JUSTYNA ORYBKIEWICZ

OBRAZY PAMĚTI.

Úloha archivu v současné fotografii.

Teoretická bakalářská práce

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE
OPAVA, 2010

JUSTYNA ORYBKIEWICZ

OBRAZY PAMĚTI.

Úloha archivu v současné fotografii.

PICTURES OF MEMORY.

Use of archive in the contemporary art.

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Doc. Mgr. Aleš Kuneš
Oponent: Doc. ak. mal. Otakar Karlas

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE
OPAVA, 2010

ABSTRAKT:

Ve své bakalářské práci se věnuji významu archívní fotografie v současné fotografii a umění. Záměřuji se na nové významy, které se archivní fotografii dostávají ve vztahu k uměleckému dílu. Práce zkoumá význam paměti a archívu ve fotografické praxi.

KLÍČOVÁ SLOVA

- Paměť,
- Archiv,
- Archeologie ve Fotografii,
- Sociologie rodinného alba,
- Využití nalezených fotografií v současném umění.

ABSTRACT:

In my bachelor thesis I would like to describe how a photography archive can be used in the contemporary photography and art. I will analyze new meanings which it gets in a new context of artistic presentation. I will also study the importance of memory and archive in photographic practice.

KEY WORDS:

- Memory
- Archive
- Archeology of photography
- Sociology of a family album
- use of a found image in the contemporary art
- Christian Boltansky, Michael Lesy, Joachim Schmid

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

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

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
ORYBKIEWICZ Justyna	Sosnowa 3, 43 100 Tychy	F506857

TÉMA ČESKY:

Obrázy paměti. Úloha archivu v současné fotografii.

NÁZEV ANGLICKY:

Pictures of memory. The role of archive in the contemporary photography.

VEDOUCÍ PRÁCE:

Doc. Mgr. Aleš KUNEŠ - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Memory,
Archive,
Archeology of Photography,
Sociology of a family album,
use of the found image in contemporary art
Christian Boltansky, Michael Lesy, Joachim Schmid

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Henri Bergson "Materia i Pamięć"
Francois Soulages "Estetyka Fotografii"
Susan Sontag, "O fotografii"
Sławomir Sikora,"Miedzy dokumentem a symbolem"
Roland Barthes "Światło obrazu"
Andre Rouille, "Miedzy dokumentem a sztuka współczesną"
John Berger, "O patrzeniu"

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F506857 , 03.08.2010 09:42

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *OBRAZY PAMĚTI. Úloha archivu v současné fotografie* vypracovala samostatně s použitím odborné literatury a pramenů, uvedených na seznamu, který tvoří přílohu této práce.

SOUHLAS

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

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji tímto Doc.Mgr. Alešovi Kunešovi za cenné připomínky, rady a trpělivost při vypracování bakalářské práce

Justyna Orybkiewicz

OBSAH:

ÚVOD.....6

1. PAMĚŤ ZRCADLA.
– chápání fotografie jako obrazu minulosti.....8

2. ARCHÍV.....14

2.1. DOKUMENT A EXISTENCE. Album – soukromý archív.....15

2.2. ESTETIKA ANONYMITY.....19

3. NÁHLED NA POHLED. RECYKLACE FOTOGRAFIE.....22

3.1. CHRISTIAN BOLTANSKY - KU UNIWERSALIZMOWI.....23
OD FOTOGRAFIE - DOKUMENTU K FOTOGRAFII - MATERII.

3.2. MICHAEL LESY – DESTILACE MINULOSTI.....29
MITYCKÉ DĚJINY SPOLEČNOSTI.

3.3. JOACHIM SCHMID.....36
UŽIVATEL NALEZENÉ FOTOGRAFIE.
ARCHEOLOG OBYČEJNÉHO KAŽDODENNÍHO ŽIVOTA.

ZÁVĚR.....46

Bibliografie.....49

ÚVOD

Archiv je chápan jako fyzický a zároveň i konceptuální prostor, ve kterém jsou uchovávány vzpomínky a zapisovány dějiny. Fotografie registruje obraz dění formou otisku, proto je možno proces fotografování pojmout jako umění archivizace. Do této oblasti patří všechny fotografie – jak veřejné, tak i ty ze soukromých sbírek klasická i internetová alba. Album vzniká na základě určitých pravidel. Analýza alba – druhu intimního archívu – umožní pochopit jakou hodnotu ma fotografický obraz pro průměrného člověka, a také jakou roli hraje v utváření identity. Pro mnohé umělce jsou tyto fotografie zajímavé jako jev sám o sobě. Totiž, každá fotografie potvrzuje existenci autora, existenci předmětu z fotografie, existenci majitele fotografie. Tyto fotografie informují o společnosti, ve které vznikly. Společenské zvyklosti se odrážejí ve způsobu zachycování různých situací – náboženských, rituálních, nebo obrazech postav, které jsou součástí společnosti.

Co vede fotografy a jiné umělce k tomu, že sahají po fotografiích jiných autorů? Využití fotografií jiných autorů v umění se pojí s různými jevy a má velmi dlouhou tradici. Práce s archívem se zde spojuje s formováním a konstruováním nového významu obrazů. Ten vzniká pomocí interpretace nebo rekonfigurace archivních materiálů s využitím nekonvenčních metod katalogizace, nebo také sbíráním kolekcí anonymních fotografií, nebo fotomontáží. Tato bakalářská práce se věnuje třem uměleckým přístupům, které využívají fotografické archívy vzhledem k: umění (Ch. Boltanski), historii (M. Lesy) a fotografii jako druhu antropologie (J.Schmid). Výše zmínění umělci se soustředí na kontext, který

automaticky ovlivňuje chápání použitého archívu. Archivní fotografie se tímto mění v kulturní znak, ve kterém se setkává skutečnost s dokumentem. Nejedná se však o znovuzrození témat, nýbrž se jedná o oživení procesu myšlení nad fotografií a o práci na ní[1].

Obnovení fotografií a jejich návrat do vizuální kultury je vzkřísí i v kolektivní paměti na mnoha úrovních: na reálné, fyzické a materiální, stejně tak i na úrovni metaforické a symbolické. Umělci, které jsem zvolila, reprezentují tři odlišné přístupy k využití fotografií jiných autorů. Mnoho současných tvůrců se těmito přístupy řídí.

Analýza fotografií probíhá z pohledu pravidel fungování paměti. Obrazy z paměti mají totiž významný vliv na vnímání, na metody vzpomínání obrazů z minulosti, také na rekonstrukci minulosti pomocí alba, archívu i na vytváření uměleckého díla**.** V kontextu soukromých dějin vytváří první úroveň formování významu fotografie. Umění si však s individualitou a jedinečností pohrává a tím deformuje obecná pravidla tvoření soukromých sbírek. Využití anonymity fotografického obrazu otvírá bránu k tajemství obrazu a dává možnost interterpretace.

[1] Nowosielski Kazimierz, *Jerzy Lewczyński, Fotografie*, úvod do výstavy, která se konala 6 - 28 II 1998r. v Galerii FF v Łodzi, dne 01.08.2010 http://www.galeriaff.infocentrum.com/lewc.html

1. PAMĚŤ ZRCADLA

– chápání fotografie jako obrazu minulosti.

Dar zapamatovávání přinutil lidi položit si otázku, zda existuje jiný způsob pohledu – který vnímá a registruje události, a který zároveň ochrání některé situace před zapomenutím. Tento pohled lidé darovali svým předkům, duchům a bohům. To, co vidělo nadpřirozené oko, bylo spojováno se spravedlností. Paměť totiž předpokládá určitý akt vykoupení. *„To, co si pamatujeme, je zachráněno před zhroucením do nicoty. To, na co se zapomíná, se také zahazuje. Pokud všechny nadzemské události, které vidí oko, vidí jako něco dočasného a něco, co existuje mimo čas, tak rozdíl mezi pamatováním a zapamatováním se změní v názor. Způsob ukázání spravedlnosti, ve kterém uznání a poznání něčeho se blíží zapamatování, potupa je blízká zapomnění."*[2] Písmo se stalo řešením na zapamatovávání. Vzniklo jako nová paměť, která vytváří jinou strategii rozpomínání pomocí záznamu a četby. Postmoderní kultura z písma učinila strážce paměti.

Počátky kresby a sochařství naplňovaly jednu ze základních potřeb lidské psychiky, kterou je obrana před pomíjivostí. Obraz reprezentoval kondenzaci života, ochranu před smrtí, byla to nádoba pro ztělesnění. Lidé dávali zemřelým - nesmrtelné tělo – symbolickou podobu obrazu. Tajemství, které bylo kolem mrtvoly, se začalo projevovat také v oblasti obrazu. Nepřítomnost živého člověka se projevuje v přítomnosti mrtvoly a zároveň obrazu. Smrt zvětšila mezeru mezi přítomností a nepřítomností. V kultu zemřelých funkci obrazu splňovaly mezi

[2] Berger John, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, s. 78.

jinými masky, kresby, mumie, které se v průběhu času oddělily od těla, a tím ho zdvojnásobily v podobě kukly, nebo fetiše. Primitivní národy „přivolávaly obraz k životu" formou animizace, avšak na místě, kde magické postupy vyhynuly, se z obrazu stal prostředek pro vzpomínky. Takto obraz umístil vtělení jako *re-prezentaci* v příjemcových vnitřních obrazech. Památka měla zhoubný vliv na kolektivní uctívání kultu zemřelých, za cenu individuální zkušenosti. Strukturální změna, díky které vznikl pojem umění, vznikla díky zániku kultu zemřelých. Řekové se zřekli symbolů, které byly ztělesněním zemřelých, aby díky tomu mohli vytvořit mimetický svět. Objevení teorie *mimesis* bylo důvodem, proč místo zobecňování neviditelného vzniklo napodobování. Vývoj umění a civilizace umožnil zastoupení magických funkcí vznešenými formami překonávání pomíjivosti času.

Fotografie je pokračování siluety, odráží živou bytost na základě *kontury*. V psychologii nižšího umění např. v odlévání posmrtné masky je možno si povšimnout podobných postupů. Záznam podoby pomocí světla na světlocitlivé vrstvě připomíná odlévání otisků. Z fotografie tak vzniká forma památky. V psychologické analýze *reliktu* nebo *památky* se používá toto přenášení skutečnosti, které se vyvinulo z *komplexu mumie*[3]. U zdroje popularity fotografie leží věčná lidská touha po nesmrtelnosti. Fotografie jsou určitým druhem reliktů minulosti, toho co se v minulosti stalo. *Jsou to stopy podobné otisku chodidla nebo posmrtné masky*[4] – bez nichž bychom si neuvědomovali, že v minulosti existoval jakýkoliv život.

---

[3]Termín vytvořil Andre Bazin. Umění slouží k balzaování, zvěčňování a skladování určitých vzhledů, které jím zaruruj život. Umění rozdělil na realistické a kreativní. Potřeba zvěčňování je zřejmá. Mění se jedině věc, kterou umění považuje za (to přeci může být i svět emocí). Mění se předmět, který očima umělců stojí za zvěčnění, co se může spojovat s pocitem pomíjivosti. Umění tedy zachovává vnější vzhled věcí a zvěčňuje zaklety v materii čas. Někdy touží zvěčnit ducha doby, ve které vnikají. Jednou zvěčňují to, co je individuální, jindy zase to, co je kolektivní.

[4] Za Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s.141

Obecně je fotografie chápána jako zdrojový dokument, který informuje o dané události. Paměť nás sice může zklamat, avšak fotografie, na rozdíl od paměti nezachycuje význam. Fotografie významně ovlivnila strukturu našich vzpomínek. Lineární příběhy, které kdysi vyprávěly deníky a dopisy nahradila mozaiková forma předávání informací pomocí obrazů nebo zvuků. Nový, technický záznam, jako je fotografie nebo video, narušuje doposud stěžejní linearitu, a umožňuje okamžitý pohled na obraz toho, co se kdysi stalo. Takto si získal svoji popularitu. Fotografie nám dává schopnost náhledu mimo možnosti našeho vidění, protože umožňuje vidět to, co bylo možné vidět v minulosti. Zaručuje svébytnou nesmrtelnost, a stává se symbolem přítomnosti, bytí tady a teď. Soustředíme se na současnost, zachycujeme její vzhled, a stejně tak kultivujeme obrazy minulosti. Avšak zmíněná minulost je podřízená právům paměti – jiným než historická – protože je založena na záměrně vytvořené pravdě. Hodnověrnost, kterou hledáme ve fotografickém obraze je podřízená souměrnosti zkušenosti a času, která vzniká mezi obrazem a divákem. Fotografie v naší obrazové paměti mají různou časovou podobu. Jednou vyjadřují průběh, jindy zase jeho opak - moment.

Fotografie je subjektivní proces aktualizace. I když obraz vzniká mimo lidské oko, nemůže vzniknout bez fotografova záměru. Vždy je to výsledek individuálního přístupu k tomu co vidíme. Tento vztah se projeví v podobě materiální fotografie. Během fotografování máme pocit, že jsme zastavili čas, abychom mohli odkázat určitý obraz (sdělení) budoucnosti (někomu, sobě, až si jednou budeme fotografii prohlížet). Zároveň se tato fotografie stává odkazem minulosti. Dynamika a aktualita přítomnosti zůstávají znehybněné v minulosti. Když mluvíme o tom, co patří minulosti, neříkáme, že to neexistuje. Během opisu nějaké postavy z fotografie používáme přítomnou formu: „to je“. Věnujeme ji mimořádnou pozornost, protože ji chceme uchránit před pomíjivostí. Fotografie nikdy nepředstavuje pouze jeden čas – minulý nebo přítomný, ale pohyb mezi nimi. Je možné objevit minulost díky ztotožnění s určitým detailem, který je charakteristický pro přítomnost, stejně jak i pro minulost. Může to být místo, ve

kterém jak to Walter Benjamin říká „si dřepla budoucnost“[5]. Bez ohledu na zdatnost umělce a pózu modelu, příjemce má nutkání dopátrat se ve fotografii onoho nepatrného detailu, kterým uplynulá skutečnost propůjčila obrazu charakter.

John Berger v knize *O pohledu* tvrdí, že Paměť přestává být nezbytná a žádaná. Ztráta paměti přispívá k zániku kontinuity významu a kritiky. Paměť se dělí na dva způsoby přivolávání minulosti: zapamatování detailů a připomínání všeobecnosti. Fotografie vyvolává pohyb obrazů a pojmů – které doposud byly nehybné – začínají putovat. *„Vytváření fotografických významů se podobá anamnéze, připomínaní toho, co už bylo dávno zapomenuté a čeká na své znovuobjevení.“*[6] Oblast hledání se nachází mezi přirozenou zkušeností a divákovou světaznalostí. Občas dosud neznámá fotografie znázorňuje vzdálenou minulost. Stává se, že fotografie jiných autorů obnovují situace z vlastního, soukromého života. Tyto jevy jsou pozorovatelné na fotografiích míst, které jsme navštívili kdysi v minulosti. Takové fotografie vnímáme jako by byly naše vlastní. Díky fotografii se stáváme archeology, vracíme se zpět do minulosti. Když ztvárňujeme to, co se odehrálo, očekáváme nějaký nový objev. *„Naše paměť pracuje paprskovitě. To znamená, že využívá nespočet spojení, která směřují ke stejné události. “*[7] Berger tvrdí, že nikdy neexistuje pouze jeden přístup k tomu, co si pamatujeme. To, co si pamatujeme je pod vlivem externích podnětů a postojů. Slova, přirovnání, znaky vyjadřují a otvírají různé přístupy k fotografii, kolem které je třeba vytvořit paprskovitý systém. Tento přístup nám umožní vnímaní fotografie v kontextu osobním, politickém, dramatickém, každodenním a historickém.

Bergsonova teorie tvrdí, že paměť má vliv na vnímání fotografie – tím vlivem je subjektivita. Něco, co je tady a teď vždy vnímáme ve vztahu k naší paměti a

[5] Walter Benjamin, *Mała historia fotografii*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. oprac. H.Orłowski, Poznań 1996, s. 109.
[6] Marianna Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskurny do współczesnej fotografii*, wyd. Rabid, Kraków 2004 s. 148.
[7] John Berger, O patrzeniu, przeł. S. Sikora, s. 87.

vlastní minulosti. Proto každý pohled je vzpomínkou. Každý pohled je jen obeznámení s tím, co jsme už dříve viděli. Fotografie se vyvíjí na hranici dvou realit: skutečných materiálních objektů a nemateriálních vzpomínek. Pohled na obraz připomíná stereoskopické vidění: v přítomnosti i minulosti, a také vidění zaměřené: od minulosti k přítomnosti.[8] André Rouille navrhuje novátorksý přístup k Barthesově teorii: *to-co-bylo*[9]**.** Z pohledu teorie Henry Bergsona: *to, co se zrovna děje*, je možno ve fotografii nahradit: *tím, co se stalo.* Tento pohled umožňuje vnímání snímku nejen z pohledu odkazu - reality v podobě materiálních předmětů a minulého času, ale nás také zavede do oblasti dění: reality fotografické i mimofotografické, které se nacházejí na hranici mezi realitou a fotografií.

Pomineme-li vliv odkazu, který omezuje úplné zamýšlení nad fotografií, vytvoří se kolem obrazu mnoho otázek. Tyto otázky umožňují koexistenci fotografie a povídky. *„Potvrzení je přilnavé jako průklepový papír, zatímco povídka otevírá tajemství, nejistotu, zapomínání a text obrazu**.** Z průklepového papíru se stává mapa."*[10] Existují tedy dvě tendence ve fotografii: oznamovací a tázací. První potvrzuje přítomnost v materiálním světě. Druhá se vztahuje k *tomu, co se stalo,* a tvoří tu nemateriální část díky záznamu a paměti – paměti diváka, který si obraz prohlíží, stejně jako paměť toho, kdo stojí u dané věci. Materiální otisk je základem fotografie, zatímco paměť je její virtuální domněnka. Snímek se nachází na hranici, kde zanechává po sobě stopu a zároveň tvoří povídku, zjištění i otázku, materii i paměť, momentální i virtuální, uplynulou přítomnost i čirou minulost. První je možno zařadit jako duplikaci, opakování (realizace), druhá je rozdíl, který umožňuje tvoření (aktualizaci). Obraz není jen materiální odraz, ale možnost promítání.

[8]por. Henri Bergson, *Materia i pamięć*, przeł. Romuald J.Weksler-Waszkinel,vyd. Zielona Sowa, Kraków 2006, s.120.
[9] Roland Barthes, ve své knize týkající se fotografie *Světlá komora* chápe pojem *to-co-bylo* jako specifiku zatvrdlé minulosti fotografie. *„čas, který se nedá roztáhnout"*. w: R.Barthes, *Światło obrazu*, s. 194.
[10] Andre Rouille, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Překl. Oskar Hedermann,vyd. Universitas, Kraków 2007 s.252.

V polovině devatenáctého století Oliver W. Holmes pojmenoval snímek *„zrcadlo s pamětí“*[11] (mirror with a memory). Snímek je médium pro výměnu pohledu (našeho a cizího), protože si připomínáme pohled, který snímek připomíná. Vzájemné působení pohledu a média má vliv na přenos technického obrazu na obraz mentální.

Je možno si jednoduše povšimnout, že proces fotografování udržuje určitou analogii vůči fungování paměti a představivosti: zvěčňujeme, zaznamenáváme, přivoláváme obrazy z minulosti. Snímek se bezpochyby stal formou vnější paměti. Každý fotograf, příjemce snímku, každý člověk, který vnímá svět vizuálně je sběrač obrazů. Fotografie dnes tvoří formu prožívaní života, tvoření vlastního *archivu paměti*. Momentky jsou náhradním zrcadlovým obrazem vlastního pomíjivého *Já*. Obrazy paměti a jejich obdoby - formou fotografických dokumentací - se stávají základem pro vytváření světa osobních hodnot. Média se tehdy mění na obrazy, když je během vytváření obrazové skutečnosti vnímáme jako symboly. Vztah mediálního obrazu, tedy snímku, k psychickému obrazu je založen na určité průzračnosti. Obvyklá analogie mezi obrazem a motivem je nahrazena analogii mezi obrazem a předmětem, který je symbolem světa v pohledu i v obraze.[12] Setkání s něčím nepřítomným nám umožňuje pouze představivost, kterou doprovází chuť napodobení.

[11] Cyt. za: Sławomir Sikora, *Fotografia między dokumentem a symbolem,* Świat Literacki, instytut PAN, Izabelin 2004.
[12] H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie.* Przeł. M. Bryl, Wyd. Universitas, Kraków 2007,s. 280.

2. ARCHÍV

Snímek rozkládá realitu na části. Alba a archívy je podle určitých pravidel opět spojují v jeden celek. Pojem archív se často používal jako metafora, nebo jako analogie paměti. Na rozdíl od paměti se archív skládá z vybraného a vědomě zvoleného materiálu z minulosti, který je katalogizován. Stejně tak do archívu patří i další části, které nikdo neplánoval uschovat, ale přesto se tam vyskytly. Abych mohla dál pokračovat, je třeba upřesnit význam archívu, jeho účel a potřebu ho vlastnit.

Archív vzniká díky existenci času, který nás odděluje od minulosti. Poznání archívu je poznání času, ale také poznání toho, co bylo a není. Archív tedy není jednoduchým zobrazením minulosti, stejně jako paměť není jednoduchým ztělesněním minulých zkušeností.

Jednou z nejdůležitějších funkcí snímku – dokumentu je shromáždění inventáře skutečnosti, který se nejdříve ukládalo do alb, později do celých archívů. Inventarizace zprvu vznikla díky shromažďování stop po minulosti pomocí snímků, a také díky shromažďovaní fotografických snímků v albech a archívech.

2.1. DOKUMENT A EXISTENCE. Album – soukromý archiv.

Touha zachovat vzpomínky je hlavní důvod masového fotografování. Podle Barthesa se amatér stává ztělesněním profesionality, protože se v oblasti fotografie nachází přímo v centru noematu: *to-co-bylo*. Amatérská tvorba obsahuje určitou svěžest pohledu i exprese, ale hlavně autentičnost. V tom případě tvůrčí proces sám o sobě se zdá být důležitější než výsledek. Významnou roli zde odehrává fotograf, který má blízký vztah se svými modely, protože s nimi obývá společný prostor a je často aktivní složkou během aranžace scén. Je zároveň tvůrce i adresát. Znalost pravidel fotografování není zde důležité, jelikož podstatnější než kvalita snímků se zdají být emoce a dojmy. Estetická rovina nebo odkaz ve vztahu k expresi jsou často druhotné. Tyto obrazy často spíše vyjadřují, než popisují momenty, situace, ve kterých je možné vidět štěstí rodiny. Místo, kde se lidé setkávají se svým zobrazením a zobrazením své rodiny je právě album, které funguje jako fikční zařízení.

Amatérská fotografie se týká především rekonstrukce minulých událostí, které pomáhají vytvořit kolektivní rodinnou paměť. Fotografie vnímáme jako dokumentaci, stopy událostí, proto se je často snažíme ukládat do alb v určitém pořadí. To připomíná navlékání zrnek růžence na nitky dějin. Scény, které jsou uchovávány pouze v paměti, mají tu tendenci splynout do jedné, která dostane vlastnosti všech jiných. Paměť narušuje jejich pořadí. Epizody předkládá v takovém pořadí, v jakém by se měly odehrát. Paměť v podobě obrazů tedy nepřijímá verbální ani lineární podobu obrazu. Obrazy samotné nevytvářejí dějiny života – vytváří je vyprávěcí iluze, když se snažíme obrazům přiřadit biografické hodnoty. Myšlenka alba se nerozlučně pojí s touhou sestavit celý svět podle fotografií. Zavedení pořádku v této oblasti vytváří dojem soudružnosti, logiky a celistvosti. Mise pěstování a tvarování vzpomínek se stala dominantní pro památkovou

fotografii a zároveň metodou pro vytváření obrazu rodiny. V této oblasti fotografie nahradila vnější paměť, čím do určité míry ochránila vzpomínky před postupným zmizením. Dokonce v současných společnostech jsou viditelné stopy magického přístupu k obrazu. Fotografie bývají považovány jako určité formy reliktu, talismanu nebo modly. Tento jev je obzvlášť viditelný u fotografií blízkých, na kterých se často provádí určitý druh sakralizace. Nošení něčí fotografie u sebe symbolizuje touhu po blízkosti. Ztrácí se také kontakt z původní *před-fotografickou* situací, protože stopy paměti a význam fotografie modifikuje proces idealizace. Takto rodinná fotografie odděluje lidské bytosti od času a tím udržuje mýtus rodinného pouta. Představuje svébytnou vizuální kroniku, která udržuje paměť o nepřítomných a zároveň zajišťuje jejich vizuální nesmrtelnost. Zdá se tedy být důležitá analogie mezi rodinným albem a strukturou vzpomínek. Negativní vzpomínky jsou odstraněny, a to, co je vytoužené, je zdůrazněno, nebo dokonce idealizováno. Vzpomínky zpevňují rodinné vztahy. Jedním z důležitých způsobů je právě fotografie. Ta napomáhá vytvořit rodinné mytologie. V albu jsou uschovány rodinné vzpomínky. Často se však opomíjí různá fakta, a obecně vzniká i mystifikace. Album je element, který přináší jistotu a stabilitu. Je to sbírka, reprezentativní prvek, který funguje jako katalyzátor vzpomínek. Toto fiktivní štěstí má nejen svá technická pravidla, ale je to především výsledek historických a kulturních vlivů. Oblíbená tendence vkládat do albumu idealizované obrazy se přijímá jako samozřejmost a bezpodmínečně uznává jako samozřejmost. Taková sbírka je později detailně zpracována do individuálních a kolektivních výtvorů, které představují reprezentaci skupiny. Focení sebe sama, okolí a členů skupiny probíhá na základě tří schémat: pózování pro portréty, vtipné snímky – momentky, a idylické skupinové snímky. Slzy, trápení, práce, námaha a jakékoliv obtížné chvíle ze života, jako na příklad nemoc a smrt nepřichází v úvahu. Podobný model je pozorovatelný v současné masové kultuře. Ta vybírá obrazy podle podobných kritérií, zatímco jen zřídka překračuje hranice tabu, jenom proto, aby vytvořila ideální obraz světa. Vzhledem k tomu, že album je úzce spjato s intimitou, téma sexu je vynecháno. Snímky nejsou pořizovány náhodou. Určité omezení témat,

míst, předmětů, postav a situací není možné přehlédnout. Ve většině případů se fotograf soustředí na určitých motivech, tj. dítě, vánoce, důležité události (svatby, narozeniny, zábavy), místa (u stolu), předměty (kočárek, auto, hračky, domácí mazlíčci). Za prahem rodinného domu je: volný čas (zábava: dovolená) a několik společných míst (škola, sportovní kluby, vojna). Snímek je různorodý nosič vizuálních informací, které se podílejí na odkazu generacím. Album vyžaduje tři formy exprese. Kromě funkce zachycení postav členů skupiny, vyžaduje také časové a prostorové vymezení. Kromě obrazů, důležitou funkci mají popisky pod fotografiemi a také pořadí, které určuje děj. Subjekt vyjadřuje své touhy a názory, a takto mistrovským způsobem tvoří rodinnou fikci. Vztah mezi událostmi na snímku, snímkem, popisky a albem překračuje hranice samotné prezentace, protože všechny tyto složky se vzájemně ovlivňují. Někdy tyto vztahy dostávají mimořádný význam, obzvlášť u rodinné fotografie, kde otevřeně ukazují rodinné konflikty a dramata (odstraňování určitých postav ze snímku, odstranění z alba). Je to vyjádření emocí soustředěných na snímku, které můžou vést k symbolickému zmatku. Stojí za to zmínit teorii kolektivní paměti dle francouzského sociologa Maurice'a Halbwachse, žáka E. Durkheima. Pojem kolektivní paměť zahrnuje všechny události z minulosti, které se odehrály v době působení dané skupiny. Tato paměť je stěžejní v konstruování hodnot a pocitu odlišnosti, a zároveň je zdrojem této tradice. Vzpomínky, tedy, odehrávají důležitou roli v udržování kolektivní kontinuity. *„Společnost nás čas od času přinutí nejen rekonstruovat dřívější události ze života, ale také je opravovat, ořezávat a doplňovat do takové míry, že jsme přesvědčeni, že takové vzpomínky jsou přesné a mají pro nás význam, který v dřívější realitě nikdy neexistoval."*[13] Tento proces je obzvlášť viditelný na památkových fotografiích, protože tyto fotografie jsou předmětem idealizace, ke které dochází jak během vzniku snímku, tak i během prohlížení. Fotografie hraje významnou roli při přehodnocování naší minulosti. To se často projevuje ve zkreslené biografii, pro kterou využíváme ty nejvhodnější záběry.

[13] Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, PWN, Warszawa 1969, s. 171.

Rekonstrukce minulosti je také proces přidávání dalších prvků, které se vznikly během, stejně tak i po události.

Alba mají svou vnitřní dynamiku, která se odvíjí od nových etap v životě. Sbírání snímků je pokračováním minulosti v současnosti, a současnost určuje střed naši paměti. Překrývají se zde dvě dimenze: minulost a naše představa o ní. Protože tvoří naši individuální a kolektivní identitu, často vyjadřují chápání komunity, očekávání vůči skupině a momentálně vládnoucí trendy. Nezřídka tvoří alba jedinečné zdroje, které umožňují náhled na kulturně-společenské změny z pohledu jednotlivce.

2.2. ESTETIKA ANONYMITY.

„Toto je povrch. Teď přemýšlej – či spíše vyciť, vytuš – co je za ním, jaké musí být skutečnost, když vypadá takhle.“[14]

S. Sontag

Odkaz, který nám nabízí fotografické obrazy mizí, když věci samy o sobě ztrácejí význam. Avšak zdrojem této ztráty jsme my sami. Obraz stále vytváří nové významy, čímž způsobuje zánik jeho vlastního materiálního „odkazu“. Snímek bez titulku vytváří rozsáhlé možnosti nevyzpytatelných významů. Ricoeur se zabýval touto otázkou na příkladu textu, který ve prospěch slovního významu ve chvíli zápisu ztrácí autorův mentální záměr. Význam se stává důležitější než autorův skutečný záměr. Stejně tak prohlížení fotografií se pojí s pokusem tvůrčího napodobení autorova myšlení – interpretace. Pokud aplikujeme Ricoeurův koncept na fotografii, je možné usoudit, že pokud text uchovává význam „za cenu“ události, tak fotografie uchovává spíše události „za cenu“ významu. Divák sleduje částečný obraz uvnitř celé sekvence událostí, které je možno postihnout teprve na úrovni interpretace.

Soukromá fotografie se pojí s konkrétním jevem. Identifikujeme vždy konkrétní postavu. Sławomir Sikora pojmenoval svět těchto fotografií pojmem *Svět vlastních jmen* (*Świat Imion Własnych)*[15]. V počáteční fázi vývoje snímek nahrazoval zobrazenou postavu, byl na stejné úrovni s lidskou existenci, protože představoval bezprostřední obraz. V dnešní době obdobou jsou fotografie blízkých, které nosíme na příklad v peněženkách. Soukromé využití fotografie běžně zobrazuje jedinou a jedinečnou postavu, se kterou snímek má mimetickou

[14] S.Sontag, *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 26.
[15] Sławomir Sikora, *Między literalnoscią a symbolem. Fotografia jako aporia.* [w:] *Między Dokumentem a symbolem*, Instytut sztuki PAN, Izabelin 2004, s. 103.

souvislost. Veřejné využití fotografie však způsobí to, že postava se promění v symbol (sociální skupiny, rasy, události, ideje nebo emoce). Tehdy se tato fotografie stane nositelem významu, pro který je důležitá. Každé straně fotografie ukazuje jiný svět: *Svět vlastních názvů* nebo *Svět idejí,* mezi nimiž existuje možnost změny pozornosti. Je tedy třeba odlišit dva různé způsoby využití fotografie: tedy fotografie soukromé, nebo veřejné (včetně oblasti umění). Soukromá fotografie, portrét matky, dcery je posuzován a vnímán na základě prodloužení doby trvání kontextu, ve kterém vznikl. Snímek je památka prožitého života. Obraz mimo kontext se jeví prázdný a mrtvý, bez vysvětlivek postrádá konkrétnost a individuální charakteristiku. Ztráta propojení mezi snímkem a popisujícím slovem může způsobit vznik propasti mezi příjemcem a zobrazenou realitou. Dialektika významů obsažených v obraze však způsobuje, že každý nový případ prohlížení může znamenat nové tvoření. Na tomto základě spojuje estetika anonymity poznání nemožného a objevení mnoha možností, konečna a nekonečna. Povaha snímku totiž přitahuje vědomou a stejně tak i nevědomou projekci toho, kdo se u obrazu zastaví. *„Umožňuje zobrazení, vyvolává to, co je v utajení. Dožaduje se odpovědi ne-li otázky, je to mechanismus, který spřahuje sny, touhy, vrtochy. V tom, kdo ji pozoruje, probouzí chuť tvořit. Je poetická, není referenční, je to dar forem, otázka na sebe sama a na události."*[16]

Práce s archívem umožňuje opětovné objevení a znovunabytí potenciálu utajeného v anonymních fotografiích. Nový život zapomenutých obrazů vytváří nové existencionální otázky. Snímek je zde otazník, který je ochoten přijmout nová tajemství. Jeho význam se posouvá z oblasti každodenního života, kde bez uměleckých záměrů fungoval pouze jako fetiš, do oblasti umění, ve které vzdálený od původního kontextu překračuje hranice společenských pravidel. Amatérská fotografie je chápána jako umělecké dílo díky nekonečným možnostem estetické interpretace, které vznikají na základě návaznosti oběhu, jehož je součástí. Na

[16] F. Soulages, *Estetyka Fotografii. Strata i zysk.* Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Wyd. Universitas, Kraków 2007, s.205.

tomto základě je možno uznat snímek za dílo, protože jeho význam se pomnožuje. Stejně tak věta básníka vytažená z kontextu nemá stejnou moc, jako v souvislosti s literaturou. Každý snímek vyžaduje dvojitou protichůdnost, která vzniká pohybem od individuálního předmětu k dílu. Proto práce nad prezentací a vnímáním díla je tak důležitá. Snímek je chápán jako znak (odkaz), který směřuje spíše k základu komunikace, kdežto obraz sám o sobě nás vede směrem k umění, k univerzálním hodnotám.

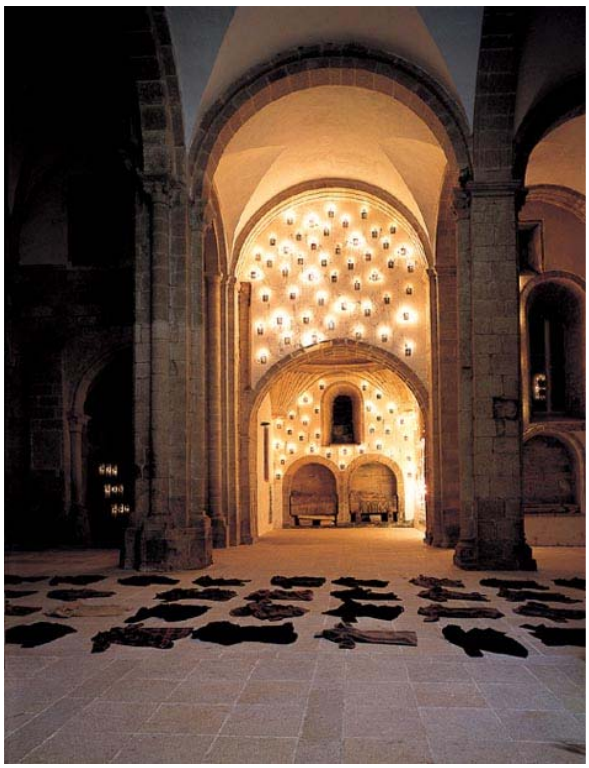
3. NÁHLED NA POHLED. RECYKLACE FOTOGRAFIE.

V sedmdesátých letech XX století se vehementně diskutovalo o průměrnosti a obyčejnosti umění, literatury a filozofii. Také studie v oblasti paměti jsou středem zájmu mezi umělci, historiky, spisovateli stejně tak i mezi teoretiky v oblasti psychologie a kultury. Téma paměti je stále častěji diskutováno v různých médiích, v různých podobách záznamu, zvěčňování a archivace. Vracíme se k lokálním, intimním a všedním tématům, jejichž formu nejlépe umí vyjádřit fotografie. Všednost se stává vesmírem. Tento postoj vzniká z nutnosti zachránit lidské hodnoty a život před narůstajícím vlivem abstrakce a masové kultury.

Postmodernismus přináší do umění citát, který není určen pro odvolávání se na mistra, nebo uznávané dílo pro povznesení, ale pro hraní různých her, na různé potřeby. Tímto způsobem se v oblasti umění objevují objekty typu *ready made*. Běžnou praxí je zbavit věci jejich přirozeného kontextu a nechat je na pospas cizích reálií. Hlavním motivem je nemožnost vrátit se k původním zdrojům, kontextu nebo k přímému zápisu skutečnosti. Umělecké postoje Christiana Boltanského, Michaela Lesy a Joachima Schmida vyjadřují jiný přístup k fotografickému materiálu. K vytvoření univerzálního sdělení používají cizí fotografie, avšak každý autor využívá jiné způsoby rekonfigurace a opětovné prezentace.

3.1 . CHRISTIAN BOLTANSKY – SMĚREK K UNIVERZALITĚ. OD FOTOGRAFIE - DOKUMENTU K FOTOGRAFII - MATERII.

Veškerá tvorba Christiana Boltanského se zabývá tématem osobní a kolektivní paměti a její vztahu k historii, a individuální totožnosti. Boltanski byl mezi prvními, kteří ve své tvorbě přihlédli k uměleckému významu všedních představ a obrazů. Ve svých pracích používal stereotypní obrazy masové kultury: rodinné fotografie, policejní archívy a fotografie z denního tisku. Tyto obrazy znovu fotografuje a používá jako součást své vlastní instalace. Boltanski odmítá přijmout přístup k umění, který kritizuje půjčování a tvrdí, že kreslí pomocí fotografie. Snímky formálně sjednocuje, aby všechny zapadaly do celého konceptu díla. Status snímku se proměňuje z dokumentární fotografie na materiál umělecké prezentace. Boltanski vytváří svá díla na základě Andre Bazin'ova přístupu k fotografii, jako reliktu, vzpomínky. Je totiž toho názoru, že obraz na fotografii dokáže povzbuzovat individuální vzpomínky v základní fázi pohledu na ní, protože všichni vnímáme fotografie jako běžné předměty.



Ch. Boltanski, *Děti z Dijonu,1985*

Umělec využívá úryvky skutečnosti, které dokazují existenci konkrétních postav, tj. fotografie, oblečení, předměty, které fungují jako „památky ze života". Ve svých dílech

používá také předměty z nádražních „ztrát a nálezů", čímž vytváří sbírky, které připomínají neznámé majitele. Boltansky se soustředí na otázky kolem pomíjivosti, paměti a identity. Dle jeho názoru smrt způsobuje úplné zhmotnění, právě proto se jí umění zabývá. *Tvořím práci na téma vanitas, která se týká přechodu od podmětu k předmětu. Kdysi to byli muži a ženy, kteří věděli ve které restauraci dávají tu nejlepší sekanou. Dnes jsou to jen obyčejné snímky, které sbíráme do krabičky*[17].

Boltanski si je vědom, že fotografie vyvolává vzpomínky, ale také ničí paměť, proto zdůrazňuje prvek ztráty, který se pojí s vyvoláváním vzpomínek. Vzpomínky chápe jako stále se obnovující událost, která je založená na minulosti, ale vnímaná z pohledu současnosti. Boltanski ve svém díle cíleně používá rozpadající se materiály, jako papír nebo fotografie, aby se proces zapamatovávání stal fyzickou aktivitou, pěstováním vzpomínek a zamezením proti jejich rozkladu. Pamatováni pro Boltanského netvoří stálý monument. Instalace právě proto mají podobu relikviářů, které budou připomínat každodenní obdiv. Umění Boltanského se týká především Holocaustu. Díla se podobají oltářům, které na jednu stranu vyvolávají vzpomínky na zemřelé, a na druhou upozorňují na fikční podobu památky vyhubení.



Ch. Boltanski, *Kronika nehod*

Boltanski se snaží zdůraznit fakt, že v každém snímku je zapsán dvojí význam. Byl mezi prvními, kteří se zajímali o arbitrární využití fotografického obrazu. V jednom ze svých prvních děl - *Kronika nehod* – které vzniklo v 1973 roce, využil fotografie z časopisu „Detektiv"[18]. Snímky zobrazují oběti a pachatele zločinů (mezi jinými vraždy, loupeže, znásilnění,

[17] F. Soulages, *Estetyka fotografii*, s.208, Cyt.za: „Le Nouvel Obsertateur", s.75.
[18] Christian Boltanski "Kronika nehod" v Galerii Foto-Medium-Art., Fotopolis, 2008-2-01, dne 01.08.2010, http://www.fotopolis.pl/index.php?n=6892.

únosy). Jednotlivé portréty, někdy i skupinové, které získal z kriminální kroniky, zbavil informací o zobrazených postavách, čímž je sjednotil. Na sentimentálních snímcích se nedá rozlišit mezi portréty vrahů a obětí. Na základě těchto fotografii Boltanski vytvořil zneklidňující svět, na jehož příkladě zdůraznil problém vztahu fotografické reprezentace ke skutečnosti. Hranice mezi pravdou a lží se ztrácí. Divák není schopen odlišit pachatele od oběti, protože se mu nedostává žádné nápovědy, žádné pomoci umožňující hodnocení. Boltanského výstava je především pro zamýšlení nad hodnověrností fotografického dokumentu.



Ch. Boltanski, *Kronika nehod,* 1973

V 80. letech vytvořil sérii podobných prací, které dostaly společný název: *Monuments*. V díle *Monument: Děti z Dijonu* z roku 1985, využívá fotografie, které použil už ve své dřívější instalaci.[19] Umělec se snaží znovu vytvořit již ztracený svět pomocí příslušně uspořádaných anonymních fotografií, které jsou vytržené z kontextu. Vytváří relikviář věnovaný svému dětství. Nejedná se pouze o smrt jak ji chápeme doslova, ale o smrt dětství, které umírá automaticky, když dorůstáme. Tváře dětí, které vidíme, již neexistují, protože se pod vlivem času změnily. Celé dílo je formálně sjednocené: portréty jsou znovu vyfocené z originálu, ořezané, překontrastované a jemně rozostřené, což vytváří dojem typické

[19] *Portraits des eleves de C.E.S de Lentilleres en 1973,* vznikla díky studentům, kteří Boltanskému darovali své oblíbené portréty v 1973 roce. Boltanski je znovu nafotil, zarámoval a vytvořil tak expozici na chodbě střední školy v Dijonu.

žurnalistické estetiky. Každý portrét je nasvětlený malou kancelářskou lampičkou, umístěnou blízko tváře a vytváří tak osvětlený a zároveň zastíněný obraz. Kolektivní název navíc zdůrazňuje univerzalitu díla. Všechny uvedené dětské tváře se jeví nevinné, skoro svaté, protože je nevnímáme individuálně.



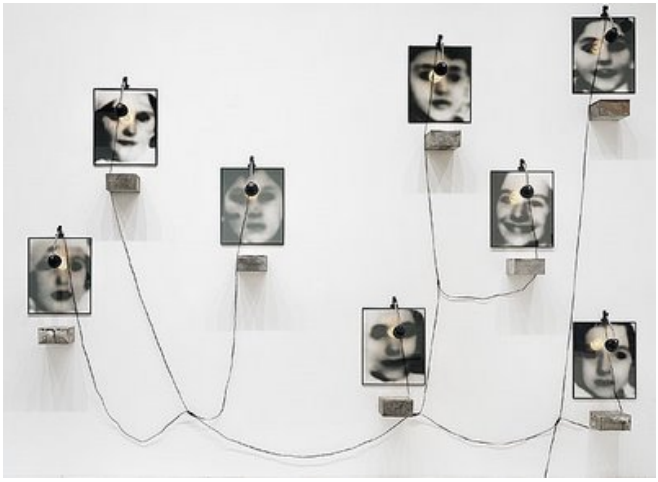
Ch. Boltanski, *Monument: Děti z Dijonu,* 1985

Boltanského zákroky spojené s vizuálním sjednocením identity postav na fotografii mají za úkol sjednotit téma a zároveň divákovi umožnit návrat k vlastním vzpomínkám a paměti. Zároveň Boltanským řídí touha zapsat *malou paměť*[20] každého člověka, a vlastně toho, co tvoří naší výjimečnost. *„Moje práce je o tom, čemu říkám* malá paměť. *Velkou paměť se zapisuje do knih, avšak malá paměť se týká malých věcí: maličkostí, žertů… ta* malá paměť *způsobuje, že lidé se vzájemně liší, jsou výjimeční."*[21] Každý snímek, který Boltanský použije, ukazuje tvář postavy, která má svojí identitu. Na to Boltanský nezapomíná, ani tehdy, když

[21] *Photography and Monument: Children of Dijon*, dne 01.08.2010, www.wiredimage.co.uk.

všechny portréty sjednotí. Boltanský se snaží vytvořit určitý univerzální obraz, který vznikne pomocí cizích portrétů v návaznosti na křesťanskou symboliku (oltář, zlaté světlo, svíce). Samotné uzavření postavy ve fotografii ji ponechává – jakoby v přechodném prostoru – mezi světem živých a zemřelých. Boltanský to umí dokonale zdůraznit ve svých unikátních expozicích. Využitím rovněž náboženských prvků, poukazuje Boltanský nejen na individuální, ale i kolektivní symboly. Na symbolické úrovni jsme schopni vniknout do vnitřního významu obrazu. Odkaz Boltanského je orientován na diváka. Autor nedává žádné návody, nevnucuje význam, naopak, snaží se u diváka vyprovokovat vlastní vzpomínky a symboly.





Ch. Boltanski, *Monument: Děti z Dijonu.*

Boltanský využívá významový potenciál obsažený v pozůstalých zlomcích skutečnosti. Díky své dvojité povaze fotografické archívy tvoří svéráznou kroniku pomíjivosti, která připomíná, že *„všechny fotografie říkají memento mori".*[22] Způsob, kterým každý portrét (i když anonymní) nebo objekt (i když obyčejný) je zobrazován, umožňuje uměleckému dílu vykročit mimo svůj literární význam. Vytvořit takto novou podobu dokumentu, který zobrazuje skutečnost v univerzální podobě. Skoro divadelní instalace umístěné v zatemněných místnostech vyvolávají v divákovi soustředěný stav, který uvádí do pohybu paměťové obrazy. Nejedná se

[22] S. Sontag, *O fotografii*, s. 19.

však o druh přízraku, ale o tvůrčí formu, která je spojená s individuální postavou diváka. Boltanský zdůrazňuje fakt, že jeho umění znamená jen to, co určitý divák dokáže pochopit. Pomocí své tvorby se snaží vyzdvihnout také to, že nejsme schopni uchopit pravdu v čisté podobě. Proto zůstávají jen příběhy, které sdělujeme, abychom mohli předat jen určitý koncept skutečnosti[23].

[23]Christian Boltanski, dne 01.08.2010
http://www.monumenta.com/2010/english/monumenta/boltanski.html

3.2. MICHAEL LESY – DESTILACE MINULOSTI. MYTICKÉ DĚJINY SPOLEČNOSTI.

Každý druh paměti modifikuje zkušenost. Spíše destiluje minulost, než aby ji přímo odrážel.

David Lowenthal

Michael Lesy je historik, který se zajímá o fotografii. Napsal několik nekonvenčních publikací, ve kterých se věnoval pokusu přivolání určitých skutečností pomocí fotografií. Tématem první publikace je komunita v malém městě Black River Falls ve státě Wisconsin. Kniha *Wisconsin Death Trip* vydaná v 1973 roce se stala kultovní položkou 70-tých let. Na základě dobových materiálů a sbírky fotografií místního fotografa Charlese Van Schaicka se snaží vyprávět o podivuhodných existencích lokálních obyvatel z konce XIX století. V důsledku ekonomické krize, krutých klimatických podmínek a epidemie diftertie, která se přičinila ke smrti většiny tamních dětí, se většina obyvatel zbláznila. Stojí za zmínku, že většinu této společnosti tvořili imigranti ze Skandinávie a Německa. Počet vražd, otrávení a sebevražd se rapidně zvýšil.

Historická alba, stejně tak i rodinná alba vznikají na základě příběhu, dle chronologie událostí. Novátorství této publikace spočívá v přivolávání skutečného příběhu podobou určitého asociačního komplexu, který autor vytvořil postupným sestavením snímků a jejich popisků. Většina Lesy'ových zákroků vypadá jako pokus napodobit lidskou paměť. Pro něj je fotografie prostor mimo čas. Způsob jeho vyprávění připomíná tvoření mytických historii. Podle David'a Lowenthal'a vzpomínka málokdy uchovává chronologický sled událostí, protože když ji

přivoláváme, tak vyvoláváme řadu spojení.[24] *Wisconsin Death Trip* se skládá ze sekvencí snímku a textových bloků rozdělených do tří částí. První část se věnuje tématu ženy, ženy a dítěte, smrti dětí. Druhá zasvěcuje do tématu mužů, práce, pokroku, peněz. Třetí část ukazuje muže a ženu, rodinu, zábavu, ale také rozchody a smrt. V první a druhé části se objevily snímky fotografií zemřelých ozdobených květinami. Celá struktura je velmi dobře naplánovaná. První a poslední část se významně liší od ostatních a tvoří tak uspořádaný začátek a konec vyprávění (pojmy *začátek* a *konec* se spíše pojí s mýtem než dějinami).

Kromě fotografie použil Lesy také záznamy z lokálních novin, výňatky ze státního nápravného zařízení, ukázky ze současné literatury a také dopsané, doplňující „fikční" názory místního historika, který přibližuje dějiny městečka i postavu Van Schaick'a. Ukázky z novin se týkají především zpráv o epidemických nemocech, sebevražd, případů šílenství, vražd, duchů a dokonce příšer obývajících tamní jezera.



Charles Van Schaick, *Děvče u potoka, Zaříkavač hadů, Dvojčata v rakvích,* 1886

Uspořádání fotografií zdůrazňuje patrné porušení hranice mezi životem a smrtí. Často podléhají pravidlu protikladů (život-smrt, přítomnost-prázdnota) a zmnohonásobnění skutečnosti právě tehdy, když jsou snímky spojovány „na styk". Jako příklad může posloužit portrét muže sedícího na židli a ženy stojící vedle něj zkonfrontován s portrétem samotné ženy sedící na stejné židli, na které nedávno

[24] D.Lowenthal, *Przeszłość to obcy kraj,* „ResPublica, przeł. I.Grudzińska-Gross i M.Tański, 1991, č 3.

seděl muž. Spojení toto typu je víc. Zřetelně ukazují odchody, loučení a smrt. Takové sestavy ukazují dva časová pásma. V podmiňovacím způsobu se objevuje čas budoucí (to se mohlo stát). Přestože je zachována postupnost v datech, celé album postrádá čas jako takový. Tento jev se projevuje také v tom, že albu chybí čísla stránek. Sled fotografií je výsledek spíše asociací, spojení než chronologie. Lesy si ve svých pracích rád pohrává se skutečností. Využívá k tomu zákroky typu fotomontáž, zvětšení nebo zmenšení části fotografii a také tvoří zrcadlové odrazy stejného motivu. Pokouší se takto vytvořit určitou trojrozměrnost. Efekt dramatizace má za cíl zdůraznit jistou typičnost, jevů, postojů, míst, kulturních způsobů chování, které jsou zobrazeny na fotografiích. *„Zůstává jediný problém: jak proměnit portrét zpět na člověka a jak změnit větu [zprávu] na událost. (...) To, čím je třeba se zabývat je význam, ne vzhled."*[25]



M.Lesy, *Wisconsin Death Trip*, 1973

[25] M.Lesy, *Wisconsin Death Trip*, Pantheon Books, 1973

Lesy ponechává stranou historickou pravdu, čímž dává prostor pravdě poetické. Kirsten Hastrup vidí podobnost v působení lidské paměti a mýtu, jenž se liší od historie. Upozorňuje, že mýtus a historie jsou dvě různé formy umění paměti. Lesy'ovo album tedy ukazuje spíše archetypálnost.

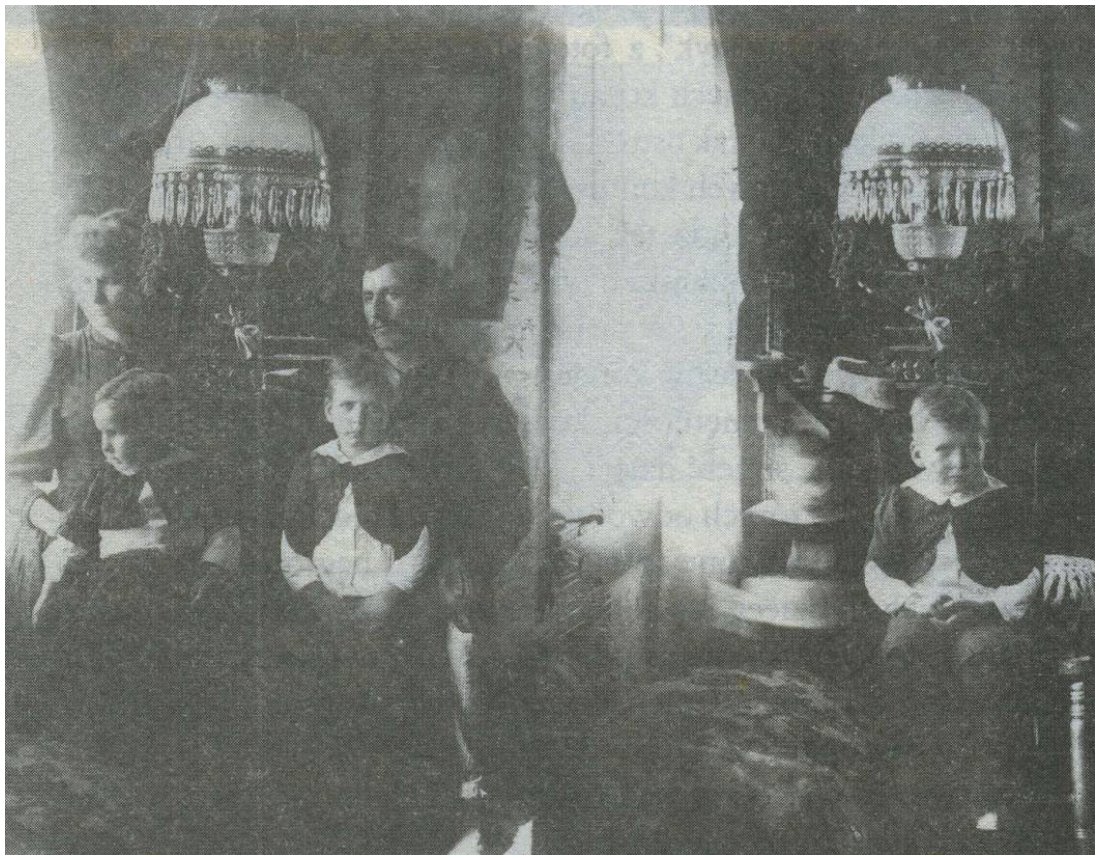






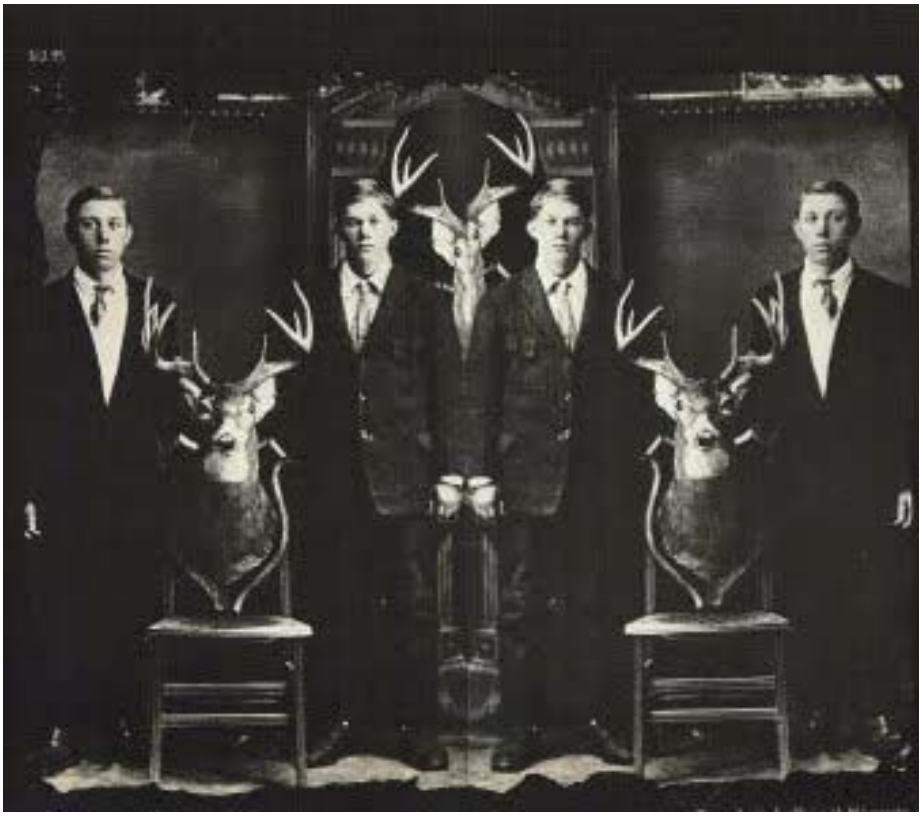
M.Lesy, *Wisconsin Death Trip*, 1973





M.Lesy, *Wisconsin Death Trip*, 1973





M.Lesy, *Wisconsin Death Trip*, 1973

Wisconsin Death Trip nechybí také arbitrárnost. Síla této publikace sídlí právě v tom, že autor si uvědomuje, že obrazy nepromlouvají samy za sebe, a proto vliv na historii má historik nebo badatel sám. Susan Sontagová vytýkala Lesy'ovi stvoření rozmarného obrazu dějin. Svůj názor argumentovala tak, že stejně tak mohl využít deníky nebo milostné dopisy, které by tak vytvořily zcela jiný význam. Je zřejmé, že fotografie poskytují pouze obraz, který s každým jiným komentářem bude mít jiný význam. Když Lesy toto album publikoval, netrval na tom, že ukazuje absolutní pravdu, ale na tom, že je to jen jedna z mnoha možných interpretací, pokus proniknout do minulosti pomocí archivního materiálu. Ahistoričnost, která se projevuje napodobováním fungování paměti a užití dramatické paralely má být chápáno spíše jako mýtus konce století, než rekonstrukce událostí. Zdrojový materiál, podobou fotografií a textů je autentický a poskytuje informace. Lesy tyto informace zvýrazňuje, aby mohl vyprávět o určitém společenství.

3.3. JOACHIM SCHMID – UŽIVATEL NALEZENÉ FOTOGRAFIE. ARCHEOLOG OBYČEJNÉHO KAŽDODENNÍHO ŽIVOTA

Existuje mnoho obrazů vyjadřujících momenty, na které neradi vzpomínáme. Proto tyto fotografie často mažeme, vyhazujeme, rozškrabujeme, nebo vystřihujeme určité části. Je to zároveň symbolické maření těchto okamžiků. Takové fotografické odpadky tvoří jádro Schmidovy tvorby. Schmid cíleně přenáší osobní bod zájmu z tvoření na opětovné využití snímku. Základem jeho tvůrčí působnosti je sbírání, zpracování a prezentace fotografií. Téma, které ho nejvíc zajímá, jsou amatérské fotografie, pohledy, výstřižky z novin – obrazy, které vidíme každý den. Patří tam hlavně rodinná fotografie, pasová fotografie, studijní portréty, a také fotografie z internetových alb. Může se zdát, že v takových fotografiích je viditelná pouze konvence a banalita, avšak Schmid se v nich zaměřuje spíše na záznam času a situace, která byla jiná před i po vyfocení snímku. Na tom podle Schmida závisí jedinečnost snímku.

Na začátku 80-tých let začal pracovat jako editor a vydavatel fotografického magazínu *Fotokritik.* Tam si vytvořil ironický pohled na fotografii a fotografovaný svět. Ve své tvorbě často podkopává fotografický kánon, překračuje hranice mezi veřejnou a soukromou oblastí a také mezi zřetelnými kategoriemi jako jsou na příklad: amatérská – profesionální – umělecká. Využitím anonymní fotografie v uměleckém kontextu se Schmid zabývá otázkou kulturního kódu.

Projekt *Bilder von der Stasse/Obrazy z ulice* je realizován od roku 1982. Obsahuje přes 900 zahozených fotografií, které autor našel na ulici v různých koutech světa. Projekt zároveň tvoří mapu cesty, protože na každé fotografii se nachází detailní popis, datum a místo nalezení. Je třeba zmínit, že Schmid si

nevybírá – prezentuje každý snímek, který najde na ulici. Části této kolekce byly mnohokrát vystavovány, ale kompletní sbírku opublikoval ve čtyřech svazcích se stejným názvem. Téměř všechny fotografie zobrazují postavy. Přes polovina portrétů je mechanicky zničená – roztrhána, nebo vyškrábaná tvář. Tyto destrukce obrazu kladou otázku o motiv emočního náboje – jaký je důvod vytvořit historii postavy ze snímku. Schmid dle vzoru sociologických výzkumů vytváří inventář ztracených fotografií, na kterých jsou zvěčněny nejen vzpomínky anonymních postav, ale také individuální způsob jakým byly zaznamenány. Pokud byl snímek roztrhán na kousky, Schmid se je snaží poskládat zpět dohromady. Všechny snímky jsou řazené chronologicky, na identickém archivačním papíře. Schmidova sbírka je fascinující nejen jako série vizuálních artefaktů, ale hlavně jako současný dokument o lidstvu. Tuto otázku nejlépe vyjádřila Susan Sontagová větou *„Sbírat fotografie je jako sbírat svět".*[26] Schmidovo fotografické působení se blíží současné antropologii, která se snaží pochopit současnou kulturu na základě toho, co daná kultura odmítá: v tomto případě to jsou vizuální odpady.



Joachim Schmid, The Photographers' Gallery, London 2007

[26] S.Sontag. *O fotografii*, s.7.

oachim Schmid, *Bilder von der Stasse/Obrazy z ulicy,* 1982



Joachim Schmid, *No.37*, Berlin, Srpen 1987



Joachim Schmid, *No.629*,
Berlin, Listopad 1999



Joachim Schmid, *No.460*, Rio de Janeiro, Prosinec 1996



Joachim Schmid,*No.316*,
Paris, Srpen 1995



Joachim Schmid,*No.140*,
Belo Horizonte, Srpen 1992



Joachim Schmid, *No. 304*,
Paris, Červenec 1995



Joachim Schmid, *No.83*, Berlin, Červenec 1990



Joachim Schmid, *No.187*,
Sǎo Paulo, Září 1993



Joachim Schmid, *No.5,* Berlin,Duben1983



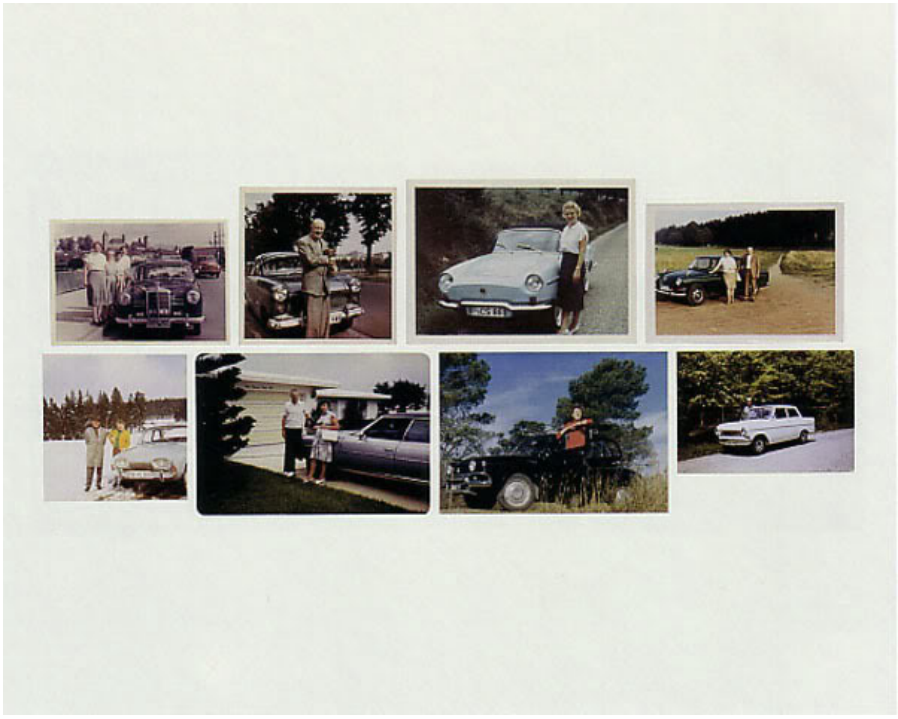
Joachim Schmid, *No.74,* Barcelona, Duben 1990

Zdokonalenou podobou projektu je *Projekt zkoumání odpadků* z 1996 roku. Zde je taktika poněkud jiná. Schmid na svých cestách vybranými městy hledá zahozené fotografie. Konečné verze fotografií měly mapu-plán s místem nálezu, formulář a razítko. Schmidovy postupy jsou provokační, sarkastické a ironické, také proto že umění se zde mísí s mimovědeckým postupem. Vnucoval tak určitý řád ve světě nalezených obrazů. *„Věnoval jsem se přivlastněným obrazem, protože jsem toho názoru, že všechno na světě už bylo zfotografováno všemi možnými způsoby. (..) Na jedné straně každá fotografie reprezentuje nebo ukazuje část skutečnosti, zase na druhé straně ta samá fotografie je součástí skutečnosti jako hmatatelný předmět ale i jako obraz-symbol.(..) Existující snímky nejen reprezentují naší realitu ale jsou realitou. Dnešní realita je obrazová skutečnost."*[27]

Základem Schmidovy tvorby je otázka nad masovými záplavami fotografií. Podle Schmida hodnotu má nejen jednotlivý snímek, nebo postava, ale soubor snímků a vzájemný vztah mezi nimi. Do archívu založeného 1986 roku patří více než 700 tabulí s nalepenými snímky, které nejčastěji pojí obsah zobrazení. Je to pokus systematizovat sbírku a zároveň analýzovat fungování určitých typických náplní. Často opakující se motivy a kompozice s podobnými motivy přivádějí otázku týkající se fotografie jako média, které podléhá určitým konvencím

[27] J. Schmid v článku Lecha Lechowicza *Kolekcje przywracające użyteczność znalezionej fotografii,* Galerie FF, 2001, dne 01.08.2010, http://www.galeriaff.infocentrum.com/2001/sascha/sascha_p.html.

zobrazování a které je obecně ritualizované – potřeba inventarizace vlastního života.



Joachim Schmid, *Archiv #227,* 1992



Joachim Schmid, *Archiv #321*, 1993



Joachim Schmid, *Archiv #541*, 1993



Joachim Schmid, *Archiv #547*, 1993

Institut recyklace fotografie (The Institute of Recycled Photos) je další zajímavý projekt inspirovaný Schmidtovým inzerátem v novinách. Informoval o údajném ekologickém nebezpečí, které může vzniknout skladováním nepotřebných fotografii a negativů. Institut vznikl pro bezpečnou recyklaci nechtěných fotografických materiálů. Na adresu institutu začaly chodit balíky plné negativů a fotografií. V jednom balíku objevil Schmid negativy středního formátu z profesionálního fotografického studia. Problém vězil v tom, že všechny negativy byly přestřižené napůl v rámci zabezpečení před opětovným použitím. Schmid však objevil zajímavost, že poloviny negativů se daly libovolně spojovat. Překvapující bylo, že ve studiu vždy používali stejné osvětlení a stejnou vzdálenost přístroje od modelu. Díky těmto negativům vznikl cyklus *Photogenetic drafts* (1991).



Joachim Schmid, *Photogenetic Drafts,* 1991



Joachim Schmid, *Photogenetic Drafts,* 1991

Schdmidův archív se neomezuje pouze na fotografii. Zajímají ho všechny společenské a kulturní jevy spojené s tímto médiem. Jeho soukromá sbírka může být vnímána jako kolekce všeho, co se pojí s kulturou, jako syrový materiál pro analýzu soukromých záznamu kultury. Mezi posledními opublikovanými alby je také album *Lost memories,* které se věnuje zprávám z internetových stránek, na kterých jsou informace o ztraceném fotoaparátu. V době digitální fotografie téměř každý využívá těchto přístrojů. Fotoaparát v dnešní době funguje jako notes na vzpomínky. Jen stěží si umíme představit život bez možnosti okamžitého vizuálního záznamu na tzv. „památku". Ztráta fotoaparátu to je pro většinu z nás

ten nejhorší scénář. Jako lék vznikla řada internetových stránek umožňujících opětovné získání fotoaparátu, včetně obrazů a vzpomínek. Projekt *Lost Memories* je sbírka internetových zpráv ze stránek toho typu, na kterých je zřetelné viditelná důležitost a potřeba vlastnictví ztracených intimních obrazů. Často tyto prosby připomínají žebrání o ztracený poklad.

Schmidovo dílo upoutává důsledným zpracováním a zároveň důkladným zkoumáním tématu. V současném umění existuje mnoho umělců, kteří kráčejí ve Schmidových kolejích s více nebo méně vytříbeným vkusem. Mezi autory, kteří publikují nalezené sbírky fotografií patří na příklad Jerzy Lewczyński nebo Erik Kessels. Tyto aktivity je možno zařadit do archeologie fotografie, vzhledem k tomu, že úvaha nad snímkem se také týká nalezení historie, která se se snímkem pojí. Umělci, kteří široké veřejnosti odhalují soukromé sbírky anonymních postav si kladou otázku, jakým způsobem bude fotografie – jako předmět a záznam - vnímána dalšími generacemi.

ZÁVĚR

V minulosti byl archív využíván k tvoření koláží a dějin. Nikdy však nebyl využíván jako umělecký materiál, jako forma přepisování nebo interpretace dějin, nebo jako sbírka, která nabádá k hlubšímu zamyšlení nad kulturou. Během posledních dvou století se však archív stal „kulturním textem", který je především metaforou skutečnosti, paměti a stop po minulosti. V této souvislosti můžeme uznat, že fotografie představuje pohled na svět a zároveň náš úhel pohledu. V časovém rozpětí mezi dobou vzniku a prohlédnutím vzniká rozdíl mezi obrazem a skutečností, a s ním také určité tajemství.

Když umění vnímá archív jako anonymní záležitost, využívá skryté potenciály snímků. Obraz v současném umění obraz – ne svět - funguje jako referenční bod. Práce s archívem je z jedné strany zásah do původního významu obrazu, z druhé strany je však bránou k umění, k novému významu. Uvedené umělecké přístupy se zabývají otázkou interpretace obrazu, která může probíhat na mnoha úrovních. Nejedná se o vytváření umělých světů, ale o hlubší zamyšlení nad obrazem. Využití dříve odmítnutých snímků upozorňuje na úlohu fotografie v současném světě. Dokonce i v dnešní době je předmět na fotografii je ztotožňován s obrazem, proto funguje jako fetiš nebo relikt. Význam fotografie záleží především na konvenci prohlížení. V rodinném albu, na pozadí rodinného příběhu nebo sledu událostí, význam je zřejmý a nesporný. V galerii je tomu naopak, možností interpretace je mnoho. Fotografie je obraz, který prezentuje ne-skutečnost, co ji také umožňuje kritizovat svět. Fotografie se dožaduje dvojí dialektiky: související s obecným, nebo s individuálním. Každý výše zmíněný umělec svým způsobem opětovně aktualizuje fotografie, které byly vymazány z obecného kulturního oběhu. Takto jim dává novou hodnotu. Ve všech případech se nesporně vrací téma ztráty, deaktualizace vzpomínek, nebo nemožnosti vrácení biografie pomocí obrazu. To je důvode proč fotografie je přesně podmíněná děním, které umožnilo

její existenci. Belting zdůrazňuje, že *„image-acte, je ostrý řez v prostoru a čase."*[28] Snímek, ve své podstatě již postrádá smysl, který má skutečnost, a proto se může posunout do oblasti fikce. Snímek jako takový nám nic neříká, pouze vyznačuje určitý významový obzor. Význam obrazu není v otisku, nýbrž volně cestuje. Nikdy není stejný. Vztahuje se na individuální reference a interpretace. Archeologie fotografie[29] se stává identická s objevováním, bádáním a komentováním skutečností a tím i zamezením entropie. Jednou z hlavních charakteristik archeologie fotografie je fenomén paměti, který ve spojení s pomíjivosti a změnami skutečnosti poukazuje na napětí mezi kontinuitou a fragmentarizací naších zkušeností

Prohlížení fotografií je pohledem do minulosti, ke které nemáme přístup. Můžeme se jenom dovtípit jak vypadá opravdový obraz minulosti. Práce s archivem je druh zamyšlení nad podobou události minulého času. Ta podoba pod vlivem určitých aktivit mění i formu i význam. Boltanského díla se soustředí na problém hodnověrnosti obrazu, protože i když chápeme fotografii jako stopu po minulosti, vždycky existuje možnost arbitrárního využití. Boltanski si hraje s významem i divákem. Podobný přístup reprezentuje Lesy. Sahá po uvolněné formě mytického vyprávění a vytváří tak nový příběh pomocí fotografie. Kdežto Schmid hlásí názor: *„žádné nové fotografie, dokud nevyužijeme ty staré "*[30] *a* zkoumá to, co našel.

V současném umění je možno zaregistrovat zvětšený zájem o fotografické *ready-made.* Umělci vytvářejí sbírky cizích fotografií, které později znovu interpretují díky ořezávání, vystřihování, vlepování. Obecně by se tyto aktivity dalo

[28] H.Belting, *Antropologia obrazu*, s.256.
[29] Pojem *Archelologie fotografie* použil Jerzy Lewczyński jako označení práce nad starými, zapomenutými fotografiemi. a také jako způsobu hledání informací o vyfocených postavách. *„Díky fotografii, kontinuita vizuálního kontaktu s minulostí vytváří možnost zvětšení pole působení minulých kulturně-tvorných vlivů na ty dnešní. (...)Záměr archelogie fotografie je hledání svědků minulých událostí! Ve fotografii tímto svědkem je světlo (…),které v negativu vytesalo minulou přítomnost! Na rozdíl od postmodernistů, kteří rádi využívají citáty jiných umělců, Lewczyński vystavuje nejen hrdiny fotografii, ale také autory.*
[30]J.Schmid, http://schmid.wordpress.com.

nazvat maltretování. Erik Kessels věnoval tomuto jevu výstavu jménem *Use me, Abuse me*[31]. Na této výstavě shromáždil nejnovější jevy spojené s využitím nalezené fotografie. Tato výstava nabádá k zamyšlení nad účelem našich počinů. Zabývá se vlivem obrazu a technik fotografického obrazování na umělce a fotografy. Klade otázky zda se ocitneme v bodě, kdy všechny existující fotografie budeme využívat do nekonečna, a zda zanedlouho bude víc fotografů, kteří dělají méně snímků?

[31] Smack Mellon Gallery, New York Photo Festival, 12-16 May 2010. http://www.nyphotofestival.com/site/?page_id=10249

B I B L I O G R A F I A

1. BARTHES ROLAND, *Światło obrazu*, przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1994 , ISBN 83-902653-7-0

2. BAZIN ANDRE, *Ontologia obrazu fotograficznego*, w: *Film i rzeczywistość,* przeł. B.Michałek, WaiF, Warszawa 1963 s. III-11565

3. BELTING HANS, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie.* Przeł. M. Bryl, Wyd. Universitas, Kraków 2007, ISBN 97883-242-0676-6

4. BENJAMIN WALTER, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice,fragmenty*. oprac. H.Orłowski, Wyd.Poznańskie, Poznań 1996, ISBN 83-86138-57-2

5. BENJAMIN WALTER, *Mała historia fotografii*, w: *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*. oprac.H.Orłowski, Poznań 1996 ISBN 83-86138-57-2

6. BERGER JOHN, *O patrzeniu*, przeł. S. Sikora, Fundacja Aletheia, Warszawa 1999, ISBN 83-87045-40-3

7. BERGSON HENRI, *Materia i pamięć*, przeł. Romuald J.Weksler-Waszkinel, wyd. Zielona sowa, Kraków 2006, ISBN 978-83-7435-173-7

8. HALBWACHS MAURICE, *Społeczne ramy pamięci*, Wydawnictwo Naukowe PWN 2008, ISBN: 978-83-01-15511-7

9. HASTRUP KIRSTEN, *Przedstawianie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, przeł. S.Sikora, Konteksty. Polska Sztuka Ludowa, nr 1-2, 1997, ISSN: 1230-6142

10. LESY MICHAEL, *Wisconsin Death Trip*, Pantheon Books 1973, ISBN-13: 978-0394483665

11. LOWENTHAL DAVID, *Przeszłość to obcy kraj*, przeł. I. Grudzińska-Gross i M. Tański, ResPublica, nr3, 1991, ISSN: 1230-2155

12. ŁUBOWICZ ELŻBIETA, *Pamięć jako obraz*, Kwartalnik Fotografia, nr18/2005, ISSN: 1509-9628

13. MARIEN MARY WARNER, *Photography a Cultural History*, Lawrens King Publishing, London 2002,ISBN I 85669-288-4

14. MICHAŁOWSKA MARIANNA, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskurny do współczesnej fotografii*, wyd. Rabid, Kraków 2004, ISBN 83-88668-71-4

15. NOWICKI WOJCIECH, *Dno oka. Eseje o fotografii*. Wyd. Czarne, Wołowiec 2010, ISBN 978-83-7536-183-4

16. RICOEUR PAUL, *Symbol daje do myślenia* [w:] *Egzystencja i hermeneutyka*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1975

17. ROUILLE ANDRE, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną.* przeł. Oskar Hedemann, Wyd. Universitas, Kraków 2007, ISBN 97883-242-0629-2

18. SIKORA SŁAWOMIR, *Fotografia między dokumentem a symbolem, Ś*wiat Literacki, Instytut PAN, Izabelin 2004, ISBN 83-88612-7

19. SONTAG SUSAN, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, ISBN 83-221-0262-3

20. SOULAGES FRANCOIS, *Estetyka fotografii. Strata i zysk.* Przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Wyd. Universitas, Kraków 2007, ISBN 97883-242-0668-1

21. STIEGLER BERD, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych.* przeł. Joanna Czudec, Wyd. Universitas, Kraków 2009, ISBN 97883-242-0830-2

INTERNETOVÉ ZDROJE:

- http://www.galeriaff.infocentrum.com
- http://schmid.wordpress.com
- http://wiredimage.co.uk
- http://www.fotopolis.pl/
- http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm
- http://www.monumenta.com/2010/english/monumenta/boltanski.html
- http://www.christianboltanski.com/

JMENNÝ REJSTŘÍK

B

Barthes, Roland

Bazin, Andre

Belting, Hans

Benjamin, Walter

Berger, John

Bergson, Henri

Boltanski, Christian

D

Durkheim, Erik

H

Halbwachs, Maurice

Hastrup, Kirsten

Holmes, Oliver W.

K

Kessels, Erik

L

Lechowicz, Lech

Lesy, Michael

Lewczyński, Jerzy

Lowenthal, David

M

Michałowska, Marianna

N

Nowosielski, Kazimierz

R

Rouille, André

S

Schmid, Joachim

Sikora, Sławomir

Sontag, Susan

Soulages, Francois

V

Van Schaick, Charles