

1 Tato studie, která je zkrácenou editovanou verzí diplomové práce, vychází jednak z případových studií (zde zastoupených jen ve zlomku) věnovaných výstavám fotografie, konaných v osmdesátých a devadesátých letech mimo oficiální výstavní prostory, a jednak z teoretické části zaměřené na výstavu jako médium. S ohledem na původní text a pro kompletnější představu o podobných mimovýstavních prezentacích je nutné alespoň letmo zmínit události, jako byla výstava Aleše Kuneše a Jana Hudečka *Kampaň* pod mostem Barikádníků v Holešovičkách (1989), nebo další Kunešovy výstavy (např. *Secondhand*, 1994) a jím spolupořádaný *Funkeho Kolín* (1993), kterým se text podrobně nevěnuje; dále pak například *Chebské dvorky*, *Malostranské dvorky*, *Sovinec*, výstavy v Činoherním klubu, nebo výstavu na tenisových kurtech na Spartě, kde se vystavená umělecká média proplétala.

2 Martha ROSLER, „In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)“, in: Richard BOLTON (ed.), *The Contest of Meaning*, Cambridge, MA: MIT Press 1992, s. 327 (česky jako Martha ROSLER, „V ní, kolem ní a další postřehy [o dokumentární fotografii]“, in: *V ní, kolem ní a další postřehy [o dokumentární fotografii]* [1981]. *Post-dokumentaristika, post-fotografie?* [1999], Praha: Langhans Galerie 2008).

“The Second Plan: Ruins and Photography Exhibitions in the Eighties”

Abstract

This paper examines the possibilities of photography's presentation in non-gallery venues during the 1980s and 90s in Czechoslovakia and later the Czech Republic. It examines the relationship between venue and medium and connects photography's theoretical framework in the latter half of the 20th century with the Czech art scene. It offers new ways of interpreting photography through the exhibitions analysed and highlights a shift in the way we understand photography within a particular time frame depending on its installation and presentation. This shift is from photography as document to photography as artistic artefact. Exhibitions serve to institutionalise the medium, offering photography a new aura and originality. These categories encounter the reality of decaying places, which function as a metaphor for the fragmentation and the multiplicity of thinking. This paradox is significant within the period under examination. This text is based on a diploma thesis dealing with the same topic.

Klíčová slova

výstava – fotografie – instalace – rámec – ruina – osmdesátá a devadesátá léta – postmodernita – genius loci – neoficiální umění – umění ve veřejném prostoru

Key words

exhibition – photography – installation – framework – ruin – eighties and nineties – post-modernity – genius loci – unofficial art – public art

Autorka je kulturní pracovnice a dramaturgyně festivalu Fotograf.

tereza.rudolf@fotografnet.cz

DRUHÝ PLÁN. RUINY A VÝSTAVY FOTOGRAFIE V OSMDESÁTÝCH LETECH DVACÁTÉHO STOLETÍ TEREZA RUDOLF

Úvod

Přes nárůst zájmu o fotografii a její fungování v rámci světa umění od druhé poloviny dvacátého století do současnosti není období osmdesátých a počátku devadesátých let v českém fotografickém prostředí dostatečně zdokumentováno či zanalyzováno. Odborná literatura pojednává buďto o jednotlivých osobnostech fotografů, nebo se snaží definovat skupiny, často odvislé od „témat“, kterými se umělci zabývali.¹ Rozhodnutí soustředit se na médium výstavy souvisí s mým předpokladem, že právě netradiční a významově bohaté negalerijní prostory, stejně jako skupinový přístup nebo osobnost kurátora, vytvářely určitý rámec, spolu s nímž se fotografie proměňovala. Zdůrazňování jednoho vizuálního média nemá vést k předpokladu, že to byla pouze fotografie, jejíž alternativní vystavení zásadním způsobem testovalo tradiční rámce výstav i ji samotnou. Její vydělování z volného umění odráží přístup vlastní zkoumané době, kdy se právě zhruba kolem poloviny devadesátých let stalo takové dělení v českém kontextu přežitým. Následující studie proplétá dva segmenty: teoretickou reflexi výstav s případovými studiemi výstav fotografie v negalerijních prostorech. „Druhý plán“ odkazuje nejen k alternativě, kterou se negalerijní místa vůči oficiálním galerijním prostorům stávala, ale právě i k „pozadí“, jehož funkce je ve sledovaných případech zásadní.

Podmínky viditelnosti fotografie v uměleckém kontextu

„Význam fotografie, podobně jako citace, je silně odvislý od rámování,“² píše Martha Rosler v eseji publikované v roce 1981. Šlo by ihned namítnout, že na kontext je citlivé jakékoliv umělecké dílo, to je však obvykle

- 3 Walter BENJAMIN, „Malé dějiny fotografie“, in: Karel CÍSAŘ (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové 2004, s. 19.
- 4 Victor BURGÍN, „Art, Common Sense and Photography“, in: Jessica EVANS – Barbara HUNT (eds.), *The Camera Work Essays. Context and Meaning in Photography*, Londýn: Rivers Oram Press 1997, s. 78.
- 5 Terry BARRETT, „Photographs and Contexts“, in: David GOLDBLATT – Lee BROWN (eds.), *Aesthetics. A Reader in Philosophy of the Art*, New York: Routledge 1997, s. 155.
- 6 ROSLER, „In, Around, and Afterthoughts“, s. 320 (pozn. 6).
- 7 *Ibid.*, s. 41.
- 8 Jacques DERRIDA, „Passe-Partout“, in: *The Truth in Painting*, Chicago: University of Chicago Press 1987, s. 9.
- 9 John TAGG, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2009, s. 24.
- 10 *Ibid.*, s. 247–249.
- 11 *Ibid.*, s. 249.

vázáno – mluvíme-li o malířství, sochařství, architektuře či instalaci – na svou fyzickou podstatu. Fotografii, jakožto obraz zachycený na světlocitlivém podkladu, však můžeme vnímat jako médium nehmotné a nekonečně reprodukovatelné, a proto je nutné vždy znovu zvažovat kontext, v němž se daný obraz objevuje. Obraz, který je možné jednoduše donekonečna opakovat, čímž je potvrzena jeho přenositelnost, je i jednodušeji použitelný (a zneužitelný) v nejrůznějších formátech a verzích. Přestože tento fakt neplatí u všech fotografií, například kontaktních, budu se této výchozí představy držet i s ohledem na to, že v období osmdesátých a počátku devadesátých let převládalo v Československu používání analogové fotografie.

Otázku po spojení fotografie a textu, které vytváří specifický kontext, vznášejí již Walter Benjamin, když uvažuje, zda se popis nestane podstatnou součástí snímku.³ Vytvoření nových významů na základě juxtapozice dvou do té doby oddělených znaků, ať již se jedná o obraz a text, nebo o dva obrazy, jsme si v současnosti obecně vědomi. Toto uvědomění je, jak píše Victor Burgin, důležité právě pro fotografy. Při postavení dvou do té doby nesouvisějících snímků vedle sebe dochází k jevu, který Burgin nazývá „third effect“:⁴ k vytváření nových významů dodaných z vnějšího prostředí. Dalo by se jistě podotknout, že nové významy přináší každý divák hledící na umělecké dílo. To jsou však významy založené na jeho osobní situovanosti, jež nemusí nutně souviset s kontextem díla. Teoretik umění Terry Barrett proto rozlišuje tři druhy informace, které jsou pro fotografii (ale i obraz obecně) klíčové a vytváří odlišné druhy kontextů. Jedná se o „internal context“, zahrnující informace, jako je název, jméno autora a doba vzniku uměleckého díla, „external context“, totiž vnější

podmínky prezentace díla, a „original context“, týkající se důvodů a podmínek vzniku díla.⁵

Pro konkrétní text je klíčový právě vnější kontext, který je podmíněn způsoby vystavení. Vystavení fotografie jako uměleckého díla samo o sobě podmiňuje do velké míry způsoby jejího čtení. Negativní stránky této významové redukce obrazu a její dopady popisuje Rosler ve výše citované esejí. Z pozice feministické kritiky vidí Rosler ve fotografii nástroj, jenž může sloužit k upevňování (nerovných) sociálních pozic. Z toho důvodu kritizuje především pohyb fotografického diskursu „vpravo“, tedy ve směru, který vyhovuje nárokům elit, jež z dokumentární fotografie činí objekt estetické kontemplace, „estetizují sdělení“, a tak popírají její obsah, a tedy i politické nároky.⁶ Její kritiku by bylo možné vztáhnout i na slavnou výstavu *The Family of Man*, kurátorovanou Edwardem Steichenem, který, přestože se snažil od autonomního vnímání fotografie oprostit,⁷ vytvořil silné sdělení, jež mělo za následek desinterpretaci jednotlivých fotografií.

Je to tak především rámování, jak tvrdí Jacques Derrida, co umožňuje umění být vůbec viděno (jako umění).⁸ V dialogu s jeho teoriemi se této problematice věnuje i historik fotografie John Tagg,⁹ který nejprve pracuje s pojmem rámování v nejširším slova smyslu, tedy jako s procesem, který umožňuje uchopování informací. Pojednává o historické proměně vztahu umění a rámu: od představy rámu jakožto bezpříznakového prvku ohraničujícího obraz, k význam nesoucímu prvku (zde se obrací k Derridovi).¹⁰ Rámec tak nejen odděluje vnější od vnitřního, práci od jejího umístění, není jen hraničním předělem, ale i významotvorným elementem.

Z historického pohledu můžeme vnímat rám jako fyzickou oporu viditelnosti umění. Pozdější vývoj však ukazuje, jak tvrdí Tagg, postupné odnímání důležitosti obrazového rámu, které nevede k jeho vytracení, ale naopak k přenesení jeho funkce na stěnu galerie, respektive na galerijní prostor jako takový.¹¹ Jsou to právě umělecké instituce, v užším smyslu výstavní prostory, které na sebe přebírají funkci rámu. Galerijní prostor odděluje vnitřní od vnějšího a povyšuje svůj obsah na umění. Tento rámec v důsledku podmiňuje samotnou viditelnost umění, tedy vrátím-li se ke zprvu citovanému Derridovi, určuje, co je a co není uměním.

V rámci zkoumaného období a prostředí nelze uvažovat pouze v jednom směru. Jak píše Douglas Crimp, pouze instituce mohou plně legitimizovat umění.¹² Avšak zůstávají-li zachovány jednotlivé prvky, které jako celek instituci tvoří (například umělec, kurátor, výstavní adjutace,

- 12** Douglas CRIMP, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA: MIT Press 1993, s. 243.
- 13** Josef MOUCHA, „Cesta k divákovi“, in: *Umění vystavovat fotografii. Sborník symposia pracovníků galerií a teoretiků*, Brno: Dům umění města Brna 1983, s. 1–5.
- 14** *Ibid.*, s. 2.
- 15** Této problematice, kterou se zde nebudu déle zabývat, se věnuje například článek Iva PROSOLI, „Expanding the Borders of Photography in Croatia in the Early 1970s“, in: *Život umjetnosti*, 2011, č. 89, s. 83–88.
- 16** Josef MOUCHA, „Fotogenie rezistence 1938–1889“, in: Tomáš BITRICH *et al.*, *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2001, s. 354.
- 17** *Ibid.*, s. 355.
- 18** MOUCHA, „Fotogenie“, s. 355 (pozn. 97).
- 19** *Idem*, „Cesta k divákovi“, s. 1–2 (pozn. 94).
- 20** *Ibid.*, s. 3.
- 21** *Ibid.*, s. 5.
- 22** Anna FÁROVÁ, *Dvě tváře*, Praha: Torst 2009, s. 1017–1019.
- 23** *Eadem*, „9 & 9 (ČINOHERNÍ KLUB, PLASY), 11 (FOTOHEMA), 37 (CHMELNICE)“, *Výtvarné umění*, 1995, č. 3–4. *Zakázané umění I*, s. 75.
- 24** *Eadem*, *Dvě tváře*, s. 1008 (pozn. 23).

veřejná prezentace, propagace v tisku atd.), nemusí nutně existovat fyzické rozhraní umělecké instituce, ale může být naopak zpětně, součinností jmenovaných prvků, vyvoláno. Není to pouze rám, který z obvyklého dělá umění, ale i artefakty (fotografie) chápáné jako umění, které z negalerijního prostoru dělají konkrétní místo výstavy, kde je nutně přítomen i divák.

Mezihra. Skupina Oči

Snaha fotografů bezprostředně oslovit náhodného diváka – kolemjdoucího – sahá samozřejmě již před osmdesátá léta, zdá se však, že právě v této dekádě je fenoménu diváctví fotografie věnována intenzivní pozornost. Dokládá to i symposium *Umění vystavovat fotografii* (1983), na kterém Josef Moucha přednesl příspěvek o expanzivní fotografii, tak jak ji rozvíjel polský fotograf, teoretik a kurátor Jerzy Olek.¹³ Olekův program expanzivní fotografie, tedy vystavování fotografie na veřejných prostranstvích, a tím zajištění jiného než „vernisážového“¹⁴ publika, nebyl ani ve východní Evropě naprosto výjimečný. K určitému venkovnímu vystavování docházelo například v zemích bývalé Jugoslávie.¹⁵ V česko-slovenském prostředí ho ovšem Josef Moucha nachází pouze zřídka, především pak v akcích skupiny Oči. Aktivita této nepříliš známé fotografické skupiny však již skutečně balancují na pomezí sociálně motivované akce pracující s fotografií a výstavy fotografie ve veřejném prostoru.

Skupina Oči, která podle Josefa Mouchy představovala specifickou polohu dokumentární fotografie, byla založena v roce 1977 a působila především na počátku osmdesátých let, kdy také vydávala interní dvouměsíčník *Dioptrie*.¹⁶ Jak dále uvádí Moucha, „Oči se roku 1980 zabývali improvizovanými prezentacemi fotografií na místě jejich vzniku – v žilinské menze, na sídlišti Vlčince u Žiliny, na návsi v Holanech u České Lípy.“¹⁷ Příkladem jejich aktivit může být několikahodinová akce na sídlišti Vlčice, při níž rozvěsil Josef Bohuňovský na autobusové zastávce a jednom z paneláků fotografie zachycující stavební nepořádek a rozbahněné přístupové cesty, které komplikovaly život obyvatel sídliště, na němž se začalo bydlet ještě před jeho dokončením. Toto vystavení fotografií vyvolalo bouřlivé diskuze tamních obyvatel.¹⁸ Motivace polských expanzivních fotografů a československé skupiny jsou však odlišné. Zatímco dle Mouchy musela polská fotografie opustit galerie a objevit se v ulicích, neboť svou intelektualizací ztrácela diváky,¹⁹ skupina Oči neprezentovala fotografii výtvarnou či konceptuální,²⁰ nýbrž dokumentární, a její akce tak byly podle Mouchy „bezmála happeningy“,²¹ které samotnou fotografii do jisté míry upozaďovaly.

Zatímco skupina Oči pracovala s fotografií jako s důkazním materiálem, na jehož pravdivost divák buď přistoupil, nebo nepřistoupil (v každém případě měl být čtenářem jednoznačného sdělení), u dalších sledovaných výstav jednoznačné sdělení připraveno není. Divák je tak nucen na vytváření významu spolupracovat. Tato spolupráce se pak logicky odehrává spolu s jeho pohybem po „scéně“, a tedy skrze jeho fyzické zažívání prostoru.

Plasy 1981. Fotografie v divadelní inscenaci

Možnost vystavovat v klášterním komplexu v Plasích u Plzně, a ukázat tak v celku předchozí výstavní program Anny Fárové, byla poměrně šťastnou shodou náhod, o nichž autorka mluví ve své autobiografii.²² Výběr fotografů odrážel Fárovou dříve připravované jednodenní výstavy ve foyeru Činoherního klubu v letech 1978–1981.²³ V rámci těchto výstav vybírala Fárová, která po podpisu Charty 77 přišla o možnost zásadnějšího veřejného působení,²⁴ autory „uvědomující si principy nové tvorby, kteří

- 25** *Ibid.*, s. 75 (pozn. 23).
26 Vladimír BIRGUS, „Česká a slovenská fotografie 80. let“, in: *Idem et al., Česká a slovenská fotografie dnes*, Praha: Orbis 1991, s. 4.
27 Antonín DUFEK, „Tradice a současnost fotografie v ČSFR“, *Bulletin Moravské galerie v Brně*, 1992, č. 48, s. 83.
28 BIRGUS, „Česká a slovenská fotografie“, s. 4 (pozn. 28).
29 Pavel VANČÁT, „Imaginace nad rámec prostoru. Rozhovor Pavla Vančáta s Annou Fárovou o české fotografii 70. a 80. let“, in: Dušan ŠIMÁNEK (ed.), *Mimo zónu. Fotografie z let 1970–1989* (kat. výst.), Praha: Langhans Galerie 2009, s. 98.
30 FÁROVÁ, *Dvě tváře*, s. 78 (pozn. 25).
31 Anna FÁROVÁ – Joska SKALNÍK – Dušan ŠIMÁNEK (eds.), *Plasy 1981*, Praha: Torst 2009.
32 VANČÁT, „Imaginace nad rámec prostoru“, s. 98 (pozn. 31).
33 Jan SVOBODA, *Fotografie* (kat. výst.), Praha: Galerie na Karlově náměstí 1968.
34 BIRGUS, „Česká a slovenská fotografie“, s. 10 (pozn. 28).
35 Fred TURNER, „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America“, *Public Culture*, 2012, č. 1, s. 56.
36 Vanessa ROCCO, „Activist Photo Spaces. ‘Situation Awareness’ and the Exhibition of the Building Workers Unions“, *Journal of Curatorial Studies*, 2014, č. 1, s. 27.

sdělovali pocit z doby a země, kde žili.“**25** Tedy fotografie, jejichž tvorba je například Vladimírem Birgusem**26** nebo Antonínem Dufkem**27** souhrnně označována jako „subjektivní dokument“, liší se od předcházející dokumentární tvorby sedmdesátých let především „ústupem od kolektivních projektů i od exaktně sociologického pojetí“ k větší autorské interpretaci a sebereflexivnosti tvorby.**28**

V klášteře byly pro výstavy využity různé prostory. Jednoznačně největší ohlas vzbudila instalace fotografií v Metternichově sýpce – tedy v prostoru původního refektáře, což dokládá jednak množství dokumentačních fotografií právě této instalace, jednak důraz, který je zpětně na tento výstavní prostor a jeho využití kladen Annou Fárovou.**29**

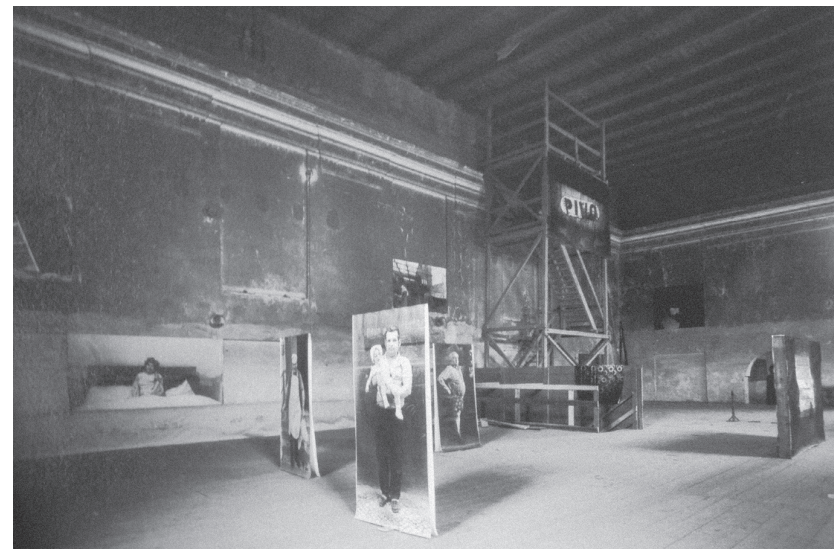
Na základě rozlehlosti místa bylo rozhodnuto o rozmístění rozměrných zvětšenin fotografií vybraných ze sérií zvolených autorů, ty byly prezentovány spolu s výběrem souborů v originální velikosti a adjustaci. Vzhledem k tomu, že se měl celý prostor proměnit v jakési inscenované jeviště, nebyla podstatná ani jména jednotlivých fotografů: „Byly to fotografie vybrané z jednotlivých sérií, ale tady už vůbec nešlo o autorství, nýbrž o novou syntézu bez popisnosti, jen v navození pocitu,“ říká Fárová.**30** Podle dokumentace je možné doložit, že zde byly použity například fotografie Jana Malého, Ivana Luttera, Dušana Šimánka, Jaroslava Bárty nebo Pavla Štechy.**31** Rozhodnutí pracovat s tímto „konceptem výstavy“**32** bylo ovlivněno samotným místem, jímž byli vystavující i organizátoři ohromeni a chtěli ho dále rozvíjet. I proto využívali fotografie ve smyslu určitých iluzivních obrazů – tedy

fotografie okna překrývala okno, fotografie zobrazující lidské figury v životních velikostech byly umístěny do prostoru na paneláž, na zdech visely fotografie ulic atd. Takové prostorové vystavení a inscenovaná práce s fotografií byla v českém prostředí unikátní, přestože již například na výstavě Jana Svobody v Galerii na Karlově náměstí (1968), jejíž kurátorkou byla taktéž Anna Fárová, byly fotografie specificky instalovány v prostoru, jehož podlaha byla navíc pokryta listím. Na instalaci a výstavní architekturu se Svobodou spolupracoval Stanislav Kolíbal.**33** Ovšem fotografie vystavené v Plasích spojené se „subjektivním dokumentem“ se od Svobodových konceptuálně směřovaných experimentů zásadně liší ve své povaze a také prvotní motivaci pořízení fotografie. Přesto byla v Plasích jejich vystavením akcentována iluzivnost a inscenovanost, kterou dobře vykresluje deskripce dobového směřování fotografie použitá Vladimírem Birgusem: „Většina z mladých fotografů nastupujících v osmdesátých letech ovšem dávala před ,fotografickým obrazem světa‘ přednost ,světu fotografického obrazu‘.“**34** Ta již naznačuje odpoutávání se od dokumentu jakožto otisku skutečnosti, směrem k fotografii chápáné jako konstruované zobrazení.

Obdobná strategie byla užita i při jedné z nejznámějších, divácky nejnavštěvovanějších a celosvětově reflektovaných poválečných výstav *The Family of Man*, jejíž premiéra proběhla v newyorské MoMA roku 1955. Uvádím ji zde pro srovnání limitů a výhod podobného zacházení s fotografií, přestože výchozí kontext obou výstav je odlišný ve vztahu k instituci, anebo její absenci. Pozdější kritika autorů jako Roland Barthes, John Berger, Abigail Solomon-Godeau, či Allan Sekula,**35** zaměřená především na problematiku manipulaci s divákem a podsouvání stereotypních názorů, pro mě není v tomto případě tolik důležitá jako paralela k samotné instalaci – totiž využívání negativů původně žurnalistických, či dokumentárních snímků k vytvoření ohromných zvětšenin a jejich scénografické rozmístění v galerii. Tento přístup, který nepoužil kurátor výstavy Edward Steichen v MoMA poprvé, a nebyl ani novinkou vzhledem k edukativně a propagačně zaměřeným výstavám německého předválečného Bauhausu,**36** byl pozitivně přijat a chválen nejen americkou kritikou. Je velmi pravděpodobné, že Fárová tuto výstavu znala, neboť lze z řady zmínek doložit celkovou obeznámenost odborné československé veřejnosti s tímto počinem. Například ve sborníku sympozia *Umění vystavovat fotografii* je mezi publikovanými články i velice pozitivní (a nutno dodat tendenční)



Instalace fotografií Jaroslava Beneše, 2. výstava ve dvoře, fotografie Jaroslav Beneš, 1981, archiv autora.



Instalace fotografií v sýpce, Plasy 1981, in: Anna FÁROVÁ – Joska SKALNÍK – Dušan ŠIMÁNEK, *Plasy 1981*, Praha: Torst 2009, s. 221.



Zákres budoucí instalace fotografií, Plasy 1981, in: Anna FÁROVÁ – Joska SKALNÍK – Dušan ŠIMÁNEK, *Plasy 1981*, Praha: Torst 2009, s. 199.

37 Petr TAUSK, „Výstava Lidská rodina a její důsledky pro další vývoj fotografické tvorby“, in: *Umění vystavovat fotografii. Sborník sympozia pracovníků galerií a teoretiků*, Brno: Dům umění města Brna 1983, s. 16–18.

38 FÁROVÁ, *Dvě tváře*, s. 77 (pozn. 25).

39 „Řekla bych, že jsem měla k velkým formátům blízko i tím, že můj manžel Libor Fára pracoval pro výstavní podniky a že měl ve svém ateliéru obrovskou zvětšeninu reportážní fotografie v životní velikosti.“

VANČÁT, „Imaginace nad rámeček prostoru“, s. 98.

40 Vojtěch LAHODA, *Libor Fára. Rytmus* (kat. výst.), Praha: Retro Gallery 2015, nestr.

41 Věra VELEMANOVÁ – Vojtěch LAHODA, *Libor Fára. Dílo*, Praha: Gallery 2006, s. 67.

42 FÁROVÁ–SKALNÍK–ŠIMÁNEK, *Plasy 1981*, s. 189–193.

43 VANČÁT, „Imaginace nad rámeček prostoru“, s. 98.

44 PHILLIPS, „Judgment Seat“, s. 28 (pozn. 8).

45 Jiří PTÁČEK, „Bez manipulace a konstrukce. Rozhovor Jiřího Ptáčka s Dušanem Šimánkem“, in: ŠIMÁNEK, *Mimo zónu*, s. 101.

46 Hana BUDDEUS, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v českém umění sedmdesátých let 20. století*, Praha: UMPRUM 2017.

47 FÁROVÁ–SKALNÍK–ŠIMÁNEK, *Plasy 1981*.

reflexe Petra Tauska.**37** Pozitivita recenzí výstavy *The Family of Man* spočívá, zjednodušeně řečeno, především ve chvále kurátorského záměru (a jeho naplnění skrze působivou instalaci) představit pomocí fotografie lidstvo jako jednu velkou rodinu, a tím podporovat celosvětový mír a myšlenky humanismu.

Je patrné, že motivace organizátorů a především práce s fotografií na srovnávaných výstavách se i přes řadu formálních podobností lišily. Obě sice využívaly fotografie pro její zobrazivou popisnost a přímo vynechávaly autorský podíl, totiž nepracovaly s fotografií primárně jako s uměleckým artefaktem, ale jako se specifickým otiskem reality, skrze nějž skutečnost opět oslovuje diváka. Zároveň však nelze ani tvrdit, že fotografie použité pro tu kterou instalaci byly stejného charakteru. Zatímco Edward Steichen pracoval, vedle fotografií zaslaných amatéry, z velké části s archivními materiály primárně pořízenými pro potřeby státní dokumentace, Anna Fárová vybírala z autorských sérií fotografií, jejichž výběr, umístění či velikost měla možnost s autory kolektivně konzultovat, a autoři měli možnost být vystavení přítomni. Jejich přístup však povahu vystavených fotografií mění, a to přinejmenším na dvou vzájemně provázaných rovinách.

První poměrně jednoznačná rovina je vytvoření specifického místa, unikátní prostorové instalace, v níž je divák fyzicky konfrontován skrze zobrazení na fotografii s předměty a lidmi, které může znát z jiného kontextu, avšak zde je vnímá v prostředí monumentálního zchátralého barokního prostoru. Ocítá se tak na určitém divadelním jevišti, konstruovaném

na základě snahy zpřítomnit „pocit ze země, v níž žijeme, v rozpětí ka-fkovské metafyziky a haškovské absurdní grotesky“.**38** Fotografie jsou tedy použity, podobně jako v případě *The Family of Man*, za účelem vyvolání silného emočního zážitku. Zde je však na místě připomenout i vztah Anny Fárové k divadlu, který je patrně nejjasnější ve spojení s jejím mužem Liborem Fárou, pracujícím jako jevištní architekt a divadelní výtvarník.**39** Libor Fára navrhoval například již v roce 1964 výpravu hry Alfreda Jarryho *Král Ubu* pro divadlo Na Zábradlí.**40** Při srovnání jeho postupu vymyšlení divadelní scény, kdy do vlastních nafocených modelů zapisuje a zakresluje další prvky,**41** se nabízí porovnání s týmž přístupem využitým při plánování rozmístění fotografií v Metternichově sýpce.**42** Rovněž je na místě vzpomenout vztah obou k surrealismu a jeho hře s juxtapozicí odlišných prvků, o to spíše, když Fárová celou inscenaci nazývala „velkou hrou“ – „*Le Grand Jeu*“ – podle díla Josefa Šímy⁴³ vzniklého v okruhu stejnojmenné surrealismem ovlivněné umělecké skupiny.

Druhá rovina také souvisí se změnou kontextu, avšak vyvolává opačný efekt, popsatelný jako opětovné nabývání aury fotografického obrazu. Pokud bychom totiž zároveň vystavené fotografie vnímali jako solitérní objekty s konkrétními materiálovými vlastnostmi, stavěli bychom je mimo pomyslný řetězec nekonečné reprodukovatelnosti. Tento pohyb od reprodukovatelnosti k neopakovatelnosti probíhá, jak tvrdí Christopher Phillips,⁴⁴ obecně v prostředí jakékoliv výstavní instituce. Ovšem ve specifickém ne-galerijním prostředí a současně s modifikací fyzických parametrů fotografie (přistoupíme-li na předpoklad, že dobová prezentace těchto fotografií by se běžně odehrávala v jiném měřítku a jiné adjustaci) je tato proměna ještě umocněna, neboť dochází k napjatému vztahu fotografie k prostředí, ale i fotografií – jakožto jednotlivých komponent celku – mezi sebou. Jak tvrdí spolukurátor výstavy Dušan Šimánek: „Lidé obvykle vnímají výtvarné kvality fotografie teprve při výrazném zvětšení.“⁴⁵ Toto zvětšení pak bylo podníceno právě velikostí a členitostí zvoleného prostoru, kde by fotografie tradičních velikostí jednoduše zanikly.

Jak píše Phillips, přisouzení nové aury uměleckému objektu souvisí s jeho zařazením do instituce umění. Dle Hany Buddeus může tímto institucionálním rámcem akce být i fotografie samotná, když rámuje efemérní událost a ukládá ji jako artefakt ve světě umění.⁴⁶ Výstava v Plasích disponuje skutečně kvalitní a rozsáhlou fotodokumentací,⁴⁷ která se i díky zahraničním hostům objevila v odborných zahraničních periodikách. Tato dokumentace

- 48** Radek HORÁČEK, „Aura uměleckého díla ve věku jeho technické reprodukovatelnosti“, *Výtvarné umění*, 1993, č. 5–6, s. 90–93.
- 49** „This passage from multiplicity, ubiquity, equivalence to singularity, rarity, and authenticity seems conveniently to account for the kind of closure effected by photography's gradual reconstitution as an art and as the museum's natural and special object of study.“ PHILLIPS, „Judgment Seat“, s. 28 (pozn. 8).
- 50** Douglas CRIME, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, MA: MIT Press 1993, s. 2.
- 51** *Ibid.*, s. 76.
- 52** *Ibid.*, s. 15.
- 53** *Ibid.*, s. 16.
- 54** Sabine T. KRIEBLER, „Theories of Photography. A Short History“, in: James ELKINS (ed.), *Photography Theory*, New York: Routledge 2007, s. 3–49, cit. s. 26.
- 55** PHILLIPS, „Judgment Seat“, s. 30.
- 56** Dle oficiálních stránek muzea: www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/sbirky/fotografie.aspx (cit. 7. 6. 2016).
- 57** FÁROVÁ, *Dvě tváře*, s. 1025.
- 58** Tomáš POSPĚCH, *Myslet fotografii. Česká fotografie 1938–2000*, Praha: Positif 2014, s. 123–124.

tak bezpochyby přispěla k ustálení vnímání fotografických obrazů v unikátním prostředí jako instalačně podmíněných originálů. Ostatně o desetiletí později reflektuje přístup současných umělců na stránkách *Výtvarného umění* Radek Horáček, který píše, že:

umělci usilují o kvalitní reprodukování své tvorby, a tím o její masové působení, a současně směřují cílevědomě k jisté jedinečnosti originálu. Hledají například mimořádná prostředí pro prezentaci své tvorby, kde ani nepočítají s příliš velkou návštěvou širší veřejnosti, a vytvořené situace dokonale dokumentují reprodukční technikou fotografie či videodokumentu. A dokonce umělecké grafické techniky, z nichž většina je principiálně založena na možnosti vytvořit množství stejných tisků, mnozí umělci přizpůsobují či kombinují tak, aby každý jednotlivý tisk byl v něčem *neopakovatelný*.**48**

Institucionální rámec jako prostředek navracení aury

Douglas Crimp i Christopher Phillips na počátku osmdesátých let shodně popisují v nedávné historii započatý proces, během něhož se fotografie dostává do muzea umění, a naznačují zároveň zásadní proměnu v chápání tohoto média, k níž z toho důvodu dochází. Phillips mluví o změně

ve vnímání fotografie jako reprodukovatelné a všudypřítomné k fotografii jedinečné, která se stává po vzoru výtvarného umění specifickým muzeálním objektem.**49** Crimp, pozorující taktéž tendenci muzeifikace fotografie, dodává, že je možné tento fenomén spojovat s postmodernismem, který se jako termín prosazuje v téže době.**50** Pro Crimpa je tak vstup fotografie do muzea jedním se symptomů odchodu modernismu^{**51**} a zároveň momentem kritiky vůči této institucionalizaci, z níž vyvstává nové umění.**52** Ona kritika je mířena právě na schopnost institucí povyšovat jinak mechanickou, reprodukovatelnou a běžně dostupnou techniku fotografie na autentické a originální umění.**53** Na základě relativizace pojmů Waltera Benjamina („kultovní hodnota“ a „výstavní hodnota“) přichází i Phillips s podobnou myšlenkou, a sice představou převrácení fotografie do auralického objektu.**54** Doslova tvrdí, že se jedná o proces, v němž fotografie – u níž Benjamin věřil, že změní způsob uvažování o umění, diktovaný z pozic tradičního umění – byla naopak podrobena dohledu muzea, a tím sama změněna.**55** V tomto procesu tedy médium, které mělo ostatní umění připravit o auru, paradoxně novou auru získává.

Muzealizaci fotografie (především a téměř výhradně té avantgardní a moderní) se v českém kontextu v období sedmdesátých a osmdesátých let věnovaly sbírkotvorné instituce jako Uměleckoprůmyslové muzeum Moravské galerie, jehož fotografická sbírka byla zřízena již roku 1962^{**56**} a během sledovaného období ji vedl Antonín Dufek. Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze pak od založení svých sbírek fotografie v roce 1970 zaměstnávalo sedm let jako kurátorku Annu Fárovou.^{**57**} Příznačně se v obou případech jedná o muzea uměleckoprůmyslová, což podtrhuje dobové zařazení fotografie mezi užité umění. Přesto však českému prostředí zásadním způsobem chyběly instituce, které by byly schopné zhodnotit tvorbu fotografů střední a nejmladší generace, jež se modernistickému kontextu muzeálních sbírek vymykala.

I tato situace přispěla ke snahám o vytváření výstavního rámce mimo konvenční výstavní prostory. Přestože řada koncepčně promyšlených výstav probíhala mimo galerie,^{**58**} autoritativně suplovala onu neexistující institucionální síť, jejichž výstavních postupů se buďto přidržovala, anebo je v závislosti na atypickém výstavním prostředí měnila, rozšiřovala a obohacovala. To nakonec nedávno přesvědčivě ukázala Hana Buddeus ve své disertační práci a na ní navazující publikaci, v níž líčí alternativní síť založenou na dokumentačních fotografiích performancí, které podle

59 BUDDEUS, *Zobrazení bez reprodukce?*, s. 161–164.

60 2. *výstava ve dvoře* (kat. výst.), Praha: [vlastním nákladem vystavujících] 1981, archiv Jaroslava Beneše.

61 Věra PRÁDOVÁ [Josef MOUCHA], „Fotografie Jaroslava Beneše“, *Fotografie*, 1980, č. 3, s. 80.

62 Dle rozhovoru autorky s Jaroslavem Benešem ze dne 6. 4. 2016 v Praze.

63 PRÁDOVÁ, „Fotografie Jaroslava Beneše“, s. 80.

64 Dle rozhovoru autorky s Jaroslavem Benešem ze dne 6. 4. 2016 v Praze.

autorky částečně kompenzují chybějící instituce,⁵⁹ a představují tak určitý abstraktní institucionální rámec. Domnívám se, že by tento model bylo možné uplatnit i pro výstavy fotografií v negalerijních prostorech, o nichž bych ráda uvažovala jako o prostředcích, skrze které byla fotografiím nově přisuzována originalita a auratičnost, čímž narůstalo povědomí o fotografii jako uměleckém díle.

Nuselské dvorky. Výstavy na dvoře 1980–1984.

Podmíněná intermedialita a ulpívání na galerijních formách

Po dobu pěti let v jednorocním cyklu se opakující výstavy v nuselských ateliérech a na přilehlém dvorku iniciovala čtveřice umělců ze sousedících ateliérů: Jaroslav Beneš, Jana Skalická, Helena Horálková a Jaroslav Horálek, z nichž každý se věnoval jinému uměleckému médiu.⁶⁰ Jediným fotografem zde byl Jaroslav Beneš, působící v letech 1970–1977 (mimo jiné) jako divadelní fotograf, který se od roku 1977 rozhodl zabývat volnou fotografickou tvorbou. Jaroslav Beneš byl již v době zahajování *Výstav ve dvoře* považován za zajímavého a netradičního fotografa. V roce 1980 vystavoval v Divadle v Nerudovce svůj soubor fotografií, v nichž pracoval především s atmosférou světla, jeho odrazů a jím tvořených stínů. Výstava byla velice pozitivně recenzována Josefem Mouchou (pod pseudonymem Věra Prádová).⁶¹ Vzhledem k převládajícímu výtvarnému charakteru fotografií, který Moucha přirovnává k Josefu Sudkovi nebo Janu Svobodovi, není překvapivé, že se Beneš neobjevil na zdi Činoherního klubu. Jak sám přiznává, mezi vystavující se snažil zařadit, avšak jeho tvorba nezapadala do výstavního konceptu Anny Fárové.⁶²

Jak si však všímá i Josef Moucha, pro vystavení Benešových fotografií je klíčový jejich kontext, adjustace a kladení fotografií téhož námětu do ucelených, komunikujících sérií.⁶³ Právě tuto polohu a její proměny je

možné sledovat v rámci pěti ročníků výstav v domě č. 3 v Krokově ulici v Nuslích. Zatímco na první výstavě umisťoval Beneš fotografie volně na venkovní zeď, v dalším roce již pro tytéž fotografie vytváří jakýsi panel (zavěšený na zdi, kde byly o rok dříve umístěny samotné fotografie), na němž jsou fotografie rovnány do řady. Tato paneláž zůstává v různých obměnách přítomna až do pátého ročníku v roce 1984. Souběžně s ní jsou fotografie umisťovány do shodných horizontálních řad na stěny dřevěných kůlen a na vysazená křídla dveří, která se opírají o stěny. S výjimkou panelů se instalace jeví jako odvislá od vstupních podmínek prostředí dvora. Avšak právě panel zde působí jako cizorodý prvek spojený s galerijním prostředím, a tedy jako propojení s výstavní institucí či její suplement.

V dubnu 1984 představil Jaroslav Beneš svůj fotografický soubor v galerii Fotochema na Jungmannově náměstí. Je pozoruhodné, jakým způsobem se Beneš vyrovnal s tamní paneláží, určenou pro klasické vystavování fotografií – tedy ideálně v paspartě a pod skleněným rámem. Beneš panely spolu se skly překryl tmavým papírem, na který rozmístil své fotografie. Fotografie menších velikostí umístěné volně na zdech pak navazovaly na horizontální linie fotografických řad na původních panelech připevněných ke stěnám galerie. Beneš tak v obou zmíněných prostorech – fotografické galerii a ne-galerijním prostředí dvora – postupoval v podstatě identicky: do užitého dvora vsadil galerijní prvek, který však ve výstavním prostoru zpětně upravil tak, aby vyhovoval jeho fotografiím, neboť, jak tvrdí sám fotograf, vzhledem k jeho práci s odlesky ve fotografiích by při vystavení pod sklem bylo odlesků až příliš.⁶⁴ Rovněž je možné uvažovat tak, že zachoval takové nastavení, na které byl zvyklý z předchozích instalací v rámci Nuselských dvorků.

Výstavy na dvoře tak dokládají v určité míře další aspekt alternativního vystavování, a sice ten, že se snaží přes svou neoficiálnost přiblížit tomu, co je zažité a co konstituuje moderní umění jako takové – tedy rámci výstavní instituce. Tento motiv přirozeně sdílí všechny sledované výstavy osmdesátých let, supluje nedostatečnou možnost realizace fotografií a kurátorů. Zároveň je parné i působení „nečistého“ negalerijního výstavního prostoru na následné vystavování v oficiální instituci. Nuselské dvorky byly zároveň místem přirozeného setkání celé výtvarné scény, a zprostředkovávaly tak v té době neobvyklou mediální mnohost přístupů. Benešův zájem o způsob vystavení fotografie a nutnost reakce na odlišná prostředí současně posouvá toto médium blíže ke kontextuálnímu chápání umění.

65 Jaroslav FIŠER, [Odpověď na anketní otázku], in: Pavel ŠTECHA *et al.*, „Fotografie. Jaké je dnes postavení fotografie vůči ostatním médiím?“, *Labyrint revue*, 1996, č. 2, s. 24.

66 Christian NORBERG-SCHULZ, *Genius loci. K fenomenologii architektury*, Praha: Odeon 1994, s. 190–191.

67 *Ibid.*, s. 195.

68 Marc AUGÉ, *Non-Places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, Londýn: Verso 1995, s. 77–78.

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*, s. 82.

71 Tim EDENSOR, „Waste Matter – The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World“, *Journal of Material Culture*, roč. 10, 2005, č. 3, s. 312.

Genius loci a ne-místa. Fotografie v ruinách

V osmdesátých a devadesátých letech mnohé výstavy fotografií obsazovaly neobvyklá místa, ať již se jednalo o opuštěné objekty (klášter – Plasy 1981, pivovar – Funkeho Kolín 1993), nebo užívaná, avšak umění nevlastní místa (vlaková zastávka – Vysočany 1996, bazar nábytku – Libeň 1995, secondhand – Libeň 1994), taneční kluby nebo prostor pod dálnicí:

Fotografie unikly z publikací a galerií jim vyhrazených do volného prostoru. Zaplavily prázdné továrny, pivovary, kostely, vlají ve větru, zůstávají vystaveny povětrí do svého rozpadu. Pohrávají si s naší představou fotografie a její přísluhující role.**65**

Šlo tedy o místa, která nelze vnímat jako bezčasé, destilované výstavní prostory, ale jako místa nadaná řadou specifických vlastností, majících nutně vliv na vystavené umění – konkrétně fotografii.

Některá z těchto míst by jistě neušla zájmu Christiana Norberga-Schulze, který by zde mohl hledat a nacházet genia loci, zároveň by bylo možné zkoumat je optikou francouzského antropologa Marca Augého. Oba tituly autoři přistoupili k analýze míst z pohledu fenomenologie, totiž z pohledu subjektu, jeho vztahu k místu či k ostatním subjektům.

Tam, kde Norberg-Schulz uvažuje o ztrátě genia loci, tedy u moderní odosobněné architektury,**66** a volá po nutnosti znovu místo nalézt, což doufá, že provede individualizující postmoderní architektura,**67** začíná Marc Augé rozvíjet svou teorii ne-místa (*non-lieux/non-place*): „Pokud může být místo definováno jako závislé, časové a nadané identitou,

potom prostor, který nemůže být označen za závislý, nebo časový, nebo nadaný identitou, bude ne-místem.“**68** Ne-místa jsou pro Augého taková místa, kde neprodléváme, jimiž máme projít a nikterak s nimi neinteragovat, jsou to uživatelská rozhraní jako supermarkety, dopravní prostředky, a možná i galerie.**69** Augé také rozlišuje mezi pojmy „místo“ (*place*) a „prostor“ (*space*). Místo je pro něj něco konkrétního, něco spojeného s událostí, na rozdíl od prostoru, který je abstraktní.**70** Pokud bych Augého závěry, formulované zkrájí devadesátých let, přenesla na sledovanou problematiku, lze skutečně konstatovat, že výstavy, kterým se text věnuje, se odehrály na místech a nikoliv v(e výstavních) prostorech, které v Augého popisu částečně splývají s pojmem bílé krychle.

Jako protiklad odcizené supermoderny, kterou popisuje Augé, a zcižující moderny, které se obával Norberg-Schulz, jsou místa chátrajících objektů nadána výrazně živějším, či živelnějším, elementem. Fragmentární prostředí stojí, jak vyčerpávajícím způsobem popsal sociolog a sociální antropolog Tim Edensor, v opozici vůči klasické respektive osvícenské představě řádu a jednoty. Edensor, podobně jako již dříve například Michel Foucault, ukazuje, že tento řád – tato homogenie – je pouze domnělý, přestože se jej snaží instituce v zájmu vlastního přežití zachovávat. Lpění na určitém řádu má zároveň zabránit vniknutí různorodých názorů a výkladů do domněle uceleného vyprávění, jaká představují z perspektivy postmoderní a postkoloniální kritiky muzea umění. V muzeu jsou objekty, píše Edensor,

pečlivě umístěny v přiměřené vzdálenosti jeden od druhého a představeny před vyčištěné pozadí, aby nemohly být směřovány. Přílišný senzuační či sémiotický efekt objektů tak může být očištěn na jediný význam a smysl do bodu, v němž je potlačena tajemnost (posvátnost) a ustavuje se jednoznačná identita věci.**71**

Rozpadající se objekty, a konkrétně potom ruiny industriální, představují pro Edensora příklad narušení tohoto řádu, který formuje možnost nového vidění, či nového zhodnocení objektů, jež se v ruinách vyskytují:

[S]tav (průmyslových) ruin vytváří prostředí ideální k narušení normativního rozřazování objektů. Narušení

72 *Ibid.*, s. 313.

73 *Ibid.*, s. 314.

74 Craig OWENS, „The Allegorical Impulse. Toward a Theory of Postmodernism“, *October*, 1980, č. 12, s. 71.

75 *Ibid.*, s. 70.

76 Julia HELL – Andreas SCHONLE (eds.), *Ruins of Modernity*, Durham, NC: Duke University Press 2010;
Jan ZÁLEŠÁK, *Minulá budoucnost: současné umění na cestě od archeologie k angažovanosti*, Brno: VUT – Praha: tranzit.cz 2013.

77 POSPĚCH, *Myslet fotografii*, s. 303.

původně organizovaného prostoru pokládá otázky po způsobech vytváření normativních uspořádání a vznáší řadu kritických spekulací ohledně charakteru, vzhledu, přináležitosti a časovosti objektů.⁷²

Ona nečistota prostředí, či entropie, která navrácí věci do nerozlišitelnosti, zároveň znemožňuje jasně určit, co je a co není odpadem,⁷³ anebo – vztáhnou-li Edensorův předpoklad k vlastnímu tématu – znemožňuje rozlišit, co je a co není uměním, co je a co není fotografií. Takový byl i hraniční bod, v němž se pohybovalo podle Craiga Owense umění na konci šedesátých let, například v pracích umělců věnujících se land-artu.⁷⁴ Owens v textu „Alegorický impuls. K teorii postmodernismu“ tvrdí, že existuje vztah mezi alegorií, která je průvodním znakem jemu současného umění (tj. umění od konce šedesátých do počátku osmdesátých let), a ruinou – tedy něčím fragmentárním, neustále se rozpadajícím a nejednoznačným. Owens mluví o alegorii jako způsobu vyjádření, který je přitahován nedokonalostí a kusostí, pročež shledává jako ideální výraz ruinu.⁷⁵ Pro tuto práci jsou zásadní právě fotografie v ruinách. Proto bych zde chtěla navrhnout vnímat ruiny jako alegorii konce moderního příběhu, a současně jako symptom počátku jiného vyprávění, což je ostatně často, i když v různých obměnách, opakovaný názor.⁷⁶

Proměna rámce, v němž se fotografie objevovala, tak do jisté míry předcházela proměně fotografie samotné, neboť fotografie, podobně jako volné umění, se v „nedokonalých“ anebo významově přesycených místech jeví jako nejednoznačná vizuální informace, otevřená čtení skrze svůj kontext.

Současně je patrné, že fotografie na jmenovaných výstavách nabývají třetího rozměru a stávají se svého druhu objekty. Fotografické zvětšeniny tak začínají být svébytným artefaktem: „originální fotografie se stala nezastupitelnou, přestala být nahraditelná reprodukcí, je ji nutno vidět na

vlastní oči v její skutečné velikosti a kvalitě.“⁷⁷ Tento pohyb k auratickému uměleckému objektu paradoxně kontrastuje s apropriačními tendencemi, rozšířenými v devadesátých letech, a zároveň s krátkou životností řady takových foto-objektů (většina z nich během výstav podlehl stavu výstavního prostředí, nebo byla rovnou koncipována jako objekt na jedno použití). Přesto se fotografie v osmdesátých letech daleko více prosazovala jako umělecký objekt, který s počátkem devadesátých let vstoupil jednak do nově nabytého veřejného prostoru, jednak do výstavních uměleckých institucí, čímž však zpečetil svou možnou nejednoznačnost a otevřenou interpretaci a stal se jednoznačnou součástí světa umění.