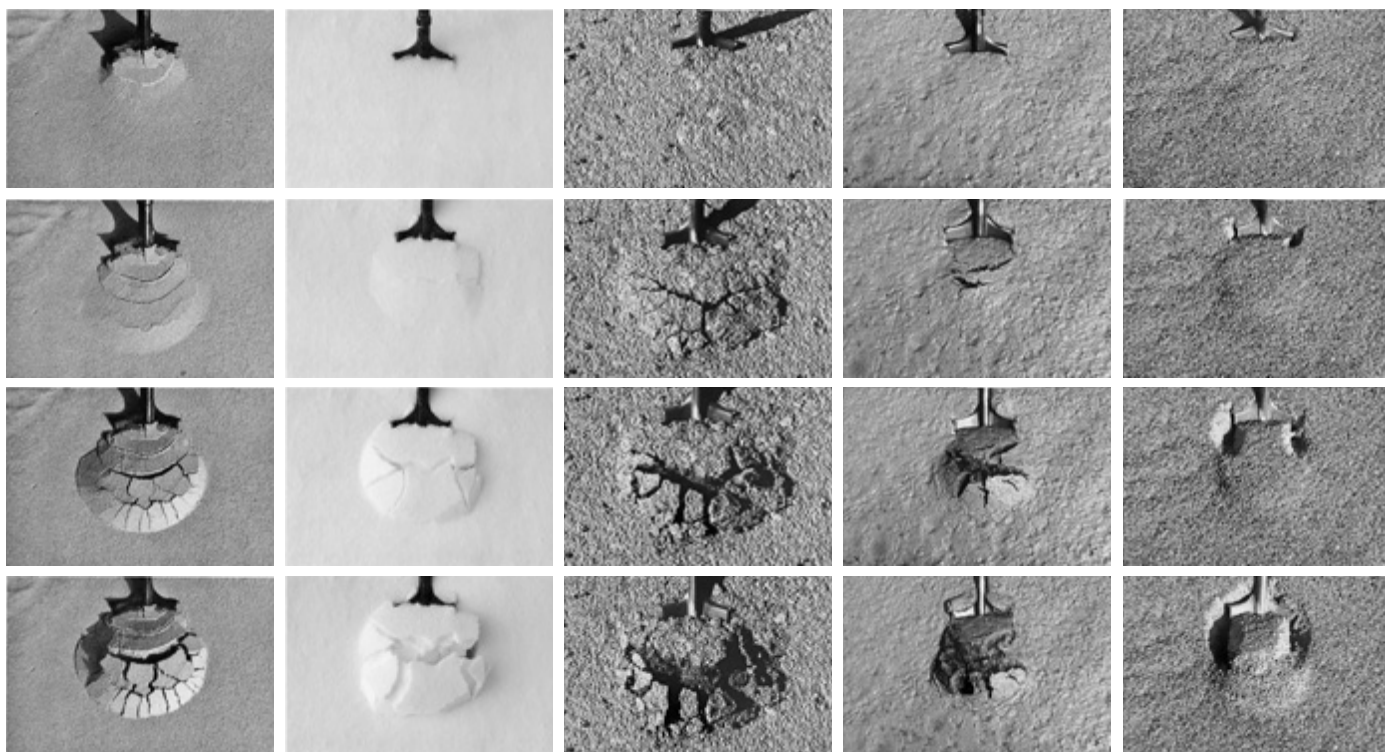
CYKLUS NABÍRÁNÍ, 1980–1983 **LOPATKA PÍSKU, LOPATKA SNĚHU, LOPATKA HLÍNY,** **LOPATKA BLÁTA, LOPATKA ŠTĚRKU, 1980–1983**

Práci s přírodním materiálem posouvá Kafka i v těchto dvou na sebe navazujících cyklech. Načas opouští geometrický tvar krychle, popřípadě čtverce a pouští se do dvou zajímavých studií procesu nabírání. Opět vychází z několika přírodních materiálů (písek, sníh, hlína, bláto, štěrk) a hledá kouzlo jeho podstaty ve spojení s časem a zanecháním otisku. Lopatkou narušuje čistý prostor vytvořený přírodou a poukazuje na lidské konání, na stopy, které po sobě zanecháváme, když se pouštíme do práce. Zatímco v cyklu *Bez názvu* čas a proces tvorby pouze naznačoval, zde mu poskytuje významný prostor. Poukazuje na jednotlivé fáze a zastavuje je v čase tak, abychom si je mohli lépe prostudovat. Zdánlivě nicotná věc se najednou stává tím hlavním, nad čím máme přemýšlet. Stává se něčím, co co bychom sami přehlédli a ani nebrali v potaz.

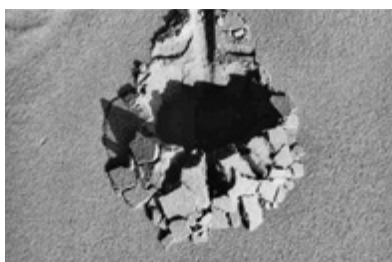
Vyvrcholením cyklu nabírání jsou jednotlivé fotografie *Lopatka písku, Lopatka sněhu, Lopatka hlíny, Lopatka bláta a Lopatka štěrku*. Lopatka i materiál chybějí, ale otisk byl zanechán. Jednoduchý vzkaz poukazující na mnoho aspektů najednou.

Každý jednotlivý soubor v akci nabírání autor prezentuje čtyřmi snímky a pečlivě volí stav narušení materiálu. Navazující soubor lopatky pak prezentuje jen jednou fotografií.

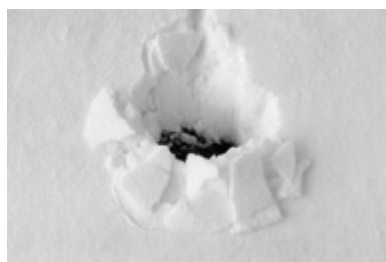
V těchto dvou sériích se již Kafka pouští do silného mnohovýznamového obrazu. Každý může v představených snímcích najít vlastní myšlenky, ať už o lidském konání jako takovém či zaměření se na prostor



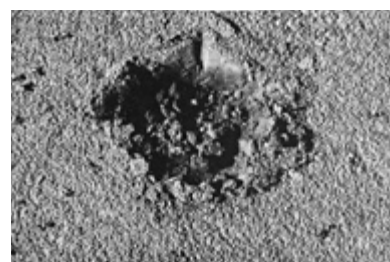
Cyklus nabírání, 1980–1983



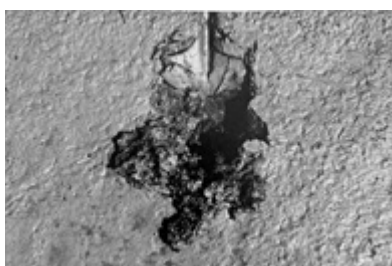
Lopatka písku, 1980–1981.



Lopatka sněhu, 1981.



Lopatka hlíny, 1982.



Lopatka bláta, 1982–1983.



Lopatka šěrku, 1982.

a čas, jež určují naše tady a teď. Fotografie zde dle mého názoru nehraje jen roli prostředníka. Jsou zde plně využity její možnosti, tedy zastavení v čase a soustředění na detail. Kafkova preciznost záznamu opět povyšuje každý snímek a umožňuje mu samostatnou existenci.

Zanechání stop v krajině bylo v zemním umění okrajovým tématem, avšak nikoli tématem opomíjeným. Souviselo s poutnictvím, s chůzí jako takovou, ovšem jen málo autorů se zaměřovalo na na stopu spojenou

s prací člověka. Například Richard Long (*1945) v roce 1967 chodil v trávniku tam a zpátky, čímž vznikala vychozená čára. Z českého prostředí bych rád zmínil Karla Adamuse (*1943), který zachycuje chůzi na dně vypuštěného rybníka v podobě šlépějí.

Všechny tyto jemné intervence do krajiny, včetně té Kafkovy, zcela určitě intuitivně souvisejí také s prastarým konáním prvních lidí, kteří po sobě zanechávali stopy v podobě komunikace se svými bohy (například obrazce na planině Nazca nebo jiné geoglyfy roztroušené po celém světě). Kafka se ale od tohoto spirituálního rázu odklání a nachází jinou, racionálnější polohu.

HLEDÁNÍ, 1981
PŘEMÍSTĚNÍ I, 1981
PŘEMÍSTĚNÍ II / ZÁSAH NEZÁSAH, 1981–1983

V Kafkově díle je velmi dobře patrná návaznost jednotlivých souborů, někdy i částečné prorůstání cyklů samotných. Po vyčerpání jednoho tématu se autor přesouvá k tématu novému, které rozvíjí a nastoluje nová východiska. Na těchto třech sériích je návaznost na sebe více než zřejmá, a dokonce zde dochází k jasnému vyvrcholení v podobě třetí instalace *Přemístění II / Zásah nezásah*.

V první instalaci *Hledání* nacházel Ivan Kafka v lomu v Kosoři u Prahy kousky břidlice a přenášel je do nového prostředí, kde se z nich snažil poskládat geometrický obrazec: čtverec. Z chaosu se pokoušel stvořit řád.



Hledání, 1981.

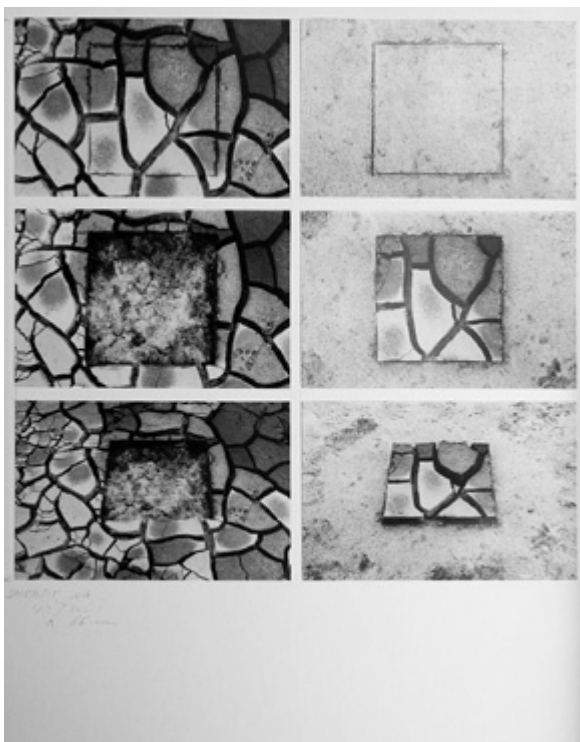
V instalaci *Přemístění I* pracoval na dně vypuštěného rybníka u rodné obce Branišov, kde nacházel rozpukané bahnité podloží. To vyjímal ve tvaru čtverce o hranách 50 cm a umísťoval do naprosto odlišného prostředí udusaného pískového podloží. Tento kontrast je sice velice působivý, ale výtvarně snad až příliš „krásný“. Ovšem myšlenková návaznost na předchozí počín je více než zřejmá.

Ve třetí instalaci *Přemístění II / Zásah nezásah* Kafka své úvahy ještě zpřesnil. Zde tak dochází k již zmiňované gradaci. Tentokrát ve Vltavské zátocě u Prahy vyřezával kostky z ledu a umísťoval je ze zpátky do vody. Tento jednoduchý zásah dokumentovaný na minimalisticky čistých fotografiích patří k jedním z nejnvýstižnějších autorových prací.

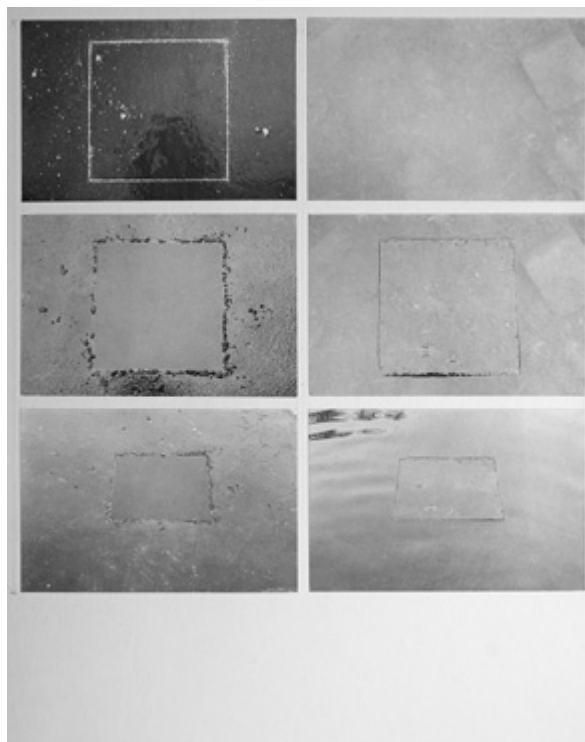
Myšlenka je dokonána a nám autor ponechává prostor pro vlastní interpretaci.

Z cyklů „nabírání“ a „lopatek“ nám v této práci zůstává záznam průběhu procesu, na jedné straně objekt vyjmutý a na druhé složený, popřípadě ponořený. Práce s vodou (jediným materiálem, který se na naší planetě v přirozených podmínkách objevuje ve vícero skupenstvích najednou) představuje velice šťastnou volbu. Tento materiál můžeme brát i jako pralátku všeho života na zemi. Navenek přísně geometrický brutální zásah do organického prostředí, vyřezání a následná konfrontace s materiálem samotným (ve třetí sérii posunutá dokonce do jiného skupenství) vyznívá dle mého názoru nakonec velice „poeticky“. Vznášející se krychli ve vodě spíše tušíme a jakoby již očekáváme její konec a rozpuštění. Tento akt mi připomíná japonské haiku, krátké trojverší, posunuté do obrazové roviny s evropskou zkušeností.

Ve způsobu zaznamenání Kafka opět balancuje na hraně samostatně vypovídajícího snímku a pouhé dokumentace. Záměrně fotografuje pouze nejbližší prostředí, a nikoli jeho okolí, čímž soustřeďuje náš zájem přímo na výřez ve vodě. Fotografie nám tak umožňuje zabývat se autorovým činem nerušeně



Přemístění I, 1981.



Přemístění II / Zásah nezásah, 1981–1983.

a přímo. Ve své monografii prezentuje Kafka tuto sérii Kafka formou diptychů, avšak ve starším katalogu z roku 1985 jsou druhé dva snímky prezentovány ještě dalšími dvěma fotografiemi pohledem shora a fází načrtnutého čtverce. Nejednotností výběru fotografií dokládá, že akce jako taková měla pro autora větší význam a snímky se posouvají spíše do dokumentační roviny.

Rád bych zde připomněl malou souvislost s koncem šedesátých let 20. století (tedy deset let před těmito instalacemi), kdy v USA sílily snahy některých land-artistů vracet se do galerií. To sice odporovalo jejich prvotní myšlence, ale zřejmě jim vadilo, že nemají možnost zpřístupnit a ukázat své uvažování širší veřejnosti. Například v roce 1968 Walter de Maria (*1935) vzal obyčejnou hlinu a v galerii jí věnoval samotný prostor. Dozajisté tím položil teoretikům a kritikům umění otázku, co ještě je a co již není umění. Podobně proběhla v tehdejší Československu v roce 1969 ve Špálově galerii klíčová výstava *Seno-sláma* známé umělkyně Zorky Ságlové (*1942). Souvislost vidím v tom, že Kafka ještě na počátku osmdesátých let, tudíž v době, kdy se zdálo, že se tento směr již vyčerpal, pracoval pouze ve volné krajině a stále nezaměnitelně, a hlavně originálně přispíval k land-artovému umění. Jako by ho volná krajina lákala spíše k osobním („privátním“) akcím a galerijní prostor sváděl k větší exhibici pro veřejnost.

SEBRANÝ ODLESK, 1982–1984

Dalším posunutím významové roviny z předchozí instalace vytvořil Kafka v roce 1984 jednoduchou instalaci *Sebraný odlesk*. Tato jemná intervence do agrární krajiny patří k jeho minimalističtějším pracem a zároveň se podle mého názoru řadí mezi realizace nejvýstižnější. Jednoduchý nápad zahrnující ten nejobyčejnější materiál, jaký lze v krajině nalézt, tedy obyčejnou hlinu, přetvořil v naprosto nepřirodní tvar o jasné vymezených obrysech. V názvu čteme, že se pokusil „sebrat odlesk“, což je mimochodem většinou názvů Kafkových děl společné – autor vtipnou a někdy i sarkastickou nápo vědou v názvu dílo dovysvětluje. V této instalaci jako kdyby se snažil sebrat něco, co vnímáme jen okrajově, a dát tomu tvar i hranice. Kafka k tomu říká: „... zdálo se mi to strašně jednoduchý a úžasný, jenom seberete to nezachytitelný a sestavíte to do celku...“⁽²²⁾

Autor někdy vedle výsledných fotografií rád umísťuje i obrázky skic a samotnou realizaci. Ukázka z monografie: HLAVÁČEK, Josef / MA-CHALICKÝ, Jiří: Ivan Kafka 1975–2005, realizace pro krajinu, prostor a město.



⁽²²⁾ Středy na AVU: Ivan Kafka. Česká televize, video 131 min, 2009. Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000006-stredy-na-avu/209251000070003-ivan-kafka>.

Podle Kafkova vyprávění mu samotná práce na instalaci zabrala přibližně tři hodiny, během nichž se změnilo počasí a odlesky zmizely. Proto musel dalších deset dní čekat na správné počasí, na tzv. kouřmo (rozptýlené difuzní světlo s mlžným oparem v pozadí), aby mohl fotoaparátem instalaci zaznamenat. Zde je jasně vidět, jak důležitou roli fotografie sehrála. Posloužila zde více než dokumentačně a zaznamenala jedinou možnost, jak lze instalaci vidět a pochopit. Divák, který by nepřišel v ideálních podmínkách, by z odlesku nic neviděl. Zároveň je nutné uvést, že tuto instalaci autor prezentuje pouze jediným diptychem a jiné fotografie již nedokládá. První snímek ukazuje počátek a druhý (na témže místě) konec. Fotografie tak opět umožňuje práci s časem, neboť autor s její pomocí porovnává dva časové úseky. Toto porovnávání se v Kafkových „privátních“ instalacích často opakuje a poukazuje opět na význam fotografie při chápání jeho práce.

Jistou paralelou k tomuto dílu je instalace Waltera de Marii *Pole blesků* (1977), která také zachycovala určitý přírodní jev. De Maria na severozápadě Mexika, v oblasti častého výskytu bouřek, sestavil pole o 400 kovových tyčích, které měly přitahovat blesky. Pro diváka byla na hranici tohoto pole postavena pozorovací budka, z níž mohl celou scénérii sledovat. Prostřednictvím fotografie pak byla zachycena celá rovina instalace včetně celkového záměru. „Fotografií dokumentujících tento jev vzniklo mnoho, a ne vždy byl jejich autorem sám De Maria. Také díky jedinečnosti samotného blesku je každá fotografie zachycující různé blesky svým způsobem originálem“ (...) „Pro De Mariu byla výsledným dílem samotná instalace a fotografie jako taková jejím důkazem.“⁽²³⁾ Tímto se opět dostáváme k otázce, jež rezonuje



Sebraný odlesk, 1982–1984.

⁽²³⁾ KRIŠTŮFEK, Milan: *Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii 50.–90. léta 20. století*. Bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, s. 29, 31. Opava 2014.

celou touto prací i pracemi všech land-artistů: Je fotografie těchto – ať už privátních akcí, či jiných instalací – umělecky soběstačná? Dle mého názoru zní odpověď ano v případě, že autor fotografující své dílo vytváří pomocí snímku další rozměr díla, popřípadě jím přináší návod, jak dílo vnímat. Přesně toto ve fotografiích z období privátních akcí Ivana Kafky zcela určitě nacházíme.

ZACHYCENÝ STÍN, 1984–1987

Tato instalace byla zamýšlena jako série s předchozím projektem *Sebrané odlesky*. Autor postavil 10 cm vysokou zídku, která určitý den v roce v osm hodin večer vrhala tak dlouhý stín, že vykreslovala čtvercový tvar. Kafka chtěl v této sérii pokračovat například s ledem (světlo měl zastupovat Měsíc), ale pak v jeho tvorbě převážily díla pro veřejný prostor a dále jej již nerozvíjel. Zároveň ale nevylučuje, že se k těmto pracím ještě někdy vrátí.

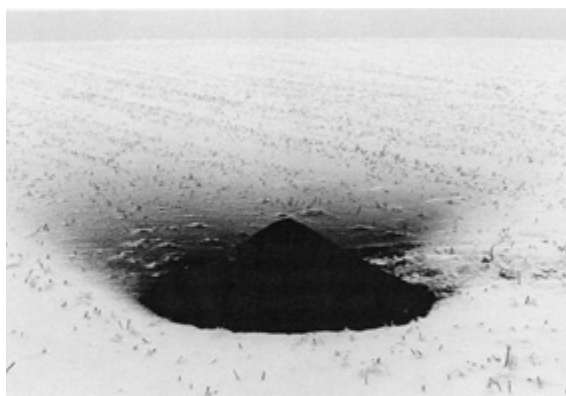
S perspektivními liniemi zachycovanými na fotografii tak, aby vytvářely čtverec, si hrál i nizozemský umělec Jan Dibbets (*1941). Svými pracemi se snažil vyvést diváka z rovnováhy a jistoty jím neustále vnímaného prostoru, tato díla však neměla tak silný filozofický podtext jako zmíněné Kafkovy práce. Ty se ptají spíše po bytí jako takovém a nejen po kompozici obrazu a perspektivních hrátkách. Z českého prostředí si z připomeňme také instalaci *Čtverec* od Bořivoje Hořínka (*1848).



Zachycený stín, 1984–1987.

VĚTRNÁ KRESBA I (VĚTRNÁ KRESBA II), 1981–1988

Tyto dva projekty patří k několika málo pracím, v nichž Kafka nevyužívá geometrické motivy. Svým způsobem jsou předzvěstí tzv. hromad, jak je ve své diplomové práci nazvala Anežka Bartlová⁽²⁴⁾. Jedná se opět o dvě úzce související instalace, z nichž jedna byla realizována a druhá zůstala na papíře. Ve *Větrné kresbě I* instaloval Ivan Kafka do zasněžené krajiny hromadu uhléného mouru a zaznamenal dopad povětrnostních podmínek na okolní neporušenou sněhovou strukturu. Ve druhé instalaci *Větrná kresba II*



Větrná kresba I, 1981–1988.

II (na jejíž realizaci nedošlo, ale kterou bych zde rád připomenul, protože je důležitá pro pochopení autorova uvažování), se jednalo o pozitivní obraz předchozí instalace. Kafka měl v plánu instalovat na tmavé pole kopici bílého vápna nebo křídového prachu. V obou případech se příroda stala náhodným aktérem a pomocí větru měnila nejen strukturu kopice, nýbrž zaznamenávala i její další život otisknutý v bílém sněhu nebo na tmavém poli.

Kafka tento projekt prezentuje třemi fotografiemi pod sebou: na první z nich je kopice lehce odvátná, na druhé je odvátná již více a na třetí již téměř splývá s povrchem. Snímky tak opět dokládají pomíjivost a plynutí času.

Zajímavé je, že Kafka chtěl mít první fotografii úplně čistou, tedy kopici celou a na poli nic neodváto, což mu ale povětrnostní podmínky znemožnily. Zde bych opět poukázal na promyšlenost autorovy práce. Kafka se nechtěl spokojit s jakýmkoliv záznamem, nýbrž chtěl zachytit konečnou vizi celého záměru. Zřejmě právě proto fotografie ob stojí i samostatně, a to přesto, že v tomto případě není první fotografie taková, jakou ji autor chtěl mít.

Využívání přírody „jako umělce“ není v posouvání hranic umění zas tak neznámou metodou.

⁽²⁴⁾ BATRLOVÁ, Anežka: *Dav a masa v umění. Multiplicita v díle Ivana Kafky*. Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Praha 2013.

Namátkou bych z podobného prostředí připomenul slovenského autora Michala Kerna (1938–1994) a jeho experimenty z roku 1980 v instalaci *Hledání stínu*, kde autor pracoval s bílou papírovou plochou a se stínem větví stromů. Jelikož se stíny díky fyzikálním zákonům pohybují, prezentoval i Kern svou instalaci stejně jako Kafka prostřednictvím fotografie.

PROSVĚTLENÍ, 1986

V instalaci *Prosvětlení* Kafka opět na své oblíbené Českomoravské vysočině instaloval do smrkového lesa bílé březové klády. Kontrast světlého a tmavého materiálu vytvářel jakési prosvětlení a z fotografie na nás září s velkou intenzitou. Kafka zde využil také možnosti fotografického média a celý dokumentační snímek lehce podexponoval, čímž dosáhl ještě většího efektu, než pravděpodobně na místě panoval. Fotografie naprosto přesně podtrhla celou výtvarnou myšlenku díla a v kombinaci s názvem nás proto vede k jasné interpretaci.



Prosvětlení, 1986.

KRÁSNÁ HROMADA, 1985–1986

V této realizaci Ivana Kafka složil z různého listí stromů hromadu tak, že každá její část byla jiného druhu. Zajímavé je, že se jednalo o první případ, kdy své dílo prezentoval prostřednictvím barevné fotografie. Pravděpodobně i proto, že ve fotografii převedené do stupní šedé by zanikaly odstíny jednotlivých druhů listí. Kafka nebyl spokojený s tehdejší klasickou barevnou fotografií a snímek reprodukoval takzvaným cromalínem, což je tisková technika simulující ofsetový tisk, která slouží k přesnému srovnání barevnosti.

Opět je vidět, jak mu na snímku záleželo, když se pustil do složitého technologického postupu cromalínu, a dokládá to mnohé o jeho vztahu k fotografickému médiu jako takovému.

K hromadě listů se Kafka několikrát vrátil, aby zaznamenal, jak podléhá zubu času. Tyto snímky jsou již jen černobílé a končí fotografií, kdy byla kopice zaorána. I přes tento razantní zákrok jsou po zaorání



Krásná hromada, 1985–1986.



Krásná hromada, 1985–1986, autorova dokumentace zániku.

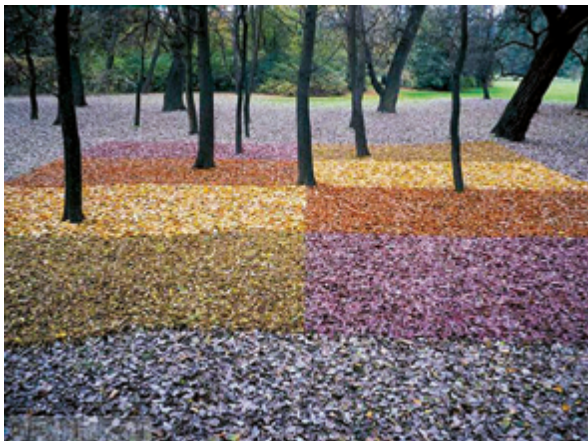
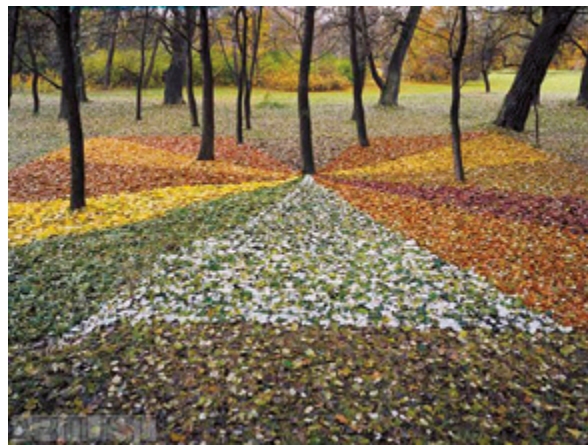
stále patrné kousky nezaoraného listí. Tuto sérii Kafka nikdy nepublikoval, ale má ji zařazenou vedle jediné barevné fotografie. I zde je více než zřejmá autorova fascinace časem a pomíjivostí.

LESNÍ KOBEREK PRO NÁHODNÉ HOUBAŘE, 1986–1999

Tento soubor začal vytvářet Kafka v době, kdy už za sebou měl první instalace ve veřejném a v galerijním prostředí a instalací ve volné krajině se již nezabýval tak intenzivně jako zpočátku své tvorby. V roce 1986 se vrátil do pražské Stromovky, kde po dobu sedmi let vždy na stejném místě i přibližně ve stejném období (18.–21. října) vytvořil pokaždé jiný obrazec z listí tak, aby na zemi představoval pomyslný geometrický koberec. Sledoval přitom změnu prostředí v čase, barevnost spadaneho listí, změnu velikosti keřů v okolí, popřípadě tloušťek kmenů. Původně chtěl tyto obrazce vytvářet na Českomoravské vysočině a sledovat, zda se nad nimi nějaký houbař pozastaví, ale nakonec zvítězila zřejmě praktičtější lokalita Stromovky, kterou měl téměř za domem. Kafka říká, že tyto obrazce dělal s obrovskou radostí a ke každé instalaci vždy přistupoval podle aktuálních pocitů. Muselo mu vyjít počasí, nesměl foukat vítr, nesmělo svítit slunce, aby se koberec nezahltil stíny, apod. ⁽²⁵⁾

Fotografie mu zde pomohla zachytit nejen přesný úhel pohledu, ale i správné počasí, za něhož by mohl divák instalaci vnímat. Zde opět fotografie sehrála důležitou úlohu. Pomohla autorovi zachytit správný okamžik a různá časová období poskládat do nového kontextu. Tuto sérii fotografií ovšem nepořídil Kafka sám, vytvořil ji fotograf Petr Zhoř (*1948), avšak podle přesných autorových instrukcí.

Ve světovém land-artovém umění si s přírodními materiály hrál od počátku osmdesátých let 20. století také britský umělec Andy Goldsworthy (*1956). Rozdíl mezi ním a Kafkou ovšem vidím v tom, že Kafkovi je bližší určitá ironie, která je skrytá nejen v názvu, nýbrž i ve způsobu, jakým autor o instalaci mluví. Zatímco Kafka je v této práci více konceptualistou (což dokládá i mnohaleté vracení se stále na jedno místo), je Goldsworthy typickým příkladem zemního umění opírajícího se o přírodní a duchovní principy.



*Lesní koberec pro náhodné houbaře,
1986-1999.*

FOTOGRAFIE JAKO ZPROSTŘEDKOVÁNÍ SMYSLU REALIZACE

Jak už jsem naznačil, v následujících dvou kapitolách se budu zabývat pracemi, ve kterých není fotografie centrem autorova zájmu, nýbrž hraje druhotnou, byť podstatnou roli. V této kapitole připomenu dvě díla, u nichž Kafka své dílo prostřednictvím fotografie dovysvětluje. Volí přesně takovou kompozici a přesně takový výřez, které případnému divákovi sdělí to nejhlavnější. Nenechává již diváka vnímat dílo pocitem, nýbrž mu „servíruje“ jasný pohled a myšlenku. Je definován záměr, je definováno místo a z přesného místa je nasnímana fotografie. Uvedené si můžeme porovnat na příkladu dvou realizací. První je *Povídka o skládání vlánů* a druhá *Skutečnost + sen / dvě skutečnosti*. Na prvních fotografiích Kafkova staršího souboru nám zvolená kompozice i mlžné prostředí poskytují prostor pro vlastní interpretaci. Můžeme se tak nechat unášet meteorologickým rukávem ve vlastních úvahách, klást si vlastní otázky po smyslu umělcova počínání a hledat na ně vlastní odpovědi. Naproti tomu fotografie z mladší instalace nám prostor jasně vymezují – jedna jediná fotografie umělcovo počínání přesvědčivě definuje. Kafka staví pyramidu tak, aby z určitého místa byly vidět tři strany a její chybějící vrchol doplnil vzdálený vrchol za rakouskou státní hranicí, v Německu. Při pohledu z jakéhokoli jiného místa jde pouze o estetický objekt postavený v krajině (v lomu), který ztrácí hlavní účel. Kafka ve své monografii ukazuje i sérii tří fotografií: snímek bez instalace, kde je zdůrazněný protější kopec, druhý snímek, který zachycuje jednu fázi stavby, a třetí snímek, jenž klade důraz na materiál a způsob složení kamene. Tyto tři snímky jsou čistě dokumentační, protože celý počin naprosto dostatečně obsahuje fotografie hlavní, o které již byla řeč. Se stejným principem se setkáváme i v instalaci *Bílá koule na Bílé hoře* z roku 1984. Kafku zaujala velkorysá perspektiva parku u letohrádku Hvězda, a proto v něm rozehrál dialog mezi architekturou v pozadí a velkou sněhovou koulí o průměru 2,30 m v popředí. Je třeba poukázat i na to, že na místě, které si autor zvolil pro fotografický záběr, stojí i nivelizační tyč. Tím se do dialogu dvou objektů vkládá ještě třetí prvek. Divák pozorující kouli přímo na místě by si nemusel tohoto vztahu vůbec všimnout – fotografie je zde tedy jasnou nápovědou. V katalogu z roku 1985 hlavní fotografii doprovázejí další dvě dokumentační fotografie, přičemž jedna ukazuje měřítko velikosti vzhledem hloučku diváků a druhá zachycuje kouli a materiál samotný.

Z tohoto úhlu pohledu by se sem daly zařadit ještě práce *Zvláštní houbařská sestava* (1990–2002), *Výstraha z radosti I, II* (1992–1994) a *Přítomná minulost – minulá přítomnost* (1991–1992), ale tyto fotografie již úplně neplní úlohu nápovědy, kterou jsem si vytyčil na začátku této kapitoly, nýbrž hrají spíše dokumentační roli.

Z výše uvedeného je patrné, že jde o realizace ve veřejném prostoru, v prostředí, kde se běžně pohybují lidé. Kafka neklade na fotografie takové nároky jako v případě „privátních akcí“ v rodném kraji. Očekává, že dílo budou moci lidé běžně spatřit a naleznou si tak jeho vlastní interpretaci.



Povídka o skládání, vlání, zvedání, 1975–1976.



Skutečnost + sen / dvě skutečnosti, 1990.



Bílá koule na Bílé hoře, 1984.

FOTOGRAFIE ČISTĚ DOKUMENTAČNÍ

Není mým cílem zabývat se smyslem každé konkrétní Kafkovy práce, nýbrž zaměřit se na ty práce, jež mají nějaký vztah k fotografii. Těm jsem se věnoval v předchozích dvou kapitolách. V této kapitole bych chtěl jen připomenout dokumentační rovinu autorových děl, tedy případy, u nichž necítím fotografické médium ani jako hlavní, ani jako doprovodný prvek, ale pouze prvek zaznamenávající. Sem spadá většina Kafkových prací od devadesátých let minulého století, proto uvedu jen stručný výčet těch nejzásadnějších. Zařadit by se sem dala převážná většina realizací z galerijního prostředí a některá díla instalovaná v městské krajině. Fotografie zde splňuje původní účel a popisuje danou akci na konkrétním místě věcně a stručně. V určitých momentech však fotografie sehrála i jinou než jen dokumentační roli. Například v instalaci *Vymezení* z roku 1981 Kafka zaznamenal stav díla těsně po dokončení, kdy byly všechny špejle srovnané, a na stav po několika dnech, kdy instalace za sebou měla již několik zásahů od okolního ptactva a dětí. Kafka při prezentaci používá obě fotografie, čímž opět poukazuje na faktor času a na pomíjivost instalace (potažmo své práce vůbec). Stejný princip uplatnil i v galerijní instalaci *Prostor průchodem porušitelný* (1980).

Klasickou dokumentační rovinu už zcela jistě splňují další dvě zajímavé práce: *Omšení (velké) 1995–2045* a *Omšení 1999–2019*. Myšlenka obou prací spočívá v porovnání dvou stejně velkých žulových kostek, přičemž každá z nich je po určitou dobu (50 let a 20 let) vystavena jinému prostředí. Jedna je schována v téměř sterilním prostředí (v muzeu v Rovaniemi a na zámku Plüschov) a druhá potopena do vody (na dno řeky Ounas a dno Baltského moře). Jelikož se jedná o dlouhý časový úsek a k porovnání doposud nedošlo, prezentuje Kafka tento projekt čistě dokumentační fotografií, na níž kostka stojí na břehu řeky, potažmo moře. Vedle této práce existuje ještě třetí *Omšení* z roku 1982 z Českomoravské vysočiny, projekt, který autor ukončil 26. 7. 1999. Autor 5. 10. 1982 vzal dvě identické krychle a jednu nechal volně ležet u sebe na pracovním stole a druhou ponořil do potoka. Po sedmnácti letech ji z potoka vytáhl a umístil vedle krychle první. Jak se ukázalo, krychle už nebyly shodné a u krychle z potoka došlo i ke zmenšení velikosti.⁽²⁵⁾

Stejnou čistě dokumentační rovinu má rovněž dílo *O malosti a nesmírnosti* z roku 1996, kdy Kafka na dno moře na plochu cca 100 m² vrhl 28 historických kamenných vrhacích koulí. Celou jistě působivou scénérii přitom dokumentuje pouze snímkem, na němž jedna koule prostupuje vodní hladinou. Fotografie je velmi působivá, ale je pouze zastupujícím článkem celého díla.

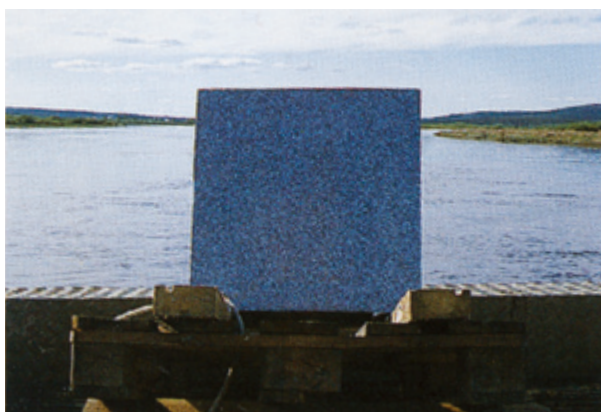
Na tomto prostoru nelze uvést plný výčet Kafkových prací, které byly zdokumentovány, ale připomeňme namátkou ještě *Bílý prostor / Prostor radosti* (1981), všechny instalace se špejlemi: *Vymezení* 1981,

⁽²⁵⁾ STANULOVÁ, Jana: *Omšení 1982–1999*. Text k výstavě, Galerie 207, <http://galerie207.blogspot.com/2014/03/16.html>, 2014

Totěž v bledě modrém (1990) a *Totěž v bledě zeleném (pozitivní vymezení)* (2000), práce s větrnými rukávcí, které vytvářel v letech 1975–2002, práce s igelitovými pytlíky realizované v letech 2003–2004 a další.



Vymezení 1981.



Omšení (velké) 1995–2045.



Omšení 1999–2019.



*Třetí realizace ze série Omšení z roku 1982.
Porovnání dvou kostek v autorově ateliéru.*



O malosti a nesmírnosti 1996.

IV.

ZÁVĚR

Kafkovu dráhu zcela jistě předurčilo to, že se narodil a vyrůstal v umělecké rodině. Ačkoli ze začátku nastoupil komplikovanější cestu, která měla mnoho odboček, nijak ho to neodradilo, ba naopak ho to nasměrovalo ke svéráznému a originálnímu výrazu. Kafka sice usiloval o přijetí na vysokou uměleckou školu, ale neprošel kádrováním tehdejšího komunistického režimu, který měl problémy s profilem jeho otce, a nebyl tedy ke studiu přijat. Jak sám říká, nemusel se díky tomu zbavovat vlivu učitele, což je záležitost, s níž se potýká mnoho jiných mladých umělců, a mohl si tak lépe budovat vlastní styl.

Kafka začal s „privátními“ instalacemi ve druhé polovině sedmdesátých let 20. století, tedy už šest let po prvních land-artových realizacích v USA, kde tvořili zakladatelé tohoto směru Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Christo a jeho žena Jeanne-Claude, Dennis Oppenheim a jiní. Vzhledem k tomu, že v minulosti přicházely nejnovější umělecké trendy do českých zemích většinou se zpožděním, to není nijak závratně dlouhá doba. Ivan Kafka za ostatními land-artisty nijak nezaostával, přirozeně na ně navazoval a posouval tento směr více ke konceptuálním tendencím. Jeho pojetí se neopíralo tolik o environmentální a ekologické tendence, nýbrž mířilo spíše k filozofickým úvahám o prostoru a bytí obecně. Racionální uvažování bez ezoterického nánosu Kafkovi umožňovalo dostat se pod povrch věcí jiným způsobem. Právě z tohoto důvodu byl podle mého názoru po revoluci zván do zahraničí na samostatné výstavy.

Je třeba také připomenout, že v tehdejší uzavřeném Československu se takové proudy oficiálně nepodporovaly. Neznamená to, že by tu neexistovaly, právě naopak. Na začátku sedmdesátých let se objevovaly v realizacích Huga Demartiniho, Zorky Ságlové, Jana Steklíka, Karla Nepraše, Dezidera Tótha, Dalibora Chatrného nebo Rudolfa Sikory a všichni tito umělci tehdy originálními a osobitými přístupy rozšiřovali pojetí výtvarného umění obecně. U některých z nich byl velice dobře patrný prvek náhody (například Hugo Demartini, Zorka Ságlová), jímž se odlišovali od amerických nebo jiných evropských tvůrců. Zorka Ságlová či Jan Steklík s Karlem Neprašem pracovali i s tématem akce, která se mnohdy stávala protestem proti oficiálnímu proudu socialistického realismu. Kafka v tu dobu patřil k mladší generaci, ale svými pracemi velice dobře navázal na starší kolegy, přičemž se mu podařilo zachovat si osobní linku a nenechat se vtlačit do cizích proudů.

Umělci pracující osaměle v krajině měli jen málo možností, jak představit své práce veřejnosti. Cílem uměleckého směru land-art, k němuž se Kafkovy práce částečně řadí, bylo právě odejít z galerijních prostor. To ovšem vedlo ke zvláštnímu paradoxu, neboť pro umělce bylo složité ukázat vytvořené práce veřejnosti (tedy za předpokladu, že je ukazovat chtěli). Jediným způsob, jak dílo představit širší veřejnosti, představovala právě fotografie (pomineme-li video). Mnohdy se jednalo pouze o záznam vykona-

né práce, popřípadě několik snímků z realizace samotné. U Kafkových privátních akcí však fotografie hrála poněkud jinou roli. Jeho snímky v první dekádě tvorby byly precizně zpracované a měly samostatnou výpovědní hodnotu. Kafka zde vedle sebe vytvářel dvě umělecká díla: instalci samotnou a fotografie z instalace pořízené. Objekt přitom Kafka opouštěl či rozebíral, ale fotografie si (obrazně řečeno) přinášel domů. Instalaci si pak divák, který nebyl účastníkem autorova tvoření přímo v terénu, prohlížel přesně tak, jak ji viděl sám autor. Kafka tedy zpočátku své tvorby nedovoľoval divákovi jiný pohled než svůj vlastní, čímž vznikala samostatná fotografická díla. Později, po přesunu do městských a galerijních prostor, již toto schéma neopakoval – už jen z toho důvodu, že instalace byly přístupné široké veřejnosti.

Originální byl také v hledání témat. Hned v prvním souboru *Povídka o skládání, vlání, zvedání*, vytvořeném v letech 1975–1976, pracoval s povětrnostními vlivy a rozvíjel princip náhody. Nejednalo se o čisté statické objekty, ale o jakýsi pomíjivý modul, který by bez fotografie, která ho tzv. „zamrazila“, ani neexistoval. Princip vyhazování věcí do vzduchu jsme měli možnost zaznamenat i u již zmiňovaného Huga Demartiniho v realizaci *Demonstrace v prostoru* z roku 1968, avšak Kafkovi se na ni podařilo výborně navázat a poeticky ji rozvinout. V dalších realizacích (například cyklus *Pro soukromou maxipotrebu, Bez názvu, Lopatky*) již Kafka kladl větší důraz na objekt samotný a stavěl ho do kontrastu s okolním prostředím, jímž byla právě krajina. Díky tomu, že fotografii stále považoval za důležitou součást své práce, tu vedle sebe stojí dvě hodnotná díla: první z nich je instalace v prostoru jako taková a druhou instalace na fotografii, instalace viděná autorovým pohledem. V těchto realizacích již lze hovořit o zcela originálních dílech. Těmito pracím časově předcházely snad jen instalace Michaela Heizera, který koncem šedesátých let přišel s principem hloubených soch, avšak Heizer ve fotografii viděl pouze prostředek ke zdokumentování díla.

V roce 1986 začal Kafka pracovat na sérii *Koberec pro osamělé houbaře*, kterou již nefotografoval sám (fotografie pořídil Petr Zhoř), čímž jako by uzavřel fotografickou část svého díla. V pozdějších Kafkových souborech už nezaujímá fotografie takové místo jako v první dekádě jeho tvorby. Stává se pro něj doplňujícím nebo vedlejším dokumentárním produktem, byť výtvarnou polohu a preciznost zpracování si zachovává.

V.

LITERATURA

- ALAN, Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*. Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.
- BARSCH, Barbara / FISCHER Ev: *Ivan Kafka*. Katalog výstavy v ifa Gallery Berlin. Berlin 1998.
- BATRLOVÁ, Anežka: *Dav a masa v umění. Multiplicita v díle Ivana Kafky*. Diplomová práce, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Praha 2013.
- BURIANOVÁ, Anna: *Ivan Kafka*. In: BARTLOVÁ Milena (ed.): *Ř! Česká národní identita v současném výtvarném umění*. Katalog výstavy v Galerii VŠUP, Praha 2012.
- BIELESZOVÁ, Štěpánka: *Civilizované iluze, fotografická sbírka Muzea umění Olomouc*. Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2012.
- BIRGUS, Vladimír / MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*. Nakladatelství Kant, Praha 2009.
- HLAVÁČEK, Josef: *Ivan Kafka*. Úvodní text ke katalogu Ivan Kafka, Praha 1985.
- HLAVÁČEK, Josef: *Ivan Kafka*. In: HOROVÁ Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1995.
- HLAVÁČEK, Josef: *Nálehavost přítomnosti v díle Ivana Kafky*. In: *Výtvarné umění*, 1993, č. 5–6, 52–63.
- HLAVÁČEK, Josef: *Příběhy (díla) I. K.* In: *Ivan Kafka*. Katalog výstavy v Galerii výtvarných umění v Litoměřicích, Litoměřice 1997.
- HLAVÁČEK, Josef / MACHALICKÝ, Jiří: *Ivan Kafka 1975–2005, realizace pro krajinu, prostor a město*. Art D – Grafický ateliér Černý, s. r. o., Praha 2006.
- HLAVÁČEK, Josef / ŠMEJKAL František: *Ivan Kafka*. Katalog výstavy konané v Makromolekulárním ústavu v Praze, Praha 1985.
- JALŮVKA, Michal: *Česká místně specifická instalace na skupinových výstavách v první polovině 80. let*. Bakalářská práce, Univerzita Karlova v Praze, Fakulta humanitních studií, Praha 2016, s. 27.
- JUNGOVÁ, Markéta: *Volné seskupení 12/15 Pozdě, ale přece*. Diplomová práce, Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav pro dějiny umění, Obecná teorie a dějiny umění a kultury, Praha 2009.
- KAFKA, Čestmír: *O tom*. KLP, Koniasch Latin Press, Praha 1997
- KAFKA, Ivan: *Několik poznámek k realizám v krajině*. Text v katalogu Ivan Kafka, Praha 1985.
- KAFKA, Ivan / RULLER Tomáš: *Mezi vrstvami – přiznání k akci. Výstavní odpoledne v Černé rokli. Výtvarné umění*, č. 1–2, 1996, s. 94–95.
- KRIŠTŮFEK, Milan: *Instalace v krajině a její ozvěny ve fotografii 50.–90. léta 20. století*. Bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2014.

- LINDAUROVÁ, Lenka: *Ivan Kafka*. Art & Antiques, červen, 2006, s. 52–63.
- MORGANOVÁ, Pavlína: *Akční umění*. 2. vydání, Olomouc 2009.
- PÁNKOVÁ, Marcela: *Setkání na tenisových dvorcích – Sparta 1982. Rozhovor Marcely Pánkové s Ivanem Kafkou*. Výtvarné umění č. 1–2, 1996, s. 23–29.
- PLATOVSKÁ, Marie / ŠVÁCHA, Rostislav (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění VI/I, II 1958–2000*. Academia, Praha 2007.
- SRP, Karel: *O instalacích a krajině* (rozhovor Karla Srpa s Ivanem Kafkou). In: Někdo něco 3, 1986.
- SRP, Karel: *Některé realizace Ivana Kafky*. Katalog výstavy v Galerii hlavního města Prahy, Praha 1992.
- STANULOVÁ, Jana: *Omšení 1982–1999*. Text k výstavě, Galerie 207, <http://galerie207.blogspot.com/2014/03/16.html>, 2014.
- PETŘÍČEK, Miroslav: *Pojetí umění v pražském strukturalismu a „dekonstrukce“*. In: ŠEVČÍK, Jiří / MORGANOVÁ, Pavlína / NEKVIDOVÁ, Terezie / SVATOŇOVÁ, Dagmar: *České umění 1980–2010. Texty a dokumenty*. Praha 2011, s. 190–195.
- ŠETLÍK, Jiří: *Cesty po ateliérech*. Torst, Praha 1996, s. 189.
- ŠMEJKAL, František: *Ivan Kafka*. Úvodní text ke katalogu Ivan Kafka, Praha 1985.
- ŠMEJKAL, František: *Návraty k přírodě*. In memoriam Albert Kutal. Praha 1984.
- VALOCH, Jiří: *Národní chrčení do prázdna*. Ateliér, č. 19, 2003, s. 4.

OSTATNÍ ZDROJE

- KAFKA, Ivan: *Nejsem pro snadnost*. Český rozhlas, Vltava, 1. března 2018, 59.02 min. Viz <<https://vltava.rozhlas.cz/ivan-kafka-nejsem-pro-snadnost-6932104>>.
- RAIMANOVÁ, Ivona: *Artlist - Centrum pro současné umění Praha*. Praha 2015. Viz <http://www.artlist.cz/cestmir-kafka-922/>.
- Středy na AVU: *Ivan Kafka*. Česká televize, video 131 min, 2009. Viz <https://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/10000000006-stredy-na-avu/209251000070003-ivan-kafka>.
- ROUS, Janek: *Ivan Kafka*. Režie, kamera, interview, video, 27 min, Artyčok, 2015. TV Viz <http://www.artlist.cz/527/>.

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

Adamus, Jiří 28, 48

B

Beránek, Jiří 25

Budíková, Jana 27

Č

Čechová, Olga 22

D

Demartini, Hugo 28, 65, 66

Dibbets, Jan 52

F

Filla, Emil 22

G

Gebauer, Kurt 25

Goldsworthy, Andy 15, 33, 34, 56

Goryunová, Nonna 15

H

Hampl, Jiří 36

Hamplová, Hana 36

Heizer, Michael 41, 65, 66

Hořínek, Bořivoj 52

CH

Chatrný, Dalibor 23, 65

Chatrný, Radek 23

Christo 36, 65

I

Infante-Arana, Francisco 15

J

Jeanne-Claude 36, 65

Jetelová, Magdalena 15, 28, 33

Jungová, Markéta 25

K

Kafka, Čestmír 22, 24

Kern, Michal 54

Klimeš, Dušan 43

Kocman, Jiří H. 43

Kokoschka, Oskar 25

Kolář, Jiří 23

L

Long, Richard 48

M

de Maria, Walter 50, 51, 65

N

Načeradský, Jiří 25

Nepraš, Karel 65

Novák, Vladimír 25

O

Oppenheim, Dennis 33, 65

Ouhel, Ivan 25

P

Pavlík, Petr 25
 Pfahl, John 33
 Pohribný, Jan 33

R

Rittstein, Michael 25
 Rousová, Hana 28
 Ruller, Tomáš 24

S

Ságlová, Zorka 15, 28, 36, 65
 Sikora, Rudolf 36
 Smithson, Robert 15, 34, 65
 Sopko, Jiří 25
 Steklík, Jan 28, 65
 Strnadel, Antonín 22
 Svolinský, Karel 22

Š

Šmejkal, František 23, 42
 Štreit, Jindřich 27

T

Tóth, Dezider 36, 65

V

Valoch, Jiří 28, 43,
 Vodňanský, Tomáš 16

Z

Zhoř, Petr 56, 66
 Zoubek, Jasan 27
 Zoubek, Olbram 27

**FOTOGRAFICKÉ PRÁCE
IVANA KAFKY**

**PHOTOGRAPHIC WORKS
OF IVAN KAFKA**

Teoretická diplomová práce

Milan Křišťůfek

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut Tvůrčí fotografie
Vedoucí teoretické diplomové práce: doc. Mgr. Josef Moucha
Oponent: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Opava 2019

Počet stran: 76
Počet úhozů : 77 047
Počet ivyobrazení: 110
