

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

Fakulta umění a designu

ateliér Fotografie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Ozvláštněno

diplomant: Pavel Matoušek

vedoucí práce: MgA. Silvie Milková

oponent: Mgr. Martin Mazanec, PhD.

rok: 2014

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci s názvem „Ozvláštněno“ vypracoval samostatně a za použití uvedených pramenů. Souhlasím se zveřejnění své práce v knihovně UJEP v Ústí nad Labem a na internetu.

V Ústí nad Labem, dne 20. května 2014

.....
Pavel Matoušek

Bakalářská práce se skládá z výstavního souboru čítajícího 8 fotografií, písemné obhajoby o rozsahu 28 číslovaných stran a obrazové přílohy.

Anotace

Práce zkoumá možnosti využití a význam estetické funkce ozvláštnění v současném výtvarném umění. Představuje některé teoretiky, kteří se tímto tématem zabývají a na konkrétních příkladech ukazuje postupy umělců využívajících média fotografie.

Abstract

This thesis deals with aesthetical concept of defamiliarization and its use in contemporary fine art. The work further presents involved art theorists and shows the possibilities of theory in particular examples of artist that work with photography.

Klíčová slova

ozvláštnění, fotografie, vytržení, kontext, čas

Keywords

defamiliarization, photography, estrangement, context, time

*Děkuji Silvii Milkové, Martinu Kolářovi a Janě Stejskalové
za jejich dlouhodobou podporu a pochopení.*

Obsah

Úvod.....	8
Úvod do teorie ozvláštnění.....	9
Automatizace a její rušení.....	11
Reflexe myšlenek formalismu v Českých zemích.....	12
Související teoretické směry.....	13
Pojetí Jindřicha Chalupeckého.....	15
Příklady práce s ozvláštněním ve 20. století.....	17
Vliv technického obrazu na vnímání reality.....	18
Fotografie vs. kontext.....	20
Tradice práce s ozvláštněním v české fotografii.....	20
Jan Svoboda.....	22
Fotoaparát jako nástroj k poznávání světa - analogon.....	24
Tereza Kabůrková.....	26
Cy Twombly.....	29
Radek a Zdeněk Květoňovi.....	31
Prostor jako plocha, plocha jako prostor.....	33
Závěr.....	34
Praktická část bakalářské práce.....	35
Unavený kůň asi nepřekoná námahu nové cesty.....	36
Obrazová příloha.....	40
Zdroje.....	44

*„Tak se propadá život, měně se v nicotu. Automatizace požírá věci,
šaty, nábytek i strach z války.“¹*

Úvod

V této práci si nejprve nastíníme historii a základní pojmy problematiky estetické funkce ozvláštnění a funkcí s ozvláštněním příbuznými, abychom pak dále mohli pracovat s některými jejími konkrétními myšlenkami. Textem se pokusíme zodpovědět otázky po možnostech nahlížení výtvarného umění pomocí teorie ozvláštnění a dále se pokusíme takové příklady nalézt v současné fotografické tvorbě zvolených autorů. Jak však již napovídá mírně posunutý název práce - „*Ozvláštněno*“, neklademe si za cíl přísně vědeckou analýzu této teorie, spíše nás bude zajímat praktické aplikování již prokázaných poznatků. Také se pokusíme zjistit, které další myšlenkové větve s ozvláštněním souvisejí a které umělecké směry na ně obecně reagují. Poté se budeme věnovat specifické výseči z dané problematiky, konkrétně nás budou zajímat současní umělci pracující nadčasově, mimo náš čas a soustřeďující se na uchopení podstaty objektů jejich zájmu.

S těmito tématy úzce souvisí proces automatizace a naproti tomu deautomatizace vnímání, který považujeme obzvlášť v dnešní technické době za mimořádně aktuální. Umění chápeme jako jednu z nejúčinnějších cest obnovy porušeného náhledu na realitu, a to zejména právě při zapojení myšlenek teorie ozvláštnění, která pracuje s principem aktualizace uchopení reality. A právě posledně zmíněné hledisko se pokusíme touto prací potvrdit.

¹ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. 3. vyd., Praha: Akropolis, 2003. s. 13.

Úvod do teorie ozvláštnění

Samotnému slovu ozvláštnění lze rozumět velmi široce. Od obecně chápaného momentu nečekaného překvapení, předvedení něčeho nezvyklého, vykonání každodenní činnosti neobvykle, až po způsob práce s uměleckými díly. Skupina tzv. formalistů okolo teoretika Viktora Borisoviče Šklovského (*1893 †1984) formulovala na začátku 20. století myšlenku ozvláštnění tak, jak z ní filosofové a teoretici umění vycházejí dodnes. Můžeme ji, s jistým zjednodušením, popsat jako zdůraznění nevšedních stránek skutečnosti, jako nahlížení věci z jiného úhlu a jako její vytržení z obvyklého kontextu chápání, mimo jiné za použití netradičních technik (prvků), vztahů mezi nimi či jejich prezentováním.

„Cílem umění je dát pocit věcí jako faktů vidění, nikoli faktů poznání; metoda umění je metoda „ozvláštnění“ věcí a metoda znesnadnění formy zvětšující obtíž a délku vnímání², poněvadž proces vnímání je v umění sám o sobě cílem a musí být prodlužován; umění je způsob jak prožívat děláni věcí [...]“³

Šklovskij tedy požadoval (neustálou) obměnu výrazových forem a posunů významů. Ozvláštnění je komplexně popisováno ve sbírce *Teorie prózy* - a především v eseji *„Umění jako metoda“* (poprvé vydáno v roce 1925, ale pouze shrnuje statě postupně vydávané od roku 1917). O česká vydání se významně zasloužil Jan Mukařovský a překladatelé Bohumil a Vilém Mathesius, kniha v češtině poprvé vyšla v roce 1933. Ačkoli byla teorie mířená především na literaturu a poezii (např. u nás díky vlivu Pražského lingvistického kroužku a Vítězslava Nezvala velmi ovlivnila tvorbu Devětsilu a jeho program Poetismu), zdá se, že je možné ji s mírnými posuny aplikovat téměř po sto letech i na projevy umění výtvarného. Nutno zmínit, že Šklovského názory byly ve své době značně radikální a i v průběhu celého 20. století způsoboval kontroverze. Pochopitelně ale velmi výrazně ovlivnily tehdejší avantgardní směry.⁴

² Pojmu estetické distance se věnujeme v další kapitole.

³ ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. 3. vyd., Praha: Akropolis, 2003. s. 14.

⁴ HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. s. 141.

Protože byla zmíněnými teoretiky výše hodnocena forma díla, než jeho obsah, nazývá se celé hnutí formalismem, které v prvopočátku vychází z ozvláštnění téměř výhradně.

Estetický slovník vykládá pojem ozvláštnění takto: „V ruské formální škole [...] se stává ozvláštnění klíčovým pojmem literární tvorby a jejího výkladu. Znamená zde nejdůležitější literární postup, který narušuje a prolamuje konvenční, zautomatizované vnímání a naopak soustřeďuje prostřednictvím neobvyklých prostředků pohled na sám postup a jím oživované vnímání skutečnosti.“⁵

Hlavními centry toho nového přístupu se stává Moskva (Moskevský lingvistický kroužek) a Petrohrad (Spolek OPOJAZ). Nutno však zmínit i některé inspirační zdroje Šklovského myšlenek. Formalistické přemýšlení totiž ve století IXX. předznamenalo mimo jiné již Ferdinand de Saussure (*1857 †1913). Později pak paralelně ve stejném oboru bádala i Roman Jakobson (*1896 †1982), za jeho nejvýznamnější publikaci lze označit knihu *Lingvistika a poetika* (1960). Jakobson také určitou dobu pobýval v tehdejší Československu, což mělo jistě vliv i na místní filosofy.

Dále se o ozvláštnění dá uvažovat takto: „Kromě takového vytržení jevu ze souvislostí (např. jeho zveličením jako detailu) je však další stránkou ozvláštnění tzv. rámování, tj. přesazení jevu do jiné souvislosti, čímž vznikají nezvyklé asociace, poetizace, zdůvěrnění, ale i odcizení.“⁶

S formalistickou teorií však úzce souvisí i několik dalších myšlenkových proudů. „Širší je přitom návrh chápat ozvláštnění jako jednu z podstatných specifikujících složek celého estetického procesu, spolu s libostí, distancí a vcítěním.“⁷ Pro porozumění teorii je klíčový i význam slova ozvláštnění v jiných jazycích - jak v angličtině, tak v němčině je význam blízko „odcizení“, ve francouzštině naopak „oddálení“. V původním ruském

5 HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. s. 141.

6 Ibid.

7 Ibid.

výrazu „ostranenie“ se oba významy zhruba protínají.⁸ Český ekvivalent se zdá být mírně významově odlišný od původního slova, přesto se dá považovat za výstižný.

„Cílem obrazu není přiblížit jeho význam našemu chápání, ale vytvořit zvláštní vnímání předmětu – vytvořit vidění a nikoliv poznání,“⁹ – toto východisko se ukazuje jako esenciální při zkoumání prací umělců, které provedeme v další části této práce. V jejich obrazech nejde již o nějaké skryté obrazové poselství, skryté symboly či zprávy. Spíše se snaží zhmotnit a jaksi glorifikovat samotný proces pozorování, vidění, který dnes často neprobíhá dostatečně soustředěně. Časové (dobové) určení obrazu se stává nepodstatným, ve fotografii vládne bezčasí, nadčasovost. Okolní svět se tak v našem vnímání stává více a více potlačený a naopak vzrůstá vliv reality virtuální – oba světy se nerozlučně propojují. Lze spekulovat, že podobné nové, čisté vidění reality lze aplikovat například i v oblasti vědy, či přeneseně v sociální oblasti (očistění vztahů od předsudků).

Automatizace a její rušení

Zásadním cílem procesu ozvláštnění je tedy recipientovo vytržení ze statusu navyklého neboli automatického vnímání. V oblasti literatury se toto ozvláštnění realizovalo převážně změnou výstavby a formy díla. Nejinak můžeme tento proces chápat i u výtvarného umění, kterému se zde věnujeme primárně. Dá se říci, že jistá míra automatizace či bezmyšlenkovitosti v každodenním životě je nezbytná. Není ani fyziologicky možné být neustále ve střehu, neustále plně vnímat - tento proces je pochopitelně mentálně příliš náročný. „Při procesu algebraizace, automatizace věcí, se docílí největší ekonomie sil: věci jsou buď dány toliko jedním svým rysem, například číslem, buď jsou vyplňovány podle formule, neobjevující se dokonce ani ve vědomí.“¹⁰ Jako příklad se dá uvést každodenní domácí činnost, kterou často provádíme bezmyšlenkovitě - čištění zubů, utírání prachu. Člověku se poté může stát, že si vůbec vykonávání dané činnosti nepamatuje a není si jist, zda je to již uděláno či ne. Podobně jsme navyklí „vypnout“ při cestě do práce nebo do školy. Trasu již zkrátka známe natolik

8 srov. <http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100256378>

9 ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. Teorie prózy. 3. vyd., Praha: Akropolis, 2003. s. 19.

10 Ibid. s. 13.

dobře, že nemáme důvod ani chuť věnovat jí energii plným smyslovým vnímáním a ani myslí. Proti tomuto vlivu stereotypizace, zevšednění, automatizace nastupuje princip ozvláštnění čili aktualizace. „Nuže, proto, aby vrátilo pocit života, dalo cítit věci, proto, aby udělalo kámen kamenným, existuje to, co bývá nazýváno uměním.“¹¹ Díky němu si znovu-uvědomujeme výchozí podstatu a identitu objektů a přeneseně i celého světa. Jedním z klíčových prostředků vytržení z každodennosti je tedy umění, a to ve všech jeho formách.

Jednou z dalších cest jsou např. různé duchovní nauky. V evropské tradici tuto roli po dlouhá staletí zprostředkovávalo křesťanství a konkrétně mimo jiné nedělní mše, které narušovaly každodenní pracovní vytížení. Mezi mnohými umělci minulého století, ale i současnosti, nabyl v oblibě i východní vliv, především tedy buddhismus. Mimo jiné u Františka Drtikola, který bezesporu silně ovlivnil následující generace našich fotografů. Dále můžeme zmínit i buddhistický trend okolo Johna Cage na americké Black Mountain College, který se bezprostředně dotýkal i tehdejších studentů Roberta Raushenberga nebo Cy Twomblyho, kterému se budeme věnovat v dalších částech práce. Obecným konceptem umělce jako zprostředkovatele transcendentálna a mystična se v minulosti výrazně prezentoval Joseph Beuys.

Celkově je jak teoretických, tak uměleckých pojetí této problematiky velmi mnoho, spektrum chápání ozvláštnění je nesmírně široké. My se však zaměříme skutečně jen na některé z nich a pokusíme se mezi nimi nalézt styčné body a paralely.

Reflexe myšlenek formalismu v Českých zemích

Přemýšlení po vzoru formalismu byli nakloněni i další čeští teoretici, někteří jej dokonce předběhli. V rozmezí let 1898 - 1904 vydal proslulý literární kritik František Xaver Šalda (*1867 †1937) sbírku statí *Boje o zítřek* s podtitulem *Meditace a rapsodie*¹². V té postuloval termín „hrdinný zrak“. Ve zkratce se dá vyložit jako schopnost nahlédnout objekt či jev znovu, bez konvencí a představ. „[Pouze umělec - básník dokáže] vidět každý

11 ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. Teorie prózy. 3. vyd., Praha: Akropolis, 2003. s. 14.

12 Asi není náhodou, že o jeho obnovené vydání v roce 1948 se opět zasloužil Jan Mukařovský a Karel Teige.

den tytéž předměty znova a jinak“.¹³ Jednou z forem změny vnímání kontextu objektu může být tedy aktualizace a jakýsi „reload“ náhledu na něj. Ostatně o Šaldově širokém pojetí věci více vypovídá tento citát - „Každý pohled srdnatě nám opakuje: Tout reste à faire – tout reste à refaire. Všecko zbývá, všecko čeká svého přecítění, přelití, přepsání a přemalování. Nic není definitivně vyjádřeno a vysloveno, nic není hotovo a uzavřeno.“¹⁴ Je tedy nutné neustále přehodnocovat základní východiska a hodnoty, což je jedním ze znaků jak avantgard minulých století, tak i postmoderny. A jestliže je možné postmodernu vnímat jako kritiku jazyka umění¹⁵, teorie ozvláštnění a teorie na ni navazující jsou bezesporu jedny ze základních východisek této kritiky. A není tedy náhodou, že se původně soustředily na jazyk literární.

„Koncept ozvláštnění dále významně inspiroval český strukturalismus, v němž se podobně zdůrazňuje polarita aktualizace a automatizace [...]“¹⁶ Strukturalisté na formalismus přímo navazovali, aktualizovali a rozvíjeli jeho teorie. Ve středu tzv. Pražského lingvistického kroužku vynikl především Jan Mukařovský, jehož vliv dalece přesáhl české prostředí. Navíc se nezabýval striktně jen literaturou a jazykovědou, ale přímo i studii estetiky, v tom nejširším smyslu (Studie z estetiky, 1966).

Související teoretické směry

Kvůli širšímu ukotvení pojetí ozvláštnění si ve stručnosti nastiňme i další teorie s ním spojené. Kromě strukturalismu má k původním myšlenkám Šklovského blízko také francouzský filosof Jacques Derrida (*1930 †2004) se svou teorií Différance - „odkládání“ významu znaků, tedy jednotlivé znaky nemají význam samy o sobě, nýbrž pouze v porovnání a ve vztazích s jinými.

13 ŠALDA, František Xaver *Boje o zítřek / Méditace a rapsodie*. 6. vyd. Praha : Melantrich, 1948, s 37.

14 Ibid., s 42.

15 srov. <http://www.artlist.cz/?id=7201>

16 HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. s. 141.

Dále je jednou ze zajímavých odboček pojem „détourner“. V knize Nicolase Bourriauda *Postprodukce*¹⁷ se vysvětluje jako: uspořádání již existujících uměleckých prvků v nový celek, či odklánění existujících uměleckých děl s cílem vrátit do každodenního života vášně, procházet různými městskými prostředími jako kdyby šlo o scény při natáčení filmů, nebo jako umění prchavosti času, vzdorující jakékoli snaze o fixování¹⁸. Obzvlášť tato poslední formulace by se mohla zdát jakýmsi popřením fotografie, ale jak si ukážeme později, nemusí tomu býti tak.

Překladatel v doslovu vysvětluje „détourner“ pomocí českých slov, která by šla pro překlad nejlépe využít – po zvažování „odvedení, odvedení jinam, posun, zneužití, odvracení, odklánění“ se rozhodl pro termín „odklánění“ s vidovou variantou „odklonění“. V teorii se částečně jedná o jisté převrácení Duchampovy známé práce s ready-mades (viz dále). Určitým uměleckým artefaktům je na základě daných kritérií jejich umělecká hodnota odebrána a naopak se může přisoudit nebo přidávat objektům všedním. Duchamp sám to v roce 1958 (tedy zhruba 40 let po jeho prvních ready-mades a 2 roky po zavedení pojmu détourner) glosoval příkladem „Rembrandtova plátna užitého jako žehlicího prkna“¹⁹.

Celá problematika se dále blíže dotýká i teorie estetické distance. Jedná se o psychologickou „vzdálenost“, vztah mezi recipientem a sledovaným dílem. Správná míra distance je nutná pro ideální porozumění mezi umělcem a divákem. Nesoulad – poddistance či předistance vede k nepochopení a k nesprávnému napojení se na kontext díla. Toto pojetí se rozvíjí již od 18. století²⁰. Pojetí teorie se historicky relativně výrazně proměňovalo v závislosti na názorech jednotlivých estetiků.

Mezi estetickou distancí (např. herců) a ozvláštněním stojí původně divadelní teorie Odcizení (Verfremdung) teoretika a režiséra Bertolta Brechta (*1898 †1956).

17 BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Vyd. 1. Praha: Tranzit, 2004.

18 Ibid. s. 27.

19 Ibid. s. 61.

20 HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. s. 30.

Pojetí Jindřicha Chalupického

V této kapitole budeme vycházet z textu předního českého teoretika umění 20. století Jindřicha Chalupického (*1910 †1990). Přednáška *Umění a transcendence*²¹ zdůrazňuje při interpretaci díla a jeho kontextu roli diváka, respektive divákův způsob nahlížení a chápání. Navazuje tedy na pojetí, které popisuje pojem estetická distance. Jako výchozího autora opět označuje Marcela Duchampa, o jehož práci se zmíníme i dále, protože jeho v pravdě dadaistické metody převrátily výklad umění naruby. Chalupický zavádí výraz „pojmová krize“, který přesně vystihuje nepřipravenost jazyka a diváků na revoluční díla vypadávající z dosavadních kategorií a kontextů. Tento jev byl částečně překonán nástupem postmoderny, dosažením nulových bodů v umění a přijetím myšlenky, že „vše již bylo“. Pasivní roli sehrála v Duchampově případě i odborná veřejnost, která si často až do 50. let 20. st. nevěděla s jeho tvorbou rady – Chalupický: „Umění nedává rad.“²² Pokračuje kritikou časové krátkozrakosti náhledu na umění, tedy na časté nepochopení autorů během jejich života a následné docenění o mnoho let později – „Umění nedělá dějiny. Vrací se k podmínce dějin. Časovost umění spočívá v jeho nečasovosti. Je mostem, který spojuje to, co je zde a nyní, s tím, co je nikde a nikdy.“²³ Nadčasovost bude také tématem, které vyzdvihneme v ukázkách prací současných umělců v poslední části této práce. Nelze přitom přehlédnout, k jak razantnímu estetickému a etickému posunu během století a během života Chalupického došlo. Další myšlenkou, která je v přednášce zdůrazňovaná, je hrozba komercializace a masové produkce uměleckých artefaktů – tedy situace, které především kvůli silnému nástupu technických obrazů čelíme nyní.

Celou statí se prolíná téma transcendence. Umělci jsou podle Chalupického jejími svědky, kteří se následně snaží onen zážitek pomocí rozdílných metod formulovat a prezentovat dále. Výpovědi zde může být i prosté nic, či „nevím“. Zde se opět dostáváme

21 *Umění a transcendence*, prosloveno 25. 7. 1977 na sympoziu *Marcel Duchamp – Rupture de la tradition ou Tradition de la rupture* v Cerisy-La-Salle, za J. Ch., který se z politických důvodů nemohl zúčastnit osobně pronesl Jean Clair. Sekundární zdroj: CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění a transcendence*. Revolver Revue [online]. 2001, č. 4 [cit. 2014-05-20]. Dostupné z:

<http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>

22 Ibid.

23 Ibid.

k momentu nulových bodů, ze kterých však umění dokázalo vybřednout. Otázkou tedy je, zda se o tomto fenoménu dá vůbec úspěšně komunikovat textem a nezůstává tato úloha čistě na umění?²⁴

24 srov. „Hérakleitovo hrající si dítě by nakonec nebylo ničím jiným než fotografem. [...] bylo by ‚transcendentálním‘ fotografem ... předurčeným dělat stále nové záběry onoho prvního záblesku – odsouzeného ke zmizení [...] aby se potvrdilo, že záblesk, Svět, záblesk Světa, tedy filozofie, skutečně vznikla a nebyla pouhým šálením smyslů.“ - LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s.11. Dále také „[...]filozofie není nic jiného než tato legenda o bleskovém osvětlení věcí a jeho neuchopitelném ústupu [...]“ - Ibid.

Příklady práce s ozvláštněním ve 20. století

Jako radikální příklad pojetí ozvláštnění ve výtvarném umění můžeme chápat Duchampovy ready-mades - objekty denní potřeby²⁵ fyzicky přenesené do místa, kde získávají svým okolím nový kontext. V galerii²⁶ samozřejmě chápeme objekty jinak než v jejich přirozeném prostředí²⁷.

Další, ještě přímočařejší ukázkou tohoto druhu přemazání kontextu může být mise vesmírné sondy Voyager 1, která byla v roce 1977 vyslána zkoumat prostor mimo naši sluneční soustavu a kromě vědeckých přístrojů nese i datové disky s ukázkami života na Zemi a některými vrcholnými uměleckými projevy lidí²⁸. Žádný jiný (umělecký) artefakt se tolik nevzdálil původnímu prostředí, tedy alespoň ne fyzicky. Jaké možnosti porozumění našemu poselství by asi měli potenciální bytosti z vesmíru, které by zprávu obdržely? Přestože byl pro transmisi volen co možná nejuniverzálnější binární jazyk a nejzákladnější symboly, plně rozluštit by ho měl problém i leckterý pozemšťan – a nejednalo by se pouze o technický problém.

Dobře známé jsou i další možnosti zacházení s artefakty „vytrženými“ z již ustálených (např. galerijních) souvislostí. Americký umělec Fred Wilson využívá kurátorských strategií k nastolení nečekaných situací pro návštěvníky galerií a muzeí. V projektu *Guarded View* (1991) vystavil v rámci běžné expozice do vitrín figuríny s uniformami ochranky a kustodů, kteří jsou jinak často ignorováni. V dalších letech (1992 – 93) realizoval dlouhodobější organickou intervenci s názvem *Mining the Museum*. V této akci využil artefakty z depozitáře, aby pozměnil či „opravil“ vyznění stávajících výstav.

25 srov. Šklovskij definoval jako základní pracovní prvek slovo.

26 Otázky, jak se změnila Duchampova díla na Armory show v New Yorku a jak např. ve Špálově galerii v Praze, necháme v této práci nedořečené.

27 A o to více díky posunutí v čase, kdy nyní, po shodou okolností přesně 100 let od vytvoření slavného Sušáku na láhve již často nejsme s to rozklíčovat přirozený kontext či původní prostředí toho objektu - zkrátka ho již jako praktický objekt na sušení neznáme.

28 <http://voyager.jpl.nasa.gov/spacecraft/goldenrec.html>

Například do kolekce ozdobných kovových předmětů z 19. st. integroval otrocké okovy.²⁹ Takto tedy může být ozvláštnění využito i jako forma institucionální a sociální kritiky.

Jak jsme již uvedli v úvodní části, není naším cílem komplexní teoretické uchopení této estetické teorie a její přesná explikace. Namísto toho se pokusíme vytvořit jistý ideový konstrukt, který se zaměří na jedno z možných hledisek přístupu k ozvláštnění, ve spojení s texty teoretiků, kteří se tématem přímo či nepřímo zabývají a pokusíme se je popsat pomocí příkladů z dnešní fotografické scény.

Vliv technického obrazu na vnímání reality

Přesto je ale nutné zmínit, že v kontextu technického (a vlastně i klasického) obrazu dochází k ozvláštnění vlastně vždy. Jak si ukážeme dále, použitím fotografie ani jiného média nezískáváme v žádném případě výsek reality nebo její otisk. Jedná se tedy vždy o posun náhledu, kontextu a vyznění. Ačkoli byl tento fenomén již velmi dobře filozoficky vysvětlen osobnostmi jako je Vilém Flusser, Roland Barthes aj., důvěra v obraz ve společnosti příliš neklesla. „Fotka je obraz, ale není to zrcadlový obraz reality, [...] je to Idea, kterou vidíme v sobě, aniž bychom kdy vystoupili z nás samých.“³⁰ Naopak o to reálnější se zachycení reality může zdát díky moderním technologiím - objektivem dokážeme zmrazit okamžik, vidět kilometry daleko a to vše v extrémně vysokém rozlišení zobrazit ať už velkým printem nebo na vyspělých obrazovkách. Zdánlivě se obraz zdá snad i reálnější než realita samotná, to vše je však jen zdání. Lidé, kteří by viděli (libovolnou) fotografii poprvé, v životě by z ní byli pravděpodobně nadšeni, nebo jinak silně emocionálně aktivováni.³¹ Dnešní děti tento pocit také naplno neprožijí, vzhledem k neustálému podvědomému exponování televizi a jiným prostředkům – a to již od prvních dnů. Tedy vzhledem k dnešnímu digitálnímu šumu, kdy jsme neustále bombardováni novými a novými obrazy, a to jak na internetu³², tak doslova na každém kroku. Není tedy

29 STURKEN Marita, CARTWRIGTH Lisa . *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2010 s.76.

30 LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s. 68.

31 Známé jsou reakce původních domorodých kmenů, kteří z počátku fotografický obraz nedokáží vůbec rozklíčovat, a to ani např. vlastní portréty.

32 Jen na Facebooku přibude každou minut více než 200 000 fotografií.

<http://www.popphoto.com/news/2013/05/how-many-photos-are-uploaded-to-internet-every-minute>

naprosto možné, ani žádoucí, věnovat všem plnou pozornost. K automatizaci a filtrování vnímání tedy dochází velmi výrazně i ve sféře vizuální komunikace. Způsob, jakým jsou nám obrazy podsouvány (především v reklamě), je neustále aktualizován a vyvíjí se. Nové formáty, nová grafika, nové koncepty. Mění se distribuce - televize se zdokonalují, do hry vstoupily různé formy osobních počítačů (smartphone, table aj.), které obrazový mix servírují se stále menší a menší distancí (a to nejen fyzickou). Kromě dotykových obrazových rozhraní vstupují do hry i mikropočítače nošené přímo na těle – inteligentní brýle, hodinky... Každá změna distribuce či snaha o získání pozornosti se ale velmi rychle opotřebuje. V nekonečném proudu obrazových dat extrémně vysoce převažuje kvantita nad kvalitou.

Celou situaci lze připodobnit ke slavné Platónově jeskyni. S rapidně se zvyšující kvalitou záznamu fotoaparátů a videokamer se technický obraz stává více a více přesvědčivým, stírají se tedy hranice mezi virtuálem a světem „tam“ venku. Zároveň s eskalací veristických a prvoplánově efektních metod se rozplývá pojem o možnostech skutečných uměleckých kvalit. Tedy, čím schopnější technika nápodoby, tím je mnohým vzdálenější (a méně sympatická) běžná skutečnost. Stíny v jeskyni získávají na ostroti.

Jak jsme již naznačili dříve, práce s různými formami ozvláštnění má v českém umění vybudovanou tradici. I pro mnohé současné umělce, napříč médii, žánry a zaměřeními, je práce s tímto postupem běžná. Za všechny můžeme zmínit letošního finalistu Ceny Jindřicha Chalupického Richarda Loskota. Tento autor převážně technicko-audio-vizuálních instalací používá moderní možnosti ke zprostředkování pozměněného, deautomatizovaného vnímání. V jeho dílech se přitom jemně střetává toto hi-tech vybavení s těmi nejpřirozenějšími přírodními motivy, jako je zurčení vody nebo šum větru.³³

33 TZ: *Vyjádření poroty k finalistům 25. ročníku Ceny Jindřicha Chalupického*. [online]. [cit. 2014-05-01]. Dostupné z: <http://www.artalk.cz/2014/03/19/tz-vyjadreni-poroty-k-finalistum-25-rocniku-ceny-jindricha-chalupeckeho/>

Fotografie vs. kontext

Podobně bylo již mnoho napsáno o autenticitě fotografických obrazů v žurnalistice.³⁴ Výpověď snímku může být obrácena o 180° i velmi krátkým textovým popiskem (podobně je pochopitelně možné manipulovat nazírání na artefakty i v uměleckých galeriích). Spojení textu a obrazu má v naší západní kulturní tradici mimořádnou oblibu, sílu a moc.³⁵ S tímto vědomím zacházeli z fotografů snad nejvýrazněji proslulí Richard Prince (*1949) či Barbara Kruger (*1945), která svou prací razantně prokazuje možnosti posunů významů obrazu při spojení vhodně zvoleného otextování. „Také jiná pojetí, zdůrazňující rysy provokace, šoku, apod. v umění, ale i v publicistice, reklamě aj., rozšiřují vlastně škálu ozvláštnění.“³⁶ Příkladů takovýchto přístupů bychom mohli najít jen v posledních několika desetiletích velmi mnoho.

Zapomenout bychom neměli ani na silný vliv surrealistických fotografií v minulém století. Ti pomocí základních inspiračních zdrojů - podvědomí, snů a jisté náhodnosti transformovali „obyčejné“, „každodenní“ fotografické obrazy, např. z denního tisku do dalších rovin. Jednotlivé elementy, vystřižené či jinak izolované, pospojovali do nečekaných kompozic a tak vznikala nová sdělení a významy. Jmenovitě bychom měli zmínit alespoň Františka Vobeckého (*1902 †1991) či Jindřicha Štýrského (*1899 †1942).

Tradice práce s ozvláštněním v české fotografii

Na ozvláštnění reaguje médium fotografie i v současnosti. Velmi výraznou byla v tomto směru výstava *Fotografie??* uskutečněná v roce 2004 v galerii U Bílého jednorožce v Klatovech. Na této výstavě se představila dvanáctka autorů. Už samotná expozice pracovala s netradičním pojetím umělců - „Dovolili jsme si zamíchat už rozdanými kartami

34 Srov. BARTHES, Roland. *Světlá komora*. 2. vyd. Praha: FRA, 2005. s. 33.

35 Tématu se velmi obšírně věnuje např. magazín *Fotograf* č. 22 / 2014.

36 HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. 1. vyd. Praha: Svoboda, 1995. s. 141.

a postavit některá známá jména do nového kontextu, prezentovat odlišný pohled na zacházení s fotografií, jaký v prostředí českého výstavního provozu není obvyklý.³⁷ Problémem tedy může být dlouhodobě nejednoznačný, nejasný náhled teoretiků či diváků.

“Otazníky [v názvu výstavy] symbolizují nejistotu v nakládání s fotografií na české scéně. Silná tradice moderní a dokumentární fotografie, dlouhodobé rozdělení v systému vzdělávání i neochota napříč všemi zájmovými skupinami přispívají k rozkolu mezi fotografií a uměním. Přitom příčinou se nezdá být kvalita fotografií, ale spíše jejich původ a prvotní zařazení.”³⁸

Jedním z východisek výstavy byl označen Jan Svoboda, jehož práce byly současně vystaveny. „[Jan Svoboda] vytváří základní kámen celé expozice, většina naznačených otázek, které se týkají umění, fotografie, fotogenie, u něj začínají a odrazem se k němu vracejí. Fotografie, které nechtějí být fotografie a zároveň jimi bezvýhradně jsou.”³⁹

37 *Fotografie??*: [katalog výstavy], Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 30.5.-18.7.2004. 1. vyd.

Klatovy: Galerie Klatovy-Klenová, 2004. s. 5.

38 Ibid., s. 5.

39 Ibid., s. 6.

Jan Svoboda

Jan Svoboda (*1834 †1990) se zcela přirozeně řadí mezi největší postavy české fotografie minulého století. V jeho práci je silně patrný vliv estetiky a smýšlení Josefa Sudka, se kterým rovněž mnohokrát vystavoval, ale jehož však považoval spíše za soka. Na rozdíl od Sudka však neváhal s fotografií pracovat ještě více novátorsky, čímž fakticky otevřel cestu ke konceptuálním tendencím patrným v 90. letech.⁴⁰ „Při snaze dosáhnout maximální autonomie fotografického obrazu se Svoboda dostal díky zásadním a osobitým formálním inovacím až na samu hranici možného.“⁴¹ Dalším krokem bylo popření obrazovosti samotné. „Za nejzazší příklad lze z tohoto hlediska považovat snímek *Druhá strana fotografie* (1969, 28,5 x 39,5cm), exemplárně oscilující ve stylu vrcholného modernismu mezi rezignací a zdůrazněním věčnosti samotné fotografie.“⁴² Lze se domnívat, že zhruba odtud vedla i konkrétní cesta k tzv. stylu nefotografie, u nás zastoupeném např. dvojicí Lukáš Jasanský a Martin Polák nebo i fotografujícím performerem Jiřím Kovandou. Neopomenutelným jevem jsou i neustálé paralely mezi obrazem reality, malířství a fotografie. Tento motiv je dobře čitelný například v jeho slavné fotografii kopičky mouky (*Jsou vzpomínky vzpomínek*, 1969, 29,4 x 39,1cm), kde v relativně malém formátu dochází ke konfrontaci elementárních částic obrazu - obtisk zrněk mouky ze ztrácí v ne zcela pravidelných souřadnicích stříbrného fotografického zrna.

Důležitým momentem prezentace Svobodových obrazů je jejich adjustace. Autor své zvětšeniny často nechával bez estetizujícího ořezu nebo dokonce se zbytkovým okrajem lepící pásky používané při jejich napínání. Dbal však na to, aby vždy byly

40 Jak jsme již zdůraznili výše, Svobodův vliv byl názorně předveden na výstavě *Fotografie??*, ke konkrétním autorům patří např. Štěpán Grygar, Martin Kalhous, Markéta Othová, Ivo Přeček, Martin Stein a další.

41 VANČÁT, Pavel. *Jan Svoboda – Z pozůstalosti*. Ateliér Josefa Sudka [online]. 2006 [cit. 2014-05-20]. Dostupné z: <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/archiv-vystav/z-pozustalosti.html>

42 *Fotografie??*: [katalog výstavy], Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 30.5.-18.7.2004. 1. vyd. Klatovy: Galerie Klatovy-Klenová, 2004. s. 11.

vystaveny na podkladové desce, která plochu obrazu oddalovala od zdi a stávaly se prostorovější. Neuhlazený dojem tak dále podtrhoval přirozené kvality zobrazovaných „obyčejných“ věcí, „obyčejného“ světa. Svobodova vizuální výpověď o „obyčejném“ a bazálním se však neobešla bez vysoce vyspělé technologie aparátu⁴³ a mistrovských znalostí práce v temné komoře - technika velkoformátového negativu tak v podstatě kontrastovala se zdánlivě odbytou prezentací. Právě spojení s foto-reprodukční činností nelze pokládat u Svobody za náhodné – velmi často fotografoval i objekty či sochy takových autorů, jako je Stanislav Kolíbal. Lze si tedy představit silné paralely mezi jeho náhledem na svět, který ho obklopoval běžně a jeho pohledem na tyto prostorová umělecká díla, která bylo nutné pojmout technicky správně a přitom zachytit jejich uměleckou kvalitu. Toto téma excelentně rozebírá ve své diplomové práci Katarína Chlustíková⁴⁴.

Fotografova osobnost byla složitá a těžko přístupná, což se nutně odráží i v jeho díle. „Svoboda je tak umělcem mnoha paradoxů, u nichž však vyrůstá ojedinělé a solitérní uměleckého dílo ve své podstatě anachronické i nadčasové zároveň.“⁴⁵

Svobodovo předznamenání rozplývání hranic mezi médii ilustruje i tato citace: „I sám Svoboda měl k fotografii rozporuplný vztah. Lze říci, že na rozdíl od svého velkého vzoru Josefa Sudka odhalil fakt, že fotografie nezobrazuje skutečnost, ale jen fotografii. Tento fotografický paradox byl Svobodovým ústředním tématem a zavedl ho, [...] k malířské tradici.“⁴⁶

Jan Svoboda umírá roku 1990, symbolicky na prahu nových společenských možností utváření svého média. Řada jeho stěžejních prací není ani dostatečně prozkoumaná či zdokumentovaná, natož prezentována veřejnosti. Značná část jeho pozůstalosti i jeho odkazu tak zůstává (zatím) skryta. Doufejme, že nezapomenuta.

43 Svoboda pracoval převážně s fotoaparáty velkého formátu, především značky Mentor a Sinar. Trochu netypicky používal tuto technologii i pro svou obživu - fotodokumentaci uměleckých děl.

44 CHLUSTÍKOVÁ, Katarína. Jan Svoboda: *Dialóg fotografa s priestorovým objektom*. Praha, 2012. Diplomová Práce. UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE - FILOZOFICKÁ FAKULTA. Vedoucí práce Doc. PhDr. Marie Klimešová, PhD.

45 VANČÁT, Pavel. *Jan Svoboda: Melancholie Modernismu*. Fotograf. 2004, č. 4. s. 26.

46 *Fotografie??*: [katalog výstavy], Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 30.5.-18.7.2004. 1. vyd. Klatovy: Galerie Klatovy-Klenová, 2004. s.11.

V naší práci chápeme práci J. Svobody jako esenciální inspiraci pro autory, kterým se budeme věnovat dále - Tereze Kabůrkové⁴⁷ a bratrům Květoňovým. Další postavou, která nás bude zajímat je Cy Twombly, proslulý malíř, který kromě rozličných technologií malby, kresby či sochařství pracoval „amatérsky“⁴⁸ i s fotografií.

Fotoaparát jako nástroj k poznávání světa - analogon

Jedním z důležitých koncepčních předělů ve vnímání obrazu byl nástup digitálních technologií. Současně spolu s nástupem nového milénia se začínají objevovat první komerčně dostupné plně elektronické fotoaparáty a kamery. Přestože zpočátku byly, co se týče kvality⁴⁹, velkým krokem zpět, získaly si nesmírně rychle oblibu široké veřejnosti. Bezprostřednost, snadnost použití a takřka nulová cena fotografií převážila atributy tradičních přístrojů. Jenže čím více lidí se fotografováním zabývá a čím více snímků vzniká, tím méně se zdá, že je o fotografii jako takové myšleno. Už to ve většině případů není nástroj vidění prostoru, zhmotňování myšlenek a průzkumu vlastních světů⁵⁰. Spolu s levnější technologií jednotlivá fotografie ztratila téměř veškerou hodnotu, aparát se degradoval na nástroj každodenní potřeby a záznamů poznámek všedního dne. Přestože jsou fotografie všude a je jich více než si dovedeme představit, jejich esprit a míra emočního účinku se limitně blíží nule. „Věřím, že v době, ve které se uzavírá éra klasické fotografie a ve které přestalo být smysluplné používat fotoaparát jako nástroj k poznávání světa [...]“⁵¹ Pro diváka bez hlubšího estetického vzdělání či zkušenosti může být celá situace notně nepřehledná, v záplavě nekvality se díla na úrovni ztrácí, což dále vede k devalvací vkusu většinové společnosti. Protože uměleckou kvalitu samozřejmě nelze objektivně sumarizovat nějakou např. číselnou hodnotou⁵², je celý proces ještě složitější.

47 Ta se mimochodem na zmiňované výstavě *Fotografie??* výrazně podílela organizačně.

48 srov. *Amatérská fotografie* - Fotograf. Praha: Mediagate, 2002-, č. 17, 2010.

49 A to ve srovnání s nejmenším běžným analogovým formátem - kinofilmem. O středním a velkém formátu, který využívá i velká část umělců pracujících s fotografií ani nemluvě.

50 MILKOVÁ, Silvie. *Padla fotka na kámen: rozhovor s Terezou Kabůrkovou*. Magazín Koncept [online]. 2013, č. 6, s. 6 [cit. 2014-05-19]. Dostupné z: <http://www.koncept-magazin.cz/>

51 *Fotografie??*: [katalog výstavy], Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 30.5.-18.7.2004. 1. vyd. Klatovy: Galerie Klatovy-Klenová, 2004. s. 6.

52 Na což je ostatně dnešní pozitivistická společnost téměř u všeho navyklá.

A to ani nezmiňujeme lobby různých zájmových skupin, které se snaží cenu některých děl uměle navyšovat. Snad o to významnější jsou umělci a teoretici či kurátoři⁵³, kteří si dokáží tuto propast uvědomovat a díky svému rozhledu pracovat se širším pohledem na věc - to vše společenskému a finančnímu uznání navzdory. Ale jak již ukázala historie mnohokrát, nemalá část umění najde své milovníky až dlouho po svém vzniku.

Práce s tradičními fototechnikami a hmatatelným filmovým negativem tedy oproti sestavě nul a jedniček v digitálním obraze⁵⁴ představuje nejen odlišné technické možnosti, ale především jiný psychologický přístup. Subjektivně můžeme tvrdit, že analogová cesta umožňuje hlubší myšlenkové zapojení fotografa a předpokládá i větší autorovu schopnost představivosti. Ostatně samotné, původem řecké, slovo analogon [od ἀνάλογος] označuje věc úměrnou či podobající se⁵⁵. Naproti tomu slovo digitální je odvozeno od podstatného jména digit - číslo, v praxi 0 a 1, což odpovídá elektronovému stavu jednotlivých polovodičových elementů senzoru a dále záznamového média. Výsledný obraz vidíme u analogu se zpožděním (což přispívá i k distanci k vlastnímu dílu), pracujeme s negativem - fyzickým předmětem, který můžeme vnímat přímo, bez zprostředkování počítače či monitoru. Fantasie bývá často popisována jako dětská vlastnost, ale umělci obecně by se bez ní obešli asi těžko. Koneckonců i jedna z ustavujících vět teorie ozvláštnění požaduje schopnost oprostít se od navyklých modů vidění - „[Tolstoj] ale popisuje ji [věc], jako by ji viděl poprvé [...]“.⁵⁶ A možná právě o tuto dovednost představit si věc nově jde především.

53 V ČR je bohužel fundovaných odborníků na fotografii pomálu a jejich pozice je tedy slabá.

54 Specifickým problémem je dále videoart, který ani během své finální prezentace na rozdíl od vyzvětšované či vytisklé fotografie nemá fyzickou formu, tudíž je alespoň v českých podmínkách prakticky na trhu umění neobchodovatelný.

55 srov. <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=a%29na%2Flogos&la=greek&can=a%29na%2Flogos0#lexicon>

56 ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. Teorie prózy. 3. vyd., Praha: Akropolis, 2003. s. 14.

Tereza Kabůrková

Tereza Kabůrková je na české umělecké scéně ojedinělým jevem. Přes mistrovskou znalost klasického printmakingu zůstává její svědectví tiché a skromné. A možná v tom je její největší síla. Navzdory současné honbě za maximálním formátem, šokujícími náměty či vycizelovaným konceptem zůstává svá. Na první pohled prosté pohledy prezentuje bez jakékoli adjustace a ani se nijak nesnaží protlačit mezi oslavované umělce. Narodila se v roce 1980 v Chomutově, patří tedy k mladé, ale již etablované generaci autorů. Sama sebe označuje jako krajinářku, ale to by možná bylo až příliš úzké vymezení. Spektrum jejích námětů je totiž bohaté. Nepopíratelný je ale její silný vztah k přírodě a tradičním hodnotám. „[Záběry] Jsou víc způsobem myšlení a vidění než dokumentem konkrétních míst. Jakoby Tereza dlouho mlčky kráčela a najednou se zastavila na důvěrně známém místě (a my spolu s ní).“⁵⁷ Ústředním principem její tvorby je prožívání a vidění.⁵⁸ Záběr musí procítit, než přijde na řadu fotoaparát, objekt zájmu dlouho pozoruje a zkoumá. Podobně i krajinu je nutné dobře znát a prochodit. Proces tvorby je bytostně fyzický, vjemový. Ať v plenéru nebo u sebe doma či v ateliéru, pracuje téměř výhradně s přítomným a přirozeným prostorem i světlem, nezasahuje výrazněji ani do vztahů nalezených předmětů. V této čisté přirozenosti tedy vychází na povrch výchozí identita objektů i zvolených výseků krajiny. „[...] prostá domácí zátiší mohou odkazovat k Sudkovi, stejně tak k tušové malbě japonských vyznavačů zenu, nebo až k tradici čínské monumentální krajinomalby.“⁵⁹ Autorčin vztah k východní duchovní i výtvarné tradici jistě není náhodná. Nedílnou součástí její práce totiž tvoří i volná, jak sama říká, amatérská záliba v kresbě tuší. Prožitek z tvorby se u ní propojuje napříč médii. „Tereza v černé komoře pečlivě lavíruje tóny šedi, přidává a ubírá nebo to celé naopak velkoryse nechává být. Prázdnost je potom stejně důležité jako mnohost.“⁶⁰ Jemné valéry šedé jakoby

57 UHLÍŘOVÁ, Katarína. *Výstava v Photogether gallery - Tereza Kabůrková / Orienttepich*. [online]. 16.4.2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.photogether.org/novinka.php?id=101>

58 Osobní rozhovor s Terezou Kabůrkovou, 16. 5. 2014, Praha.

59 UHLÍŘOVÁ, Katarína. *Výstava v Photogether gallery - Tereza Kabůrková / Orienttepich*. [online]. 16.4.2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.photogether.org/novinka.php?id=101>

60 Ibid.

symbolizovaly šíři možností našeho vnímání, ani zdánlivě zcela pustý kus plochy není zcela bílý, černý ani prázdný. Chvilková nicota je jen předzvěstí toho co se vyjeví dále. „[...] výsek je pouze částí tkáně toho, co jsme právě teď schopni uvidět. O to víc přemýšlím, jaký obraz plyne až za tento okraj.“⁶¹ Omezením se zdá být jen naše vlastní zkušenost a momentální schopnost (ochota) empatie, prostoupení daným obrazem.

„V bezprostředním realismu se zapomíná, že fotograf nepostupuje od vnímané reality k jejímu obrazu, dokonce ani od od vnímání reálného obrazu k jeho obrazu, ale od toho, co je již obrazem [...] k jinému obrazu téhož typu, [...] který mu slouží jako hypotéza v celé jeho experimentální práci s vnímáním.“⁶²

Můžeme tedy předpokládat, že podobný myšlenkový proces, který připravila Tereza Kabůrková pro své diváky, probíhá při fotografování i v ní samotné. Těžko tedy hledat a vydělovat „čisté“, nezatížené vnímání reality od vlivu podvědomí a potažmo kolektivního kulturního vědomí. Ostatně i kdyby to bylo v lidských silách, vždy bude tato varianta vyloučena technickými danostmi fototechniky. Jak trefně poznamenává Vilém Flusser „Latinské slovo ‚apparatus‘ je odvozeno od slovesa ‚apparare‘, to znamená připravovat.“⁶³ Foto-aparát tedy dle daných technických konvencí a přednastavení připravuje, transformuje záběr v něco vlastně zcela cizího a nepůvodního. Není to odraz ani otisk, má to s původním vzorem jen pramálo společného. „Fotka není degradací Světa, ale procesem hluboce utopickým [...]“. ⁶⁴

Autorka sama⁶⁵ považuje z pohledu exemplárního příkladu práce s kontextem a vytrhávání z něj za nejvýraznější dvě své výstavy, které proběhly v roce 2012. První z nich se uskutečnila v listopadu v zahradě u ateliéru Jana Sudka, v rámci Festivalu Fotograf (téma Mimo formát - veřejný prostor). Do vzrostlé vegetace břečťanů, keřů, malých stromků, kapradí či obyčejné trávy umísťovala maloformátové zvětšeniny fotografií rostlin a přírodních prvků, které do okolního prostředí přirozeně zapadly. Obrazy postupně

61 UHLÍŘOVÁ, Katarína. *Výstava v Photogether gallery - Tereza Kabůrková / Orienttepich*. [online]. 16.4.2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.photogether.org/novinka.php?id=101>

62 LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s. 66.

63 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: HYNEK, s.r.o., 1994. s. 16.

64 LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s. 22

65 Osobní rozhovor s Terezou Kabůrkovou, 16. 5. 2014, Praha.

přibývaly, důležitá byla i hra s perspektivou, kdy např. malá lesní tůňka byla umístěna tak, aby byla správně opticky zkreslena – nebýt černobílá, nebudila by z divákova postu snad žádné pochybnosti o své přirozenosti.

Druhým experimentem T. Kabůrkové byla prosincová expozice „*Almost Clear*“⁶⁶ v Bratislavské amt_project galerii, na které spolupracovala s Matějem Svobodou. Vystavený dialog mezi Svobodovou kresbou a fotografiemi Kabůrkové byl doplněn sestavou metrových fotografií vyložených volně na stůl. Šedobílé obrazy oblohy a plujících mraků. Bylo opět na divácích, aby s fotografiemi volně manipulovali a transformovali je.

66 srov. <http://amtproject.sk/exhibition/almost-clear>

Cy Twombly

Edwin Parker „Cy“ Twombly, narozen 1928 v USA, zemřel 2011 v Římě. Proslavil se především jako postmoderní abstraktní malíř, student slavné Black Mountain College - přítel Johna Cage či Roberta Raushenberga, který ovšem postupně našel cestu i k fotografii. Pro Twomblyho byla rozhodující i doba války, kdy sloužil jako kryptograf - což tedy kromě vysoké inteligence předpokládá i cit pro lingvistiku a sémantiku⁶⁷. Tyto vlivy jsou potom jasně patrné nejen v jeho pracích s textem, ve kterých používá těžko čitelné „čmáranice“ (sám o nich tak mluví – scribbles). Inspirován je taktéž klasickou kaligrafií. Divákovým úkolem tedy je rozklíčovat jednotlivé linie a ve výsledné matici hledat sílu obrazu, či se naopak nechat vtáhnout do perspektivního schématu a obraz vnímat jako celek. Dále je nezanedbatelná jeho tvorba sochařská, která prokazuje jeho vztah k prostoru a objektu.

Ačkoli fakt, že by Twombly Jana Svobodu (či naopak) znal je velmi nepravděpodobný (spíše by měl možnost se setkat s obrazy Josefa Sudka, ale ani to se nejspíš nedá předpokládat), východiska jejich vidění jsou dosti blízká. A to vše i přestože oba autoři vycházejí z diametrálně odlišného sociálně-ekonomického prostředí a pro svou fotografickou práci používají odlišných (technických) prostředků. Twombly pracuje nejčastěji s fotografiemi barevnými, barevnost v jeho snímcích neplní významnou obsahovou úlohu, používá jí tedy především jako výtvarný prostředek. Ostatně již z teorií Viléma Flussera je známo, že barevně zobrazené fotografie jsou ve skutečnosti realitě vzdálenější než fotografie v černobílé škále.

„Existuje sice velmi nepřímě, vzdáleně spojení mezi zelení fotografie a zelení louky, protože chemický pojem „zelený“ spočívá na představách, jež byly získány ze světa; ale mezi zeleň fotografie a zeleň louky je vložena celá řada komplexních kódování, řada,

⁶⁷ plný životopis http://www.cytwombly.info/twombly_biography.htm

která je komplexnější než ta, která spojuje šed' černobíle vyfotografované louky se zelení louky.“⁶⁸

Výběr z Twomblyho fotografické tvorby, spolu s několika jeho obrazy a objekty, byl v roce 2012 představen na retrospektivní výstavě v Gagosian Gallery v Beverly Hills. Nejčastějším z námětů prezentovaných fotografií byla indiferentní strukturální zátiší, ze kterých se dal pouze tušit prapůvod vyobrazených věcí – školní houby na tabuli, kapusty, kusy textilu... Další výrazovou polohou byly těžko čitelné záběry exteriérových i interiérových zátiší, často s květinami. Zásadní byla ovšem atmosféra dýchající ze všech obrazů společně – nadčasovost, nesoučasnost. Divák tedy setrval v prvotní nejistotě a bylo na něm znovu uchopit a konstituovat „logický“ řád chápání každodenních výjevů.

„[...] Twombly's small, disconnected touches also carry the sense of being forever hypothetical, doomed to partake in an open-ended discourse on painting, where marks will continue to accrue but never arrive at a definition of painting, But this small discontinuities suggest more than the tentativeness of formal ontologies.“⁶⁹ Prázdné pomlky tedy mohou být chápány jako prostor pro stejně zásadní otázky jako barva samotná.

U některých fotografií se Twombly dostává až za hranici rozpoznatelnosti původního objektu, čímž vznikají obrazové plochy blízké jeho obrazům. Zajímavé je však porovnání formátů – jestliže lze za jeho klasickou vrcholnou tvorbu považovat plátna dosahující i několika metrů, jeho fotografie jsou nepoměrně menší, klasicky kolem 40cm.

68 FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, s.r.o., 1994. s. 36.

69 Twomblyho krátké, nenapojované tahy evokují pocit, že jsou jen teoretizující, odsouzeny k zařazení mezi nedořešené diskurzy malířství, kde se podobné znaky množí, ale nikdy z nich nevzniká obrazová zpráva. Ale ve skutečnosti tyto pomlky mluví více, než váhavé formální ontologie.

TWOMBLY Cy: *Paintings*: [katalog výstavy], Stephen Mazoh gallery, New York, 1983. s. 5.

Radek a Zdeněk Květoňovi

K dalším autorům, jejichž tvorbě se budeme v této práci věnovat je duo PUDON (jejich dalším pseudonymem je značka Andere Seite Studio), tedy bratři Radek a Zdeněk Květoňovi. Přestože je rozsah jejich uměleckého zájmu široký, dá se říci, že jsou především fotografové. Jejich tvorba často vychází z regionu, kde mají vazby - tedy ze severních Čech a především z Litoměřicka, nedaleko tohoto města - v Terezínské pevnosti vznikl v roce 2004 také jeden z jejich významných cyklů - „*After Flood*“. Autoři fotograficky analyzovali důsledky tisícileté povodně na město Terezín a především nánosy ruin, které se usadily v okolí neblaze proslulé pevnosti. Jedná se především o pohledy na funkčně nelogická zákoutí, bizarní nalezená (naplavená) zátiší nebo i vytopené místnosti s knihovnou, kde voda ještě nestačila zcela opadnout a knihy v ní s lehkostí levitují. „Tento soubor vypovídá o prchavosti hmoty, proměnách živých struktur i provázanosti člověka s krajinou prostřednictvím sledování poměrně stabilních struktur [...]“⁷⁰ Právě v této práci se s PUDONEM velmi silně protíná estetika Jana Svobody, a je cítit i blízkost k vidění Terezy Kabůrkové nebo Pavla Baňky (který ostatně Terezínské pevnosti také věnoval jeden ze svých cyklů).

Na projekt „*After Flood*“ bezprostředně a ve stejné lokalitě navazovala další iniciativa dvojčat Květoňových s názvem „*assTeroidy Terezín*“. Celé okolí města Terezín je nízko položené a fakticky vybudované na bahnitěm podkladu. Tento jev byl dále umocněn již zmiňovanými povodněmi v roce 2002. Vyšlo najevo, že se v bezprostředním dosahu místa nakumulovala velká masa až archeologických artefaktů, slovníkem umělců „teroidů“. Jednalo se jak o živočišné ulity neznámé datace nebo drobné předměty z minulých staletí, tak právě až o banální objekty každodenní potřeby (např. plastové kartáče nebo fragmenty zahradních sošek) z nedaleké chatařské osady. Autoři provedli čistě pozitivistickou metodou roztřídění, katalogizaci a digitální dokumentaci jednotlivých věcí. Díky veristicky chladnému světlu skeneru, na který objekty umísťovali, dochází

70 *Začarovaný kruh*. Vyd. 1. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně. s. 42.

k jistému vědeckému abstrahování identity fyzických prvků a ty se i kvůli ztrátě jednoznačného měřítka stávají věčně a časově nezařaditelnými. „Pro tyto umělce samotné je fraktálnost novou technikou, zavedenou ve vztahu k objektu, a představuje obnovení jejich vnímání Světa; pro nás je pomůckou či příležitostí odhalit podstatu fotografie.“⁷¹

„Vytržením z kontextu prostředí (a zpomalením procesu zániku) a následným procesem katalogizace a přidělením kódů, podle systému vytvořeného speciálně pro tento účel, byl nevyhnutelný proces jejich nepovšimnutého obrušování na okamžik pozastaven, a toto „zmražení“ je nyní přeměřováno do galerie. Jde tedy o „přenosový rituál“, kdy je paměť určitého místa vydolována ze země a zviditelněna v místě jiném.“⁷²

Výsledek tohoto snažení byl v roce 2009 prezentován mimo jiné v galerii Školská 28.⁷³ Vystaveny byly jak přímo jednotlivé artefakty (kterých bylo nakonec více než 800), tak i jejich fotografie a videosmyčka, ve které je prolínání substance věcí dále zdůrazněno.⁷⁴

71 LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. s. 53.

72 DADEJÍK, Ondřej. *ASSteroidy Terezín*. Školská 28 [online]. 2009 [cit. 2014-05-21].

Dostupné z: <http://skolska28.cz/page.php?event=246>

73 Ibid.

74 <https://www.youtube.com/watch?v=dM2Tc28Lfi8>

Prostor jako plocha, plocha jako prostor

K dalším výchozím námětům bratrů Květoňových patří aktivní prožívání a zobrazování krajiny a především lesa. Tyto tendence se zatím nejsilněji projeví na letošní lednové výstavě „Les“ v Muzeu Oderska. Autoři transformují jednotlivé vizuální elementy stromů a rostlinstva do plošných soustav, obraz lze tedy vnímat jako abstraktní plochy a jen pro jakési občasné ujištění přepnout do trojrozměrného vidění. Tento efekt je pochopitelně podpořen černobílou škálou fotografií, která dále obecně podtrhuje linearitu. Výstava byla současně napojena do širšího výstavního rámce, který se věnoval průzkumu a propagaci oblasti Hrabětického lesa. Ke stejnému obrazovému principu se simultánně dostala i Tereza Kabůrková na své dubnové výstavě „Orienttepic“ ve Zlíně. Zde prezentovala obdobné záběry ze Šumavy a městských parků a např. strukturou jehličnatých větví odkazovala ke vzoru orientálních koberců – odtud tedy i název výstavy. Pro zdůraznění tohoto způsobu vnímání byly některé fotografie instalací otočeny o 90°, tak aby se nedaly číst běžným, opět prostorovým způsobem. Celkově obě cesty mění a znesnadňují divákovy obvyklé způsoby nahlížení na okolí (les...) a tím tedy paradoxně podněcují změnu tohoto nahlížení. Metaforicky můžeme tušit paralelu na známou sérii fotografií Jana Svobody s názvem *Pohled z okna I – VI* (1973), kde se před jeho domem v několika plánech obdobně rozkládá porost stromů. A název *Pohled z okna* nemůže neodkazovat k prapůvodu média fotografie jako takového – k *Pohledu z okna na dvůr* (1826) umělce a vědce Nicéphora Niépceho. Je snad možné, že by odsud vedla paralela ještě dále? Třeba až znovu k Platonově jeskyni?

Závěr

Ukázali jsme, že teorii ozvláštnění a některé další umělecko-vědní metody, které byly původně formulovány pro jiné oblasti lze úspěšně využít k výkladu i výtvarného umění, a v rámci něho i současného média fotografie. Zjistili jsme, že tyto různé teorie mají velké množství společných styčných bodů a jejich aplikace se navzájem prolínají. Funkci jsme ukázali jako esenciální prvek jak výstavby, tak výkladu uměleckých děl.

Nalezli jsme výrazné příklady využití těchto tendencí v současné fotografii, a to jak v české, tak světové. Současně jsme přitom objevili zvláštní blízkost a propojení fotografie s malbou v tvorbě vybraných autorů. Prokázali jsme, že lze umění považovat za nenahraditelný a nezbytný „nástroj“ pro obnovování náhledu na realitu a okolní svět. Tomuto poslání mohou velmi dobře sloužit díla nadčasová, využívající myšlenek teorie ozvláštnění.

Praktická část bakalářské práce

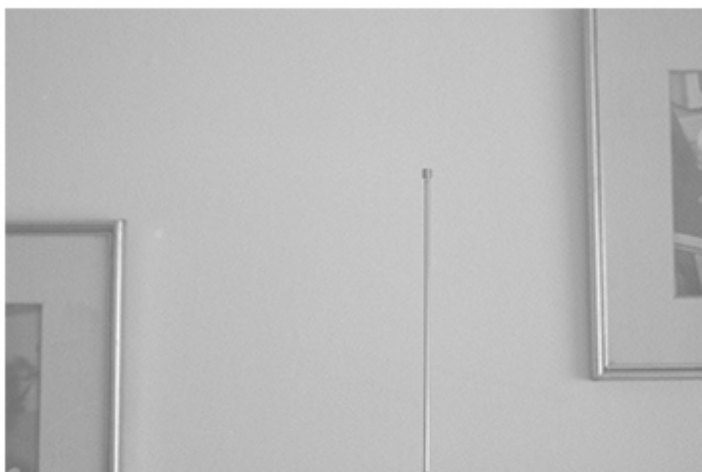
V předkládaném výstavním souboru s názvem *Unavený kůň asi nepřekoná námahu nové cesty* aplikuji některé z myšlenek teoretické práce do vlastní vizuální tvorby. Zobrazuji věci všední, na prvním místě pro mě stojí přirozené vizuální kvality. Pojmenování souboru vychází z pocitu únavy z přesycení fotografickým obrazem a jeho opakujícími se náměty.

Nutnou obrannou reakcí na tento stav je pak automatizace našeho vnímání, čímž bohužel utrpí i díla kvalitní, která jsem se snažil představit v písemné části práce. Zdánlivě spolu nesouvisející motivy se postupně setkávají v obrazovém dialogu narušujícím klasická schémata souvislostí a náhledu na fotografii. V souboru se objevuje citace nefotografických tendencí, i obraz manipulovaný. Není to zvláštní?

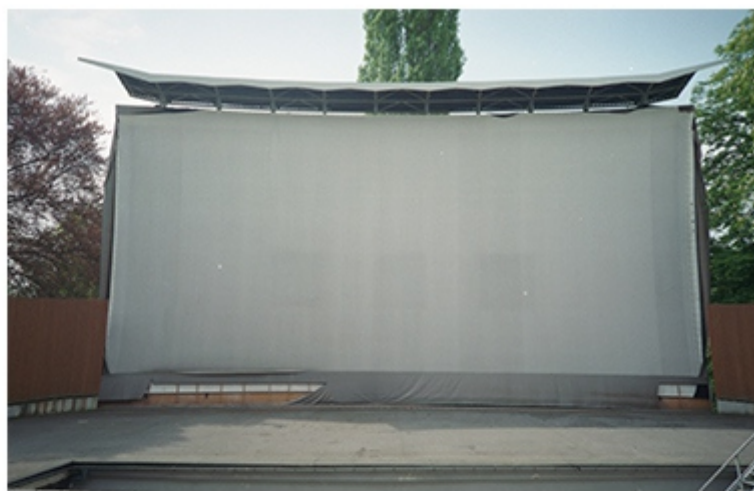
Fotografický cyklus čítá 8 fotografií různých formátů.

Unavený kůň asi nepřekoná námahu nové cesty

Fotografie tvořící výstavní soubor:









Obrazová příloha



Jan Svoboda, *Druhá strana fotografie*, 1969



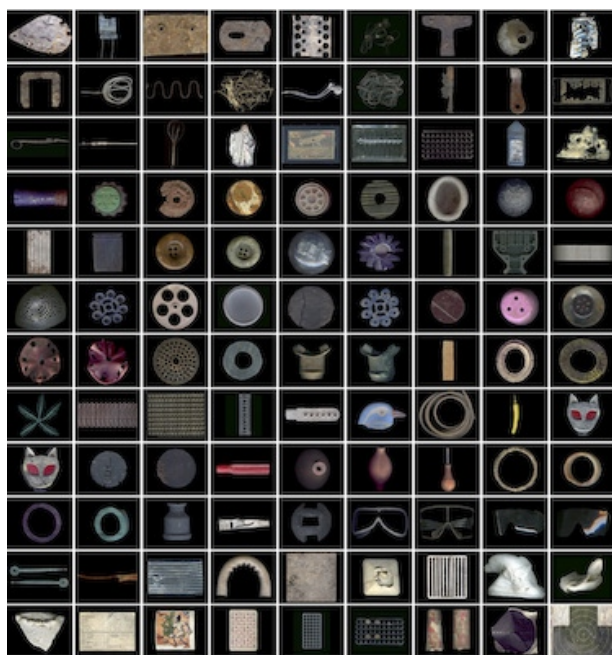
Jan Svoboda, *Pohled z okna VI*, 1973



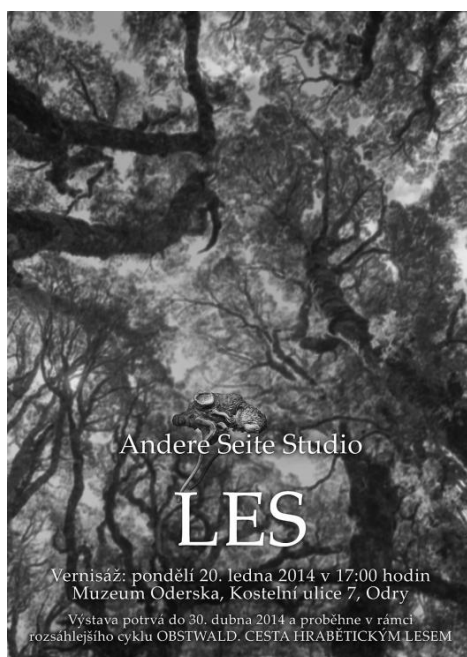
Tereza Kabůrková v zahradě U Sudka, 2012



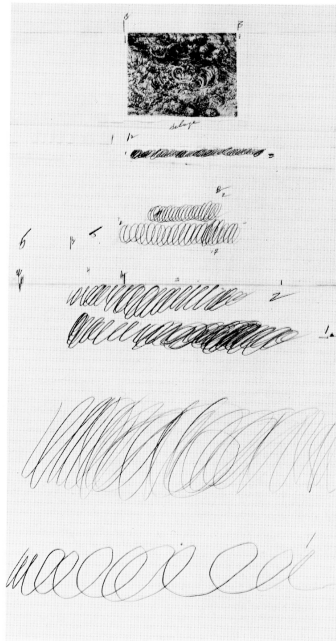
Tereza Kabůrková, *Studie*, 2009



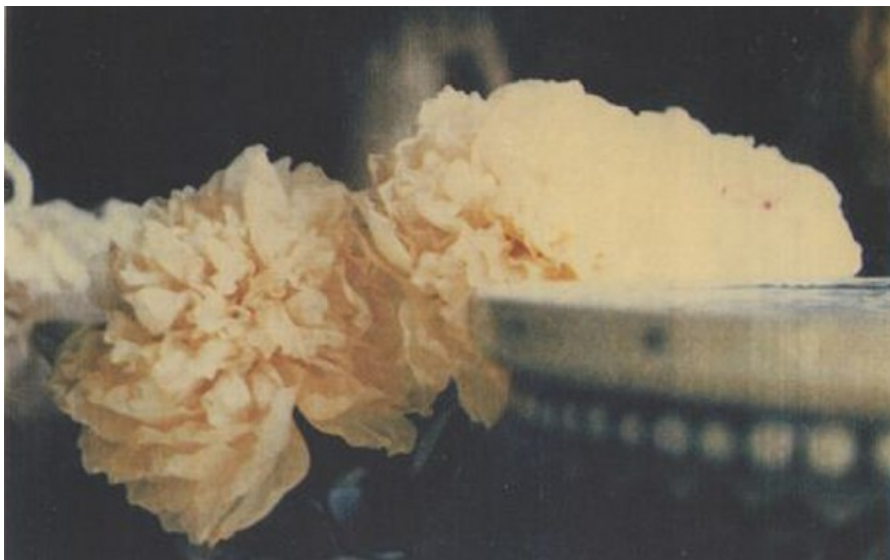
Bratři Květoňovi, *assTeroidy Terezín*, 2012



Bratři Květoňovi, plakát k výstavě *Les*, 2014



Cy Twombly, *Untitled*, 1968



Cy Twombly, *Inscription in space – Peonies*, 1980

Zdroje

AUMONT, Jacques. *Obraz*. Praha: Akademie múzických umění v Praze. 2010. ISBN 978-80-7331-165-0, 336 s.

BARTHES, Roland. *Světlá komora*. Vyd. 2. Praha: FRA, 2005, ISBN 80-86603-28-8, 124 s.

BAUDRILLARD, Jean. *Dokonalý zločin*. Olomouc: Periplum. 2001. ISBN 80-902836-7-5, 184 s.

BOURRIAUD, Nicolas. *Postprodukce: kultura jako scénář: jak umění nově programuje současný svět*. Vyd. 1. Praha: Tranzit, 2004, ISBN 80-903-4520-4, 106 s.

DADEJÍK, Ondřej. *ASteroidy Terezín*. Školská 28 [online]. 2009 [cit. 2014-05-21]. Dostupné z: <http://skolska28.cz/page.php?event=246>

FLUSSER, Vilém. *Za filosofií fotografie*. Praha: Hynek, s.r.o., 1994. ISBN 80-85906-04-X, 104 s.

CHALUPECKÝ, Jindřich. *Umění a transcendence*. Revolver Revue [online]. 2001, č. 4 [cit. 2014-05-20]. Dostupné z: <http://www.revolverrevue.cz/umeni-a-transcendence-prednaska>

CHLUSTIKOVÁ, Katarína. *Jan Svoboda: Dialóg fotografa s priestorovým objektom*. Praha, 2012. Diplomová Práce. UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE - FILOZOFICKÁ FAKULTA. Vedoucí práce Doc. PhDr. Marie Klimešová, PhD, 213 s.

HENCKMANN, Wolfhart a Konrad LOTTER. *Estetický slovník*. Vyd. 1. Praha: Svoboda, 1995, 182 s.

Fotografie??: [katalog výstavy], Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 30.5.-18.7.2004. 1. vyd. Klatovy: Galerie Klatovy-Klenová, 2004, 55 s. ISBN 80-856-2898-8.

LARUELLE, Francois. *Koncept nefotografie*. Praha: Fotograf 07 o.s. 2012. ISBN 978-80-260-3816-0, 82 s.

MÉTAYER, Michel a Magdalena MACHAČOVÁ. *Odstín Jana Svobody*. [online]. 2006 [cit. 2014-05-19]. Dostupné z: http://www.centre-photo-lectoure.fr/images_ete06/CPL_ete06_svoboda_tch.pdf

MILKOVÁ, Silvie. *Padla fotka na kámen*: rozhovor s Terezou Kabůrkovou. Magazín Koncept [online]. 2013, č. 6, s. 6 [cit. 2014-05-19]. Dostupné z: <http://www.koncept-magazin.cz/>

MOUCHA, Josef. *Obrazy z dějin fotografie české: eseje o umění a klasicitě*. Vyd. 1. Praha: Josef Moucha, 2011, 316 s. Texty Archivu výtvarného umění, sv. 1. ISBN 978-809-0502-604, 320 s.

NITSCHKE, Martin. *Oko a objektiv.: Fragmenty k ontologii fotografie*. Ergo [online]. [cit. 2014-05-15]. Dostupné z: http://casopis.ergo.sweb.cz/texty/martin_nitsche.htm

RUHRBERG, K., SCHNECKENBURGER, M., FRICKEOVÁ, Ch., HONNEF, K. *Umění 20. století*. Praha: V nakl. Slovart, 2004. ISBN 80-7209-521-8, 840 s.

SONTAG, Susan. *O fotografii*. Vyd. 1. Praha: PASEKA, 2002. ISBN 80-7185-471-9, 184 s.

STURKEN Marita, CARTWRIGTH Lisa . *Studia vizuální kultury*. Praha: Portál, 2010. ISBN 978-80-7367-556-1, 472 s.

ŠALDA, František Xaver *Boje o zítřek / Meditace a rapsodie*. Vyd 6. Praha : Melantrich, 1948, 222 s.

ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. *Teorie prózy*. Vyd 3., v nakl. Akropolis 1. Praha: Akropolis, 2003, ISBN 80-730-4026-3, 287 s.

TWOMBLY Cy: *Cycles and Seasons* ; [u příležitosti výstavy "Cy Twombly ...", Tate Modern, London, 19 June-14 September 2008 ; Guggenheim Museum Bilbao, 28 October 2008-8 February 2009 ; Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Rome, 4 March-24 May 2009]. München: Schirmer Mosel, 2008, 269 s. ISBN 978-382-9603-737, 326 s.

TWOMBLY Cy: *Paintings*: [katalog výstavy], Stephen Mazoh gallery, New York, 1983, 27 s.

TWOMBLY Cy: *Works on paper 1954 – 1976*: [katalog výstavy], Newport Harbor Art Museum, 1981, 85 s.

TZ: *Vyjádření poroty k finalistům 25. ročníku Ceny Jindřicha Chalupeckého*. [online]. [cit. 2014-05-01]. Dostupné z: <http://www.artalk.cz/2014/03/19/tz-vyjadreni-poroty-k-finalistum-25-rocniku-ceny-jindricha-chalupeckeho/>

UHLÍŘOVÁ, Katarína. *Výstava v Photogether gallery - Tereza Kabůrková / Orienttepic*. [online]. 16.4.2014 [cit. 2014-04-21]. Dostupné z: <http://www.photogether.org/novinka.php?id=101>

VANČÁT, Pavel. Jan Svoboda: *Melancholie Modernismu*. Fotograf. 2004, č. 4.

VANČÁT, Pavel. *Jan Svoboda - Z Pozůstalosti*. Ateliér Josefa Sudka [online]. 2006 [cit. 2014-05-20]. Dostupné z: <http://www.atelierjosefasudka.cz/cz/archiv-vystav/z-pozustalosti.html>

WEISS, Petr. *Stín vozková těla*. Praha: Odeon, 1966, 98 s.

Začarovaný kruh. Vyd. 1. V Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně, 2011, Projekty. ISBN 978-807-4143-809, 166 s.