

Tereza Vlčková

VĚCI SE ROZPADAJÍ
/ Pomíjivost a křehkost v české fotografii

Tereza Vlčková

**VĚCI SE ROZPADAJÍ
/ Pomíjivost
a křehkost
v české fotografii**

Tereza Vlčková

VĚCI

SE R O

Z P A

D A J Í

**/ Pomíjivost
a křehkost
v české fotografii**

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr., MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Doc. Mgr. Jan Pohribný



Slezská univerzita v Opavě



Slezská Univerzita v Opavě
Filozoficko–Přírodovědecká Fakulta
Institut Tvůrčí Fotografie
Opava, 2012

Abstrakt

Diplomová práce se zabývá studiem problematiky, tedy tématem pomíjivosti a křehkosti v české fotografii, a to především v rámci času a fotografie / pomíjivosti a fotografie. Bere v potaz dopad času na samotné médium fotografie, přitom se zaměřuje na české prostředí. Práce se věnuje zkoumání pomíjivosti a časovosti ve třech stěžejních úsecích a to sekvenci, transformaci a dočasnosti. Cílem je zaměřit se na autory, kteří s pomíjivostí jako tématem systematicky pracují, nebo se k pomíjivosti jakožto tématu fotograficky vyjádřili. Konkrétně se jedná o jména těchto fotografů: Josef Sudek, Jan Svoboda, Markéta Othová, Ivan Pinkava, Václav Jirásek, Jiří Hanke, Michal Pěchouček, Jolana Havelková, Petra Malá Miller, Jiří Šigut a další. Důležité jsou pro diplomovou práci také pohledy řady teoretiků, jež se jakýmkoliv způsobem k dané tématice vyslovili: Susan Sontag, Ronald Bathers, Petr Vaňous, Georges Didi-Huberman, Karel Císař, Vladimír Birgus, Anna Fárová a další.

Klíčová slova

Čas, pomíjivost, sekvence, moment, vzpomínky, rekonstrukce času, záznam změny, transformace, dočasnost, smrt, memento mori, vanitas.

Abstract

This thesis deals with ephemerality and fragility in the Czech photography and focuses primarily on the issues of time and photography / ephemerality and photography. It takes into account the impact of time on the medium of photography, but it focuses primarily on the Czech photographic milieu. More specifically, it examines ephemerality and time in three key phases: sequence, transformation and transience. The aim of this thesis is to engage with authors who work with the theme of ephemerality systematically as well as with those who touched upon this theme in important manner. It studies, among others, works of Josef Sudek, Jan Svoboda, Markéta Othová, Ivan Pinkava, Václav Jirásek, Jiří Hanke, Michal Pěchouček, Johana Havelková, Petra Malá Miller, Jiří Šigut and the others. In addition, this thesis also addresses the views of theorists of photography who discuss this issue, such as Susan Sontag, Ronald Bathers, Petr Vaňous, Georges Didi-Huberman, Karel Císař, Vladimír Birgus, Anna Fárová and the others.

Key words

Time, ephemerality, sequence, moment, memories, time reconstructions, transformation, transience, death, memento mori, vanitas.

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2011/2012

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
VLČKOVÁ Tereza	Okružní 995, Valašské Klobouky	F082226

TÉMA ČESKY:

VĚCI SE ROZPADAJÍ
Pomíjivost a křehkost v české fotografii

NÁZEV ANGLICKY:

THINGS ARE FALLING APART
Ephemerality and fragility in Czech photography

VEDOUcí PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPÉCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Práce se zabývá studiem problematiky, tedy tématu pomíjivosti a křehkosti v české fotografii a to především v rámci času a fotografie / pomíjivosti a fotografie. Bere v potaz dopad času na samotné médium fotografie, ale především se zaměřuje na české prostředí fotografie. Práce se věnuje zkoumání pomíjivosti a časovosti ve třech stěžejních úsecích a to: sekvenci, transformaci a dočasnosti.
Základní pojmy: čas, pomíjivost, sekvence, moment, vzpomínky, transformace, dočasnost.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Georges Didi-Huberman: Ninfa moderna, Esej o spadlé drapérii. Agite/Fra, Praha, 2009, ISBN 978-8086603-80-3
Josef Bolf, Ivan Pinkava: Ještě Místo - Pustá zem. Západočeská Galerie v Plzni, 2010, ISBN 978-80-86415-73-4
Georges Didi-Huberman: Před časem. Barristel&Principal, Brno, 2008, ISBN 978-80-87029-41-1
Susan Sontagová: O fotografii, Paseka, Praha, 2002, ISBN 80-7185-471-9
Karel Císař: Libovolný okamžik / k užití fotografické sekvence a série v současném českém umění. In: 65. Bulletin Moravské galerie v Brně. str. 108-115, Moravská galerie v Brně a Společnost přátel MG, Brno, 2009, ISSN 0231-5793
ISBN 978-80-7027-207-7

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Poděkování

Ráda bych poděkovala vedoucímu práce Mgr., MgA. Tomáši Pospěchovi za trpělivost, kterou projevil, když tato práce vznikala. Děkuji, že mne podpořil při výběru samotného tématu. Pavle Kosař děkuji za cenné připomínky při finálním zpracování a závěrečné kontrole a za pomoc s edicí, Tereze Bělaškové za gramatickou a stylistickou korekturu a Lukáši Pertlovi za grafické řešení. Poděkování patří také paní Lence Hubáčkové z Krajské galerie výtvarného umění ve Zlíně za její ochotu, s níž mi pomohla hledat literární zdroje, a Vědecké knihovně v Olomouci. Mé díky patří také Nicole Šťákové a Dušanu Kudelovi za trpělivost a podporu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury.

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

© 2012 Tereza Vlčková

„Fotografie je jisté, avšak pomíjivé svědectví.“

Roland Barthes

Obsah

Úvod	19
1. Pomíjivost obecně	27
1.1 Pomíjivost – historie a náboženství	29
1.2 Pomíjivost v umění	33
1.2.1 Pomíjivost a médium fotografie	35
1.2.2 Pomíjivost v zásadních dílech světové fotografie	37
2. Sekvence	49
2.1 Libovolný vs. rozhodující okamžik	49
2.2 Záznam časového kontinua	59
2.3 Děj zaznamenaný prostřednictvím události	67
3. Transformace	71
3.1 Vzpomínky	71
3.1.1 Předobraz versus Obraz, který se nevrátí	77
3.1.2 Vzpomínání vs. zapomínání	81
3.1.3 Déjà-vu	85
3.2 Znovuobjevení jednoho tématu	87
3.2.1 Okno, Stůl a Strom / Sudek, Svoboda, Hanke	93
3.2.2 Sudkovo okno / Okno mého ateliéru (1940–1954)	93
3.2.3 Stůl aneb každé opakování vede k opětovným vzpomínkám	97
4. Dočasnost	101
4.1 Memento mori & Vanitas / „Pamatuj na smrt!“ aneb lebka jako symbol smrti	103
4.2 Mizení aneb padlá nymfa	111
4.3 Smrt / Proces uzavírajícího se konce	119
4.4 Posmrtná maska	125
4.5 Exitus / Dead Is The End	125
Závěr	131
Seznam publikovaných textů	135
Výběrová literatura	137
Jmenný rejstřík	143
Medailony autorů	145

Úvod

„Fotografie je tenkým výřezem prostoru stejně jako času.“

Susan Sontag²

Ústřední linkou diplomové práce VĚCI SE ROZPADAJÍ / *Pomíjivost a křehkost v české fotografii*, jak sám název uvádí, je téma *pomíjivosti* v dílech českých fotografů – tomu je v diplomové práci dán největší prostor a význam, přičemž je na problematiku nahlíženo z několika úhlů.

Protože se budeme *pomíjivosti* a *křehkosti* věnovat, měli bychom si mezi nimi vyjasnit souvislosti a vztahy. *Křehkost* vedle *pomíjivosti* stojí jen jako dokreslující charakteristika a vlastnost s ní spjatá. Tudíž jí není v diplomové práci věnovaná hlavní pozornost. Chápeme ji spíše jako spjatou vlastnost úzce se pojící k *pomíjivosti* (efemérnosti).

První kapitola o tématu *pomíjivost* pojednává obecně, současně nás do problematiky zasvěcuje a seznamuje nás s ní v kontextu s historií a náboženstvím, filozofií a uměním, ale také metafyzikou či absolutnem. Studovanou látku jsme rozdělili do tří stěžejních kapitol: SEKVENCE, TRANSFORMACE a DOČASNOST. Naznačíme-li linku celého obsahu, v kapitole *Sekvence* zkoumáme *pomíjivost* předně jako časovost, zaobíráme se zde především časem jako momentem. Sekvenci a moment vnímáme jako základní díl *pomíjivosti*. V kapitole se objeví jména **Markéty Othové** a **Michala Pěchoučka**, kteří skrze filmové vyprávění zkoumají princip sekvenčního snímání. Přístupem zachycení časového kontinua nastíníme práci **Jiřího Šiguta**, ale také **Jiřího Hankeho**.

V následující kapitole *Transformace* sledujeme, jak se „věci“ mění a přetvářejí díky času a jeho působením. *Pomíjivost* je zde zaznamenaná a vnímaná prostřednictvím změny. Jak se tato změna projevuje, jak probíhá a co nám odkrývá, čteme na stránkách této kapitoly. Sledujeme nejenom jasně viditelnou a čitelnou transformující se podstatu *pomíjivosti*, ale také to, jak *pomíjivost* pracuje v naší mysli, jak se dotýká našich myšlenek, jež se mění a proměňují ve vzpomínky. Prostor zde nalezne především téma vzpomínky a tvorba **Josefa Sudka** a **Jana Svobody**, ti se také připomenou v podkapitole Znovuobjevení jednoho tématu – oba se neustále ve své tvorbě vrací k totožným tématům. Opětovné opakování jednoho tématu spatřujeme také v tvorbě **Ivana Pinkavy**, i ten zde bude zmíněn. K principu vzpomínání a zapomínání se vyjádří **Jolana Havelková**, rekonstrukci času a vzpomínek svých blízkých odhalí **Petra Malá Miller**. Ke vzpomínkám se také vyjadřují fotografie **Markéty Othové**.

V poslední kapitole s názvem *Dočasnost* se téma *pomíjivosti* uzavírá v podobě konce, smrti či úplného zániku. V této kapitole najde ústřední slovo **Ivan Pinkava**, a také **Václav Jirásek**. Představený bude rovněž společný projekt *Memento mori*. Nebude opomenut ani **František Drtikol**.

² Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 27.

Fotografie slouží a často se využívala jako určitá forma časového záznamu, k zmrzení okamžiku a reality. Je pohotovým zprostředkovatelem dokumentace záznamu a proces *pomíjivosti* lze skrze fotografické snímky velice dobře a rychle „čist“ . Přičemž situaci realisticky zachycuje a dokumentuje – někdy nahodile, jindy úmyslně a jasně. Na úmyslnou a cílenou práci s ní (*pomíjivost*) bychom se v tomto teoretickém textu v rámci české fotografie chtěli zaměřit. Cílem je zdůraznit autory, kteří s ní systematicky pracují, nebo se k *pomíjivosti* jakožto tématu fotograficky vyjádřili.

Není důvod omezovat tuto teoretickou práci nějakým konkrétním časovým obdobím. Jména autorů, vybírána z různých etap dějin české fotografie, jsou selektována s důrazem na spojitost s daným tématem *pomíjivosti*. Fotografové se v kapitolách opakují v jiných odhalených souvislostech. Prolínají se z jedné kapitoly do druhé, a to z důvodu nazírání na zkoumanou problematiku z několika uhlů pohledu. Předně se budeme zabývat fotografií inscenovanou, a také jiným způsobem cíleně manipulovanou a aranžovanou. Prostor zde najde subjektivní dokumentární fotografie a fotografie konceptuální. V diplomové práci se objeví hlavně fotografové, kteří se záměrně na tento princip plynutí času zaměřují a berou *pomíjivost* jako autonomní téma pro své umělecké vyjádření.

Zkoumáním časové linky *pomíjivosti* vyvozují umělci její příčiny i důsledky, přičemž nazírají na *pomíjivost* jako na transformující a modifikující zkušenost opřenou o určité svědectví. Tento záznam určité časové kontinuity, plynoucí z minulosti přes přítomnost do budoucnosti, využívají umělci pro své vyjádření v dílech. S pomocí fotografie definují tuto časovou linku, často v návaznosti na důležitost určitého prostoru či konkrétního místa.

Pomíjivost má za následek „přetváření“ a „rozpad“, ke kterým dochází pod tíhou času. Žádné jiné medium tuto změnu nereflektuje tak viditelně jako právě fotografie. Ta tento proces odkývá i zachovává zároveň. Často tak máme možnost vidět, jak se jeden proces mění v druhý. Jak je podstata věcí nestálá a jak je vše neustále v pohybu. Na *pomíjivost* můžeme nahlížet jako na vývoj, či v opačném případě na zánik. Medium fotografie odhaluje to, jak se věci stávají něčím jiným – „obětí“ času a podmínek, objekt se dále transformuje i v našich vlastních vzpomínkách. Pod tíhou *pomíjivosti* (a *křehkosti* – v práci nahlížejme na *křehkost* jako synonymum rozpadavosti a fragility) se otáčí a mění celá lidská historie, příběh dějin umění, dějin fotografie i dějin lidstva. Takřka vše, veškeré naše bytí, se odehrává pod tíhou času – vše, co čas zachytil, co zaznamenal, co proměnil a změnil v prach, co stvořil, i to, co zničil.

Důležitosti tohoto procesu si rovněž všiml historik umění a filozof Georges Didi-Huberman, který význam času ukazuje v metafoře proměny *pomíjivosti* symbolu Nymfy, které věnoval knihu – *Ninfa moderna, Esej o spadlé drapérii*.³ Teoretik poukazuje na *pomíjivost* a změnu pojetí zobrazení nymfy „něžnosti a křehkosti“, který se postupem času přetváří a proměňuje, vytrácí, až nakonec téměř zaniká, přežívá jen v jakémsi znaku v podobě odhozené a téměř nikým nepovšimnuté drapérie – ve špinavém kusu hadru pohozeném ve stoce. Didi-Huberman předkládá konkrétní důkazy a vlastní teorie o této transformaci a přeměně. Další zajímavý text nabízí Petr Vaňous k výstavě, ke které vyšla i kniha *Ještě místo – pustá zem*⁴ (umělcům Ivanu Pinkavovi a Josefu Bolfovi). Vaňous o *pomíjivosti* a *křehkosti* nehovoří přímo a otevřeně, ale mezi řádky ji jasně vnímáme a cítíme její závažnost. V předmluvě knihy *Ještě místo – pustá zem* Vaňous často odkazuje na životní proces končící smrtí a na životní existenci směřující k dočasnosti.

3 Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Esej o spadlé drapérii*. Agite/Fra, Praha, 2009.

4 Petr Vaňous: *Ještě místo – pustá zem*. In: Josef Bolf, Ivan Pinkava: *Ještě Místo – pustá zem*. Západočeská Galerie v Plzni, Plzeň, 2010.

Často se teoretikové zdají být neméně důležití jako autoři sami, proto i jim patří místo ve jmenném rejstříku, který najdeme v závěru tohoto textu. Jsou pro naši diplomovou práci důležití a jejich texty jsou svým přínosem pro práci zásadní. Proto se také nejednou na těchto stránkách setkáme se zásadními teoretiky fotografie a umění: Susan Sontag, Ronald Bathers, více zmíněný Petr Vaňous a Georges Didi-Huberman, Karel Císař, Vladimír Bigus, Anna Fárová etc., o jejich úvahy v rámci fotografie versus čas se ve své diplomové práci opírám.

Přes množství nastudované literatury zůstává text osobní reflexí autora. Porovnáváním, přezkoumáváním a slučováním fotografií a jejich přístupu napříč historií, necháváme tušit pestrou mozaiku plnou nepředvídatelných a zajímavých závěrů.

*„Protože jen v obraze se vzájemně překrývají a rozpojují všechny časy,
které historii dělají. Protože jen v obraze se kondenzují všechny vrstvy
,mimovolní paměti lidstva‘.“*

Georges Didi-Huberman⁵

⁵ Georges Didi-Huberman: Před časem. Barrisfel&Principal, Brno, 2008, s. 120.

1. Pomíjivost obecně

Budeme-li v dalších kapitolách téma *pomíjivosti* a *křehkosti* rozvíjet, měli bychom si je představit obecněji a v širších souvislostech, a to od těch všeobecných a formálních po konkrétnější a obsáhlejší. Dotkneme se souvislosti mezi pomíjivostí a náboženstvím, pomíjivostí a uměním a v neposlední řadě pomíjivostí a fotografií.

Pomíjivost je plně závislá na čase a je stejně jako čas relativní. Jeho plynutím se projevuje a odkrývá; a tím odráží stopu zanechanou v určitém časovém rozmezí. V některých případech je změna pozorována rychleji, jinde není zprvu jasně čitelná a její progres je viditelný později. Změnu vnímáme jako přechod jednoho děje do druhého. Pomíjivosti můžeme rozumět také jako určité formě zchátralosti, jde o proces plynutí pod určitým časovým úsekem, kdy ze stavu A vznikne B, nebo opět A úplně zmizí. Můžeme ji nahrazovat a opisovat synonymy: mizení, odcházení, vytracení se, destrukce, degradace, ale také ji můžeme chápat jako konec, smrt, záhubu či zánik. Rozumíme jí také v paralelách mezi mládím a stářím, narozením a smrtí, začátkem a koncem, novým a starým. V efemérnosti spatřujeme „cestu“ – „pout“ z jednoho místa do druhého, z jednoho konce k dalšímu, kdy je chápána jako most mezi nimi. Pomíjivost určuje dobu této cesty, tohoto trvání, zachycuje proces této změny v rámci jakéhosi odcházení a mizení.

Pomíjivost lineárně propojuje minulost a budoucnost a zároveň ukazuje záznam – opis časového pohybu dané situace. Tento proces nese následky v podobě stop, jež během této cesty posbíral. Ty se staly odrazem tohoto vývoje a budou hrát další roli v budoucnosti. „*Jako bychom se dostávali skrze současné umění někam daleko do minulosti, abychom pochopili předobrazy vlastní budoucnosti.*“ píše Petr Vaňous⁶. Vše nestálé se odráží v časovosti. Georges Didi-Huberman poukazuje ve své knize *Před časem* na souvislost mezi časem a obrazem a odvolává se ve své úvaze k Walteru Benjaminovi: „*Obraz je především krystalem času, formou, současně konstruovanou a planěnou, z bleskové srážky, kde „Kdysi“ píše Benjamin „se setkává s „Nyní“ v blesku, aby utvořily konstelaci.*“⁷

Nejenom věci vnější, ale i naše mysl podléhá Pomíjivosti, i ta není výjimkou. Je plně závislá na tom, jak si danou situaci (vjem, věc, událost), před tím než podlehne časové pohyblivosti, pamatujeme. Jak na danou situaci vzpomínáme. Způsob, kterým mysl naše myšlenky a vzpomínky uchovává, se odráží v tom, jak vyhodnocuje další události. Samy vzpomínky se pod tíhou času mění tím, jak jsou poznamenány a vystavovány dalším zkušenostem s přibývajícemi zážitky ovlivněnými dalším nánosem přibývajících doby.

Pomíjivost a křehkost jsou vlastnosti neměnné – stále se dějí. Jsou cyklické, opakující se. Svou přirozenou schopností nemožnosti stálosti stojí na zákonech určité degradace a destrukce. Stojí proti sobě v kontrastu – často se *rozpadá stálost* nebo *štěpí celistvost*. Stálost a věčnost jsou jimi zkoušeny a rozkládány, to je způsobeno především časem, ale také jejich složením či vnějšími přírodními nebo životními vlivy a v neposlední řadě samotným charakterem věci. *Pomíjivost i křehkost* se

⁶ Petr Vaňous: Ještě místo – pustá zem. In: Josef Bolf, Ivan Pinkava: Ještě Místo – pustá zem. Západočeská Galerie v Plzni, Plzeň, 2010, s. 12.

⁷ Georges Didi-Huberman: Před časem. Barrisfel&Principal, Brno, 2008, s. 247.

týkají změny. Tento archetypální proces, trvajících odedávna, je jakýmsi systematicky se opakujícím procesem, kdy paradoxně jedinečnost změny jako stále se opakujícího principu je neměnná a stálá. August Ferdinand Bebel vystihl přesně, když pronesl: „*Nic netrvá věčně, ani příroda, ani lidský život, jediná trvalá je změna.*“⁸ Zamysleme-li se nad pomíjivostí, uvědomíme si, jak hmatatelně a prokazatelně procházejí životní okolnosti a situace pod principy těchto procesů a koloběhů, jak se naše životy mění v jakési dekády let a ty se časem mění v celá desetiletí, ale také staletí a hýbou celou naší dosavadní existencí. Tento průběh se netýká pouze nás, ale také našeho životního prostředí, krajiny, planety – vše podléhá principiálnosti tíhy času a pomíjivosti. Jako protipól *pomíjivosti* bývají uváděny *logická zákonitost a Bůh (ať už si pod tímto pojmem zobrazíme jakoukoliv představu Boha)*, jež bývá podle západní náboženské tradice často označovány jako věčný, nepomíjející.⁹ „*V umění, tak jako v životě, je myšlenka o pomíjivosti a trvání základem vnímání světa a sama sebe.*“¹⁰ stojí v úvodním textu výstavy *Věčná pomíjivost*. Vnímáme ji a přijímáme jako součást našeho života, dějin a celého živého existenčního trvání, jako součást cyklické zákonitosti zrodu a konce. Vědomí o nestálosti a křehkosti spolu tvoří nehlubší základ přírody i lidského života. Pomíjivost odráží naši existenci, vynucuje si pozornost, nutí k zamyšlení a k hledání *odpovědi na smysl naší smrtelnosti*.¹¹ Upozorňuje nevyhnutelnou fyzickou zkázu na lidskou smrtelnost, zvažuje hodnotu bytí samotného a poukazuje na naši zranitelnost.

Přestože se zdá, že jí v moderním pojetí západního světa není věnována dostatečná pozornost, pod jejím vlivem se mění současná tvář dění (nejenom ve fotografii) vnějších a vnitřních obrazů a procesů. Ať už jsou tyto změny vnímané či nikoli, dějí se – a to právě v tomto okamžiku. Georges Didi-Huberman odhaluje souvislosti mezi přítomností a minulostí: „*Nyní je nejniternější obraz Uplynulého.*“¹²

1.1 Pomíjivost – historie a náboženství

„*Vanitas vanitatum et omnia vanitas*“

„*Marnost nad marnost, vše je jen marnost.*“¹³

Kdy jsme Pomíjivosti prvně věnovali pozornost? Kde se nachází první zmínka o ní? Jaký má pro nás význam? Věřím, že nejenom my, ale i vy jste si možná tyto otázky kladli. Začneme-li chronologicky, naše pozornost bude logicky směřovat k raným písemným zmínkám. Ty se především týkají otázek náboženství, smyslu lidské podstaty a existence.

Jedny z prvních psaných a historicky doložených informací o *pomíjivosti* nacházíme v knize *Kazatel*, jejíž datace spadá do 3. století před našim letopočtem, kde stojí: „*Pomíjivost, samá pomíjivost, řekl kazatel, pomíjivost, samá pomíjivost, všechno pomíjí.*“ (*Kz 1,2*)¹⁴ V křesťanské symbolice je nejvíce pomíjivost spojovaná právě s touto knihou, neboť záznam slova „pomíjivost“ (hebrejsky hebel) se zde objevuje 37krát a je zde spojena spíše s marností a nicotností. Na přelomu 4. a 5. století v prvním latinském překladu *Písma svatého zvané Vulgáta* je přeložen tento výrok z *Kazatele* známý jako: „*Vanitas vanitatum omnia vanitas*“ („*Marnost nad marnost, všechno je marnost*“)

⁸ August Ferdinand Bebel. www.citavy-slavy.cz/kategorie/o-prirode

⁹ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Pom%C3%ADjivost>

¹⁰ Jan Štíbr: *Věčná pomíjivost*. In: *Věčná pomíjivost / výstava Výtvarného odboru Umělecké besedy. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Severočeská galerie výtvarného umění, Litoměřice, 2009, s. 11.*

¹¹ Tamtéž, s. 11.

¹² Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Esej o spadlé drapérii. Agite/Fra, Praha 2009, s. 9.*

¹³ latinské rčení pocházející z prvního latinského překladu *Písma svatého*, tzv. *Vulgátě*

S dalším výrokem odkazujícím k pomíjivosti a dočasnosti se setkáváme v latinském přísloví „*Memento mori*“. Výrok byl prvně citován v knize *Apologeticum*, a to v pasáži, kde otrok šeptal vojevůdci, kterému držel věnec nad hlavou: „*Respice post te, hominem te esse memento, Memento mori.*“¹⁵ („*Hlédni se a připomeň si, že jsi (také) člověk, pamatuj, že zemřeš, pamatuj na smrt.*“)¹⁶ *Apologeticum* je připisováno Quintusovi Septimiusovi Florensovi Tertullianusovi na přelomu 2. a 3. století.¹⁷ Další mutaci *Memento mori* nalezneme v biblickém vyjádření, které Bůh pronesl Adamovi při vyhnání z ráje: „*Memento homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*“ („*Pamatuj člověče, že prach jsi a v prach se obrátíš.*“)¹⁸ Výtvarné pojednání „*Memento mori*“ stejně jako „*Vanitas*“ se těšilo oblibě hlavně v baroku, ve výtvarném umění jsou často vyobrazené s lebkou – alespoň tak jsou nám známy nejlépe.

V křesťanské tematice je *pomíjivost* předně spojovaná s lidskou smrtelností kladoucí si otázky zabývající se životem na zemi, jeho smyslem a marností. Ačkoliv se *pomíjivosti* v současném západním světě nepřikládá taková důležitost, hraje stále nemalou roli v náboženství asijském, kde je význam *pomíjivosti* stále aktuální. Její princip je v buddhistickém náboženství vysvětlen následovně: „*Podle buddhismu je pomíjivost (také nestálost) jednou ze tří základních charakteristik veškeré existence. Ostatní dvě jsou strastiplnost (dukkha) a bezpodstatnost (anattá), které z pomíjivosti vyplývají. Vše neustálé vzniká a zaniká, proto cokoli je pomíjivé, je zároveň i strastiplné a cokoli je strastiplné, nemůže být považováno za pravé já, a je proto bezpodstatné. Pomíjivost je přirozený zákon celého univerza. Všechno – mysl i hmota – je podrobena neustálé změně. Z pohledu zákona karmy (zákona příčiny a následku) je vše podmíněno předchozími příčinami a následně vše je příčinou dalších následků. Proto, vše existující je věčně měnícím se proudem. Vše, co vzniklo, je také podrobena zániku.*“¹⁹

Vnímáme-li *pomíjivost* obecně v náboženství, poselství skrze ně zdá se být stejné. Člověk je konfrontován s marností a nicotností vědom si své dočasnosti a smrtelnosti. Na ničem, během své cesty k nalezení své pravé podstaty, by neměl ulpívat, neboť na to je nahlíženo jako na nesmyslné a marnivé.

14 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Pom%C3%ADjivost>

15 http://en.wikipedia.org/wiki/Memento_mori

16 <http://www.veilofmystery.ic.cz/latinskecitaty.html>

17 Pozn. Quintuse Septimiuse Florense Tertullianus je nejvýznamnější latinsky píšící křesťanský spisovatel přelomu 2. a 3. století, který je považován za autora základní křesťanské terminologie v latinském jazyce. <http://cs.wikipedia.org/wiki/Tertullianus>.

18 Biblický verš: 1. kniha Mojžíšova, Genesis 3,19. http://cs.wikiquote.org/wiki/Latinsk%C3%A1_1_%C3%BAslav%C3%AD#M

19 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Ani%C4%8D%C4%8Da>

1.2 Pomíjivost v umění

„Člověk mění a čas mění: právě čas dovršuje jeho dílo. Takové dílo se pak stane dílem otevřeným, nezávislým na svém původci, jako všechno ostatní trvá a mizí podle zákonů času a také se přizpůsobuje reakcím diváka. Neboť efemerní dílo se obrací především na vnímatele, jehož chce naučit, aby vnímal a prožíval okamžik.“

Etienne Souriau²⁰

*Pomíjivost se stala námětem a předmětem celé řady zkoumaní a badání. Nastavuje zrcadlo nejenom duchovním reflexím, ale i těm uměleckým. Je tématem různých interpretací ve filosofii, estetice i výtvarném umění. Především moderní umění pomíjivost v hojně míře využívá – a to zejména konceptuálního charakteru jako happening, land art, akční umění, performance. Podstatou efemerního umění je to, že díla nepřetrvávají, že se ustavičně mění. Podle Heinricha Wolfflina, švýcarského kritika umění, se umělci snaží zobrazovat efemerní teprve v moderních dobách.²¹ V minulosti tomu bylo opačně, umění se vztahovalo především k věčným a nekončícím tématům. „*Krása stvořeného je pomíjivá, je třeba se upnout k Bohu, věčnému zdroji veškeré krásy.*“ dodává Etienne Souriau.²² Stejně jako Platón tak i monoteistické náboženství přijímalo tento názor.*

Zvláštní je, že efemerní není podstatou krásy, avšak často to, co označujeme za krásné, spatřujeme v prchavém okamžiku mizení vytrácejícího se. Možná se to děje právě proto, že si nemůžeme daný okamžik na delší dobu přisvojit a přivlastnit. Tak rychle nám utíká mezi prsty – zážitek se nám zdá jako nepolapitelný a možná právě proto úžasný. Nejvíce fragilní se nám to jeví v situacích těžce zopakovatelných, nebo v těch, co se jednou stanou a jen se zopakují, nebo je vůbec zopakovat nedokážeme. Povaha vnímání tohoto druhu krásy je pojena s lítostí nad ztrátou z odcházejícího, s určitým sentimentem a nostalgií.

V historii se od umění předně očekávalo, že si uchová věčnou životnost ve snaze uctít Boha. Smrtný umělec je předurčen k tomu, aby stvořil nesmrtelné dílo, jež se stalo jakýmsi otiskem, který na tomto světě za sebou zanechává. Avšak není tomu tak v současné době, vezmeme-li v úvahu právě zmiňující nestálá umění efemernosti. Tato díla často mění svou podstatu, povahu i formu (land art, happening, performance atd.) O jejich existenci se často dozvídáme jen díky fotografii, jež dokumentuje danou událost. Důkazy o pomíjivých dílech často nalézáme jen na nich, případně videích a audiozáznamech. Fotografie však neslouží pouze jako dokumentující záznam efemerního, často už zaniklého umění. Tak či onak je zachovalým obrazovým svědectvím.

²⁰ Etienne Souriau: Encyklopedie estetiky A–Z. Victoria Publishing, Praha 1994, s. 218.

²¹ Tamtéž, s. 217.

²² Tamtéž, s. 218.

1.2.1 Pomíjivost a médium fotografie

„Fotograf je chtě nechtě dodavatelem patiny, a samy fotografie jsou jakými instantními starožitnostmi.“

Susan Sontag²³

V současnosti je uvědomování si pomíjivosti ve fotografii obecně mnohem čitelnější, než tomu bylo v minulých stoletích. Pomíjivost vyvstává, žádá si pozornost a čím víc se dnešní doba zrychluje, tím více je změna a vývoj viditelnější. „Fotoaparáty začaly duplikovat svět ve chvíli, kdy lidská krajina začala podléhat závratnému tempu změny: zatímco během krátkého časového rozpětí bylo ničeno nesčíslné množství biologických i sociálních forem, naskytl se nástroj k zaznamenání mizejícího.“²⁴ dodává Susan Sontag. Od vynálezu fotografie roku 1826 se fotografické obrazy (které jsou tak autentické, že se „skutečností“ nepodobá nic věrohodněji než snímek fotografie) stále kupí, přibývají, zaznamenávají tok dějin. Jsou vystavovány chronologicky, v souběžných i protichůdných časových paralelách, doplňují se i oponují si navzájem, vyvraceje si svá tvrzení. Vedle dějin fotografie (zaměřující se na slavná díla fotografie) můžeme spatřovat také historii čtenou přes vyfotografované všeobecné snímky obrázků uchováující určitou událost či vzpomínku pro nás podstatnou či nepodstatnou. Bereme-li v úvahu všechny fotografie, které od půlky 19. století až po současnost vznikly, máme možnost vnímat minulost autenticky právě přes ně – zaznamenáváme dějiny „času“ právě přes fotografii. Mapujeme-li dějiny fotografie přes významná díla autorů napříč časovými etapami, *dějiny záznamu času* neomezujeme jen na slavná a významná díla fotografů, ale naopak bereme v potaz všechny fotografie od jejího vynálezu, které od té doby byly pořízeny, bez ohledu na důležitost autorů. Susan Sontag ve své knize *O fotografii* vydané prvně roku 1973 píše: „Fotografie je pouhým fragmentem a během času se s ní spjaté souvislosti ztrácejí. Postupně se rozplývají v klidné abstraktní minulosti, otevřené jakémukoli způsobu čtení (nebo spojení s jinou fotografií.)“²⁵ podle Sontagové je většina fotografovaných námětů (už jen tím, že jsou vyfotografovány) poznamenána patosem.²⁶ Všechny fotografie začnou být od určitého staří zajímavé a dojemné.²⁷

Médium fotografie můžeme vnímat jako jakousi „nádobu“ pomíjivosti, která nám slouží od počátků fotografie k uchovávání vzpomínek. Setkáváme se tu se dvěma protipóly a kontrasty, na jedné straně dochází ke „konzervování“ času, ten ale nelze zastavit. Stále se snažíme zachytit něco, co neustále mizí a pomíjí. Člověk spolu s fotografií jdou proti přírodním zákonům, ve snaze zastavit, co zastavit nejde.

Jaký je však jejich osud? Fotografií, těch obrázků s určitou vizuální informací, s určitou vzpomínkou, vytištěných v tiskárnách či vyvolaných v temných komorách? Jaký je jejich úděl? „Stárnou, postihovány obvyklými neduhy předmětu z papíru, ztrácejí se, získávají na ceně, jsou kupovány, prodávány a reprodukovány.“²⁸ popisuje Sontag. A z jiného hlediska: co se stalo se vyfotografovaným objektem, než byla fotografie pořízena? Co se děje po stisknutí spouště? Pokud nemáme další fotografii doloženou svědectvím, pravděpodobně se nikdy nedozvíme, co po zmáčknutí spouště následovalo.

Zvláštní je, že „malou“ smrt můžeme vnímat v každíčkém snímku, v každíčkém zmáčknutí spouště. (Možná ne úplně náhodou se v angličtině používá anglického výrazu „shoot“ pro fotografování).

²³ Susan Sontag: *O fotografii*. Paseka, Praha, 2002, s. 77

²⁴ Tamtéž, s. 21.

²⁵ Tamtéž, s. 70.

²⁶ Tamtéž, s. 20.

²⁷ Tamtéž, s. 128.

²⁸ Tamtéž, s. 10.



Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858

Fotografie nás neustále s okamžikem pořízení snímku konfrontuje. Prohlížíme-li si fotografii např. naší babičky, díky níž čteme její život v dané době. „Etický obsah fotografie je křehký. ... Fotografie z roku 1900, jež tehdy působila svým námětem, by nás dnes mohla dojmout spíše tím, že jde o fotografii pořízenou v roce 1900.“²⁹

Moment, kdy danou fotografii prohlédneme, se setkává s okamžikem pořízení fotografie. Tato interakce jde napříč dvěma momenty, toho našeho a zachovaného času na fotografii. „Ale jak čelit všem těmto časům, které tento obraz před námi v tolika plánech skloňuje? A nejprve, jak uchopit přítomnost, zkušenosti paměti, které obraz vyvolal, a budoucnosti, kterou angažuje.“ – ptá se podobně Didi-Huberman v knize *Před časem*.³⁰ Jak se mění doba, mění se i fotografie, jak plyne čas, měníme se i my. Pomíjivost je také evoluce.

1.2.2 Pomíjivost v zásadních dílech světové fotografie

Pojďme se však přemístit k samotným fotografiím, aniž bychom dále zkoumali pomíjivost samotného média. Zaměříme naši pozornost ke konkrétním snímkům. Pojďme vzpomenout jednotlivá díla z dějin české i světové fotografie, která pomíjivost obsahují.

Téměř po třiceti letech od vynálezu fotografie pořídil roku 1858 anglický fotograf **Henry Peach Robinson** (1830–1901) fotografii s názvem *Fading Away* (překl. *Odcházení*) složenou z pěti snímků, na nichž nemocná dívka umírá. Nejenomže Robinson způsobil snímkem poprask, protože se jednalo o lživé svědectví, o klam montáže, ale předně k důležitosti naší studie, fotograf úmyslně pracoval s tématem dočasnosti, pomíjivosti a odcházením. Podobně uvažoval dvě desetiletí před ním Francouz **Hippolyte Bayard** (1801–1887), který sám sebe vyfotografoval jako utonulého. Snímek nesoucí název *Self Portrait as a Drowned Man* (1840) hledá odpovědi na otázky vztahující se k vlastní dočasnosti a smrti.

Ukázkou jiného charakteru, na níž bychom v naší diplomové práci chtěli upozornit, je krátký film *A Little Death* (2002) od **Sama Taylora Wooda** (*1967), který bychom rádi prezentovali jako manifestační výpověď pomíjivosti a křehkosti. Svou podstatou snímek demonstruje oba studované principy. Jedná se o krátký videozáznam, který zachycuje biologický rozklad mrtvého zajíce zavěšeného tlapkou ke zdi. U díla *Malá smrt*, jak je překládáno, si velice zřetelně a jasně uvědomujeme zrychlený proces vytráčení se a mizení. Máme zde ve zkratce (snímek trvá přibližně 4 minuty) možnost „podívané“ podřizující se přírodním zákonům. Změna rozkládajícího se organismu ve zrychleném videu detailně zachycuje celkový pohled na dějiště živého organismu parazitujícího na mrtvém zajíci. Tomuto videu předcházela jiný videozáznam z roku 2001 s názvem *Still Life* podobné tematiky. Místo rozkládajícího se zvířete však můžeme pozorovat zkažení a shnití ovoce.

Sam Taylor Wood v obou scénách ponechá objekt rozkladu a zároveň stejnou scénu doplňuje o předmět, který tento proces úplně mine. Ve *Still Life*, záznamu rozpadajícího se ovoce, vloží do záběru umělohmotnou propisku, zatímco ovoce uhnívá, propisky se proces vůbec nedotkne.

²⁹ Susan Sontag: *O fotografii*. Paseka, Praha, 2002, s. 25–26.

³⁰ Georges Didi-Huberman: *Před časem*. Barrister&Principal, Brno, 2008, s. 8.



Hippolyte Bayard, Self Portrait as a Drowned Man, 1840

Zajímavé je, že ve filmu *Little Death* použila Wood stejnou rekvizitu (broskev) jako v prvním videu, broskev se však podobně jako propiska vůbec nerozloží – ve *Still Life* videu zaznamenána jako hnilý, nyní se přírodní biologický rej mizení tohoto ovoce ani nedotkne. Wood v obou případech klade přímé otázky tykající se dočasnosti s odkazem Memento mori dnešní doby.

Protože se v následujícím textu budeme zabývat díly českých fotografů, je třeba si položit následující otázky: Které snímky v rámci tématu diplomové práce bychom v české fotografii zdůraznili? Která fotografie či fotografický cyklus je pro téma zásadní a jasně mluví skrze pomíjivost? Můžeme vůbec mluvit o jedné fotografii a upozornit na ni jako na stěžejní dílo pomíjivosti?

Zkusme se zamyslet nad konkrétními díly. Jedná se o fotografii *Jsou vzpomínky vzpomínek* (1969) Jana Svobody, nebo o cykly *Vzpomínek* Josefa Sudka? Točí se pomíjivost v české fotografii předněji kolem vzpomínek než kolem smrti, přičemž jsou vzpomínky často spojovány s určitou nostalgií a melancholií? Není tato nostalgie typická pro české pojetí pomíjivosti? Nebo můžeme za zásadní přínos považovat práci Václava Jiráka a jeho chátrající trosky monumentálních objektů ve velkolepém projektu *Industria*? Nebo budeme nejjasněji spatřovat pomíjivost skrze dílo Jiřího Hankeho, který zachycoval dění ulice z okna svého bytu, jehož pozorovatelem a svědkem byl skoro 20 let? A co Ivan Pinkava a jeho „*Dynastie*“, opakující se nepoučitelni svými „chybami“ (nebo svou nedospělostí) napříč generacemi? Co jeho odkaz vztahující se k procesu našeho poznávání a dospívání směřující k otázkám naší vlastní dočasnosti? Transformaci v jeho odkazech můžeme číst skrze cestu prošlou zkušenostmi, zanechává stopy v nás samých, toto poznání nás mění nejvíce. Jsou tyto stopy poznání, tato transformace stále konfrontovány s dočasností naší existence? Je snad on zásadním autorem a jeho přínos k tématům konce a smrti bychom měli vyzvednout nad ostatní díla? Na tyto otázky nelehce nacházíme odpověď, možná je ukryta někde mezi uvedenými příklady. Pojďme na dalších stránkách textu hledat tyto odpovědi, objasňovat ukryté souvislosti a podívat se, kam nás hledání o pomíjivosti zavede. Kde všude v českém prostředí je téma pomíjivosti protkáno a co vše ho pojí.



Sam Taylor Wood, Still Life, 2001







2. SEKVENCE

„Náš skličující pocit pomíjivosti je mnohem naléhavější od té doby, kdy nám fotoaparáty umožnily „zastavit“ prchavý okamžik.“

Susan Sontag³¹

2.1 Libovolný vs. rozhodující okamžik

Moment. Vše se v něm odehrává. Co všechno jsme schopni spatřit v této neopakující se chvíli? Vše se mění ve vteřině – ty nejkratší části času mají pro fotografii zásadní místo. Člověka vždy zajímal čas. To, jak ho změřit, a i to, jak ho zaznamenat. Jak fatální má dopad času v podobě momentu na fotografii? A ptáme-li se naopak: jaký vliv má fotografie na moment a jeho chápání a čtení? *„Důležité je totiž to, že fotografický snímek má schopnost konstatovat a že se toto konstatování netýká předmětu, nýbrž času.“³²*

Který moment zvolit a kdy stisknout spoušť fotoaparátu? Moment se „používá obvykle jako vyjádření časového okamžiku, v němž došlo k nějaké události (např. v daný moment), popř. vyjádření krátkého časového intervalu.“³³ Oproti dnešku raná fotografie momentku neumožňovala. Takzvanou „pravou momentku“ nebylo možno v minulosti poříditi díky technologii, která pohotovosti a rychlosti záznamu nepřála. Nutila nás inscenovat volené pózy a nepřirozeně v nich setrvávat několik minut. V současnosti je všechno jinak.

„Momentky,“ a výběr situace volíme sami, ale proč a z jakého důvodu vybíráme pro snímání právě tyto okamžiky? Čím jsou pro nás tak zásadní?

Už jsme si ověřili, že fotografie čas registruje, tento důkaz si uvědomujeme nejzřetelněji prostřednictvím sekvenčního snímání (také filmovým snímáním) – zde je zaznamenaná situace snímek po snímku, každou sekundu zachycuje určitý děj v pohybu. Jedním z prvních, kteří vytvořili záznam času, byl anglický fotograf **Eadweard Muybridge** (1830–1904). Jeho studie pohybů lidí i zvířat pracují s principem sekvenčního snímání, které vychází svojí podstatou z kinematografie. Co nám sekvenční snímání odhaluje? Dostává se nám myšlenkového prostoru pro hodnocení a zkoumání časové linky vyfotografovaných snímků a mezer mezi nimi. Můžeme zkoumat konkrétní fáze pohybu a dívat se na tento pohyb (jakkoliv se nám nyní zdá absurdní, jelikož jsme ho předtím nikdy zachytit nemohli) s nadhledem a odstupem. Muybridgovo zkoumání a zaznamenávání pohybu pomocí sekvenčního snímání inspirovalo další řadu umělců, kteří pořizují své fotografie v tomto duchu (sekvence, pohybu a jeho rozložení). Muybridgův přístup byl, na rozdíl od jiných, spíše vědecký než přístup nadcházejících konceptuálně smýšlejících fotografů pracujících se sekvencí,

³¹ Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 160.

³² Roland Barthes: Světla komora. Poznámka k fotografii. Agite/Fra, 2005, s. 85.

³³ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Moment>

opomínáje vizuální estetiku obrazu, přikládá jí minimální význam. Konceptualisté do práce vložili, na rozdíl od Muybridge, i intelektuální obsah, odproštění od vizuální estetiky ve prospěch zachování „skutečnosti“ (otázkou zůstává: co vnímáme jako skutečnou realitu). V jejich podání se nám dostává otisk skutečnosti bez přidaných estetických konstrukcí. Fotografie zde otevírá cestu ke sblížení se s kinematografií. Susan Sontag směle tvrdí že: „*Fotografie si lze zapamatovat snadněji než pohyblivé obrazy, protože jsou čistým výřezem času, nikoli jeho tokem.*“³⁴

Dalším zlomovým prvkem se v této souvislosti stává „rozhodující okamžik“ **Henriho Cartiera Bressona** (1908–2004). Rozhodující okamžik se snaží zachytit vrchol události, a to v jeho nejtypičtější a nejautentičtější podobě, je často používaný právě v reportážní fotografii. „*V padesátých letech měl bressonovský styl rozhodujícího okamžiků zcela neotřesitelnou vůdčí pozici nejen v reportážní fotografii zachycující konkrétní dramatické události, ale i v sociální fotografii tzv. straight photography...*“³⁵ uvádí Vladimír Birgus v článku Nerozhodující okamžik. Dále ve svém textu upozorňuje na vliv potlačení a popření rozhodujícího okamžiku ve snaze poukázat na nově pojaté strategie odrážející se předně v dokumentárním portrétu, ve snaze poodkrýt tento vliv na poli české fotografie. S těmito principy se ve světové fotografii vyslovil prvně Němec **August Sander** (1876–1964), později **Diane Arbus** (1923–1971). Za určitý mezistupeň připomíná Birgus práce **Lisette Model** (1901–1983), jež staví do role rozhodujících a nerozhodujících okamžiků.³⁶

Birgus dále rozvádí: „*V popírání nadvlády estetické funkce a v důrazu na sociálně psychologické aspekty se styl nerozhodujících okamžiků podobá mnoha tendencím v jiných oblastech umění.*“³⁷ a upozorňuje na analogii k filmu a výtvarnému umění.

Ve zmíněných konceptuálně pojatých tendencích se současná fotografie staví právě proti tomuto „rozhodujícímu momentu“ a přivlastňuje si tzv. „libovolný moment“. Tento důsledek má pro význam následující: *umělci pracují s použitím fotografických tendencí a sérií.*³⁸ Při nichž dochází ke konstrukci a rekonstrukci času a jeho následovnému fázování a frázování, časové montáži a demontáži. Císař vysvětluje: „*Pro sekvenci je typické momentní zachycení pohybu, které časový řád rozkládá do řádu prostorového. V sérii naopak řádu nezávisle pořázených fotografií propojuje typická identita námětu.*“³⁹ Karel Císař se ve svém textu Libovolný okamžik odvolává na výklad Thierryho de Duvea, který dělí tyto tendence fotografie na „momentku“ a „pózu“, podle kterého má momentka „zachycovat plynutí času, póza se snaží momentalizovat trvání. Oba tyto rozdílné aspekty fotografie však paradoxně spojuje izolování a umrtvování námětu. Tito umělci tedy s tím, co bylo tzv. uměleckou fotografií považováno za slabinu média, pracují jako s předností.“⁴⁰

Popření rozhodujícího okamžiku utváří také jeho vnější podobu, libovolný okamžik volí *antidramatičnost, antiiluzivnost a antidekorativismus.*⁴¹ Což se na druhou stranu projevuje pozitivně v oproštění od formální efektivity, která často banálně vede ve snaze upoutat na snímek bez jakýkoliv příkras.

Série a sekvence výrazně propagoval už **László Moholy-Nagy** (1895–1946) na konci 20. let minulého století, v českém prostředí se jim hodně věnoval **Josef Bartuška** (1898–1963), **Karel Valter** (1909–2006) – tedy fotografové ze skupiny Fotolinie.

34 Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 22.

35 Vladimír Birgus: Nerozhodující okamžik. In: Tomáš Pospěch (ed.): Česká fotografie v 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech. Dost, Hranice, 2010, s. 214.

36 Tamtéž, s. 215.

37 Tamtéž, s. 215.

38 Karel Císař: Libovolný okamžik. K užití fotografické sekvence a série v současném českém umění. In: 65. Bulletin Moravské galerie v Brně, Moravská galerie v Brně, 2009, s. 109.

39 Tamtéž, s. 109.

40 Tamtéž, s. 109.

41 Vladimír Birgus: Nerozhodující okamžik. In: Tomáš Pospěch (ed.): Česká fotografie v 1938 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech. Dost, Hranice, 2010, s. 215.



Markéta Othová, *Bez názvu*, 2005

V abstraktu článku *Libovolný okamžik* Karel Císař dále demonstruje, jak na práci se sekvencí navazovali další fotografové a odhaluje dějové souvislosti: „Smysl fotografických prací konceptuálních umělců šedesátých a sedmdesátých let 20. století a jejich následovníku neustanovuje jednotlivý snímek, nýbrž syntaxe, která fotografie spojuje do ucelené série či sekvence. Proto je v těchto dílech maximálně potlačena estetická kvalita ve prospěch kvality informační. Zatímco se konceptuální umělci šedesátých a sedmdesátých let 20. století vymezovali vůči tradici tzv. vyhraňují se současné fotografické sekvence a série vůči spektakulární fotografii osmdesátých a devadesátých let.“⁴²

Vladimír Birgus nastiňuje důležitost libovolného okamžiku a poukazuje na progresivní postupy: „Styl nerozhodujícího okamžiku rozšiřuje možnosti v určitých oblastech fotografické tvorby, umožňuje osvětlovat některé problémy z nových aspektů, výrazněji nutí fotografy ke společenské angažovanosti.“⁴³

Jednou z hlavních současných českých fotografek věnujících se *sekvencnímu snímání*, práci s časem a jeho fázování je bezesporu **Markéta Othová** (*1968). Pro umělkyni je význam sekvence zásadní. Na první pohled se jedná o obsahově nezajímavé a obyčejné snímky, kdy úmyslně otiskuje především všední nicneříkající situace, pracující s tiše promlouvající vizuálně neatraktivní estetikou, a uchopuje časový záznam originálněji než je z prvního čtení jasné. Othová používá pro svůj záznam černobílé fotografie šedivých tónalit bez světelných kontrastů, ty jednoduše instaluje ve velkoformátových zvětšeninách. Skrze sekvencní snímání nás provádí řezem minipříběhů, který dodatečně „časově“ upravuje. Tyto příběhy nechává vyznít v instalaci a poukazuje na skryté a mnohými přehlížené souvislosti těchto mikrosvětů. Snímky přehodnocuje, konstruuje ve skladbě i frázi. Othová chápe čas jako nástroj vyprávění, kdy svým zásahem děj neustále nabourává a přetváří zkoumaje obrazové vztahy postmoderních tendencí. Těmto filmově mluvícím příběhům nechává prostor pro otevřenou interpretaci a rozporné způsoby čtení. Christina Végh zdůrazňuje nosný význam času u Othové: „Jednou se zdá, že se zastavil, jindy pokračuje ve svém běhu. Každé vyprávění je založeno na časovém sledu, vyprávět lze pouze jedno po druhém.“⁴⁴ Othová se však tímto způsobem neřídí.

Musíme se stát jakými „detektivy“ času a v ději hledat souvislosti dle autorčinných pravidel, chceme-li její tvorbu pochopit. Důraz je kladen na záznam a čtení. Othová snímky zajímavým způsobem frázuje a odhaluje v nich různé časové paralely. Zaznamenáním dějových útržků a rozkládáním příběhu a jeho následujícího vyústění vytváří způsob, jímž autorka s divákem komunikuje. Děj si však sama podmaňuje, určuje jeho pravidla – to ona je konstruktérem celého dějového příběhu, ona odhaluje to, co odhalit chce, a neodkrývá to, co považuje za vhodné utajit. Představujeme své vyprávění někdy vynechává stěžejní pointu (*Bez názvu*, 2005 – „setkání“ dospělého s dítětem). Ta se zdá pro ni být méně důležitá anebo naopak? Tím, že tento „článek“ v ději chybí, záměrně na něj poukazuje. Snímek se objevuje latentně pouze v naší mysli a má tak podobu divákovi fantazie. Vyvrcholení celého příběhu *zásadního (rozhodující) okamžiku* často chybí. Jsou snad tyto mezery právě pro Othovou klíčové? Právě vynecháním zlomového okamžiku dává najevo jeho závažnost a jeho důležitost ještě posílí. Chybějící mezník propojující úvod a závěr si o to více žádá naši pozornost. Čeho dosáhneme, když propůjčujeme „důležitost“ „nedůležitým“ snímkům? Lze celý příběh číst i bez zásadního chybějícího okamžiku?

42 Karel Císař: *Libovolný okamžik*. K užití fotografické sekvence a série v současném českém umění. In: 65. Bulletin Moravské galerie v Brně, Moravská galerie v Brně, 2009, s. 109.

43 Vladimír Birgus: *Nerozhodující okamžik*. In: Tomáš Pospěch (ed.): *Česká fotografie v 1938 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Dost, Hranice, 2010, s. 217.

44 Christina Végh: *Náměsíčná pouť do vyprávěného ticha*. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): *Markéta Othová*. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín / Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 153.

45 V sérii snímků *Bez názvu* (2005) vyústění příběhu Othová opět přeskakuje a vynechává, i přes toto vypuštění v setkání dítěte s dospělým věříme – naše mysl toto určitým způsobem vyhodnotila jako pravdivé. Proč tak naše mysl usuzuje? Příběh pominul, aniž by nám dal vyústění. „Cyklus *Bez názvu* zachycuje střet „malého světa“ dítěte s „velkým světem“ dospělého. Zachycuje jej však nepřímo, když v konečné montáži samotný střet přeskakuje. Nechává jej skrytý v časovém a prostorovém intervalu mezi třetím a čtvrtým snímkem, aby před nás postavil až následek tohoto setkání – rozhodobou



Markéta Othová, Její život, 1998

Zkoumáme-li důležitost, u **Othové** často chybějícího, „zásadního okamžiku“ – jsme na pochybách zda-li je pro sérii fatální, zda to není právě naopak, jestli nejsou pro vrcholovou situaci zásadní momenty, které této zlomové chvíli předchází.⁴⁵ Děj nepředkládá v jeho klíčovém momentu, naopak jej záměrně rozkládá, pořadí někdy míchá a zlomové okamžiky vynechává. Othová možná neukazuje příběh v jeho zlomu, ale ukazuje cestu. „Cyklus *Bez názvu* tematizuje vzájemnou zvrátnost pohybů montáže a demontáže. Jestliže byl plynulý průběh děje nejprve rozložen na statické záběry, následně je opět složen do rozfázované sekvence. Do této výsledné série je však vepsána dvojitá síla demontáže, která je nejen příčinou poznání, ale i příčinou destrukce rozložené věci či děje.“⁴⁶

Jaký to má význam pro divákovu vnímání? Odkrýváním a snahou číst příběh spatřujeme snímanou situaci ze zcela jiného úhlu. Divák má možnost vracet se k jednotlivým snímkům a přehodnocuje jejich pořadí. Na příběh se už nikdy nebudeme moci dívat stejně, v průběhu sledování měníme způsob jeho čtení. Othová si s časem a jeho uchopením hraje. Ve zlomku sekundy nechá splynout současnost s minulostí. Často se objekty na jejích snímcích vzdalují nebo přibližují, vzniká prostor pro plynutí času. Až řazením jednotlivých fotografií do foto příběhu filmovou metodou sekvencního snímání začínáme svět Othové chápat. Odpovědi hledá v nejednom takovémto „foto příběhu“. Tím, že mění pořadí snímků, vytváří určitý fotografický dějový rébus. Poukazuje na důležitost času a momentu, čas staví do různých paralel, někdy protichůdných (*Utopia* 2001), jindy plynulých (*Návrat* 2000), v některých čas dokonce jakoby popírala, jako by snad ani vůbec nebyl (*Její život* 1998). Díky způsobu, se kterým dějovou linku skládá, nám odhaluje mozaiku, jejíž správnost složení si jen domýšlíme a dešifrujeme tyto rekonstrukce času. Můžeme tedy fotografie vnímat jako rozfázované kousky filmu, kdy zaleží na autorce, v jakém časovém pořadí nám bude příběh prezentovat. Christina Végh její přístup charakterizuje na ukázce *Utopia* (2001): „Sled záběrů připomíná filmový styl, i zde je však průběh děje přerušovaný. Othová si nechává pro sebe skutečné časové pořadí, vkládá pauzy, některé snímky ze série „vzdaluje“ a jako zakončení přidává obraz téže situace vzniklý o den později.“⁴⁷ a dodává: „I zde, ve zřetelné blízkosti reportážní fotografie, narušuje pocítování „předtím“ a „potom“.“⁴⁸

Jiným způsobem pracuje v sérii šesti stejných snímků *Její život* (1998). Série vznikla zmnožením jednoho stejného snímku. Vnímáme tedy šestici totožných identických snímků – jako by se umělkyně pokoušela zachytit změnu, ale situace se na následujícím snímku neposouvá dopředu – zůstává pořád naprosto stejná. Vše zůstává nepozměněno. Není co skládat, co rekonstruovat, co odkrývat. Otázkou však zůstává, proč si fotografa zvolila pro tuto prezentaci šest neměnných záběrů? Chtěla snad touto monotónní duplikací poukázat na otázky stereotypu každodenní všednosti? Instalace šesti neměnných záběrů filmové vyprávění evokuje, tudíž tento styl určitým způsobem očekáváme.

Další princip, který ve svém cyklu *Návrat* (2000) uplatňuje, vysvětluje Karel Císař: „...výsledná série tak rozkládá řád časový do řádu prostorového. V kontrastu tradice umělecké fotografie, která chce zachytit proměnlivou skutečnost na základě rozhodujícího okamžiku, se tu Markéta Othová přiklání k filmové logice, která pracuje s libovolným okamžikem.“⁴⁹ Sekvenční snímání pracuje v závislosti na nezajímavosti „nedůležitých“ okamžiků, kterým důležitosti přiřkládá.

46 Karel Císař: Krystaly času. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): Markéta Othová. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/ Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 146.

47 Tamtéž, s. 154.

48 Christina Végh: Náměsíčná pouť do vyprávěného ticha. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): Markéta Othová. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/ Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 154.

49 Karel Císař: Krystaly času. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): Markéta Othová. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/ Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 145.

50 <http://www.pechoucek.cz/#!/prettyPhoto/4/>



Michal Pěchouček, *Silvestr*, 1998

Sekvenční snímání si osvojuje ve svých fotorománech také **Michal Pěchouček** (*1973). Děj je vyprávěn pomocí storyboardu. Autor kombinuje techniku sekvenčního snímání a rovněž vkládá polohu scénáře, kterého se při vyprávění drží. Sám sebe do snímaných příběhů často zahrnuje, není to však podmínkou – *Silvestr* (1998), *Splendit isolation* (1998), *Jako host* (1999), *Věneček* (1999), *Dlouhý štědrý večer* (1999). „Fotoromány jsou literární montáže aranžovaných záběrů a byly původně prezentovány formou rodinného alba. Učil jsem se pracovat s obrazem jako se sekvencí – podobně jako to činí tvůrci komiksů nebo storyboardů.“⁵⁰ Na rozdíl od Othové se Pěchouček drží striktně časové linie. Vytváří tak jakési miniepizody, krátké skeče s vyvrcholením příběhu a pointou podivného humoru, tu zde na rozdíl od Othové nevynechává, naopak je pojičkem celého děje těchto krátkých fotonovel.

2.2 Záznam časového kontinua

S konkrétním časovým úsekem se setkáváme také v raných projektech **Jiřího Šiguta** (*1960). Svě vnímání času konfrontuje s linkou dlouhodobého vnímání události. Umělec zachycuje v těchto časových a prostorových záznamech kontinuitu děje oproti stěžejnímu *momentu*. Toto časové kontinuum se snaží vtěsnat do jediného záběru. Záznamy těchto akcí jsou závislé jak na času a pohybu, tak i prostoru. Stejně jako Markétu Othovou i jeho nezajímá konkrétní zlomový okamžik. Čas pojímá celistvěji sledující jednu časovou linku určité události. Jeho časové linie se nekříží, ale plynule a souvisle pojímají děj v nepřetržitém záznamu od začátku snímání do jeho konce. Závěrku fotoaparátu nechává otevřenou po celou dobu určité „akce“, např. procházky nebo jízdy vlakem (*Přeprava vlakem Opava – Poruba /vlak. č. 3441/, 56 kroků*). Autor vysvětluje: „Dlouhé expozice mi ve spojení s pohybem dovozovaly zaznamenat jinak nepostižitelnou mnohotvárnost situací nebo míst, které najednou nikdy nemůžeme vidět. Spíše se nám v myslí někde vrství a ukládají, ale zatím nemůžeme najít mechanismus, který by nám dovozoval se k nim vrátit. Možná, že se nám vše promítne v okamžiku smrti.“⁵¹ Bez času a jeho plynutí bychom neměli možnost tato díla zachytit.

Fotograf pracuje také prostřednictvím určité časové jednotky, kdy záznam vymezuje nějakou konkrétnější událost. Úplně bílá světlá fotografie vznikla při *12 minutách deště*, naopak zcela černá fotografie tvoří *Záznam jednoho dne*. Sám autor se stává často předmětem zkoumání, dokládá to záznam *36 tepy mého srdce*. Dalším podobným dílem je záznam performance, kdy se přes noc z 21. na 22. 7. 1992 sám stal součástí zachyceného díla svým pokusem o spánek (*Pokus o spánek* 1992). Šigut si v přírodě lehá na fotografický papír dlouhý dva metry ve snaze usnout. V záznamu tuto zkušenost dokládá. Dílo doplňuje text, jež vnikl těsně po akci, přibližující průběh a pocity umělce, které jsou vždy součástí jeho výstav, doplňují se ve snaze přiblížit záměr autora či okolnosti, za kterých dílo vzniklo.

Šigut pracuje od devadesátých let s fotografickým papírem převážně v přírodě. V popředí jeho tvorby stojí příroda a její principy. Na konkrétním čase nějak nezáleží, hlavní je pro něj děj pomíjivosti řízený přírodou, která se zde chopila hlavní role a jejíž principy určují svá vlastní estetická pravidla. Situace přes ni vnímané a prožité přenáší Šigut na papír, který různě pokládá, nechává je působit její procesy několik dnů či týdnů. Vše, co na papír spadne, čeho se dotkne, zanechá stopu. Příroda tak sama exponuje, sama zaznamenává, sama určuje, co na fotografii bude. „Fotografický papír je schopen pracovat v čase a věrně zaznamenávat cokoliv se na něm, třeba jen na chvíli, objeví. Na příčně položeném papíru v potoce se zobrazí přírodniny, které potok přinesl z různých míst. Zanechají

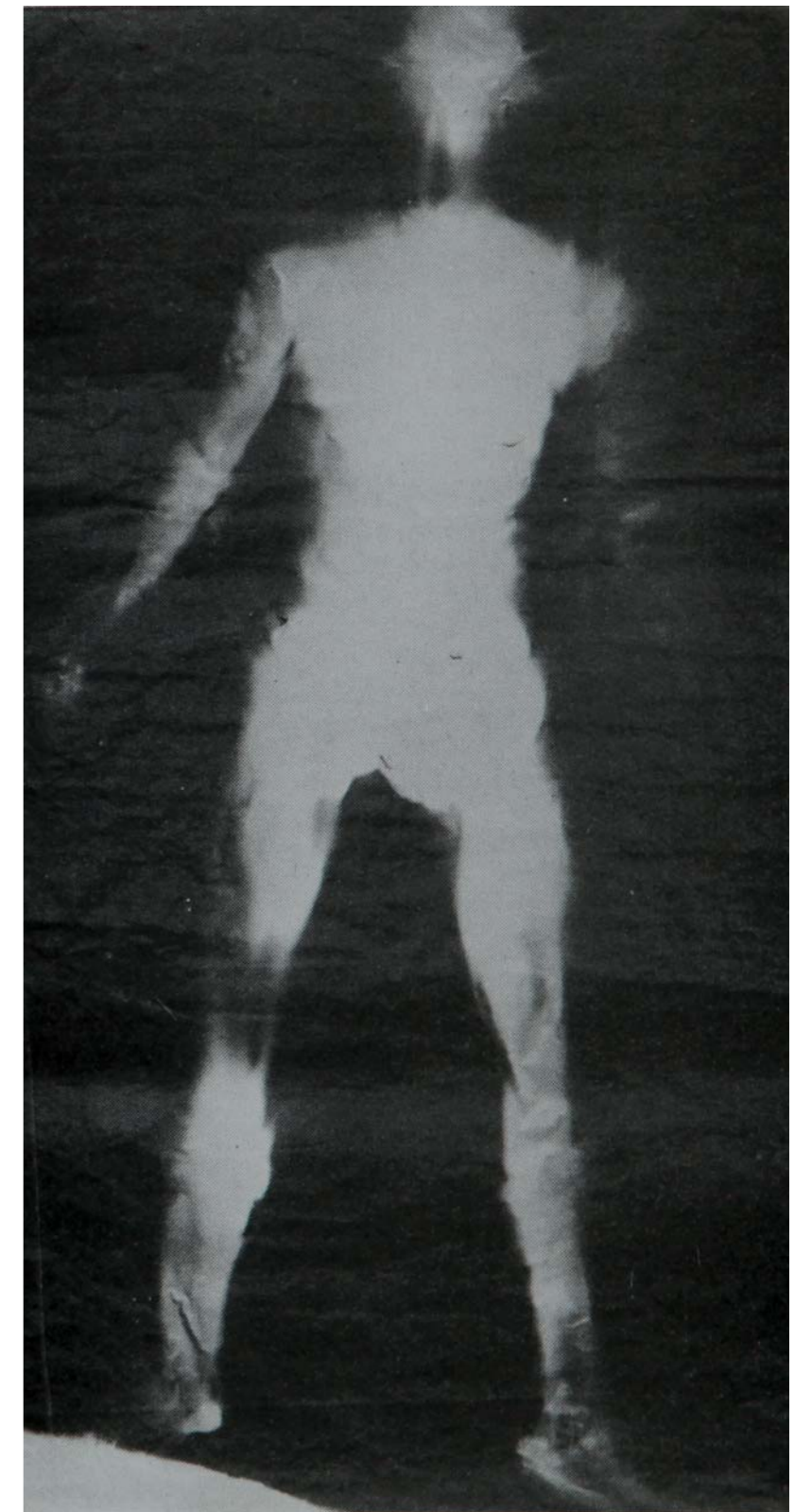
51 Josef Moucha: Rozhovor s Jiřím Šigutem / Portfolio: Jiří Šigut. In: Fotograf, krajina, # 8, Mediagate, 2006, s. 36.



Michal Pěchouček, Věneček, 1999

„Dnes jako by se nemělo vůbec setmět, a tak čekám na tmu, ztrácím mnoho času. Pomalu si připravuji papír. Opouštím byt a vydávám se na cestu velmi teplou nocí s úmyslem vyhledat vhodné místo pro spánek. Za městem mě zaujalo kus posečeného pole. Svlékám se do naha a rozkládám papír, na který uléhám. Padá hvězda a zanechává za sebou nezvykle dlouhý a jasný ohon. Snažím se zavřít oči a usnout. Každý, byť i sebenepatrný pohyb těla, vyloudí zvuk krčícího se papíru. Vnímám povrch země, píchající zbytky stébel a nad sebou měsíc, hvězdy a nedohledno vesmíru. Pociťuji divný pocit, snad strach a chlad, který se zdál zpočátku takřka nepatrným. Odháním dotěrný hmyz, cítím hebké dotyky křídel nočních motýlů. Pomalé záchvěvy těla, chladem se neustále zrychlují. S padající rosou začínám kýchat. Třes těla se stává trvalým. Padá hvězda a měsíc, jehož pohyb je mým jediným dokladem času, mění polohu a nyní je již přímo nade mnou. Chlad se stává nesnesitelným a mně je jasné, že dnes již určitě neusnu. Snažím se vstát, ale tělo je příliš ztuhlé. Nakonec se mi to přece jenom daří. Roluji papír, který se vlhkem stal vláčnějším, oblékám se a vydávám se na zpáteční cestu. Chůzí se docela zahřívám. Přicházím domů, vyhýbám se pohledu na hodiny, vařím si čaj a píšu tyto řádky. Venku se začíná pomalu rozednívat. 21.–22.7.1992, Pokus o spánek (100 x 200 cm)⁵²

52 Jiří Šigut: Fotografie / Záznamy. Dům města umění Opavy, Opava, 1993, s. 13.



Jiří Šigut, Pokus o spánek, 1992



Jiří Šigut, Hladina II, 21.–29. 10. 2000



Jiří Šigut, Keř, 22.–24. 5. 1999

svou stopu a časem putují dál. Spadlý list zaznamenaný na papíře, který již nikdy nebude stejný, je paměť stromu, smutkem lesa,⁵³ vysvětluje v rozhovoru pro časopis Fotograf Jiří Šigut. Autor neprojevuje takový zájem o estetiku konečné vizuální podoby díla, tu ponechává zcela přírodním živlům a náhodným okolnostem. Dílo se těší přítomnosti časového kontinua a jeho plynutí. To sám proces zapisuje informace pochodů a změn prostřednictvím stébel trávy, keřů, padajících listů a větviček na vodní hladině. Jeho „záznamy“ slouží jako doklad o pohybu světlušek, o postupném schnutí lopuchových listů či o tání sněhu. Zaznamenává kresby na hladinách tůní (*Mezi dvěma břehy*), otiskuje záznam sněhu (*Tání sněhu*), ledu, vody či jejich dopadů (*Malý vodopád*).

Jindy nechává papír pohltnout ohněm. Papír je v přírodě ponechán i několik dní (*5 dnů Podzimu*). Šigut skrze přírodniny a jejich děje nechává obraz sám kreslit. Jeho záznamy dokládají jedinečnost okamžiku i trvání a atmosféru dané doby a místa, reflektující pomíjivost snad v každém z jeho děl. Co nám fotograf předkládá, je „skutečný“ záznam procesu, který vytvořila sama příroda, bez většího zásahu umělce. Ji nechává mluvit jako autora, on sám funguje jen jako zprostředkovatel tohoto děje. „Nevstupuji do procesu tvorby ani pak neprovádím selekce výsledných artefaktů, negativů, nebo papírů. Mně jde o záznam určitých procesů a času, které se na papírech zpřítomní, a míru jejich estetiky si netroufám hodnotit.“⁵⁴ „Šigutovy výtvarné práce se dějí, utvářejí se samy v souladu s přírodními ději a jejich zákonitostmi,⁵⁵“ dodává Martin Klimeš v katalogu k výstavě v roce 2003. Tyto procesy se staly pro Šiguta určitými rituály: „nemůže k nim stejným způsobem dojít v žádném jiném čase, protože všechny důležité faktory včetně času se neustále proměňují.“⁵⁶

53 Josef Moucha: Rozhovor s Jiřím Šigutem / Portfolio: Jiří Šigut. In: Fotograf, krajina, # 8, Mediagate, 2006, s. 36.

54 Josef Moucha: Rozhovor s Jiřím Šigutem / Portfolio: Jiří Šigut. In: Fotograf, krajina, # 8, Mediagate, 2006, s. 36.

55 Martin Klimeš: Jiří Šigut – Záznamy. In: Jiří Šigut: Záznamy. Galerie Brno, Brno, 1993, s. 3.

56 Jiří Machalický: Stopy ohně. In: Stopy ohně. Galerie výtvarného umění v Ostravě, Ostrava, 2009, s. 81.



Jiří Hanke, Pohled z okna mého bytu, 4. 4. 1997, 19.16

2.3 Děj zaznamenaný prostřednictvím událostí

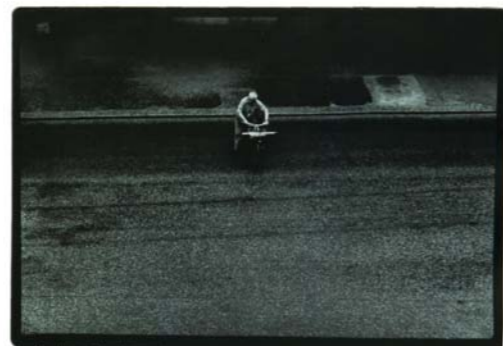
S okamžikem a jeho záznamem pracuje také **Jiří Hanke** (*1944), který dokumentuje plynutí času na pozadí svého souboru *Pohledy z okna mého bytu*. Moment je u autora zachycen a zdůrazněn přesným popisem pořízení snímku obsahující rok, měsíc, den, hodinu i minutu záběru. Jeho dějový zápis probíhá skrze volený okamžik. Neopírá se ani tak o zlomový či libovolný moment, spíše stojí na hranici mezi oběma, věrný svému vlastnímu principu dokumentace. Snímky nesou název datace 9. 5. 1983, 11.45; 15. 6 2001, 12.31. 10. září 1981 v Kladně pořídil Jiří Hanke z okna svého bytu svou první fotografii a tomuto pohledu na ulici se věnoval v následujících dvaceti letech. Hankeho fotografie získávají postupem času na kvalitě a časové vrstvy na sebe nabalují nové, obohacené o další období. Jiří Hanke jde napříč dobou, čas v jeho snímcích zvyšuje hodnotu souboru a dokládá neustávající proměnu společnosti odkrývající více než jeden „pohled“. Pohled z okna mu byl pohledem, pod nímž mu plynula historie, pod nímž se „děly“ věci. Zachycoval tak skrze jednotlivé volené momenty dějový zápis časového kontinua. „*Nejvýraznější linkou v Hankeho díle je časoměrnou,*“⁵⁷ zmiňuje Markéta Kubačáková v článku *Čas Jiřího Hankeho*. „*Čas pozvolna plynoucí, proměňující své okolí více či méně viditelně, ale v konečném důsledku nevratně. ... Znamé ulice hovoří o změnách, které ovšem poznamenaly nás všechny.*“⁵⁸ Soubor byl ukončen v roce 2003, kdy musel fotograf byt bankovního úředníka opustit. Snímků nasbíral nespočetně a výsledných zvětšenin, sledujících tok událostí jednoho pohledu na jednu ulici, se odhaduje ke stovce.

⁵⁷ Markéta Kubačáková: *Čas Jiřího Hankeho*. In: *Fotograf, rekonstrukce*, # 12, Mediagate, 2008, s. 111.

⁵⁸ Josef Moucha a Helena Musilová: *Fotogenie identity / Paměť české fotografie*. Kant, Pražský dům fotografie, Praha, 2006, s. 229.



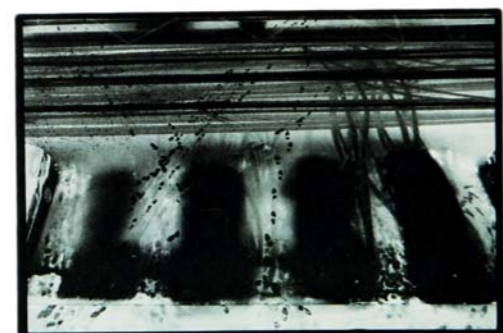
9. 1. 1984, 21.50



9. 7. 1991, 12.10



19. 4. 1989, 8.55



21. 3. 2001, 17.13

Jiří Hanke, Pohled z okna mého bytu



31. 12. 1990, 24.00



2. 3. 1982, 7.10



7. 2. 1985, 9.05



1. 5. 1986, 8.45

3. TRANSFORMACE

„Poté co událost skončí, bude snímek existovat dál, a propůjčuje jí tak určitou nesmrtelnost (a důležitost), již by se jinak těšit nemohla.“

Susan Sontag⁵⁹

Jestli jsme se v předešlé kapitole věnovali roli momentu a sekvenci, nyní se budeme zabývat „příběhem“ pomíjivosti a zachycení změn v tomto neustále se měnícím procesu. Na následujících stránkách budeme pomíjivost a křehkost vnímat především v kontextu transformace a změny. Do této kapitoly budou spadat obecně procesy proměny a dopadu času na „objekty“ procházející touto změnou.

3.1 Vzpomínky

„Každá fotografie je privilegovaným momentem, proměněným v tenký předmět, který lze uchovávat a znovu prohlížet.“

Susan Sontag⁶⁰

Vzpomínky tvoří zvláštní prostor našeho podvědomí. Schopnost zapamatování si klíčových událostí je závislé na naší paměti a na tom, jak je dokážeme uchovávat. Časem se obraz v naší mysli rozplyne, někdy z pamatované situace či osoby zbyde jen dojem. Jak čas pracoval, tyto vjemy a obrazy v našem podvědomí odráží vzpomínka – ta je jakýmsi transparentním fragmentem. Vzpomínky tvoří důležitou část našeho života, pro mnohé životní situace jsou klíčové a zásadní. Mnoho z nich uchováváme pro osobní pocit vlastní potřeby, k příjemným a pozitivním vzpomínkám máme tendenci se vracet, negativní vytěsňovat. Časem nové přicházejí, jiné mizí a jsou přebíjeny těmi dalšími – záleží na prostoru, který jim věnujeme a na důležitosti, již v našich životech mají. „Snadněji vybavitelné a reprodukovatelné jsou informace, které pro nás mají význam a ten je dán motivací, osobními potřebami či spojením se silnějším citovým zážitkem.“⁶¹ Obecně je vzpomínka charakterizována jako „vybavený paměťový vtisk, oživující minulý zážitek“. Vzpomínky nikdy nejsou přesným zachycením prožité reality, vždy jsou do určité míry přetvářeny vlivem zapomínání. Vyvolaná vzpomínka se pojí s určitým citovým doprovodem, který vzniká v okamžiku vytvoření paměťového vtisku, ale zároveň se mění i v závislosti na emočním rozpoložení v okamžiku vybavení.⁶² Oproti tomu zapomínání označujeme jako „...vyhasínání nervového spojení. U nedostatečně zařazené informace probíhá vytěsňování do

⁵⁹ Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 20.

⁶⁰ Tamtéž, s. 2.

⁶¹ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Pam%C4%9B%C5%A>

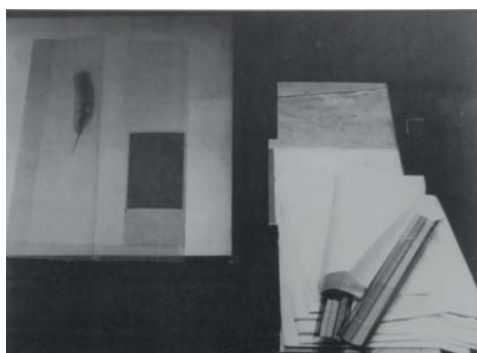
⁶² <http://cs.wikipedia.org/wiki/Vzpom%C3%ADnka>



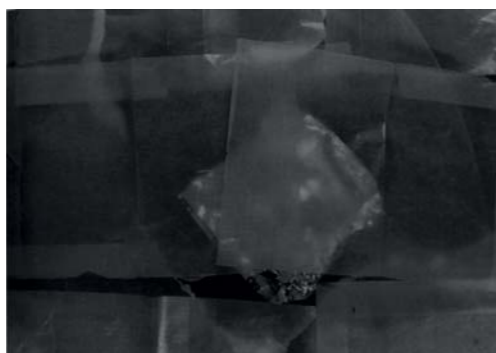
Emila Medková, Vzpomínka na Salvatora Dalího, 1953



Josef Sudek, Vzpomínka na E. A. Poea, 1959



Jan Svoboda, Předobraz XVII, podle Bayarda, 1972



Jan Svoboda, Šedesátá devátá fotografie podle Josefa Sudka, 1973



Ivan Pinkava, Vzpomínka na Edwarda Westona, 2003



Ivan Pinkava, J. H. Krchovský, ostatky, 2003

nevědomí.⁶³ Vše zaleží na naší paměti a schopnosti uchovávat tyto dojmy. Dle ustanovené terminologie je paměť „... schopnost centrální nervové soustavy uchovávat a používat informace o předchozích zkušenostech. Jde o proces vštěpování (kódování), uchovávání (retence) a vybavování (reprodukce) zkušenosti.“⁶⁴

Událost se stane, podvědomí ji zpracuje a přetransformuje do vzpomínky. Časem se i ony bortí a stávají se z nich spíše vzpomínky vzpomínek, a i ty se v naší myslí pozvolna rozkládají. „Obraz, který povstává jen proto, aby v následujícím okamžiku navždy zmizel.“⁶⁵ Nakonec je naše mysl pohltí a zbydou jen fragmenty těchto uchovaných memoárů, vkrádající se do našich myslí nejčastěji pod vlivem určité vůně či smyslových podmětů. „Nejenže snímek nikdy není, ve své esenci vzpomínkou (...), ale vzpomínku dokonce nahrazuje, velice rychle se stává protivzpomínkou,“⁶⁶ uvažuje nad spojitostí mezi fotografií a vzpomínkou Ronald Bathers.

Ve fotografii se ve velké míře věnovali zpracování vzpomínek, snů či jiných podnětů čerpajících z podvědomí surrealisté. Vytváření těchto námětů pro ně bylo hlavním tématem, stejně jako problematika času – Jaromír Funke, *Čas trvá* (1932); Libor Fára, *Zastavte čas* (1946).

Jedním z nejvýstižnějších způsobů dokládajících vzpomínku je odkaz na jinou osobu. Fotografové často vzdávají „hold“ osobnostem, na které vzpomínají a odkazují se na ně prostřednictvím fotografie. Konečný snímek pak zachycuje památku zasvěcenou jejich počtě, tato památka odkazuje často na jejich umělecké dílo: Emila Medková: *Vzpomínka na Salvatora Dalího* (1953), Josef Sudek: *Vzpomínka na E. A. Poea* (1959), *Vzpomínka na Hofmanna* (1975); Jan Svoboda: *Fotografie pro Stanislava Kolíbala* (1971), *Pocta Zdeňku Palcovi* (1971), ale také formou určité estetiky připomínající styl jiného autora: Jan Svoboda: *Předobraz XVII, podle Bayarda* (1972), Ivan Pinkava: *Vzpomínka na Edwarda Westona* (2003). Způsob transformace na vzpomínky se posouvá dál – příkladem je fotografie Ivana Pinkavy k úctě J. H. Krchovského – *J. H. Krchovský, ostatky* (2003). Jan Svoboda si považuje tvorby Josefa Sudka na fotografii *Dvacátá třetí fotografie podle Josefa Sudka* (1970), *Sedmdesátá druhá fotografie podle Josefa Sudka* (1973). Dalším zajímavým počinem uchovávajícím památku „zemřelých“ básníků, spisovatelů, filozofů a jiných významných myslitelů nabídl Ivan Pinkava na svých fotografiích z druhé poloviny osmdesátých let: *Portrét pro Oscara Wilda* (1986), *Portrét pro F. M. Dostojevského* (1986) či *Portrét pro Friedricha Nietzscheho* (1986) a další. Tento druh vzpomínky nikdy nemohl být reálný, vztahuje se pouze k imaginárnímu setkání Pinkavy a umělců skrze jejich zanechaná literární díla. Dochází zde k jakémusi spojení imaginárního vztahu fotografa s jeho vzory. Pinkava nachází prototyp bytosti těchto velikánů ve snaze je znovuobjevit. Díky volným prostředníkům vytváří Pinkava osobnosti, které se snaží znovu vzkřísit ve svých fotografiích, hledá pro ně typická gesta, fyziognomické i charakterové rysy, konče vhodným oblečením dané osobnosti.

Jiným příkladem je reakce vztahující se na samotnou podstatu vzpomínky v její absolutní čistotě. Jenže jak vyjádřit tyto minulé fragmenty událostí, skutečností i našich představ? Jak vyfotografovat vzpomínku jako takovou? Možná právě proto bývá mnohdy vyjádřena určitou metaforou. Čeští fotografové se ke vzpomínkám uchylují mnohdy vědomě a přímo, možná si svého záměru všimnou na druhý pohled. Mezi přední autory, kteří se ke vzpomínce opakovaně vraceli, patřil **Josef Sudek** (1896–1976). Příkladal jí velký význam, ostatně své snímky označoval explicitně jako vzpomínky. Svědčí o tom množství zachovalých fotografií z rozsáhlého cyklu pojmenovaného jasně: *Vzpomínky*, ty fotografoval v průběhu 50.–70. let. Zde jsou konkrétní díla z toho dlouhodobého souboru:

63 <http://cs.wikipedia.org/wiki/Pam%C4%9B%C5%A5>

64 Tamtéž

65 Georges Didi-Huberman: *Před časem*. Barristel&Principal, Brno, 2008, s. 118.

66 Roland Barthes: *Světlá komora*. Poznámka k fotografii. Agite/Fra, 2005, s. 87.



Josef Sudek, Kamenný sen z cyklu Vzpomínky 1953



Josef Sudek, Procházka v kouzelné zahrádce z cyklu Vzpomínky, 1948-64



Josef Sudek, Procházka v kouzelné zahrádce z cyklu Vzpomínky, 1956



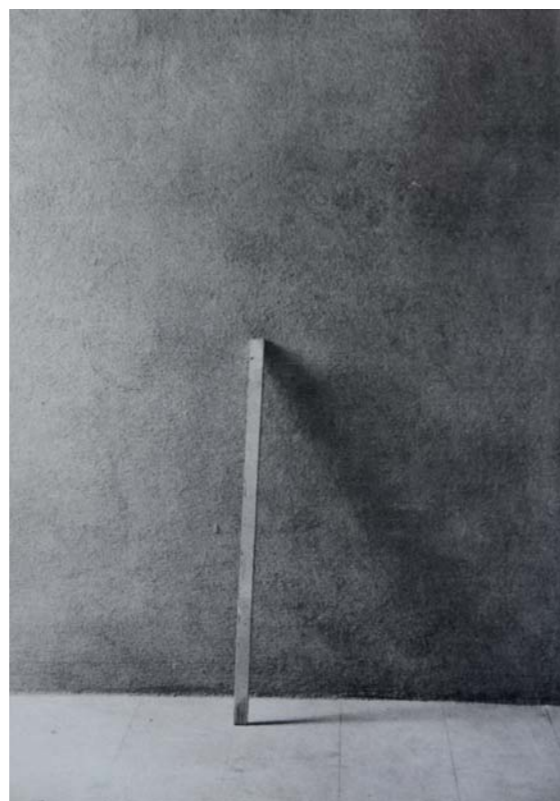
Josef Sudek, z cyklu Velikonoční vzpomínky, 1968-72



Josef Sudek, z cyklu Velikonoční vzpomínky, 1968-72



Jan Svoboda, Předobraz IV, 1970



Jan Svoboda, Prostor pro růžový obraz, 1972

Kamenný sen z cyklu Vzpomínky (1953), Schodiště vzpomínek (1950–1954), Procházka v kouzelné zahradce, z cyklu Vzpomínky (1948–1964), Opuštěná z cyklu Vzpomínky (1954–1959), Smutné odpovědně z cyklu Vzpomínky (1948–1964), Vzpomínky: Příchod večera (1948–1964), Vzpomínky: Milenci II, variace (1948–1964), z cyklu Velikonoční vzpomínky (1968–1972), Vzpomínka na čínské kakemony (1956). Jako vzpomínky vyznívají i jiné Sudkovy soubory a fotografie, jako např. *Zátiší s mušlí (1950–1954), Zátiší s oříšky (1956), Skleněné labyrinty* či nepřímo soubor *Kouzelná zahrádka*. Jako záznam vzpomínek můžeme nepřímo chápat i sérii snímků *Okno mého ateliéru*, Sudek se v něm uzamyká do svého světa. Ten podrobněji rozvedeme v následující podkapitole věnující se záznamu změny a transformace. Všechny tyto Sudkovy vzpomínky s sebou nesou mnoho z melancholie či nostalgie, vše je zde zaobaleno do magického blouznění.

3.1.1 Předobraz versus Obraz, který se nevrátí

/.../ „*Taková krásná píseň*

A přesto kdosi šalebná slova šeptá ti

Skutečnost fantazii hlavu stíná

Obraz který se nevrátí“

Jan Svoboda⁶⁷

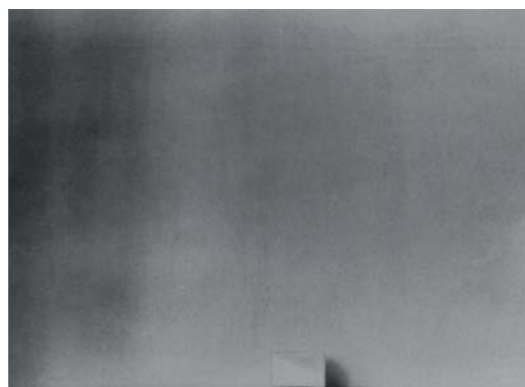
Zajímavý pohled na území vzpomínek nabízí **Jan Svoboda** (1934–1990), stejně přímo se hlásí ke vzpomínce, jako se věnuje paměti lidského podvědomí. Ve Svobodově „prostoru“ jsou uloženy obrazy obrazů, vzpomínky vzpomínek, vzpomínek na to, co bylo, na to, co se ještě nestalo, či na nikdy nenavratitelnou událost vyprchávanou z naší paměti.

Jan Svoboda využívá vzpomínek v principu zkoumání prostoru a času, tato témata bývají často zpracovaná v cyklech, ke kterým se Svoboda často vrací, např. *Obraz, který se nevrátí*, na kterém pracoval na začátku sedmdesátých let. Prostor pro vzpomínku můžeme hledat v konkrétních fotografiích: *Prostor pro růžový obraz* (1972), *Druhá strana fotografie* (1969), *Rám* (1971), *Vzpomínka na výstavu* (1969). Svobodovy fotografie přikládají ve svém obsahu místo pro nejednoznačně uchopitelný a nesnadno pojmenovatelný „prostor“ snad paměti a podvědomí. Neméně důležitý je také název jeho fotografií. Ne všechny Svobodovy fotografie jsou bez jejich pojmenování přímo jasné a čitelné. Názvy snímků propůjčují jeho fotografiím jakýsi klíč ke čtení těchto obrazů. Právě vysvětlením (spojením obrazu a názvu) vytváří rozuzlení tématu práce. (U snímků Markéty Othové je tomu právě naopak, většina jejích fotografií je označena bez názvu, nepotřebujeme tak žádné další přídavky, obraz sám mluví a nemusíme jej pojmenovat, umožňuje tak varianty interpretací a vlastních porozumění.) „Prostor“, jež u Svobody zmiňujeme, se naplňuje našimi představami a vnímáním určitých vjemů v našem podvědomí, jako kdyby právě s takovým „druhem prostoru“

⁶⁷ Pozn. Úryvek veršů básně Jana Svobody. In: Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 29.



Jan Svoboda, Jsou vzpomínky vzpomínek, 1969



Jan Svoboda, Obraz, který se nevrátí II, 1971



Jan Svoboda, Obraz, který se nevrátí XVI, 1971



Jan Svoboda, Obraz, který se nevrátí VII Sklo, 1971

bylo v jeho tvorbě počítáno. Autor obrazně odkazuje na teritorium fyzického prostoru, který je vyfotografován, stejně jako odraz toho imaginárního. Například na snímcích *Obraz, který se nevrátí* – chápeme prostor jako místo, kde obraz byl, po nějaké době čekáme na jeho znovuobjevení, ke kterému však nedojde, ale vzpomínkami se k němu stále vracíme. Jeho snímky odrážejí to, co bylo, ale také naznačují to, co bude (počítá s tímto prostorem, který budoucnosti na fotografii zanechal)⁶⁸. Svoboda jako by otiskoval nadcházející vyřčenou, ale ještě ne/vyfotografovanou budoucnost, jež se zračí zatím jen v latentním obraze času. Čas se v jeho fotografiích pohybuje tam a zase zpátky. Jan Svoboda si je tohoto časoprostoru, který otevírá, vědom. Vkládá do svých snímků „místo“, které má na fotografii teprve promluvit, aniž by do tohoto místa předem něco vložil, a přece už tam něco je – prostor, který naplní jen čas a jeho budoucnost. Zanechává nás diváky v čekání na něco, co třeba už nikdy nepřijde. Příznačný je příklad snímku *Otisk* (1970) – vnímaný jako zanechaná stopa vzpomínky na obraz, který na zdi kdysi visel, a přestože tomu tak není, vzpomínku na něj stále uchováváme, stejně jako fotografii, kterou Svoboda zanechává.

V kontrastu stojí *Obraz, který se nevrátí*, děj, který se nezopakuje, čas, který najednou vypršel. Přesto, že děj je dokončený, autor má silnou potřebu se k tématu znovu vrátit. To vyznívá smutně a až trýznivě s pocitem uvědomění si pravdy o nenávratnosti děje a změny nynější skutečnosti, protože se nemůže vrátit zpátky, leda znovu prostřednictvím vzpomínky. „Zůstává však vzpomínka na to, co bylo, na vzpomínku, uchovávanou ve vědomí všechny podstatné hodnoty.“⁶⁹

„Svoboda si začíná důsledněji všimnout i pomíjivých reflexí, světelných odlesků, vizuálních jevů, které probíhají právě teď, jsou prchavé, neopakovatelné a pomíjivé v čase. Obrazy světla se mohou považovat i za obrazy času.“ – Tyto prchavé nenávratné obrazy světelných průsvitů zobrazil na fotografiích: *S Přilivem modravým* (1968), *Modrý obraz* (1972) a *Světlo pro Annu* (1986).

Protipólem tohoto cyklu *Obraz, který se nevrátí*, ale také dalších snímků – *Jsou vzpomínky vzpomínek* (1969) hovořících o nenávratnosti minulosti – je série snímků s názvem *Předobraz* (1971–1972), která tematicky navazuje na prvně zmíněný cyklus odkazem k budoucnosti. Pomíjivost poukazuje na minulost, kterou nelze vzít zpět, zároveň ale obsah Svobodových „předobrazů“ nechává budoucí prostor (před událost) pro to, co stejně pomine a zmizí (*Obraz, který se nevrátí*). Sem spadá jedna z jeho nejslavnějších fotografií *Prostor pro růžový obraz* (1972). Čas se u Svobody prolíná v několika linkách, obrazy v sobě pojímají současně minulost a přítomnost spolu s budoucností. Odchod je u autora spjat se smutkem, doslova *Předobraz XX, Nejsmutnější fotografie* (1972). Žasneme kolik nostalgie je v nich ukryto, obrazy mluví skrze poetičnost a něhu.

„Vzpomínka, jakkoliv může mít pro Svobodu základní význam a jedním z iniciačních a inspiračních zdrojů jeho tvorby, zdaleka nevyčerpává celou problematiku cyklu a celkového díla vůbec. Svoboda nežije pouze minulostí, nevrací se jen zpět, aby v minulosti hledal – třeba i idealizovanou – oporu pro nynější bytí a vzor hodnot, jež jsou dnešním životem devalvované, ale vyjadřuje se i k přítomnosti.“⁷⁰

69 Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 29.

70 Tamtéž, s. 35.



Petra Malá Miller, *A ona řekla dyt se dívá*, 2008

3.1.2 Vzpomínání vs. zapomínání

Jiný způsob předvádí autoři, kteří pracují se vzpomínkou jako s námětem a často staví časové úseky do zajímavých paralel. U jejich principu máme mnohdy pocit blízkosti a ztotožnění se s danou situací, jako bychom prožívali děja-vu, a to díky zhlédnutí určitých snímků připomínajících tyto momenty. Principy vzpomínek do své tvorby zahrnuje i Markéta Othová, Jolana Havelková se souborem fotografií *Blízké setkání* či **Petra Malá Miller** s cyklem *A ona řekla dyt se dívá* (2008). U Markéty Othové téma času a jejího uchopení vnímáme v několika paralelách, kdy vzpomínka tvoří jedu z podlinek, jež různými způsoby moment rekapituluje a rekonstruuje. Prostřednictvím vzpomínek se vrací do své paměti také Petra Malá Miller (1979), ta se zajímavě konfrontovala nejenom se svými vzpomínkami, ale i se vzpomínkami své matky a babičky. V souboru *A ona řekla dyt se dívá* (2008) se vrací do svého dětství stejně i do etap memoriálů zmíněných příbuzných i svých. Propojuje několik časových vrstev tří generací a nabízí nám zajímavou skládku ze vzpomínek a jejich paměti. Soubor vypráví skrze fotografie *příběh identity, dětství, domova a ztráty*.⁷¹ Fotografie doprovází vlastní slova autorky: „*Práce má za cíl rodinnou historii a její prezentaci v nás samotných, a to zvláště prostřednictvím paměti, jež hledá v archivu vzpomínek oscilujících mezi skutečným a imaginárním.*“ Malá Miller dále dodává: „*Ve fotografiích se prolíná mé dětství s dětstvím mé matky. Toto prolnutí se setkává v místě, kde má matka vyrůstala až do svých patnácti let ve stínu své babičky. Zde v domě mých prarodičů jsem vyrůstala i já, a to až do doby, kdy se místo proměnilo se ztrátou mého dědečka a babičky v osamělé stavení.*“ Díky její rekonstrukci času, vzpomínek a generační historii máme možnost pohlédnout zpět.

Jolana Havelková (1966) rovněž vkládá vzpomínání i zapomínání do svého souboru *Dočasná setkání*. V tomto projektu portréty vyfotografovaných mizí a zároveň se do naší mysli znovu vkrádají a vrací. Tak jako osoby odcházejí a přicházejí do našich životů, vzpomínky na ně jsou mnohdy nejasné, nepřesné, zbývá jen jakýsi zaobalený obraz fragmentu z momentu, jak dané osoby vnímáme. Někdy jako bychom si na danou tvář nemohli dost dobře vzpomenout. Jejich obrys se nám jeví neostře, rozostřeně. „*Jako by postupem času společnost ztrácela své ostré kontury a přesné hranice*“⁷² Rovina odhalování a zakrývání zobecňuje principy paměti. Co všechno je naše představivost schopna ukryt, co všechno naopak zahalit a zapomenout. „Banálním“ efektem rozostření portrétovaných autorka představila zajímavou hádanku tykající se totožnosti a identity snímaných. Havelková hledá principem vyjasňování, úmyslného neodkrývání či zahalování, nabízejí rovinu mezi abstraktním a konkrétním. Naše vědomí pracuje s obecnou formou vnímání postav muže, ženy či dítěte. Odkrýváme nebo zahalujeme obrazovou identifikaci těchto neurčitých osob? Vy-kreslováním nejasnosti fyziognomických rysů, na něž si už nejsme schopni rozpomenout a zároveň zapomenout, podává fotografka neúplné vysvětlení? Vyjasňují se tyto konkrétní osoby či zbylé fragmenty z nich, nebo se ztrácejí v neschopnosti zamlžené v našem podvědomí? Ne všechny tváře, byť pro nás nejzásadnější, si je naše paměť schopna uchovat. Snaží se tyto výjevy předejít naší předem ztracené paměti? Snímky Havelkové jsou někde na půli cesty mezi vyjasněním a mlčením. „*Havelková dokáže mistrně balancovat (k balancování patří schopnost vkládat náhodu a využívat ji) na hranici ještě rozeznatelného a již nerozeznatelného, na hranici mezi reálným a snovým, tedy v místě, kde tyto protiklady nelze ještě zcela jasně rozlišit.*“⁷³ Detaily se z mlhy vynořují nebo se v mlze ztrácejí? Fantazie každého z nás má tu moc si v nejasných obrysech vyhledat „své“ známé tváře. „*Vtisknout se do něčí paměti je čím dál tím složitější, množství obrazů oslabuje naši pozornost, podněty vedoucí k zapamatování musí být čím dál tím víc intenzivnější ...*“⁷⁴ Havelková nastoluje v rámci portrétní fotografie zcela nová pravidla: „... *proti konvencím portrétní fotografie, tradičně využívající dokonalé*

71 Petra Malá Miller: *Frame*. In: Ondřej Žižka (ed.): *Frame - vlastní slova autorky*. Brno, 2008, s. 8.

72 Josef Moucha a Helena Musilová: *Fotogenie identity / Paměť české fotografie*. Kant, Pražský dům fotografie, Praha, 2006, s. 289.

73 Tamtéž, s. 289.

74 Tamtéž, s. 289.



Jolana Havelková, Dočasná setkání, 1999–2002



popisnosti média k vystižení jedinečné individuality zobrazovaného míří spíše k jakémusi omletí povrchů, ke „snovému zhušťování“ vytvářejícímu „souhrnné osoby“, kde jsou aktuální rysy několika postav jako by sloučeny v jednom obraze, přeludně zaměnitelném za druhý (termíny v uvozovkách pocházejí z Freudova pojednání o mechanismech snové práce, které se tu skvěle zhmotnily v chemických procesech).⁷⁵

3.1.3 Déjà-vu

Naopak **Markéta Othová** často své obrazy konfrontuje s rekonstrukcí, vzpomínáním i zapomínáním, co bylo „před“ a co „potom“, co bylo jen odrazem, naší vzpomínkou. Často se její fotografie vracejí ke vzpomínkám. Přehlédneme-li fakt, že Othovou provází linka neurčitosti a až neosobnosti v řezu celé její práce (v tom tkví její specifičnost), dostáváme se blíže k jakémusi obsahu a naplní její práce. Na snímcích vytušíme obrazy evokující zevšeobecnění vzpomínky týkající se téměř kohokoliv, po zhlédnutí jejích fotografií máme sami pocit, že jsme něco podobného viděli. Odrážejí se v nich všeobecné pozůstatky paměti. Othová balancuje na velmi nejasné lince času. Kde není určité, co je nyní a co pasé. Co už se stalo a co se stane. Časový rozdíl mezi snímky je téměř smývatelný a často k nerozeznání, je-li vůbec možno tyto fotografie plně bezčasí s jistotou někde časově řadit. Trefně bychom je mohli připodobnit k vracejícímu se momentu, který jsme už (pokolikáté?) zažili – k déjà-vu. Momenty, které se „jakoby“ už někdy „předtím“ v našich životech staly. I přes to, že se nejedná o skutečný prožitek, jsme schopni se s obrazy ztotožnit – *máme z ničeho nic intenzivní pocit něčeho už dříve prožitého.*⁷⁶ *Stejně či alespoň podobné výjevy zažil každý z nás a Othová s nimi oslovuje naši vlastní obrazovou paměť.*⁷⁷ To dokládá na fotografii *Něco na co si nemůžu vzpomenout* (2000). Karel Císař vysvětluje obsah této fotografie takto: „... před námi vystupuje něco jako „déjà-vu“, jako vzpomínka na přítomnost, jež v sobě pohlcuje oba konstitutivní rysy času. V němž aktuální přítomnost je vždy i virtuální minulostí. I tento jednotlivý obraz má tedy dialektickou povahu, neboť v sobě shromažďuje vzájemně nespojitě a vnitřně různoběžné časy.“⁷⁸ Othová i teď zobecňuje a zevšedňuje – tento princip přejímá ve většině svých fotografických prací. Pavel Vančát vysvětluje: „Oproti fotografům, kteří nabízejí magické pohledy, zkoumá Othová samotné propojení mezi síticí a pamětí ve světě uzamykajícím se do magických fragmentů času,“ a připodobňuje její tvorbu jako „monotónní série, proměňující se jen pohybem určitého elementu, času nebo výřezu.“⁷⁹ Ne náhodou označil Karel Císař její práce jako „*Krystaly času*“⁸⁰ a vysvětluje, proč jednotlivé fotografie Othové vyznívají jako vzpomínky: „... zapřičiňuje také způsob jednotné instalace ...“, který jí umožňuje „... přirozeně spojit záběry pořízené ve zcela odlišných místech a časech.“⁸¹

Othová také navozuje vzpomínky pomocí názvů fotografií vážících se k nějakému konkrétnímu filmu nebo zaběhnuté fráze *Paris-Texas* (1998), *Excalibur* (1999), *Sony Music* (1999), *Mlčení Jehňátek* (1994), kdy nás Othová přemísťuje v čase i místě.⁸² Végh dodává: „*Lakonické zachycování světa je prostředkem ke vzbuzování vzpomínek a vyjadřuje se v intimitě, jež proniká všechno zobrazené.*“⁸³

75 Josef Moucha a Helena Musilová: *Fotogenie identity / Paměť české fotografie*. Kant, Pražský dům fotografie, Praha, 2006, s. 289.

76 http://cs.wikipedia.org/wiki/D%C3%A9j%C3%A0_vu

77 Christina Végh: *Náměsíčná pouť do vyprávěného ticha*. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): *Markéta Othová*. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 154.

78 Karel Císař: *Krystaly času*. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): *Markéta Othová*. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 146.

79 Vančát, Pavel: *Její pohled / Portfolio: Markéta Othová*. In: *Fotograf, Intimita, #4*, 2004, vydavatel Medica Publishing and Consulting, str. 62

80 Karel Císař: *Krystaly času*. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): *Markéta Othová*. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 145.

81 Tamtéž s. 145.

82 Tamtéž s. 145.

83 Christina Végh: *Náměsíčná pouť do vyprávěného ticha*. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): *Markéta Othová*. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 154



Ivan Pinkava, Vanitas, 1995

3.2 Znovuobjevení jednoho tématu

Celé dějiny umění i fotografie⁸⁴ se vracejí pomyslně jako by k „jednomu“ zásadnímu námětu vyobrazenému mnoha vizuálními formami a znázorněními. Jak obsahové, tak vizuální zpodobnění se cyklicky opakují, jen podoba projevu se časem mění. Na těchto principech funguje umění a touha vyjádřit se už odedávna. Z čeho však pramení tato potřeba? Opětovně „základní myšlenky“ fungují v tvorbě každého umělce. Někteří autoři však přikládají zvláštní pozornost těmto procesům a nepouštějí stejné téma, vědomi si těchto opětovných prvků. Jejich násobením, sčítáním a vracením se obsahově k témuž námětu pak věnují zvláštní pozornost. Tyto úvahy nad pomíjivostí dokazují, že výtvarníci mají potřebu se k předmětu neustále vracet v různých etapách svého života. Mnohdy pracují cyklicky. Dlouhodobé uvažování a přemítání o *pomíjivosti* nám dovoluje s odstupem nahlížet na změnu (byť někdy nepatrnou), formy zobrazení a způsobu „čtení a vidění“. Jak se pomíjivost pod myšlenkovou i estetickou vyzrálostí autora mění, odráží i to, jak se autor sám vyvíjí.

Někteří autoři fotografují jeden a tentýž předmět stále dokola jako v případě **Jana Svobody** a jeho cyklu *Stůl*, který fotografoval začátkem 70. let. U Svobody je důležitý prvek repetice (tedy násobené opakování stejného prvku), jež je blízký minimalismu – umělecký styl, ze kterého často vycházel. Možná také proto je potřeba opakování jednoho a téhož tématu tak zásadní. Uvést můžeme také *Pohled z mého okna* a výše zmíněný cyklus *Obraz, který se nevrátí a Předobraz* – náměty, na které svým násobením upozorňuje. Podobný přístup můžeme pozorovat také v tvorbě Josefa Sudka, jehož přístupem a poetikou byl Svoboda ovlivněn. Jiní fotografové se vracejí k jednomu tematickému námětu a mění jeho vizuální podobu prostřednictvím různých předmětů a podnětů. To je případ **Ivana Pinkavy** (1961) a jeho zobrazování *Vanitas* – téma zůstává, jen forma si neustále žádá nové vyobrazení. Při prvním fotografování *Vanitas* v polovině 90. let dvacátého století nabídl umělec několik variant používaje vždy jiné, ale přesto podobné rekvizity – většinou jde o přírodniny – větvičky a lusky. *Vanitas* se u Pinkavy vždy objevují v určitých cyklech a v určitou dobu, nehledě na fakt, že pomíjivost jako určitý druh linky spatřujeme v celé autorově tvorbě. K námětu reflektující marnost a zmar se vrátil v roce 2003, a to díky *Velká hostina* (2003), *Ovce* (2003), *Vejde o Vosk* (2003), *Vanitas* (2003), aby se také o pět let později k *Vanitas* (2008) vrátil – nejmoderněji pojatá verze zobrazuje ateliérový kabel fototechniky linoucí se pod horizontem prostoru. „*Pinkavova zátiší, tu a tam jakoby mimochodem vložená mezi lidské podoby, jsou „nature morte“ v pravém, tj. duchovním smyslu. Ani se kvůli tomu nemusejí jmenovat Vanitas. Pohled na mušličky, vytržené pero, prázdné lusky, vajíčko či opěradlo židle je u Pinkavy pohledem v pravém, tj. duchovním smyslu. Ani se kvůli tomu nemusí vznešeně říkat kontemplace,*“⁸⁵ dokládá Martin C. Putna důležitost významu nad parafrází dalšího vyobrazení *Vanitas*. Více obsah tohoto tématu rozvineme v následující kapitole Dočasnost pojednávající o smrti a konečnosti.

Soubory snímané v delším časovém intervalu získávají na hodnotě díky délce času, kterou jí fotografové věnují. V případě Hankeho to bylo více než 20 let (1981–2003), co systematicky mapoval svůj výhled z okna na ulici. Sudek vyhlížel ze svého okna ateliéru skoro patnáct let. Čas tyto fotografie obohatil a „povýšil“ zvláštním druhem patosu. Díky soustavnému zaznamenávání doby a jejího průřezu získávají snímky nejenom na umělecké hodnotě, ale také často objasňují okolnosti, při nichž se společnost formuje (Hanke). Naopak u některých cyklů se proměna vytrácí a nabývají spíše dojmu bezčasí a časové nezařaditelnosti (Pavel Baňka – *Infinity*), utvářené pouze rytmem ročních období (Sudek – *Vzpomínky*, *Kouzelná zahrádka* či *Okno mého ateliéru*). Susan Sonntag dosvědčuje dopad času na fotografii: „... součástí vnitřní zajímavosti fotografií a hlavním zdrojem

84 Proč máme stále tuto potřebu oddělovat fotografii od umění?

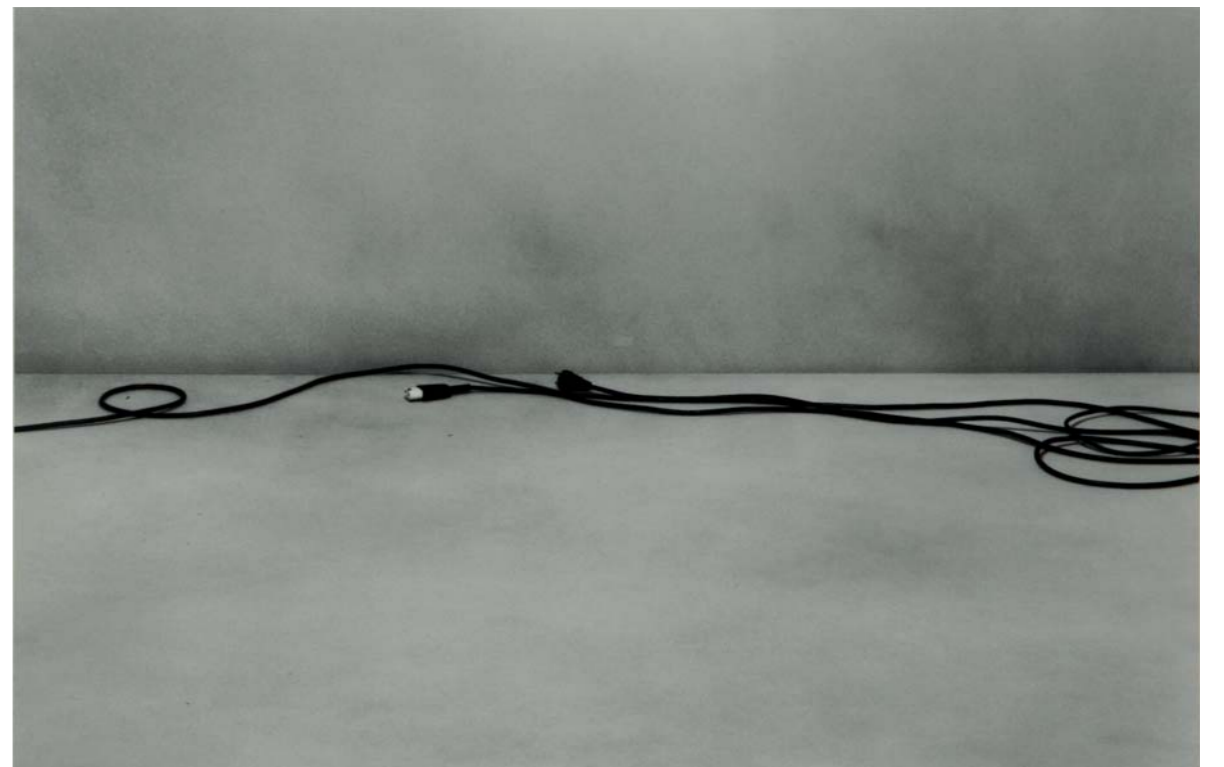
85 Martin C. Putna: Znekrásněný svět. In: Ivan Pinkava: Heroes. Kant, 2004, s. 12.



Ivan Pinkava, Ovce, 2003



Ivan Pinkava, Velká hostina, 2003



Ivan Pinkava, Vanitas, 2008

jejich estetické hodnoty je právě proměna, jakou procházejí v průběhu času, způsob, jakým se vyvazují ze záměru svých tvůrců. V dostatečném časovém rozmezí mnohé fotografie auru nabudou. ... Zatím co se totiž obrazy či básně nestávají lepšími a přitažlivějšími jen pro to, že stárnou, všechny fotografie začnou být od určitého stáří zajímavé a dojemné.⁸⁶

Co však vnímáme jako důležité, je transformace, ke které díky času a jeho posunu dochází. Prostřednictvím času a pomíjivosti se námět, samotný předmět či člověk neustále mění, neustále podléhá vnějším i vnitřním změnám. Této proměně se přizpůsobuje také samotný úhel pohledu (Pinkava). Linka hlavní myšlenky se odvíjí podle toho, jak sama podléhá času a pomíjivosti, na které je vše závislé. „Konkrétní kvality a záměry fotografií mají tendenci být pohlceny všeobecným patosem minulého času. Estetická distance se zdá být součástí samotné zkušenosti vnímání fotografie; pokud ne okamžitě, pak určitě s průběhem času.“⁸⁷

Nejdůležitější jsou pro nás umělci, jež svým přístupem jednak cíleně zaznamenávají konkrétní objekt/subjekt, ale jež také opakování těchto pomíjivých záznamů vrací k samotné podstatě změny a transformaci. Máme možnost vnímat fotografii jako vzpomínku vzpomínek⁸⁸, podle Ronalda Barthesa jí můžeme rovněž rozumět jako „protivzpomínku“⁸⁹. Chápejme zde pomíjivost jako záznam pomíjivosti v sobě už jednou obsažené, viz princip zdvojení. Prvně autor pracuje s pomíjivostí už jen tím, že fotograficky dokumentuje jedno téma sledující jeho osud. Subjekt/objekt se mění s podmínkami a změnami závislými na čase (čas vše přetváří v závislosti na podmínkách, které objektu/subjektu přináší). V druhém pohledu fotograf zkoumá pomíjivost skrze zmíněný princip pomíjivosti. Antonín Dufek vysvětluje princip neustálého vracení se k „jednomu“ v tvorbě Jana Svobody: „Cesta Jana Svobody nemá podobu přímky, podobá se spíše kroužení kolem středu, kterému se – být s mnoha oddálenými – stále přibližuje. Toto kroužení se ovšem odvíjí v čase a v tomto smyslu má také svůj začátek a prozatímní konec.“⁹⁰

Prosté a skromné předměty si pro svou práci vybíral nejenom Svoboda (stůl, rámeček atd.), ale také Sudek, který byl často považován za autora, ze kterého Svoboda ať už přímo či nepřímo vycházel. Předměty denní potřeby, často námi přehlížené, fotografuje ve svých posledních pracích také Ivan Pinkava (matrace, křesla, židle, deky, viz další kapitola). „Je kde a s kým oddechat: Člověk je sice nahý, ale není tak docela sám. Má tu věci. Vyrovnané, smířené, pokorné, tiché věci, dané mu k pomoci a útěše,⁹¹ vysvětluje Martin C. Putna v předmluvě knihy Heroes. Jaromír Zemina dodává: „... výmluvnost maličností a mála vyplývá právě z velikosti a množství toho ‚za‘.“⁹² Tito autoři pracují s náměty v cyklech a k fotografovaným předmětům se často vrací, jako by chtěli upozornit na důležitost těchto objektů pro ně samé, jako by pro ně měly hluboký osobní význam. Pinkava své „zátiší“ inscenuje, Sudek se Svobodou nachází a znovuobjevují zátiší ve svém obydlí. Znovuobjevování jednoho tématu, vracení se k jedné a téže, i když pokaždé jiné situaci, má za výsledek mapování důležitosti těchto předmětů a momentů. Paradoxně tyto předměty vnějšího světa, jako by nejvíce odhalovaly z toho vnitřního, naplněny křehkostí a zranitelností, smutku a melancholie opřené o momenty lidské zkušenosti.⁹³

86 Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 128.

87 Tamtéž, s. 25–26.

88 Odkaz na fotografii Jana Svobody s názvem Jsou vzpomínky vzpomínek (1969).

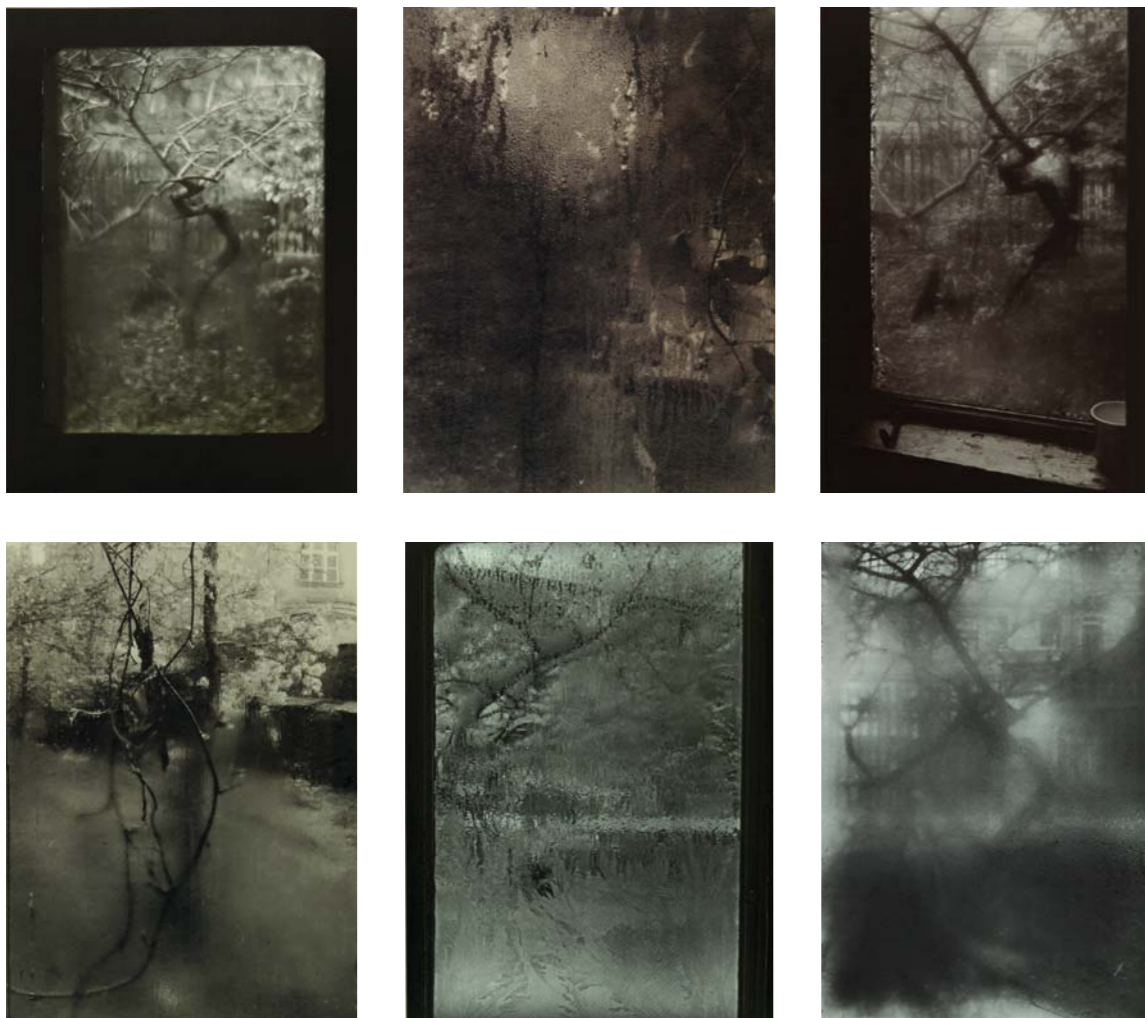
89 Roland Barthes: Světla komora. Poznámka k fotografii. Agite/Fra, 2005, s. 87.

90 Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, (použití citace A. Dufka: úvod ke katalogu výstavy J. Svobody v Domě pánů z Kunštátu při Domě umění, Brno 1975) s. 15.

91 Martin C. Putna. Znekrásněný svět. In: Ivan Pinkava: Heroes. Kant, 2004, s. 12.

92 Jaromír Zemina: Nekrolog. In: Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 157.

93 Vaňous, Petr. Ještě místo – pustá zem. In: Josef Bolf, Ivan Pinkava: Ještě Místo – pustá zem. Západočeská Galerie v Plzni, Plzeň, 2010, s. 9.



Josef Sudek, Okno mého ateliéru, 1940–1954

3.2.1 Okno, Stůl a Strom

V této kapitole budeme věnovat zvláštní pozornost právě autorům, kteří se zabývají principy znovuzaznamenávání a znovuobjevování po určitou dobu. Princip opakování se netýká jenom tvorby samotného autora, někdy jako by se i sami autoři vzájemně inspirovali a navazovali na sebe. Předně, o vykrádání námětu či nápadu nemůžeme spekulovat, řeč je spíše o ovlivňování a doplňování. Někdy dochází i k tomu, že se tvorba dvou autorů prolíná, nebo na sebe tematicky (ale mnohdy i vizuálně) navazuje – to je příklad **Josefa Sudka** a jeho cyklu *Okno mého ateliéru*. Jako návaznost na toto dílo můžeme vnímat cyklus *Pohled z mého okna* Jana Svobody. Svobodovým záměrem určitě nebylo kopírovat Sudkův soubor, ale spíše se o něj opírat a dále ho dle svých představ a idejí posouvat. Další, přesto ne tak podobnou, spojitost můžeme spatřovat ve snímcích Jiřího Hankeho *Pohled z okna mého bytu*, o kterých byla řeč v předešlé kapitole. Zdá se, že „oknům“ se dostalo nevídané pozornosti a zvláštní magičnosti, se kterou se autoři ve svých fotografiích ztotožňují. Svoboda vyjasňuje pohnutky, jež ho vedly ke zpracování svých „oken“ v návaznosti na Sudkovu tvorbu *Okna mého ateliéru*: „... vracím se ke svým Oknům. Nechci je dělat lépe, to nemá smysl, ale v jiné rovině. Pokouším se udělat z tohoto světa, který jsem stvořil, ještě další svět. Na to mám právo, protože je to můj svět.“⁹⁴ Petr Balajka dodává: „... dílo představuje kompaktní, živý celek, k jehož jednotlivým částem se fotograf znova a znova vrací a na nové úrovni nebo z jiného pohledu vytváří další variace svých námětů.“⁹⁵ Jedná se např. o *Pohled z Okna V* (1971), *Pohled z okna III* (1971), *Pohled z Okna XI* (1972).

3.2.2 Sudkovo okno Okno mého ateliéru (1940–1954)

Jak už jsme nastínili výše, zvláštní kapitolou bylo v **Sudkově** tvorbě „jeho“ okno – tzv. *Okno mého ateliéru*, z něhož sledoval vnější svět – ten však současně zaznamenával odraz světa vnitřního. Jak se vnější svět měnil, měnil se i Sudkův svět a jeho nahlížení na něj.

Soubor začal systematicky vznikat na začátku 40. let a jeho dokončení datujeme do poloviny 50. let. Cyklus měl tedy více než desetiletí na to se vyvíjet a rozšiřovat. Anna Fárová potvrzuje důležitost série: „Co se do počtu týče, jde o Sudkův nejpočetnější konceptuální soubor v jeho tvorbě, vznikající též v nejdelším časovém úseku.“ V podstatě se jedná vlastně o dvě okna, ze kterých Sudek pohled „ven“ soustavně dokumentoval, obecně se však odvolává pouze k „jednomu“. „Na své okno se mohl Sudek dívat od roku 1927, kdy získal ateliér. Ale celých třináct let uplynulo od chvíle, kdy ho uviděl. Předtím se muselo stát několik událostí světových i domácích, tolik osobních ztrát, tolik trápení, než okna dozrála ke svému přetavení a začala být Sudkovi tím, co vidíme na jeho fotografiích. Náhle své okna uzřel a pochopil. A dlouho neopustil. Idea okna učinila Sudka Sudkem,“⁹⁶ podkřívá souvislosti toho souboru historička.

Nutno také přiblížit tehdejší politickou scénu, která hrála nemalou roli jak u Sudka, tak také zřejmě u každého, kdo tehdejší dobu zažil. Druhá světová válka nenávratně změnila budoucnost Evropy, zasáhla také Prahu, kde se Sudkův ateliér nacházel. Toto místo nejenže mu v těchto časech sloužilo jako poklidné útočiště – pohled z okna mu byl jakousi útěchou nevnímaje okolní dění

94 Jan Svoboda. In: Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha, 1991 (použitá citace z P. Merta, Zátěší v současné fotografii, Závěrečná teoretická práce na katedře fotografie FAMU, Praha, 1987.), s. 29

95 Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 15.

96 Anna Fárová: Kontemplace. In: Josef Sudek: Okno mého ateliéru. Torst, Praha, 2007, s. 10.

a události. Skrze toto okno pokorně sleduje okolní změny. Anna Fárová dokresluje: „*Tento cyklus v sobě možná nese až teď, s odstupem, pro nás čitelné poselství o vnější krutosti a o vykoupěním vnitřním klidu, o zakotvenosti lidského bytí čelícího přívalu ohrožujících změn, které fotograf sám nezpůsobil, ale které musel prožívat a které mohl pro budoucnost očistit vytvořením krásy vydobyté na svém vlastním nejbližším území.*“⁹⁷ Navzdory všemu nebezpečí odehrávajícímu se venku snímal fotograf svá okna vnímající to, co je uvnitř i vně, možná proto, aby sám mohl tyto okolní i interní změny lépe snášet. Jak se měnil Sudek, měnily se i tyto skleněné plochy a také to, co je na nich. „... často už to nebylo okno, ale mystická vitráž v chudém chrámu vlastního přibytí, prostor pro koncentraci, meditaci a snění.“⁹⁸

Pomíjivost a odkaz k ní můžeme spatřovat právě v tomto cyklu Josefa Sudka, a to hned v několika různých úhlech. V předchozí podkapitole jsme zdůraznili jeho vztah ke vzpomínkám, jako jaké-musi druhu pomíjivosti, ke kterým se jeho cykly vážou. Není to jen cyklus vzpomínek, ale také samotná „Okna“, která jsou jakoby vzpomínkou zastoupena. Co okno / fotografie, to vzpomínka. Skrze Sudkovo okno spatřujeme pomíjivost v každičkém záchvěvu sebemenší změny a proměny. Jejím komplexnímu vyznění pomáhá počet těchto černobílých kontaktních snímků nasbíraných po dobu patnácti let. Propouštějící čiré tabule skla se stávají jakousi průhlednou stěnou dělící venek od vnitřku. Sudkova okna procházejí proměnlivostí počasí, nestálostí ročních období. Někdy jsou okna zamlžená, neschopna nic propustit, někdy slzí za vlhkých dnů plných podzemních dešťů. Jindy spatřují světlo a snad i radost. Nejednou nás překvapí svými scénériemi krajek mrazu a chladu. Přes tento ne/viditelný filtr jsme schopni vnímat vše, co okolí nabízí. Divákovi se tak ukazují kulisy scénérií měnící se samotným děním přírody – ohýbající se pod silou větru, chvějících se tíhou deště. Sklo dělí prostor na dva světy. Rozbití skla by znamenalo ukončení dělení na vnitřek a vnějšek a na to, co je dle nás samotných tam doma a tam venku. Ovšem napříč všem drastickým politickým změnám zůstává „jeho“ okno nedotčeno, jako by se ocitalo v jakémsi bezpečném, pokojném bezčasném, válku nevnímajícím a nechtě vnímajícím. V souboru jako bychom spatřovali dvojí význam, kdy se zároveň s vnějším světem mění i ten vnitřní. *Okno mého ateliéru* můžeme vždy chápat v rozporu: „já versus okolí“ a „okolí versus já“. Někdy je sklo vnitřního světa natolik zamlžené, že venku nelze nic spatřit. Někdy skrze nejasnosti vnějších změn nejsme schopni vidět světlo uvnitř. Svět nám zároveň ukazuje to, co se odehrává „tam venku“ a to jako by se automaticky dělo uvnitř nás. „*Sklo okna, svět před ním a za ním, zvětšení a zvnitřnění, předěl dvou světů poznamenaný časem, obdobími roku, dobou denní a noční, propustné a nepropustné, ovlivněné světlem vnitřku i vnějšku, se proměňovalo v plochu někdy úplně abstraktní, obraz nabitý dlouhodobou emocí a bedlivým pozorováním. Ale také hovořilo o návratech zpět na zem,*“⁹⁹ doplňuje Anna Fárová v úvodu ke stejnojmenné Sudkově knize.

Množství nepatrných změn můžeme také spatřovat skrze pozorující „Sudkův“ strom, který Sudek z okna častokrát fotografuje. Strom pokroucený, slabě a zároveň statečně působící hraje pro fotografa zásadní roli a možná právě proto se objevuje téměř na každičkém snímku tohoto cyklu. Snad ve stromu spatřoval někdy sám sebe. To on reflektuje a přijímá všechny prožívané vnitřní a vnější proměny spolu se Sudkem, jako jeho spřízněný přítel a důvěrník. Sudek chápal strom jako svého druha, jako prostředníka vnějšího světa, jenž odolává všem nepříjemnostem a okolnostem stejně jako fotograf. Čelí všem přírodním změnám počasí a ročním obdobími, ale nejenom těm – válku nevyjímaje. Jako vyvolený solitér zahrady upírá na sebe veškerou pozornost. Stává se aktérem, který si není vědom své důležitosti. Skroucený sám v sobě, na jaře rozkvétající v květy, aby na něm v zimě spočinula tíha sněhu. Sudek vnímal tuto tíhu – možná si v něm našel své němé alter ego.

97 Anna Fárová: *Kontemplace*. In: Josef Sudek: *Okno mého ateliéru*. Torst, Praha, 2007, s. 8.

98 Tamtéž, s. 7.

99 Anna Fárová: *Kontemplace*. In: Josef Sudek: *Okno mého ateliéru*. Torst, Praha, 2007, s. 7.



Markéta Othová, Bez názvu, 2002



Markéta Othová, Utopia, 2001



Jiří Hanke, Pohled z okna mého bytu, 9. 1. 1984, 21.50

Strom se stal jeho „dvojníkem, blížencem, s nímž prožíval hluboké spojenectví. ... to on pro něj byl patrně opěrným bodem – bratrem, alter egem, nikoli okno samo. ... strom pozorovaný skrze okno, zastřený a někdy zjevený v plynutí sezón.“¹⁰⁰ I on prochází všemi změnami pomíjivosti. Jak stárne Sudek, chřadne i strom.

Co spojovalo Sudka a Svobodu u jejich oken, není pro Jiřího Hankeho důležitým prvkem, ten je obsažen v „pohledu“ ven. Hanke nevnímá předěl vnitřního a vnějšího, ze svého okna dokumentuje dění a pohled na ulici. Pokud tedy přivlastňujeme předměty fotografům, je třeba se zmínit nikoli o Hankeho okně, ale spíše o Hankeho ulici. Pro něj je důležitý pohled z okna ven, nikoli princip samotného okna, jako u dvou zmiňovaných autorů. Důležitý je záznam, během něhož se Hanke ze svého okna podíval. Co pozoroval a co zachytil. Neustálým zkoumáním téhož pohledu dosáhl zajímavé mozaiky odkrývající konkrétní časové pole. Pohledy z okna mého bytu fotograf sleduje mnohaletou proměnu konkrétní části ulice a tím i města a života samotného. Fotograf se věnoval tomuto procesu v letech 1981–2003, měl tedy své „teritorium“ 20 let zkoumat.

Princip pohledu z okna sledujeme také v některých souborech **Markéty Othové**, která skrze své okno tajně „zaostřuje“ na své okolí (*Utopia* 2001, *Návrat* 2000, *Její život* 1998, *Bez názvu* 2002).

3.2.3 Stůl aneb každé opakování vede k opětovným vzpomínkám

Co bylo pro Sudka „Oknem“, spatřoval Svoboda ve svém „Stolu“. A přesto pro Sudka nebylo okno pouze oknem, stejně jako pro Svobodu stůl nezůstával jen stolem. Když Svoboda hovoří o svých vzpomínkách na dětství, zmiňuje se o malém kuchyňském stole, kolem něž se soustřeďovala velká část rodinného života; matka na něm připravovala jídlo, bratři na něm psali školní úlohy – každá činnost zaznamenávala na stole svůj otisk. „Stůl byl vlastně samá stopa, zapisoval se tam celý náš život, všechno, co se na stole odehrávalo... vzpomínka není pouze iluzí, ale může probouzet touhu po něčem, do čeho je člověk zamilován a zahleděn.“¹⁰¹ Povrch stolu se stává jakýmsi mikrokosmem lidské existence a tyto „skvrny“ jsou jejím odrazem. Vnímáme zde také přímou spojitost mezi vzpomínkami a opakujícím se principem zobrazení.

Motiv stolu se ve Svobodově tvorbě objevuje od roku 1967. Stůl zde vnímáme především prostřednictvím vzpomínky: „... má pro autora osobní význam, protože řada vzpomínek na dětství se váže právě ke kuchyňskému stolu s lipovou deskou. Snad právě tyto vzpomínky jsou klíčem k pochopení tématu stolu, jež se stává vyjádřením touhy po ztracené harmonii. Svoboda, který vtěluje své myšlenky do reálného předmětu – stolu a podivuhodným způsobem tematizuje motiv času (evokace minulých prožitků, dětství) jako určujícího momentu života.“¹⁰²

Zdá se, že podstata a obsah stolu se každým snímkem proměňuje, a to jak světelnými podmínkami, tak pohledem úhlu snímání. Přestože jde o tentýž stůl, máme pocit, že je s každým novým vyobrazením jiný. Obraz stolu prochází v souboru fotografií složitými transformacemi. Mění se nejen stojící předměty. Stopy vyryté na něm vyvolávají hluboké reminiscence po dobách z dětství. Ale právě tak významově důležité jsou i změny úhlu pohledu na samotný stůl. Ten se zdá mít u Svo-

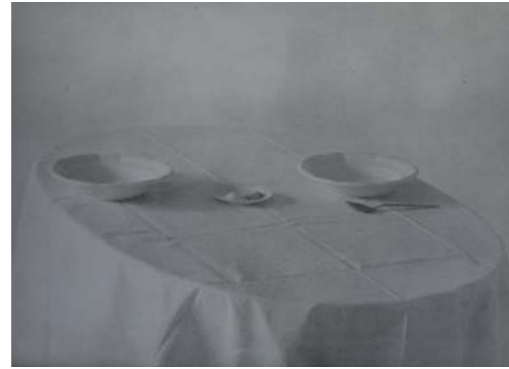
100 Anna Farová: Kontemplace. In: Josef Sudek: Okno mého ateliéru. Torst, Praha, 2007, s. 7.

101 Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 19.

102 Tamtéž, s. 35.



Jan Svoboda, Sen o stole, 1985



Jan Svoboda, Stůl XVI, Studie, 1971



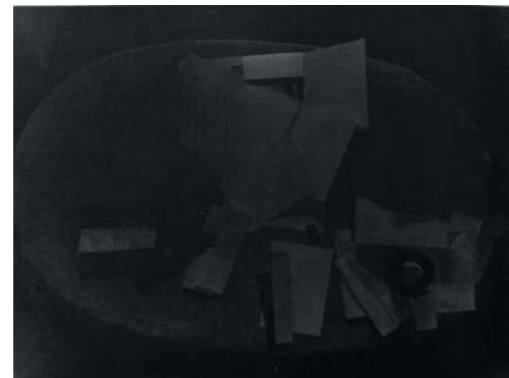
Jan Svoboda, Půdorys stolu, 1981



Jan Svoboda, Stůl XX, 1971



Jan Svoboda, Stůl III, studie, 1970



Jan Svoboda, Pozdě v noci, 1982

body zvláštní význam, působí jako oltář, jako obětní stůl, či jako stůl určený pro přijímání. Někdy jako by ho zalilo všechno světlo, jindy jako by se stáhl do své samoty, do přítomí, sám do sebe, stojí v ústraní, opuštěný a smířený sám se sebou. Svobodův stůl se mění stejně jako se mění Sudkovy pohledy z ateliéru. „Svými pracemi nezastírá základní účel stolu, ten vždy zůstává stolem, ale právě tak ho důsledně překračuje, vědomě ruší narativní prvky, vytváří ze stolu složitý a mnohotvárný symbol, jehož význam se snímek od snímku mění, přestože jde vlastně o tentýž stůl.“¹⁰³ *Fragment Stolu III* (1973), *Půdorys stolu, Variace* (1982), ale také *Pozdě v noci, Stůl* (1982), *Půdorys Stolu* (1891), *Stůl XXXVII*, (1972), *Na kuchyňském Stole II*, (1971) *Stůl VI, Studie* (1971), *Sen o stole* (1985).

Zmínění autoři jsou ve svých fotografických výpovědích vůči opakování námětu či situaci intimní a citliví. Znovuznárodnující významy hledají podobně vícevrstvé výpovědi, jako by se autoři museli z tématu několikrát vyzpovídat, několikrát „vizuálně i obsahově vymluvit“. Jejich obrazy zaznamenávají stopy, otisky, rány. Pomíjivost pracuje s časem a čas pracuje s pomíjivostí. Jejich vyspělost přichází s dozráváním, stárí se setkává s jiným pochopením, novým úhlem pohledu.

103 Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 35.

4. DOČASNOST

„Fotografie je katalogem smrtelnosti. Dotek prstu postačuje k tomu, aby byl daný okamžik zahalen posmrtnou ironií.“

Susan Sontag¹⁰⁴

Poslední kapitola naší práce se věnuje samotnému konci pomíjivosti, ten se vztahuje k tématům smrti, zániku či jakéhokoliv děje v podobě dokonání. S tímto „dokončováním“ vyvstávají otázky vysloužilosti a nepoužitelnosti čekaje na nevyhnutelný zánik. Pomíjivost stojí na konci všeho, co mizí, co se ztrácí, co koneckonců nezbytně a nutně odejde, vytratí se – pomine. Než přistoupíme k samotnému rozboru fotografií a příkladů, zkusme se nad podstatou média fotografie a tématu „dočasnosti“ zamyslet. Roland Bathes fotografii přijímá jako předem mrtvý obraz – („*jakkoliv se zdál předtím živý*“), což jako by se týkalo samotné podstaty fotografických snímků. Zachytit nynější okamžik není de facto vůbec možné, při zmáčknutí spouště musíme předem počítat s tím, že „znehyníme“ pouze a vždy jen minulost. „Nyní“ je možné a přítomné jen pro onen okamžik zmáčknutí spouště, zbytek už je pasé. „*Fotografie neříká (nutně) to, co již není, nýbrž pouze a na jisto co bylo.*“¹⁰⁵ V jistém pohledu bychom se na snímek mohli dívat jako na jistou dočasnost, jako na okamžitou smrt momentu pro jeho uchování (jaká to daň za věčnost). Stačí si vybavit všechna ta kvanta snímků, která lidstvo muselo za ta léta vyprodukovat a která se za dobu od vzniku fotografie hromadí a kupí. Shromáždíme spousty vzpomínek, spousty těchto „malých smrtí“. „*Fotografie vyjadřují nevinost, zranitelnost životů směřujících ke své zkáze, a tato spojitost mezi fotografií a smrtí pronásleduje všechny fotografie lidí.*“¹⁰⁶

Na následujících stránkách budeme zkoumat současné odkazy *Memento Mori* a *Vanitas*, připomínající svým odkazem naši dočasnost a smrtelnost. Co tyto latinské pojmy znamenají pro nynější fotografy a jaké je jejich dnešní umělecké pojetí? V této tematické souvislosti a stejnojmenně nazvané kapitole se budeme rovněž zabývat zobrazením lidské lebky – symbolu smrti, jež se stal jakýmsi obrazovým synonymem této latinské citace. Prostor zde najde i podkapitola týkající se posmrtné masky.

Závěrečná část bude patřit konečnému odcházení v podobě definitivního konce a budeme zde o pomíjivosti uvažovat jako o procesu dokončování, umírání a odchodu. Život je a byl vždy konfrontován s marností a nicotností a právě skrze citlivou výpověď fotografií se dostáváme k těmto osudovým zákonům smrtelnosti. Fotografové, ve snaze zachytit tyto okamžiky s respektem a pokorou, se kterou k dané problematice přistupují, předkládají citlivé výpovědi plné lidskosti a smíření s pocitem ujištění, že nás všech se tyto procesy týkají. Definitivnímu konci předchází proces ukončování v podobě stárí, vysloužilosti a nepotřebnosti. Tématem smrti nejen že zakončíme toto diplomovou práci, ale zde také končí bádání a zkoumání pomíjivosti a křehkosti jakožto principu, jehož nestálosti jsme si stále vědomi.

¹⁰³ Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 35.

¹⁰⁴ Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 68.

¹⁰⁵ Roland Barthes: Světla komora. Poznámka k fotografii. Agite/Fra, 2005, s. 82.

¹⁰⁶ Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 69.



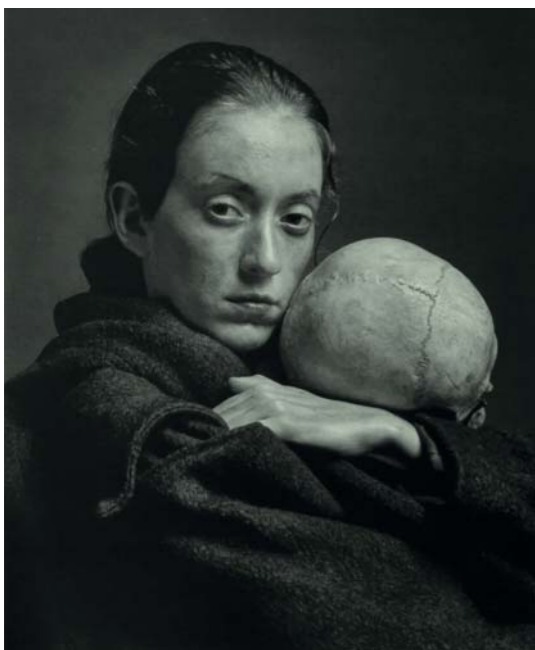
František Drtikol, Bez názvu, 1913



František Drtikol, Bez názvu, 1913



František Drtikol, Bez názvu, 1923



Ivan Pinkava, Salome, 1996



Ivan Pinkava, Milenci II, 1996

„Stejně jako je fascinace, kterou fotografie zprostředkují, připomínkou smrti, je i výzvou k sentimentalitě. Fotografie proměňují minulost v předmět něžného zkoumání, který směřuje morální ohledy a dějinné soudy. Zneškodňuje všeobecným patosem sledování uplynulého času.“¹⁰⁷

4.1 Memento mori & Vanitas „Pamatuj na smrt!“ aneb lebka jako symbol smrti

„Všechny fotografie jsou memento mori. Fotografovat znamená účastnit se na smrtelnosti, zranitelnosti, nestálosti někoho (či něčeho) jiného.

Právě vyjmutím tohoto momentu a jeho znehybněním vypovídají všechny fotografie o neúprosném plynutí času.“

Susan Sontag¹⁰⁸

Vanitas a Memento mori představují mravní poselství a varování před marnivostí a marností s připomenutím konce všeho krásného a živého. Jsou tak dokonalým příkladem pomíjivosti a nestálosti. „Věci tohoto světa jako by neměly žádný smysl tváří tvář nevyhnutelnosti smrti.“¹⁰⁹ Otevřeně odkazují na smrtelnost a naši dočasnost. Hlavním symbolem smrti a přeneseně pro zobrazování také Memento mori a Vanitas se stala lidská lebka. Toto vyobrazení dočasnosti se uchovává v mnoha náboženských tradicích a kulturách. Jestliže se zaměříme na znak lebky skrze zobrazení dějin umění¹¹⁰ i fotografie, uvědomíme si nutnou potřebu zakódovat ji nejenom do fotografických obrazů. Jak už jsme se zmínili v úvodní kapitole, s tímto znakem posmrtného života a jeho zvýrazněním se setkáváme nejčastěji v dobách baroka, kdy lebka sloužila jako výraz obrazně pojatého Memento mori a Vanitas, stejně jako bylo často znázorněno shnilé ovoce či zbytky jídla.

Lebku na svých snímcích zachytili mnozí fotografové prostřednictvím Memento mori i Vanitas. Mnohá tato zobrazení zpracoval **František Drtikol** (1883–1961). Většina fotografií vázících se k těmto latinským příslovím se jich neodvolává doslovně, ale jsou označeny jednoduše *Bez názvu* – *Bez názvu* (1913). V tomto roce vznikla většina fotografií s touto tematikou, později se k ní fotograf vrací začátkem dvacátých let – *Bez názvu* (1923) – jasný odkaz Memento mori a Vanitas v nich však nacházíme. Lebku vyobrazil také **Ivan Pinkava** na své známé fotografii *Salome* (1996). Rovněž jeho další snímek *Beránek Boží, konec věků...* (1996) pojímá téma smrti. Pinkava zde zobrazuje nevinného chlapce držícího lebku berana. Dětskost s nevinností se pozastavuje u otázek konce. Chlapec se však nezdá být na svůj věk vůbec nevinný, jako by už rozuměl „tíze světa“ a vše už v tomto raném věku dobře chápal. Zajímavý příklad zobrazení lebky uvádí rovněž **Václav Jirásek** na snímku *Milenci II* (1996).

108 Susan Sontag: O fotografiích. Paseka, Praha, 2002, s. 20–21.

109 Znaky a symboly. Knižní klub, Praha 2009, s. 133.

110 Motiv memento mori a vanitas se ujalo v 16. a 17. století zejména v Nizozemí, Flandrech a Francii.



Pinkava, Jirásek, Novák, Memento mori, 1995

Nejobsáhleji představuje Memento mori stejnojmenný projekt tří autorů, a to Ivana Pinkavy, Václava Jirásky a Roberta Nováka, kteří dokumentují kostnici. „Branou smrti“ vstupujeme do podzemí hřbitovní kaple Všech svatých v areálu cisterciáckého kláštera v Sedlci u Kutné Hory. Kostnice je původně pozdně gotická stavba, avšak v druhé polovině 19. století zde byly provedeny úpravy v podobě netradiční výzdoby podzemního prostoru. František Rint z České Skalice vyzdobil celou kapli uspořádáním lidských ostatků do různých geometrických útvarů, pyramid a jiných ozdobných obrazců oslavujících smrt.

Pomíjivost si našla konce. Zmar života je tu přijímán a oslavován. Celá skrumáž lebek tu odpovídá v pokoji v jakési noblese. Fotografie z celého projektu bylo také možno zhlédnout v Galerii Rudolfinum v roce 1995 a finální podobu nalezneme ve stejnojmenné publikaci, jež dokumentuje tuto výjimečnou barokní památku. „Kolébka“ smrti je na fotografiích vyobrazena ve strohé jednoduchosti, nelibuje si v dramatických úhlech či dynamických kompozicích, jak bychom očekávali, baroku tak blízkých. Naopak, autoři přistupují k projektu s určitou pokorou a střídmostí a stávají se svědky tohoto mystického tajemství. Předně toto poselství chtějí podat tak, jak si o to smrt žádá – s tíživou prosebností volající po přímé konfrontaci s vědomím žádného úniku. Celá záležitost působí naléhavěji díky skromnosti a jednoduchosti, se kterou jsou snímky „triumfu smrti“ prezentovány v malých, komorních formátech. Autoři naslouchali těmto děsivým výjevům, stali se tichými pozorovateli, jejichž přístup fotografie odráží. S pochopením, se kterým autoři k tématu přistupují, probouzí a uvolňují životem odvrácenou tvář u konečného zastavení. Snímky se vyznačují svou vizuální jednoduchostí a střídmostí tónů pološera a přesto autoři pracují v jejich neobyčejné výstižnosti. Více než barokní teatrálností působí dojmem temné gotické atmosféry. V minimálních výrazech si vystačí ve fotografické a obrazové výmluvnosti. Michal Janata ve své recenzi *Spes et Vanitas – Naděje a zmar* přibližuje: „Smrt se zde připomíná tiše, ale o to naléhavěji. Lebky a kosti jako hmatatelný triumf smrti jsou ve svém celkovém vyznění spíše hymnickou oslavou toho, co můžeme očekávat za branami smrti. Smrt je zde položena k nohám vítězství nad sebou samou.“ A dodává: „Smrt je zde mezníkem, který zároveň prohlubuje život, obohacuje ho o perspektivu naděje.“¹¹¹ Spíše než pouhou dokumentaci stavby Kostnice nám autoři předkládají něco jiného – poselství *Memento mori*, kde „pamatuj na smrt“ vyznívá jako varování a upozornění na lidské hranice. Fotografové přistupovali s pokorou k tomuto tématu a se stejným poselstvím tu smrt prezentují.

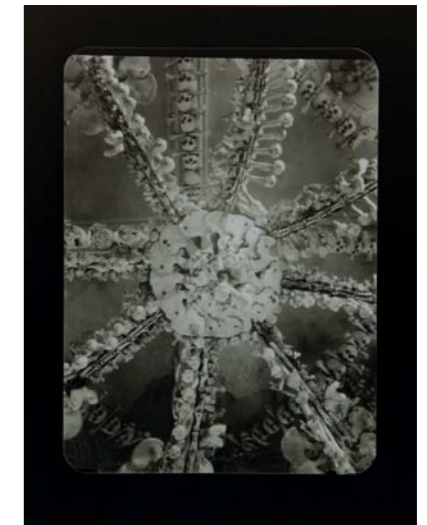
Otázkám *Memento mori* a *Vanitas* se výrazně věnoval Ivan Pinkava také samostatně a opakovaně se k těmto tématům vracel. Přímý odkaz *Memento mori* zachytil na dvou fotografiích, první datované roku 1993. K dalšímu zobrazení se Pinkava vrátil o sedm let později. Princip snímání se zdá být podobný – na obou fotografiích zachycuje mužské modely schoulené v jakési tíze s hlavou položenou horizontálně. Obě fotografie jsou si výřezem podobné, jako by při druhé kompozici z té první vycházel. Při podrobnějším čtení však nacházíme výrazné rozdíly v pojetí. Zatímco v první verzi je „model“ smířený s posláním *Memento mori*, na pozdní verzi se této pravdě vzpouzí. V jeho tváři spatříme výraz opovržení, nesouhlasu, ale také trýznící a bolestivý pohled. Petr Vaňous dále přibližuje: „Solitérními náměty, které se v díle Ivana Pinkavy pravidelně po nějakém čase znovu vracejí, jsou potom *Vanitas* a *Memento*. Často propojují figuru a mrtvý předmět nebo zvětšují části lidského těla. *Memento mori I* z roku 1993 představuje androgynní hlavu v perspektivní zkratce čnící ze tmy. Její vlasy jsou expresivně rozevláté a připomínají šlehající plameny ohně. Mohou tak odkazovat ke spalování jako aktu transformace a očisty. Mladší *Memento mori* z roku 2001 tvoří jednoznačně mužský model. Holá hlava s ostře řezanou čelistí připomene lebku skrývající se pod kůží prokrvenou naběhlými žilami. Ruce přes okraj podložky jako by imitovaly umdlévající přírodniny na malířských zátiších *vanitas*. Prst pravé ruky ukazuje dolů, do tmy. Postava v detailu hlavy a ramen se před něčím sklání.“¹¹²

111 Michal Janata: *Spes et Vanitas – Naděje a zmar*. In: *Ateliér*, ročník 8, č. 26, 1996, s. 7.

112 Tamtéž, s. 7.



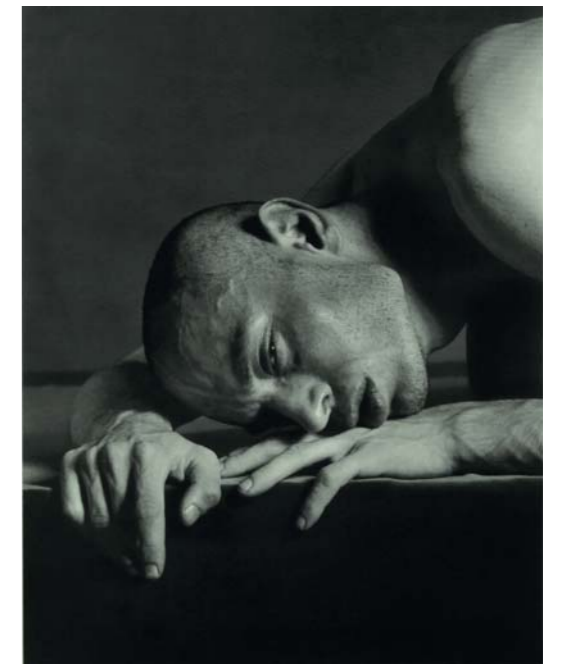
Pinkava, Jirásek, Novák, Memento mori, 1995



I. Pinkava, V. Jirásek, R. Novák, Memento mori, 1995



Ivan Pinkava, Memento mori, 1995



Ivan Pinkava, Memento mori II, 2001

Symbol marnosti a marnivosti určuje u Pinkavy jakousi latentní linku pojící většinu jeho tvorby. Na otázku důležitosti vkládání indicie *Vanitas* a jeho opakovaného zobrazení Pinkava odpovídá: „Samotné téma tradičního *Vanitas / Vanity* určitým způsobem prochází většinou mých fotografií, ať už jsou figurativní nebo nefigurativní podoby, tedy práce s ním a odkazování se k němu má pro mne přirozenou logiku.“ Dále odkrývá další souvislosti: „*Pak také mne zajímá aspekt diskuze o proměně a kontinuitě západního umění. Tedy tradice versus moderna, případně postmoderna, případně post-post moderna, až současné umění. Zda skutečně existuje ta modernou proklamovaná propast mezi starým a ‚modernou‘, zda to nebyla jen iluze vzniklá nedostatkem časového odstupu a sebestřednosti moderny.*“¹¹³ Pro Ivana Pinkavu je potřeba opětovného zobrazování *Vanitas* víc než opakování jednoho tématu, spíše pro něj znamená „*způsob životního postoje a uchopování existence nejen v osobním smyslu.*“¹¹⁴ Především se jedná o snímky s názvem *Vanitas*, fotografované v polovině 90. let a také mezi lety 2003–2008. Fotograf používá různé větvičky, hrozny či jiné předměty, kterých užívá jako odkaz pozemské existence a nestálost žití.

4.2 Mizení aneb *Padlá Nymfa*

„Věci, jejichž čas už vypršel, nepatří jednoduše minulosti, která pominula: protože se z nich staly nevyčerpatelné nádoby vzpomínek, stal se z nich materiál pozůstatků – opravdová hmota minulého času.“

Georges Didi-Huberman¹¹⁵

Dalšími pojítky, které se neodmyslitelně k pomíjivosti vztahují, jsou procesy předcházející konečnému skonání. Mezi ně patří výše zmíněné „stavy“ vytrácení se a mizení, odchodu i stárí, vysloužilosti a nepotřebnosti. Tyto procesy obvykle vnímané jako stavy definující zvýšení rizika smrti. Na rozdíl od předchozích kapitol se v následujícím textu vyhneme zobrazení osoby – lidská bytost zde není znázorňovaná, avšak vědomky ji spatřujeme právě skrze metaforické zobrazení vysloužilých „předmětů“. Právě to, že těmto objektům přivlastňujeme „stavy a pocity“, povyšujeme je na lidskou úroveň. Ztotožňujeme-li se s pocity, které v nás fotografie skrze tyto předměty vyvolávají, přijímáme je jako své vlastní. Zajímavé je, že kdybychom zobrazovali tyto stavy opuštěnosti a odevzdanosti s použitím vyobrazení člověka, budou působit nanejvýš trýznivě a bolestně, vnímáme-li však tuto zkušenost skrze předmět, vkládáme mezi diváka a objekt jakýsi neuvědomělý filtr, přes který tyto emoce lépe snášíme.

Prostor zde bude mít hlavně pozdní tvorba **Ivana Pinkavy**. Linie prvků pomíjivosti se objevuje a prolíná celou jeho tvorbou. Od jeho *Dynastií* přes *Heroes* až po poslední snímky matrací, křesel, molitanů. Tíživou pomíjivost lze vycítit právě v dílech pracujících se zátiším, na které se v této kapitole předně zaměříme. V nemenší míře rovněž zmíníme projekt Václava Jiráskova *Industria*.

*„Svět věcí, tvarů a každodenních záležitostí Pinkavu příliš neláká, o to více se ale obrací dovnitř,“*¹¹⁶ pronesl Josef Kroutor v roce 1993 v úvodu knihy *Dynastie*. Měl pravdu, v devadesátých letech tomu

¹¹³ Mailová korespondence s Ivanem Pinkavou, 8. 8. 2012

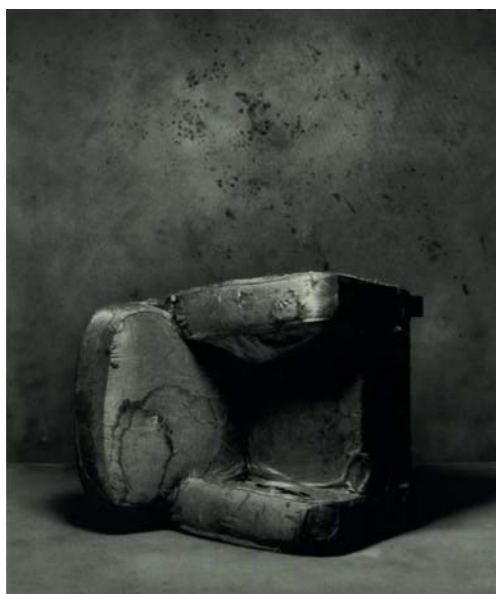
¹¹⁴ Mailová korespondence s Ivanem Pinkavou, 8. 8. 2012

¹¹⁵ Georges Didi-Huberman: *Před časem*. Barris&Principal, Brno, 2008, s. 109.

¹¹⁶ Josef Kroutor: *Skok do Tmy*. In: Ivan Pinkava: *Dynastie*, ERM, Praha, 1993, s. 7.



Ivan Pinkava, Druhý břeh, 2009



Ivan Pinkava, Křeslo, 2004



Ivan Pinkava, Trůn, 2009

tak opravdu bylo. Později, začátkem nového tisíciletí, se Pinkava cíleně zaměřuje právě na tyto předměty každodenních záležitostí.

Ivan Pinkava je bezpochyby předním představitelem zabývající se dočasností, o jeho hledání a vnímání pomíjivosti v podobě smrti, ztráty, smrtelnosti a dočasnosti vypovídá spousta fotografií. „*Momenty konfrontace se smrtí se objevují v různých odstupech a různé intenzitě v průběhu celého života, od dětství přes produktivní věk až stáří. Tvoří je přímé zkušenosti i situační momenty otisknuté v „předobrazech“ do spánku či jinak pozměněného vědomí.*“¹¹⁷

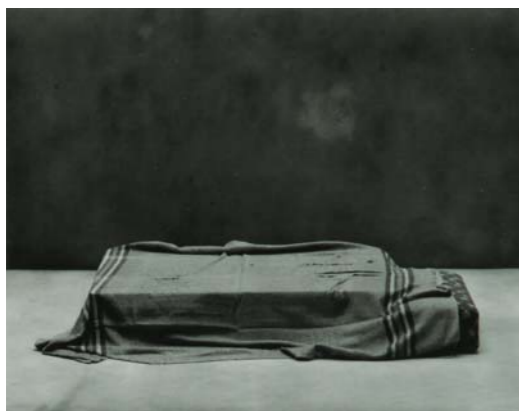
Předměty, kterých Pinkava používá, odkazují k lidské bytosti. Zrcadlí se na nich stopy, jež na nich zanechal čas – přináší svědectví opřené o určité zkoušky, ani je nezanechal čas bez úhony. Tímto způsobem poznamenání autor záměrně otevírá kapitolu dočasnosti. Personifikací snímků jako *Druhý břeh* (2009), *Křeslo* (2004) nebo *Trůn* (2009) odráží citlivou schopnost výpovědi „přežívajícího“, odkázaného k zániku či smrti.

Zaměříme-li se na fotografii *Druhý břeh* (2009), na které autor zobrazuje omšelou starou vanu sloužící ke koupeli a očištění, nejprve si všimněme, jak ji fotograf zobrazuje – jako povalenou, ležící na jednom boku, schoulenou do sebe, odvrácenou a otočenou zády k nám. Smutný je pohled na obyčejný předmět, který je prezentován v jakési nedůstojnosti, zbavený své funkčnosti. Jaký smutek a melancholii cítíme? Je to snad pro její obyčejnost, snad i skromnost nebo snad pro gesto, s kterým se k nám „svými“ zády odvrací a truchlí, ve své obnaženosti neschopná se znovu narovnat, zbavená všech masek a přetvářek čekající na svůj úděl. Předmět je zde vyobrazený nepotřebný a omšelý. Při pohledu se nevyhneme soucitu a lítosti. Co dříve sloužilo, nyní svou opotřebeností a vysloužilostí upadá. Předmět bez svého užití nemá opodstatnění. Nejednou si osud vysloužilého předmětu spojíme s osudem lidské existence. Co jednou už nefunguje, skončí a rozpadne se. Pomalé zchátrání těchto nefungujících neživých „figur“ personifikuje „vnitřní“ pád předmětu a Pinkava jeho prostřednictvím promlouvá. Lidská figura se však nevytratila úplně, je zastoupena neživými předměty, které stejně jako by mluví lidskou řečí, a odráží tak plné srozumění s lidskou pomíjivostí, zranitelností a dočasností. Čas a jeho síla věci měnit, změnit a destruovat.

Oproti jeho rané tvorbě, kde lidskou figuru používá na většině svých snímků, se nyní od ní odklání, jako by už zobrazení člověka *nebylo potřeba*, nebo spíše by lidské zobrazení působilo moc výmluvně, jako by už bylo vše podstatné řečeno. Přestože však předměty mlčí, v obrazech tiše promlouvají. Vzpomínky vedou dále k uvědomění si účelu tohoto předmětu, sloužícího k intimní očištění, jako by s jeho odchodem vyzněla jeho důležitost a užitečnost.

V Podobném duchu se nese i obsah další fotografie *Křeslo* (2004). *Křeslo*, podobně jako vana na snímku *Druhý Břeh*, zde leží v osamělosti, jako by „upadlo“ neschopno se zvednout. Avšak v tomto případě čelíme jakési otevřenosti a jasnosti, předmět se k nám staví čelem. Jeho pomalé odcházení vyznívá o to bolestněji, neboť jeho pádu čelíme v přímé konfrontaci. Také na fotografii *Trůn* (2009) přiznává Pinkava principy dočasnosti, rozviklaný rám židle se mění v prach, metaforicky představuje ony bořící se principy a dogmata – ani ty netrvají věčně, i ty odcházejí, i ty jsou dočasné. Jak vnímáme tyto předměty? Jako „živé“ či jako „neživé“? Nebo pouze „přežívají“ ve schránce stáří dožadující se konečného odpočinku? Padlé předměty vhodné k odklizení tu jsou odhalovány v poslední „fázi“. Jsou zabaleny něhou vycházející ze své melancholie a nostalgie. Promlouvají, pouze však chceme-li naslouchat. Jako by už člověka nebylo potřeba, jako by už vše podstatné bylo řečeno, lidská slova nabývají zvukové formy, avšak předměty mlčí.

117 Petr Vaňous: Předobrazy budoucnosti. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha 2009, s. 21.



Ivan Pinkava, Lůžko I, 2008



Ivan Pinkava, Lůžko II, 2008

Tyto předměty denního používání, v případě Pinkavy konkrétně židle, matrace, deky, vana, křesla, žijí často bok po boku celé naše životy. Do nich usedáme, uleháme v okamžicích odpočinku, spánku, smutku, ale také narození a smrti. Např. snímky *Lůžko I* (2008), *Lůžko II* (2008), *Bez názvu* (2008). Jedná se o předměty, jež jsou přítomny v okamžicích narození a smrti, začátku i konce, jako plátno či deka, do kterých nás zabalí, když se narodíme, a do podobných pláten nás přikryjí při konečném odpočinku. Fotografa zajímají zejména předměty otiskující naše stopy a zážitky, ty nesou následky dalších příběhů. V křesle, ve kterém teď sedáváme, sedával před námi někdo jiný, jehož vzpomínky, paměti tento předmět nese dále.

Tak jako se „bortí“ naše životy, pozvolna chátrají i předměty, kterých užíváme. Nejen předměty se časovou tíhou cítí opotřebované. Přestože člověk na těchto fotografiích chybí, v každé Pinkavově fotografii ho instinktivně hledáme. Skrze příběh věcí lidská přítomnost promlouvá a ožívá, i když není fyzicky přítomna. Předměty se tu stávají lidmi. Tato bezprostřední metafora nám dává tušit potřebu lidské osamělosti v jeho konečné fázi, kterou nemůžeme projít a ani prožít jinak než pouze časem. „Leitmotivem Pinkavova díla se zdá být osa lidského uvědomování si vlastní dočasnosti a hledání obrany proti panice, zmatku a zoufalství, které z tohoto mohou vznikat.“¹¹⁸

Stejně jako Ivan Pinkava i **Václav Jirásek** (1965) se propojuje s tématem pomíjivosti, i on si témata stáří a rozpadu osvojuje. Jirásek využívá pro své účely prostory industriálních objektů, vysloužilých a nefunkčních továren, skrze něž mluví a mluvit nechává také jejich samotný obsah. Jirásek v letech 1994–1996 dokumentoval opuštěnou brněnskou strojírnou a slévárnu *Vaňkovka*. (Projekt vyšel také knižně *Wannieck Factory / Vaňkovka – rozloučení s průmyslovým věkem*.) Téměř o deset let později se znovu vrací k tématu pádu a znovuvzkříšení a znovuoživení velkolepých monumentálních sutin industriální éry v projektu *Industria*. Tentokrát je však snímá barevně a vystavuje ve velkolepých, skutečnost odrážecích zvětšeninách bez menších digitálních manipulací a zásahů. Vzpomínáme-li projekt *Industria*, je důležité zmínit, že nás předně budou zajímat fotografie mapující omšelé vybydlené nefunkční továrny, jejich prostory a haly, připomínající konec průmyslové revoluce.

K vyjádření „posledního procesu“ Pinkava stejně jako Jirásek používá strádající „předměty“ zbažené své potřebnosti. Oba se vyhýbají zobrazení vysloužilosti „odcházení“ lidské bytosti. Pinkava inscenuje, Jirásek dokumentuje ve snaze otisknout svědectví těchto vyhořelých „velikánů“ a zbavit se snahy vlastního vměšování. Nechávat tyto kolosální trosky samy mluvit, je jeho uměleckou intencí. Jirásek je zde jako prostředník, který jen tiše pozoruje a zaznamenává příběh těchto padlých moderních zřícenin, které mluví svou historií. Ve snaze být co nejobjektivnější, předkládá Jirásek věrohodně zaznamenanou skutečnost.

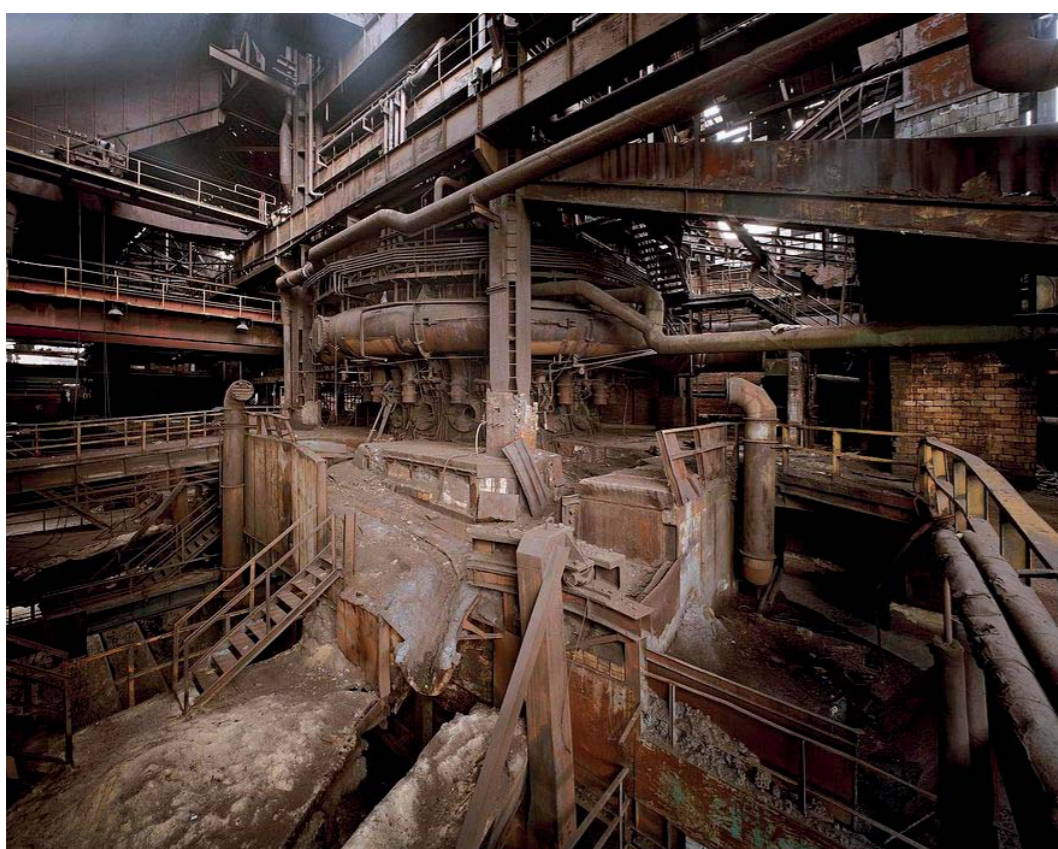
Tyto industriální chrámy stejně jako Pinkavovo křeslo či vana přežily svoji úlohu, jejich úděl je nejistý – nadále přetrvávají a přežívají, staly se prázdnými. Stejně jako ony pomalu čekají na svůj konec. „Předměty historického poznání jsou předměty minulými; a jsou to také, z téhož důvodu, předměty, které pomíjejí.“¹¹⁹ V prázdnotě a opuštěnosti zaobalené vrchním světlem s prozařujícími paprsky nechává Jirásek vynívat jejich monumentálnost a vnitřní dokonale pracující labyrinty mechanismů, technických parametrů a vzorců. Díky duchovnímu světlu tyto staré kolosy vynívají spíše jako posvátné katedrály než jako produkt inženýrského zázraku¹²⁰ minulého století. *Industria* vypráví „Sen o epochálním významu těžkého průmyslu v intencích 19. století pozdějších bolševických inženýrů lidských duší se rozplynul a zůstaly pouze trosky a torza bývalých „chrámů práce“.“¹²¹ Tyto

118 Petr Vaňous: Předobrazy budoucnosti. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha 2009, s. 21.

119 Georges Didi-Huberman: Před časem. Barristel&Princípal, Brno, 2008, s. 118.

120 Petr Nedoma: *Industria*. In: Václav Jirásek: *Industria*. Kant, Praha 2006, s. 8.

121 Tamtéž s. 10.



Václav Jirásek, *Industria*, 2005

odcházející pomníky sešlých továren a fabrik promlouvají a hovoří o časech minulých, o dobách, na které většina současné populace už nevzpomíná a zapomněla. Přesto tyto pamětníky vypráví příběhy, příběhy, jež samy odrážejí dobu, ve které jsme kdysi sami žili. Susan Sontag uvažuje o našich vztazích k minulosti a říká: „*Tak jako mrtví příbuzní a přátelé uchovaní v rodinném albu, jejichž přítomnost na fotografiích rozptyluje něco z oné úzkosti a výčitek svědomí vzešlých z jejich odchodu, i fotografie zaniklých čtvrtí a již znetvořených a neúrodných venkovských míst jsou náhražkou skutečného vztahu k minulosti.*“¹²²

Snímky z cyklu *Industria* podávají reálný skutečnosti věrný příběh, příběh vnějšího odrazu světa, oproti Pinkavovi, kterému předmět slouží pouze a jen jako odraz světa vnitřního. Co mají *Industria* i Pinkavovy věci společné, je určitá nefunkčnost a nevyužitelnost, vyhořelost a zbytečnost, ve které stojí opuštění opodál, připravující se na nevyhnutelný zánik.

Pinkavovy věci leží odevzdané, čelící svému pádu a osudu, Jiráskovy industriální památníky přežily v jakési sakrální zduchovnělé kostely, ztrácející se napříč časem, jako by už byly dávno mrtvé. Mizí, téměř úplně vymizely, a to nejenom z našeho vnějšího světa, ale také z našich pamětí. Jejich účel se naplnil a zbyl zde jen jejich duch. *Industria* je doklad „*stále existující reality, kterou jsme však již zcela vytěsnili ze svého podvědomí, vysunuli úplně mimo zorné pole našich priorit, snů a projekcí.*“¹²³ „*Václav Jirásek v Industrii předkládá velkoryse vyjádřenou monumentalitu rozpadu a zmaru nabuřele mamutích snů o včera, co mělo znamenat zítra.*“¹²⁴ Patosem nastíněné bezčasí, které *Industria* ukazuje, nám dovoluje ocitnout se mimo naši dobu. Nedoma označil *Industrii* jako „*doposud nejsostikovanějším projevem Jiráskovy hluboké záliby v jemně traktované bizarnosti mimo reálný čas a kontextuální prostor.*“¹²⁵

122 Susan Sontag: *O fotografiích*. Paseka, Praha, 2002, s. 21.

123 Petr Nedoma: *Industria*. In: *Václav Jirásek: Industria*. Kant, Praha 2006, s. 9.

124 Tamtéž s. 10.

125 Tamtéž s. 8.



Ivan Pinkava, Exercície III, 2003

4.3 SMRT / Proces uzavírajícího se konce

„Fotografie šokují v plynutí filmu – v okamžiku proměňují přítomnost v minulost, život ve smrt.“

Susan Sontag¹²⁶

Finálním tématem života, jež celý cyklus uzavírá, je moment úplného konce, definitivního odezdání. Celý lidský život se odehrává ve stínu smrtelnosti, neznáma a nepoznaného. Skon či latinsky exitus inspiroval řadu umělců k vyrovnání se s touto tíživou pravdou finálního konce. V předchozí kapitole jsme se zabývali předně stářím a procesem umírání. „Umírání však nelze zaměňovat se smrtí, neboť umírání je jedna z fází života organismu, postupný proces, na jehož konci se nachází smrt.¹²⁷ Smrt vnímáme jako poslední odezdání se a ukončení lidského života.

Snad nejtíživěji promlouvají na toto křehké a bolestné téma fotografie Ivana Pinkavy. Smrt někdy nechává tušit v nekonkrétním předmětu, odhaluje pouze plochy, kde už není jen předmětem, ale stává se jakýmsi plátnem či obrazem, které jsou v tomto prostoru zaobaleny do tmavých temných ploch téměř bez světla. Právě tyto „obrazy“ se pro něj stávají „velkým“ tématem. K metafoře odchodu používá různých rekvizit: lůžkovin, dek, či molitanů.

Podobnou lítost cítíme rovněž nad padlou nymfou Didi-Hubermana, která postupem času prošla zkušenostmi, kdy se z něžného výjevu mění v povadlou sešlost. Ve stejném duchu vnímáme deky a jiné lůžkoviny valící se na zemi smotané a stočené, které Ivan Pinkava fotografuje. Jsou to snad ony padlé bytosti? Nejsou tyto deky či jiné kusy látek opisem této bájně bytosti Didi-Hubermana, jež čekají na konec v podobě zvadle vyhlížející draperie? Pinkavovým záměrem zřejmě nebylo na tuto spojitost upozornit, nicméně se jí svými obrazy dotkl a ponechal souvislost mezi „hadrem“ (padlou nymfou) a odkazem jejího konce.

Artefakty, jak je v Pinkavově případě nazývá Petr Vaňous, použité, staré, ošuntělé, vysloužilé, vykazující známku nedbalosti, nezájmu. „Smrt je tu personifikovaná různým způsobem. U Pinkavy působí skrytě, uvnitř bytostí a věcí. Zanechává na nich nepatrné, sotva postřehnutelné stopy. Bývá příčinou afektu, vytržení, paniky, zoufalé snahy ukryt se, ale i rezignace a pasivity.“¹²⁸

Přesto však můžeme se zřejmostí zdůraznit, že bez těchto „nicotným“ věcí bychom si odpočinek nedokázali představit. Staly se pro nás jakousi nutností a samozřejmou součástí našich životů, přesto jim nevěnujeme téměř žádnou pozornost. Přecházíme je a přehlízíme. Fotografie svým vizuálním minimalistickým a až abstraktním pojetím, kdy se z předmětů a molitanů stávají jen jakési plochy – světlem, stínem a tmou utkané valéry. Stejně jako se Sudkova Okna i Pinkavovy Exercície proměňují v plochy někdy úplně abstraktní, stávají se obrazy nabitě dlouhodobou energií při soustředěném pozorování. Excecície připomínají místy Rothkovy abstraktní obrazy či členěním plochy a určitou geometrií obrazy Maleviče a Mondriana.

Jestliže na nás působí Pinkavovy figurální výjevy svým renesančním a barokním charakterem, neživé objekty, předměty a roviny přejímají svou obrazovou kulturu z gotiky a moderny. Exercície,

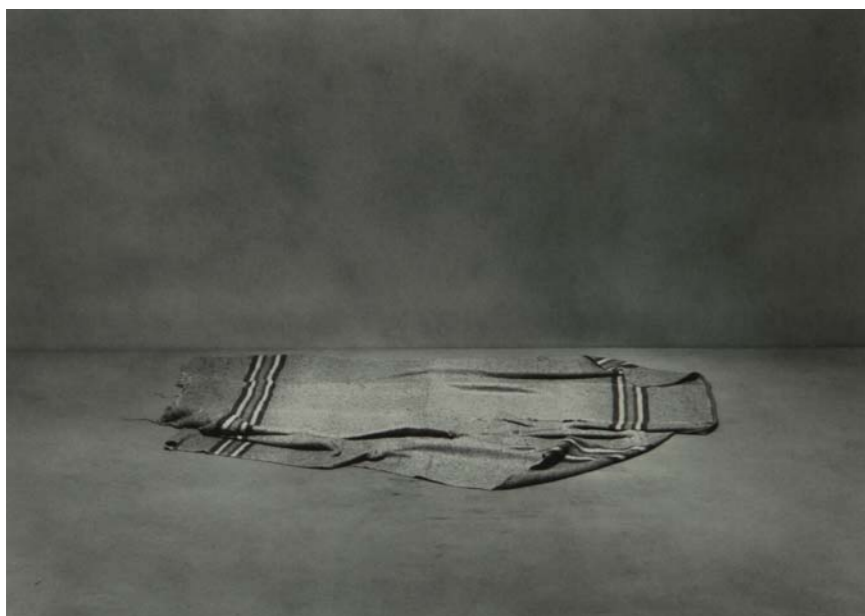
¹²⁶ Susan Sontag: O fotografiích. Paseka, Praha, 2002, s. 69.

¹²⁷ <http://cs.wikipedia.org/wiki/Smrt>

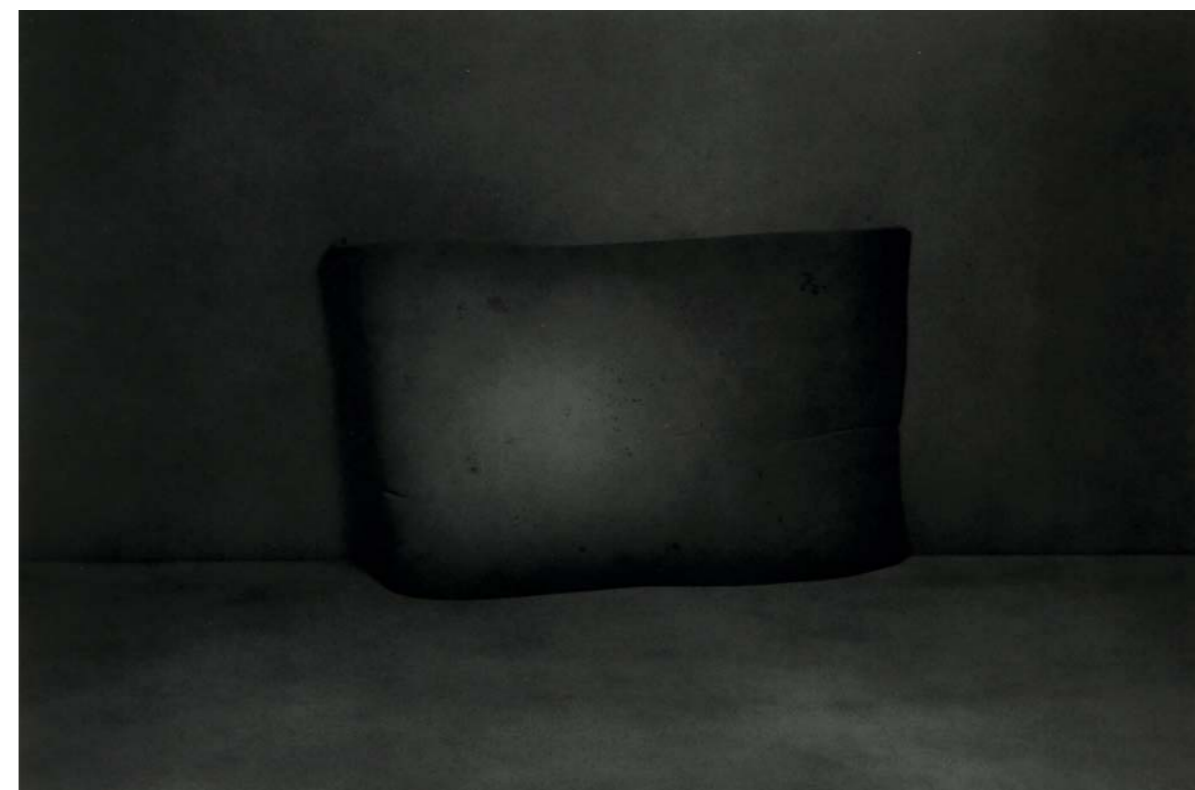
¹²⁸ Petr Vaňous: Ještě místo – pustá zem. In: Josef Bolf, Ivan Pinkava: Ještě Místo – pustá zem. Západočeská Galerie v Plzni, Plzeň, 2010. s. 9.



Ivan Pinkava, Bez názvu, 2008



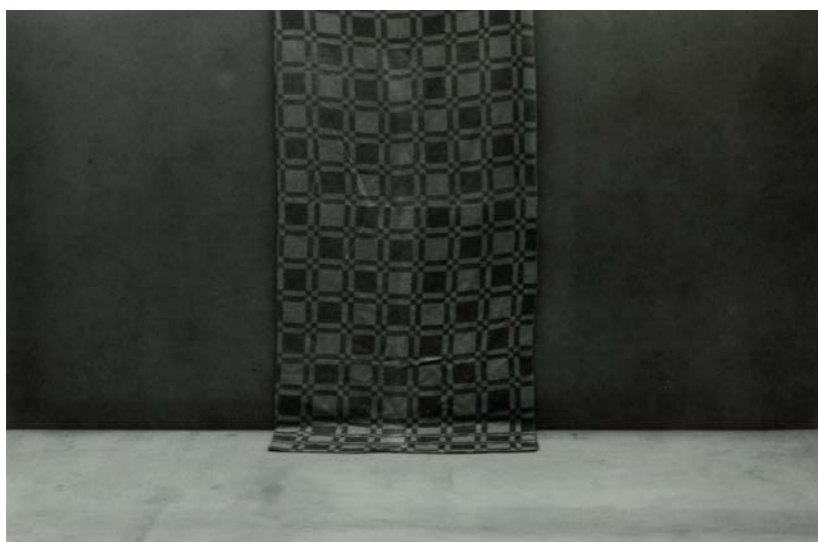
Ivan Pinkava, Bez názvu, 2010



Ivan Pinkava, Dogma, 2010



Ivan Pinkava, Bez názvu, 2010



Ivan Pinkava, Bez názvu, 2008

jak Pinkava své molitanové obrazy nazývá, deky svísele zavěšené připomínající plátna, roušky, formálně přesahující své geometrické kompozice, jsou příslibem náboženské čistoty, duchovní meditace a modliteb. Nechává vyznít jen to nejdůležitější, pro nic jiného zde místo není. Jako kdyby vše zúžil jak formálně, tak obsahově, a zůstává jen to nejnútnejší, nic víc. Nechat věci působit a vyznít jejich obsah, jen ať se lůžkoviny válí, leží si, ať jsou tiše, neslyšně, malebně si hoví, usínají. Zkušenost v podobě konce otevírá nový začátek. Jednoduchostí je zde míněna skromnost a čistota, která v obrazech vyznívá spíše jako očista – cosi nevysloveného, nepřesně pochopeno. Smíření se soudem, pokus o sebeuvědomění si sebe.

Vaňous vysvětluje: „Vztah mezi představou a jejím fyzickým ověřením se dotýká spánku, smrti, ale i meditace. Exerciće nejsou nic jiného nežli v čase strukturovanou meditací, neboli duchovním cvičením. Odtud domnělá podobnost i vytržení, které by se mohlo podobat přechodu k jinému vědomí po smrti.“¹²⁹

Uzavřenost je pro Pinkavu přízračná, zajímá nás, co je pouze na fotografiích, ale ne co se děje mimo zorný uhel, jako by se vše dělo pouze ve vyhraněném prostoru, mimo zobrazený prostor už nic neexistuje. Děj se odehrává jen v jednom jediném světě, světě bez stropu a stěn, světě, který je dělený pouze linií v podobě horizontu, je však nekonečný, ale zároveň uzavřený a izolovaný od rušivých elementů. Do tohoto světa můžeme vstoupit jen sami za sebe. Jako by se v tomto prostoru neohraničeném časem nerozdávaly soudy, člověk pouze vlastní vinou do něj sám dobrovolně vstupuje. Tíhu „zvenčí“ si bere s sebou. Čím to, že tyto fotografie na nás tímto způsobem působí...? Autorova míra sensibility k tématu smrti a meditací nad ní je podtržená nejenom citem pro vizuální estetiku, ale především obsahem a svou podstatou, jež k nám mluví svou jednoduchostí a přímostí.

A pak tu máme prostor, tento vědomě stylizovaný svět uzavřenosti, prostor, který si Pinkava sám vymyslel, nepůsobí ateliérově, i když se o ateliérovou fotografii jedná, můžeme jím směle nazvat místo, kde nejsou jasně dané hranice, místo vyčištěné od jiných předmětů, ale přesto nesoucí stopy nečistot, skvrn, tonální nejednotnosti.

Děsivě a s pocitem naprostého odevzdání působí tyto obrazce, mění se v meditační plátna, tiše mlčí a přesto promlouvající tiše skrze ozvěny, naplněné prázdnotou a duchem. Prostor „ničeho“ se tu setkává s koncem. Petr Vaňous se o těchto fotografiích vyjadřuje doslovně a otevřeně odkrývá jejich tajemství: „Čisté linie a plochy před improvizovaným horizontem zrcadlí smrt. Tedy smrt fyzickou.“¹³⁰ Dále odkrývá souvislosti mezi pomíjivostí, dočasností a křehkostí: „Tento dialektický paradox – křehkost versus zraňování/umírání (křehkost versus tvrdost) je hlavním referenčním polem celého projektu. Ukazuje cestu nenásilí a smíření prostřednictvím představování a překonávání bolesti. Jako bychom se dostávali skrze současné umění někam daleko do minulosti, abychom pochopili předobrazy vlastní budoucnosti.“¹³¹ Důraz na roli času a pomíjivosti v Pinkavově tvorbě potvrzuje: „Co se ale jednoznačně zdá být, je důraz na roli času v tomto opakujícím se procesu. ... Že je to jakýsi stanovený, pomyslný pevný bod ve vesmíru, čep, kolem kterého probíhají autorovy sondy do oblasti lidské pomíjivosti.“¹³²

Zdá se, že principy pomíjivosti jako by fungovaly i naopak, jako by si předem nacházely cestu v ne-naplněném prostoru, který fotografie často v rovinách odkrývá a poukazuje na ně (fotografie Jana Svobody). Jestliže v procesu odcházení bylo lidskou figuru nějakým způsobem cítit, na fotografiích skonání, jako by i ona úplně vymizela a zmizela. Pinkava promítá jen to, co zbylo za lidským osudem a soudem, mluví v jakýchsi nejasných temných obrazech plných mystiky z neznáma a nepo-

129 Petr Vaňous: Exerciće aneb Duchovní cvičení. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha, 2009, s. 27

130 Petr Vaňous: Ještě místo – pustá zem. In: Josef Bolf, Ivan Pinkava: Ještě Místo – pustá zem. Západočeská Galerie v Plzni, Plzeň, 2010, s. 12.

131 Tamtéž s. 12.

132 Petr Vaňous: Předobrazy budoucnosti. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha, 2009, s. 20.

133 Tamtéž, s. 21

znaného. „Otázky, které jsou zde kladeny, se týkají neustále potvrzované lidské smrtelnosti i naděje na její překonání, víry v nesmrtelnost.“¹³³

4.4 Posmrtná maska

„Fotografie je jako stáří: jakkoliv skvělá, zbavuje tvář těla a vyjevuje její genetickou esenci.“

Ronald Bathers¹³⁴

Jestliže jsme v kapitole Transformace upozornili na následující fotografie Ivana Pinkavy skrze vzpomínku (která však nemohla být reálná) a poctu osobnosti, nyní budeme portréty zkoumat pod linkou smrti a jejich zemřelých idolů. Tyto stylizované portréty mrtvých umělců – *Portrét pro Vladimira Majakovského* (1986), *Portrét pro Sylvii Plathovou* (1986), *Portrét pro Ladislava Klímu* (1986) a *Portrét pro Gertrudu Steinovou* (1986) – můžeme vnímat také jako jakési posmrtné masky těchto nežijících géniů. Tak můžeme také chápat Pinkavovy portréty jako „své“ vzpomínky na zemřelé a nikdy nepoznané autory (viz kapitola Transformace). Pinkava portrétuje „prostředníky“ těchto velikánů čelně, se zavřenými očima, pohledem upřeným a namířeným do sebe, jsou ponořeni do svých vnitřních světů. Pinkava se konfrontuje s obsahem jejich zanechaných děl, v jeho obrazech znovu ožívají, stávají se nesmrtelnými. Způsob tohoto vyobrazení možná není náhodný – v 19. století se uchovávala a uctívala památka zemřelým právě se zavřenými víčky. Gesto „zavřených očí“ také symbolizuje pohled dovnitř – vnitřní pohled do naší osobnosti. Skrze Pinkavovy fotografie osobnosti znovu ožívají, stávají se nesmrtelnými. Vaňous upozorňuje na kontrast života a smrti: „Polopostavy sjednocuje motiv zavřených očí, v tom je jejich genealogické příbuzenství, jsou mrtvi a přece žijí. Žijí skrze svůj odkaz. Zůstávají v idejích. Pinkava hledá jejich podobu v žijících modelech skrze výraz, gesta, volbu oděvu nebo účesu. Siluety postav vystupují na pozadí zvláštního, ireálného světla. Vyzařují světlo odkudsi zevnitř. Jsou a nejsou mrtví.“¹³⁵ Josef Kroutor Vaňouse doplňuje: „O pocty, obvyklé „hommeages“, se ale nejedná, portréty nejsou přímou oslavou autora. Pinkavův model se do literárního díla promítá, zpřítomňuje ho, dává mu doslova tvář.“¹³⁶

4.5 Exitus / Dead Is The End

„Poté co událost skončí, bude snímek existovat dál, a propůjčuje jí tak určitou nesmrtelnost (a důležitost), již by se jinak těšit nemohla.“

Susan Sontag¹³⁷

Pomíjivost je v Pinkavově díle vnímána jako jedna z hlavních tezí, ať už na sebe bere jakoukoliv její podobu, podstatný je důraz odkazující k opakovanému konci v kontrastu věčného hledání

¹³⁴ Roland Barthes: Světlá komora. Poznámka k fotografii. Agite/Fra, 2005, s. 99.

¹³⁵ Petr Vaňous: Podobizny, dynastie, rodiny. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha 2009, s. 21.

¹³⁶ Josef Kroutor: Skok do tmy. In: Ivan Pinkava: Dynastie. ERM, Praha, 1993, s. 7.

¹³⁷ Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 20



Ivan Pinkava, *A potom poznají, koho probodly*, 1997

nesmrtelnosti. Ať už se jedná o historické či literární postavy, skutečné i fiktivní, v souvislosti vražd, mučedníků, sebepoškození či jiné formy bolesti a trápení, smrti konče. Příběh pomíjivosti můžeme vnímat v linii celé jeho tvorby. Pinkava hovoří o smrti prostřednictvím různých metafor a příběhů – *Salome* (1996), *A potom poznají koho probodly* (1997), *Kain a Ábel* (1998), *Tristan* (2000), *Isolda* (2000), *Sebastián* (2002). Jindy používá skrytějších a důmyslnějších procesů odcházení a umírání – *Křeslo* (2004), *Trůn* (2009), fotografie zvadlých molitanů či dek a matrací – většinou *Bez názvu* nebo značeny názvy *Exercicie*. Jindy se k smrti odvolává v tragédii *Vraždění nevítek* (2000), *Nůž* (2002). Zvláštní kapitolu tvoří téma mučedníků, otázky obětování se, zrcadlení naší křehkosti a zranitelnosti, *Ecce Homo* (1995), *A potom poznají koho probodly* (1997), *Sebastián* (2002).

Úplně jiným způsobem reaguje na smrt svých blízkých **Jiří Šigut** v díle *Moji nejbližší* (v noci z 11. na 12. 3. 2002) z roku 2002. Jiří Malický vysvětluje: „... naprosto nekonvenčním způsobem hluboce a citlivě uctil památku svých nejbližších, když světlem svíček exponoval šestici metrových fotografických papírů, na které vysypal do kruhu popel svých zemřelých rodičů a prarodičů.“¹³⁸

Autor proces a prožitky při fotografování zaznamenal v následujícím textu, který se stal součástí instalace: „Nejprve rodiče z matčiny strany, pak ze strany otce. Takřka tma, jen slabé červené světlo. Nakonec matku a otce. I když se snažím sypat pomalu a soustředěně, přeci jen, jak zvláštní, vdechovat po letech své blízké. Zapalují svíčky. Dech i tlukot srdce se postupně zklidňuje. Čas jakoby se zastavil už dávno a v tichu mihotavého světla se mohu ztrácet v minulosti.

Zháším svíce a papíry postupně smáčím ve vývojce. Na mých rukou zůstává nepatrný prach zbytků. Na místech, kde jsme se kdysi všichni sešli, teď vidím a dotýkám se svého popela.

Noc z 11. na 12. 3. 2002“¹³⁹

138 Jiří Malický: *Stopy Ohně*. In: *Stopy ohně*. Galerie výtvarného umění v Ostravě, Ostrava, 2009, s. 81.

139 <http://artist.cz/?id=997>

„Dějiny nejsou než podivuhodná ukázka, jak mizí pravda v čase.“

Jindřich Štyrský¹⁴⁰

140 Jindřich Štyrský: Život markýze de Sade. KRA, Praha, 1995, s. 42.

Závěr

Splnit úkol teoretického textu je vždy výzvou. Při psaní této práce mi hlavním ukazatelem bylo kvalitně a profesionálně zpracovat téma diplomové práce ve snaze poukázat na souvislosti pomíjivosti a křehkosti v české výtvarné scéně, odhalující nejenom pohled na fascinující médium fotografie a jeho historii, ale také pozastavení se před otázkou vnímání obrazu a času. Doufám, že se mi podařilo této kvality dotknout a tento slib sobě samé i čtenářům splnit.

Diplomová práce „**Věci se rozpadají** / *Pomíjivost a křehkost v české fotografii*“ vznikala v době, kdy jsem chybně nabyla zjištění, že mi fotografie nemůže nabídnout více. Avšak hned v prvních dnech, kdy jsme se začala podrobněji tématem zabírat, mi práce nad textem a studovanou literaturou jasně ukázala, jak moc se mýlím. Text se mi stal jakýmsi vstupem do hlubších, neobjevených a uzavřenějších kruhů fotografie. Právě toto „vstoupení“ mi bylo nanejvýše přínosným. Studium teoretických spisů, fotografií a různých přístupů autorů mne nejenom profesně, ale i osobně velmi obohatilo. Samotný námět pomíjivosti mne inspiroval k vytvoření vlastního fotografického souboru, který je nyní ve fázi rozpracování.

Na následujících stránkách jsem si princip nestálosti uvědomila více než kdy jindy. Téma samotné práce se vědomě i nevědomě odráželo také v oblastech mého osobního života a promítalo se s určitými fázemi, ne vždy radostnými. Ale i ty pominuly a míjí dále, žádaje si změnu.

Je zajímavé sledovat přítomnost člověka procesem pomíjivosti. Při uvědomování si momentu jako krystalu času a samotného pohybu dění, jež člověk v čase (chtě nechtě) prožívá, je vnímán jako hlavní měřítko k pomíjivosti a dočasnosti. V samotné teoretické práci zjišťujeme, že pozornost upřená na člověka, jež se prvně zdála tak zásadní a důležitá, pomalu ustupuje do pozadí. Nejdříve upadá v zapomnění, rozpadající se pod tíhou paměti a našich vzpomínek. Lidská bytost a její důležitost se pomalu transformuje do neživých věcí. Při konečné fázi jako by byl člověk nadbytečný a pozornost se od něj zcela odklání, naopak zájem je o neživou věc (něco co je „za“ lidskou dočasností), něco, co po nás zůstane. Pojem osoby kopíruje ústřední linii postavy bájných nymf Didi-Hubermana, ta také končí v samotném přežitku, v nezájmu všeho kolem.

Dalším zajímavým postřehem je sledování linie času ve fotografii v celé diplomové práci – ta se od rychle kmitající sekvence a principu efemérnosti zpomaluje do nejasného nekonečna a bezčasí – do místa, kde čas už nehraje význam.

Téma samotného textu není zcela na výsluní, i když obecně předmět dekadence a smrti je v českém prostředí, ale i ve světovém, tématem nanejvýš oblíbeným a populárním. Většina zmiňovaných fotografií stojí jako by stranou, neupoutává tolik pozornosti, a to jak vizuálně, tak tematicky. Pomíjivost si neřádá žádných dramaticky nápadných vstupů, alespoň ne v souborech české fotografie. Většina zmíněných snímků je černobílých, nebo jinak monochromaticky řešených. Přesto však pomíjivost hraje zásadní roli v oblastech přesahujících samotné médium fotografie, to byl také jeden z důvodů volby této problematiky pro zpracovanou diplomovou práci.

V úvodu jsme společně hledali odpověď na otázku, který autor či které dílo v rámci české fotografie vnímáme jako zásadní a přední. Odpověď byla nelehká. Doufáme, že čtenář spolu s námi svou odpověď našel.

Seznam publikovaných textů

- Balajka, Petr: Jan Svoboda. Odeon, Praha, 1991.
- Barthes, Roland: Světla komora. Poznámka k fotografii. Agite/Fra, Praha, 2005.
- Birgus, Vladimír: Nerozhodující okamžik. In: Tomáš Pospěch (ed.): Česká fotografie v 1938–2000 v recenzích textech, dokumentech. Dost, Hranice 2010, s. 214–217.
- Císař, Karel: Krystaly času. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): Markéta Othová. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín / Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, s. 145–147.
- Císař, Karel: Libovolný okamžik. K užití fotografické sekvence a série v současném českém umění. In: 65. Bulletin Moravské galerie v Brně, Moravská galerie v Brně, 2009, s. 108–115
- Didi-Huberman, Georges: Před časem. Barristel&Principal, Brno, 2008.
- Didi-Huberman, Georges: Ninfa moderna, Esej o spadlé drapérii. Agite/Fra, Praha, Praha, 2009.
- Farová, Anna: Kontemplace. In: Josef Sudek: Okno mého ateliéru. Torst, Praha, 2007, s. 7–10.
- Janata, Michal: Spes et Vanitas – Naděje a zmar. In: Ateliér, ročník 8, č. 26, 1996, s. 7.
- Kroutvor, Josef: Skok do tmy. In: Ivan Pinkava: Dynastie, ERM, Praha, 1993, s. 7.
- Machalický, Jiří – Šigut, Jiří: Stopy ohně. Galerie výtvarného umění v Ostravě, Ostrava, 2009.
- Moucha, Josef – Musilová, Helena: Fotogenie identity / Paměť české fotografie. katalog k výstavě, Kant, Pražský dům fotografie, Praha, 2006.
- Moucha, Josef: Svědectví pohledů z okna / Portfolio Jiří Hanke. In: Fotograf, Hranice dokumentu#5, 2005, Medica Publishing and Consulting, s. 18–19.
- Moucha, Josef: Portfolio Jiří Šigut. In: Fotograf, Krajina# 8, Medica Publishing and Consulting, 2003, s. 36–37
- Nedoma, Petr: Industria. In: Václav Jirásek: Industria. Kant, Praha 2006, s. 7–10.
- Putna, Martin C.: Znekrásněný svět. In: Ivan Pinkava: Heroes, Kant, 2004, s. 12–13.
- Sontag, Susan: O fotografii. Paseka, Praha, 2002.
- Souriau, Etienne: Encyklopedie estetiky A–Z. Victoria Publishing, Praha 1994, s. 217–218.
- Štíbr, Jan: Věčná pomíjivost. In: Věčná pomíjivost / výstava Výtvarného odboru Umělecké besedy, Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Richard Drury, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění, 2009, s. 10–11.
- Vančát, Pavel: Její pohled/ Portfolio: Markéta Othová. In: Fotograf, Intimita, #4, 2004, Medica Publishing and Consulting, str. 62–73.
- Vaňous, Petr: Předobrazy budoucnosti. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha 2009, s. 20.
- Vaňous, Petr: Exercicie aneb Duchovní cvičení. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava, Torst, Praha 2009, s. 27.
- Vaňous, Petr: Jinotajná věčnost. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha 2009, s. 26.
- Vaňous, Petr: Podobizny, dynastie, rodiny. In: Petr Vaňous: Ivan Pinkava. Torst, Praha 2009, s. 21.
- Vaňous, Petr. Ještě místo – pustá zem. In: Josef Bolf, Ivan Pinkava: Ještě Místo – pustá zem. Zápa-dočeská Galerie v Plzni, Plzeň, 2010.
- Zemina, Jaromír: Nekrolog. In: Petr Balajka: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991, s. 157.
- Végh, Christina: Náměsíčná pouť do vyprávěného ticha. In: Markéta Othová (autor), Karel Císař (ed.): Markéta Othová. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín/ Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, s.r.o., 2009, s. 153–154.

Výběrová literatura

- Baňka, Pavel- Jirásek, Václav- Šigut, Jiří: Bohatství. Text: Jan Freiberg, Galerie U Bílého jedno-rožce v Klatovech a Galerii Šternberk ve Šternberku, galerie Klatovy/ Klenová, 2006, ISBN 80-85628-88-0.
- Berger, John: O pohledu. Agite / Fra, Praha, 2009, ISBN 978-80-86603-81-0.
- Bolf, Josef – Pinkava, Ivan: Ještě Místo – Pustá zem. Text: Petr Vaňous, Západočeská Galerie v Plzni, Plzeň. 2010, ISBN 978-80-86415-73-4.
- Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20. Století. Uměleckoprůmyslové museum v Praze, Kant, Praha, 2005, ISBN 80-7101-041-3, ISBN 80-86217-90-6.
- Bydžovská, Lenka- Srp, Karel: Emila Medková. Kant, Praha, 2001, ISBN 80-86217-50-7.
- Císař, Karel (ed.): Co je to fotografie?. Hermann & synové, Praha 2004, ISBN 80-239-5169-6.
- Císař, Karel (ed.): Markéta Othová. Galerie Jiří Švestka, Praha, Berlín / Nicolas Krupp Gallery, Basilej, MAKUM, 2009, ISBN 978-80-904184-3-1.
- Dvořák, Tomáš: Jolana Havelkova. In: Fotograf, Tvář #1, 2002, Mediagate, s. 14–17.
- Dvořák, Tomáš: rozhovor s Ivanem Pinkavou. In: Fotograf, Tvář #1, Medica Publishing and Consulting, 2002, s. 66–77.
- Fárová, Anna: Josef Sudek. Torst, Praha, 2005, ISBN 80-7215-249-1.
- Fárová, Anna: Josef Sudek. Torst, Praha, 1995, ISBN 80-85639-57-2.
- Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, 1994, Praha, ISBN: 80-85906-04-X.
- Grygar, Štěpán: Konceptuální umění a fotografie. Akademie muzických umění v Praze, 2004, ISBN 80-7331-014-7.
- Jaskmanický, Jiří: Fotografové. České centrum fotografie, 1999, bez ISBN.
- Jirásek, Václav – Novák, Robert – Pinkava, Ivan: Memento Mori. Torst, Praha 1998, ISBN 80-7215-056-1.
- Hall, James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění. Mladá fronta, Praha, 1991, str. 497–499, ISBN 80-204-0205-5.
- Hartl, Pavel – Hartlová, Helena: Psychologický slovník. Portál, Portál, Praha, 2000, ISBN 80-7178-303-X.
- Hladík, Michal – Mlynářová, Lucie – Pinkava, Ivan: To nepodstatné. Texty: Ivan Pinkava, Michal Ureš, Vltavín, Praha, 2008, ISBN 978-80-86863-22-1.
- Kolektiv autorů: Filosofický slovník. Olomouc, Olomouc 1998, ISBN 80-7182-064-4.
- Krátký, Čestmír: Tvorba jako pokus o existenci. Kant, 2007, ISBN 978-80-86970-46-2.
- Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Torst, Praha 1994, ISBN 80-85639-33-5.
- Lemaîtreová, Nicole – Quinsonová, Marie Thérèse – Sotová, Véronique: Slovník křesťanské kultury. Garamond, České Budějovice, Praha 2002, ISBN: 80-86379-41-8.
- Lendelová, Lucia – Pospěch, Tomáš – Rišlinková, Helena: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. Století. Muzeum umění Olomouc, Olomouc, 2002, ISBN 80-85227-50-9.
- Nábělek, Kamil: Karel Císař / Co je to fotografie? In: Fotograf, Kolektivní signatura#2, 2003, Medica Publishing and Consulting, ISSN 1213-9602.
- Pinkava, Ivan: Heroes. Kant, 2004, ISBN 80-86217-72-8.
- Pospěch, Tomáš (ed.): Česká fotografie v 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech. Dost, Hranice, 2010, ISBN 978-80-87407-01-1.
- Pospiszyl, Tomáš: Industria očima Václava Jirásky. In:Fotograf, Nová inscenace # 7, 2006, s. 107, Medica Publishing and Consulting, ISSN 1213-9602.
- Slavická, Milena: Ivan Pinkava. In: Fotograf, Intimita, #4, 2004, vydavatel Medica Publishing and Consulting, s. 112–113; ISSN 1213-9602.

Svoboda, Jan: Fotografie. Text: Antonín Dufek a Jana Teplá, Moravská galerie v Brně a Umělecko-průmyslové muzeum v Praze, Brno 1995, ISBN: 80-7027-036-5.

Svoboda, Jan: fotografie. Kabinet grafiky Olomouc, Svaz českých umělců spolu s Oblastní galerií v Olomouci, 1970.

Svoboda, Jan: Fotografie. Galerie Klatovy-Klenová, 1994.

Sudek, Josef: Fotografie. Text: Lubomír Linhart, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby, a umění, n. p., Praha, 1956 bez ISBN.

Sudek, Josef: Okno mého ateliéru. Text: Anna Farová, Torst, Praha, 2007, ISBN 978-80-7215-313-8.

Sudek, Josef: Poet of Prague – A photographer's Life. Text: Anna Fárová, Aperture, New York, 1990, ISBN 0-89381-386-9.

Sudek, Josef: Smutná Krajina, Galerie Výtvarného umění v Litoměřicích, Kant, Praha, 2004, ISBN 80-85090-37-6.

Sudek, Josef: Zátíší. Text: Jan Marius Tomeš, Torst, Praha, 2008, ISBN 978-80-7215-343-5.

Josef Sudek Neznámý – Salonní fotografie 1918–1942. Moravská Galerie v Brně a Umělecko-průmyslové v Praze, Kant, 2006, ISBN 80-7027-157-4, 80-86970-22-1.

Šigut, Jiří: Fotografie / Záznamy. Text Jiří Valoch, Dům města umění Opavy, Opava, 1993, bez ISBN.

Šigut, Jiří: Záznamy. Galerie Brno, text Martin Klimeš, Brno, 1993, bez ISBN.

Blue Fire – 3. Bienále mladého umění. Text: Olga Malá, Karel Srp, Hlavní galerie města Prahy, Praha, 1999, ISBN 80-7010-071-0.

Bratrstvo. Katalog k výstavě Moravská galerie V Brně, Brno, 1997, ISBN 80-7027-063-2.

Bratrstvo. Katalog k výstavě Státní galerie Bánská Bystrica, Bánská Bystrica, 1994, ISBN- 80-88681-19-7.

Paralely Praha-Paříž, část II. Generace 90. let – současné české umění, Sdružení výtvarných kritiků a teoretiků v Praze, 1997, ISBN 80-902371-0-X.

Znaky a symboly. Knižní klub, Praha 2009, ISBN: 978-80-242-2492-3.

Zvon 2002- IV. Bienále mladého umění, Galerie hlavního města Prahy, Praha, 2002.

Věčná pomíjivost /výstava Výtvarného odboru Umělecké besedy. Severočeská galerie výtvarného umění v Litoměřicích, text: Jan Štíbr, Litoměřice, Severočeská galerie výtvarného umění, 2009, ISBN 978-80-85090-01-7.

Labyrint Revue, číslo 21-22, ročník 2007, ISSN 1218-6887.

Fotograf, Recyklace#6, 2005, Medica Publishing and Consulting, ISSN 1213-9602.

Fotograf, Krajina# 8, 2003, Mediagate, ISSN 1213-9602.

Fotograf, rekonstrukce#12, 2008, Mediagate, ISSN 1213-9602.

Fotograf, Fotografie a Malba # 16, 2010, Mediagate, ISSN 1213-9602.

Othová, Markéta: Staré zdroje. Galerie hlavního města Prahy, Praha, 1996, ISBN 80-7010-045-1.

Pěchouček, Michal: Playtime. Galerie Brno, 2006, ISBN 80-239-6467-4.

Pěchouček, Michal. Emil Filla Gallery, Fakulta užitého umění a designu University J. E. Purkyně Ústí nad Labem, Ústí nad Labem 2004, ISBN 80-70-44-603-X.

Pavlincová, Helena a kol.: Slovník Judaismus, Křesťanství, Islám. Mladá fronta, Praha 1994, ISBN 80-204-0440-6.

Vančát, Pavel : Jan Svoboda. Torst, Praha, 2011, ISBN 978-80-7215-424-1.

Vančát, Pavel: Melancholie modernismu / Portfolio: Jan Svoboda. In:Fotograf, Intimita, #4, 2004, Medica Publishing and Consulting, ISSN 1213-9602.

Vaňous, Petr: Ivan Pinkava. Torst, Praha, 2009, ISBN 978-80-7215-381-7.

Šigut, Jiří: Záznamy. Galerie Brno, text: Martin Klimeš, Brno, 1993.

Šigut, Jiří: Záznamy / Records, Galerie 4- Galerie fotografie 4, Cheb, Galerie Ostrov, Karlovy Vary, Galerie umění Karlovy Vary ve spolupráci s Galerií 4 v Chebu, 2004, ISBN 80-85014-52-1.

Webové odkazy

<http://www.pechoucek.cz> (20.6.2012)

<http://www.petramalamiller.com> (20.6.2012)

<http://www.ivanpinkava.com> (20.6.2012)

<http://www.vjirasek.com> (20.6.2012)

<http://jolanahavelkova.com> (20.6.2012)

Jmenný rejstřík

Arbus, Diane	51	Muybridge, Eadweard.....	49, 51
Balajka, Petr	77, 79, 91, 93, 97, 99, 101	Nedoma, Petr	115, 117
Baňka, Pavel	87	Novák, Robert.....	104, 105, 106, 107
Bayard, Hippolyte.....	37, 38, 72, 73	Othová, Markéta.....	19, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 77, 81, 85, 96, 97
Bathers, Ronald	23, 73, 91, 101, 125	Platón	33
Bartuška, Josef.....	51	Pěchouček, Michal.....	19, 55, 58, 59, 60, 61
Benjamin, Walter	27	Pinkava, Ivan.....	19, 21, 27, 39, 72, 73, 86, 87, 88, 89, 91, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127
Bebel, August Ferdinand.....	29	Putna, Martin C.	87, 91
Birgus, Vladimír.....	51, 53	Rint, František	105
Bolf, Josef.....	21, 27, 91, 119, 123	Robinson, Henry Peach.....	36, 37
Bresson, Henry Cartier.....	51	Rothko, Mark.....	119
Císař, Karel	23, 51, 53, 55, 85	Sander, August.....	51
Didi-Huberman, Georges	21, 23, 25, 27, 29, 37, 73, 111, 115, 119, 131	Souriau, Etienne	33
Drtikol, František.....	19, 102, 103	Sontag, Susan.....	19, 23, 35, 37, 49, 51, 71, 87, 91, 101, 103, 117, 119, 125, 151
Dufek, Antonín	91	Svoboda, Jan	19, 39, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 87, 91, 93, 97, 98, 99, 101, 123
Duvea, Thierry de.....	51	Sudek, Josef.....	19, 39, 72, 73, 74, 75, 77, 87, 91, 92, 93, 95, 97, 99, 119
Fára, Libor	73	Šigut, Jiří	19, 59, 62, 63, 64, 65, 127
Fárová, Anna	23, 93, 95, 97	Tertullianus, Quintusi Septimius Florens.....	31
Funke, Jaromír	73	Valter, Karel.....	51
Hanke, Jiří 19, 39, 66, 67, 68, 69, 87, 93, 96, 97		Vančát, Pavel.....	85
Havelková, Johana	19, 81, 82, 83	Vaňous, Petr	21, 23, 27, 91, 105, 113, 115, 119, 123, 125
Janata, Michal	105	Végh, Christina	53, 55, 85
Jirásek, Václav.....	19, 39, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 115, 116, 117	Wolfflin, Heinricha	33
Kroutor, Josef	111, 135	Wood, Sam Taylor	37, 39, 41, 42, 43, 44
Kubačáková, Markéta	67	Zemina, Jaromír	91
Malevič, Kazimir.....	119		
Malá Miller, Petra.....	19, 80, 81		
Medková, Emila	72, 73		
Model, Lisette	51		
Moholy-Nagy, László	51		
Mondrian, Piet.....	119		

Medailony autorů

Jiří Hanke *1944, fotograf, věnující se převážně subjektivnímu a sociálnímu dokumentu. Jeho tendence mají konceptuální charakter. Původně se věnoval hudbě. Ve fotografii je autodidaktem. Systematicky se fotografii věnuje od roku 1974. Je autorem řady známých fotografických projektů. Nejznámější snímky pocházejí z jeho mnohaletého cyklu Pohledy z okna mého bytu. Je zakladatelem Malé galerie spořitelny v Kladně.

Johana Havelková *1966, fotografka, filmařka i kurátorka. Vystudovala Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě. Od roku 1999 do 2008 vyučovala na Fakultě užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem (Ateliér fotografie a Ateliér digitálních médií). Věnuje se také kurátorské a publikační činnosti. Filmařsky se spolupodílela na filmech a dokumentech o Františku Drtikolovi a Tomáši Špidlíkovi. Je jednou ze spoluzakladatelů a spoluorganizátorů fotografického festivalu Funkeho Kolín, který probíhá od roku 1993. V rámci jeho programu se také kurátorsky podílí na přípravě některých výstav. Vedle vlastní fotografické tvorby spolupracuje s fotografem Alešem Kunešem.

Václav Jirásek *1965, fotograf. Vystudoval malbu na Akademii výtvarných umění v Praze (AVU). Od roku 1988 se věnuje převážně fotografii. Je spoluzakladatelem fotografické skupiny Bra-trstvo, která vznikla v roce 1989, své práce v rámci této umělecké skupiny vystavoval anonymně. Jiráskova tvorba je ovlivněna symbolismem a gotikou, ale také socialistickým realismem. Jeho nejvýznamnější projekt Industria byl vystaven v roce 2006 v Galerii Rudolfinum, k výstavě vyšla stejnojmenná kniha. Jedná se zatím o nejvelkolepější Jiráskův projekt.

Petra Malá Miller *1979, fotografka mladé a současné umělecké scény. Vystudovala Ateliér fotografie na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze (UMPRUM). Její tvorba se zaměřuje na rekonstrukčně vnímané vzpomínky z dětství promítané přes nynější skutečnost. Je zastupována galerií Švestka.

Markéta Othová *1968, fotografka, vystudovala Vysokou školu umělecko-průmyslovou v Praze (UMPRUM) Ateliér filmové a televizní grafiky a Ateliér ilustrace a grafiky. Je držitelkou Ceny Jindřicha Chalupického pro rok 2002, na kterou byla už předtím dvakrát nominována. Je zastoupena pražskou galerií Švestka.

Michal Pěchouček *1973, výtvarník pracující v různých uměleckých oborech, jako je fotografie, video, malba a instalace. Studoval na Akademii Výtvarných Umění v Praze (AVU) Ateliér grafiky a Ateliér vizuální komunikace. V roce 2003 obdržel Cenu Jindřicha Chalupického. Je zastupován galerií Švestka.

Ivan Pinkava *1961, fotograf. Původně studoval polygrafii, od roku 1982 do roku 1986 vystudoval uměleckou fotografii na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění (FAMU) v Praze. Mezi roky 2005–2007 působil jako vedoucí pedagog Ateliéru fotografie na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze (UMPRUM). Věnuje se výhradně volné fotografii. Jeho tvorba je poznamenána biblickou a mytologickou tematikou odkazující ke křesťanským a ikonografickým tématům. Jeho tvorba vyznívá dekadentně a symbolisticky. Neméně je ve své tvorbě ovlivněn prvky starého umění (především manýrismem, barokem, klasicismem), ale i literaturou. Vedle výstavní činnosti

vydal knižní monografie: *Dynastie* (1994), *Heores* (2004) a *Ještě místo – pustá zem* (2010) spolu s Josefem Bolfem.

Josef Sudek *1896–†1976, fotograf, původně vyučen knihařem. V průběhu první světové války přišel o ruku a také o dosavadní zaměstnání. Z nutnosti se stal fotografem, fotografie se mu však stala vášní. Ve své tvorbě mapuje ústřední motivy Prahy (Praha panoramatická, Katedrála svatého Víta), věnuje se také reklamě. Později od zakázkové tvorby ustupuje úplně a místo fotografování vnějšího světa se zaměřuje na zkoumání toho vnitřního. V těchto letech (40. léta) začaly vznikat Sudekovy nejznámější fotografie – slavné cykly *Z okna mého ateliéru*, *Skleněné labyrinty*, *Kouzelná zahrádka*, *Vzpomínky a jiné zátiší*. Od roku 1940 také přestává zvětšovat negativy a věnuje se pouze kontaktním otiskům. Vedle Františka Drtikola je jedním z nejvýznamnějších českých a světových fotografů meziválečného období.

Jan Svoboda *1934–†1990, fotograf, od roku 1950–1954 studoval Vyšší školu uměleckého průmyslu v Praze, od roku 1952 specializovaný obor Scénické výtvarnictví. Pracoval jako reklamní grafik, průmyslový návrhář a fotograf. Začátkem šedesátých let byl členem skupiny výtvarných umělců Máj. V tvorbě byl inspirovaný Josefem Sudekem, na jehož dílo svými fotografiemi navazoval. Často se odvolává k prostým předmětům, jež se v jeho fotografických cyklech opakují, jeho tvorba nese prvky uměleckého stylu minimalismu.

Jiří Šigut *1960, autodidakt technického směru, konceptuální fotograf a umělec využívající ve své tvorbě principy pomíjivosti. V rané tvorbě se věnoval luminografii. Jeho současné práce zaznamenávají otisk přírody a jejího vlivu – přírodniny exponuje na fotografický papír, který je v krajině zanechán.

„Nahodilost fotografií potvrzuje, že vše je pomíjivé.“

Susan Sontag¹⁴¹

141 Susan Sontag: O fotografii. Paseka, Praha, 2002, s. 77.



© 2012 Tereza Vlčková