

Nefigurativní tendence ve fotografii v českých zemích po roce 1989

Teoretická bakalářská práce
Martina Hromková

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2013



Non-figurative photography in czech lands since 1989

Nefigurativní tendence ve fotografii v českých zemích po roce 1989

Teoretická bakalářská práce

Martina Hromková

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Odb.as., Mgr., MgA. Tomáš Pospěch

Oponent: Mgr. Jan Pohribný

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Opava 2013



abstrakt

Bakalářská práce se zabývá analýzou fotografií s nefigurativním námětem, které vznikly po roce 1989 v českých zemích.

Cílem je stručně nastítnit počátky nefigurativnosti v historii fotografie jako úvod do celé problematiky. Hlavní stať analyzuje tvorbu nejvýraznějších představitelů tohoto směru.

Klíčová slova: nefigurativní fotografie, abstrakce, nenarativní fotografie, fotogram

abstrakt

The bachelor thesis analyzes the photography with non-figurative subject, which has been made since 1989 in Czech republic.

The aim is to briefly outline the beginnings of non-figurative photography in the history of photography, as an introduction to the whole issue. The main article deals with the analysis of different attitudes of the most significant representatives of this movement.

Key words: non-figurative photography, abstraction, non-narative photography

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
HROMKOVÁ Martina	Bryksova 773, Praha - Černý Most	F090984

TÉMA ČESKY:

Nefigurativní tendence ve fotografii v českých zemích po roce 1989

NÁZEV ANGLICKY:

Non figurative tendencies in Czech photography since 1989

VEDOUcí PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Bakalářská práce se zabývá analýzou fotografií s nefigurativním námětem, které vznikly po roce 1989 v českých zemích. Cílem je stručně nastínit počátky nefigurativnosti v historii fotografie jako úvod do celé problematiky. Hlavní část se bude zabývat analýzou různých přístupů nejvýraznějších představitelů tohoto směru.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Umění je abstrakce: Zdeněk Primus, Kant 2002
Obraz, v kterém žijeme: Michal Koleček (ed.) 2011
Umění nezobrazující a neobjektivní jeho počátky a vývoj: Jiří Padrta, Výtvarné Umění 1957 č. 4, 5
Markéta Othová (monografie): Karel Císař 2010
Jaromír Novotný: Viditelné formáty, Katalog výstavy: Galerie Hlavního města Prahy 2012, text Karel Srp
www.fotogranet.cz
www.skolska28.cz
www.funkehokolín.cz
www.artlist.cz

Podpis studenta:

Datum:

Podpis vedoucího práce:

Datum:

Podpis vedoucího katedry:

Datum:

Děkuji

MgA., Mgr. Tomáši Pospěchovi za odborné vedení této práce a za motivaci, kterou dokáže předat. Dále děkuji mamince za korektury a svému příteli za toleranci.

Prohlašuji,

že jsem práci vykonala samostatně a použila pouze citované zdroje.

Souhlasím,

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

obsah

1.1	Vývoj nefigurativní fotografie a její souvislost s výtvarným uměním	7
1.2	Konkrétní x abstraktní, protikladem: ano či ne	9
1.3	Může být fotografie abstraktní?	11
1.4	Od počátku k ideologii abstrakce	14
2.1	Přístupy k nefigurativní fotografii	22
2.2	Abstrakce na pozadí dokumentu: Vladimír Špaček	23
2.3	Elementární tvary krajiny jako prostředek sebereflexe: Pavel Baňka, <i>Infinity</i>	24
2.4	Intermediální performance, Figurativní fotografie se mění na nefigurativní: Jaroslav Vraj	26
2.5.1	Fotografie a návrat k přírodě, zkoumání přírodních procesů, plynutí času	27
2.5.2	<i>Re-reading the future</i>	27
2.5.3	Konceptuální přístup, akční umění, plynutí času ve fotografii: Jiří Šigut	29
2.5.4	Intermediální a nemultiplikovatelná fotografie: Vojtěch Fröhlich	32
2.5.5	Tomáš Pospěch mezi fotografií, archeologií a nekrologií	33
2.6.1	Fotografie, fotogram, malba a jejich vizuální podobnost. Záleží na použitém médiu?	36
2.6.2	Formování konceptuálního přístupu v české fotografii, Jan Wojnar	36
2.6.3	Imaginární krajina v geometrické abstrakci, Eva Výborná	38
2.6.4	Lékařsko-vědní zdroj jako základ, Jan Měřička	39
2.6.5	Od neiluzivního k abstraktnímu zobrazení: Markéta Othová	40
2.6.6	Reprodukce v procesu abstrakce: Ladislav Babuščák, <i>Ocean Sea</i>	42
2.6.7	Nenarativní fotografie: Jiří Thýn	43
2.6.8	Metafora k instituci fotografie a výstavnictví: Václav Kopecký	47
2.6.9	Od malby k fotogramu: Ladislava Gažiová, Jaroslav Novotný	49
2.7	Zkoumání podstaty zobrazení, Podobenství o jeskyni: Hynek Alt a Alexandra Vajd	52
3	Má abstraktní projev budoucnost?	56
Seznam literatury		60
Jmenný rejstřík		62

1.1 Vývoj nefigurativní fotografie a její souvislost s výtvarným uměním

> Nefigurativní, nepředmětné nebo také abstraktní umění - fotografie. Pojem abstrakce vznikl z latinského slova abstractio, oddělení. Abstrakce je jistá myšlenková operace, která vyhledává nebo vyděluje podstatu. Z filozofického hlediska vzniklý abstrakcí znamená „vzniklý vyzvednutím jistých stránek či rysů a potlačením ostatních (...) Je charakterizováno dvěma znaky: obecností (univerzalitou) a vztahovostí (vše, co je abstraktní, se vztahuje na určitou třídu konkrétních jevů). Opak → konkrétní.”¹ Konkrétně v umění je opakem k abstraktnímu figurativní. Tento pojem se začal používat až po 2. světové válce, kdy došlo k rozmachu umění abstraktního čili nefigurativního. Až do nástupu abstraktního umění, byla námětem díla vždy konkrétní nazíraná skutečnost: předmět, figura... „*Proud abstraktního umění se obecně nazývá abstraktivismus: tendence v umění založená na zdůrazňování abstraktních a formálních prvků; zobrazuje a vypouští konkrétní smyslové objekty.*”² Pod abstraktním uměním tedy rozumíme tvorbu, která nezobrazuje objektivní skutečnost. V umění abstraktní znamená neskutečný, skutečnost nezobrazující, nepředmětný, emocionálně působící na diváka.

> Pokud budeme zkoumat genezi abstraktního projevu v umění, měli bychom začít již koncem 19. století. Postimpresionistická malba a dále pak pozdější malířské projevy se postupně odlišují od opticky nazírané skutečnosti. Ideologickou změnu pak přináší kubismus.³ Kubismus, přestože se jedná o figurativní tendenci v umění,⁴ vytváří pomyslný mezník v západním výtvarném umění a dal myšlenkový základ

¹ Kolektiv autorů, Encyklopedický slovník, Diderot, Praha 2002

² ibidem

³ S kubismem jsou svázány i předchozí umělecké směry: impresionismus a fauvismus, které nepochybně také utvářely nové myšlení a jejichž vyústěním byl právě kubismus.

⁴ „*Abstraktní není např.: Kubismus, protože pouze deformuje a stylizuje skutečný obraz předmětu. Picasso a Braque nezrušili nikdy předmět své malby, ale dávali mu jiný smysl.(...) Abstraktnímu umění proti tomu je východiskem zrušení vnějšího modelu a jeho nahrazení modelem vnitřním, jímž je svébytný svět umělcova nitra.*“ PADRTA Jiří: Umění nezobrazující a neobjektivní jeho počátky a vývoj, Výtvarné umění 4 a 5, 1957, 174-181, 214-221

umění nefigurativnímu; „Představuje první naplnění všeobecné tendence vývoje moderního umění, směřující k záměně dosud běžně používaného přepisu vnějšího modelu (jímž je přímo nazíraná skutečnost) za předmět vnitřní (jímž je vlastní Já současného člověka).“⁵

> Pokud bychom hledali v dřívějších dobách, konkrétně v pravěku, orientu nebo u kultur primitivních národů, ocitneme se na slepé koleji. Když se přeneseme přes případnou prvoplánovou vizuální podobnost, zjistíme, že se ornamentální projev těchto kultur neshoduje s podstatou abstraktního umění 20.století.

> Počátky abstraktního umění, konkrétně malby, můžeme rozdělit do dvou linií. Neoplasticismus Pieta Mondriana, který reprezentuje abstrakci intelektuální povahy a instinktivní abstrakce, která pramení z „vnitřní nutnosti,“ kterou popisuje Vasilij Kandinskij. Za počátek abstraktního umění lze označit rok 1910. Neklid této doby způsobil ponoření do vlastního nitra umělců a hledání nových možností a výrazových prostředků. Abstrakci můžeme považovat za prohlubování osobitého projevu a směřování k individualismu. Za jeden z impulsů rozvoje abstraktního malířství lze považovat i rozvoj fotografie, která převzala úlohu veristické malby a tím spustila hledání nových východisek. Abstraktní projev začal postupně prosakovat do umění, kromě malířství i do užitého umění, architektury, sochařství i ostatních uměleckých oborů včetně fotografie.

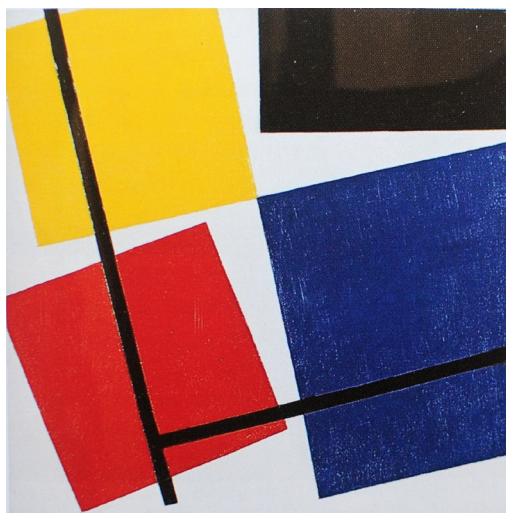


Vasilij Kandinskij
Improvizace „Klamm“ 1914

⁵ PADRTA Jiří: Umění nezobrazující a neobjektivní jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění 4 a 5*, 1957, 174-181, 214-221

1.2 Konkrétní x abstraktní, protikladem: ano či ne

> V literatuře věnující se vysvětlení pojmu abstraktního umění je často popisován proces utváření samotné terminologie a protichůdné názory na tuto problematiku. *“Slovo abstraktní, připsáno konkrétnímu uměleckému dílu, které vnímáme smysly, zdá se protimyslné, poznamenává Michel Seuphor v úvodu své knihy L’Art abstrakt.”*⁶ Theo van Doesburg používá ve svém manifestu neoplasticismu⁷ pojmenování konkrétní. To odůvodňuje slovy: *“Naše malba je konkrétní, nikoliv abstraktní, protože jsme se již vypořádali s obdobím hledání a se spekulativními zkušenostmi. Ve snaze o čistotu výrazu byli nuceni umělci abstrahovat přírodní formy, které v sobě tajily základní plastické prvky. (...) Malba konkrétní nikoliv abstraktní, protože nic není konkrétnější než linie, barva, plocha.”*⁸



Theo Van Doesburg
Simultánní kontra-kompozice,
1929/30



Piet Mondrian
Kompozice č. II.
Kompozice s modrou a červenou, 1929

⁶ PADRTA Jiří: Umění nezobrazující a neobjektivní jeho počátky a vývoj, Výtvarné umění 4 a 5, 1957, 174-181, 214-221

⁷ Neoplasticismus je umělecký směr vyznačující se geometrickou abstrakcí. Založen roku 1917 Theo van Doesburgem. Významným představitelem byl především Piet Mondrian. Hlavním cílem bylo vytvářet čistý a geometrický abstraktní obraz, který odpovídal matematickému vyjádření skutečnosti, v návaznosti na vesmír. Klíčové je použití červené, modré a žluté, tedy základních barev. Neoplasticismus měl vliv na architekturu (konstruktivismus) a Bauhaus.

⁸ PADRTA Jiří: Umění nezobrazující a neobjektivní jeho počátky a vývoj, Výtvarné umění 4 a 5, 1957, 174-181, 214-221, citace z manifestu neoplasticismu s. 175

> Odborná veřejnost se snažila několikrát tuto logicky protichůdnou terminologii změnit, veřejností ale žádný jiný termín nebyl přijat, samotný spor je tedy spíše akademického charakteru. Je třeba myslet na to, že pojem abstraktní se jinak využívá ve vědě a jinak v umění, v umění jej tedy chápeme jako nezobrazující skutečnost. Co je důležité, že samotní autoři “zakladatelé” Mondrian a Kandinskij používali toto označení abstraktní a pak samotná podstata abstraktního projevu. Dílo, které považujeme za abstraktní, soudíme z hlediska kompozice, řádu a především harmonického či naopak disharmonického vyznění uměleckého díla, které zcela ruší předmět zobrazení. Základem je použití vnitřního modelu, který je odrazem umělcova nitra. *“Abstraktní umění (prohlašuje dále Seuphor) není zbaveno obsahu, ale naopak je naplněním skutečného obsahu... Skutečný umělec nic nenapodobuje. Manifestuje nesdělitelný svět, který je v něm, který je jím a který musí nutně manifestovat. Proto formy umění jsou upotřebitelné jen jednou. Napodobitelé nejsou umělci, ale kopisté. Velcí žáci neexistují. Pro abstraktní umělce stačí objevovat sama sebe”⁹*

⁹ PADRTA Jiří: Umění nezobrazující a neobjektivní jeho počátky a vývoj, Výtvarné umění 4 a 5, 1957, 174-181, 214-221

1.3 Může být fotografie abstraktní?

> Když se teď zaměříme na fotografii, zjistíme, že její přijetí v abstraktní oblasti nebylo vůbec snadné. Lászlo Moholy-Nagy zastával myšlenku, že fotografický aparát zaznamenává čistý optický obraz včetně deformace či zkratky, ale lidské oko viděný obraz doplňuje zkušeností a asociativními vazbami, které svazuje do výsledné představy. Proto je fotoaparát objektivnější než lidské oko. Toto tvrzení potvrzuje a zároveň vyvrací možnost existence abstraktní fotografie. Fotoaparát, respektive objektiv může zachytit pouze to, co skutečně existuje. Autor fotografie ale může natolik využít úhlu pohledu a deformační zkratky, aby tak vytvořil obraz reprezentující jeho imaginaci, čím znemožní pozorovateli použít ony zmíněné asociativní schopnosti. Považujme tedy fotoaparát za pomocníka k vytvoření idey fotografa, stejným jakým je pro malíře štětec.

> Fotografie sama jakoby si kladla překážku, pro kterou má potíže být přijata také v abstraktní sféře, jelikož je oceňována především za svou základní schopnost věrného zachycení neopakovatelného okamžiku. Koneckonců existují i fotografické techniky, kde není zapotřebí využití fotografického přístroje: fokalk nebo fotogram. To ovšem neznamená, že všechny obrazy vytvořené těmito technikami, jsou automaticky považovány za abstraktní počín. To i přes to, že zde neplatí stejná reprodukční zákonitost jako u fotografického přístroje. Bez ohledu na techniku, kterou si umělec zvolí, je abstraktní zobrazení ztělesněním umělcovy myšlenky a tudíž by zobrazení nemělo být náhodné, pokud náhoda není součástí záměru umělce. Bylo by tedy krátkozraké posuzovat díla pouze podle vizuálu. Znalost pozadí uměleckého díla dotváří divákův zážitek z uměleckého díla a naopak.

> Anna Marcinková ve svém textu *Eště raz o abstraktnej fotografii*¹⁰ popisuje působení malířství na fotografii. Zmiňuje období piktorialismu, kdy se fotografie snažila pomocí gumotisků a olejetisků o malířský vzhled. Za podobný počín považuje i tvorbu abstraktních fotografií, které začaly vznikat dávno po prvních abstraktních malbách a nazývá je pseudoabstraktními. Tento druh fotografií považuje za druh malířského projevu. Z pohledu Anny Marcinkové se malířství odklonilo

¹⁰ MARCINKOVÁ Anna: Eště raz o „abstraktnej“ fotografii, *Revue fotografie* 1, 1965, 11-15

od reality, aby se distancovalo od fotografie, ale fotografie jej neustále pronásleduje. Takto vzniklé fotografické obrazy nezavrhuje, ale na napodobování malířství trvá. Myslím, že není třeba být takto striktní a lépe se odpoutat od důležitosti, které médium bylo vlastně použito: to je například jedním z předmětů tvorby Jiřího Thýna a dalších tvůrců, jejichž tvorba má konceptuální přesah.

> Miroslav Kubeš zase ve své stati *Fotografie a abstraktní umění*¹¹ mluví o abstrakci v širším pojetí. Za abstrakci považuje každé zobrazení a tedy i to fotografické a popisuje různé roviny abstrakce. Za abstrakci lze považovat z určitého pohledu i dokumentární fotografii. I ta svým zobrazením vyděluje – abstrahuje - pouze část reality. Z tohoto hlediska lze nazvat abstraktním každý obraz. Z pohledu umění ale znamená abstraktní odlišující se od konkrétního. Konkrétním se rozumí obraz vytvořený podle modelu nazírané skutečnosti. Nic na tom nemění ani užití symboliky a metafory, které podněcují estetický účín fotografie. Proto podle Kubeše není možné považovat tvorbu Viléma Reichmanna a Emily Medkové za abstraktní. Kubeš dělí abstrakci do tří rovin. První rovinou se rozumí snímky vytvořené pomocí pseudosolarizace a izohélie, kdy místo samotných objektů zůstávají na snímcích pouze kontury. Jedná se pouze o změnu formy a proto se zde nejedná o abstrakci v pravém slova smyslu. Druhá rovina narušuje konkrétní tvary. Umělec se snaží abstraktním způsobem vyjádřit své konkrétní pocity. Sem patří právě abstraktní fotografie (ale i ostatní umění).

> K abstrakci se uchyluje umělec ve chvíli, kdy mu konkrétní formy nestačí k vyjádření nejnítěrnějších pocitů. Abstrakce je vyjádřením v čistší a obecnější podobě než nabízí konkrétní forma. Uchýlení se k tomuto způsobu zobrazení může mít různé důvody: únik ze společnosti nebo zhroucení určitých hodnot. Ve třetí rovině abstrakce opouštíme jakýkoliv konkrétní obsah, estetiku tvoří kompozice čar. Patří sem ornamenty nejstarších kultur a veškeré dekorativní umění. Taková abstrakce má estetický účinek, ale nemůže ji zařadit mezi nefigurativní umění.

> Jiří Šerých ve svém textu *Něco o abstrakci ve fotografii*¹² hovoří o odpoutání se od tradic a nutnosti se z nich vymanit. Považuje fotografii za rovnocennou s ostatními uměleckými směry a podobnost fotografie s malířstvím přisuzuje na rozdíl od Marcinkové za logické z pohledu doby. Bez ohledu na médium je nutné, aby s sebou

¹¹ KUBEŠ Miloslav: *Fotografie a abstraktní umění*, Revue Fotografie 1, 1964, 5-7.

¹² ŠERÝCH Jiří: *Něco o abstrakci v umělecké fotografii*, Revue Fotografie 2, 1964, 10-16

fotograf – výtvarník - nosil svoji tvůrčí koncepci a estetiku díla. *“Prvním předpokladem na cestu k umění musí být přerod z úředníka provádějícího na fotografickém materiálu inventuru toho, co všechno tady je, v básníka uvádějícího na jeviště věci, které tu zdánlivě nejsou, protože je nenahmatáme.”*¹³

> Vůbec nejvýstižněji popisuje tvůrčí proces abstrakce Mikuláš Medek v katalogu výstavy v Teplicích z roku 1963: *„Je “něco” (událost). To něco je cílem mé cesty. Cesta je proces uskutečňování obrazu. “Něco” je vědomí či uvědomění si přítomnosti permanentní psychické události. Něco je signál či sonda spuštěná do toku této události. Proces realizace obrazu je pak uvedením hmoty (hmoty uměleckého díla) do bezprostředního kontaktu, styku s tímto permanentním procesem. Obraz je tedy jakousi citlivou plochou, přes kterou se přehnala tato událost a pokračujíc v procesu, pohybu, zanechala za sebou předmětnou zprávu o své existenci v soustavě stop a otisků. Hotový obraz je model či předmětná definice původního nepředmětného ‘něco’. Chci-li vidět psychickou událost jako permanentní aktivní tok existence, pak je realizace obrazu vstup či průnik do této události labyrintem materiálu.”*¹⁴

> Nechápejme fotografický přístroj nekompromisně jako reprodukční prostředek, zapomeňme na “momentky.” Obdivujme cestu, na kterou se fotograf vydal, aby vytvořil abstraktní obraz. Jeho cesta je delší než malířova. Základem je myšlenka, kterou malíř vepisuje přímo, ale fotograf hledá vhodného prostředníka ve svém okolí, který mu pomůže zobrazit jeho představu. I malíř přeci hledá inspiraci ve svém okolí, tak proč za to zatracovat fotografa?

¹³ ŠERÝCH Jiří: Něco o abstrakci v umělecké fotografii, Revue Fotografie 2, 1964, 10-16

¹⁴ ŠEVČÍK Jiří / MORGANOVÁ Pavlína, DUŠKOVÁ Dagmar: České umění 1938 - 1989: Programy/kritické texty/dokumenty, Academia, Praha 2001: Mikuláš Medek: Text z katalogu výstavy v Teplicích 1963

1.4 Od počátku k ideologii abstrakce

> Fotografie vznikla v roce 1839. Vynálezu předcházelo mnoho pokusů. Všechny tyto pokusy měly stejný cíl. Pomocí fyzikálního jevu zachytit skutečnost. Zaznamenat něco, co do té doby muselo být nakresleno. William Fox Talbot, vynálezce *kalotypie*, rád cestoval a skicoval navštívená místa. *Kalotypii* vynalezl proto, že s výsledky svých skic nebyl spokojen. Fotografickou techniku tedy vynalezl, aby vytvořil přesný obraz skutečnosti a nahradil tak techniku kresby.

> Stejně tak ve Francii, když byl vynález daguerrotypie předán lidu, říkalo se, že „talent může spát,“ jinými slovy se tradovalo, že vynález fotografie vzal malířům práci. Proto také mnoho malířů začalo fotografovat a fotografie si tak nějakou dobu držela malířský vzhled a nahradila veristickou malbu. Můžeme říci, že si fotografie a malířství rozdělily své úlohy. Dnes je chápeme jako dvě různé techniky k vytvoření uměleckého díla.

> Fotografie nezůstala pouze u reprodukce skutečnosti. S postupným vývojem fotografických technik a materiálů se oklepala a našla si formu vyjádření, která ne-nahrazovala nebo neimitovala malířství. Přístup k zobrazování se razantně změnil ve dvacátých letech dvacátého století. Nová věcnost si začínala pohrávat s myšlenkou nového pohledu na věc. Zobrazováním detailu živého i neživého, organismů i technických strojů, začalo docházet k abstrahování skutečnosti. Ještě se ale nejedná o abstraktní umění, ale o první rovinu abstrakce podle Miroslava Kubeše, která byla zmíněna v minulé kapitole.

> Vliv měl samozřejmě i konstruktivismus a funkcionalismus na *Bauhausu*. To byla první vysoká škola, kde se vyučovala fotografie a kde László Moholy-Nagy svým konstruktivistickým přístupem nabádal k novému vidění (přestože fotografii sám nikdy na *Bauhausu* neučil). Použitím diagonály nebo ptačí či žabí perspektivy a jiných proměnlivých úhlů pohledu začaly vznikat fotografie, které se vymykají běžnému vidění. Toto období nové fotografie bylo důležité pro pozdější vnímání fotografie a rozvinutí jejích širokých možností. V době, kdy k nám dorazil vliv nové věcnosti, už vytvářel Jaroslav Rössler abstraktní fotografie. Považujeme ho za průkopníka tohoto stylu i v evropském měřítku. Inspirován kubismem vytvořil roku 1919 snímek *Opus*, na kterém se překrývají tvary trojúhelníkových kartonů. Později vytvářel

geometrické konstrukce vytvořené z kartonů, na nichž je znatelná inspirace geometrickou abstrakcí. V letech 1923-1925 tvořil fotografie, které během dlouhých expozic záměrně exponoval rozostřeným objektivem. V tomto cyklu zkoumal zákonitosti fotografie, světla a optiky. Některé fotografie nesou stejné jméno jako použitý objektiv - Tessar. Obraz vytvářely pohybující se reflektory. Vznikaly tak různé abstraktní obrazce. Zajímavý podtext tvoří i skutečnost, že je hlavním námětem světlo, tedy prvek, který má ve fotografii nezastupitelnou roli.

> O něco později, ve druhé polovině dvacátých let se začal zabývat abstraktní fotografií i Jaromír Funke v souboru *Abstraktní foto (1927 – 1929) – Kompozice*. V tomto cyklu začaly světla a stíny nahrazovat předměty, které Funke v dřívější tvorbě při vytváření kompozic používal jako hlavní námět. Standardní fotografickou technikou tak vytvářel obrazy podobné fotogramům, které vytvářel i Man Ray. Oba autoři Jaroslav Rössler i Jaromír Funke tvořili také v duchu nové věčnosti. Funke se například zabýval fotografiemi, jejichž podstatou byly linie a elementární tvary. Rádi využívali zmíněnou diagonálu.

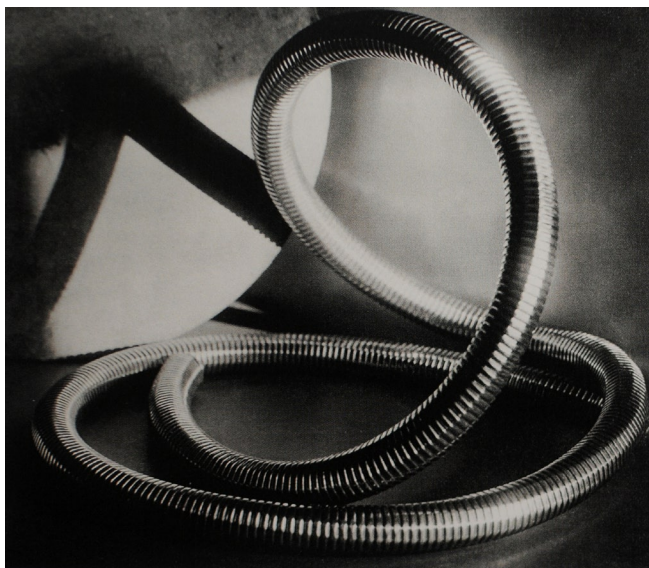
> František Drtikol, učitel Jaromíra Rösslera byl pochopitelně také zasažen abstraktními tendencemi. Pravděpodobně se inspiroval ranými malířskými abstraktními díly Kandinského, Kupky, Mondriana a Maleviče. Byla mu vlastní základní myšlenka abstraktního umění a to snaha odpoutání se od závislosti na hmotném světě. Typická je dematerializace, která se projevila v Drtikolově díle počátkem třicátých let. Vržené stíny znamenaly pro autora určité duchovní symboly.

> V této době měla důležitou roli i *Státní grafická škola v Praze*, kde se vyučovala práce s geometrickým předmětem v prostoru a použití v reklamních záběrech. Karel Novák vyučoval sestavení kompozice plošných geometrických prvků rozmístěných na okenním rámu. Jaromír Funke zase vyučoval cvičení - *Těleso v prostoru*, které spočívalo ve světelné a prostorové interpretaci geometrických těles: kuželu válce a hranolu.

> Originální fotografie z dvacátých let pochází od Eugena Vyškovského. Využíval optického klamu nebo optické psychologie a zobrazením předmětu vlastně evokoval předmět úplně jiný. Je zde také zřetelný vliv konstruktivismu, fascinace technikou: turbínami, kovovými tyčemi, gramodeskami... aj. Všechny tyto předměty skládá do promyšlených a působivých kompozic. Používá nevšedních výřezů, jeho fotografie mají navíc symbolické významy. Nutno zmínit slavnou *Měsíční krajinu* nebo

Katastrofu. Jeho tvorbu můžeme považovat za paralelu ke geometrické abstrakci. Jeho tvorba přesahuje až do konce třicátých let.

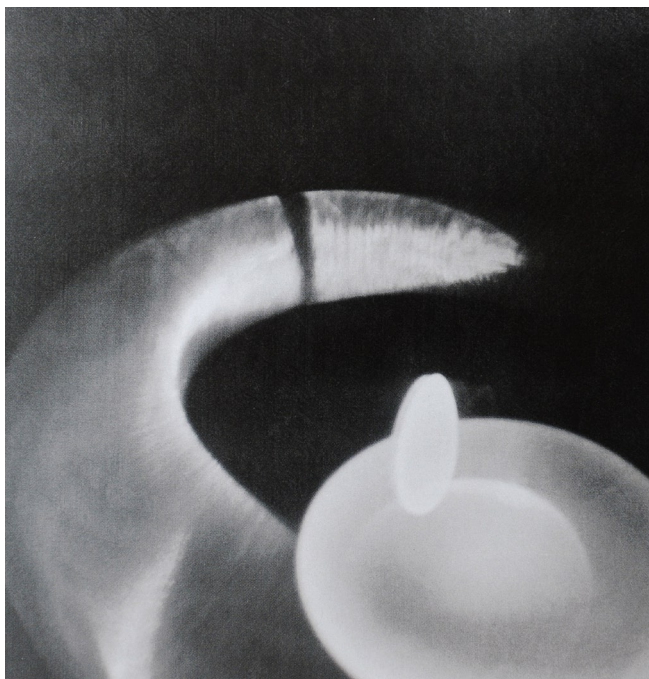
> Ve třicátých letech experimentoval s fotografickými materiály Miroslav Hák. Vytvořil několik struktází, na kterých jsou zobrazeny abstraktní tvary. Ve čtyřicátých



Jaromír Funke, *Spirála*, 1924



Miroslav Hák, *Struktáž*, 1937

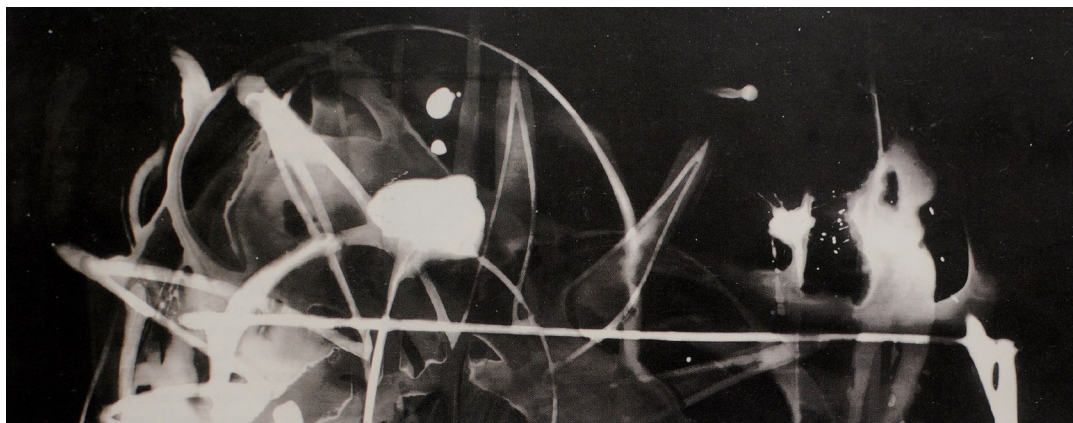


Vilém Reichmann,
Terč, z cyklu *Raněnné město* 1945-48

Jaroslav Rössler, *Bez názvu*, 1922

letech pod vlivem zničujících emocí války, tvořili Miloš Koreček a Josef Istler tzv. *fokalky*.¹⁵ Jednalo se o snové snímky ovlivněné surrealismem. Ve čtyřicátých letech a později vytvářel Vilém Reichmann abstraktní cyklus *Raněné město* ovlivněný surrealismem a existencialismem. Ve čtyřicátých letech vzniká pod vlivem surrealismu také zajímavý cyklus *Ze stejného těsta* Jindřicha Heislera. Snímal objekty, které on sám vytvářel a stavěl je do metaforických scén.

> Na přelomu padesátých a šedesátých let se v neoficiálním proudu mísí vlivy surrealismu a existencialismu. Rodí se mnoho abstraktních děl. Styl tohoto období nazýváme jako Informel. Byl protikladem ke společností vyžadovanému realismu. Vladimír Boudník propojoval své grafiky s fotografií, textem, koláží i kresbou. Vznikaly tzv. absolutní vizuální asociace. Vytvářel například abstraktní kresby vývojkou na fotografickém papíře. Nejvýznamnější částí jeho práce byly jeho explosionistické demonstrace, kterých udělal více než 150, kdy přímo na zdi v ulicích uplatňoval popsanou asociční metodu.



Vladimír Boudník,
Kresba světlem (fotogram), 1958



Miloš Koreček, *Fokalky*, 1944-48

¹⁵ zvětšeniny pořízené technikou struktáže

> Jan Kubíček vytvořil v šedesátých letech cykly: *Zdi a stěny*, *Dekoráže z plakátovací plochy*, zobrazující městské prostředí a převážně ovlivněných Skupinou 42, často vyskytuje písmo a fragmenty plakátové komunikace ve městě. Pro Kubíčka je důležitá malířskost více než informelem zaštitěná lyričnost. Kubíček nehledal lyrický surreální podtext a proto jeho dílo do informelu zařadit nemůžeme. Kubíčkoví Fotografie se tak netradiční formou dotýkají i dokumentárního žánru

> Důležitý byl rok 1958. V Olomouci byla založena fotografická skupina DOFO, která navazuje na tradici české meziválečné avantgardy především v tvorbě členů Jaromíra Kohoutka a Antonína Gribovského. DOFO se také snaží se prosadit fotografii jako samostatné umění, v tvorbě se zrcadlily současné tendence v umění: pop-art, op-art či imaginativní proud. Ivo Přeček se věnoval nalezenému zátiší v prostředí továrny, asymetrickým fotomontážím, nebo za pomoci fotografií vytvářel trojrozměrné objekty. Jaroslav Vávra se zabýval aktem ve stylu op-artu. Na nahá těla modelek promítal diapositivy. Podobné snímky nezávisle tvořil i Ján Šmok. Zajímavá je i práce Vojtěcha Sapary, který se věnoval netradiční krajinářské tvorbě, do které promítal geometrické obrazce. Skupinu DOFO můžeme považovat za předzvěst imaginativních tendencí, které se od roku 1958 a dále v šedesátých letech u nás rozvíjely.

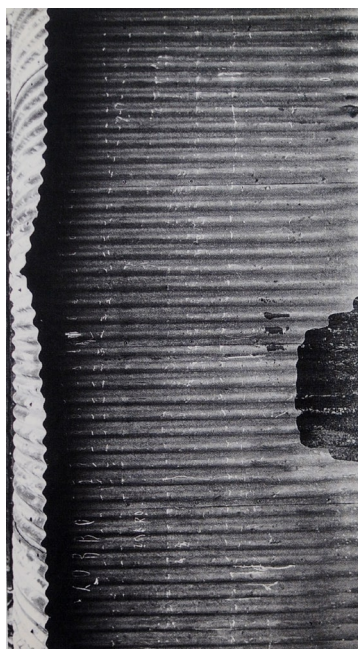


Ivo Přeček
Neznámá krajina II., 1965

Ivo Přeček
Neznámá krajina III., 1967

Karel Kuklík, *Asfalt II.*, 1960

> Abstraktní a imaginativní tendence šedesátých let souvisí s tehdejšími malířstvím, již zmíněným informelem. V té době se v Čechách stále do uměleckých děl promítal surrealismus. Jaroslav Rössler se zaměřil na montáže sestavené z městských krajin a různých struktur, rozvíjel experimentální zobrazení přes skleněný hranol a v šedesátých letech pokračoval v abstraktních fotografiích, tentokrát barevně a pomocí barevných fólií. Emila Medková tvořila v duchu surrealismu se zaměřením na strukturální podstatu díla. Karel Kuklík vytvořil cyklus *Zamořená krajina*, kde v detailech krajiny, dřevě nebo opuštěných objektech ukazuje destruktivní stopy lidské činnosti. V duchu surrealismu tvořil také Alois Nožička. Ve svých fotografiích vyhledával abstraktní východiska za pomoci struktur především na zemi. Fotografie mají symbolický základ.



Emila Medková, *Zorro*, 1962

Čestmír Krátký, z cyklu *Zvířata*, 1964

Alois Nožička, *To, co to znamená*, 1960-64

- > V šedesátých letech také v Liberci vzniká neoficiální centrum surrealistické a abstraktní tvorby: Studio výtvarné fotografie. Členy tohoto sdružení byli Čestmír Krátký, Ladislav Postupa a Jan Pikous. Čestmír Krátký tvořil pod vlivem existencialismu a surrealismu. Symboly reprezentující zmar, rozklad a depresi jako odraz svých niterních pocitů. Námětem mu byly detaily smetišť, Boubínský prales, detaily dřeva či asfaltu. Ladislav Postupa podobně jako Čestmír Krátký pracoval s metaforami a transformoval běžné předměty, očišťoval snímek osvětlením, kterým zvyšoval kontrast a vytvářel tak „pérovku.“ Jan Pikous tvořil v podobném stylu právě jako Ladislav Postupa, jeho snímky byly čisté a graficky komponované, často vycházející z motivu kruhu. V polovině 70.let potom přešel k barevné fotografii a začal se věnovat sendvičové montáži dvou diapozitivů pro vytvoření obrazu evokujícího abstraktní pastózní malbu pod názvem *Imprese*. V tomto duchu pak tvoří až do roku 2008.
- > Zcela svébytné je dílo Jana Svobody. Navazuje na tvorbu Josefa Sudka, stejně jako Sudek zkoumá podstatu světla a fotografuje předměty denní potřeby osobitým a čistým výtvarným projevem, který po roce 1968 vyústil v minimalismus. Fotografie



Jan Svoboda, *Zed' a hřebík*, 1971



Jaroslav Rössler, *Okno*, 1970

jsou odrazem autorova niterního světa. Své fotografie nalepoval na lepenku a věšel na zdi jako závěsné obrazy. Zajímavé jsou také jeho fotografie abstraktních plastik Stanislava Kolíbala a Aleše Veselého. Plastiky pouze nereprodukuje, ale interpretuje.

> V období sedmdesátých let, i později v osmdesátých letech navazovalo mnoho autorů na Rösslerovu a Funkeho abstraktní tvorbu. Například Jaroslav Rajzlík ve svých dílech *Studie světla*, *Světelná zátiší* a *Světelné apokalyptické obrazy*. Abstraktní fotografie tvořila i Hana Hamplová pomocí detailu objektů či krajiny, ale také Miroslav Vojtěchovský. Dále Bořivoj Kořínek, který ve svých abstraktních kompozicích s názvem *Studie světla a prostoru* vycházel z konstruktivismu. Dušan Šimánek vytvářel abstraktní fotografie, převážně barevné, ale i černobílé s výraznou lineariitou. Jednalo se o detaily zdí a tapet, které měly zároveň sociologický podtext zobrazující tehdejší vkus a životní styl. Koncem sedmdesátých let se začal zabývat fotogramy Jan Wojnar. Jemu vlastním, konceptuálním způsobem vytvářel *autofotogramy*, kterými zkoumal podstatu světla, jakožto základ fotografie. Později, tedy v osmdesátých letech se fotogramy zabýval i Jan Kubíček. Kombinoval je s fotografiemi a vytvářel zajímavé grafické kompozice. Hraje si. Objekty různě otáčí, používá polopropustných materiálů, které klade na sebe, čímž se obrazy sčítají. Tento princip používá v cyklu *Forma – akce (průsvit)*. V Cyklu *Geometrie - příroda* zase využívá přírodniny k vytvoření geometrických struktur.

> V letech osmdesátých vytvářel Pavel Baňka světelné kompozice pomocí zrcadel s názvem *Pochybování fotografie*. Baňka vytvořil i v pozdější době mnoho fotografií, které považujeme za nefigurativní, tomu se budu věnovat v samostatné kapitole. Začal opět tvořit i Miloš Koreček, který pokračoval v tvorbě abstraktních fokalků. Vytvořil dva cykly: *Moje zoo* a *Můj herbář, Květy zla*. V pozdních osmdesátých letech vytvořil ještě cyklus *Grafogramy*, kdy zvětšoval obrazce vytvořené štětcem na negativu. Pozdější nefigurativní tvorbu inspirovanou přírodními jevy s konceptuálním přesahem ovlivnili například Miloš Šejn a Milan Maur.

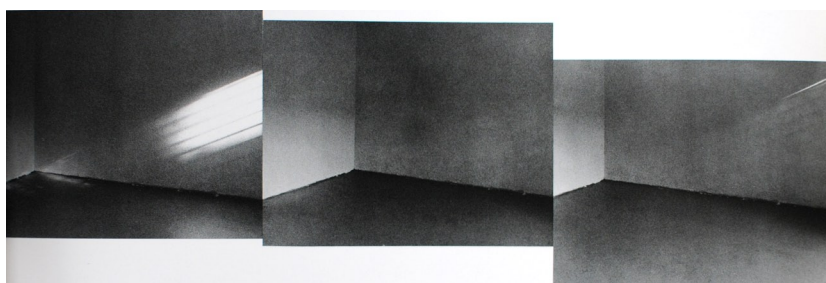
2.1 Přístupy k nefigurativní fotografii

> Nefigurativní fotografie nabízí široké spektrum možností. Objekt či základ fotografie není v nefigurativní fotografii tak jasně vymezen jako je tomu u klasických žánrů ve fotografii portrétu, krajiny, aj.. Může se jednat o jakoukoli transformaci reality k vytvoření ideje umělce a to jakoukoliv formou. Ať už stylizací viděním, světlem, experimenty s fotografickými médii digitálními nebo klasickými. Jedná se ve své podstatě o hledání nových výrazových možností. Při této cestě musí mít autor stále na paměti svůj cíl, svoji představu o abstrakci, kterou se snaží při tvorbě díla naplnit a která by měla být v konečném výstupu patrná. Jak už bylo v úvodu zmíněno, abstraktní obraz nemá být dílem náhody, pokud není náhoda přímo záměrem umělce, jak tomu je například v díle Jiřího Šiguta. Divák by se měl mít na pozoru a nenechat se strhnout prvoplánovým kritériem líbivosti. Snažit se proniknout do hloubky díla, aby mohl sdílet umělcův pocit, který se snaží umělec zprostředkovat. V žádném případě se tady nejedná o záznam iluzivního obrazu, ale naopak o zaznamenání niterních pohnutek umělce, ke kterým pouhé vyobrazení reality nestačí.

> Pozvolný nástup digitální techniky dovozoval čím dál více zasahovat do obrazu, nebo jej zcela manipulovat. Digitální fotografie už nemusí jen zobrazovat skutečnost a transformovat ji svým viděním. Díky digitální fotografii je možné vytvořit realitu novou, zcela smyšlenou. Nástup digitální éry a její masový rozmach přivedl některé tvůrce naopak zpět ke klasickému médiu nebo potření důležitosti použitého média v umění. Jiní se začaly navracet k přírodě a zkoumat její zákonitosti pomocí světlocitlivého média. Nutno podotknout, že většina autorů se nefigurativní tvorbě věnuje pouze částečně nebo okrajově. Znamená pro ně východisko tehdy, pokud jim už figurativní vyjádření neposkytuje dostatečný prostor k vyjádření.

2.2 Abstrakce na pozadí dokumentu: Vladimír Špaček

> Vladimír Špaček je autor, jehož tvorba abstraktního vyznění vychází z dokumentární fotografie. Náplní jeho fotografií je souvztažnost světla, tělesa a prostoru jako dokument světa, ve kterém autor žije. V tomto stylu pracuje už od konce sedmdesátých let dvacátého století. V devadesátých letech se Špačkův projev ještě více oprostil od reality a směřoval k abstrakci. *Potíže času, světla a prostoru*, tak se jmenovala výstava Vladimíra Špačka v roce 1990 v Muzeu Wilhelma-Hacka v Ludwighafenu. Toto muzeum si klade za cíl najít paralelu mezi abstraktním malířstvím a fotografií. Cílem je tedy chápat abstraktní fotografii jako svébytný vyjadřovací prostředek a tím Špačkovy fotografie nepochybně jsou. V tomto cyklu vyvábí „*fotografie klidu, soustředění a tichého vnímání času.*“¹⁶ Hlavní roli opět hraje světlo, které prostupuje černobílé velkoformátové fotografie. Výrazná je struktura hmoty obrazců vytvořena světlem. Špaček domýšlí abstrakci v konkrétní realizaci, což je jeho základním rysem tvorby období konce osmdesátých a počátku devadesátých let. „*Příklad: geometrické obrazce způsobené dopadem paprsku světla na holou zeď a podlahu (ateliéru nebo opuštěných prostorů nějaké továrny).* Špaček spojil horizontální linii, která je přirozeně dána úhlem zdi a podlahy.... Je to minimální krok, na který ovšem mnozí z těch, kteří v oblasti abstrakce pracují, nemyslí.“¹⁷ V podstatě to znamená, že je zachycen nejen proud světla, ale zároveň i proud času. V recenzi této výstavy Milan Chlumský chválí perfektní provedení Špačkovo snímků, ale zároveň zdůrazňuje nutnost perfektního vidění diváka. Pokud se totiž divákovi nepodaří pochopit Špačkovu logiku zobrazení, zůstane u pouhé líbivosti.



Vladimír Špaček, *Inner Light*, 1986

¹⁶ CHLUMSKÝ Milan: *Potíže času světla a prostoru*, *Československá fotografie* 12, 1990, 539-540

¹⁷ *ibidem*

2.3 Elementární tvary krajiny jako prostředek sebereflexe: Pavel Baňka, *Infinity*

> Pavel Baňka je autor, jehož tvorba se z velké části věnuje figurativním formám zobrazení a v jehož díle je znatelné ovlivnění meziválečnou avantgardou. Koncem devadesátých let, konkrétně v letech 1997 – 2000 pobýval v Americe v oblasti Oregonu u tichomořského pobřeží, kde se nechal inspirovat místní krajinou k vytvoření abstraktního celku *Infinity* - Nekonečno. *Infinity* ztělesňuje nemožnost dosáhnout konce nebo mezní hranice. Je interpretací lidské marnosti, posedlé nalézt konečné řešení a mít svět pod kontrolou vlastního rozumu. Ponoření se do nekonečných obrazů povoluje uzdu fantazie diváka, umožňuje mu přenést se do jiného světa a nechat se pohltit kouzlem otevřeného konce. Čistota a jednoduchost nechávají volné pole působnosti pro fantazii diváka.



Pavel Baňka, *Moře XXXI, Infinity*, 2000



Pavel Baňka, *Kopce a louky VII, Infinity*, 1999



Pavel Baňka, *Kopce a louky VI, Infinity*, 1999

> Oregon nebylo místo, které by si k pobytu vybral autor sám a zprvu neměl v úmyslu zde fotografovat. Místo jeho pobytu bylo uprostřed čisté, člověkem téměř nedotčené krajiny. Autor dříve považoval krajinu za nudné téma, kterému se plánoval věnovat až ve vyšším věku. Po měsíci pobytu v místě začal prostřednictvím krajiny zobrazovat své subjektivní pocity. Hlavní ideou bylo subjektivní zobrazení prostoru a času, stejně jako sounáležitost člověka a přírody. V mládí se zajímal o vznik vesmíru a naší planety. Tyto snímky jsou návratem v čase a pojednáním o lidské existenci a sounáležitosti Země v prostoru a času. Fotografie tedy nejsou v žádném případě dokumentací místa. Výslednou formou jsou velkoformátové zvětšeniny (125 x 180 cm, 100 x 125 cm 80 x 100 cm) maximálně zjednodušených snímků krajiny: moře, lesů, oblohy, ptáků a luk, které mají estetický účinek meditativního charakteru.

V díle je obsažen také Baňkův zájem o zkoumání vztahu fotografie s malířstvím a fotografie s poezií. Díky dlouhým expozicím, které trvaly třeba i několik hodin, zobrazuje svůj postoj k plynutí času. Na snímku se ztrácí horizont mezi mořem a oblohou, z letícího ptáka zůstává stín času... Dosahuje tak snímků bez kontur, které diváka přenesou do jiného světa, do nekonečna...

2.4 Intermediální performance: Figurativní fotografie se mění na nefigurativní: Jaroslav Vraj

- > Jaroslav Vraj uspořádal v roce 2001 zajímavý intermediální projekt: *Ulehnutí*. V podstatě se jedná o figurativní fotografie, které se během performance mění v neiluzivní až nefigurativní. Naplňuje vyrovnávání se s vlastní tělesností portrétovaných. Vraj nejprve vytvořil snímky nahých těl svých přátel, případně dvojic. Portrétovaní byli snímáni na vleže na bílém pozadí stočení do klubíčka, naznačujícího prenatalní pozici. Tyto portréty naexponoval na fotografické papíry v životní velikosti a nevyvolané, latentní obrazy přenesl do prostoru, kde bude následně probíhat výstava v Hadkeho galerii v prostoru kláštera ve Štemberku.
- > Hlavními aktéry byli portrétovaní. Samotná akce se připravovala v zatemnělých prostorách galerie ve Štemberku. Každý ze zúčastněných dostal latentní fotografii, na kterou ulehl, tentokrát už oblečený a s vědomím, že po rozsvícení nezakrytá místa fotografie nenávratně zčernají. Toto vědomí nepochybně ovlivňovalo způsob, jak na fotografii portrétovaný ulehne a která místa nechá odkrytá. Nabízela se samozřejmě i možnost lehnout si vedle fotografie, v takovém případě by vznikla černá plocha.
- > Potom, co portrétovaní zaujali své pozice, bylo na několik vteřin rozsvíceno a proběhla druhá expozice, tentokrát formou fotogramu. Následně byly fotografie vyvolány a vystaveny v místě konání performance. Výsledkem bylo jedenáct fotografií kombinovaných s fotogramem. K fotografiím orámovaných černými siluetami byly přiloženy i výchozí skicy. Existencionální pojetí nahých těl Jaroslava Vraje nijak nenarušovalo sakralitu bývalého kláštera. Zajímavá je také jistá podobnost toho projektu s aktuální prací Hynka Alta a Alexandry Vajd *The Place From Where You Think*.



Dokumentace akce: *Ulehnutí*, 2001

2.5.1 Fotografie a návrat k přírodě, zkoumání přírodních procesů, plynutí času

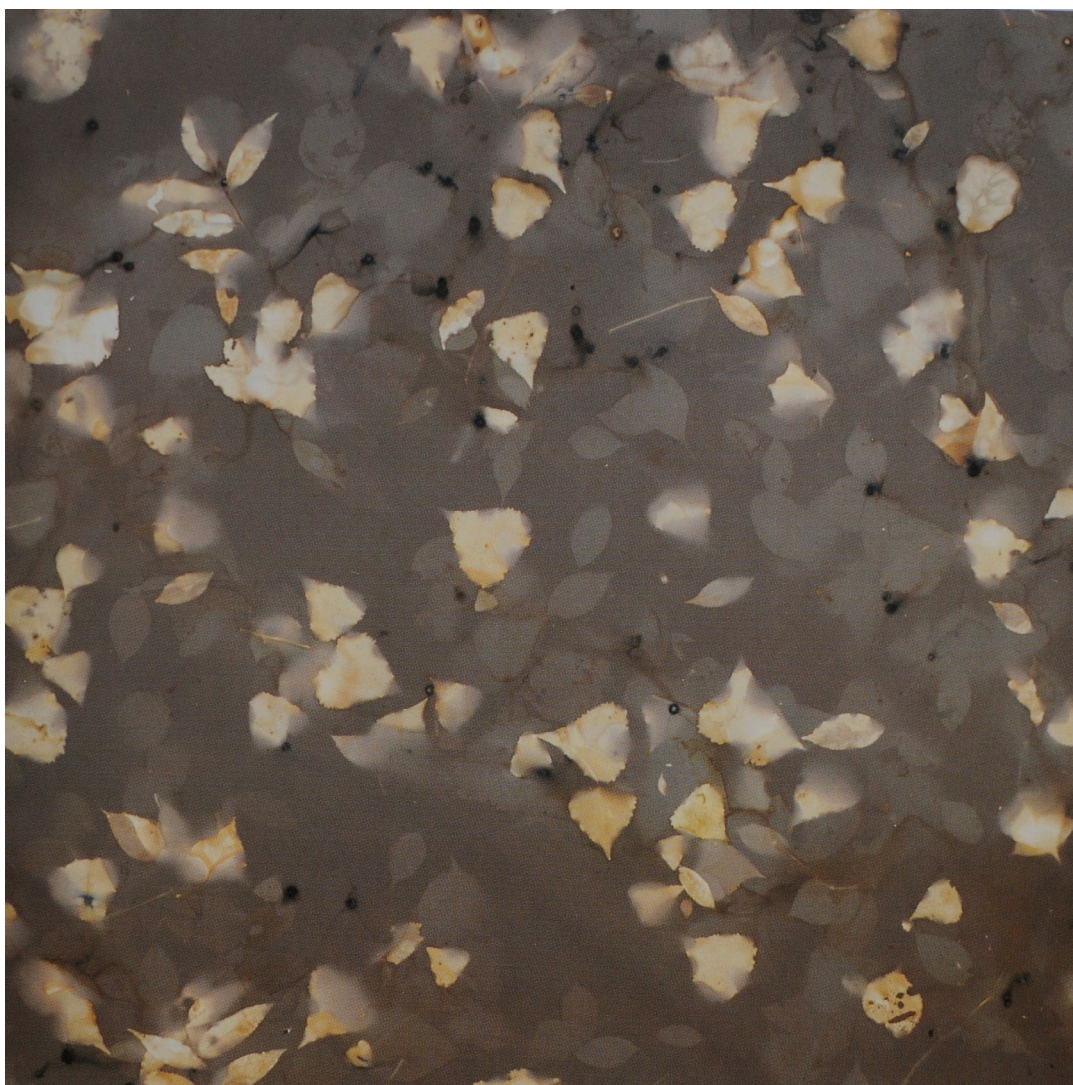
> V posledních letech se fotografická tvorba soustředí často kolem inspirace přírodou. Tomuto tématu se mimo jiné věnovalo Mezinárodní trienále v roce 2008 v Národní galerii v Praze. Částečně se tématu dotýká také 8. ročník festivalu Funkeho Kolín. Ten se tentokrát zabýval analýzou fotografického média jako takového, což se zrcadlí také v nefigurativní tvorbě některých autorů i v souvislosti zkoumání časovosti.

2.5.2 *Re-reding the future*

> V roce 2008 proběhlo v Národní galerii v Praze Mezinárodní trienále současného umění s názvem *Re-reding the future*. Tématu nefigurativní fotografie se týká část *Za hranice fotografie: příroda, vesmír, čas*. Kurátorka Lenka Sedláčková vidí tyto práce jako potřebu kontaktu s přírodou. Umělci mají potřebu připomenout si, z čeho člověk vzešel a čemu se v dnešním moderním světě jedinec odcizuje. Všechny vy-stavené práce mají stejného jmenovatele: čas a přirozené procesy v přírodě. Všichni vybraní autoři reflektují hlubší zkušenost s přírodou. Není pro ně ani tak důležitý výsledek, jako samotný prožitek při tvorbě díla, tedy samotný proces tvorby. Tato tvorba tak pracuje proti samotné podstatě fotografie, tedy zachycení jedinečného okamžiku, jak tomu je u většiny nefigurativních fotografií. Tentokrát ale ve smyslu, že nezachycuje pouze jeden okamžik, ale celý proces děje v přírodě. Na trienále byla prezentována tvorba autorů Jiřího Šiguta, Vojty Fröhliche a Radka i Zdeňka Květoňových. Tvorba Bratrů Květoňových je také zrcadlem trvání času, nicméně hraničí s archeologií a je figurativního charakteru, proto se jí nebudu zabývat.

> Paralelu k tvorbě zbylých dvou autorů můžeme najít v konceptuálně akčním umění, landartu šedesátých až osmdesátých let. Důvodem, proč se stále více autorů obrací k tvorbě a kontaktu s přírodou může být ekologická krize a stále silnější vliv digitální techniky. Zážitek z přírody už není tak samozřejmý a stává se výjimečným

v uspěchané době všedních dnů. Skrz zážitek v přírodě se vracíme ke kořenům lidstva a osvobozujeme naši mysl od starostí. Zážitek v přírodě se stává pro jedince žijícího ve městě exotickým a osvobozujícím, možná i proto, že už dnes není spojen s nutností přežití a shánění potravy. Tento stres byl možná i důvodem, proč měl člověk motivaci budovat civilizaci. Nacházíme se tedy v bludném kruhu? Tento druh abstrakce je víc než kterýkoli jiný spojen s vnitřní nutností, o které hovořil Kandinskij.



Jiří Šigut, *V lese (černý bez) II., 11. - 13. 11. 1993*

2.5.3 Konceptuální přístup s přesahem do akčního umění. Plynutí času ve fotografii: Jiří Šigut

> Tento autor je nejvýznamnější osobností zabývající se plynutím času v souvislosti s fotografickým záznamem. Toto tvrzení potvrzuje i skutečnost, že byl zastoupen na obou výše zmíněných přehlídkách umění včetně výstavy *Stopy* v Komunikačním prostoru Školská 28. Ta se zabývala automatickým principu tvorby a tvořila doprovodný program k 9. ročníku festivalu *Funkeho Kolín*. V souvislosti Šigutovou tvorbou používám záměrně slovo záznam, jelikož autor dnes už vůbec nepoužívá princip klasické fotografie jako takové, ale některé skladebné prvky zcela vynechává. Jeho přístup je konceptuálního charakteru a nenápadně směřuje k akčnímu umění, ojediněle také k body artu. Do poloviny osmdesátých let Šigut ještě používal fotoaparát, kdy na jedno políčko exponoval zážitky všedního dne naprosto běžné denní činnosti jako nákup, procházku, déšť nebo cestu autobusem. Později, na počátku devadesátých let se odklání od tradiční fotografické techniky a začíná pracovat bez použití fotografického přístroje, tedy za pomoci principu fotogramu prostřednictvím přírodního světla, ale bez použití vývojky. Tato skutečnost byla prý logickým pokračováním, jelikož se autor cítil být fotografickým přístrojem svázán. Délka expozice, kterou umožňoval film, byla limitující a právě ta hraje v tvorbě Jiřího Šiguta velmi podstatnou roli. Ukládá za noci fotografické papíry velkých rozměrů do země, vody, pod listí nebo mezi kamení a nechá je na místě exponovat i několik dní. Za noci je opět posbírá a následně ustálí ve fotokomoře. Pomocí této metody zachycuje pohyby přírodních procesů a jinak nepostižitelnou mnohoznačnost prostředí a situací: pohyby vody, větru, tlení listí, rozklad tělesné schránky zvířete. Výsledné snímky mají díky použití ustalovače zajímavou barevnost hnědo-růžových tónů. „*Fotografický papír je schopen pracovat v čase a věrně zaznamenávat cokoli se na něm, třeba jen na chvíli, objeví. Na příčně položeném papíru v potoce se zobrazí přírodniny, které potok přinesl z různých míst. Zanechají svou stopu a časem putují dále. Spadlý list zaznamenaný na papíře, který již nikdy nebude stejný, je pamětí stromu, je smutkem lesa*“¹⁸

¹⁸ MOUCHA Josef: Jiří Šigut, Portfolio, Fotograf 8, 2006, 36-40

> Všechny snímky vznikají během rituálních výprav. Prožitek z místa, kde provádí svůj průzkum, je pro autora neméně důležitým. Po každé výpravě píše krátký text, o který pak vždy doplňuje vystavené fotogramy. Snaží se tak divákovi zprostředkovat svůj zážitek a navodit atmosféru místa, odkud dílo pochází. Sám Šigut si během výprav lehá na zem a někdy i na samotný fotografický papír, protože i on jako člověk je součástí přírody, vesmíru a jeho zákonitostí. Při ulehnutí na papír se zasypává hlínou a trávou, aby byl co nejtěsněji spojen s okolním prostředím.

> V úvodu své práce jsem zmiňovala tvrzení, že do tvorby abstraktního díla by neměla vstupovat náhoda. Šigut na náhodě celé své dílo staví. O autorství se dělí s přírodou, kterou prostřednictvím své práce zkoumá. Nikdy neselektuje obrazy, právě proto, že mu jde především o proces a průzkum, tudíž není žádoucí hodnotit estetiku výsledných obrazů. Do výsledné podoby autor přece jen vstupuje volbou zvoleného formátu a zvolenou adjustací: napíná fotogramy na dřevěný rám, takže výsledkem je závěsný obraz. Příroda sice sama na papír světlem maluje obraz, ale jen na autorovi záleží, jaké místo a čas k expozici zvolí.

> *„Zacházím hluboko do pomalu odkvétajícího makového pole. Po dnu horkém jako výheň konečně chlad noční rosy. Tolik světlušek. Okvětní lístky odpadávají, mokré, chvíli zůstanou na těle, pak ztěžkle padají k zemi, lemující směr pro cestu zpátky.*



Jiří Šigut, *Lopuchy*, 9. - 13. 12. 2000

Zastavuji, jsem asi uprostřed, na zem pokládám dva malé papíry, zavírám oči a svlékám se do naha. Po hmatu trhám nedozrálou makovici, mačkám ji ve dlani, přikládám na tělo a pomalu s ní opisuji spirálu. Vlhká nedozrálá zrnka se mi lepí na kůži. Dalšími makovicemi spirály obou rukách a nohách. Pak ramena, krk. Zakláním hlavu dozadu a prokresluji si obličej. Několika spirálami pomalu od čela k bradě a zase nahoru. Zrnka se mi převalují po tvářích, trpká zachycená mezi rty. Otvírám oči a sleduji jasnou oblohu nad sebou. Kolik je hvězd? Stejně jako zrnka ve všech makovicích okolo? Možná více? Možná méně?“¹⁹

> Tvorba Jiřího Šiguta má v jistých směrech blízko k akcím Eugena Brikcia, který v sedmdesátých letech také zaznamenával přírodní děje: Sluneční a Měsíční hodiny. Jistou paralelu můžeme najít k tvorbě Milana Maura, který kresbou zachycoval plynutí času, například: posuny stínu, pohyb hmyzu. Olga Karlíková v šedesátých letech metaforicky zaznamenávala přírodní scénérie. Zaměřovala se na záznamy zvuků z přírody jako je zpěv ptáků nebo šumění potoka. Miloš Šejn a jeho fotografie z pralesů z počátku jednadvacátého století. Styčné body se Šigutou tvorbu můžeme najít i v nedávné práci Evžena Šimery. Ten umísťoval do krajiny velkoformátové papíry a nad ně umísťoval vznášející se balonky naplněné heliem, na jejichž konci byla umístěna fixa. Okolní vlivy tak samy utvářely obraz.



Jiří Šigut, *Tráva - sníh*,
23. - 30. 1. 2001

¹⁹ MOUCHA Josef: Jiří Šigut, Portfolio, Fotograf 8, 2006, 36-40

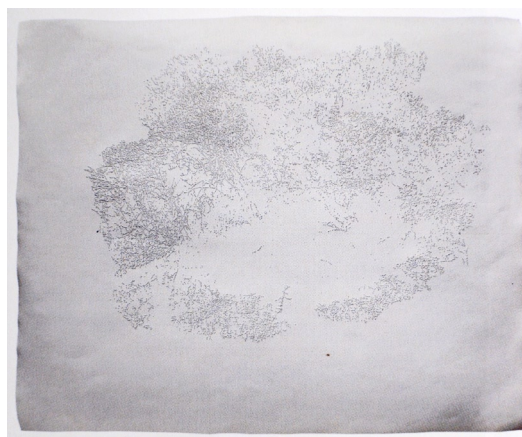
2.5.4 Intermediální a nemultiplikovatelná fotografie: Vojtěch Fröhlich

> Vojtěch Fröhlich je mladý konceptuální umělec, který využívá fotografii, video i prostorové instalace často v souvislosti s přírodními jevy. Na pražském trienále pre-zentoval svoji práci z roku 2005 *Modřanská rokle*. Jeho černobílé fotografie jsou také úzce spojené s prožitkem, který se na pořízené snímky váže. Fröhlichova práce má v jistém směru podobné znaky jako fotografie Jiřího Šiguta. Tentokrát se nejedná o fotogramy, ale o fotografie. V pražských Modřanech autor nejprve nasnímal a následně vyzvětšoval fotografie, které poté přenesl zpět na místo jejich pořízení. Podobný princip uplatnil ve své tvorbě také Tomáš Pospěch. V místě působily na fotografie povětrnostní podmínky, splývaly s přírodninami: listím, kamínky, hlínou, mechem... které způsobily na povrch fotografie a strukturu, kolorovaly tak snímky do hnědozelených barev. Jasně kontury fotografií se tedy za dobu působení přírodních vlivů vytratily. Vznikly tak expresivní zasněné až romantické obrazy. Fotografie byly záměrně vystaveny rozrušování až téměř destrukci, aby tak vznikl jedinečný originál. To je pro fotografické médium netypické. Nacházíme tak další styčný bod s tvorbou Jiřího Šiguta. Fotografie jsou autorovým výrazem hledání sounáležitosti se světem.

> V sérii *Bez názvu* se posunul až za hranice fotografie, kdy perfotoval na papíře pouze původní kontury krajiny. Výsledkem je tedy struktura reprezentující světelnou atmosféru původního snímku a směřující k dekorativismu. I zde vzniká jedinečný originál, čímž autor opět popírá základní vlastnost fotografie.



Vojtěch Fröhlich, *Modřanská rokle*, 2005



Vojtěch Fröhlich, *Bez názvu*, 2008 - 2009

2.5.5 Tomáš Pospěch mezi fotografií, archeologií a nekrologií

> Tématu záznamů pomocí přírodních procesů se zabývá velmi hojně ve své tvorbě také Tomáš Pospěch. Volil různorodé přístupy, které okrajově souvisejí i s ekologií a perfekcionalismem. Je třeba zmínit, že mají následující práce konceptuální přesah. I Tomáš Pospěch se stejně jako Jiří Šigut dělí o autorství s přírodou. Zadává prvotní impuls v podobě myšlenky a pak se nechává překvapit, jak si s ní příroda poradí. Většina zde zmíněných prací pochází z devadesátých let.

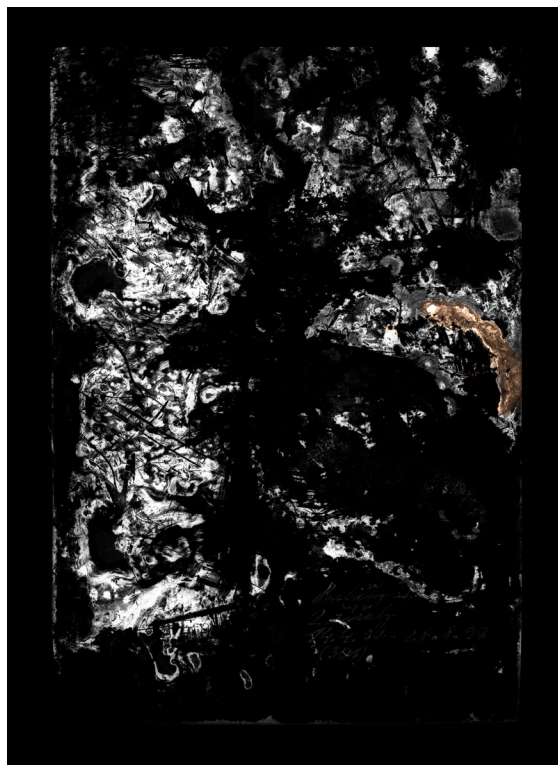
> *Exhumace*, tak se jmenuje první cyklus svého druhu. Je z roku 1996, z doby, kdy se podílel na archeologickém výzkumu gotického kostela u Hranic. Používal své staré, již exponované negativy velikosti 18x24, z čehož je patrné, že se je snaží zužitkovat i druhotně. To je možné vnímat i jako metaforu recyklace. Do země je zakopával včetně papírových obálek, které vytvářel z už recyklovaných map a novinových článků. Po třech letech negativy vykopal. Doba tlení už je vidět především na papírovém obalu, potažmo i na emulzi, která je tvořena želatinou, tudíž se nabízí jako potrava pro živé organismy. Výsledným médiem je xerox připomínající abstraktní malbu. Nicméně pro autora není podstatný výsledný vizuální vjem ale zkoumání různorodosti procesů u jednotlivých zakopaných negativů.

> *Sázení* je dalším cyklem, kde autor opět používá jako médium již exponovaný negativ 18x24. Tento cyklus vznikl jako upomínka na zemědělské řemeslo, kterému se měl původně věnovat. Negativy opravdu sází s pomocí svého dědečka, zkušeného odborníka. Autor sám na celý proces dohlížel a současně pořizoval videozáznam z celé akce. Za použití speciálně zkonstruovaného sazečského kružidla pro tento účel, sází negativy v intervalu tří metrů. V dubnu zasadil a v září sklídl. Na emulzi exponovaných a vyvolaných negativů si pod zemí pochutnávali nejrůznější organismy včetně plísní a vytvářeli tak zrcadlo přírodního procesu. Původní obraz negativu se vytratil a nahradil ho nový, vytvořený biologickým rozkladem. Zajímavé oživení celku tvoří negativ přeseknutý radlicí. Tato akce proběhla roku 1996.

> *Povodně*, velmi zajímavý je také cyklus z roku 1997, kdy byly velké povodně na Moravě. Jako médium bylo použito několik již exponovaných negativů, ze kterých byly potom vytvořeny kontakty. Tento způsob práce opět dokladuje autorův ekologický přístup absolutního užitku. Děj se odehrával pouze na povrchu média. Obraz

na negativu tvořil pouze kulisu. Důležitý je zápis procesu na povrchu. Negativy byly zavěšeny na louce v místě vylití řeky na špagátech tak, aby část byla nad hladinou a část pod. Na negativu je opět zachycen přírodní proces: vykreslení do obrazu malých živých organismů, vodních živočichů nebo větviček, lístečků... Obrazy jsou děleny na tři části. Část obrazu, zhruba polovina nebyla ponořena vůbec a původní obraz zůstal nejsilnější. Další tonální rozdíly jsou zaznamenáním změny výšky hladiny a jejího prudkého poklesu. Spodní část obrazu je naopak nejvybledlejší, jelikož byla ponořena nejdéle. Otázkou je, zdali se stále ještě jedná o nefigurativní fotografii nebo spíše o neiluzivní záznam procesu a alternativní záznam času. V tomto případě je třeba sledovat pouze povrch fotografie a nedívat se dovnitř. Proces záznamu je abstraktního charakteru a jako médium byla využita fotografie. Považujme tento cyklus za mezní formu nefigurativního vyjádření.

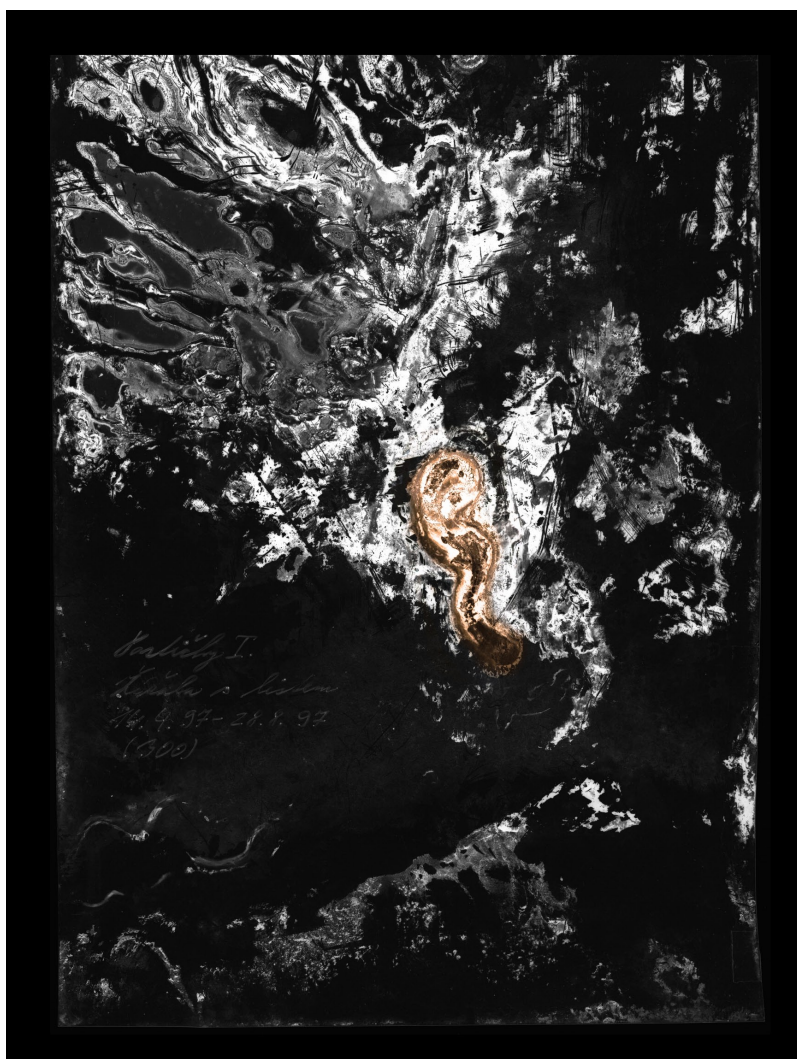
> *Zátíší*. Podobně jako u snímků z povodní nechal i u dalšího díla pracovat přírodní živly. Výchozím materiálem je snímek nekonečného pozadí, ani zde není podstatný obsah snímku. Tentokrát zkoumá působení mrazu, ke kterému se přidal jako ukazatel času i prach. Fotografie je ponechána venku na zahradě, usedá na ni prach a ten následně trhá mráz, čímž vytváří abstraktní obrazce. Výsledkem je opět vznik nového obrazu na obraze původním.



Tomáš Pospěch, *Pastičky I., 2 žížaly*,
14.4.- 28.8.1997

> *Myš, žížaly, mravenci.* Nejpokročilejší forma zkoumání života skrze fotografii: *Pastičky I. Žížala s listem.* Výchozím materiálem je uzavíratelná krabička s minimálním přístupem světla, negativ 12x18, list, trocha vody a žížala. Zobrazen je přirozený výběr místa, který si žížala zvolí ke svému spočinutí. Expozice fotografie trvala od 14.4. do 28.8. 1997. Ve stejné době opakoval stejný proces i se dvěma žížalami současně. Během této doby žížala zakreslila na negativ svůj pohyb. Pravděpodobně delší dobu se pak do negativu zakreslovalo pomalu rozkládající se tělo žížaly, které je hlavním námětem obrazu.

> Součástí tvůrčího procesu bylo i hledání vhodného živočicha pro pozorování rozkladu lidským okem. Mravenci se ukázali jako příliš malí – jejich zkoumání by bylo vhodnější pod mikroskopem. Myš naopak jako moc velká pro velikost média 12x18, také měla více živočišné hmoty než je schopen pojmout fotografický negativ.



Tomáš Pospěch,
Pastičky I., Žížala s listem,
14.4.- 28.8.1997

2.6.1 Fotografie, fotogram, malba a jejich vizuální podobnost. Záleží na použitém médiu?

> Tato kapitola se věnuje současné tvorbě autorů povětšinou s konceptuálním přístupem. Překročili hranice nefigurativního zobrazení a zkoumají samotnou podstatu fotografie a její funkci i variabilitu ve výstavním prostoru.

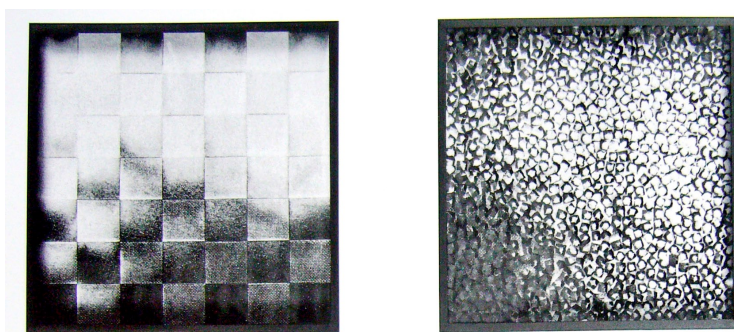
2.6.2 Formování konceptuálního přístupu v české fotografii: Jan Wojnar

> Jan Wojnar je jedním z nejstarších autorů, které zmiňuji ve své práci. Také autorova tvorba sahá daleko před rok 1989. Je jedním z autorů, kteří v šedesátých letech formovali konceptuální přístup v umění u nás. Autor je stále produktivní a plní výstavní síně i v novém tisíciletí. Jiří Valoch, který se zabývá jeho tvorbou, jej charakterizuje jako nejradikálnějšího konceptualistu v České republice. Někdy je také označován jako vizuální básník. Wojnara zajímá postata obrazu jako takového, struktura plochy – zvláště pak papíru, podoby přírody a pohyb. Používá všemožné techniky a formy vizuálního zobrazení, včetně fotografie.

> Ve svém počínání využívá fotografii několika způsoby. V sedmdesátých letech z vyfocených reprodukcí vytvářel koláže, které mu sloužily pro tvorbu mřížkových básní. Pojmenování *mřížkové básně* je inspirováno rytinou Albrechta Dürera - *Kreslíř kreslící ležící ženu*. Na tomto obrázku používá kreslíř jako pomůcku pravouhloú mřížku, aby měla výsledná kresba správné proporce. Zde si Wojnar uvědomil: „...že každý vztah mezi dvěma vizuálními strukturami lze chápat jako transformaci jedné z nich určitou mřížkou (...) budou-li mřížky vzájemně proporcionální, bude zobrazení modelu „objektivní“ a naopak, budou-li mřížky deformované, bude i zobrazení modelu deformované“²⁰

²⁰ HŮLA Jiří: Jan Wojnar, katalog výstavy, Mřížkové básně, Geofyzikální ústav AV ČR, Praha 2005

- > V roce 1977 se začíná zajímat o charakteristiku fotografického média a začíná vytvářet *autofotogramy*. Světlo a jeho povaha je jediným tématem vytvořeného díla. Propojuje tak svůj zájem o strukturu a chování papíru se zájmem o světlo. Zkoumá proces osvětlování, kdy na ploše fotografického papíru provádí v podstatě proužkovou zkoušku, čímž sleduje reakce papíru na světlo, jehož působení se sčítá v každém dalším proužku. S papírem také různě manipuluje, muchlá jej, vyřezává jakési ornamenty, nebo jej skládá. Tímto tématem Wojnar zviditelňuje manipulaci s fotografickým papírem. Řezání a narušování ploch způsobí, že světlo nepůsobí na fotografický papír všude stejně. Díky stínům a rozdílným úhlům i vzdálenostem vzniká prostorová kresba, kterou vytváří světlo samo. Některé autofotogramy vizuálně korespondují s geometrickou abstrakcí, jiné připomínají origami.
- > V nejnovějších *vztažných básních* uplatňuje autor zkušenost z tvorby *autofotogramů*. I zde prostorový záznam transformuje do plochy. Jednoduchý trojrozměrný předmět obaluje papírem. Po opětovném rozvinutí zůstávají v papíru otisky tvaru předmětu, který je rozvinutím převeden do plochy – vzniká tak nový rozměr prostorového objektu. S trochou nadsázky můžeme pomačkaný papír a jeho strukturu a házející stíny považovat za kresbu světlem a tudíž i za nejvyšší stupeň konceptuálního přístupu k fotografii.
- > Od osmdesátých let se autor věnoval i fotografii zkoumající čas. Ovšem z jiného pohledu než Jiří Šigut. Wojnar se snaží vysvětlit pohyb skutečný i myšlenkový. I tyto práce jsou konceptuálního charakteru, nicméně se jedná ve většině případů o figurativní zobrazení. *Jedna, dvě, tři – mnoho*. Jedná se o soustavu celků, ve které se Wojnar snaží zachytit pomíjivost času. Každý celek doplňuje o text, který vysvětluje vznik fotografií. Jedním z nich jsou *Tři stavy jednoho pádu*. Jedná se o sekvenci fotografií, která byla provedena v přírodě během pádu padajícím autorem. Interval mezi fotografiemi jsou dány možnostmi fotoaparátu, tedy jeho rychlostí. Výsledné fotografie nebyly nijak pozměněny, jejich sled zůstal zachován.
- > Jan Wojnar měl po roce 2000 několik autorských výstav. Účastnil se také *8. fotografického festivalu Funkeho Kolín* s tématem *Stopy a záznamy*.



Jan Wojnar, *Přesípací Báseň I.* - Dva stavy, 2000

2.6.3 Imaginární krajina v geometrické abstrakci: Eva Výborná

> Na festivalu Kolíně vystavovala také Eva Výborná, řeč bude o barevném fotografickém cyklu *Labyrinty*. Eva se běžně vyjadřuje pomocí malby, kresby, grafiky, prostorových objektů a od roku 1996 využívá i fotografii. Zde vystavený cyklus je kombinací posledních dvou technik. Na svých fotografiích vytváří imaginární krajiny a siluety moderní architektury. Vytváří objekty z papíru, které následně fotografuje. Vznikají složité fotografie, které jsou hrou světla a stínů. Autorka umí dobře pracovat s prostorem. Některé fotografie budí dojem velkého nadhledu a vzdálenosti, jiné připomínají detail architektury nebo mikroskopický pohled. Při fotografování si vlastnoručně vyrobené objekty osvětluje umělým světlem za pomoci barevných filtrů. Někdy naopak využívá přírodního světla a jeho proměn. Snímky bývají povětšinou hodně členité a některé i pravoúhlé, připomínající geometrickou abstrakci. Snímky jsou obestřeny tajemstvím, atraktivní je především nejednoznačnost měřítka a prostoru. Tuto myšlenku může vztáhnout i k lidské postatě a vztahu člověka k prostoru, kde pobývá a jeho orientaci nebo opaku v něm.



Eva Výborná, *Labyrinty*, 2002 - 2005

2.6.4 Lékařsko-vědní zdroj jako výchozí materiál:

Jan Měřička

> Autor se od poloviny devadesátých let zaměřuje na použití výchozího materiálu. Vyrábí si například svůj vlastní papír, který se vyznačuje hrubou strukturou. Na osmém fotografickém festivalu v Kolíně vystavoval cyklus *Myšlenky uvolněné*. Tento název použil již dříve Josef Váchal a Jan Měřička znovu otevírá toto téma. Jako základní materiál tohoto konceptuálního díla je použit lékařsko-vědní zdroj. Využil jako podkladový materiál sklo a techniku tomografu. Na snímcích je vidět mozek, jeho struktura i jednotlivé části. Nejde tady o zobrazení mozku a jeho buněčné podstaty.

> Každý tomografický snímek představuje posun v čase. Na každém snímku je znatelný posun, jeho význam je ovšem nejasný. Výsledek svědčí o proudění energie a dezorientaci vnímání. Tento faktor je umocněn použitím osvětlení různých barev. Dílem chtěl autor upozornit na skutečnost, že i v době převratných objevů a vynálezů je lidská mysl obestřena tajemstvím. Demonstrativním oddělením částí mozku zároveň upozorňuje na skutečnost, že člověk vnímá jednotlivé okamžiky a chápe jejich pomíjivost.



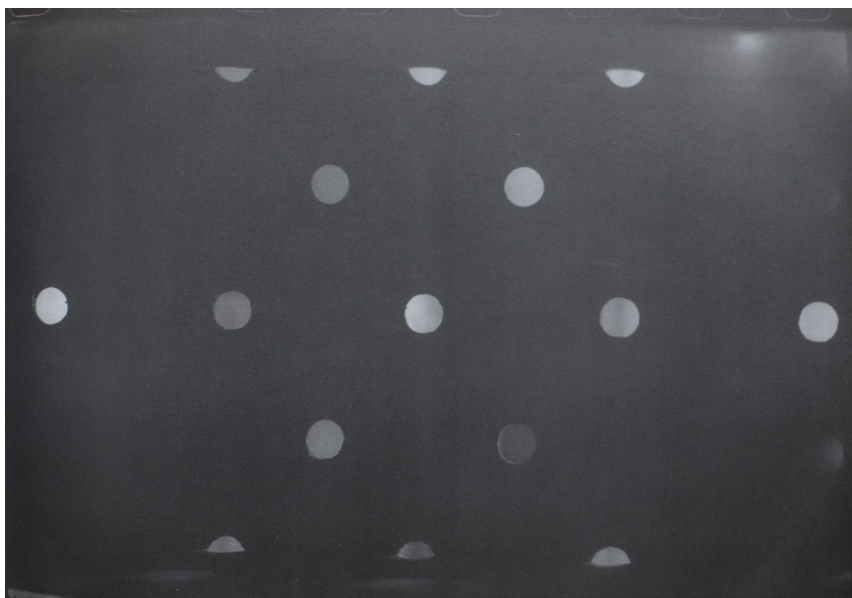
Jan Měřička, *Myšlenky uvolněné*, 2001

2.6.5 Od neiluzivního k abstraktnímu zobrazení:

Markéta Othová

> Markéta Othová ve své tvorbě pracuje převážně s neiluzivní fotografií a filmovou logikou při vytváření svých fotografických celků. Hovoří vlastním vizuálním jazykem. „Othová nám nepředvádí žádné nové obrazy světa, ale obrazy, s nimiž jsme spojeni tak niterně, že si je už ani neuvědomujeme“²³ Nevytváří efektní snímky, ale snaží se zprostředkovat divákovi svůj pohled na svět. Výslednou podobou díla jsou velké černobílé zvětšeniny převážně rozměrů 110x160 cm, někdy i menších. Její snímky dostávají význam až v konečném kontextu instalace, v níž zobrazuje své mikrosvěty a mikropříběhy.

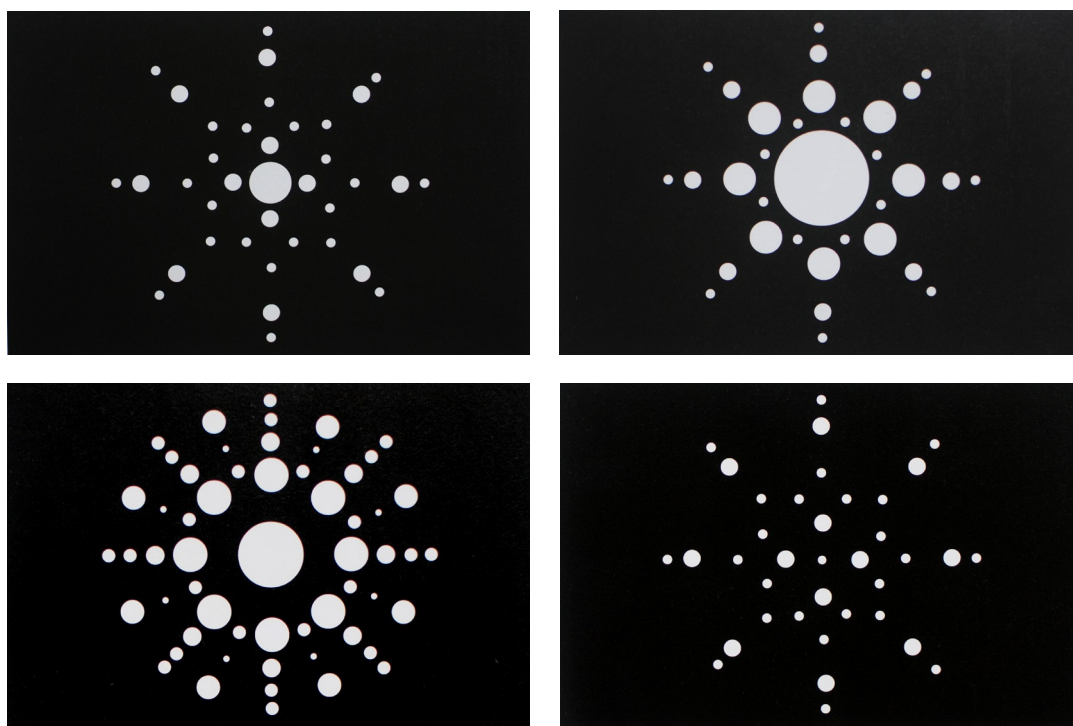
V polovině devadesátých let vytvořila Othová dva nefigurativní celky. Do svých fotografií domalovává tuší celistvé plochy. Ty znázorňují skvrny na sítnici a jsou metaforou nečitelnosti významu fotografie. Opak tohoto celku pak tvoří fotografie z cyklu *Staré zdroje*. Fotografie byla pořízena aparátem uzavřeným do temné krabice, v níž jsou symetricky rozmístěné otvory. Jedná se o matematickou hru s fotografickým médiem o zdvojení principu camery obscury. V podstatě jde o vyjádření fotografie na druhou.



Markéta Othová, *Staré zdroje*, 1996

²³ CÍSAŘ Karel / VÉGH Christina: Markéta Ottová, 2012; TEXT: Christina Végh, 153

> V letech 2004 – 2007 pracovala Markéta Othová na cyklu *Mayday*. Na první pohled, soudě podle vizuální podoby fotografií, by se mohlo zdát, že navazuje na výše popsanou fotografii z cyklu *Staré zdroje*. Autorka ovšem sleduje záměr zcela odlišný. *Mayday* je cyklus jedenácti abstraktních fotografií. Lze ho charakterizovat soustřednou, bodovou kompozicí, stejně jako fotografii z cyklu *Staré zdroje*. Zatímco první práce znázorňuje pohyb dostředivý, pak *Mayday* zobrazuje pohyb odstředivý. *Mayday* znázorňuje obraz, jež se vynořuje z vnitřku. Znázorněné body se rozbíhají po ploše fotografie. Další rozdíl těchto prací můžeme spatřovat ve zvoleném výstavním formátu. *Staré zdroje* byly prezentovány v daleko větším formátu a jejich působení vyvolává senzomotorickou reakci. *Mayday* v menším provedení vede k optické odezvě. Jedná se o sekvenci, která je variantou jednoho obrazu, o sekvenci kaleidoskopu. Znázorněné body se přeskupují, ale zachovávají symetrii. Cyklus poukazuje na sílu vnitřního uspořádání optického stroje, ale především pulzující body symbolizující volání o pomoc. Zajímavá je také skutečnost, že není ze snímků přesně patrné, jaké médium bylo pro výsledné dílo použité. Tato skutečnost svědčí o konceptuálním přístupu autorky a umocňuje stále aktuálnější myšlenku, že nezáleží na druhu použitého média, ale na podstatě díla a jeho konečném působení.



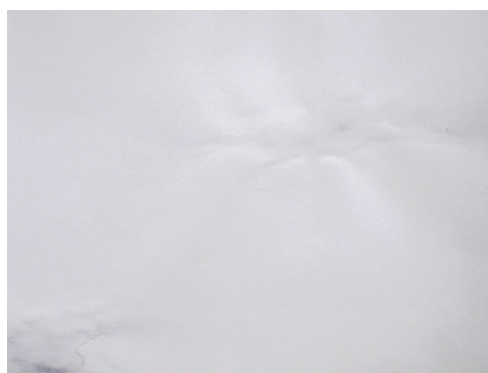
Markéta Othová, *Mayday*, 2004 - 2007

2.6.6 Reprodukce v procesu abstrakce:

Ladislav Babuščák, *Ocean Sea*

> Ladislav Babuščák zpracovává témata, která se ho přímo týkají a má k nim silný emocionální vztah. Inspiraci hledá v literatuře a hudbě. Patří k těm umělcům, kteří zkoumají postatu média a vyhledává jeho čisté formy. Pracuje s různorodými žánry: amatérskou produkcí, výtvarnou i konceptuální fotografií. Vytváří tak vlastní vizuální projev.

> *Ocean Sea* je cyklus, u kterého opět na první pohled nemůžeme s jistotou určit jeho původ. V myšlenkovém směru můžeme spatřovat jistou podobnost s dílem Markéty Othové, ve smyslu zkoumání povahy fotografického média. Babuščák v tomto cyklu využívá základní vlastnost fotografie a to reprodukci reality. Fotografie fixuje to, co by se jinak po chvíli rozplynulo. I tak se ale jedná o nefigurativní zobrazení, jen je médium fotografie použito až v druhém plánu. Přesto je nedílnou částí tvůrčího procesu. Zaznamenává kresbu akvarelu, která způsobila pokroucení papíru. Fotografie zachycuje proces ve chvíli, která trvá pouze pár okamžiků, kdy voda na papíře zasychá. Zachycení právě tohoto okamžiku je plné života. Jemný obraz plný nejasných kontur. V náznacích vnímáme imaginární krajinu bez přítomnosti barev. Symbolizuje ostych před detailnějším poznáním fyzického světa, jakým je krajina. Většinu obrazu vyplňuje ono proměnlivé světlo, které je základním elementem fotografie a bez kterého by reprodukce nemohla vzniknout. „*Ocean Sea vyžaduje čas. Jde o křehkou krásu závislou na lidském doteku. Přesně toto nás Laco nutí, abychom vnímali.*“²²



Ladislav Babuščák, *Ocean sea*, 2007

²² PĚCHOUČEK Michal: *Ocean sea*, Ladislav Babuščák, *Fotograf 11*, 2011, 98

2.6.7 Nenarrativní fotografie; Využití klasického média pro vytvoření nové reality a setření důležitosti použitého média: Jiří Thýn

> Jiří Thýn je autorem, kterému běžná fotografie k sebevyjádření nestačí. Považuje ji za překonanou formu. Z jeho pohledu na ní není co zlepšovat ani měnit. Thýn svět vnímá jako rozporuplnou směsici nejrůznějších, často protichůdných až nesmyslných vlivů, tlaků a klišé. Rozhodl si tedy vymyslet vlastní vyjadřovací prostředek, nenarrativní fotografii. „*Thýn má naštěstí dar ironického nadhledu, který mu brání v přílišném sebepitvání. Proto dokáže diváka pobavit i vyzvat k zamyšlení. A samozřejmě dokáže také popudit zastánce tradičního fotografování obrázků, jednoznačně ukotvených v realitě našich dnů*“²³

> Jiří Thýn je více než fotograf konceptuální umělec, který využívá fotografii jako médium. Jako většina konceptuálních umělců nevyužívá pouze jednoho média, ale fotografii při instalaci kombinuje s videem nebo prostorovými objekty. Například zabalil sochy na Senovážném náměstí do igelitu, což napovídá umělcův zájemem o prostor. „*Klíčovými prvky jeho tvorby jsou: světlo, barva, zrcadlení: průniky a lomy prostoru, světlo prostupující barevnými kužely na kreslířském prkně: poukazuje tak na hodnotu viděného.*“²⁴ Popsaný princip využívá ve svém rozvíjejícím se projektu *Basic Studies*, neboli v Základní studii, za kterou byl v roce 2011 nominován na Cenu Jindřicha Chalupického. Pracuje minimalisticky, kombinuje různé formáty fotografií a kombinuje je právě s instalacemi trojrozměrných objektů a videem. Nevytváří rozsáhlé celky, ale množství práce se vztahuje k naplnění tématu. Není výjimkou ani cyklus o dvou fotografiích, což je v klasickém pojetí fotografie zcela výjimečné.

> Podstatné je, že Thýn zkoumá možnosti fotografie, zkoumá rozdíl mezi fotografovaným a viděným. Cyklus, který umělec tvoří, chápe jako určitý rámec problému a ten zkoumá z nejrůznějších úhlů pohledu, takže se jeho celky mohou zdát trochu nesourodé. Nejen že zahrnuje videa a instalace, ale i fotografie v dané instalaci mívají odlišné velikosti, které tak v celku mohou působit kontrastně, ale mají za cíl

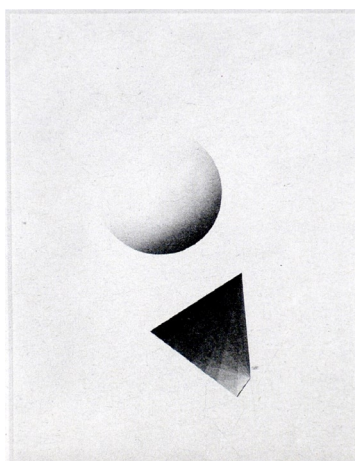
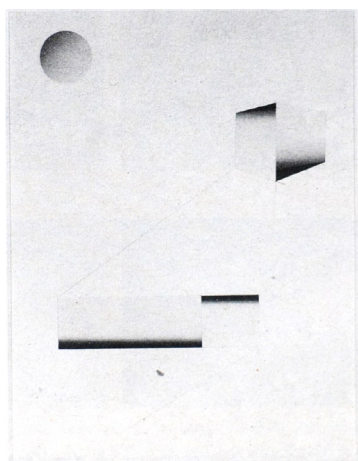
²³ www.citygalleryprague.cz, Sandra Baborovská: Předobrazy, prostor, abstrakce

²⁴ www.galerie207.blogspot.cz, Filip Jakš: Jiří Thýn

vytvořit rytmický celek. Dokonce i mezery mezi fotografiemi hrají důležitou roli v celé kompozici výstavy.

> Ve své tvorbě se zabývá převážně nenarativní fotografií, nefigurativní tvorbou od roku 2010. Jsou to cykly: *Drawing by light*, tedy Kresba světlem, dále *Archetypes*, *Space*, *Abstraktrraction*, tedy Předobrazy, prostor, abstrakce. Poslední a nejaktuálnějším dílem je *Basic Studies*, tedy Základní studie. Tato práce byla vytvořena ve třech různých provedeních. Autor pojmenovává svá díla primárně anglicky.

> *Drawing by Light* neboli Kresba světlem. Jedná se o cyklus minimalistických černobílých abstraktních kompozic, které zkoumají působení světla. Autor využívá jednoduchých geometrických útvarů jako je kruh, krychle, linka. Pracuje také s rozptylem a lomem světla, což přidává výsledku na zajímavosti. Fotogramy budí dojem čisté abstraktní malby, či studie světla. Tyto tři černobílé obrazy jsou ale pouze jednou částí z celku. Další částí je světelná instalace. Jedná se o obraz vytvořený na stěně a je použitím kresby světlem v praxi. Jsou zde tři barevná světla a jeden zohýbaný drát. Drát a jeho stíny jsou ústředním motivem obrazu. Atmosféru dodávají barevná světla, která se v průniku jednotlivých barev v daném místě z hlediska fyziky mění. Celek dotváří barevná fotografie, na které je zobrazen pravoúhlý objekt znázorňující odraz a lom světla v barvách RGB. Celý koncept instalace je originální interpretací práce se světlem. Značí se v něm autorův zájem zkoumat hloubku problému. Podání je abstraktní, zajímavé, v určitých ohledech až technické, ale každopádně asociuje geometrickou abstrakci. Touto instalací se Thýn prezentoval na Bienále mladého umění v Domě u Zvonu v Praze v roce 2010.



Jiří Thýn,
Drawing by light, 2010

> *Archetypes, Space, Abstraction* neboli Předobrazy, prostor, abstrakce, je dalším nefigurativním celkem. Tato práce má za cíl propojit fenomén modernismu s klasickým médiem fotografie. Thýn používá klasický analogový přístup negativ – pozitiv. V tomto postupně rozvíjejícím cyklu se snaží setřít rozdíl mezi fotografií a fotogramem. Jde mu o to dokázat, že nezáleží na tom, jaká byla použita technika, ale na tom, jaký je výsledek. Používá fotografie, fotogramy i kombinace obojího, což je podstatou jeho zkoumání prostoru, Zkoumání prostoru je vidět i na jednoduchých fotografiích kamene, kde je vidět, že záleží na úhlu pohledu a že první pohled může být zavádějící. Výstupem jsou jednoduché a čisté obrazy. Myšlenka předobrazů je reprezentována fotografiemi soch Otto Gutfreunda. Kubistické sochy na svých fotografiích rozkládá na elementární částice. Dává tak najevo mnohopohledovost sochy v ploše zcela jiným způsobem než to dělávali kubističtí sochaři. Pátrá tak po významech sochařovy tvorby a vytváří na jeho díla nový pohled. Vytváří z nich ale také úplně nový umělecký objekt. Princip této fotografie koresponduje s předchozím studováním světla. Jakoby se jednalo o transparentní sochu nasvícenou ze všech stran, aby tak byla odhalena její pravá podstata. Kolekce byla nainstalována na pražské Staroměstské radnici v roce 2011.



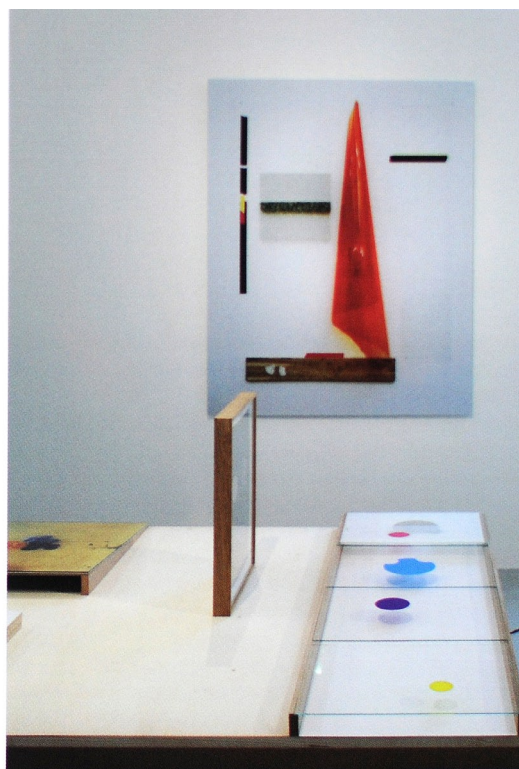
Jiří Thýn,
Space, Abstraction - Untitled, 2011



Jiří Thýn,
Space, Abstraction 3/2011
Archetyp: Otto Gutfreund

> Poslední, nejaktuálnější a postupně se rozvíjející dílo jsou *Basic Studies* neboli Základní studie. Za tuto práci byl Jiří Thýn nominován na cenu Jindřicha Chalupského a vystavoval při té příležitosti v Doxu, současném centru moderního umění v pražských Holešovicích. Cenu nakonec nezískal, i tak se ale jedná o velmi zajímavé dílo. *Basic Studies* můžeme považovat za vyústění z předchozí tvorby. Autor zúročuje zkušenosti z tvorby dvou předchozích celků. V tomto případě jde opravdu po elementárních artiklech a myšlenkách. Opět používá barevných světel k vytvoření objektu, také pracuje s geometrickými tvary, tentokrát v barvě. Na Thýnových fotografiích je zajímavé to, vidíme-li je v katalogu, nemusíme ani poznat, kdy se jedná o instalaci trojrozměrného objektu a kdy o fotografii. Thýn někdy jakoby instalace vyfotografoval a do výstavní síně pouze přinesl jejich záznam. Toto tvrzení opět navazuje na autorův záměr, kdy se snaží setřít důležitost média a to i v případě trojrozměrnosti. Celý projekt můžeme formálně rozdělit do tří celků. Nenarrativní fotografie, fotografie se skrytou symbolikou a objekty, které dokreslují celistvost daného tématu.

> V rámci Fotograf festivalu: *Mimo formát*, umístil Thýn light box z *Basic Studies* doprostřed skleníku botanické zahrady mezi rostliny. Ostrá barevnost v zeleni evokovala přítomnost exotického papouška.



Jiří Thýn, *Basic studies* 2012

2.6.8 Metafora k instituci fotografie a výstavnictví: Václav Kopecký

> Václav Kopecký stejně jako Jiří Thýn pracuje s kompozicí galerijního prostoru. Ačkoliv velké množství uměleckých děl může fungovat i mimo galerijní prostor, neplatí to o množství prací Jiřího Thýna a zvláště pak v tvorbě Václava Kopeckého, pro kterého je galerijní prostor součástí kompozice. Zkoumá politiku trhu a vztah uměle zkonstruovaného díla ke skutečnosti a naopak.

> Projevy nefigurativního přístupu sledujeme v Kopeckého tvorbě od roku 2011. V červnu a červenci tohoto roku vytváří na stěnách galerie Fotograf abstraktní obrazy pomocí emulzí natíraných přímo na stěnu. Přes jejich romantický nádech se jedná o exaktní proces zkoumání galerijního prostoru. Používá kameru obscuru o rozměrech 2,5 x 2 x 2 metry. Světlocitlivou emulzi nanáší přímo na zeď. Po expozici malířsky nanáší tradiční vyvolávací chemikálie: vývojku, přerušovač a nakonec ustalovač.



Václav Kopecký, *Bez názvu* (fotografická emulze 200 x 200cm), 2011

Výsledný obraz není logicky přenosný a nepřináší nic z venku. Galerie vystavuje sebe samou, především rozptyl světla v prostoru, který je negativní a stranově převrácený.

> Důležitým parametrem práce je nevyužití tradičních artiklů klasické fotografie, jakými jsou fotografický přístroj a fotografický papír. „V tomto kontextu se zdá, že spíše než o komentář instituce galerie jde více o komentář instituce fotografie, která v tomto destruktivním procesu navíc překračuje hranice plošného obrazu a stává se médium in situ“²⁷

> *Nyní Zde* je projekt, který se opět odehrává přímo na stěnách galerie, tentokrát v Galerii Emila Filly v Ústí nad Labem na přelomu roku 2011 a 2012. Kopecký opět nanáší fotografickou emulzi na stěnu. Obraz tentokrát není vyvolán ani ustálen, proces expozice tedy trvá a tudíž neexistuje výsledný obraz. Emulze je zakryta barevnými filtry, které brání osvitě a podílejí se tak na vzniku fotografického obrazu. Stíny dopadajícího světla mění povahu obrazu. Okamžik, ve kterém máme možnost shlédnout instalaci, reprezentuje „Nyní.“ Expozice se neustále mění a dává důraz na jedinečnost okamžiku.



Václav Kopecký, *Bez názvu* (fotografická emulze 200x200cm), 2011

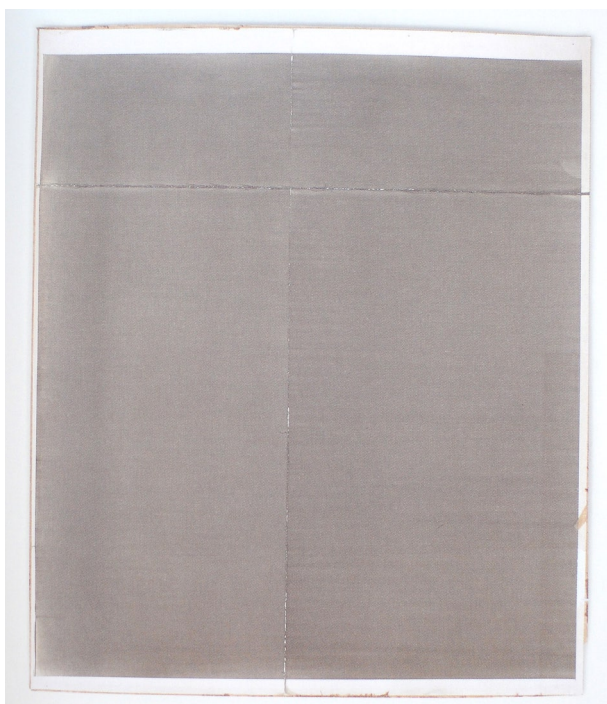
²⁵ www.fotografgallery.cz, Edith Jeřábková, Výstava Václava Kopeckého

2.6.9 Od malby k fotogramu:

Ladislava Gažiová, Jaromír Novotný

> Jak už bylo řečeno, fotografie a fotogramy nejsou prostředkem k vyjádření pouze fotografů, ale jsou východiskem pro mnoho umělců běžně pracujících i s jinými médii. Ladislava Gažiová je malířka, která nedávno začala využívat fotogramů. Dokladuje to výstava v galerii Fotograf v lednu a únoru roku 2013 s názvem *Poušť*. Jedná se o metaforický název podněcující imaginaci diváka. Název symbolizuje prostředí, které je nám vzdálené a se kterým se v našich zeměpisných šířkách nemůžeme setkat, o to víc stimuluje naši imaginaci. V prostoru galerie Fotograf probíhaly výstavy více autorů se stejným názvem. Zobrazovaly odlišné metafory pouště. Vznikaly za intenzivní komunikace obou subjektů a vzájemně se prolínaly.

> V své části výstavy Gažiová pracovala s autorskými fotogramy a fotografickými dokumentacemi, které čerpala v populárně-vědních publikacích o mimoevropských kulturách. *Poušť* podle autorky stimuluje lidskou imaginaci bez ohledu na původ jedince. Pro lidskou mysl je poušť opakem oceánu, který taktéž působí na lidskou představivost, ale jejich prostředí lze považovat za stejně ultimátní a narušující povědomí o prostoru a čase. Gažiová se zabývá představami, které o poušti máme. V publikacích nachází estetická uspořádání, která následně dokumentuje a přenáší do výstavního prostoru. Skrze dokumentace interpretuje autorka zkoumání sledovaných jevů. V druhé části, která je tvořena fotogramy, zkoumá podobnosti abstrakce a pouštní krajiny. Použití dokumentační a abstraktní formy vlastně kombinuje element vědění a představivosti. V kombinaci s druhou výstavou, která se v prostoru galerie odehrává, působí práce Ladislavy Gažiové jako metafora objevitelského dobrodružství. Vasil Artamonov a Alexej Klyuykov ve své části expozice na tabulích vyzývali návštěvníky, aby se s nimi účastnili čtyř výprav. Výstavní projekt má tedy otevřený obsah, který se naplňuje až s absolvovanými výpravami.



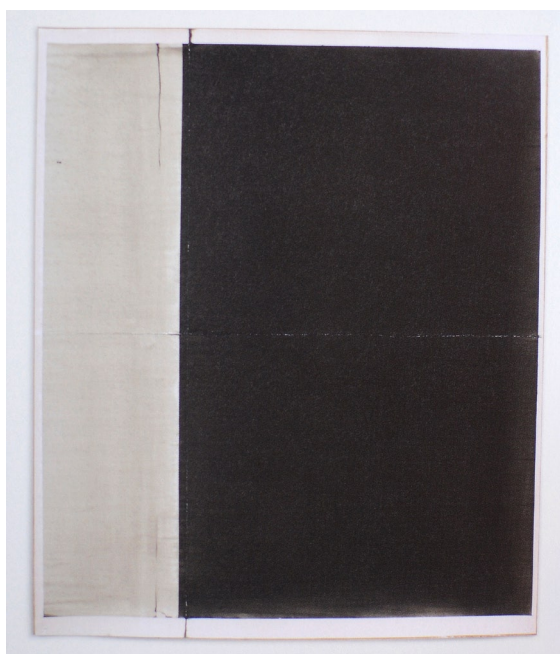
Ladislava Gažiová, *Poušť*, 2012

Jaromír Novotný,
Fotopapír 61 x 51 cm, 2012

> Jaromír Novotný se také zabýval nejprve malbou a později začal vytvářet fotogramy. Studoval v ateliéru konceptuálních tendencí Miloše Šejna a kresbu u Jitky Svobodové. Většinu času své tvorby se věnoval malbě. Postupnými experimenty se dostal až k jisté formě fotografie. To dokazuje, že nejen ve fotografii umělci zkoumají podstatu média, které používají a svědčí autorově zkušenosti s konceptuálním uměním. Jaroslav Novotný se postupným zjednodušováním tvarů dostal až k abstrakci. Zkoumal malbu zevnitř, čímž tvary rozkládal na jednotlivé elementy. „Zajímalo mě, co se stane, když ten dům zmizí, jestli to místo ještě bude existovat (...) Tehdy jsem si také uvědomil, že u mě asi půjde hlavně o mizení věcí, o proces redukce“²⁶ Autor věděl, že směřuje k abstrakci a hledal ve svém díle kotvu, která udrží význam jeho díla. Nastalo období, kdy se začal zabývat základními parametry obrazu: formátem, povrchem plátna a samotným aktem malby. Jeho malby jsou obvykle velkých rozměrů, až 200x160 nebo netradiční úzké formáty. Barevná škála byla omezena pouze na odstíny černé a bílé. Nikoliv však v absolutních hodnotách,

²⁶ WOLMUTH Radek: Jaromír Novotný, *Art & Antiques* 7-8, 2012, 50-52

ale v jemných podtónech, v lehce našedivělé bílé a naopak šedočerné. Důležité jsou na obrazech především okraje a jejich šíře. Ty dokladují, že bylo s obrazem pracováno a zobrazují vztah malby k samotnému podkladu. Jednolité plochy by jinak mohly působit jako netknuté. Většina obrazů je v ploše dělených. Zpravidla obraz obsahuje dva polotóny. Tato změna tónu je způsobena skládáním formátů - natažením plátna na jiný rám a jeho dobarvením. Nedílnou součástí díla jsou pak sklady plátna a dírky po skobičkách. *Viditelné formáty*. Tak se jmenuje výstava, která proběhla na Staroměstské radnici. Právě tam vystavuje autor nejen výše popsané obrazy, ale poprvé také fotografický soubor s názvem *Black*. Tyto fotopapíry navazují na princip, který autor využívá v malbě. S vývojkou pracuje jako s barvou: natírá ji na plátno a stejně jako barvu ji nechává stékat. Také součástí fotopapírů je spára. Papír je před ponořením do vyvolávací misky složen, aby se přizpůsobil její velikosti. Zajímavé je, že tyto obrazy nejsou černobílé, ale díky fotografickému procesu se objevuje nafialovělý nádech. Důležitá je samozřejmě také celková instalace, její nepravidelné uspořádání. Celkové působení instalace vnáší do expozice dynamiku a rozpor mezi přiblížením a oddálením. „*Jak jsem měl ještě celkem nedávno nedůvěru k abstraktnímu umění, tak teď zjišťuju, že je uvnitř reality víc, než jsem si myslel*“²⁶



Jaromír Novotný, *Fotopapír* 61 x 51 cm, 2012

²⁷ WOLMUTH Radek: Jaromír Novotný, *Art & Antiques* 7-8, 2012, 50-52

2.7 Zkoumání postaty zobrazení, Podobenství o jeskyni: Hynek Alt a Alexandra Vajd

> Hynek Alt a Alexandra Vajd jsou autorské duo, které ke své konceptuální tvorbě využívá převážně fotografii. Většinu projektů tvoří spolu, jen málokdy je tomu jinak. Zabývají se jak figurativní, tak nefigurativní tvorbou, většina děl zkoumá fotografii a její zobrazovací možnosti. Podobně jako to dělá Jiří Thýn, i toto autorské duo pracuje s celkovou kompozicí výstavního prostoru a dává důraz na vyznění uměleckého díla jako celku. Tímto způsobem se snaží vrátit třetí dimenzi, o kterou fotografie přenesením do výstavního prostoru často přicházejí. Jejich dílo bývá často dáváno do souvislosti se *Platónovým mýtem, Podobenstvím o jeskyni*, konkrétně pasáží věnující se kritice mimetického principu v umění: „*Kdyby jeden z nich byl zbaven pout a přinucen náhle vstát, otočit šiji, jít a podívat se nahoru do světla, mohl by to udělat jen s bolestí a pro oslepující lesk by nebyl schopen dívat se na předměty, jejichž stíny předtím viděl. Co by podle tebe řekl, kdyby mu někdo tvrdil, že tehdy viděl pouze přeludy? Nemyslíš, že by byl zmatený a domníval by se, že předměty tehdy viděné jsou pravdivější než ty, které se mu ukazují teď?*“²⁸

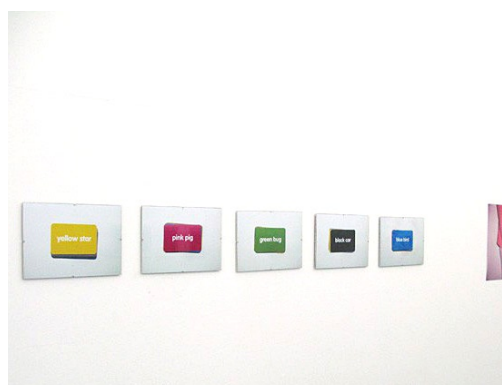
> Nefigurativní tvorbou se zabývají až poslední dobou. Prvním náznakem je projekt *Three Accidents* z roku 2008. Vedle sebe tři vystavené Ikea rámy s rozbitým sklem. Hříčka spočítá v tom, že rozbité sklo v expozici vůbec přítomné není. Bylo vyfotografováno a vloženo do stejných, ale neporušených ráků. Tento zatím ještě ryze figurativní projekt ukazuje, jakým způsobem autoři vnímají a zkoumají médium fotografie.

> Projekt *Lifesize* z roku 2008 je zajímavou hříčkou s nefigurativní fotografií. Základem je figurativní fotografie, konkrétně čtveřice pasových fotografií, u kterých ovšem chybí to hlavní - portrétovaný a zůstává pouze „odřezek“ kraje. Díky tomuto úkonu se fotografie stává abstraktní. Můžeme si jen představit kdo vlastně na fotografii je, jedná se o muže či ženu? Monumentální ráz nabývá zobrazením v nepřiměřené velikosti pasové fotografie - je totiž vyvedena přibližně v životní velikosti. Dá se takto

²⁸ www.altvajd.cz: Edith Jeřábková, *The Place From Where You Think*, citace Platóna

charakterizovat hodnota lidského života? Vystavené dílo je pouze rámem, do kterého si dosadíme vlastní představu, tudíž není možné otázku zodpovědět.

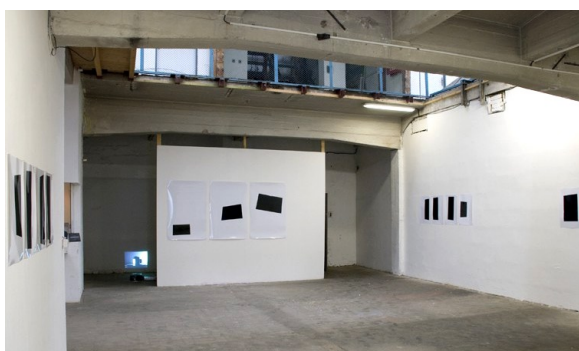
> *Snapshots*, snímky z roku 2008 jsou na pomezí první a druhé roviny abstrakce. Tedy na pomezí filozofické abstrakce a abstrakce, jak ji chápeme v umění. Jedná se o reprodukci barevných kartiček, na které je nápis například pink pig. Kartička, na níž je tento nápis, má logicky růžovou barvu. Růžová barva spolu nápisem stimuluje naši imaginaci. Přestože jsou snímky velmi konkrétní, jsou vlastně abstraktní. Můžeme tady vzpomenout na manifest Thea van Doesburga, který se snažil prosadit místo pojmu abstraktní, pojem konkrétní, protože nic není konkrétnější než linie, barva a plocha, jak to ve svém manifestu odůvodňoval. Zde máme konkrétní barevnou plochu a text. Ano, není nic konkrétnějšího než text, stejně tak není prostředku, který by uměl tak přesněji směřovat imaginaci než právě text. Vyobrazeny jsou různé kartičky: black car, yellow star, brown bear, blue bird, green bug, orange cat, red apple, purple shoe.



Hynek Alt a Alexandra Vajd, *Snapshots*, 2008

> *Nothing is Beyond*: Dál nic není. Autoři zde do základu zkoumají podstatu nejen fotografií, ale i uměleckého díla jako takového a snaží se divákovi předložit nezprostředkované vidění. Soustředí se na pohled nové společnosti a s tím spojené technické možnosti, které přinesl novověk. Bádání na moři a poznávání vesmíru za pomoci člověkem vytvořených pomůcek. Výstava zobrazuje metafory orientačních bodů tohoto poznání: záře hvězd, světlo majáku. Také na metaforu k dalšímu poznávání současné doby a závislost tohoto poznání na nových technologiích, na kterých se stáváme závislími, pokud už tomu tak není? „*Stačí jen úkrok stranou, chyba ve výpočtu, výpadek proudu.... a pohled, který je v moderní době namířen primárně tam, kde není (zatím) nic vidět, skutečně vidět přestane.*“²⁹

> *The Place From Where You Think* je zatím posledním projektem autorského dua. Po návštěvě slovinských jeskyní zahájily teoretický i praktický jeskynní průzkum. Jeskyně je použita jako základní metafora, která odkazuje k Platónově *Podobenství o jeskyni*,³⁰ Jeskyně symbolizuje tedy počátek. I zde se podobně jako v performance Jaroslava Vraje mísí interpretace s realitou. Důležité jsou základní skladebné prvky fotografie jako tvar, stín – stínohra, oslepení – lesk, přelud poslání a pravda. Autoři upozorňují na skutečnost, že každý z nás buduje nějakou jeskyni

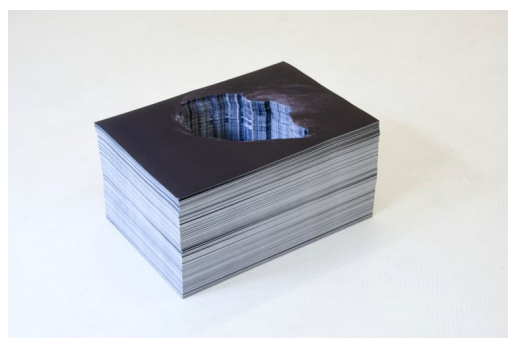
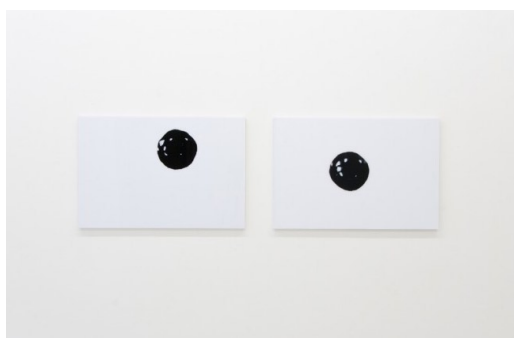


Hynek Alt a Alexandra Vajd,
Nothing is Beyond, 2009

²⁹ www.altvajd.cz: Edith Jeřábková, *The Place From Where You Think*, citace Platóna

³⁰ viz citace pozn.²⁸

a hraje si svoje stínohry. Každý z nás podléhá iluzím, utíká před skutečností a žije si ve světě vlastních ideí. Proto v interpretaci jeskyně Hynka Alta a Alexandry Vajd je svět skutečný i svět jeskyně zobrazen pouze ve fragmentech. Už nejsme připoutáni v jeskyni, ale přesto jsme dokořán neotevřeli oči. Jeskyni jsme nechali za sebou, a tudíž nemůže být pohled do slunečního světa nekonečný a osvobozující jak popisuje Platón. Na fotografiích je reálný svět orámovaný obrazem jeskyně. Není zde jasné, který z motivů zaujímá první plán. Jakoby se v něm chtěly nacházet oba motivy. Jako kdybychom se nemohli rozhodnout, který svět si vybrat. Ten skutečný nebo nevědomostí, iluzemi a desinformacemi obestřený svět. Tvorba Hynka Alta a Alexandry Vajd je výrazně filozofického charakteru. Snaží se dostat ke kořenu problému a reprodukovat východisko divákovi. Za velmi jednoduchými obrazy se skrývá složitý myšlenkový vývoj, který je podnícen současným stavem společnosti.



Hynek Alt a Alexandra Vajd,
The Place From Where you Think 2012

3 Má abstraktní projev budoucnost?

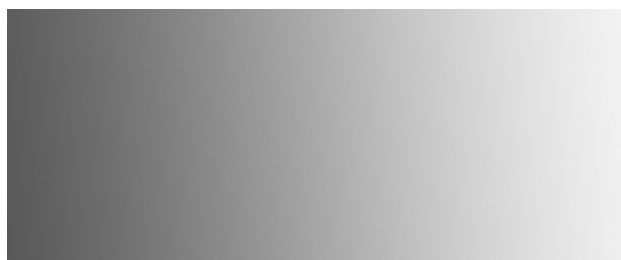
> Abstrakce je problematický fenomén. Mnoho amatérských fotografů považuje „rozmazanou“ fotku za umění. Když pak dojde na konfrontaci se skutečným abstraktním uměleckým dílem, často laik nechápe. To je problémem konfrontace široké veřejnosti s abstraktním uměním.

> Jaroslav Novotný se abstrakci bránil, protože jak sám řekl, jí nevěřil. Tato forma ho ovšem přesvědčila, že se jejím prostřednictvím zdá sdělit jinak nesdělitelné. Abstrakce si získává čím dál větší množství mladých autorů i autorů střední generace.

> V Komunikačním prostoru ve Školské ulici se v poslední době na *Bílé nástěnce*³¹ objevily hned dva nefigurativní projekty. Martin Blažíček zde na přelomu dubna a května letošního roku vystavoval projekt s názvem *Gradient*. Jednalo se o velkoplošný tisk simulující přechod ze světla do tmy. Toto zobrazení můžeme také chápat jako záznam stroboskopického efektu, který autor často používá při svých performance. O něco staršího data je interpretace *Bílé nástěnky* Veroniky Resslerové. Zkoumala její zasazení do prostoru. Prostor nástěnky si rozdělila do pěti polí na šířku a devíti na výšku, aby obrazy na nástěnce odpovídaly velikosti formátu A4. Výsledkem je 45 snímků nástěnky. Pokaždé z jiného úhlu i z jiné výšky. Veronika Resslerová se i ve své volné tvorbě zabývá studii prostoru a optickým klamem. Často maluje do prostoru jiný iluzivní prostor. Tyto studie jsou zdokumentovány fotograficky a jsou geometrické, abstraktní povahy.



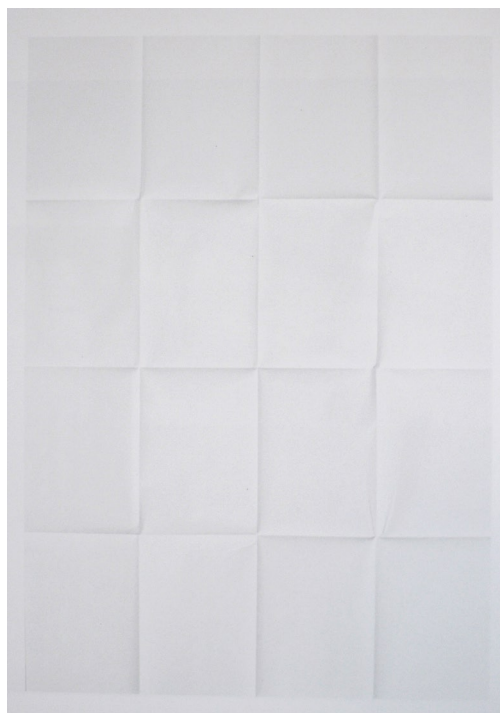
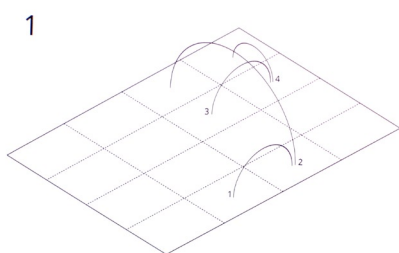
Veronika Resslerová,
Bílá nástěnka, 2012



Martin Blažíček,
Gradient, 2013

³¹ Bílý nástěnka je plocha v průchodu, u vstupu do Komunikačního prostoru ve Školské ulici. Je 250 x 100cm velká. Je to prostor pro umělecké projekty, vytvořené přímo pro toto místo

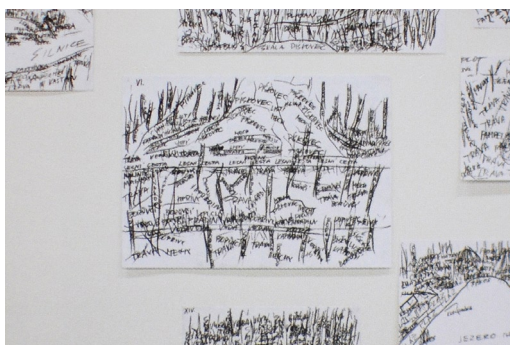
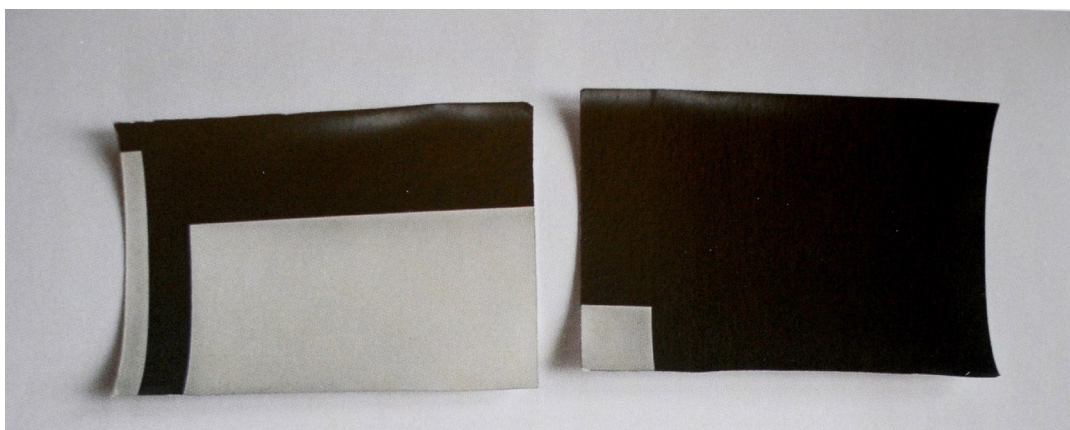
> Také několik studentů FAMU se uchyluje k abstraktní tvorbě. Jan Maštera vytváří podobné studie světla jako Jan Wojnar v samovztažných básních. Několikrát překládá papír podle předem vytvořeného návodu. Díky ohybům zdrojového papíru na papíře vzniká prostřednictvím stínů samovolná kresba světlem závislá na úhlu dopadajícího světla. Tento papír autor přefotografoval a zafixoval tak na něm působení světla. Lída Kadlecová zase tvoří abstraktní fotografie, připomínající fotogramy. Také její fotografie jsou tvořeny pouze kresbou světla. Přidanou hodnotu tohoto díla spatřuji především ve skutečnosti, že fotografie vznikaly v konkrétním galerijním prostoru a po vytištění byly přeneseny na místo, kde vznikly. Podobný princip ve své své tvorbě uplatnil i Vojtěch Fröhlich nebo Tomáš Pospěch. Michal Czanderle zkoumá fotografické médium skrze analýzu fotogramu. Zkoumá postatu fotografie a působení světla na bromostříbrný papír. Papír vystavuje různým intenzitám světla, na papíře vznikají obdélníky různé světlosti a velikosti. I zde můžeme spatřovat paralelu k tvorbě Jana Wojnara, tentokrát k jeho autofotogramům a také ke geometrické abstrakci počátku 20. století.



Jan Maštera, *Warp 2.1. - postup*, 2011

Jan Maštera, *Warp 2.1.*, 2011

Lída Kadlecová, *Otisky*, 2011



Michal Czanderle, *Bez názvu*, 2010

Petr Košárek, *Paměť a místo*, 2011

- > Za hranice fotografie se dostal Petr Košárek, který ve své bakalářské práci (UJEP) „Paměť a místo“ Vzpomínal na své dětství. Výsledkem se stala plocha vymezená čarami a charakterizována textem. Tento projekt se opět blíží spíše první rovině abstrakce popsané v úvodu.
- > Zkoumání samotné podstaty fotografického média a jeho hranic je stále aktuálním tématem a námětem nejen nefigurativní tvorby. Přestože se to prvoplánově zdá být nelogické, tak dílo Jiřího Šiguta, Jiřího Thýna nebo autorského dua Hynka Alta a Alexandry Vajd hovoří o opaku. Příčinou může být nestabilita současné společnosti, její konzumní povaha a nutnost se z ní vymanit. Příčinou ale může být i cokoli jiného a to pro každého jedince individuálního.
- > Aktuálnost problematiky nefigurativní fotografie potvrzuje i blížící se Prague Bienále Photo s tématem: *Fotografie mizení*. I zde je zastoupena nefigurativní tvorba současných autorů (Jiří Thýn, Václav Kopecký, Markéta Othová) i autorů starších generací (Jan Svoboda, Jaroslav Rössler).

> Abstrakce je jistě důležitým projevem v umění. Pokud se umělec oprostí od reality, dokáže snáze sdělit svoji niterní nutnost a přenést emoce na diváka, lépe než kterýmkoliv jiným způsobem. Tato forma také více než formy figurativní potřebuje autorovo vysvětlení, které divákovi pomůže se v díle orientovat a sounáležitě prožívat umělcův zážitek. Jinak se nám může stát, že budeme se zalíbením stát před uměleckým dílem, ale zůstaneme pouze na jeho povrchu, místo toho, abychom se ponořili dovnitř. Jak tomu v umění bývá i v nefigurativní tvorbě se jedinec často inspiruje dílem staršího data. Svým pohledem jej aktualizuje a přizpůsobuje obrazu svému.

> Závěrem chci říct, že je více než nějaké škatulkování do jednotlivých oborů (malby, kresby, fotografie...) důležité celkové vyznění uměleckého díla. To potvrzuje i v textu několikrát opakovaný fakt, že většina umělců nepracuje pouze s jednou technikou – médiem. Pokud zrovna nekombinují techniky, mají přesah do konceptuálního či akčního umění. Emoce a umělecký záměr jsou přece důležitější než skutečnost, že byla použita malba či fotografie. Důležité je, že zvolená technika koresponduje se záměrem a vyjadřovacím jazykem umělce.

Seznam literatury

Knihy

BIRGUS Vladimír / **MLČOCH** Jan: Česká fotografie 20.století, Praha, Kant 2009

CÍSAŘ Karel/ **VÉGH** Christina: Markéta Ottová, 2012

KOLEČEK Michal: Obraz, v kterém žijeme, Ústí nad Labem, UJEP, 2011

PRIMUS Zdeněk: Umění je abstrakce, česká vizuální kultura 60.let, Praha, Kant 2002

ŠVÁCHA Rostislav / **PLATOVSKÁ** Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění V. 1939/1958, Praha, Academia, 2005

ŠVÁCHA Rostislav / **PLATOVSKÁ** Marie (ed.): Dějiny českého výtvarného umění VI. 1958/2000, Praha, Academia, 2007

WALTER Ingo F. (ed.): Umění 20.století, Praha, Slovart/Taschen (Czech edition), 2011

Kolektiv autorů, Encyklopedický slovník, Diderot, Praha 2002

Antologie

POSPĚCH Tomáš: Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech, Dost, Hranice 2010

ŠEVČÍK Jiří / **MORGANOVÁ** Pavlína / **DUŠKOVÁ** Dagmar: České umění 1938 - 1989: Programy/kritické texty/dokumenty, Academia, Praha 2001: Mikuláš Medek: Text z katalogu výstavy v Teplicích 1963

Katalog výstavy

ANDĚL Jaroslav (ed.): Česká fotografie 1940 – 1950, Příběh moderního média, Praha 2004

HŮLA Jiří: Jan Wojnar, Mřížkové básně, Geofyzikální ústav AV ČR, Praha 2005

SEDLÁČKOVÁ Lenka: Za hranice fotografie: Re-redefining the Future, International Triennale of Contemporary Art, Národní galerie 2008

SRP Karel: Markéta Ottová, Staré zdroje 1996

VALOCH Jiří: Jan Wojnar, Vztahové realizace, Moravská galerie, Brno 2001

Recenze

POSPĚCH Tomáš / **PROCHÁZKOVÁ** Nora: Jaroslav Vraj: Ulehnutí. 20. 6. – 13. 7. 2001. Handkeho galerie, Šternberk, MF Dnes, Olomouc, 27. 6. 2001.

Články v časopisu

- FIŠEROVÁ** L. Lucia: Reloaded: rozhovor s Tomášem Pospěchem, *Flash Art* 26, 2012, 34
- CHLUMSKÝ** Milan: Potíže času světla a prostoru, *Československá fotografie* 12, 1990, 539-540
- KOLEČEK** Michal: Pavel Baňka, *Portfolio, Fotograf* 8, 2006, 70-71
- KŘÍŽ** Jan: Fotografie Čestmíra Krátkého, *Výtvarná práce* 9, 1964, 11
- KUBEŠ** Miloslav: Fotografie a abstraktní umění, *Revue Fotografie* 1, 1964, 5-7.
- MARCINKOVÁ** Anna: Eště raz o „abstraktnej“ fotografii, *Revue fotografie* 1, 1965, 11-15
- MILKOVÁ** Silvie: Stopy a záznamy, *Funkeho Kolín 2009, Fotograf* 14, 2009, 103
- MOUCHA** Josef: Jiří Šigut, *Portfolio, Fotograf* 8, 2006, 36-40
- MUSILOVÁ** Helena: Revokace média. Fotograf a současné umění v Česku, *Flash Art* 26, 2012, 29-30
- PADRTA** Jiří: Umění nezobrazující a neobjektivní jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění* 4 a 5, 1957, 174-181, 214-221
- PĚCHOUČEK** Michal: Ocean sea, Ladislav Babuščák, *Fotograf* 11, 2011, 98
- POSPĚCH** Tomáš: Fotografování fotografie. České modely neiluzivní fotografie, *Flash Art* 26, 2012, 26-28
- POSPĚCH** Tomáš: Jan Svoboda, *Art & Antique* 1, 2013, 50-53
- TAUSK** Petr, *Vzájemný vliv fotografie a malířství, Od první světové války až podnes. Československá fotografie, 1965, 333-335.*
- ŠERÝCH** Jiří: Něco o abstrakci v umělecké fotografii, *Revue Fotografie* 2, 1964, 10-16
- WOLMUTH** Radek: Jaromír Novotný, *Art & Antiques* 7-8, 2012, 50-52

Web

- www.altvajd.com
- www.artarchiv.cz
- www.artlist.cz
- www.citygalleryprague.cz
- www.fotografgallery.cz
- www.funkehokolín.cz
- www.galerie207.blogspot.cz
- www.jirithyn.cz
- www.pragueout.cz
- www.sejn.cz
- www.skolska28.cz
- www.sudek-atelier.cz
- www.vojtechfrohlich.blogspot.cz

Jmenný rejstřík

Alt Hynek, Alexandra Vajd 26, 52,
53, 54, 55, 58

Babuščák Ladislav 42

Baňka Pavel 21, 24, 25

Blažíček Martin 56

Boudník Vladimír 17

Czanderle Michal 57, 58

Doesbourg, Theo van 9, 53

DOFO: 18

Drtikol František 15

Funke Jaromír 15, 16, 21

Fröhlich Vojtěch 27, 32, 57

Gažiová Ladislava 49, 50

Gribovský Vladimír 18

Hák Miroslav 16

Hamplová Hana 21

Heisler Jindřich 17

Chlumský Milan 23

Ister Zdeněk 17

Kadlecová Lída 57

Kandinskij Vasilij 8, 10, 15, 28

Karlíková Olga 31

Koreček Miloš 17, 21

Košárek Petr 58

Kubeš Miroslav 12, 14

Kubíček Jan 18, 21

Kohoutek Jaromír 18

Kolíbal Stanislav 21

Kopecký Václav 47, 48, 58

Kořínek Bořivoj 21

Kuklík, Karel: 18, 19,

Kupka František 15

Krátký Čestmír 19, 20

Květoň Radek, Zdeněk 27

Malevič Kazimír 15

Man Ray 15

Marcinková Anna 11, 13

Maštera Jan 57

Maur Milan 21, 31

Medek Mikuláš 13

Medková Emila 19

Měčička Jan 39

Moholy-Nagy, Lászlo 11, 14

Mondrian Piet 8, 9, 10, 15

Novák Karel 15

Novotný Jaromír 49, 50, 51

Nožička Alois 19

Othová Markéta 40, 41, 58

Pikous Jan 20

Platón 52, 54

Pospěch Tomáš 32, 33, 34, 35, 57

Postupa Ladislav 20

Přeček Ivo 18

Rajzlík Jaroslav 21

Reichmann Vilém 16

Resslová Veronika 56

Rössler Jaroslav 14, 15, 16, 19, 20, 21, 58

Sapara Vojtěch 18

Sedláčková Lenka 27

Seuphor Michael 9, 10

Skupina 42 18

Studio výtvarné fotografie: 20

Svoboda Jan 20, 58

Svobodová Jitka 50

Šejn Miloš 21, 31, 50

Šerých Jiří 12

Šigut Jiří 22, 27, 29, 30, 31, 32, 37, 58

Šimánek Dušan 21

Šimera Evžen 31

Šmok Ján 18

Špaček Vladimír 23,

Talbot, William Fox:14

Thýn Jiří 12, 43, 44, 45, 46, 52, 58

Váchal Josef 39

Veselý Aleš 21

Vojtěchovský Miroslav 21

Vraj Jaroslav 26

Výborná Eva 38

Wiškovský Eugen 15

Wojnar Jan 21, 36, 37, 38, 57