

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

## **Disertační práce**

**PhDr. Lenka Šimková**

# **AKČNÍ UMĚNÍ, LAND-ART A FOTOGRAFIE JAKO (NE)SPOLEHLIVÝ SVĚDEK**

**ACTION ART, LAND ART AND PHOTOGRAPHY  
AS AN (UN)RELIABLE WITNESS**

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.**

Praha 2021

Každá širší teoretická úvaha je výsledkem kombinace mnoha vlivů a podnětů, i když mnohé z nich si někdy jen málo uvědomujeme. Ráda bych proto poděkovala všem, se kterými jsem měla možnost své téma během posledních několika let probírat či přímo konzultovat a kteří neváhali přispět postřehem či podnětem, a tak pomáhali tuto práci utvářet. Jmenovitě bych ráda poděkovala Janu Mlčochovi, Pavlíně Morganové, Haně Buddeus, Janu Ságlovi a především Marii Klimešové za její inspirativní a pečlivé vedení. Mé velké díky patří také mým blízkým za jejich podporu a pochopení.

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 15. 12. 2021

PhDr. Lenka Šimková, v. r.

## **Anotace**

Akční umění, případně land-art, a fotografie patří neodmyslitelně k sobě. Fotografie je zcela samozřejmě vnímána jako jeden z nejdůležitějších způsobů dokumentace těchto uměleckých forem a často jediný zdroj informací o jejich vizuální podobě. Je proto třeba se ptát, co pro naše vnímání a hodnocení těchto děl tato skutečnost znamená, jak jednotliví umělci s takovou dokumentací nakládali, kdo a s jakým záměrem ji vytvářel a jaké byly následné strategie prezentace děl prostřednictvím takové dokumentace. Především je však třeba uvědomit si a zhodnotit naše obecná očekávání, domněnky a přesvědčení spojená s médiem fotografie a jeho antropologickými, filozofickými a sociologickými aspekty.

## **Klíčová slova**

Akční umění, land-art, body art, performance, happeningy, events, instalace, konceptuální umění, fotografie, fotografická dokumentace, slovní partitury, návody, relikty, pozůstatky akcí, re-enactment, re-inscenace akcí, znovu-provedení akcí, pravdivost fotografie, čas a prostor ve fotografii, role fotografa

## **Abstract**

Action art, as well as land art, and photography are an inseparable match. Photography is naturally conceived as one of the essential means of documentation of these artistic forms and often the only source of information about their visual appearance. Therefore, we need to ask what this means for our perception and evaluation of the individual art works, how the artists treated such documentation, who and why produced it and what were the subsequent strategies of its representation. But above all, we need to realise and assess our general expectations, presumptions and beliefs associated with the medium of photography and its anthropological, philosophical and sociological aspects.

## **Key words**

Action art, land art, body art, performance, happenings, events, installations, conceptual art, photography, photographic documentation, event scores, performance scores, word pieces, relicts, re-enactment, veracity of photography, time and space in photography, manipulated photography, straight photography

# Obsah

1. ÚVOD .....	6
2. STRUČNÝ PŘEHLED VÝVOJE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU A JEJICH FOTOGRAFICKÉHO ZACHYCENÍ U NÁS A VE SVĚTĚ.....	16
3. DŮVODY PRO VYUŽITÍ ČI ODMÍTNUTÍ FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE A JEJICH KONSEKVENCE ...	44
3.1. EFEMÉRNÍ POČINY.....	46
3.2. REALIZACE PRO ÚZKÝ OKRUH DIVÁKŮ .....	49
3.3. REALIZACE NA ODLEHLÝCH MÍSTECH.....	52
3.4. DÍLA EXTRÉMních ROZMĚRŮ .....	54
3.5. JEDEN Z MOŽNÝCH ZPŮSOBŮ DOKUMENTACE.....	57
3.6. FOTOGRAFIE JAKO DŮKAZ.....	59
3.7. POTVRZENÍ DÍLA JAKO UMĚNÍ A AUTORA JAKO UMĚLCE.....	62
3.8. VYMEZENÍ DÍLA V RÁMCI UMĚLECKO-HISTORICKÝCH KATEGORIÍ PROSTŘEDNICTVÍM FOTOGRAFIE .....	64
3.9. FOTOGRAFIE JAKO DÍLO SAMOTNÉ.....	67
3.10. PERFORMATIVNÍ FOTOGRAFIE .....	71
3.10. PODVRH: FOTOMONTÁŽ A DOKUMENT FIKTIVNÍ AKCE .....	74
3.11. BEZ FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE .....	77
3.12. BEZ DIVÁKŮ A BEZ DOKUMENTACE .....	81
4. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ S TRADIČNÍMI PERFORMATIVNÍMI UMĚNÍMI (DIVADLEM A TANCEM) .....	84
5. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ SE ZACHYCENÍM TRADIČNÍHO UMĚLECKÉHO ARTEFAKTU-PŘEDMĚTU .....	96
6. FILOZOFICKÉ A SOCIOLOGICKÉ ASPEKTY VNÍMÁNÍ FOTOGRAFIE A JEJICH DOPAD NA RECEPCI DĚL AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU .....	114
6.1. PRAVDIVOST FOTOGRAFIE .....	115
6.2. ČAS A POHYB VE FOTOGRAFII .....	141
6.3. ZOBRAZENÍ PROSTORU A RÁMOVÁNÍ.....	147
6.4. AUTORSKÝ VKLAD FOTOGRAFA.....	151
7. POZNÁMKA K DALŠÍM ZPŮSOBŮM ZACHOVÁNÍ EFEMÉRNÍCH DĚL .....	156
7.1. TEXTOVÉ POPISY.....	156
7.2. ZNOVU-PROVEDENÍ AKCÍ .....	167
7.3. FYZICKÉ POZŮSTATKY AKCÍ.....	177
8. ZÁVĚR .....	185
SEZNAM LITERATURY .....	197

# 1. ÚVOD

Téma této práce vyplynulo z mého dlouhodobého zájmu o dílo Zorky Ságlové a následně i dílo jejího manžela, fotografa Jana Ságla. Ságlová je počítána mezi průkopníky akčního umění a land-artu u nás a pro kohokoli, kdo se o její dílo zajímá, je nesmírně šťastnou shodou okolností, že dokumentace jejího díla se mohl ujmout právě její manžel, zkušený fotograf. Ságlová je tak – jak ještě uvidíme v jedné z následujících kapitol – v našem prostředí mezi akčními umělci naprostou výjimkou právě tím, jakou profesionální kvalitou se vyznačuje fotografická dokumentace jejích děl.<sup>1</sup>

Právě všechny tyto okolnosti mne přivedly na myšlenku, že si roli fotografie coby zprostředkovatele našeho zážitku z uměleckého díla, s nímž nemáme přímou zkušenost, které jsme sami neměli možnost zažít či vidět, v mnoha případech vůbec neuvědomujeme. A pokud ano, často ji v procesu mediace a vnímání zobrazených uměleckých děl do značné míry podceňujeme či si plně neuvědomujeme její souvislosti. Byť se o této problematice v posledních letech přece jen začíná zejména v zahraničí čím dál více hovořit, myslím si, že je stále nedostatečně prozkoumána, popsána a zhodnocena.

Při zkoumání hmotných uměleckých projevů, jako je například malba či socha, v dnešní době sice také velmi často vycházíme z fotografií, které nám dílo jednoduše zprostředkují pro použití kdykoli a kdekoli, ale základem kvalitní a korektní analýzy by vždy měl být vlastní zážitek

---

<sup>1</sup> Podobně profesionální dokumentace se v našem prostředí dostalo pouze dílům některých umělců z okruhu Křižovnické školy čistého humoru bez vtípu, jejichž díla zachytila Helena Wilsonová, rozená Pospíšilová (někdy uváděna oběma jmény).

našeho reálného setkání s fyzickým dílem. V případě akčního umění a land-artu však bývá jednou ze základních implikací dané umělecké formy, že divák neměl či nemá možnost se s daným dílem v reálu seznámit. To nutně vyvolává otázku, nakolik tato skutečnost ovlivňuje a zkresluje naše vnímání daného uměleckého díla, jak ovlivňuje jeho hodnocení a orientaci diskursu s ním spjatého.

Land-art i akční umění jsou navíc často chápány jako bytostně „anti-institucionální“ umělecké směry, které se snaží osvobodit umění ze sterilního galerijního prostředí, ze zavedeného umělecko-historického systému a znemožnit jeho komercializaci. A je to právě fotografický záznam, který tento umělecký projev do zmíněného systému opět neodvratně a často dokonce záměrně navrácí.

Už to, že existuje množství obrazových knih o akčním umění a land-artu, které nám umožňují seznámit se s různými projevy těchto dvou uměleckých proudů, aniž bychom se museli sami zúčastnit jediné akce či opustit pohodlí domova, abychom mohli zažít umělcův zásah do krajiny, je paradoxem obracejícím původní předpoklad naruby. Jak píše Philipp Kaiser a Miwon Kwon ve svém úvodu ke katalogu výstavy z roku 2012 *Ends of the Earth*, “[m]nozí lidé mají za to, že muzeální výstava land-artu není možná [...] Avšak land-art je stejně tak záležitostí médií, jako sochařské práce. Land-art nezahrnuje pouze řekněme vykopání příkopu kdesi v poušti [...], ale také proces, který zaručí, že toto nezůstane bez povšimnutí.”<sup>2</sup> Předchozí úryvek ukazuje, že stále více teoretiků si tento rozpor uvědomuje, jeho komplexní zhodnocení však stále chybí.

---

<sup>2</sup> „Many people will think that a museum exhibition on Land art is impossible. [...] However, land art is a media practice as much as a sculptural one. [...] Land art involves not only, say the digging of a trench in the desert [...] but also the processes that will ensure that this 'does not go unseen.'“ Kaiser, Philipp. Kwon, Miwon. *Ends of the Earth. Land Art to 1974*. Los Angeles, 2013, s. 17.



Pokud tedy tvrdíme, že původním východiskem obou sledovaných uměleckých projevů, tedy akčního umění a land-artu, byla snaha vymanit se ze soudobého systému, jehož součástí je i praxe umělecká díla fotografovat pro účely ilustrace teoretického a kritického diskursu, ale i výstavní a komerční činnosti, co přimělo jednotlivé umělce, aby své počiny fotografovali či nechali fotografovat? Byla to samozřejmě potřeba komunikace, potřeba předvést své dílo divákovi. Tato potřeba pak vyplývala v zásadě ze dvou možných situací. Buď byla prvořadá fyzická realizace daného díla, která mohla působit alespoň na omezenou skupinu přímých účastníků či diváků a u nichž fotografický záznam vznikl „druhotně“ jako jediná možnost, jak dílo uchovat pro další diváky. Nebo dílo vzniklo už pouze a výhradně pro objektiv fotoaparátu – ať už proto, že umělec dílo realizoval sám bez přímých diváků/svědků či proto, že se vlastně jedná o „podvod“, manipulaci či fotografickou montáž jako například v případě slavného *Skoku do prázdna* Yvese Kleina.

U děl, která byla skutečně realizována, šlo dále o některou z následujících situací: bylo potřeba zachytit něco, co by jinak pominulo, zmizelo v čase. To se týká především akcí, ale také některých děl land-artu, u kterých dochází k rychlé degradaci či významné změně původních vlastností díla. Dalším důvodem hlavně u land-artových počínů bylo, že byly realizovány na odlehlých místech, k nimž často nebyl snadný přístup. Především u akčních děl to pak byla realizace díla v úzkém okruhu diváků, a tedy snaha ukázat dílo širšímu publiku.

Lze tedy říci, že existence těchto děl od určitého bodu závisí už jen na obrazu pořízeném fotoaparátem, který je nutně selektivní a postrádá časový prožitek. Neposkytuje nám kompletní zážitek z díla a při interpretaci bychom si měli být takových omezení vědomi. Na druhé straně je však třeba do výčtu možných situací zařadit také některá land-

artová díla extrémních rozměrů, která nejsme schopni vnímat jinak než právě prostřednictvím fotografie realizované z nadhledu či úhlu, jehož by běžný divák nikdy nemohl dosáhnout.

Jak už naznačuje výše zmíněný citát z katalogu výstavy *Ends of the Earth*, nelze předpokládat, že fotografie těchto děl jsou jen nahodilým a jakýmkoli záměrem nezatíženým dokumentem z nutnosti. Záběry jsou vždy pořizovány a následně selektovány s nějakým cílem. Ráda bych proto prozkoumala, jakou strategii, případně strategie, využívá dokumentace akčního umění a land-artu a jaký to má následně dopad na vnímání a „čtení“ díla divákem.

Zkoumat výše naznačené situace a plně zhodnotit jejich konotace a úskalí toho, jak bude strategie fotografického zachycení ovlivňovat jejich recepci divákem, v plné šíři problematiky nelze bez navázání na hypotézy některých transdisciplinárních teoretických děl autorů, jako jsou Roland Barthes, Georges Didi-Huberman, Diarmuid Costello, John Berger, Susan Sontag, Gilles Deleuze, Thierry de Duve či Maurice Merleau-Ponty.

U Rolanda Barthesa mne zaujal především postulát „toto bylo“ zakládající předpoklad pravdivosti fotografie, tak jak jej popisuje ve *Světlé komoře*<sup>3</sup>, a oproti tomu popisy manipulativních strategií fotografického obrazu popsané v *Mytologiích*<sup>4</sup>. Také charakteristika našeho vnímání fotografie rozloženého na část studium a punctum, zakládá prostor pro zajímavé zhodnocení přítomnosti těchto dvou složek při interpretaci fotografií akčních a land-artových děl. A v neposlední řadě jsou to dopady Barthesova postřehu, že fotografie má sílu „zahrazovat“ či měnit

---

<sup>3</sup> Barthes, Roland. Světlá komora. Poznámka k fotografii. Praha 2005

<sup>4</sup> Barthes, Roland. Mytologie. Praha 2004

vzpomínku, což je něco, s čím se mnozí z nás už jistě setkali i v běžném životě a co může mít v našem případě zvláště důležitý dopad.

Didi-Huberman si naproti tomu všímá toho, jak prostřednictvím fotografie událost v mysli diváka opět ožívá – i když s každou interpretací jinak. Jako zásadní chápu i jeho úvahy o důležitosti a moci fotografického svědectví<sup>5</sup> i jeho znovuoživení a revizi Frazerova pojmu „kontaktní magie“ a jeho implikací pro naše vnímání fotografie a víry v její pravdivost<sup>6</sup>.

Inspirativní pro mne ale bude i zkoumání Thierryho de Duvea, který tvrdí, že každá fotografie osciluje někde na škále mezi „pózou“ a „momentkou“<sup>7</sup>. U fotografické dokumentace akčního umění a land-artu se toto tvrzení zdá být přímo pregnantní definicí jeho podstaty.

Také chápaní fotografie jako indexu, jak o něm opakovaně píše například Rosalind E. Krauss, přináší pro danou problematiku mnohé podněty k zamyšlení<sup>8</sup>. Inspirativní myšlenky týkající se naznačených problémů však budu hledat například i u Philipa Auslandera, Barbary E. Savedoff, Amelie Jones, Hanse Beltinga či Miy Fineman.

Hned na počátku je také třeba předestřít několik základních vymezení předkládané práce. Jako první bych ráda uvedla, jakým způsobem používám termín „akční umění“, co pod tímto pojmem chápu a proč jsem zvolila právě toto označení. „Akční umění“ je termín, který ve svých publikacích o historii a vývoji tohoto fenoménu u nás používá Pavlína

---

<sup>5</sup> Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago 2008

<sup>6</sup> Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact*. Paris 2008

<sup>7</sup> de Duve, Thierry. *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox*. In: Císař, Karel. *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 273 – 294.

<sup>8</sup> Krauss, Rosalind E. *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*. In: Císař, Karel. *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 251 – 270.

Morganová.<sup>9</sup> Ta jej užívá jako souhrnného označení všech podobných uměleckých projevů v českém prostředí, pro které se v anglo-americké terminologii vžila označení, jejichž počestěné formy se (byť nesystematicky) používají i u nás: happeningy, akce, events, land-art, body-art a umění performance. Já si s přihlédnutím k dvojímu zaměření této práce dovolím z tohoto souhrnného označení vyjmout umělecké projevy, které lze označit jako land-art. Těmi se totiž budu zabývat samostatně a nevynechám přitom ani ohromná díla amerického zemního umění, jak se tento fenomén také někdy označuje, která vznikala z jiných popudů a vycházela z odlišné tradice.

Ostatní z výše uvedených anglo-amerických termínů však dle mého názoru lze propojit společným důrazem na akci, tedy na určitou činnost, určitý děj, něco, co se odehrává živě před zraky diváků (nebo je takto prezentováno, jak ještě uvidíme). Zároveň se všechny tyto projevy vyznačují ztrátou nutnosti vyprodukovat takovou činností hmotný umělecký artefakt a činnost či akce sama se stává uměním.<sup>10</sup>

V neposlední řadě pro mě byly práce Pavlíny Morganové jedněmi ze základních studijních materiálů už od začátku mého zájmu o tento typ uměleckého projevu, a proto je pro mě i tento systém názvosloví základem, ze kterého přirozeně vycházím.

Druhou oblastí mého zájmu v předkládané práci bude land-art. Jak už jsem uvedla výše, vyčleňuji jej jako samostatný okruh, protože jeho geneze, především v americkém prostředí, je jiná a zároveň i většina

---

<sup>9</sup> Morganová, Pavlína. Akční umění. Votobia, Olomouc 1999

Morganová, Pavlína. Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain. Praha 2014

Morganová, Pavlína. Procházka akční Prahou. Akce performance happeningy 1949 – 1989. Praha 2014

<sup>10</sup> V anglo-americkém prostředí se tyto termíny sice více méně striktně rozlišují, ale jednak to pro naše účely není potřebné a asi ani žádoucí a jednak to v českém umění, ze kterého bude vycházet část mých příkladů a případových studií, není stejným způsobem možné.

důvodů, pro které se tvůrci těchto realizací rozhodli využít fotografie k jejich dokumentaci, je odlišná a tvoří svébytnou skupinu. Na druhou stranu však hlavní důvod, který vedl land-artisty k využití fotografie zůstává i zde stejný: jde o potřebu komunikace, o potřebu dílo realizované na odlehlém či těžko přístupném místě či postupně mizející vůbec nějakým způsobem představit veřejnosti.

Jak už jsem v předchozích odstavcích naznačila, zabývat se budu jak domácím, tak světovým akčním uměním a land-artem. Důvod je jednoduchý: ačkoli samozřejmě existují místně a dobově specifické pohnutky pro využití či odmítnutí fotografické dokumentace tohoto umění, většina základních důvodů, o kterých budeme mluvit, je univerzálních a vystávaly stejně před umělci svobodného západního světa i těch pracujících za železnou oponou. Navíc právě proto, že nejde o lokální problém, mohlo by snadno něco z místní argumentace převážit, zastínit důvody pocíťované univerzálně a do jisté míry zkreslit závěry uváděné jako obecně platné.

V neposlední řadě by pak byla škoda nevyužít příležitosti postavit tyto umělecké projevy z různých konců svobodného i nesvobodného světa vedle sebe a podpořit tak začlenění především našeho či obecně východoevropského umění do světového kontextu. O širším a zajímavějším spektru předkládaných příkladů, kterými se budu snažit ozřejmit mé domněnky, samozřejmě ani nemluvě.

Posledním kritériem, které ještě zbývá vyjasnit, je časové rozpětí práce. Soustředit se budu především na šedesátá a sedmdesátá léta dvacátého století, přičemž zatímco akční umění se téměř ve všech svých variantách zformovalo už během šedesátých let, land-art se vyhranil teprve na samém konci šedesátých let a především v letech sedmdesátých. Oba umělecké projevy jsou pak v různých obměnách a dobových

aktualizacích rozvíjeny dodnes, avšak jejich charakter i podmínky vzniku jsou už natolik odlišné, že nepovažuji za užitečné je do zkoumaného okruhu zahrnout. Na druhé straně však podnikneme několik krátkých exkurzů směrem do historie vzniku akčního umění, které pomohou osvětlit odlišnost přístupu k zachycení umění, které vznikalo ještě spíše v tradici divadelní performance oproti novému umění, v němž se primárně výtvarní umělci vyjadřovali pomocí akce rozvíjené v určitém čase.

Pokud jde o strukturu samotné práce, ráda bych nejprve stručně nastínila krátký přehled vybraných tendencí, umělců a děl akčního umění a land-artu u nás i ve světě, abychom si následně mohli podrobněji popsat několik konkrétních příkladů. Ty v následujících kapitolách poslouží jako reprezentativní případové studie, k nimž se budu odvolávat a které chci využít pro demonstraci svých domněnek a postřehů. Důraz budu samozřejmě klást na způsob jejich fotografického zachycení či dokumentace vůbec. Tedy ve stručnosti, kdo a jak fotografoval, případně nefotografoval, a jakým způsobem bylo dílo nakonec prezentováno. Půjde mi zde především o úvodní zrekapitulování dané problematiky a vytvoření zmíněných dílčích případových studií, rozhodně ne o kompletní výčet zkoumaných uměleckých projevů u nás a ve světě.

Jakousi doplňující poznámkou k této kapitole by pak měla být část, ve které bych se alespoň krátce chtěla věnovat těm několika jménům jinak často anonymních fotografů akčního umění, na které se mi podařilo při studiu narazit. Takový soupis není cílem mé práce, ale protože jsou tyto informace souhrnně jinak těžko dostupné, považuji za užitečné je alespoň tímto způsobem předat dál.

Ve druhé kapitole se budu věnovat shrnutí různých přístupů k dokumentaci akčního umění a land artu, možným důvodům, proč se

umělci rozhodli dokumentovat svá díla právě určitým konkrétním způsobem a v neposlední řadě také vlivu, jaký měl zvolený způsob dokumentace na chápání díla i například jeho užšího vymezení v rámci určité uměleckohistorické kategorie. Zajímá mě budou ale také situace, kdy se umělci rozhodli nedokumentovat svá díla pomocí fotografie vůbec. Případně situace, kdy sice máme k dispozici fotografický záznam, ale sama akce je diskutabilní.

Třetí kapitola bude rozdělena na dva okruhy. Nejprve se pokusíme ozřejmit, jaká jsou specifika fotografické dokumentace akčního umění a land-artu v porovnání s tradičními performativními uměními jako je tanec a divadlo. Ve druhé části pak totéž porovnáme se způsobem, jakým jsou na fotografiích zachycovány hmotné umělecké artefakty, především malby (ať už obrazy či například fresky) a díla sochařská.

V následující, čtvrté kapitole se dostáváme k tomu nejdůležitějšímu v této práci. Budu v ní zkoumat filozofické a sociologické aspekty vnímání fotografie a to, jakým způsobem tyto skutečnosti ovlivňují naše vnímání děl akčního umění a land-artu zprostředkovaných právě fotografickou dokumentací. Problematika fotografie, víry v její pravdivost, zmrazení události v čase, selektivita výseku skutečnosti, který nám fotografie předkládá, a vůbec mechanický způsob vzniku fotografie versus subjektivní volba předmětu a způsobu zobrazení závislá na autorovi fotografie je v posledních desetiletích předmětem zkoumání mnoha disciplín: filozofie, sociologie, antropologie, teorie médií a dalších. Ráda bych proto těchto poznatků využila a aplikovala je právě na fotografické zachycení akčního umění a land-artu.

Pro lepší přehlednost jsem argumentaci rozdělila do čtyř podkapitol. První se věnuje pravdivosti fotografie a řeší tak ústřední problém většiny debat o fotografii. V dalších třech podkapitolách nazvaných *Čas a pohyb*

*ve fotografii, Zobrazení prostoru a rámování a Autorský vklad fotografa* pak budeme hledat odpovědi na otázky související s problémem pravdivosti fotografie v těchto třech konkrétních rovinách.

Pátou kapitolou bych se chtěla alespoň krátce věnovat dalším způsobům uchování efemérních děl jako jsou například reinscenace akcí, textový popis děl a jejich vztah k obrazové dokumentaci či uchování fyzických pozůstatků akcí.

Věřím, že prozkoumáním tohoto veskrze ambivalentního vztahu akčního umění a land-artu na jedné straně a fotografie na straně druhé se mi podaří odhalit z něj plynoucí výhody i nevýhody pro naše vnímání a hodnocení těchto uměleckých okruhů a ověřit pravdivost s ním související řady opakovaně tradovaných tvrzení. Totiž jen za předpokladu, že si budeme plně vědomi těchto souvislostí, můžeme z nich vyvodit důsledky a přizpůsobit jim naši diskurzivní a výstavní praxi.



## 2. STRUČNÝ PŘEHLED VÝVOJE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU A JEJICH FOTOGRAFICKÉHO ZACHYCENÍ U NÁS A VE SVĚTĚ

Abychom se v následujících kapitolách mohli zabývat konkrétními problémy fotografického zachycení akčního umění a land-artu, je potřeba nejprve alespoň krátce blíže prozkoumat oba zmíněné fenomény, podívat se ve stručnosti na historii jejich vzniku a vývoje, shrnout jejich východiska a specifika a především nastolit několik zajímavých příkladů, na kterých si následně ukážeme jednotlivé aspekty problematiky jejich fotografického zachycení.

Na úvod bych ráda předeslala, jak v následujícím textu chápu pojem akčního umění. Jak už jsem naznačila, dovolím si v duchu názvosloví specifikovaného Pavlínou Morganovou zahrnout i formy uměleckého projevu, pro které se u nás vžilo označení vycházející z anglo-americké terminologie: happeningy, akce, events, body-art a umění performance<sup>11</sup>. Pro naše účely totiž vycházím z toho, že otázky, které vyvstávají kolem zachycení a uchování těchto bytostně efemérních realizací, jsou v podstatě stejné a naše odpovědi na ně je proto možno účelně sjednotit.

RoseLee Goldberg ve své stati *Performance Art: From Futurism to the Present* klade počátky toho, co se později vyvinulo v akční umění, k italským futuristům, ruským konstruktivistům a hnutí dada<sup>12</sup>. Přestože se tato vystoupení nesla stále ještě spíše v tradici divadelních, tanečních či jakýchsi bláznivě eklektických kabaretních představení, při pohledu zpět je jasné, že se zde díky těsnému sepjetí a propojení s výtvarným

---

<sup>11</sup> Viz pozn. 1.

<sup>12</sup> Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London 2011

uměním a umělci, odehrávalo něco přece jen nového a jedinečného. Způsob zachycení těchto představení se však nese ještě zcela v duchu tehdejších potřeb a možností reprezentace běžných divadelních představení. Pokud tedy vůbec nějaká obrazová dokumentace existuje, jedná se především o inscenované fotografie limitované nedostatečným osvětlením na jevišti a velmi omezenými možnostmi tehdejší fotografické techniky pro práci kdekoli jinde než k tomu uzpůsobenému fotografickému ateliéru. Velký důraz je přitom kladen spíše než na akci samotnou na novátorské kostýmy a často nevšední scénografické pojetí, které jsou především ozvěnou toho, co se tehdy odehrávalo v malířství a sochařství.

Ani jeden z těchto výše uvedených uměleckých směrů neměl u nás ve své době přímé následovníky.<sup>13</sup> Jako příbuzné realizace bychom mohli uvést až o něco pozdější tvorbu z programu Osvobozeného divadla či Divadla D 34 E. F. Buriana. A neměli bychom v této souvislosti opomenout zmínit ani *Abecedu Vítězslava Nezvala* a Karla Teigeho, kteří ke spolupráci přizvali tanečnici a choreografku Milču Mayerovou a fotografa Karla Paspu [**Obrazová příloha, č. 1**].

Mayerová na doprovodných fotografiích, které Teige následně využil v kombinaci s graficky ztvárněnými písmeny abecedy i čistě abstraktními prvky v tzv. typofoto, předvádí v různých pozicích vlastního těla tvary písmen, ke kterým fotografie patří.<sup>14</sup> Ale zdaleka nejde jen o to. Choreografka nám předvádí vlastní taneční přebásnění daného písmena se všemi pocity a asociacemi, které se mohou člověku vybavit. A tak například fotografie k písmenu „R“ nám neukazuje tělo zkroucené do podoby této hlásky, ale Mayerovou kamsi běžící. Dynamika písmene „R“,

---

<sup>13</sup> Obst, Milan. K historii divadelní poezie nesmyslu. Divadlo, leden/1967, s. 10 – 18.

<sup>14</sup> Šmejkal, František. Výtvarná avantgarda dvacátých let. Devětsil. In: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2). Praha 1998. s. 176 – 177.

keré pokud je vysloveno opakovaně, vytváří dojem burácení silného motoru, což je mimochodem zcela ve shodě s obdivem Devětsilu k estetice a síle stroje, je tak vyzdvižena spíše než jeho pouhý tvar. Bez zajímavosti v souvislosti s předmětem našeho zájmu není ani fakt, že jako autoři *Abecedy* jsou často uváděni pouze Nezval, Teige a Mayerová, na fotografa Karla Paspu se často zapomíná – stejně jako u pozdějšího akčního umění, kde je autor fotografií často neviditelný.

Hovoříme-li o raných předchůdcích akčního umění u nás, neměli bychom určitě zapomenout na Skupinu Ra, jejíž členové prováděli své aktivity vycházející z dědictví surrealismu v přísné tajnosti ke konci druhé světové války v Brně.<sup>15</sup> Hlavní postavou v těchto skupinových akcích byl Václav Zykmond, který už koncem třicátých let experimentoval s autoportréty ozvláštněnými nejrůznějšími surrealistickými rekvizitami: nejznámější jsou Zykmondovy autoportréty s hlavou ovázanou tenkým provázkem nebo s žárovkou v ústech **[Obrazová příloha, č. 2]**.

V roce 1944 skupina zorganizovala první ze svých společných aktivit, pro které se ujal název „Řádění“. Při nich během spontánní hry všech zúčastněných docházelo k různým situacím a společným aranžím oblíbených rekvizit jako byly volné kusy látky, rukavice (navlečené na ruce), šňůry perel, ale i další nejrůznější předměty, spolu se samotnými účastníky, respektive jejich těly většinou navíc pomalovanými záhadnými znaky. Dochází v nich tedy k interakci nejméně tří prvků: živého a neživého světa a dvourozměrné abstraktní kresby. Tyto momenty pak Zykmond fotografoval způsobem, jemuž dodávala na působivosti dramatická hra světla a stínu, takže u zachycených částí těl často není na první pohled zřejmé, jde-li o živého člověka či kus nějaké figuríny.

---

<sup>15</sup> Viz Kundera, Ludvík. Ra memoáry. In: Skupina Ra. František Šmejkal (ed.). Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988, s. 27 – 58.

Z tohoto prvního *Řádění* pak vznikla svépomocí vyrobená publikace *Výhružný kompas*, v níž 16 vybraných fotografií doplňují na psacím stroji psané verše Ludvíka Kundery.

Na druhém *Řádění*, které proběhlo těsně před koncem války na jaře roku 1945, se již účastnil i fotograf Miloš Koreček, zachytil fotografujícího Václava Zykunda v akci. Docházelo tedy k zdvojení fotografického záznamu a pro nás nesmírně zajímavé spontánní reflexi role fotografa během akce samotné.<sup>16</sup>

Zároveň si zde nemohu odpustit srovnání fotografie Miloše Korečka, na níž Václav Zykund „tetuje“ či kreslí na obličej abstraktní znaky připomínající nějaké rituální symboly básníkovi Ludvíku Kunderovi, s fotografií Jana Ságla, na které o více než dvacet let později zachytil historičku umění Věru Jirousovou, jak maluje na obličej Josefa Janíčka z hudební skupiny *The Primitives Group* kabalistické značky. I zde šlo o jakýsi spontánní happening, ve který se vyvinula společná příprava na fotografování této hudební skupiny na propagační plakáty. Zajímavé jsou i podobné okolnosti vzniku těchto dvou fotografií. *Řádění* Skupiny Ra i další podobné aktivity museli její členové za německého protektorátu velmi pečlivě tajit – vždyť surrealismus a jemu podobné projevy stály na nacistickém seznamu zvrhlého umění na předních místech. A v překotném sledu událostí doby zůstaly snímky zapomenuty po dlouhá desetiletí a na jejich vyvolání tak došlo až v osmdesátých letech.<sup>17</sup> Fotografie z příprav na reklamní focení vzniklé na konci šedesátých let se na první pohled možná nezdají stejně „tajné“, i tak ale o několik let později, v době sledování Ságlových a dalších spřízněných rodin a

---

<sup>16</sup> Bohužel se mi ale zatím v žádné publikaci ani v katalogu výstavy Skupiny Ra v GHMP z roku 1988 nepodařilo dohledat byť jen jednu fotografii s tímto výjevem. Nejbližší je jí níže zmíněná Korečkova fotografie Václava Zykunda „tetujícího“ Ludvíka Kunderu.

<sup>17</sup> Kundera, Ludvík. Ra memoáry. In: Skupina Ra. František Šmejkal (ed.). Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988, s. 45.

jednotlivců z jejich okruhu Státní bezpečností putovaly tyto fotografie spolu s dalšími (coby možný inkriminující materiál) do úschovy u přátel a byly pak po téměř čtyřicet let považovány za ztracené.<sup>18</sup>

Zajímavé je i srovnání, které s odvoláním na Antonína Dufka uvádí v katalogu výstavy *Roky ve dnech Marie Klimešová*.<sup>19</sup> Řádění zde vztahuje k u nás málo známým aktivitám holandských a belgických básníků a spisovatelů – za všechny jmenujme alespoň belgického básníka a organizátora surrealistických aktivit Paula Nougé – z přelomu dvacátých a třicátých let, při nichž také vznikaly fotografie zachycující lidskou postavu ozvláštněnou setkáním s nejrůznějšími předměty. Lenka Bydžovská však upozorňuje na to, že i pařížská surrealistická skupina v čele s André Bretonem kladla velký důraz na rozvíjení nejrůznějších kolektivních her<sup>20</sup>, nepodařilo se mi však dohledat, zda i tyto aktivity byly někdy podobným způsobem fotografovány. Přesto je s podivem, že žádná z těchto aktivit se neobjevuje jako předchůdce pozdějšího akčního umění v přehledu průkopníků akčního umění RoseLee Golberg, která se jinak aktivitám pařížských surrealistů věnuje velmi podrobně.<sup>21</sup> Téměř výhradně se však soustředí na jejich rozsáhlé divadelní a obecně jevištní aktivity, reflexe tohoto hravého a pro příští vývoj jistě důležitého prvku však zcela chybí.

Jen tři roky poté, v roce 1948, přijal pozvání k hostování na letní škole Black Mountain College skladatel John Cage i se svým partnerem, tanečníkem Mercem Cunninghamem. Setkali se zde mimo jiné s Willemem a Elaine de Kooningovými či architektem Buckminsterem Fullerem, kteří následně všichni nějakým způsobem participovali na

---

<sup>18</sup> Bučilová, Lenka. Tanec na dvojitém ledě. In: SágI, Jan. Tanec na dvojitém ledě. Praha 2013, s. 5.

<sup>19</sup> Klimešová, Marie. Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957. Praha 2010, s. 337.

<sup>20</sup> Bydžovská, Lenka. Surrealismus 1939 – 1947. In: Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939 – 1958. Praha 2005, s. 189.

<sup>21</sup> Goldberg, RoseLee. Performance Art. From Futurism to the Present. London 2011, s. 75 – 96.

přípravě a provedení inscenace lyrické jednoaktovky s hudbou La Piège de Meduse [Obrazová příloha č. 3] extravagantního skladatele Erika Satieho.<sup>22</sup> Cage, který s nápadem přišel, se ujal hudební stránky věci, zatímco de Kooning navrhl scénu a kostýmy, Fuller a Elaine de Kooning se účastnili coby herci, role mechanické opice se ujal Cunningham, který tančil dle vlastní choreografie. To, co je na této inscenaci zajímavé, je podle mého názoru provázanost uměleckých oborů i jednotlivých osobností, které se nějakým způsobem zapojily, takže tato inscenace je zároveň jakousi labutí písní toho, co jsme dosud sledovali jako předchůdce akčního umění, ale i odrazový můstek pro to, co mělo z této intenzivní mezioborové spolupráce vzejít.

Když se Cage na Black Mountain College o čtyři roky později vrátil, připravil se studenty „představení“, jež vešlo do historie jako první happening v dnešním slova smyslu, který se pak stal inspirací a předobrazem nesčetných dalších podobných aktivit již koncem padesátých, ale zejména pak v šedesátých letech.<sup>23</sup> Poněkud chaotická akce se před zraky diváků rozsazenými ve čtyřech trojúhelníkových formacích odehrávala hned v několika rovinách: Cage četl své texty, pianista David Tudor hrál na „předpřipravené“ piano, k jehož kladívkům a strunám byly připojeny nejrůznější předměty produkující další zvuky (Cageův vynález), Cunningham se svou skupinou tančil, další účinkující četli básně a podobně. Na happeningu spolupracoval i malíř Robert Rauschenberg, pro kterého byla tato událost určující v jeho dalším směřování.

V druhé polovině padesátých let se Cage přesunul na New School for Social Research v New Yorku, kde vyučoval hudební kompozici.

---

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 125.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 126 – 127.

Přestože většina studentů tohoto legendárního kurzu jako například Allan Kaprow, Dick Higgins, George Brecht či Jim Dine nebyla hudebníky, Cageův vliv byl neopomenutelný a z jeho okruhu pak vzešlo mnoho umělců zabývajících se akčním uměním a příbuznými projevy.<sup>24</sup>

Mnozí z nich se setkali pod křídly Fluxu, volného uskupení umělců především ze Spojených států, západní Evropy a v neposlední řadě také z Japonska. Díky neutuchajícímu entusiasmu samozvaného ředitele a organizátora Fluxu George Maciunase, který pocházel z Litvy, však Fluxus rozvíjel svou síť a své aktivity i ve střední a východní Evropě včetně tehdejšího Československa.<sup>25</sup> Typickým projevem Fluxu, jehož cílem bylo propojit umění s běžným životem, byly jevištní performance většinou v rámci tzv. Fluxus festivalů, „Fluxkits“ (jakési malé sbírky aktuální produkce Fluxu spočívající v drobných hrách, kartičkách s návody na akce a sestavách z běžných předmětů) a již zmíněné návody na akce (event scores), které umožňovaly čtenáři realizovat danou akci dle své libosti ve své mysli či ve skutečném životě.<sup>26</sup>

Mimo Fluxus, a přesto v těsném kontaktu s jeho členy stál další Cageův žák, Allan Kaprow. Kaprow vystudoval dějiny umění a celý život se věnoval i teoretické reflexi problémů, které řešil jako umělec, a později také pedagogické činnosti. Začínal jako malíř, ale už v roce 1958 ve svém textu *The Legacy of Jackson Pollock* mluví o tom, že umělci se „musí nechat okouzlit prostorem a objekty našeho každodenního života“<sup>27</sup> a také poprvé používá slovo „happening“, byť ještě nikoli jako

---

<sup>24</sup> Schimmel, Paul. Leap into the Void: Performance and the Object. In: Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979, s. 59.

<sup>25</sup> Stegman, Petra (ed.). Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe. Berlin, 2007, s. 7.

<sup>26</sup> Stegman, Petra. Fluxus in Prague: The Koncert Fluxu of 1966. In: Bazin, Jerome (ed.) Glatigny, Pascal Dubourg (ed.) Piotrowski, Piotr (ed.) Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989), s. 241.

<sup>27</sup> „... we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life ...” Kaprow, Allan. Essays on the Blurring of Art and Life. Los Angeles/London 1993, s. 7.

budoucí kategorii uměleckého projevu.<sup>28</sup> Jeho *18 Happenings in 6 Parts* z roku 1959 jsou uváděny jako první happening, první akce svého druhu přístupná širší veřejnosti **[Obrazová příloha č. 4]**. Zajímavé je, že tento předem dlouze nacvičovaný program, v němž každý účinkující měl svou přesně danou roli a vše svůj pečlivě vyměřený čas a jasnou posloupnost, Kaprow se svými pomocníky předváděl v Reuben Gallery v New Yorku celý týden, každý den přesně stejně znovu, jako by se jednalo o divadelní představení, a to i s velmi podrobně rozepsaným programem.<sup>29</sup>

Podobně solitérní a zároveň vizionářskou osobností byl v Evropě v té době Yves Klein. Jeho vpravdě konceptuální myšlení, ale i smysl pro provokaci a vytváření určitého osobního mýtu jej na přelomu padesátých a šedesátých let dovedly k několika přelomovým konceptům, které byly inspirací pro nadcházející generaci umělců. Ať už je to vynález vlastního patentovaného odstínu modři IKB, tvorba monochromů, ale především jeho antropometrií z obtisknutých těl nahých modelek, tematizování prázdna a jeho možností či vytváření uměleckého díla za pomoci ohně, vhodná sebe prezentace byla vždy součástí díla.

Stejně tak tomu bylo i u fotografie s názvem *Skok do prázdna*, která vznikla na podzim roku 1960 a veřejnosti byla prezentována na titulní straně fiktivních novin *Dimanche (Neděle)* s podtitulem *Le journal d'un seul jour (Noviny jednoho dne)* **[Obrazová příloha č. 5]**, které vyšly v jednom jediném vydání v neděli 27. listopadu 1960.<sup>30</sup> Čtyři stránky těchto novin obsahovaly články s názvy jako *Théâtre du vide (Divadlo prázdna)* či *Sensibilité pure (Čistá senzibilita)*, ale nechyběly ani ukázky chvatů z oblíbeného juda, další z Kleinových vášní. Na titulní straně však především na první pohled zaujme fotografie umělce vrhajícího se

---

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 8.

<sup>29</sup> Goldberg, RoseLee. *Performance Art. From Futurism to the Present*. London 2011, s. 128 – 130.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 145.



z prvního patra domu na prázdnou ulici. Fotografie je doprovázena nadpisy „Un homme dans l'espace!“ a „Le peintre de l'espace se jette dans la vide!“.<sup>31</sup>

Fotografie působí dojmem, že umělec se skutečně ve jménu uměleckého gesta vrhl z prvního patra na prázdnou pařížskou ulici. Jedná se však o pečlivě promyšlenou a připravenou fotomontáž. K podobnému skoku prý údajně skutečně došlo o několik měsíců dříve, v lednu téhož roku, a to z okna domu Colette Allendy, majitelky jedné z pařížských galerií.

Kleinovo tvrzení potvrdila Bernadette Allain, která byla svědkem této soukromé „performance“. Na ulici prý nebylo připraveno nic, co by mohlo zbrzdit Kleinův pád, a umělec tehdy vyvázl jen s vyvrkнутým kotníkem.<sup>32</sup>

Událost, kterou vidíme na fotografii, se však nikdy nestala. Je pouze výsledkem neviditelného spojení dvou snímků od dvou autorů: Harryho Shunka a Jánose (Jeana) Kendera, které si Klein najal, aby pro něj vytvořili sérii snímků, jež plánoval spojit v jeden. Na jednom z těchto snímků Klein skáče ze střechy přízemní budovy na ulici Gentil Bernard č. 3 na pařížském předměstí Fontenay-aux-Roses a dole jeho pád jistí přátelé (údajně z judistického klubu), kteří drží připravenou napnutou plachtu. Druhý snímek zachycuje tu samou ulici prázdnou.<sup>33</sup>

Ačkoli je známým faktem, že v případě *Skoku do prázdna*, jde o fotomontáž, výjev na nás působí velice sugestivním dojmem, jemuž se nedokáže ubránit ani poučený divák. Není proto zdá se divu, že se stal

---

<sup>31</sup> Česky: Muž v prostoru! a Malíř prostoru se vrhá do prázdna! Celé noviny dohledány zde: <https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-le-dimanche-27-novembre-1960-le-journal-dun-seul-jour-sunday-27th-november-the-journal-of-a-single-day> (vyhledáno 13. 2. 2021)

<sup>32</sup> Schimmel, Paul. Leap into the Void: Performance and the Object. In: Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979, s. 36.

<sup>33</sup> The Met Collection: Leap into the Void <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750> (vyhledáno 13. 2. 2021)

inspirací pro mnohé akční umělce následující generace, ale už i pro některé Kleinovy současníky.

Nechci zde určitě tvrdit, že byl Klein přímou inspirací pro Karla Milera, ale ráda bych připomněla srovnání, které už naznačila i Pavlína Morganová<sup>34</sup> a Hana Buddeus<sup>35</sup>. Vizuálně a tématem balancování a tušeného pádu nám dílo Karla Milera s názvem *Identifikace* z roku 1973 *Skok do prázdna* určitě připomene. Geneze a důvody vzniku díla jsou samozřejmě jiné a především: nejedná se o žádnou fotomontáž. Miler balancování na hraně pádu opravdu podstoupil, aby tak demonstroval mezní situaci, kdy na lidské tělo začíná viditelně působit gravitace, kterou si jinak stěží uvědomujeme, ačkoli jsme samozřejmě pod jejím vlivem neustále. Zemská gravitace nám umožňuje žít život, jaký žijeme, pohybovat se v prostoru i vykonávat všechny běžné činnosti tak, jak jsme zvyklí. Je vlastně obrovskou výhodou a pomocí naší existence, ale také někdy velmi bolí. A to je přesně to, na co nás fotografie upomíná: moment změny pohybu v pád, ale i toto zamyšlení nad podmínkami naší existence.

Podobně působí i další Milerovo dílo *Kolmice* z téhož roku se stejnou tematikou zviditelnění gravitace, v němž se Miler tentokrát snaží postavit kolmo k povrchu prudkého kopce. Pozici svého těla opět dovádí do extrémní polohy těsně před pádem vzad. Obě fotografie „pro fyzickou náročnost“ akce pořídila Jaroslava Pravdová<sup>36</sup>, ačkoli si jinak Miler většinou vše fotografoval sám na samospoušť. Přesto se při srovnání se *Skokem do prázdna* nemohu ubránit dojmu, že ani jedna ze situací zaznamenaných v Millerově případě není zas až tak dramatická jako ta

---

<sup>34</sup> Morganová, Pavlína. Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain. Praha 2014, s. 142.

<sup>35</sup> Buddeus, Hana. Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století. Disertační práce VŠUP Praha 2015, s. 92.

<sup>36</sup> Rozhovor Hany Buddeus s Karlem Milerem, 27. 7. 2011 v Praze. Citováno tamtéž.

Kleinova. Respektive čím to je, že na nás tak naléhavě nepůsobí? To se pokusíme objasnit v následující kapitole.

A ještě jedno dílo Karla Milera bych ráda připomněla. Fotografie s názvem *Blíže k oblakům* z roku 1977 ukazuje Milera při výskoku nad zemský povrch. Je to snad až dětinská myšlenka, ale i těch pár centimetrů získaných při výskoku nás může přenést „o něco blíže“ k nebi, a tedy i oblakům.

Hravý náboj a lehkost, kterou v tomto případě pociťuji mě přivádí k poslednímu srovnání a tím jsou fotografie Vladimíra Boudníka pořízené už mezi léty 1955 a 1956 (tedy ještě i před Kleinem) Jaromírem Perglerem, na kterých Boudník vyskakuje do vzduchu **[Obrazová příloha č. 6]**. Umělec je zde zachycen, kterak jakoby levituje kdesi v prostoru nad zemí. Jeho výskok se zdá – zřejmě díky zvolenému úhlu zachycení – enormní a situace nikterak nebezpečná. Boudník by byl schopen nás přesvědčit, že disponuje zvláštními nadpozemskými schopnostmi a svůj stav letu, či alespoň oproštění se od působení gravitace, si klidně, až vesele užívá.

Vladimír Boudník byl v našem prostředí jedním z nejdůležitějších předchůdců akčního umění. Dokazují to nejen právě zmíněné fotografie, ale také snímky pořízené zřejmě samospouští, na nichž umělec kombinuje záznam svého nahého těla s fotogramem překrývajícím autoportrét další vrstvou zachycené struktury.<sup>37</sup> Nejznámější jsou však v této souvislosti četná zachycení Boudníka demonstrujícího před oprýskanými zdmi pražských ulic počátkem padesátých let vlastní nový směr, explozionalismus.

---

<sup>37</sup> Za upozornění na tyto fotografie děkuji Marii Klimešové.

Mezi dalšími předchůdci akčního umění u nás jmenujme ještě alespoň klub Šmidrů, jejichž hry a komponované večery plné recese a absurdního humoru, ale také hudby propojovaly mladé osobnosti z různých uměleckých oborů, či Jiřího Koláře a další básníky a tvůrce experimentální poezie. Porovnání Kolářovy sbírky *Návod k upotřebení* a knihy návodů *Grapefruit* japonsko-americké umělkyně a pozdější hvězdy Fluxu i populární kultury Yoko Ono, jejichž vznik v polovině šedesátých let od sebe dělí rok, mnohé vypovídá o jedinečné aktuálnosti toho, co se u nás v umění v té době odehrávalo.<sup>38</sup>

Ani ve světě se však rozvoj nového umění nesoustředil pouze na Francii či Spojené státy a především New York, který se stal novou Mekkou moderního umění. V Japonsku už od padesátých let rozvíjela své aktivity různorodá a početná skupina Gutai a v Rakousku stále ještě se vypořádávajícím s následky poválečného rozdělení zón vlivu a starých i nových válečných křivd svými akcemi provokovali vídeňští akcionisté jako Herman Nitsch či Rudolf Schwarzkogler. K této skupině bývá někdy řazena i další rakouská umělkyně s uměleckým jménem Valie Export, která však rozvíjela své feministickými tématy podmíněné akce samostatně.

Už její první známější akce *Tapp und Tastkino (Sahavé a hmatavé kino)* z roku 1968, při níž si na nahý hrudník připevnila jakési miniaturní divadelní jeviště, jehož scénu vpředu skrývala zatažená opona, ale již mohli kolemjdoucí muži na vyzvání prostrčit ruce a dle libosti se pak dotýkat prsou umělkyně, vzbudila v ulicích konzervativní metropole rozruch **[Obrazová příloha č. 7]**.

---

<sup>38</sup> Morganová, Pavlína. Smysl slova spočívá v jeho použití. Jiří Kolář – Yoko Ono. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 15, Praha 2013, s. 35 – 57. Dostupné také online: [http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit\\_15\\_2013\\_Morganova.pdf](http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Morganova.pdf) (vyhledáno 1. 3. 2021)

Ještě známější jsou však fotografie z o rok pozdější akce *Aktionhose: Genitalpanik (Akční kalhoty: genitální panika)*, kterou (údajně) realizovala v Mnichově. Ačkoli jsou fotografie Valie Export v akčních kalhotách, které spočívaly v tom, že jejich klín byl vystřižen tak, aby odhaloval pohled na umělčiny intimní partie, v košili z tmavého lesklého materiálu, s rozčuchanými vlasy a samopalem u pasu známým a často reprodukováným vizuálním materiálem, nejsou vlastně žádným skutečným dokumentem z akce. Existuje poměrně velké množství různých variant zachycení umělkyně v akčních kalhotách: na některých stojí, jinde sedí – v různých pozicích, někdy je bosa, jindy obutá. Také pozadí fotografie nevyovídá nic o kině, kde se akce měla udát. Některé z fotografií jsou pořízeny venku u zdi s oknem a lavicí, zdá se, že snad jde o nějaký dvorek ve starší městské zástavbě, jiné fotografie byly pořízeny zřejmě v ateliéru před neutrálním tmavým pozadím maximálně s doplněním dvou židlí, na jedné sedí, o druhou se opírá.

A co se týče narativu průběhu akce, ani tam se zdroje neshodují. Dle jedné z verzí Export takto oděná vešla do mnichovského kina, v němž se právě promítaly pornografické filmy, a přítomné, kteří se přišli podívat na genitálie na plátně, vyzývala, aby se podívali na ty opravdové, které se jim právě nabízí.<sup>39</sup>

Jiná verze říká, že se vše odehrálo přibližně stejně, ale v kině, v němž se promítaly experimentální umělecké filmy. Umělkyně tak prý ilustrovala myšlenku „rozšířeného kina“, kdy umělcovo tělo aktivuje živý kontext dívání se.<sup>40</sup> Blog MoMA, který se odvolává na rozhovor s autorkou v rámci prezentace díla Mariny Abramović tamtéž, uvádí, že známé

---

<sup>39</sup> Stiles, Kristine. *Uncorrupted Joy: International Art Actions*. In: *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979*, s. 266.

<sup>40</sup> Marcoci, Roxana. *Action Pants: Genital Panic*. *Insight/Out. A MoMA/MoMA PS1 Blog*. June 2, 2010. [https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/) (vyhledáno 15. 2. 2021)

fotografie byly pořízeny až o rok později fotografem Peterem Hassmannem ve Vídni. Tyto fotografie navíc Export nechala vytisknout na plakáty, které pak byly rozvěšeny na frekventovaných místech ve městě. Důkazem toho je šest vintage plakátů, které má právě MoMA uloženy ve svých sbírkách.

Nejasnosti v tom, jakým způsobem se akce odehrála v nás nakonec vyvolávají i otázku, zda se akce v reálu udála vůbec. Tyto závěry podpořila i srbská umělkyně Marina Abramović, která si akci Valie Export vybrala jako jedno z děl, které chtěla znovu provést v rámci své prezentace v Guggenheimovu muzeu v New Yorku v roce 2005 s názvem *Seven Easy Pieces*. V celém zmíněném projektu se Abramović s velkou péčí věnovala podrobnému průzkumu a shromažďování obrazového i psaného materiálu o každém z děl, aby jej co nejlépe pochopila a následně co nejpřesněji znovu provedla. Každého umělce také osobně kontaktovala, aby požádala o svolení ke znovu-provedení a vyjasnila si případné sporné body. Jak ale Abramović uvádí, v případě rozhovoru s Valie Export: „když jsem se jí na to ptala, nedala mi žádnou jasnou odpověď.“<sup>41</sup>

V té době se ve Spojených státech, ale také v Evropě a jinde po světě začínají objevovat díla, která záhy začala být souhrnně nazývána jako land-art. Jejich společným jmenovatelem je zájem o přírodní materiály a procesy, také jakýsi návrat ke kořenům, pokus o znovunastolení dávných rituálů a sepětí člověka s přírodou, ale i snaha vyvést umělecké dílo ze zavedených institucí do otevřeného prostoru krajiny nebo jej přímo vytvářet v dialogu s ní. Často se také poukazuje na souběžnost s dobou počínající první vlny zájmu o problematiku životního prostředí a ochrany

---

<sup>41</sup> „... And she wouldn't give me any clear answers when I asked her about it.” Citováno v: Jones, Amelia. *The Artist Is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*. In: *The Drama Review*, č. 55, Spring 2011, s. 28.

divoké přírody. Existují ale samozřejmě i místně specifické důvody zvýšeného zájmu o práci v přírodě. Pavlína Morganová například upozorňuje na to, jak mnoho českých umělců začalo od začátku sedmdesátých let přesouvat své aktivity do přírody, a vidí v tom snahu utéct před zvýšeným dohledem i celkovou atmosférou doby normalizace.<sup>42</sup>

Pokud bychom měli hledat předchůdce a inspirační zdroje tohoto umění, mohli bychom je najít v krajinné architektuře či tvorbě některých soliterních osobností, později pak především v hnutí Zero, americkém minimalismu<sup>43</sup>, ale i některých dobově souběžných směrech jako arte povera či konceptuální umění.

Jako příklady land-artu se často uvádějí především monumentální díla amerických umělců realizovaná nezřídka v nehostinné pouštní krajině daleko od nejbližší civilizace. Takovým dílem je i *Las Vegas Piece* Waltera de Marii z roku 1969. Jde vlastně o čtverec, jehož strany jsou půl míle dlouhé s tím, že dvě z přilehlých stran jsou ještě o další půl míle protaženy nad rámec čtverce. Realizovat toto dílo znamenalo dovést těžkou stavební techniku kamsi doprostřed Nevadské pouště asi 150 km severně od Las Vegas a nechat radlice buldozérů vytvořit mělkým výkopem kresbu na povrchu země.

A stejně tak vidět toto dílo na vlastní oči znamená vyrazit na celodenní cestu do pouště (předpokládáme-li, že už jsme v nejbližším městě, tedy Las Vegas) s nejistým výsledkem. Sám Walter de Maria k tomu v interview z roku 1972 říká: „...trvá asi čtyři hodiny, než si to dílo

---

<sup>42</sup> Morganová, Pavlína. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain*. Praha 2014, s. 102 – 103.

<sup>43</sup> Zejména v americkém prostředí toto spojení land-artu se sochařskou tradicí a problematikou kanonizovala velmi vlivná kniha Rosalind E. Krauss *Passages in Modern Sculpture*. Krauss, Rosalind E. *Passages in Modern Sculpture*. London 1981.

projdete. Jde o to zažít si poušť, zažít si tu sochu... Mimochodem, z Las Vegas je to asi dvou- nebo tříhodinová cesta, je to od Las Vegas asi 100 mil [...] A pak trvá asi 20 minut, než sejdete ze silnice až k té soše, takže někteří lidé ji minuli, prostě ji ztratili. A když dojdete až k soše, což je míli dlouhá rýha od buldozeru, máte na vybranou, zda půjdete na východ nebo na západ. Když půjdete na východ, dostanete se do slepé uličky. Když půjdete na západ, dojdete k další silnici, v další moment máte u dalšího výkopu zase na výběr. [...] Poté, co takhle strávíte čtyři hodiny, projdete celé tři míle, už se určitě zorientujete, protože na západě už bude zapadat slunce a tohle je celé orientované, takže všechny ty linie jdou buď z východu na západ nebo ze severu na jih...“<sup>44</sup>

Z uvedeného popisu i ze samotných rozměrů je jasné, že divák nemá možnost, aby dílo z jednoho bodu přehlédl a obsáhl v celé jeho velikosti. Dílo se dá fyzicky pouze „zažít“ či lépe řečeno „zažívat“, protože aspekt zkušenosti odvíjející se v určitém časovém úseku je zde jedním ze základních předpokladů. Z těchto důvodů jej de Maria také odmítal fotografovat, protože jak sám říká: „nenašel jsem způsob, jak to pořádně vyfotit. Můžete fotografovat jen z různých pohledů, víte, jakože tohle je pohled na východ a tohle je pohled...“<sup>45</sup> Satelitní snímek, který by byl

---

<sup>44</sup> „... it takes you about four hours to walk through this sculpture. Now the notion of experiencing the desert, experience this sculpture... By the way, it takes about two or three hours out of Las Vegas to drive to this place, it is about 100 miles from Las Vegas. [...] Then it takes you 20 minutes to walk off the road to get to the sculpture, so some people have missed it, have lost it. Then, when you hit this sculpture which is a mile long line cut with a bulldozer, at that point you have a choice of walking either east or west. If you walk east you hit a dead end; if you walk west you hit another road, at another point, you hit another line and you actually have a choice. [...] After spending about four hours, you have walked through all of the three miles of the thing and you would have gotten your orientation because the sun will also be setting in the west and this is lined up so that all the lines are either east-west or north-south..” Oral history interview with Walter de Maria, 1972 October 4. Smithsonian. Archives of American Art, s. 19. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> (vyhledáno 17. 2. 2021)

<sup>45</sup> „Now I did this piece in 1969 and I haven't done an article on it because I didn't find a way to photograph it properly. You can only photograph in multiple views, you know, like this is looking east and this is looking...“ Tamtéž.



schopen zachytit dílo v jeho úplnosti, pak naprosto odmítá. Podle něj jde o zcela jinou zkušenost, kterou přirovnává k pohledu na kresbu.

Mnohem skromnějším dílem – rozměry, provedením i zasazením v krajině – je dílo Richarda Longa z roku 1967 *A Line Made by Walking*. Long, kterému bylo v té době 22 let, byl ještě studentem na Saint Martin's School of Art v Londýně a dílo vzniklo při jedné jeho cestě z Londýna zpět do Bristolu, odkud pochází. Na jedné louce ztracené kdesi v krajině hrabství Wiltshiru v jihozápadní Anglii se procházel tak dlouho tam a zpět, až ušlapaná tráva, na kterou dopadal odlesk slunce vytvořila jasnou linku, pěšinu protínající louku. Výsledek pak zachytil na černobílé fotografii, která se stala vlastně synonymem díla samotného. Pro tento výsostně efeménní počín navíc ztracený hluboko v krajině a realizovaný bez jediného svědka byla totiž fotografická dokumentace jediným možným způsobem, jak jej zachovat a předložit divákovi.

Ač jde vlastně o dílo mladého studenta, jeho fotografii vlastní například Tate galerie v Londýně či Getty Museum v Los Angeles, a dílo je považováno za jednu z nejzajímavějších ranných ukázek land-artu, ale i konceptuálního umění. Za úvahu tak stojí, zda by se pěšina sešlapaná na louce v jihozápadní Anglii stala tak důležitým počinem v historii, kdyby ji její autor nezachytil prostřednictvím fotoaparátu. Považovali bychom takovou činnost za uměleckou tvorbu, kdyby ji autor provedl jen sám pro sebe? Bylo by dílo tak důležitým milníkem vývoje land-artu, kdyby nám o něm jeho autor pouze vyprávěl?

I na takové otázky si možná už během realizace svého nejslavnějšího díla *Spiral Jetty* [**Obrazová příloha č. 8**] odpovídal americký umělec Robert Smithson, když v podstatě souběžně s dílem samotným pracoval i na jeho zachycení ve vlastním autorském filmu a několika esejích, z nichž stěžejní je ta z roku 1972 s jasným názvem *The Spiral Jetty*. A

zdá se, že se taková strategie osvědčila, protože dílo – právě i díky své „multimediální“ prezentaci – okamžitě po svém vzniku získalo značnou pozornost odborné, ale i laické veřejnosti ve Spojených státech i ve světě.

Přesto však nemůžeme říci, že by v případě Roberta Smithsona šlo o nějaký kalkul právě s tímto záměrem. Jeho způsob prezentace díla prostřednictvím realizace díla samotného, případně fotografií vytvořených Gianfrancem Gorgonim, vlastním filmem a psanou esejí, přičemž všechny tři formy zpracování díla pro něj měly rovnocennou hodnotu a Smithson je považoval za stejně důležité a vypovídající, vychází z jeho vlastního širokého spektra zájmů. Smithsonovy *Collected Writings*, které vyšly až mnoho let po jeho náhlé smrti, obsahují úctyhodný přehled jeho odborného, prozaického, ale i básnického díla.<sup>46</sup> A stejně důležité pro něj byly i filmové experimenty či mnoho přípravných kreslených skic.

Ve více než půlhodinovém filmu nazvaném opět jednoduše *Spiral Jetty*, který dokončil několik měsíců po samotném díle v roce 1970, je zase patrný jeho populárně-vědecký zájem o přírodní historii, především prehistorické období a geologii. Ve filmu je tak například těžká technika použitá při výstavbě díla pomocí obrazových stříhů poeticky přirovnávána k obrovským a stejně silným dinosaurům z expozice Muzea přírodních věd v New Yorku.<sup>47</sup> A jakousi prehistorickou připomínkou počátků Země film také začíná. Dále obsahuje sekvence záběrů na pění červene zbarvenou vodu jezera či závěrečnou kontemplativní

---

<sup>46</sup> Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996.

<sup>47</sup> Smithson, Robert. *Spiral Jetty*. 35minutový 16mm barevný film z roku 1970 v režii a produkci Roberta Smithsona.

část, kdy sledujeme z vrtulníku samotného Smithsona běžícího po kamenném molu z pevniny až do jeho středu.

Ve filmu cituje také vlastní text, který později použil ve finální verzi eseje. Asi desetistránková esej popisuje Smithsonovy důvody pro realizaci díla, jeho myšlenky a preference spolu s faktickými informacemi o samotném průběhu stavby, vyjednání nájmu pozemku a podobně. Stejně tak se zde věnuje i popisu příprav a natáčení filmové verze *Spiral Jetty*.

Samotné dílo Smithson realizoval v severní části Velkého solného jezera v americkém státě Utah. Toto místo si vybral poté, co slyšel o zvláštním zabarvení vody v této části jezera způsobeném bakteriemi, které přechází od „barvy rajčatové polévky“ až po červenorůžovou.<sup>48</sup> Výstavbě díla samotného také předcházela rozsáhlá přípravná fáze, kdy Smithson shromáždil řadu map, brožur, článků a dalších informací o samotném jezeru, jeho historii a okolí.<sup>49</sup> Výsledné „molo“ je 1500 stop (asi 457 m) dlouhé a 15 stop (přes 4,5 m) široké. Bylo na něj použito více než 6 tisíc tun černé horniny z okolních břehů jezera. Několik nákladních aut, nakladač a traktor pracovaly na jeho výstavbě přes tři týdny v dubnu roku 1970.<sup>50</sup>

Velké solné jezero je známo neustále se měnící výškou hladiny, přičemž v době výstavby díla byla hladina jezera velmi nízko. Již velice brzy po jeho realizaci se proto spirála ztratila pod stoupající vodní hladinou a po dlouhých desetiletích, kdy se znovu objevovala jen sporadicky, je od roku 2002 opět možno ji spatřit.

---

<sup>48</sup> Smithson, Robert. The Spiral Jetty. In: Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996, s. 145.

<sup>49</sup> Loe, Hikmet Sidney. Robert Smithson's Spiral Jetty. [https://www.academia.edu/29822374/Robert\\_Smithsons\\_Spiral\\_Jetty?auto=download](https://www.academia.edu/29822374/Robert_Smithsons_Spiral_Jetty?auto=download) (vyhledáno 19. 2. 2021)

<sup>50</sup> Smithson, Robert. The Spiral Jetty. In: Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996, s. 146 – 147.

Podobně monumentální díla v českém prostředí – ale ani v tom evropském – nenajdeme. Je to zřejmě dáno odlišnou tradicí a vývojem, ale také jiným charakterem samotné krajiny i jejím hustým osídlením. Stejně tak nalézt díla, která bychom mohli jednoznačně pojmenovat jako land-art, bude v našem prostředí velmi složité. Většina děl, které bychom mohli v této souvislosti zmínit, je často někde na pomezí akčního umění a land-artu. Některá díla zase vycházejí spíše ze sochařské tradice, ale používají přírodní materiály a kontrast s přírodou či volnou krajinou. Na druhé straně, jak upozorňuje Pavlína Morganová, je jen málo děl českého akčního umění, kde bychom nenalezli alespoň nějakou spojitost s přírodou.<sup>51</sup>

Jednou z prvních, kdo se u nás začal věnovat akčnímu umění, byla Zorka Ságlová. Své akce navíc realizovala ve volné krajině, případně – jako v případě výstavy *Někde něco* a její části nazvané *Seno, sláma* – Ságlová pracovala s přírodními materiály naopak dovezenými do prostředí galerie **[Obrazová příloha č. 9]**. Od roku 1969 do roku 1972 uskutečnila takových akcí (včetně výstavní expozice *Seno, sláma*) pět. Já bych zde ráda zmínila především akci z roku 1970 s názvem *Poceta Gustavu Obermanovi* **[Obrazová příloha č. 10]**.

Tu Ságlová realizovala v březnu roku 1970 v Bransoudově u Humpolce, jak autorka sama říká „v prostředí, které ještě ve 13. století připomíná papež Honorius III. jako místo pohanských mystérií“<sup>52</sup>. S provedením akce jí stejně jako u dalších jejích děl pomáhali vybraní přátelé a manžel fotograf Jan Ságla, který celou akci stejně jako u ostatních zaznamenal prostřednictvím svého fotoaparátu. Tentokrát však byl okruh opravdu úzký: kromě Jana Ságla, už jen její bratr Ivan Martin Jirous, jeho žena,

---

<sup>51</sup> Morganová, Pavlína. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain*. Praha 2014, s. 102.

<sup>52</sup> Zorka Ságlová, Praha 2006, nestránkovaná část obrazového katalogu v kapitole Akce.

historička umění Věra Jirousová a také frontman a zakladatel hudební skupiny *The Plastic People of the Universe* Milan Hlavsa.

Sama autorka akci popsala takto: „Ve sněhové vánici jsme naplnili 21 igelitových pytlů jutou a benzinem. Rozložila jsem je v hlubokém sněhu do kruhu a za soumraku jsme je zapálili. Ohně vytvořily ve sněhu stupňovité krátery. Gustav Oberman byl místní švec, který na počátku německé okupace chodil po kopcích a plival oheň, dokud ho četníci neztloukli.“<sup>53</sup> Tato legenda, která se následně promítla i do názvu akce, však byla k akci připojena až během její přípravy, když prodavač v místním obchodě přirovnal jejich počínání právě ke zdejší figurce Gustava Obermana.

K provedení díla si Ságlová vybrala odlehlé místo, k němuž nevedla žádná přístupová cesta. Účastníci tak museli všechn materiál potřebný k provedení akce dopravit na místo hlubokým sněhem. Ve sněhu, zimě a vánici, vyčerpaní pochodem závějemi a nošením břemen se účastníci pustili do samotné přípravy. Odměnou jim však byl společný zážitek, jehož sílu lze tušit i z pořizené fotografické dokumentace. Když v potmělé zasněžené krajině vzplál kruh z jednadvaceti ohňů, jakoby se pohanské rituály a jejich moc opět probudily k životu.

Síla tohoto zážitku zřejmě zastínila v myslích účastníků, ale především také na fotografiích Jana Ságla původní autorčin záměr, kterým bylo vytvořit prostřednictvím ohňů v zasněžené krajině dočasnou plastiku z kráterů vytvořených do sněhu se propadajícím ohněm<sup>54</sup>. I kdyby se však tento koncept býval nakonec prosadil, počasí mu nepřálo: vytvořené krátery během několika málo chvil pokryl sníh padající v husté

---

<sup>53</sup> Tamtéž.

<sup>54</sup> Rozhovor s Janem Ságlem, Praha, prosinec 2018.

vánici. Určující moment celého díla se tak posunul od land-artu, plastického díla v krajině, směrem k sugestivní kolektivní akci.

Opačným směrem se s léty proměněným způsobem prezentace fotografické dokumentace posunula akce Petra Štembery z úplných počátků jeho tvorby nazvaná *Přenesení dvou kamenů* [**Obrazová příloha č. 11**]. Akci uskutečnil v roce 1971 a později ji doplnil tímto krátkým popiskem: „Zabalil jsem dva větší kameny a přenesl je ze Suchdola u Prahy do Dejvic.“<sup>55</sup> Původní dokumentace akce však žádný popis neobsahovala, protože jej ani nepotřebovala. Pět vybraných fotografií totiž v několika krocích jasně a dostatečně srozumitelně popisovalo průběh dané akce čistě vizuální formou: od sebrání kamenů a jejich zabalení až po Štemberu kráčejícího podél řeky s kamenným břemenem v síťovce hozeným přes rameno.

V pozdější době však Štembera začal dílo prezentovat pouze jednou fotografií – k tomuto účelu vybral právě fotografii poslední, na níž už kráčí s kameny do Dejvic. Protože však z jedné fotografie není zřejmé, co se odehrálo před tím ani potom, k fotografii přibyl ještě popis. Pavlína Morganová upozorňuje, že podobná praxe se netýkala pouze Štembery, ale i dalších českých umělců, kteří tak dokumentaci svých akcí zřejmě přizpůsobili standardu zavedenému Chrisem Burdenem a dalšími západními umělci.<sup>56</sup>

Změna způsobu prezentace tohoto díla má však ještě jeden velmi důležitý aspekt: najednou můžeme příběh, který byl dříve prezentován sérií fotografií přirozeně kladoucích důraz na průběh akce, a tedy ukotvující dílo v mezích akčního umění, číst jako dílo land-artové

---

<sup>55</sup> Morganová, Pavlína. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain*. Praha 2014, s. 135.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 154 – 155.

s důrazem na výsledek provedené akce, tedy změnu, byť minimální, v charakteru krajiny reprezentované změnou polohy dvou přenesených kamenů.<sup>57</sup>

S kameny coby archetypálním zdrojem inspirace pracovali i mnozí další čeští umělci<sup>58</sup>, a to nejen ti spojení s akčním uměním či land-artem. Už v roce 1948 pocítil tehdy mladý začínající sochař Stanislav Kolíbal potřebu vytvořit jakousi zřejmě pravěkým uměním inspirovanou a do značné míry efemérní instalaci z kamenů v korytě řeky Bečvy [**Obrazová příloha č. 12**]. Jde jistě o reakci na stávající přírodní prostředí okolní krajiny, které Kolíbala vyprovokovalo k jakési hře s kameny, ale svou roli zde zřejmě hrál i sám materiál naplněný ve starých kulturách magickým významem.

Z této instalace bývá publikována pouze jediná fotografie zachycující množství jakýchsi jednoduchých kamenných mohyl v řece, která oblázky pokrytým korytem k takovému činu přímo vyzývá.<sup>59</sup> Tato fotografie však působí spíše dojmem zachycení instalace nějaké krátkodobé výstavy sochařských objektů než něčím, co bych nazvala přímo land-artem.<sup>60</sup> Zároveň je třeba podotknout, že i práce na sestavení takové kamenné

---

<sup>57</sup> Na tento zajímavý fakt ve svých pracích upozorňují i Pavlína Morganová a Hana Buddeus. Morganová, Pavlína. *Akční umění*. Olomouc 2009, s. 75. Buddeus, Hana. *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*. Disertační práce VŠUP Praha 2015, s. 79.

<sup>58</sup> Připomeňme zde alespoň Ladislava Nováka či Milana Kozelku.

<sup>59</sup> Výjimkou je publikace *Stanislav Kolíbal. Kresby, sochy, komentáře.*, která vyšla u příležitosti Kolíbalovy retrospektivní výstavy v Egon Schiele Art Centru v Českém Krumlově v roce 2003, kde jsou kromě zmiňované fotografie publikovány ještě dva další detaily instalace.

<sup>60</sup> Tento dojem, že nejde ani tak o práci s přírodními materiály a elementy, jako spíše o tradičně cítěný sochařský zásah pouze realizovaný na neobvyklém místě, podporuje i vyprávění Stanislava Kolíbala o jeho výpravě podél břehu řeky Bečvy: „Toho léta byla velmi mělká, takže jsem na jednom opuštěném místě narazil na velmi zajímavé kameny uprostřed řeky. Vstoupil jsem do vody a byl jsem překvapen, že jeden ležící balvan vypadal jako profil nějaké hlavy, jiný měl podobu srdce nebo ženských nader. A to mě přivedlo k myšlence sestavit tyto fragmenty uprostřed řečiště. Neboť i tam ležel balvan jako součást říčního dna, připomínající nohy a boky nějaké ženy. Sestavování anebo vytyčování do vertikály představovaly ovšem i jistý problém, neboť jsem k tomu neměl žádný nástroj. Místo toho jsem byl nucen použít několik málo kamínků a to mi stačilo. Když jsem to druhého dne ukázal příteli J. Šindlerovi, který tou dobou byl v Hovězí také, připojil vlevo i několik svých nápadů, ovšem bez figurativní spojitosti.“ Email Barbory Futerové zprostředkávající odpověď Stanislava Kolíbala, 22. 11. 2021. Báře Futerové za tuto pomoc velice děkuji.

instalace musela být zajímavým a fotogenickým aktem, přesto ale zachycena nebyla. Jediné, čemu se dostalo pozornosti a co v očích autora a fotografa stálo za uchování, bylo výsledné dílo.<sup>61</sup>

Nakolik se autor díla, ale také jeho fotograf, angažuje v přípravě díla z hlediska jeho budoucího fotografického zachycení, jak je pro autora tato věc důležitá a jakou strategii prezentace volí, bude předmětem našeho zájmu v následujících kapitolách. Předtím si však ještě krátce shrneme, co se mi podařilo zjistit o často anonymních autorech fotografií v našem prostředí.

Většinu fotografické spolupráce zde, zdá se, mají na svědomí přátelé, známí, rodinní příslušníci, kolegové či jednoduše náhodně vybraní přihlížející, pokud bylo dílo provedeno před diváky. V naprosté většině jde o amatérské fotografy či dokonce o osoby s minimální fotografickou zkušeností. Jediní dva profesionální fotografové, kteří se tomuto tématu ve své tvorbě u nás věnovali byli Jan Ságla a Helena Wilsonová, rozená Pospíšilová. U Jana Ságla se to však týkalo pouze akcí jeho ženy Zorky Ságlové, Helena Wilsonová se pak věnovala především zachycování pestrých aktivit *Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu*, případně samostatných aktivit umělců z jejího okruhu [**Obrazová příloha č. 13**], jako jsou například Eugen Brikcius či Jan Steklík. Pro Eugena Brikcia tak zachytila například jeho akci *Sluneční hodiny* z roku 1970, pro Jana Steklíka jeho asi nejznámější dílo *Letiště pro mraky* z roku 1970. Brikcius však spolupracoval i s mnoha dalšími fotografy, mimo jiné i se

---

<sup>61</sup> Zde je ovšem nutno podotknout, že Stanislav Kolíbal dle svého vlastního tvrzení v době, kdy instalaci v Bečvě vytvářel, u sebe žádný fotoaparát neměl a nebyl zde ani nikdo, kdo by jej mohl fotoaparátem zachytit. Zdokumentovat dílo fotograficky se rozhodl až po jeho dokončení: „Jelikož jsem nevlastnil žádný fotoaparát, odjel jsem rychle do jedné vsi u Valašského Meziříčí, abych si ho vypůjčil. Měl jsem to štěstí, že se to podařilo. Neboť v následujících dnech jsem tuto sestavu našel rozvalenou.“ Tamtéž.



slovenským fotografem Matjem Štepitou Klaučem, který zachytil jeho akci *Zátiší s pivem* z roku 1967.<sup>62</sup>

Hned s několika poloprofesionálními fotografy spolupracoval také Milan Knížák. Patřil mezi ně už od prvních počátků například Zdeněk Podlesný, profesí filmař, ale také Zdenka Žižková či další filmař a čínorodá figura českého undergroundu Petr Prokeš.<sup>63</sup> K jeho okruhu však náležel a akcí *Aktualu* se účastnil také jeden z našich nejoceňovanějších fotografů, Josef Koudelka, který zachytil také pražský *Festival Fluxu*, kterého se v roce 1966 zúčastnili například Dick Higgins, Alison Knowles či Ben Vautier.<sup>64</sup>

Jak už jsme si připomněli výše, fotografie hrála zásadní roli v díle Karla Milera, kdy „vlastní realizace byla někdy doslova totožná s pořizovanou fotografií.“<sup>65</sup> Miler většinou pracoval s velkým formátem technikou samospouště a velmi pečlivě vybíral ten správný snímek, který bude nejlépe ztělesňovat podstatu původní idey. Později však s trojicí Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch začal spolupracovat také fotograf Vladimír Ambros. Spolupráce přitom dle Mlčocha vypadala tak, že Ambros akci nafotografoval a následně Mlčochovi předal negativy.<sup>66</sup> Ambros přitom vytvořil například známou sérii fotografií dokumentujících průběh Štemberovy první veřejné akce *Narcis č. 1*. Jinak si ale zmíněná trojice autorů většinu svých děl dokumentovala vzájemnou pomocí,

---

<sup>62</sup> Mlčoch, Jan. *Fotografové a fotografky v netradičních uměleckých aktivitách*. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 26.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 27.

<sup>64</sup> Morganová, Pavlína. *Fluxus in the Czech Period Press*. In: Stegman, Petra (ed.). *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Berlin, 2007, s. 185.

<sup>65</sup> Srp, Karel. *Akční umění sedmdesátých let*. In: *Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958-2000*, Praha 2007, s. 490.

<sup>66</sup> Mlčoch, Jan. *Fotografové a fotografky v netradičních uměleckých aktivitách*. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 31.

stejně jako si při svých akcích vypomáhali jako asistenti tam, kde to bylo potřeba.

Jak upozorňuje Karel Srp, Jan Mlčoch v některých svých akcích také sám fotografuje či se zabývá tématem fotografování: „K dynamickému napětí mezi performerem a účastníkem odkazuje i Mlčochův vztah k fotografii. V některých akcích totiž sám fotografoval (např. Výstup na horu Kotel, Není návratu, Noc), v Paříži dokonce použil k přenosu kameru, prostředku, který pro něj byl v pražských podmínkách nedostupný, tzn. že tento vztah přímo tematizoval, jak se o tom zmiňoval v odpovědi pro jugoslávský časopis Spot (1978): 'Používám dvojí typ fotografie. Jednak fotografie, které fotí někdo jiný a pak fotografie, které dělám sám. Ty první jsou jen fotografovými dokumenty, jsou dělány zvenčí. Já dělám fotky zevnitř, protože jsem uvnitř věci.'<sup>67</sup>

Trojici Miler-Mlčoch-Štembera byl blízký také Jiří Kovanda, který na fotografické dokumentaci svých akcí spolupracoval s amatérským fotografem Pavlem Tučem. Ten měl od Kovandy základní informaci o tom, co se asi bude dít, a především instrukci být neviditelným. Akce tak fotografoval většinou z dálky, aby do jejich průběhu nijak nezasahoval, respektive aby svou přítomností náhodným účastníkům neprozradil, čeho se vlastně stávají účastní. Jakým způsobem akci zachytí, které momenty vybere a jak je zobrazí, však bylo pouze na fotografovi. Kovanda pak z předložených variant vybral ty podle něj nejlepší.<sup>68</sup> Je zajímavé zde připomenout také Kovandův ustálený způsob dokumentace z každé akce, kdy jednu či více černobílých fotografií

---

<sup>67</sup> Srp, Karel. Karel Miler. Petr Štembera. Jan Mlčoch. 1970 – 1980. Katalog výstavy v GHMP (25. 11. 1997 – 25. 1. 1998). Praha 1997.

<sup>68</sup> Kovanda, Jiří. Nejdřív to byl jen kus papíru. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 50 – 55.

přípevněných k papíru formátu A4 vždy doprovází strojopisně zapsaný název akce, udání přesného data a místa konání a krátký narativ.

Mnoho umělců z brněnského okruhu pak na své fotografické dokumentaci spolupracovalo nejprve s Dušanem Klimešem a později, po jeho emigraci v sedmdesátých letech, s Marií Kratochvílovou, která na Klimeše vzpomíná jako na mentora, od kterého převzala i určitý vizuální styl tohoto druhu fotografie a vůbec se naučila, jak k takové fotografii přistupovat.<sup>69</sup> Mezi ty, s nimiž Klimeš a Kratochvílová v Brně spolupracovali, patří například Vladimír Ambroz, Jiří Valoch nebo Dalibor Chatrný. Vladimír Havlík, který působil v Olomouci, zase vzpomíná, že nejvíce jeho akcí zachytil přítel Radek Horáček, který měl podle něj pro zachycení správného okamžiku cit, nicméně neměl žádné velké zkušenosti s fotografií jako specifickou technikou. Fotografické dokumentace se však ujímali i další přátelé či Havlíkova sestra.<sup>70</sup>

Černobílá fotografie je v šedesátých a sedmdesátých letech v českém akčním umění jednoznačně dominujícím způsobem dokumentace.

Filmových záznamů je vzhledem k velmi nesnadné dostupnosti potřebného vybavení v tehdejší Československu velice málo. Za těch několik, které na filmový pásek zachyceny byly, uveďme alespoň záznam poslední velké akce Zorky Ságlové *Pocta Fafejtovi* z roku 1972 realizované Janem Ságlem<sup>71</sup> či *Psychodrama* Miloše Šejna z roku 1970 realizované samotným autorem.<sup>72</sup> Větší využití filmového média přišlo až

---

<sup>69</sup> Kratochvílová, Marie. Diskuze s názvem Dokumentování performance v rámci výstavy Vladimíra Ambroze Akce, 5. 4. 2018, GHMP, Dům fotografie.

<sup>70</sup> Havlík, Vladimír. Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem k dokumentaci“. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 82.

<sup>71</sup> Bučilová, Lenka. Zorka Ságlová. Úplný přehled díla. Praha 2009, s. 22.

<sup>72</sup> Šejn, Miloš. Záznamy & záznamy. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 37.

s další generací v osmdesátých letech, jejímž nejlepším příkladem je Tomáš Ruller, a především změněnou situací devadesátých let.

Ve světovém umění, především v tom západním, byla situace jiná. Fotografie (často v kombinaci s krátkým narativem) byla i zde dominantním způsobem dokumentace, nebyla však vždy nutně černobílá. Zároveň i filmové zachycení zážitku z díla bylo nesrovnatelně běžnější než v našich podmínkách. Je to samozřejmě dáno dostupností technického vybavení. Okouzlení filmovým médiem, jeho vlastnostmi a rozšířením možností uměleckého vyjádření do multimediální roviny vedlo až k rozvoji filmařského umění v rámci výtvarné sféry do nového žánru videoartu, za jehož průkopníky jsou považováni členové Fluxu Američan Nam June Paik a Němec Wolf Vostell. Mezi dalšími průkopníky tohoto žánru v šedesátých letech bychom však mohli jmenovat i mnoho dalších akčních umělců ze Spojených států a Evropy.

### 3. DŮVODY PRO VYUŽITÍ ČI ODMÍTNUTÍ FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE A JEJICH KONSEKVENCE

Jak uvidíme v této kapitole, důvodů, proč byla fotograficky zachycována díla akčního umění a land-artu, se v průběhu let našlo mnoho. Ten základní a nejdůležitější však byl a je stále stejný: je to potřeba komunikace. Co jiného nakonec umělecké dílo je než určitý způsob komunikace, navázání spojení mezi umělcem a uměleckým dílem na jedné straně a divákem na straně druhé? Jde o to předat a sdílet určitou informaci, emoci, zamyšlení či jen narážku, vytrhnout z koloběhu všedních dní. A to všechno není možné, pokud nemůže dojít k interakci s divákem.

Není proto udržitelná představa, že akční umění stejně jako land-art se kdy mohly obejít bez jakéhokoli prostředku fyzického zachycení a uchování díla, který se samozřejmě obratem stává jakousi náhražkou dosavadního uměleckého artefaktu a jako s takovým je s ním také nakládáno - tzn. je vystavován, reprodukován a obchodován. Utopická představa o novém dematerializovaném umění, které nebude možno zaprodat zavedenému systému, je prokazatelně lichá. Už první průkopníci obou zmíněných směrů v šedesátých letech si samozřejmě limity takového přístupu uvědomovali a hledali způsoby, jakým své myšlenky a svá díla šířit dál.

A není ani třeba fotografickou dokumentaci či jiné způsoby hmotného uchování a předávání takových uměleckých děl chápat nějak pejorativně, jako něco nečistého, co se zpronevěřuje původní myšlence. Historie ukazuje, že síla této původní myšlenky byla přesto taková, že se

jí podařilo do značné míry přepsat dějiny umění a citelně rozšířit okruh možností uměleckého projevu i jeho vnímání. Na druhou stranu tradiční dějiny umění samozřejmě asimilovaly beze zbytku jak akční umění, tak land-art do svého vyprávění i výstavní a komerční praxe – jako se to ostatně stalo i se všemi předchozími avantgardními směry a projevy.

Různí umělci také volili různé strategie zachycení a uchování díla, ale také co nejvěrohodnějšího zprostředkování původního zážitku z něj. Fotografie je tak pouze jednou z mnoha možností, byť nepochybně nejběžnější. Mezi další způsoby zachycení patří například film, ale jsou to také nejrůznější textové formy záznamu jako návody na akce či dodatečně popsané akce, relikty akcí uchovávané snad s jakýmsi nejasným „očekáváním možného magického znovu-oživení“<sup>73</sup> či v poslední době často využívané znovu-provedení díla.

Na následujících stránkách si ukážeme, že nejčastěji právě prostřednictvím fotografie sami umělci (vědomě či nevědomě) usilovali o začlenění do uměleckého kontextu a potvrzení své role v něm. A že fotografie zároveň sloužila i jako důkaz, že například k akci skutečně došlo. A připomeneme si také, že pouhým způsobem dokumentace a prezentace díla je možné měnit jeho vymezení v určité umělecko-historické kategorii.

Zdokumentovat bylo potřeba efemérní díla, jako například akční umění pominuvší v čase stejně jako land-artová díla podléhající rychlým fyzickým změnám a degradaci. Dokumentovány však byly od počátku také krajinné realizace na odlehlých místech, kam by jinak potenciální divák jen těžko zabloudil. A ještě v jednom případě se fotografické zachycení (zpravidla formou leteckého či dokonce satelitního snímku)

---

<sup>73</sup> Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 105.

ukázalo u land-artových děl jako velmi výhodné: byla to díla často extrémních rozměrů, která bychom jinak jen těžko nebo vůbec nedokázali zrakem pojmout v jejich celistvosti.

Našli se ale samozřejmě i umělci, kteří se přes veškeré uvedené důvody a výhody fotografické dokumentaci bránili. A na druhé straně tací, jejichž díla vznikala naopak bez diváků a bez akce odvíjející se v čase, pouze jako objekt záznamu pro připravený fotoaparát. V neposlední řadě se pak blíže podíváme i na díla, která dokonce ani nikdy realizována nebyla, protože předkládaná „fotodokumentace“ je výsledkem fotomontáže či záměrné mystifikace.

Jako příklady jednotlivých uvedených možností využijeme díla popsaná v přehledové předchozí kapitole. V mnoha případech může dílo sloužit jako příklad hned několika naznačených situací, tzn. že bylo například realizováno na odlehlém místě bez diváků a ještě podléhá rychlé degradaci. Je mnoho problémů a situací, s nimiž se umělci při dokumentování svých prchavých či naopak monumentálních děl potýkali a snad ještě více potenciálních řešení. Na následujících řádcích se budu snažit vyjmenovat a přiblížit ty dle mého názoru nejpodstatnější.

### **3.1. EFEMÉRNÍ POČINY**

Efemérnost je asi nejčastěji uváděnou charakteristikou akčního umění. Jde o základní vlastnost tohoto uměleckého projevu, která z něj činí to, čím je. A je mnohdy jedním z důvodů, proč si někteří umělci vybrali právě tento způsob vyjádření: „Umění performance žije pouze přítomností. Performance nemůže být uchována, zaznamenána, dokumentována, ani

nemůže jinak participovat na oběhu reprezentace reprezentací: pokud ano, stává se něčím jiným než performancí.“<sup>74</sup>

Efemérnost je také často kladena do opozice vůči (zdánlivému) „věčnému“ trvání uměleckého artefaktu, který svou hmotnou povahou umožňuje generacemi prověřené nakládání s uměním v rámci zavedeného systému a díky kterému se naopak stává předmětem obdivu a někdy až nábožného uctívání určité – zpravidla elitní – společenské třídy disponující vzděláním a „dobrým vkusem“. Proti těmto praktikám a tomuto druhu umění se řada akčních, ale také land-artových umělců, především z první generace, vědomě a záměrně vymezovala. Akce jim vyhovovaly právě svou efemérní povahou, která měla zaručit, že dílo nebude možno současným systémem zneužít.

Právě tato neuchopitelnost a pomíjivost se však záhy ukázala jako velmi limitující. Oslovit bylo možno většinou jen velmi úzký okruh přímých účastníků akce. Pokud bylo dílo realizováno bez přímých diváků pouze umělcem, byla nutnost nějakým způsobem jej sdílet se světem pochopitelně ještě palčivější.

Taková dočasnost uměleckého díla se navíc netýkala pouze akcí. Pomalé nebo naopak velmi rychlé změně vlastností či úplné degradaci podléhá řada (ne-li určitým způsobem dokonce všechna) land-artová díla. Nejlepším příkladem může pro nás být *A Line Made by Walking* Richarda Longa. Cestička vyšlapaná v trávě, kterou Long na odlehle louce v anglickém Wiltshiru opakovaným přecházením vytvořil, je výsostně efemérním počinem, který s určitostí neměl dlouhého trvání. K tomu je ovšem třeba připočítat ještě další důvody, které rozhodně

---

<sup>74</sup> „Performance’s only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.“ Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London/New York 1993, s. 146.



mluvily ve prospěch fotografické dokumentace: Long byl při realizaci díla sám, bez jakýchkoli diváků a navíc ve volné krajině na místě vzdáleném nejbližší přístupové cestě, kam snad jen málokdy zabloudí nějaký náhodný chodec. Pokud by dílo nezdokumentoval prostřednictvím fotografie, troufám si tvrdit, že bychom dnes o žádném takovém Longově počínu nemluvili. A to dokonce ani kdyby dílo zdokumentoval verbálně, například nějakou umě napsanou krátkou esejí jako to učinil Robert Smithson v případě *Spiral Jetty*.

Fotografie má totiž nesrovnatelně větší přesvědčivost a také jakousi automaticky uznávanou důkazní hodnotu. I kdyby tak Long dílo do detailů slovně popsal, vylíčil všechny peripetie jeho vzniku a své důvody, proč a jak jej realizoval, stále v nás bez obrazového materiálu bude neukojená zvědavost, jak vlastně dílo vypadalo. A teprve fotografie nám v našich očích dokáže dát uspokojivou odpověď – byť nám pravděpodobně nepřinese žádnou zásadnější informaci než obraz, který jsme si podle slovního popisu vytvořili v naší mysli. Přesto ale teprve při pohledu na fotografii, dokonce i v případě, že by se jednalo o fotografii špatné kvality a málo zřetelnou, budeme mít konečně pocit, že víme, jak to tehdy všechno bylo.

Navíc vlastnit fotografii (tedy přesněji původní vintange print) tohoto díla se stalo prestižní věcí pro velké světové galerie, které ji mají ve svých sbírkách, což samozřejmě na oplátku dodává prestiž a důležitost dílu samotnému i dalším uměleckým počínům autora. A to vše by nebylo možné, pokud by neexistoval nějaký vhodný fyzický dokument – slovní popis nepočítaje, protože neodpovídá potřebám výstavní praxe. Fyzicky vlastnit samotné dílo, jak se to děje v případě mnoha land-artových děl trvalejšího charakteru, totiž v tomto případě není možné.

Dočasnost se však netýká pouze takových subtilních zásahů do krajiny, jakým je *A Line Made by Walking*. Hned několik málo let po vzniku *Spiral Jetty*, když dílo zaplavila stoupající hladina jezera, se ukázalo, že efemérní mohou být i tak výrazné a rozměrné konstrukce v krajině, jejichž realizace vyžaduje užití těžké stavební techniky a zabere mnoho dní i týdny. Po mnoho desetiletí, vlastně naprostou většinu své existence se pak toto spirálové molo objevovalo nad hladinou jezera jen sporadicky a teprve poslední roky jej lze opět vidět poměrně spolehlivě. Zároveň pochopitelně zaplavené dílo určitým způsobem degraduje, zdá se ale, že změny naštěstí v tomto konkrétním případě nejsou až tak rozsáhlé.

Složitější je však situace v případě díla Waltera de Marii *Las Vegas Piece*. Dílo obrovských rozměrů vytvořené radlicí buldozeru, k jehož kompletnímu projití je, jak de Maria sám říká, potřeba asi čtyři hodiny<sup>75</sup>, mizí v pouštní krajině téměř před očima. Takže paradoxně dnes ani nejlepší technika satelitních snímků není schopna nám zcela uspokojivý celkový pohled na toto dílo zprostředkovat, protože jeho „kresba“ v krajině už není dostatečně zřetelná.

### 3.2. REALIZACE PRO ÚZKÝ OKRUH DIVÁKŮ

Přímých diváků či v některých případech také aktivních účastníků akčního umění v jeho nejrůznějších podobách a formách asi nikdy nebylo mnoho nebo ještě lépe řečeno nakonec asi nikdy nebylo dost. Přesto zde od počátku byly rozdíly v množství přihlížejících či účastníků, jejich roli vymezené v rámci akce a okolnostech, které je do této role

---

<sup>75</sup> Oral history interview with Walter de Maria, 1972 October 4. Smithsonian. Archives of American Art, s. 19. <https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> (vyhledáno 17. 2. 2021)

přivedly. Tyto rozdílly se odvíjely od konkrétního nastavení díla, místa jeho provedení a cílů, které si umělec kladl.

A tak se diváci různých forem akčního umění mohli rekrutovat z řad vyšší dobře situované společnosti ve večerním oblečení jako v případě *Antropometrií* Yvese Kleina stejně dobře jako z řad překvapených kolemjdoucích na ulici spěchajících možná do práce či za zábavou jako v případě *Tapp und Tastkino* Valie Export. Vstup mohl být podmíněn pozvánkou zaslanou soukromou galerií jako v případě prvního happeningu Alana Kaprowa *18 Happenings in 6 Parts* či vstupenkou, kterou si mohl opatřit kdokoli, kdo měl zájem jako v případě první akce Fluxu v Praze v Jazz klubu Reduta nebo jen pouhou shodou okolností, prostě tím, že je člověk ve správnou dobu na správném místě, jako tomu bylo u prvních akcí Milana Knížáka. Také však mohlo jít o realizaci pouze v uzavřené společnosti nejbližších přátel jako v případě akcí prováděných trojicí Štembera – Miler – Mičoch v době normalizace. A nebo se mohlo jednat o realizaci úplně bez diváků jen za spolupráce happenerů, účastníků happeningu vybraných autorem v případě pozdějších happeningů Allana Kaprowa. U dvou posledně jmenovaných příkladů se zastavíme, protože jsou pro nás nejzajímavější.

Náhled Allana Kaprowa na to, jak by měl vypadat ideální happening, se během času vyvíjel. Když v roce 1966 sepsal jakási základní pravidla happeningu ve své eseji *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!*, jedním z požadavků bylo i to, že happeningu by neměli přihlížet žádní diváci<sup>76</sup>. Raději chtěl, aby se lidé jeho happeningů aktivně účastnili, a tím se stali „skutečnou a nepostradatelnou součástí díla“.<sup>77</sup> Podle něj „happening jen s empatickou reakcí publika usazeného na

---

<sup>76</sup> Kaprow, Allan. *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!* In: Kelley, Jeff (ed.), Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley, Los Angeles, London 1993, s. 64.

<sup>77</sup> „... people become a real and necessary part of the work.“ Tamtéž.

židlích není žádným happeningem; je to prostě jen jevištní představení.“<sup>78</sup>

Toto radikální omezení publika pouze na participující účastníky v kombinaci s velmi střídmou fotografickou dokumentací z většiny jeho happeningů způsobily, že mnoho potenciálních zájemců o dílo tohoto autora mělo díky velmi limitovaným informacím často jen mlhavou představu o tom, co vlastně Kaprow přesně dělá. To připravilo půdu různým legendám a zvěstem, které o jeho práci kolovaly a které, jak se zdá, Kaprow ochotně přižívoval.

V úplně jiné situaci byla v normalizačních sedmdesátých letech působící trojice českých umělců Petr Štembera, Karel Miler a Jan Mlčoch. Přestože své akce prováděli většinou po večerech tajně v prostorách Národní galerie či Uměleckoprůmyslového muzea, kde přes den pracovali, a pouze v úzkém kruhu pozvaných přátel, jejich aktivity se právě díky fotodokumentaci záhy staly známými za hranicemi země – a to nejen v ostatních zemích východního bloku, ale také v západní Evropě či Spojených státech **[Obrazová příloha č. 14]**.

Jak ve svých textech přesvědčivě dokazuje Hana Buddeus, ačkoli své akce většinou realizovali jen „v přítomnosti několika přátel“ a jejich recepce sekundárním publikem v galeriích či publikacích byla v té době v Československu vyloučena, prostřednictvím dokumentace zasílané jednoduše běžnou poštou se tito umělci prezentovali na mnoha výstavách v okolních i vzdálenějších zemích. Výsledkem bylo, že za hranicemi byly jejich aktivity mnohem lépe známy než u nás a že si kolem sebe tito umělci vytvořili, jak to Buddeus pojmenovává, „náhradní

---

<sup>78</sup> „A Happening with only an empathic response on the part of a seated audience is not a Happening at all; it is simply stage theatre.“ Tamtéž.

institucionální rámec“, kterým vlastně suplovali roli výstavních a dalších institucí, které jim byly v Československu nedostupné.<sup>79</sup>

### 3.3. REALIZACE NA ODLEHLÝCH MÍSTECH

Další charakteristikou některých hlavně land-artových, ale také akčních počinů, která výrazně komplikuje možnosti jejich recepce divákem, je, že byly realizovány na odlehlých či těžko dostupných místech.

Nejmarkantnější je toto tvrzení u rozměrných děl amerického land-artu, které si většinou s tímto fenoménem nejčastěji spojujeme. Pokud je chce divák navštívit, vidět a především zažít z vlastní zkušenosti, musí za nimi cestovat mnoho desítek i stovek kilometrů (a to počítáno pouze od nejbližších měst) většinou velmi nehostinnou pouštní krajinou. To samo o sobě představuje často velmi silný zážitek, nebála bych se dokonce říci určité dobrodružství, zvláště pro ty, kteří s takovým prostředím nemají žádné zkušenosti.

Toho, že zážitek z takového díla začíná už cestou k němu, si samozřejmě všimli i mnozí další, kteří o těchto dílech kdy uvažovali: „Domnívám se, že právě v tomto duchu kritik Michael Kimmelman nazval land-art 'uměním poutníků', a historička umění Suzaan Boettger zastává názor, že z pohledu lidské zkušenosti se dá říci, že dílo Michaela Heizera 'Double Negative' z roku 1969 začíná v Las Vegas, odkud většina návštěvníků započíná svou cestu k dílu.“<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Buddeus, Hana. Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století. Disertační práce VŠUP Praha 2015, s. 114 – 115.

<sup>80</sup> „It is in this spirit, I believe, that critic Michael Kimmelman has referred to land art as 'the art of pilgrimage' and art historian Suzaan Boettger has argued that, from an experiential point of view, Michael Heizer's 'Double Negative', 1969, could be said to begin in Las Vegas, where most visitors start their journey to the piece.“  
Gagliardi, Francesco. Performance, Land Art and Photography. MAP Magazine (č. 23) 2010.  
<http://mapmagazine.co.uk/9335/performance-land-art-and-photography/> (vyhledáno 20.8.2018)

Podle autora citovaného textu, Francesca Gagliardiho, by tak fotografická dokumentace takového díla měla zahrnovat i tuto zkušenost. To však žádná fotografie, ani série fotografií nedokáže. I kdybychom se pokusili vyfotografovat pohled z auta na každém metru cesty z Las Vegas k místu realizace díla, stejně by to nestačilo. To důležité, co budeme vždy postrádat a co nám žádná fotografie nedokáže adekvátně zprostředkovat, je časový prožitek.<sup>81</sup>

I Walter de Maria mluvil o významu takového časového prožitku či prožitku v určitém delším časovém úseku jako o důležité strategii, kterou sledoval při výběru vzdálených míst pro svá díla. Divák tak musí jeho dílu, pokud jej chce skutečně v reálu vidět a zažít, věnovat mnohonásobně více času, než by kdy věnoval například sochařskému dílu v galerii: „Takže, když jsem v roce 1968 začal pracovat s land-artovými skulpturami, byl jsem schopen vytvářet věci v měřítku do té doby naprosto neznámém a zaměstnat tak lidi jediným dílem po dobu třeba celého dne.“<sup>82</sup>

Každopádně ale platí, že jen málo z nás bude kdy mít to štěstí, aby podnikli tuto pouť za prožitkem díla kdesi v Nevadské poušti. A tak jsou pro nás jakékoli fotografie, které nám jej aspoň trochu vizuálně přiblíží nesmírně důležité. A bude to jen prostřednictvím těchto fotografií, jak se většina z nás s těmito díly kdy seznámí.

Odlehlost je ale relativní pojem a nemusí být vůbec spojována s pouštními oblastmi ve Spojených státech či jinde na světě. Stačí si uvědomit, že například i Richard Long realizoval svou pěšinu v trávě

---

<sup>81</sup> Tamtéž.

<sup>82</sup> „So by starting to work with land sculpture in 1968 I was able to make things of scale completely unknown to this time, and able to occupy people with a single work for periods of up to an entire day.“  
Oral history interview with Walter de Maria, 1972 October 4. Smithsonian. Archives of American Art, s. 19.  
<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> (vyhledáno 17. 2. 2021)

vlastně na podobně odlehlém místě. I na takové zelené louce pohlcené krajinou a stranou od hlavních tahů lze diváka jen stěží očekávat.

Podobně odlehlé a stranou běžného ruchu bylo i místo, které si pro realizaci *Pocty Gustavu Obermanovi vybrala* Zorka Ságlová. A toto místo naplněné navíc nejasnou vzpomínkou na někdejší pohanská mystéria, tak vzdálené a těžko přístupné nakonec sehrálo nezastupitelnou roli ve vyznění celé akce a kolektivním prožitku, který se silně dotkl všech zúčastněných. A to se následně promítlo i do pořízené dokumentace.

Výběr určitého odlehlého místa pro realizaci díla nikdy nebyl samoučelný. Šlo o to oprostít se od hluku všedních dní, ukryt se před civilizací i uniknout z tísnivého a příliš sterilního prostoru galerie, ale také využít určité konkrétní vlastnosti či kvality místa i legend, které s ním jsou spjaty. Jak ale zprostředkovat zážitek z tohoto místa a jeho jedinečnost sekundárnímu divákovi, který se s daným dílem seznámí až prostřednictvím fotografie a dané místo nikdy nenavštívil zůstává nelehkým úkolem.

### **3.4. DÍLA EXTRÉMních ROZMĚRŮ**

Důležitost prožitku díla v určitém delším časovém úseku se stejně jako u děl realizovaných na odlehlých místech týká i land-artových děl obrovských rozměrů. „Co se tu snažím říct je, že nejkrásnější věc je zažít nějaké umělecké dílo v průběhu určitého časového úseku. Například architektura, jak víme, na toto vždy myslela. Jdete na určité místo, do určitého domu, zažíváte ta různá poschodí a zase vycházíte ven. Zakusíte všechny ty proporce a vztahy; zakusíte něco během určité

doby,<sup>83</sup> vysvětluje Walter de Maria, proč nechce své obrovské dílo *Las Vegas Piece* prezentovat prostřednictvím satelitní fotografie a proč je pro něj naopak zásadní, aby divák toto dílo zažil a prošel si jej, spíše než, aby jej vnímal jako pouhé linie nějaké kresby.

To je ale přesně ten případ, kdy fotografie může divákovi nabídnout něco nad rámec jeho vlastní zkušenosti s dílem, jak říká de Maria, „on the ground level“ – na úrovni zemského povrchu. Ačkoli de Maria tento způsob zobrazení svého díla odsuzuje, je třeba říci, že takový snímek může mít pro diváka nemalou hodnotu. Je to podobné jako s mapou: projdeme si a důkladně zažijeme určité město či členitou krajinu, ale až při pohledu na mapu jako by se celá naše předešlá prostorová zkušenost odehrávající se v čase utříbila a my teprve z umístění jednotlivých orientačních bodů a jejich vzájemného vztahu plně pochopíme, kudy jsme šli a co jsme vnímali.

*Las Vegas Piece* je totiž přesně ten případ díla extrémních rozměrů, které – i kdybychom se za ním vydali do pouště – nejsme schopni, přehlédnout celé a vnímat tak jeho velikost, tvar a proporce. I když si to jeho autor nepřeje, bude proto pravděpodobně většina těch, kdo se o dílo nějak zajímají, tyto satelitní snímky vyhledávat. Cítí totiž, že tento celkový pohled je pro nás důležitý, abychom dílo mohli plně pochopit a správně vnímat. Po mnoha výhradách k tomu, co všechno nám fotografie akčních děl a land-artu nedokáže správně či v úplnosti předat tu konečně máme případ, kdy je to naopak pouze fotografie, která nám dokáže předat tuto informaci, zprostředkovat celkový pohled.

---

<sup>83</sup> „The point I’m making here is that the most beautiful thing is to experience a work of art over a period of time. For instance, architecture we know has always thought about this. You go into the palace, you go into the house, you experience the different floors, you walk out again. You’ve experienced all of the proportion and relationships; you’ve experienced something over a period of time.“ Tamtéž.



Tuto naši potřebu naopak, zdá se, velmi dobře pochopil Robert Smithson, který nám ve své filmové eseji *The Spiral Jetty* nabízí na závěr filmu celou dlouhou sekvenci leteckých záběrů svého díla. Smithson sám na nich běží po tomto mole od břehu jezera až do středu díla a jako by tak za nás prožíval tuto cestu, zprostředkovával nám vlastní osobou zážitek z díla „na úrovni zemského povrchu“, zatímco mu nad hlavou po celou dobu krouží vrtulník, jeho cestu snímá a nabízí nám zároveň i celkový pohled na dílo, ukazuje nám jeho spirálovitý tvar a snímá jej z různých úhlů.<sup>84</sup> Tím nám, divákům filmu, dopřává i to, co je většině diváků samotného díla na břehu Velkého solného jezera nedostupné.

U těchto obrovských děl neoddělitelně spjatých se zemí je také zajímavé připomenout, že jejich realizace, ale ani následné bytí se neobešlo bez velmi konkrétního řešení jejich financování a nastavení vlastnických či nájemních práv pozemku, na němž dílo stojí. Za povšimnutí také stojí, že většina těchto děl je dnes vlastněna nejrůznějšími prestižními institucemi, jako je například DIA Foundation nebo Museum of Contemporary Art v Los Angeles. Nedá se tedy tvrdit, že by tato díla dokázala uniknout zavedenému systému a existovat někde mimo něj. Naopak svou ohromnou hmotnou povahou a spojením se zemí, stejně jako potřebou těžké techniky, která činí jejich výstavbu velmi nákladnou, se tato díla musela od začátku v tomto systému nějak zakotvit.

---

<sup>84</sup> Smithson, Robert. *Spiral Jetty*. 35minutový 16mm barevný film z roku 1970 v režii a produkci Roberta Smithsona.

### 3.5. JEDEN Z MOŽNÝCH ZPŮSOBŮ DOKUMENTACE

Většina dokumentace akčního umění, ale také land-artu je realizována prostřednictvím fotografie v kombinaci s textem. Tento text však bývá většinou velmi stručný a omezuje se kromě názvu díla pouze na údaje kdy a kde bylo dílo realizováno, v případě land-artových děl jsou často uvedeny ještě rozměry díla. Někdy je připojen i krátký narativ, to se ale týká především akčního umění, kde je potřeba popsat průběh akce, který fotografie nedokáže zachytit.

Dokumentovat tyto druhy umění je možno také prostřednictvím filmového záznamu. V našem prostředí však kvůli velmi omezené dostupnosti potřebného vybavení prakticky po celou dobu komunismu je tento druh dokumentace velmi vzácný. Jiná situace byla v západní Evropě a ve Spojených státech, kde byly možnosti dostupné techniky nesrovnatelné větší, což se projevilo i v rozvoji tohoto média do samostatného žánru videoartu již během šedesátých let, ale také využíváním filmového záznamu právě pro účely dokumentace opět především akčního umění.

Filmový záznam se však ukázal jako velmi výhodný prostředek zachycení a zprostředkování díla i v případě land-artu, zejména pro díla velkých rozměrů. Právě tato v čase se odvíjející sekvence za sebou jdoucích tisíců obrazů totiž dokáže alespoň částečně zprostředkovat prožitek z objevování díla a pohybu člověka v něm i v jeho okolí, stejně jako poskytnout nám často těžko dostupný pohled na dílo extrémních rozměrů v jeho celistvosti.

To si zřejmě velmi dobře uvědomoval i Robert Smithson, když hned od prvních nápadů na vytvoření díla v červeně zbarvených vodách severní části Velkého solného jezera přemýšlel i o zachycení svých dojmů a pocitů z jedinečné krajiny nehostinných přírodních podmínek a rezavějící

techniky a staveb zanechaných jí napospas člověkem prostřednictvím filmu. Mezi široké spektrum jeho zájmů totiž patřil právě i film.

Vzniklo tak přes půl hodiny dlouhé dílo, které se nám pokouší předat zážitek nejen ze samotného díla, ale i jeho okolí, oné nehostinné pouštní krajiny, jak o tomto zážitku hovoří například i Walter de Maria. Autorovi navíc filmová technika dává možnost v podstatě interpretovat dílo pro diváka tak, aby jej mohl alespoň na chvíli vnímat jeho očima. Zdůraznit, co ho v okolí díla tak zaujalo, jaké asociace v něm krajina, dílo i jeho realizace vzbuzovaly a co byly jeho skryté pohnutky. To vše se však neodehrává strohým dokumentárním způsobem. Smithsonovi nešlo o dokumentaci jako, ale o vytvoření samostatného svébytného díla prostřednictvím filmu – s využitím jeho specifického jazyka i možností.

Stejně důležitou roli pro něj měla i jeho esej *The Spiral Jetty*, která v definitivní podobě vznikla až o dva roky později, ale jejíž části zaznívají už ve filmu realizovaném hned po dokončení díla samotného. Esaj opět není ani tak textovou dokumentací díla jako spíše realizací Smithsonových ambicí ve sféře literatury a mísí se v ní jak cenné a zajímavé faktické informace o díle samotném, tak až lyrická vylíčení Smithsonovy první návštěvy místa, kde dílo nakonec vzniklo, i epické vyprávění o jeho hledání či o následné realizaci filmu.

Je proto otázkou, nakolik můžeme považovat tuto esej a film za prostředek dokumentace fyzického díla či je spíše máme chápat jako rovnocennou variantu jeho realizace prostřednictvím jiného média. Neoddiskutovatelným faktem však zůstává, že tato kombinace profesionální fotografické dokumentace, uměleckého filmu a čtivé eseje měla značný vliv na rychlém zpopularizování díla a jeho rozšíření mezi odbornou i laickou veřejností. A následně byla zřejmě i pro mnohé důvodem vydat se k Velkému solnému jezeru za dílem samotným. Pro

nás ostatní, kteří jsme ještě neměli příležitost vidět dílo na vlastní oči, pak tato trojkombinace dokáže dílo zprostředkovat tak sugestivním a přitom samozřejmým způsobem, že máme opravdu dojem, „jako bychom tam byli“.

### 3.6. FOTOGRAFIE JAKO DŮKAZ

Je až neuvěřitelné, jakou autoritu vždy měla, a i v dnešní době stále má, fotografie coby svědek minulých událostí nebo zkrátka jen toho, co jsme sami nikdy neviděli. Její role svědka na jedné straně a důkazu na straně druhé je jednou ze základních společensky uznávaných vlastností fotografie. Všimá si toho například Philip Auslander, když říká, že „předpoklad ontologického vztahu mezi performancí a dokumentací [...] je ideologický.“<sup>85</sup>

Na tuto nepsanou společenskou smlouvu upozorňuje ve své eseji *The Currency of the Photograph* i John Tagg, když autoritu fotografie coby důkazu existence a vzezření vysvětluje jejím využitím ve vědě či kriminalistice: „Avšak pokud je tato *závazná* vlastnost fotografie částečně vymáhána na úrovni 'vnitřních vztahů' z určité definice, je také vytvářena a reprodukována některými privilegovanými ideologickými organizacemi jako jsou vědecké instituce, vládní orgány, policie a soudní dvory. Tato moc propůjčovat určité privilegium a autoritu fotografickému zobrazení není dána jiným institucím, dokonce ani v rámci stejné sociální formace,

---

<sup>85</sup> „the presumption of an ontological relationship between performance and document [...] is ideological“. Auslander, Philip. *The Performativity of Performance Documentation*. In: PAJ 84, 2006, s. 1.

jako je amatérská či umělecká fotografie a vztahuje se jen částečně na fotožurnalismus.“<sup>86</sup>

Přesto je zajímavé, že funkce fotografie jako důkazu je tak důležitá právě pro akční umění. Pokud vezmeme v úvahu fotografii nějakého hmotného uměleckého artefaktu, jako je například socha či obraz, není pro nás (až na zvláštní případy) takový snímek ani tak „důkazem“ jeho existence, jako spíše „svědkem“ jeho existence. Neujišťuje nás tedy ani tolik o tom, že dílo skutečně existuje, jako spíše nám podává svědectví o jeho kvalitách a vzezření a usnadňuje nám jeho zařazení a porovnávání s jinými díly. Proč je tedy u akčního umění tak důležité podat důkaz, že se akce konala? Je to dáno čistě efemérní, dočasnou podobou takového uměleckého počinu nebo má akční umění stále stigma určitého skandálu či podivnosti, jimž je těžké uvěřit?

Pak je ovšem ještě zajímavější si uvědomit, že k tomu, abychom uvěřili v existenci takového počinu nám vlastně stačí velice málo: fotografie.<sup>87</sup> Navíc fotografie, která žádným způsobem nepopisuje průběh dané akce, ani nám nepodává jiné svědectví o jejích kvalitách kromě toho, jak při (údajné) realizaci akce vypadala její hlavní aktérka, jako v případě dodatečných aranžovaných fotografií Valie Export a její akce *Aktionhose*:

---

<sup>86</sup> „However, if this *binding* quality of the photograph is partly enforced at the level of 'internal relations' by the degree of definition, it is also produced and reproduced by certain privileged ideological apparatuses, such as scientific establishments, government departments, the police and the law courts. This power to bestow authority and privilege on photographic representations is not given to other apparatuses, even within the same social formation - such as amateur photography or 'Art photography' - and it is only partially held by photo-journalism.“ Tagg, John. *The Currency of the Photograph*. In: Burgin, Victor. *Thinking Photography*. London 1982, s. 117.

<sup>87</sup> Velice zajímavý příklad, kdy se fotografie dokumentující akční dílo stává nejen důkazem o jeho realizaci v rámci umělecko-historického diskurzu, ale také důkazem ve smyslu oněch „privilegovaných ideových organizací“, jak o nich hovoří John Tagg, uvádí Tomáš Pospiszyl: „V trojúhelníku performance-police-dokumentace se v osmdesátých letech ocitla i činnost Tomáše Rullera. Když byl tento autor vyšetřován za provedení své akce *Mezi-tím*, při soudním jednání v roce 1985 na svou obhajobu použil dokumentární fotografie jako důkazní materiál. Dokumentace se tak stala součástí soudního spisu, kde sloužila jako důkaz, že šlo o umělecké dílo.“ Pospiszyl, Tomáš. *Asociativní dějepis umění*. Praha 2014, s. 148.

*Genitalpanik*. Zdá se tedy, že jakmile vidíme fotografii, okamžitě spolu s Rolandem Barthesem předpokládáme, že „toto bylo“.<sup>88</sup>

Prezentování fotografie jako důkazu o akci se však již v samých začátcích tohoto druhu tvorby ujalo do té míry, že se stalo jednou ze základních součástí standardní dokumentace provedené akce, kde kromě fotografie nesmí chybět určení místa a času a krátký narativ objasňující průběh akce. Je přitom paradoxní, že fotografie považovaná za přesný otisk zobrazované reality, a tedy teoreticky nejlepší zdroj informací o tom, jak daná věc či situace vypadala, v těchto případech často nijak velkou informační hodnotu nemá. Je tu přítomna skutečně pouze jako důkaz, že se akce udála, a je vybrána jako vizuálně dokonalá ilustrace hlavní myšlenky daného díla. Přílehlavý příklad takového přístupu nám ve svých *3 poznámkách k funkci dokumentace v době normalizace* dává Hana Buddeus na dokumentaci akce *Spojení Petra Štembery a Toma Marioniho z roku 1975*.<sup>89</sup> Na fotografii, kterou Štembera tuto akci prezentoval, totiž nevidíme nic jiného než střed těla obou aktérů a dva soustředné lepkavé kruhy s mravenci [**Obrazová příloha č. 15**]. Nedokážeme rozlišit ani kdo je kdo, natož aby nám fotografie přinesla nějaké informace o místě, průběhu a okolnostech akce. Jedná se však o vizuálně zajímavý snímek, který je jakousi „zarámovanou ideou“ díla.

Vypůjčíme-li si tedy na chvíli terminologii v kriminalistice, jíž je fotografie nepostradatelným pomocníkem, můžeme říci, že fotografie je při dokumentaci a hlavně prezentaci akčního umění skutečně často v pozici „důkazu“, který nám pouze potvrzuje realizaci akce, ale mnoho

---

<sup>88</sup> Barthes, Roland. Světla komora. Poznámka k fotografii. Praha 2005

<sup>89</sup> Buddeus, Hana. 3 poznámky k funkci dokumentace v době normalizace. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 72 – 74.

dalšího už nevypovídá. Zatímco „svědkem“ akce, tedy tím, kdo nám podává podrobnou výpověď o celé věci, je připojená textová dokumentace, tedy popisek a narativ. Informace nám tak podává připojený text, i přesto však, jak píše Pavlína Morganová, přes všechny její nedokonalosti „fotografie stále přispívá nejvíce k našemu porozumění akčního umění 60. a 70. let“.<sup>90</sup>

### **3.7. POTVRZENÍ DÍLA JAKO UMĚNÍ A AUTORA JAKO UMĚLCE**

Hned v úvodu jsem hovořila o tom, že jedním ze základních důvodů, proč se akční díla, stejně jako díla land-artová, začala velmi brzy fotograficky dokumentovat či přímo vytvářet s přihlédnutím k tomu, jak bude možno je dokumentovat, byla potřeba komunikace. Nešlo však pouze o komunikaci s publikem (ať už sekundárním či dokonce primárním), ale také o komunikaci s odbornou veřejností a následně o uznání díla jako umění a s tím implicitně i autora jako umělce. Cílem tedy nebylo pouze ukázat svou práci divákovi, ale také ji správným způsobem prezentovat soukromým galeristům i veřejným institucím, stejně jako odborné kritice. Jedině tak bylo možno zařadit své dílo do kontextu jiných podobných prací či dějin umění obecně. Tvrzení, že akční umění či land-art byly vytvářeny s cílem opustit svazující prostředí zavedeného systému tak dostává značné trhliny.

Velmi dobře to dokumentují vzpomínky amerického umělce Vito Acconciho jak je česky zprostředkoval Tomáš Pospiszyl: „Jakmile byly [mé práce z let 1969 - 1979] dokumentovány ať už slovy nebo fotografiemi, bylo možné je vystavit na stěnách galerií a muzeí: Ale

---

<sup>90</sup> Morganová, Pavlína. Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain. Praha 2014, s. 35.

dokumentace byla jen suvenýrem, poté, co už bylo po všem, jejich pravé místo bylo na stránkách časopisu nebo knihy. [...] uvažuji o tom, jestli jsem někde v podvědomí neměl potřebu dokázat si, že jsem skutečný umělec, a vybojovat si místo v uměleckém světě. Abych toho dosáhl, musel jsem vytvořit obraz, protože obrazy byly tím, co měly galerie a muzea obsahovat. [...] Moje piecy byly způsobem, jak dostat mou práci (i mě) na zeď. Byly způsobem, jak sám sebe přitlačit ke zdi.“<sup>91</sup>

Fotografie tak akční umění stejně jako land-art vrací do zavedeného systému muzeí, galerií, odborné kritiky a umělecko-historických komentářů, ale také uměleckého trhu, a děje se tak většinou zcela záměrně a vlastním přičiněním samotných umělců.

Většina akčních umělců asi nikdy nepopsala své pohnutky a uvažování tak upřímně a tak explicitně jako Acconci v uvedeném citátu, avšak z péče, jakou věnovali dokumentaci svých děl a s jakou následně vybírali a sestavovali podklady pro jejich prezentaci právě v prostředí galerií a dalších zavedených institucí, lze usuzovat, že i oni toužili po podobném uznání. Snaha o potvrzení vlastního uměleckého statusu a statusu jejich díla jako díla uměleckého je z jejich konání zřejmá.

Acconci a další západní umělci se pohybovali v prostředí rozvinutého galerijního systému, svá díla běžně realizovali i následně prostřednictvím dokumentace vystavovali v prestižních galeriích a objevovali se na stránkách uznávaných odborných časopisů. Akční i land-artoví umělci na druhé straně železné opony to měli o poznání složitější. Jejich práce byla už z principu podezřelá a o vystavování a prezentování svých děl v oficiálních galeriích a časopisech nemohla být řeč. Přesto si ale i tito

---

<sup>91</sup> Acconci, Vito. Notes on My Photographs 1968 – 1970 (1988). In: Fogle, Douglas (ed.) The Last Picture Show: Artists Using Photography 1960 – 1982. Mineapolis, 2003, s. 183. Citováno v: Pospiszyl, Tomáš. Umění z druhé ruky. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 13 – 14.



umělci právě díky dokumentaci svůj způsob vstupu do umělecko-historického systému našli – a to velmi pravděpodobně mnohem úspěšněji než jejich kolegové, kteří vytvářeli klasické hmotné artefakty jako například malíři a sochaři.

Nejlepším příkladem toho je Petr Štembera, který kolem sebe během sedmdesátých let dokázal vytvořit až neuvěřitelně rozvětvenou síť kontaktů s galeristy, kritiky a teoretiky, ale také umělci jak v západní Evropě a také ve Spojených státech, tak i v ostatních zemích východního bloku. Zajímavé je, že právě prostřednictvím těchto svých zahraničních kontaktů, se pak on i lidé z jeho okruhu dostávali do spojení také s podobně zaměřenými umělci z Československa, o jejichž existenci by se jinak jen těžko dozvěděli. Právě díky vědomé a soustavné práci s dokumentací, jejím rozesíláním prostřednictvím běžné pošty a rozvíjením získaných kontaktů se Štembera i jeho blízký okruh zahrnující Jana Mlčocha, Karla Milera a později také Jiřího Kovandu velmi záhy etabloval na mezinárodní scéně způsobem, jakým se to snad žádnému jinému umělci z Československa v té době nepodařilo.<sup>92</sup>

### **3.8. VYMEZENÍ DÍLA V RÁMCI UMĚLECKO-HISTORICKÝCH KATEGORIÍ PROSTŘEDNICTVÍM FOTOGRAFIE**

Je to o opět Štembera, na jehož příkladu bych ráda demonstrovala další ukázkou toho, čeho lze vhodně zpracovanou dokumentací dosáhnout – byť třeba nezáměrně. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se Petr Štembera věnoval nejrůznějším drobným i větším akcím v přírodě, při nichž používal umělý prvek, jako jsou stuhy a pásy, barva či

---

<sup>92</sup> Buddeus, Hana. Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století. Disertační práce VŠUP Praha 2015, s. 122 – 165.

umělohmotné pláty stavěné do kontrastu s přírodním prostředím.<sup>93</sup> Avšak z těchto akcí neexistují fotografické záznamy. Jediná fotograficky zdokumentovaná akce podobného typu z tohoto období je *Přenesení dvou kamenů* z roku 1971. Pro nás je však právě tato akce extrémně zajímavá.

Jak už jsem uváděla v předešlé kapitole dílo bylo původně zachyceno a prezentováno sérií pěti fotografií, které tak trochu po způsobu komiksu ukazovaly jednotlivé fáze procesu přenesení dvou větších kamenů v běžné síťovce, kterou si Štembera přehodil přes rameno a s níž je následně zachycen, jak kráčí podél Vltavy. Dílo bylo provedeno bez přítomných diváků, jeho jediným zachycením a zprostředkováním pro nás ve vizuální formě je tak právě tato série pečlivě vybraných a k sobě co nejdůležitějším způsobem poskládaných fotografií, jejichž prostřednictvím nám Štembera vlastně vypráví tento prostý příběh. Kromě návodného názvu obsahujícího i udání místa akce a zvláště uvedeného roku provedení už k této sérii žádný text připojován nebyl. Nebyl totiž potřeba. Vyprávění průběhu akce se odehrávalo čistě vizuální formou a fotografie tak měly pro pochopení akce zásadní vliv a vzhledem k nepřítomnosti primárních diváků ji vlastně i v jistém smyslu konstituovaly.

Důraz na fotografii a její výhradní vypovídající hodnotu je pro toto krátké období na začátku Štemberovy umělecké tvorby typický a projevuje se i v dalších jeho dílech z té doby, u nichž se podobně jako u Karla Milera dílo rovná realizované fotografii. Přibližně od poloviny sedmdesátých let, kdy se Štembera začal věnovat svým pro něj nejtýpějšími body-

---

<sup>93</sup> Štembera, Petr. Events, Happenings, Land-Art, etc. in Czechoslovakia. In: Lippard, Lucy. (ed.). Six Years: The Dematerialization of the Art Object. New York 1973, s. 170.

artovým akcím, však svá díla z tohoto období přestává vystavovat<sup>94</sup> a snad v návaznosti na to se mění i způsob prezentace *Přenesení dvou kamenů*. Z původních šesti fotografií se prezentovaná dokumentace redukuje na jednu, Štemberu kráčejičího podél řeky<sup>95</sup>, a vizuální vyprávění nahrazuje kratičký textový narativ.

Tím se však z prezentace úplně vytrácí časový rozměr akce. Nesledujeme už průběh vybrání, zabalení, nesení a znovu-uložení kamenů na nové místo, jehož prostřednictvím dílo vnímáme především jako provedenou akci, jež měla své důležité fáze hodné zaznamenání. Dílo je naopak posunuto směrem k intencím land-artu, kde se realizovaná akce smršťuje do uměleckého gesta, které má za následek drobnou změnu v krajině.

Podobné posunutí ve významu se týká i dalšího díla, které bychom mohli zařadit pod hlavičku českého land-artu. Je to akce Zorky Ságlové *Pocta Gustavu Obermanovi*. Ságlová během ní spolu s přáteli v zasněžené krajině za soumraku zapálila 21 pytlů s jutou a benzínem. Jejím úmyslem bylo postupným propadáním se hořících pytlů vytvořit ve sněhu stupňovité krátery – jakýsi sněhový land-art, sochařský zásah ve sněhem pokryté krajině.

Výsledkem však byla akce nebývalé síly, která připomínala spíše nějaký pradávnný kolektivní rituál. To se odrazilo i ve způsobu dokumentace, kterou navíc jako u všech dalších akcí Zorky Ságlové obstaral profesionál v oboru Jan Ságel. Mezi množstvím fotografií byly pořízeny i ty zachycující velmi výmluvně i sněhové krátery vzniklé hořením a minimálně jedna z nich je dokonce dodnes vystavována, těžko však pod

---

<sup>94</sup> Buddeus, Hana. Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století. Disertační práce VŠUP Praha 2015, s. 78 – 79.

<sup>95</sup> Srp, Karel. Karel Miler. Petr Štembera. Jan Mlčoch. 1970 – 1980. Katalog výstavy v GHMP, Praha 1997, s. 5.

dojmem zbytku dokumentace pochopíme její skutečný význam. Síla zobrazení provedené akce i množství pořízených fotografií, které je možno stejně dobře považovat za velmi sugestivní dokument z akce i zdařilou autorskou fotografii, tak zcela převážila a determinovala naše chápání celého díla.

Oba uvedené příklady ilustrují, jak lze pomocí vhodného výběru a strategie prezentování fotografií dokumentujících určité dílo posouvat jeho chápání, a to i v intencích různých uměleckohistorických kategorií. Záměrným důrazem na určitý aspekt pořízené dokumentace a jejím vhodným prezentováním lze korigovat či naopak zdůraznit vyznění díla ve prospěch umělcem zvolené možnosti. A pokud je k tomu dostupný vhodný materiál, lze toto provádět i s odstupem let retrospektivně.

### **3.9. FOTOGRAFIE JAKO DÍLO SAMOTNÉ**

Nahrazení díla samotného jeho fotografií a jeho následná identifikace s ním je vlastně rozšířením a dovršením procesu, při němž je dílo akčního umění na základě fotodokumentace uznáno jako dílo umělecké.

Nakonec se fotografie zastupující původní efemérní počin v galerijním prostředí, teoretickém diskurzu a v neposlední řadě také v komerční praxi stává sama o sobě svébytným uměleckým dílem. Tento proces se zdá v daném systému nevyhnutelným a vyrovnávat se s ním musejí jak teoretici a galeristé, tak sami umělci. Pro každého z nich má však trochu jiné konsekvence a každý vnímá trochu jiné aspekty tohoto procesu i jeho výsledku.

Pro teoretiky, zvláště pro ty, kteří vzhledem ke svému věku neměli možnost situace, o nichž hovoří a píší, zažít takzvaně „na vlastní kůži“,

jsou fotografie tím nejsuggestivnějším a z pohledu vizuální zprávy často jediným zdrojem informací o díle. A to do té míry, že se pro ně postupně stanou ztělesněním díla samotného: „Fotografická dokumentace akce dokonce ve světě umění úspěšně nahradila samotné dílo.“<sup>96</sup> Pro Philipa Auslandera se navíc dílo akčního umění dovršuje teprve jeho fotografickým zdokumentováním: „performance je vždy v určitém smyslu surový materiál pro dokumentaci, která je finálním produktem, jehož pomocí bude dílo šířeno a který se nakonec nevyhnutelně stane jeho ztělesněním, což jen potvrzuje Slaterovo tvrzení, že fotografie nakonec nahradí realitu, kterou dokumentuje (či jak říká O’Dell, 'umění performance je virtuálním ekvivalentem svého zobrazení)’“<sup>97</sup>

Amelia Jones ve svém článku věnovaném speciálně dokumentaci akčního umění a jejímu vztahu ke „skutečnosti“ toho, co zobrazuje, pak upozorňuje na vzájemnou závislost díla a jeho dokumentace: „Body-artové dílo potřebuje fotografii jako potvrzení toho, že se uskutečnilo; fotografie potřebuje toto body-artové dílo jako ontologickou 'kotvu' jeho indexikality.“<sup>98</sup>

Snad se tento striktně teoretický přístup k problému dokumentace nahrazující skutečné dílo odehrává v této rovině právě proto, že historici a teoretici akčního umění vlastně většinou nepracují s originály původní dokumentace, ale spíše s jakousi virtuální formou této dokumentace, ať už jsou to přímo elektronicky uložené obrazy či jednoduše reprodukce

---

<sup>96</sup> „Photographic documentation presenting action has even successfully replaced it within the art world.“ Morganová, Pavlína. Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain. Praha 2014, s. 31.

<sup>97</sup> “the performance is always at one level raw material for documentation, the final product through which it will be circulated and with which it will inevitably become identified, justifying Slater’s claim that the photograph ultimately replaces the reality it documents (or, as O’Dell puts it, 'performance art is the virtual equivalent of its representations').” Auslander, Philip. The Performativity of Performance Documentation. In: PAJ 84, 2006, s. 3.

<sup>98</sup> „The body art event needs the photograph to confirm its having happened; the photograph needs the body art event as an ontological 'anchor' of its indexicality.“ Jones, Amelia. „Presence“ in absentia. Experiencing Performance as Documentation. Art Journal, Vol. 56, No. 4, Winter, 1997, s. 16.

originální dokumentace používané v běžných publikacích. Navíc jejich – a samozřejmě i můj – vztah k těmto obrazům je ovlivněn i způsobem a účelem, se kterým jsou užívány. Tedy k teoretickému diskurzu.

Zcela jiný vztah k dokumentaci pak samozřejmě mají samotní umělci, kteří naopak denně pracují s hmotnými původními originály, které se díky době, která uplynula od jejich pořízení, staly cennými samy o sobě. Jako artefakt a jako dobový dokument získávají status „vintage printů“, což je zejména v poslední době velmi ceněná a vyhledávaná kategorie.

Jiří Kovanda, jehož specifický a s léty neměnný způsob dokumentace je zvláště dobrým příkladem [**Obrazová příloha č. 16**], například vzpomíná, jak kolem roku 2000 posílal jako vždy běžnou poštou svou dokumentaci na výstavu do Paříže: „Když kurátorky obálku dostaly, okamžitě telefonovaly, jestli jsem se nezbláznil, že je to cenná věc, že to mělo být pojištěné a že to mělo jít minimálně Fedexem. A v tu chvíli se to stalo: kus papíru se změnil v artefakt. Lidem se začalo líbit, jak je to staré, nažloutlé, polámané, pošpiněné, i ten strojopis byl takový zvláštní. Najednou to mělo estetickou kvalitu. A v té době už existovala jakási dohoda, jak s takovými věcmi zacházet. To, co jsem měl dříve v deskách jako portfolio, jsou najednou originály, které mají svou cenu. A ta je nesrovnatelně vyšší než cena edice, která se nově zhotoví z původních negativů. A přitom informace, smysl i obsah jsou totožné.“<sup>99</sup>

Vladimír Havlík si zase všímá zajímavého procesu „auratizace“ původní dokumentace díla. Podle slavné eseje Waltera Benjamina by aura fotografické dokumentace díla vzhledem k tomu, že je fotografií, a tedy dílem snadno reprodukovatelným, měla být nulová. Zdá se ale, že toto zde neplatí: „Dokumentace se tak stává svědectvím, jež zprostředkovává

---

<sup>99</sup> Kovanda, Jiří. Nejdřív to byl jen kus papíru. In: Krůčka, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 57.

sekundárnímu divákovi kontakt se vzdáleným činem. Stává se předmětem touhy (fetiš je možná silné slovo) a zdůrazněním nemožnosti prožít původní akci, která definitivně pominula, vlastně dává dokumentaci kultovní charakter. Nepřítomnost performance tedy auratizuje dokumentaci coby zprostředkovatele. Čím více se dokumentace šíří, tím větší je síla legendy, mýtu o jedinečnosti, neopakovatelnosti a výjimečnosti původní akce.<sup>100</sup>

Z uvedených postřehů vidíme, že proces identifikace díla s jeho dokumentací či proměny dokumentace v dílo samotné se vlastně realizuje ve dvou rovinách. Jednak v rovině nehmotné či virtuální, kdy jakákoli reprodukce dokumentace díla (ať už tištěná či elektronická), ale také například obraz této dokumentace uchovaný v naší mysli se stává synonymem samotné akce, kterou zachycuje. Konsekvence této konkrétní proměny se týkají opět většinou teoretického diskurzu a každý, kdo tyto obrazy dokumentace používá jako primární zdroj informací, by si jich měl být vědom a přistupovat k nim ostražitě.

Druhá rovina této proměny se odehrává v hmotném světě a týká se především původní dokumentace zpravidla v papírové podobě, z níž se postupem času staly komerčně, ale i historicky ceněné originální dokumenty. Jediná hmotná stopa po efemérním díle, které zmizelo v čase, se tak navrácí do tradičního systému a stává se artefaktem, jehož produkci měla původní forma realizace díla zabránit.

---

<sup>100</sup> Havlík, Vladimír. Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem k dokumentaci“. In: Krtilčka, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 88.

### 3.10. PERFORMATIVNÍ FOTOGRAFIE

Philip Auslander ve své eseji *The Performativity of Performance Documentation* staví proti sobě fotografii z akce Chrise Burdena *Shoot* z roku 1971 coby příklad dokumentace „skutečné“ performance **[Obrazová příloha č. 17]** a *Skok do prázdna* Yvese Kleina jako příklad toho, co nazývá. „theatrical photography“.<sup>101</sup> My bychom asi jeho druhý příklad nazvali spíše photo-piece či performativní fotografie, princip ale zůstává stejný. Nechme teď stranou otázku, zda byl *Skok do prázdna* skutečně proveden tak, jak ukazuje známá fotografie, Auslander se tady zaměřuje pouze na fakt, že skok nebyl realizován jako akce provedená před živým primárním publikem a existující sama za sebe, ale pouze a výhradně pro objektiv připraveného fotoaparátu fotografa Harryho Shunka.<sup>102</sup>

Jedná se tedy o případ, kdy provedená akce zachycená na mnohokrát reprodukované fotografii stojí a padá s pořízením této fotografie, je s ní identická, ztotožnitelná. Ne akce samotná, ale fotografie je od začátku kýženým výsledkem, výsledným uměleckým dílem. Nejedná se tedy o fotografickou dokumentaci provedené akce tak, jak jsme vlastně o fotografické dokumentaci dosud mluvili, nejde o žádné zachycení z nutnosti, ale o zcela záměrné zinscenování celé věci pouze a výhradně pro objektiv fotoaparátu. Jde tedy o speciální případ, který má možná více společného s médiem fotografie samotným než s akčním uměním chápaným také jako „živé umění“.

---

<sup>101</sup> Auslander, Philip. The Performativity of Performance Documentation. In: PAJ 84, 2006, s. 1 – 10.

<sup>102</sup> Amelia Jones sice ke *Skoku do prázdna* uvádí, že Klein na akci pozval pouze „blízké přátele a fotografy“, podle Auslandera je ale otázkou, zda se tito přišli podívat na performanci či na focení jako takové. Jones, Amelia. Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities. In: Art History. Volume 17, Number 4, December 1994, s. 554.



Sám Auslander však na konci své eseje dochází k závěru, že dva proti sobě stavěné příklady mají víc společného, než by se mohlo zdát. Oba vlastně vnímáme velmi podobně a rozdíl mezi nimi je pouze „ideologický“ zapříčiněný tradičním vnímáním fotografické dokumentace jako „nutného zla“: “Může to být tak, že náš pocit zpřítomnění, moci a autenticity těchto děl vychází ani ne tak z toho, že dokument vnímáme jako indexický bod vstupu do minulé události, ale z toho, že vnímáme dokumentaci samotnou jako performanci, která přímo odráží umělcův estetický projekt či vnímavost a jejíž jsme my nyní přítomným publikem.”<sup>103</sup>

V našem prostředí by takovým příkladem určitě mohla být práce Karla Milera z počátku sedmdesátých let, kterou jsme ostatně v předchozí kapitole právě s Kleinovým *Skokem do prázdna* také porovnávali. Pro Milera byla fotografie při realizaci díla zcela zásadním momentem, skutečným prostředkem realizace díla. Námětem byly většinou velmi jednoduché, až minimální akce-činnosti, kde nešlo o žádnou složitou naraci či zachycení probíhajícího děje. Při provádění dané akce nikdy nebyli přítomni žádní diváci. A i kdyby byli, divák fotografie by ve srovnání s takovým přímým divákem akce vlastně o nic nepřicházel, protože před ani po zmáčknutí spouště se už nic důležitého neodehrálo. Dílo vznikalo čistě pro objektiv a prostřednictvím fotografie bylo také realizováno.

Pro srovnání s Kleinovým skokem jsme uváděli dvě Milerova díla z roku 1973 *Identifikace a Kolmice* [**Obrazová příloha č. 18**] zviditelňující téma zemské gravitace, ale také *Blíže k oblakům* zachycující Milerův výskok nad zemský povrch. Vytanul nám přitom na mysl také Vladimír Boudník

---

<sup>103</sup> „It may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist’s aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience.“ Auslander, Philip. The Performativity of Performance Documentation. In: PAJ 84, 2006, s. 9.

zachycený coby levitující vysoko nad zemí v sérii fotografií Jaromíra Perglera. Je zajímavé že všechny uvedené příklady srovnání s Kleinovým dílem jsou zároveň i dalšími příklady děl realizovaných pouze pro objektiv fotoaparátu. Do značné míry to jistě souvisí s opakujícím se tématem výskoku či pádu odehrávajícím se vlastně ve zlomku vteřiny, takže fotografie je pro zviditelnění tohoto jednotlivého okamžiku ideálním prostředkem. Zároveň dokáže fotografie oddělením a zvýrazněním tohoto jednoho okamžiku, který jinak samotným okem v kontinuu rychlého pohybu nedokážeme vnímat, vytvářet určitou iluzi, ať už jde o tělo levitující v prostoru či odolávající gravitaci a nezvratnému pádu.

A ještě jedna zajímavá věc k tomuto typu fotografie: Hana Buddeus upozorňuje na to, jak si performativní fotografie vystačí coby informace pro diváka sama o sobě.<sup>104</sup> Její čtení je v takovém případě nasměrováno maximálně vhodně zvoleným názvem. Doprovodný text však nepotřebuje. Naopak pro dokumentární fotografii je typický vysvětlující narativ. Potřebujeme jej proto, abychom pochopili průběh a záměr akce, o níž nám jeden zachycený okamžik vypovídá jen velmi málo.

Důležitým aspektem fotografie je, že nám informaci dokáže sdělit okamžitě – stačí k tomu jediný pohled (což je vlastnost v naší době neuvěřitelné obrazové inflace tak ceněná a hojně využívaná). Má ale své limity, například co se týče zachycení času, trvání. Psaný text je naproti tomu předurčen pro popis situace a vyprávění děje, jehož sepsání i čtení se vždy realizuje v delším časovém úseku. Považuji v tomto bodě za zajímavé, uvědomíme-li si, že toto čtení textového popisu akce

---

<sup>104</sup> Buddeus, Hana. Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století. Disertační práce VŠUP Praha 2015, s. 121.

probíhající v delším časovém úseku jako by nám vlastně nahrazovalo časový prožitek trvání a sledování akce v pozici primárního publika.

### 3.10. PODVRH: FOTOMONTÁŽ A DOKUMENT FIKTIVNÍ AKCE

Následující text by vlastně mohl být podkapitolou předchozí problematiky, protože nám půjde o provedení „akce“ pouze pro objektiv fotoaparátu. Chtěla bych v něm uvést dva příklady: *Skok do prázdna* Yvese Kleina, o kterém jsme už hovořili právě v předchozí části a na který se nyní podíváme z trochu jiného úhlu, a *Aktionhose: Genitalpanik* rakouské umělkyně Valie Export. Oba jsou v historii akčního umění velmi svéráznými počiny a pro oba je fotografie konstituujícím prvkem.

Koncept celého podniku kolem realizace *Skoku do prázdna* [**Obrazová příloha č. 19**], tedy přesněji fotografie, která údajný nejištěný skok zobrazuje, je přesně v souladu s celkovou strategií Kleinovy umělecké sebe prezentace prostřednictvím neustálých drobných provokací a vytváření osobního mýtu umělce, který do svého umění dává vše. Za svůj krátký život stihl Klein vystřídat několik různých rolí: v mládí byl silně ovlivněn rosekruciánstvím, které cestu k mystické transfiguraci těla i mysli podmiňuje přísnou sebekázní. O něco později ho zřejmě podobnou kombinací propojení těla a mysli a vyžadovanou disciplínou oslovilo judo, které studoval i během dvouletého pobytu v Japonsku a v němž údajně jako první Evropan dosáhl černého pásu. Až poměrně pozdě se rozhodl, že bude umělcem a této myšlence se oddal se stejným zapálením jako předchozím vášním.

Kleinův *Skok do prázdna* je tak na pozadí jeho pestrého spektra zájmů a předchozích životních rolí vysvětlován mnoha způsoby. Amelia Jones

uvádí, že Kleinova tehdejší prohlášení naznačují ovlivnění rosekruciánským ideálem tělesné a duševní transcendence. Kleinova záměrně nejasná vyjádření však můžeme chápat stejně dobře jako romantický ideál umělce vrhajícího se všanc nekonečnému prázdnu, i jako ironický komentář ke kultu umělce-génia.<sup>105</sup>

Posledně jmenovanou možnost podporuje i fakt, že Klein za svého života zveřejnil hned dvě různé verze této upravené fotografie, čímž evidentně vědomě poukázal na fakt, že jde o fotomontáž, a tedy o podvrh. První verze s cyklistou právě projíždějícím po pravé straně ulice byla použita na titulní straně Kleinovy variace na tradiční pařížské noviny *Dimanche*. Druhou verzi – bez cyklisty, pouze s prázdnu ulicí – Klein vystavil na své retrospektivě v roce 1961 v německém městě Krefeld. Klein prý vystavení této druhé verze po řediteli muzea v korespondenci dvakrát vysloveně žádal s tím, že tato verze je „čistší“.<sup>106</sup>

I přes toto nepochybně záměrné podkopání vlastních pozic Klein ve svých novinách zveřejněných v roce 1960 v článku k této fotografii uváděl, že se jedná o dokument zachycující jeho vysoce riskantní „metafyzický skok do prázdna“<sup>107</sup>, který se skutečně udál zobrazeným způsobem.

Stejně ambivalentní a evidentně záměrným znejistěním a zamlžením ze strany autora poznamenaná je i geneze obrazové „dokumentace“ akce *Valie Export Aktionhose: Genitalpanik* [**Obrazová příloha č. 20**].

I v tomto případě už víme, že fotografie, které se tváří jako dokument, žádným dokumentem nejsou. Minimálně proto, že nebyly realizovány během údajně provedené akce a dokonce ani na místě, kde měla být

---

<sup>105</sup> Jones, Amelia. *Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities*. In: *Art History*. Volume 17, Number 4, December 1994, s. 554.

<sup>106</sup> Tamtéž, pozn. 22.

<sup>107</sup> Tamtéž, s. 553.

akce provedena. Během samotné akce, jejíž průběh sama autorka při různých příležitostech popsala vždy trochu jinak<sup>108</sup>, žádná fotografická dokumentace pořizena nebyla. Fotografie, které nesou název údajně akce byly pořizeny až o rok později. Místo živé akce v mnichovském kině na nich vidíme umělkyni pózující pouze pro účely zachycení na fotografii na dvoře ateliéru fotografa Petera Hassmanna na předměstí Vídně.

Když pročítáme texty různých autorů, kteří kdy o tomto díle psali či ho jen zmínili, je jasné, že se Valie Export podařilo během let vytvořit tak spletitou legendu v níž si nejednou sama odporuje ve svých tvrzeních a vyprávění, že není jasné, zda ji někdo někdy definitivně rozplete.<sup>109</sup>

Velmi pádným argumentem napovídajícím, že se s největší pravděpodobností žádná skutečná akce neudála, je však fakt, že se zmínka o takové akci neobjevuje v dobovém tisku či archivních materiálech. Zvláště' zarážející se tato okolnost jeví při porovnání například s *Tapp und Tastkino*, tedy jinou akcí umělkyní skutečně realizovanou, která byla v tisku naopak hojně probírána.<sup>110</sup>

Jakousi druhou částí akce, která se pak prokazatelně stala – už jen na základě důkazů ve formě fotografií vytištěných na dobových plakátech, je vytvoření oněch známých fotografií a jejich rozvěšení po Vídni (či nakonec spíše věnování přátelům, jak sama Export uvádí).<sup>111</sup> Nabízí se tak otázka, zda je nakonec stěžejní akcí celého tohoto příběhu spíše to,

---

<sup>108</sup> Widrich, Mechtild. Can Photographs Make It So? Several Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic 1969-2005. In: van Gelder, Hilde and Weestgeest, Helen (eds.), *Photography between Poetics and Politics*. Leuven, 2008. s. 56 – 57.

<sup>109</sup> Viz např. Herzog, Amy. *Architecture of Exchange: Feminism, Public Space, and the Politics of Vulnerability*. *Feminist Media Histories*. Summer 2015, s. 80 – 81. Také: Robinson, Hilary. *Actionmyth, Historypanic: The entry of VALIE EXPORT's 'Aktionhose: Genitalpanik' into art history*. Dostupné online : [https://www.researchgate.net/publication/316087601\\_Actionmyth\\_Historypanic\\_The\\_entry\\_of\\_VALIE\\_EXPORT's\\_'Aktionhose\\_Genitalpanik'\\_into\\_art\\_history](https://www.researchgate.net/publication/316087601_Actionmyth_Historypanic_The_entry_of_VALIE_EXPORT's_'Aktionhose_Genitalpanik'_into_art_history)

<sup>110</sup> Widrich, Mechtild. *Location and Dislocation. The Media Performances of VALIE EXPORT*. *PAJ* 99, 2011, s. 58.

<sup>111</sup> Tamtéž, s. 59.

co se údajně odehrálo v Mnichově, nebo až o rok pozdější realizace ve Vídni.

Každopádně fotografie je v celé této spleť historii hlavní postavou a paradoxně jedinou neoddiskutovatelně pravdivou, protože prokazatelně realizovanou, částí skládačky. Bod, ke kterému se všechny texty o této akci sbíhají a kterou žádný z jejich autorů neopomene reprodukovat. Vystupuje zde v roli důkazu, který je však falešně nastrčený. Pokud si ale neprověříme více zdrojů, nemusí nám to být vůbec zřejmé, což je pravděpodobně důvod, proč se jedna či druhá verze neustále znovu opakuje a celou historii dále komplikuje.

### **3.11. BEZ FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE**

Do této chvíle jsme mluvili téměř výlučně o umělcích, kteří se, ať už zcela přirozeně a záměrně či pod tlakem okolností, rozhodli fotografickou dokumentaci ve své tvorbě systematicky využívat. Například Jiří Kovanda k otázce, zda jej někdy napadlo udělat akci jen pro ten moment a bez dokumentace, vysvětluje: „... když člověk dělá věci, které považuje za umění, měl by myslet i na to, jakým způsobem to sdělit. Protože to je vlastně komunikace. Každé umění je komunikace – sděluji něco, co jsem nějakým způsobem prožil nebo chci prožít. A chci to zprostředkovat nějakým kanálem dalším lidem, nenechat si to pro sebe. Takže jsem vždycky od začátku počítal s dokumentací ...“<sup>112</sup>

Existují však i umělci, kteří fotografickou dokumentaci svých děl odmítali, a to nejen na počátku své kariéry, ale vlastně po celý život či své umělecké působení. Mezi nimi je určitě nejznámějším příkladem Allan

---

<sup>112</sup> Kovanda, Jiří. Nejdřív to byl jen kus papíru. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 62.

Kaprow. Jeho myšlení se samozřejmě vyvíjelo, ale svým hlavním zásadám, které definoval v roce 1966 v eseji *Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!*, zůstal věrný. Mezi sedm takto definovaných zásad patřil například požadavek, aby hranice mezi uměním a životem byla co možná nejméně zřetelná, inspirace a materiál by měly pocházet pouze z neuměleckých zdrojů či happening by se neměl předem nacvičovat a měl by se konat pouze jednou.<sup>113</sup>

Ve stejné eseji se také vyjadřuje k ideální dokumentaci a její funkci: „... tištěné scénáře a příležitostné fotografie děl, které tu už věky kolují, dohromady dokážou evokovat auru něčeho živoucího, třebaže mimo náš aktuální dosah, spíše než hodnotící dokumentace. Tím se v podstatě vytváří záměrná šeptanda, jejímž cílem je stimulovat fantazii jak jen to bude možné ...“<sup>114</sup>

Právě působení na lidskou fantazii a vlastní kreativitu stejně jako důraz na dokumentaci odehrávající se v naší paměti a v naší mysli byly pro Kaprowa typické. K tomu stačila „příležitostná“ fotografie a popis události prostřednictvím krátkého psaného scénáře či dokonce jen orálně předávané svědectví. Jeho výhrady k plnohodnotné fotografické dokumentaci pramenily z jeho nedůvěry v tradiční umělecko-historické instituce i trh s uměním, proti nimž se vymezoval a které kritizoval. Obával se, že by tuto dokumentaci mohly zneužít, tedy proměnit ji v artefakt se všemi důsledky, které to přináší, přesně tak, jak se to stalo mnohým dalším umělcům.

---

<sup>113</sup> Kaprow, Allan. *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!* In: Kelley, Jeff (ed.), Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley, Los Angeles, London 1993, s. 59 – 65.

<sup>114</sup> „... the printed scenarios and occasional photographs of works that have passed on forever – and altogether would evoke an aura of something breathing just beyond our immediate grasp rather than a documentary record to be judged. In effect, this is calculated rumour, the purpose of which is to stimulate as much fantasy as possible ...“ Tamtéž, s. 62.

Stejně tak Kaprow odmítal i znovu-provedení svých prací s tím, že „minulost může být pouze vytvořena (ne znovu-vytvořena)“.<sup>115</sup> Kromě toho takové reinscenace bývají většinou provedeny právě na základě fotodokumentace, která je pouze nedostatečnou náhradou za vlastní zkušenost. Lidé navíc mívají tendenci opakovat, co viděli na fotografiích, a přizpůsobovat jim své chování a vystupování místo toho, aby jednali sami za sebe a využívali svou vlastní kreativitu, což pro Kaprowa vždy byla důležitá složka happeningu a jeho podstatné obohacení.<sup>116</sup>

Po polovině šedesátých let začal Kaprow fotografii přece jen využívat, ne ale k dokumentaci tak, jak ji obvykle chápeme. Příkladem může být happening *Transfer (for Christo)* z roku 1968, při němž bylo po osm dní každý den skupinou studentů pod vedením Kaprowa na různá místa převezeno a určitou (po každé jinou) barvou natřeno asi 50 prázdných naftových barelů. Ty pak skupina společnými silami naskládala do určité sestavy, pokaždé jiné, a spolu se sestavou barelů se nechala vyfotografovat v „triumfální póze“, kterou vždy poněkud ironizovala či zpochybnila tím, že všichni členové napodobili jedno určité gesto či pózu. Pro zachycení těchto „vrcholných okamžiků“ byl jako fotograf najat další student, Adrew Glantz, který dostal instrukce fotografovat právě jen tyto momenty. Glantz však bez vědomí skupiny fotografoval i momenty předcházející „triumfu“ (převoz barelů a jejich přípravu) a všechny své fotografie včetně těchto momentek následně Kaprowovi předal.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> „past can only be created (not recreated)“ Deuze, Anna. Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?). In: Tate Papers, no. 8, Autumn 2007. <https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/blurring-boundaries-between-art-and-life-in-the-museum> (vyhledáno 21. 3. 2021)

<sup>116</sup> Tamtéž

<sup>117</sup> Morrill, Eric Padraic. What Can We Learn from photographs of Happenings? Allan Kaprow's Transfer. In: Map No. 5 (Juni 2014), s. 2. <http://www.perfomap.de/map5/paradoxe-medien/what-can-we-learn-from-photographs-of-happenings-allan-kaprows-transfer/what-can-we-learn-from-photographs-of-happenings.pdf> (vyhledáno 5. 3. 2021)



Ten několik těchto fotografií včetně poměrně velkého podílu momentek o dva roky později využil do speciálního kalendáře vydaného Junior Council of the Museum of Modern Art v New Yorku pod názvem *Days Off: A Calendar of Happenings*. Na jedné z prvních stránek kalendáře Kaprow jeho majitele instruoval: „Toto je kalendář minulých událostí [...] Každý den je stránkou či více, ty pak mohou být vytrženy a zahozeny. [...] Zatímco kalendář, stejně jako happenings, zmizí, šeptanda se může šířit dál.“<sup>118</sup>

Tím vlastně naznačil, co pro něj tyto fotografie znamenají: nejde o žádný drahocenný artefakt, žádná dokumentace, na níž by lpěl.<sup>119</sup> Jde o věc odsouzenou k zániku stejně jako samotný happening, který zachycuje. Věc, která bude „zahozena“, až její dny uplynou. Jediné, co přežije je legenda. A to je pro Kaprowa klíčový okamžik: vytvoření legendy, „šeptandy“ či jednoduše ústně předávaného vyprávění. A zdá se, že tato strategie funguje, protože Allan Kaprow se stal jakousi mýtickou, enigmatickou figurou, jejíž dílo bylo od počátku právě díky nedostatku obrazového materiálu i jeho osobnímu postoji opředeno řadou legend, které mu umožňovaly, aby se sám držel stranou: „... protože s tím, jak nový mýtus sám narůstá, bez jakékoli návaznosti na cokoli, může umělec dosáhnout báječného soukromí, proslulý něčím zcela imaginárním, zatímco mu zůstává volnost zkoumat něco, čeho si nikdo ani nevšimne.“<sup>120</sup>

---

<sup>118</sup> „This is a calendar of past events... Each day is a page, or more, that can be taken off and thrown away. ... As the calendar is discarded like the Happenings, the gossip may remain in action.“ Tamtéž, s. 21.

<sup>119</sup> Hana Buddeus spolu s Judith Rodenbeck upozorňuje na kritický odstup, který si vlastně Kaprow svérázným zapojením aktu fotografování do svých scénářů k fotografii jeho děl vytvářel. Buddeus, Hana. Fotografické podmínky happeningu. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, č. 16, 2014, s. 31.

<sup>120</sup> „... for as the new myth grows on its own, without reference to anything in particular, the artist may achieve a beautiful privacy, famed for something purely imaginary while free to explore something nobody will notice.“ Kaprow, Allan. *The Happenings Are Dead: Long Live the Happenings!* In: Kelley, Jeff (ed.), Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Berkley, Los Angeles, London 1993, s. 59 – 61.

### 3.12. BEZ DIVÁKŮ A BEZ DOKUMENTACE

Na závěr mého výčtu možností jak a proč lze k fotografické dokumentaci přistupovat bych ráda zmínila ještě jednu možnost, která se i při dohledávání příkladů ukázala jako extrémní a u níž už asi ani není tak důležitá otázka týkající se dokumentace, ale spíše toho, zda jde ještě vůbec o umění. Tedy přesněji zda je možno tyto akce ještě chápat jako skutečné a plnohodnotné umělecké dílo.<sup>121</sup>

Jedná se totiž o akce provedené umělcem bez jakýchkoli přítomných diváků, ale také bez dokumentace, tedy přinejmenším dokumentace fotografické. Tyto akce lze chápat jako činnost či gesto provedené pouze pro sebe, pro soukromé potřeby umělce, které se stávají/zůstávají soukromými právě proto, že s námi nekomunikují, protože jim to bylo absencí dokumentace znemožněno.

Příkladem může být série drobných akcí, spíše velmi základních intimních interakcí s přírodou Miloše Šejna z let 1966 – 1967 s názvem *Kontakty*.<sup>122</sup> Šlo o intenzivní a velmi úzký kontakt lidského těla (Šejn tyto kontakty podstupoval nahý) s přírodními elementy různého druhu jako je půda, spadané listí či tráva. Tyto různě dlouhé a na různých místech prováděné akce Šejn realizoval naprosto beze svědků a ve většině případů ani nepožíval žádnou fotografickou dokumentaci. Jediným médiem záznamu pro něj byly jeho kresby a psané popisy. Dá se říci, že v kontextu Šejnových dalších prací a jeho celkového přístupu k umělecké tvorbě můžeme tyto akce považovat za jakousi přípravou

---

<sup>121</sup> Za upozornění na tento problém děkuji kolegyni Zdislavě Ryantové.

<sup>122</sup> Morganová, Pavlína. Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain. Praha 2014, s. 117.

fázi pro jeho další práce, v níž jde o hluboce osobní prožitky. Tak osobní, že autor možná považoval za nemožné či marné pokoušet se tyto emoce a prožitky sdílet se svým okolím tradičními prostředky „Médiem komunikace mezi prostředím, mnou a ostatními je chůze, vidění a cítění. Fotografická či jiná dokumentace více či méně čitelně filtruje zlomky intenzit těchto událostí.“<sup>123</sup>

Akce v přírodě prováděl na začátku své umělecké tvorby také Petr Štembera. Výše zmíněné intervence v přírodě byly založeny na kontrastu přírodních a umělých prvků. Stejně důležité však v tuto dobu pro Štemberu byly i jeho zkušenosti a zážitky získané asketickým omezováním tělesných potřeb, praktikováním jógy i studiem zen-budhismu. V rozhovoru s Karlem Srpem tak například jako svou zásadní zkušenost s extrémními stavy vyvolanými záměrným omezováním těla Štembera uvádí svůj desetidenní pobyt v Paříži, který tam strávil naprosto bez jídla.<sup>124</sup> K těmto svým zkušenostem a svým následným pokusům najít ten správný způsob, jak se o své zkušenosti a pocity podělit s vnějším světem v rozhovoru dále říká: „Důležitým momentem proto, že jsem začal dělat něco uměleckého, byly časté rozhovory s Karlem Milerem, který neustále opakoval, že je sice hezké, že několik dní nespím nebo nejím, ale že to vůbec nekomunikuje, že je to jenom moje individuální záležitost.“<sup>125</sup> Od té doby se myšlenka na to, jak bude dílo zachyceno, aby co nejlépe promlouvalo k divákovi, stala samozřejmou součástí Štemberovy tvorby a Štembera s fotografickými záznamy své tvorby začal cíleně pracovat.

---

<sup>123</sup> Šejn, Miloš. Záznamy & záznamy. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 37.

<sup>124</sup> Srp, Karel. Rozhovor s Petrem Štemberou. In: Petr Štembera – Performance. Praha 1981, s. 3.

<sup>125</sup> Tamtéž.

Nalézání toho nejvhodnějšího způsobu komunikace, a tedy vlastně i realizace daného uměleckého díla je nedílnou součástí tvůrčího procesu. Ať už je umělecké dílo jakéhokoli rázu, potřebuje kontakt a interakci s divákem, aby mohlo být plně realizováno.

## **4. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ S TRADIČNÍMI PERFORMATIVNÍMI UMĚNÍMI (DIVADLEM A TANCEM)**

Když jsem se začala zabývat otázkou fotografického zachycení akčního umění, velmi záhy se objevila také otázka, na kolik tato problematika souvisí s tím, jak jsou na fotografiích zachycována divadelní a taneční představení. Takové spojení je logické, a jak se při bližším zkoumání ukázalo, také nanejvýš oprávněné. Zatímco o akčním umění začínáme mluvit až někdy od šedesátých let dvacátého století, snaha zachytit pomíjivost především divadelního, ale i tanečního představení, provází fotografii už prakticky od jejích počátků v první polovině devatenáctého století.

V té době se ještě samozřejmě nejednalo o divadelní fotografii tak, jak ji chápeme dnes, tedy zachycení herců v akci přímo na jevišti divadla. Na to tehdejší fotografická a osvětlovací technika ještě zdaleka nestačila. Od prvopočátků fotografie však fotografy i jejich zákazníky fascinovala teatrálnost a výtvarnost divadelních kostýmů a převleků vůbec. Jistě to souvisí i s dobovým vkusem a přístupem k tomuto médiu v jeho počátcích, kdy fotografie byly často aranžovány stejným způsobem, jako by to byla malířská plátna.

V době, kdy akční umělci začali řešit otázku, jak (či zda vůbec) nějakým způsobem uchovávat dílo, které je odsouzeno k zániku, jakmile umělec danou činnost ukončí a ono tak nenávratně zmizí v čase, měly tyto další, tradiční druhy efemérního umění, které také s výkonem umělce pokaždé znovu ožívají a zase mizí, za sebou již více než sto let potýkání se s tímto problémem pomocí fotografie.

Je proto velmi poučné a užitečné se s dějinami tohoto specifického druhu fotografie blíže seznámit a zamyslet se nad tím, kolik toho má divadelní fotografie společného s fotografií akčního umění a nakolik se naopak problematika s ní spojená od její mladší příbuzné liší.

Už jen to, že divadelní či taneční představení jsou často díla v podstatě „nepůvodní“ - tzn. využívají divadelní hru či taneční libreto, které už bylo v minulosti provedeno několikrát jinou skupinou lidí v jiné době a za jiných okolností - tuto formu umění od původních počínů akčních umělců zásadně odlišuje. Další odlišností je fakt, že divadelní představení je zpravidla dílem kolektivním, na němž často právě i prostřednictvím fotografií hodnotíme to, jakým způsobem byla například určitá hra režijně pojata, jaká byla scéna a kostýmy, jaké jsou výkony jednotlivých herců a další velké množství aspektů, na jejichž utváření se podílí celý tým lidí.

Dalším důležitým bodem je fakt, že divadelní i taneční představení jsou zpravidla mnohokrát reprízována, často se dokonce mohou večer co večer opakovat i několik let, zatímco akční dílo bývá obvykle záležitostí jednoho provedení (i zde ale samozřejmě existují výjimky a zvláště v poslední době dochází často k opakování některých dnes již přímo legendárních počínů akčních umělců).

Na druhé straně však existuje i mnoho styčných bodů mezi těmito dvěma diskutovanými formami umění. Avšak tím nejzásadnějším je především fakt, že obě tyto formy umění jsou ze své podstaty efemérními počiny, které po svém realizování nenávratně mizí. A pokud je někdo nezachytí prostřednictvím fotoaparátu (či ještě lépe pomocí filmu či videa), zůstanou uchována jen a pouze v paměti a myslích jejich přímých účastníků a diváků.

Divadlo provází člověka v podstatě od počátků jeho kulturní historie. Už antika dala základ instituci divadla tak, jak ji chápeme vlastně až dodnes, a antické principy výstavby divadelního dramatu si dovolilo zpochybnit až teprve 20. století. Fenomén divadla má proto v kulturních dějinách své nezastupitelné místo a úctyhodnou tradici.

Od těchto nejranějších dob si člověk také uvědomoval časovou omezenost a pomíjivost trvání divadelního představení, a tedy v určitém smyslu i zážitku z něj. Snaha zachytit prchavost divadelního okamžiku je proto stará stejně jako divadlo samo. A právě díky této snaze, díky literárním popisům, výtvarnému zachycení scény, kostýmů či určitého okamžiku divadelního představení, které často kolísá ve výtvarné úrovni i v dokumentární hodnotě, můžeme dnes alespoň částečně rekonstruovat divadelní umění minulosti a odvážit se utvořit si o něm alespoň mlhavou představu.

Každý divadelní historik, a nejen on, si však palčivě uvědomuje, jak nedostatečný takový materiál je. Vynález fotografie a později filmu byl proto pro zachycení prchavých hereckých výkonů, scény a režijního pojetí zásadní, nahradit přímý zážitek z návštěvy živého divadelního představení však ani dnes nedokáže sebelepší fotografická reportáž, a dokonce ani filmové zachycení.

Možnosti a výhody nového média fotografie ještě dříve než divadelní kritici a historikové rozpoznali ředitelé divadel i sami herci, kterým fotografie umožnila dosud nevídaným způsobem popularizovat, šířit, a tedy propagovat své umění mezi širokými masami.

V každé divadelní fotografii se tak většinou prolíná několik různých účelů. Kromě čistého dokumentu je to hlavně snaha vizuálně zajímavým záběrem nějakého emocionálně vypjatého, atraktivního momentu

zaujmout diváka a co nejlépe tak dané představení propagovat. Snaze zachovat alespoň část představení v objektivním dokumentu však často nenahrává ani samozřejmá snaha, ať již záměrná či nevědomá, po individuálním uměleckém výrazu. A tak fotografie, která kunsthistorika či kritika fotografie na první pohled zaujme svou uměleckou hodnotou, může být pro divadelního historika málo vypovídající či zcela neužitečná.

Milan Obst ve svém zamyšlení *O významu fotografie pro historika a teoretika divadla přímo* říká: „Největší význam pro vědecké zkoumání divadelního umění má divadelní fotografie, kterou nejlépe označíme slovem dokumentární. Ideálním typem tohoto druhu je snímek, který rozměrem i kvalitou zachycuje v nejpříhodnějším okamžiku totéž, co se objevilo v zorném poli 'průměrného' diváka, tedy toho, který normálně vidí a sedí někde uprostřed hlediště.“<sup>126</sup>

Na tuto ideální centrální perspektivu, které podléhá vše od scénografie až po pohyb herců po jevišti, upozorňuje i Maria Giulia Dondero ve své stati *Fotografie jako svědek divadla*.<sup>127</sup> Zároveň však jedním dechem dodává, že místa nejlépe vyhovující této perspektivě nebývají tou nejideálnější základnou pro fotografa, což dokazuje na příkladu snímku Rogera Pica, který upřednostňoval šikmý pohled z výšky.

Díky divadelní fotografii také máme často možnost vidět to, co žádný divák ani ze sebelepšího místa v hledišti vidět nemůže. Tím mám na mysli především různé detailní záběry gest a výrazů herců, pohledy ze zákulisí a do zákulisí, záběry z nevšedních, běžně nedostupných úhlů. Pokud bychom se měli držet dogmatu centrální perspektivy ideálního

---

<sup>126</sup> Obst, Milan. O významu fotografie pro historika a teoretika divadla. In: Divadelní fotografie 1960. Praha 1960, nestránkováno.

<sup>127</sup> Dondero, Maria Giulia. Photography as a Witness of Theatre. In: Recherches sémiotiques - Semiotic Inquiry, č. 28, 1-2/2008, s. 44.



diváka, pak není tento typ snímků správnou divadelní fotografií. K tomuto žánru však dnes již neodmyslitelně patří a právě tento druh záběrů často vzbuzuje největší zájem diváků – a to i těch, kteří sami dané představení viděli – právě proto, že jim poskytuje dosud nevídaný a poutavý úhel pohledu, to, co jejich pohledu jinak zůstává skryto, a třeba právě oním detailním záběrem dokáže evokovat atmosféru a poetiku daného představení ještě lépe než nejpopsnější záběr celku.

Pro divadelního historika stejně jako pro divadelního kritika bude tedy podstatná dokumentární hodnota a pravdivost zachycení. Fotografie pořízené pro reklamní účely však zdůrazňují především atraktivnost záběru a již zmíněný emocionální náboj. Otázka pravdivosti fotografie tak v tomto případě zůstává zcela stranou, až do té míry, že se může jednat o záběry zcela záměrně nepravdivé. Tedy záběry aranžované mimo jeviště v takových situacích a obsahujících takové výrazy a gesta, která se pak v reálné produkci vlastně ani nevyskytují.

O to zajímavější pak je uvědomíme-li si, že tyto reklamní fotografie „z představení“, které jsou pro nás často první informací o daném divadelním kusu a mohou rozhodovat o tom, zda na danou divadelní inscenaci skutečně půjdeme či nikoli, jsou často tou hlavní vizuální vzpomínkou, kterou si z divadla odnášíme. Tyto zastavené obrazy vyňaté z toku živého divadelního představení totiž mívají mimořádnou sílu a divák živé produkce je má neustále v mysli do té míry, že na tyto vybrané momenty během hry dokonce vědomě či bezděky čeká. A to i v případě, že jak už jsme naznačili výše, je reklamní fotografie nepravdivá a k dané situaci během představení ve skutečnosti nedojde. Přesto je tento reklamní obraz tím, co divákovi v mysli utkví především.

To platí pro operu a činohru, ale ještě daleko více pro taneční představení, kde rychlé střídání figur a dynamika tanečního libreta nikdy

nemohou divákovi poskytnout čas, aby si dosyta vychutnal sílu určité efektní figury, než opět zmizí v čase a v toku dalších tanečních kreačí.

Výtvarně pojatá divadelní fotografie také často dovede předvést v tom nejlepším světle i průměrné představení. Což nás opět obloukem vrací k tomu, že divák, který se s představením seznámí nejprve prostřednictvím výtvarně kvalitních, atraktivních fotografií, může být při odchodu z divadla poněkud zklamán. Takovou moc měl například objektiv fotoaparátu Jaroslava Krejčího.<sup>128</sup>

Pokud ale naopak dojde ke spojení jedinečné divadelní scény a mimořádně kvalitní osobnosti jejího kmenového fotografa, výsledkem jsou legendární počiny, které se do historie divadelní fotografie zapsaly jako nerozdělitelné dvojice: Jaroslav Rössler a Osvobozené divadlo, Miroslav Hák a D Divadlo 34 [**Obrazová příloha č. 21**], Josef Koudelka a Divadlo za branou [**Obrazová příloha č. 22**] či Miloň Novotný a Činoherní klub. Jejich umělecký vklad, způsob, jakým se dokázali do poetiky své domovské scény vcítit je dnes pro nás diváky jejich fotografií s touto scénou neodmyslitelně a nerozlišitelně spjat. Jsou pro nás tvůrci jejího génia a jasně definovaného stylu stejně jako divadelní režiséři, herci a vůbec celý ansámbl divadla.<sup>129</sup>

Divadelní fotografie navíc zachycuje, a tak nám poskytuje podklad k hodnocení, práci celého toho širokého týmu lidí, kteří se na přípravě představení nějakým způsobem podílejí. Nejde tedy jen o výkony herců či tanečníků, ale také o výpravu scény, divadelní kostýmy, um maskérů, způsob nasvícení scény a vůbec celé režijní pojetí zachyceného divadelního kusu. Je toho opravdu mnoho, co by měla ideální

---

<sup>128</sup> Na tento problém mne upozornila Marie Klimešová.

<sup>129</sup> Za upozornění na tento problém opět děkuji Marii Klimešové.

dokumentární fotografie z divadelního představení obsáhnout a adekvátně zachytit, aby daný aspekt inscenace nezůstal opomenut.

Reklamní fotografii pak toto spojení několika různých kreativních umění dává možnost zdůraznit právě ty aspekty představní, které působí nejefektivněji a nejatraktivněji.

Takový detailní záběr například kostýmu či masky však může mít i opačný dopad přímo na způsob, jakým jsou právě tyto aspekty hry vytvářeny. Kostým, na který se díváme z dálky několika metrů, až desítek metrů z hlediště divadla, totiž musí splňovat jiné předpoklady než kostým, který detailně zachytí hledáček fotoaparátu či dokonce filmové kamery. Živě si vzpomínám na článek z víkendové kulturní přílohy The New York Times, který pojednával o tom, na kolik se změnila práce kostymérů a způsob přípravy i samotné materiály kostýmů pro inscenace Metropolitní opery v New Yorku od té doby, kdy se představení začala snímat filmovou kamerou, aby pak byla živě vysílána do kin po celém světě.

Filmový záznam nebo detailní fotografie divadelního představení nám sice může ukázat věci, které bychom z žádného místa v hledišti vidět nemohli, nikdy nám ale nedokáže plně nahradit zážitek z vlastní návštěvy živého divadelního představení. Filmový záznam však nemusí být určen pouze publiku či odborné veřejnosti. Často totiž může být užitečnou pomůckou i pro samotné protagonisty. Zejména tanečníci hojně využívají možností, jaké jim dává natáčení vlastního výkonu na video. Díky tomuto „zrcadlu v čase“ tak mohou sledovat, hodnotit a následně korigovat svůj vlastní taneční výkon.<sup>130</sup>

---

<sup>130</sup> Ross, David A. Tanec a dialog mezi video a televizí: problém zařazení. In: Kolektiv autorů: Výtvarné umění a tanec. Katalog k výstavě Art and Dance. Institute of Contemporary Art a Tolego Museum of Art, Boston 1983. Vydáno v rámci Scénografie č. 58. Praha 1988, s. 67 – 75.

Využití fotografie, případně videa či filmového záznamu, pro dokumentaci a propagaci divadelních představení je tedy široké. Není proto divu, že spojení fotografie a divadla bylo u nás potvrzeno i zřízením dvou oficiálních institucí, které mají zajistit, že velké herecké, taneční i pěvecké výkony nezmizí ze světa s poslední reprízou představení. Kromě tzv. kmenových fotografů jednotlivých divadel, mezi nimiž má samozřejmě výsadní postavení fotograf Národního divadla, zde existuje instituce fotografa Divadelního ústavu, jehož posláním je mapovat významnější představení vybraných divadel. Divadelní ústav tak má k dispozici bohatý fotografický archiv, který je celistvým a spolehlivým zdrojem informací o nejvýznamnějších divadelních počinech minulosti.

Dalším důležitým momentem pak bylo otevření specializované katedry divadelní fotografie na pražské FAMU v roce 1975 Jánem Šmokem, který se tak zasadil o uznání tohoto druhu fotografie jako samostatného vysokoškolského oboru.

Pokud se zamýšlíme nad podobnostmi a rozdíly ve způsobu fotografické dokumentace divadla a tance a akčního umění, neměli bychom se opomenout zamyslet také nad tím, jak a kde se tyto umělecké obory zrodily, jak se vyvíjely a především jak se vyvíjelo jejich fotografické zachycení. Nesrovnatelně delší a složitější byl samozřejmě tento vývoj v případě divadla, které provází člověka už od počátků jeho kulturní historie. Akční umění je proti němu ještě velmi mladá disciplína, která se zrodila v době, kdy fotografické, ale také filmové zobrazení, bylo již natolik běžnou součástí života, že se poprvé začíná mluvit a uvažovat o dopadech této inflace vizuálních podnětů na člověka a společnost. To je

sice trochu jiná kapitola, neškodí si však některé tyto základní výchozí body připomenout.

I důvody, proč tyto dvě umělecké formy vznikly a proč vznikla potřeba je zachytit ve fotografii, byly zpočátku jiné. „Divadelní umění bylo a je pomíjivým jevem. Zatímco dílo výtvarné, literární či hudební přetrvává v původní a neměnné podobě okamžik svého vzniku a prvního styku s publikem, divadelní inscenace zaniká s poslední reprisou,“ povzdychl si na úvod své statě *O významu fotografie pro historika a teoretika divadla* Milan Obst.<sup>131</sup> Jaromír Svoboda, autor dalšího příspěvku v téže publikaci o divadelní fotografii, přichází s podobnou formulací: „Každý spisovatel, malíř či sochař zůstane zachován ve svém díle, hercův výkon se však každý večer znovu rodí a umírá.“<sup>132</sup>

Bylo to právě „přetrvávání“ uměleckých děl a celý zavedený systém zacházení s nimi od vystavování až po komercializaci, co vedlo první akční umělce k radikálnímu rozchodu s dosud vžitou tradicí a ke snaze vymanit se z tohoto systému právě vytvořením díla, které bude pomíjivé a pro zavedený systém tím pádem nevyužitelné, či ještě lépe nezneužitelné. To, co tedy divadelní svět pociťoval jako jeden z největších nedostatků svého řemesla, bylo pro nastupující generaci výtvarných umělců padesátých a především pak šedesátých let nejen výhodou, ale vlastně přímo záměrem.

Jedním z těchto jmen spojovaných s počátky akčního umění je, ač sám byl především hudebníkem, John Cage. Kolem něj se na Black Mountain College a později na New School for Social Research v New Yorku soustředila skupina umělců, kteří jsou považováni za průkopníky toho, co

---

<sup>131</sup> Obst, Milan. *O významu fotografie pro historika a teoretika divadla*. In: Kolektiv autorů. *Divadelní fotografie 1960*. Praha 1960, nestránkováno.

<sup>132</sup> Svoboda, Jaromír. *Divadelní fotografie*. In: Kolektiv autorů. *Divadelní fotografie 1960*. Praha 1960.

později získalo nálepku akce či happening. A není jistě náhodou, že John Cage byl dlouholetým spolupracovníkem Merce Cunninghama, tanečníka a choreografa, jehož vliv na vývoj moderního tance a jeho možností byl zásadní.

Merce Cunningham totiž vnesl do moderního tance civilní projev běžných úkonů těla a spolu s Cagem i myšlenku, že hudba a pohyb nemusí být na sebe vždy nutně navázány. Typická je pro něj, avšak nejen pro něj, ale i pro dobu začátků akčního umění obecně, častá spolupráce s umělci z jiných oborů, především výtvarníků jako Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol, ale například i Carolee Schneemann a dalšími.<sup>133</sup> Tradiční formy divadla a tance a nové disciplíny výtvarného umění se tak propojují a vzájemně hluboce ovlivňují [**Obrazová příloha č. 23**].

A je to právě fakt, že divadlo se neobejde nejen bez herců či tanečníků a jejich režiséra, ale také bez celého dalšího týmu lidí vytvářejících podobu představení a zajišťujících jeho hladký průběh, co umožnilo tuto širokou mezioborovou spolupráci mezi herci a tanečníky na jedné straně a výtvarníky a hudebníky na straně druhé. Vrátime-li se tedy k problematice divadelní fotografie, je třeba si připomenout, že v jediném snímku musí ideálně obsáhnout práci všech těchto lidí od výkonu herce ztvárňujícího hlavní postavu až po dramatické nasvícení radikálně minimalistické scény. Vše je důležité, vše je hodno zaznamenání, protože každý tento detail se podílí na vyznění celku.

Způsob, jakým se tradičně fotografuje divadlo, je proto jiný a obrací se k jiné tradici než způsob, jakým je zachycena většina akčního umění. „Důvodem, proč jsou performance často fotografovány tak, že nám

---

<sup>133</sup> Celant, Germano. Merce Cunningham. Milano 1999.

dávají zapomenout na kontext prostoru, z něhož byly vytrženy, je do značné míry dán tím, že akční umění je implicitně chápáno v tradici výtvarného umění spíše než v tradici múzických umění. Přesněji řečeno, je to výsledek implicitního, jakkoli paradoxního, přirovnání těla v akci k solitérnímu objektu v tradici modernismu – a toto chápání je často znovu potvrzeno selektivností fotografického zachycení.“<sup>134</sup>

Divadelní fotografie oproti tomu musí obsáhnout všechny jednotlivé komponenty, které teprve složené dohromady vytvářejí celek určitého divadelního představení. Hlavní myšlenku či poselství určité hry či tanečního představení, to, co by si měl divák po jejich zhlédnutí odnést domů, ale čistě vizuální matérie fotografie zachytit nedokáže. Žádná fotografie totiž nedokáže zachytit slovo (v případě divadelní hry) a hudbu (v případě tanečního představení).

Naproti tomu však divadelní fotografie poskytuje materiál ještě k dalšímu typu hodnocení a porovnávání. Většina divadelních představení je totiž x-tou realizací určité divadelní hry či baletního představení, které mají za sebou již více či méně bohatou historii jejich ztvárnění v různých dobách, v různých kontextech a v prizmatu zkušeností a preferencí různých osobností realizačního týmu. Akce je proti tomu chápána jako originální počin určitého jedince-umělce, který se zpravidla odehraje jen jednou – byť i zde samozřejmě existují výjimky a především v posledních dvou desetiletích jsou mnohé akce z historie i z poslední doby znovu prováděny.

---

<sup>134</sup> „The reason performance is often shot in ways that encourage us to overlook the impact of spatial selectivity is, to a large extent, the result of an implicit subsumption of performance art by a visual arts tradition, rather than by the tradition of performing arts. More specifically, it is the result of an implicit, albeit paradoxical, equation of the performing body to the autonomous modernist object – an identification that is often reaffirmed through photographic framing.“ Galiardi, Francesco. Performance, Land Art and Photography. MAP Magazine č. 23 podzim 2010. <http://mapmagazine.co.uk/9335/performance-land-art-and-photography/>

Jak přesně se v divadelní fotografii odráží fakt, že je dokumentem něčeho, co se po jistou dobu, kdy byla divadelní hra či taneční představení v repertoáru určitého divadla, odehrávalo znovu a znovu přesně stejným, jasně daným a důkladně nazkoušeným způsobem mnoho dnů či večerů za sebou, a přesto se to nevyhnutelně vyvíjelo, by asi mohlo být předmětem dalšího důkladného zkoumání. Jeden přímý rozdíl oproti fotografii akčního umění však z tohoto faktu vyplývá jasně už nyní: protože se akce většinou odehraje jen jednou, její fotografie můžeme spatřit teprve až po jejím skončení. První je tedy náš přímý zážitek (máme-li to štěstí být přítomni) a teprve pak přijde fotografie, která má, jak si všímá Roland Barthes, sílu „zahrazovat“ vzpomínku, a tím ji následně měnit.<sup>135</sup>

U divadelní fotografie však nastává v tomto směru poněkud absurdní situace. Propagační fotografie z určitého představení totiž máme většinou možnost zhlédnout ještě předtím, než toto představení vidíme na vlastní oči (a to často i v případě, že se účastníme jeho oficiální premiéry). Tyto fotografie jsou pak záměrně vybírány jako extrémně vizuálně působivé záběry, které v naší mysli často utkví natolik, že se přímo těšíme na okamžik, kdy během představení skutečně nastanou. A i v případě, že ve skutečnosti nenastanou, jsou často tím nejsilnějším vizuálním obrazem, který si uchováme v paměti. Dá se tedy říci, že naši vzpomínku na představení zahradí ještě dříve, než vznikne.

---

<sup>135</sup> Barthes, Roland. Světlá komora. Poznámka k fotografii. Praha 2005.



## 5. SPECIFIKA FOTOGRAFICKÉ DOKUMENTACE AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU V POROVNÁNÍ SE ZACHYCNÍM TRADIČNÍHO UMĚLECKÉHO ARTEFAKTU-PŘEDMĚTU

Po porovnání s dokumentací divadelního a tanečního představení bych se v této kapitole ráda zaměřila na to, jakým způsobem jsou fotografovány tradiční artefakty jako především obraz a socha<sup>136</sup>, jak se způsob jejich fotografování liší od zachycení akčního umění či land-artu a k čemu a jak získaná dokumentace slouží. Zajímá mne tak nebude pouze samotné zachycení prostřednictvím fotografie, jeho podmínky a specifika, ale také následné užití těchto snímků, způsob zacházení s nimi, stejně jako jejich limity a přednosti v porovnání s originálním dílem a předmětem jejich zobrazení.

Ačkoli jsou vlastně dějiny umění od svých počátků jako vědní disciplíny (a tím spíše dnes v době nesrovnatelně rozvinutějších technických možností) velkou měrou závislé právě na využívání fotografických reprodukcí nejrůznějších uměleckých děl, a to až do té míry, že někteří autoři nazývají dnešní dějiny umění „dítětem fotografie“<sup>137</sup>, množství literatury, která by tuto problematiku reflektovala, je překvapivě omezené. Mezi ty nejvlivnější bude určitě patřit *Le Musée imaginaire* (anglicky *Museum without Walls*) francouzského spisovatele André Malrauxe.<sup>138</sup> Přestože si je Malraux vědom limitů a nedostatků fotografické reprodukce, její přínos pro obor dějin umění považuje za nepochybně zásadnější. A nemůžeme než dát mu za pravdu, že

---

<sup>136</sup> Vycházím přitom z toho, že stejné či podobné principy budou s největší pravděpodobností aplikovatelné i na další umělecké předměty.

<sup>137</sup> Preziosi, Donald. *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven, 1989.

<sup>138</sup> Malraux, André. *Museum without Walls*. In: *Voices of Silence*. London 1974. Česky ve zkrácené verzi: Malraux, André. *Imaginární muzeum*. In: *Revue Labyrinth* 23 – 24, leden 2009, s. 175 – 185.

fotografie přinesla možnosti práce, které by jinak nebyly ani myslitelné. S její pomocí můžeme k sobě či proti sobě řadit, porovnávat a analyzovat díla jakkoli geograficky či časově vzdálená, z veřejně přístupných i ze soukromých sbírek, dokonce i díla již neexistující či neznámá. To vše navíc velmi pohodlně a vždy při ruce. Výuka studentů by bez fotografie dnes už nebyla myslitelná.

Mnohem kritičtější postoj zaujímá ve své hojně citované eseji *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* Walter Benjamin.<sup>139</sup> „Zde a nyní“ skutečného a fyzicky přítomného uměleckého díla, které jediné může vytvořit „pojem pravosti“, se v reprodukci ztrácí. Zmnožením, masovým šířením a vyvázáním díla z jeho místa a funkce dochází ke „ztrátě aury“, která činila původní dílo tak jedinečným. Společenský a politický aspekt Benjaminových úvah rezonuje se způsobem uvažování Johna Bergera, jehož postoj je v podstatě aktualizací Benjaminových postřehů a jejich rozvinutím v prostředí konzumní společnosti novodobého typu.<sup>140</sup> Atmosféra „falešné zbožnosti“, která je kolem originálních děl účelově vytvářena v situaci, kdy reprodukce v očích běžného člověka de facto nahradila dílo samotné, je podle něj spíše než důsledkem jeho originálního fyzického bytí a umělecké hodnoty důsledkem tržní ceny díla.

Problematikou fotografie ve službách dějin umění se však zabývala i řada autorů již v devatenáctém století, kdy vlastně souběžně s rozvojem a rozšířením fotografie se právě tato disciplína formovala a hledala vhodné postupy a standardy své práce. Protože tento stav ještě nebyl s definitivností nastolen či byl teprve na počátku, nejsou tyto texty

---

<sup>139</sup> Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Revue Labyrinth 23 – 24, leden 2009, s. 166 – 174. Případně: Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Benjamin, Walter. Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, 17 – 46.

<sup>140</sup> Berger, John. Způsoby vidění. Praha 2016.

nějakou komplexní reflexí dané problematiky, ale spíše dílčími zamyšleními nad určitými aktuálními problémy. Mnoho prostoru bylo například zprvu věnováno sporu o to, zda bude fotografie schopna spolehlivě a vhodně nahradit grafiku jako dosavadní osvědčený způsob reprodukce uměleckých děl. Důležitým faktickým argumentem ve sporu jinak založeném spíše na osobních preferencích a zájmech či strachu z nového byla nemožnost reprodukovat pomocí v té době výhradně černobílé fotografie barvu či alespoň správné barevné relace. Na škodu však mohla být i pověst fotografie coby otisku reality: „Někteří zastánci rytin hlásali, že fotografie je naprosto nevhodná pro reprodukci a pravděpodobně nebude věrné reprodukce obrazu nikdy schopná. Dokonce se našli i tací, kteří hájili grafiku právě proto, že je schopná interpretace. Vzhledem k tomu, že fotografie je většinou ceněna pro svou zdánlivou objektivitu, je už z dnešního úhlu pohledu poměrně těžké představit si, že to naopak někdo mohl považovat za mínus.“<sup>141</sup>

Od té doby se však fotografie v běžné praxi dějin umění zavedla natolik, že je dnes opravdu nemožné, představit si tento obor bez ní. Fotografii využíváme stejně často proto, abychom si prohlédli díla, která jsme nikdy neviděli, jako proto abychom si připomněli díla, která už z vlastní zkušenosti známe. Fotografie je základním materiálem při výuce dějin umění a je i předmětem memorování studentů dějin umění. Je využívána pro porovnávání uměleckých děl, ale také pro analýzu stylu určitého umělce, okruhu či období. Málomocný znalec umění by se bez ní dokázal obejít. Proto všechno je až zarážející, jak málo si tyto skutečnosti

---

<sup>141</sup> Kratochvílová, Hana. Fata morgána blízkosti. Fotografie uměleckých děl ve třicátých letech v Československu a u Josefa Sudka. Diplomová práce Ústav pro dějiny umění, FF UK. Praha 2009, s. 37.

uvědomujeme, natož aby byly nějak zásadně reflektovány v odborných textech, ale především právě ve zmíněné každodenní praxi.<sup>142</sup>

Mnoho teoretiků, kteří se tímto problémem přece jen nějakým způsobem zaobírali, pak také upozorňuje na to, že fotografie-reprodukce se vlivem tohoto přístupu v naší mysli prakticky identifikuje s originálním dílem na ní zobrazeným a stává se sama synonymem tohoto díla. Toho si všímá i Barbara E. Savedoff, která se problematice reprodukce věnuje systematicky: „Malraux má pravdu jen částečně, když tvrdí, že fotografie nám zprostředkovávají umění celého světa. Zprostředkovávají nám totiž jen určitý aspekt tohoto umění, to, co bychom mohli nazvat jeho obrazy. Takže zatímco fotografie umožnila studium umění tak, jak jej známe dnes, zároveň tuto disciplínu také utvářela – zvykli jsme si ztotožňovat umění s jeho fotograficky reprodukovatelným obrazem.“<sup>143</sup>

Barbara E. Savedoff se dále domnívá, že navzdory Benjaminovu a Bergerovu tvrzení nedošlo ke zničení jedinečné hodnoty originálního uměleckého díla jeho fotografickou reprodukcí, ale spíše ke změně toho, jak se pod vlivem reprodukcí na původní umělecká díla díváme: „... fotografie – možná nenávratně – změnila způsob, jakým se díváme na malby a sochy, a právě tento fakt nám tolik ztěžuje objevování a ocenění unikátní hodnoty originálu [...] naše zkušenost s prohlížením fotografií totiž ve skutečnosti určuje i to, jak se díváme na umělecká díla.“<sup>144</sup>

---

<sup>142</sup> I já sama se musím přiznat, že teprve při bližším studiu tohoto tématu jsem si začala uvědomovat, jak moc je moje povědomí o umění toho či onoho druhu determinováno právě využíváním fotografie. Problém je právě v tom, že se jedná o tak běžnou věc, že málokoho napadne se nad ní vůbec zamyslet.

<sup>143</sup> „Malraux is only partly right when he says that photographs bring to us the art of the world. They bring to us only certain aspects of that art, what might be called its images. So while photography has made possible the study of art as we know it today, it has also shaped that study – we have come to identify art with its photographically reproducible image.“ Savedoff, Barbara E. Looking at Art Through Photographs. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:3 Summer 1993, s. 456.

<sup>144</sup> Tamtéž.

A Savedoff tyto své postřehy domýšlí ještě dál. Upozorňuje, že běžně rozšířená praxe vybírat díla pro výstavy či nejrůznější ocenění na základě jejich fotografických reprodukcí zvýhodňuje ta díla, která vypadají dobře na fotografiích, zatímco díla, která jsou do značné míry postavená na nereprodukovatelných kvalitách, v takovém porovnání nutně trpí. Tímto způsobem dnes fotografie přímo ovlivňuje svět umění: „Závislost uměleckého světa na fotografii znamená, že současní umělci se nemohou vyhnout tomu, aby přemýšleli o tom, jak bude jejich práce vypadat na fotografiích – i když se střeží toho, aby takové úvahy ovlivnily jejich umění.“<sup>145</sup>

Podobný postřeh můžeme najít i u Susan Sontag: „Je nevyhnutelné, aby stále více a více umění bylo koncipováno jako budoucí fotografie. Modernista musí přepsat Paterův výrok o tom, že všechno umění aspiruje na to stát se hudbou. Dnes všechno umění aspiruje na to stát se fotografií.“<sup>146</sup>

Jak je tedy možno podat zobrazené dílo prostřednictvím fotografie co nejděleji, respektive co nejlépe? Co je při fotografování uměleckých děl třeba vzít v potaz, aby výsledek byl co nejlepší? Co je obsahem práce a předmětem rozhodování fotografa při dokumentaci uměleckých děl? Všechny tyto otázky ovlivní, jak budeme dílo na fotografii vnímat – ostatně jako u jakéhokoli jiného předmětu, osoby či situace zachycených prostřednictvím fotografie.

Jedním ze základních rozhodnutí bude například úhel pohledu, tedy z jaké strany a pozice bude fotografovaný předmět zachycen. Kresba či

---

<sup>145</sup> „The dependence of the art world on photographs means that contemporary artist cannot avoid thinking about how their work will look in reproduction, even if they resist letting such considerations influence their art.“ Tamtéž, 461.

<sup>146</sup> „It is inevitable that more and more art will be designed to end as photographs. A modernist would have to rewrite Pater’s dictum that all art aspires to the condition of music. Now all art aspires to the condition of photography.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008.

malba bude mít už ze své povahy méně možností smysluplného zachycení než například prostorově mnohoznačnější socha. Prvním vodítkem často může být situace původního umístění díla a na jejím základě zamýšlený úhel pohledu. Například u soch zdobících římsy městských paláců je pohled zdola nahoru určující i pro samotné proporce sochy, které mu jsou záměrně přizpůsobeny, a přímý čelní pohled by tak mohl vypadat přinejmenším nelichotivě. Jiné sochy zase vynikají svou dynamikou, pro niž je třeba hledat pohled, ze kterého nejlépe vynikne, a někdy dokonce jeden snímek nestačí.

U obrazu se úhel pohledu zdá být jasný, ale i zde se mohou vyskytnout obtíže. Například u monochromních či téměř monochromních obrazů, kde je struktura obrazu realizována třeba jen matnými a lesklými ploškami laku, jako je tomu u některých děl Zorky Ságlové ze šedesátých let [**Obrazová příloha č. 24**]. Pro to, co pak lidské oko vidí nejlépe při pomalém pohybu podél malby, je těžko hledat úhel a také správné světlo, pod nímž alespoň něco z této živé zkušenosti bude patrné na fotografii.<sup>147</sup>

Tento problém bude souviset i s dalším prostředkem, který má fotograf při realizaci fotografie k dispozici, a tím je osvětlení. Světlo je samozřejmě určujícím prvkem fotografie, takže jeho role při realizaci i v celkovém vyznění fotografie je zásadní. V případě obrazu dokáže osvětlení potlačit či naopak zdůraznit strukturu malby a způsob malířského projevu. Ale je to teprve u sochy či reliéfu, kde osvětlení

---

<sup>147</sup> Skutečným oříškem bylo, když se v roce 2019 pro výstavu Zorky Ságlové v Galerii Miroslava Kubíka v Litomyšli podařilo dohledat jeden z damaškových ubrousků realizovaných podle návrhu Zorky Ságlové pro restauraci Československého pavilonu na mezinárodní výstavě Expo 1969 v Ósace právě ve stylu jejich téměř monochromních struktur z té doby. Dežén je, jak je to pro damaškové látky typické, na jednobarevné tkanině realizován přímo v její struktuře, která pak vytváří matné a lesklé plochy. V kontextu tvorby Zorky Ságlové i českého umění té doby se jedná o nesmírně zajímavý objev. Jeho fotografii však do katalogu nebylo možno použít, protože ani tak zkušený fotograf umění jako Jan SágI nedokázal najít způsob, jak fotografii smysluplně realizovat.

dokáže skutečně dramaticky ovlivnit způsob vyznění a podmínit naše vnímání zobrazeného díla.

Zajímavé příklady možností práce se světlem uvádí ve své diplomové práci Hana Buddeus<sup>148</sup> na příkladu Sudkových fotografií bust v triforiu Svatovítské katedrály a dalších sochařských děl. Ukazuje, jak Sudek někdy využíval decentní rozptýlené světlo a jindy se nebál využít dramatických efektů světla a stínu při plném slunečním světle. Příkladem druhého přístupu může být detail výzdoby tympanonu kostela sv. Bartoloměje v Kolíně. Panna Marie je zde zachycena v krásném bočním světle a její postava (byť bez obličeje) jasně vyniká na pozadí dramatických dlouhých stínů: „Tím osvětlením je to tak dramatické zjevení, že je to úžasné; jako by vál na ni vítr Ducha svatého jako při 'seslání Ducha sv.', a je tu ta stejná ustrašenost jak při 'seslání'“. <sup>149</sup>

Další zajímavý fakt, který je třeba si připomenout, je, že dnes tak samozřejmé barevné reprodukce nebyly ještě poměrně nedávno vůbec samozřejmé a po většinu historické symbiózy fotografie a dějin umění pracovaly generace odborníků s černobílými reprodukcemi, u nichž barevné provedení nahrazoval slovní popis. Ovšem ani taková „věrná“ černobílá fotografie, kde barevné relace budou správně podány, nebyla vždy samozřejmostí a zejména u fotografií obrazů, kde je třeba postihnout mnoho různých barev a odstínů, to byl dlouho velký problém. Postupný technický pokrok zajišťoval stále lepší výsledky právě v podání barevných relací adekvátně odpovídajícími odstíny šedé od nejsvětější až po nejtmavší **[Obrazová příloha č. 25]**.

To ve svém článku z roku 1893 vysvětluje i Bernard Berenson:  
„Isochromatická fotografie jediná je schopna zachovat relativní hodnoty

---

<sup>148</sup> Tehdy pod svým rodným jménem jako Hana Kratochvílová.

<sup>149</sup> Marta Hodgkiss v dopise Sudkovi z 24. 3. 1958. Citováno in: Fárová, Anna. Josef Sudek, Praha 1995, s. 115.

odstínů jednotlivých barev. Běžná fotografie tím, jak mění modrou na bílou a červenou a žlutou na černou, reprodukcí díla zkresluje a činí zmatečnou do té míry, že se stává nerozpoznatelnou.“<sup>150</sup>

A tyto nové technické výdobytky fotografie si velmi pochvaluje: „Není dnes vůbec těžké vidět v rychlém sledu za sebou devět desetin tvorby některého z velkých mistrů (například Tiziana či Tintoretta), takže vzpomínka na ně bude dostatečně čerstvá na to, aby kritik mohl určit zařazení a hodnotu kteréhokoli z těchto obrazů. A pokud je takové kontinuální zkoumání originálních děl založeno na isochromatické fotografii, dosahují tato srovnání téměř přesnosti fyzikálních věd.“<sup>151</sup>

I v dnešní době zdánlivě dokonalé techniky fotoaparátu i možností postprodukce je co nejvěrnější či nejlépe vypovídající barevné podání díla neustálým oříškem. Každá technologie a každý materiál je přece jen jiný a nese si s sebou jen své určité možnosti. Je pak na fotografovi, aby potřeby každého díla správně odhadl a tyto prostředky adekvátně zvolil.

To nás přivádí k možná nejdůležitějšímu aspektu fotografování uměleckých děl a tím je vklad fotografa, který snímek realizuje. Na něm je, aby na základě svých zkušeností a invence dokázal správně odhadnout a využít možností, jakých mu práce v médiu fotografie nabízí. Kromě těchto technických, a ještě celkem dobře rozklíčovatelných aspektů realizace fotografie uměleckého díla je zde pro fotografa ještě jeden velmi důležitý bod rozhodování. Totiž zda se prostřednictvím fotografie omezit na technicky co nejpřesnější záznam díla, který však

---

<sup>150</sup> „Isochromatic photography alone is capable of keeping the relative values of the different colors. Ordinary photography, by changing blue to white, and red and yellow to black, distorted and confused a portrait to such an extent that it was no longer recognizable.“ Berenson, Bernard. *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*. *The Nation*, November 9, 1893, s. 346.

<sup>151</sup> „It is not at all difficult to see at any rate nine tenths of a great master's works (Titian's or Tintoretto's, for instance) in such rapid succession that the memory of them will be fresh enough to enable the critic to determine the place and value of any one picture. And when this continuous study of originals is supplemented by isochromatic photographs, such comparison attains almost the accuracy of the physical sciences.“ Tamtéž.



bude nutně vždy ne zcela dokonalou informací, nebo zda se odvážit určité míry interpretace. Právě tato interpretace, snaha vlastním pohledem otevřít divákovi možnost nového úhlu pohledu na dílo, dělá z řemeslné fotografie fotografii uměleckou.

To vyvolává otázku, jak je to vlastně s uváděním autorství fotografií uměleckých děl. A musíme konstatovat, že velmi často, nebo spíše většinou, jméno fotografa uváděno není. Co se však uvádí ještě sporadičtěji, je datování pořízení fotografie. Je to škoda, protože lze předpokládat, že stejně jako jiné fotografie či vlastně jakékoli kulturní počiny, jsou i fotografie uměleckých děl dobově a kulturně determinované a někdy proto mohou být i „zastaralé“.

Jak vyplývá z výše uvedeného, fotograf uměleckých děl má poměrně široký repertoár prostředků, kterými může ovlivnit kvalitu a povahu výsledného zachycení. Pokud se tak vše ideálně sejde, vyznačují se takové fotografie i několika velmi důležitými vlastnostmi, které bychom často jen těžko hledali u originálního zobrazeného díla.

Mám na mysli především klid a ideální podmínky ke studiu zobrazeného uměleckého předmětu, které bychom stěží mohli očekávat v reálném světě. Při skutečném setkání s uměleckým dílem nás totiž často ovlivňuje a rozptyluje mnoho faktorů, které mohou mít vliv jak na naši schopnost koncentrace, tak i faktickou schopnost našich smyslů být v dané situaci ještě schopny dílo dobře vnímat. Problémem může být například špatné osvětlení, vzdálenost od místa pozorování, nevhodný úhel pohledu či davy dalších návštěvníků, které nás obklopují a nenechají chvíli v klidu. Dalším faktorem jsou pak samozřejmě ještě různá další osobní nepohodlí či celkové rozpoložení. To má zřejmě na

mysli i Barbara E. Safedoff, když píše, že „setkání s originálními díly mohou být příliš prchavá či velmi neuspokojivá.“<sup>152</sup>

Naproti tomu kniha plná kvalitních reprodukcí, kterou si můžeme prohlédnout v pohodlí domova či v klidu knihovničitárny, kde jsou všechna díla předvedena v ideálním osvětlení z co nejvýhodnějšího úhlu a kde nás nikdo neruší, poskytuje pro naši kontemplaci a studium zobrazovaného o poznání ideálnější podmínky **[Obrazová příloha č. 26]**. Na druhé straně fenomén internetu a téměř nevyčerpatelné databáze digitálních obrazů přístupných kdekoli a kdykoli třeba prostřednictvím dnes již běžných „chytrých“ telefonů nám umožňuje nikdy nevídanou flexibilitu a pohotovost informace.

To vše nás přivádí k otázce, co to tedy přesně je, co nám naopak fotografická reprodukce nedokáže z originálního díla předat, co nám není schopna ukázat či co nám ukazuje zkresleně. Většina teoretiků se shodne na tom, že je to především fyzická přítomnost originálu. Pod tento pojem se vejde mnoho různých aspektů uměleckého díla, které jsou patrné pouze v jeho reálné přítomnosti a které při setkání s ním vnímáme a využíváme k našemu poznání, aniž si to možná v dané situaci plně uvědomujeme.

Je to například bezprostřední okolí uměleckého díla, jeho uspořádání a složení a vůbec celková situace umístění díla v prostoru a v relaci k dalším prvkům, které jej obklopují. Právě vztah díla k jeho bezprostřednímu okolí může osvětlit například některá gesta sochy v daném prostoru či postav zobrazených na fresce. Umístění díla může

---

<sup>152</sup> „encounters with the original work can be elusive or highly unsatisfactory“. Safedoff, Barbara E. Looking at Art Through Photographs. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:3 Summer 1993, s. 456.

mít také vliv na rozvržení proporcí postav či se může odrážet v architektuře a vůbec celkovém uspořádání výjevu.

Tímto opomenutím okolního prostředí, které je navíc v reprodukcích často záměrně potlačeno, také dochází k vytržení díla z jeho přirozeného kontextu. Kontextu, který určuje jeho smysl a účel a naznačuje možnosti jeho čtení. Walter Benjamin tuto skutečnost označuje termínem „vyloupnout předmět z obalu“: „Vyloupenutí předmětu z obalu, zničení jeho aury je znakem vnímání, jehož 'smysl pro stejné ve světě' vzrostl do té míry, že prostřednictvím reprodukce dokáže vytěžit 'stejnost' i z jedinečného.“<sup>153</sup>

S tím souvisí i další aspekt díla patrný pouze v relaci k jeho přirozenému prostředí a tím je jeho měřítko. Dílo vytržené z kontextu jeho okolí a usazené v jakémisi neutrálním vakuu vedle dalších podobně zobrazených děl naprosto ztrácí své měřítko – a to ve vztahu k ostatním předmětům okolního světa a architektuře, ale především ve vztahu k člověku. Navíc obvyklé uspořádání knih o umění, kde rozměrné nástěnné fresce je často věnována stejně velká reprodukce jako vedle řazené menší olejomalbě, tento dojem ještě umocňuje a naprosto zkresluje reálný vztah mezi díly. Měřítka však může být určující i pro samotný smysl reprodukováného díla: „Malba, která svým účinkem závisí na své enormní velikosti, například dílo Barnetta Newmana *18' Vir Heroicus Sublimis*, se reprodukována na jedné ze stránek učebnice může zdát triviální a nezajímavá.“<sup>154</sup>

---

<sup>153</sup> Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Revue Labyrinth 23 – 24, leden 2009.

<sup>154</sup> „A painting which depends on its enormous size for impact, for example, Barnett Newman's *18' Vir Heroicus Sublimis*, may appear trivial and uninteresting when reproduced on the page of a text book.“ Savedoff, Barbara E. Looking at Art Through Photographs. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:3 Summer 1993, s. 458.s

A podobně si naši fyzickou přítomnost před dílem vyžaduje i mnoho dalších detailů uměleckého díla, které však mohou být pro naše vnímání díla určující. Je například přirozené, že chceme-li si dobře prohlédnout určitou sochu či jiný prostorový objekt, dokola jej obejdeme. Stejně tak se budeme pohybovat podél již zmíněných téměř monochromních maleb, abychom dokázali postihnout odlesky laku na matném podkladu a mohli tak identifikovat strukturu díla. U mnoha maleb také bezděky poodstupujeme a zase se přibližujeme, abychom zachytili efekt splývajících barevných ploch či naopak jejich postupné vyvstávání z plochy.

Podíváme-li se na dosavadní výčet výhod a limitů fotografické reprodukce tradičních uměleckých děl-předmětů, musíme konstatovat, že velmi podobné principy budou platit i pro fotografické zachycení land-artových děl. Je to zřejmě dáno fyzickou povahou většiny těchto děl. Ačkoli jsou často neoddělitelně spjata se zemí a jejich rozměry mohou být obrovské, dají se vlastně chápat jako určitý projev sochařské či architektonické tradice.

Jiná situace však nastává v případě efemérních děl v krajině, jejichž fyzické trvání je velmi krátkodobé. Jako příklad takového díla nám už několikrát posloužila práce Richarda Longa *A Line Made by Walking*. Díla tohoto druhu sdílejí zákonitosti jejich fotografického zachycení spíše s akčním uměním, protože efeméřnost, a tedy nutnost zachytit je pomocí fotografie dříve, než nenávratně zmizí, je zde určující charakteristikou. Dá se říci, že zatímco tradiční umělecké artefakty jsou chápány jako předměty, které přežijí generace svých tvůrců a obdivovat se jim můžeme po staletí, čas efemérních děl akčního umění či land-artu je přísně vymezen dobou jejich často kratičkého trvání. A toto je pak klíčové i pro způsob a účel jejich fotografického zachycení.

Na následujících řádcích bych proto ráda porovnála, jaké jsou důvody a účely fotografického zachycení uměleckých artefaktů, trvalých děl land-artu a efemérních počinů akčního umění a land-artu, či jaké zajímavé aspekty z této praxe povstávají. Bude jistě zajímavé sledovat, v čem se shodují a v čem naopak rozcházejí, případně kde je přináležitost k určité tradici v těchto otázkách důležitější než podstata samotných děl.

Základním impulzem pro využití fotografie pro dokumentaci jakýchkoli uměleckých projevů je zachycení pro účely porovnávání vzdálených děl, jejich analýzy a ilustrace teoretického diskurzu. Toto dnes platí jak pro umělecké artefakty, tak pro akční umění či land-art. Posledním dvěma jmenovaným však byla účast na tomto tradičním systému často tak trochu „vnucena“, když se odmítání fotografické dokumentace ukázalo jako velmi limitující. Tyto dva okruhy děl pak také mají své vlastní důvody, proč bylo potřeba je fotografovat. To jsme podrobně osvětlili v jedné z předchozích kapitol, takže v tuto chvíli jmenujme alespoň ty nejdůležitější: zachycení z důvodů efemérní povahy díla či realizace pro úzký okruh diváků, zachycení z důvodů extrémní velikosti či realizace na odlehlých místech a v neposlední řadě také využití fotografie jako důkazu o realizaci díla.

Už jsme zde také narazili na problém identifikace uměleckého díla s jeho fotografickou reprodukcí v běžném umělecko-historickém diskurzu i coby mentálního obrazu díla v našich myslích. To se týká stejně hmotných uměleckých artefaktů jako děl akčního umění a land-artu. U dvou posledně jmenovaných okruhů však už z jejich povahy vyplývá, že v jejich případě chybí hmotný předmět využitelný v běžné praxi umělecko-historického systému. Jejich fotografické zachycení jako nejbližší zprostředkovatel podstaty či alespoň myšlenky díla mající hmotnou povahu se pak stává nejen jejich fyzickou náhradou v systému,

ale živým a plnohodnotným dílem, svébytným artefaktem. S nadsázkou se dá říci, že až na to, že se reprodukce uměleckých artefaktů-předmětů běžně nevystavují či neobchodují (tak jako se tomu děje u akčních děl a efemérních land-artových počinů), nahrazují původní díla ve veškerém teoretickém diskurzu stejně, jako je tomu u akčního umění a land-artu.

Zajímavé také je se v této souvislosti podívat na problém ztráty aury uměleckého díla tak, jak o něm hovoří Walter Benjamin a mnozí další autoři, kteří se tímto problémem za posledních několik desetiletí zabývali. Například John Berger hovoří o tom, že se na originální umělecké dílo často díváme jako na něco, co už jsme viděli někde na fotografii, či v něm hledáme, co reprodukce, kterou už známe, postrádá: „Ať tak či onak, jedinečnost originálu dnes spočívá v tom, že je *originálem reprodukce*. Co člověka zasáhne jako jedinečné, již nespočívá v tom, co obraz vyjevuje. Jeho smysl se nenachází v to, co říká, ale v tom, čím je. [...] Význam původního díla již nespočívá v jedinečnosti jeho výpovědi, ale v jedinečnosti jeho existence.“<sup>155</sup>

Podobný postřeh má i Hans Belting: „Naše fyzická přítomnost před tradičním dílem představuje už jen jakési připomenutí, které stále častěji nahrazujeme pouhou informací o díle na neosobní obrazovce.“<sup>156</sup> Zdá se, že zavalení množstvím reprodukcí kolem nás, již nedokážeme zobrazená díla doopravdy vnímat. Před originálem se pak pokoušíme na tuto schopnost rozvzpomenout. Pokud se to podaří, může na nás dílo zapůsobit silou své jedinečnosti a opravdovosti – a znovu získat svou „auru“.

---

<sup>155</sup> Berger, John. Způsoby vidění. Praha 2016, s. 17.

<sup>156</sup> Belting, Hans. Konec dějin umění. Praha 2000, s. 181.

Je tu však ještě jeden zajímavý postřeh, na kterém se shodnou mnozí teoretici a který se týká především těch nejslavnějších uměleckých děl (byť toto vymezení může být velmi relativní). Jejich fotografický obraz se objevuje v nejrůznějších souvislostech na nejrůznějších místech: na internetu, v knihách, na pohlednicích, různých upomínkových předmětech od tužek a hrníčků až po deštníky, také ale například v reklamách (kde jako vyprázdňené obrazy zbavené původních souvislostí mohou být jakkoli manipulovány<sup>157</sup>). Ačkoli tyto obrazy jsou už jen vzdáleným odrazem původního díla, jde často o málo věrné či různě upravené reprodukce, s originálním dílem dávno nemají nic společného a dá se společně s Benjaminem říci, že jejich původní význam tyto reinkarnace rozměňují a bagatelizují, přesto zároveň fungují jako obrovská reklamní kampaň na tím „jedinečnejší“ originál a vyvolávají potřebu tento originál spatřit „na vlastní oči“.

V případě efemérních počinů tento hmotný originál chybí, avšak princip, jakým na nás působí virtuální obrazy jejich fotografické dokumentace, zůstává i zde stejný. Pod vlivem jejich „reklamní kampaně“ toužíme prožít to, co už prožít nelze, to, co zmizelo v čase. A právě proto, že to není možné, a proto, že nemáme jiný hmotný bod, ke kterému by se naše nenaplněná touha mohla upínat, získává na důležitosti a jedinečnosti jediný fyzický předmět, pamětník i jakási dotýkaná relikvie v jednom, původní „vintage“ fotografie.

Vraťme se ale ještě jednou k reprodukci a jejímu vlivu na naše vnímání skutečného originálu. Je to právě naše blízká obeznámenost s reprodukcí, kterou jsme měli příležitost tolikrát vidět i v klidu si prohlédnout, co často determinuje náš pohled na originál, když jej

---

<sup>157</sup> Berger, John. Způsoby vidění. Praha 2016, s. 20 – 26. Původně ve smyslu politické manipulace Benjamin Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Revue Labyrint 23 – 24, leden 2009. Obecně také Barthes, Roland. Mytologie. Praha 2004.

konečně můžeme spatřit. Reprodukce určuje, co vidíme, co v originálním díle hledáme, a neustále jej srovnáváme a poměřujeme s obrazem reprodukce v naší mysli. Je také velmi dobře možné, že originál dokonce nesplní naše očekávání. Důvodů může být mnoho, nejčastěji ale naše zklamání pramení z toho, že originál, například oltářní obraz v potměném kostele, nevychází našemu pohledu vstříc, tak jako to dělá reprodukce. A je také možné, že reprodukce, díky síle svého ideálního zobrazení, bude nakonec opět tím, co si budeme pamatovat, stane se obrazem v naší mysli:<sup>158</sup> „Fotografie dokonce podmiňuje i naše bezprostřední setkání s dílem. Když známe nejprve fotografické zachycení, může to určit i to, co vidíme, když se díváme na originál. A fotografie následně může určit, co si budeme pamatovat. Plakát, pohlednice, barevná reprodukce nahradí malbu samotnou.“<sup>159</sup>

U akčního umění, pokud máme to štěstí zažít určité dílo přímo při jeho realizaci, neexistuje z podstaty věci apriori žádný obraz, který by mohl působit podobně jako reprodukce při setkání s originálem. Avšak následně, po realizaci díla, při prohlížení pořázené dokumentace na nás tyto ideální záběry vyňaté z běhu času mohou zapůsobit stejně silně. A pokud se k nim budeme vracet, abychom si určité okamžiky díla připomněli, mohou i v tomto případě zahradit naši skutečnou vzpomínku a postupně začít určovat, co si budeme mylně pamatovat jako náš vlastní prožitek.

A ještě jednu podobnost bych ráda uvedla: jak u fotografií akčního umění a land-artu, tak u fotografií uměleckých děl se často neuvádí jméno

---

<sup>158</sup> Toto je podobný problém jako u reklamních fotografií propagujících určité divadelní či taneční představení. Této problematice jsem se věnovala v předchozí kapitole.

<sup>159</sup> „Photography even conditions our first hand encounters. When we know the photographic image first, it can determine what we see when we look at the original. Afterwards, the photograph can determine what we will remember. The poster, the post card, the colorplate, come to replace the painting.“ Savedoff, Barbara E. Looking at Art Through Photographs. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:3 Summer 1993, s. 456.



autora snímku. U akčního umění to často vypadá, jako by fotografie byla součástí díla, a tedy patřila jeho autorovi, což potvrzuje i často užívaný přípis „archiv autora“. Rok, často dokonce přesné datum, i místo jsou však vždy uvedeny. To zřejmě souvisí s tím, že na dokumentaci akčního umění je často pohlíženo jako na důkaz, že se akce odehrála. Je tedy nutné uvést také přesné náležitosti realizace.

Na druhé straně neuvádění autora fotografie uměleckých děl může mít souvislost s tím, že fotografie je stále nahlížena jako přímý otisk reality. Jako by se zobrazovaný předmět sám otiskl do snímku – jen za pomoci fotoaparátu, nikoli člověka. S tím souvisí i to, že u reprodukcí není uváděna datace: zobrazení předmětu je zde chápáno jako absolutní veličina, konstanta, která bude stále stejná i za sto let (stejně jako dílo samo).

V předchozích dvou kapitolách jsme podrobně prozkoumali a porovnali zobrazení akčního umění a land-artu nejprve s fotografií divadelního či tanečního představení a následně s fotografií uměleckých artefaktů. Myslím, že nyní již můžeme s jistotou konstatovat, že ačkoli se zdá, že především akční umění má svou povahou kladoucí důraz na akci prováděnou umělcem mnohem blíže k hereckému představení, a tedy i jeho záznamu, je ve skutečnosti fotografie akčního umění poplatna tradici zachycení hmotného uměleckého díla-předmětu.

Důvod tkví zřejmě v tom, že jak akční umění, tak land-art, byť se radikálně rozcházejí s dosud platnými přístupy, se nikdy nevymanily z tradice výtvarných umění. Částečně je to snad dáno přístupem samotných umělců, kteří nakonec sami toužili po uznání a začlenění do systému, částečně změnou postoje samotného systému, který po

počátečních obtížích oba umělecké projevy beze zbytku asimiloval. Postupný stále silnější příklon ke konceptuálnímu uvažování pak změnil umění obecně – a kromě jiného i dále posílil roli fotografie.

## **6. FILOZOFICKÉ A SOCIOLOGICKÉ ASPEKTY VNÍMÁNÍ FOTOGRAFIE A JEJICH DOPAD NA RECEPCI DĚL AKČNÍHO UMĚNÍ A LAND-ARTU**

Už když v roce 1826 Nicéphore Niépce vytvořil první stálou fotografii, užasli jeho současníci nad novým vynálezem, který dokázal zachytit obraz skutečnosti tak, jak se jevil jejich očím. Tato zkušenost byla zásadní a hned od prvopočátku vyvolala řadu zcela nových otázek, jejichž palčivost často cítíme i dnes a na něž nepřestáváme hledat uspokojivé odpovědi.

Je to snad i proto, že odpovědi na tyto otázky jsou natolik komplikované a komplexní, neboť se dotýkají mnoha okruhů lidské zkušenosti – ať už té historické vážící se k aktuálním otázkám doby či univerzálních otázek lidského bytí, které jsou patrné i v živé zkušenosti dnešního moderního člověka. Stejně tak je široké i chápání fotografie jako specifického fenoménu: pro mnohé je fotografie jednoduše utilitární technikou záznamu a reprodukce vizuální stránky světa, pro jiné uměním srovnatelným s malířstvím, s nímž fotografie tak dlouho poměřovala svou „uměleckost“. A je zajímavé, že i dnes stále mnoho těch, kteří o fotografii píšou či se jí přímo zabývají, cítí nutnost tuto pozici obhajovat, jako by boj ještě neskončil. V neposlední řadě je fotografie pro mnohé laiky, ale i zasvěcené badatele, jakýmsi druhem magie. Takové pojetí nejčastěji souvisí se zásadní rolí světla či světelných paprsků v procesu vzniku fotografického obrazu, které nás tak bezprostředně propojují s často dávno zmizelou realitou tohoto světa a zjevují nám palčivě přesnou podobu těch, kteří už z toho světa odešli.

Je zřejmé, že nelze postihnout všechny reinkarnace fotografie a jejích nejrůznějších aspektů pouze z pozice historika umění. Mnoho těchto otázek se týká filozofie, psychologie, sociologie, antropologie či teorie médií. Proto bych se i já při přemýšlení nad výhodami a problémy využití fotografie pro zprostředkování zážitku z akčního umění či land-artu nechala inspirovat některými autory, kteří se problematikou fotografie zabývají z pohledu některé z těchto disciplín. Jen tak máme šanci na lepší uchopení média, které se přes svou v podstatě dosti krátkou historii stalo všudypřítomnou součástí naší každodennosti jako žádné jiné umělecké médium, byť většinu takového obrazového materiálu bychom asi neoznačili za umělecký projev.

Co mě na všeobecném vnímání fotografie bude zajímat především, souvisí zejména s přirozenou kredibilitou tohoto média, kterou zdá se nedokázala podkopat ani více než třicetiletá historie Photoshopu a dalších programů určených pro úpravu digitálních fotografií. S tím pak úzce souvisí i další aspekty zobrazení reality prostřednictvím fotografie jako je „zastavený čas“ či eliminace časového prožitku ve fotografii, problematika rámování a nutně selektivního zobrazení prostoru obklopujícího zachycený výjev a v neposlední řadě také autorský vklad fotografa vs. „mechanická povaha“ fotografického zachycení.

## **6.1. PRAVDIVOST FOTOGRAFIE**

Mia Fineman v úvodu knihy *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*, která je zároveň i obsáhlým katalogem stejnojmenné výstavy uspořádané v roce 2012 v Metropolitním muzeu v New Yorku, píše: „Digitální fotoaparáty a programy jako Photoshop změnilы způsob, jakým vytváříme, díváme se na a přemýšlíme o fotografiích. Mezi nejvýraznější

kulturní dopady těchto nových technologií patří zvýšená ostražitost k „ohebnosti“ fotografického zobrazení a s tím související ztráta důvěry ve fotografii jako přesný a důvěryhodný způsob reprezentace viditelného světa. Jako diváci jsme se stali neustále poučenějšími, či dokonce apriori skeptickými k předpokládané pravdivosti fotografie.“<sup>160</sup>

Ačkoli je v tomto tvrzení mnoho pravdivého, myslím si, že přece jen nevystihuje zcela přesně ambivalenci pohledu dnešního diváka na fotografické zobrazení. Jsem toho názoru, že ani naše každodenní vystavení nejrůznějším způsobům manipulace fotografického obrazu nás nezbavilo naší prvotní, přirozené, v podstatě impulzivní víry v to, že jako fotografie by dané zobrazení *mělo být* pravdivé. A teprve naše druhá myšlenka tento prvotní impulzivní závěr zpochybňuje či vystavuje jakési myšlenkové revizi založené na naší skeptické „poučenosti“.

Z tohoto postoje vyplývá i neustále platný požadavek „čistoty“ fotografického zachycení, tedy: žádná manipulace, úpravy či umělé inscenování fotografovaného výjevu, které platí například pro novinářskou fotografii, ale také tam, kde fotografie slouží jako důkaz či dokumentace, tedy například v kriminalistice či mnohých vědních disciplínách.

Ovšem hranice mezi nepřipustnou manipulací a opodstatněným zásahem fotografa při finalizaci snímku je velmi tenká a často nejasná či proměnná. A vnímání fotografie jako produktu mechanického procesu

---

<sup>160</sup> „Digital cameras and applications such as Photoshop have changed the way we create, look at, and think about photographs. Among the most profound cultural effects of these new technologies has been a heightened awareness of the malleability of the photographic image and a corresponding loss of faith in photography as an accurate, trustworthy means of representing the visible world. As viewers, we have become increasingly savvy, even habitually skeptical, about photography’s claims to truth.“ In: Fineman, Mia. *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*. Katalog stejnojmenné výstavy, která byla k vidění v Metropolitním muzeu v New Yorku od 11. října 2012 do 27. ledna 2013, v Národní galerii ve Washingtonu od 17. února do 5. května 2013 a v Muzeu krásných umění v Houstonu od 2. června do 25. srpna 2013. New York 2012, s. 4.

neovlivněného člověkem, které bylo a často stále je garantem kredibility fotografie, je v této souvislosti velmi zavádějící.

O pravdivosti fotografie se však neuvažuje pouze v intencích „čistého“ fotografického zobrazení vs. manipulované fotografie, případně přímo klamného zobrazení. Pravdivost fotografie lze vnímat také mnohem subtilněji a pro můj předmět zkoumání také nejspíš v mnohem důležitějším smyslu. Totiž ve smyslu toho, zda fotografie dokáže zachytit či vyjádřit celou pravdu, celou zkušenost našeho reálného zážitku. A pokud ne (což je asi pravděpodobnější), zda dokáže být alespoň dostačujícím vodítkem pro naši představu o konkrétní události či jiném zobrazeném výjevu, případně jaké jsou její limity a nedostatky.

Zdá se, že jakékoli úvahy či jen zmínky o problematice pravdivosti fotografie, ať už je chápána tak, či onak, vzbuzují bouřlivé diskuze jak v odborných kruzích, tak i například na stránkách časopisů či na internetových fórech. Pravdivost fotografie a to, zda fotografie je či není uměním, jsou zřejmě dvě nejdiskutovanější otázky teorie i praxe tohoto média a polemizuje se o nich od prvních let jeho vzniku. Obě tyto otázky jsou také do značné míry spojenými nádobami: pokud totiž platí, že je fotografie pouhým mechanickým záznamem reality, na který nemá člověk žádný nebo jen minimální vliv, pak musí mít fotografie i nárok na neochvějnou kredibilitu přímého „otisku reality“. Pokud však má být fotografie uměním, je nutné, aby si uměla i vymýšlet, mohla být kreativní a aby byla uznána role člověka při jejím vzniku, jeho potřebné řemeslné dovednosti i značné umělecké představivosti.

Z hlediska úvah o nepřípustnosti jakéhokoli ovlivňování výsledku fotografického zachycení člověkem a vstupování do „mechanického“ procesu jejího vzniku je třeba si uvědomit, že fotografie nikdy nebyla v jakémisi ideálním „panenském“ stádiu přímého zobrazení bez korekcí.

Je patrné, že již bezprostředně po roce 1839, kdy si krátce po sobě nechali svou verzi fotografického záznamu patentovat Francouz Louis Daguerre a Angličan William Fox Talbot a který se obecně považuje za rok vzniku fotografie v dnešním slova smyslu, docházelo k záměrným manipulacím a změnám v zachycených výjevech.

Výmluvný příklad nabízí již zmiňovaná Mia Fineman. Je jí fotografie pořízená v roce 1846 na ostrově Malta Calvertem Richardem Jonesem, nadšeným amatérem a Talbotovým přítelem, který se umění fotografie naučil přímo od známého vynálezce. Je na ní zobrazena skupina čtyř kapucínských mnichů, třech stojících a jednoho sedícího na jakési otevřené terase zřejmě v přímém středomořském slunci. Spolu se samotnou výslednou fotografií se však dochoval i originální papírový negativ, který dokládá, že na původním snímku stál ve skupině na snímku ještě pátý muž, který však byl již tehdy dostupnými prostředky z výsledného tisku beze stopy vyretušován **[Obrazová příloha č. 27]**: „Ať už byla motivace pro odstranění nešťastného pátého mnicha jakákoli a ať už to udělal kdokoli, tato fotografie pořízená několik málo let po vynálezu tohoto média je prvním záměrným zmizením v historii fotografie.“<sup>161</sup>

Do sporu mezi zastánci „čisté“ a nějakým způsobem manipulované fotografie, ale především k stále živému obrazu fotografie jako věrohodného mechanického otisku reality, Fineman přispívá v podstatě celou již zmíněnou výstavou a knihou, jejímž záměrem je kromě jiného ukázat, že „...touha a odhodlání upravovat fotografické snímky je stejně stará jako fotografie sama. Téměř každý způsob manipulace, který si nyní spojujeme s Photoshopem byl také součástí před-digitálního

---

<sup>161</sup> „Whatever the motivation for doing away with the unlucky fifth friar, and whoever did it, the picture, created within a few years of the medium's invention, represents photography's first intentional vanishing act.“ In: Fineman, Mia. *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*. New York 2012, s. 4.

repertoáru fotografie – od zužování pasu a vyrovnávání vrásek po přidávání a odstraňování lidí ze snímků, změny pozadí a vytváření záznamů událostí, které se ve skutečnosti nikdy nestaly. Od Talbotových dnů dodnes, s tím jak se umění a řemeslo fotografie postupně stávalo stále sofistikovanějším, přišli fotografové s ohromujícím množstvím technik, pomocí nichž je možné snímky upravovat, od vícečetných expozic a fotomontáží po kombinované tisky, retuše pomocí laků a další triky z tmavé komory. Pokud dáme dohromady všechny takto vytvořené snímky, získáme tajnou historii fotografie coby média vykonstruovaných pravd a umných lží.<sup>162</sup>

Na druhé straně však Fineman připomíná, že v případě podobných zásahů do původního snímku nemusí jít vždy o záměrnou fabrikaci lží, ale naopak o snahu o větší pravdivost a přesnost obrazu, kterých nebylo možno dosáhnout prostřednictvím samotného fotoaparátu: „Především v prvopočátcích tohoto média vytvoření realisticky působícího snímku často vyžadovalo zdravou dávku umné manipulace. Mnohé z nejranějších fotografických manipulací byly ve skutečnosti snahou kompenzovat technické limity nového média.“<sup>163</sup>

Na jeden z takových limitů jsme narazili už v předchozí kapitole zaměřené na fotografování uměleckých děl. Jedním z problémů fotografického materiálu používaného kolem poloviny devatenáctého století byla mnohem větší citlivost na modré a fialové tóny než na ostatní

---

<sup>162</sup> „... the desire and determination to modify camera images are as old as photography itself. Nearly every kind of manipulation we now associate with Photoshop was also part of Photography’s predigital repertoire, from slimming waistlines and smoothing away wrinkles to adding people to (or removing them from) pictures, changing backgrounds, and fabricating events that never actually took place. From Talbot’s day onward, as the art and craft of photography have grown increasingly sophisticated, photographers have devised a staggering array of techniques by which to alter their images, from multiple exposure and photomontage to combination printing, airbrush retouching, and other darkroom magic. Taken together, the pictures created by these means constitute a secret history of photography as a medium of fabricated truth and artful lies.“ Tamtéž, s. 5 – 6.

<sup>163</sup> „Especially in the early days of the medium, producing a realistic-looking photograph often required a healthy dose of artful trickery. Many of the earliest instances of photographic manipulation were, in fact, efforts to compensate for the new medium’s technical limitations...“ Tamtéž, s. 9.



barvy. Na fotografiích uměleckých děl se tento nedostatek projevoval matoucími barevnými relacemi vyjádřenými ve škále šedých odstínů: tmavě modrá se tak zdála nepoměrně světlejší než například žlutá, která jako teplá barva vycházela v tmavých tónech šedi.<sup>164</sup> U fotografií krajín byla hlavním problémem vždy přexponovaná obloha, která se tak jevila jen jako bílá jednolitá plocha bez nálady či náznaku počasí. Fotografové se dostávali do neřešitelné situace: pokud nastavili expozici podle krajiny, zdála se obloha jako bílé vakuum, pokud naopak exponovali podle oblohy, země byla sotva viditelná. Problém řešili různě včetně ručního domalování mraků, avšak postupně se nejběžnější praxí stalo provedení dvou snímků – jednoho exponovaného tak, aby byla dobře viditelná obloha, druhého exponovaného na krajinu. Z nich pak byly vytvořeny dva negativy, které fotograf nakonec zkombinoval do jediné výsledné fotografie **[Obrazová příloha č. 28]**. Mnozí fotografové krajín v devatenáctém století si tak vytvářeli celé katalogy různých mračných obloh, aby je mohli dle libosti kdykoli využít.<sup>165</sup>

Ačkoli se v uvedených případech fotografií krajín jednalo o klasickou techniku z rejstříku možných manipulací s fotografickým obrazem, vzhledem k tomu, že ve většině případů fotografové takto jen kompenzovali tehdejší technické nedostatky média a výsledný obraz tak byl skutečnému stavu věcí blíže než krajina s čistě bílou oblohou, můžeme jej vlastně označit za pravdivější. Větší spory o čistotu fotografického procesu však již ve své době vzbuzovaly práce fotografů jako byl například Henry Peach Robinson či Oscar Gustave Rejlander. Robinsonův kombinovaný tisk z roku 1858 *Fading Away (Odcházení)* je dojmavou, až poněkud morbidní scénou, na níž v obklopení své rodiny umírá mladá dívka. Zjištění, že fotografie nezobrazuje skutečnou scénu,

---

<sup>164</sup> Viz s. 97 - 98.

<sup>165</sup> Fineman, Mia. *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*. New York 2012, s. 9 – 15.

ale je složena z pěti negativů, muselo být ve své době pro mnohé přímo šokující **[Obrazová příloha č. 29]**. Avšak v jeho další slavné kompozici z roku 1962 *Bringing Home the May (Vítání máje)* Robinson využil dokonce devíti samostatných negativů.<sup>166</sup>

Robinson, který hojně přispíval do dobových debat o „správné“ povaze fotografie a jehož teoretické práce a novinové články měly možná ještě větší dopad než jeho fotografické dílo, k otázce pravdivosti fotografie říká: „Rozhodně nechci tvrdit, že fotografie musí být skutečný, doslovný a absolutní fakt ... ale musí představovat pravdu. Pravda a fakt jsou nejen dvě různá slova, ale – alespoň v umění – také představují dvě různé věci. Fakt je cokoli, co je vykonáno či co existuje – zkrátka realita. Pravda je soulad s fakty či realitou – absence klamu. Takže pravda v umění může existovat bez absolutního dodržování faktů.“<sup>167</sup>

Podobně se k věci stavěl i již zmiňovaný Oscar Gustave Rejlander, který už po polovině devatenáctého století začal experimentovat se skládáním fotografických obrazů z více negativů. Nejznámější z jeho prací z roku 1857 s názvem *The Two Ways of Life (Dva způsoby života)* Rejlander poskládal dohromady dokonce z 32 samostatných snímků **[Obrazová příloha č. 30]**.<sup>168</sup> A podobné postupy neztratily na popularitě a aktuálnosti ani ve dvacátém století – příkladů bychom našli mnoho. I Diarmuid Costello si v reflexi díla Palomy Atencie-Linares klade otázku, co na podobných fotografiích mnohým vadí a odpovídá si: „Důvodem, proč podobné příklady pravděpodobně nebudou akceptovány je myslím

---

<sup>166</sup> Costello, Diarmuid. *On Photography. A Philosophical Inquiry*. New York 2018, s. 81.

<sup>167</sup> „I am far from saying that a photograph must be an actual, literal, and absolute fact ... but it must represent truth. Truth and fact are not only two words, but in art at least, they represent two things. A fact is anything done or that exists – a reality. Truth is conformity to fact or reality – absence of falsehood. So that truth in art may exist without an absolute observance of facts.“ Robinson, Henry Peach. *Pictorial Effect in Photography: Being Hints on Composition and Chiaro-Oscuro for Photographers. To Which Is Added a Chapter on Combination Printing*. London 1869, s. 75. Citováno v: Fineman, Mia. *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*. New York 2012, s. 25.

<sup>168</sup> Tamtéž.

to, že nejsou přirozeně, v porovnání s fakty závislé na jediné místně i časově ukotvené scéně. To znamená, že ortodoxní i lidová teorie implicitně tíhnou k předpokladu, že fotografie dokumentují, jak věci vypadaly na určitém místě v určitém čase, že pravá fotografie bude (myšlenkově nezávislým) záznamem toho, jak určitá scéna vypadala.<sup>169</sup>

Nejlepším příkladem takové instinktivní „lidové teorie“ zdůrazňující přesnou místní a časovou ukotvenost fotografie je Roland Barthes, který ve své eseji *Rétorika obrazu* vysloveně uvádí: „... fotografie zakládá nikoli vědomí, že věci jsou zde (to by mohla způsobit každá kopie), nýbrž vědomí, že zde byly. Jde tedy o novou kategorii časoprostoru: místně bezprostřední a časově předchůdnou; ve fotografii se odehrává alogické spojení mezi zde a tehdy.“<sup>170</sup>

Avšak nejdůležitějším Barthesovým postřehem, který zakládá předpoklad autenticity fotografie coby „certifikátu přítomnosti“<sup>171</sup> je jeho postulát „toto bylo“<sup>172</sup>, podle něž je „minulé napříště právě tak jisté jako přítomné.“<sup>173</sup> Barthes sice připouští, že fotografie „může klamat, pokud jde o smysl věci, protože je svou přirozeností tendenční“, zároveň ale dodává, že nikdy nemůže klamat, pokud jde o samotnou existenci zobrazené věci.<sup>174</sup>

Na rozdíl od malby, která může předstírat skutečnost, aniž by ji viděla, či řeči, která je podle Barthesa už ze své povahy fiktivní, odkazuje fotografie vždy nutně ke konkrétnímu reálnému objektu, který zobrazuje a bez něhož by nemohla vzniknout. Tohoto nezrušitelného spojení

---

<sup>169</sup> „The reason such examples are likely to be ruled out, I take it, is that they are not naturally counterfactually dependent on a single spatio-temporally continuous scene. That is, Orthodoxy and folk theory alike tend, implicitly, to assume that photographs document how things stood at a particular place and time and, hence, that any genuine photograph will be a (mind-independent) record of some actual scene's appearance.“ Costello, Diarmuid. *On Photography. A Philosophical Inquiry*. New York 2018, s. 83.

<sup>170</sup> Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 57.

<sup>171</sup> Barthes, Roland. *Světlá komora*. Praha 2005, s. 84.

<sup>172</sup> Ve *Světlé komoře* Barthes tento postřeh podrobně rozpracovává, ale objevuje se už v eseji *Rétorika obrazu*.

<sup>173</sup> Barthes, Roland. *Světlá komora*. Praha 2005, s. 84 – 85.

<sup>174</sup> *Tamtéž*, s. 84.

fotografie se svým objektem, jehož vizuální stopu nese, si všímá mnoho autorů, kteří se fotografií kdy zabývali. Rosalind E. Krauss pro označení tohoto fenoménu užívá termín Charlese Sanderse Pierce „index“, kterým Pierce označuje typ znaku, jenž je v přímém vztahu a kontaktu s označovaným objektem: „Každá fotografie je výsledkem hmotného vtisku, který se pomocí odraženého světla přenese na citlivý povrch. Fotografie je ikonou (neboli vizuálním zachycením podoby) zvláštního druhu, ikonou, která ke svému referentu vykazuje indexický vztah. Její odlišnost od skutečných ikon vychází z nenarušitelnosti této hmotné geneze, z procesu výroby, který vyřazuje z provozu či odsouvá stranou všechny schematizační postupy či symbolické intervence, jak fungují ve výtvarné reprezentaci většiny maleb.“<sup>175</sup>

Podobné vlastnosti fotografie si o téměř dvacet let dříve všímá i André Bazin, kterého Rosalind E. Krauss ve své eseji také cituje: „Pouze objektiv nám poskytuje obraz objektu schopný 'vyprostit' z hloubi našeho nevědomí onu potřebu nahradit objekt něčím lepším než přibližným obtiskem: je to objekt samotný, jenomže oproštěný od dočasných nahodilostí. I když je obraz rozostřený, zkreslený, bezbarvý, bez dokumentární hodnoty, přece jen stále svým zrodem pochází z ontologie modelu; je to přímo model.“<sup>176</sup>

Bazin svou myšlenku dále rozvíjí a naráží tak na další důležitou implikaci indexické povahy fotografie, totiž její jedinečný vztah k ontologii jí zobrazených zemřelých a z toho plynoucí fascinaci fotografií coby až magickým předmětem, který nás s nimi propojuje: „Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci. Velice věrná kresba [...] nikdy nebude mít, přes veškerý kritický duch, iracionální sílu

---

<sup>175</sup> Krauss, Rosalind E., *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 257.

<sup>176</sup> Bazin, André. *Ontologie fotografického obrazu*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 23.

fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost.“ A v poznámce k této pasáži dále doplňuje: „Zde by bylo zapotřebí zmínit se o psychologii ostatků a 'památek', které rovněž vycházejí z přenesení reality, jež má původ v komplexu mumie. Poznamenejme alespoň, že svaté plátno turínského dospívá k syntéze ostatku a fotografie.“<sup>177</sup>

Takové chápání fotografie potvrzuje i mnoho dalších autorů: Hans Belting vidí jako jednu ze základních charakteristik všech obrazů (nejen těch fotografických), že jsou jakousi „přítomností nepřítomného“<sup>178</sup>.

Thierry de Duve přímo říká, že „[i]ndexická povaha fotografii předurčuje k truchlení a dává jí onu velice zvláštní emocionální sílu, kterou nemá ani obraz ani socha.“<sup>179</sup> A tohoto zvláštního vztahu ke smrti si všímá i Susan Sontag, když říká, že „všechny fotografie jsou memento mori“<sup>180</sup> a o něco dále dodává, že „fotografie je jak pseudo-přítomností tak odkazem k nepřítomnému.“<sup>181</sup>

Je nanejvýš zajímavé, že výše popsané chápání fotografie jako indexu vede mnohé autory v dalším myšlenkovém kroku ke dvěma zcela protichůdným implikacím: na jedné straně je to (často až vědecká) objektivita fotografického zachycení a na druhé straně jeho jakási archetypální magie.

Této archetypální stránky fotografie si všímá například opět Susan Sontag: „Co definuje originalitu fotografie je to, že přesně v moment, kdy v této dlouhé a stále více sekularizované historii malířství, kdy

---

<sup>177</sup> Tamtéž.

<sup>178</sup> „presence of an absence“ Belting, Hans. *An Anthropology of Images*. Princeton 2011, 6. Za upozornění na tuto knihu děkuji Marii Rakušanové.

<sup>179</sup> de Duve, Thierry. *Póza a momentka neboli Fotografický paradox*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 288.

<sup>180</sup> „All photographs are memento mori.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008, s. 15.

<sup>181</sup> „A photograph is both a pseudo-presence and a token of absence.“ Tamtéž, s. 16.

sekularismus naprosto triumfuje, se znovuoživuje – v naprosto sekularizovaných podmínkách – něco jako primitivní status obrazů.“<sup>182</sup>

Tím, co i dnes činí z fotografie magickou záležitost, může být její zvláštní povaha jako techniky záznamu, kde světlo, světelné paprsky jsou tím, co trojrozměrné předměty dokáže věrně přenést na plochu papíru. V tomto smyslu přišel s důležitým příspěvkem do diskursu o pravdivosti fotografie současný francouzský teoretik George Didi-Huberman, když znovuoživil pojem „kontaktní magie“ a aplikoval jej na podmínky dnešní západní společnosti. S tímto pojmem přišel jako první britský antropolog James George Frazer, který jej však aplikoval na primitivní společnosti s jejich magickými rituály, ale také na lidové pověry, jejichž příklady pak ve své knize cituje Didi-Huberman. Jde vlastně o to, že „věci jednou spojené a následně oddělené, zůstávají nicméně i přes vzdálenost spojeny poutem tak silným, že vše, co se stane jedné, se stejným způsobem dotkne i druhé“<sup>183</sup>.

Podle Didi-Hubermana lze tuto teorii rozšířit i na všechny formy otisku ve výtvarném umění. Mezi ně pak samozřejmě patří i fotografie, která je definována jako otisk světla. Tuto problematiku velmi přesně shrnuje v jednom ze svých článků Michaela Fišerová: „Podle Didi-Hubermana může zkoumání víry v kontaktní magii vysvětlit některá diskursivní očekávání mající za následek důvěru v pravdivost fotografie. Z hlediska kredibility tradičně přisuzované fotografii není totiž zanedbatelné, že

---

<sup>182</sup> „What defines the originality of photography is that, at the very moment in the long, increasingly secular history of painting when secularism is entirely triumphant, it revives – in wholly secular terms – something like the primitive status of images.“ Tamtéž, 155.

<sup>183</sup> „de choses qui ont été une fois réunies, et sont ensuite séparées, restent néanmoins, malgré l'éloignement, unies par un lien de sympathie si puissant que tout ce qu'on fait à l'une affecte également l'autre.“ Frazer, J. G.: 1890 – 1915, I, s. 113 Citováno v: Didi-Huberman, Georges: La ressemblance par contact. Paris 2016, s. 74.

tento obraz je otiskem světla a že tento otisk byl vytvořen aparátem určeným k šíření vizuálních stop minulosti.“<sup>184</sup>

V případě fotografie je tedy kontaktní magií myšlen fakt, že fotografie vzniká coby otisk světla, které dopadlo na povrch předmětu, jež zobrazuje, odrazilo se od něj a bylo zachyceno fotoaparátem. Ke kontaktu fotografie a fotografovaného předmětu tedy dochází prostřednictvím světla. Už to samo o sobě je skutečně „magickým“ okamžikem vzniku fotografie, kterého si všímá i Roland Barthes. Oproti Didi-Hubermanovu interdisciplinárnímu přístupu, který si vzal na pomoc antropologii, však jeho postřeh vychází z čistě osobní zkušenosti hledání „pravé podoby“ milované bytosti prostřednictvím fotografie: „Snímek *Zimní zahrady*, třebaže vybledlý, je pro mě právě proto pokladem paprsků, jež vytryskly onoho dne z mé matky jako dítěte, z jejích vlasů, z její kůže, z jejích šatů, z jejího pohledu.“<sup>185</sup>

Barthes navíc magické spojení mezi referentem a jeho fotografií protáhl ještě dále, a to až ke svému oku, které je prostřednictvím pohledu na fotografii konečným příjemcem odrazu světla od fotografovaného předmětu: „Snímek je doslova emanací referentu. Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde; nezáleží na délce trvání tohoto přenosu; snímek mrtvé bytosti se mne dotkne stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy. Jakási pupeční šňůra svazuje tělo fotografované věci s mým pohledem.“<sup>186</sup>

S indexickou povahou fotografie a jejím chápáním coby bezprostředního otisku zobrazeného objektu prostřednictvím odražených světelných paprsků je těsně spojena i mechanická povaha jejího vzniku. Právě tyto

---

<sup>184</sup> Fišerová, Michaela: *Fotografia a interpretácia. Antropologické riešenie jedného problému sémiotiky*. In: *Fikcia a realita*. Bratislava 2010, s. 56.

<sup>185</sup> Barthes, Roland. *Světlá komora*. Praha 2005, s. 79.

<sup>186</sup> Tamtéž, s. 78.

dvě okolnosti – bezprostřednost otisku a jeho zaznamenání prostřednictvím na lidské vůli (jak si později ukážeme domněle) nezávislém fotoaparátu jsou zárukou objektivit, a tedy i neochvějně autority fotografie: „Fotografie poskytují důkazy. Něco, o čem jsme slyšeli, ale pochybovali, se zdá prokázané, když je nám předložena fotografie ... Fotografie představuje nesporný důkaz, že daná věc se stala.“<sup>187</sup>

I André Bazin připouští, že „[n]avzdory jakýmkoli námitkám našeho kritického ducha musíme uvěřit v existenci znázorňovaného objektu, který je doopravdy zpřítomněn v čase i prostoru.“<sup>188</sup>

Michaela Fišerová ilustruje důsledky spojené s chápáním fotografie jako důkazu na příkladu Antonioniho filmu *Zvětšenina*. Kromě jiných zajímavých postřehů o tomto aspektu fotografie si také všímá toho, že „[ž]iaden ručne vytvorený obraz by nás [...] nevedol k tomu, aby sme hľadali pravdu zobrazenej scény prostredníctvom zväčšenia samého obrazu: jedine fotografie divákovi 'sľubujú', že mu umožnia znovu uvidieť minulosť.“<sup>189</sup>

Připomeňme jen, že hlavní zápletka filmu *Zvětšenina* se odvíjí od faktu, že profesionální fotograf si teprve následně, až při vyvolávání filmu, všimne detailu, který mu v reálném světě, když snímek pořizoval, unikl a který může znamenat, že jím pořízená fotografie náhodně zachytila okamžik vraždy. To vyústí až v paradox, na jehož implikace pro zkoumanou problematiku upozorňuje v závěru svého zamyšlení Fišerová, když říká, že takováto interpretace fotografie „v naší kultúre

---

<sup>187</sup> „Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we're shown a photograph of it ... A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008, s. 5.

<sup>188</sup> Bazin, André. *Ontologie fotografického obrazu*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 23.

<sup>189</sup> Fišerová, Michaela. *Paměť fotografie. K podmienkam možnosti interpretácie fotografie ako dôkazu*. In: Gažová, Viera. *Slušná, Zuzana a kol. Horizonty kulturológie*. Bratislava, 2010, s. 69.



premieňa fotografiu na súdny dôkaz minulých udalostí a ktorý zároveň umožňuje onú zvláštnu skutočnosť, že sa očitým svedkom udalosti môže stať nie fotograf, ale jeho aparát.“<sup>190</sup>

Mechanickou povahu vzniku fotografie coby záruku objektivity vidí jako základní výchozí bod toho, co nazývá „lidovou teorií“ o fotografii, i Diarmuid Costello: „Fotografie jsou brány jako přesný zdroj informací o světě proto, že je pořizuje stroj, spíše než člověk, a stroje nelžou, nemají subjektivní preference či názory a netrpí nesprávnými domněnkami či selektivní pozorností.“<sup>191</sup>

Jak Costello dále dokazuje, toto základní přesvědčení má původ už u Daguerrea, Talbota a prvních obhájců výtvarnosti fotografie, kteří zdůrazňovali právě objektivitu procesu jejího vzniku. Od těchto prvopočátků média můžeme také sledovat opakovanou zálibu těch, kteří hájí objektivitu fotografie, v jejím porovnávání s kresbou či malbou jako výsledku subjektivního a selektivního záznamu člověka **[Obrazová příloha č. 31]**. Costello pak v reflexi teoretického díla Scotta Waldena uvádí příklad, kdy jsme postaveni před dvě zpodobení – jednu kresbu a jednu fotografii - trávníku před domem, kde došlo ke vloupání. Má se za to, že zloděj se do domu dostal přes okno v přízemí. Kresba zobrazuje jen dobře udržovaný trávník, zatímco na fotografii je na trávníku patrné něco, co by snad mohly být zlodějovy stopy. Costello se zde ptá: „Nemáme snad dobrý důvod věřit, vezmeme-li v úvahu, co víme o fotoaparátech jako o strojích určených pro záznam, že druhé zobrazení zachycuje něco, co v prvním uniklo?“<sup>192</sup> A samozřejmě si nemůže odpovědět jinak, než že uvěříme fotografii, o které věříme, že se nemýlí.

---

<sup>190</sup> Tamtéž.

<sup>191</sup> Costello, Diarmuid. On Photography. A Philosophical Inquiry. New York 2018, s. 4.

<sup>192</sup> Tamtéž, s. 122.

Také Roland Barthes ve své eseji *Rétorika obrazu* porovnává fotografii s kresbou, která nereprodukuje vše, co vidí (někdy dokonce i jen velmi málo), ale o to intenzivněji vybírá a kóduje své sdělení. Je to proto, že kresba je výplodem lidské ruky a lidského mozku, takže její povaha je nutně subjektivní. Zatímco „na fotografii (přínejmenším v rovině doslovného sdělení) není vztah signifikátů a signifikantů vztahem 'transformace', nýbrž vztahem 'zaznamenávání', a absence kódu silně posiluje mýtus fotografické 'přirozenosti': scéna je tady, mechanicky, nikoli však lidsky zachycena (mechanično je v tomto případě zárukou objektivit).“<sup>193</sup> A právě tato mechanická povaha vytváření fotografie je dalším silným faktorem posilujícím naše vnímání fotografie jako pravdivého obrazu.

I pro Didi-Hubermana je chápání fotografie jako 'oka dějin' dáno technologickým způsobem jejího vzniku: „fotografický snímek je otiskem světla, který se na jednom místě v jednom okamžiku v minulosti zaznamenal a který nám ukazuje vizuální podobu daného výseku skutečnosti v momentě snímání.“<sup>194</sup>

Ani André Bazin se nevyhne srovnávání fotografie s malířstvím, aby nakonec konstatoval, že „podstatný jev“ u fotografie spočívá „v psychologickém faktu: v naprostém uspokojení naší chuti po iluzi prostřednictvím mechanické reprodukce, z níž je člověk vyloučen. Řešení nebylo ve výsledku, nýbrž ve zrodu.“<sup>195</sup>

Takto chápané fotografické svědectví má i v dnešní době často takovou váhu, že naší vlastní paměti může způsobit závrať, „zakřivení jistoty“, jak to vyjadřuje Barthes, když popisuje svoje pocity nad fotografií, o níž už

---

<sup>193</sup> Barthes, Roland. *Rétorika obrazu*. In: Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 56 – 57.

<sup>194</sup> Fišerová, Michaela. *Obraz a moc. Rozhovory s francouzskými mysliteli*. Praha 2015, s. 22.

<sup>195</sup> Bazin, André. *Ontologie fotografického obrazu*. In: Císař, Karel (ed.): *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 23.

nevěděl, kde a při jaké příležitosti byla pořízena. Protože však šlo o fotografii, nemohl popírat, že tam byl.<sup>196</sup> Důkazní váha fotografie tak dokáže převážit naši vlastní paměť, naše přesvědčení, náš úsudek. Moc fotografie jde dokonce tak daleko, že dokáže „zahradit“ naše vzpomínky: pokud se často díváme na fotografie, za čas nahradí mentální obrazy v naší mysli, naše vzpomínky, silou svého nesmlouvavého svědectví.

Velmi podobný postoj vyjadřuje i Susan Sontag: „... Proust zřejmě přesně nepochopil, čím fotografie jsou: nejsou ani tak nástrojem paměti, jako spíše její smyšlenkou či náhradou.“<sup>197</sup>

Spíše na Proustově straně však stojí Gilles Deleuze, když říká: “Minulost se nezaměňuje s mentální existencí obrazu-vzpomínka, který ji v nás aktualizuje. Uchovává se v čase: je to virtuální prvek, do něhož pronikáme, abychom zde hledali 'čistou vzpomínku', která se v 'obrazu-vzpomínce' aktualizuje.“<sup>198</sup>

Sontag se však v této souvislosti dotýká ještě jednoho fenoménu, který se s bezprecedentním rozšířením digitální fotografie, kdy fotoaparát v mobilním telefonu má každý neustále v kapse kamkoli jde, stal v posledních letech natolik samozřejmým jevem, že nutně a plíživě mění obecnou lidskou zkušenost zakoušení světa: „To, co nám fotografie přináší, není pouze záznam minulosti, ale také nový způsob zacházení s přítomností jako následek nespočetných miliard současných fotodokumentačních svědectví. Zatímco staré fotografie vytvářejí v naší

---

<sup>196</sup> Barthes, Roland. Světla komora. Praha 2005, s. 82.

<sup>197</sup> „... Proust somewhat misconstrues what photographs are: not so much an instrument of memory as an invention of it or a replacement.“ In: Sontag, Susan. On Photography. London 2008, s. 164 – 165.

<sup>198</sup> Deleuze, Gilles. Film 2. Obraz-čas. Praha 2006, s. 119.

mysli obraz minulosti, fotografie, které se pořizují teď, proměňují to, co je přítomné, na stejný obraz v naší mysli, jaký si vytváříme o minulosti.“<sup>199</sup>

I Hans Belting si všímá toho, jak se prostřednictvím fotografií, které nás obklopují či které sami pořizujeme, stává svět kolem nás „obrazovým archivem“. Tyto „němé“ záznamy se však proměňují v subjektivní svědectví s tím, jak je náš pohled na ně, naše čtení oživuje: „Pohledy dvou různých diváků na ten samý obraz se rozcházejí tam, kde je rozděljuje paměť. Upomínající se pohled současného diváka je jiný než pohled, na nějž je vzpomínáno a který vedl k pořízení fotografie a zhmotnil se v ní. Ale aura neopakovatelného okamžiku, který zanechal stopu v neopakovatelné fotografii vede sama o sobě k oživení fotografie, což v divákovi zakládá citovou účast.“<sup>200</sup>

Na podobné aspekty fotografie upozorňuje i Didi-Huberman, pro kterého je fotografie rozhodně důležitým svědectvím, ale přirovnává ji spíše k subjektivnímu a možná klidně poněkud nepřesnému svědectví očitých svědků. Zároveň varuje, že je třeba neklást na fotografii v tomto směru přehnané nároky, ale také ani nebyť nepozorný a očekávat příliš málo. Upozorňuje však i na to, jak důležitou roli hraje při čtení každého obrazu vlastní interpretace diváka, který do ní nutně vkládá svou vlastní zkušenost i kulturní predispozice.<sup>201</sup> Fotografické svědectví pro něj tedy

---

<sup>199</sup> „what photography supplies is not only a record of the past but a new way of dealing with the present, as the effects of the countless billions of contemporary photograph-documents attest. While old photographs fill out our mental image of the past, the photographs being taken now transform what is present into a mental image, like the past.“ Tamtéž, s. 166 – 167.

<sup>200</sup> „The gazes of two beholders looking at the same picture diverge where memory separates them. The remembering gaze of the current beholder is different from the remembered gaze that led to the photograph and is reified in it. But the aura of an unrepeatable time that has left its trace in the unrepeatable photograph leads to an animation all its own, which presupposes affective sympathy in the beholder.“ Belting, Hans. *An Anthropology of Images*. Princeton 2011, s. 148.

<sup>201</sup> Velmi podrobně se rolí recipienta při vnímání a interpretaci díla zabýval už začátkem šedesátých let Umberto Eco: „the author presents a finished product with the intention that this particular composition should be appreciated and received in the same form as he devised it. [...] the individual addressee is bound to supply his own existential credentials, the sense conditioning which is peculiarly his own, a defined culture, a set of tastes, personal inclinations, and prejudices. Thus, his comprehension of the original artifact is always modified by his particular and individual perspective. In fact, the form of the work of art gains its aesthetic validity precisely in

není žádnou absolutní veličinou, ale obraz otevřený pozornému čtení jako každý jiný.<sup>202</sup>

Velmi přesně musel Didi-Huberman svou pozici formulovat v polemice se svými kritiky, kteří mu vyčítali užití čtyř fotografií pořizených tajně členy zvláštního komanda Židů v koncentračním táboře Osvětim – Březinka **[Obrazová příloha č. 32]**. Hrůza koncentračních táborů je podle některých „nepředstavitelná“ a „nesdělitelná“. A proto jsou tyto fotografie mnohými chápány jako nedostatečné, a tím pádem zavádějící či dokonce nepravdivé. Podle Didi-Hubermana by však bylo bláhové očekávat od jakýchkoli fotografií, ale stejně tak i od jakýchkoli jiných věcí či slov, že dokážou vypovědět „celou pravdu“: „jsou to jen nepatrné útržky tak komplexní reality, krátké okamžiky něčeho, co trvalo celých pět let. Avšak pro nás – pro naše dnešní oči – jsou pravdou samotnou, tedy jejími stopami, jejími nuznými cary – tím, co (vizuálně) zbývá z Osvětimi.“<sup>203</sup>

Didi-Huberman následně tyto fotografie přirovnává k očitým svědectvím lidí, kteří prošli koncentračním táborem. Ta jsou ze své podstaty také subjektivní a někdy nepřesná a historici k nim tedy rovněž přistupují s určitou nedůvěrou. „Jejich vztah k pravdě, o které přinášejí svědectví, je fragmentární a vyznačující se určitými mezerami, přesto však jsou vším, co máme, abychom mohli poznat a představit si život v koncentračním táboře zevnitř.“<sup>204</sup>

---

proportion to the number of different perspectives from which it can be viewed and understood.“ To se však netýká specificky fotografie, ale jakéhokoli uměleckého díla: literárního, hudebního či výtvarného. Eco, Umberto, *The Open Work*. Boston 1989, s. 3.

<sup>202</sup> Didi-Huberman, George. *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago 2008, s. 32 – 34.

<sup>203</sup> „they are tiny extractions from such a complex reality, brief instants in a continuum that lasted five years, no less. But they are for us – for our eyes today – truth itself, meaning its vestige, its meager shreds: what remains, visually, of Auschwitz.“ Tamtéž, s. 38.

<sup>204</sup> „They have a fragmentary and lacunary relation to the truth to which they bear witness, but they are nonetheless all that we have available to know and to imagine concentration camp life from the inside.“ Tamtéž, s. 32.

Podobně subjektivně chápe vypovídací hodnotu fotografie i John Berger: „[Fotografie] vypovídají o lidské volbě, uskutečněné v dané situaci. Fotografie je výsledkem fotografova rozhodnutí, podle něhož je hodno zaznamenání, že tato konkrétní událost či tento konkrétní objekt byly spatřeny. [...] Fotografie není oslavou samotné události ani samotné schopnosti vidět. Je již sdělením o události, kterou zaznamenává.“<sup>205</sup>

Tento princip je velmi dobře popsán v Barthesově eseji *Rétorika obrazu* na reklamě Panzani. Autor zde popisuje, jakým způsobem je tento zdánlivě přímočarý obraz konstruován tak, aby naváděl ke správnému čtení recipientem, a jaké základní konotace lze v této hře na skryté-neskryté významy nalézt.

I v jednotlivých esejích knihy *Mytologie* Barthes odhaluje mýty v nejrůznějších projevech moderní kultury a následně celý proces vzniku mýtu obecně popisuje a rozebírá. Nehovoří vlastně nikdy vysloveně o lži, jde spíše o určitou deformaci smyslu, kterou se původní věcná promluva transformuje a proměňuje v mýtus: „Mýtus nic neskrývá a nic neukazuje: mýtus deformuje; mýtus není lží ani přiznáním: je inflexí.“<sup>206</sup>

Proces vytváření moderního mýtu Barthes popisuje pomocí sémiologického schématu. Mýtus je budován na základě běžného sémiologického řetězce, který existuje už před ním a který si vypůjčuje, aby jej zbavil všech dalších potenciálních významů, jakých by mohl nabývat v běžné řeči. Ten pak významově očišťuje a „reguluje“ a dosazuje zpět do rozšířeného systému, který se tak stává čistě umělým konstruktem. Základem pro takovou promluvu se může stát stejně tak tištěný text jako třeba fotografie, film, sport či televizní nebo tištěná reklama, přičemž Barthes poukazuje na to, že „obraz jistě působí

---

<sup>205</sup> Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 64.

<sup>206</sup> Barthes, Roland. Mytologie. Praha 2004. s. 127.

naléhavěji než písmo, vnucuje signifikaci naráz, aniž ji analyzuje, aniž ji rozptyluje.<sup>207</sup>

Ani v případě fotografií však u Barthese nejde o nějaké zfalšování či nesprávné zachycení fotografického referentu. Jde spíše o určitou záměrnou manipulaci, s jakou jsou fotografie vytvářeny – například vytvoření určité atmosféry či implikace určitých vlastností pomocí zvolené pózy, výrazu či oblečení fotografovaných kandidátů v eseji *Volební fotogeničnost*<sup>208</sup> či výběru a způsobu prezentace kolekce již hotových snímků pro výstavu šokujících fotografií v galerii d'Orsay, o které hovoří esej *Foto-šoky*<sup>209</sup>.

I Hans Belting zdůrazňuje zneužitelnost a manipulovatelnost fotografického svědectví, přičemž podobné manipulace podle něj kalkulují právě s přirozenou věrohodností fotografie jako důkazu: „Obrazy se v konečném důsledku jeví jako ambivalentní a mohou být zneužívány, to se neméně týká i fotografií. Člověk ani nemusí zmiňovat ideologické zneužívání, jehož se dopouštějí totalitní režimy retušováním oficiálních fotografií. Využívají tak pravdivosti média, aby zakryly lež.“<sup>210</sup>

K jedné politicky manipulované fotografii, v tomto případě americké herečky Jane Fonda při návštěvě Severního Vietnamu, se váže i další postřeh Susan Sontag, respektive francouzského režiséra Jean-Luca Godarda.<sup>211</sup> Jak však Sontag upozorňuje, takové manipulace jsou

---

<sup>207</sup> Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha 2004, s. 108.

<sup>208</sup> Tamtéž, s. 87 – 89.

<sup>209</sup> Tamtéž, s. 74 – 76.

<sup>210</sup> „Images ultimately appear ambivalent and can be misused, and this is no less true of photographic images. Here one need not even think of the ideological abuse that totalitarian regimes perpetrate by retouching official photographs, exploiting the 'truthfulness' of the medium to conceal a lie.” Belting, Hans. *Anthropology of Images*. Princeton 2011, s. 159.

<sup>211</sup> Jde o fotografii pořízenou americkým fotografem Josephem Kraftem během silně medializované návštěvy americké herečky Jane Fonda v Severním Vietnamu v roce 1972. Fotografie pak byla poskytnuta médiím vládně řízenou severovietnamskou tiskovou agenturou. Otiskl ji také francouzský týdeník *L'Express* s vlastním popiskem „Jane Fonda se ptá občanů Hanoje na americké bombardování“, když, jak zdůrazňují Godard a Gorin,

vrtkavé a fotografie nutně zůstávají otevřené dalším podobným posunům smyslu: „Tato fotografie, stejně jako kterákoli jiná,' říkájí Godard a Gorin, 'je fyzicky němá. Mluví ústy textu napsaného pod ní.' Ve skutečnosti slova mluví hlasitěji než obrazy. Popisky skutečně často mění důkazy před našima očima, ale žádný popisek nedokáže permanentně omezit význam zobrazeného.“<sup>212</sup>

Nepravdivost fotografie však nemusí být chápána jen v intencích záměrných manipulací a klamů, ale může jít také o vystižení toho, co Barthes nazývá „pravou podstatou“ fotografovaného. André Bazin k tomu píše: „Spor o realismus v umění vyplývá z tohoto nedorozumění, ze zaměňování estetiky za psychologii, ze zaměňování skutečného realismu, což je potřeba vyjadřovat konkrétní a zároveň podstatně důležitý význam světa, s pseudorealismem, který klame pohled (či ducha) a spokojuje se s iluzí tvarů.“<sup>213</sup>

Roland Barthes se tomuto problému obsáhle věnuje ve svém nejslavnějším a často citovaném eseji věnovaném fotografii, totiž ve *Světlé komoře*. V úvodní části, se Barthes zamýšlí nad tím, proč na něj některé snímky čímsi působí, proč jej zaujmou a jiné vůbec ne, ačkoli jde o snímky formálně vydařené a zajímavé. I když některé fotografie zaujmou jeho intelekt, hlubší zájem v něm vyvolat nedokážou. Barthes tuto zkušenost formuluje pomocí zavedení nových termínů, které staví proti sobě: studium a punctum.

---

je ze samotné fotografie zřejmé, že herečka mlčí a pouze poslouchá. Tímto způsobem může být fotografii podsouván určitý tendenční výklad odpovídající cílům a záměrům toho, kdo ji prezentuje.

<sup>212</sup> „'This photograph, like any photograph,' Godard and Gorin point out, 'is physically mute. It talks through the mouth of the text written beneath it' In fact, words do speak louder than pictures. Captions do tend to override the evidence of our eyes; but no caption can permanently restrict or secure a picture's meaning.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008, s. 108. Film z roku 1972 s názvem *Letter to Jane* od zmíněné dvojice autorů Jean-Luc Godard a Jean-Pierre Gorin, z něhož Sontag v uvedeném úryvku cituje, je dostupný online zde: <https://vimeo.com/21649449>.

<sup>213</sup> Bazin, André. *Ontologie fotografického obrazu*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 22.



Studium v podstatě shrnuje jeho sémiologické východisko a spadá pod něj vše, co můžeme z fotografie „vyčíst“, jak jí rozumíme, jaké informace a sdělení nám předává. Punctum oproti tomu má velmi osobní a individuální charakter. Je to náš osobní zážitek z fotografie, který nás něčím „zraňuje“, jak to formuluje sám Barthes. Něco, co se týká jen nás s naší individuální zkušeností a historií.

Druhá část knihy ilustruje na fotografii jeho matky coby malé dívky stojící spolu se svým bratrem uprostřed zimní zahrady mnoho zajímavých úvah o povaze fotografie obecně. Tato stará fotografie se totiž Barthesovi jako jediná mezi mnoha snímky jeho právě zemřelé matky z různých období jejího života zdála vystihovat její pravou podobu, to, čím pro něj byla: „Šel jsem za podstatou její identity, zmítaje se mezi částečně pravdivými, tedy naprosto nepravdivými obrázky. Říci před tímto snímkem 'To je skoro ona!' bylo pro mne drásavější, než říci před jiným: 'To vůbec není ona.'“<sup>214</sup>

Jinde v textu zase svůj zážitek z fotografie *Zimní zahrady* formuluje takto: „Tyto snímky, jež by fenomenologie nazvala 'libovolnými' předměty, byly pouhé analogie, které přivolávaly pouze její identitu, nikoli její pravdu; ale snímek *Zimní zahrady* jakožto podstatný byl pro mne utopickým uskutečněním nemožné vědy o jedinečném bytí.“<sup>215</sup>

Zatímco však pravdivost fotografie ve smyslu existence zobrazeného subjektu je objektivně ověřitelná, pravá povaha věci je měřítko čistě subjektivní a nutně různě chápané v očích různých recipientů. Není možné ji žádným způsobem objektivně ověřit, ba dokonce i tak skvělou výmluvností nadaný člověk jako Barthes cítí, že není schopen slovy dostatečně popsat nám, jeho čtenářům, jaká přesně ona pravá povaha

---

<sup>214</sup> Barthes, Roland. Světlá komora. Praha 2005, s. 66.

<sup>215</sup> Tamtéž, s. 70.

věcí na fotografii je. Dostává se zde do roviny určitého magického náboje fotografie jako obrazu, jakéhosi nedefinovatelného fluida, něčeho navíc, co pro někoho je a pro někoho není přítomno. Tímto způsobem však dochází k naprosté relativizaci pojmu pravdivosti fotografie a při čtení Barthesových textů si toho musíme být vědomi.

S reflexí problému dodatečné úpravy fotografií (ať už u analogové fotografie či v dnešní digitální době) se však u Rolanda Barthesa, Georgese Didi-Hubermana, Susan Sontag, André Bazina a dokonce ani Johna Bergera v podstatě nesetkáváme. Přesto však stojí za to si tento aspekt připomenout, protože samozřejmě, bezprostřední, prvotní víra v pravdivost fotografie coby objektivního zachycení skutečnosti se týká i nás, dnešních diváků. A to i přesto, že jsme si plně vědomi možností a míry využití digitální úpravy fotografie. Pere se v nás tak víra v Barthesovo „toto bylo“ a stejným Barthesem vyřčená výstraha upozorňující na možnosti manipulace významu a smyslu fotografie.

Pojďme se ale nyní podívat na skutečnou „fyzickou“ manipulaci fotografie, jejímž příkladem může být obálka časopisu *National Geographic* z roku 1982. Mia Fineman tento případ nazývá „prvním významným fotografickým skandálem digitálního věku“.<sup>216</sup> Obálka ukazuje karavanu velbloudů procházející za rozbřesku či stmívání na pozadí siluet pyramid v Gize [**Obrazová příloha č. 34**]. Aby se motiv z původně horizontálně orientované fotografie vešel na výškovou obálku časopisu, byly k sobě pyramidy digitálně přiblíženy. Tato malá úprava, kterou tehdejší šéfredaktor magazínu obhajoval jako pouhý retroaktivní posun v perspektivě - jako kdyby fotograf o několik metrů popošel, však

---

<sup>216</sup> Fineman, Mia. *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*. New York 2012, s. 38.

spustila vášnivou diskuzi o kredibilitě fotografie v digitálním věku a značně zdiskreditovala respektovaný časopis.

V roce 1985 časopis *Whole Earth Review* přišel s jinou senzační obálkou, na níž se ulicemi San Francisca proháněly tři létající talíře a nápis nad obrázkem hlásal: „Digitální úpravy: konec fotografie jako důkazu čehokoli“ **[Obrazová příloha č. 35]**.<sup>217</sup> Uvnitř časopisu pak čtenář mohl najít podrobný popis toho, jak a z jakých fotografických „komponentů“ výsledná titulní strana vznikala, a tím prakticky i popis možností tehdejší digitální technologie. Novinář Stewart Brand se mezi jinými dotkl i tři roky staré aféry kolem upravené obálky časopisu *National Geographic* a v článku citoval i zmíněnou obhajobu grafického zásahu z pera šéfredaktora magazínu. Brandův závěr je však nekompromisní: „V časopise, který žije z toho, že otiskuje fotografie, které jsou ohromující, ale pravdivé, musí být tyto fotografie vnímány jako spolehlivě pravdivé proto, aby mohly být ohromující. Jakékoli narušení jednoho zničí to druhé.“<sup>218</sup>

Přestože článek na závěr předkládá poněkud temné vize budoucnosti fotografie jako důvěryhodného zdroje informací, o několik stránek dříve naopak konstruktivně naznačuje cestu ven, tedy přesněji potřebu nastavit určitý společný kodex práce s novinářskou fotografií. A přesně k tomu také nakonec došlo. V roce 1989 byl právě kvůli rostoucím obavám o integritu zacházení s fotografiemi v tisku *Národní asociací novinářských fotografů (National Press Photographers Assosiation)*

---

<sup>217</sup> Tamtéž, s. 39.

<sup>218</sup> „In a magazine which makes its livelihood printing photographs which are amazing but true, the photos have to be perceived as infallibly true in order to be amazing. Any erosion of the one demolishes the other.“ Brand, Stewart. Kinney, Jay. Kelly, Kevin. Digital Retouching: The End of Photography as Evidence of Anything. *Whole Earth Review*, č. 47, červenec 1985, s. 45. Dostupné online: [http://www.oss.net/dynamaster/file\\_archive/040324/f98095dd2c6a93a397662cfd97a246e5/WER-INFO-69.pdf](http://www.oss.net/dynamaster/file_archive/040324/f98095dd2c6a93a397662cfd97a246e5/WER-INFO-69.pdf) (vyhledáno 2. 7. 2021)

uveden v praxi *Etický kodex fotografů*.<sup>219</sup> Podobný detailní kodex specifikující, jakým způsobem je možno zacházet s fotografiemi pro účely kriminalistické a soudní, má například i *National Institute of Justice* ve Spojených státech a mnohé další instituce. Costello pak uvádí zajímavé srovnání dvou podobných úprav válečné fotografie. Jedna z nich byla provedena fotografem Brianem Walskim z *Los Angeles Times*, který v roce 2003 zkombinoval dva skutečné snímky z války v Iráku pořízené chvíli po sobě do jednoho tisku. Druhý příklad se týká domnělé scény z Afganistánu, která však byla zkomponována z několika snímků inscenovaných situací s opakujícím se modelem. V druhém případě je však autorem umělec Jeff Wall, a protože umělecká fotografie, jak to vyjadřuje Costello, „neslouží epistemickým účelům“, zmiňované normy se na něj nevztahují a nikoho by ani nenapadlo autora za jejich porušení perzekuovat [**Obrazová příloha č. 36**]. Na druhé straně provinilý reportér byl za svůj přečin z prestižních novin propuštěn.<sup>220</sup>

Jiný zajímavý příklad uvádí Georges Didi-Huberman v knize *Obrazy vzdor všemu*. Jde o to, jakým způsobem bylo pro „vědecké účely“ zacházeno s již zmiňovanými čtyřmi fotografiemi tajně pořízenými v Osvětimi, které mají už kvůli způsobu svého vzniku mnoho technických nedokonalostí: jsou zamlžené, neostré, pořízené z dálky, nejsou správně orientované a první sekvence je „orámována“ širokou černou masou, která představuje zřejmě dveře opuštěné plynové komory, ze které byl snímek pořízen. Takové jsou původní fotografie. Existují však ještě stejné fotografie upravené – zřejmě ve jménu toho, aby byly lépe čitelné, a tudíž informativnější. Černá masa na první sekvenci fotografií na nich zmizela a výjev tak mohl být zvětšen a patřičně vycentrován. Z druhé

---

<sup>219</sup> Costello, Diarmuid. *On Photography. A Philosophical Inquiry*. New York 2018, s. 48 (pozn. 27). Etický kodex fotografů je dostupný online: <https://nppa.org/code-ethics>

<sup>220</sup> Tamtéž, s. 133 – 134 a pozn. 47.

sekvence se vynechává ona zcela „abstraktní“ fotografie a na druhé byly jdoucí nahé ženy uprostřed lesa opět patřičně zvětšeny, oříznuty, postaveny do správné orientace a dokonce jim byla upravena prsa, která se jevila jako povislá, a poněkud domalován nezřetelný obličej.

Didi-Huberman upozorňuje na paradoxnost tohoto absurdního počínání (byť zřejmě dobře míněného), jaké tyto úpravy představují v kontextu historického bádání, které se jinak vyznačuje respektem ke zkoumanému materiálu. Především však odmítá, že rozmazané či černé části fotografií by neměly svou vlastní informační hodnotu, kterou vysvětluje fenomenologicky a velmi empaticky k nesmírnému nebezpečí, nemožnosti svobodně přistoupit blíž či správně zaostřit a nespočetným dalším obtížím toho, kdo fotografie pořídil. I ty vnímá jako důležitou část jejich svědectví, bez nichž by nebylo kompletní.<sup>221</sup>

Ať už se jedná o fotografii novinářskou, soudní, vědeckou či jakoukoli jinou, v níž hledáme fakta a epistemickou hodnotu, s vědomím toho, že „nemůžete věřit médiu, můžete věřit jen zdroji, lidem“<sup>222</sup> se snažíme vybírat, čemu v našem dnešním běžném světě věřit lze a čemu nikoli. Pro naši orientaci je tedy zcela zásadní důvěryhodnost zdroje, ze kterého fotografie pocházejí. Jak to shrnuje Hans Belting: „Abychom obrazům uvěřili, musejí k nám přicházet ze známých, obecně uznávaných zdrojů.“<sup>223</sup>

---

<sup>221</sup> Didi-Huberman, Georges: *Images in Spite of All. Four Photographs from Auschwitz*. Chicago 2008, s. 35 – 38.

<sup>222</sup> „You can't trust the medium; you can only trust the source, the people.“ Brand, Stewart. Kinney, Jay. Kelly, Kevin. *Digital Retouching: The End of Photography as Evidence of Anything*. *Whole Earth Review*, č. 47, červenec 1985, s. 43. Dostupné online: [http://www.oss.net/dynamaster/file\\_archive/040324/f98095dd2c6a93a397662cfd97a246e5/WER-INFO-69.pdf](http://www.oss.net/dynamaster/file_archive/040324/f98095dd2c6a93a397662cfd97a246e5/WER-INFO-69.pdf) (vyhledáno 2. 7. 2021)

<sup>223</sup> „In fact in order to believe images, we require that they come to us through familiar, accepted media.“ Belting, Hans. *Anthropology of Images*. Princeton 2011, s. 20.

## 6.2. ČAS A POHYB VE FOTOGRAFII

Čas je ve fotografii velmi problematickou veličinou. Jedna z nejčastějších definic fotografie ji charakterizuje jako zachycení stavu věcí na určitém místě v určitý čas. Odkaz ke konkrétnímu místu, a především určitému času, tedy okamžiku zachycení je pro vztah k časovosti určující. Pokud každá jedna fotografie odkazuje vždy jen k jednomu určitému momentu v čase, jak je možné zachytit v ní plynutí času, pohyb či děj? A je to vůbec možné?

Thierry de Duve zakládá svou charakteristiku fotografie jako pózy či momentky, či lépe řečeno spojení těchto dvou charakteristik v každé fotografii, právě na základě vztahu fotografického zachycení k času a znázornění pohybu: „Fotografie se totiž chápe dvěma způsoby, které se vzájemně vylučují. [...] Modely těchto chápání představují určité typy fotografií; na jedné straně fotografie pohřbu se snaží na scéně zachytit život, který za scénou skončil; na straně druhé reportážní fotografie stereotypním způsobem fixuje na scéně událost, která se odehrává vně scény. Obecně řečeno patří póza k prvnímu typu, momentka k druhému. Ve skutečnosti však oba typy koexistují v každé fotografii ...“<sup>224</sup>

Jako nejtypičtější příklad momentky uvádí de Duve sportovní reportáž a zamýšlí se nad tím, jak paradoxní je ve fotografii zachycení pohybu, který naše oko dokáže samo vnímat pouze jako nepřetržitý a nepostižitelný kontinuální přechod z jedné pozice do druhé. Pokud do této plynulé řady zasáhne fotografie a násilně z ní vyrve určitou část pohybu, naše oko ji nutně vnímá jako nepravděpodobnou a násilnou: „Momentka unáší, krade život. Má sice označovat přirozený pohyb,

---

<sup>224</sup> de Duve, Thierry. Póza a momentka neboli Fotografický paradox. In: Císař, Karel. Co je to fotografie? Praha 2004, s. 274.

plynulost žitého času, avšak výsledkem je zkamenělá živá bytost. Zevnitř ukazuje neuskutečněný pohyb, zvnějšku nemožnou pózu.“<sup>225</sup>

Podobné úvahy vede v jednom z esejů v *Mytologiích* také Roland Barthes. Jediné fotografie, které v rámci svých analýz označuje jako „nepravdivé“, jsou snímky z výstavy fotografií v Musée d'Orsay zachycující krajní bod či vyvrcholení určitého pohybu, protože „si zvolily právě prostřední stav mezi doslovným faktem a faktem zveličeným: na fotografii jsou příliš záměrné a na malbu příliš přesné, postrádají zároveň skandálnost doslovnosti a pravdivost umění.“<sup>226</sup>

Barthes zde nejspíš naráží na stejný pocit nepravdivosti, který zakoušel August Rodin (a s ním jistě mnozí jeho současníci a jak se zdá i mnozí z nás dnes), když se mu zdálo pravdivější vyjádření pohybu běžícího koně na Géricaultově obraze *Epsonské derby* než na Muybridgeových fotografiích rozloženého pohybu **[Obrazová příloha č. 37]**: „Pravdu má umělec a lže fotografie, protože čas se ve skutečnosti nezastavuje.“<sup>227</sup>

Maurice Merlau-Ponty dále vysvětluje princip takového vyjádření pohybu v malířské a sochařské tradici jako kompozit různých fází pohybu v různých částech zobrazovaného těla, takže člověk či zvíře v pohybu jsou nakonec zobrazeni v pozici, jakou v žádném okamžiku ve skutečnosti neměli. A teprve jakési napětí mezi těmito fázemi reprezentovanými jednotlivými částmi téhož těla jediné dávají ve statickém obraze zdání pohybu: „Zdařilé momentky pohybu jsou jediné ty, jež se přibližují takovému paradoxnímu uspořádání, kdy například krácející člověk byl zachycen právě v okamžiku, když se oběma chodidly

---

<sup>225</sup> Tamtéž

<sup>226</sup> Barthes, Roland. *Mytologie*. Praha 2004, s. 76.

<sup>227</sup> Augusta Rodina cituje Maurice Merleau Ponty ve své eseji *Oko a duch*. Praha 1971, s. 30.

dotýkal země; v takovém okamžiku lze skoro mluvit o časové všudypřítomnosti těla, která způsobuje, že člověk kráčí prostorem.“<sup>228</sup>

Další problém u fotografických momentek rozfázovaného pohybu je, že nám nedávají pocit, že se tělo pohybuje prostorem a časem, ale že v lepším případě pouze „skáče na místě“. Gericaultovi koně se však, ač jsou zobrazeni v naivní póze s nohama nataženýma daleko před a za sebe, zdají „podle logiky těla a světa, který známe,“ jako záběry pohybu učiněné v čase. To fotografie nedokáže: „Fotografie ponechává otevřené okamžiky, jež tok času ihned uzavírá, a ničí překrývání, přesahování a 'metamorfózu' času, které malířství naopak zviditelňuje [...] Malířství nehledá vnějšek pohybu nýbrž jeho skryté šifry.“<sup>229</sup>

Podobně popisuje způsob vyjádření pohybu v čase ve statickém obraze i André Bazin: „Jelikož však perspektiva vyřešila jen problém tvarů, ale nikoliv problém pohybu, musel realismus docela přirozeně pokračovat hledáním dějového projevu v jediném okamžiku, jakési psychické čtvrté dimenze schopné vdechnout život do pokroucené nehybnosti barokního umění.“<sup>230</sup>

Muybrigdeovy momentky připomíná i Gilles Deleuze, když vysvětluje původ a princip práce s výlučnými okamžiky u ruského režiséra Sergeje Michajloviče Ejzenštejna, který „pečlivě vybírá pointy a výkřiky, stupňuje scény k vrcholu, a pak je uvádí do vzájemného střetu.“<sup>231</sup> A tím rozhýbává jak jednotlivé statické obrazy, tak samotný děj a dynamiku vyprávěného příběhu. Avšak takové výlučné okamžiky jsou zde již chápány v moderním smyslu: „Stará dialektika je řádem transcendentních forem, které se aktualizují v nějakém pohybu, kdežto

---

<sup>228</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>229</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>230</sup> Bazin, André. Ontologie fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 22.

<sup>231</sup> Deleuze, Gilles. Film 1. Obraz-pohyb. Praha 2000, s. 14.



moderní dialektika je produkcí a střetáváním jednotlivých bodů imanentních pohybů. [...] Ejzenštejn sám upřesnil, že 'patetické' předpokládá 'organické' jakožto organizovaný soubor libovolných okamžiků, kterými musejí procházet zlomy.<sup>232</sup>

Aspekt fotografie jako zvládnutého okamžiku či „úhledného řezu časem“ reflektují i mnozí další autoři. Například Susan Sontag zdůrazňuje snadnou zapamatovatelnost fotografického obrazu, právě proto, že je vytržen z toku jinak nezastavujícího času.<sup>233</sup> Rosalind E. Krauss v něm zase vidí paralelu mezi fotografií a (Duchampovým) ready-made. V obou případech se podle ní jedná „o hmotný přenos věci z kontinua reality do fixního stavu uměleckého obrazu pomocí okamžiku vyčlenění či výběru“.<sup>234</sup> John Berger zase fotografii vidí jako hru s časem, která zvládnutí polaritu absence a přítomnosti: „Ačkoli fotografie zaznamenává spatřené, ze své povahy vždy odkazuje k tomu, co je nespatřené. Izoluje, uchovává a prezentuje okamžik vyňatý z kontinua.“<sup>235</sup>

Vraťme se ale nyní k druhému pólu charakteristiky fotografického zachycení, jak jej popisuje Thierry de Duve, a podívejme se podrobněji na fotografickou pózu. De Duve ji charakterizuje jako opak dobových snah fotografů zkoumajících pohyb, jako potřebu vyjádřit monumentalitu prostřednictvím „sociální a estetické funkce vážného portrétu“. Nejde zde o zachycení prchavého okamžiku, ale o „opěvování uplynulého času, který je předložen ke kontemplaci, tedy nikoli jako zaznamenáníhodná a datovaná událost, nýbrž jako zvěčněné trvání, jež lze po libosti evokovat.

---

<sup>232</sup> Tamtéž.

<sup>233</sup> „Photographs may be more memorable than moving images, because they are a neat slice of time, not a flow.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008, s. 17.

<sup>234</sup> Krauss, Rosalind E. *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 259.

<sup>235</sup> Berger, John. *Pochopení fotografického obrazu*. In: Císař, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 65.

Ať už je portrétovaná osoba mrtvá či nikoli, čas, v němž zaujímá pózu, je vždy mrtvý, který však póza ukazuje jako nesmrtelný.<sup>236</sup>

Když André Bazin hovoří o zašlých portrétních fotografiích v rodinném albu, volí velmi podobná slova: „... to již nejsou tradiční rodinné portréty, nýbrž znepokojuje přítomnost životů zadržovaných v trvání, oproštěných od svých osudů nikoliv kouzlem umění, nýbrž zásluhou necitelného mechanismu; fotografie totiž netvoří věčnost jako umění, nýbrž balzamuje čas, pouze jej zachraňuje před jeho vlastním rozkladem.“<sup>237</sup>

Thierry de Duve dále tvrdí, že Barthesova nová kategorie časoprostoru, „alogické spojení mezi zde a tehdy“<sup>238</sup>, platí pouze pro momentku a toto často citované fotografické chiasma je tak neúplné a představuje pouze polovinu zkoumaného paradoxu: „Je nezbytné ještě druhé alogické spojení, *ted'-tamhle*, aby bylo možné popsat i paradox pózy.“<sup>239</sup> Každá fotografie tak rozlamuje zde a nyní našeho normálního časoprostoru a vytváří v našem vnímání rozkol. Navíc: „Tyto prostorové termíny nejsou homogenní: *zde* manifestuje neobyvatelné místo, protože událost se v něm neuskutečňuje; *tamhle* označuje neobývané místo, protože, jak již řekl Roland Barthes, je to 'bývalost věci', stav vždy již uplynulý. A stejně tak ani dva časové termíny nelze zahrnout do jedné koncepce času: *ted'* neoznačuje přítomnost v aktu, nýbrž ireálnou moc re-prezentace; *tehdy* označuje uplynulou minulost, jejíž aktuální přítomnost je stále imaginárním bodem úběžníku.“<sup>240</sup>

---

<sup>236</sup> de Duve, Thierry. Póza a momentka neboli Fotografický paradox. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 275 – 276.

<sup>237</sup> Bazin, André. Ontologie fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 24.

<sup>238</sup> Barthes, Roland. Rétorika obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 57.

<sup>239</sup> de Duve, Thierry. Póza a momentka neboli Fotografický paradox. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 278.

<sup>240</sup> Tamtéž.

Příklad traumatizující fotografie, který de Duve uvádí, se týká momentky fotografa Eddieho Adamse z roku 1968 zachycující popravu příslušníka Vietkongu šéfem saigonské policie **[Obrazová příloha č. 38]**. Fotografie ukazuje generála s pistolí připravenou u hlavy zajatce a hrůzu a odevzdání ve tváři popravovaného, vše je připraveno a vše se v příštím okamžiku také odehraje – jde o minulost, víme jistě, že se stala, ale prostřednictvím fotografie prožíváme tuto hrůzu stále znovu v jejím očekávání: „Je-li strašné účastnit se smrti člověka, je nesnesitelné vědět, že se odehrála, a přitom stále přichází ve výstřelu, jenž padne. Vždy jsme v realitě příliš pozdě a vzhledem k obrazu příliš brzy, než abychom mohli vidět provedení této vraždy a než abychom jí, a fortiori, mohli zabránit. Tragédie se odehrála kdysi v referenční řadě, ale v povrchové řadě zůstává nerealizovaná a bez katarze.“<sup>241</sup>

Tento zvláštní vztah fotografie k času, který je zároveň přítomný, ale také dovršený a mrtvý, připomíná i Hans Belting: „... svět se v našich očích změnil, když začal být fotografován. 'Svět po fotografii', jak jej nazývá americký konceptuální umělec Robert Smithson, se proměňuje v muzeum sebe sama. [...] Místa se stávají místy fotografií a jako taková jsou chycena v rámu fotografie, z něž není cesty ven. Co bylo spatřeno fotoaparátem, je v ten okamžik uzamčeno v minulém čase.“<sup>242</sup>

I Deleuze vnímá tento vztah přítomného a minulého času ve filmovém obrazu a vidí jej jako základ klasické koncepce filmové montáže: „právě proto, že vybírá a koordinuje 'význačné momenty', je pro takovou montáž charakteristické, že 'dělá přítomnost minulostí', že naši nestabilní a

---

<sup>241</sup> Tamtéž, s. 284.

<sup>242</sup> „... the world changed in our eyes when it began to be photographed. 'The world after photography' as the American conceptual artist Robert Smithson calls it, turns into a kind of museum of itself. [...] Places become photographic spaces and as such are captured in the square of the print with no way out; what was observed by the camera at that moment is locked within a past time.“ Belting, Hans. *Anthropology of Images*. Princeton 2011, s. 147.

nejistou přítomnost transformuje v 'jistou, stabilní a popsatelnou minulost', zkrátka v završený čas.“

Takovou zvláštní fúzi všech tří časových rovin – minulosti, přítomnosti i budoucnosti – prý podle Petra Rezka prožíváme i při happeningu, což se podle mého názoru přenáší i do fotografií při něm pořízených: „Takové časové ustrojení je společné happeningu i studentské recesi, protože v obou je dějící se svět přítomný tak, že vidíme: to, co se děje teď, na to se bude vzpomínat. [...] Tzv. nezapomenutelné události [se] vyznačují přítomností všech tří časových dimenzí naráz ve zvláštní jednotě, která se liší od obvyklé spoludanosti minulosti, přítomnosti a budoucnosti.“<sup>243</sup>

### 6.3. ZOBRAZENÍ PROSTORU A RÁMOVÁNÍ

Jak už jsme ukázali v předchozích částech, jednou z nejčastějších charakteristik fotografie je její indexická povaha jako záznamu viděného světa. Avšak tento záznam je ze své podstaty nutně selektivní a vždy představuje jen určitý výsek naší reality. Ačkoli tento výsek může být velmi široký – vezměme v úvahu leteckou fotografii či dokonce záběry z družice – vždy má své limity a většina viditelného světa tak zůstává mimo záběr: „Podívejme se na to, v jakém přesně smyslu jsou fotografie fotografiemi světa, reality jako celku. Vždy můžete ukázat na určitý objekt na fotografii – řekněme nějakou budovu – a ptát se, co leží za ní, jí zcela zakryto. To samé bude jen náhodou dávat smysl, pokud se zeptáme na objekt na obraze.“<sup>244</sup>

---

<sup>243</sup> Rezek, Petr. Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Praha, 1982, s. 44.

<sup>244</sup> „Let us notice the specific sense in which the photographs are of the world, of reality as a whole. You can always ask, pointing to an object in a photograph – a building say - what lies behind it, totally obscured by it. This only accidentally makes sense when asked of an object in a painting.“ Cavell, Stanley. The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. London 1979, s. 23.

Když vidíme fotografii nějaké krajiny, konkrétního místa, často nás napadne, co zůstalo mimo hledáček fotoaparátu, dál za okrajem fotografie. Stanley Cavell k tomu říká: „Můžeme si klást tyto otázky o předmětech na fotografiích, protože mají odpovědi v realitě. Svět obrazu však není spojitý se světem jeho rámu; ve svém rámu nachází jeho svět své hranice. Mohli bychom říci, že obraz je světem, zatímco fotografie je fotografií světa.“<sup>245</sup>

Fotografie nám vždy přináší jen určitý fragment pohledu na svět, avšak to, co je v dané fotografii důležité, na ní vlastně vůbec nemusí být zobrazeno. John Berger opakovaně poukazuje na to, že fotografie má tuto jedinečnou schopnost: „To, co ukazuje, evokuje to, co ukázáno není. [...] Bezprostřední vztah mezi přítomným a nepřítomným je u každé fotografie specifický: může jít o vztah ledu ke slunci, smutku k tragédii, úsměvu k radosti, těla k lásce, vítězného závodního koně k závodu, který uběhl.“<sup>246</sup>

A na tento fenomén poukazuje i Stanley Cavell: „Implicitní přítomnost zbytku světa – a jeho explicitní zavrnutí – jsou stejně zásadní pro náš zážitek z fotografie jako to, co fotografie opravdu zobrazuje.“<sup>247</sup>

Přesto v diskurzu o pravdivosti fotografie či spíše o její ambivalentní a k manipulaci náchylné povaze bývá častou výtkou fotografickému zachycení právě to, co ze svého zorného pole, ať už z nutnosti či záměrně, eliminuje. Právě nemožnost získat „celý obrázek“ na fotografii zobrazené skutečnost v nás často vyvolává neodbytný, byť jen

---

<sup>245</sup> „You can ask these questions of objects in photographs because they have answers in reality. The world of a painting is not continuous with the world of its frame; at its frame, a world finds its limits. We might say: A painting is a world; a photograph is of the world.“ Tamtéž, s. 24.

<sup>246</sup> Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 65.

<sup>247</sup> „The implied presence of the rest of the world, and its explicit rejection, are as essential in the experience of a photograph as what is explicitly presents.“ Cavell, Stanley. The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. London 1979, s. 24.

podvědomý pocit, že něco důležitého nám zůstalo skryto vně fotografického rámu. To samozřejmě zcela oprávněně zakládá prostor pro manipulaci, posuny významu či záměrnou fabrikaci nepravdivých informací. Opět se tu obloukem vracíme jednak k otázce vkladu fotografa, o které budeme hovořit v následující části, a především obecně k otázce kredibility fotografie, kterou lze zřejmě rozklíčovat pouze opakovaným posuzováním kredibility zdroje, z něhož k nám fotografie přichází.

Ani toto často opakované omezení fotografického zobrazení na to, co pojme do svého rámu, však nemusí být vždy na závadu a či jen nástrojem lživé manipulace. Naopak, má i velmi pozitivní a pro toto médium jedinečný rozměr. Díky rámování se fotografie dokáže zaměřit na přehlížené detaily, nabízet nevšední úhly pohledu a přiblížení, jakého v běžném životě nejsme schopni. Nabízí nám tak mnohdy úchvatné a zcela nečekané zážitky z všedních věcí, které nás běžně obklopují, i ze světa daleko za hranicemi našich každodenních životů: „Na chvíli se zdálo, že detailní záběry jsou nejoriginálnějším způsobem vidění ve fotografii. Fotografové zjistili, že když co nejvíce oříznou viděnou realitu, objeví se úžasné formy.“<sup>248</sup>

Ovšem i tento aspekt fotografie se dá chápat také obráceně: „Fotoaparát bývá vyzdvihován jako nástroj rozšíření našich smyslů; mohl by však, během času, dostát více chvály za jejich omezování, které dává prostor zamyšlení.“<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> „For a while the close-up seemed to be photography’s most original method of seeing. Photographers found that as they more narrowly cropped reality, magnificent forms appeared.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008, s. 90.

<sup>249</sup> „The camera has been praised for extending the senses; it may, as the world goes, deserve more praise for confining them, leaving room for thought.“ Cavell, Stanley. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. London 1979, s. 24.

Diarmuid Costello upozorňuje také na způsoby, kterými rámování ve fotografii přitahuje pozornost k určitým předmětům, osobám či dějům a jak se liší od kompozičních zásad v malířství **[Obrazová příloha č. 39]**: „... zdá se, že rámování má větší váhu ve fotografii než v malířství. Především v případě umístění předmětu blízko k okraji fotografie může sloužit jako podtržení jeho významu, na rozdíl od malířství je většinou opak pravdou.“<sup>250</sup>

I Gilles Deleuze se podrobně věnuje přípravě záběru a rámování, avšak v oblasti filmu nabývá tato problematika poněkud jiných souvislostí. Přesto ale budou některé z jeho postřehů pro nás relevantní. Na konci části věnované rámování pak shrnuje: „Rámování je umění výběru částí všeho druhu, které vstupují do určitého souboru. Tento soubor je uzavřený systém, ovšem uzavřený relativně a uměle.“<sup>251</sup> Dále pak vysvětluje, že tento uzavřený systém vymezený rámem může být chápán ve vztahu k faktům, které předkládá divákům (tedy jako systém informační), jako určité omezení našeho pohledu, jako systém determinovaný svými částmi či jako systém optický (tedy vztahující se k určitému hledisku, úhlu pohledu). V neposlední řadě se také věnuje vymezení toho, co nazývá „mimoobrazovým polem“, tedy čehosi, co rám v určitém smyslu prodlužuje či integruje.<sup>252</sup> Což je jinými slovy to, co v záběru či fotografii sice není fyzicky přítomno, ale přesto k tomu zobrazený výjev nějakým způsobem odkazuje, evokuje jej tak, jak o tom hovoří John Berger či Stanley Cavell.

---

<sup>250</sup> „... framing tends to carry more weight in photography than in painting. In particular, placing an object close to a photograph's edge may serve to stress its importance, unlike in painting, where the converse more often holds.“ Costello, Diarmuid. *On Photography. A Philosophical Inquiry*. New York 2018, s. 64.

<sup>251</sup> Deleuze, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 29.

<sup>252</sup> Podrobně k rámování: Deleuze, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb*. Praha 2000, s. 22 – 30.

## 6.4. AUTORSKÝ VKLAD FOTOGRAFA

„Původnost fotografie ve vztahu k malířství tkví tudíž v její zásadní objektivitě. A tak se plným právem skupině čoček, jež tvoří fotografické oko nahrazující lidský zrak, říká 'objektiv'. Poprvé se mezi výchozí objekt a jeho znázornění nestaví nic než jiný objekt. Poprvé se utváří obraz vnějšího světa automaticky bez tvůrčího zásahu člověka, v duchu přísného determinismu. [...] Všechny druhy umění jsou založeny na přítomnosti člověka; jenom ve fotografii je nám dopřáno jeho nepřítomnosti.“<sup>253</sup>

Je to pravda? Je role fotografa při vzniku fotografie tak marginální a zanedbatelná, jak se domnívá André Bazin a s ním tolik dalších teoretiků a komentátorů fotografie? Už od chvíle vynálezu fotografického procesu, vyzdvihovali jeho objevitelé objektivitu vzniku takto pořízených obrazů a jejich přesnost. Zdůrazňovali přitom absenci vlivu člověka a používali obrátů podle nichž sama příroda dostala možnost sebe samu zobrazovat.

Přestože, jak jsme ukázali v části věnované pravdivosti fotografie, hned od prvopočátků tohoto média mohly být a také byly vzniklé snímky následně upravovány a každému, kdo získal trochu vhledu do této nové techniky, bylo jasné, že bez lidského vkladu a rozhodování se celý proces neobejde, vize „čisté“ fotografie odbornou ani laickou veřejnost neopustila ani po většinu dvacátého století.

S tím souvisí také desetiletí se táhnoucí spor některých teoretiků na jedné straně a zpravidla fotografů na straně druhé o to, zda je fotografie uměním. Argumenty v tomto sporu se často opíraly o neustálé

---

<sup>253</sup> Bazin, André. Ontologie fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 22.

<sup>253</sup> Deleuze, Gilles. Film 1. Obraz-pohyb. Praha 2000, s. 23.



porovnávání fotografie s malířstvím, kterým se také fotografie ve svých počátcích hojně inspirovala, ale jehož povaha se časem ukázala natolik odlišná, že bylo nutné se proti takovým porovnáním jasně vymezovat. A to i za cenu hledání „pravé povahy“ fotografického média a následného dobrovolného omezování fotografových možností tak, aby výsledku bylo dosaženo „čistě fotografickými“ prostředky.

Během času se názor na to, co je a není ve fotografii přípustné, ale i převládající estetické cítění, samozřejmě měnily. Přesto vize fotografie jako čistě mechanického záznamu sveřepě přetrvávala. Zvláště vyhrocenou debatu přinesl koncem devatenáctého století příklon některých fotografů k piktorialismu s jeho silně upravovanými snímky **[Obrazová příloha č. 40]**. Jeden z předních představitelů piktorialismu, Edward Steichen, tak v prvním vydání budoucího vlivného časopisu *Camera Work* z roku 1903 reagoval ostře sarkastickým článkem na četná nařčení a tvrzení, že takto upravené tisky jsou podvrhy: „... dlouho před tím, než toto stádium vědomé manipulace začalo, falšování tu už bylo. Hned na počátku, kdy ten, kdo ovládá fotoaparát, nastavuje čas expozice, když ve vývojce v tmavé komoře určuje detail, hloubku a kontrast, už dochází k falšování. V podstatě je každá fotografie podvrhem od začátku do konce, protože čistě neosobní neupravovaná fotografie je prakticky nemožná.“<sup>254</sup>

Pravdivost slov Edwarda Steichena může podpořit i příběh ikonické fotografie Anselma Adamse *Moonrise, Hernandez, New Mexico (Východ měsíce, Hernandez, Nové Mexiko)*, který ve své knize popisuje Mia

---

<sup>254</sup> „... long before this stage of conscious manipulation has begun, faking has already set in. In the very beginning, when the operator controls and regulates his time of exposure, when in the dark-room the developer is mixed for detail, breadth, flatness or contrast, faking has been resorted to. In fact, every photograph is fake from the start to finish, a purely impersonal, unmanipulated photograph being practically impossible.“ Steichen, Edward. *Ye Fakers*. *Camera Work* č. 1, leden 1903, s. 48. Dostupné online: <http://www.heliogravures.it/pdf/YE-FAKERS.pdf>

Fineman.<sup>255</sup> Připomeňme jen, že Anselm Adams je jedním ze zakladatelů *Skupiny f/64*, která sdružovala fotografy prosazující takzvanou čistou či přímou fotografii (straight photography) a která měla velký vliv na rozšíření a nakonec i převládnutí tohoto názoru ve fotografii ve čtyřicátých a padesátých letech.

Zmíněná fotografie vznikla už v roce 1941, avšak protože Adams chtěl využít momentu, kdy slunce právě zapadlo za horizont a jeho záře ještě osvětlovala spodní část oblohy, zmáčkli spoušť, aniž měl dost času správně nastavit expozici. Jen jediný snímek, který stačil poříditi, tak byl pro něj zklamáním: zatímco krajina nebyla dostatečně zřetelná, obloha byla přeexponovaná do té míry, že se zdálo, že snímek vycházejícího měsíce byl pořízen spíše v zataženém odpoledni. Adams se tak několik let snažil původní negativ přiblížit tomu, co v den, kdy pořídil snímek, viděl, a neváhal použít nejrůznější prostředky dodatečných úprav, aby toho dosáhl. To se mu nakonec skutečně podařilo a výsledný tisk tak konečně ukazuje soumrak onoho podvečera. Můžeme tak říci, že nový tisk je nejen mnohem kvalitnější fotografie, ale pokud jde o věrnost fotografie ve smyslu správného zachycení pozorovaného výjevu, je tento o mnoho let pozdější a silně upravovaný tisk mnohem pravdivější, zatímco původní tisk můžeme chápat jako zavádějící až vysloveně nepravdivý **[Obrazová příloha č. 41]**.

Avšak jak vypočítává již Edward Steichen, už v samotném nastavení fotoaparátu a především výběru motivu je role fotografa zásadní. Je třeba značného umu a zkušenosti, jak připomíná například Susan Sontag: „Byla to fotografie, která první přišla s myšlenkou, že umění nemusí být výsledkem těhotenství a porodu, ale i schůzky naslepo. Avšak profesionální fotografové [...] většinou spěchají poukázat na to, že

---

<sup>255</sup> Fineman, Mia. *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop*. New York 2012, s. 35 – 37.

momentální rozhodnutí předpokládá dlouhý trénink senzibility oka a trvají na tom, že lehkost pořízení fotografie nedělá z fotografa o nic menšího umělce, než je malíř.<sup>256</sup>

Zdůrazňována v této souvislosti bývá především schopnost vystihnout „rozhodující okamžik“, jak jej formuloval Henri Cartier-Bresson. Podle de Duva „velcí novinoví fotografové“ jako Capa či Cartier-Bresson „dokonale znají své médium a subtilně je estetizují,“ a tak i trauma momentky „mění úspěšně na význam“ **[Obrazová příloha č. 42]**.<sup>257</sup> O takovém rozhodujícím okamžiku zřejmě mluví i John Berger, když říká: „Ve fotografii není žádná transformace. Je zde pouze rozhodnutí, pouze zaostření.“<sup>258</sup>

Přesto ale volba okamžiku zaznamenání, výběr samotného objektu zobrazení, způsob, jakým jej fotograf zachytí, to, co z viděné reality vyzdvihne a co potlačí, či přímo nechá skryto, to všechno představuje velmi subjektivní volbu, která utváří to, co a jak divák prostřednictvím fotografie vnímá. Fotografova vlastní pozice, názor a pocity, které prostřednictvím fotografie vyjadřuje, tak (často aniž bychom si to uvědomovali) formují náš vlastní náhled na věc: „Umělec je tvůrcem pravdy, neboť pravda nemůže být dosažena, nalezena ani reprodukována, pravda musí být vytvořena.“<sup>259</sup>

Obrazům jako demonstracím určitého „způsobu vidění“ a jeho konsekvencím věnoval John Berger hned několik esejů, z nichž vznikla

---

<sup>256</sup> „It was photography that first put into circulation the idea of an art that is produced not by pregnancy and childbirth but by a blind date. But professional photographers [...] generally hasten to point out that a moment's decision presupposes a long training of sensibility, of the eye, and to insist that the effortlessness of picture-taking does not make the photographer any less of an artificer than a painter.“ Sontag, Susan. On Photography. London 2008, s. 130.

<sup>257</sup> de Duve, Thierry. Póza a momentka neboli Fotografický paradox. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 286.

<sup>258</sup> Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 65.

<sup>259</sup> Deleuze, Gilles. Film 2. Obraz-čas. Praha 2006, s. 175.

úspěšná kniha i série televizních dokumentů. V úvodu knihy říká: „Každý obraz představuje způsob vidění. Dokonce i fotografie. Na rozdíl od toho, co se o fotografiích předpokládá, nejsou pouhým mechanickým záznamem. Pokaždé, když se díváme na fotografii, jsme si, jakkoliv nepatrně, vědomi přítomnosti fotografa vybírajícího daný pohled z nekonečného množství dalších možných pohledů. To platí dokonce i pro tu nejvšednější rodinnou momentku.“<sup>260</sup>

O přítomnosti fotografova pohledu ve výsledné fotografii hovoří i Hans Belting: „Nemůžeme jinak, než chápat fotografii jako médium pohledu – ne v první řadě našeho pohledu, ale pohledu fotografa, který se proměňuje v náš pohled, když stojíme před hotovým snímkem. Symbolický akt percepce před fotografií se zakládá ve výměně pohledů.“<sup>261</sup>

Pro fotografy, kteří se nám prostřednictvím fotografie snaží tlumočit svůj pohled na svět, svou kreativitu a vizi, se podle Beltinga vše, co lze fotoaparátem zachytit, stává „surovým materiálem“ pro výslednou konstrukci: „Záměrně uspořádávají svět tak, aby si jej mohli přivlastnit nikoli pouze jako obraz, ale také jako surový materiál pro obraz. V tomto procesu se svět stává surovým materiálem pro představivost.“<sup>262</sup>

I nám v tomto procesu zůstává prostor pro naši vlastní představivost, ale je to právě v reakci a v návaznosti na předkládaný pohled fotografův, kterému se v žádné fotografii nelze vyhnout.

---

<sup>260</sup> Berger, John. *Způsoby vidění*. Praha 2016, s. 8.

<sup>261</sup> „We cannot but take a photograph for the medium of a gaze – not, in the first instance, our gaze, but the gaze of the photographer, which transfers itself onto our gaze when we stand before the finished picture. The symbolic act of perception in front of a photograph consists in an exchange of gazes.“ Belting, Hans. *Anthropology of Images*. Princeton 2011, s. 154.

<sup>262</sup> „They deliberately stage the world so as to appropriate it for themselves not only as image, but also as subject matter for an image. In the process, the world becomes raw material for the imagination.“ Tamtéž, s. 162.

## **7. POZNÁMKA K DALŠÍM ZPŮSOBŮM ZACHOVÁNÍ EFEMÉRNÍCH DĚL**

Kromě fotografie většina akčních i land-artových umělců využívala k zachycení a uchování své tvorby nejméně jednu z dalších možností dokumentace, které se na následujících řádcích pokusím alespoň krátce charakterizovat. Mezi tyto možnosti patří nejrůznější způsoby znovuprovedení určitého efemérního díla, uchování fyzických pozůstatků akcí či slovní popis díla. Především textové popisy, nejméně v podobě názvu a určení místa a datace díla, jsou součástí prakticky veškeré realizované dokumentace a bude proto zajímavé blíže se podívat na tento způsob dokumentace jako svébytný fenomén i na jeho vztah k obrazu.

### **7.1. TEXTOVÉ POPISY**

Ačkoli má akční umění svým provedením v reálném čase a fyzickou přítomností umělce určitým způsobem blíže k divadelnímu představení, je jednoznačně vnímáno prizmatem výtvarného umění. Snad proto v jeho následném hodnocení hraje nejdůležitější roli vizuální, tedy obrazová dokumentace, a slovní popis akce a jejích okolností bývá často poněkud upozadován. Přinejmenším se mu alespoň nedostává tolik pozornosti v dedikovaných rozborech a úvahách, jako je tomu například právě u fotografického zachycení. Jeho role je však pro získání celkového obrazu stejně zásadní jako u fotografické dokumentace.

To potvrzuje i většinou umělců dodržovaný úzus nejběžnějšího způsobu dokumentace děl akčního umění, kdy je jedna či několik málo fotografií doplněna názvem, datem, místem provedení akce a maximálně stručným popisem jejího průběhu, případně cíle. Tento popis je většinou věcný, bez emotivních momentů a osobních postřehů či hodnocení: „Typické pro ona vyprávění tedy je, že neodůvodňují, jen vyprávějí. [...] Text neobjasňuje, co autor zamýšlel, popisuje jen to, co se stalo. Jelikož zde není žádné proč a protože, je nám to, co se přihodilo předvedeno jako to, co se přihodilo /samo/, co nebylo způsobeno.“<sup>263</sup> Jakoby tento nestranný a lakonický výčet událostí měl zajistit objektivitu zprostředkování nedosažitelného zážitku: „Fotografie – a citáty – protože jsou považovány za střípky reality, se zdají autentičtější než rozvláčné literární popisy.“<sup>264</sup>

Příkladem uvedení tohoto nepsaného pravidla do každodenní praxe může být dokumentace akce *Přenesení dvou kamenů* Petra Štembery, u níž posun od užití několika fotografií jako jakési „foto-story“ k prezentaci akce pouze jednou fotografií a krátkým slovním narativem vedl k posunu vnímání akce v rámci umělecko-historických kategorií.<sup>265</sup> Podobně popisuje změnu strategie prezentace svého díla *Záměna* z roku 1981 i Vladimír Havlík: „Původní dokumentace obsahovala devět fotografií. V publikaci *Yesterday* jsem však významovou rovinu přesunul do textu a doplnil jej už pouze jednou fotografií.“ **[Obrazová příloha č. 43]**<sup>266</sup>

---

<sup>263</sup> Rezek, Petr. *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*. Praha, 1982, s. 96 – 97.

<sup>264</sup> „Photographs – and quotations – seem, because they are taken to be pieces of reality, to be more authentic than extended literary narratives.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008, s. 74.

<sup>265</sup> Viz s. 33 – 34.

<sup>266</sup> Havlík, Vladimír. *Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem k dokumentaci“*. In: Krtilčka, Jan. Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 85.

Dalším příkladem z našeho prostředí může být dokumentace akcí Jiřího Kovandy, která se pro něj stala tak charakteristickou, že představuje určitou „vývozní značku“ jeho díla. Tyto listy papíru formátu A4 s jednou či několika fotografiemi a strojopisně napsaným názvem, datem, místem a krátkým narativem akce jsou reprodukovány a vystavovány jako svébytný artefakt, jehož hodnota spočívá právě ve spojení těchto dvou složek a auře dobového dokumentu.

Text i obraz v případě využití popisného narativu nabývají poněkud jiných funkcí a významů, než tomu bylo u dokumentace, kde fotografická složka převažuje. Text ukotvuje obraz nejen místně a časově přesným určením okolností realizace akce, dodává jí smysl a určuje perspektivu pro její pochopení účelně zvoleným názvem, ale také obrazu akce „zamrzlé“ v čase propůjčuje tolik postrádaný časový rozměr a plynulost verbálně uskutečňovaného vyprávění. Fotografie jako záznam jednoho přesně daného okamžiku vyňatého z kontinua je už ze své podstaty neschopná nám tento časový prožitek poskytnout. Ačkoli, jak upozorňuje již citovaný John Berger, je ve fotografii stejně důležité to, co na ní je, jako to, co na ní není, jde vždy jen o určité naznačení či vyvolání dojmu. Fotografie události předcházející a následující nikdy nedokáže vyjádřit explicitně – tak jako to dělá slovní vyprávění. I když tedy použijeme několik fotografií, které mají jako nějaký fotografický komiks naznačit průběh akce, čas uplynulý mezi pořízením jednotlivých snímků je vždy přítomen jen latentně a jeho průběh a náplň nejsou zdaleka jisté. Přitom jak zdůrazňuje Susan Sontag, právě tento časový prožitek je zásadní pro naše správné pochopení: „Na rozdíl od milostného vztahu, který je založen na tom, jak něco vypadá, pochopení je založeno na tom, jak

něco funguje. A fungování se odehrává v čase a v čase musí být také vysvětleno. Pouze to, co vypráví, nás může přivést k porozumění.<sup>267</sup>

Rozhodnutí, zda akce bude prezentována sérií následných fotografií či pouze jedním reprezentativním snímkem ve spojení se slovním narativem, také zpětně ovlivňuje i kritéria pro výběr tohoto jednoho snímku. Tuto myšlenku uvádí ve své eseji *3 poznámky k funkci dokumentace v době normalizace* i Hana Buddeus. Za příklad si bere opět Petra Štemberu a jeho společnou akci s Tomem Marionim *Spojení* z roku 1975: „Z celkového množství dvanácti záběrů, na nichž je zachycen celý průběh akce, vystupuje na první pohled jeden ukazující těla obou performerů v detailu. Tento záběr si vybral i Petr Štembera: podle jeho slov ze všech nejlépe odpovídal jeho původní představě a 'bylo na něm něco vidět'. Vedle fotografií, které popisují průběh akce na způsob vyprávění děje, funguje tento formálně dokonalý obraz jako přílehlavá ilustrace myšlenky stojící v základu performance ...“<sup>268</sup> To ve svém článku potvrzuje i Mark Alice Durant: „Fotografie slouží performativnímu umění mnoha způsoby: tím, že zachraňuje efemérní okamžik před zmizením, tím, že vytváří její narativní a symbolický vrchol, a někdy tím, že ze svého rámu vylučuje vše, co mohlo rozptylovat skutečné svědky původní události.“<sup>269</sup>

Vztah obrazové dokumentace a doprovodného slovního popisu však řeší i dokumentace land-artových děl. I zde je kromě názvu díla, jeho

---

<sup>267</sup> „In contrast to the amorous relation, which is based on how something looks, understanding is based on how it functions. And functioning takes place in time, and must be explained in time. Only that which narrates can make us understand.“ Sontag, Susan. *On Photography*. London 2008, s. 23.

<sup>268</sup> Buddeus, Hana. 3 poznámky k funkci dokumentace v době normalizace. In: Krůčka, Jan. Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013*, s. 72 – 74.

<sup>269</sup> „Photography serves performance in many ways: by saving the ephemeral instant from disappearance, by composing a moment at its narrative and symbolic zenith, and sometimes by banishing from the frame all that may have distracted the actual witnesses of the event.“ Durant, Mark Alice. *Photography and Performance*. <https://saint-lucy.com/essays/on-photography-and-performance-3/> (vyhledáno 7. 8. 2021)



umístění a rozměrů, které jsou u těchto děl často jedním z určujících momentů, mnohdy třeba dílo popsat a vysvětlit v jeho celistvosti či krajinných a místních okolnostech. Ani tyto aspekty totiž obrazová dokumentace někdy nedokáže uspokojivým či vyčerpávajícím způsobem zachytit. Důvodem je prostorová a opět i časová selektivita fotografického zachycení. Zážitek z díla, který se odehrává v určitém (ve srovnání například se sochařskými díly umístěnými v galerii často nesrovnatelně delším) časovém intervalu a nezřídka v interakci se širokým okolím díla a jeho umístěním v krajině, musí opět pomoci doplnit textový popis.

Výjimečným příkladem takového spojení profesionálního fotografického záznamu a zcela samostatného, umělecky plnohodnotného díla realizovaného textovou formou, navíc ještě doplněnou o další rozměr samostatně realizovaným uměleckým filmem, představuje esej *The Spiral Jetty* Roberta Smithsona. Ačkoli se v definitivní podobě datuje její vznik až o dva roky později, úryvky z jejího textu zaznívají již ve stejnojmenném filmu, který vznikl zároveň s realizací fyzického díla ve vodách Velkého solného jezera. Situace vztahu textu a obrazové dokumentace se zde však v zásadě obrací: text již není doprovodným prvkem obrazu, který rozvíjí a vysvětluje v momentech, kde toho čistě vizuální zachycení není schopno, ale právě naopak. Fotografie jsou doprovodnou, výpravnou součástí textu, komplexního literárního díla, které zdaleka neposkytuje jen četné faktické informace, ale je především čistě subjektivním a často emotivním vyprávěním okolností vzniku fyzického díla od první myšlenky a hledání vhodného místa až po realizaci díla za pomoci těžké techniky a současného vzniku filmové eseje.

Důkazem, že ani vizuální dokumentace či jakékoli vizuální vyjádření nemusí být podmínkou vzniku výtvarného díla, je zajímavý fenomén šedesátých let, kdy mnoho umělců realizovalo své nápady na drobné i komplexnější akce čistě textovou formou. Tato praxe je označována širokým spektrem různých názvů, z nichž v češtině nejčastěji užívanými bývají „návod“ či „partitura“.<sup>270</sup> Druhý jmenovaný odkazuje k anglickému pojmu „event scores“<sup>271</sup> používanému především v okruhu umělců hnutí Fluxus a ukazuje na těsné propojení těchto umělců, z nichž mnoho bylo přímými či nepřímými Cageovými žáky, s tehdy aktuální hudební scénou a její komplexní vliv na uvažování a tvorbu lidí z tohoto okruhu.

Slovní partitury byly jednou z nejtypičtějších uměleckých forem užívaných umělci z okruhu Fluxu. Jejich označení nejenže odkazuje k hudbě, ale stejně jako hudební notový zápis naznačuje, že tyto partitury mohou být realizovány kdykoli, kdekoli a libovolně často. Na rozdíl od hudby jsou však zapsány slovem a jsou tudíž ještě přístupnější komukoli, kdo o to bude mít zájem. Je možno je skutečně realizovat nebo si je jen představit jako jakési mentální cvičení pouze v naší mysli. Tyto partitury či návody byly často tištěny na malé kartičky či volné listy papíru, a pak se stávaly typickou součástí společně vydávaných „fluxkits“, případně vycházely samostatně jako jednoduché knižní sbírky. Vydávány byly v šedesátých letech většinou buď pod hlavičkou Fluxu a dozorem George Maciunase nebo v o něco později založeném nezávislém vydavatelství *Something Else Press* Dicka Higginse.

Ve slavné edici *The Great Bear Pamphlets* vydávané nakladatelstvím *Something Else Press* kolem poloviny šedesátých let vyšly například i

---

<sup>270</sup> Nejnověji také: Kujelová, Denisa. ČS koncept 70. let. Katalog výstavy ve Fait Gallery v Brně (11. 10. 2017 – 13. 1. 2018) Brno 2021, s. 35 – 39 a 65 – 71.

<sup>271</sup> Než se toto označení ustálilo jako nejčastěji používané, podobné realizace byly nazývány také „word pieces“, „card events“, „performance scores“ či „event scores“. V souvislosti s dílem Yoko Ono se také objevuje označení „instruction pieces“.

*Some Recent Happenings* Allana Kaprowa. Kaprow se sice pohyboval v okruhu umělců hnutí Fluxus, ale nikdy se k němu neřadil. Jeho publikace také není kolekcí „event scores“, ale spíše, jak už název napovídá, popisem několika happeningů – umělecké formy, jíž je právě Kaprow průkopníkem. Přestože myšlenka je velmi podobná, přece jen se nejedná o totéž. Kaprovovy happeningy postrádají přímočarou jednoduchost většiny toho, co bychom zahrnuli pod hlavičku návodů. Jde o dosti komplexní akce, k jejichž realizaci je zpravidla zapotřebí různorodé skupiny lidí. Navíc na rozdíl od většiny návodů, jsou tyto zápisy happeningů primárně vlastně formou dokumentace autorem skutečně realizovaného díla, avšak zároveň jsou nabízeny k nové realizaci v mysli čtenáře.

Možností přístupu a formálních variant realizace je samozřejmě i v této oblasti více a výtvarní umělci, stejně jako například experimentální básníci v této době s možnostmi podobných textů intenzivně experimentovali. Pavlína Morganová ve svém textu porovnávajícím návody napsané přibližně ve stejné době mladičkou začínající umělkyní Yoko Ono a vyzrálým básníkem Jiřím Kolářem k této literární formě píše: „Atraktivita event scores [...] spočívá právě v jejich enigmatické jednoduchosti a víceznačnosti. Umožňují jejich autorům elegantně prostupovat formáty různých typů publikování, výstav a akcí. Navíc je jejich realizace efemélní a stejně jako hudební partitury je možné je 'zahrát' před publikem, o samotě, nebo je nerealizovat vůbec a pouze je číst. Jejich hlavním materiálem a nástrojem zůstává jazyk, přestože míří mimo něj.“<sup>272</sup>

---

<sup>272</sup> Morganová, Pavlína. Smysl slova spočívá v jeho použití. Jiří Kolář – Yoko Ono. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny 15, Praha 2013 s. 44. Dostupné také online: [http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit\\_15\\_2013\\_Morganova.pdf](http://vvp.avu.cz/wp-content/uploads/2014/08/Sesit_15_2013_Morganova.pdf) (vyhledáno 1. 8. 2021)

Kniha Yoko Ono *Grapefruit* vydaná poprvé v roce 1964 v Tokiu je asi nejznámějším příkladem takových hravých instrukcí či návodů. Jistě zde můžeme vystopovat vliv východní zenové filozofie či tradiční japonské poezie, ale kniha je především ztělesněním myšlenkového náboje tehdejší západní umělecké avantgardy zdůrazňující mazání hranic mezi uměleckým světem a běžným, každodenním životem, do něhož vnáší prvek oživení, hravosti a fantazie. Morganová knihu charakterizuje jako „meditaci nad povahou tvůrčího aktu“.<sup>273</sup> Návodů rozdělené do osmi částí podle jednotlivých okruhů tvůrčí umělecké činnosti od malířství a poezie až po hudbu, film a architekturu nabízejí nepřeborné množství námětů k myšlenkové, ale i skutečné realizaci, jíž se často (a často opakovaně) ujímá sama umělkyně. I zdánlivě pouze řečnický vyřčená výzva „Let.“ může vybízet ke skutečné akci, kterou Yoko Ono realizovala ve spolupráci s publikem při nejméně dvou příležitostech – i když takový let měl trvání pouhého seskoku ze žebříku.

Patrně nejznámější akcí realizovanou na základě takového návodu bude *Cut Piece*. Akce původně spočívala v tom, že umělkyně oblečená ve sváteční oděv (dle místa a okolností) klečí na pódiu, nabízí divákům nůžky a vyzývá je, aby si ustříhli část jejího oděvu **[Obrazová příloha č. 44]**. Vydává se tím vlastně cele všanc publiku a zároveň přítomným divákům projevuje svou důvěru. Umělkyně sama akci provedla hned několikrát: poprvé v roce 1964 v Yamaichi Concert Hall v japonském Kjótu a ještě ten samý rok v Sogetsu Art Centre v Tokiu, aby ji znovu zopakovala už na jaře následujícího roku v Carnegie Hall v New Yorku. Zatím naposledy akci zopakovala po téměř čtyřiceti letech v roce 2003 v Theatre Le Ranelagh v Paříži jako v podstatě mírovou akci mířící proti americké invazi do Iráku.

---

<sup>273</sup> Tamtéž, s. 37.

I v našem prostředí vznikaly ve stejné době pozoruhodně podobné počiny. V návaznosti na *Grapefruit* Yoko Ono jmenujme nejprve především básnickou sbírku *Návod k upotřebení* Jiřího Koláře, který je datován rokem 1965, byť nakonec vyšel až v roce 1969. Mnohé básně však – stejně jako u Yoko Ono – vznikly již mnohem dříve. Pro padesátiletého Koláře byl *Návod k upotřebení* v podstatě završením jeho dosavadní básnické tvorby, kromě několika teoretických prací se nadále věnoval už pouze vizuální poezii. Jak v básnické tvorbě, tak ve výtvarném umění je však základní charakteristikou jeho díla neustálé experimentátorství a hledání nových způsobu práce a vlastního vyjádření, které bude blízké životu a běžnému světu, v němž žijeme.

Básně v této sbírce sice vycházejí z tradice poezie, avšak jejich nepřehlédnutelná společná výzva k akci (ať skutečně realizované či pouze myšlené) je jednoznačně posouvá do sféry partitur a návodů k akcím **[Obrazová příloha č. 45]**. I Josef Hlaváček v závěrečném slovu původního vydání sbírky, kde byla každá z básní volně doplněna Kolářovou vlastní koláží, říká: „Básně-návody nás nesmějí oklamat svou dokonalou lyrickou podobou; kdybychom se spokojili jenom s jejich četbou, nebyli bychom právi autorovu záměru. Jsou určeny k realizaci; jejich materiálem není jazyk, [...] jejich materiálem je lidské jednání. Poezie se tu převtěluje v lidský čin, jímž je i poznání sebe sama; už skutečnost, zda návod provedeme či neprovedeme, o nás svědčí.“<sup>274</sup>

Ze zcela odlišného prostředí i názorů na uměleckou tvorbu vycházel Milan Knížák. Kolář zřejmě nestál o fyzickou realizaci svých básnických výzev, nebo přesněji řečeno jeho cílem bylo předložit čtenáři báseň coby materiál pro soukromou meditaci a reflexi, ale ponechával zcela na něm,

---

<sup>274</sup> Hlaváček, Jiří. *Návod k upotřebení* Návodu k upotřebení od Jiřího Koláře. In: Kolář, Jiří. *Návod k upotřebení*. Praha 1969, nestránkováno.

jak s tímto materiálem naloží. Knížákovým velmi jasně artikulovaným cílem bylo diváka aktivovat. Vstoupit do jeho všedního života a ozvláštnit jeho denní rutinu.<sup>275</sup> Knížák se díky Jindřichu Chalupeckému dostal do kontaktu se dvěma klíčovými figurami soudobé newyorské scény: Allanem Kaprowem a Georgem Maciunasem. Velmi záhy se tak z vlastní zkušenosti seznámil se světovým děním a pomáhal také realizovat některé aktivity hnutí Fluxus v Praze. Přesto však jeho individuální umělecké aktivity neztratily autenticitu a vlastní názor.

Slovní výzvy, „hry“, jak těmto krátkým textům společně se spolupracovníky z *Aktualu* říkali<sup>276</sup>, měly v jeho uvažování a umělecké tvorbě nezastupitelné místo. Většina těchto výzev k jednoduchým akcím je datována rokem 1965. Jedná se skutečně často až o dětsky jednoduché a přitom nesmírně lyrické hry s nádechem určité provokace či „rošťárny“ jako například soutěž o to, kdo nakreslí křídou delší čáru na chodníku nebo kdo získá víc úsměvů od kolemjdoucích dívek. Není proto divu, že v zavedených pražských uměleckých kruzích se Knížákovým aktivitám dlouho nedostávalo pochopení.

Podobný nádech recese mají i básně Ladislava Nováka z knihy *Receptář*, která vyšla původně v roce 1988 v samizdatu. To se týká především části *Básně pro pohybovou recitaci*, které čtenáře nabádají k nejrůznějším, většinou snadno realizovatelným aktivitám, které mají někdy charakter soukromého rituálu, jindy vyzývají k různým nevinným mystifikacím na veřejnosti, jejichž smysl má být na závěr ozřejmen prohlášením, že šlo o realizaci „básně Ladislava Nováka z Třebíče“.<sup>277</sup> Podobný charakter návodu či básnického imperativu namířeného na

---

<sup>275</sup> Viz například Horanský, Miloš. 45 odstavců o happeningu a divadle. In: *Divadlo*, leden/1967, s. 46 - 49. Chalupecký, Jindřich. Úzkou cestou. In: *Výtvarné umění* 5/1966, s. 365 – 370.

<sup>276</sup> V prvním čísle samizdatového časopisu *Aktuální umění*, jehož několik čísel *Aktual* vydal, se pro tuto formu slovních návodu na určité akce objevuje také označení „partitury“. Viz *Aktuální umění*, č. 1/1964.

<sup>277</sup> Novák, Ladislav. Dílo II. Praha, 2017, s. 231 – 360.

čtenáře mají i další básně z *Receptáře* řazené například do částí *Jak se chovat před obrazy*, *Erotomagické polohy* či *Imperativy*.

V neposlední řadě je třeba zmínit, že podobně laděné básnické výzvy v rámci své neuvěřitelně rozmanité tvorby a dalších aktivit psal například i Jiří Valoch. Ten byl díky své rozvinuté síti osobních i korespondenčních kontaktů v úzkém spojení jak s pražskou a brněnskou scénou, tak i s mnoha umělci z okruhu Fluxu v Evropě i ve Spojených státech. To následně ovlivnilo jeho dobově aktuální vlastní uměleckou tvorbu i teoretickou a kurátorskou práci.<sup>278</sup> Jeho propojení s umělci hnutí Fluxus se například odrazilo jak v jeho vlastních návodech na drobné akce, tak například účastí na několika korespondenčně realizovaných *Spacial Poems* japonské umělkyně Mieko Shiomi.<sup>279</sup>

---

<sup>278</sup> Musilová, Helena. Jiří Valoch. Kurátor, teoretik, sběratel. Praha, 2020.

<sup>279</sup> Stegman, Petra (ed.). Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe. Berlin, 2007,

## 7.2. ZNOVU-PROVEDENÍ AKCÍ

Je paradoxem zkoumání akčního umění a uvažování o něm, že se většinou odehrává pouze na základě dokumentace. Toto umění však ve svých počátcích většinou vznikalo právě z potřeby umělecky se vyjádřit takovým způsobem, který bude bezprostřední a autentický ve svém projevu i v přímém a nijak nezprostředkovaném vztahu k divákovi. Důraz na jedinečnost takového prožitku z efemérního počínu propojení umělce a jeho diváků, získání určité nové zkušenosti stejně jako jasné ukotvení díla v daném čase a místě je pro tato díla zásadní a často určující. To nás většinou vede k samozřejmě vyplývajícímu předpokladu, že tato díla jsou zcela jedinečnými a neopakovatelnými událostmi.<sup>280</sup> Avšak je tento předpoklad neopakovatelnosti oprávněný?

Pojem „re-enactment“ (případně „reenactment“) zahrnuje reinscenaci, znovu-provedení či „oživení“ ikonických i méně známých děl z historie akčního umění, ale šířeji také díla rekonstruuující události nedávné historie, politického aktivismu, specifických sociálních experimentů a dalších událostí, jejichž společným jmenovatelem je zřejmě zpravidla pocit aktuálnosti pro naši současnost. Tato strategie je využívána jak současnými umělci, tak například teoretiky umění a kurátory při koncipování menších i rozsáhlých výstavních počínů, typu velkých retrospektivních přehlídek.

Pro dějiny umění neméně zásadní je využití strategie re-enactmentu také v případě znovu-provedení či rekonstrukce důležitých výstavních počínů minulosti především z druhé poloviny dvacátého století, které jsou

---

<sup>280</sup> Amelia Jones ve své eseji „Artist Is Present“ upozorňuje, že mnohá z původních děl byla již od počátků vývoje akčního umění svými autory opakována už ve své době. Jones, Amelia. The Artist Is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. In: The Drama Review, č. 55, Spring 2011, s. 20.



v posledních letech také velmi často se objevujícím a různě uchopeným fenoménem.<sup>281</sup> Stejně jako v případě nejrůznějších způsobů znovuprovedení děl akčního umění, souvisí tento trend zřejmě se zvýšeným zájmem o médium výstavy, jeho historické zmapování i uchopení jeho problematiky v teoretické rovině. Dagmar Svatošová ve své studii zabývající se právě fenoménem „exhibition histories“ (česky asi nejlépe „dějiny výstav“, ale jednoznačný ekvivalent zatím neexistuje) upozorňuje na stále větší popularitu takového způsobu přístupu k dějinám umění, který je ve světě systematicky rozvíjen už od devadesátých let minulého století. Ačkoli u nás je kniha, ve které je studie obsažena, zatím prvním větším počinem svého druhu, nabízí takový přístup nesporné výhody nového úhlu pohledu, a především fyzické rekonstrukce výstav nabízejí „specifický druh osobního prožitku, kterého tištěné publikace nejsou schopny.“<sup>282</sup>

Tento druh interaktivní prezentace historických událostí, který se pomocí fenomenologických prožitků pokouší více či méně úspěšně evokovat minulost a vtáhnout dnešního diváka do naznačené situace, možná souvisí na jedné straně se snahou popularizovat muzejní instituce a nabízet hodnotnější alternativu zábavy. Na druhé straně jde však zřejmě také o jeden z důsledků procesu asimilace proti-institucionálních forem umění jako právě například akčního umění a land-artu muzei umění a galeriemi, které se samy musely nové situaci přizpůsobit a jejichž fungování a způsob prezentace uměleckých děl tento proces zpětně ovlivnil.

Problematika rekonstrukcí výstav stejně jako rekonstrukcí počínů akčního umění však v sobě zahrnuje širokou škálu různých druhů

---

<sup>281</sup> Za upozornění na tuto problematiku děkuji Marii Klimešové.

<sup>282</sup> Svatošová, Dagmar. Exhibition histories: nová uměnovědná disciplína. In: Morganová, Pavlína. Nekvindová, Terezie. Svatošová, Dagmar. Výstava jako médium. České umění 1957 – 1999. Praha, 2020, s. 27.

přístupů. V případě děl akčního umění se může jednat o nové autorské uchopení staršího díla jiného umělce, ale i znovu-provedení vlastního díla jeho původním autorem či „věrnou“ rekonstrukci díla například v rámci retrospektivy autora. Znovu-provedení akce je dokonce některými chápáno jako jediný skutečně adekvátní způsob dokumentace či dokonce zachování tak efemérních počinů, jakými díla akčního umění jsou. Marina Abramović v jednom z interview před svou přelomově koncipovanou retrospektivou v Muzeu moderního umění v New Yorku v roce 2010 dokonce vysloveně uvedla, že „jediným skutečným způsobem, jak dokumentovat performativní umělecké dílo, je re-performance díla.“<sup>283</sup>

Je pozoruhodné, jak rozdílné přístupy a různě motivované počiny pojem re-enactment vlastně zahrnuje. Bude totiž něco docela jiného, pokud určité dílo provedl ten samý umělec už v době jeho vzniku několikrát, pokud toto dílo znovu provede například po třiceti letech v rámci své retrospektivy a pokud se tohoto díla chopí mladší umělec a uvede jej do nových souvislostí místních, časových, ale také osobních, případně jej nějakým způsobem dále variuje.

Jako první možnost náhledu je určitě nasnadě rozlišení podle osoby umělce, která opakování provádí – tedy zda jde o opakování vlastní akce či o osvojení si staršího díla jiného umělce. Pokud se jedná o převzetí staršího díla jiného umělce, vystává zde hned na počátku celá řada etických, ale i praktických problémů, jak k takovému osvojení přistoupit.

Problémem re-enactmentu se v posledních letech intenzivně zabývá kromě jiných umělců a teoretiků také jedna z ikon generace klasiků

---

<sup>283</sup>“the only real way to document a performance art piece [...] is to re-perform the piece itself” Jones, Amelia. *The Artist Is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*. In: *The Drama Review*, č. 55, Spring 2011, s. 32.

akčního umění Marina Abramović. Poslouží nám proto jako ilustrativní příklad hned v několika bodech následujícího zkoumání, a to především díky dvěma svým zásadním výstavním počínům z relativně nedávné doby. Jde především o sedmidenní projekt pro Guggenheimovo muzeum v New Yorku s názvem *Seven Easy Pieces* z roku 2005 [**Obrazová příloha č. 46**], při němž umělkyně každý večer re-inscenovala jedno z klasických děl svých kolegů včetně jednoho vlastního a na závěr přidala jednu novou akci<sup>284</sup>, a téměř tříměsíční velkou retrospektivní výstavu *The Artist Is Present* pro newyorské MOMA.

„Abramović výstavu [*Seven Easy Pieces*] vnímá [...] jako způsob jak 'se chopit kontroly nad historií performativního umění'. V devadesátých letech dvacátého století, když se mladší umělci začali zajímat o práce ze šedesátých a sedmdesátých let, všimla si, jak sama říká, že někteří z nich znovu-provádějí historická díla často bez svolení či dokonce jen uvedení jména jejich původního autora. 'Uvědomila jsem si, že se to děje, protože performance je územím nikoho,' říká. 'Nikdy to nebylo mainstreamové umění a nejsou zde žádná pravidla.' Protože to považuje za nespravedlivé, rozhodla se nastavit pravidla sama tím, že znovu-provede některá díla se svolením jejich autorů či jejich dědiců,<sup>285</sup> cituje Marinu Abramović Carol Kino ve svém článku pro *The New York Times* uveřejněném před začátkem její retrospektivy v MOMA.

---

<sup>284</sup> Jednalo se o díla Bruce Naumana (*Body Pressure*), Vita Acconciho (*Seedbed*), Valie Export (*Aktionhose: Genitalpanik*), Giny Pane (*The Conditioning*), Josepha Beuyse (*Jak vysvětlit obrazy mrtvému zajíci*) a vlastní práci *Lips of Thomas*. Poslední večer provedla vlastní nové dílo *Entering the Other Side*.

<sup>285</sup> „Ms. Abramovic saw that show, she said in a recent interview, as a way 'to take charge of the history of performance.' In the 1990s, as younger artists became interested in work of the '60s and '70s, she said she noticed that some were restaging historical works themselves, often without consulting or even crediting the originator. 'I realized this is happening because performance is nobody's territory,' she said. 'It's never been mainstream art and there's no rules.' Finding this unjust, she decided to set them herself, by recreating the works in consultation with the relevant artists and estates.” Kino, Carol. *A Rebel Form Gains Favor. Fights Ensur*. <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html> (vyhledáno 11. 7. 2021)

V této souvislosti umělkyně dokonce vypracovala soubor pěti základních pravidel, podle kterých je třeba postupovat při vlastní realizaci akčních děl jiných autorů. Podle Abramović je tedy nutné:

1. Požádat původního umělce o svolení.
2. Zaplatit za vlastnická práva.
3. Provést novou interpretaci díla, která musí ctít původní zdroj.
4. Vystavit původní materiál: fotografie, videa, artefakty.
5. Vystavit nově interpretované dílo z čerstvě pořízených dokumentujících materiálů.<sup>286</sup>

Dodržování určité etické normy je v těchto případech jistě žádoucí, nicméně zde dochází až k paradoxní situaci, kdy se díla, jejichž původním smyslem bylo vymanit se z komerčního trhu a stát mimo institucionální svět, stávají komoditou podobnou populární autorské písni, za jejíž použití je potřeba odvést poplatek původnímu autorovi.

Dalším zajímavým pohledem na re-enactment je otázka přístupu toho kterého autora původního díla k možnosti jeho opakování, a to jak autorskému, tak realizovanému jiným umělcem. Postoje k této otázce jsou velmi individuální a rozhodně zde nelze nijak paušalizovat.

Jednotlivé přístupy se přitom pohybují na škále od kategorického nesouhlasu, kdy umělec akci považuje za naprosto jedinečnou a neopakovatelnou věc, takže ji sám znovu nerealizuje, ani k tomu nedá svolení jiným, až po vytváření akcí záměrně určených pro opakování a maximálně vstřícný postoj k re-enactmentu. Někteří umělci však, jako například Vito Acconci v případě *Seven Easy Pieces* Mariny Abramović, svolení ke znovu-provedení svého díla dají, nicméně sami svá díla neopakují. Zmíněný Vito Acconci, přestože souhlas dal, se k počínání

---

<sup>286</sup> Kovaříková, Agáta. Fenomén re-enactmentu. TlMezin, č. 2, květen 2012, s. 23.

Mariny Abramović vyjadřoval kriticky: „Zdá se, že Marina se nyní z umění performance snaží udělat něco, co lze učit a opakovat, pak ale nechápu, co jej ještě odlišuje od divadla.“<sup>287</sup>

Příkladem dalšího přístupu může být Jiří Kovanda. S opakováním a re-interpretací svých děl jiným umělcem, jak sám říká, „nemá problém“<sup>288</sup>, což dokázal například v případě Barbory Klímové, která jej požádala o souhlas se zahrnutím jeho akce *Pokus o seznámení* z roku 1977 do svého projektu *Replaced* a souhlas bez problému získala. Nijak kriticky se však nestaví ani k znovu-provedení své akce *Rozpřažení rukou*, kterou v roce 2006 na Times Square v New Yorku zopakovala Daniela Baráčková, aniž by o souhlas žádala: „Daniela to zase dělala na vlastní pěst, což je také v pořádku, já si nemyslím, že by bylo nutné či vyžadované mé předchozí schválení. Ty věci už jsou na světě, už jsem je vypustil, a tak si přirozeně žijí vlastním životem.“<sup>289</sup> Sám pak své akce opakuje jen výjimečně a jen „na vyžádání“ jako například akci *Eskalátor* původně z roku 1977 zopakovanou pro Tate Modern v roce 2005 nebo *Líbání přes sklo* zopakované od svého vzniku hned několikrát **[Obrazová příloha č. 47]**. Zároveň však dodává, že „vždycky poprvé je to stejně nejlepší.“<sup>290</sup>

Ještě vstřícnější přístup k opakování akcí cizích i vlastních má Tomáš Ruller, který své akce běžně opakuje už od počátku své umělecké dráhy – byť jak sám podotýká, tuto praxi v té době nevnímal v intencích

---

<sup>287</sup> „Marina now seems to want to make performance teachable and repeatable, but then I don't understand what separates it from theatre.” Thurman, Judith. *Walking through Walls*. Marina Abramović's Performance Art. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/walking-through-walls>

<sup>288</sup> Krτίčka, Jan. Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 61.

<sup>289</sup> Kovanda, Jiří – Slunečková, Eva. Příloha II – Rozhovor s Jiřím Kovandou. In: Slunečková, Eva. *Opakuji, tedy jsem*. Strategie reenactmentu v performativním umění se zaměřením na českou scénu. Diplomová práce. VŠUP 2016, s. 131.

<sup>290</sup> Tamtéž, s. 130.

dnešního pojmu re-enactment. Jednu ze svých akcí neváhal opakovat ani pro potřeby video záznamu<sup>291</sup> a znovu-provádění nejrůznějších děl akčního umění je běžnou součástí jeho výukových metod při práci se studenty.<sup>292</sup>

Na věc se však můžeme podívat i z úhlu samotné akce, která může být chápána jako zcela jedinečný a neopakovatelný počin nebo může být naopak už od svého vzniku záměrně určena k opakování. Jako speciální skupinu bych chtěla zmínit také „návody“ k akcím, kterým se však věnuji samostatně v příslušné části této práce.

Jako jedinečné a neopakovatelné chápe své akce například Chris Burden, který tento svůj postoj potvrdil mimo jiné tím, že nedal svolení Marině Abramović k znovu-provedení jeho akce *Transfixed* z roku 1974. V rozhovoru s Amelií Jones reprodukoval svou odpověď srbské umělkyni: „Nepotřebujete se mě (z pohledu práva ani etiky) ptát a nepotřebujete mé svolení, můžete si dělat, cokoli chcete, ale teď, když už se mě ptáte, říkám ne, protože pro vás je naprosto nesmyslné tuto akci znovu provést, nemá to žádný význam. [...] Stává se z toho parodie, a podle mě hloupá.“<sup>293</sup>

---

<sup>291</sup> Jednalo se o akci Padání z roku 1985 realizovanou v Maximal Art Gallery v Poznani: „Nevím, kdo zaznamenal video na VHS, mám kopii a vlastní sestřih. Kuriozitou je, že došla baterie, a tak vrcholná fáze chyběla – kurátoři mne přesvědčili, abychom tuto část na druhý den pro záznam zrekonstruovali a já se uvolil – bez publika je to ovšem citelně bez napětí, čitelně strojené – jako trest jsem z toho dostal zápal plic.“ Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění) In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 119.

<sup>292</sup> Ruller, Tomáš. – Slunečková, Eva. Příloha I – Rozhovor s Tomášem Rullerem. In: Slunečková, Eva. Opakuji, tedy jsem. Strategie reenactmentu v performativním umění se zaměřením na českou scénu. Diplomová práce. VŠUP 2016, s. 125.

<sup>293</sup> „You don't (legally or morally) need to ask me and you don't need my permission; you can do whatever you want, but now that you are asking me I'm saying no because it's absolutely meaningless for you to do that performance or it has no meaning. [...] It becomes a parody and I think stupid.“ Jones, Amelia. The Artist Is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence. In: The Drama Review, č. 55, Spring 2011, s. 35 (pozn. 29).

Jiný postoj zastává například původem japonská umělkyně Yoko Ono, která své akce či „instruction pieces“ uvedené v knize *Grapefruit*, běžně opakuje. A zcela v duchu idejí hnutí Fluxu, k němuž se řadí, jsou její akce a návody záměrně určeny, aby byly prováděny opakovaně a kýmkoli, kdo o to bude mít zájem. Příkladem mohou být jak již uvedené akce *Fly Piece (Let)* či *Cut Piece (Ustříhni si)*, ale také mnohé další jako *Hide Piece (Schovej se)* či *Sweep Piece (Zametej)*.<sup>294</sup>

Samotný re-enactment pak můžeme rozdělit podle přístupu ke znovu-provedení daného díla v zásadě do dvou základních kategorií. První z nich bych označila jako „historické rekonstrukce“. Hlavním cílem těchto re-enactmentů je skutečně pouze jakési oživení původní akce a její věrná rekonstrukce pro dnešní publikum, což je samozřejmě už z čistě praktického pohledu velmi diskutabilní. Do této kategorie bych zahrнула především znovu-provedení akcí pro potřeby retrospektivních přehlídek. Opět bych se zde ráda odkázala na retrospektivu Mariny Abramović v MOMA, při níž 41 jejích pro tuto příležitost speciálně vybraných a školených studentů po dobu trvání výstavy v podstatě přehrávalo její vybrané práce. Není proto divu, že si teoretička Amelia Jones, která retrospektivu navštívila, stěžovala na přílišnou „divadelnost“ celého počínu.<sup>295</sup>

Jinak k věci přistoupil Allan Kaprow, který celý život zastával názor, že jeho happeningy se nemají opakovat. Pro svou putovní retrospektivu, která nakonec proběhla až po jeho smrti mezi léty 2006 až 2008 mimo jiné také v mnichovském Haus der Kunst a v losangeleském MoCA, nakonec se znovu-vytvořením svých slavných happeningů souhlasil.

---

<sup>294</sup> S explicitními výčty a popisy těchto opakování si například pohrává v části knihy *Grapefruit* označené jako *Information*. Ono, Yoko. *Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings*. New York, 2000, nestránkováno.

<sup>295</sup> Tamtéž, s. 18.

Nastavil však velmi striktní pravidla, mezi nimiž byla i podmínka nové interpretace.<sup>296</sup>

Druhým možným přístupem k re-enactmentu pak bude jakási vlastní variace staršího díla jiného umělce, jehož příkladem by mohl být již zmíněný projekt *Replaced* Barbory Klímové, která si pro svůj počin vybrala pět akcí „klasiků“ českého akčního umění, aby je znovu-provedla v nových souvislostech dobových i místních a svým vlastním způsobem. Realizaci předcházela velmi pečlivý průzkum, příprava a setkání s původními autory akcí.<sup>297</sup> Po svém a v novém kontextu již zmíněnou akci Jiřího Kovandy provedla i Daniela Baráčková na newyorském Times Square či skupina Rafani [**Obrazová příloha č. 47**], když v roce 2005 znovu, skupinově a celkově v pozměněné variantě realizovali akci Jana Mlčocha z roku 1977 *Bianco* [**Obrazová příloha č. 48**].

Jako speciální kategorie někde na pomezí dvou nastíněných přístupů se pak pohybuje projekt Mariny Abramovič *Seven Easy Pieces*, při jehož provedení umělkyni dle jejích vlastních slov šlo o co nejvěrnější realizaci historického originálu každého z děl, čemuž opět předcházela velmi zevrubný průzkum a snaha rekonstruovat díla historicky přesně dle všech dostupných pramenů. Avšak už fakt, že všechny akce byly délkou přizpůsobeny jednotným sedmi hodinám, i samotná výrazná osobnost umělkyně naznačují, nakolik „přesné“ tyto re-enactmenty skutečně byly.

Předmětem reinscenace v kontextu umělecké produkce však nemusí být jen starší díla akčního umění, ale může se jí stát i určitá událost

---

<sup>296</sup> <https://artdaily.cc/news/17817/Haus-der-Kunst-Presents-Allan-Kaprow--Art-as-Life#.YOq81-gzblU> (vyhledáno 11. 7. 2021).

<sup>297</sup> Tento projekt bývá často srovnáván s projektem Mariny Abramovič *Seven Easy Pieces*, protože v českém prostředí představuje podobně kodifikující moment určující, jak se má re-enactment provádět. Projekt zahrnoval díla těchto umělců: Karla Milera (*Bud' – a nebo*), Vladimíra Havlíka (*Pokusná květina*), Jiřího Kovandy (*Pokus o seznámení*), Jana Mlčocha (*Vzpomínky na P.*) a Petra Štembery (*Spaní na stromě*). Na rozdíl od Abramovič však Klímová provedla i akci k níž nedostala svolení autora. Jednalo se o *Spaní na stromě* Petra Štembery.



zpravidla nedávné historie. Příkladem může být hojně diskutovaný a oceňovaný projekt současného britského umělce Jeremyho Deller *The Battle of Orgreave* realizovaný v roce 2001.<sup>298</sup> Deller provedl rekonstrukci jednoho z nejexponovanějších střetů policie a nespokojených horníků, ke kterému došlo v rámci hornických stávek z poloviny osmdesátých let v Británii. Umělci se podařilo za účasti některých původních účastníků z řad horníků i policie rozvířit novou debatu o tomto citlivém období britské historie a do jisté míry zřejmě také uvést některé staré křivdy na pravou míru.

Další zajímavou ukázkou reinscenace události z mimouměleckého prostředí může být například *The Milgram Reenactment*. Další britský umělec, který se re-enactmentům věnuje poměrně systematicky, Rod Dickinson v roce 2002 znovu-provedl kontroverzní sociální experiment z počátku šedesátých let vycházející z výzkumu zločinů souvisejících s Norimberskými procesy. Dickinson přitom nechal najatými herci přehrát část původního pokusu o délce asi čtyři hodiny, přičemž mu jako scénář posloužil protokol skutečného procesu.<sup>299</sup>

---

<sup>298</sup> [https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave\\_Video.php](https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php) (vyhledáno 11. 7. 2021)

<sup>299</sup> <https://www.rod dickinson.net/pages/milgram/project-synopsis.php> (vyhledáno 11. 7. 2021)

### 7.3. FYZICKÉ POZŮSTATKY AKCÍ

Na závěr bych ráda zmínila ještě jeden způsob, jak je možno v tradičním galerijním prostředí prezentovat živou událost akce: jsou jím fyzické pozůstatky akcí, věci, můžeme říci „rekvizity“ použité v průběhu akčního díla. Pro označení těchto věcí neexistuje v češtině, ani například v angličtině, jednoznačný termín užívaný všemi. Způsob jejich označení tak často naznačuje i způsob jejich chápání a nahlížení dotyčným mluvčím. V češtině se kromě nejrůznějších opisů asi nejčastěji užívá termín „relikty“, avšak pro způsob, jakým je s nimi někdy s až téměř posvátnou úctou nakládáno, a pro paradox jejich povýšení ze stavu nijak výjimečných, často utilitárních věcí všedního života na piedestal výtvarného artefaktu se někdy na jazyk dere označení „relikvie“.

V této souvislosti nás může napadnout srovnání s ready-mades, jež původně také byly utilitárními předměty, které byly uměleckým gestem vytrženy z jejich užitkové reality a označeny za umělecký předmět podobně povýšeny a proměněny. Ale právě v tomto autonomním uměleckém gestu tkví zásadní rozdíl. Relikty akcí nebyly vyvoleny jako svého druhu zvláštní sochařské objekty, aby se samy o sobě staly uměleckým dílem. Naopak – většina z nich plnila svou běžnou užitnou funkci, kterou jim přisuzujeme v každodenním životě, pouze to shodou okolností bylo během některého akčního díla. Jejich nový status tedy skutečně odpovídá spíše jakýmsi dotýkaným relikviím, které „byly u toho“, a proto oplývají zvláštní auroou. Jako by na nás dokázaly přenést alespoň zlomek onoho nedosažitelného uplynulého zážitku: „I relikvie jsou uchovávány s očekáváním možného magického znovu-oživení.“<sup>300</sup>

---

<sup>300</sup> Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, s. 105

Vzhledem k tomu, jakým způsobem s předměty použitými po skončení svých akcí umělci šedesátých a sedmdesátých let zacházeli, můžeme předpokládat, že většina z nich je zřejmě nepovažovala za nijak důležité a hodné uchování. Svou roli v tomto způsobu uvažování zřejmě hrála i snaha eliminovat vznik uměleckého artefaktu a nahradit jej prchavým sdíleným zážitkem. Přesto však i zde najdeme důležité výjimky, které dokazují, jak různorodým fenoménem akční umění je.

Příkladem může být Chris Burden, který se již od svých prvních prací, které vznikly vlastně ještě v rámci školy, stal jednou z nejznámějších a nejdůležitějších osobností akční scény, jejíž vliv se dokázal přenést i přes železnou oponu. Jeho přístup k dokumentaci a uchování jednotlivých děl byl od počátku až pedantsky jednotný a zřejmě přispěl i k nepsané kodifikaci způsobu dokumentace akčního umění – alespoň pokud jde o užití kombinace fotografie a krátkého textu a jejich vzájemného vztahu. Kromě textové a obrazové dokumentace však Burden od počátku a se stejnou pečlivostí uchovával i předmět, který mu v dané akci posloužil jako základní, nejdůležitější rekvizita. A tak je z akce *Five Day Locker Piece (Pětidenní akce se zamykací skříňkou)* pietně uchováván a vysvětlujícím štítkem označen použitý zámek **[Obrazová příloha č. 48]** či z akce *Shoot (Střílejí)* kulka, která Burdena zasáhla do paže.

Paul Schimmel v této souvislosti zdůrazňuje vizuální i dějovou jednoduchost Burdenových akcí, které je pak možno zachytit i jen jedním jediným snímkem a krátkým textovým odstavcem, přičemž uchovaný ústřední předmět má opět funkci důkazu, že k popisované akci skutečně došlo, a takto postavená dokumentace má navíc „zabránit následným zkreslením diváků a svědků [...] Burden, který byl už od dětství zapáleným sběratelem miniaturních hraček, chápal, že předměty

dokážou přesvědčit diváka o realitě neuvěřitelného. Stejně jako Klein se svým *Skokem do prázdna* snažil se i on potírat skepticismus předložením zlomků forenzních důkazů, trojrozměrných pravd doplněných fotografickou dokumentací.<sup>301</sup>

Kromě funkce důkazů však zřejmě byly tyto předměty pro Burdena zajímavé už samy o sobě, jako nosné prvky provedených akcí, jejichž náboj se jejich prostřednictvím znovu oživuje. To pravděpodobně souvisí s Burdenovým sochařským školením i jeho pozdějším opuštěním živých akcí a příklonem k produkci jakýchsi „akčních objektů“.

Podobný přístup měl k předmětům, které byly kdysi součástí některé z jeho akcí, i Joseph Beuys. Než začal realizovat svá první akční díla, zabýval se Beuys rozmanitými uměleckými technikami, především kresbou a sochařstvím. Z tohoto pohledu proto nepřekvapí, že koncem šedesátých let začal různé předměty, nejčastěji však právě pozůstatky svých dosavadních akcí, seskupovat a aranžovat do určitých sestav: „Transformace reliktu akce v sochařské dílo byla pro Beuyse logickým rozvedením sochařské činnosti, jíž se věnoval před akcemi.“<sup>302</sup> Tyto sestavy pak typicky umísťoval do různých nových i nalezených skleněných vitrín, někdy je doplňoval také fotografickou a filmovou dokumentací akcí, k nimž se relikty vztahovaly **[Obrazová příloha č. 49]**.

Vznikaly tak objekty jakoby přímo předurčené pro galerijní prezentaci i velmi vděčné předměty pro sběratele, a tedy obecně obchod s uměním,

---

<sup>301</sup> „This documentation was intended to preclude subsequent distortions by viewers or witnesses. [...] Burden, who had been an avid collector of miniature toys since childhood, understood that objects could convince the viewer of the reality of the unbelievable. As Klein had done with *Leap to the Void*, he attempted to combat the skeptical by providing fragments of forensic evidence, three-dimensional truths supported by photographic documentation.“ Schimmel, Paul. *Leap into the Void: Performance and the Object*. In: *Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979*, s. 97 - 98.

<sup>302</sup> „The transformation of the relic into sculpture was for Beuys a logical extension of the sculptural activities he had begun prior to his first performances.“ Tamtéž, s. 83.

a díla, která jsou „pečlivě střeženými poklady významných muzeí“<sup>303</sup>. To u mnoha umělců i kritiků té doby, kteří si zakládali na nové „neobchodovatelné“ povaze umění, vyvolávalo značné rozpaky i otevřenou kritiku. Zajímavý je tento aspekt zvláště vezmeme-li v úvahu, že Beuys bývá obecně charakterizován především jako značně nekonvenční figura spojující v sobě osobu šamana, sociálně-politického aktivisty a často provokativního pedagoga, jehož cílem je pomocí umění, které „může dělat každý“, přetvořit soudobou společnost. To souvisí i se značně mytizovanou a sebestylizovanou osobností tohoto umělce, jejímž základem je známý příběh o Beuysově sestřelení nad Krymem koncem druhé světové války, kde ho údajně našli tamější kočovní Kozáci (někdy charakterizovaní jako „kozáčtí šamani“), zachránili ho a léčili mu popáleniny tradiční metodou pomocí tuku a zábalů plstí. Tento příběh, tolikrát opakovaný ve většině literatury o Beuysovi je v poslední době odmítán jako nepravdivá legenda vytvořená samotným umělcem.<sup>304</sup>

Nicméně právě k této legendě se odvolává i výběr „chudých“ materiálů a běžných utilitárních věcí, jako jsou filc, tuk, sáně, baterky, černé školní tabule, rýče či lopaty, ale také živá i mrtvá zvířata, které se staly základem různorodé Beusovy tvorby i osobního mytologického slovníku. To se týká i Beuysových nejčastěji citovaných akcí jako jsou *Jak vysvětlit obrazy mrtvému zajíci*, *Eurasia* či *Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mne* také známé jednoduše jako *Kojot*. A právě akce *Kojot*, kterou Beuys realizoval na pozvání Reného Blocka v jeho nově otevřené galerii v New Yorku v květnu roku 1974, nebo především její oživení či

---

<sup>303</sup> Schreier, Christoph. Celý Beuys. In: Joseph Beuys 1921 – 1986. Katalog vydaný při příležitosti Beuysovy výstavy v Muzeu Kampa v roce 2006, nestránkováno.

<sup>304</sup> Viz například: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys>, <https://www.spiegel.de/international/germany/new-letter-debunks-myths-about-german-artist-joseph-beuys-a-910642.html> či <https://www.phillips.com/article/77049143/myth-materiality-and-multiples-the-art-of-joseph-beuys-editions-london-auction>

rozvedení realizované opět samotným Beuysem o pět let později u příležitosti uzavření Blokovy galerie v Berlíně. Původní dílo z roku 1974 začínalo umělcovou cestou z Německa do Ameriky, kde jej na letišti vyzvedla sanitka a zabaleného ve filcové dece, kterou po celou dobu akce v galerii prakticky neodložil, odvezla na místo realizace. Tam již na něj čekal živý kojot, se kterým strávil uzavřený v malé galerijní místnosti několik příštích dní a jejichž vzájemné příležitostné interakce i prostá koexistence, stejně jako některé denně opakované Beuysovy rituály se staly základem akce.<sup>305</sup>

Kromě filcové deky patřily mezi Beusovy rekvizity použité v tomto díle také například pastýřská hůl, baterka, triangu, rukavice a také každý den čerstvých padesát kopií aktuálního vydání finančního deníku *Wall Street Journal*. A právě tyto relikty z původní akce se staly základem pozdější instalace, v níž živého umělce a divoké zvíře nahradily sutiny z Blokovy berlínské galerie, které tvořily přirozenou bariéru mezi dílem a přihlížejícími diváky, a jemný žlutý posyp síry, který vše pokrýval. Scéna pak díky sugestivnímu rozmístění předmětů a původních materiálů vypadala jako „trosky“ předešlé akce, kterou právě opustili její aktéři. Nachází se tak někde na pomezí mezi autorským re-enactmentem, jak jsme jej zkoumali v předešlé kapitole, a pietním uchováním a následným vystavením reliktnů uplynulé akce.<sup>306</sup>

V českém prostředí ze starší generace relikty svých akcí uchovává, prezentuje a obhazuje jejich důležitost jako dokumentu a předmětu oplývajícího určitou unikátní aurou Tomáš Ruller. Ve svém vlastním krátkém textu věnovaném této problematice říká: „Zbytkové elementy

---

<sup>305</sup> Rozsáhlou fotografickou dokumentaci z této akce pořídila teoretička a Beuysova spolupracovnice Caroline Tisdall. Viz například Tisdall, Caroline. *Coyote*. London 2008. Tisdall tuto převážně obrazovou publikaci uzavírá poetickou citací setkání lišky s Malým princem. Kromě fotografií byla tato akce zachycena také na 16mm film Herberta Wietze. Mnohé dřívější Beuysovy akce dokumentovala fotografka Ute Klophaus.

<sup>306</sup> Za upozornění právě na tuto akci děkuji Marii Klimešové.

struktury již rozpadlé 'dotčené předměty' mohou plnit podobnou funkci jako vnější záznam (písemný popis, fotografie, video...), liší se však od něj způsobem, jakým se rozlišuje i magický zákon vnitřního souladu: na kontaktní – z principu doteku, a na analogický – z principu podobnosti.<sup>307</sup>

Ruller s takovými pozůstatky svých akcí, ať už se jedná o předměty nebo o nejrůznější materiálová rezidua, nakládá různě – dle situace daného místa a povahy konkrétní akce. Téměř vždy však s tímto materiálem nějakým způsobem dále pracuje: vytváří z něj instalace, dokumentuje ho, uchovává a případně vystavuje [**Obrazová příloha č. 50**].

Pozornost, jaká je v posledních letech věnována takovým fyzickým pozůstatkům akčních děl – ať už těm klasickým ze šedesátých a sedmdesátých let nebo novodobým akčním dílům, kde se už s takovými relikty často od počátku cíleně pracuje – trochu připomíná nějaký moderní kult náboženských ostatků. S tímto aspektem však pracovali už někteří umělci starší generace. Příklad bychom opět našli u Chrise Burdena a jeho akce *Transfixed (Připíchnut)* z roku 1974, při níž se nechal za ruce propíchnuté hřebíky přikovat na střechu a zadní část vozu Volkswagen „brouk“, v pozici a okolnostech ne nepodobných křesťanským mučedníkům: „Burdenova následná ironická prezentace hřebů, kterými mu byly propíchnuty ruce, ve vitríně ze skla a sametu, jako by to byl nějaký relikviář se svatými ostatky<sup>308</sup>, nijak neumenšila onu legendu či metaforu extrémního sebeobětování ve jménu umění.“<sup>309</sup>

---

<sup>307</sup> Ruller, Tomáš. Prezentace/instalace – akce. Dostupné online: <https://www.ruller.cz/prez-cz.html> (vyhledáno 6. 8. 2021)

<sup>308</sup> Jan Mlčoch v této souvislosti připomíná Burdenovu citlivost a zaujetí právě například pro umělecky zpracované relikviáře a náboženské umění vůbec, které potvrzuje například i jeho zájem o tyto předměty přístupné v expozici Pražského hradu při jeho návštěvě Prahy v roce 1978. Rozhovor s Janem Mlčochem, Praha, 6. 9. 2021.

<sup>309</sup> „Burden’s subsequent ironic presentation of the hand-piercing nails in a glass-and-velvet vitrine, as in a saintly reliquary, has not diminished the legend or the conceit of extreme self-sacrifice in the name of art.“

Nemusí však jít ani o takto explicitní narážku na náboženský kult jako v případě hřebů použitých a prezentovaných Chrisem Burdenem. I u Josepha Beuyse si Paul Schimmel všímá tohoto náboženského aspektu zacházení s relikty akcí: „Relikty, které zůstaly po uskutečnění akcí se během následujících dekád proměnily v něco jako Turínské plátno v tom smyslu, že ztělesňují významy, které tkví v jejich mystické historii.“<sup>310</sup>

Podobnou hru symbolických významů opět odkazujících k náboženství však RoseLee Goldberg vidí i v samotných Beusových akcích:

„Beuysovy akce často připomínaly pašijové hry s jejich jasným symbolismem a komplexní a systematickou ikonografií. Objekty a materiály – filc, tuk, mrtví zajíci, sáně, lopaty – to vše se v jeho performancích stává metaforickými protagonisty.“<sup>311</sup>

Zájem o fyzická rezidua jednou realizovaných akcí v poslední době však zřejmě pramení ze zvýšeného zájmu o akční umění a jeho problematiku vůbec. Pro umělce i diváky je to způsob, jak dílo, jinak přístupné pouze prostřednictvím fotografického, případně video záznamu a textu blíže uchopit a dodat mu (vlastně doslovně) další, fyzický rozměr. Sami umělci totiž často cítí, že jakkoli podrobný a propracovaný dvourozměrný záznam je stále nedostačující a mnohé z důležitých aspektů díla divákovi předat nedokáže. Hledají proto nové cesty a nové možnosti. S tímto hledáním zřejmě souvisí i již zmíněný fenomén poslední doby, re-

---

Durant, Mark Alice. Photography and Performance. <https://saint-lucy.com/essays/on-photography-and-performance-3/>

<sup>310</sup> „The relicts that remained after the completion of the action have over the ensuing decades, turned into a kind of shroud of Turin, in that they embody meanings that are functions of their mystical history.“ Schimmel, Paul. Leap into the Void: Performance and the Object. In: Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979, s. 83.

<sup>311</sup> „Beuys’s actions often resembled Passion plays with their stark symbolism and complex and systematic iconography. Objects and materials – felt, butter, dead hares, sleighs, shovels – all became metaphorical protagonists in his performances.“ Goldberg. RoseLee. Performance Art. From Futurism to the Present. London 2011, s. 149.



inscenace starších děl akčního umění, o kterých jsme mluvili v předešlé části.

## 8. ZÁVĚR

Na začátku jsme si položili otázku, jak fakt, že díla akčního umění a land-artu většinou známe pouze prostřednictvím (především) fotografické dokumentace, ovlivňuje naše vnímání těchto uměleckých děl, jejich hodnocení a orientaci diskurzu s nimi spojeného. Takto široce položená otázka zahrnující mnoho aspektů dané problematiky vyžaduje stejně komplexní odpověď. Proto jsem se nejdříve pokusila naznačit kořeny a vývoj těchto dvou uměleckých směrů a jejich variant stejně jako různých způsobů, jak jednotliví umělci přistupovali k jejich dokumentaci, a situací a dílčích otázek, které při tom vznikaly. Užitečné a podnětné se ukázalo i srovnání této problematiky s otázkami, které řeší fotografické zachycení dvou dle mého názoru nejbližších disciplín, divadelního a tanečního představení na jedné straně a hmotného uměleckého artefaktu na straně druhé. Neméně důležitý však byl také exkurz do oblasti teorie fotografického zobrazení, a to především z pohledu jeho předpokládané pravdivosti coby věrného otisku reality a na druhé straně role člověka-fotografa v tomto „mechanickém“ procesu i schopnosti fotografie zachytit časový prožitek a otázky rámování a selektivity zobrazení.

Amelia Jones ve své eseji „*Presence*“ *in absentia* obhájí validitu zkoumání akčního umění pouze na základě dostupné dokumentace a prohlašuje, že „zatímco zážitek z prohlížení fotografií a čtení textu je jistě jiný než zážitek ze sledování umělecké performance v malé místnosti, ani jeden z nich nemá privilegovaný vztah k historické 'pravdě' tohoto díla“.<sup>312</sup> Dle jejího názoru není možný „nezprostředkovaný přístup

---

<sup>312</sup> „That is, while the experience of viewing a photograph and reading a text is clearly different from that of sitting in a small room watching an artist perform, neither has a privileged relationship to the historical 'truth'”

k jakémukoli produktu kultury, včetně body artu“. Zatímco se může zdát, že účastník živé performance může mít výhodu určité fenomenologické zkušenosti lidské interakce a snad i lepší pochopení kontextu díla, na druhé straně mu mohou unikat některé historické procesy a souvislosti, které se ozřejmí teprve později při zpětném pohledu.<sup>313</sup>

Nemohu než s Amelií Jones souhlasit. Je třeba zdůraznit, že žitá zkušenost a zkušenost zprostředkovaná sebelepší dokumentací je samozřejmě odlišná a každá klade důraz na jiné aspekty díla a jiný prožitek, ale obě mají své nesporné a nezanedbatelné výhody i nevýhody.

To samé platí i pro studium hmotných artefaktů výtvarného umění prostřednictvím reprodukcí, byť v tomto případě máme (až na výjimky) možnost pracovat s reálnými díly. Nejen, že práce s reprodukcemi je pohodlnější – to by asi nebyl dobrý argument – ale hlavně nám poskytuje možnosti, jaké setkání s reálným dílem nedává. Můžeme jednotlivá díla vedle sebe klást a porovnávat, hledat paralely, rozdíly, hodnotit jejich vývoj přesně dle aktuální potřeby.<sup>314</sup> Tedy přesně v duchu onoho „pohledu zpět“, o kterém hovoří Amelia Jones. Zároveň v případě hmotných artefaktů stejně jako živého akčního díla nám jeho prostředí, náš aktuální stav či jakákoli jiná shoda náhod nemusí poskytovat vždy ideální podmínky pro soustředěnou percepci. V takovém případě stejně jako pokud chceme získat onen širší pohled kontextu a porovnání se opět uchýlíme k obrazové dokumentaci. Avšak tento sugestivní pohled ideálního zobrazení nám může způsobit „zakřivení jistoty“ či dokonce

---

of the performance.“ Jones, Amelia. „Presence“ in absentia. *Experiencing Performance as Documentation*. *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Winter, 1997, s. 11.

<sup>313</sup> „there is no possibility of an unmediated relationship to any kind of cultural product, including body art.“ Tamtéž, s. 12.

<sup>314</sup> Viz například Malraux, André. *Museum without Walls*. In: *Voices of Silence*. London 1974. Ve francouzském originále vyšlo již v roce 1974 pod názvem *Le Musée Imaginaire*.

nahradit naši vlastní vzpomínku, jak o tom hovoří Roland Barthes. Možná ne hned, ale s postupujícím časem téměř jistě. Stejně jako v případě obrazů a soch fotografická reprodukce se často stane hlavním mentálním obrazem či až jakýmsi zjednodušeným znakem v naší paměti. I reprodukce hmotných výtvarných děl, se kterými pracujeme více, než si připouštíme, se totiž často dostávají na toto místo. A náš zážitek ze setkání s reálnými díly se pak stává pouze jejich registrací.

Také předpoklad anti-institucionálního ladění akčního umění a land-artu je nutno podrobit zásadní revizi. I Lucy Lippard v dovětku ke své knize *Six Years: The Dematerialization of the Art Object* píše s citelným rozčarováním: „V roce 1969 se zdálo (viz Předmluva), že nikdo, dokonce ani veřejnost lačná novinek, by neplatil peníze, či dokonce hodně peněz, za xeroxovou kopii vztahující se k události minulé či nikdy skutečně neprožitě, za několik fotografií dokumentujících efemérní situaci či podmínky, za projekt díla, které nikdy nebylo dokončeno, za slova pronesená, ale nezaznamenaná. Zdálo se, že tito umělci tak budou nuceně osvobozeni z tyranie statusu komodity a orientace na trh. O tři roky později nejznámější konceptualisté jak zde, tak v Evropě prodávají své práce za značné sumy peněz. Jsou zastupováni a (co je ještě překvapivější) vystavují v nejprestižnějších galeriích světa.“<sup>315</sup>

K dematerializaci umění, která vyvede uměleckou tvorbu z prostředí oficiálních institucí a galerií, tak došlo jen částečně. Sice se často podařilo dostat tento druh umění na nová, mnohdy nečekaná místa i

---

<sup>315</sup> „It seemed in 1969 (see Preface) that no one, not even a public greedy for novelty, would actually pay money, or much of it, for a xerox sheet referring to an event past or never directly perceived, a group of photographs documenting an ephemeral situation or condition, a project for work never to be completed, words spoken but not recorded; it seemed that these artist would therefore be forcibly freed from the tyranny of commodity status and market-orientation. Three years later, the major conceptualists are selling work for substantial sums here and in Europe; they are represented by (and sill more unexpected – showing in) the world’s most prestigious galleries.“ Lippard, Lucy. (ed.). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York 1973, s. 263.

k novým nepřipraveným divákům, kteří by jinak do galerie jen těžko zavítali, ale stávající veřejné, a především soukromé galerie dokázaly rychle reagovat na nový vývoj. Zejména v rozvinutém západním galerijním prostředí se tu tak akční umění a překvapivě i prezentace land-artu rychle zabydlely: „... dokumentace z té doby se proměnila z vizuálních marginálií na obrazy každým coulem tak zásadní pro dnešní umělce, jako byla plátna Jacksona Pollocka a Pabla Picassa pro předešlou generaci.“<sup>316</sup>

Někteří umělci i teoretici si za tímto konceptem stále stojí. Peggy Phelan ve své hojně citované knize z roku 1993 rezolutně odmítá jakoukoli dokumentaci akčního umění a tvrdí, že umění performance se stává tím, co je, právě prostřednictvím svého okamžitého mizení.<sup>317</sup> Většina akčních umělců i land-artistů však své umělecké aktivity zcela záměrně dokumentovala a spíše hledala nejlepší způsob, jak tuto živou zkušenost co nejlépe přenést na sekundárního diváka. Těch, kteří se rozhodli svá díla nedokumentovat, je skutečné minimum, a i v těchto případech je to často problematické tvrzení, protože nějaká dokumentace přece jen existuje nebo se toto rozhodnutí týká jen některé části jejich tvorby.

Jako příklad jsme uváděli Allana Kaprowa, ani u něj však toto neplatí stoprocentně. Přestože se díky tomuto svému přístupu stal jakousi enigmatickou figurou, o jejíž práci všichni mluví, ale jen málo kdo ji viděl – což je přesně status, jehož se zcela vědomě snažil dosáhnout – i Kaprow více méně důsledně dokumentoval, a to jednak slovně a jednak v některých obdobích i různě pojatou fotografickou dokumentací.

---

<sup>316</sup> „... documents of that era have been transformed from visual marginalia to images that are every bit as foundational for today’s artists as the canvases of Jackson Pollock and Pablo Picasso were for the earlier generations.“ Durant, Mark Alice. Photography and Performance. <https://saint-lucy.com/essays/on-photography-and-performance-3/>

<sup>317</sup> Phelan, Peggy. Unmarked: The Politics of Performance. London/New York 1993, s. 146.

Mnozí akční umělci a tvůrci land-artových děl ale dokumentovali nejen proto, aby své akce uchovali, ale proto, že si uvědomovali, jak důležitou roli ve světě umění takový hmotný artefakt hraje. A pokud se chtěli v tomto světě uplatnit a svá díla prezentovat dalším divákům, museli se přizpůsobit. Jakmile totiž efemérní či daleko v poušti realizované dílo dostalo prostřednictvím dokumentace hmotnou podobu vhodnou ke galerijní prezentaci i komerčnímu využití, tato dokumentace sama, která byla zprvu jen záznamem reálného uměleckého díla, získala náhle status uměleckého artefaktu. Navíc, jak jsme si ukázali, tento proces postupuje s ubíhajícím časem a původní často ne úplně dokonalé či léty poničené fotografie, ale také třeba původní textové zápisy, získávají dále na zajímavosti a unikátnosti coby dochované dobové dokumenty.

V neposlední řadě je také třeba zmínit, že umělci záhy pochopili, že určitým způsobem zvolená strategie prezentace pořizené dokumentace jim umožňuje zdůraznit ten či onen aspekt daného díla, a tím posouvat jeho čtení a nově definovat, jak má být pochopeno. Umělci, kteří cítili potřebu realizovat se i v jiných médiích, jako například Robert Smithson, pak nevytvářeli dokumentaci, ale vlastně další plnohodnotná díla. Smithson tak své nejznámější dílo *Spiral Jetty*, nerealizoval pouze monumentální intervencí ve Velkém solném jezeře, ale v jeho chápání také zcela plnohodnotně prostřednictvím obsáhlé literární eseje a vlastního autorského filmu.

Pokud jde o důvěryhodnost fotografie a její schopnost zachytit některé aspekty živého umění a monumentálních realizací v krajině jako je ubíhající čas či prostorová zkušenost, odpovědi jsme hledali nejen v umění samotném, ale i v širším kontextu problematiky fotografického záznamu.

Především je třeba poznamenat, že fotografie může plnit dvě zdánlivě zaměnitelné, ale přece jen v principu dosti odlišné role, a to roli důkazu a na druhé straně roli svědka určité události či stavu věcí. Jako důkaz je fotografie využívána především u akčního umění k potvrzení toho, že k dané události skutečně došlo. Jak jsme však viděli, váha takového důkazu může být velmi diskutabilní. Na příkladu *Skoku do prázdna* Yvese Kleina a díla *Aktionhose: Genitalpanik* rakouské umělkyně Valie Export jsme ukázali, jak snadno lze takový domnělý dokument zmanipulovat a dokazovat tak událost, ke které vůbec nedošlo nebo došlo za podstatně jiných okolností. Vidíme tedy, že Barthesovo „toto bylo“ může být velmi zavádějící. Jak to shrnuje Hans Belting: „Realita, jak je známo, je konstrukce naší vlastní výroby.“<sup>318</sup>

Důkazní hodnota fotografie obecně se přitom odvíjí od převažujícího chápání fotografie coby „otisku reality“, tedy mechanického (mechanično v tomto kontextu, jak jsme ukázali, hraje velmi důležitou roli) záznamu reality tak, jak se jevila v určitý okamžik a na určitém místě před objektivem fotoaparátu. Tato „lidová teorie“ jak toto převažující a obecně přijímané chápání fotografického záznamu nazývá Diarmuid Costello, ovšem nemístně upozaduje či přímo eliminuje roli člověka-fotografa, který s přístrojem nakládá a zásadním způsobem určuje, jak bude tento „mechanický“ záznam vypadat a co bude mít fotoaparát možnost zachytit. S tím souvisí i desetiletí, ba staletí se táhnoucí spor o to, zda je fotografie uměním. Aby totiž mohla být uměním, nestačí být jen suchým záznamem čehokoli, co je postaveno před mechanický přístroj. Je potřeba uznat roli člověka, jeho vlastního umu a dovednosti, stejně jako představitosti a kreativity.

---

<sup>318</sup> „Reality, as is well known, is a construction of our own making.“ Belting, Hans. *Anthropology of Images*. Princeton 2011, s. 158.

To pak ale na druhou stranu podkopává důvěryhodnost fotografie využívané jako důkazu. Tam, kde je fotografii potřeba využívat jako přesný a spolehlivý zdroj informací, proto byla zavedena určitá přesná a přísně vymáhaná pravidla, jak lze a nelze s fotografií zacházet. Proto ve vědě, kriminalistice, pro potřeby soudní či archivní evidence stejně jako v novinářské praxi existují kodexy, které vylučují využití postupů a technik, jež jsou v umění nejen přípustné, ale přímo oceňované.

V případě dokumentace akčního umění a land-artu (ostatně jako i v případě dokumentace hmotných uměleckých artefaktů) se tak nabízí otázka, čím vlastně taková fotografie má být. Má být spíše přesným dokumentem a spolehlivým zdrojem informací nebo jí, už proto, že spadá do oblasti umění, přináleží spíše volnější umělecká forma? Je jí určitá míra umělecké interpretace spíše na škodu nebo ku prospěchu?

Odpověď můžeme hledat v existující dokumentaci a jejích převažujících formách a způsobech realizace stejně jako v následném výběru snímků použitých k prezentaci samotnými umělci. Především z počátku či například v našich podmínkách, kde si mnoho věcí museli umělci opatřit svépomocí a z velmi omezených dostupných zdrojů, byla fotografická dokumentace realizována často amatéry, výpomocí přátel či dokonce kýmkoli z přítomných, kdo prostě jen zmáčkl spoušť. Důkazní hodnota takového „uměním nezatíženého“ dokumentu by zdánlivě měla být jasná, avšak právě zde se ukazuje, že „mechanično“ samo o sobě nestačí k pořízení snímku, který bude dostatečně kvalitní, aby skutečně něco zaznamenal. Na druhou stranu kvalitní, profesionálem pořízená dokumentace nám může poskytnout mnoho cenných informací o realizovaném díle. A to, že dané dílo prezentuje nejlépe, jak je to možné, většina umělců uvítala. Nakonec, pokud už se umělci rozhodli



dokumentovat, vždy z dostupných možností vybírali ty vizuálně nejuspokojivější snímky – ať už záměrně či zcela intuitivně.

Poměrně paradoxní situace vzniká, uvědomíme-li si polaritu takového především profesionálního fotografického záznamu, kdy se fotograf jako pozorovatel přicházející z venku, a tedy teoreticky nezaujatý, snaží vcítit do akce samotné i záměru a subjektivní motivace autora díla, a na druhé straně textu realizovaného samotným autorem coby maximálně střídmeho a „objektivního“ popisu.<sup>319</sup> Oba způsoby dokumentace se tak v tomto případě vlastně snaží překročit vžité charakteristiky vlastního média: fotografie svou domnělou objektivitu mechanického záznamu a textový popis subjektivitu autorského rukopisu a určitého teoretického východiska.

Zajímavá je v souvislosti s chápáním fotografie jako důkazu existence a svědectví stavu věcí i otázka indexické povahy fotografického záznamu, a tedy přímé spojitosti takového zobrazení s ontologií svého modelu, která jde až tak daleko, že fotografii lze tímto prizmatem chápat jako objekt samotný. Bazin tak vysvětluje až iracionální vztah fotografie ke kultu zemřelých, kdy fotografický obrázek zemřelé osoby je často uchováván s takovou citovou účastí, jako by šlo o zmenšenou drahou osobu samotnou.<sup>320</sup> Pro nás pak může být takové chápání fotografie vysvětlením specifické aury, kterou získává původní dokumentace akce, která již nenávratně zmizela v čase a kterou bychom chtěli prožít. Taková dokumentace tak nejen zpřítomňuje vnější podobu této události, ale dle principu indexu se přímo podílí na její ontologické podstatě.

Pak je ovšem možno se v této nové perspektivě znovu ptát i po původu potřeby fotograficky zachycovat efemérní události, ačkoli původní

---

<sup>319</sup> Za tento zajímavý postřeh děkuji Marii Klimešové.

<sup>320</sup> Bazin, André. Ontologie fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 23.

představa jakoukoli dokumentaci z principu vylučovala. Jde tu skutečně pouze o praktickou stránku věci, potřebu komunikace, záznamu pro archivaci či etablování se v uměleckém světě a na trhu s uměním? Nebo jde o hlubší potřebu, jak přemoci čas a zachytit podobu minulého, které nenávratně mizí? Možná jde skutečně o jakousi instinktivní, antropologicky danou nutnost, která nás žene zachytit dostupnými prostředky minulost a zastavit čas stejně, jako je tomu u kultu zemřelých.

Tomu by odpovídalo i opakované zdůrazňování magické stránky věci, a to i v kontextu velmi střízlivé argumentace. Nejdále tento aspekt rozpracoval George Didi-Huberman oživením původně čistě antropologického a na primitivní kultury užívaného pojmu kontaktní magie. U fotografie se podle něj tato kontaktní magie realizuje prostřednictvím světelných paprsků, které přenášejí obraz z povrchu zobrazovaného až na výslednou fotografii. Ale podle Rolanda Barthesse jde toto spojení světlem ještě dále a protahuje se prostřednictvím paprsků odražených od fotografie až do našeho oka. Ozřejmuje se tak pro nás další důležitá, zřejmě hluboce zakořeněná antropologická vazba k fotografii jako zcela unikátnímu způsobu zachycení uplynulých událostí a nedosažitelných objektů, která jen znovu ukazuje na možné hlubší opodstatnění potřeby dokumentovat.

Často zmiňovanou výtkou fotografické dokumentaci je její velmi omezená schopnost zachytit plynutí času. Je-li fotografie chápána jako zachycení stavu věcí na určitém místě a v určitý daný okamžik, je logickou implikací takové definice, že každý takový obraz dokáže zachytit vždy jen jeden konkrétní okamžik. Avšak takové zachycení může mít i své výhody, protože právě uchopením a vydělením toho správného momentu z nikdy nezastavujícího kontinua můžeme zdůraznit právě jen tento jeden dílčí okamžik. A tak mohou Yves Klein či Vladimír

Boudník viset, či přímo levitovat ve vzduchu a demonstrovat tak to, co by v reálném světě fyzikálních omezení nebylo možné. Na druhé straně nás však takový okamžik třeba v podání Giny Pane nutí prožívat spolu s umělkyní znovu a znovu nikdy nekončící hrůzu a bolest způsobenou ostrou žiletkou zařezávající se do kůže umělkyně **[Obrazová příloha č. 51]** – a to přesně v duchu traumatu momentky, jak jej popisuje Thierry de Duve: „Tragédie se odehrála kdysi v referenční řadě, ale v povrchové řadě zůstává nerealizovaná a bez katarze.“<sup>321</sup>

Vyjádřit prostřednictvím statické dokumentace čas či určitý děj se někteří umělci pokoušeli použitím několika snímků řazených chronologicky za sebou tak, aby naznačovaly, k jakému vývoji či k jaké akci došlo – ať už explicitně přímo v obraze, který zachycují, či v dějových prolukách mezi jednotlivými snímky. Tím, že umělec k tomuto účelu „vybírání a koordinuje 'význačné momenty'“, jak Gilles Deleuze charakterizuje klasickou koncepci Passoliniho montáže<sup>322</sup>, realizuje vlastně svými dostupnými prostředky jakousi primitivní formu filmové montáže. Tento způsob se však většinou z různých důvodů ukázal jako nepřilíš výhodný a většina umělců jej postupně nahradila kombinací zpravidla pouze jedné fotografie a slovního popisu. Text pak v tomto případě nejen ukotvuje zachycenou akci v čase a místě a často určuje její prvotní smysl záměrně zvoleným názvem. Psaný text totiž dodává statickému zachycení časový rozměr souvislého vyprávění, jehož sepsání i čtení se odehrává v čase a jehož slovní popis dokáže plynutí času zpětně oživit.

Pokud jde o zachycení prostoru ve fotografii a problematiku rámování, je prostor, který dokáže daná fotografie pojmout, vždy jasně dán zvoleným rámem objektivu. Avšak toto zdánlivé omezení lze také chápat jako

---

<sup>321</sup> Tamtéž, s. 284.

<sup>322</sup> Deleuze, Gilles. Film 2. Obraz-čas. Praha 2006, s. 46.

bezprecedentní konkurenční výhodu fotografie, která v rámu leteckých či dokonce satelitních snímků či naopak v hledáčku mikroskopické fotografie dokáže pojmout oku jinak nepřístupné záběry. To má pak velmi konkrétní dopad například i na možnosti zachycení některých obřích děl land-artu, která bychom jinak v jejich totalitě nikdy nespátřili. A pokud jde o vyjádření prostoru pokračujícího za rámem určitého detailního záběru, používá fotografie stejný princip, jako při vyjadřování času či děje: jak to charakterizuje John Berger, zaznamenává spatřené a odkazuje k tomu, co je nespátřené. Jinými slovy to, co na fotografii je, evokuje to, co na fotografii není.<sup>323</sup>

Věnovala jsem se v této práci množství aspektů, které s sebou přináší fotografie konkrétních událostí akčního umění a nejrůznějších land-artových realizací i zaznamenávání světa kolem nás prostřednictvím fotografie obecně. Fotografický obraz je způsob záznamu, ale také přenosu informací i určitých záměrných sdělení, který nás v našem moderním světě obklopuje doslova na každém kroku a jehož roli v našem vnímání a hodnocení nejen umění, ale především naší každodenní reality si jen málokdy uvědomujeme.

Ráda bych proto text zakončila opět citací Johna Bergera, který následujícími slovy uzavírá svou krátkou, ale o to pregnantnější esej *Pochopení fotografického obrazu*: „Proč si takto komplikovat to, co zažíváme mnohokrát denně – prohlížení fotografií? Protože s tímto zážitkem obvykle nakládáme marnotratně a nejasně. Považujeme fotografie za umělecká díla, za důkazy konkrétní pravdy, za podobizny, za nové předměty. Každá fotografie je ve skutečnosti prostředkem k prověření, potvrzení a konstruování celkového náhledu na realitu. Odtud klíčová role fotografie v ideologickém boji. Odtud nezbytnost

---

<sup>323</sup> Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004, s. 65.

našeho pochopení zbraně, kterou můžeme používat a která může být použita proti nám.<sup>324</sup>

---

<sup>324</sup> Tamtéž.

## SEZNAM LITERATURY

Auslander, Philip. The Performativity of Performance Documentation. In: PAJ 84, 2006, s. 1.

Barthes, Roland. Světlá komora. Poznámka k fotografii. Praha 2005

Barthes, Roland. Mytologie. Praha 2004

Barthes, Roland. Rétorika obrazu. In: Císař, Karel (ed.): Co je to fotografie? Praha 2004.

Bazin, André. Ontologie fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004.

Belting, Hans. An Anthropology of Images. Princeton 2011.

Belting, Hans. Konec dějin umění. Praha 2000.

Benjamin, Walter. Malé dějiny fotografie. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004.

Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Revue Labyrint 23 – 24, leden 2009, s. 166 – 174.

Benjamin, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. In: Benjamin, Walter. Dílo a jeho zdroj, Praha 1979, 17 – 46.

Berenson, Bernard. Isochromatic Photography and Venetian Pictures. The Nation, November 9, 1893.

Berger, John. Pochopení fotografického obrazu. In: Císař, Karel (ed.). Co je to fotografie? Praha 2004.

Berger, John. Způsoby vidění. Praha 2016.

Birgus, Vladimír. Mlčoch, Jan. 1968 – 1989. Konceptuální umění, happening, land art, body art, performance. In: Česká fotografie 20. století. Praha 2009.

Bryzgel, Amy. Performance art in Eastern Europe since 1960. Manchester, 2017.

Bučilová, Lenka. Tanec na dvojitém ledě. In: SágI, Jan. Tanec na dvojitém ledě. Praha 2013

Bučilová, Lenka. Zorka Ságlová. Úplný přehled díla. Praha 2009.

Buddeus, Hana. Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století. Disertační práce VŠUP Praha 2015

Buddeus, Hana. Fotografické podmínky happeningu. In: Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny, č. 16, 2014, s. 18 – 36.

Buddeus, Hana. 3 poznámky k funkci dokumentace v době normalizace. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013, 67 – 79.

Burda, Vladimír. Fluxus – happening – event. Divadlo, leden/1967, s. 39 – 45.

Bydžovská, Lenka. Surrealismus 1939 – 1947. In: Dějiny českého výtvarného umění (V) 1939 – 1958. Praha 2005

Cavell, Stanley. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film.* London 1979.

Celant, Germano. *Merce Cunningham.* Milano 1999.

Císař, Karel. *Co je to fotografie?* Praha 2004.

Costello, Diarmuid. *On Photography. A Philosophical Inquiry.* New York 2018.

de Duve, Thierry. *Póza a momentka, neboli Fotografický paradox.* In: Císař, Karel. *Co je to fotografie?* Praha 2004, s. 273 – 294.

Deleuze, Gilles. *Film 1. Obraz-pohyb.* Praha 2000.

Deleuze, Gilles. *Film 2. Obraz-čas.* Praha 2006.

Didi-Huberman, Georges. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz.* Chicago 2008.

Didi-Huberman, Georges. *La Ressemblance par contact.* Paris 2008

Dondero, Maria Giulia. *Photography as a Witness of Theatre.* In: *Recherches sémiotiques - Semiotic Inquiry*, č. 28, 1-2/2008.

Eco, Umberto, *The Open Work.* Boston 1989.

Egging, Björn (ed.) *Exercises in Freedom. Polish Conceptualism 1968 – 1981.* Dresden, 2018.

Fárová, Anna. *Josef Sudek,* Praha 1995.

Fineman, Mia. *Faking It. Manipulated Photography before Photoshop.* New York 2012.

Fišerová, Michaela. *Obraz a moc. Rozhovory s francouzskými mysliteli.* Praha 2015



Fišerová, Michaela. Fotografia a interpretácia. Antropologické riešenie jedného problému semiotiky. In: Fikcia a realita, Bratislava 2010

Fišerová, Michaela. Pamäť fotografie. K podmienkam možnosti interpretácie fotografie ako dôkazu. In: Gažová, Viera. Slušná, Zuzana a kol. Horizonty kulturológie. Bratislava, 2010.

Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996.

Friedman, Ken. The Fluxus Reader. London, 1998.

Frieling, Rudolf. Daniels, Dieter. Media Art Action. The 1960s and 1970s in Germany. Karlsruhe 1997.

Goldberg, RoseLee. Performance Art. From Futurism to the Present. London 2011

Havlík, Vladimír (ed.), Akce a reakce. Performativní aspekty v současném umění a umělecké výchově, Olomouc 2015

Havlík, Vladimír. Návrat aury uměleckého díla skrze mýtus o jeho pomíjivosti aneb performerovy pochyby nad „obratem k dokumentaci“. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013

Herzog, Amy. Architecture of Exchange: Feminism, Public Space, and the Politics of Vulnerability. Feminist Media Histories. Summer 2015.

Hlaváček, Jiří. Návod k upotřebení Návodu k upotřebení od Jiřího Koláře. In: Kolář, Jiří. Návod k upotřebení. Praha 1969.

Horanský, Miloš. 45 odstavců o happeningu a divadle. In: Divadlo, leden/1967, s. 46 - 49.

Chalupecký, Jindřich. *Nové umění v Čechách*, Praha 1994.

Chalupecký, Jindřich. *Úzkou cestou*. In: *Výtvarné umění* 5/1966, s. 365 – 370.

Chalupecký, Jindřich. *Experimentální umění. Happeningy, events, dekoláže*. In: *Výtvarná práce*, 9/1966, s. 1 a 7.

Jones, Amelia. *Dis/Playing the Phallus: Male Artists Perform their Masculinities*. In: *Art History*. Volume 17, Number 4, December 1994.

Jones, Amelia. *The Artist Is Present. Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence*. In: *The Drama Review*, č. 55, Spring 2011.

Jones, Amelia. *„Presence“ in absentia. Experiencing Performance as Documentation*. *Art Journal*, Vol. 56, No. 4, Winter, 1997.

Kaiser, Philipp. *Kwon, Miwon. Ends of the Earth. Land Art to 1974*. Los Angeles, 2013.

Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Los Angeles/London 1993.

Klimešová, Marie. *Roky ve dnech. České umění 1945 – 1957*. Praha 2010.

Klimešová, Marie. *České výtvarné umění druhé poloviny 20. století*, in: *Alternativní kultura /Příběh české společnosti 1945-1989*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.

Klímová, Barbora. *Navzájem. Umělci a společenství na Moravě 70. - 80. let 20. století*. Praha 2013.

Knížák, Milan (ed.). *Zorka Ságlová, Národní galerie v Praze*, Praha 2006.

Kolář, Jiří. Návod k upotřebení. Praha 1969.

Kolektiv autorů. Akce, slovo, pohyb, prostor. Experimenty v umění šedesátých let. Galerie hl. města Prahy, Praha 1999.

Kolektiv autorů. Umění zastaveného času – Česká výtvarná scéna 1969 – 1985. Praha 1996.

Kovanda, Jiří. Nejdřív to byl jen kus papíru. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Kovaříková, Agáta. Fenomén re-enactmentu. TIMEzin, č. 2, květen 2012.

Kratochvílová, Hana. Fata morgána blízkosti. Fotografie uměleckých děl ve třicátých letech v Československu a u Josefa Sudka. Diplomová práce Ústav pro dějiny umění, FF UK. Praha 2009.

Krauss, Rosalind E. Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let. In: Císař, Karel. Co je to fotografie? Praha 2004, s. 251 – 270.

Krauss, Rosalind E. Passages in Modern Sculpture. London 1981.

Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Kujelová, Denisa. ČS koncept 70. let. Katalog výstavy ve Fait Gallery v Brně (11. 10. 2017 – 13. 1. 2018) Brno 2021.

Kundera, Ludvík. Ra memoáry. In: Skupina Ra. František Šmejkal (ed.). Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988, s. 27 – 58.

Lahoda, Vojtěch. Nešlehová, Mahulena. Platovská, Marie. Švácha. Bydžovská, Lenka (eds). Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2). Praha 1998.

Lippard, Lucy. (ed.). *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. New York 1973.

Malraux, André. *Museum without Walls*. In: *Voices of Silence*. London 1974.

Malraux, André. *Imaginární muzeum*. In: *Revue Labyrint* 23 – 24, leden 2009, s. 175 – 185.

Merlau-Ponty, Maurice. *Okno a duch a jiné eseje*. Praha 1971

Miroslav Hák. *Očima*. *Svět kolem nás*, Praha 1947.

Mlčoch, Jan. *Fotografové a fotografky v netradičních uměleckých aktivitách*. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). *Dokumentace umění*. *Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem* 2013

Morganová, Pavlína. *Akční umění*. *Votobia*, Olomouc 1999

Morganová, Pavlína. *Czech Action Art. Happenings, Actions, Events, Land Art, Body Art and Performance Art behind the Iron Curtain*. Praha 2014

Morganová, Pavlína. *Fluxus in the Czech Period Press*. In: Stegman, Petra (ed.). *Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe*. Berlin, 2007.

Morganová, Pavlína. *Procházka akční Prahou. Akce performance happeningy 1949 – 1989*. Praha 2014

Morganová, Pavlína. *Smysl slova spočívá v jeho použití. Jiří Kolář – Yoko Ono*. In: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny* 15, Praha 2013, s. 35 – 57.

- Mulligan, Therese. Wooters, David (eds). A History of Photography. From 1839 to the present. Kolín nad Rýnem, 2012.
- Musilová, Helena. Jiří Valoch. Kurátor, teoretik, sběratel. Praha, 2020.
- Novák, Ladislav. Dílo II. Praha, 2017.
- Obst, Milan. O významu fotografie pro historika a teoretika divadla. In: Divadelní fotografie 1960. Praha 1960.
- Obst, Milan. K historii divadelní poezie nesmyslu. Divadlo, leden/1967, s. 10 – 18.
- Ono, Yoko. Grapefruit. A Book of Instruction and Drawings. New York, 2000, nestránkováno.
- Phelan, Peggy. Unmarked: The Politics of Performance. London/New York 1993.
- Popper, Frank. Art – Action and Particitation. New York, 1975.
- Pospiszyl, Tomáš. Fluxus v Čechách a Češi ve Fluxu. Komunikační sítě, informační provoz a hierarchie uměleckého světa. In: Pospiszyl, Tomáš. Asociativní dějepis umění. Praha, 2014, 51 – 81.
- Pospiszyl, Tomáš. Politika intimity. Československá performance sedmdesátých let a její remaky. In: Pospiszyl, Tomáš. Asociativní dějepis umění. Praha, 2014, 122 – 155.
- Pospiszyl, Tomáš. Umění z druhé ruky. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.
- Preziosi, Donald. Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science. New Haven, 1989.

Rezek, Petr. Tělo, věc a skutečnost v současném umění. Praha, 1982.

Ross, David A. Tanec a dialog mezi video a televizí: problém zařazení. In: Kolektiv autorů: Výtvarné umění a tanec. Katalog k výstavě Art and Dance. Institute of Contemporary Art a Toledo Museum of Art, Boston 1983. Vydáno v rámci Scénografie č. 58. Praha 1988.

Ruller, Tomáš. Peripetie dokumentace (akčního umění). In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Savedoff, Barbara E. Looking at Art Through Photographs. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 51:3 Summer 1993.

Schimmel, Paul. Leap into the Void: Performance and the Object. In: Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979.

Schneider, Rebecca. Archives. Performance Remains. In: Performance Research 6(2), 2011, s. 100 – 108.

Schreier, Christoph. Celý Beuys. In: Joseph Beuys 1921 – 1986. Katalog vydaný při příležitosti Beuysovy výstavy v Muzeu Kampa v roce 2006.

Slavická, Milena. Pánková, Marcela. Zakázané umění I. Výtvarné umění 3 - 4/96. Praha 1995.

Slavická, Milena. Pánková, Marcela. Zakázané umění II. Výtvarné umění 1 - 2/95. Praha 1996.

Slunečková, Eva. Opakuji, tedy jsem. Strategie reenactmentu v performativním umění se zaměřením na českou scénu. Diplomová práce. VŠUP 2016.

Smithson, Robert. The Spiral Jetty. In: Flam, Jack (ed.). Robert Smithson: The Collected Writings. Berkeley 1996.

Sontag, Susan. On Photography. London 2008.

Srp, Karel. Akční umění sedmdesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958-2000, Praha 2007.

Srp, Karel: Bez zábran. Objekty, instalace a environmenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 461-482.

Srp, Karel. Karel Miler. Petr Štembera. Jan Mičoch. 1970 – 1980. Katalog výstavy v GHMP, Praha 1997.

Srp, Karel. Petr Štembera – Performance. Praha 1981.

Stegman, Petra (ed.). Fluxus East. Fluxus Networks in Central Eastern Europe. Berlin, 2007.

Stegman, Petra. Fluxus in Prague: The Koncert Fluxu of 1966. In: Bazin, Jerome (ed.) Glatigny, Pascal Dubourg (ed.) Piotrowski, Piotr (ed.) Art beyond Borders: Artistic Exchange in Communist Europe (1945 – 1989)

Stiles, Kristine. Uncorrupted Joy: International Art Actions. In: Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949 – 1979.

Svatošová, Dagmar. Exhibition histories: nová uměnovědná disciplína. In: Morganová, Pavlína. Nekvindová, Terezie. Svatošová, Dagmar. Výstava jako médium. České umění 1957 – 1999. Praha, 2020.

Svoboda, Jaromír. Divadelní fotografie. In: Kolektiv autorů. Divadelní fotografie 1960. Praha 1960.

Šejn, Miloš. Záznamy & záznamy. In: Krtička, Jan. Prošek, Jan (eds.). Dokumentace umění. Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013.

Šmejkal, František. Výtvarná avantgarda dvacátých let. Devětsil. In: Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/2). Praha 1998.

Štembera, Petr. Events, Happenings, Land-Art, etc. in Czechoslovakia. In: Lippard, Lucy. (ed.). Six Years: The Dematerialization of the Art Object. New York 1973.

Švácha, Rostislav. Platovská, Marie (eds) Dějiny českého výtvarného umění (VI/1) 1958-2000, Praha 2007.

Tagg, John. The Currency of the Photograph. In: Burgin, Victor. Thinking Photography. London 1982.

Valoch, Jiří: Umění akce, hnutí Aktual, happening. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 241 - 254.

Vostel, Wolf. Aktionen, Happenings und Demonstationen Seit 1965. Hamburk 1970.

Weestgeest, Helen (eds.), Photography between Poetics and Politics. Leuven, 2008.

Widrich, Mechtild. Can Photographs Make It So? Several Outbreaks of VALIE EXPORT'S Genital Panic 1969-2005. In: van Gelder, Hilde and Weestgeest, Helen (eds.), Photography between Poetics and Politics. Leuven, 2008.

Widrich, Mechtild. Location and Dislocation. The Media Performances of VALIE EXPORT. PAJ 99, 2011, s. 58.

Wittkower, Rudolf. Bernini. Londýn, 2003.

Zemánek, Jiří: Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In: Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, Praha 2007, s. 508-510.



## Internetové zdroje:

Gagliardi, Francesco. Performance, Land Art and Photography. MAP Magazine (č. 23) 2010. <http://mapmagazine.co.uk/9335/performance-land-art-and-photography/> (vyhledáno 20.8.2018)

<https://www.artsy.net/artwork/yves-klein-le-dimanche-27-novembre-1960-le-journal-dun-seul-jour-sunday-27th-november-the-journal-of-a-single-day> (vyhledáno 13. 2. 2021)

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>

Marcoci, Roxana. Action Pants: Genital Panic. Insight/Out. A MoMA/MoMA PS1 Blog. June 2, 2010.

[https://www.moma.org/explore/inside\\_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/](https://www.moma.org/explore/inside_out/2010/06/02/action-pants-genital-panic/) (vyhledáno 15. 2. 2021)

Oral history interview with Walter de Maria, 1972 October 4. Smithsonian. Archives of American Art, s. 19.

<https://www.aaa.si.edu/collections/interviews/oral-history-interview-walter-de-maria-12362> (vyhledáno 17. 2. 2021)

Loe, Hikmet Sidney. Robert Smithson's Spiral Jetty.

[https://www.academia.edu/29822374/Robert\\_Smithsons\\_Spiral\\_Jetty?auto=download](https://www.academia.edu/29822374/Robert_Smithsons_Spiral_Jetty?auto=download) (vyhledáno 19. 2. 2021)

Dezeuze, Anna. Blurring the Boundaries between Art and Life (in the Museum?). In: Tate Papers, no. 8, Autumn 2007.

<https://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/08/blurring-boundaries-between-art-and-life-in-the-museum> (vyhledáno 21. 3. 2021)

Morrill, Eric Padraic. What Can We Learn from photographs of Happenings? Allan Kaprow's Transfer. In: Map No. 5 (Juni 2014), s. 2. <http://www.perfomap.de/map5/paradoxe-medien/what-can-we-learn-from-photographs-of-happenings-allan-kaprows-transfer/what-can-we-learn-from-photographs-of-happenings.pdf> (vyhledáno 5. 3. 2021)

Film *Letter to Jane* od dvojice autorů Jean-Luc Godard a Jean-Pierre Gorin je dostupný online zde: <https://vimeo.com/21649449>.

Brand, Stewart. Kinney, Jay. Kelly, Kevin. Digital Retouching: The End of Photography as Evidence of Anything. Whole Earth Review, č. 47, červenec 1985, s. 45. Dostupné online: [http://www.oss.net/dynamaster/file\\_archive/040324/f98095dd2c6a93a397662cfd97a246e5/WER-INFO-69.pdf](http://www.oss.net/dynamaster/file_archive/040324/f98095dd2c6a93a397662cfd97a246e5/WER-INFO-69.pdf) (vyhledáno 2. 7. 2021)

Etický kodex fotografů: <https://nppa.org/code-ethics>

Steichen, Edward. Ye Fakers. Camera Work č. 1, leden 1903, s. 48. Dostupné online: <http://www.heliogravures.it/pdf/YE-FAKERS.pdf>

Durant, Mark Alice. Photography and Performance. <https://saint-lucy.com/essays/on-photography-and-performance-3/> (vyhledáno 7. 8. 2021)

Kino, Carol. A Rebel Form Gains Favor. Fights Ensur. <https://www.nytimes.com/2010/03/14/arts/design/14performance.html> (vyhledáno 11. 7. 2021)

Thurman, Judith. Walking through Walls. Marina Abramović's Performance Art. <https://www.newyorker.com/magazine/2010/03/08/walking-through-walls>  
<https://artdaily.cc/news/17817/Haus-der-Kunst-Presents-Allan-Kaprow--Art-as-Life#.YOq81-gzblU> (vyhledáno 11. 7. 2021).

[https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave\\_Video.php](https://www.jeremydeller.org/TheBattleOfOrgreave/TheBattleOfOrgreave_Video.php) (vyhledáno 11. 7. 2021)

<https://www.roddickinson.net/pages/milgram/project-synopsis.php>  
(vyhledáno 11. 7. 2021)

<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/30/fat-felt-fall-earth-making-and-myths-joseph-beuys>,

<https://www.spiegel.de/international/germany/new-letter-debunks-myths-about-german-artist-joseph-beuys-a-910642.html>

<https://www.phillips.com/article/77049143/myth-materiality-and-multiples-the-art-of-joseph-beuys-editions-london-auction>

Ruller, Tomáš. Prezentace/instalace – akce. Dostupné online:

<https://www.ruller.cz/prez-cz.html> (vyhledáno 6. 8. 2021)

<https://www.widewalls.ch/magazine/marina-abramovic-seven-easy-pieces-guggenheim>

<https://www.bbc.com/news/world-us-canada-42864421>

<https://publish.iupress.indiana.edu/read/film-and-revolution/section/36910df1-ca90-4289-afb2-8ac6cfe6defc>

Virtuální studovna Divadelního ústavu

<https://vis.idu.cz/ProductionPhoto.aspx?id=54752>

Robinson, Hilary. Actionmyth, Historypanic: The entry of VALIE EXPORT's 'Aktionhose: Genitalpanik' into art history.

[https://www.researchgate.net/publication/316087601\\_Actionmyth\\_Historypanic\\_The\\_entry\\_of\\_VALIE\\_EXPORT's\\_'Aktionhose\\_Genitalpanik'\\_into\\_art\\_history](https://www.researchgate.net/publication/316087601_Actionmyth_Historypanic_The_entry_of_VALIE_EXPORT's_'Aktionhose_Genitalpanik'_into_art_history)