Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

TOMÁŠ VODŇANSKÝ

Sekvence ve fotografii 2. pol. 20. století

Opava, září 2008

Magisterská diplomová práce

TOMÁŠ VODŇANSKÝ

Sekvence ve fotografii 2. pol. 20. století

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Doc. Mgr. Aleš Kuneš
Oponent: MgA. Ing. Evžen Sobek

Opava, září 2008

Rád bych poděkoval všem, kteří mi pomohli při realizace této práce. Zvláštní poděkování patří Doc. Mgr. Aleši Kunešovi za vedení, cenné podněty a rady. Děkuji panu Jiřímu Hůlovi a jeho bohatému archivu za zapůjčení důležitých publikací a materiálů, Leica Galerii Prague a Langhans Gallery za možnost čerpat informace z místních knihoven. Děkuji také za trpělivost a podporu mých nejbližších.

Obsah

1. **Úvod** 5
2. **Zpět do historie** 6
3. **Cesta k fotoeseji** 9
4. **Fotografie a vnímání času** 14
5. **Dělení obrazů pracujících s časem** 15
   5.1. Sekvence 16
   5.2. Diptychy 18
6. **Autoři sekvencí ve světě** 19
   Anna a Bernhard Blumeovi 20
   Duane Michals 24
   Jürgen Klauke 33
   Michel Szulc- Krzyzanowski 36
   Elliott Erwitt 40
   John Baldessari 43
   Cindy Sherman 45
   Ugo Mulas 46
   Robin Rhode 49
7. **Autoři sekvencí v Čechách a na Slovensku** 50
   Ľubo Stacho 52
   Jan Saudek 57
   Miro Švolík 60
   Ivan Kafka 61
8. **Závěr** 62
   Poznámky 64
   Obrazová příloha 65
   Seznam použité literatury 74
   Internetové odkazy 75
   Jmenný rejstřík 77

1. Úvod

Rozhodl jsem se v magisterské diplomové práci zmapovat základní vývoj a vliv žánru fotografie, který pracuje s časovým záznamem na principu na sebe navazujících snímků – obrazových sekvencí. Toto téma mě již delší dobu ovlivňuje, imponuje mi. Rád bych tedy vytvořil jakýsi přehled autorů a děl, kteří se ve své tvorbě pohybovali na hraně mezi fotografií a filmem. Po nástinu historického vývoje chronofotografie, vlivu filmu a prvních pokusů zaznamenávání času rozděluji sekvence do několika kategorií. Poté se zaměřuji jak na známé autory, tak i na zajímavá díla méně známých autorů, které s výběrem mého tématu korespondují. Stěžejní částí práce tvoří mapování a popis děl druhé pol. 20 stol., kdy se sekvence začaly v pracích fotografů objevovat výrazněji v souvislosti s konceptuálními tendencemi v umění.

Otázkou samozřejmě může být, co přesně lze považovat za fotografickou sekvenci a co již sekvencí není. Soustředil jsem se tedy zejména na díla, která obsahují tři a více fotografií, ale zmiňuji i některé diptychy. Většinou dávám přednost těm souborům, kde jsou snímky dějově provázány a kde dochází k nějakému vývoji. Děl se sekvenční tématikou jsem objevil celou řadu. Tato práce je tedy výběrem, při kterém jsem kladl důraz na originalitu výpovědí nebo důležitý podtext fotografických souborů.

Věřím, že můj příspěvek bude přínosným materiálem, který čtenářům zprostředkuje a odhalí zajímavé počiny z oblasti fotografie pracující s časem. Případně motivuje další studenty k pokračování v hledání a sestavování materiálů.

2. Zpět do historie

Po odeznění prvotního nadšení z objevu fotografie jako média, které dokáže natrvalo zachytit nějaký statický děj, se touha badatelů a vynálezců přirozeně ubírala k pokusům o zaznamenání co nejkratšího okamžiku a co nejostřejšího zmrazení času. Za první fotografickou sekvencí stojí dnes již legendární sázka, kterou uzavřel knihkupec a fotograf, Angličan **Eadweard James Muybridge,** s jistým znalcem a milovníkem koní. Stalo se tak roku 1878 a šlo o to zjistit, má-li cválající kůň v určitém okamžiku všechny čtyři nohy ve vzduchu.

(obr. 1) E. J. Muybridge: The Horse in Motion - Kůň v pohybu

K tomuto účelu sestrojil Muybridge velmi složitý fotografický mechanismus 12 fotografických aparátů, díky kterým se podařilo sázku vyhrát a zachytit čtyři fáze běhu cválajícího koně. Kromě koní začal studovat pohyb dalších zvířat a postupně vylepšil techniku snímání záběrů až po elektrické ovládání spouště jednotlivých závěrek. V některých případech tak využil až 24 kamer, takže získal velmi podrobně rozložené fáze pohybů. Množství pohybových sekvencí Muybridge využil v rozsáhlém knižním projektu zamýšleném především jako atlas pro výtvarníky (*Animal Locomotion - Pohyblivost zvířat, 1878, 1888*). Dílčí výsledky publikoval v dalších knihách (*The Horse in Motion - Kůň v pohybu, 1882, Animal in Motion - Zvířata v pohybu, 1899*). Vynálezem zoopraxiskopu, který umožňoval projekci několika pohybových fází, se Muybridge zařadil mezi „otce kinematografie".

Z čistě vědeckého hlediska se zajímal o snímky jednotlivých fází pohybu také pařížský fyziolog a zoolog **Étienne Jules Marey**. S přístrojem, který měl speciálně upravenou závěrku, zachycoval na jednu jedinou desku pohyb v několika po sobě následujících fázích. Navrhl a sestrojil vlastní aparát pro sériovou fotografii ptačího letu, tzv. fotografickou pušku, která byla schopna zhotovit až 100 snímků za sekundu a obraz byl místo skleněných desek exponován na papírový pás.

Výsledky své chronofotografické práce Marey publikoval v řadě článků a v knihách *Let ptactva* (*Le Vol des Oiseaux, 1890*) a *Pohyb* (*Le Mouvement, 1894*). Je zajímavé, že tyto tehdy známé fotografie posloužily jako inspirace malířům. Například Františku Kupkovi (*Žena trhající květy, 1912*) nebo F. Légerovi (*Dvě sklánějící se ženy a Schodiště, 1913*).

(obr. 2) Fotografická puška, kteru používal E.J. Marey

Pro rozmach a náplň pojmu „momentní fotografie" má tedy klíčový význam první polovina osmdesátých let 19. století. Momentní fotografií ve vědeckém smyslu se obsáhle zabýval **Josef Maria Eder**, ve své době největší kapacita ve fotografické vědě a technice v Rakousko-Uhersku, pedagog a funkcionář řady fotografických spolků. Roku 1884 vyšla ve Vídni Ederova publikace s prostým názvem *Die Momentphotographie*, o dva roky později pak publikace M*omentní fotografie* ve svém uplatnění v umění a vědě a roku 1887 pak *Návod ke zhotovení momentních fotografií*. Ve své době se jednalo o nejlepší publikace, které shrnovaly problematiku „fotografie pohybu". Vztah fotografie a času je jedinečný. Určitá časová jednotka podmiňuje ve vztahu k ostatním definovatelným veličinám účastnícím se fyzikálně-chemické tvorby fotografie přímo vznik snímku. Pro fotografie 19. století bylo typické, že tento expoziční čas byl determinován stupněm rozvoje fotografické techniky. Trvalo několik desetiletí, než byl fotograf schopen reprodukovat skutečné zlomky vteřin a tím demonstrovat další výsostnou možnost fotografie: zastavit pohyb.

Kromě fotografií, které pouze dokazovaly možnost zastavení pohybu, vznikaly v 19. století i fotografické sekvence, sloužící někdy k velmi netradičním účelům. Za zmínku stojí například velmi neobvyklá série, pořízená v rámci výzkumu neurologických onemocnění ve Francii. Tento výzkum a popis nemocí prováděl francouzský lékař Jean-Martin Charcot v letech 1872 – 1888 na klinice v Salpêtrière. Figurantkou a zároveň pacientkou na snímcích je Blanche Wittmanová (1859 – 1913), která na jeho seancích předváděla projevy hysterie. Muž na pravé straně je zřejmě **Jean-Martin Charcot** (důvod začernění jeho obličeje není znám).

(obr. 3) Blanche Wittmanová pří jedné ze seancí

Další podobné použití k lékařským účelům nalezneme i na sériích francouzského fotografa a fyziologa **Georgese Demenyho**. Práce z roku 1891 byla jakousi pomůckou pro hluchoněmé. Figurant na fázových snímcích vyslovuje slovní spojení „Bonjour Madame“. Studenti pak mohli odezírat pohyby úst a na základě toho rozvíjet svoje schopnosti. Model má na snímcích zavřené oči v důsledku silného slunečního svitu, který byl v té době potřebný k získání správné expozice. Obdobná studie z roku 1885 pomáhala tehdejším psychiatrům odhalovat pravidelné pohyby v chování psychicky nemocných pacientů při záchvatu šílenství. Věřilo se, že tyto záznamy rámců chování odhalí zdroj, který pacienta ovládá.

(obr. 4) Georges Demeny: Bonjour Madame, 1891

3. Cesta k fotoeseji

Od svého zrodu byla fotografie ve stálém souboji a srovnávání s malířstvím a jeho přednostmi, bylo ji dlouhou dobu upíráno stát se uměním. Od společností velmi glorifikovaného malířství se však fotografie podstatně liší. Především akt zobrazování probíhá bez přímé účasti jeho tvůrce jako fyzikálně-chemický proces. Právě tento fakt znamená historicky zcela novou kvalitu v dějinách zobrazení a předurčuje zároveň další vlastnosti nového zobrazovacího média, zejména přímou závislost na zobrazované skutečnosti.[1]

(obr. 5) Albert Londe: Studie pohybu cirkusové tanečnice, 1893

Do té doby, než se fotografie ocitla na pozici svébytného komunikačního média, vytvářeli fotografující autoři líbivé snímky podobné obrazům, ale radost a okouzlení ze zachycení objektivity jako takové jim byla stále cizí.

Roku 1860 začíná **Sir Herschel** používat pro fotografování termín „snapshot,"[2] tedy složení slov snap (cvakat), podle zvuku, který dělá závěrka v okamžiku expozice, a shot (střílet) podle způsobu míření aparátu na objekt. Termín se ale stal rozšířený až v 80. letech 19. století, kdy se okamžiková fotografie stávala stále populárnější. Dnes pod slovem snapshot rozumíme označení pro momentku, která pro někoho může znamenat i hanlivé označení pro tvorbu.

Není to vlastně délka expozice, ale důvod vzniku snímku, který charakterizuje momentku: Je to fotografie zhotovená pouze jako zachycení osoby, místa nebo události, bez uměleckých ambicí nebo komerčních aspektů.[3]

Důležitým mezníkem a krokem k moderní fotografii se stal rok 1925, kdy byl na trh uveden první kinofilmový přístroj značky Leica, používající film 35 mm. Ten se stal standardem maloformátové fotografie a praktický skladný aparát si oblíbili dokumentaristé a novináři. Již v této době se díky kratším expozičním časům daří zachytit např. srážku dvou letounů na americkém pobřeží nebo smyk závodního automobilu. S příchodem německého expresionistického hnutí Nová věcnost (*Neue Sachlichkeit*) a jeho pojetím na začátku 30. let se začali umělci snažit o věrné zaznamenání prosté reality.

Představitelé tohoto směru, kteří svým způsobem navazovali na klasicismus a ranou renesanci, chtěli vytvořit umění pro širší vrstvy, ne pouze pro vybranou elitu. Podle nich měli autoři zachycovat děje a předměty, které odrážely objektivní realitu tak, aby mluvila sama za sebe a nebyla nijak pozměněna vlastním umělcovým vnímáním. Brzy však bylo zřejmé, že autor se nikdy nemůže vyhnout vlastní interpretaci a že do každého snímku, který pořídí, se nějakým způsobem projektuje. Vznikají tak tedy subjektivní reprodukce okolního světa, který obklopuje autora. Vyobrazení reality se jako ideál pravdy začal prosazovat současně také mimo Německo i Evropu. Ve Spojených státech došlo k podobnému vývoji formulováním pojmu „čistá fotografie", tedy stylu který prosazuje realistickou fotografii bez jakékoliv manipulace nebo technického zkreslení. Mezi průkopníky moderního „čistého" pohledu na fotografii patřili před první světovou válkou Američané **Alfred Stieglitz** a **Paul Strand**. Stieglitzovský způsob fotografování se pak prosadil v puristickém piktorialismu po první světové válce.

Francouzský fotograf a zakladatel moderní fotožurnalistiky **Henri Cartier-Bresson** (od roku 1930 pracuje s Leicou) formuluje začátkem roku 1950 princip „rozhodujícího okamžiku". Podle Bressona jde o zlomek vteřiny, kdy má být divákovi jasné, jaký děj situaci předcházel a jaký bude následovat. Právě jeho „*Decisive moment*" vešel do dějin fotografie díky snímkům, jež dokonale vystihovaly atmosféru a děj. O zlomek vteřiny později stisknutou spoušť považuje za „Blowed moment", tedy za promarněný okamžik a ztracenou chvíli, která se již nikdy nebude opakovat. Snímky v časopisech však musely plnit určité společenské zadání, byla nutná jejich snadná čitelnost a pochopení široké veřejnosti. Jasně muselo být patrné, o co na fotografiích jde, a nebylo zde moc prostoru pro jinotaje nebo zásadní podíl divákovy interpretace.

Když byla fotografie na svém vrcholu a široce publikované snímky vznikaly v duchu rozhodujícího okamžiku, vydal **Robert Frank** přelomovou publikaci *Američané* (1959), ve které představil svůj nekompromisní pohled na americkou společnost. Kniha, která vznikla ze snímků pořízených během Frankových cest po Spojených státech během let 1955 a 1956, byla veřejností i zavedenými fotografy tvrdě kritizována. V té době se totiž zcela vymykala uznávanému fotografickému pojetí a nebylo možné ji přesně zařadit. Autorovi bylo vyčítáno, že jeho snímky jsou v zásadním rozporu s realitou, což je z dnešního pohledu zajímavé, neboť autor zaznamenával právě každodenní činnosti obyčejných lidí, ale jiným způsobem, než bylo zvykem. Jeho fotografie nebyly přijaty, protože nemluvily společensky definovaným jazykem. Zásadní vliv na nové vnímání fotografie měla také práce amerického kurátora a teoretika Johna Szarkowského, který stál u zrodu hvězd, jakými byli právě **Robert Frank, Diane Arbusová, Lee Friedlander nebo Garry Winogrand**. Právě fotografický jazyk těchto autorů byl jedním z nosných prvků, který později využívali autoři sekvencí. Ti tak jdou proti bressonovskému pojetí rozhodujícího okamžiku[4] a děj divákovi předkládají v zásadě celý. Pro pohled na problematiku obrazových sekvencí začíná být zajímavý vznik a vývoj moderní fotografické reportáže, která nabývala svého významu mezi dvěma světovými válkami. Nejvýrazněji začaly pracovat s fotografií americké časopisy **LOOK a LIFE**,[5] ve kterých se fotografie stala základním stavebním prvkem reportáže. Tyto časopisy respektovaly moderní trendy využívající obrazové informace do takové míry, že výsledný úspěch záležel především na umění a postřehu fotografů. V souvislosti s pracemi **W. Eugena Smitha** a dalších fotožurnalistů, kteří zaznamenaný děj prezentovali narativně formou: začátek, průběh závěr, se začíná mluvit o fotoeseji.

(obr.6) Robert Frank: Američané, 1959

(obr. 7) Life Magazine, číslo z roku 1969

V souvislosti s takto používanou fotografií se zrodilo „fotografické vyprávění“, které bylo často tvořeno i pomocí sekvencí. Velmi důležitý byl také vliv filmu, který inspiroval mnoho fotografů a fotografové zpětně inspirovali tvůrce filmové. Na přelomu 60. a 70. let vrcholily snahy o subjektivnější interpretaci světa a proti optimisticky laděným humanistickým fotografiím, které prezentovaly časopisy, stála tendence tzv. vizualismu. Tento termín má původ ve filmové teorii a lze jej považovat za výraz, který pojmenovává zdůrazňování fotografických prvků reality. Typické je používání specifických skladebných soustav prvků, jež zvyšuje expresivitu a vytváří individuální rukopis jednotlivých autorů (hloubka obrazového pole, dekompozice, světelné a tonální kontrasty). U nás v té době měly značný vliv filmy režisérů **Miloše Formana, Věry Chytilové** a dalších. Mezi silné podněty vzniku vizualismu můžeme řadit například film *Zvětšenina* **Michelangela Antonioniho** nebo o *Pohrdání* **Luc Godarda**. Jde tedy o filmy, které se zabývají reflexí fotografického média. Právě jeden z nejslavnějších filmů 60. let *Zvětšenina* zobrazuje příběh Londýnského fotografa Thomase (herec David Hemmings), který díky sekvenci snímků a jejich postupnému zvětšování odhalí záhadnou vraždu v parku.

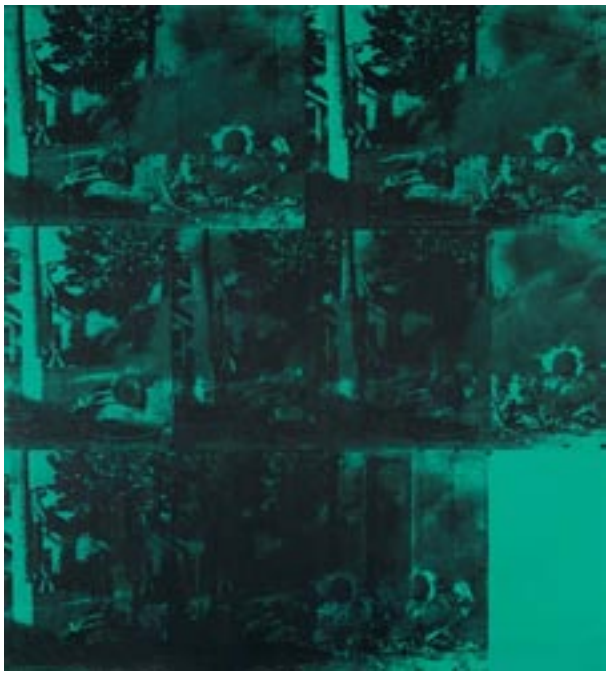
(obr. 8) Foto z filmu Zvětšenina, 1966

Určitým druhem sekvencí se zabýval i otec popartu a filmový experimentátor **Andy Warhol**. Během 60. let se vypracoval z tvůrce inzerátů na jednoho z nejproslulejších amerických umělců své doby a od roku 1962 začal s masovou produkcí sítotisku. Snažil se nejen vytvářet umění z masových výrobků, ale i v masovém měřítku. Warhol s okruhem svých spolupracovníků definovali umělecký pohyb v 60. letech. Jeho snem byla továrna, chrlící umění sériově jako na běžícím pásu. Známý je například obraz *Orange Car Crash Fourteen Times* (*Havárie oranžového auta čtrnáctkrát*), z roku 1963, která využívá sekvenční princip, byť jde o multiplikovaný jeden záběr vícekrát.

Kritici ale hodnotí jako jeden z nejzásadnějších děl z Warholovy série *Death and Disaster* (*Smrt a Katastrofa*) jeho obraz s názvem Greena Car Crash. Ten se dražil v prestižní newyorské aukční síni Christie's za téměř 72 miliónů dolarů.

V 70. letech si vymezuje své místo inscenovaná fotografie, kterou vedle různých výtvarných stylů (romantismus, expresionismus, surrealismus) silně ovlivnil právě film. Autoři již neinterpretují čistě realitu, ale konstruují neexistující světy.

Dostáváme se tak do doby vzniku zásadních inscenovaných děl (např. cyklus **Cindy Sherman** *Untitled Film Stills, 1977*) Na scéně se také již objevují zajímaví autoři **Duane Michals**, **Leslie Krims, Joel Peter Witkin** a mnoho dalších.



(obr. 9) Andy Warhol: Green Car Crash, 1963

(obr. 10) Andy Warhol: Orange Car Crash Fourteen Times , 1963

4. Fotografie a vnímání času

Fotografové, kteří vytvářejí sekvence a série pracují s časem jako se základním tvůrčím prvkem. Čas má však určitá specifika, vědci a filosofové se něčemu tak neuchopitelnému, jako je právě čas, věnují po staletí a jeho vnímání a působení rozdělují do dvou základních kategorií: známe čas cyklický a čas lineární. Čas cyklický prochází lidstvem vlastně až do baroka. Rumunský religionista a myslitel **Mircea Eliade** formuloval názor, že archaické společnosti nevnímaly čas jako přímé, lineární plynutí, nýbrž jako cyklický návrat téhož. Slavily se pravidelné svátky a vzorem cyklického času byla každoroční obnova přírody, kterou lidé chápali jako model i pro lidské společnosti. Tak, jako je příroda na jaře nová a svěží, snažili se lidé, aby se i společnost každoročně obnovovala a zbavovala nánosu všeho špatného, co se v ní za rok nahromadilo. K tomu sloužily například novoroční očistné rituály. Naproti tomu současný člověk je již pevně zvyklý vnímat čas lineárně, což se ale s cyklickým vnímáním času nemusí nutně vylučovat. V pokročilejších, zejména městských společnostech začaly převažovat lidské události a činy nad přírodou, a tedy lineární zkušenost dějin a individuálního života od narození k smrti nad cyklickým opakováním přírody. Důležitým se stal smysl cesty dopředu, směřování k cíli, postupné zdokonalování se směrem ke kariéře.

(obr. 11) Giulio Paolini: Diaframma 8, 1965 / Diaframma, 1967

5. Dělení obrazů pracujících s časem

5. 1 Sekvence

I díla časových fotografií můžeme hodnotit kritériem filosofického dělení času. Pokusil jsem se sekvence čítající tři a více záběrů rozdělit do několika kategorií.

1. Dějové - zaznamenávají děj, který směřuje k nějakému vrcholu – závěru nebo změně stavu. Ty můžeme dále dělit:

A/ Dějové sekvence lineární
B/ Dějové sekvence cyklické
C/ Dějové sekvence kombinované (nezařaditelné)

2. Sériové (nedějové) - záznam reality v duchu filmového „libovolného okamžiku", kde nedochází k záměrně prezentovanému vývoji nebo změně stavu. Typické je umístění kamery na jedno pevné stanoviště, odkud je obraz snímán pod jedním úhlem.

Dějové sekvence lineární tvoří podstatnou část tvorby většiny známých autorů. Děj zobrazují od počátku do jeho logického konce nebo podle předpokladu, že se dále vyvíjí dle naší empirické zkušenosti. Například předpokládáme, že slavný běžící kůň E. J. Muybridge po pořízení posledního obrázku ze série ještě nějakou dobu cválal nebo byl odveden do stáje. Jde také o většinu amatérské produkce – rodinné foto archivy jsou plné tohoto typu sekvencí (například záznam sfouknutí svíčky na narozeninovém dortu). Z děl klasických autorů se nabízí uvést práce Michela Szulce-Krzyzanowského nebo většinu sérií Duana Michalse.

(obr. 12) Michel Szulc-Krzyzanowski: Sekvence, 1978

Dějové sekvence cyklické se většinou tváří jako lineární, ale na posledním snímku dochází k prudké změně, protože se najednou divák ocitá zpátky v prvním obraze a dostane se tam cestou, které si na začátku nevšiml. Tomuto popisu odpovídá nejlépe série *Things Are Queer* / *Věci jsou podivné* (obr. 23), kterou roku 1973 vytvořil americký fotograf Duane Michals. Děj pozorovatele zavede od prvního obrazu a následného příběhu zpět do oné místnosti, kterou spatřil na začátku, vše se děje plynule a přirozeně. Obraz visící na zdi místnosti na prvním snímku je ale vlastně jedním z posledních obrazů samotné série, kterou pozorujeme. Pozorovatele tedy nezastihne logický očekávaný konec, ale časově - klaustrofobické zjištění, že se pohybuje ve smyčce. Konstrukce tohoto typu prací vyžaduje zpravidla promyšlený scénář.

(obr. 13) Anna & Bernhard Blumeovi: sekvence ze série Im Wald (V lese), 1989-91

Dějové sekvence kombinované (nezařaditelné) – jedná se o obrazy, které spolu sice souvisí a jde o určitý dějový průběh, ale není přímo patrné, co předcházelo a kde vlastně závěr přesně je. Tento typ sekvencí najdeme například v tvorbě manželů Blumových nebo některých souborech Jürgena Klaukeho.

(obr. 14) Jürgen Klauke: Absolute Windstille / Absolutní Bezvětří, 1990-1992

5. 2. Diptychy

Zvláštní místo zaujímají fotografické diptychy, na nichž dochází také ke změně, ale kde se již nejedná o sekvenci jako takovou. Můžeme je také rozdělit na dvě kategorie:

1. Diptych časově (historicky) komparativní
2. Diptych - změna stavu

Diptych časově (historicky) komparativní je většinou prezentován jako konfrontace dvou snímků, které jsou pořízeny na totožném místě, ale vždy s časovým odstupem. Jako příklad uvedu publikaci *Letem českým světem,*[6] 1898/1998, která obsahuje 373 dvojic fotografií z různých částí českých měst.

2. Diptych - změna stavu zobrazuje dva podobné záběry, přičemž druhý se od prvého liší změnou stavu. Může jít o změnu polohy objektu, pohybu nebo situace. Typický je například cyklus Ľuba Stacha *Dělají šaty člověka ?* Ve kterém konfrontoval snímky oblečených a nahých osob. V podobném duchu se nese i soubor Karla Špoulila – *Motorkáři,* ve kterém zobrazuje muže u svých strojů oblečené a na druhém snímku zcela nahé. Je pochopitelné, že také u prvního typu diptychu časově (historicky) komparativního dochází ke změně stavu, důraz je však kladen na změnu vlivem času, kterou člověk oproti přímé změně stavu nemůže ovlivnit.

(obr. 15) Ľubo Stacho: Dělají šaty člověka ? Alena 1987

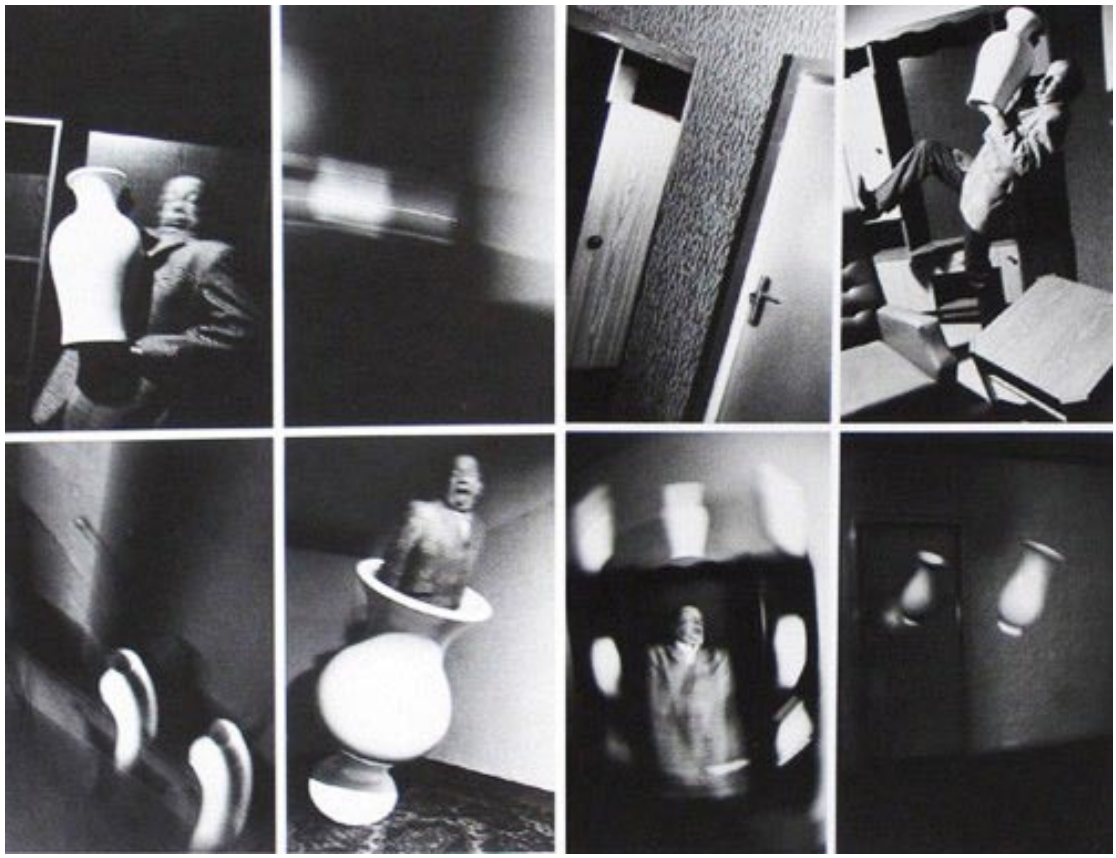
6. Autoři sekvencí ve světě

Anna a Bernhard Blumeovi (1937)

Blumeovi jsou vedle manželů Becherových nejslavnějším párem současné německé konceptuální fotografie. Od 80. let vytvářejí metaforické sekvence, ve kterých si berou na mušku zejména pohodlný život měšťanské rodiny, předměty denní potřeby a každodenní rituály. Ve velmi osobitých obrazech plných ironie a sarkasmu extrahují a akumulují fantastično, které je skryto za fasádou všedního žití. Jejich tvorba vychází z poetiky dada, konceptuálních tendencí posledních třiceti let a performance. Oba manželé pracují na výběru kostýmů, míst i finálních fotografií společně a také v nich díky samospoušti sami figurují. Fotografují se v křesle před televizí v lese, v polích, snaží se tak zachytit existenční extrémy, mezi nimiž osciluje intimní život ve vyspělých zemích. Z obyčejného bytu učiní prostor, ve kterém se odehrávají pro normální rodinu naprosto nepřijatelné a nemyslitelné momenty plné vypjatého děje.

(obr. 16) Anna a Bernhard Blumeovi: Mahlzeit, 1987

V sérii *Vázová extáze* (*Vase-extasy, obr. 17*) se například stávají terčem v mnoha domácnostech posvátné a neúnavně oprašované vázy. Autorská dvojice nechává v této práci z roku 1987 křehké vázy létat vzduchem v prostoru konvenčně zařízeného pokoje. Na jiné sérii fotografií se rutinní loupání brambor mění v jakýsi tanec této zeleniny, která porušuje zákon zemské přitažlivosti, vytváří ve vzduchu obrazce a různé tvary. Divák se potom může tázat, je-li přítomná hospodyně mocným strůjcem celého dynamického procesu nebo je jen obětí jiných sil narušujících tento běžný kuchyňský úkon. Velmi působivá je také šestice snímků s názvem *Večeře páně* (*Eucharist*), která zachycuje formující se talíře do známého seskupení poslední večeře. Vše je navíc umocněno použitím pohybové neostrosti, velmi moderních diagonálních kompozic a neobvyklých úhlů pohledu.



(obr. 17) Anna a Bernhard Blumeovi: Vázová extáze (Vase-extasy), 1987

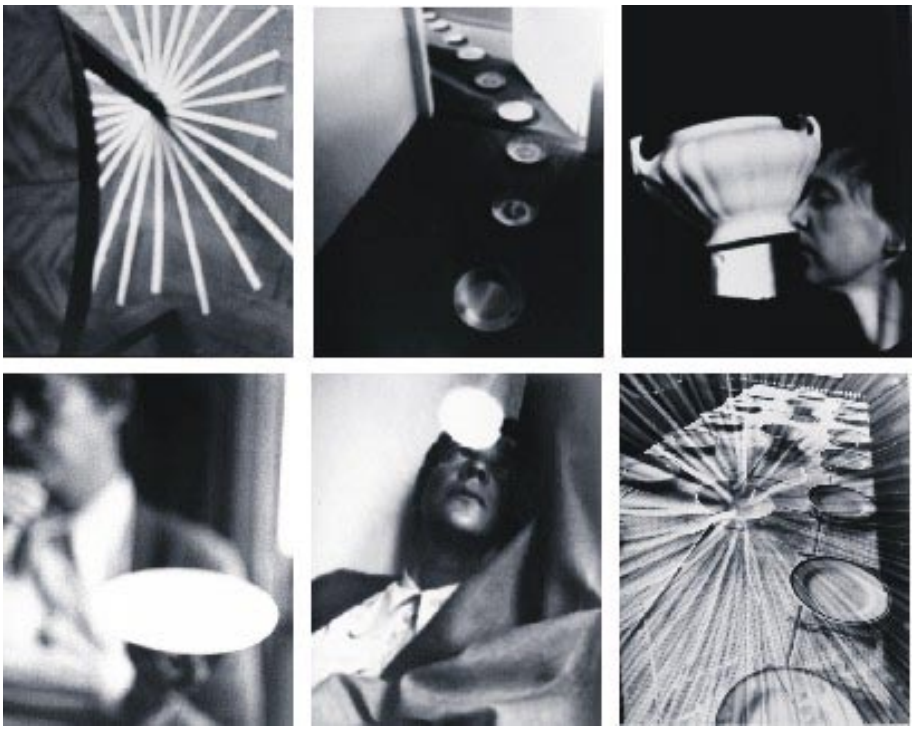
(obr. 18) Anna a Bernhard Blumeovi: Küchenkoller 1985 - 1986

Důležitým faktem také je, že při realizaci nepoužívají žádné digitální efekty ani počítačové manipulace. Naopak striktně dbají na to, aby vše, co má na obraze působit, že létá, opravdu létalo vzduchem, točilo se kolem osy nebo padalo. Používají k tomu různé pomůcky jako jistící lana, bezpečnostní sítě a matrace. V počítačovém věku se toto podivné chování předmětů na fotografiích manželů Blumeových stalo velmi užívaným tvůrčím postupem zejména ve sci-fi filmech.

(obr. 19) Anna a Bernhard Blumeovi: Zdravý rozum je jako zdravý rozum nepožívatený, 1987

„V určitém slova smyslu jsme byli možná právě my průkopníky vnímání a užívání postupů, které dnes dominují filmovému průmyslu," říkají hrdě umělci.

Na poznámku, zda jejich tvorba není příliš destruktivní, Bernard Blume říká *„Vždy jsme chtěli ve své tvorbě relativizovat různé úrovně řádu věcí a jejich místo na světě"*. Fotografie manželů Blumeových, kteří trvale žijí a tvoří v německém Kolíně, jsou oceňovány odborníky po celém světě a na výstavách vyhledávány i širokou veřejností.



(obr. 20) Anna a Bernhard Blumeovi: Večeře páně (Eucharist), 1987

Vedle fotografování se každý z manželů věnuje dalším výtvarným činnostem. Bernhard Blume vytváří karikatury ve formě jakýchsi znamení spásy a katastrofy v umění a životě a od roku 1987 působí na

Vysoké škole výtvarných umění v Hamburku jako profesor. Tvorba Anny Blumeové by se dala nejlépe charakterizovat jako směs stylu „Flower Power“, tedy hnutím hippies, s příměsí radikálního feminismu. Na obřích plátnech zobrazuje karikované ženské orgány se vzory květin.

(obr. 21) Anna & Bernhard Blumovi: Kitchen Frenzy / Kuchyňské šílenství, 1986

(obr. 22) Anna & Bernhard Blumovi: sekvence ze série Im Wald / V lese, 1989-91

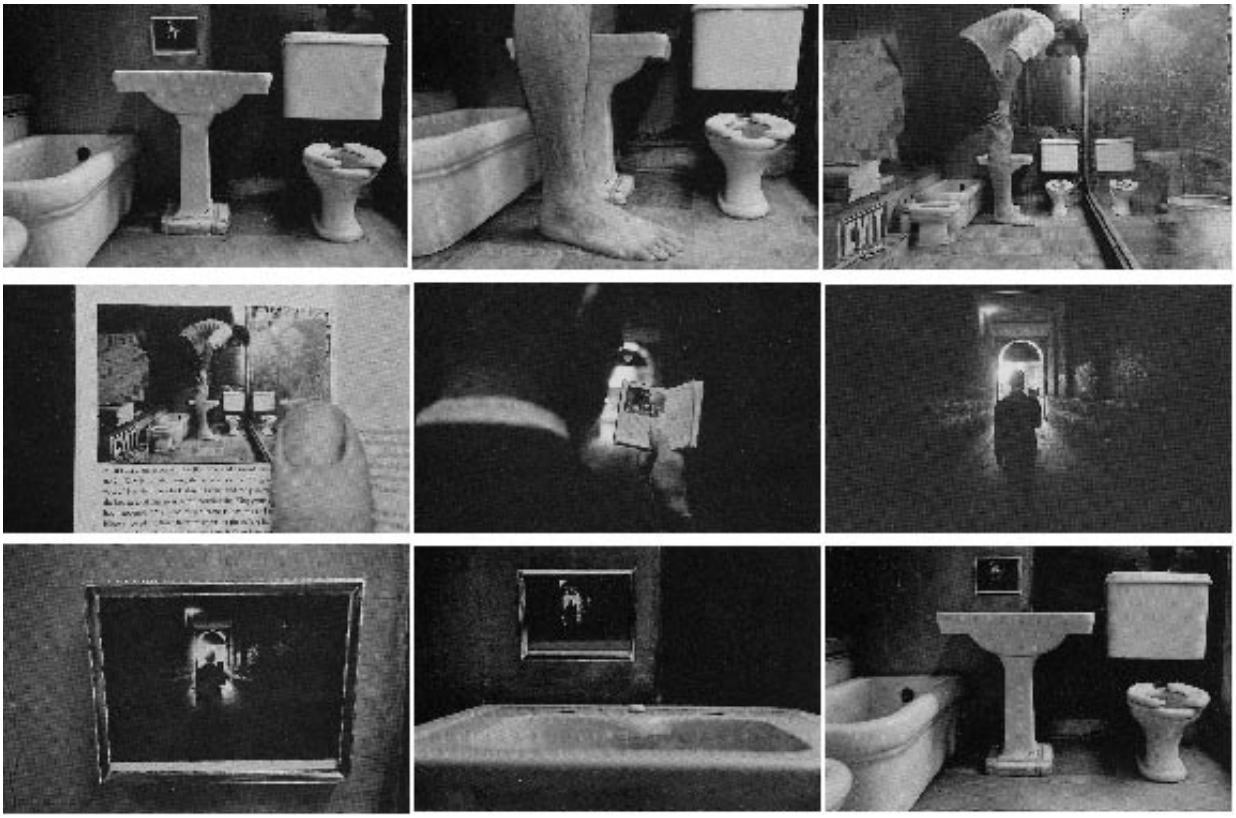
Duane Michals (1932)

Američan Duane Michals je právem považován za krále fotografických sekvencí a velikého inspirátora v této oblasti tvorby. Také je nepochybně nejznámější tvůrce sekvencí na světě. Pochází z rodiny československých imigrantů, kteří přišli do Ameriky hledat práci. Tu nakonec získali v ocelárnách ve městě McKeesport, kde také malý Duane vyrůstal. Jméno Michals vzniklo z rodinného slovenského jména Mihal, ale v angličtině se časem změnilo kvůli výslovnosti. Dětství neměl lehké, rodiče žili do jeho pěti let odděleně a matku, která pracovala jako služka v bohaté rodině, vídal pouze o víkendech. Často proto trávil čas o samotě a kreslil si hrady a letadla na levný balící papír od chleba. Již v ranném věku si začíná budovat vlastní imaginativní svět, který se později objevuje na jeho fotografiích. Vytváří si také vlastní alter ego, které pojmenoval Stefan Mihal. Je jeho pravým opakem a také se objevuje v některých sekvencích. Po vojně plánoval stát se designérem a také design jeden rok studoval v New Yorku. Později zde získává práci jako art director v časopise Dance Magazíne, kde zpracovával reklamní inzeráty.

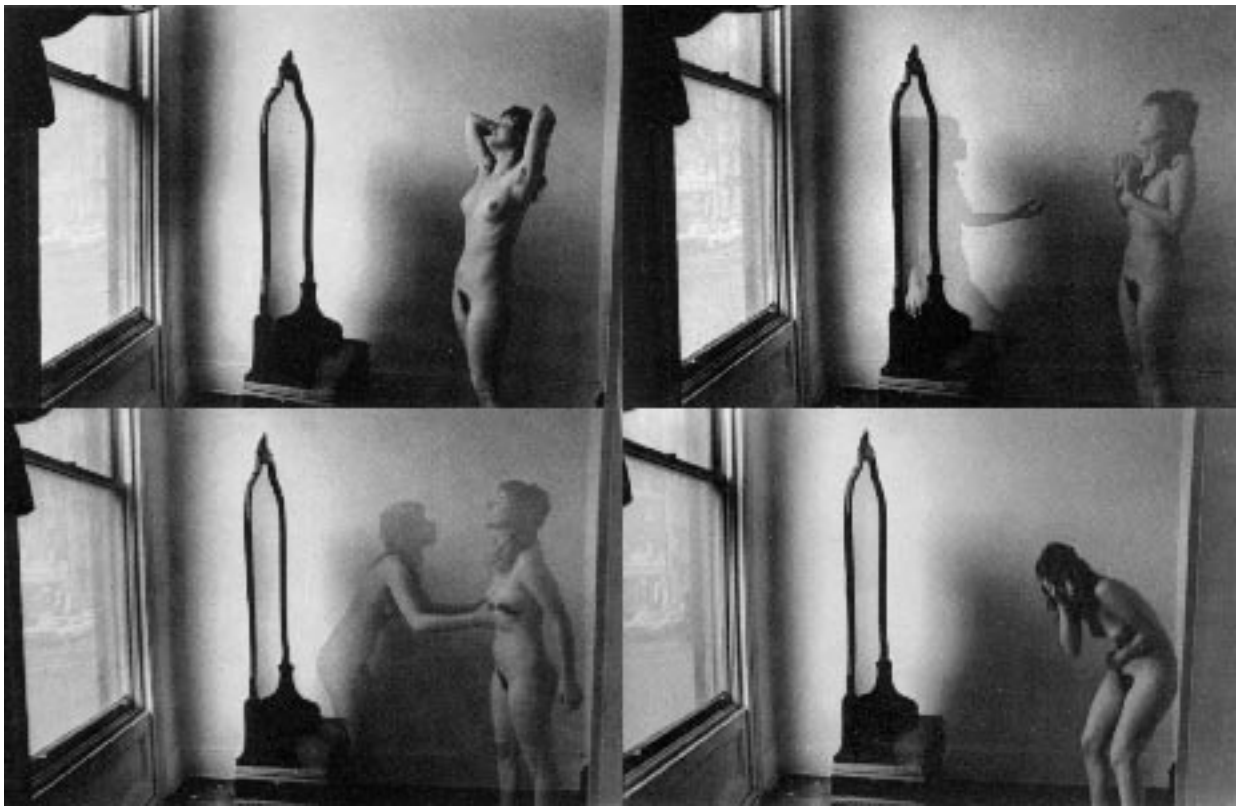
V roce 1958 se vydal na prázdninovou cestu po Sovětském svazu a tento výlet zcela změnil jeho život. Zlaté střechy Kremlu a celá Moskva ho natolik okouzlila, že si koupil první fotoaparát a začal bez předchozích zkušeností fotografovat.

„Tenkrát jsem jen chtěl ihned pořizovat snímky, ne stát se fotografem."[7]

Po návratu ale opravdu zatoužil stát se fotografem, již však žádnou školu nestudoval a zdokonaloval se jako samouk. Známý art-direktor a fotograf mu začal půjčovat ateliér, kde mohl Michals experimentovat a poznávat techniku. Původně začínal pracovat s vypůjčenou Minoltou a objektivem 50 mm. V té době již občas fotografoval za honorář, ale stále nevěděl nic o existenci širokoúhlých objektivů. Tuto zkušenost získal až od



(obr. 23) Duane Michals: Things Are Queer, 1973



(obr. 24) Duane Michals: Persona, 1970

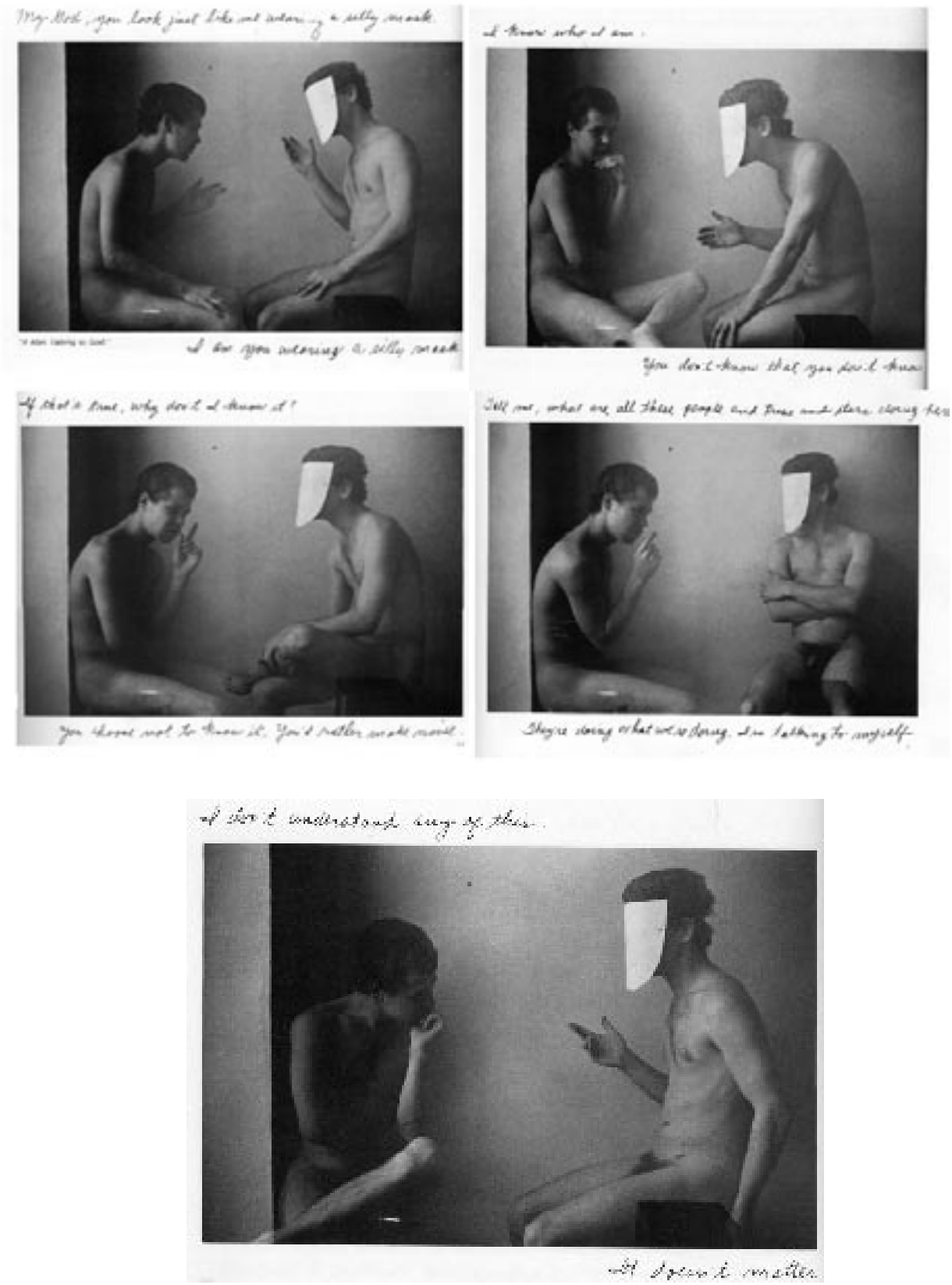
jiného fotografa, který sledoval Michalse, jak marně bojuje s kompozicí v hledáčku a objekt se tam nemůže vejít . V roce 1961 již získává plnohodnotnou práci pro časopisy Mademoiselle, Esquire a Show.

Začal se také věnovat i volné tvorbě, brzo ráno vyrážel s aparátem do vylidněného města a zaznamenával prázdné prostory bez lidí – laundromaty, kavárny a eskalátory metra. Inspiraci získával z prací Francouze Eugena Atgeta, který fotil podobné motivy v Paříži, ale s osobami. Fotit prostory bez lidí byl Michalsův nápad a kolem roku 1964 začal v interiérech aranžovat jiné osoby jako herce. První jeho známá aranžovaná fotografie je kopie Balthusova[8] obrazu *Ulice*, kdy postavil do prostoru stejný počet lidí v podobných pózách jako na originálním obraze. Od tohoto okamžiku se v tvorbě Duana Michalse cosi zlomilo a vedle komerčních zakázek začal tvořit a konstruovat pro něj typické sekvence.

(obr. 25) Duane Michals při práci, foto: Harry Wilks

„Proč bych čekal, až se něco před objektivem začne dít. Vždyť já s fantazií a aparátem dokážu cokoliv."[9]

Otevírá se tak nová éra v Michalsově tvůrčím životě, která však ovlivnila celou řadu světových umělců. Od roku1966 začíná pracovat na prvních sekvencích, ve kterých na jedné straně čerpá z moderních fotoesejů se svým uměním hovořit obrazem, na straně druhé vychází ze zkušenosti prvních fotografů, kteří vytvářeli nereálné inscenované fotografie za použití více negativů. Takovým autorem byl například O. G. Rejlander, který již ve viktoriánské Anglii vytvářel alegorické obrazy montované z více negativů.



(obr. 26) Duane Michals: A Man Talking To God / Muž hovořící s bohem

(obr. 27) Duane Michals: For Balthus

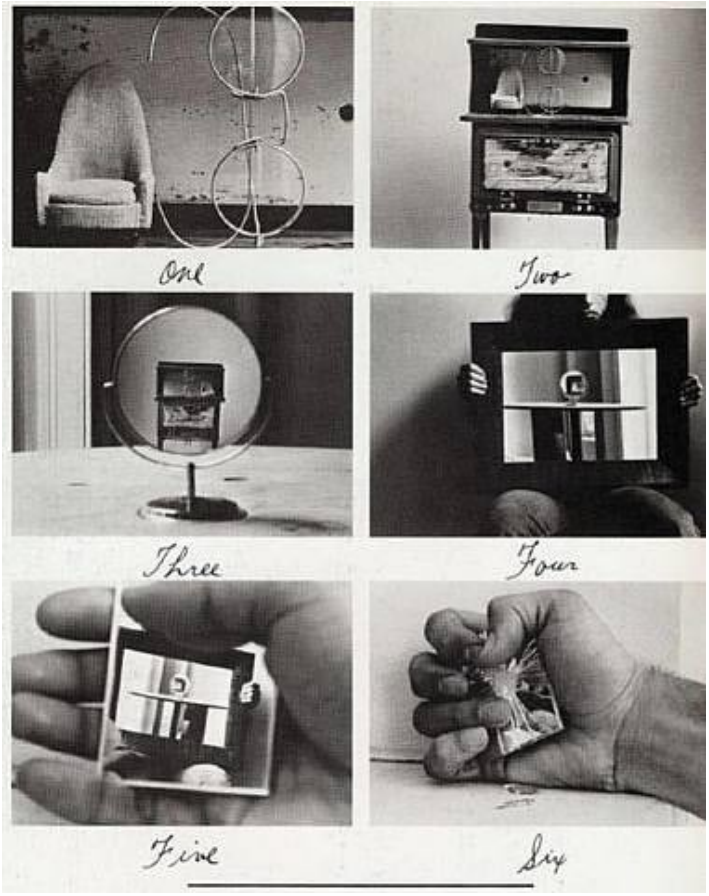
„Měl jsem v hlavě spoustu osobních a psychologických otázek, o kterých jsem potřeboval formou obrazu hovořit a hledat na ně odpovědi. Brzy mi ale došlo, že jeden snímek mi pro tento účel nestačí."[10]

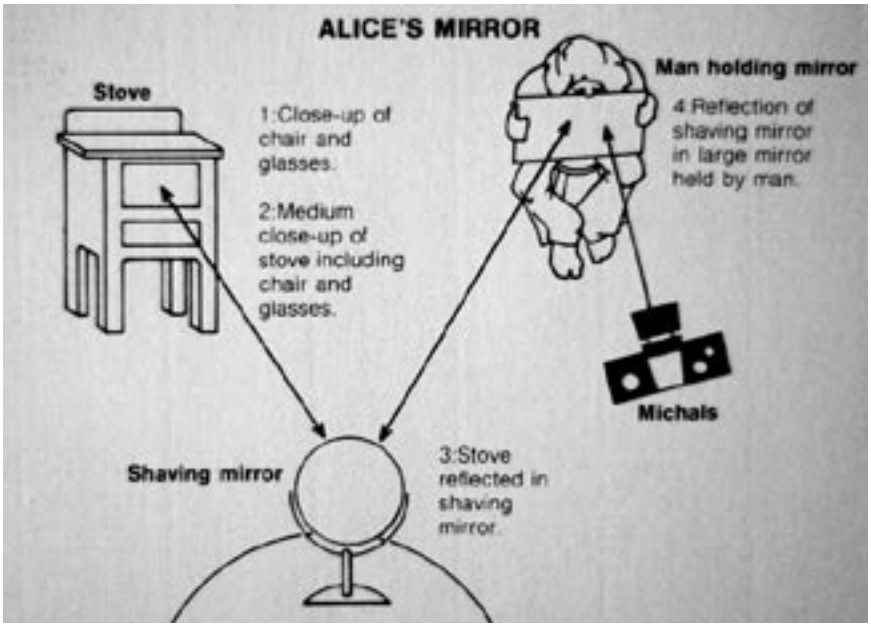
První Michalsovy sekvence měly celkem pevný rámec. Tvořilo je něco kolem šesti fotografií, které obsahovaly určitý „stlačený" dramatický příběh a tato forma by se dala přirovnat k japonskému stylu básní Haiku. Můžeme pozorovat opakování různých témat – síla intimity, kosmické a duchovní záležitosti a také téma smrti. Určitým tématem byl i vztah obou pohlaví. Všechny příběhy i výběr postav jsou autorovy vlastní ideje a zhmotněné fantazie.

„Ostatní fotografové ukazují hlavně životy ostatních lidí, nikoliv ty svoje." [11]

Michals se začíná připravovat na fotografování teprve v momentě, kdy má přesně vymyšlenou koncepci a hotový scénář. Dlouho vybírá vhodnou lokalitu a často se chodí dívat ke svým známým do bytů, aby objevil ty, které mu nejlépe vyhovují. Soustředí se na přirozené světlo, které do prostoru jde okny, protože na tom jsou jeho sekvence založené.

Ranou sekvenci s voyeurskou tématikou *For Balthus* (obr. 27) věnoval Michals svému francouzskému inspirátorovi, malíři Balthusoví, díky kterému začal tvořit vlastní obrazové příběhy. Oceňoval především jeho umění zobrazovat témata vtahů mezi muži a ženami. Vlastní fotografování příběhů probíhá vždy podle předem vypracovaného scénáře. Modely shání Michals většinou mezi svými známými nebo si je





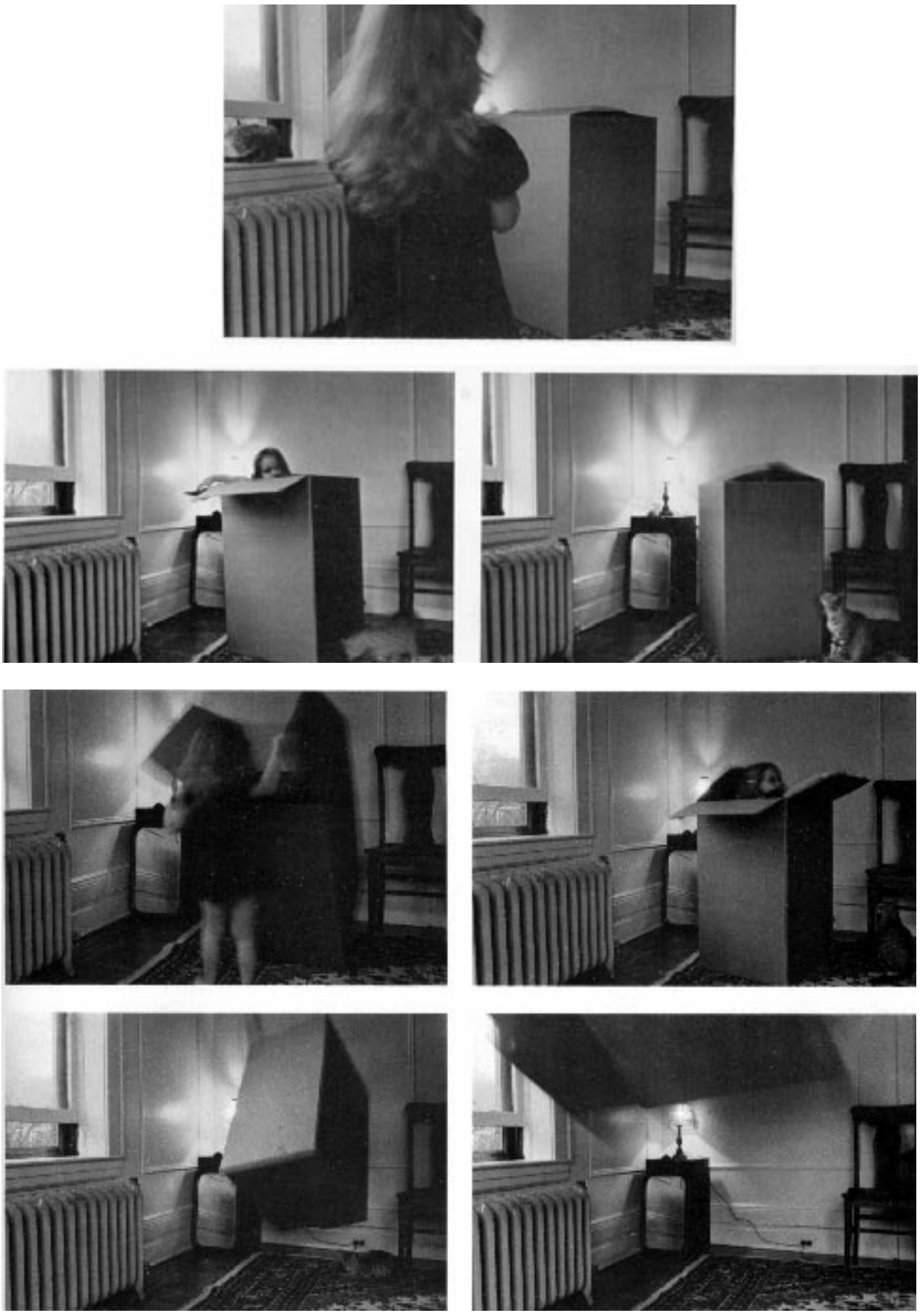
(obr. 28 a 29) Duane Michals: „Alice´s Mirror", jedna z nejslavnějších Michalsových sekvencí. Používá surrealistické prvky - zkreslení perspektivy, zrcadla v zrcadlech a obrazy v obrazech. Vše končí rozbitím vnímání reality pozorovatele. Obrázek dole znázorňuje postup při vytváření snímků.

vzácně najímá z castingových agentur, interiéry také nachází poměrně snadno u lidí ve svém okolí. Technika také není nikterak složitá. Všechny známé sekvence byly pořízeny na kinofilm a s maximálním využitím přirozeného světla. Michals své fotografie zásadně neořezává a využívá celé políčko negativu.

„Fotografování je to nejjednodušší na celém tvůrčím procesu, vždy tomu ale předchází měsíce přemýšlení a plánování. "

Jeho sekvence vznikají i jako reflexe různých životních událostí. Například známé dílo *Duše opouští tělo* je jakési vypořádání se se smrtí přítele, který zbytečně zemřel při srážce s autem. *„Přišel sem se podívat na jeho tělo do márnice, ale to, co jsem viděl, už nebyl on, byla to jen jeho instalace.*"

(obr. 30) Duane Michals: Portrét Andyho Warhola



(obr. 31) Duane Michals: Margaret Finds a Box

V jiném souboru s názvem *Incucbus* (obr. 32) Michals čerpá z přátelství se schizofrenním přítelem. Šestice snímků znázorňuje muže hrajícího karty, u kterého se najednou objeví hlava koně. Muž se vystrašeně ohlíží, ale dotěrná hlava je vždy na opačné straně.

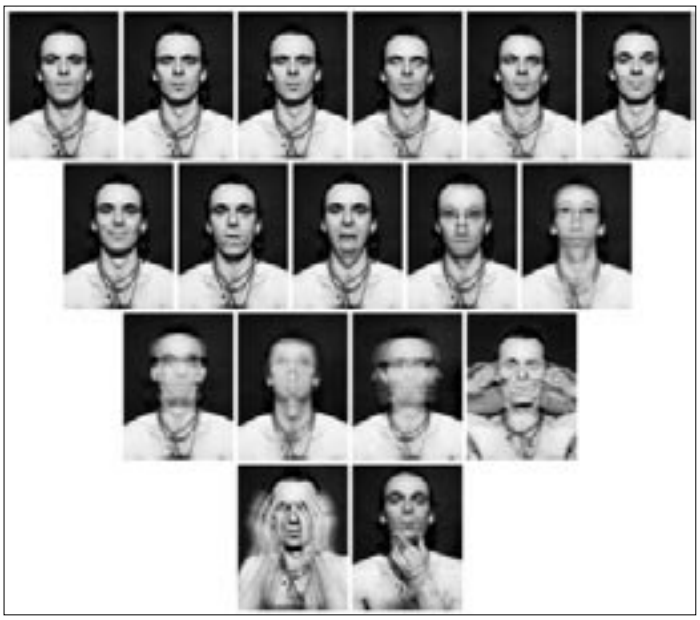
Pak dojde k letmému kontaktu a muž se ocitá sám v jakémsi pocitu bezvýchodnosti. Série sice může působit komicky, ale doopravdy vlastně hovoří o lidské samotě, o démonu, který osobu pronásleduje. Jde o černou můru za bílého dne, kterou jeho přítel musí snášet. *„Věřím na mnoho souběžných realit a tento člověk žije v jedné z nich, která je odlišná od té naší. Démoni, kteří k němu přicházejí, jsou trojrozměrní."*

Dalším zdrojem inspirace je dětský svět, tedy zvlášť vzpomínky na dobu, kdy byl Michals malý chlapec a byl pohlcen světem fantazie. V tomto duchu vzniká práce *Margaret Finds a Box* (obr. 31), ve které účinkuje jeho mladá dcera.

Michals vytváří neobyčejnou hru s realitou a jeho představivost nepřestává svět udivovat, originálně používá i ručně psané poznámky, kterými sekvence doplňuje. Navzdory svému úspěchu si stále udržuje nadhled, skromnost a neopouští ho originální smysl pro humor. Nepohrdá ani reklamou, kterou někteří i méně slavní umělci často odmítají. Naopak ho práce na zakázkách udržuje ve spojení s realitou a uzemňuje jeho bujnou fantazii. Kromě sekvencí také vytváří osobité samostatné fotografie. Portrétoval také mnoho různých osobností, výtvarníků a herců.

(obr. 32) Duane Michals: The Incubus, 1973

Jürgen Klauke (1943)



(obr. 33) Jürgen Klauke: Philosophie der sekunde, 1976

Již na začátku roku 1970 byl mladý avantgardní umělce Jürgen Klauke považován za průkopníka kombinace fotografie a bodyartu. Ve svých provokativních sekvencích, které se většinou skládají z celých tématických cyklů nebo záznamů performancí, klade divákovi otázky, vztahující se k hledání vlastní sexuální orientace a rovnosti mezi muži a ženami.

Způsob, s jakým Klauke s fotografií zacházel a dodnes zachází, znamenal přesah v práci s dokumentární fotografií. Svými inovativními postupy ovlivnil celou generaci mladých umělců. Na inscenovaných fotografiích vystupuje sám autor a stává se předmětem vlastního pozorování, otevřeně zobrazuje lidské konflikty pomocí různých rolí či fiktivních identit. Klauke umí neotřelým způsobem dráždit diváka, nastavit zrcadlo jeho duši a zasáhnout jeho nevyslovené či potlačené touhy. Jeho fotografie se vyznačují používáním jednoduchého neutrálního pozadí a minimálního počtu rekvizit, často také pracuje s dvojexpozicí či pohybovou neostrostí.

(obr. 34) Jürgen Klauke: Self-performance, 1972-1973

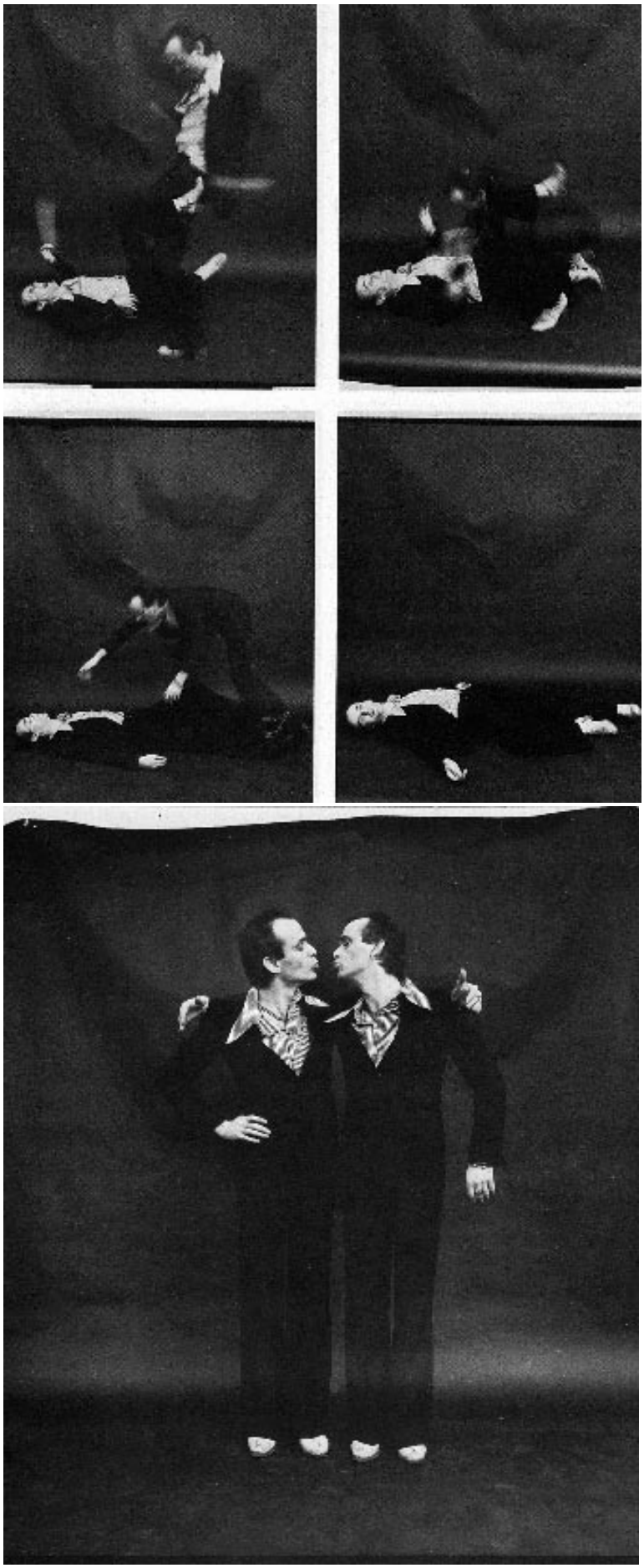
Účast na legendárních výstavách Documenta 6 (1977), Documenta 8 (1987) v německém Kasselu a na Benátském bienále v roce 1980 přinesla Klaukemu neutuchající úspěch a zájem o jeho dílo, které je založeno na inovační síle, nápaditosti a vtipu. Klauke, který v roce 1995 získal hlavní cenu Sparkassen-Cultural Foundation, dnes stále pracuje na velkformátových sériích „*Formalizace nudy*" (od roku 1981) nebo „*Prosecuritas*".

(obr. 35) Jürgen Klauke: Heimspiel / Domácí hra, 1990

Oba cykly zaujímají důležité místo v dějinách současného německého umění. Známý je také jeho cyklus statických obrazů „*Nedělní neurózy*", ve kterých podle vlastních slov ukazuje „*Předměty a objekty, které pro mě evokují atmosféru neexistující nebo chybějící přítomnosti, tedy stavu krátce před nervovým zhroucením nebo blížícím se výbuchem násilí.*"

(obr. 36) Jürgen Klauke: Heimspiel / Domácí hra, 1990

Na podzim roku 1998 proběhla v pražském Rudolfinu Klaukeho výstava nazvaná „Vedlejší účinek", koncipována jako retrospektiva s důrazy na tvorbu 70. a 90. let. Zachytila vývoj jeho díla od provokativních anarchoestetických performancí a fotografických obrazů ze 70. let přes obrazové cykly *Nedělní neurózy a Prosecuritas* z počátku 90. let až k nejnovějším dílům.



Celkem bylo představeno 32 fotografických cyklů, sekvencí a částí cyklů. Klauke působí od roku 1993 jako profesor umělecké fotografie na Akademii mediálních umění v Kolíně nad Rýnem.

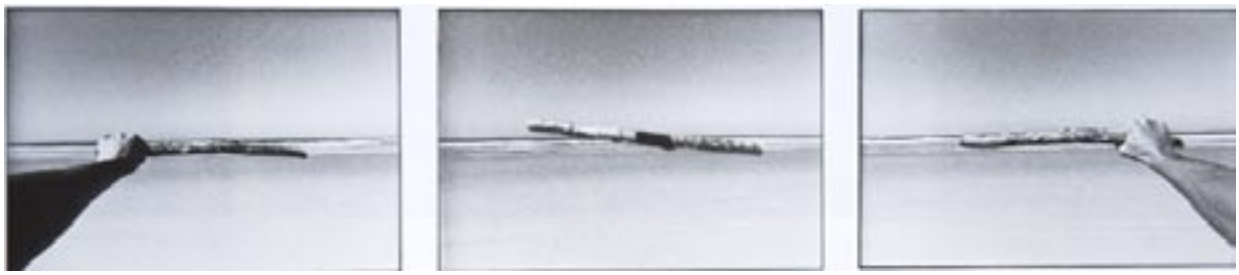
Výběr z rozhovoru s Jürgenem Klaukem.[12]

„Ve svých pracích mluvím o neslučitelném konfliktu s námi samými a také o tom, že s tím související „sladké selhání", které dělá naši existenci velmi zábavnou, neznamená, že jsme se zbláznili. Věřím, že moje obrázky přesahují naši rozpolcenost, naše každodenní úsilí a naši směšnou trivialitu. Byl jsem již od počátku tvorby znepokojen mrtvým klidem, bezcílným dýcháním, tím, že všeho je příliš mnoho, ale vlastně příliš málo."

(obr. 37) Jürgen Klauke: Begegnungen / Setkání, 1975

Michel Szulc-Krzyzanowski (1949)

Věčný poutník a umělec na cestách bez pevného bydliště - to je holandský fotograf Michel Szulc-Krzyzanowski, který nepatří mezi příliš známé umělce. Od roku 1970, kdy promoval na Akademii výtvarných umění v nizozemském městě Hertogenbosch, pracuje nezávisle na svých fotografických projektech po celém světě.

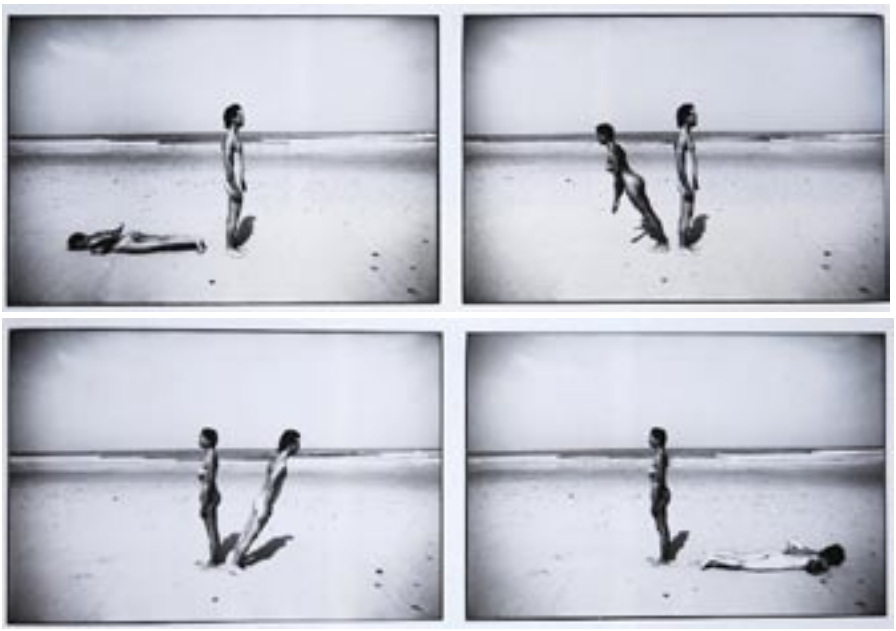


(obr. 38) Michel Szulc-Krzyzanowski: Le Porge Ocean, 1978

Pro realizaci konceptuálních sérií fotografií si vybírá stejné místo - Punta Marquez v mexické poušti a na přilehlých plážích. Přebývá měsíce ve svém karavanu a neúnavně fotografuje. Inscenuje sám sebe nebo různé přírodní objekty, které komponuje do jednoduchých popisných sekvencí s čistým filosofickým podtextem. Zajímá ho časovost, nabourávání zažitých forem a představ o tvarech, perspektivě a gravitaci. Jeho práce se již od 70. let velmi dobře prodávají a poskytují autorovi finance potřebné pro nezávislý život cestovatele. Jako autor je Krzyzanowski zastoupen v mnoha světových galeriích a sbírkách. Dlouhou dobu Szulc-Krzyzanowski pracoval s proporcemi vlastního těla a krajinou. Na fotografiích jsou viditel-

(obr. 39) Michel Szulc-Krzyzanowski: Andros, 1977

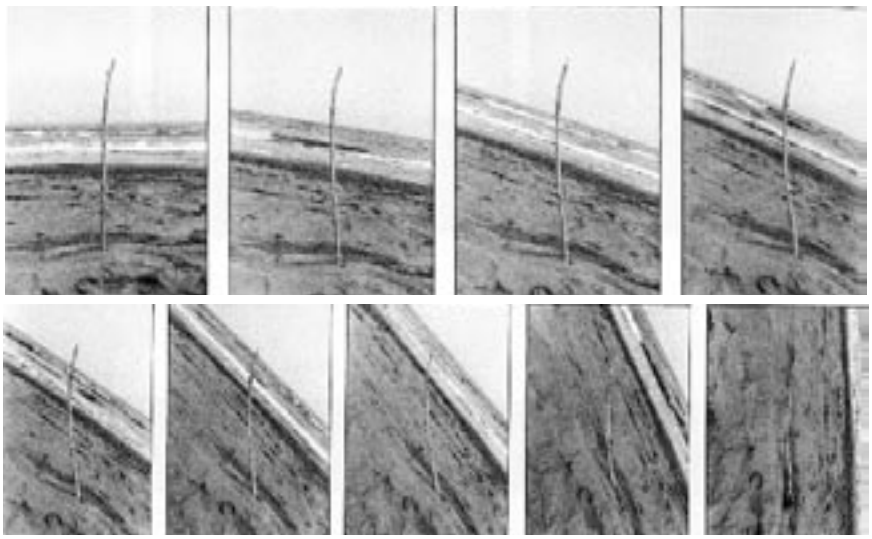
né končetiny a stín, který se napíná jako měřicí páska hmotného vesmíru a umělec zde vystupuje jako jakýsi jeho technik. Jeho práce se dají chápat i jako záznam land artových zásahů do krajiny. V cyklech, kde například zobrazuje vlny přelévající se přes svůj stín nebo pohyb slunce a měsíce napříč oblohou, zdůrazňuje nutnou potřebu člověka poprat se s časem, zaznamenat ho a předurčit jeho nejbližší směřování.



(obr. 40) Michel Szulc-Krzyzanowski: Canrcans Plage, 1981

To vše slouží k ulehčení cesty člověka k jisté smrti a zániku a snaží se obrazem a výkladem obejít věčnou pomíjivost. Jeho práce představují rovnocenné zobrazení konfliktu mezi naším třídimenzionálním viděním světa a dvoudimenzionálním snímáním kamerou. Sekvence, na které vidíme paži fotografa a krátkou rovnou hůl, která postupně padá na plochou písečnou rovinu jasným způsobem definuje pojem nevyhnutelnosti a konečnosti. Předpokládaný pád dřeva i protnutí s jeho vlastním stínem je daný linearitou času. (viz obr. 12).

Často si také pohrává s perspektivou předmětů a vzdálenostmi. Na jedné sekvenci si například jakoby pohybem paže stahuje obzor nad oceánem nebo mění identický předmět ve své dlani, který se ale postupně zvětšuje. Jeho snímky fungují



(obr. 41) Michel Szulc-Krzyzanowski: Saintes Maries, 1978

podobně, jako když iluzionista předvádí určitý trik, který si nejraději prohlédneme pro jistotu ještě jednou, abychom odhalili kde došlo ke změně.

„Když tvořím sekvence v mexické poušti, podporuji svou kreativitu velmi strukturovaným životním rytmem. Každé ráno před východem slunce cvičím, pak se lehce nasnídám a vyrážím s aparátem do terénu bez jakékoliv ideji a koncepce. Jediné co vím, že ten den pořídím sekvenci podle nálady a inspirací, které ke mně přijdou. Prvotní je vždy pocit čistoty a prázdna, který se postupně vyplní nápady a touhou vytvořit novou sérii fotografií. Dlouho jsem pracoval na tom, abych si zajistil podmínky pro pěstování a cizelování tvořivosti. Mám dobře vybavený karavan a v místech, kde fotografuji, je navíc velmi příjemné klima, takže všechny okolnosti nahrávají k ideálnímu dialogu s vlastní kreativitou."[13]

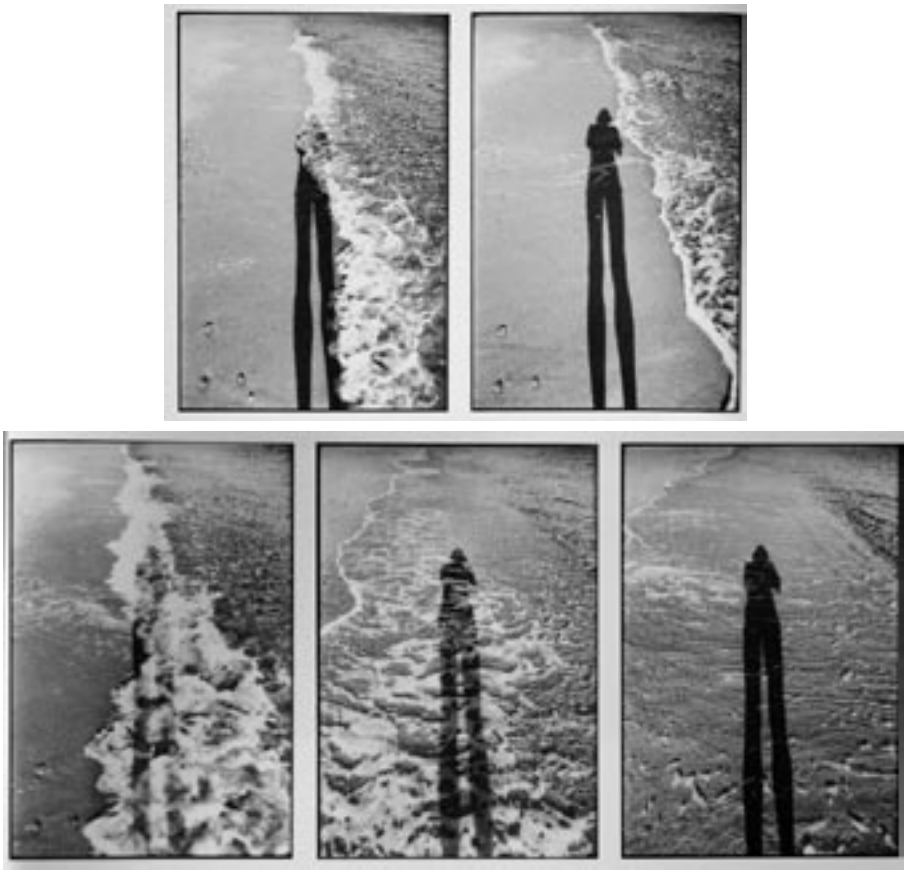
V roce 1985 se však Krzyzanowski dostává do umělecké krize, kterou způsobil do značné míry i úspěch, který si se svými pracemi získal během 70.let a první pol. 80 let. V této době přestal tvořit sekvence a naplno se začal věnovat sociální dokumentární fotografii.

(obr. 42) Michel Szulc-Krzyzanowski: Zagora, 1978

Sám k tomu dodává: *„Už jsem cítil, že začínám vykrádat sám sebe, doba vytváření sekvencí se pro mne na 10 let uzavřela. Chtěl jsem kontinuálně růst a objevovat jiné možnosti fotografického média. Zpět do Mexika jsem se vrátil až v roce 1995 a pořídil zde materiál pro vydání knihy VISTA."*

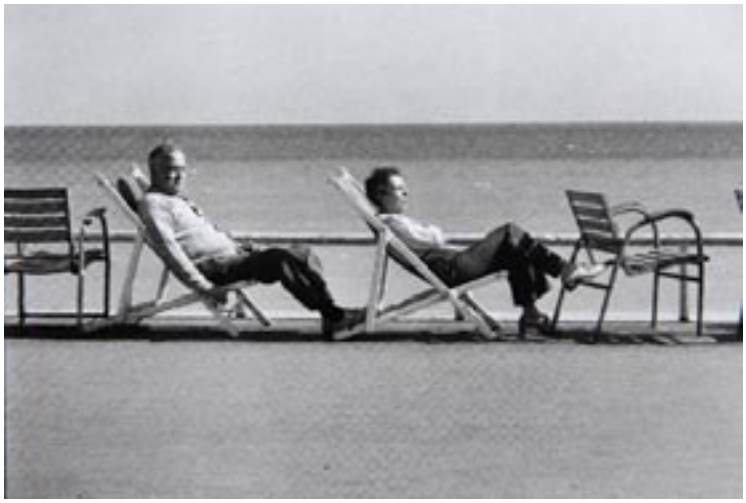
Jeho sociálně-dokumentární projekty mají také konceptuální základ a tvoří je na základě vlastních koncepcí. Například pro projekt Henny si náhodně vybral obyčejnou holandskou dívku, kterou fotografuje od jejích 16 let v každodenním životě. Tento dlouhodobý cyklus již vydal v pěti publikacích.

(obr. 43) Michel Szulc-Krzyzanowski: Andos, 1978



(obr. 44) Michel Szulc-Krzyzanowski: Serifos, 1975

Elliott Erwitt (1928)



Jako „dokumentární sekvence“ by se daly označit série snímků, které vytvářel člen prestižní agentury Magnum Elliott Erwitt. Svým způsobem se jedná o výjimku neboť většina sekvencí jiných autorů je promyšleně aranžovaná a nahraná. Erwittovi se podařilo osobitým způsobem zaznamenat úseky dějů, které teprve v časovém sledu nabývají komických souvislostí. Některé série, ale i jednotlivé snímky jsou vyfoceny s takovou bravurou, že si divák musí klást otázku, zda je vyobrazená realita skutečně „opravdová“ a bez předchozího autorova zásahu. Síla jeho tvorby spočívá ve zdánlivé jednoduchosti a čitelnosti – banální okamžiky ze života psů i lidí jsou však zachyceny s jedinečnou citlivostí a nepřehlédnutelným smyslem pro humor.

(obr. 45) Elliott Erwitt: Cannes, 1975

Erwittovy sekvence, ale i ostatní tvorba se pohybuje na ostrém rozhraní dobře fungující tragikomiky a jemných jinotajů. Jeho snímky diváka decentně popichují a nabádají ho k pohledu na něj samotného i na svět kolem sebe: „podívejte se, vždyť ten život zas není tak vážný, jak vypadá, smějte se sami sobě“. Právě tato tvorba vzniká bokem od vážných témat, kterým se věnuje v práci pro agenturu nebo pro reklamní kampaně.

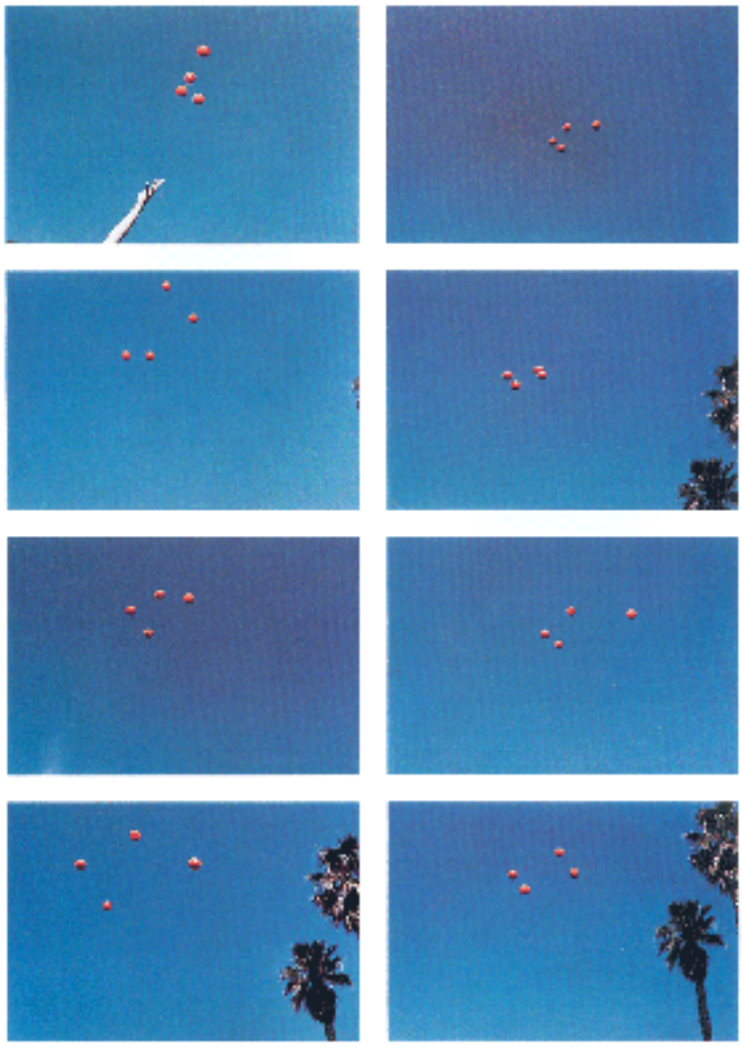
Elliott Erwitt si cizeloval vidění hlavně v poválečném fotožurnalistickém boomu a jako fotograf prošel všemi možnými disciplínami – začínal na svatbách, pracoval v reklamním průmyslu a od roku 1953 bojuje v agentuře Magnum humanistickými snímky za lidštější svět.

Při pohledu na některé z Erwittových fotografií můžeme mít pocit, že autor umí zvláště se psy komunikovat mnohem lépe a důvěrněji než ostatní smrtelníci. Toto nadšení odstartoval původně pracovní snímek dámských vysokých bot, vedle kterých stojí malý psík a velké nohy dalšího psa. To se stalo v roce 1974 v New Yorku, od té doby psy najdeme na mnoha snímcích, které ho proslavily.

(obr. 46) Elliott Erwitt: Saint Tropez, 1979

(obr. 47) Elliott Erwitt: New York, 1965

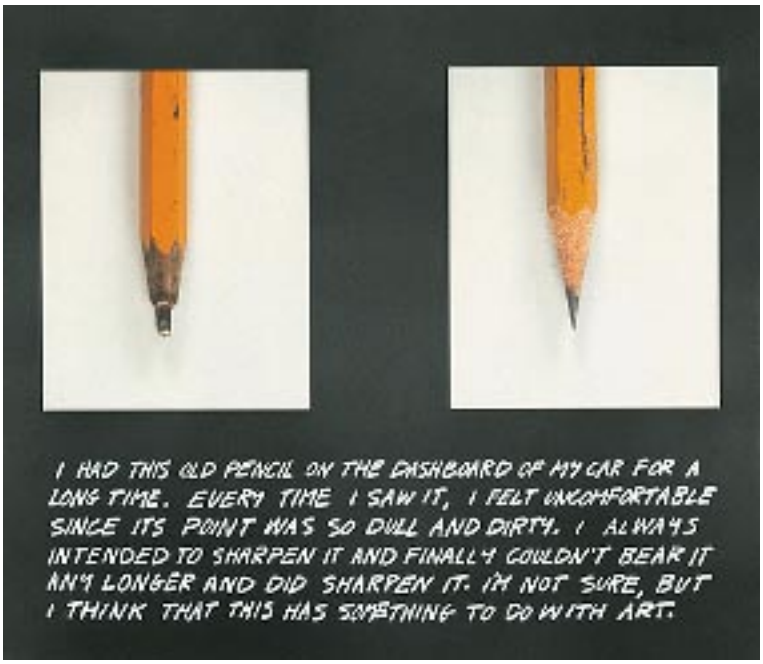
John Baldessari (1931)



(obr. 48) John Baldessari: Throwing 4 Balls in the Air to Get a Square, 1974

Kalifornský umělec John Baldessari je považován za jednoho z průkopníků konceptuálního umění. Začínal se prosazovat jako malíř, ale v polovině 60. let minulého století začal pracovat s fotografií. Baldessari byl duší performer a akční muž silných rozhodnutí. Aby stvrdil svůj přechod k novému médiu, rozhodl se spálit v krematoriu všechny obrazy, které dříve vytvořil. Jako multimediální umělec je znám svými zásahy barvami do fotografií, které různě kombinoval a stavěl je do nových souvislostí. Velmi nápaditě a s jistou dávkou ironie kombinovat snímky s texty. Jedno z jeho raných děl má název *Špatná série* a kombinuje v něm nesprávně komponované fotografie s popisky z knihy o kompozici a se správnými variantami snímků. Postupně také začíná pořizovat záznamy performancí, které mají často sekvenční charakter. Za zmínku stojí sériový záznam konceptuální performance z roku 1974, kdy vyhazoval proti modrému nebi čtyři červené míče. Cílem pak bylo, aby míče vytvořily dohromady ve vzduchu čtverec. Zkoušel tak, zda existuje nějaký řád věcí a zda se poskládají tak, jak si umělec přeje. Dal si podmínku, že vše naexponuje na jeden jediný kinofilm s 36 obrázky. Ve finále vystavil soubor osmi

nejpovedenějších výsledků, přičemž kýžený čtverec se nachází v pravém dolním rohu. V této prácí Baldessari pořizoval pouze snímky a míče házel jeho pomocník. Fotografoval tedy, pokud se obrazec na obloze jen trochu podobal čtverci. Je ale možné že jiný divák měl ze svého pohledu možnost vidět čtverec v momentě, kdy umělec zahlédl pouze obrazec bez tvaru. I tento aspekt Baldessariho přitahuje k „hraní si s uměním" a s náhodou, které jsou pro něj mnohem víc vzrušující než klasická malba na plátno.



(obr. 49) John Baldessari: The Pencil Story 1972 - 1973

(obr. 50) John Baldessari: Hands-Horses - To agree in 2 parts, 1987

Cindy Sherman (1954)

Se sekvencemi se setkáme i v pracích Američanky Cindy Sherman, která žije a pracuje v New Yorku. Nejvíce je známá svými konceptuálními autoportréty, kdy fotografovala sebe samu ve stereotypních ženských rolích a roku 1977 začala pracovat na své první sérií fotografií *Untitled Film Stills* (filmová zátiší) navazující co do stylu na estetiku populárních amerických filmů padesátých let. Sekvence s obligátním názvem *Untitled*, 1975 vznikla ještě za studií v Univerzity Buffalo State New York (studovala v letech 1972-76). Na 23 ručně kolorovaných fotografiích pozorujeme děvče s chlapeckým pohledem, které se postupně pod tíhou make-upu mění v atraktivní „galmour" krásku s cigaretou vrhající svůdný pohled. Můžeme zde vnímat určitou paralelu s některými soubory Jürgena Klaukeho. Již tato její raná práce poukazuje na autorčinu fascinaci změnou své vlastní identity a jejím hledáním, které se pro Cindy Sherman stalo v její tvorbě typické.

(obr. 51) Cindy Sherman: Untitled, 1975

Ugo Mulas (1928 – 1973)

Italský fotograf Ugo Mulas byl hlavně fotografem módy a reklamy pro různé časopisy. Pracoval i pro takové firmy jako jsou Pirelli nebo Olivetti. Vedle seriózní komerční práce se ale velmi invenčně zabýval volnou tvorbou. Na fotografii se díval pohledem filosofa a používal ji pro hru s její fyzikální podstatou. Mulas byl známý tím, že vystavoval zvětšeniny celých kontaktů a tím prezentoval fotografické médium jakoby obnažené až na samý technický základ. Od roku 1970 vytvářel dlouhodobou sérii sekvencí

(obr. 52) Ugo Mulas: Lucio Fontana, 1964

(obr. 53) Ugo Mulas: Jasper Johns in his study, New York, 1964

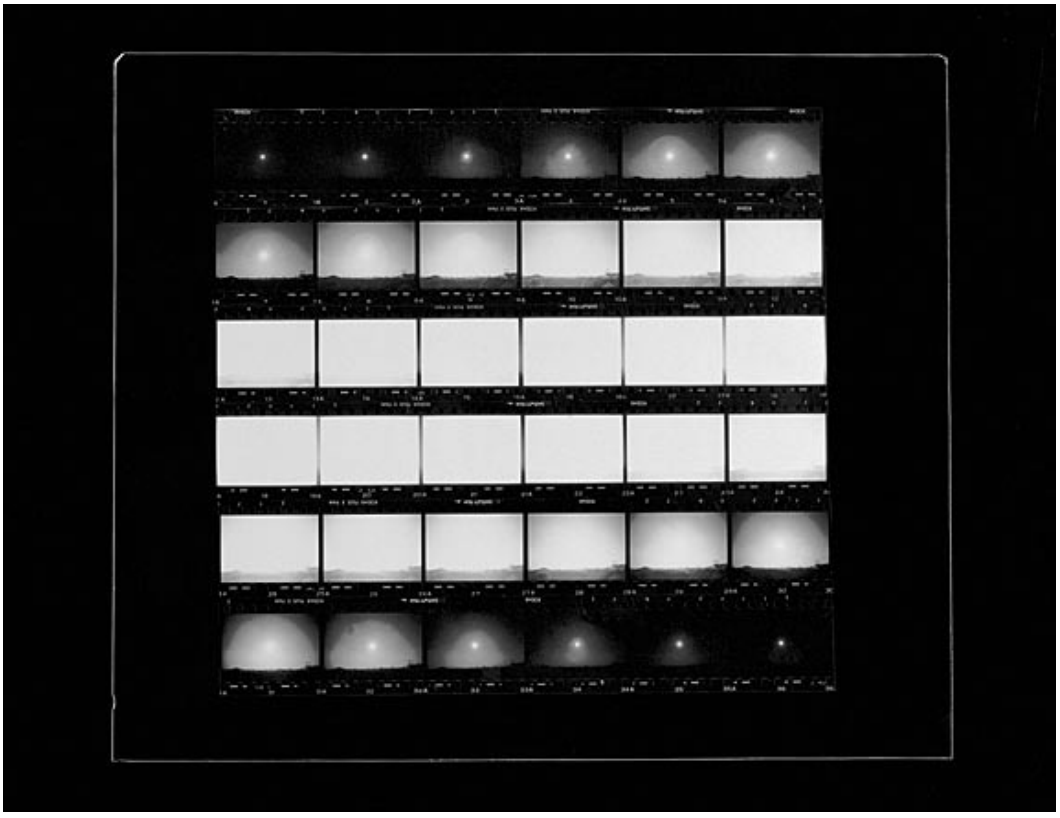
s názvem *Verifica*. V souboru si ověřuje (verifikuje) čeho je fotografie schopna, podrobuje ji různým uměleckým testům, ale nechává ji minimalisticky čistou. Divák pozoruje například nazvětšovaný kontakt celého negativu, kde je zaznamenán krátký časový úsek. Zdá se tedy, že jeden okamžik multiplikuje bez konkrétní příčiny, autor nás ale staví před zajímavý fakt: jediná věc, která se fakticky objektivně mění, jsou čísla políček na filmu, ne samotná obrazová sekvence. Formuluje tak důkaz rozporu mezi lingvistickou realitou a samotným časem, ten se zde stává pouze abstraktní dimenzí.

„Je to obsese, která teprve při naexponování takřka stejného záběru prokáže dimenzi fotografického času."

V práci *Slunce, clona, expoziční čas* (obr. 56) nechá aparát nastavený na konstantní clonu a čas během časosběrného fotografování jednoho dne. Opět prezentuje celý negativ, na kterém můžeme spatřit záměrně přeexponovaná políčka. Sekvenční techniku záznamu používal také při vytváření některých portrétů. V roce 1964 potrétoval v Miláně malíře a sochaře Lucio Fontanu nebo expresionistického malíře Barnetta Newmana.

(obr. 54) Ugo Mulas: Barnett Newman, New York, 1964

(obr. 55) Ugo Mulas: The time of photography / To J. Kounellis



(obr. 56) Ugo Mulas: Verifica / Sun, aperture and exposure time

Robin Rhode (1976)

(obr. 57) Robin Rhode: Stone flag, 2005

Mladý jihoafrický umělec Robin Rhode kombinuje různá média s fotografií a využívá dotváření reality pomocí volby neobvyklých úhlů záběru. Často pořizuje snímky z ptačí perspektivy a k dotvoření obrazu používá různé rekvizity, kresbu v terénu a další pomůcky. Hlavní trik spočívá v iluzi, která změní divákovo vnímání reality. Figurant, který vlastně leží na zemi, vytváří změnu děje pomocí předstíráné gravitace a jiných fyzikálních zákonů. Ve svých souborech reflektuje problémy černého kontinentu, zejména Jihoafrické republiky, a naráží na bariéry mezi místními etnickými komunitami.

Tato technika, která má hodně blízko k divadlu a skoro až tanci, ale nápadně připomíná styl práce slovenského fotografa Miro Švolíka. Ten podobně fotografoval již v osmdesátých letech. Každopádně Robin Rhode je dnes považován za úspěšného umělce, který vystavuje v Newyorku i po celém světě.

(obr.58) Robin Rhode, Street Light, 2006

7. Autoři sekvencí v Čechách a na Slovensku

Důležitým mezníkem v časové fotografii v druhé polovině 20. století v Československu bylo uspořádání dvou výstav, které sdružovaly autory pracující s časem a sekvencemi. Výstavu s názvem „V čase“ uspořádal kurátor **Antonín Dufek** v září roku 1986 v galerii G4 v Chebu. Tato chebská výstava byla rozšířenou reprízou bratislavské premiéry, která se uskutečnila ve společenském domě v Trnávce v prosinci roku 1985. Další navazující výstava nestejným tématem se konala o dva roky později opět v Chebu pod názvem „Aktuální fotografie 2 / Okamžik“. Neměla to být pouze výstava fotografií, ale hlavně o fotografii. Navazovala na podobné expozice, jako byly například „Fotografovo oko“ (Muzeum Moderního umění, New York, 1966) nebo „O fotografii“ (Galerie fotografů, Londýn 1977).

Vystavovala zde celá řada mladých i zavedených autorů a společné bylo téma ulpívání času a jeho fotografická reflexe. Nebyly zde vystavené pouze sekvence nebo diptychy, ale i jednotlivé snímky prezentující sílu času. Mezi vystavujícími najdeme například snímky začínajících tvůrců nové slovenské vlny – **Tona Stana, Vasila Stanka a Miro Švolíka**, kteří podnikali různé hravé časové akce. **Pavel Štecha** zde prezentoval svůj cyklus *Majitelé chat*, **Ľubo Stacho** časové diptychy osob, **Pavel Hečko** se vracel do školních časů konfrontací školních fotografií a sebe na stejném místě v současnosti. Setkali jsme se zde se **Saudkovými** záznamy dospívání a stárnutí. Jednotlivé časové snímky představil například **Vladimír Birgus, Petr Klimpl**, **Taras Kuščinský** a další autoři.

Některým autorům, u kterých se sekvencve objevovaly v tvorbě častěji, se budu na následujících řádcích věnovat podrobněji.

Ľubo Stacho (1953)

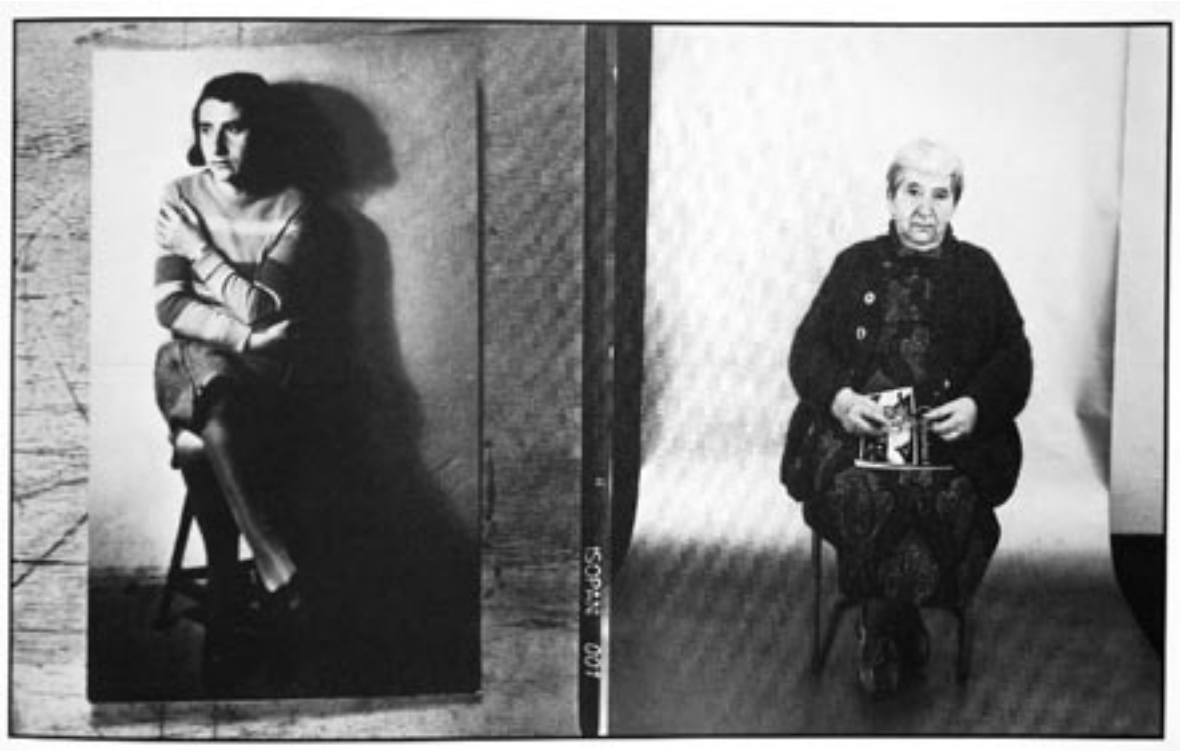
Principem času ve fotografii a sekvencemi se zabývá všestranný slovenský umělec Ľubo Stacho. Začínal jako neprofesionální fotograf, který se postupně vypracoval v profesionálního fotografa architektury. V letech 1979-1984 absolvoval FAMU u profesora Šmoka a kromě fotografie se zabývá i jinými výtvarnými disciplínami, publicistikou a organizováním výstav a workshopů. V roce 1990 založil na VŠVU v Bratislavě Atelier fotografie a intermediálních přesahů, kde působí jako pedagog.

(obr. 59) Ľubo Stacho: Portrét L. S. 1954 - 1985

Již v 80. a 90. letech Stacho pracoval velmi invenčně nejen s fotografií, ale jeho tvorba samotnou fotografii v moha ohledech přesahovala. Je právem považován za jednoho z prvních intermediálních umělců na Slovensku a prvního fotografa, který „pružně" měnil média pro konkrétní potřeby projektu. Kromě jeho celoživotního tématu, kterým je Slovensko, vytváří Ľubo Stacho metaforické časové diptychy i série obrazů, které v jeho tvorbě můžeme zaznamenat od poloviny 70 let. V cyklu *Dom mesta II.* Využívá časosběrnou metodu a zaznamenává obyvatele domu,[14] po určitých intervalech, zpravidla letech.

V jiném cyklu s názvem *Čas* pořizuje portréty různých osob s odstupem desítek let. Vznikají tak diptychy, na kterých můžeme poznat i známé osobnosti, například Jindřicha Štreita s manželkou Ágnes, nebo fotografku Irenu Bluhovou. Jeden z diptychů také zobrazuje ležícího mrtvého muže a jeho portrét, který vznikl rok před tím.

„Začátkem roku 1983 jsem portrétoval fotografku Irenu Blühovou a když jsem ji přinesl obrázky, podívala se na ně a byla překvapená. Říkala, že jí portrét ode mě atmosférou velmi připomíná její portrét, který na Bauhausu vytvořila Karasz Judit. Paní Blühová přinesla vzpomínanou fotografii a položili jsme ji vedle té mojí a najednou jsme byli překvapení oba. To uvědomění si času bylo všechno dohromady, mladost, staroba, radost, smutek a …Od tohoto zjištění jsem začal čas vnímat mnohem důsledněji. Pravidelně jsem pokračoval ve fotografování vlastní rodiny. Pokoušel jsem se vytvořit podobné portréty jako ve vzpomínaném příběhu."[15]

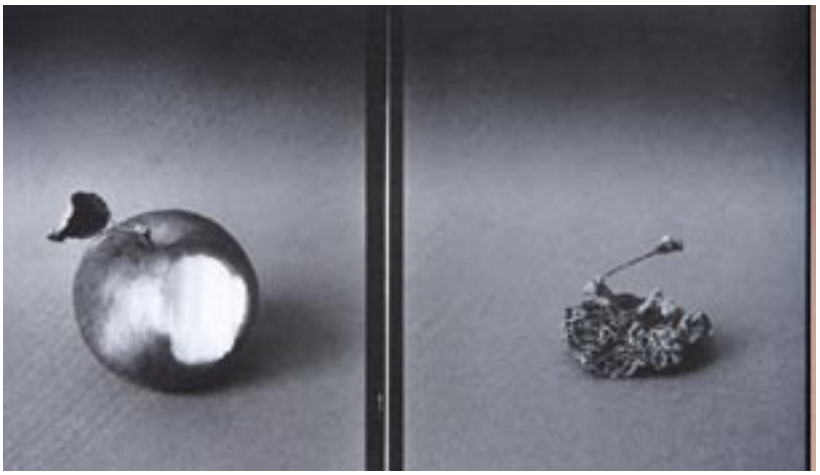


(obr. 60) Ľubo Stacho: Irena Bluhová 1933 - 1983

Zhruba v polovině 80. let autor začíná obracet pozornost na sebe a začíná si sám být modelem, často také na snímcích figuruje celá jeho rodina. Teoretiky fotografie je v té době považován za nejvýraznějšího slovenského autora, který zaznamenává sám sebe. Postupně se Stachovy lidské i umělecké ambice mění a přechází v jakési kruté analýzy sama sebe, které vyjadřují *„ty duševní polohy, kdy jde o život."*[16] V této době také vzniká práce *Pocta Vincentovi* (1986-7), ve které si Stacho podobně jako Vincent Van Gogh uřezává ucho. Tento akt je zde doplněn zásahem červenou barvou do pozitivu, který celkově čin umělce umocňuje.

(obr. 61) Ľubo Stacho: Pocta Vincentovi, 1986 - 1987

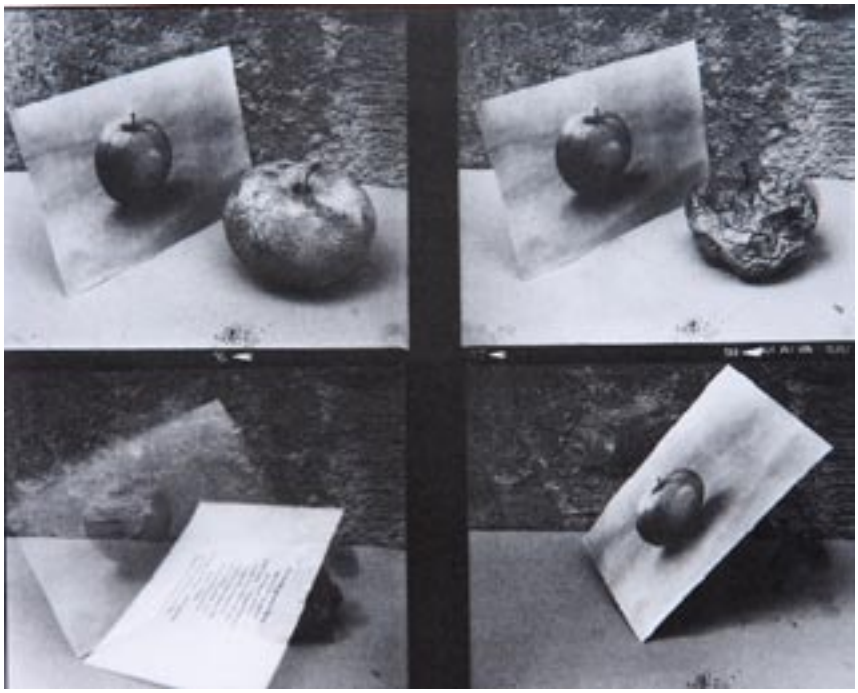
V práci *Manifest času* z období 1976-1984 (původní osobnější název byl *Můj manifest*), je formulována konečnost a pomíjivost obrazem nakousnutého jablka, které je po 8 letech znovu vyfotografováno. Mumifikované ovoce bez identity a tvaru zde tak připomíná pouze původní snímek. Na jedné straně zde autorovi šlo o poctu Josefu Sudkovi a jeho podmanivým snímkům jablek, na druhé straně Stacho nemilosrdně sleduje, co se Sudkovým jablkem provede čas. *Pocta Josefu Sudkovi* (1986) je také název série čtyř fotografií, na kterých autor konfrontuje „živé" ovoce s jeho stálým obrazem, nepodléhajícím zkáze a zániku. Na posledním snímku tak přežívá jen obraz, který připomíná tvar a vitalitu původního ovoce.



(obr. 62) Ľubo Stacho: Manifest času 1976 - 1984

Manifest času je přelomové dílo ve Stachově tvorbě, které odstartovalo jeho odklon od dokumentaristické práce a naznačilo obrat k symbolickému zobrazování a vnímání času.

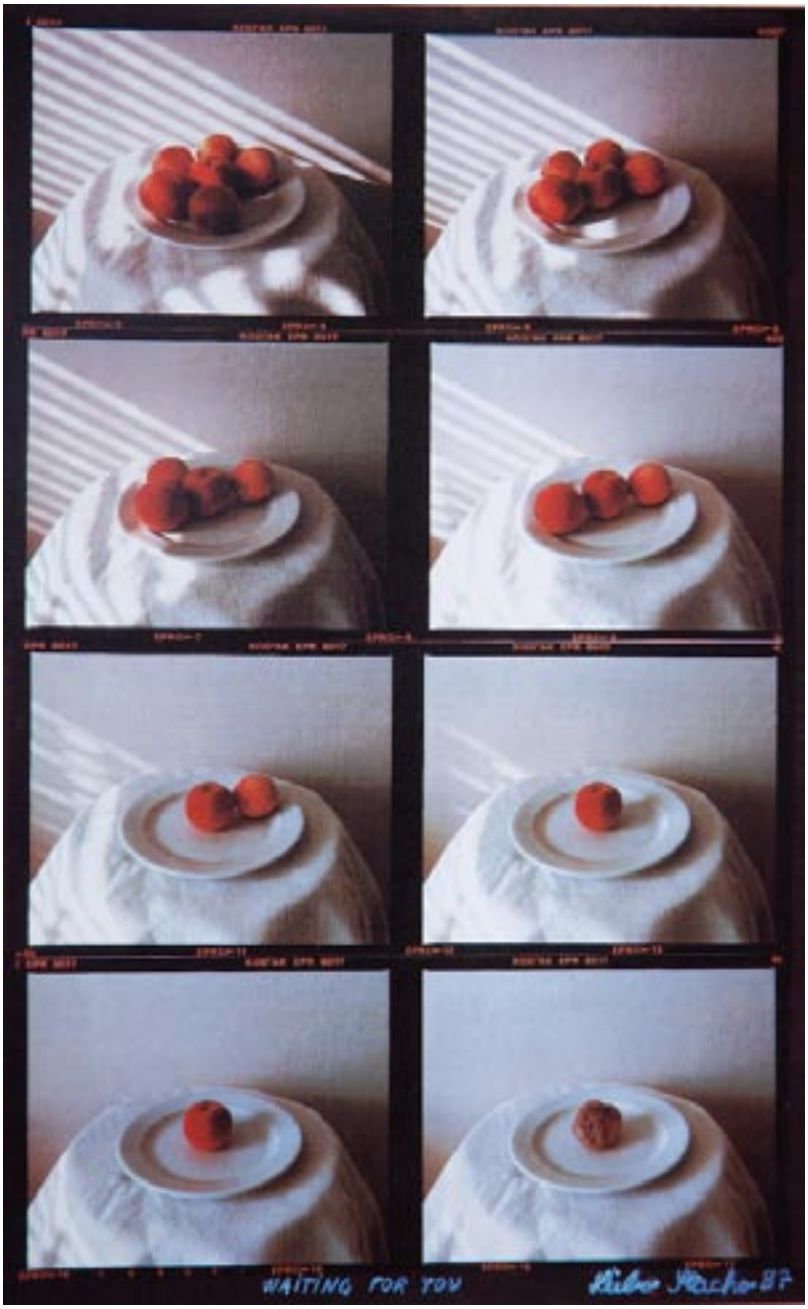
V jiných podobných pracích se jablko nebo jiný ovocný plod stává součástí příběhu symbolů, příběhu v přeneseném významu, podobenství. V sérii *Čakanie na teba,* 1987 postupně mizí broskve, ovoce, které rychle podléhá zkáze, tu představují jinou podobu časovosti. Spolu s důvěrným oslovením neznámého adresáta vyjadřují potřebu kontaktu a také jistou netrpělivost, jako by se na vše dostávalo málo času.[17]



(obr. 63) Ľubo Stacho: Pocta Josefu Sudkovi, 1986

Pokud jsou v těchto dílech ovocné plody zástupnou rekvizitou v příběhu s přeneseným významem, v sérii *Kolobeh jabl´k* (1986) se jablka v různých stádiích odumírání plodu stávají přímo symbolem času, který je spotřebovává.

Dlouhodobý konceptuální projekt vzniká v roce 1983, kdy začíná u Stachů v panelovém bytě fungovat soukromá galerie a na pořádané výstavy jsou zváni přátelé z uměleckých okruhů. Projekt vznikl jako opozice k umění, které prezentují oficiální galerie a muzea. Vystavují zde fotografové, grafici, malíři, např.: Bohdan Holomíček, Jan Saudek, Alena Kučerová, Július Koller. V této bytové galerii byla prezentována také první výstava Jindřicha Štreita po návratu z vězení. Dění v galerii bylo pečlivě dokumentováno a vznikl tak soubor Permanentná akcia – Galéria v paneláku (1983-1989).



(obr. 64) Ľubo Stacho: Čekanie na teba, 1986

Důležitá byla účast Ľuba Stacha na dnes již legendární výstavě „V čase", kterou v roce 1986 připravil kurátor Antonín Dufek pro výstavní síň Společenského domu v Bratislavě - Trnávke.

Jan Saudek (1935)

(obr. 65) Jan Saudek: Příběh jedné lásky, 1974

Jan Saudek je mnohými považován za jedinečného českého umělce, jiní mu vyčítají jeho náklonnost ke kýči a vyumělkovanou, místy až perverzní tvorbu. Každopádně se tento autor významně zapsal do světových dějin fotografie a bezpochyby se jedná o osobitého a nesmírně plodného umělce. Jeho tvorba je velmi pestrá, objevíme v ní typické akty, portréty, autoportréty a zátiší. V raných pracích i krajinu.

Saudkův život formují různé zážitky a velmi emocionálně silné momenty - má zkušenost „druhého dítěte“ a jako devítiletý chlapec vidí umírat lidi na sklonku války. V roce 1945 je svědkem situace, kdy dav oběsil a zapálil mladého německého vojáka. Všechny tyto zkušenosti formují jeho tvorbu a jejich ozvěny můžeme na jeho pozdějších fotografiích zřetelně rozeznávat. Fotografický Saudek ze zrodil roku 1950, kdy dostává svůj první fotoaparát KODAK BABY Brownie a začíná s ním experimentovat.

Jako mladý nachází časopis Life a velmi ho osloví fotografické reportáže Margaret Bourke-Whiteové, Eugena Smithe a Giselle Freundové[18] o Evitě Perónové. Během zaměstnání, které vykonával v letech 1952 – 1983 jako dělník v tiskárně, se po směně věnuje fotografování a velmi tvrdě na tvorbě pracuje. Svou první fotografii, kde je vyfocen se svým bratrem, vyrobil dle vlastních slov roku 1953 a později ho zasáhlo objevení katalogu ke slavné výstavě Family of Man. V té době si umiňuje, že si v podobném duchu nafotografuje svou rodinu sám.

Na začátku 70. let objevuje zeď, která se stala symbolem pro jeho tvorbu a najdeme ji na většině jeho fotografií. Tenkrát si ještě neuvědomoval, jaký to v jeho další tvorbě bude mít význam. Zkoušel také malovat a psát, ale časem zjišťuje, že to jsou nesmyslné pokusy a plýtvání časem. Začíná cestovat, objevuje New York, rockovou hudbu, Rolling Stones a brake dance. Jeho soukromý život je ale poznamenán mnoha zvraty, často střídá partnerky má s nimi mnohdy těžké vztahy. Konec sedmdesátých let se tedy odehrává ve znamení depresí a beznaděje, které ho nakonec přivedly až k pokusu o sebevraždu. Určitou jiskru do života mu roku 1977 vnáší Giselle Freundová, která Saudkovi při setkání v Praze věnuje aparát Rolleiflex. V roce 1984 nastává zásadní zlom, kdy Saudek získává legitimaci Fondu čs. výtvarných umělců a přestává pracovat ve fabrice a naplno se živí fotografováním.

(obr. 66) Jan Saudek: Príběh vojáka, 1982

V jeho tvorbě můžeme nalézt kromě jednotlivých snímků celou řadu sekvencí, triptychů i diptychů vyznačující se silným humanistickým patosem. Vše vzniká v jeho ateliéru na Žižkově, používá jednoduché měkké světlo a kreslí jednoduché náčrtky a scénáře. Saudek se také přiznává k inspiraci postavou fotografa ve filmu Michelangela Antonioniho Zvětšenina. V sekvencích reflektuje například zážitky z vojny (*Příběh vojáka, obr. 66)* ale i událost, kdy se oběsila jeho mladá žena.

„Ano, oběsila se. Naštěstí jsem ji nenašel já. Pak jsem ale uměle fotografoval oběšené dívky, protože jsem se s tím potřeboval vyrovnat. Taková sebevražda je ztráta zdravého rozumu.“

Jako další čeští autoři pracující s časem byly Saudkovy práce zahrnuty do již zmiňované výstavy V čase, kde přestavil hlavně díla, ve kterých akcentuje proces lidského vývoje, růstu a stárnutí (například *Deset let Davida, Deset let Mirky, Od kolébky do hrobu* a další).

„Objevil jsem to, jako to objevil každý z nás: že rodinné album (pro dobrého pozorovatele) je opravdu silný zážitek. Je tam totiž, i když trochu neuměle a třeba i nechtěně, zachyceno působení času. Z nahatých dětiček na kožešině jsou za pár stránek mladé slečny s prapodivnými účesy a nakonec důstojné matróny s vráskama pečlivě vyretušovanýma…. Toho jsem se kdysi hrozně bál a chtěl dělat fotografie nadčasové a jiné takové nesmysly a vida: teď dělám rodinné album! Odříkaného chleba největší krajíc."[19]

(obr. 67) Jan Saudek: Úsvit,1979

Miro Švolík (1960)

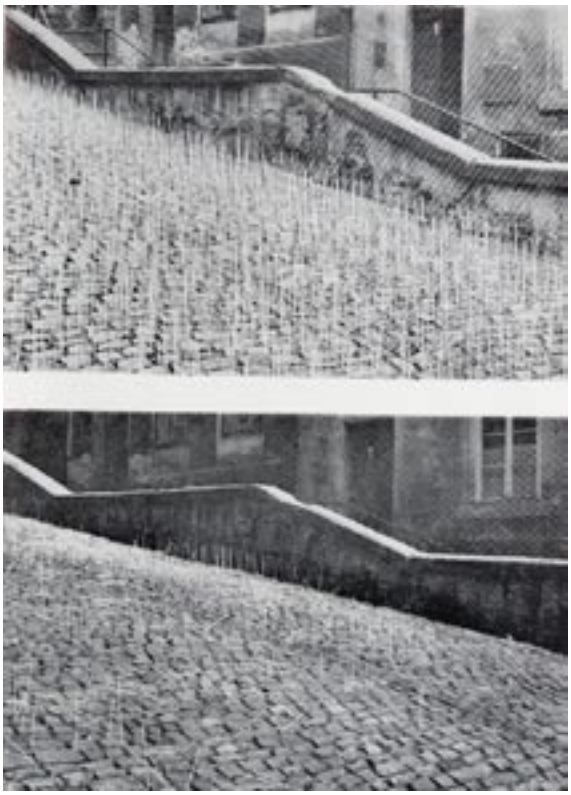
Slovenský fotograf Miro Švolík patří do tzv. Slovenské nové vlny spolu s Vasilem Stankem, Peterem Župníkem, Tono Stanem a Rudo Prekopem. Sešli se na pražské FAMU a v první polovině 80. let pod vedením profesora Jána Šmoka úspěšně bourali zaběhnutá klišé inscenované fotografie. Švolík se proslavil především svými výtvarnými fotografiemi a specifickým výtvarným stylem. Nejznámější jsou jeho práce, kdy fotografuje z výšky skupiny osob, které společným seskupením tvoří určitý obrazec. V těchto vtipně a chytře konstruovaných obrazech potlačuje perspektivu a dává ji zcela nový rozměr.

(obr. 68) Miro Švolík: Václavák, 1983

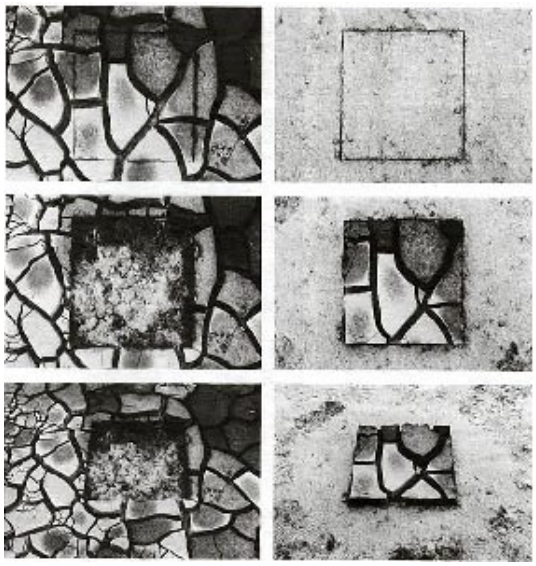
Méně známé jsou ale jeho časové snímky, či zdokumentované časově limitované performance. V rámci školního cvičení na téma Václavské náměstí, podnikl Švolík časově limitovanou akci s názvem *Václavák*". Cílem bylo obíhání náměstí v předem určeném čase a následné sčítání zdolaných oběhů. Za kamerou stál tehdejší Švolíkův spolužák Peter Župník a tuto performanci dokumentoval. Výsledek byl pak prezentován v knize rozdělené na tři části. Soubor se také stal součástí již zmíněné výstavy „V Čase".

Ivan Kafka (1952)

Často se mezi časovými fotografiemi objevují i dokumentace různých performancí nebo landartových zásahů, které buď zachycují akci samotnou nebo jde o diptychovou komparaci změny stavu. Mezi takový typ prací, můžeme zařadit například záznamy instalací fotografa a grafika Ivana Kafky. Autor patří mezi členy volného sdružení 10:15, za totality v Československu se účastnil mnoha neoficiálních výstav a podílel se na grafických upravách samizdatových materiálů. Typické pro Kafkovu práci v terénu je konfrontace přírody s cizorodým materiálem nebo předměty. Pro jeho první akci v přírodě si vybral meteorologický rukáv (*Povídka o skládání, vlání, zvedání, 1875-76*). Výsledné fotografie zachycují proces, při kterém dochází k modifikaci tvaru rukávu působením větru a gravitace. Neméně působivé jsou i práce, ve kterých zaznamenává přenesení čtvercového výseku země na předem určené místo stejného tvaru (*Přemístění, 1981*). Jinou akcí bylo vztyčení tisícovky špejlí v místech, kudy procházejí lidé (*Vymezení, 1981*). Místo, na kterém došlo v průběhu času k přirozenému polámání špejlí procházejícími chodci, bylo zaznamenáváno v určitých intervalech.



(obr. 69) Ivan Kafka: Vymezení, 1981, první a dvanáctý den



(obr. 70) Ivan Kafka: Přemístění, 1981

Závěr

Fotografické sekvence mají zvláštní charakter, jde o disciplínu, která čerpá jednu půlku z přednosti fotografie – tedy umění zastavit okamžik setinou sekundy navždy. Filmový vklad do sekvencí má jedinečnou přednost v možnosti rozvinout příběh, který by se na jednu fotografii nevešel. Zároveň je ale výsledek oproti filmu asketicky úsporný, protože příběh se odehrává na daleko omezenějším prostoru. Aby tedy zaujal, musí být promyšlený a silný. Jde o chytrý druh fúze mezi fotografií a filmem, která funguje a přitahuje pozornost. Fotografie, které na sebe navazují, předávají si příběh jako štafetu, tvoří často velmi estetický celek, zvlášť, pokud jsou zachována pravidla skladby obrazu. Graduje–li například víceobrazová sekvence od celku směrem k detailu, nebo se promyšleně tyto prvky střídají, vyvolávají v divákovi obrazy libý pocit souhry, napojení a směřování. Diptychy zase těží z momentu překvapení na principu kontrastu. Pozorovatel je přitahován i přítomnou časovostí obrazů neboť čas byl vždy neuchopitelný, plně nepoznaný a svým způsobem tajemný. Zájem o čas je dán také přirozenou potřebou vzpomínat, vracet se ve vzpomínkách nejen do dětství, a tudíž potřebou mít i osobní dějiny. Všechny tyto prvky se v sekvencích zrcadlí, je pak snadné a příjemné s nimi rezonovat.

Autorů, kteří ve své tvorbě sekvenční princip využívají, je poměrně mnoho. Při hledání a zpracovávání materiálů pro tento příspěvek bylo nejtěžší rozhodování, které práce použít a které se již tématu příliš netýkají, i když nesou určité prvky časovosti i příběhu. Je opravdu neuvěřitelné, kolik podob časovost ve fotografii může mít a jaké nápady autoři takto zpracovávají. Výsledný celek textové i obrazové části tedy tvoří autoři a díla, která považuji za zajímavá a pro toto téma podstatná. Je tedy samozřejmé, že v práci nejsou zastoupeni všichni umělci, kteří někdy vytvořili sekvenci snímků. V textu také nepojednávám detailně o některých dílech, která považuji za nejčastěji se opakující – tedy hlavně diptychy, kde je zobrazeno historické místo před staletími a nyní při

zachování stejného pohledu kamery (u nás například publikace *Letem českým světem, Pražský svět*). Další téma jsou dlouhodobé cykly, ve kterých vlastně také funguje princip sekvencí, i když jde spíše o časosběrnou metodu. Zde bych jmenoval například již završený dlouhodobý projekt **Jiřího Hankeho** *Pohledy z okna mého bytu, 1981- 2003*. Podobně do tématu zapadají i některé snímky **Bohdana Holomíčka**, kdy metodou „obraz v obraze" zaznamenává stejné místo se starší fotografií drženou v ruce (Hrádeček Václava Havla). Tématu se nevymyká ani časosběrný sekvenční cyklus *Majitelé chat* již zesnulého **Pavla Štechy**. Povázané sekvenční snímky nalezneme i u fotografa **Jiřího Tomana**, který tak například ztvárnil novoroční přání v roce 1956. Zahrnout by se také daly fotografie německého umělce **Hanse - Petera Feldmanna**. Ten zkoumá základní strukturní momenty každodenní zkušenosti a mnohdy tak činí sekvenčním způsobem. Se zařazením jsem váhal i u některých barevných výtvarných sérií, které ale spíš než sekvencí využívají principu kubistického složení obrazu z jednotlivých kompozitů, jež ale musely být snímány v časovém odstupu (**Jan Dibbets, David Hockney**).

Důležité tedy bylo určení míry tolerance při posuzování a vybírání děl. Až místy zábavná mi připadala nejrůznější díla, odvolávající se na slávné umělce (pocty Dunau Michalsovi). Bylo také zajímavé setkání s invenčními sekvencemi mladších českých autorů (např. **Jaromír Santler**).

Je patrné, že téma sekvencí a časovosti je mezi umělci stále živé a nebylo omezené jen na minulé století. Budeme se s ním v určitých modifikacích setkávat stále. Pevně tedy doufám, že se najdou čtenáři, které toto téma i výběr autorů osloví nebo o nich budou číst poprvé. Budu rád, když případní pokračovatelé na tuto práci tématicky naváží materiálem, který se rodí v tisíciletí právě probíhajícím.

Poznámky

[1] Scheufler Pavel, Teze k dějinám fotografie v letech 1839 – 1918

[2] Termín původně pochází ze střeleckého označení v překladu jako „kvapný výstřel".

[3] Coe Brian a Paul Gates: The Snapshot Photograph , Londýn 1977/ Antologie textů k výstavě Okamžik v Galerii 4 v Chebu, 1987

[4] V Československu publikoval Vladimír Birgus manifestační text *Nerozhodující okamžik* v časopisu Československá fotografie, 1978, str. 110 -111.

[5] Časopis LIFE vznikl v roce 1936, vycházel až do roku 1972, vyšlo celkem 1864 čísel.

[6] První z dvojice snímků vyšel v knize vydané J.R. Vilímkem v r.1899. Druhou část pořídili po zhruba 100 letech fotografové Jaroslav Bárta, Zdeněk Helfert, Daniela Horníčková a Ivan Lutterer. Vydalo Studio JB Jaroslav Bárta, Lomnice nad Popelkou 1999, 672 stran, náklad 2000 výtisků.

[7] Bailey H. Ronald, Photographic Illusion: Duane Michals, 1975, Alskog ,str. 19

[8] Balthasar Kłossowski de Rola, polsko - francouzský moderní malíř (1908-2001)

[9] Bailey H. Ronald, Photographic Illusion: Duane Michals, 1975, Alskog ,str. 21

[10] Bailey H. Ronald, Photographic Illusion: Duane Michals, 1975, Alskog ,str. 23

[11] Bailey H. Ronald, Photographic Illusion: Duane Michals, 1975, Alskog ,str. 23

[12] Rozhovor z roku 2001 k výstavě v Absolute Calm / Jürgen Klauke - The Photographic Works v německé galerii Museumsmeile (Bonn) / www2.kah-bonn.de/ http://www.hamburger-kunsthalle.de/archiv/seiten/en_klauke.html

[13] Michel Szulc Krzyzanowski, The first twenty years, 1989

[14] Dům, kde měl Ľubo Stacho ateliér

[15] Stacho, Ľubo, Miniantologie vybraných textů k výstavě „O čase", 1986, Cheb

[16] Vorobjov Vladimír, Tvorivé presahy Luba Stacha, Revue Fotografie, Orbis Prah, 1992

[17] Hrabušický, Aurel, 3 Eseje o fotografiích Ľuba Stacha, FoArt 2004

[18] Giselle Freundová mu v roce 1977 při setkání v Praze dává aparát Rolleiflex, který Saudek používá dodnes.

[19] Miniantologie vybraných textů k výstavě „O čase", 1986, Cheb

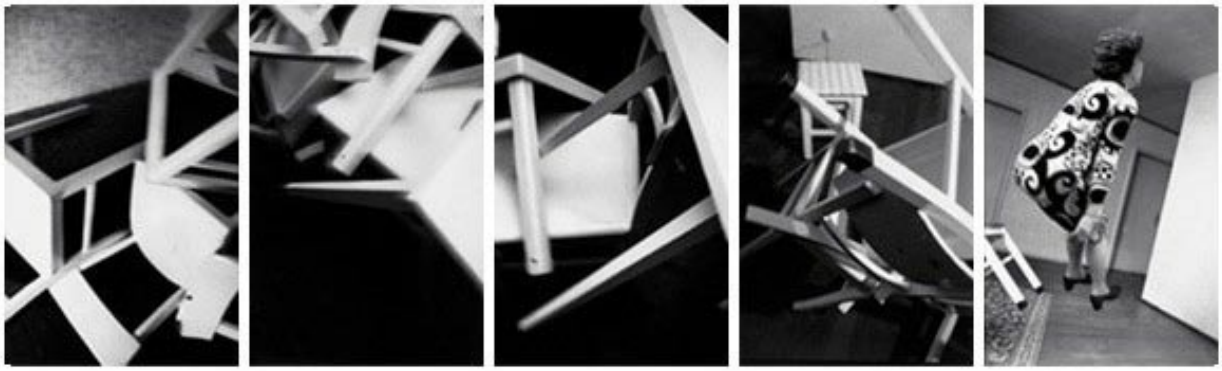
Obrazová příloha

Robert Frank: Sick of good bys, 1978

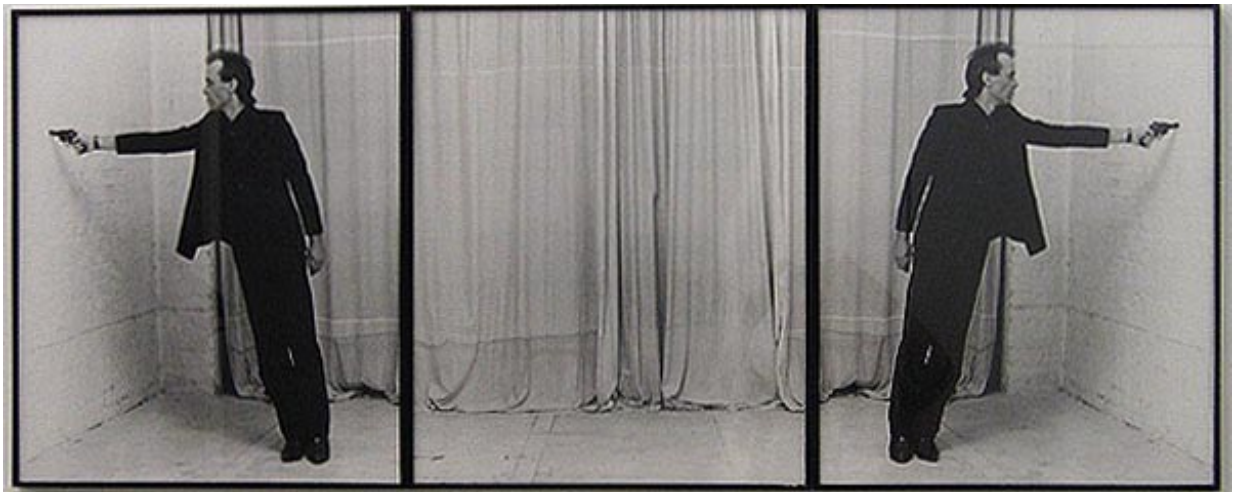
Erich Salomon: Marlene Dietrich, 1930

Bernhard Blume: Doifel Alemanes, 1976

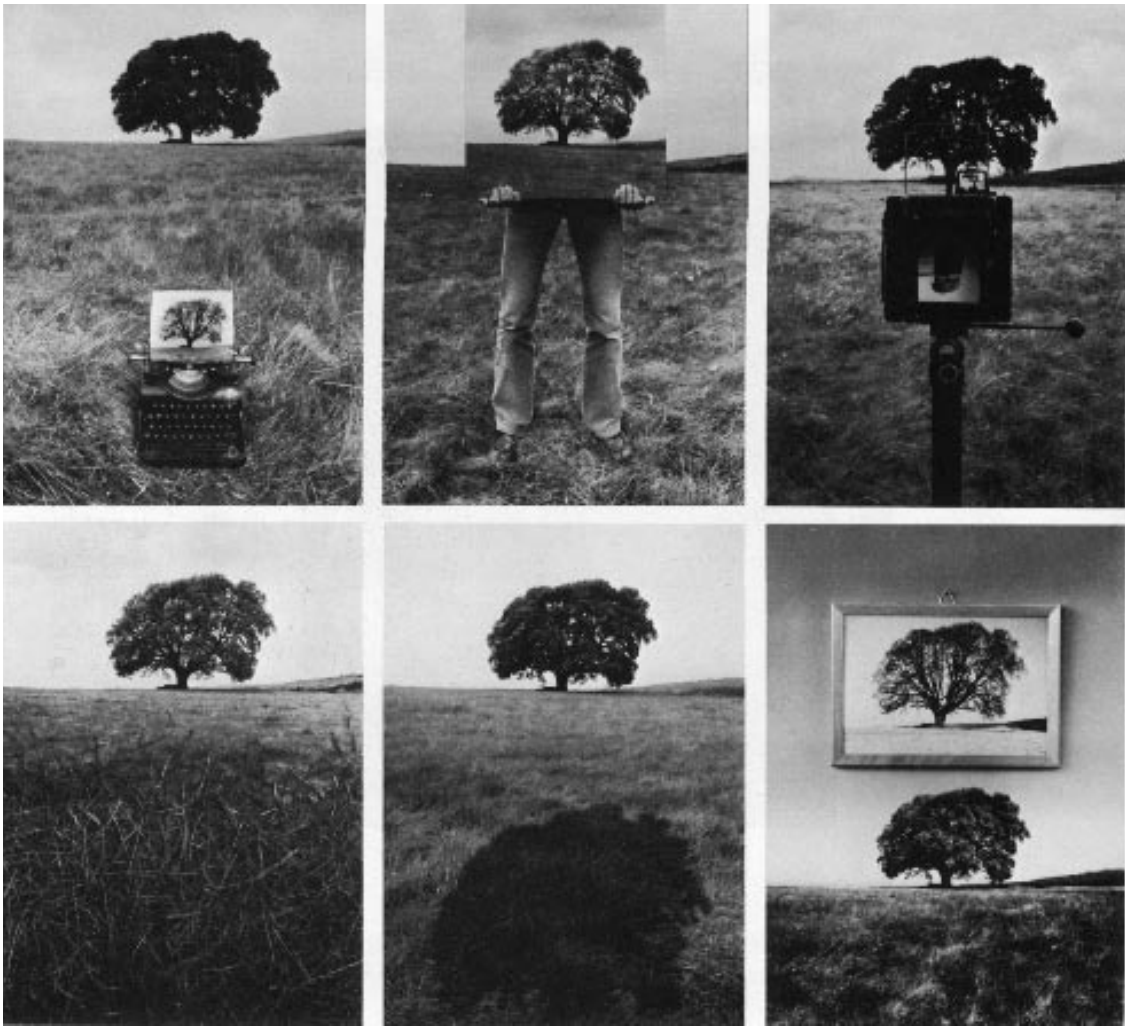
Anna a Bernhard Blumeovi: Im Wald" 1989-1991



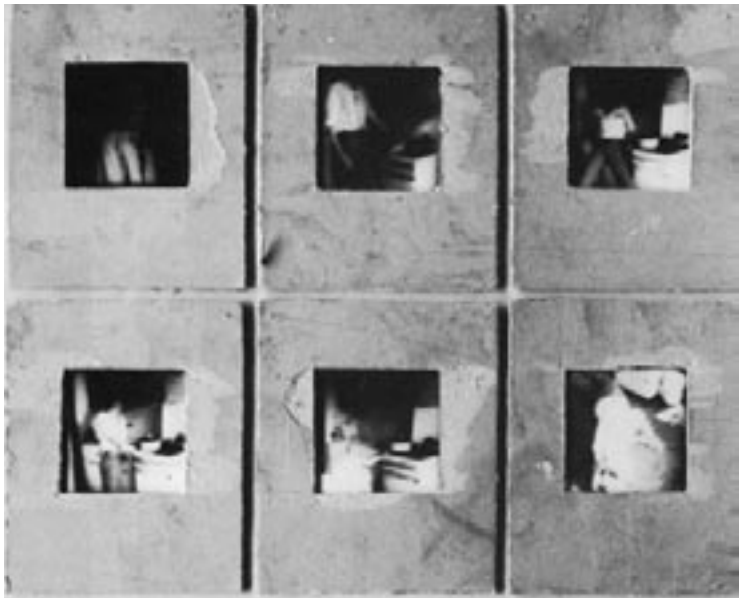
Anna a Bernhard Blumeovi: Ein psychopathetischer Vorgang, aus „Trautes Heim" 1985-90



Jürgen Klauke: Idiotische Seinsbefragungm, 1997



Herbiert Burkert: Die Einstelung der Bilder, 1975 - 1977

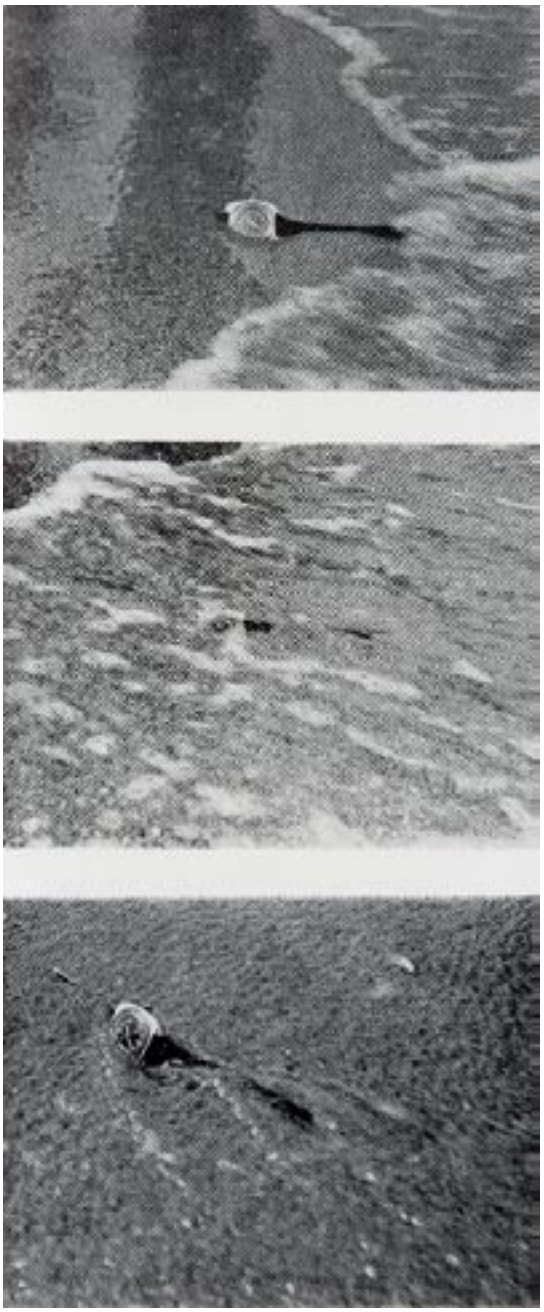


Eberhard Link: Horror in der küche, 1976

Sophie Calle: Les Dormeurs, 1979

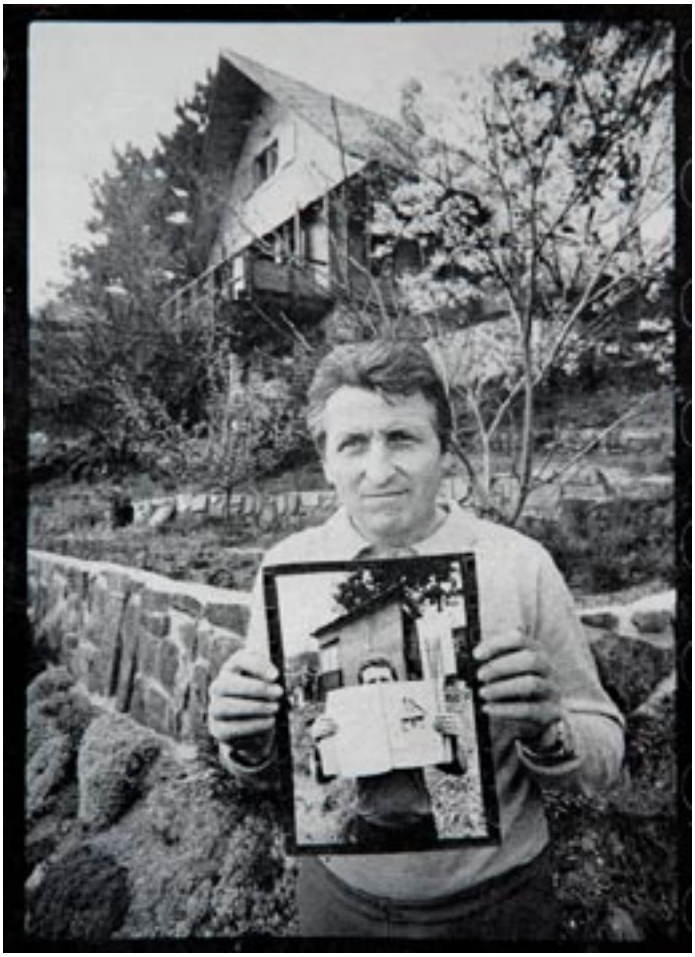
Sophie Calle: The Detective 1981

František Dostál: Ze souboru psi a lidé, 1983



Vladimír Ambroz: Čas, 1974

Rostislav Košťál: Portrét J.B., 1978



Pavel Štecha: Majitelé chat, 1970 - 1972 / 1983

Ľubomír Ďurček: Geometrický priestor, 1975

Jiří Toman: Novoroční přání, 1955-1956

Seznam použité literatury

Bailey H. Ronald, Photographic Illusion: Duane Michals, Alskog, 1975

Birgus, Vladimír, Scheufler, Pavel: Fotografie v českých zemích 1939 -1999, Grada, Praha 1999

Císař, Karel, Hans Peter- Feldmann, katalog k výstavě, Galerie Langhans, Praha, 2007

Dufek, Antonín a autoři Miniantologie vybraných textů k výstavě „O čase", Cheb, 1986

Dufek, Antonín a autoři, Katalog k výstavě „Okamžik", 1987

Dostál, František: Život na psí knížku, Koala, Praha 1992

Elliot Erwitt, Photo Poche, New York ,1988

Flusser, Vilém.: Moc obrazu, Čtvrtletník pro současné umění, Brno, 1996

Jiří Hanke, nakladatelství Milan Job, 2008

Institut tvůrčí fotografie: Listy o fotografi i, 2/1998, Opava 1998

Institut tvůrčí fotografie: Listy o fotografi i, 3/2001, Opava 2001

Kolektiv Autorů , Eseje o fotografiích Ľuba Stacha, FoArt, 2004

Kolektiv Autorů, The Photography Book, Phaidon Press Limited, New York,1997

Kolektiv Autorů, Fotografie 20. století. Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem. Taschen/ nakladatelství Slovart, 2002

Kolektiv autorů, Jan Saudek, Slovart, Praha, 2005

Kolektiv autorů, Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia

Michel Szulc Krzyzanowski, The first twenty years, Amsterdam,1989

Mrázková, Daniela, Remeš, V.: Cesty československé fotografi e. Mladá fronta, Praha, 1989

Mrázková, Daniela, Příběh fotografi e. Mladá frotna, Praha, 1985

Mrázková, Daniela, Jan Saudek, Divadlo života. Panorama ,1991

Photography as Art / Art as photography, Kassel, 1977 (katalog k výstavě)

Peták,Václav: Vztah filmu a fotografie ve 20. století, Opava, 2004 (Diplomová práce)

Sontagová, Suzanne: O fotografii, Paseka, 2002

Scheufler, Pavel, Teze k dějinám fotografie v letech 1839 – 1918, (internet)

Internetové odkazy

http://www.itf.cz

http://photorevue.com

http://www.ugomulas.org

http://www.robakowski.net

http://www.szulc.info

http://www.artnet.de

http://www.artnet.com

http://www.sequences.org.uk

http://www.klauke-in-hamburg.de

http://www.baldessari.org

http://www.moma.org

http://deutsche-boerse.com

http://fabrikproject.com.mx/blog/?p=639

http://www.colectiva.tv/wordpress/?m=200804&paged=2

http://www.artnet.com/artist/424378266/robin-rhode.html

http://www.pdngallery.com/legends3/michals/bio.html

http://www.tichyocean.ch/.../Anna_Bernhard_Blume

http://www.artcyclopedia.com/artists/baldessari_john.html

http://deutsche-boerse.com/dbag/dispatch/en/kir/gdb_navigation/about_us/30_Art_Collection/40_artists/09_blume

http://www.danykellergalerie.de/kuenstler/Blume/Blume_Fotografien.html

http://easyweb.easynet.co.uk/~s-herbert/muybridge.htm

http://bioscopic.wordpress.com/2008/02/11/what-happens-next

http://www.cinepur.cz/article.php?article=60

http://www.cahanbooks.com/cgi-bin/cahan/22640.html

http://www.pdngallery.com/legends3/michals/bio.html

http://opendir.infostar.cz/Arts/Photography/Photographers/

http://www.uud.zcu.cz/lide.php?id=zahoransky

http://fototapeta.art.pl/2008/pfo.php

http://www.saudek.com

http://galerie-rudolfinum.com

http://www.lubostacho.com

http://www.rozhlas.cz/mozaika

Jmenný rejstřík:

Ambroz, Vladimír ... 71
Antonioni, Michelangelo ...12
Baldessari, John ... 43, 44
Balthus, Kłossowski de Rola, Balthasar ... 26, 28
Becherovi, Bernd, Hilla ... 20
Blumeovi, Anna, Bernhard ... 16, 17, 20-23, 67
Blühová, Irena ... 52, 53
Birgus ,Vladimír ... 51
Bresson, Henri Cartier ...10
Burkert, Herbiert ... 69
Calle, Sophie ... 70
Demeny, Georges ... 8
Dibbets, Jan ... 63
Dostál, František ... 71
Dufek, Antonín ... 51, 56
Ďurček, Ľubomír ... 72
Eder, Josef Maria... 7
Eliade, Mircea ...14
Errwitt, Eliot ... 40-42
Feldmann, Hans Peter 63
Fontana, Lucio ... 46
Forman, Miloš ...12
Frank, Robert ...11, 66
Freundová, Giselle ... 57
Friedlander, Lee ...11
Godard, Jean-Luc ...12
Gogh, Vincent Van ... 53
Hanke, Jiří ... 63
Hečko, Pavel ... 51
Hemmings, David ... 12
Herschel, Sir ... 9
Hockney, David ... 63
Holomíček, Bohdan ... 56, 63
Charcot, Jean-Martin ... 8
Chytilová, Věra ...12
Johns, Jasper ... 46
Kafka, Ivan ... 61
Karasz, Judit ... 53
Klauke, Jürgen ... 17, 33-35, 68
Klimpl, Petr ... 51
Koller, Július ... 56
Košťál, Rostislav ... 72
Krims, Leslie ...13
Krzyzanowski, Michel Szulc ...16, 36-39
Kuščinský, Taras ... 51
Kučerová Alena ... 56
Link, Eberhard ... 69
Marey, Étienne Jules ... 7
Michals, Duane ...13,15,16, 24-32
Mihal, Stefan... 24
Mulas, Ugo ... 46, 47
Muybridge, Eadweard James ... 6, 7
Newman, Barnett ... 47
Paolini, Giulio ... 14
Perónová, Evita ... 57
Prekop, Rudo ... 60
Rejlander, Gustave ... 26

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a pouze
s použitím materiálů, které jsou uvedeny v seznamu literatury.

Tomáš Vodňanský

Opava 2008

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení
do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě,
knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze
a na internetové stránky ITF.

© Tomáš Vodňanský
Teoretická magisterská práce
Praha 2008
Celkový počet výtisků: 6