Jonáš Mlejnek

FOTOGRAFIE JAKO OBJEKT

Čeští fotografové a jejich práce s fotografií jako s trojrozměrným objektem

Teoretická bakalářská práce



Slezská univerzita v Opavě

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2015

Jonáš Mlejnek

FOTOGRAFIE JAKO OBJEKT

Čeští fotografové a jejich práce s fotografií jako s trojrozměrným objektem

PHOTOGRAPHY AS AN OBJECT
Czech photographers and their work with photography as a three-dimensional object

Teoretická bakalářská práce
Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. Mgr., MgA. Tomáš Pospěch Ph.D.
Oponent: MgA. Jan Mahr

Slezská univerzita v Opavě

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2015

Abstrakt

Fotografie jako objekt

Čeští fotografové a jejich práce s fotografií jako s trojrozměrným objektem.

Práce se snaží zmapovat vývoj užití fotografie jako trojrozměrného objektu na českém území v kontextu světových a českých dějin fotografie, umění a sochy. Zároveň je rozšířená o poznatky z filozofie, sémiotiky a vlastní teorie plynoucí z textu. Snaží se nahlížet na téma fotografického objektu skrze různá média. Zařazeni byli takoví autoři, kteří se na základě dostupné literatury významně podíleli na utváření charakteru tvorby fotografických objektů v Čechách. Text doplňují rozhovory, které se snaží přiblížit jejich způsob přemýšlení o dané problematice. Zahrnuta byla i polemika o pojmech, které s objekty úzce souvisí, jako výstavní prostor, instalace a environment.

Klíčová slova: fotografie, objekt, dějiny fotografie, výtvarné umění, socha, filozofie, sémiotika, výstavní prostor, instalace, environment

Abstrakt

Photography as an object

Czech photographers and their work with photography as a three-dimensional object

This work attempts to map the development of the use of photography as a three-dimensional object in the Czech Republic in the context of world and Czech history of photography, art and sculpture. It is further developed with knowledge from philosophy, semiotics and personal theories arising from the text. The work tries to look at the topic of photographic objects through various media. Authors were selected, who, based on the available literature, contributed significantly to the formation of the character of photographic objects in the Czech Republic. The text is complemented by interviews which aim to illuminate their way of thinking about this topic. The work also includes a discussion about terms closely related to the objects such as exhibition space, installation or environment.

Keywords: photography, object, history of photography, art, sculpture, philosophy, semiotics, exhibition space, installation, environment

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2014/2015**

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Jonáš MLEJNEK**
Osobní číslo:	**F120484**
Studijní program:	**B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Fotografie jako objekt**
Téma anglicky:	**T: The Photographic Object**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Čeští fotografové a jejich práce s fotografií jako s trojrozměrným objektem.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

CÍSAŘ, Karel. 2004. Co je to fotografie, Praha: Herrmann a synové
FLUSSER, Vilém. 1983. Za filosofii fotografie. Praha: nakladatelství Hynek
SONTAGOVÁ, Susan. 2002. O fotografii. Praha: Barrister & Principal, Paseka

Vedoucí bakalářské práce: **MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **27. června 2015**
Termín odevzdání bakalářské práce: **27. července 2015**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 27. června 2015

Poděkování

Rád bych poděkoval vedoucímu práce Tomáši Pospěchovi za podporu při volbě tématu a pomoci s výběrem autorů. Karlu Císaři za text o výstavě Photography into sculpture a Pavlu Vančátovi za fotografickou dokumentaci k Janu Svobodovi a s ním spojenou přednášku Petra Rezka. Dále pak Nikitovi Poljakovi za editaci, Nam Do Hoaiovi za grafickou úpravu a Julii Slaukové za pomoc s přepisem rozhovorů. V neposlední řadě bych rád poděkoval Jiřímu Thýnovi za motivaci k výběru tématu a Hynku Altovi za poskytnutí rozhovoru. Zároveň bych chtěl poděkovat Institutu tvůrčí fotografie, že jsem ve své bakalářské práci mohl částečně překročit hranice oboru Dějin fotografie a pokusit se investigativním způsobem zjistit vlivy na fotografickou tvorbu objektů napříč různými médii.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu a internetové zdroje. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie.

V Praze dne 26. 7. 2015 Jonáš Mlejnek

Obsah

Abstrakt 3
Poděkování 6
Prohlášení 6
Úvod 9

Fotografie a umění 10
1.1 Fotografický objekt jako vzpomínka 11
1.2 Fotografie a výtvarné umění 13
1.3 Výstavní prostor 13
1.4 Objekty a konstruktivismus 13
1.5 Man Ray, Object to Be Destroyed 13
1.6 Post-trendové umění 15
1.7 Marcel Duchamp, With My Tongue in My Cheek 15
1.8 Objekt a autenticita 16
1.9 Náhradní objekt během truchlení 16
1.10 Poznatky o fotografii 16
1.11 Sémiotika 17

Fotografie a socha 18
2.1 Úvod 19
2.2 Ján Mančuška 19
2.3 Námluvy fotografie a sochy 20
2.4 Materiál a hmota 21
2.5 Filosofie 21
2.6 Odhmotnění sochy 21
2.7 Instalace,
Stano Filko, Stanislav Kolíbal a Jan Svoboda 22
2.8. Environment 23
2.9 Objektově orientované umění 23
2.10 Johanna Burton 23
2.11 Objektově-orientovaná filosofie 24
2.12 Názory umělců 24

Fotografie v Čechách **25**
3.1 Neiluzivní fotografie 26
3.2 Avantgarda 26
3.3 Je fotografie umění? 27
3.4 Postmoderna 28
3.5 Vizualizmus 29

Umělci **30**
4.1 Eva Koťátková 31
4.2 Anna Hulačová 32
4.3 Aleksandra Vajd, Hynek Alt 32
4.4 Jiří Thýn 35
4.5 Jan Svoboda 32
4.6 Ivo Přeček 37
4.7 Lucia Sceranková 43
4.8 Aleš Kuneš a Jiří Šigut 47

Výstava Photography into Sculpture 46
Závěr 48

Rozhovor s Hynkem Altem 49
Rozhovor s Jiřím Thýnem 57

Seznam použité literatury **60**

Webové zdroje **61**

Úvod

V první části bych chtěl přiblížit co z historicko-filozofického hlediska můžeme považovat za první počátky vnímání fotografie jako objektu, jaké jsou první příklady práce s fotografií jako trojrozměrným objektem a zároveň ukotvit fotografii jako objekt v současném uměleckém a fotografickém diskursu.

Téma fotografie jako objekt jsem se snažil pojmout tak, abych ho dokázal sám prožít, vcítit se do dané problematiky a zaměřit se na takové aspekty, které mě samotného myšlenkově obohatí o přesahy a možnost přemýšlení o fotografii nejen v rámci média fotografie samotného. Zároveň se pomocí pohledu z různých prostředí a úhlů alespoň pokusit o sebereflexi fotografie samotné. Fotografii zde vnímám jako neoddělitelnou součást umění a ne jako uzavřenou kategorii. Zároveň se snažím tyto hranice překročit poznatky z filozofie a dalších oborů. Velkou pomocí mi při tom byly výběry textů Karla Císaře, Edith Jeřábkové a Dominika Langa, ze kterých práce z velké části vychází. Text si nekladl za cíl vyjmenovat autory, kteří kdy použili fotografii k vytvoření objektu na českém území, ale snaží se zaměřit na takové autory, kteří se podíleli na formování struktury fotografie v prostorové podobě v průběhu jejího vývoje. Pokouším se to vyjádřit na vztahu fotografie, sochy, objektu a mediálních průniků.

1

Fotografie a umění

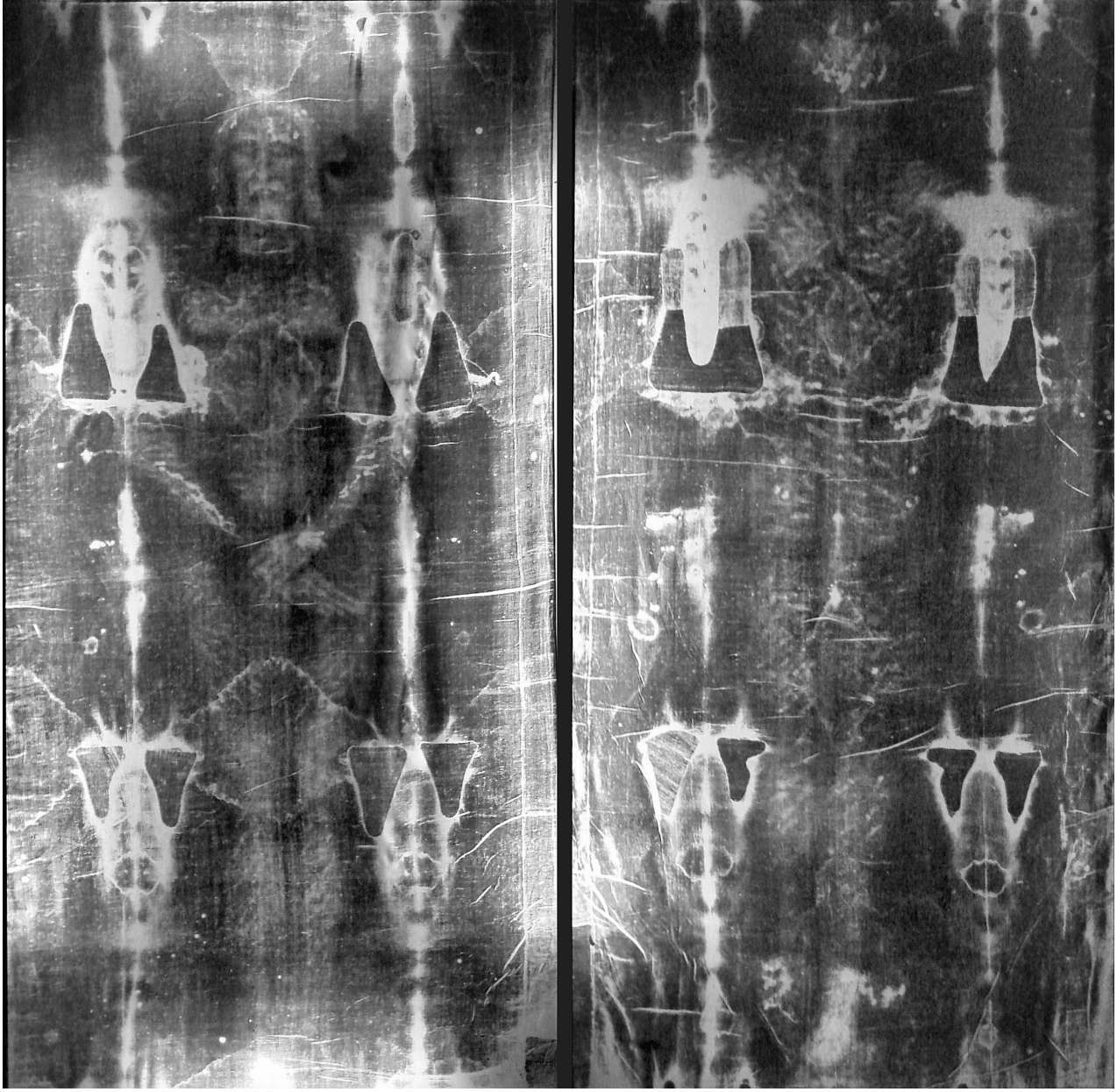
1.1 Fotografický objekt jako vzpomínka

Vnímání fotografie jako objektu provází fotografii od samého počátku. Například Daguerrovy jodované a v camera obscura exponované stříbrné desky byly nezřídka uchovávané v pouzdru jako šperky. Daguerrotypie se začaly používat jako součást šperků okolo roku 1850. Využívaly se jako ozdoby broží, špendlíků, náramků a knoflíků. V Metropolitním muzeu umění je dochovaný Odznak abolicionismu (Abolitionist button), kde jsou v kruhovém výřezu překřížené ruce, bílá a černá, pravděpodobně opírající se o Bibli. Mohl tento neznámý autor předem přemýšlet o své fotografii jako o objektu? V uvedené době fotografové a šperkaři pracovali často společně, protože sdíleli své ateliéry a vzájemně obchodovali se zásobami a stříbrem. Je tedy pravděpodobné, že fotograf mohl s využitím fotografie jako součásti šperku předem počítat.

Abolitionist Button
1840s–50s
neznámý autor
daguerrotypie



Daguerrotypie byly často uchovávány uvnitř různých medailonů, což mělo svoji logiku i z hlediska prohlížení si snímku jenom po určitý časový úsek. Lidé si totiž zprvu netroufali prohlížet obrázky delší dobu, protože se lekali jasnosti člověka a domnívali se, že postavy na obrázku nás dokáží vidět. Z dnešního pohledu nám tento příklad může přijít úsměvný, avšak při pohledu na daguerrotypie nemůžeme odepřít jistý magický charakter a memento mori vycházející ze zachyceného okamžiku lidské bytosti žijící někdy v polovině devatenáctého století. Egyptské náboženství zaměřené proti smrti je založené na zachování života závislém na hmotném



Negativy Turínského plátna

zachování těla. Zachování tělesné podoby bytosti znamená vyrvání z toku času a její zachránění na břehu života. Jedná se tedy o princip zachránění bytosti podobností. Podle André Bazina nám portrét pomáhá rozpomenout se na model a zachraňuje ho před druhou – duševní smrtí, což se uplatňuje i v případě zmíněného medailonu. Daguerrotypie však nesymbolizují nejstarší příklad fotografického objektu. Mezi prapůvodce můžeme zařadit i Turínské plátno, kde dochází k syntéze fotografie a ostatku. Na plátně není obtisk těla, protože by vypadal jinak proporčně, ale vypálená projekce muže. Možná se tedy jedná o první fotografický negativ a zároveň první fotografický objekt; propojení fotografie a lněné textilie. Fotografie v uvedeném příkladu doslova balzamuje čas a zachraňuje před jeho vlastním rozkladem. Plátno symbolizuje surovinu, do níž se pak může vrýt umělecký fakt. Objekt zabalený do jeho okamžiku, který může připomínat hmyz z dávných dob uchovaný v jantaru. Mezi předchůdce fotografických objektů můžeme zařadit i skříňkové sbírky stereoskopických výjevů z 19. století. Obsahovaly zkatalogizovaný zeměpisný systém a patřily do výbavy jak veřejných knihoven, tak i k nábytku středostavovských domácností.

1.2 Fotografie a výtvarné umění

Podle Sira Williama Newtona by měl být fotografický obraz pozměněn tak, aby výsledek odpovídal uznávaným principům výtvarného umění.[1] Tato teze z roku 1853 oponující názoru realistů byla předzvěstí tvorby reflektující tendence výtvarného umění, zatímco realisté odmítali, že médium omezující se na mechanickou nápodobu by mohlo vytvářet umělecké vjemy. Paradoxem zůstává, že realistická fotografie přispěla ke vzniku abstraktního umění. Rozeznáváme tedy dva póly, ke kterým každá fotografie inklinuje a to dokumentární fotografie, nebo umělecká fotografie. Umělečtí fotografové považovali fotografii za médium, které stejně jako malířství či literatura nabízí mnoho příležitostí, pokud se nenecháme svazovat specifickými vlastnostmi fotografického přístroje. Stejně jako experimentální fotografové, kteří poukazují na to, že umění začíná tam, kde končí závislost na nekontrolovaných podmínkách. V protikladu toho vydává Lisette Modelová koncem roku 1951 svůj článek v New York Times, kde napadá experimentální fotografii a vyjadřuje se ve prospěch přímého přístupu k životu.[2] V dějinách fotografie jsou tedy po celou dobu dvě strany. Jedna tíhnoucí k realismu a druhá, která má tendenci vytvářet umělecká díla.

1 Beumont Newhall, The History of Photography, s 71. *

2 „Reaction to Creative Photography“, The New York Times, 16. prosince, 1951. *

1.3 Výstavní prostor

Diskurs o průsečíku fotografie a umění však není jediný. Fotografie je spjata s diskursy například o vědě, o geografické expanzi a imperialismu, o reprodukci, architektuře, archeologii atd. Ve stati „L’espace d’art“ se Jean-Claude Lebensztejn zabývá tím, jakou roli sehrálo muzeum při určování, co počítat za umělecké dílo.[3] Umění podle něj prodělalo hlubokou změnu, když člověk pro jeho uložení vytyčil prostor určený k definici umění. Výstavní prostor fotografiím zajišťoval legitimitu a zdůrazňoval jejich reprezentační povahu. Díla začala zpodobňovat výstavní prostor, který je institucionálně ukotvoval. Galerie začaly začleňovat objekty, které si vybraly do sféry umění a zároveň exkluzí ostatních děl definovaly smysl termínu „umění“. Samotná diskuze o tom, zda fotografie je či není umění, působila jako podnět ke tvoření.

3 Jean-Claude Lebensztejn, Zigzag, Flammarion, Paris 1981, s. 41. *

1.4 Objekty a konstruktivismus

Práce s objekty se rozmohla v době konstruktivismu, kdy Rodčenko, Tatlin a bratři Stenbergové vytvářeli ne-užité objekty. Podle Nikolaie Tarabukina vycházela forma uměleckého díla ze dvou základních předpokladů, z materiálu a výstavby do vnitřně soudržného celku, díky které získává dílo uměleckou logiku a hlubší smysl.[4] El Lisickij ve své instalaci Prounenraum vytváří jakousi přestupní stanici od umění k architektuře. Hans Bellmer a Man Ray zase vytvářeli sochařské objekty, které byly po záznamu ihned rozebrány.

4 Nikolai Tarabukin, Le dernier tableau, Editions Le Champ Libre, Paris 1972, s. 102. *

1.5 Man Ray, Object to Be Destroyed

Objekt, který má být zničen (Object to Be Destroyed) od Man Raye byl původně vytvořený v roce 1923 a skládá se z metronomu a fotografie připevněné k jeho kyvnému ramenu. Práce byla zničena



Indestructible Object II
Man Ray, 1923,
reprodukce 1933
ediční replika 1965

v roce 1957 a v pozdějších letech vyhotovená v několika kopiích jako Nezničitelný objekt (Indestructible object). Objekt byl shledán jako „readymade“ podle v té době relativně nové tradice založené Marcelem Duchampem. Práce se tedy skládá ze dvou elementů, jedním je metronom vyrobený firmou Qualite Excelsior a druhým je malý výřez černobílé fotografie ženského oka. Podle Man Raye byl objekt zamýšlený jako němý svědek, který ho měl sledovat v ateliéru při malbě. Druhá verze vyrobená v roce 1932 se nazývala Objekt destrukce (Object of Destruction) a byla publikovaná v avantgardním časopise Tato čtvrť (This Quarter), kterou editoval André Breton. Obsahovala instrukce k vytvoření vlastního objektu s výřezem fotografie oka člověka, kterého jste milovali, ale již ho nemůžete znovu spatřit. Po připojení oka ke kyvadlu metronomu a regulování hmotnosti, aby odpovídala požadovanému tempu jste měli pokračovat v pozorování, dokud jste to vydrželi. Mezi ready-made a fotografií existuje jistá paralela v procesu jejich výroby. Podle Rosalind Krausové se pomocí vyčlenění okamžiku či výběru hmotně přenáší věci z kontinua reality do fixního stavu uměleckého obrazu.[5]

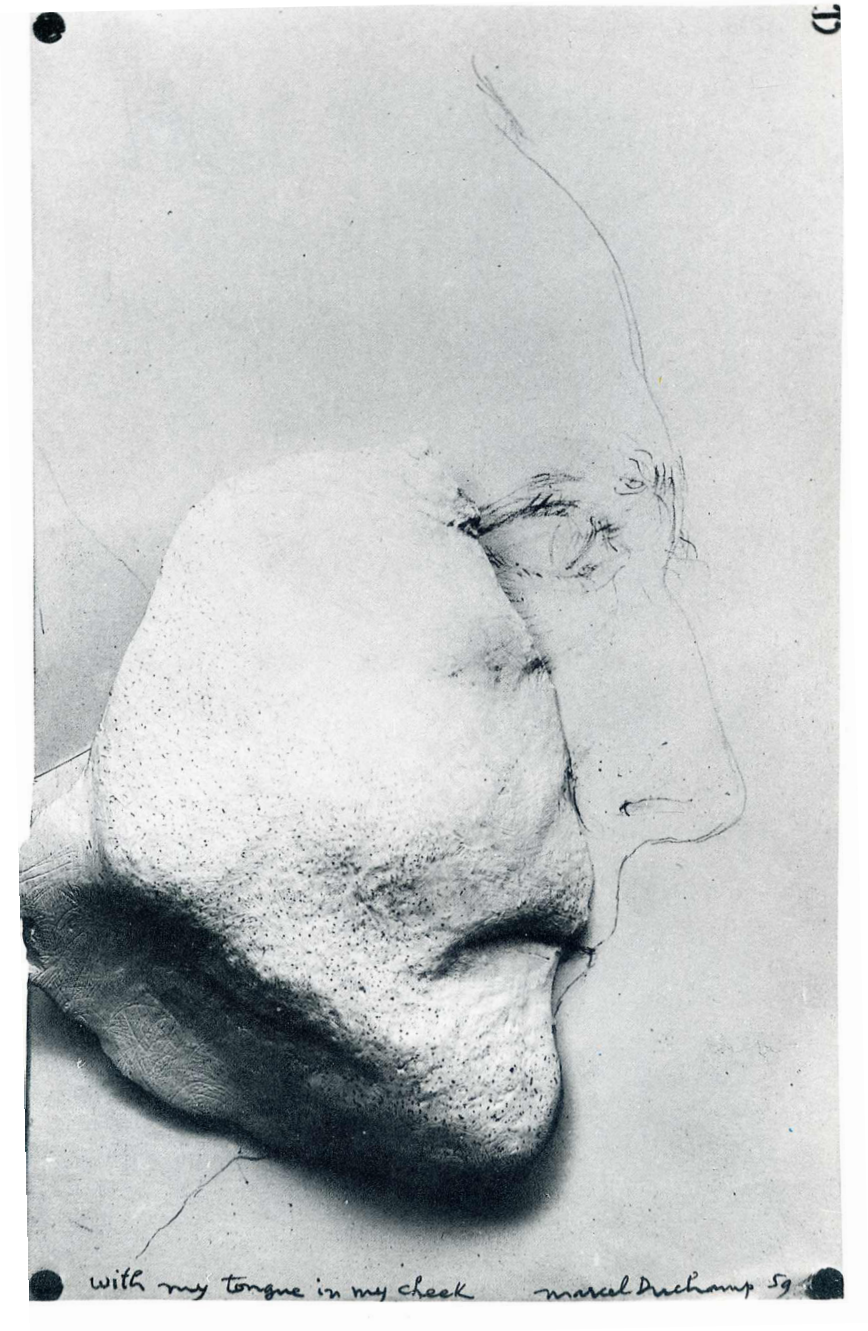
5 Rossalind Krauss „Photographic Conditions of Surrealism“, October, č. 19, zima 1981 *

1.6 Post-trendové umění

Umění 70. let si díky své roztříštěnosti vysloužilo přízvisko „post-trendové umění“. Pokud bychom se pokusili vytyčit nějaké hranice soudobého umění, hovořili bychom o videu, performance, body-artu, konceptuálním umění, fotorealismu v malbě, hyperrealismu v sochařství, story-artu, monumentální abstraktní skulptuře a abstraktním malířství.

1.7 Marcel Duchamp, With My Tongue in My Cheek

Marcel Duchamp ve svém pozdním díle, With my tongue in my cheek (1959), načrtává vlastní profil na list papíru a ve shodě s obrysem kresby je přilepen sádrový odlitek jeho brady a jazyka. Slovní obrat „potměšile“ se zde vztahuje k ironické modalitě jazyka a jako reprezentační metoda zde slouží fotografie, což je pro umění 70. let typické. V Duchampově díle se prosazuje index a dochází zde k proměně vztahu mezi znakem a významem.



With My Tongue in My Cheek
Marcel Duchamp, 1959

1.8 Objekt a autenticita

Postmodernističtí umělci pracují se sériovostí, opakováním, apropriací, intertextualitou, simulací, pastiší. Tyto prostředky využívají jednotlivě i v různých kombinacích. Zabývají se problematikou autorství, subjektivity a jedinečnosti. Zkoumají otázky jako simulakrum, stereotyp, sociální a sexuální zařazení. Fotografické objekty vznáší nové otázky do diskursu o povaze média. Fotografie osvobozují objekty od aury, zatímco fotografické objekty vykazují přítomnost umělce, díky čemu může muzeum nabýt pocitu, že vlastní cosi autentického. O jistém antagonismu mezi uměleckým dílem jako jedinečným a vzácným objektem a uměleckým dílem jako reprodukovatelnou entitou pojednává Walter Benjamin v práci „Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti“.[6] Z technologického hlediska tedy nejvýznačnější rys fotografie, její reprodukovatelnost, není aplikovatelná na každý fotografický objekt, který může být jedinečný a nereprodukovatelný.

6 Walter Benjamin, „The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction in: Illuminations, Schocken Books, New York 1969. *

1.9 Náhradní objekt během truchlení

Fotografie může plnit roli náhradního objektu i během truchlení. Dodnes se v určitých oblastech na katolických pohřbech využívají porcelánové fotografie s vyobrazením zesnulého. Fotograf Denis Tarasov například dokumentuje rytiny na náhrobních kamenech, které líčí způsob, jakým chtěli být zobrazováni účastníci mafiánských válek v Rusku.

1.10 Poznatky o fotografii

Tvorba fotografického objektu patří k postupům, které vznikají na míru nějakému aktuálnímu projektu a určitým způsobem se podle něj utvářejí. Spíše se tedy než o reflexi vlastních dějin média jedná o experimentování se svými technickými a mediálními předpoklady. Fotografie zde mnohdy nehraje hlavní roli a často jde o její využití pro nějaký konkrétní účel. Fotografie již nemusí podávat komentář i věc samu v jediném soustředěném obraze, fotografický objekt umožňuje, stejně jako spisovateli, ozřejmovat věc a svůj postoj k ní postupně. Fotografie zprostředkovávají proces, kdy se struktury objektů stávají strukturami obrazu, aby se znovu staly součástí objektu nově vytvořeného. Frank Sutcliffe tvrdí, že struktura anebo příjemná kompozice linií a hmot je důležitější, než historická fakta, která mohou s předmětem souviset.[7] Susanne Langerová v práci Philosophy in a New Key poukazuje na to, že médium ve kterém přemýšlíme, může omezit ideje na určité formy, ale i vykázat do určitých oblastí.[8] Podle Charlese Baudelaira by se fotografie měla navrátit ke svému skutečnému úkolu, který spočívá ve sloužení vědě a umění.[9] Současně vznikající dějiny umělecké fotografie se snaží připravit fotografie o jejich původní význam a naplnit je novým.

7 Michael Hiley, Frank Sutcliffe, Photographer of Whitby, D. R. Godine, Boston 1974, s. 101. *

8 Susanne Langer, Philosophy in a New Key, Harward University Press, Cambridge, MA 1942, s. 2010. *

9 Charles Baudelaire, „Salón roku 1859“, in: Úvahy o některých současnících, přel. Jan Vladislav, Odeon, Praha 1968, s. 382 a 384. *

1.11 Sémiotika

Při identifikování fotografického objektu si často musíme vybrat z řady možných alternativ a následně dodat informaci, kterou samotný objekt neobsahuje. Mnohdy to ale nemusí být snadné, protože neexistuje žádný specifický znakový systém, na kterém by závisely všechny fotografie a musíme se naučit číst texty zapsané v pojmech fotografického diskursu. Podle „klasické“ sémiotiky je ryze vizuální obraz pouze naivní myšlenkou. Fotografie je podle definice diskursu promluva, která nese sdělení, nebo jím sama je. Zároveň však neúplná promluva, protože závisí na vnějších podmínkách a předpokladech, aby byla srozumitelná. Roland Barthes vychází z předpokladu, že má každá fotografie své primitivní významové jádro, které zmiňuje jako denotační funkci fotografie.[10] Ke smysluplnému setkání s fotografií však zákonitě musí dojít na rovině konotace, což je systém, který přejímá znaky jiného systému a užívá je jako svých signifikantů.

10 Roland Barthes, „Rhétorique de l’image“, Communications, č. 4, listopad 1964. *

* In Co je to fotografie?. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2004, 365 s. ISBN 80-239-5169-6.

2

Fotografie a socha

2.1 Úvod

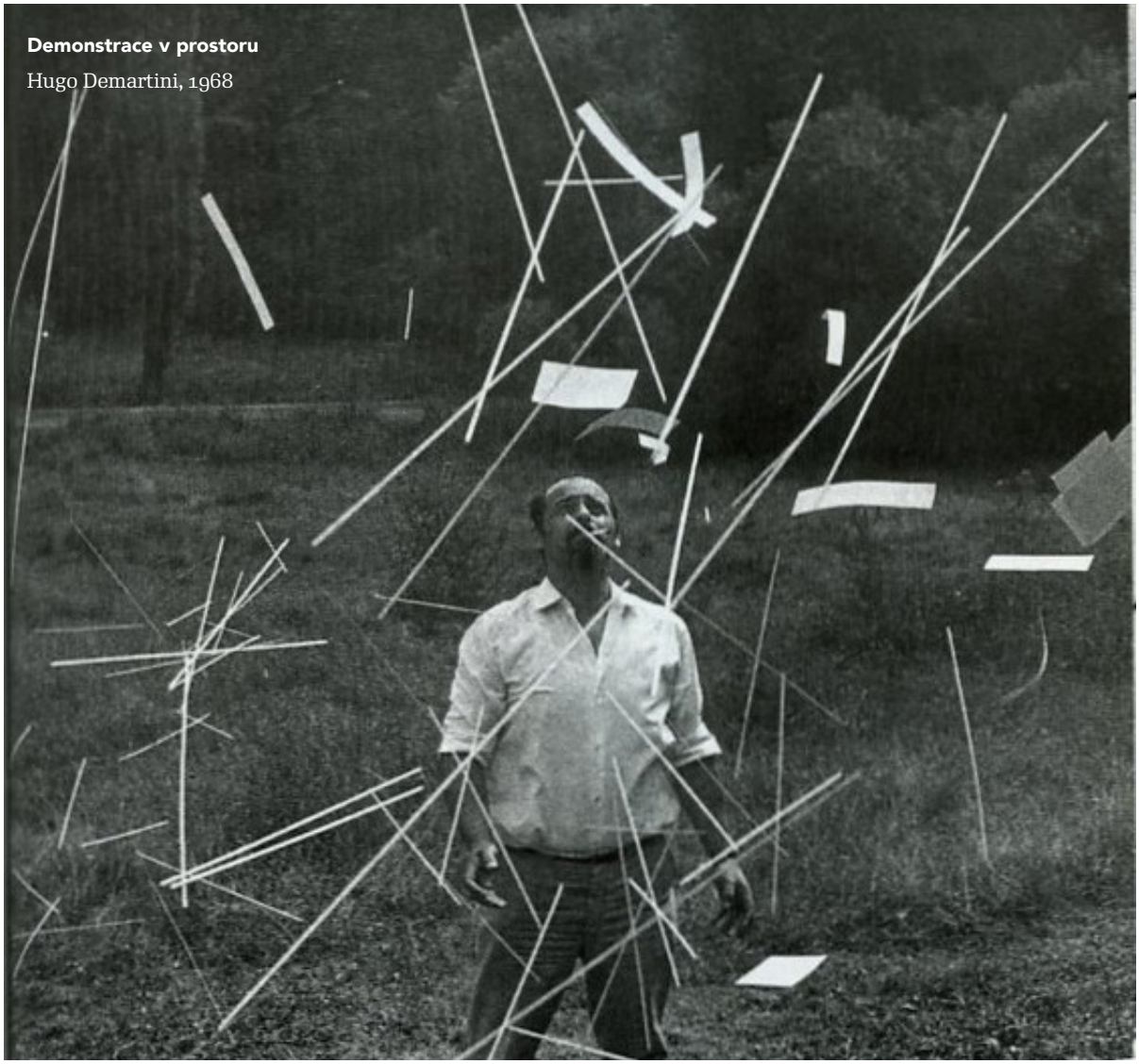
Spojení fotografických přístupů a témat se sochařskými postupy a materiemi, nebo také filmovými postupy a performance nabízejí zajímavý terén pro umělce i teoretiky. Důraz na materializaci fotografického média je příznačný pro současné umělecké postupy. Socha tak dokáže hovořit o problematice svazku sochařství a fotografie skrze analytický způsob zobrazování materiality komponentů těchto médií. Sebeuvědomělé propojování mediálních přístupů se nedá jednoduše zařadit do historické kapitoly přechodu umění mediálního a postmediálního.



Ten druhý
Ján Mančuška, 2007

2.2 Ján Mančuška

Ján Mančuška ve své práci Ten druhý (Poprosil jsem svoji ženu, aby mi začernila místa na těle, která si nevidím) z roku 2007 prolíná několik oblastí umění. Film, sochařství, performance, fotografie a dokumentace. Performance je zachycena na médiu kinofilmu a film je fixován na jednom místě, čímž popírá svoji podstatu. Nahrazuje ho fyzický pás kinofilmu, který odkazuje k médiu fotografie a je instalován rozvěšený v prostoru, jako když se suší kinofilmové svitky v černé komoře. Celou práci prosvětluje rozměrný lightbox, jehož monumentální dojem je tlumený rozvěšenými filmy a z dálky může vyvolat dojem reklamní estetiky. Ligthbox v tomto případě není sochou ani výstavní architekturou, protože nefunguje nezávisle sám na sobě a slouží prosvětlení filmů. Jedním z výrazných konceptů Mančuškovy tvorby je princip „chybění“. Důraz na reálné skrze jeho nepřítomnost je vkladem do dějin dematerializace umění.



Demonstrace v prostoru
Hugo Demartini, 1968

2.3 Námluvy fotografie a sochy

Claire Bishopová popisuje námluvy mezi sochou a fotografií ve své knize Installation Art: A Critical History, která se zaměřuje na médium instalace.[11] Popisuje zde souvislost mezi vztahem diváka a objektem a autorem a objektem, která je podobná u sochy i fotografie v sebereflexivním stádiu jejich vývoje. Také ve vztahu k dokumentaci, médiu internetu a postinternetové kultuře, pro kterou je fotografie stěžejní. Obraz reprezentující dvojdimenzionální svět a objekt zastupující svět trojdimenzionální prodělal v internetovém prostředí proměnu. Ta si žádá o novou definici jak vzájemných, tak jednotlivých pozic těchto médií. Problematikou objektu ve fotografii se zabývala dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák již v devadesátých letech. Fotografie hraje důležitou roli i v díle Huga Demartiniho, kde fotografická dokumentace akce zachycuje zastavení padajících předmětů do stadia sochy. Edith Jeřábková na tomto příkladu demonstruje neopakovatelnost díla a výskyt předmětů v jedinečných konstelacích mezi sebou, které lze zahlédnout jen v určitém čase a nemusí nám být neomezeně k dispozici.[12]

11 Claire Bishop, Installation Art: A Critical History, Routledge, New York, 2005. *

12 Jeřábková Edith, Lang Dominik (eds.), Lapidárium, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014. *

2.4 Materiál a hmota

Rachel Jonesová popisuje tendenci, kde je kladen důraz na řemeslnou stránku, materiál a hmotu jako „making matters“ („na výrobě záleží“ nebo také „vytváření záležitostí“).[13] Hmota se zde vyznačuje vlastní vůlí, pohybem, konektivitou a často si vyhledává výslednou formu sama. Tento materiální obrat je charakteristický pro současnou uměleckou generaci, kde fotografii pro tvorbu objektů využívá například Anna Hulačová. Vibrující hmotu, sbližující a propojující svět subjektů a objektů popisuje Jane Bennettová ve své teorii vitálního materialismu.[14] Objekty zde vytvářejí síť jejichž části jsou spojeny skrze živou materii a tvoří jediný organismus. Současné instalace činí z diváka samotný a rovnocenný objekt, který se dívá na ostatní objekty (sochařské) jiným než objektivizujícím pohledem dominantního subjektu.

13 Rachel Jones, „Making Matters“, in: Material Intelligence (online katalog), Kettles Yard, Cambridge, 2009 *

14 Jane Bennett, Vibrant Matter, Duke University Press, Durham, 2010. *

2.5 Filosofie

Claire Bishop ve své knize Installation Art: A Critical History rozlišuje čtyři povahy zkušenosti, které dílo divákovi zprostředkovává a to zkušenost psychoanalitickou, fenomenologickou, libidální a politickou.[15] Heidegger ve svém rozhovoru s Eduardem Chillidou vysvětluje nutnost naučit se rozpoznat, že věci o sobě jsou místa a nemusí pouze náležet místu.[16] Socha je v tomto případě ztělesněním místa a ukazuje nám, jak patříme světu. Zdeněk Palcr v text Giacomettiho postřeh z 80. let vede rozpravu o tom, že socha spěje k jedinečnosti a stabilitě, zatímco objekt k multiplikaci a oběhu.[17]

15 Claire Bishop, Installation Art: A Critical History, Routledge, New York, 2005. *

16 Andrew J. Mitchell, Heidegger Among the Sculptors. Body, Space, and the Art of Dwelling, Stanford University Press, Stanford, 2010, s. 76. *

17 Zdeněk Palcr, „Giacomettiho postřeh“, in: Konserva / Na hubdu, 8, 1992, s. 3-26. *

2.6 Odhmotnění sochy

V textu „Kolik váží socha?“ se Jan Wollner pouští do popisu nástupu odhmotnění v situaci českého umění, filozofie a politiky.[18] Podle tradičních definic sochu spojuje plastičnost s objemem a to, že se jedná o něco těžkého, z kamene nebo bronzu, představujícího hmotný trojrozměrný objekt v prostoru, protějšek člověka. V procesu dematerializace socha ztrácí svou váhu, odhmotňuje se a její objem je narušen. Kámen a bronz mohou být nahrazeny nejen lehkými materiály, ale i nehmotnými prostředky jako je světlo, zvuk, vůně, nebo myšlenka. Konceptuální umění založené nikoli na hmotném předmětu, ale právě na myšlenkové analýze, se dá považovat za vrcholný bod dematerializace. Podle Jana Patočky člověk žije směrem od sebe, ve své samotné bytosti je přechodem do vnějšku a přechází prací, tvorbou do objektu.[19] Pokud socha symbolizuje pohyb lidské existence přechodem do vnějšku, musí pak stejně jako člověk vytvářet trojdimenzionální předmět v prostoru s jeho tíží a kompaktností. Dematerializované umění se nemůže stát potvrzením lidské existence a Patočkova teorie tím vytvořila bariéru proti odhmotnění. S odlehčením sochy souvisela

18 Jan Wollner, Kolik váží socha? Poznámky k dematerializaci československého umění 60. let, Lapidárium, 2014 *

19 Patočka, 2004, s. 444-445. *

témata jako nehmotná hudba, dobývání kosmu, stav beztíže a symbol křídel letu jako metafory svobody. Hmotná bronzová socha byla nahrazena lehkou drátěnou konstrukcí, odhmotněnou kresbou v prostoru. Calder se pro československé umělce stal ukázkou možnosti, jak lze nahradit objem tradiční sochy obrysy lehkých ve vzduchu zavěšených drátů.

2.7 Instalace, Stano Filko, Stanislav Kolíbal a Jan Svoboda

V 60. a 70. letech 20. století se instalace emancipovala jako nové umělecké médium. Předcházely tomu experimenty s formátem výstavy, které mezi válkami prováděla avantgardní hnutí. V průběhu 60. let 20. století se postupně začal proměňovat přístup k formátu výstavy i v Československu. V této době se také rozšiřuje nový umělecký druh, prostorová instalace. Zřejmě jediný, kdo se v 60. letech systematičtěji věnoval instalaci i jiných výstav než vlastních, byl Stanislav Kolíbal. Nejodvážnější instalace a experimenty se děly v pražské Špálově galerii a v Galerii na Karlově náměstí, kde mezi nejzajímavější patří výstava Stano Filka, která se uskutečnila v roce 1967 pod názvem Obydlí současnosti. Problematická šachovnicová podlaha byla pokrytá zrcadly a vystaveny byly „oltáře současnosti“ - objekty, ve kterých se střetávají nejzákladnější lidské potřeby a pudy jako žádost po moci a sexuální touha. Na nalezeném materiálu doplňovaly stříbrně a zlatě natřené plochy erotické fotografie, úlomky zrcadel a reprodukce gotických madon. Dílo mělo i svůj akční prvek, kdy se návštěvníci, kteří manipulovali s vystavenými předměty stali účastníky „živého obrazu“. Jednou z instalačně nejpřevratnějších výstav 60. let byla instalace fotografií Jana Svobody Stanislavem Kolíbalem. Svoboda citlivým a umělecky hodnotným způsobem dokumentoval dílo Kolíbala, který ho





Fotografie
Jan Svoboda, 1968

doporučil Galerii na Karlově náměstí. Fotografie byly rozvěšeny na zdi ve shlucích a tvořili jednu linii ve výšce nad rovinou očí. Další zvětšeniny byly umístěny na notový stojan a podpěry přímo na podlaze. Šachovnicová podlaha byla zamaskována uschlým, podzimně zbarveným listím, které obohacovalo vizuální zážitek o zvukovou kulisu.

2.8. Environment

Dalším z nových uměleckých postupů druhé poloviny 60. let je tvorba „prostředí" z anglického „environment". Tento termín vnesl do výtvarného umění na konci 50. let americký zakladatel happeningu Allan Kaprow jako prostředí pro vytvoření umělecké akce. Jsou předchůdci instalace, ve kterou se začaly proměňovat od 70. let a jsou založeny na uvažování v prostoru a jistém druhu performativity. Snaží se o to, aby divák byl přítomný nejen svým okem, ale i celým tělem, případně zažíval výstavu interaktivně, čímž ruší distanci diváka a nahlíženého objektu. Vlasta Čiháková-Noshiro viděla v enviromentu nový směr akcentující vnímání umění celým tělem, prostředníka lidského a uměleckého sebeuskutečňování.[20]

20 Vlasta Čiháková, „Páté pařížské bienále mladých", in: Výtvarná práce, 1968, roč. 16, č. 1, s. 1, 10. *

2.9 Objektově orientované umění

V poslední době sledujeme odvrat od vztahovosti k objektově-orientovanému umění, kde objekty prezentují svůj vlastní divadelní zážitek, předvádějí samy sebe a již nevyžadují aktivaci prostřednictvím divákova těla. Přivlastněné zbytky a úlomky každodenního života ve volně poskládaných montážích se v posledních letech objevují v galeriích po celém světě a definují sochařskou anti-estetiku, která nutí brát ohled na změnu našeho vztahu k předmětům. Peter Osborn popisuje proces, kdy post-konceptuální umění na jedné straně odmítá hmotu jako značně nedostačující a trvá na konceptuální dimenzi přesahující fyzické uspořádání objektu, současně však vyžaduje prezentaci v časo-prostoru, přestože je anti-estetická.[21] Odhmotnění umění, dříve vnímáné jako překážka komodifikace, si vysloužilo kritiku, když začalo být jasné, že absence fyzického předmětu nepředstavuje žádný problém pro trh.

21 Peter Osborne, „Where is the Work of Art", in: E. Whittaker, A. Landrum (eds.), Nonsite to Celebration Park: Essays on Art and the Politics of Space, Bath Spa University Press, Bath, 2008. *

2.10 Johanna Burton

Johanna Burtonová ve své eseji nabízí jako hlavní definici sochy krouživý pohyb kolem sochy, nemožnost zachytit umělecké dílo najednou a v celku. Hovoří o instalaci jako všezahrnující formulaci pružně pojímající veškeré druhy děl a postupů zabývající se prostorem, pro který jsou určeny. Za jádro instalace považuje lidi, kteří ji prožívají. Instalační díla tak jak je popisuje Johanna Burtonová existují pouze pro své publikum, kdy divák dílo sám završuje a stává se jeho součástí.[22]

22 Johanna Burton, „Sculpture: Not-Not-Not (Or Pretty Air)", in: katalog k výstavě Uncertainity of Objects and Ideas, Hirshhorn Museum, Washington D.C., 2006. *

2.11 Objektově-orientovaná filosofie

Rozlišování mezi lidskými bytostmi a objekty je zpochybňováno objektově-orientovanou filozofií, podle které se již nemůžeme ptát pouze jak působí vlastnosti objektu na smysly, ale také jak objekty působí vzájemně jeden na druhý. Bruno Latour považuje definování spirituality a kreativity jako povznesení „já" nad svět objektů jako arogantní. Objekty mají podle Latoura vlastní inteligenci, obratnost, své vlastní konstrukce a spoustu transcendence, se kterou mohou pokračovat dál, tzn. reprodukovat se.[23] Pro přívržence spekulativního realismu věci ve světě nejsou pouhými projekcemi naší měnící se perspektivy a tvarují nás stejně, jako ovlivňujeme my je. Rikke Hanseová v Art Monthly píše, že přestože jsme věci vytvořili my sami, odmítají se úplně přizpůsobit našim záměrům a interpretacím v čem spočívá jejich moc.[24] Rachel Jonesová ve své eseji Making Matters upozorňuje, že hmota není němá, netečná věc, čekající až jí pronikne umělecký záměr či inspirace. Je stejně aktivním účastníkem tvorby plastiky jako například odstředivá síla tvarované keramiky.[25]

Pil and Galia Kollectiv, dvojice umělců, kritiků, hudebníků a kurátorů původem z Iraele, polemizuje s možností, že by si všechny předměty, objekty, lidé i instituce byli rovni a scházeli se nad záležitostmi.[26]

23 Bruno Latour, „Spheres and Networks: Two Ways to Reinterpret Globalization", přednáška na Harvard Graduate School of Design, 2009. *

24 Rikke Hansen, „Things v objects: Rikke Hansen on the public life of things", in: Art Monthly, 318, červenec/srpen 2008. *

25 Rachel Jones, „Making Matters", in: Material Intelligence (online katalog), Kettles Yard, Cambridge, 2009 *

26 Pil and Galia Kollectiv, Can Objects Perform? Agency and Thingliness in Contemporary Sculpture and Installation, 2010. *

2.12 Názory umělců

Jiřímu Kovandovi jsou nejbližší věci, které nemají povahu drahocenného předmětu a po skončení výstavy mohou zaniknout s možností znovu je obnovit. Preferuje věci, které někam vedou, jakési „směrovky" poukazující k něčemu důležitému. Pavla Sceranková hovoří o intenzivnějším vnímání objektu u materiálu, kde latentně hrozí, že se objekt rozpadne a upozorňuje, že volba materiálu musí vycházet z vnitřní logiky práce, jejího obsahu. To potvrzuje i Denisa Lehocká, podle které výběr média vyplývá z potřeb toho, co chce komunikovat a nezajímá ji členění na sochu, objekt, či instalaci. Výběr prostředků přirovnává ke psaní básně, kdy jsou součástí celku tvorby, produkce a logickým sledem. Sceranková upozorňuje na problém, který může nastat, když sochu vnímáme jenom jako její definici, tzn. práci s materiálem, prostorem a časem, čímž se potlačuje konceptuální stránka a důležitá intelektuální činnost. Vazba na materiál může mít podle Scerankové pestřejší podoby než připouští tradiční představa a jako příklad uvádí svoje videa, které vnímá také jako sochy.[27]

27 Lapidární otázky, Anežka Bartlová, Jitka Šosová, Rudolf Samohejl, in: Jeřábková Edith, Lang Dominik (eds.), Lapidárium, Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014. *

* In BARTLOVÁ, Anežka, Johanna BURTON, Edith JEŘÁBKOVÁ, Bruno LATOUR, Martin MAZANEC, Terezie NEKVINDOVÁ, Rudolf SAMOHEJL, Jitka ŠOSOVÁ, Jan WOLLNER, et al. Lapidárium: Ateliér sochařství UMPRUM I. Vydání první. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze, 2014, 173 stran. ISBN 978-80-86863-78-8.

3

Fotografie v Čechách

3.1 Neiluzivní fotografie

Každý fotograf využívající nejrůznější stylizaci proti iluzivnosti fotografie vede boj proti fotoaparátu, tak jak ho popisuje Vilém Flusser. V galerii dochází ke dvojí recepci, propadnutí iluzi a současnému dekódování strategií zobrazování. Objevili se autoři, kteří se snažili přeostřit divákovu pozornost především na samotné fotografie, jejich existenci, povrch, konstrukci a význam média fotografie. Autoreflexivní přístup snažící se analyzovat specifika fotografie můžeme v české fotografii zpozorovat již u Jaromíra Funkeho a dalších představitelů avantgardy. Tomáš Pospěch[28] jej nachází v pozdních teoretických úvahách o autonomii fotografie u Karla Teigeho, do dalších let jej ve svém díle přenášel Josef Sudek a znovu se objevil s všeobecnou reflexí média literatury nebo filmu na konci šedesátých let. Tento v posledním desetiletí výrazný projev českého post-konceptuálního umění má tedy dlouhý vývoj a řadu výrazných předchůdců.

28 POSPĚCH, Tomáš. Myslet fotografii: česká fotografie 1938-2000. Vyd. 1. Praha: Positif, 2014, 280 s. ISBN 978-80-87407-05-9.

3.2 Avantgarda

Česká fotografie není utvořena pouze jednotlivými osobnostmi, ale i samostatnými fotografiemi, institucemi, vztahy mezi obrazy a texty, což vytváří společný diskurz, kterým se ve své práci Myslet fotografii zabývá Tomáš Pospěch. Podle Zdeňka Wirtha fotografové spojují svět poutem jednotného vědomí a považuje fotografii za pomocný orgán rozšiřující smyslové orgány. Tvorba orientovaná k umění a objektu je na našem území rozpoznatelná již v době avantgardy, kdy fotografové odhalovali krásu všedních předmětů nás obklopujících a jejich působivá krása měla být umocněna nezvyklou polohou nebo osvětlením. Například Lubomír Linhart poukazuje na důraz objevovat nové možnosti a výrazy fotografie již u výstavy spolku výtvarných umělců Mánes z roku 1938. Václav Vilém Štech si odpovídá na otázku, zda fotografie může být umění, a stejně jako většina současníků ji hodnotí jako pomůcku poznání světa, důležitý nástroj oboru dějin umění, přisuzuje jí určitou míru estetického působení, ale nepřiznává její umělecké hodnoty kvůli vázanosti na reálnou předlohu[29]. V textu Fotografie vidí povrch klade důraz na technickou stránku fotografie a poukazem na její dokumentační roli ji vymezuje od pojmu umění. Fotograf podle něj nezasahuje tam, kde jde o prozkoumání vnitřního smyslu, veliké souvislosti, nebo duchovní stránky dění. Jaromír Funke ve svém článku O fotografii a fotografických možnostech popisuje fotografii jako dvojího svědka. Svědka záznamu okolního světa a fotografického myšlení, duševních kapacit fotografujícího[30]. Vyzdvihuje také experimentování a průzkum fotografických technik Fotoskupiny čtyř – Fotografie, montáže, experimenty, fotogramy, kterou tvořila skupina moravských avantgardních fotografů. Současně ale upozorňuje na stárnutí těchto „triků“ a pokládá otázku, zda se fotografie při neustálém experimentování nestávají příliš dekorativní na úkor obsahu. Obsahem je podle Funkeho dána forma, neboť obsah

29 V. V. Štech, Pod povrchem tvarů, Václav Petr, Praha 1941 *

30 Jaromír Funke, O fotografii a fotografických možnostech, Program D 38, sezóna 1937-1938, sv. 7 *

si svoji nejvhodnější formu určuje. Kritika avantgardní fotografie se objevuje v prvních poválečných letech a kritizována je právě bezobsažnost a formalismus. Funke také upozorňuje na vlastní strukturální vlastnosti každého objektu, jeho tvarové proporce, zajímavosti a prostorové umístění. Nade vším ale podle něj vládne všudypřítomné světlo, díky kterému i prostý všední námět získává hodnotu izolováním od zbytečností. Eugen Wiškovský považuje za vlastní podstatu fotografie proměnění, transfiguraci skutečnosti a její oproštění od všeho zbytečného, defigurujícího obraz naší myšlenky[31]. Popisuje dobrou fotografii jako jednotný celek, který je strukturovaný a jehož jednotlivé, samy o sobě nesamostatné, části jsou vzájemně spojeny pevnou vnitřní vazbou. Fotografie podle Wiškovského má na diváka působit specifickým dojmem, jehož hlavní psychologickou složkou je překvapení spočívající v novém neobvyklém zrakovém chápání objektu. Hovoří také o řeči fotografie mající stejně jako řeč mluvená vztah k předmětu, autoru a k pozorovateli. Rozlišuje její tři funkce na zobrazení, projev a sdělení, které se všechny v dobré fotografii uplatňují.

31 Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, Fotografický obzor, 1940 *

3.3 Je fotografie umění?

Do diskuze o fotografii přispívá po skončení druhé světové války Karel Teige položením otázky, zda fotografie je nebo může být umění, a odpovídá na ni kladně[32]. Fotografii považuje za světelný zápis, nový druh obrazového písma, kterým můžeme psát zpravodajské sdělení, soukromý záznam, vědecký výzkum i básnickou myšlenku. Do oblasti umění staví takzvanou obrazovou fotografii, která není poutaná bezprostřední účelovou službou. Bez ohledu na materiál a techniku chce být jen výrazem básnické představy, fantazie a touhy. Jako obraznou řeč ji staví do sousedství malířství a grafiky. Uznáním fotografie za umění klade zároveň otázku po nové definici pojmu „umění“. V odkazu na Maxe Dvořáka uvádí, že tento pojem není jasně definován a proměňuje se v průběhu dějin[33]. Vztah mezi dílem a společností je modifikován novými technikami a novými formami produkce i konzumu uměleckého díla[34]. Fyzický artefakt považuje za pomocný předmět pro vnímání uměleckého díla, které vnímá jen v jeho duchovní a nehmotné existenci. Fotografie jako záznam tedy nemůže být považována za umění, ale stejně jako písmo může být jeho eventuálním sdělovacím prostředkem. Lze o ní mluvit jako o umění pokud zaznamenává básnický obraz ke sdělení básnické myšlenky. Názory Teigeho mohou připomínat tvrzení Waltera Benjamina[35], podle kterého se vynaložilo mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění, aniž by se dříve postavila otázka, zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění. Na Teigeho reaguje absolvent Bauhausu, curyšský architekt, malíř a sochař, Max Bill. Fotografii s odkazem na vázanost na realitu označuje za řemeslo, které může být prostoupeno uměleckými intencemi, ale nemůže se nikdy stát uměním, pokud je umění chápáno jako

32 Karel Teige, Moderní fotografie v Československu, katalog výstavy, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947 *

33 Karel Teige (ed. a text), Moderní česká fotografie, album deseti původních snímků, Národní práce, Praha 1943 *

34 Karel Teige, Cesty československé fotografie, Blok II, 1948 *

35 Walter Benjamin, Dílo a jeho zdroj, Odeon, Praha 1979 *

produkt lidského ducha. Ve funkcionalistickém principu umění, ke kterému se hlásí, není důležité, zda je činnost uměním, ale jestli má funkční vztah ke společnosti. Statut řemesla přisuzoval fotografii například i Josef Sudek.

V roce 1953 publikuje Ján Šmok v časopise Československá fotografie sérii článků, ve kterých si klade za cíl obhájit uměleckost fotografie z pozic marxismu-leninismu[36]. Fotografie je zde výlučně členěna na uměleckou a neuměleckou, z čehož umělecká fotografie je fotografické umění tvořící samostatný umělecký druh. Vlastnosti fotografického procesu jsou využívány k vytváření uměleckých obrazů, akcentování podstatného u jedinečných jevů a k vyjádření společenských vztahů člověka uměleckým obrazem. Spor, zda fotografie je či není umění, podle Šmoka možná zavinila fotografie sama, ale možná je to také neschopností estetiky tento spor jednoznačně vyřešit. Ptá se, zda je chyba v novém, které nevyhovuje estetice, nebo v estetice, která se s novým nedokáže vypořádat. Z dnešního pohledu se může zdát překvapivá reakce tehdejšího rektora VŠUP, Jana Spurného, na I. celostátní výstavu uměleckých fotografií v roce 1958[37]. V glose do časopisu Kultura odmítá považovat fotografii za jedno z médií umění, načež redakce uspořádala anketu, zda fotografie umění je, či nikoli. Spurný přirovnává fotografii k technické vymoženosti nesrovnatelné s uměleckou tvorbou, v níž je objektivní zkušenost přetvářena, nikoli popisována reprodukováním skutečného světa. Častým argumentem proti uměleckosti fotografie bylo například, že pokud necháme jeden předmět zobrazit deseti fotografům a pak jej necháme namalovat deseti malířům, tak na fotografiích bude vždycky týž předmět, zatímco na obrazech desetkrát nová věc. Na to odpovídá Vladimír Jindřich Bufka tím, že z jednoho místa, za stejných podmínek a stejnými prostředky na čistě mechanické cestě lze získat dva markantně odlišné výsledky závisející na umělecké individualitě fotografujícího[38].

36 František Doležal, O další rozvoj čs. fotografie, Československá fotografie, 1954 *

37 Jan Spurný, Na okraj celostátní výstavy fotografie, Kultura, 17. 4. 1958, č. 16 *

38 Vladimír Jindřich Bufka, Moderní fotografie stylová, Český svět, 1911, č. 31

3.4 Postmoderna

Od první poloviny osmdesátých let můžeme rozeznávat postmoderní přístupy v inscenované fotografii spojené především se slovenskou novou vlnou. Označovaná byla po vzoru filmové vlny a spojovalo ji poměrně liberální prostředí pražské FAMU. Vnesla do české fotografie postmoderní lehkost, intermediální přesahy a erotický akcent ženských i mužských skupinových aktů. Mladá generace vycházející více z moderní reklamní fotografie a netradičních uměleckých forem jako happening, body art a land art. Častěji pracuje v ateliéru a v její tvorbě se objevuje více humoru, optimismu, hravosti a v neposlední řadě erotiky. Před rokem 1989 se o postmoderně zmiňuje Anna Fárová v souvislosti s výstavou Hra na čtvrtého z roku 1986[39]. Michal Pacina, Tono Stano a Rudo Prekop fotografovali v průběhu roku každý jednu část těla a tyto fotografie pak umožnily několik rovin komunikace. Postmodernismus v tomto kontextu Fárová charakterizovala jako vypůjčující si eklekticky ze všech slohů, zahrnující metaforu a bavící se gagem, filosoficky si libujícím v historické paměti a aditivních principech. Prvky postmoderny byly spatřovány v případě ojedinělých projevů i daleko dříve v díle Josefa Sudka, Jana Saudka nebo Jana Svobody.

39 Anna Fárová, Dvě tváře, Torst, Praha 2009 *

3.5 Vizualismus

Na rozdíl od dokumentu vycházejícího ze zobrazení vnějšího světa se vizualismus obrací k prozkoumávání vizuálního světa. Přesouvá se důraz z fotografického obrazu světa na svět fotografického obrazu. Vizualismus rozeznaný Andreasem Müller-Pohlem byl opozicí k fotografii uchopované konceptualisty jako záznamové médium a zároveň k fotografii vnímané jako bezproblémové zachycení reality. Vizualismus spojoval s částí konceptualismu společný zájem o analýzu média. Fotografie ve vizualismu ukazuje na sebe samotnou a stává se vizuální úvahou, metajazykem. V tomto ohledu bychom našli v českém prostředí ekvivalenty v některých pozdních zátiších Josefa Sudka a především v tvorbě Jana Svobody. Vizualistická fotografie je primárně orientovaná na estetično a vnímání, kde viditelný svět je prostředkem a fotografický obraz účelem[40]. Je připomínkou toho, že reflexe média fotografie není jen jedním z aktuálních témat českého konceptuálního umění. U nás i ve světě byla rozvíjena už v hnutí avantgard a její linie je přítomna od tvorby Alexandra Rodčenka a Lászla Moholy-Nagye až do současnosti.

40 Andreas Müller-Pohle, Visualismus, Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, 2012, č. 13 *

* POSPĚCH, Tomáš. Myslet fotografii: česká fotografie 1938-2000. Vyd. 1. Praha: Positif, 2014, 280 s. ISBN 978-80-87407-05-9.

4

Umělci



Asylum, Eva Koťátková, 2013
Instalace

4.1 Eva Koťátková

Série objektů Evy Koťátkové často vyžadují obcházení a nahlížení z různých stran. Nástroje a rekvizity v jejím díle ukazují na nadvládu dominujícího subjektu nad objektem a poukazují na často traumatizující výchovné a převýchovné praktiky. Přirovnává tyto normativní postupy k inkvizičním a středověkým metodám. Vyzdvižení objektů na podstavci připomínající jeviště ukazuje na jejich performativní kvality, kterým se Koťátková věnuje od počátku své tvorby.

Základní strukturovaná společenství jako domácnost, rodina a škola představují pro Koťátkovou výchozí bod její práce. Subjektivně zkoumá jejich funkční mechanismy, schémata chování a vzájemné závislosti. Díky umění může tyto místa prozkoumat, dát do jiných souvislostí a najít v nich svoji vlastní pozici. Zpochybňuje klasické způsoby zobrazení, výtvarné postupy a techniky, což se stává i jejím motivem práce. Přetváří každodenní příběhy a situace na základě vlastní zkušenosti, staví je do nových souřadnic. Své prožívání konkrétních situací testuje skrze opakování jednoduchých činností až do úplné neúnosnosti. Autorka se nesnaží být ve svých objektech, kresbách a akcích stylově ani formálně jednotná. Jednotlivá díla se vzájemně prostupují a doplňují. Vyjmutím z přirozeného prostředí a přeskupením do nových celků vznikají mechanismy bez funkce a slepence věcí s různou pamětí. Koťátková zdůrazňuje způsob instalace, určující výchozí pozici diváka a jeho navigaci v prostoru mezi různými nástrahami. Neustále hledá různé formy projevu k vytvoření nových prostředí zprostředkujících nové vjemové zkušenosti.

4.2 Anna Hulačová

Dlouhodobě se inspirovala klasicky folklórním uměním, ale poslední dobou od něj raději upouští, nebo s ním pracuje kriticky, protože se začíná zneužívat. Návratu k folklóru se pro ni stal designem a tím se proměnil v něco primárně určené k prodeji. Zajímá se o srovnání ideálů minulých a dnešních. Baví ji renesance figurální sochy, dřív reprezentující náboženské či politické ideály a určující charakter společnosti minulé vedle té současné, která je obecně kritická k politice a náboženství.



Holubičky spanilé
Anna Hulačová
2013

4.3 Aleksandra Vajd, Hynek Alt

Autorská dvojice symbolizuje jednu z posledních tvůrčích generací, která zažila přerod mezi analogem a digitálem, což představuje diskurz, který je pro ně velmi živý. Museli se vypořádat s rychlou transformací média, začínali s klasickým portrétem, který se později promítal i do jejich nejradikálněji postkonceptuálních prací, ve kterých je téma vázané na ně samotné a člověka coby fotografa. Důležitým momentem je spolupráce, kdy se vytváří třetí paralelní entita, dialog, ve kterém všechny věci Vajd a Alta vznikly. Pro Alta je velmi důležitý proces a jeho ovlivnění výsledku. Oba mají vždycky do určité míry představu co chtějí, ale nedokáží to stoprocentně jeden druhému vysvětlit. Navzdory tomu se vždy objeví něco nového, co jeden ze dvojice přinese, aniž by se na tom dohodli a dají vznik novému tvaru, něčemu, co samo sebe tak trochu popírá. Svou zásadní práci udělali v roce 2005, kdy vyfotili naexponovaný film. V té chvíli již nebylo důležité, co na filmu bylo, jeho povrch se stal vlastním obsahem. Od roku 2008 společně vedou ateliér fotografie na pražské UMPRUM. Jejich raný rozsáhlý časosběrný

41, 42 Aleksandra Vajd, Hynek Alt, My left hand, Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, 2014.

projekt (2001-2012) „manwomanunfinished“ se zabýval jejich vzájemným vztahem a postupnou proměnou v čase. Pavel Vančát upozorňuje na tři překrývající se jazyky, které cizelují citlivost pro jazykové a kulturní diference. Za základní význam, kolem kterého deset let krouží jejich tvorba považuje posun významů interpersonálních i na samotné půdě fotografie.[41] Setkali se na FAMU v druhé polovině 90. let, v dobách kdy ještě na katedře fotografie dominovala klasická fotografie, vycházející z tradičního dokumentu (Viktor Kolář) a vizualizmu (Štěpán Grygar). Dalším významným mezníkem bylo navazující studium v rámci Fulbright stipendia na State University of New York, kde se začali výrazněji zajímat o dialog fotografie a výtvarného umění. Spolu s Jiřím Thýnem patří k české skupině umělců využívající vlastnosti fotografie nejen jako fyzický materiál, ale i jako obecné téma. Jejich metodika vznáší podstatné otázky týkající se média fotografie a můžeme je zařadit do diskursu o povaze média, jehož prostřednictvím se vyjadřují. Jejich prací oscilují ozvuky designového přístupu. Hynek Alt vidí ve snaze dělat umění tendenci k základnímu přesahu, který můžeme znát například z různých modelů víry a který nám umožňuje

No Audible Dialogue
Aleksandra Vajd, Hynek Alt, 2006





zvládnout základní existencionální tíhu bytí. Vidí tedy umění jako způsob jak se vyrovnat se svou smrtelností a smyslem života. Zabývat se něčím, co nekončí a uspokojí jeho potřeby v cyklickém vnímání. Umění považuje za možnost jak pojmenovat nekonečnost tohoto cyklu. Aleksandra Vajd upozorňuje na to, že umělec musí zpochybňovat co dělá a pak s těmi pochybnostmi dál bojovat. První práce s fotografií jako objektem se u dvojice objevila v roce 2006, kdy vytvořili dvě fotografie No Audible Dialog. V době, kdy již šestým rokem pracovali na souboru manswomanunfinished a význam snímkům propůjčovalo spárování do dvojic on-ona, No Audible Dialog se odlišoval. Jeden i druhý snímek zachycuje nedbale vyrovnaný štos fotografií, kde na bocích jsou rozpoznatelné úzké proužky dalších fotografií aniž bychom dokázali rozklíčovat o jaké snímky se jedná. Odhalené zůstaly pouze dvě svchrní fotografie zachycující autortrét tvůrčí dvojice. Na jedné fotografii stojí Hynek Alt proti Alexandře Vajd zády k objektivu a lehce nám zakrývá

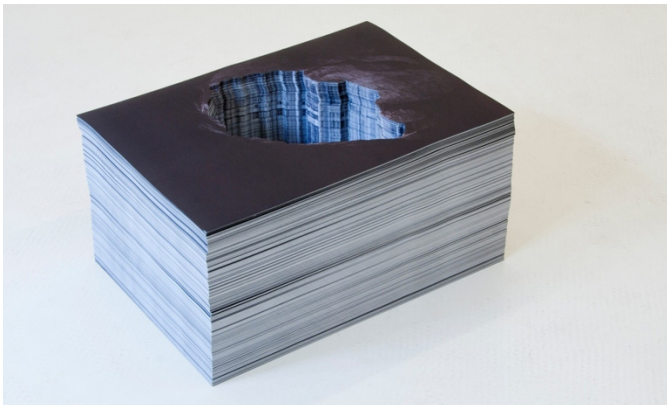
výhled. Na druhém snímku si vyměnili pozice. Jiří Ptáček poukazuje na to, že se zde opakuje základní rozvrh dialogu mezi mužem a ženou z manwomanunfinished, ale že se situace přesouvá od svědectví fotografie k svědectví o fotografii.[42] Vědomě umístili obraz do obrazu, což se stalo společně s fotografickou evidencí ústředními tématy jejich práce. Štos se objevuje i u dalších fotografických objektů a obrazně vyjadřuje vrstevnatý vztah mezi povrchem a hloubkou, plošností a prostorem, nehmotným obrazem a jeho materiální reprezentací.

Ve svém „Dočasném manifestu“ upozorňují na neustálou proměnlivost fotografie. Na navyklost vkládat do fotografie spoustu sentimentu a vzpomínek, aniž bychom si připustili, že postrádá svou pevnou identitu, která nám může lehce protéct mezi prsty. Nevědomé přijímání proměnlivosti jako technického pokroku, který nám dělá starost, aby naše fotografie nevybledly stejně jako naše vzpomínky. Snaží se tuto tekutou beztvarou povahu brát jako podstatu fotografie umožňující její další manipulaci.[43]

43 Aleksandra Vajd, Hynek Alt, Dočasný manifest http://fotografie.vsup.cz/PDF/docasny_manifest.pdf



Bez názvu (Mrak)
Aleksandra Vajd, Hynek Alt, 2011,
digital ink-jet print



Posters
Aleksandra Vajd, Hynek Alt 2012,
offsetový tisk

4.4 Jiří Thýn

Jiří Thýn byl členem skupiny Ládví (Jan Haubelt, Adéla Svobodová, Tomáš Severa) která byla založena v roce 2005 jako iniciativa několika kamarádů. Sama se definovala jako umělecké aktivita balancující na hranici mezi uměním a veřejně prospěšnou prací. Sérií intervencí do sídliště Ládví se vymezila vůči lhostejnosti ke svému nejbližšímu okolí i životu obecně. Lokální sociální aktivismus byl provozovaný formou zdánlivě marných intervencí. Aktivity skupiny byly přijaty uměleckou scénou načež se skupina rozhodla ukončit činnost, protože dosažení úspěchu by vnitřně znevěrohodnilo jejich vstupní intence a motivace. Dne 26.11. 2002 skupina kamarádů vedených Jiřím Thýnem zahalila sochy kašny na Senovážném náměstí v Praze. Tak zůstaly po dobu sedmnácti dnů, než na to upozornil denní tisk. Kýčovité sousoší, které vzniklo bez veřejné soutěže, bylo zabalené do černých igelitových pytlů. Tato akce dokládá, že společenská angažovanost byla u Thýna patrná od samotného počátku jeho tvorby. Ondřej Chrobák Thýnův aktivismus nepovažuje za důsledek ztráty víry ve smysl umění, ale za permanentní pochyb.[44] Na výstavě All The Best v Galerii Josefa Sudka vystavil svůj osobní, používaný a nevypraný růžový ručník visící na dřevěné žerdi jako prapor. Práce může vyjadřovat pomyslné putování od osobního k obecnému. Jiří Thýn je jeden z nejmladších autorů Mutujícího média, který se zřejmě nejhlouběji zabývá dekonstrukcí obrazu. Vytvářel mnohoznačná zátiší, která zasahovala do sféry instalace a hybridní skulptury. Jeho tvorba se posléze přesunula k nejelementárnějším východiskům fotografie. Podle Pavla Vančáta jeho dílo osciluje mezi romantickou zálibou v dokonalosti fotografie a přísným analytickým rozkladem jejích rozličných nevyřčených podmínek.[45] Thýn klade důraz na obrazovou i obsahovou složku, což vede ke stále paradoxnějším řešením jako razantní zásahy do pozitivu a vytváření vlastních negativních předloh které přejímaji funkci trojrozměrné skulptury. Jeho dílo je úzce spjaté s kontextem současného umění. Jako vedoucí Ateliéru postkonceptuální fotografie v současném kontextu na FAMU klade důraz na reflektování aktuálních tendencí v současném umění, pro které je charakteristické prolínaní hranic jednotlivých žánrů a médií. Thýnovo dílo během krátké doby opsalo výrazný významový oblouk, když se od figurálních kompozic Best before (2004-2005) dostal k formálně reduktivním fotogramům 50% šedé (2009). Autor tento přechod sám považuje za svůj únik od osobního k obecnému. V letech 2011-2012 uspořádal trojici výstav s názvem Základní studie. Studie zde mohla být chápána jako umělecký průzkum, nebo předběžná příprava. V roce 2014 se Thýn k formátu studie vrátil ve výstavě Základní studie nenarativní fotografie. Zkoumá zde vlivy technických postupů na konstrukci a působení fotografického zobrazení. Dotýká se tématu abstrakce ve fotografii a fotografické avantgardy 20. století. V průběhu roku 2014 ve výstavách Základní studie nenarativní fotografie a Vědomí jako základní předpoklad I, II ukazuje snímky prořezaných časopisových reprodukcí několika soustředěnými a kompozičně promyšlenými řezy skalpelem. Pozadí těchto intervencí bylo široké spektrum podmíněností, které Thýn zmiňuje ve svém výčtu „předpokladů“, které poukazují na mnohost

44 Ondřej Chrobák, Jiří Thýn Od osobního k obecnému a zase zpět, in: Fotograf číslo 21/2013, Praha: Fotograf07

45 Vančát Pavel, Mutující médium, Praha: Fotograf 07, 2011



History, Different Perspectives and Four Points of View

Jiří Thýn, 2012

Instalace view

aktivních činitelů při bytí s obrazem. Ve Dvou koncích vzdálenosti autor opět zasahuje do časopisových a novinových fotografií. Využívá k tomu ale širší škálu materiálů a slova reflektující poezii. V Obrazech které se nestaly zase svými intervencemi symbolicky poukazuje na hypnotickou sílu obrazu, která podle Jiřího Ptáčka pramení v neredukovatelné součinnosti kulturní paměti, instinktů a nevědomých archetypálních vzorců.[46]

Jiří Thýn již dříve realizoval prostorové objekty vycházející z prvků městského mobiliáře nebo známých uměleckých děl. Snaží se najít nejlepší formu pro obsah, přestože pole fotografie je mu nejpřirozenější. Přemýšlí o provedení svých věcí i mimo kontext fotografie a souběžně s fotografiemi vytváří skici. Většinou ale stejně vystaví fotografie objektů, což si vysvětluje důležitostí přesného záznamu v daném prostředí a vztahu s okolím. Místo a směr ze kterého se má na objekt nahlížet je pro Thýna zásadní a přirovnává to k samotnému fotografickému procesu výběru správného úhlu záběru. Výslednou formu ale nakonec stejně volí s ohledem na téma, aby podporovala hlavní myšlenku.

46 PTÁČEK, Jiří. O studii, nenarativní fotografii, gestu a poezii [online]. [cit. 2015-07-28]. Dostupné z: http://faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/66.html



Předobraz V
Jan Svoboda

4.5 Jan Svoboda

Jaroslav Anděl poukazuje na jedinečnost Svobodových fotografií tkvící především v jejich mimořádných obrazových kvalitách[47]. Vytvoření specificky fotografického obrazu, kterého se mu podařilo dosáhnout, bylo často nedosažitelným cílem několika fotografických generací. Jeho fotografie označuje za svébytný organismus žijící vlastním životem. Svobodovu práci pokládá za nejzávažnější pokus v průzkumu obrazových možností fotografie. Svoboda dosahuje autonomního uměleckého obrazu a dochází k objevování nových aspektů a rozměrů fotografie. Základní skladebný element fotografického obrazu nalezl v šedém valéru. Vytvořil svébytný princip vztahování se k médiu fotografie zkoumající její jazyk a kondici obstát po boku jiných forem umění. Odmítal služebnou zobrazivost fotografie a upozorňoval na její konstruovanost a fyzickou faktičnost. Své zkoumání vyjádřil ve fotografiích Rámeček (1968), Druhá strana fotografie (1969) nebo Zrcátko (1971) a v dalších dílech zobrazujících fotografie a negativy v prostoru. Principy Svobodova uvažování dobře shrnuje fotografie Zrcátko, kde dochází k tematizování samotné fotografie tradičně vnímané jako zrcadlení přírody. Pozornost není upřena na zrcadlení, ale samotný povrch zrcadla, lidské doteky, prach a šíření světla v prostoru. Povrch fotografií je často tematizován pro znesnadnění propadnutí iluzivnosti diváka. Další možností narušení iluzivnosti bylo sledování vlastních fotografií ve specifickém světle a fotografování

47 Jaroslav Anděl, Jan Svoboda, Revue Fotografie, 1975, č. 3

roztrhaných fotografií odvádělo pozornost od zobrazení k materiálovosti. Objektové chápání fotografie se promítalo do adjustace monumentálních rozměrů. Své tonálně svébytné zvětšeniny lepil na silné podložky, které na výstavě ještě předsouval pomocí kovového závěsného rámu nebo dřevěných špalíků. Svobodovo zobrazení výseku skutečnosti nekomentuje zobrazené předměty, ale především vytváří komentář ke světu fotografie. Staví se proti chápání fotografie jako mechanického zrcadla i multiplikační techniky a přirozeně ji včleňuje do kontextu malířství a sochařství. Sám se považoval spíše za umělce a reagoval na podněty současného umění.

Svoboda popírá kukátkovou perspektivu a vytváří mělký reliéfní prostor moderního obrazu. Objekty jsou stavěny před plošná pozadí vykrývající plochy fotografií. Obrazy směřují od pevné hráze vyfotografovaného pozadí totožného s plochou fotografie směrem k divákovi, který tak musí fotografii vnímat jako objekt a ne jako iluzi. Jako jeden z prvních fotografů zvětšoval fotografie do maximálních technicky možných rozměrů, což přispívalo k objektovosti jeho díla, které přestává být nahraditelné reprodukcí. Vytváření rozostřených ploch dává vyniknout struktuře povrchu samotné fotografie. Jemné valéry úzce vymezené šedé škály vylučují krajní polohy šedé a černé, což fotografiím dodává pocit melancholie. Fotografie svou šedou tonalitou v kontrastu s bílou stěnou galerie reagují na světlo a proměňují se přenesením do jiného prostoru. Tomáš Pospěch přirovnává Svobodovo hledání obsahu média k tendencím v moderní literatuře, kde se řeč otáčí k sobě v neustálé sebereflexi za uvolňování cizího jazyka v jazyce [48]. Snaží se podřídit vše obrazu a autorskému dohledu, až dochází k prázdným plochám, kde předměty pouze staví hráz světlu. Využívá cézanovského jemného, labilního naklánění, kterého si mohl povšimnout u Stanislava Kolíbala při dokumentování jeho prací, které křehký řád tematizují.

Zdůrazňuje osvobozující vlastnosti světla vyjímající věci ze vzájemných vztahů popředí a pozadí. Světlo věci osamostatnilo a ty se poddaly přicházejícím paprskům. Byly odhmotněny zrušením svého objemu, povrchovým zploštěním a záměrným propojením s pozadím. Narušením objemu byla zdůrazněna nepatrnost a lehkost například v rozsypaném prášku, pohozené niti nebo otisku prstu. Výpovědí o světle je cyklus Obraz, který se nevrátí, kde polarita světla a tmy vnáší do fotografie pohyb v tom smyslu, že v jednu chvíli se může zdát, že situaci přesvětlí nebo naopak pohltí. Námět válce s ubíhající stěnou je v jednom případě zcela expresivní svou do tmy ponořenou přelomenou diagonální hranou a v druhém stojí pod přímým osvětlením takřka zbaven hmotnosti. V rozhovoru ke svým pětapadesátým narozeninám Svoboda zmiňuje zajímavé přirovnáni s kuchyňským stolem z lipové desky, který měli doma na venkově a jídávala u něj celá rodina [49]. Sloužil také k dalším činnostem jako psaní úkolů, dopisů, četbě, ale také k připravování

48 Ateliér : čtrnáctideník současného výtvarného umění, Praha: Společnost časopisu Ateliér, 2011, č. 3

49 Balajka, Petr: Jan Svoboda – rozhovor k pětapadesátinám autora, Revue fotografie XXXIII, 1989, č. 3

jídla, mletí masa, ořechů a máku, což vytlačilo do lípové desky stopy. Stůl byl samá stopa a zapisovalo se do něj všechno, celý jejich život. Vždy do běla vydrhnutý stůl již neexistuje. Vzpomínka tedy podle Svobody není pouze iluzí, ale může probouzet něco, do čeho byl člověk zamilován a zahleděn. V uvedeném příkladu vidí klíč k vyjádření touhy, kterou může charakterizovat jen svými obrazy. Popisuje, jak v kuchyni bývalo podivně tlumené šero a předměty v tomto světle získávaly zvláštní tvary, nemluvě o obsahu zásuvek, který nebyl vidět. Obklopovalo ho jisté tajemství, jež se snažil vyjádřit i ve svých fotografiích, avšak zůstalo pro něj tajemstvím nevysvětlitelným. Prázdný, přitom však zcela konkrétní prostor naplněný světlem se ve Svobodovým podání stává výstižným svědectvím o existenci člověka. U fotografií zátiší můžeme hovořit o programové snaze dát běžným věcem významné místo v díle a zřejmě tak proklamovat svou nezávislost na okolí, čemukoli, co by mohlo Svobodovi uzurpovat jeho permanentní snahu o nepodlehnutí autoritě. V komparaci se Sudkovým dílem Zdeněk Kirschner popisuje jak Svoboda staví zdánlivě jako Sudek sklenice na okno, ale fotografuje, protože vidí skrze ně [50]. Neopájejí ho jako Sudka svou podstatou, svým leskem, třpytem nebo lomem světla. Sklenice a okenní tabule jsou pro Svobodu jenom na čas ztuhlou kapalinou, jejíž život je dočasný, včera ještě amorfní ve sklářské peci a zítra ukončený mezi střepy. Svoboda při fotografování sochařských děl dosti podrobně poznal, že opravdové dílo je založeno na nekompromisním přijetí a přitakání riziku, které věrnost sobě přináší. Uplatnění této věrnosti spočívá v tom se plně a beze zbytku vsadit s celou svou existencí. Jaromír Zemina považuje Svobodu za protiklad metafyzika, který znázorňuje čas jeho plynutím a uplýváním, zatímco Svoboda zdůrazňuje jeho trvalou přítomnost [51]. Metafyzik nastavuje zrcadlo jevů, Svoboda zase zrcadlo stavů. Nevyužíval současné možnosti jako krátké expoziční doby, nebo velmi detailních záběrů. Vyhýbá se maximálnímu dělení prostoru a plochy stejně jako dělení času, protože to vadí jeho smyslu pro celistvost života. K primární životní komplexitě se začínala opětně obracet pozornost i v nejrůznějších sférách umění. Při komponování snímku nebere v úvahu možnost dodatečných změn a počítá s celou plochou negativu. Jeho výrazně výtvarné založení ho občas nutí komponovat přímo objekt snímku in natura, stejně jako sestavují svá zátiší malíři. Podle Antonína Dufka jsou Svobodovy fotografie ušlechtilé, důstojné, skrývající city, nic nepředstírající a tvářící se trochu chladně a netýkavě, jako by s námi neměly nic společného. Vytvořeny jsou s jemnocitem a něhou, byť i provázeny nelítostnou racionální důsledností. Ve Svobodově tvorbě je důležitá jeho zaujatost fotografií, stejně jako neuvěřitelná výdrž v uvažování o věcech a vytrvalé zaujaté vidění, které je nekonečným procesem hledání smyslu. Svobodova výrazně analytická zaujatost směřuje k základním jednoduchostem. Podle Dufka dokáže vidět smysl v takových oblastech jsoucna, které jsou mnohdy jen zapomenutými bílými plochami na mapě lidské zkušenosti. Svobodova

50 Kirschner, Zdeněk: Komparace I. Fotografie Josefa Sudka a Jana Svobody (katalog), Galerie výtvarného umění, Roudnice nad Labem, 1983

51 Zemina, Jaromír: Jan Svoboda – Fotografie (katalog), Kabinet grafiky, Oblastní galerie, Olomouc, 1971

tvorba odkrývá skladbu fotografického zobrazení a téměř hmatatelně dokazuje, že fotografie vůbec nějakou skladbu má. Přehodnocuje snad všechny aspekty složek fotografického obrazu a znova organizuje jeho strukturu. Předměty se stávají tématem fotografií hmotné skutečnosti, kde nejde o individualitu objektů ale jejich reprezentování základních hmotných forem. Vedle toho sledují ještě prostorové vztahy předmětných forem. Svoboda svými pracemi přetlumočuje do řeči fotografického obrazu tendence soudobého výtvarného projevu, který si všímá nejjednodušších předmětných kvalit a přivádí minimální prostředky výrazu k maximálnímu účinu. Tuto tendenci nejen přetlumočuje, ale především ji i osobitě hodnotí, čímž staví fotografii jako rovnocenného partnera mezi tradiční i netradiční výtvarné projevy.

Petr Rezek ve své přednášce poukazuje na dvě Svobodovy fotografie. Ta první vse jmenuje Květinky a pochází z roku 1959 (28 x 38 cm). Fotografie je podlepená, vyztužená tvarovaným drátem. Jsou na ní patrné stopy po ranách způsobené pádem a vlivem vlastní váhy. Rezek upozorňuje na to, že fotografie Jana Svobody mají váhu. Druhá nedatovaná originální fotografie je několikanásobně větší (57 x 80). Na této fotografii, která bude předmětem zkoumání, se mezi několika fotografiemi objevují opět Květinky. Přestože jsou zčásti zakryté, při porovnání s fotografií jedna zjistíme, že se jedná o jednu a tu samou fotografii. Na fotografii číslo dvě máme fotografii číslo jedna a tedy můžeme hovořit o fotografii fotografie. Rezek poukazuje na rozdíl mezi promítanou sekvencí záběrů a prohlížením Svobodových fotografií, který vidí v tom, že Svobodovy fotografie přečtete daleko pomaleji. Zde vzniká souvislost mezi váhou Svobodových fotografií a pomalostí jejich vnímání. V tomto kontextu bude mít fotografie fotografie svou váhu a bude možné ji vnímat pomaleji než ostatní fotografie. Fotografie na fotografii jsou k nám obráceny čelem, ale opírají se o obrácený obraz, což nám naznačuje plátno připevněné na blindrámu. Může se ale také jednat o fotografii obrazu. Ať je to jakkoli, zdá se, že se jedná o reálný obraz a ten je k nám obrácený. Rezek obraz přirovnává k obrácenému obrazu od Cornelis Norbertus Gijsbrechts (Obrácený obraz, cca 1670-1675). Mohli bychom se tedy přiklonit k variantě, že i na Svobodově fotografii je obraz, který nic neukazuje, ale vše nasvědčuje tomu, že na fotografii dvě vyobrazené fotografie něco ukazují. Rezek se vyjadřuje záporně k variantě, že fotografie dvě se nám snaží ukázat fotografie, jako například existují obrazy obrazáren. Rozvíjí hypotézu, že Svoboda zde realizuje pokus, kde se snaží odpoutat od procesu fotografování a zrušit tím diktát fotografického přístroje. Vilém Flusser popisuje prozkoumávání světa z hlediska fotografického obrazu následovně:

„Při hledání stanoviště fotograf pohybuje přístrojem ve funkci svého hledání; ale hledá ve funkci přístroje. Přístroj používá při rozhodování, ale rozhoduje se s ohledem na přístroj... Rozhodnutí provedená v tomto pohybu nejsou ani „lidská" ani „mechanická", ale rozhodnutí komplexu přístroj-operátor. Pokud chceme schopnost rozhodovat se nazvat „svobodou" je třeba říci, že fotograf není svobodný ani díky přístroji, ani navzdory němu, ani s přístrojem, ani proti němu, ale že pro něho svoboda znamená rozhodovat se ve funkci přístroje." [52]

52 FLUSSER, Vilém. Komunikológia. Bratislava: Mediálny inštitút, 2002, s. 129. ISBN 8096877003.

Svobodovy fotografie fotografií se tak pravděpodobně pokouší zrušit původní hledání stanoviště, původní rozhodování v roli operátora spojeného s přístrojem. Prvním krokem je vyvázání se z formátu určeného zvětšovacím přístrojem, aby výřez nebyl výřezem přístroje. Svobodova fotografie fotografie se snaží ukázat choreografii postupu od stanoviště k fotografii a pokouší se tak zrušit vázanost k fotoaparátu. Pozitiv se tak stává věcí a je mezi věci zařazen jako věc. Petr Rezek přirovnává Svobodovo počínání k choreografii, protože fotografuje fotografie, které se staly věcmi a učinil to tak s nimi v krocích.

4.6 Ivo Přeček

V 60. letech, kdy vstoupil na výtvarnou scénu, byla doba charakteristická pro své experimentování a otevřenost nejrůznějším směrů s čímž se identifikoval i jeho liberální názor. O fotografii nepřemýšlel pouze v rámci jednoho média, vnímal ji jako prostředek k objevování a používání nových postupů. Svojí objektovou tvorbou se nesnažil o výrazovou rozmanitost, ale co nejpřesnější zaznamenání vlastních nápadů. Předstupněm Přečkovy objektové tvorby byly podle Ladislava Daňka snímky na pomezí aranžované fotografie, environmentu a akčního umění z let 1959-1960. Pro jeho objektovou tvorbu bylo důležité přátelství s malířem Slavojem Kovaříkem, se kterým v roce 1964 vytvořil svůj největší objekt (dřevěné desky, řetězy, dřevo, drát, přibližné rozměry 170 x 69 cm) s názvem Objekt (Řetězy). V první polovině 60. let vznikala reliéfní závěsná díla charakteristická svým výrazným plastickým cítěním a citem pro materiál. Příznačným znakem pro tyto práce je princip poetické interpretace nalezeného předmětu zasazením do nového kontextu. Na rozdíl od pop-artistů recyklujících civilizační odpad není podstatné jestli se jedná o přírodninu nebo kus železa. Slepované a svařované dílo odpadu ze železáren a strusky se dochovalo pouze v dokumentaci záběru plastiky-slepence Žabí muž. V druhé polovině 60. let se v jeho objektové tvorbě začíná objevovat nový prvek, fotografie. Do objektu výlevka z roku 1967 vlepuje fotografii vypuštěného dna Tovačovského rybníka. Podle Antonína Dufka byl Ivo Přeček vedle Slováka Ladislava Borodáče pravděpodobně jediným českým fotografem, který takové objekty vytvářel.[53] S výjimkou Výlevky jsou ostatní fotografické objekty většinou závěsná díla pohybující se na pomezí mezi reliéfními kolážemi a asambláženi.

53 Dufek Antonín, Rišlinková Helena, Ivo Přeček, Torst, 2004

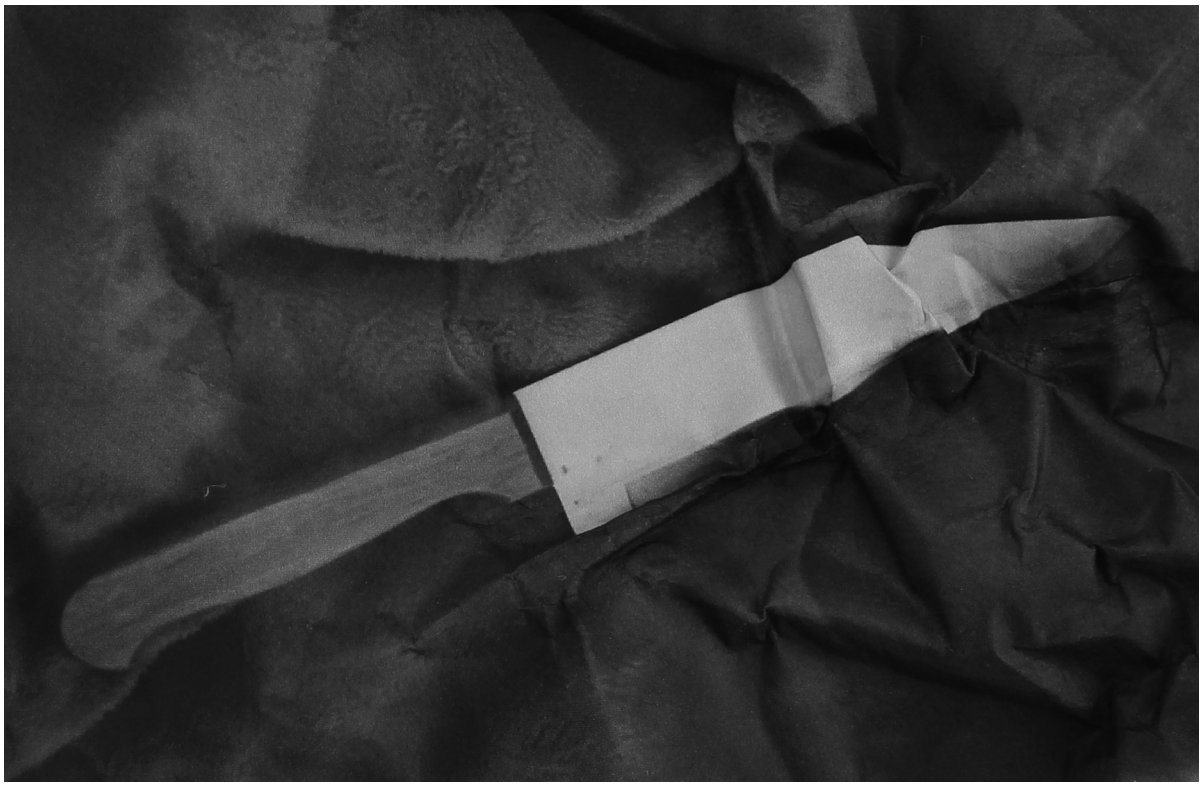


Valcha
Ivo Přeček, 1967

V objektu Na Plechu z roku 1970, zobrazujícím lidi opalující se na pláži u moře, je přítomen prvek ironického humoru. Tehdejší politická situace vyvolala, že se v objektu Jenom tak objevuje i prvek existencionální. Mezi nejoriginálnější objekty druhé poloviny 60. let patří Valcha, kde je fotografie mořského příboje vlepena na vroubkovanou kamennou podložku a efekt „vlnění“ se tím zdvojuje. Objekt Okno je pravděpodobně reakcí na heslo „Otevřeme okna do Evropy“. Do Vzpomínky na první třídu mého syna prolíná několik významových rovin. Dochází zde ke spojení školní fotografie Přečkova syna s fotografií tabule a plastickým důlkem na hraní kuliček. V 70. a 80. letech došlo v Přečkově objektové tvorbě k útlumu. Výjimku tvoří objekt z roku 1982 Někde tam jehož rám tvoří opět okno a okenní pole jsou vyplněny fotomontážemi. Na začátku 90. let se do jeho tvorby vrací experimentální postupy a vytváří objekt Zrození. V Přečkovo současné tvorbě hrají objekty klíčovou roli. Zabývá se procesem jejich vytváření a uvažování o nich. Některé rekonstruuje, dopracovává a intenzivně pracuje na nových (Povodeň, 1997). Objekty se v tvorbě Ivo Přečka staly symbolem svobodného výtvarného vyjádření.

4.7 Lucia Sceranková

Současné portfolio Scerankové se skládá většinou z fotografií, přesto sama autorka nemá potřebu se přísně vymezovat jako fotografka. Své studium započala malbou a postupně začala pracovat s videem, instalací a objektem. Zajímá ji práce s prostorem, obrazem a k intenzivnější práci s fotografií se dostala přes video. Fotografie podle autorky s sebou nese velmi omezení, nálepku klasického média, ohraničení formátem a svou všudypřítomnost. Možnosti fotografie vyhovují jejímu způsobu tvorby, kdy samotné výjevy neexistují a vznikají až po nafotografování. Fotografie umožňuje Scerankové pracovat uvnitř obrazu a zároveň vnímá hranici jejího povrchu, která stojí mezi výjevem a divákem. Zajímá se o vztah mezi fotografií a prostorovostí, používání sochařských principů v rámci fotografie a fungování materiálu pod jejím povrchem. Pracuje s objektivitou samotné fotografie a prostorovou koláží. Uvažování o materiálu a jeho fungování pod povrchem ji zajímá v kontextu každodenní zkušenosti. Používá minimalistické



Nůž
Lucia Sceranková, 2013
tisk pigmentovými inkousty

strategie, nalezené fotografie anebo situace. Analýza média je u Scerankové přítomná, ale není pro ni primární. Zkoumá vliv jemných manipulací na fungování obrazu, možnosti „emoční rezonance“ jak označil autorky práci Jiří Ptáček. Důležité pro ni jsou motivy, které používá na základě intuitivních pohnutek. Nesnaží se soustředit jen na rozvíjení odosobněné formální hry. Přemýšlí o používaných motivech, jejich povaze, tématu, významech a samozřejmých i překvapivých asociacích. Zabývá se vztahem k vnímání, zažívání a představování reality. Často recykluje obrazy, které jsou samy o osobě opotřebovanými reprezentacemi určitých

témat. Uděluje jim nové úlohy, hledá pro ně svobodu, která vychází ze subjektivního vnímání. Na VŠVU v Bratislavě začala vytvářet silně konceptuální věci ovlivněné mimo jiné i slovenským land artem. V ateliéru Vladimíra Skrepla na AVU přišlo uvolnění se, kdy autorka přestala na podobné věci klást takový důraz. Když jde o volnou tvorbu, tak se podle Vladimíra Skrepla nedají věci úplně naplánovat, neboť by potom už nezůstalo žádné místo pro umění. Ve svých pracích vytváří prostor, kde soukromé a rukodělné může být konfrontované s něčím, co přesahuje naši běžnou zkušenost a možnost přímého uchopení. Holý reflektor se mění na kotouč Slunce a gravitace je překonaná otočením formátu. Výrobou fotografických scenérií se snaží zachytit určitou energii, fyzický pohyb či tenzi. Snaží se zachytit nekonečně se opakující mikroděj, chvění přítomné v zacykleném video-obraze. Fotografie z diplomové práce Zázrak je na inom mieste jsou řádem obrazů, kde se jednotlivé obrazy k sobě vztahují, ale zároveň se každý z nich osamostatňuje. Sceranková se zabývá tématem vícerých světů, iluze a mýtu. Ty nechávají vzniknout vlastní platformu, kde autorka vytváří své vlastní mytologie. Manipuluje s reálným prostorem a zachycuje scénu s vrstvami a prostorovými vztahy, které se uvnitř objevují. S odkazem na Rolanda Barthese tak dává vzniknout realitě, které se nemůžeme dotknout.

4.8 Aleš Kuneš a Jiří Šigut

Po fotografiích Jana Svobody opouštějící modernistické pojetí autonomního obrazu a Ivo Přečkovi spojujícím fotografie s dalšími předměty do asambláží a objektů, Aleš Kuneš a krátce na to Jiří Šigut opouští svými fotografiemi do důsledků vymezenou plochu dvourozměrného obrazu. Fotografie se sama stává objektem, předmětem happeningů nebo instalací. V tvorbě a textech Aleše Kuneše z konce osmdesátých let můžeme najít paralelu se Svobodovým chápáním fotografie jako trojrozměrného artefaktu. Jeho práce vycházející z fotografické tradice vytváří komentář k některým experimentálním postupům meziválečné avantgardy ve spojení s poučeností soudobými uměleckými postupy. V Kampani fotografa K. z léta 1989 vytvořené společně s Janem Hudečkem propojoval iluzivní fotografii s fotogramem do „fotofotogramů“ opatřených komentujícími výkřiky krátkých textů. Během happeningu byly lepeny na pilíře mostu Barikádníků v pražských Holešovičkách a ponechány procesu entropie. Aleš Kuneš byl jedním z prvních, kdo na konci osmdesátých let prováděl intervence ve veřejném prostoru a v devadesátých letech je rozšířil o práci s nalezenými, většinou odpadkovými materiály a vytváření pomíjivých fotografických objektů. V „objektování“ fotografie hrálo důležitou roli svébytné postavení fotografického negativu.

Odlišné chápání média fotografie v umění přináší od poloviny osmdesátých let také Jiří Šigut. Je lhostejný k výslednému zobrazení, do obrazu nezasahuje, vystavuje vše a neuchyluje se k selektivnímu výběru, čímž zdůrazňuje samotný proces nebo prožitek fotografování. Inspirovaný Johnem Cagem užíval dlouhé expozice k vrstvení fotografických záznamů, čímž prozkoumával náhodu a procesuálnost. Na začátku devadesátých let začíná zaznamenávat stopy přírodních procesů a živlů jejich bezprostředním dotekem s papírovou citlivou vrstvou. Podle potřebné délky expozice užívá princip latence a při delších expozicích záznam jen fixuje ustálením. Dochází k tematizování fotografie odhalením fyzikálních a chemických procesů. Přes komentáře k zrcadlovosti fotografie, tematizování fotografických postupů a analýzu média fotografie je tvorba konceptuálně dematerializovaná. To co je na fotografiích vidět není tak důležité jako okolnosti, výsledkem je specifický záznam proběhlé události. Fotografie podávají sdělení o časových a prostorových kvalitách a o tom jak ovlivňují výslednou podobu fotografie. Šigutovo dílo je začleňováno do kontextu současného konceptuálního umění.



Kampaň
Aleš Kuneš, 1990

Výstava Photography into Sculpture

Photography into Sculpture byla první výstavou, která komplexně zmapovala fotografické obrazy použité sochařským nebo trojrozměrným způsobem. Uskutečnila se v Muzeu moderního umění v dubnu 1970 a obsahovala více než 50 nejnovějších děl vytvořených 23 americkými a kanadskými umělci. Výstava zobrazovala širokou škálu technik odrážejících naši moderní technologickou kulturu. Konturované vakuově tvarované plastové nádoby pro fotografie, filmové diapozitivy; filmové pozitivy vrstvené v konstrukcích plexiskla s různou hloubkou, které jsou viděny odraženým nebo procházejícím světlem; fotocitlivé konturované tvarované textilní sochy; figurativní kompozice v životní velikosti konstruované z několika set transparentních skel na které se dalo dívat z několika úhlů; vykonstruované obrazové nebo iluzijní krabicové prostředí; hádanky/skládačky do kterých se zapojí divák, topografické krajiny, které jsou konturovány pomocí vakuového procesu; kostky fotografií z plexiskla; trojrozměrné stěnové konstrukce; redukční, nebo minimální, sochy z mnoha obrázkových krabic; a světelné / negativní konstrukce.



Untitled
Michael de Courcy 1970-2011

Zdůraznění této nové rozměrnosti nemělo nijak snížit neodmyslitelnou povahu fotografického obrazu. Ve skutečnosti k tomu, abychom mohli ocenit tyto sochařské artefakty, bylo třeba rozpoznat jak výrazně umělec dodržuje foto-optické základy své práce a jak sám využívá jedinečných vlastností fotografie.

Z historického hlediska se v technice sochařství odráží technologický charakter společnosti, v níž bylo dílo vyprodukováno. Více než dvacet amerických a kanadských umělců zastoupených na této výstavě pracovalo moderním způsobem, úzce souvisejícím se strukturálním rámcem naší vědecké kultury. Někteří z umělců zastoupených na výstavě začínali jako fotografové, jiní jako malíři či sochaři. Všichni z nich jsou mladí, ve věku mezi dvaceti až třiceti lety a většina je ze západní části Severní Ameriky od Los Angeles po Vancouver. Pokud tito umělci dominují, tak je to především proto, že byl uspokojen jejich závazek k technologii jako regionálnímu výrazu a nadšeně podpořili názor, že fotografie je materiální médium.

Jedním z inovátorů těchto nových multimediálních technik je Robert Heinecken, U.C.L.A. Profesor a jediný umělec na výstavě, jehož práce byla dříve k vidění v muzeu a je také reprezentován v muzejní sbírce. Jeho práce zahrnuje hádanky, ve kterých divák aranžuje části snímků do obrazu podle své vlastní úvahy a malé iluzivní prostředí vytvořené z fotografického filmu a plexiskla.

Ellen Brooks, Heineckenova studentka, vytvořila pět topografických krajin umělé trávy (“Leisure Turf”), z nichž každá obsahuje fotografii vytištěnou na fotosenzitivní tkaninu, která byla plněná a tvarovaná pro dosažení trojrozměrné kvality. Pět krabic krajin, každá má 19 palců čtverečních a několik palců hloubku, jsou instalovány v sériích ve výšce pasu, takže se divák dívá dolů na filmové iluze párů válejících se v trávě.

Channel 5 News, KTLA, Los Angeles, California, U.S.A. je prací dalšího UCLA studenta, Michaela Stonea. Skládá se z fotografií pořízených přímo z televizních zpravodajských pořadů ze západního pobřeží Ameriky, zejména těch ve kterých je bývalý Los Angeleský policejní šéf, Tom Reddin. Každá fotografie je ručně tónovaná a uzavřená v nafukovacím plastovém sáčku připomínajícím balení hraček nebo mražených potravin.

Na výstavě jsou zastoupeni i dva Kanadští umělci. Jack Daleovy konstrukce jsou vyrobeny z negativních a pozitivních snímků na skleněných deskách. Jeho Cubed Woman #3 obsahuje kubistický a měnící se pohled na ženská těla a je vysoká asi 4 stop a 8 palců. Michael de Courcy dílo se skládá z mnoha 12-palcových kartonových kostek, z nichž každá má fotografii vytištěnou na každé ze svých stran. Náhodným naskládáním v době instalace se práce stává redukční sochou, která by mohla být příkladem pro zlepšování podnikatelského prostředí.

V posledních několika letech si umělci z různých oborů osvojili nový druh fotografování ve kterém mnoho z imaginárních kvalit fotografie, zejména prostorovost, bylo transformováno do skutečného prostoru a dimenze, čímž se fotografie proměňuje v sochu. Do

fotografického média tyto práce přinesly mnoho svěžích iluzivních pohledů, nové techniky a materiály, které až dosud byly pouze okrajově důležité. Mezi inovacemi jsou topografické struktury, podílení se diváka na vytvoření obrazu, hmatatelná materiálnost, proces, technologie plastů, tekutých emulzí, tkanin, barviv, filmových folií a vyzařovaného světla.

Závěr

Po roce na stáži u Jiřího Thýna, kde byla fotografie jako objekt semestrálním úkolem a zpracování této bakalářské práce jsem snad už alespoň uspokojivě proniknul do problematiky fotografie a objektů. Snažil jsem se tak i pomocí osobní akce, kdy jsem se díval na betonový odpadkový koš a snažil se o něm přemýšlet jako o živé bytosti. Skutečně jsem si to dokázal na okamžik vsugerovat a když o „něj" kamarád típl svou cigaretu, tak jsem pocítil nepříjemný pocit. Zpracování tématu mě vnitřně obohatilo a doufám že i posunulo ohledně přemýšlení o své volné tvorbě. Vyjadřovat se pomocí objektů mi přijde přirozenější a díky filozofickým teoriím i mnohem uvolněnější než dřív. Doufám, že stejný efekt by to mohlo mít i u případného čtenáře. Pokud ne, minimálně by mu práce měla nastínit způsob přemýšlení z mého pohledu nejzajímavějších umělců tvořících objekty s využitím fotografie. Sám jsem na takovou příležitost netrpělivě čekal a velmi si vážil, když se mi naskytla. Analytický způsob uvažování konceptuálních fotografů je mi blízký, stejně jako neustálé zpochybňování vlastních přístupů a zájem o současné umělecko-fotografické dění. Přechod z 2D do 3D považuji za povolení se touze nespoutaného uměleckého vyjadřování a začátek přemýšlení a nahlížení na fotografii z pohledu různých médií, rozvíjející tvůrčí práci. Pokud je v práci nějaká přidaná hodnota, vidím ji v právě ve zprostředkování zážitku postupné změny uvažování.

Rozhovor s Hynkem Altem

JM: Kdy jste s Aleksandrou začali pracovat s fotografií jako objektem a přemýšlet v tom kontextu dialogu fotografie a výtvarného umění? Přece jen v době, kdy jste studovali na FAMU, byla podoba studia klasičtější než je dnes.

HA: Úvod s FAMU je asi příhodný. Základní podmínky jsou pro každého strašně důležité a je důležité si je pořád připomínat. Takže skutečnost, že jsme studovali na FAMU, je nějakým způsobem důležitá, i když bych neřekl jednoznačně pozitivní. Kdybych se rozhodoval dneska, tak bych asi uvažoval jinak. Na druhou stranu, v té době to nějakou logiku mělo.

FAMU je opravdu výživná. Ale je pravdou, že v době, když jsme končili, tak se spustil takový pohyb, který tam trvá do dneška. Fotografie se nějakým způsobem začala otevírat na všechny možné strany. Začalo se hodně uvažovat o výtvarném umění, ale byla to spíš dojmologie. Byly tam třeba dobré přednášky od Jany Ševčíkové, ale to celé bylo pokukování na druhou stranu plotu.

Studium se každopádně začalo měnit hodně formálně. Přestalo se bezpodmínečně trvat na nějakých přesných parametrech klauzur a diplomek a dalo se začít uvažovat o dost svobodněji. A taky se měnily určité technické předpoklady. Myslím, že to není úplně o analogu a digitálu, ale spíš o nějakých širších možnostech obecně.

V té době jsme jsme oba pracovali s médiem knihy, z dnešního pohledu asi super-konzervativně, ale tehdy jsme to vnímali jako něco progresivního. A fotografická kniha samotná má na FAMU strašně dlouhou tradici. Ale najednou byly jiné možnosti. Dalo se to tisknout, na inkjetu nebo na xeroxu nebo na laserovce, najednou to nemusela být ta klasická fošna prolepená chemoprenem. Mohlo to najednou mnohem víc připomínat opravdu maketu knihy, spíš než jenom interní kánon.

Interním kánonem myslím, že do té doby se knihy dělaly tak, že se vzaly velké fotografický papíry, ty se ohnuly na půlku a prolepily se čtvrtkami. Takže jedna stránka měla milimetr na tloušťku. Což mi samo o přijde docela zajímavé, asi by se to dalo tematizovat. V té době se tohohle chtěl člověk zbavit.

Na FAMU bylo hrozně důležité také to, že jsme byli vymácháni ve vývojkách. Saša to má ráda, já to úplně nesnáším. Ale to je subjektivní, nemám nic proti tomu, když to někoho baví. Mám pocit, že bylo důležité si tohle postupem času uvědomit. K tomu ta Amerika byla dobrá, dá to člověku možnost reflexe. Jednak k té konzervativní FAMU. Potom k tomu, co si člověk uvědomil, jakým procesem proměny prochází. A potom i k tomu, že tam byla vyloženě součást školy Fakulta výtvarného umění. To znamená, že najednou člověk neměl možnost si hrát nebo dělat bábovičky na fotografickém písečku, ale byl ke konfrontaci přirozeně donucený. Najednou ta konfrontace s malbou, se sochou byla hrozně příjemná.

Je důležité si přiznat, že nás začalo zajímat konceptuální uvažování. Je to možnost nějakého vývoje, otevírá to další cesty, které se v konzervativním kánonu mohou zdát vyčerpané.

JM: Byla to ta doba, kdy jste se začali zajímat o povahu toho média?

HA: Asi jo. Jednak jsme vyfotili cívku filmu a tu jsme měli vystavenou v té vitrínce, to byl takový fotografický vtip. Cívka je důležitá proto, že to bylo zbavení se nějaký estetiky, totální rezignace na fotografickou estetiku, i když to samozřejmě generuje novou estetiku. Je v tom také reflexe toho média, bylo to nějakým způsobem osobní, protože jsem to fotil z nějakých důvodů na střední formát. Snažil jsem se udělat něco abstraktního, mluvilo to o tom, že Kodak zavře fabriku. Jako když vyfotíš posledního mamuta. Ten ti proběhne před foťákem, ty ho stihneš vyfotit a on už pak není. Vyhyne. A to se přesně stalo. A na to navazovaly dva projekty, které jsme dělali každý zvlášť. Saša dělala tenkrát, projekt o jejím tátovi. Fotila ho, jak spí a potom márnici, to bylo sedm fotek.
A vlastně to bylo takový zpochybnění toho, jak se díváme na obraz. Podobně jako u té cívky. Když vidíme fotku, tak do ní automaticky něco promítneme.

JM: Abych se ještě vrátil zpátky k fotografickému objektu. Já v té práci hledám analogii mezi sochou a fotografickým objektem. V dnešní době se socha i fotografie používají v rámci postinternetového umění a estetiky, kdy dochází k rozkladu jak fotografie, tak sochy. Když jsi vytvářel foto objekty, přemýšlel jsi, že by ses chtěl navrátit k něčemu hmatatelnému, reálnému?

HA: Já nevím, jestli je to o hmatatelném nebo reálném. Myslím, že to není tak melancholické. Nějaký moment nostalgie se ti tam vždycky dostane. Snažím se o nostalgii uvažovat jako o námětu. Rozčilují mě věci, které se spoléhají na to, že fotografie tě rozbrečí nebo zasáhne, protože má hezkou tonalitu. Snažím se tomu vyhýbat. Určitě bych proto neuvažoval na půdorysu toho, že fotografie není reálná.

V českém prostředí je Svoboda důležitý tím, že vyfotil druhou stranu fotky, takže to je spouštěcí mechanismus tohohle uvažování. Ale je to možná tím, že se můžeme bavit o postinternetu atd. Tím, se že fotografie opravdu osvobodila, že může být jakákoli, tak naopak proto je důležité si uvědomit, že ta nepatrná tloušťka toho papíru je pořád nějaký materiál. Je dobré se na něj podívat. Když tu fotku otočíš, je tam pořád vodoznak Kodak. Nebo když si to vytiskneš na ofsetu, který je ideální pro fotografický výstup.

Ofset naplňuje nekonečnou reprodukovatelnost. Těch ofsetů dáš na sebe několik a najednou dostaneš nějakou tloušťku. A to je strašně zajímavý moment. Možná je to uvažování o pojmech hloubka a tloušťka. A to jsou pojmy, s kterýma jsme se snažili vyrovnávat.

JM: Teď jsi zmínil zajímavou věc ohledně reprodukovatelnosti média. Ztrácí v dnešní době umělecké dílo kvůli reprodukovatelnosti svoji autenticitu? Nebo uměleckou auru?

HA: Autenticita vychází z gesta, které musí být dobře čitelné. Fotka na Facebooku nemá nic, pokud není spojená s nějakým gestem. Nějaká geniální nekonečně malá tečka neexistuje. Myslím, že to gesto, umělecké nebo nějaké autorské rozhodnutí, je vždycky to, co tu věc nakonec udělá důležitou, autentickou. Že se někdo k něčemu rozhodne, to je zásadní. Můžeme se donekonečna bavit o tom, co to znamená, že se každý den vyfotí miliarda fotek. Jakým způsobem to čteme. Ale i to je nějaký kontinuum. Není to tak, že teď by se najednou něco lámalo a od teď by už fotky byly méně autentické než předtím. Naopak si myslím, že to je pohyb, který má logiku. A že je těch fotek tolik, nějak ovlivňuje naše uvažování.

Je zajímavé, jak děti komunikují přes Snapchaty, Facebooky a Instagramy. Mají to v telefonech a vyměňují si ty fotky. Když má někdo nové boty, tak nenapíše SMS: „Mám nové boty," ale vyfotí si je a 60 lidí mu tam napíše, že jsou skvělé. Nebo mu tam dají palce, jakože to je dobré. Je to nový způsob sdílení příběhů. To je naprosto autentické, zajímavé a přináší fotografii další úkoly. Pro mě osobně ale práce s Facebookem není autentická, protože jsem k tomu přišel ve 30 a jsem rád, že se tam umím podepsat. Není to nic, čím bych se chtěl zabývat. To znamená, že vycházím ze zkušenosti, která je mi vlastní. A k tomu patří ta černo-bílá fotokomora, patří k tomu ofset, patří k tomu uvažování o fotografii.

JM: Je paradox, že když jste přišli na UMPRUM, tak jste se oddělili z katedry grafiky. Nelituješ toho?

HA: Byl to přirozený proces, který jenom ilustruje to, že fotografie jako taková se proměnila. Těch lidí, kteří se uživí fotografií, je relativně míň, všichni umí fotit, protože všichni mají dobrý smartphone. Fotograf už nespolupracuje jenom s grafikem na knížce nebo katalogu nebo nedělá reklamu na auto. Ty úkoly jsou nové a my jsme vycházeli z toho, že to neumíme předvídat. Ale umění nabízí nejvíc možností a odvětví, která může člověk dělat. V ateliéru teď končili dva lidi, kteří fotí. Umí fotit a živí se tím. Před pár lety končil Pavel Hejný, který je úspěšný jako komerční fotograf. To je ta jedna poloha a ta druhá je, že tito lidé mohou dělat cokoliv jiného. Samozřejmě je to bez záruky. Škola ti neslíbí, že na tebe čeká nějaké zaměstnání. To tak prostě nefunguje. Ale nabízí ti to adaptabilitu, schopnost reagovat na situace, které neumíme předpokládat. Také ti to dává nahlédnout do kontextu umění, které je samo o sobě fakt důležité. Fotografie je součástí historie umění a je potřeba o ní tak uvažovat. Neznamená to, že by někdo neměl fotit. Já sám se částečně živím tím, že fotím nějaké věci. Je fakt že v tom nedělám kariéru, ale umím zapnout a vypnout blesky v ateliéru.

HA: Základní povědomí o této profesi a o sociálních strukturách je důležité, ale pokud se omezíš na vztah designer grafik a fotograf, tak to strašně limituješ. Petrifikuješ nějakou situaci, která už neexistuje a je omezující. Nutíš lidi fungovat v nějakém schématu, který za pět let nebude platit.

JM: Ten krok mi naopak přijde sympatický. Jen mi to přišlo paradoxní v kombinaci s designem. Máš k tomu nějak blízko?

HA: Mám k tomu blízko, protože estetika je vstupní portál k té věci, aby sis k tomu našel vztah. Mě zajímají pojmy jako čistota, přesnosti, jednoduchost nebo lesklost, matnost. Jsou to pojmy, které vycházej z věcí, kterými se zabývám. Ale dřív mě to hrozně rozčilovalo. Když to bylo třeba lesklé, přišlo mi to hrozně kýčovité. Dnes mi kýč lesku přijde důležitý k přiznání si toho, co to je. Je to prostě lesklá barevná fotografie. Čím víc se leskne, tím líp.

JM: Často zmiňujete jazyk fotografie z hlediska sémiotiky. Jak bys definoval váš jazyk fotografie?

HA: Ten se proměňuje pořád. Uvažování nad vztahem předlohy a obrazu generuje ten jazyk. Je to problematizování. Když nad něčím uvažuješ, tak to problematizuješ, představuješ si krajní možnosti. Takže když to vezmu jednoduše, tak třeba ofsetové plechovky jsou kopie plechovky, ale jako plechovka jsou nepoužitelné, protože se v nich nedá máčet štětec a už se s tím nic dělat nedá, přestože je to nepřesnější možná kopie. Takže když mluvíme o abstraktní fotografii, najednou můžeš zobrazovat normální věci, nemusíš to rozmazávat, nemusíš dávat na čočku žádný špinavý filtr. Můžeš uvažovat abstraktně aniž bys měnil ty nejlepší vlastnosti fotky. Začínáš uvažovat abstraktněji, protože skrz tu věc vidíš dál. Myslím, že je to určitý druh doby.

JM: Existují pro tebe mantinely, co se týká užití fotografie?

HA: Snažím se říkat studentům, aby dělali, co chtějí. Ale ve chvíli, kdy se naučíš střílet s lukem, tak je blbost ve 40 začít střílet s pistolí, protože to neumíš. Znalost střelby s lukem je důležitá. Takže myslím, že je dobré pořád uvažovat nad tím, kde byl člověk dřív, kam se vlastně dostal a udržet nějakou kontinuitu. Není to nutně o limitech, ale spíš to o tom, aby věci na sebe navazovaly. Aby člověk neskákal od hrnce ke škopku. Je to také o tom, jak fungujeme i pracujeme dohromady i jak pracujeme zvlášť. Když pracujeme zvlášť, tak je čitelné, že jsme předtím pracovali dohromady, ale že každý se najednou může zabývat jinými tématy. Ten jazyk se ale principiálně nemění. Není to tak, že bychom najednou začali svářet

něco z plechu. Ale je důležité o tom na začátku mluvit se studenty: že si můžeš dělat co chceš, ale postupně si definuješ nějakým způsobem to, co tě zajímá.

Bára Fastrová dělá věci ze sádry a z betonu, protože ji to prostě baví. Samozřejmě beton je dneska důležitý, v betonu můžeš kritizovat polistopadovou společnost, ale to už je opravdu daleko. Ale jí se líbilo, že je hnusný šedivý, špinavý. Došla k tomu intuitivně a to je její otisk, na kterým staví dál.

JM: V případě toho betonu, když si k tomu přidával různý konotace z polistopadového období, dá se pomocí denotace zase zpětně vrátit k jádru toho materiálu? Lidé přemýšlí o materiálu jako symbolu.

HA: Určitě, ale nikdy se nebudeš k betonu vracet, aniž bys v tom citoval veškerou historii sochařství nebo architekturu. Jde o to, že to umožnuje řemeslnou zkušenost.

JM: Dobrá výchozí pozice

HA: Přesně tak. Ty se tím kánonem nemusíš vůbec trápit. Stejně tak je to u fotografie. Když ji používají lidé, kteří v tom nejsou školení, tak ty výsledky jsou často lepší, protože se nezabývají manýrou. Když se budeme bavit o Markétě Othové, nebo o tom, jak si Kintera vyfotil někde něco, protože ta věc už neexistuje. Fotka je vlastně strašně důležitá, protože tím, jak je ledabylá nebo nezkušeně udělaná, tak je dobrá. Přesně vystihuje moment mnohem lépe, než kdyby ji někdo vyfotil fakt luxusně. Je to stejné jako s betonem. Když používáš beton bez znalosti betonování, je v tom určitá volnost, přesnost.

JM: V kontextu tvorby fotografie jako objektu, vnímáš nějaké autory v zahraničí, kteří tvoří s fotografii jako s objektem v rámci fotky, nebo se naopak snažíš tu scénu nereflektovat?

HA: Je fakt, že se spíš snažím o tom cíleně nepřemýšlet. Myslím, že Tillmans byl kolem roku 2000 strašně důležitý, stejně tak jako Walead Beshty nebo Shirana Shabazi. Funguju tak, že mě zajímají lidi, kteří dělají něco jiného a přemýšlím, jak na jejich zkušenosti navázat ve své věci.

JM: Kde hledáš témata, která pak zpracováváš?

HA: Lidé, kteří dělají podobné věci, kromě těch, které respektuju nebo kterých jsem mluvil, mě nezajímají. Spíš mě zajímá určité kontinuum výtvarného umění. Z tohohle prostředí mě zajímá dlouhodobě Mančuška. Strašně mám rád Romana Ondáka, nejde nemít rád Kovandu. Stejně tak mám rád Adama Holýho, který fotí holky. A potom si člověk dělá pavučinu lidí, kteří ho zajímavý a které sleduje. Je v tom analogie s tím, když se ti líbí nějaká holka,

tak tě určitým způsobem inspiruje. Něco v tobě rezonuje, takže k tomu přirozeně tíhneš. Ale je to neopakovatelné. Není to tak, že když ti teď poradím, aby ses podíval na Orozca, že se ti rozsvítí.

JM: Zaujala mě myšlenka, že si vytváříš nějakou mapu na základě lidí, které sleduješ a hledáš v tom podobné pocity a myšlenky, které tě oslovují.

HA: Nikdo z nás není izolovaný. Představa nukleárního geniálního umělce je úplný nesmysl. Nikdo nedělá něco z ničeho. Všechny věci vznikají jako neviditelné provázky, které se táhnout odněkud někam. Leonardo si to také nevycucal z prstu. Všechny věci vznikají ve vazbách a ty vazby jsou důležité, protože je to způsob, jak uvažovat o světě. Je to stejné jako když se díváš na televizi, ale je to jiný způsob sdílení světa. Místo toho, abys věděl, že v Ekvádoru spadlo letadlo, tak víš, že Šedá udělala Bedřichovice nad Temží a je to důležité proto, že ses tak rozhodl.

JM: Nakolik je pro tebe důležité obcházení objektu?

HA: Mě zajímá ten paradox, že jedno ze základních ambicí sochy je, že se proměňuje v každém úhlu pohledu. Ale fotografie je plošná věc, která je principálně vždycky stejná. A to je strašně zajímavé v kombinacích s fotkou sochy, hned se tyto pojmy začínají komplikovat. Nemůžeš fotit sochu a říkat: „To je socha!“. Ty nevidíš, že zezadu to vypadá úplně jinak. V tu chvíli s fotografií začneš zacházet jako se sochou, otevíráš celou škálu problémů, které mě třeba zajímají.

JM: Když se používá fotografie jako dokumentace sochy, ale zároveň může sloužit jako nástroj k tvoření...

HA: Přesně o tom mluvím. Když jsme se bavili o kontinuitě a o tom, jaké mantinely uvažování si člověk zvolí, tak jsem říkal, že je pro mě mnohem zajímavější sledovat tu linku. Třeba to tak není a přijdu na to, že je to blbost, v tuto chvíli mě to zajímá.

JM: Teď bychom mohli přejít ke konkrétním věcem.

HA: Mimo jiné fotím nějaké výstavy. Původně jsem měl vystavovat v „krámě“ a zjistil jsem, že tam není volné místo a že to nejde. Tak jsem nafotil ten „krám“ jako výstavu a když jsem to ukazoval Sceranková, tak říkala, že je to super a pevně doufala, že ze mě bude jednou sochař. Fotografie ti umožní poukazovat na věci a říkat, co je socha a co je výstava. Je to osvobozující.

JM: Teď jsme se dostali k samostatnému tématu zbavení věcí původního významu a přenesení třeba do galerie. Používáš to při tvorbě objektu?

HA: To děláš vždycky. Jakmile je to v galerii, tak je ta věc zbytečná. Základním východiskem je, že to nemá praktickou stránku. Když máš fotku svojí mámy, tak je to něco jiného, než když vystavíš fotku svojí mámy. Když mám fotku svého dítěte v peněžence, tak to není jako vystavená fotka v galerii. Stejně tak je to se všemi ostatními věcmi, například s pisoárem.

JM: ve své práci jsem na dadaisty poukazoval.

HA: To je klíčové, toho se nikdo nezbaví. Pokud si tou fotkou můžeš otevřít pivo, tak to není umění. Pokud to k něčemu je, tak to není umění. Umělec musí být ochoten se toho účelu zbavit.

JM: Tady to ale balancuje na dvou věcech – užití a průmyslnosti. Průmyslnost jde za každým cílem. Věc může být zbavena průmyslnosti, ale zároveň může mít nějakou funkci.

HA: Ale na tom to stojí. To dělá galerie. Vysvětluje všem, že to není pisoár.

JM: Zajímá tě umění ve veřejném prostoru kvůli tomu, že je to spojené s nějakou politikou?

HA: Je důležité, aby každé umění bylo politické. Je důležité se ptát, do jaké míry je umění hybatelem ve společnosti.

Momentálně mě ale politické umění moc netrápí. Rozčiluje mě, když to umění hledá nějaké zkratky, snaží se něco udělat rychle. Můj základní naivní předpoklad je, že když někdo půjde čtyřikrát na výstavu, tak potom nepůjde mlátit jiné chudáky, aby si na nich vyléčil vlastní mindráky. Ve chvíli, kdy někoho přinutíš, aby šel do galerie, viděl něco neznámého a nějak se s tím vypořádal, tak ho to změní. To je mnohem důležitější, než aby umění říkalo něco konkrétního. Třeba že Poláci jsou kamarádi.

JM: Přesto poptávka po těch tématech v galeriích je.

Mě spíš přijde zajímavé, že spoustu lidí používá jazyk sociálních nebo politických témat. Ale jsou lidé, kteří mají jasné politické postoje a do toho používají ten jazyk, třeba agitace. Mně to ve výsledku přijde docela dobré: jsi schopen osvobodit jazyk od politiky.

Rozhovor s Jiřím Thýnem

JM: Letos je to první rok na FAMU, co působíš jako vedoucí ateliéru na Katedře fotografie. Jako semestrální cvičení jsi zadával téma fotografie jako obejkt. Jaké aspekty musí podle tebe fotografie splňovat, aby se o ní dalo mluvit jako o objektu?

JT: V kontextu zadání je důležité to, jak o tom lidé přemýšlí. Já jsem nebyl jasně vyhraněný v tom, jak by ta věc měla vypadat. To jsem se začal vyhraňovat až v průběhu tvorby. Co mě nejvíc zajímalo, byl způsob přemýšlení, jak se objektu v kontextu fotografie vztáhnout. Nastala diskuze, jestli fotografie na papíře je objekt, nebo není. Z určité perspektivy se určitě tak dá chápat, ale zároveň nesplňuje to, co by mělo uvažování o objektu splňovat.

JM: Semestrální téma zadáváš podle toho, co zrovna děláš. Můžeš mi popsat, jak pracuješ s fotografií jako objektem a jak vypadá výsledná instalace?

JT: Pořád pracuji na tématu „Základní studie nenarativní fotografie“. Důvod proč jsem to dělal, byl ten, že mě to přišlo vhodné v kontextu toho, že mi přišlo a priori vhodné u studie jednat z východisek narativní fotografie, ale zároveň se to nepoužilo.

JM: Vlajky jsi ale jako objekt použil.

JT: Vlajky jsou vlajky. Jediné s čím jsem pracoval jako s objektem pro měl byl černobílý gradient na fotografickém papíru, který byl vymodelovaný do určitého tvaru a byl instalovaný, ať už jako objekt ležící na stole nebo nějakém stojanu. A vždy to bylo v kontextu symboliky, která vystihovala nějaký čas.

JM: Kde ses poprvé setkal s fotografií jako s objektem?

JT: Pro mě k tomu došlo náhodou. Přemýšlel jsem, jak rozvést nějaké principy. Pořád jsem hledal nějakou možnost, jak vyjádřit něco v kontextu tematizování času a vyšla mi z toho ta objektová studie. Takže to nebylo čistě náhodné a subjektivní. Až potom jsem se o to začal zajímat a zjistil jsem, že to před šesti lety bylo téma, které bylo poměrně živé. Viděl jsem pár zajímavých prací, které mají význam i v současné době, protože se podařilo udělat něco nadčasového.

JM: A když se vrátím do minulosti, ateliéru u Vladimíra Skrepla a Jiřího Kovandy, tam se s objektem pracovalo.

JT: Spíš jsem dělal videa a klasickou fotografii. Bylo to pro mě důležité v tom, že byl hodně otevřený a já si uvědomil, že se nemá smysl svazovat jedním médiem. Přišlo mi to jako velmi důležitá zkušenost. Do té doby jsem nepociťoval vyjadřovací svobodu.

JM: Setkal ses v zahraničí s inspirací konceptuální tvorby, co se týká sochy, videa, performance, instalace?

JT: Určitě jsem viděl nějaké věci, které mě ovlivnily. Zároveň jsem se niky nezajímal o fotografii. Když jsem měl možnost chodit na výstavy současného umění, nevyhledával jsem fotografický kontext, takže jsem měl spoustu inspirace, která byla nefotografická. Hodně mě ovlivnila práce Sarah Lucas, Jana Mančušky nebo Gabriela Orozca a v současný době mi přijde skvělá Shanon Ebner, Walead Beshty a myslim, že i Tillmans mě hodně ovlivnil.

JM: Jaký je kontrast mezi výtvarnou fotografií a tou konceptuální?

JT: Já si nemyslím, že by výtvarná fotografie byla vyčerpaná. Jen čeká na to, až ji někdo uchopí dobře. Spíš mi přijde škoda, že se ty věci rozdělují a přitom jde jen o kvalitu. A je jedno, jestli se jedná o konceptuální nebo výtvarné.

JM: Bereš fotografii jako dialog s výtvarným uměním?

JT: Je důležité vnímat fotografii v kontextu se současným uměním. Je to jeho přirozená součást a opačné tendence jsou chyba. Proto je dobré o fotografii uvažovat v nejširším poli a je škoda se v tom omezovat.

JM: Setkáváš se s fotografií jako objektem ve veřejném prostoru?

JT: Ke street artu jsem skeptický. Ta skepse pramení z toho, že je to do určité míry populární a ta kvantita často přehluší tu kvalitu. Vybavuji si málo dobrého street artu. Jsem k tomu hodně skeptický.

JM: Říkal jsi, že práce s fotografií jako objektem je příhodná pro nějaké období, které už skončilo?

JT: Byla nějaká výstava, která se věnovala fotografii jako objektu, která dával do kontextu nějaké věci, které vznikaly v posledních 15 letech. Ta výstava už je tři roky stará. Tady není příliš mnoho lidí, kteří by s tím pracovali nějak víc. Nemyslím si, že to je pasé. Důležitý je přístup v kontextu té práce. Je to přirozený způsob práce s tím médiem. Je špatně fotit a pak z toho vybrat ty fotky, které se povedly.

JM: Dokážeš si představit, že fotografie jako objekt byla nakombinovaná s dalším médiem?

JT: Dovedu si to představit. Ale nesetkal jsem se s tím.

Seznam použité literatury

ALT, Hynek. Alt, Vajd: My left hand. Prague: Academy of Arts, Architecture and Design in Prague, 2014, 127 s. ISBN 978-80-86863-83-2.

BARTLOVÁ, Anežka, Johanna BURTON, Edith JEŘÁBKOVÁ, Bruno LATOUR, Martin MAZANEC, Terezie NEKVINDOVÁ, Rudolf SAMOHEJL, Jitka ŠOSOVÁ, Jan WOLLNER, et al. Lapidárium: Ateliér sochařství UMPRUM I. Vydání první. Praha: Vysoká škola umělecko-průmyslová v Praze, 2014, 173 stran. ISBN 978-80-86863-78-8.

DUFEK, Antonín, Helena RIŠLINKOVÁ a Ladislav DANĚK. Ivo Přeček. 1st ed. Praha: Torst, 2004, 167 s. ISBN 80-721-5221-1.

FLUSSER, Vilém. Komunikológia. Bratislava: Mediálny inštitút, 2002, 253 s. ISBN 80-968-7700-3.

LINDAUROVÁ, Lenka. Mezera: mladé umění v Česku 1990-2014. Vyd. 1. V Praze: Společnost Jindřicha Chalupeckého, 2014, 542 s. Magnus art. ISBN 978-80-905317-3-4.

POSPĚCH, Tomáš. Myslet fotografii: česká fotografie 1938-2000. Vyd. 1. Praha: Positif, 2014, 280 s. ISBN 978-80-87407-05-9.

Cena Jindřicha Chalupeckého finále ..: Jindřich Chalupecký award final .. Prague: Společnost Jindřicha Chalupeckého, [20--]-, ^^^sv. ISBN 978-80-905317-2-7.

Co je to fotografie?. Vyd. 1. Praha: Herrmann, 2004, 365 s. ISBN 80-239-5169-6.

Fotograf. Praha: Fotograf07 o.s., 2013, 12(21). ISSN 1213-9602.

Fotograf. Praha: Fotograf07 o.s., 2013, 12(19). ISSN 1213-9602.

Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010. Vyd. 1. Praha: Fotograf 07 ve spolupráci s Galerií Rudolfinum, 2011, [152] s. ISBN 978-80-254-9129-4.

Sochy v ulicích: Sculptures in the streets : Brno Art Open .. Brno: Dům umění města Brna, 2008-, ISBN 978-80-7009-160-9.

Webové zdroje

ALT, Hynek a Aleksandra VAJD. Dočasný manifest [online]. 2008 [cit. 2015-07-28]. Dostupné z: http://fotografie.vsup.cz/PDF/docasny_manifest.pdf

BUNNELL, Peter C. Photography into sculpture. Photography into sculpture [online]. 1970, (36) [cit. 2015-07-28]. Dostupné z: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/4438/releases/MOMA_1970_Jan-June_0035_36.pdf?2010

PTÁČEK, Jiří. O studii, nenarativní fotografii, gestu a poezii [online]. 2015 [cit. 2015-07-28]. Dostupné z: http://faitgallery.com/soucasne-a-planovane/events/66.html

THÝN, Jiří. Koncepce výuky ateliéru postkonceptuální fotografie v současném kontextu [online]. [cit. 2015-07-28]. Dostupné z: http://jirithyn.cz/sculpture-in-the-street-ii/famu-koncepce/