

Vážení členové umělecké rady, milé kolegyně a kolegové, milí studenti a hosté,

Jan Svoboda (1934–1991), jehož autoportrét z roku 1985 vidíte na promítacím plátně, nepochybně patřil k neoriginálnějším českým fotografům druhé poloviny 20. století. Mě osobně přitahuje tím, že se kriticky dotýká jednoho z nejvlastnějších předmětů naší disciplíny: problematiky zobrazení a vzniku obrazu. Z toho důvodu jsem pro habilitační přednášku navrhl téma **Fotografie Jana Svobody a „první obraz“**, byť těžiště mých dlouhodobějších odborných zájmů leží spíše v umění konce 19. a první poloviny 20. století.

Jako odrazový můstek mé přednášky zvolím Svobodovu velkoformátovou fotografii¹ *Prostor pro růžový obraz* v roce 1972. Byla publikována mj. na obálce umělcovy monografie od Petra Balajky, který ji považoval za závažné dílo, čemuž odpovídala i závažnost jeho interpretace. Balajka tuto práci považoval přímo za manifestační vyjádření umělcovy filozofie: „*Snímek svou důmyslnou prostotou, námětovou lapidárností, umocňující obsahovou závažnost, a svou mnohoznačností přímo vybízí ke kontemplaci nad smyslem života, nad vztahem ducha a hmoty. Je sugestivním obrazem myšlenek člověka tohoto století, jeho vztahu k diktátu hmoty a tíživé životní reality, již se může anebo musí podřizovat, vytvářeje si uzavřený svět s vlastní hierarchií hodnot. Svět, v němž jen on sám je svrchovaným pánem bez ohledu na existenční následky, které mohou plynout z jeho nezájmu o hmotné statky.*“²

Výklad Petra Balajky má jednoznačný filozofický, nebo přímo existenciální obsah. Ten byl u Svobody vyzdvihován i jinými autory.³ Vypovídá však námětově minimalistická fotografie *Prostor pro růžový obraz* skutečně o podstatných filozofických a existenciálních obsazích, nebo je její poselství jiné? Domnívám se, že pro výklad je podstatný název díla: *Prostor pro růžový obraz*. Ten explicitně neodkazuje k problematice lidského bytí, ke vztahu ducha a hmoty a nevyjadřuje ani tíži životní reality. Namísto toho obsahuje pojmy, které se vážou k samotným principům výtvarné tvorby, ať již v obecnější rovině, nebo bezprostředně ve spojení se Svobodovým usilováním.

Téma artikulace prostoru bylo pro Svobodu jedním z klíčových. Nejúžeji se k němu vztahuje cyklus *Pokus o vyjádření prostoru*. Jestliže si umělec v deníku zaznamenal větu: „*Plocha znázorňuje prostor*“⁴, lapidárně tím verbalizoval vývojovou logiku vlastního díla, projevující se směřováním od otevřeného, volně ubíhajícího prostoru k prostoru uzavřenému, případně k jeho vyjádření plochou.⁵ Dokumentuje to např. srovnání fotografií *Pohled na plynárnu* z let 1957–1958 a *Pokus o vyjádření prostoru V* z roku 1969.

Fotografie *Prostor pro růžový obraz* – jak vyplývá z názvu díla – vymezuje místo pro obraz, který zde ve skutečnosti chybí. Nejde o prostor *s růžovým obrazem*, ale *pro růžový obraz*,

¹ Její rozměry jsou 104,5 x 79,9 cm.

² Petr Balajka, *Jan Svoboda*, Praha 1991, s. 27.

³ Anna Fárová situovala jeho snímky nikoli do oblasti výtvarného umění, ale filozofie – chápala je spíše jako kontemplaci a „*ponoření se do podstaty předmětů*“ než jako tradiční žánr zátiší. Anna Fárová, *Smrt Jaroslava Rösslera a Jana Svobody* (1990), in: eadem, *Dvě tváře*, ed. Viktor Stoilov, Praha 2009, s. 274. Pavel Vančát v nejnovější Svobodově monografii vztahoval umělcova díla mimo jiné k úvahám „*o zkušenosti a o existenci vůbec*“ Pavel Vančát, *Jan Svoboda*, Praha 2011, s. 16.

⁴ Jan Svoboda, Z mého deníku 1974–1981, in: Antonín Dufek, *Jan Svoboda, fotografie / photographs. Výstava k nedožitým šedesátým narozeninám autora / Exhibition Commemorating the Late Photographer's Sixtieth Birthday* (kat. výst.), Brno [1994], s. 14.

⁵ Jaroslav Anděl, Jan Svoboda, *Revue fotografie XIX*, 1975, č. 3, s. 74. – *Jan Svoboda: fotografie*, text Karel Srp, Situace 7 – příloha bulletinu Jazz, [Praha] 1980, s. 3.

který má být nějak vizualizovaný. Svobodova jiná díla naznačují existenci minimálně dvou způsobů, jak toho dosáhnout.

První způsob zastupují fotografie *S přílivem modravým* (1968) a *Modrý obraz* (1972). Svoboda zde zachytil efemérní světelné reflexy, které vytvářejí na ploše zdi geometrický obraz indexové povahy. Zeď evokující prostor je zde konfrontována s pomíjivými světelnými stopami. V okamžiku vzniku obrazu je tak přítomno i téma jeho zániku. Tímto motivem se umělec ostatně hlouběji zabýval sérií *Obraz, který se nevrátí* a snímkem *Otisk*, na němž jsou stopy prachu matně ukazující obrys obrazu, který visel na zdi.⁶

Druhá možnost zpřítomnění obrazu, na níž ukazují snímky Jana Svobody, nastává ve chvíli, kdy se sama plocha zdi stává obrazem. V roce 1963 Svoboda vytvořil fotografii *Poraněná zeď*, prostřednictvím které navázal na poměrně dlouhou tradici fotografování zdí, jejichž textura generuje určitý symbolický obraz.⁷ Nejznámějšími dokumenty tohoto typu jsou zřejmě Brassaiovy snímky pouličních grafity, v nichž kresba reaguje na přirozené praskliny a pukliny zdí, které interpretuje. Samotný Brassai chápal zeď jako jedno z nejbohatších úložišť latentních obrazů, které jsou zviditelněny prostřednictvím tvůrčího aktu. Přirovnával ji dokonce k jakési preparované ploše malby, která „jen čeká na tvůrčí dech“.⁸ Vlivem působení klimatických podmínek na zdi vznikají praskliny, zlomy a pukliny, jež Brassai interpretuje metaforicky, když doslova píše: „*Trhliny a zející rány pokrývají zeď. K dokončení ‚obrazu‘ stačí náhodný řez, dětská čmáranice, prudký úder štětcem, nečitelná písmena a uvázlé kusy plakátů.*“⁹

Brassai samozřejmě nebyl prvním umělcem, který si těchto vlastností zdi povšiml. Velice obdobnému inspiračnímu momentu přikládal nebyvalý imaginativní význam již Leonardo da Vinci ve svých poznámkách o malířství: „*Budeš-li se dívati na opelichané a zašpiněné zdi nebo na nestejnorodé kameny, můžeš tam viděti sestavy a podoby různých zemí (map), bitev rozmanitých, hbité pohyby osob, neobvyklé výrazy obličejů, oděvy, a jiných věcí do nekonečna, protože ve změti věcí důmysl se vztahuje k novým vynálezavostem.*“¹⁰

O síle a pravdivosti Leonardova tvrzení se později na vlastní oči přesvědčil malíř Alén Diviš během svého věznění v pařížském žaláři La Santé v letech 1939–1940. I pro něho znamenala

⁶ Problematiku napětí mezi stálostí a pomíjivostí řešil i Svobodům přítel, sochař Stanislav Kolíbal. V roce 1973 vytvořil známou instalaci *Trojí podoba*, dokumentovanou mj. samotným Svobodou. Dílo využívá motiv trojího opakování téhož v různých formách, přítomný již ve slavné práci Josepha Kosutha *Jedna a tři židle* (1965).⁶ Kolíbal zužitkoval Kosuthův princip k vlastním záměrům. K již dříve ztvárněnému tématu se zde vyslovil pomocí konfrontace neměnného obrysu na zdi a proměnlivé světelné kresby. Tím se těsně přiblížil Svobodovým pracím. Nastolený vztah se však u Kolíbalovy instalace komplikuje zpětným odrazem těchto elementů v zrcadle a jejich přemístěním do virtuálního prostoru. Zobrazené formy a jejich obrazy se prostřednictvím zrcadla vícekrát znásobují a jejich povaha se ještě silněji relativizuje. Stejně tak je relativizován prostor, který dílo vymezuje a do nějž divák vstupuje. Viz Karel Šrp, Die „Neue Sensibilität“ und ihre Folgen. Zu einigen Paradigmen der tschechischen Kunst, in: Matthias Flügge in Zusammenarbeit mit Jiri Svestka (eds.), *Der Riss im Raum: Positionen der Kunst seit 1945 in Deutschland, Polen, der Slowakei und Tschechien* (kat. výst.), Berlin 1994, s. 103, 105. – Jiří Valoch, Stálost nestálosti, jistota nejistoty, in: Stanislav Kolíbal (ed.), *Stanislav Kolíbal: Retrospektiva* (kat. výst.), Praha 1997, s. 20.

⁷ V tomto bodě nesouhlasím s Pavlem Vančátem, podle něž se na tomto snímku „*fotografický obraz při zobrazení nalezených struktur již neupíná k asociacím (jak bylo v té době běžné u post-surrealistické fotografie), ale je čistě a prostě abstraktní, zároveň však zcela realistický a přítom efemérně snový*“. Pavel Vančát, *Jan Svoboda*, Praha 2011, s. 16. K symbolickým asociacím odkazuje již samotný název díla.

⁸ Brassai, *Graffiti. Zwei Gespräche mit Picasso*, Berlin – Zurich 1980, s. 17, cit. z Wolfgang Kemp, *Obrazy rozpadu: Fotografie v tradici malebného*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 112.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, Praha 1994, s. 7.

zkušenost přímé a v tomto případě i dlouhodobé konfrontace se zdí, poznamenanou otisky času, zásadní přínos v podobě objevu nových námětů a nového způsobu utváření plochy obrazu. Diviš to posléze zužitkoval v sérii vězeňských zdí, kdy plocha plátna splývá v jedno s předmětem vyobrazení, tzn. se zdí, aniž by byly využity jakékoli prostředky iluze: „*Zdi v cele jsou špinavé a zašlé, oprýskané, pokryté skvrnami a plísní. Díval jsem se na ně celé hodiny, celé dny a noci. Když se na ně hledí dlouho, oživnou, mění se v postavy, mračna, krajiny, skály a vodopády, zápasící obry, plující nestvůry, tančící skřítky. Skvrny tvoří celé obrazy, které jsem dělal srozumitelnější kouskem omítky, kaménkem vylomeným ze zdi vyrýval a drápal jsem tvary a obrysy, aby skvrny dostaly pevnější formy lidí, zvířat a krajin.*“¹¹

Popsaný tvůrčí princip objevování konkrétních obrazů v struktuře rozpraskané zdi lze v českém prostředí vedle Divíše sledovat zejména u umělců blízkých surrealismu, ať to jsou fotografie Jindřicha Štyrského (*Z cyklu Muž s klapkami na očích*, 1934, *Bez názvu*, kol. 1934), Miroslava Háka (*Zed'*, 1943, *Zed'*, 1947) nebo Emily Medkové (*Hlava*, 1960, *Strup*, 1961).¹² Obdobným způsobem postupoval ve svých akcích v pražských ulicích v padesátých letech Vladimír Boudník.¹³ V rámci pouličních manifestací explosionismu objevoval v prasklinách omítek zdí obrazy, které zpřítomňoval divákům za účelem probuzení jejich imaginace a tvůrčího potenciálu. Kromě zvýrazňování nalezených tvarů ve skvrnách a prasklinách pomocí kresby Boudník používal prázdné rámy, jejichž prostřednictvím zaměřoval pozornost diváků na specifické místo.

Uvedená díla včetně Svobodovy fotografie *Poraněná zed'* se ovšem skrze vizualizaci a „rámování“ prasklin a skvrn neobracejí pouze k otázce stimulování lidské imaginace, ale i k jednomu ze základních problémů dějin umění, jímž je vznik tzv. prvního obrazu a umění vůbec. Poukazují na nejrozšířenější teorii o vzniku obrazu, zaznamenanou již v 15. století architektem Leonem Battistou Albertim. Ten tvrdil, že před tím, než člověk začal napodobovat přírodu, objevil v ní samé obrysy, které připomínaly nějaký reálný předmět, nebo jeho část: „...jako jsme poznali z oné přírody, z toho pařezu, z kusu hrudy, nebo z jiné látky jisté linie (které v té látce jsou obsaženy), že můžeme vytvořit nějaké věci podobné předmětům přirozeným, tak také příroda nám naznačila jisté pomůcky a jistá usnadnění, kterými budeme moci neomylným postupem a bezpečným pravidlem vypracovat to, co budeme chtít.“¹⁴ *Zed'* samozřejmě není přírodním útvarem a Alberti o ní proto také nehovořil, avšak na jejím povrchu můžeme sledovat velice podobné jevy jako na skalní stěně, s jejímž zařazením do tohoto výčtu by zřejmě samotný Alberti souhlasil.

S Albertiho výkladem se ztotožnila řada autorů. Vážně ho bral i Ernst Hans Gombrich, kterému poskytl jedno z východisek teoretického modelu tvorby založeného na principu schématu a opravy. Gombrich se domníval, že Albertiho tvrzení o významu objevu nahodilé podoby objektu lze ověřit přinejmenším na příkladu projekce tvarů zvířat, lidí a předmětů do hvězdné oblohy, kterou příznačně nazýval prvním „Roschachovým testem“. Počáteční projekce, které stály u zrodu umění, přitom Gombrich spojoval stejně jako již starší autoři s magickým a psychologickým významem prvotních zobrazení: chápal je jako katalyzátory obav a nadějí „primitivního“ člověka – jako výsledky potřeby jejich promítání do tvaru, který by dovoloval nějakou identifikaci: „*Je pravděpodobné, že životní podmínky vedly prvotní*

¹¹ Alén Diviš, Vzpomínky na pařížské vězení Santé, *Revolver Revue* 1991, č. 17, s. 84.

¹² Karel Srp, Exposing the Wall, *Umění XLV*, 1997, s. 280–297.

¹³ Ke vztahu Boudníkova explosionismu k Divišově tvůrčí metodě viz Jaromír Zemina: Alén Diviš a české umění (přednáška), *Revolver Revue* 1991, č. 17, s. 79. Srov. též Vanda Skálová – Tomáš Pospiszył, *Alén Diviš 1900–1956*, Praha 2005, s. 61.

¹⁴ Leon Battista Alberti, O soše, in: idem, *O malbě. A. D. 1435. O soše. A. D. 1464*, Praha 1947, s. 112–113.

*lovce spíš k tomu, aby hledali tvary zvířat v posvátných jeskyních, než aby zvířata vytvářeli; k tomu, aby si pozorně prohlíželi neurčité tvary skvrn a stínů a objevili tura, stejně jako lovec prohledává šeré pláň, aby vypátral obrysy budoucí kořisti.*¹⁵

Svobodovu fotografii *Poraněná zed'* lze k naznačeným souvislostem a vzniku „prvního“ obrazu poměrně úzce a přesvědčivě vztáhnout, avšak další umělcovy práce tuto teorii zásadním způsobem relativizují. Snad nejpatrnější je to na snímku *Rámeček* (1968), kde Svoboda vymezil oválným rámem část rozpraskané zdi a učinil z ní obraz. Ten však postrádá zobrazivý charakter. Zarámované linie jsou stejné jako praskliny vně rámu a neodkazují na základě podobnosti k žádnému konkrétnímu předmětu. Totéž platí i pro fotografii *Povrch* (1968) a posléze i pro *Prostor pro růžový obraz*. Svoboda sice klade důraz na přesné zachycení textury zdi, jejích přirozených nerovností a prasklin, avšak ty zde reprezentují pouze sami sebe – stávají se stejně jako světelné reflexy indexy – obrazy, přímo způsobenými svým referentem, odkazujícími v tomto případě k existenci časové dimenze světa. Svoboda zcela záměrně akcentuje nemožnost evokovat mimetické zobrazení na strukturálním povrchu zdi. Vyjadřuje vlastní skepticismus, jelikož nic nezaručuje, že se nakonec kýžený obraz skutečně objeví a bude nějakým způsobem fixován (opřenou lať na fotografii *Prostor pro růžový obraz* v tomto kontextu interpretuji jako část blindrámu, který doslova drží a napíná každý tradiční obraz a jenž se stal předmětem celé řady Svobodových fotografií, počínaje jedním z jeho nejranějších snímků, *Kamny* z roku 1958).

K tomuto Svobodovu přístupu lze nalézt velmi úzké paralely s novějšími kritickými pohledy na teorii zobrazení jako „vidění něčeho v něčem“. Americký historik umění Whitney Davis zproblematizoval tradičně přijímanou představu o vzniku prvního obrazu poukazem na skutečnost, že vypadá-li cosi jako zobrazení, ještě to neznamená, „že to zobrazení skutečně je, a to, že se cosi zdá zobrazovat mého psa, ještě neznamená, že ho skutečně zobrazuje“.¹⁶ Davis poukázal na paradox, který je s tvůrcem prvního obrazu spojený – jestliže totiž tento umělec nikdy žádný obraz neviděl, jak mohl vědět, jak ho vytvořit a jak je možné, že skalní praskliny identifikoval jako zobrazení: „pouhý fakt, že někdo v nějakém znaku momentálně vidí předmět, ještě není dostatečným důvodem k tomu, aby znak tento objekt skutečně znázorňoval.“¹⁷ První obraz doprovází podle Davise absence nejen historického precedentu, ale i historické interpretace, která by tento jev dešifrovala.

Jestliže se tedy Svoboda záměrně distancuje od naznačené, „surrealistické“ linie fotografování zdí, zůstává otázkou, s jakým jiným širším kontextem jeho dílo rezonuje. Osobně si myslím, že pro Svobodův naznačený přístup lze nalézt paralely v určitém typu výtvarné tvorby sedmdesátých let. Brian O'Doherty považoval za její poznávací znamení nehierarchické žánry a provizorní, či přímo nestabilní řešení.¹⁸ Rosalind Kraussová hovořila v poznámkách o umění 70. let o stylovém pluralismu, projevujícím se v rozrůzněnosti, rozpolcenosti a frakčnosti.¹⁹ Přesto se pokusila mezi stylově různorodými projevy, jakými byly například instalace obrazů Lucia Pozziho na výstavě *Rooms v P. S. 1.* v roce 1976 nebo dílo Dennise Oppenheima *Rozpínání identity* z roku 1975, nalézt nějaké společné pojítko. Došla přitom k přesvědčivému závěru, že vědomým či nevědomým formativním vlivem na mnoho

¹⁵ Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze. Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha 1985, s. 124.

¹⁶ Whitney Davis, *Symbole v dějinách a jejich objevování*, in: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné anglo-americké myšlení o výtvarných dílech*, Jinočany 1997, s. 50.

¹⁷ *Ibidem*, s. 54.

¹⁸ Brian O'Doherty, *Uvnitř bílé krychle. Ideologie galerijního prostoru*, Praha 2014, s. 69.

¹⁹ Rosalind Kraussová, *Obraz, text a index: poznámky k umění 70. let*, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 251.

tehdejších umělců byl index ve smyslu specifického druhu znaku, jemuž tvůrci více či méně uzpůsobovali svá díla. Jakožto hlavního předchůdce tohoto směru Kraussová vyzvedla Marcela Duchampa, jehož práce interpretovala právě se zřetelem na jejich indexovou povahu.

Jak jsem uvedl, i celá řada Svobodových fotografií využívá znaky typu indexu, ať již ve formě světelných reflexů, prachových stop nebo prasklin. V tomto bodě nepochybně spočívá nejužší propojenost s naznačeným kontextem. Svobodovi je přitom index prostředkem, jak problematizovat samotný obraz, respektive jak se kriticky vztahovat k médiu fotografie. Toto „sdělení bez kódu“, jak fotografii nazval Roland Barthes, má totiž již ze samotné povahy procesu vzniku indexový charakter. Je právě Svobodova schopnost reflexe této povahy prostřednictvím vlastních snímků tím, co umělci zaručuje pevné místo ve vývoji modernismu jako sebereflexivního kritického projevu? Domnívám se, že ano.

Tomáš Winter