

Čistá mysl
-
téma absence ve fotografii

BcA. Šárka Hasara



nascannované zadání s. 1

nascannované zadání s. 2

ABSTRAKT

Tato diplomová práce se soustřeďuje na absenční prvky v konceptuálním umění s bližším zaměřením na fotografii. Popisuje práci různých světových autorů, kteří ve své práci určitým způsobem téma absence využívají. Rovněž vysvětluje proč k takovému trendu použití prázdna, dematerializace, mazání a zapomnění dochází.

Klíčová slova:

paměť, zapomínání, dematerializace, odhmotnění, prázdno, depersonalizace, mazání, mizení, konceptuální umění, fotografie

ABSTRACT

This diploma thesis is focused on elements of absence in conceptual art with closed view on photography. The thesis describes the work of various international artist which are using different topics of absence in their work. Also it explains why is such a trend of using void, dematerialization, deleting and forgetfulness nowadays so common.

Keywords:

memory, forgetting, dematerialization, disembodiment, void, depersonalization, deleting, vanishing, conceptual art, photography

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji. Prohlašuji, že odevzdaná verze diplomové práce a verze elektronická nahraná do IS/STAG jsou totožné.

Ve Zlíně 10. 5. 2014

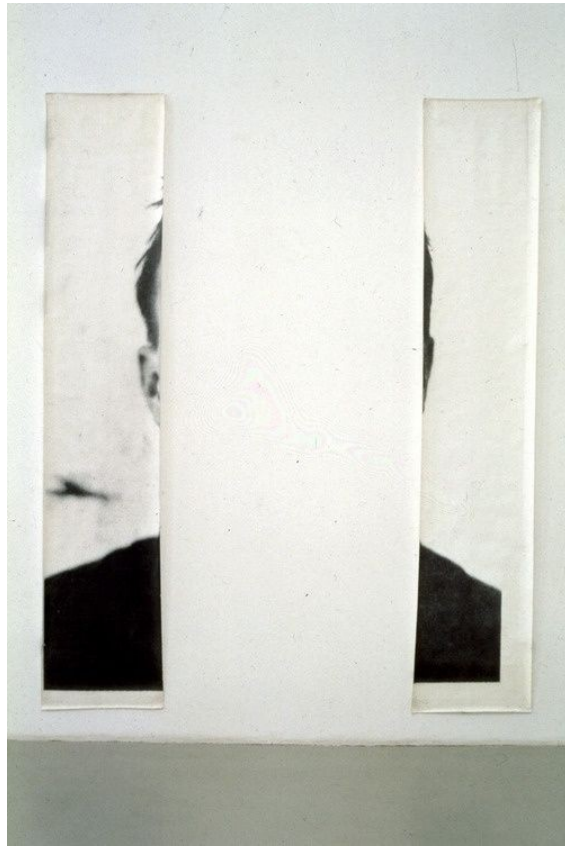
Šárka Hasara

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji Mgr. Lucii Fišerové za vedení mé diplomové práce, za cenné rady, připomínky a příjemná setkání u konzultací. Dále děkuji Mgr. Petře Hanákové PhD. a fotografům Ľubo Stachovi a Jolaně Havelkové za zapůjčení literatury, jež mi při psaní této práce pomohla. A v neposlední řadě děkuji své rodině za trpělivost, podporu a nemalou pomoc.

OBSAH

ÚVOD.....	9
1 VŠEOBECNÉ TENDENCE MIZENÍ.....	11
1.1 PAMĚŤ V HLAVNÍ ROLI.....	11
1.2 DOBA PŘETLAKU A VZNIK NOVÉHO PRINCIPU ODSTRAŇOVÁNÍ.....	14
2 ERASE A DELETE, ABSENCE V UMĚNÍ.....	22
2.1 DEMATERIALIZACE, MIZENÍ OBRAZU.....	22
2.2 VYPRÁZDNĚNÝ PROSTOR.....	46
2.3 DEPERSONALIZACE-ZTRÁTA IDENTITY.....	69
2.4 MAZÁNÍ Z PAMĚTI.....	93
2.4.1 Manipulace kolektivní literatury.....	95
2.4.2 Snaha o zapomnění.....	105
ZÁVĚR.....	116
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY.....	118
SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK.....	121
SEZNAM OBRÁZKŮ.....	122
SEZNAM AUTORŮ.....	125



Michelangelo Pistoletto, The Ears of Jasper Johns, 1966

ÚVOD

Při přemýšlení nad tématem této diplomové práce jsem si dlouho nebyla jistá. Okruhů, o kterých bych chtěla psát, na které bych se chtěla zaměřit, bylo mnoho. Zároveň v té samé chvíli mě popadl aktuální trend „očišťování se od věcí“, kdy lidé svůj život začínají soustředit na kvalitu, než na kvantitu. Nekupují nadbytek nových a zbytečných věcí, naopak se snaží zužitkovat ty, co již mají. Přetváří je, recyklují. Do práce nejezdí autem, ale na kole. Místo koupené vody v pet lahvi si nalijí vodu z kohoutku. A tak dál.

Je to dáno dobou, ve které nyní žijeme a která nás obklopuje. Dobou nadbytku. A právě díky tomuto novému trendu odstraňování, očišťování se, možná by se dalo říct i utíkání a mizení, který v současné chvíli dostihl i moji osobu, najednou bylo téma mé diplomové práce jasné. Jelikož tyto principy mizení a absence se nevyskytují pouze v životě, ale také zmítají uměleckou sférou. Budu se tedy věnovat tématu absence v konceptuálním umění a konkrétněji ve fotografii.

Na začátku této práce popíši také paměť, jelikož hraje důležitou roli v lidských životech, určuje, kým jsme. Její poškození, ztráty a výpadky jsou poté právě těmi absencemi, kterým se budu věnovat v oblasti umění. Zde v jednotlivých kapitolách objasním princip absence postupně prostřednictvím mizení hmoty z uměleckého díla, tzv. odhmotnění, následně se budu věnovat absenci v prostoru, prázdným místům, přejdu k absenci lidí, ve smyslu tělesné i duchovní stránky, kde se budu blíže věnovat identitě a její krizi. V poslední kapitole se budu soustředit na chtěné zapomínání a mizení, včetně mizení jakožto manipulačního prostředku. A to formou nejen politické retuše, kde také více vysvětlím technickou stránku tématu tj. retuše.

V práci nahlédnu celkově na konceptuální umění, v němž posléze zaměřím detailnější pohled na fotografii. Jednotlivá témata doplním obrázky, blíže představím vybrané autory a jejich práci.

„Paměť je starost.“

1 VŠEOBECNÉ TENDENCE MIZENÍ

1.1 Paměť v hlavní roli

Na začátku objasním pojem paměť a postupně vysvětlím její pozici k tématu absence, neboť s ním úzce souvisí a to hlavně díky stejným principům objevujícím se s mizením a odstraňováním. Paměť nejenom, že určuje, kým jsme, a tvoří tak naše identity, ale také má své chyby. Těmi jsou například zapomínání a různé výpadky, které mohou být onemocněním paměti, stejně jako cíleným a chtěným záměrem. Jak funguje naše paměť, je naprosto srovnatelné s okolním světem.

Do paměti zaznamenáváme všechny naše vzpomínky, myšlenky, představy a události, každodenní vjemy a nové poznatky. Díky ní má tedy náš život kontinuitu a řád, díky ní jsme, jací jsme. Definiuje tím pádem i naši identitu. Na druhou stranu bychom určité pasáže a etapy rádi vynechali, vymazali a zapomněli. Paměť je jednou z nejdůležitějších vlastností všech živých organismů. Jako pro člověka je důležitá i pro zvířata. Ti si musejí pamatovat, kde najdou potravu, kde vodu, jak přežít a jak se vyvíjet. I živočichové na té nejnižší úrovni, jako jsou červi, ji mají.

Podobně, jak funguje naše paměť, fungují i technická záznamová média, jako jsou hardware, počítač, fotografie, film aj. Všechny kopírují víceméně lidskou mysl a mozek. Tím nám taky objasňují, jak fungují a jak pracuje právě lidská paměť. Že je třeba ji udržovat a cvičit a jak různé nemoci, či výpadky způsobí ona „okna“, ztráty paměti, ale taky mentální zatmění, či díry, nebo-li absence. Všechno vymazávání a vynechávání je vlastně zapomínání a to je odborně určeno jako vada paměti.

Spousta psychologů a odborníků se shoduje v jednom a sice, že jde o jakousi zásobárnu informací získaných během života. Pokud to pojmem čistě fyziologicky, „*paměť je schopnost centrální nervové soustavy uchovávat a používat informace o předchozích zkušenostech.*“¹ „*Nervové procesy v nejvyšších částech centrálního nervového systému, kterými se uskutečňuje vnímání, myšlení, obecně zpracování informací, po sobě zanechávají určité stopy. Nejedná se o mechanické stopy ve smyslu otisku, ale o složité biochemické změny v nervových buňkách.*“² Vzniká tak proces, při kterém jsou informace vštěpovány, uchovávány a následně vybavovány. Paměti máme různé druhy, dělíme ji podle délky doby uchování informace (např. krátkodobá, dlouhodobá), podle formy ukládání informace (např. vizuální, akustická), nebo podle

1 KRÁLÍČEK, P. Úvod do speciální neurofyziologie. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2002. 230 s. ISBN 80-246-0350-0. S. 217.

2 Skripta Paměť a učení České zemědělské univerzity v Praze, autoři (PhDr. Mgr. Marie Hanušová, PhDr. Drahomíra Oudová, Mgr. Jiří Votava), Zdroj: <http://etext.czu.cz/img/skripta/64/pamet-1.pdf>.

rozdělení paměti (mechanická, logická).

Naše paměť není přesná a záleží na hodně vjemech, jak si informaci vtiskneme do mozku a na jak dlouho. Pro udržení informace slouží také různé pomůcky a strategie, které se využívají zejména při učení. Je to například opakování, spojování si věcí do celků a myšlenkových map, vytváření si posloupnosti, mnemotechnické pomůcky. Klíčový je taky spánek, ve kterém dochází k integraci nově nabitých paměťových stop do již existujících schémat. Přijímání informace může tedy být ovlivněno velkou řadou okolních i vnitřních vlivů. Samozřejmě je pro člověka snazší zachovat si informace, pokud se vyskytují v nějakém celku, v logické posloupnosti, než ty mechanicky naučené, které spíše postupem času z paměti mizí. Stejně jako lépe udržujeme informace, které pro nás mají nějaký další význam, například osobní, či citový zájem.

K vybavení si uložené myšlenky používáme různé asociace. Znovu poznání nebo-li rozpoznání podnětů, které známe již z minulé zkušenosti a jejich odlišení od nových a neznámých. Reprodukce, nebo-li rekonstrukce zapamatovatelného může ale být nepřesná, protože lidé mají tendenci si již nabyté informace a vzpomínky různě doplňovat a měnit. Nikdy si vlastně nemůžeme být jisti, zda jde o přesnou vzpomínku vracející se z paměti, nebo zda jde již o přelud naší fantazie. Je to docela paradoxní, když paměť vlastně určuje naši identitu a my si přitom nejsme jisti co z ní je a co není pravdivé.

Ke zkreslování vzpomínek dochází v důsledku snadnějšího vybavování si informací a vlivem zapomínání zdroje informací. Dotváříme, doplňujeme si určité kusy informací k již stávajícím. To se děje například ve snu. Nelogická a nemožná schémata si spojujeme do jednoho celku a vzniká tak souvislý příběh, který se nám lépe pamatuje.

Určité uložené informace také zapomínáme, ať už vědomě či nevědomě, vlivem času, obraných mechanismů (např. sugescí, lhaním...). Abychom mohli správně řešit jakékoli životní situace, potřebujeme si zapamatovat řadu jevů a okolností, které jsou ale zbytečné. Náš mozek tyto zbytečnosti třídí. Jakmile situace pomine, tyto jevy a okolnosti z paměti vymazáváme. Proto si nedokážeme vzpomenout, že jsme před rokem, měsícem, nebo i před pár hodinami přecházeli křižovatku, odemykali byt apod. Jsou to pro nás triviální úkoly, kterým není třeba dávat žádnou důležitost. Tyto situace neměly větší emoční náboj, proto jsme je vymazali z paměti. Zapomínáme to, co mozek vyhodnotí jako nepodstatnou informaci. Kdybychom ale například odemykali dveře a zjistili, že byt byl vykraden, emoce by způsobily, že si toto konkrétní odemykání budeme pamatovat roky, ne-li pořád, i když postupem času třeba zkresleně. Takováto paměť by se dala srovnat s klávesou delete, která má rovněž za úkol mazat již nepotřebné věci.

Ve fyziologii je zapomnění označováno jako vada, v praxi se pak často jedná o

cílený záměr. Americký psycholog a profesor psychologie na Harvardu Daniel L. Schacter popisuje zapomínání jako „*pomíjivost v okamžiku času*“.³ Jedná se o úbytek informací vlivem času. „*Existují dvě teorie o tom, jak člověk zapomíná. Jednou je, že informace uložené v paměti postupně blednou a rozpadají se - zapomínání by v tom případě tedy bylo zapříčiněno přírodní degenerací. Další teorií je, že zapomínáme, protože paměťové stopy se vzájemně překrývají.*“⁴

V povědomí lidstva je zapomínání chápáno jako negativní. Sami však zapomínáme na to, že vzpomínání, vybavování a pamatování je uskutečňováno právě proto, že zapomínáme. Podle Aristotela je vnímání přisuzována přítomnost a paměti minulost: „*paměť je pamětí minulého.*“⁵ Vlastně se jedná o určitý druh sebezáchovy a to v tomto smyslu: jedná se sice o vyhasínání nervových spojů, nebo také paměťových stop, nicméně v mnohé literatuře je tento proces osvětlen jako blahodárny. Jako argument pak slouží fakt, že nervová soustava není uzpůsobena k tomu, aby absorbovala a uchovávala nepřeberné množství informací, které jsou v dnešním světě na denním pořádku. Docházelo by k přehřátí a přetížení mozkové centrály, což lze připodobnit k „zavařenému“ hardwaru.

Počítač, vynález člověka a v dnešní době nepostradatelná záležitost nám umožňuje řešit stále složitější a náročnější úkoly s pamětí fungující podobně jako lidská. Paměť by se dala přirovnat i k paměťovým kartám, kde záleží na formě nahrání dat, stejně jako na uchovávání karty samotné a v neposlední řadě i na výstupu. Pokud se něco cestou pokazí, o daná data přijdeme, ztratíme je. Můžeme je složitými procesy získat zpět, ale nikdy to není stoprocentně zaručeno. Naprosto stejně funguje i lidská paměť.

3 SCHACTER, Daniel. Sedm hříchů paměti: Jak si pamatujeme a zapomínáme. Vydání první. Praha a Litomyšl: Ladislav Horáček - Paseka, 2003. 272 s. ISBN 80-7185-555-3. Str. 23. Zdroj: http://cs.wikipedia.org/wiki/Sedm_hříchů_paměti.

4 BADDELEY, Alan. Vaše paměť: Mechanismy, otázky, praktická cvičení a další souvislosti jedinečné schopnosti lidského organismu. Vydání první. Brno: JOTA, 1999. 335 s. ISBN 80-7242-046-1. str. 122. Zdroj: http://cs.wikipedia.org/wiki/Sedm_hříchů_paměti.

5 Revue Labyrint 31-32, Umění zapomínat, nakl. Labyrint-Via Vesta, ISSN 1210-6887, 2013.

1.2 Doba přetlaku a vznik nového principu odstraňování

Doba, ve které žijeme, je plná nadbytku. Ale takového prapodivného, většinou si ho vůbec neuvědomujeme. Obklopujeme se řadou materiálních statků, do práce jezdíme auty, ve kterých máme rádia a po cestě posloucháme nejnovější songy. Po příjezdu do práce si dáme kávu, koukneme na internetu na všechny novinky, máme dohromady všechny možné přístupné rubriky od zahrádkářství po ekonomiku, vše v jednom přístroji, mobilu, tabletu, počítači. Kdykoli chceme, zavoláme kamarádům nebo rodině, jenom abychom vyřídili, že se na oběd o pět minut opozdíme, nebo zavoláme jen tak, jak se mají. Odpoledne a o víkendu máme nespočetné množství volnočasových aktivit, že ani nevíme, pro kterou se pořádně rozhodnout, která nás vlastně baví nejvíce, jít si zasportovat, sám, s kamarádem, jít do kina, do divadla, plavat, na procházku, přečíst si knížku, zajet za babičkou na venkov, jít si skočit padákem, zajít na masáž, jít do čínské, indické, thajské, italské, řecké, nepálské, španělské, japonské či mexické restaurace, nebo si jídlo objednat domů?

*„V této době existuje všechno, na co si vzpomeneme a my, jakožto obyvatelé Evropy, taky toto všechno můžeme mít. Patříme mezi 25% populace naší planety, která ovšem spotřebovává 80% jejích zdrojů.“*⁶ Máme všechno. Paradoxně toto všechno ale většinu z nás neuspokojuje, nejsme v této době šťastní, vzniká řada psychických chorob, které dříve přítomny nebyly. Tato přesycenost nám poskytuje nespočet možností a my jsme zmatení a nevíme, které a jak uchopit. Z nadbytku nám najednou vzniká jakýsi nedostatek, a sice nedostatek pozitivně kvalitního života a dalo by se říct i štěstí. A tak vzniká potřeba tento nadbytek eliminovat, usměrnit ho, či postupně až vymazat.

A tady právě vzniká onen paradox, vytvořili jsme si nadbytek, který se snažíme nyní eliminovat. Vzniká nový trend, možná to není až tak trend jako smysl jisté sebezáchovy. V této době nadbytku, hromadění, přetlaku a zanášení světa informacemi, věcmi, názory, ideemi se objevuje i nový princip, opačný, a to očišťování a vymazávání. Je to patrné ve stylu života, lidé si způsob žití zjednodušují, o víkendech jezdí do přírody, daleko od hlučných měst a veškeré elektroniky, vypínají si mobilní telefony. V oblasti gastronomie se více zaměřujeme na doma vyrobenou stravu, která neobsahuje emulgátory a konzervanty, přestože nám její příprava zabere více času. Vracíme se zpět v čas, snažíme se věci dělat pořádně, bez stresu, raději uděláme méně věcí, ale v klidu a pořádně. I když doba nám nabízí rychlost a nesčetné možnosti, vytváříme si jakousi bublinu, ve které máme soukromí, své tempo a klid. Už nás tolik nezajímá kvantita dosažených

6 Thomas Hylland Eriksen, Syndrom Velkého Vlká - Hledání štěstí ve společnosti nadbytku, nakl. Doplněk, Brno, 2011, ISBN 1081-375-2011

prvků, ale kvalita. Raději investujeme více peněz do věcí s tím, že nám vydrží déle a nebudou se muset za pár měsíců obnovovat, v bytovém designu se čím dál více praktikuje princip vzdušnosti a recyklace. Lidé se obrací více na duchovní stránku života, nemyslí tím vehementní obracení se na víru, ale spíše zájem o duševní stránku jedince. Stejně tak náš zájem o přírodu a o to, co se s ní děje, roste. Začínáme se proti této stresující a přehlcoující době cíleně bránit, utíkáme pryč a nechceme naši mysl zaměstnávat nadmírou informací.

V dnešní době se také stává trendem, že plno více či méně slavných lidí píše memoáry, ať už sami, nebo za pomoci profesionálních spisovatelů. Otázkou je proč. Zdá se, že všichni tito lidé cítí nutkavou touhu a potřebu sdělit, zhmotnit a zanechat svůj odkaz, nebo otisk do dějin. Zůstat tak součástí lidstva, předat zkušenosti nashromádané během života dalším generacím. Proč?

Dalo by se to vysvětlit právě novodobým časem internetu a všeznalosti. Jakoukoli informaci, kterou potřebujeme, jsme schopni ihned najít. Předchozí externí úložiště moudrosti lidstva představovala kniha, ta se ale nyní dostává do pozadí. Lidé v tomto bodě dosáhli dokonalosti a mohou v klidu zapomínat, neboť paměťový vesmír internetu zaznamenává vše. A právě proto se píší memoáry, aby jejich autoři neupadli v zapomnění, aby přispěli i svým životem do tohoto velkého vševědoucího systému. Neustále se tak obohacuje globální a všemi sdílená síť paměti lidstva.

Na druhou stranu jsou naopak tací lidé, kteří neradi své otisky zanechávají. Nemají potřebu se o svůj život dělit, natož ho sdílet s internetem, tedy všemi dalšími lidmi. A už tak mají pocit, že své otisky až moc rozdávají formou skenerů při přechodu hranic, v lékařských zprávách různých doktorů a nemocnic, vlastnictvím členství v nejrůznějších klubech, vizitkami, platebními kartami atd. Z kapes jim trčí nespočetné množství faktur a plateb za elektřinu, vodu, telefon.

Spousta lidí je však dobře propojena skrze síť, které jsme si sami dobrovolně vytvořili, jako je Myspace, Facebook, Gmail, jsme propojeni skrze telefonní čísla, fotografická alba na webu atd. Těmito způsoby si zajišťujeme naši věčnost. Také všechno dobře zaznamenáváme, domnělý okamžik početí, embryo v bříšku, miminko v bříšku, porod, první koupání, první krůček, první narozeniny. Čím je náš archiv bohatší, tím jakoby nás samotných ubývalo. Nekomunikujeme už mezi sebou, nikdo nemá trpělivost s cizími fotoalbami, videozáznamy, problémy a zkušenostmi. Nemáme na to čas. Teď dáváme věci na YouTube veřejně, ať se podívá, kdo chce. Zprvu jsme si nebyli jisti, vysílali jsme nenápadné signály o naší existenci, nyní děláme z našich životů ohňostroj. Užíváme si, kupujeme všechno a ve velkém a pořád a pořád, znovu a víc a stále jsme hladovější.

Kolem krku máme paměťové karty, samy jsme si udělali kopie. Jde o jakési sarkofágy, duši a kapsli, duši v kapsli.

Jak už jsem zmiňovala, náš mozek, konkrétně paměť pracuje obdobně jako různá mechanická zařízení. A tak, jako se mohou pokazit ona, tak se může pokazit i naše paměť. Vznikají tak různé absence, výpadky větší či menší. Ale co když tyto výpadky zamýšlíme cíleně, co když je právě naopak chceme. Možná je v dnešní době z celé té přehlcenosti dokonce potřebujeme.

„Nietzsche ve svých Nečasových úvahách hovoří o schopnosti „aktivně zapomínat na minulost“, jež je zátěží a zdrojem zneužití. Paměť je břemenem a její ztráta může osvobodovat, poskytovat volnost, smířit nás se svými bližními i se sebou samými. Paměť (i její ztráta) je zároveň podezřelá – nikdy si nemůžeme být jisti tím, co se při našem vzpomínání a zapomínání vlastně děje.“⁷

„Jak může paměť vědět, že něco zapoměla?“

Svatý Augustin, Úvahy o zapomínání⁸

Tak jako postupně mizejí vzpomínky a informace z paměti, vyprazdňujeme a čistíme přesycenost našich životů, tak mizí i hmota z uměleckých děl. A právě tato jistá absence zaručuje většinou paradoxně určitou kvalitu z výsledku, protože často odkazuje na něco dalšího, hlubšího, podstatnějšího. Nabízí pozorovateli široké pole představivosti, fantazie a s tím spojené emoce. Mnohdy to neviditelné, nepostřehnutelné má tím pádem větší hodnoty a sílu.

Téměř všechny studie výtvarného umění se soustřeďují na konkrétní díla a na konkrétní umělce, tato práce se bude věnovat opaku. Nemyslím tím zobecňování děl, ale spíše nepřítomnost, témata ztrát, mizení, opomenutí a absence. *„Absence něčeho, co by tam být mělo, ale není a přítomnost toho, co by tam být nemělo, ale je.“⁹* Ukažme si to na příkladu následující fotografie.

⁷ Esej Petra Fantyse, Revue Labyrint 31-32, Umění zapomínat, nakl. Labyrint-Via Vesta, ISSN 1210-6887, 2013.

⁸ Revue Labyrint 31-32, Umění zapomínat, nakl. Labyrint-Via Vesta, ISSN 1210-6887, 2013.

⁹ Profesor Hung Wu, ředitel centra pro umění východní Asie a kurátor Muzea umění v Číně, Bejing, také hostující profesor Univerzity v Chicagu. Zdroj: <http://www.cam.ac.uk/research/news/there-but-not-there-the-meaning-of-absence>.



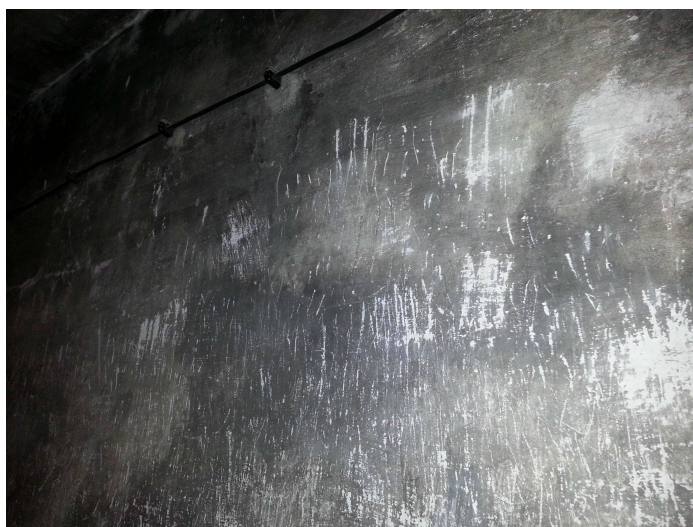
Obr. 1: Amy Stein, Peri, Route 64, Kentucky, USA, 2011

Komunikace mezi pamětí a uměním, mezi absencí a uměním. To co víme – všeobecné znalosti – ovlivňují to, co vidíme. Například naše vědomí o tom, jak fyzicky lidé vypadají se nám aktivuje při pohledu na tuto fotografii. Viděné se poté spojí s informacemi uloženými v mozku a výsledkem je, že tedy vidíme dívku bez rukou. Naše myšlenkové pochody dále pracují tak, že fotografii spojí pravděpodobně s nějakou havárií, nebo nemocí. Posléze si uvědomíme, že dívka ruce má, pouze je má schované pod tričkem. Byla jí asi jen zima, a proto si je schovala. Ale naše oko stále vidí na fotografii absenci rukou. Docházíme tedy k bodu, kdy nás obraz vizuálně mate.

To dokazuje, že absence neznamena vyloženě díru a prázdno, ale může se jednat o pouhou nepřítomnost určitého objektu. Záleží čemu věříme a co víme. Musíme pochopit, o jakou podstatu se u dané absence jedná. Pak můžeme prázdnotu vidět i v jiném smyslu, než pouze jako chybějící objekt. V obraze je tedy patrný konflikt mezi počáteční reakcí a pozdější zkušeností. Konflikt uložené informace v mozku versus viděného faktu. A právě tohoto využívá řada uměleckých děl. Do svého záměru zahrnuje lidskou mysl a paměť, lidské vnímání a pohled okem.

Čím více se soustředíme na téma absence, tím více ho vidíme všude okolo nás. Během historického vývoje se objevuje nejen ve výtvarném umění. Starověcí Číňané například používali různé značky a symboly, aby tak nahradili nepřítomnost jejich předků. Řekové se vyznačovali tím, že v královských palácích a chrámech umísťovali kromě panovnického trůnu další, prázdný, aby bohové mohli být přítomni, kdykoli si přáli. Na židovských hřbitovech nenajdeme žádnou rostlinu, cokoli živé zcela chybí, doslova nesmí být přítomno. Na hroby se nepokládají květy, ani věnce, ale kamínky. Ty jsou tedy připomínkou dávných dob i symbolem vzpomínání odchodu Židů z Egypta a putování

pouští. Spoustu takových absenčních prvků zobrazují i náboženství. Například v křesťanství zcela chybí podoba Boha. „*Nelze Stvořitele uvěznit do představy tvora. Koneckonců i to byl jeden z důvodů zákazů všech vyobrazení Boha ve Starém zákoně. Lid věděl, že Bůh je Jahve (tedy "jsem, který jsem"), měl s ním zkušenost, ale neměl představu.*“¹⁰ Přírodní náboženství naopak nemají Boha, ten je substituován duchy žijícími v přírodninách, například ve stromech. Stejně tak je spousta témat, o kterých se stále těžko mluví. Příkladem je genocida, kde obraz, či fotografie prázdného místa, kde se tato hrůzná událost konala, je daleko více emotivní a působivější, než obraz tisíce mrtvých těl.



Obr. 2: Snímek z plynové komory koncentračního tábora
Auschwitz Birkenau

Samotnou kapitolu absence by mohly tvořit prázdné židle. Protínají historii lidstva i umění. U řecké kultury jsem zmínila prázdné trůny jakožto symbol neviditelné boží přítomnosti. Stejně tak někteří králové byli příliš posvátní, aby byli ukázáni veřejnosti, jejich přítomnost byla tedy reprezentována právě prázdným trůnem. „*Podobně obrazy prázdného sedadla (trůnu, křesla, židle) odkazují k nepostižitelné přítomnosti posvátného tím, že je konstituována jeho absence ve světském prostoru (hic et nunc).*“¹¹ Impresionista Vincent Van Gogh například znázornil prázdnou židli odkaz mistrovi Gauguinovi během jeho návštěvy u něj. Pop-artový umělec Andy Warhol použil fotografii elektrického křesla jako metaforu smrti. Vyfotografované prázdné elektrické křeslo v době, kdy byly ve státu New York popraveni poslední dva vězni, tímto způsobem odkazuje na politiku brutální popravy vězňů. Fotograf Ivan Pinkava hojně pracuje s motivem prázdného křesla, trůnu

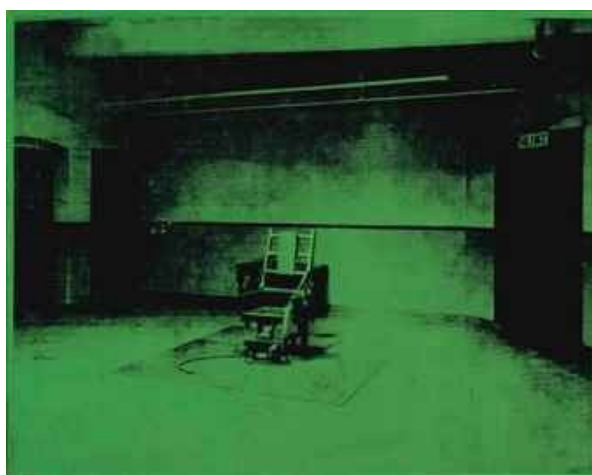
¹⁰ Článek o vyobrazení Boha. Zdroj: <http://www.vira.cz/otazky/Jak-si-predstavit-Boha.html>

¹¹ Petr Jindra, Poznámky k obraznosti Josefa Bolfy a Ivana Pinkavy, Zdroj: https://www.academia.edu/3136923/Poznamky_k_obraznosti_Josefa_Bolfy_a_Ivana_Pinkavy_Comments_on_the_visual_Imagery_of_Josef_Bolf_and_Ivan_Pinkava

i židle. „Na jedné z jeho fotografií je toto mystérium vyjádřeno dialektikou světla a tmy vyjevující jakési absolutní místo, které je zevnitř ozářené a zároveň do svého nitra pohlcuje světlo. Je to místo zjevující nepřítomnost přítomného a přítomnost nepřítomného. Významovost této dialektiky prezentuje cosi absolutního, aniž by potřebovala teologickou tradici a její ikonografický aparát. Zevnitř prozářená konstrukce opěradla na pozadí stěny poznamenané metafyzickými šnouhami a stíny vyjadřuje jakýsi absolutní znak, jehož negativním výrazem je temná deska (Židle, 2001).“¹²



Obr. 3: Vincent Van Gogh, Gauguinova prázdná židle, malba, 1888



Obr. 4: Andy Warhol, Elektrické křeslo, fotografie, 1964

12 Petr Jindra, Poznámky k obraznosti Josefa Bolfa a Ivana Pinkavy, Zdroj: https://www.academia.edu/3136923/Poznamky_k_obraznosti_Josefa_Bolfa_a_Ivana_Pinkavy_Comments_on_the_visual_Imagery_of_Josef_Bolf_and_Ivan_Pinkava

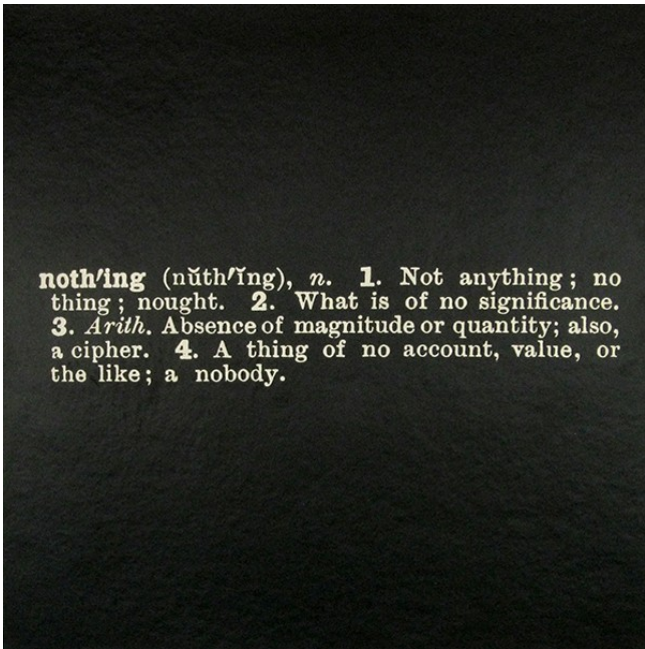


Obr. 5: Ivan Pinkava, Židle, 2001

Konkrétně fotografie jakožto jedno z uměleckých médií, kterému v této práci budu věnovat značnou pozornost, si za celou dobu své existence prošla řadou transformací, dalo by se říct, že šla s dobou. Měnila kabát od analogové, po digitální, od dlouhých čekacích dob na snímek až po WiFi ve fotoaparátu, která umožňuje okamžitý přenos snímku do počítače, od negativů až po datové karty, díky kterým můžeme neustále přemazávat snímky a tím kartu znovu a znovu používat. Fotografie byla původně věrným zobrazením skutečnosti, nahradila tak malířství. Objektivy jsou pojmenovány podle objektivního, reálného zobrazení fotografovaného. Tím se z fotografie stal pomocník ve všech odvětvích, kde bylo třeba přesné reprodukce reality. Což nakonec bylo takřka všude: policejní archivy, soudní posudky, žurnalistika, portréty, věda, krajina, sport aj.

Ale stejně tak se stala prostředkem absence. Pokud mluvíme čistě o výtvarném pojetí umělce, absence, ani manipulace není na škodu, naopak stává se zajímavým tématem. Díky fotografii může své vyjádření podat jiným způsobem, než jak je tomu v ostatních uměleckých odvětvích. Pokud se ale jedná o fotografii jako prostředek absence či manipulace k prostředkům, jako je lživost, nesprávnost, senzacechtivost, politika apod., fotografie se tady stává obětí. Díky svému realistickému podání a díky technikám, které umožňují její obsah změnit, se její důvěryhodnost ve výsledku podkopává. Stává se z ní médium, kterému lidé čím dál méně věří. O to více je to umocněno, když si s ní pohrává už i žurnalistika, oblast, která je zaměřena právě na pravost informací.

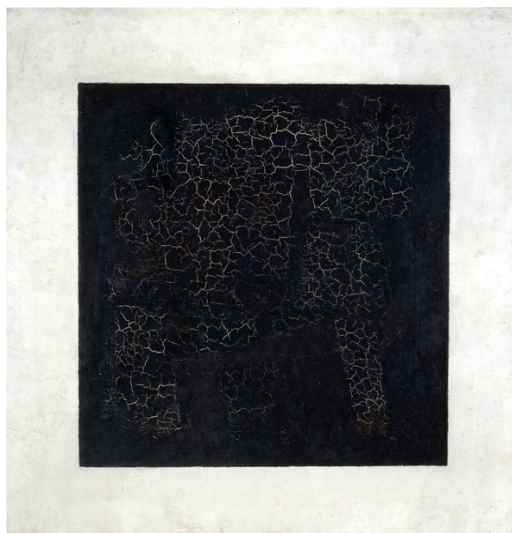
Většina uměleckých děl logicky vzniká nanášením a přidáváním hmoty, tato práce se bude soustředit na opak – na opačné postoje a zájmy. Na mizení, odstraňování, vymazávání a odhmotnění. Tématu, proč se absence v životě a v umění stává tak oblíbenou a čím dál více používanější. A to nejen ve smyslu minimalistického konceptu.



noth'ing (nŭth'ing), *n.* **1.** Not anything; no thing; nought. **2.** What is of no significance. **3.** *Arith.* Absence of magnitude or quantity; also, a cipher. **4.** A thing of no account, value, or the like; a nobody.

2 ERASE A DELETE, ABSENCE V UMĚNÍ

2.1 Dematerializace, mizení obrazu



Obr. 6: Kazimír Malevič, Černý čtverec, 1915

Při přemýšlení, jakým dílem uvést tuto kapitolu, mi přišel nakonec nejvýstižnější Malevičův jednobarevný koncept. Konkrétně tento „Černý čtverec Kazimíra Maleviče, který všechny obrazy obsahuje a zároveň ruší.“¹³ Všechno a zároveň nic. Černá barva pohlcuje všechny ostatní barvy a zároveň je považována za nejtmaší odstín jejího protikladu – bílé barvy. Vytváří se tak pomyslný dokonalý kruh, který jakoby neustále začíná a vlastně nikdy nekončí.

V roce 1918 se poté objevil obraz „Bílá na bílé“ – jako absolutní čistota, dokonalé prázdno. Takový obraz by se dal považovat za základní obrazovou absenci, bílé plátno, čistě bílý obraz. Je to kupodivu, v minulosti již monochromatické obrazy vznikaly, ale nikdy se nejednalo o bílou barvu, která je ve své podstatě považována za ne-barvu. Takový obraz nabízí otevřený prostor fantazii a také začal budit zájem mnoha ostatních uměleckých autorů. Jedním z nich byl i Robert Rauschenberg.

Jeho zcela monochromaticky bílé plátno natřené válečkem a barvou určenou pro domácnost bylo díky kvalitě naprosto hladké bez kazové plochy považováno za dokonale „slepý“ obrazový prostor. Toto zcela jasné vymezení nepřítomnosti bylo ihned adoptováno další řadou umělců a použito v široké škále dalších médií a nyní se jedná o relativně běžný umělecký motiv.

13 Revue Labyrint 31-32, Umění zapomínat, nakl. Labyrint-Via Vesta, ISSN 1210-6887, 2013.

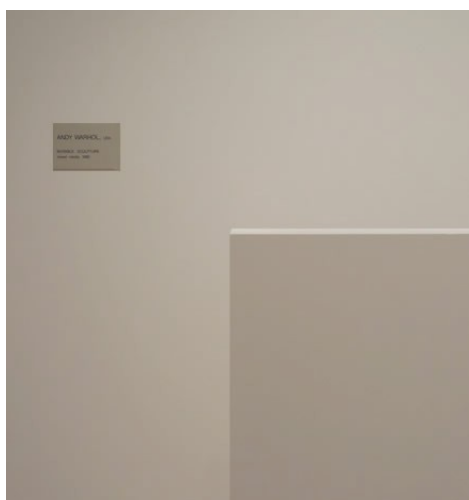


Obr. 7: Robert Rauschenberg, *Bílé plátno*, 1957

Doslovná tematizace prázdna je v umění výrazněji patrná od 20. století. Neviditelnost jako umělecký objekt, dematerializace. Co to vlastně znamená? Jedná se o přeměnu hmoty na energii, odhmotnění. Prázdnota se stává konceptem mnoha umělců, snahou těchto uměleckých děl je na něco poukázat, o něčem vypovědět – právě ukázáním prázdna jako silnějšího motivu než hmoty samotné.

Jedním z děl konceptuálního umělce Josepha Kosutha je vystavení definice slova „nic“. Mezi další díla by se zařadily tzv. „neviditelné sochy“. Takové sochy vytvořila řada umělců. Například Andy Warhol. Vystoupil s ní v New Yorku a spočívala víceméně v prázdném podstavci. Při její prezentaci se odkázal na Yvonne Kleina a zmínil také, že aby vysvětloval, že prostor na podstavci je ve skutečnosti prázdný, je asi zbytečné. Tom Friedman si neviditelnou sochu představuje podobně jako Andy Warhol. Také se jedná o prázdný podstavec, na kterém je ale neviditelná koule, jež byla prokleta čarodějnici, od toho název díla „*Prokletí*“. Další umělec Matt Sheridan Smith taktéž vystavil prázdné bílé kvádry. Hraje si s myšlenkou, že podstavce vypadají jako prázdné, nic na nich není, ale ve skutečnosti se jedná o jeho autoportrét, kdy čtyři „*vystavené bílé kvádry jsou odlitky, podle matematicky vypočítaných partií jeho těla, tedy znázorňují jeho samotného, jedná se tedy o čitelný autoportrét s druhou dimenzí prázdna – nevystavitelného*“¹⁴ Autor zde tudíž vystavuje i svoji duchovní stránku.

14 Článek o absenci v umění. Zdroj: <http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/the-invisible-artwork.html>.



Obr. 8: Andy Warhol, Neviditelná socha, 1985



Obr. 9: Tom Friedman, Untitled (koule, jež byla prokleta čarodějnicí), 1992



Obr. 10: Matt Sheridan Smith, Autoportrét, 2009

Jako vtip vyznívá dílo Itala Maurizia Cattelana. Podal řadu reportů na italskou policii s tvrzeními, že z jeho auta byla ukradena neviditelná socha, kterou měl připravenou na blížící se výstavu. Paroduje tak všechny doposud vystavené neviditelné sochy. Počin může být chápán i jako zesměšnění policie, ale ve všech spisech se slovo „neviditelný“ vyskytuje vždy v uvozovkách.

Americký skladatel experimentální hudby John Cage byl průkopníkem takového trendu právě v hudbě. Jeho skladba „4'33“ je třívětá kompozice skládající se ze trojího otevření a zavření víka klavíru v přesně určených časových úsecích, aniž by však za celou dobu byl zahrán jediný tón. Tyto jednotlivé věty interpretoval David Tudor tak, že před zahájením vždy zavřel víko klavíru a ukončil skladbu jeho otevřením. Tóny, kvůli kterým se posluchači dostavili, se neozvaly. Cage se tak řadí k objevitelům fenoménu ticha, jako hudebního ekvivalentu ryzí nicoty. Omezoval se na zacházení pouze se zdroji zvuku a porušoval tím zavedená tabu. Jeho přístup ale nebyl destruktivní, naopak, organizoval zvuky a události a byl jedním z velkých tvůrců audiovizuálního umění.

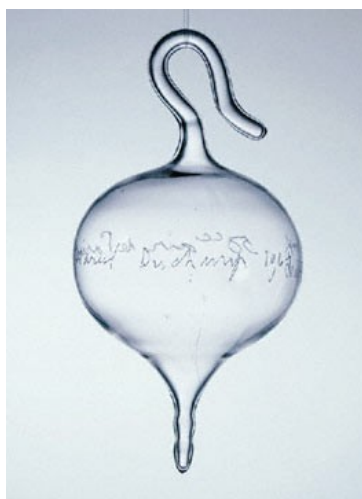


Obr. 11: John Cage, 4'33, 1952

Francouzský umělec Yves Klein je velkým průkopníkem témat prázdna a odhmotnění. Jeho umělecký počin, jež nazval „Zóny nehmotných obrazů“, spočíval v prodávání prázdných prostorů, určitých zón po celém území Paříže výměnou za zlato. Jakmile obdržel zlaté plátky od kupujícího, dal mu za to poukázku, certifikát, který majitele opravňoval k vlastnictví dané zóny. Tím to ale nekončilo, kupující takového prázdného prostoru poté dostal možnost dokončit Kleinův do detailu propracovaný rituál o dokonalém odhmotnění a to souhlasem o spálení certifikátu na břehu řeky Seiny. Klein po obřadním spálení půlku plátku zlata daného certifikátu vhodil do řeky a druhou si schoval na pozdější tvorbu. Takže celý takový rituál způsobil, že kupující neměl v ruce

zhola nic, jenom nějakou domněnku o nabytém místě a Klein měl svým chytrým počinem plátky zlata. Člověka to zavádí k myšlence o dokonalém reklamním tahu, což svým způsobem vlastně je. Klein tím naráží na kapitalistické obchodní strategie, stejně jako vyjadřuje myšlenku o nedocenitelnosti a nevyčíslitelnosti hodnoty umění. Stejně jako dává divákovi možnost doslova zažít odhmotnitelnost.

Dalším známým výtvarníkem, jenž využívá principu absence, je Marcel Duchamp. Jeho dílo „*Paris Air*“, vlastně vzniklo jako dárek z cesty z Paříže, jak Duchamp sám popisuje. Nevěděl, jaký má dovést domů do Ameriky dárek, tak zašel do nejbližší lékárny, koupil prázdný flakónek, nabral do něj okolní pařížský vzduch, uzavřel jej a napsal na něj 50 cl pařížského vzduchu. Vzniklo tak jedno z jeho velice působivých děl.



Obr. 12: Marcel Duchamp, *Paris Air*, 1919

Ze všech umělců pracujících s dematerializací, se Robert Barry řadí k těm nejdůslednějším s nejpropracovanějšími díly. Jeho série „*Inertní plyn*“ se skládá z anekdot a z fotografií dokumentujících kalifornskou krajinu, do níž Barry zasadil prázdné kanystry od různých plynů (krypton, xenon, helium aj.). Jedná se o uzavření cyklu. Tyto plyny lidé vzali z atmosféry, uzavřeli do nádob a komerčně použili. Barry je takto navrací zpět do atmosféry, aby se cyklus uzavřel. Barry od té doby začal pracovat s materiálem, jak on sám říká, který není vidět ani cítit a sám uvádí, že rok 1969 byl posledním, kdy použil hmatatelný materiál na výrobu umění.

Mezi jeho další nehmatatelná umělecká díla se řadí „*Prostor mezi stránkami 29 a 30*“ a „*Prostor mezi stránkami 74 a 75*“ a „*90 mc Carrier Wave (FM)*“, kdy instaloval do galerijní místnosti rádio, aby nebylo vidět a naladil frekvenci, která vyluzuje

pouze zvuky, víceméně tóny s různou intenzitou. Vysvětlil to tak, že zvuk může definovat prostor stejně jako hmatatelné objekty, například sochy.



Obr. 13: Robert Barry, Inertní plyn, 1969

Prázdnost v obraze, absence barvy, ve fotografii bílý prvek, díra, či otvor, absence kusu struktury celkového obrazu působí násilně, je do očí bijící. Výřezem způsobíme, že nějakou hmotu oddělíme od jiné, jeden obsah od druhého. Jednoduchým příkladem je medicína, chirurgie, řezem oddělujeme nemocné orgány od těch zdravých. Řez je něco radikálního, něco, co nejde jen tak vzít zpět, nejde to tak lehce napravit. Po řezu nám zůstane jizva, vzpomínka, prázdnota. Proto se tedy tato forma v umění týká taky většinou nějakých vyhraněnějších, radikálnějších názorů a agresivnějších témat.

Joseph Havel ve svém díle „*NO!*“ vyřezává z knihy francouzského autora Georgese Perece všechna slova, jediné, které zachová je na straně 101 a je to „*No!*“, tedy v překladu výkřik slova Ne! Jakoby kniha na umělce křičela, ať jí to nedělá, ať ji nezbavuje jejího jediného média, skrz které je živa, skrz které může mluvit a sdělovat svůj obsah a to je slovo.



Obr. 14: Joseph Havel, NO!, 1995

Slovenský autor Monogramista T. D. vyřezává slova z básní tak, že zůstávají pouze poeticky laděná slova. Vyhledává slova, která vytváří pozitivní informace. Toto dílo pak příhodně nazval „*Výkostěné básně*“.

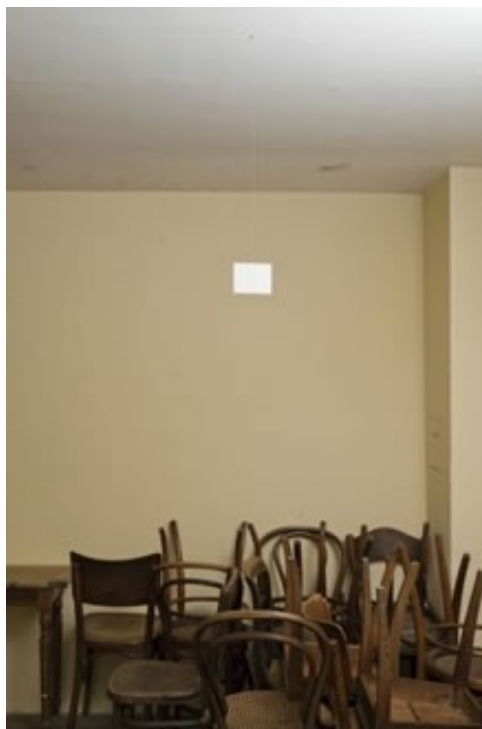


Obr. 15: Monogramista T. D., *Výkostěné básně*, 1984

Výřez můžeme chápat i jako určitý druh absence v obraze. Hmota, ze které se obraz skládá, není narušena, ale přitom v obraze, nebo ve fotografii je bílé, prázdné místo. Taková forma výřezu je typická například pro práci **Bruno Jacoba**. Jedná se o fotografie, do kterých umisťuje bílý arch papíru jako výřez, nebo absenci viděného. Zakrývá tak určitou část celku a divák tak tuší, co by fyzicky mělo v obraze být. Jacob chce nechat popustit více psychiku lidského mozku a fantazii, domýšlení si, dovytváření si. Zatímco jeho obrazy mohou vypadat docela prvoplánově a mnohdy také zvláštně, jemu jde o vnitřní vztah ke světu, o propojení jedince s prostředím.



Obr. 16: Bruno Jacob, *Kůň*, 2010



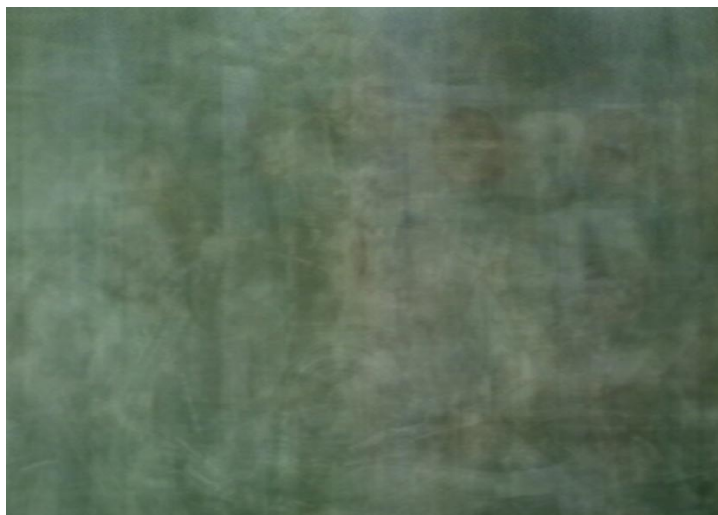
Obr. 17: Bruno Jacob, Bílý úsměv, 2010

Dalším uměleckým dílem, které využívá bílé obrazové plochy, je dokument o zašlé slávě kin japonského fotografa **Hiroshiho Sugimota**. Do kina si chodíme polahodit oku nejenom na krásné herce a herečky. Ve Spojených státech se ve 20. a 30. letech 20. století budovala celá řada kin, spíše až filmových paláců v souvislosti s rozkvětem Hollywoodu. Sály ve stylu rokoka a baroka připomínaly svou honosností spíše divadla a katedrály. Sugimoto se vydal fotografovat tyto paláce, které se v dnešní době multiplexů a kin v podobě hranatých krabic staly spíše ikonami nostalgie. Zaznamenává jejich plynoucí čas a zašlou slávu na velkoformátovou kameru. Tu staví co nejdále od plátna, většinou na balkónek a po celou dobu filmu nechá závěrku otevřenou. Film, jenž je snímán po celou dobu jeho promítání, tak zanechá jakousi stopu, kterou již nikdo nesleduje a na kterou bylo zapomenuto. Prázdnostu, těchto zašlých paláců navíc umocňuje zářící bílá obrazovka uprostřed každé fotografie. Zářivě oslňuje okolní interiér. Vzniká tak podívaná na fantaskní architektonickou stránku kin, jejichž vznik nebyl nikdy zcela naplněn. Bílá obrazovka jako objekt absence je zde také symbolem dnešní kinematografie a inovativním technologiím role kina.



Obr. 18: Hiroshi Sugimoto, Radio City Hall, 1978

V souvislosti filmového obrazu zde zmíním slovenského výtvarníka **Marka Kvetana**, a sice jeho soubor „*Komprese*“. Pomocí digitální technologie zde autor komprimuje známé filmy jako Jurský park, Matrix, Star Wars či Pulp Fiction do jednoho snímku. Vzniká tak zvláštní vizuální podívání s absencí děje. Autor tak reaguje na stále se zrychlující dobu, která postihuje i filmový průmysl. Dříve bylo zobrazení filmové sekvence považováno za normální, neboli dostatečně rychlé, i když délka takového snímku není nijak určena. V dnešní době je tato délka považována za pomalou a objevuje se princip jejího zkracování. Tvůrci filmů tedy sekají jednotlivé sekvence do velmi krátkých časů stejně jako tvůrci animací, či dětských kreslených filmů. Dokonce je prokázáno, že dítě v dnešní době dokáže vnímat a identifikovat objekt každou polovinu sekundy. Kvetanův projekt tedy naráží na téma, že je možné, že s takovým tempem a takovou dobou za chvíli nebudeme muset koukat na celé filmy, ale bude nám stačit kouknout se na jeden snímek, který obsahuje zkomprimovaně celý děj.



Obr. 19: Marek Kvetan, *Komprese – Star Wars*, 1999 – 2000

Umělecké dílo s názvem „*He Tels Me I Am His Own*“ (Říká mi, že jsem on sám) patří afroamerickému homosexuálnímu umělci **Glennu Ligonovi** a využívá bílého obrazového prostoru do té míry, že celé dílo je vlastně bílý papír. Jedná se o prázdný, nenaexponovaný fotografický papír. Expozice sice vypadá jednoduše, ale její vysvětlení má daleko hlubší význam. Prázdný papír působí zoufale frustrujícím dojmem. Bílá barva, která je původní barvou papíru, má zachycovat „bělostný“ pohled první poloviny 20. století. Jedná se o jakousi bílou slepotu, která prostupuje většinu tehdejší americké populace. Absence expozice na fotografickém papíře má tuto myšlenku ještě více umocňovat. Chybí jakákoli tmavá barva, tmavší odstíny, které spolu s bílou barvou papíru vytváří výslednou fotografii. Stejně jako tomu bylo tehdy v kulturním životě a oblastech jako je tisk, fotografie, film a celkové období Hollywoodu.

Fotografie „*Children Watching Television*“ (Děti sledující televizi) britského fotografa **Henryho Granta** se vyznačuje obsahovou absencí obrazu. Dvě děti sledující televizi, momentka z rodinného alba, možná návštěva, či nedělní odpoledne. Při bližším pohledu vidíme, že něco v pořádku úplně není, chybí obraz v televizi, není přítomný žádný prvek, kvůli kterému děti poklidně sedí a koukají. Fotografie najednou nedává smysl. Možná je to tím, že kolem padesátých let se ještě vysílalo jen několik hodin denně. Proč ale fotograf stiskl spoušť před zahájením vysílání? Sledování televize a jeho dokumentování je zachycení činnosti, okamžiku. Veškeré momentky a události, které fotograf zachycuje, obsahují určitý prvek, kvůli kterému se daný okamžik děje. Na pochodech jsou na fotografiích vidět transparenty, při sportovních akcích je vidět pohyb, hra a hráči. Při sledování televize je tedy přítomna televize, ale pokud není přítomen obraz v ní, akce, činnost tak ztrácí na významu. Proč děti jen hledí do prázdna?

Pro pochopení obrazu, fotografie přeci potřebujeme znát samotné jádro, nebo tomu tak není?

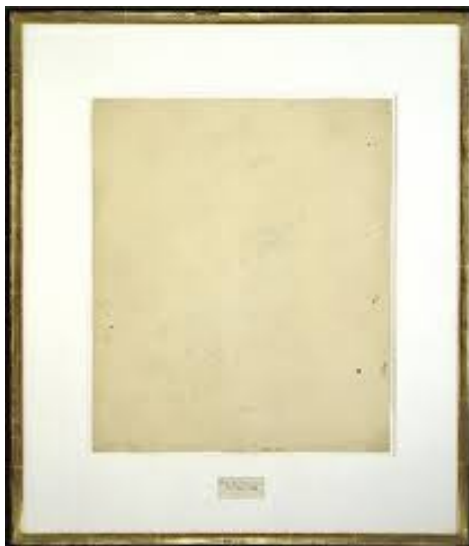


Obr. 20: Henry Grant, *Children Watching Television*, 1953

Absence v této sekci vymazávání může být většinou chápána destruktivně. Násilné prázdno, bílé prvky v obraze, které označují určité druhy vymazávání, jakoby mazaly kusy informací z obrazu podobně jako guma. Ke spoustě zápisků používáme tužku, na jejímž druhém konci je připevněná právě guma, připravená k okamžitému použití, ke smazání chybného slova, věty. Většinu chyb pouze škrtneme, ale gumu si schováváme na ty případy, kdy nechceme, aby bylo vidno, že jsme udělali chybu, že jsme vůbec mysleli jinak.

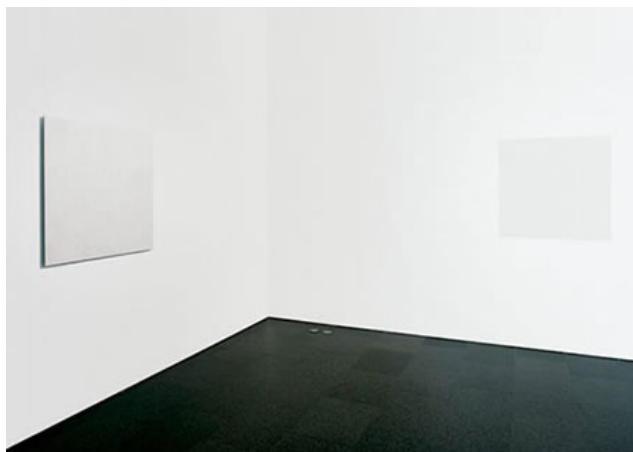
Tohoto termínu se v doslovném případě ujal jako první Robert Rauschenberg. A to ve svém neodadaistickém díle s názvem „*Erased De Kooning Painting*“ (Smazání De Kooningovy kresby). Použil k tomu gumu na mazání, aby dílo tak bylo doslova „vymazáno“. Celé mu to asi měsíc a použil asi 40 gum. Jeho záměr byl prostý a to, zda jde vymazat předešlá malba, kresba, jestli umění může vzniknout také ne nanášením, ale vymazáváním. Začal s vymazáváním svých vlastních kreseb a maleb, ale výsledek nebyl dostačující, nebyl správně kreativní, tak se Rauschenberg rozhodl použít práci jiného známého umělce. Oslovil de Kooniga, který byl pro něj inspirativní. De Kooning mu dal jednu kresbu, kterou on sám nepovažoval za dostatečně dobrou. Rauschenberg tak

předefinovává umění předchozího proslulého umělce a vytváří novou rovinu tvorby obrazů. Tento akt, který může být viděn jako zničení či negace předchozího, je popsán Jasperem Johnsem spíše jako aditivní odčítání, jde o obrácený princip a umocňuje sílu předchozího díla. Podobný čin po Rauschebergovi zopakovala celá řada umělců.



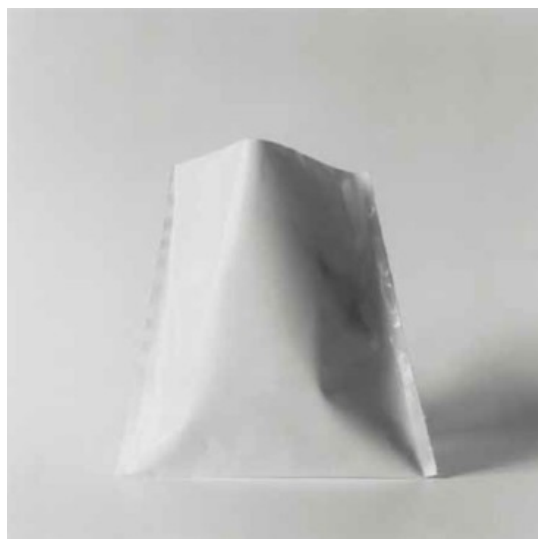
Obr. 21: Robert Rauschenberg, *Erased De Kooning Painting*, 1953

Jedním z Rauschenbergových následovníků je katalánský umělec Ignasi Aballí. S bílou barvou pracuje jako s krycí, jeho hlavním motivem se stává zakrývání různých objektů a obrazů převážně korekčním štětečkem bílé barvy. Tento štěteček je velice oblíbený nástroj v kancelářích. Opravuje chyby, jež uděláme na papíře, zakryje již napsané tak, že to vypadá, jakoby tam nikdy nic napsané nebylo. Papír natře opět na bílo. Nejde jen o přiznání chyby a její škrtnutí, ale jedná se o doslovné napravení – smazání a vymazání chybného úsudku. Jeho dílo „*Velká chyba*“ spočívá ve dvou černých čtvercích zakrytých touto technikou tak dokonale, že se z nich staly bílé. Odkazuje se tím právě na onen chybný úsudek, černá později opravená v bílou, radikální změna, opožděné uvědomění si chyby a její korektura, napravení, což je čitelné i z názvu díla.



Obr. 22: Ignasi Aballí, *Velká chyba*, 1998-2005

Z oblasti fotografie zde uvedu slovenskou autorku **Dominiku Horákovou**. Ve svých fotografiích z cyklu „*Klinicky testované*“ takto vygumovala veškeré informace (názvy, značky, návody, složení a datum spotřeby) z různých kosmetických přípravků. Takto klinicky čisté objekty, které připomínaly spíše abstraktní tvary, vyfotografovala a výsledkem byla čistá fotografická genialita, která připomíná jedno ze základních cvičení fotografických škol. Dokonale čisté objekty tak odkazují i na dnešní dobu nadbytku, kdy se oprostujeme od všech zbytečných informací, jako jsou v tomto případě názvy firem, přípravků a informací.



Obr. 23: Dominika Horáková, *Klinicky testované*, 1998-1999



Obr. 24: Dominika Horáková, *Klinicky testované*, 1998-1999

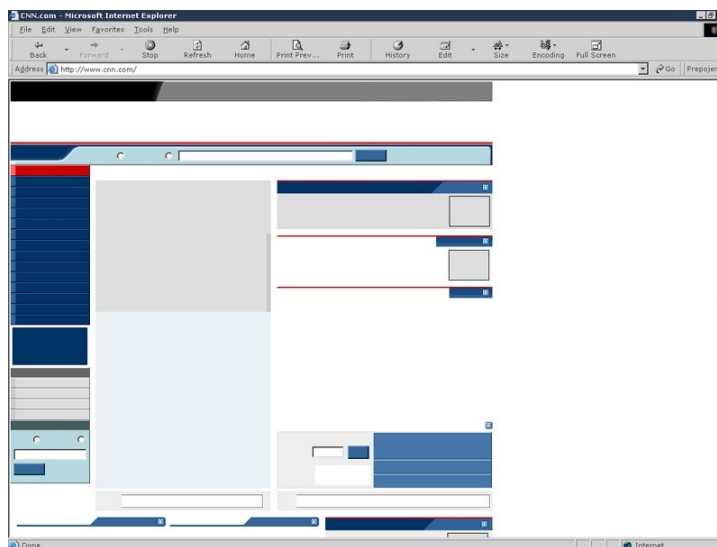
Spolu s následujícím autorem se dostáváme k velkému tématu přesycenosti internetu. „Na konci tzv. západní civilizace vynalezlo lidstvo všemocný internet, sadu rozmanitých virtuálních sítí a existencí, kde se nejedná o konkrétní poznatky, svědectví, příběhy a identitu, ale o vševládny spoutávající pocit, že kdesi nad našimi hlavami existuje možnost o všem vědět a nic neztratit z paměti konstruované ovšem pouze pomocí těchto mechanických a virtuálních triků.“ „To, co poněkud jednoduše nazýváme kulturou, civilizací, pamětí lidstva, prochází proměnami, destrukcemi, katastrofami a je v základech nahlodáváno bezpočtem revolučních i evolučních náporů.“¹⁴

Velký proces archivace a nové informační technologie společně vyvolaly takový nadbytek informací, že by se pojmy oproštění a vymazání mohly stát charakterizující pro 21. století stejně, jako byl pojem produkce pro 19. století. Jak bylo zmíněno v úvodu, vše je uloženo v archivu, v počítači, na internetu, takže je nám dovoleno zapomenout. Spousta mladých dívek a hochů si kladou otázku, proč se musejí ve škole učit, když vše najdou na internetu. Naše společnost má přístup k až příliš mnoha informacím a v budoucnosti se tento fakt bude jen zhoršovat. Jak žít život bude v budoucnu spíše otázkou, jak se oprostit od toho vele množství informací.

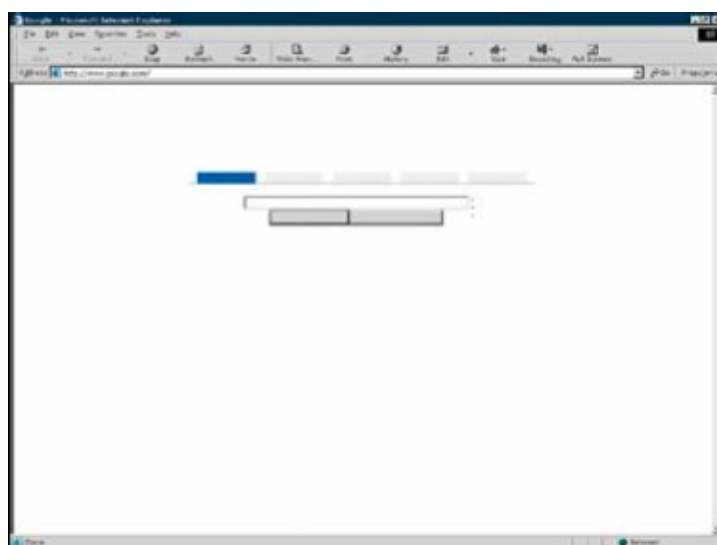
Nejvýstižnější odpovědí je projekt „WWW“ již zmíněného autora **Marka Kvetana**. Je to současný slovenský umělec, který má řadu projektů spojených s pozměňováním, digitálním upravováním a v hlavní míře také vymazáváním objektů. Zpochybňuje tak jistoty, které jsou v moderním čase blahobytu, nadbytku a internetu, v každodenních informacích a medializaci, pro nás samozřejmostí i jakousi oporou. V projektu WWW díky

14 Esej Jana Suka, Revue Labyrint 31-32, Umění zapomínat, nakl. Labyrint-Via Vesta, ISSN 1210-6887, 2013.

digitální manipulaci přetváří internetové servery a oprošťuje nás tak od této sítě vševědomosti a přehlcnosti. Série vznikla roku 2000, kdy www stránky nebyly ještě zdaleka tak běžné, ani automatické. V dnešní době, kdy se ovšem využívají na veškeré vyhledávání a obsahují naprosto všechno je Kvetanova série daleko výmluvnější. Autor vymazává ze stránek populárních i neznámých veškerý text a obrázky, takže zbude pouze hrubá grafická struktura a abstrakce podobná minimalistickým autorům, či obrazům malíře Mondriana.



Obr. 25: Marek Kvetan, WWW, 2000



Obr. 26: Marek Kvetan, WWW, 2000

Nejsou zde přítomny žádné informace, člověk je naprosto osvobozen. Informační zátěž současného světa, také toho vizuálního už přetéká veškeré hranice. Plakáty a billboardy, reklamy, které jsou všudypřítomné a bez kterých by současný svět nevypadal, jak nyní vypadá. O tom je série „*Vidoc*“ (vizuální dokument) opět **Marka Kvetana**. Fotografie, na kterých na první pohled není nic nevšedního, typická americká předměstí, billboardy, auta, chodci atd. Dokument pouličního amerického života. Klasický obyčejný den. Ovšem při bližším pohledu je patrné, že na každém snímku něco chybí. Jakýkoliv text, značky, grafika, která by měla být přítomna minimálně na plakátech a billboardech. Tato manipulace zkoumá okolní život prosperující země bez jakékoliv informace, zaměřuje se na určité aspekty vnímání reality.



Obr. 27: Marek Kvetan, *Vidoc*, 2000-2002



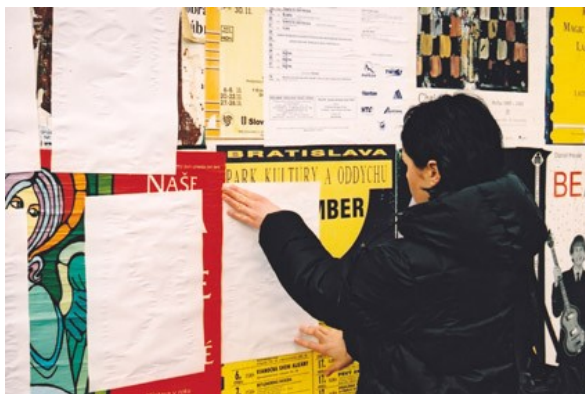
Obr. 28: Marek Kvetan, *Vidoc*, 2000-2002

Obdobně funguje série reklamních plakátů švédské umělkyně Klary Lidén. Zaměřuje se na komerční využití veřejného prostranství a jeho agresivní přesycenost. Vyřezáním nánosů plakátů z reklamních ploch kolemjdoucím nabídne volné prostranství k nadechnutí a osvobození se od neustálé propagandy čehokoli. Na tyto vyříznuté naakumulované plakáty následně nanáší čistě bílou plochu, a tím jejich původní cíl a sdělení zcela eliminuje, stornuje a dalo by se říct i v jisté míře osvobozuje. Takže nejen kolemjdoucí vyříznuté plochy na ulici, ale také divák v galerii dostane prostor pro vlastní fantazii.



Obr. 29: Klara Lidén, *Painted Posters*,
2000

Na dobu přetlaku a ku příležitosti výstavy s názvem „Delete“ ve Slovenské národní galerii naráží také Veronika Šramatyová. Celá tato výstava se zaměřuje právě na dobu přetlaku a na přehlcnost a princip odstraňování, mazání, vynechávání a zapomínání vumění. Výstava proběhla pod kurátorským vedením Petry Hanákové. Šramatyová jako jedna z vystavujících umělců svým gestem, happeningem na ulici rozdává informační letáček, který je beze slov, bez obrazů, je čistě bílý. Letáků máme v dnešní době tisíce, už jsme si na ně zvykli a stejně tak, když je dostaneme, většinou je hned zahodíme, už si je bereme spíše proto, že je nám líto brigádníka, který je rozdává. Autorka tak reaguje na agresivní marketingový a reklamní nátlak obchodníků, jakoukoliv cestou se k člověku – potenciálnímu kupujícímu – dostat.



Obr. 30: Veronika Šramatyová, *Blanc Paper*, 2000



Obr. 31: Veronika Šramatyová, *Blanc Paper*, happening, 2000

Slovenský umělec Jaroslav Varga se ku příležitosti této výstavy zaměřil na knihy. Knihovnu, kterou každý máme doma, pojal stylem prázdných knih, bez titulů, bez autorů. „Knihovna byla poměrně častou metaforou umění 90. let 20. století. Nejen v literatuře, ale i ve výtvarném umění byla výrazem plnosti, váhy učenosti, paměti světa... Dnes je knihovna, nebo i dříve strukturované knihkupectví nějakého typu *Panta Rhei* spíše negativní metaforou, prostorem skličující informační zátěže, nátlaku či přetlaku poznání.“¹⁵ Také fyzicky knih z domácností ubývá, novým trendem jsou e-knihy, nezabírají žádné místo, jsou ekologičtější a netíží nás svou přítomností. Možná se tak časem dopracujeme až do reality sci-fi románu „*451 stupňů Farenheita*“ spisovatele Raye Bradburyho, kde jsou knihy přímo zakázané. Varga nám na výstavě nabízí čistou nepopsanou knihovnu. Je jen na divákovi, jaký titul do knihovny fixou zapíše, jestli to bude složitá antropologická studie, či katalog obchodního řetězce Ikea. Vzniká tak zvláštní studie současného zájmu o literaturu.

¹⁵ Katalog výstavy DELETE, Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2012, autor textu: Petra Hanáková, ISBN 978-80-8059-164-9.



Obr. 32: Jaroslav Varga, *Bez názvu*, 2011



Obr. 33: Jaroslav Varga, *Bez názvu - detail*, 2011

Na dobu přetlaku, informační a komerční zátěže reaguje i dvojice umělců **Tayfun Sarier** a **Guus ter Beek**. Vytvářejí obrovské nálepky, které lepí po celém Londýně. Nálepky jsou vlastně printscreeny nástroje guma z Photoshopu, programu určeného na úpravu fotografií. Umělecká dvojice tak doslova vymazává ty části města, jež slouží a vedou k přesycenosti, reklamní plakáty, poštovní schránky, značky, graffiti atd.



Obr. 34: Tayfun Sarier a Guus ter Beek,
Street Eraser, 2013



Obr. 35: Tayfun Sarier a Guus ter Beek,
Street Eraser, 2013

Takové zásahy do okolního městského prostoru s cílem odlehčit jeho přesycenost by se daly porovnat i s tvorbou umělecké a zároveň manželské dvojice Christo a Jeanne Claude. Jejich raná tvorba se vyznačuje balením předmětů denní potřeby. Například láhve, židle, plechovky. Objekty pak vypadají přesně tak, o co oba umělci usilují. O pohled diváka na tyto každodenní předměty, kterým obvykle nevěnujeme mnoho pozornosti. Právě proto je dvojice zabaluje, aby doslova zmizely z očí diváka. V jejich pozdější tvorbě se jedná o větší monumentálnost, zabalování a zakrývání předmětů jako jsou stromy, muzea, či kostely a katedrály. Víceméně tak vymazávají kusy městských nebo krajinných prvků. Snaží se tak o nový náhled na skutečnost pouhou hrou s prostředím. I když je jejich práce často velmi kontroverzní, oba umělci popírají, že by měla jiný význam než zdůraznit svou pravou podobu a vytvořit krásnější svět v novém pohledu na zažité krajiny a panoramata. Svými instalacemi taktéž chtějí navodit jakýsi pocit naléhavosti, sami tento pocit popsali takto: „Když vám někdo řekne, abyste se podívali na duhu, také mu nikdy neodpovíte, že se na ni podíváte zítra.“¹⁶

16 Rozhovor s uměleckou dvojicí Christo a Jeanne Claude. Zdroj: http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=121



Obr. 36: Christo a Jeanne Claude, *Wrapped Coast*, 1968-1969



Obr. 37: Christo a Jeanne Claude, *Valley Curtain*, 1970-1972

Tak, jako předchozí umělci reagují na nadbytek v podobě reklamních a propagačních materiálů, obdobně soubor **Pavla Maria Smejkal** „*Osudové krajiny*“ reaguje na digitalizaci, na novou éru. Vymazává z obrazu určitou část. Jedná se o rozhodující okamžiky z dějin fotografie, o známé obrazy a ikony, kterým byla uzmuta jejich hlavní role, pointa. Jedná se taktéž o fotografie, které od svého vzniku byly několikrát parafrázovány, citovány, reinterpretovány a parodovány. Odebráním pointy se z nich stane jen další obyčejné pozadí. Není nic, čím by byly dále význačné a významné. Člověk, který se vyzná v dějinách fotografie, lehce označí, o jaké snímky se jedná, ostatním divákům se naskytne pouze pohled na bizarní výjevy, pozadí a krajiny. „*Odstraněním hlavního motivu z historického dokumentu, z fotografií, které se staly naším kulturním dědictvím, obrazovou bankou, pamětí národů, symbolem, propagandistickým*

*nástrojem nebo příkladem určitého přístupu k fotografii jako takové a vzorem pro vznik dalších záběrů v době, kdy už téměř všechny tyto fotografie byly reinterpretovány množstvím dalších generací tvůrců z nejrůznějších hledisek - politických, uměleckých, sociálních atd., s vědomím, že mnohé z těchto dokumentů byly inscenované obrazy, nebo jejich autenticita je nejistá, si klademe otázky o jejich smyslu, úloze a budoucnosti, zajímáme se o možnosti fotografie v čase, kdy se klasický analogový proces dostal /zřejmě/ na konec své cesty a ptáme se co dál v bodě, kdy náš svět čeká změna.*¹⁷



Obr. 38: Pavel Maria Smejkal, Fatescapes (Osudové krajiny), 2009-2010



Obr. 39: Pavel Maria Smejkal, Fatescapes (Osudové krajiny), 2009-2010

¹⁷ Artist statement autora. Zdroj: <http://www.pavelmaria.com/fatescapestext1.html>

Tuto kapitolu zakončím fotografií od známého fotografa **Williama Egglestona**. Fotografie je jemná a nostalgická. Je také obyčejná a běžná, ztíší z pouti, cukrová vata za 25 centů, bez nějaké větší honosnosti a úžasu. Eggleston takový způsob dívání se kolem sebe nazývá „*demokratický způsob, jak se dívat kolem sebe: nic není více či méně důležité.*“¹⁸

Můžeme si povšimnout, že na fotografii jedna vata chybí. Je tento snímek obyčejnou momentkou z pouti, nebo vypovídá o absenci prvku, konkrétně o absenci jednoho z davu? Fotografie nám nabízí dotvořit si vlastní příběh, třeba tam byl kluk, který si dlouho šetřil na tuto sladkost a který si ji konečně koupil, nebo se jednalo o neprosperující den majitele tohoto krámků a prodala se tak jen jedna vata. Nebo je absence jedné cukrové vaty prostě běžná, normální, jako by byla její přítomnost? Těžko říct. Co je ale jisté, je, že absence se pomalu vkrádá do všech rovin života, aby nám jej pomohla očistit, aby vytvořila nový prostor pro nové myšlenky a zkušenosti. Osvobozuje nás a my ji čím dál častěji vyhledáváme.

Absence v této kapitole hrála hlavně roli odstraňování a zjednodušování. Umělecká díla, jež byla zmíněna, reagovala hlavně na postupný začátek nové éry nadbytku a přeplněnosti světa. V neposlední řadě se díla soustředila také na měnící se tempo doby. Díla tedy obsahují obrazovou absenci, absenci barvy a hmoty. Autoři začínali pracovat s nehmotnými objekty, nebo předělávali již existující předměty. Zájem se stáčil také k vzniku filmového průmyslu, rozkvětu Hollywoodu a záhy jeho sestupu. Obdobně k nárůstu reklamy a internetu, k světu přeplněnému informacemi. Můžeme se jen domnívat a hádat, kam nás takový způsob vševědoucího, všeinformovaného světa zavede a jestli bude absence nakonec všude vyhledávaným prvkem.



Obr. 40: William Egglestone, ze série *Los Alamos*,
1965-1974

18 William Egglestone. Zdroj: <http://seeingabsence.com/page/3/>

„What we need is silence, but what silence needs is that I keep talking.“

2.2 Vyprázdněný prostor

Je všeobecně známo, že: „*Na počátku bylo prázdno*“. Prostor byl často ztotožňován s prázdnotou. Latinské označení prostoru, *spatium* (od něhož se odvozuje např. anglické *space* a francouzské *espace*) původně znamenalo mezeru, volné místo. České slovo *prostor* vzniklo jako „to, co se rozprostírá.“¹⁹ „A takto, především jako místo pro věci a jejich pohyb, jej chápe celá antická a středověká filosofie. Přirozený prostor byl rozuměn jako to nepřetržitě, rovnoměrně rozprostřené prázdno, v němž vnímáme předměty a v němž se samozřejmě pohybujeme. Teprve Kant upozornil na skutečnost, že prostorovost je podmínkou vnímání jako takového, a že vnímající člověk je středem svého prostoru.“²⁰

Fyziologicky se každý viděný předmět člověku jeví „v prostoru“, i když obraz vnímané scény je na sítnici pouze dvourozměrný. Tento osobní prostor je možné považovat za subjektivní a jakoby osobně variabilní reagující bezprostředně na změnu pozice těla a ostatní vnější i vnitřní transformační a modifikační procesy.

Prostor smyslového vnímání umožňuje zkušenostem, aby vstupovaly dovnitř – do našeho vědomí a podvědomí. „*Vyprázdněný prostor je plný ducha, s nímž v sobě samých komunikujeme. Neboli - je projekcí toho, co se v nás odehrává, evokací toho, co v nás daný prostor vyvolává, subjektivní komunikací vnitřního a vnějšího.*“²¹ Toho taky využívá prázdny prostor v umění, prázdne místnosti a prázdne galerie. Prostor, který nám má naznačovat něco za ním, kdy nejde o samotná díla, ale jedná se o smysl a podstatu tak velkou, že není třeba hmotná substance. Prázdny prostor, též se dá připodobnit k vesmíru, nekonečné nic, tma. Tato prázdnota je dokonalým ideálem vymazávání v moderním světě. Odkazuje nás k naší samotné podstatě, existenci, na počátku bylo nic.

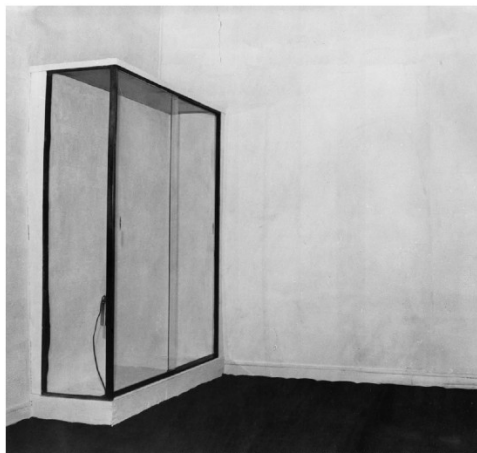
První takovou prázdnu výstavu v dějinách umění zahájil již zmíněný Yves Klein, roku 1958 na výstavě s příznačným názvem „*The Void*“ (neplatný, prázdny). Všechny předměty z galerie odnesl a celou ji následně namaloval na bílo, galerijní okno namaloval na pro něj nejtýpější barvu, modrou, kterou si později nechal i patentovat a stejně tak pověsil modrý závěs do vstupního prostoru. Díky obrovské publicitě na výstavu čekalo před galerií asi tři tisíce lidí, kteří následně vešli do naprosto prázdne místnosti. Výstava měla obrovský úspěch, ale nebylo tomu až tak kvůli samotnému dílu – ne dílu. Klein byl mistr sebe propagace a použil šikovně marketingové a reklamní tahy. Na vernisáži podával

19 MACHEK, Václav. Etymologický slovník jazyka českého, 5. vyd. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2010. ISBN 978-80-7422-048-7 Zdroj: MgA. Denisa Belzová, Disertační práce: Modlitba za něco, co odchází, VUT, FVU, Brno, 2013.

20 KANT, Immanuel, Transcendentální estetika. In: KANT, Immanuel. Kritika čistého rozumu. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 36. ISBN 80-7298-035-1. Zdroj: MgA. Denisa Belzová, Disertační práce: Modlitba za něco, co odchází, VUT, FVU, Brno, 2013.

21 MgA. Denisa Belzová, Disertační práce: Modlitba za něco, co odchází, VUT, FVU, Brno, 2013.

modré koktejly a nechal vyrobit modré poštovní známky jako suvenýry.



Obr. 41: Yves Klein, *The Void*, 1958



Obr. 42: Yves Klein při prezentaci
výstavy, *The Void*, 1958

Sám se k dílu vyjádřil, že dospěl k názoru, že od teď budou jeho obrazy neviditelné. Aura jeho přítomnosti je natolik umělecká, že není potřeba dalších uměleckých děl. Sám říká: „*Budu sám v místnosti, soustředit se a následně vycítěnou přítomnost obrazového prostoru přenesu veřejnosti*“. Lidé vcházeli do místnosti, kde byl přítomen Klein, který kráčet kolem prázdného prostoru a dotýkal se holých zdí a celé to vypadalo, jako by se dotýkal konkrétních uměleckých artefaktů, o kterých následně návštěvníkům přednášel, přenášel na ně vlastně zážitky své vlastní aury.

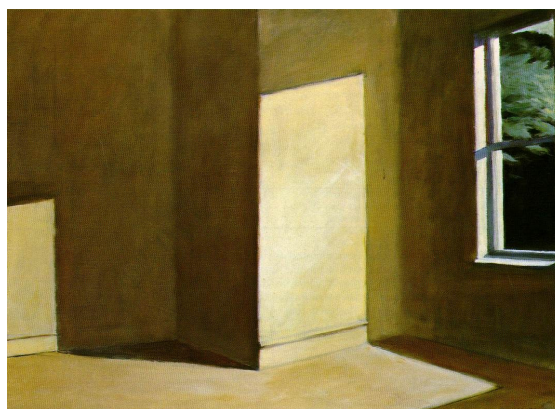
Kleinovo dílo *The Void* bylo následně opakováno a interpretováno řadou umělců. Například roku 2007 byl belgický umělec Luc Tuymans pozván do německého Kabinetu pro aktuální umění v Bremerhavenu, aby zde vystavoval. Galerie ale na první pohled při vstupu působila jako prázdná. Při dalším studiu se však začaly odhalovat na první pohled nespátřitelné detaily. Podlaha byla pokryta fólií, aby zakryla veškerou dlažbu

a různé záhyby, stěny byly natřené na šedo a s měnícím se denním světlem v galerii se tak měnila i jejich barva do modré, či žluté. Na podlaze a stěnách byl namalován stín okna, takže prostor budil dojem věčného slunečního svitu.



Obr. 43: Luc Tuymans, *Ende*, 2007

Celá tato instalace byla inspirací obrazu Edwarda Hoppera „*Slunce v prázdné místnosti*“. Sluneční světlo dopadá na prostory podlahy a stěn. Zůstává jediný popisný moment – keř za oknem. Zřejmě ne náhodou připomíná přírodu spjatou s opuštěným místem, souvislost mezi chátrající architekturou a divokou přírodou. Prostor a světlo hrají dvě stěžejní role jednoho děje. Hopper byl fascinován prázdným místem. Název Tuymansovy výstavy v překladu znamená konec, čímž odkazuje právě na Hopperův obraz namalovaný jakožto jeden z posledních. Tuymans proměnil skutečnou místnost na abstraktní pojem místnosti, která nabyla dojmu jakoby z jiné dimenze. Zhmotnil tak Hopperovu myšlenku prázdného pokoje, jak asi místnost vypadá, když v ní nikdo není a nikdo se do ní ani nedívá. Počin je jistou oslavou absence stejně jako mlčenlivosti.



Obr. 44: Edward Hopper, *Slunce v prázdné místnosti*, 1963

Tuymans, ku příležitosti své výstavy vydal stejnojmennou knihu, kde se celou touto pomíjivostí zabývá. Kniha obsahuje sbírku polaroidů, které on sám v uměleckém měřítku přirovnává ke kresbám a skicám. V knize se k tomuto tématu vyjadřuje albánský umělec Anri Sala: „*Polaroid nemůže držet scénu navždy, vlivem času jeho obraz bude slábnout jako pomalu mizející stín.*“. Tuymans celou svoji výstavu také polaroidem fotografoval.



Obr. 45: Luc Tuymans, *Ende*, dokumentace polaroidem, 2008

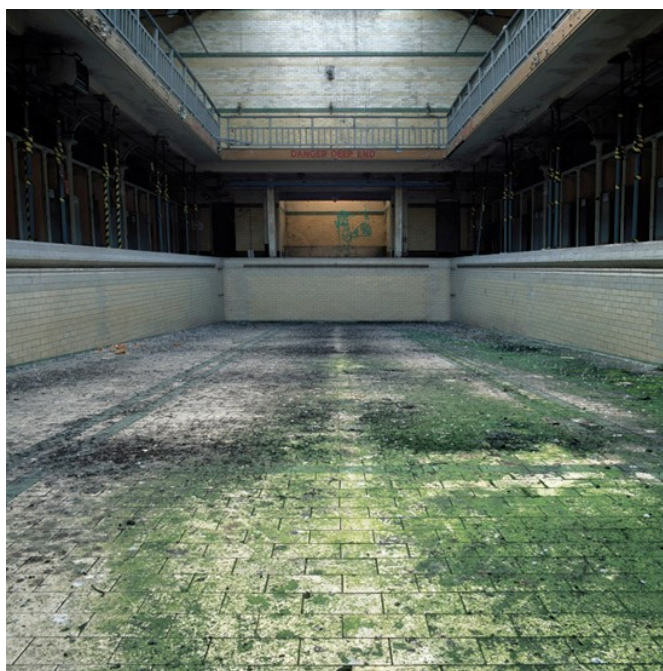
Americký umělec Robert Barry, kterého jsem zmínila i v předešlé kapitole o dhmotnění, rozšiřuje původní Kleinův odkaz prázdné galerie do dalších hranic. Jeho dílo se nazývá „*Closed Gallery Piece*“, zde není jen absence hmotných děl, ale je znemožněn fyzický přístup do galerie. Tato práce se skládá pouze z oznámení informujícího diváky o uzavřenosti galerie po dobu trvání výstavy. Barryho následný obdobný počin nesl název: „*Místa, do nichž můžeme vejít a svobodně uvažovat o tom, co budeme dělat posléze.*“ Nabízí nám to prázdno, které potřebujeme, abychom mohli v poklidu přemýšlet a uvažovat. Oprostit se od všeho, co nás do teď tížilo a na co neustále myslíme, a dát prostor novým myšlenkám.

Dle tohoto příkladu vidíme, že prázdná místa svým způsobem odkazují i na člověka, na jeho vnímání, na určité psychické rozpoložení. Člověka prožívajícího svůj osobní příběh a zastavení v něm, uvědomění si sama sebe. Tak, jako Hopperovy pokoje nejsou uzavřenými místnostmi, tak ani ve fotografii role prázdnoty, jakožto místa, se netýká pouze uzavřených prostor. U Hoppera je důležitým prvkem okno. Okno jakoby nemělo skleněnou výplň, je to otvor propojující interiér s exteriérem. Prostupuje jím sluneční světlo, které je oním přírodním živlem, který v pokoji přebývá, naplňuje jej, vytváří atmosféru a prostupuje svým bytím. Ve fotografii takové okno většinou není vyobrazeno, nicméně absence hmoty, absence prostoru jakoby na něj odkazovala. Nálada a atmosféra způsobená mizením dané substance je jakoby tím světlem, pod kterým se nám jeví vše ve své sentimentálnosti pod určitým úhlem.

A taková prázdnota je vidět i na následujících fotografiích. Absence je zde prvkem, který možná jako první upoutá pozornost diváka. O jaký druh prázdnoty ale jde, pochopíme až, když zjistíme v jaké místnosti, v jaké absenci se nacházíme. Zprvu máme pocit, jako by se jednalo o architektonický dokument vysloužilých hřišť a garáží, ale po shlédnutí celé série pochopíme, že se jedná o koupaliště. Konkrétně o ta, která ve třicátých letech 19. století Viktoriánské zlaté éry veřejných koupališť byla symboly hrdosti a slávy. „*Absence vody*“ je dokument italského fotografa **Gigiho Cifaliho** zachycující jejich proměnu a postupný zánik jejich slávy. Některé z nich byly otevřeny až do nového milénia, ale se snižujícím se rozpočtem a se vznikem moderních komplexů obsahujících tělocvičny, hřiště, posilovny a bazény v jednom byl jejich zánik nevyhnutelný. Příroda kolem nich do nich postupně prorůstá a zasahuje, přetváří si je, jakoby chtěla pohltit a přivlastnit si to, na co lidé již zapomněli. Nádech smutku absence lidí, kteří bazény kdysi hojně navštěvovali a naopak přítomnost odpadků a graffiti vytváří kontrast onoho nadbytku. Jak jemně a krásně může působit absence ve velkém prostoru. Proč lidé stavějí něco, co za pár let zase odhodí a už více nepoužijí? A místo toho postaví další a nové komplexy, které za pár let také nebudou splňovat veškeré požadavky doby a tak je také zahodí? Společnost nadbytku a konzumu.



*Obr. 46: Gigi Cifali, bazén Soho Marshall v Londýně,
1931 - 1997, kapacita 130 lidí*



*Obr. 47: Gigi Cifali, bazén Harpurhey v Manchesteru,
1910 - 2001, 80 lidí*

Takřka celá tvorba srbské fotografky žijící na Slovensku **Olgy Triašky Stefanovič** se prostorem a hlavně jeho prázdnotou intenzivně zabývá, prázdnota prostoru je obsažena takřka ve všech jejích pracech, proto ji zde zmíním hned několikrát. Navštěvuje různá

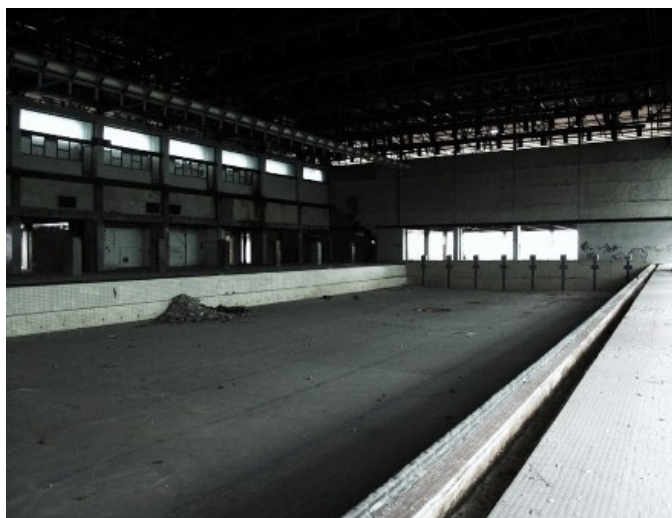
prázdná místa, která na ni působí určitým dojmem, který pak přenáší i na diváka. Sama popisuje: „*Prostor vnímám jako neoddělitelnou součást člověka. V prostorách, které fotím, hledám jiná znamení a příběhy. Zajímá mě vliv člověka na prostor a naopak. Prostor je pro mě pulzující organismus, ale i zrcadlo společnosti, ve které žijeme. Snažím se vytvořit obrazové zprávy svého vnitřního uvažování o místech, do kterých si metaforicky dosazuji vybraná témata. Zajímám se o struktury města, o urbanistické plány míst a makety a hledám v městech prostory, které jsou prázdné či vyprázdněné.*“²²

Ve svém několikaletém souboru „*Zóny*“ hledá prázdnoty v urbanistické krajině a dokumentuje je. Jedná se o zóny jak ve fotografii, tak v jejím osobním životě. Fotografuje prázdný prostor bratislavské plovárny a exteriér zahradního kina Hvězda. Obojí těsně před jejich zbouráním, vytváří tím obrazy mizejícího světa, které jsou nyní opuštěné a zanedbané a jsou pouze vzpomínkou své zašlé slávy. Pojednávají tak o smrti onoho místa, o situaci, kdy staré musí ustoupit něčemu novému. Fotografováním takových míst autorka vnímá i jistou přeměnu sebe samotné, přeměnu svého osobního prostoru. Konfrontace prostoru a člověka jak se ovlivňují, jak na sebe působí.



Obr. 48: Olga Triáška Stefanovič, kino Hvězda ze souboru *Zóny*, 2005 – 2009

22 Rozhovor s autorkou. Zdroj: <http://slinska.blog.sme.sk/c/210483/Olja-Triaska-Stefanovic-V-priestoroch-hladam-znamenania-a-pribehy.html>



Obr. 49: Olga Triaška Stefanovič, Bratislavská plovárna
ze souboru Zóny, 2005 – 2009

Sérii fotografií na téma prázdnoty, na téma budov, které se nadále nepoužívají, a tedy na téma konzumu současné moderní společnosti je celá řada. Uvedu zde ještě jeden podobný příklad, který nemonitoruje jenom prázdná místa, ale spíše vyprázdněný smysl. Americký autor **J Bennett Fitts** a jeho série „*No Lifeguard On Duty*“ (v překladu Žádný plavčík v práci) se soustřeďuje na motely rozsázené po celých Spojených státech, okolo silnic, kde na desítky kilometrů není v okolí nic jiného. Motely s koupališti, které zkrachovaly, ale nebyly zbourány, byly pouze opuštěny, a tak zchátraly. Autor se soustředil převážně na motely s bazény. Podkreslil tak, že nešlo o pouhé přespání kolemjedoucích, ale že tyto budovy sloužily k radosti, k trávení pohody, ale z nějakého důvodu byly nakonec opuštěny. Barva a osvětlení fotografií působí velmi melancholickým a nostalgickým dojmem. Při pohledu na tyto obrazy se nám ukazuje fascinující krása prázdná, motely jakoby žily svůj život dál, jako opuštění lidé na samotě. Mají svůj vlastní život, do kterého není třeba nijak zasahovat. Bazény jsou naplněny trochou vody z deště, která se postupně odpařuje a špiní okolním prachem. Jakoby bazény nechtěly přijmout fakt, že v nich už nikdo nebude trávit horké dny. Jsou budovy, které opustíme, opravdu prázdné? Je v nich přítomna absence, nebo ji tam vidíme jen my?



Obr. 50: J Bennet Fitts, Victorville ze série „No Lifeguard On Duty“, 2005



Obr. 51: J Bennet Fitts, Huntington ze série „No Lifeguard On Duty“, 2005

Na takové opuštěné, vyprázdněné a zapomnělé prostory, které žijí nyní svým vlastním životem krásně navazuje styl australského fotografa **Chrise Rounda**, konkrétně zde zmíním jeho sérii „*Is There Anybody Out There?*“ (Je tam někdo?). Fotografie jakoby zachycovaly momenty klidu, odpolední siesty, kdy všichni odpočívají a nikdo nevychází ven. Spíše než o absenci člověka budeme mluvit o vlivu člověka. Post-přírodní dokument,

který zaznamenává vztah mezi člověkem a přírodou. Okolí obydlí a domů, čím se člověk obklopuje, jak přetváří nejbližší krajinu a jak si vytváří umělo kolem sebe. Soužití lidí a přírody, jasné je, kdo vyhrává, ale je to přirozené? Je přirozené dětské hřiště, hromada uhlí a podobně? Z fotografií je vidět, že odpovědí na tuto otázku je ano, protože na první dojem spíše než absenci vidíme právě poklid opuštěných míst.



Obr. 52: Chris Round, ze série „Is There Anybody Out There?“, 2012



Obr. 53: Chris Round, ze série „Is There Anybody Out There?“, 2012

Dalším autorem, který zaznamenává vztah mezi krajinou a člověkem pomocí absence, je bývalá studentka Ateliéru Reklamní fotografie na Zlínské Univerzitě Tomáše Bati **Petra Hajdůchová**. Petra používá k odstranění veškerých rušivých prvků v přírodě skalpel, nástroj určený pro chirurgii, a tím tyto prvky „ošetřuje“ v pravém slova smyslu. Z jedněch krajin vyřezává různé billboardy, mosty, nádrže na vodu, do druhých přisívá více krajiny a nebe, aby tak vytvořila souvislou přírodní vrstvu, bez jediného náznaku zásahu člověka. A právě to je jejím zájmem, odstranění veškerých rušivých elementů v krajině způsobených člověkem. Chce nám nabídnout nový, čistý, neposkvrněný výhled na krajinu, který by nerušily paneláky, komíny a továrny. Pro šití používá chirurgickou nit, která se v těle člověka sama rozloží. „Opravuje“ tak krajiny velmi šetrným způsobem, jako by se jednalo o lidské tělo, dává jim veškerou možnou péči. Výsledné fotografie poté tiskne na recyklovaný papír, který neodmyslitelně patří právě k šetrnému zacházení s přírodou.



Obr. 54: Petra Hajdůchová, Krajinné prvky, 2012



Obr. 55: Petra Hajdůchová, Krajinné prvky, 2012

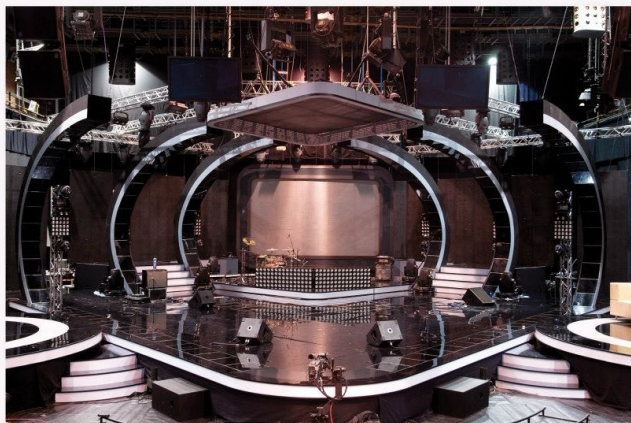
„*Jak prázdný je tento prostor?*“ výstava holandského umělce Stanleyho Brouwna se zaměřuje na definici prázdnoty. Přirovnává ji k vesmíru, všechny planety včetně planety Země jsou ojedinělé fragmenty v nekonečnu prázdná, tedy vesmíru. Stejně jako jsou návštěvníci v prázdné galerii. Pokud tuto teorii ale budeme zkoumat blíže, zjistíme, že to není až tak úplně pravda. Planety se neustále vyskytují ve „sprše“ kosmického záření. Stejně jako na každém místě na Zemi, v každé budově, včetně galerie je tato kosmická „sprcha“ také neustále přítomna. Lidé skrz toto kosmické záření prochází a je jedno kde se zrovna nachází, zda jsou u sebe doma, v kavárně, nebo v galerii. Právě prázdnou galerií chtěl Brouwn docílit toho, že se intenzita vnímání záření zesiluje. Když se ocitneme v prázdném prostoru, dostaneme přímo nabídnuto vnímat ostatní vlivy prostoru kolem nás. A taky se tím autor dostává nepřímo do konfliktu s galeriemi, které vystavují umělecká díla. Naznačuje tím, že dílo není přítomno samotné, ale že v prostoru, který je zaměřený na umění, jsou přítomny i další vlivy a vjemy, které mohou v divákovi dojem z díla ovlivňovat.

Absence člověka, který si přetváří prostor ku obrazu svému a až jej nepotřebuje, opouští ho. Místa, jež zejí prázdnotou, jsou opuštěná a přitom, jakoby v nich stále něco bylo. „*Postřehy jeviště*“ již zmíněné **Olgy Triašky Stefanovič** jako analýza jevišť v kulturních domech, televizních studiích a také v zoologických zahradách. Jevišť sloužilo převážně v minulém režimu jako nástroj na šíření politických ideologií, ať už v agresivních televizních studiích, nebo v kulturních domech a divadlech na různých společenských akcích. Soubor tedy zkoumá hlavně, zda je cítit tento jistý symbol minulého režimu v prostorách, které k jeho šíření byly využívány. Z nyní již prázdných opuštěných hledišť.



Obr. 56: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru *Postřehy jeviště*,

2011



*Obr. 57: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Postřehy jeviště,
2011*

V druhé rovině se jedná o pódia v zoologických zahradách, uměle vytvořená člověkem pro zadržování zvířat. I tato jeviště mají své pódium, své schůdky, je tam hlediště, které je prostorem odděleno od jeviště. To je tu chápáno jako simulace sociálních jevů a reality. V neposlední řadě jde i o autorčino osobní vnímání, osobní jeviště, jako vzpomínka vlastní paměti.



*Obr. 58: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Postřehy jeviště,
2011*

Obdobně absenci přirozeného prostředí zvířat uzavřených v zoologických zahradách dokumentuje dvojice autorů **Martin Tůma a Jakub Skokan**, rovněž bývalí studenti

Ateliéru Reklamní fotografie Zlínské Univerzity Tomáše Bati. Jejich projekt s názvem „Zoolandscape“ monitoruje přetváření výběhů zvířat v zoologických zahradách, jak se malby krajin v klecích, teráriích prolínají s okolím. Projekt se soustředí hlavně na skutečnost, že primární není vytvořit zvířatům životní prostor skutečné přírody, ale spíš se přizpůsobit estetickým nárokům diváka a obdobně jako divadelní scéna usilovat o ideální prezentaci zvířete, které je v tomto momentu hercem.



Obr. 59: Jakub Skokan a Martin Tůma, Zoolandscape, Olomouc, 2012



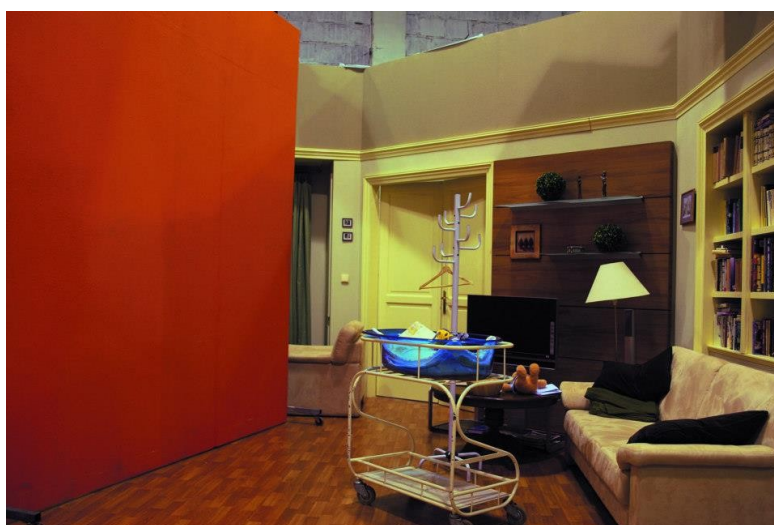
Obr. 60: Jakub Skokan a Martin Tůma, Zoolandscape, Ústí nad Labem, 2012

Dalším tématem prázdného prostoru a jeho přeměny je soubor „Růžové stíny“ opět zmíněné **Olgy Triašky Stefanovič**. Jedná se taktéž o pocity, o nostalgické výjevy ze života opuštěných prostor. „Růžové stíny“ významově doplňují předchozí zmíněný soubor „Postřehy jeviště“. „Růžové stíny“ opět znázorňují prázdné prostory a tichost televizních

kulis. Fotografie jsou z prostoru bývalého skladu na zelí, kde se nyní natáčejí TV seriály. Tzn. jde o uměle postavené pokoje konkrétně pro seriál *Ordinace v růžové zahradě*. Snaží se zachytit jejich prázdnotu v momentě, kdy se zrovna nenatáčí a kdy kulisy čekají na další náplň, prožívají tak svůj vlastní příběh. Dokumentuje osvětlení v různých denních dobách, které prostorům a fotografiím dodává určitou náladu. Stefanovičové jde také o simulaci lidských osudů a reality a jak tyto prostory mohou manipulovat samotným divákem. Stejně tak fotografovala opuštěné prostory Kulturních domů, které byly hojně stavěny za komunistické éry a nyní se tolik nebo úplně nevyužívají a za tu dobu se hodně změnily, ať už chátráním, nebo i formou jejich využití. V tomto momentě autorka vystavenými fotografiemi vtahuje diváka do prostoru prázdných míst a jakoby tato místa zpětně lidmi oživuje.

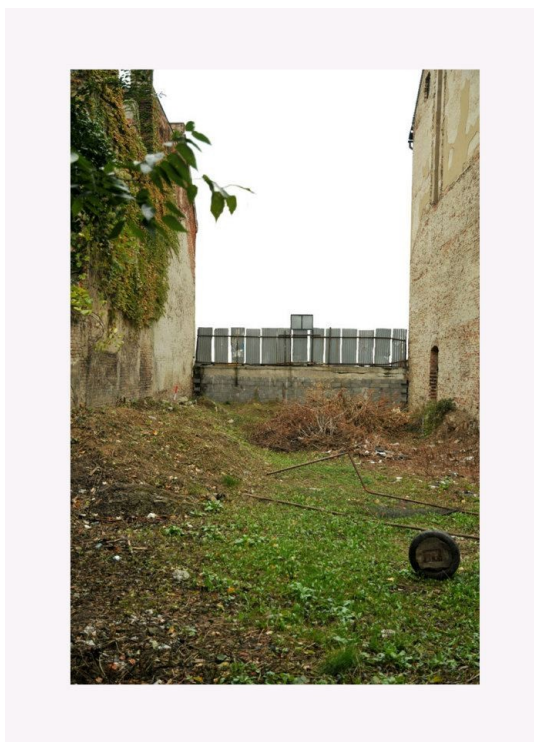


Obr. 61: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru *Růžové stíny*, 2009

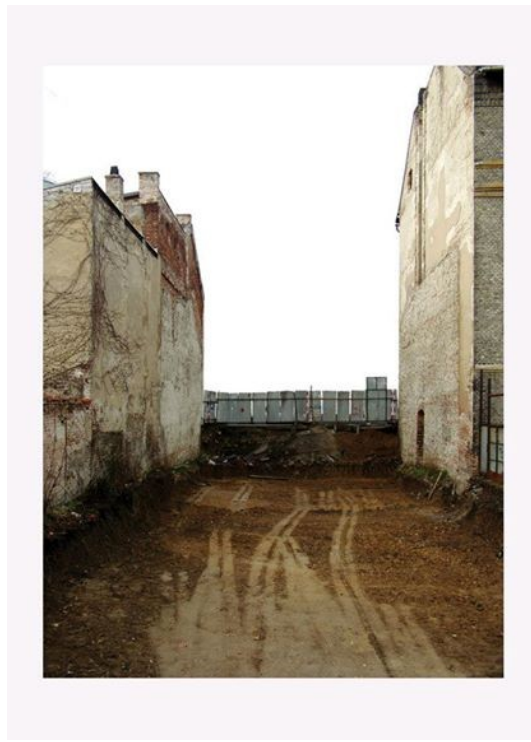


Obr. 62: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru *Růžové stíny*, 2009

Prázdnost, které není nepřítomností ani protikladem plnosti, či absencí významu, ale naopak je zachycením jeho hloubky a směřováním k podstatě, která je často běžnými prostředky nevypovídající, o tom je i další soubor **Olgy Triašky Stefanovič**, „*Díry*“. Tentokrát Olgu zaujala krása čerstvě vytvořených přeluk ve městech. Něco, co naprosto zmizelo, zaujala ji ona hodnota prázdna, ničeho a to jednak výtvarně, tak i významově. Ekonomická krize, ve které se nové budovy moc nestavějí, jí nahrává do karet, a tak tyto díry zůstávají nezastavěny a ona je může stále monitorovat. Jsou to takové samostatně žijící elementy, mění barvu, zarůstají, zapadávají sněhem, metamorfují. Tuto přeměnu autorka pečlivě monitoruje v různých etapách roku. Je taky paradoxní, že ona je těmito proluky fascinována, zatímco ostatní lidi spíše iritují. Tyto fotografie se dají chápat dvojmo, buď jako čistě abstraktní, dekorativní snímky, nebo jako jistá slabina městského developerismu.



Obr. 64: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru *Díry*, 2005 - 2010



Obr. 63: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru *Díry*, 2005 - 2010

Od prázdných „děr“ prostoru se postupně dostáváme k další rovině chápání vyprázdněných míst. A sice dílem **Marka Kvetana**, jehož fotografie byly již zmíněny a jenž si často pomocí manipulace a vymazáváním hraje a naráží tak na různá aktuální sociální témata. „*Home*“ vnáší trochu absence do přeplněného světa zbohatlíků. Architektonické domy, většinou honosné vily, pevnosti těchto většinou výrazně bohatších lidí žijících v satelitních městečkách okolo Bratislavy. Snímky jakoby z katalogu fiktivní

realitní kanceláře, kde si ale autor hraje s manipulací vymazáním veškerých oken, vchodů, vstupů do budov. Absencí těchto prvků na fotografii tak vznikají jakési obrácené příbytky zaměřující se samy na sebe, prostor, který se obrací sám na sebe, do svého nitra, do svého soukromí. Vznikají pevnosti bez kontaktu s okolním světem a realitou. Kvetan tím reaguje na řadu sociálních nešvarů, lidskou ignoranci, na pochopení celého moderního mediálního světa, ve kterém žijeme. Jednou fotografií ze série Home je klasický komunistický panelák taktéž očištěný od všech oken a vchodů, v tomto případě se spíše než o egocentrismus jedná o nějaký druh nostalgického památníku socialismu, pro který tyto budovy byly tak typické.



Obr. 65: Marek Kvetan, Home, 2002-2003



Obr. 66: Marek Kvetan, Home, 2002-2003

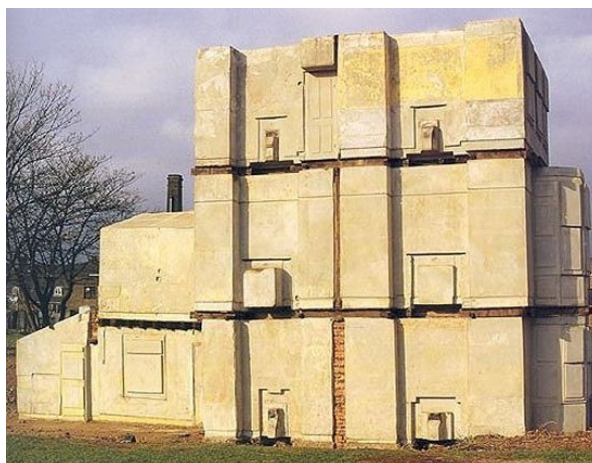
O podobné typy staveb, tedy o stavby zbohatlíků se zajímá ve své práci „Nedokončené domy“ polský autor **Konrad Pustola**. Jeho interest směřuje k tématům neobydlených domů, které byly rozestavěny a opuštěny v surovém stavu, tedy nedokončeny. Takové rodinné domy, většinou dvoupatrové s několika pokoji stojí jako opuštěné a prázdné objekty většinou ve středu pole. Takový soubor slouží jako ponuré

svědectví o ekonomické transformaci nového Polska. Domy patřily vlastníkům, jejichž ekonomická se v 90. letech 20. století točila kolem trendu úvěrů a dluhů, které nebyly schopni ale splácet.



Obr. 67: Konrad Pustola, Nedokončené domy, 2010

Podobně jako Kvetan svými manipulacemi obrací na fotografiích prostor do něho coby autora samotného, stejně funguje práce anglické sochařky Rachel Whiteread. Specializuje se na odlévání věcí, od židlí až po celé místnosti a domy. Mezi její nejznámější práci se řadí právě „*Dům*“, betonový odlitek Viktoriánského domu. Výsledná socha byla vystavována na původním místě domu, který byl zničen a stržen. Takový dům tak působí bizarně, jelikož se jedná o odlitky, takže je vlastně převrácený sám do sebe. Místo výstupků jsou prohlubně, jedná se o zhmotnění jeho negativního prostoru. Její práce přetváří prostor na hmatatelný. Jádrem její práce je zhmotnění vzduchu, kde obvykle prostor končí, tam její socha teprve začíná. Jedná se tedy o doslovné zachycení a zhmotnění absence.

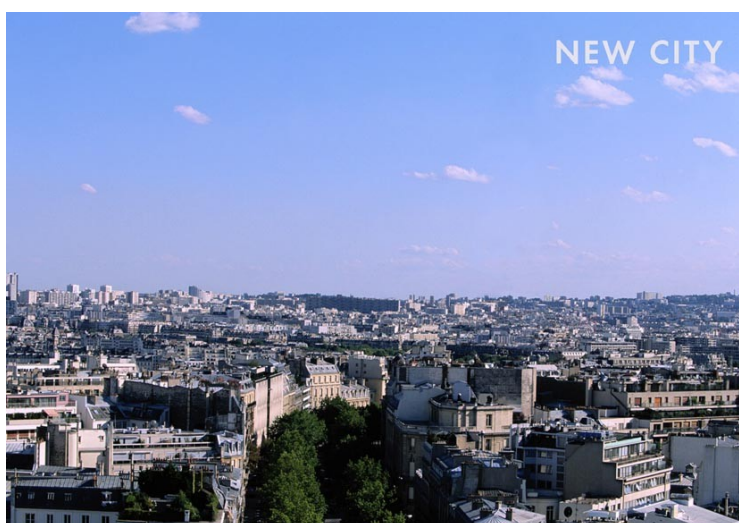


Obr. 68: Rachel Whiteread, Dům, 1993

„*New City*“ je dalším projektem výše zmíněného **Marka Kvetana** zaměřujícím se na otázku, proč je město městem? Dokáže absence pouhého jednoho prvku změnit celý obsah? Proč jsou významná evropská města lákadlem tolika turistů a fotografů? Většinou je to kvůli jejich dominantám, místům jako hrad, kostel, náměstí tolik zobrazovaným na všech pohlednicích a propagačních fotografiích, že to každý chce vidět na vlastní oči, zažít a udělat si vlastní fotografii, i když tolik podobnou všem ostatním. Kvetan vytváří města nová. Projekt je založený na digitálním vymazávání právě hlavních dominant, které tato města povyšují nad ostatní a tvoří jejich individualitu. Naskytnou se nám tak pohledy jako Bratislava bez bratislavského hradu, Paříž bez Eiffelovy věže, Sydney bez opery a další. Mají i nadále tato města zachovanou identitu? Nebo už se podobají víceméně jedno druhému? Budou je nadále chtít navštěvovat davy turistů, nebo už svoji atraktivnost ztratila? Co dělá město městem?



Obr. 69: Marek Kvetan, Praha ze série New City, 2002 – 2004



Obr. 70: Marek Kvetan, Paříž ze série New City, 2002 – 2004

Dostáváme se tak až k samotnému člověku, mizení člověka, lidské pomíjivosti. V předchozích dílech se jednalo spíše o opuštěné prostory zanechané napospas žijící svým vlastním životem. Následující díla odkazují spíše na absenci člověka a s tím spojenou i smrt prostoru. Afroamerický autor David Hammons prázdnotou poukazuje na politickou situaci černochů v Americe. Ve svém díle pojmenovaném „*Koncert v černé a modré*“, použít bluesovou hudbu do neosvětleného prostoru galerie, který si diváci mohou prohlédnou pomocí modré LED baterky, aby zjistili, že stěny jsou naprosto prázdné. Bluesová hudba jakožto afroamerický žánr hudby pak slouží jako klíč k rozluštění podstaty výstavy. Modrá barva je vyjádřením modřin a má evokovat týrání a strádání stejně jako smrt. Černá je poté logicky zástupcem barvy pleti.



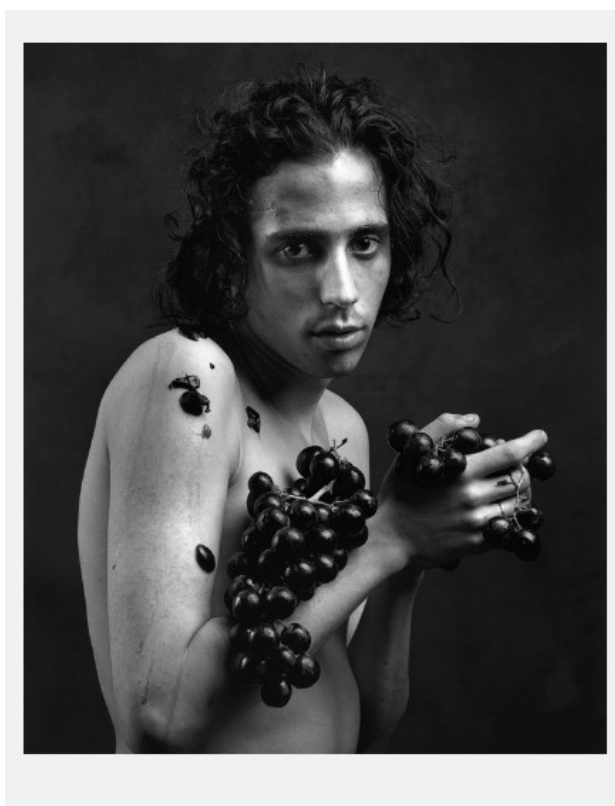
Obr. 71: David Hammons, *Koncert v černé a modré*, 2002

Ivan Pinkava dokáže do svých fotografií vložit neodbytný pocit prázdnoty, něco nutně až bolestně chybí. Tato prázdnota se zdá být ozvěnou prázdnoty samotné smrti. „*Figura a zátiší se tu totiž prolínají do jednoty zvláštní povahy, kterou lze interpretovat pouze na základě sjednoceného pohledu umělce na vnímání světa a role lidského jedince v něm.*“²³ Pinkavovy fotografie jsou často označovány za dekadentní, symbolistní a rozhodně se v nich nedá číst na povrchu. Podstatou jeho obrazů jsou vztahy vybraných prvků vůči sobě, vůči volenému rámci jednoho snímku a vůči jeho proměnám a variacím. Pokud se na jeho tvorbu koukneme lineárně, uvidíme, že dochází k zvláštnímu jevu. Jeho starší díla jsou provázána postavami, zatímco mladší díla jejich přítomnost postrádají. Zbývají po nich pouze nějaké otisky, paměťové stopy v prostoru. Postavy mizí. Střed autorova myšlení se točí stále kolem jednoho bodu a tím je otázka lidské pomíjivosti, otázka smrtelnosti a naděje na její překonání. Téma smrti, jakožto zkušenosti, které se

23 Petr Vaňous, Zdroj: <http://www.ivanpinkava.com>.

nejde vyhnout, ani ji obejít, ani ji vytěsnit z myšlenek. Konec časové linie, za ní je tma a ticho, nic a prázdnota.

Vedle postav Pinkava fotografuje atributy, věcné prvky, které významově konfiguruje s fotografiemi figur. Váží se k širším tématickým okruhům, nebo je specificky rozvíjejí, jak jsem již zmiňovala v úvodu v souvislosti s prázdnou židlí, nebo taky trůnem, jež odkazuje na svého majitele a jeho jistou posvátnost. Hlavně i na tolik banální předměty, jako je třeba židle v podání Pinkavy, levituje, ocitá se mimo prostor a dokonale předává prostorové prázdno divákovi, jemně, krásně, nenásilně a přitom jasně. Na sedací desce je puklina, chyba v dokonalosti, nebo je to památka a vzpomínka na nějakou událost, kterou si židle skromně nechává pro sebe? „*Na samotných Exercích již figura zcela absentuje. Zůstávají zde pouze molitanové podložky umístované vůči horizontu, prázdná prostředí, kde je otištěna paměť těla. Jsou to surově obnažená dějiště. Opuštěná teritoria.*“²⁴ Předměty zde vyjadřují a otiskují lidskou přítomnost, která je pomíjivá. I samotné předměty časem pomíjí, rozkládají se a podléhají času, proto Pinkava používá molitan, který se časem začne drolit a ztrácí se tak. Podstatou těchto fotografií je pochopit otevřené možnosti, přestat stínit sám sobě a odpoutat se od sebe. Být svobodný.



Obr. 72: Ivan Pinkava, Jeho první víno, 1995

24 Petr Vaňous, Zdroj: <http://www.ivanpinkava.com>.



Obr. 73: Ivan Pinkava, Vanitas, 2003

Z uvedených příkladů vidíme, že prázdný prostor se nemusí nutně chápat jako prázdný. Ba naopak, taková místa nám umožňují nadechnout se, jsou naplněná určitým duchem a energií, která na nás působí. Umožňují nám komunikovat se sebou samými a dávají nám svobodu. Prázdným prostorem můžeme snadno vyjádřit naši myšlenku. Několik zmíněných autorů sledovalo prázdný prostor a dělalo studii, jak vypadá, když jej opustí život. Jestli žije dál svým určitým způsobem, nebo se vyplňuje nějakou svoji určitou aurou a působí dále. Prázdný prostor je fascinující a to víc, když zjistíme jeho podstatu. Že vlastně prázdný vůbec není...

"Jak se na vzhledu člověka odráží jeho vnitřní charakter? Existuje vztah mezi tělem a duší čitelný v architektonické podobě lidské tváře? Pokud některé aspekty lidského charakteru jsou zachyceny v lidské tváři, je možné fotografovat lidskou duši?"

2.3 Depersonalizace – ztráta identity

V této kapitole se zaměřím konkrétně na absenci člověka, na absenci jeho tváře, potažmo osobnosti. Jedná se o téma tzv. depersonalizace, které se nyní vyskytuje hojně v umění a poměrně často i ve fotografii. Vyznačuje se „*zdáním neskutečnosti sebe sama. Vlastní existence, já anebo tělo se jeví být neskutečné, nereálné, neexistující, nevlastní, cizí. Od svých psychických a tělesných pochodů se osoba cítí být oddělena, odcizena, izolována.*“²⁵ Může se cítit odhmotněně, jakoby nestála pevně na zemi, jakoby tělo nebylo hmotné a bylo zhotoveno z prázdna, ze vzduchu. Strach, že osoba každou chvíli zmizí, zemře, nebo zešílí. To znamená i ztrátu smyslu, ztrátu či otupění emocí, empatie, motivace... „*Osoba v průběhu derealizace prožívá okolí, jakoby nebylo opravdu skutečné a reálné. Zdá se jí např., jakoby žila ve snu. Okolní svět se jeví, jako by stál za oponou, sklem, mlhou nebo záclonou.*“²⁶ Rozstřížení, roztrhání, rozmazání, vymazání, zakrytí, zabělení, vyprázdnění, schování, vystřížení a mnohé další jsou přístupy vizualizující krizi identity, mazání identity a depersonalizaci.

Takový princip byl patrný už v mnohých malířských dílech, zejména v surrealismu. Vyzdvihla bych zde Reného Magritta, u kterého je motiv depersonalizace asi nejčastější a také nejčitelnější. Zakrývání tváří plátkem, vystřihování a zakrývání si obličejů. „*Globální doba je plná nejistoty, přestáváme rozumět tomu, co se děje, je vymknuta z kloubů, a to je velmi podobné tomu, co ukazuje Magritte na svých plátnech,*“²⁷ tvrdí ředitel Albertiny Klaus Albrecht Schröder při velkolepé retrospektivní výstavě Reného Magritta roku 2011. Magritte prostřednictvím svých maleb varuje: „*Nechyťte se pevných stereotypů vnímání, protože ve svém srdci nesou rozpor. Buďte obezřetní a dívejte se jinak.*“ Jeho nejsilnějším malířským gestem je vystupování mimo obraz. Zatímco divák sleduje obsah plátna, Magrittovo dílo ho odkazuje mimo něj. Vykojení reality, o což se ve svých obrazech snaží, nemá odkazovat na jiný, nevědomý, pravý svět, jako tomu je u ostatních surrealistů. Magritte ukazuje něco, co je běžně neviditelné, co je podstata reality. „*Toto je ono reálné, na němž stojí celý svět. „Toto mysterium, to není jen nějaká možnost reality. Mysterium je něco, co je bezpodmínečně nutné, aby realita vůbec existovala.*“ Proto také Magritte zůstává u běžných předmětů a jen výjimečně vyráží do světa snění.“²⁸ Realita se v jeho obrazech vymyká sama sobě, podobně jako je tomu u psychického onemocnění klasifikovaného jako ztráta osobnosti, depersonalizace.

25 Wikipedia. Zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Depersonalizace>

26 Wikipedia. Zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Depersonalizace>

27 Rozhovor s ředitelem Albertiny Klausem Albrechtem Schröderem. Zdroj: <http://hn.ihned.cz/c1-53864110-rene-magritte>

28 Rozhovor s ředitelem Albertiny Klausem Albrechtem Schröderem. Zdroj: <http://hn.ihned.cz/c1-53864110-rene-magritte>

Magritte k takovému zobrazení využívá ironii a vtip, které nejsou ironií a vtipem autora, nýbrž ironií skutečnosti.

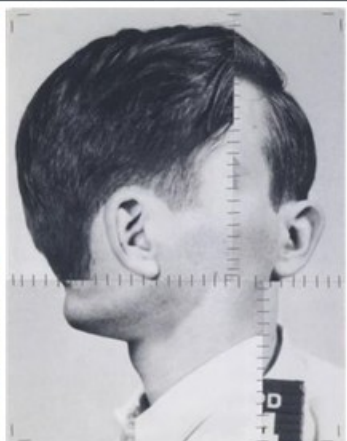
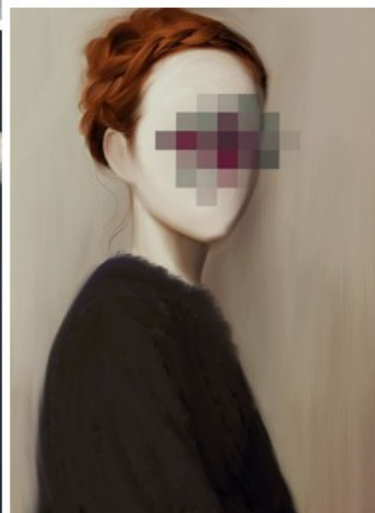
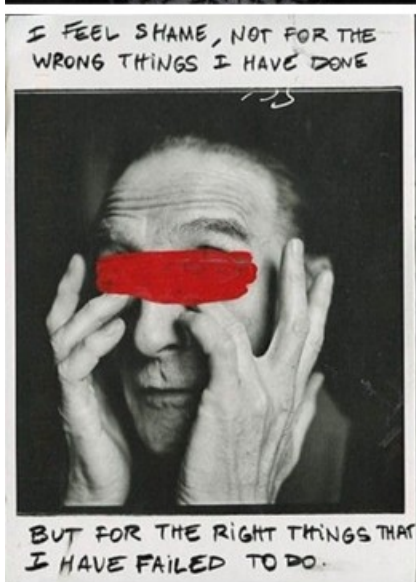
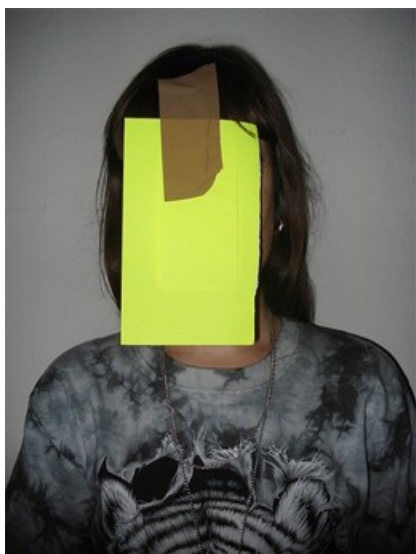


Obr. 74: René Magritte, Milenci, 1928

Proč máme takovou tendenci zakrývat své identity? Proč v umění často nacházíme vystříhané postavy či zakryté obličejy, postavy s čímkoli jiným, jenom ne s tváří. Takové obrazy a hlavně fotografie jsou čím dál více častější, stává se z toho snad až módní záležitost. Jakoby se dnešní doba přebytku dostala do nás do všech, do lidí. Lidé proti ní brojí, skrývají se, hrají si na někoho jiného, vydávají se za jiného člověka, osobnost, jenom proto, že si sami myslí, že ta jejich pravá identita není dostačující. Schováváme se za oblečení, za make-up, za svůj účes, jako malé dítě, které se něčeho bojí, za maminku. Bojíme se i my? Čeho? Světa? Života? Že neobstojíme, že nebudeme dostatečně dobří, nebo nejlepší? Dnešní doba po nás vyžaduje splňování mnoha nesnadných kritérií a my se s naší soutěživou povahou stáváme jejími otroky.

Jsou i tací, kteří schovávají svoji identitu z důvodu ochrany soukromí, nechtějí být nikde prezentováni. Jedná se především o různé oběti či kriminálníky, v médiích se jim tedy rozmazává obličej. V dnešní době otevřeného soukromí sítí jako Facebook, Myspace je to zcela pochopitelné. Na takových profilech také řada lidí vystupuje pod přezdívkami či nepravými jmény, důvod je stejný – ochrana soukromí. Zamezují tak nové teorii o sledovanosti lidí skrze tyto profily. Dalším příkladem jsou skryté identity policejních svědků. Takovým lidem se vymyslí nová jména, bydliště i minulost a pod takovou novou identitou nadále vystupují. Následující dvojstranu zaplním fotografiemi, které jsem našla po zadání slova „faceless“ (bez obličeje) do internetového vyhledávače.





Absence člověka, krize identity je v umění také často znázorňována obrysy a stíny. Proto je na začátku této kapitoly zmíním, protože s formou prázdná úzce souvisí. Prostřednictvím nich víme o nějaké hmotné substanci, která se vyskytovala, ale již není, zanechala pouze jakýsi otisk v čase, v místě. Nejde o vynechání skutečného, ale o zachycení jeho stínu, tedy o naznačení, že se něco událo. Nejde o emotivní, chladnokrevné a násilné smazání jedince, ale spíše o tichou snahu vyjádřit, definovat a vizualizovat onu podstatu.

Obrys nám definuje jasné tvary určité podstaty. *„V tomto smyslu může obrys lidského těla fungovat jako figurální znak nosící „obličej“, na který se (fyzicky i metaforicky) přenáší charakteristika konkrétní osoby, či dokonce čisto její existence. Důležitost fyzická i mentální nám lokalizují tento obraz a posouvají případné interpretace do další roviny významů.“*²⁹

Snad nejvýstižnějším příkladem je výtvarník Igor Kalný. Patří k umělcům, jejichž tvorba neodmyslitelně patří k jejich životní cestě. Navíc v období normalizace je tato cesta hledání, objevování i ztracení naléhavou potřebou a osobním únikem ze světa nesvobody. Jeho figurální malba a kresba je inspirovaná Modiglianem, Paulem Kлееm a v neposlední řadě dětskou kresbou, která inspirovala i tyto dva autory. Vrací se zpět do stádia dítěte, obkresluje ruku na papír. Ruka je tu parafrází svobody a směru cesty. Co taková kresba přináší, je volnost její interpretace. A doslova by se dalo říct, že svojí kresbou Kalný zanechal svůj podpis. Jedná se o velkoformátové kresby z důvodu potřeby vyplnění prázdného prostoru, na který se obkresluje: buď celé tělo nebo jeho různé části.. *„Kalného s bezesporným talentem vznikající kresby charakterizuje napětí protikladů mezi trpělivostí a dynamikou, uzavřeností a extrovertností, pořádkem a chaosem, geometrií a gestikulací, vážností a hravostí, všedním a neočekávaným, konkrétním a abstraktním, uchopitelným a tajemným.“*³⁰ Forma jejich zpracování, záznam celého procesu vychází z jednoduchosti, hravosti a spontánnosti inspirované dětským světem fantazie. *„Gestickým obkreslováním obrysů svého těla vytváří Kalný svérázné autoportréty běžících, unikajících a do sebe uzavřených postav a jejich fragmetů. Vymezuje prostor naplněný éfermní váhou vlastní existence.“*³¹ Na jednu stranu se jedná o hledání oné vlastní cesty, na stranu druhou se pro něj tyto kresby staly jakýmsi chycením do pastí, dochází do krajního bodu, do stavu, kdy duše se obkreslit nedá. Autor pracuje s hledáním vlastní identity nejenom formou kreseb, ale také fotografií. „Já“ dvojice fotografií – na jedné drží napsané slovo „já“, na druhé nadržuje v rukou nic. Kalný svůj život končí sebevraždou v pouhých 30-ti letech

29 Diplomová práce Lucie Lendelové: Hlava jako médium, 2001/2002

30 Čarná, Daniela - Valoch, Jiří: Igor Kalný. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008. ISBN 978-80-7165-701-9, 152s.

31 Čarná, Daniela - Valoch, Jiří: Igor Kalný. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008. ISBN 978-80-7165-701-9, 152s.

skokem z policejní budovy. Vybral si konec, kterým se tak připodobňuje svým dílům, ležícím obkresleným postavám.



Obr. 75: Igor Kalný, Stojící postava, 1986

Stín na rozdíl od obrysu či siluety má význam jakéhosi přízraku. Neohraničuje, nýbrž vyplňuje, definuje ducha postavy, jež ho vrhá. Závisí na světle, které se prodlužuje, zkracuje, různě ohýbá, mění se a spolu se svým autorem také mizí. Takový stín jako absence hmotného majitele je často znázorňován v umění právě jako druhotné ego svého autora. Přejímá jeho podobu. Je to temný přízrak, který odmítá prozradit totožnost svého autora.

Boj nad svým stínem vyhrál Vladimír Kordoš, slovenský umělec, jenž svůj stín spálil a tím jej zachytil, zhmotnil a uzemnil. Osvobodil se od něj. Na několika fotografiích pozorujeme na zemi postupně hořící stín, až se nám nakonec vyjeví jeho celý tvar v podobě spálené podlahy. Vytvořil se tak jakýsi dvojník autora. Pohrává si také s metaforou „Vystoupit z vlastního stínu“.

Celkově je stín ve fotografii jeho nedílnou součástí. Cokoliv, co je nějakým způsobem osvětleno, vrhá stín. Avšak většího významu nabývá ve 20. století. U nás je takovým zástupcem **František Drtikol**, který svou pozdní tvorbu vytváří takřka jenom ze stínů. Přidává jim významější roli. Využívá stínů pod vlivem východní filozofie k vyjádření vztahu mezi tělem a duší, materiálním světem a duchovním bytím. Používá také stínové siluety s gesty a postoji naznačujícími vzhlížení nebo stoupání vzhůru za světlem poznáním.



Obr. 76: František Drtikol,
Imaginární fotografie 1930

Dalším fotografem, který se konfrontuje se svým stínem, snaží se s ním stotožnit a pochopit ho, je slovenský autor **Lubo Stacho**. Jeho diptych s příznačným názvem „*Vnitřní tajemství*“ naznačuje v jakém smyslu je tato konfrontace chápána. Diptych znázorňuje plátno, skrze které proudí světlo na jedné fotografii, na druhé je poté mezi světlem a plátnem autor, který na plátno vrhá svůj stín. Spojení externího s interním. Propojení světů skrze textilií, která zde má roli znejasnění, upozadění samotného autora a celému autoportrétu dodává tajemno. „*Fotografie autorova stínu je v rámci diptychu konfrontovaná se snímkem podobně zastřeného a ztajmeněného kusu zábradlí připomínajícího svíčku (symbol duchovna), ale i falus (symbol akumulace energie, pro Stachovu tvorbu velmi typický)*.“³²



Obr. 77: Lubo Stacho, *Vnitřní tajemství*, 1991

32 Diplomová práce Lucie Lendelové: Hlava ako médium, 2001/2002

Od stínů se dostáváme ke stopám, zanechaným lidským otiskům v dějinách lidstva i umění. Nebude výslovnější, než to ukázat na příkladu, na obrazu Luby Sajkalové, která jistým způsobem zaznamenává vymazávání. Textil, konkrétně barevná trička metaforickým významem odkazující na lidské tělo. A trička opakovaně ponořována do čistících prostředků jako je například savo, které způsobuje jejich postupné blednutí, až s tím spojený rozklad. Podobně jako bledne a postupně i mizí všechno živé na tomto světě.



Obr. 78: Luba Sajkalová, *Modrá* z cyklu *Červená-Fialová-Modrá-Zelená*, 1997

Podobně pracuje se zanechanými otisky ve své tvorbě **Riitta Päiväläinen**, jedna z představitelk Helsinki School. Riitaa používá oblečení z bleších trhů a ze second-handů, oblečení, které už někdo někdy nosil. V takových šatech vidí zanechané příběhy, tichou neznámou historii a stejně tak i otisky lidí, kterým patřily. Nevyhnutelný fakt, že se tyto příběhy ale nikdy nedozvíme, vzbuzuje autorčinu zvědavost. Sama uvádí, že se nechce zabývat tím, co jsme ztratili, naopak se chce soustředit na to, co ještě můžeme nalézt. Kus oděvu pro ni představuje bývalého nositele, někoho, kdo ten kus látky proměnil k životu, utíral do něj své slzy, nebo s ním tančil na louce. Takový člověk je už ale pryč. Prostřednictvím větru nebo mrazu tak Riitaa tyto příběhy probouzí k životu a navrácí těmto šatům zpět jejich minulost.



Obr. 79: Riitta Päiväläinen, *Potrtrét*, 2001

Fotograf **Gill Peres** dokumentující války, hladomory, nepokoje, člen agentury Magnum posouvá úroveň fotožurnalistiky. Fotografie, jež zde budu popisovat, vypadají, jakoby je autor určitou chvíli před stisknutím spouště aranžoval, jakoby si vymyslel téma, kterému se chce věnovat, a následně jej zrealizoval. Ovšem prázdnota, jež souvisí s takovým druhem fotožurnalistiky, obsahuje smrt a násilné mizení. Peres zaznamenává úzkostné situace a vytváří tak pozoruhodně smutný dokument o lidském násilí. Fotografováním dokumentuje a podporuje svědectví genocidy a válečných zločinů. Sám uvádí, že si připadá jako soudní fotograf, jenž shromažďuje důkazy pro historii. Z mnoha jeho prací, zejména dokumentujících masové zabíjení ve Rwandě nemůže být přítomnost absence lidského těla více vystihující. Doslovné mizení ze zemského povrchu a zanechání otisku ve smyslu – byl jsem tady. Na zemi ležící oblečení, kosti, opálené obrysy těl v různých polohách, ze kterých je jasně čitelné tělo člověka. Vidíme, jak ležel, jak se pohyboval, můžeme dokonce přechíst, jestli byl vysoký, malý, tlustý, či hubený. Takovéto fotografie jsou strašným svědectvím a křičením nesouhlasu s tím, co se událo. Zvěrstva, k nimž došlo v roce 1994 ve Rwandě, proběhla takřka v nepovšimnutí západním světem. Peress uvádí: „*Nekonečnost tohoto trestného činu je mimo naši představivost a je překonaná jedině neuvěřitelnou lhostejností Západu a rozvinutých zemí, které by byly schopny zásahem zabránit tomuto zločinu.... Otázkou zde je, jestli je člověk v podstatě dobrý nebo špatný, jestli se může vykoupit, jestli je pro něj místo pro soucit a solidaritu.*“³³



Obr. 80: Gill Peress, *The Silence of Rwanda*, 1997

Opusťme rovinu násilí a nahlédněme do umělecké části zanechání otisku. Cyklus **Judity Csáderové** „*Stopy*“ monitoruje přefocené otisky autorky, jejího těla a tváře v písku. Dosahuje tak jakéhosi připodobnění stylizovaných tváří na egyptských reliéfech. Vytváří odlitky posmrtných masek zvolením určitého osvětlení a úhlem pohledu vytváří

33 Gill Peress, Zdroj: http://www.magnumphotos.com/c.aspx?VP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=2K7O3R15IOBD

z prohlubní výdutě a naopak, dbá na vyvolání iluze reliéfu. Zvoleným materiálem pískem zároveň odkazuje na ztuhnutí, na zkameněliny a zvětraliny, stanovuje tak jakousi novou archeologii.



Obr. 81: Judita Csáderová, *Stopy III*, 1981

Dostáváme se pomalu k samotnému člověku. Zde už nepůjde o zobrazování stínu, ani obrysů, jakožto vyjádření ducha. Jedná se o zakrytí tváře vedoucí k postupné změně identity, stále zůstává notný motiv jakoby stínu, ale už z fyzického člověka. Tělo, tvář, která nám vadí, která představuje něco, co nechceme, aby na snímku bylo zobrazeno. Jak už bylo vysvětleno v úvodu této kapitoly, důvodů je hned několik, proč nechceme být vidět, proč se tváře zakrývají.

Příklad, který teď uvedu, působí až děsivým dojmem. „*Ghost Mothers*“ je označení pro ateliérové fotografie malých dětí v 19. století a taky otázka, jak daleko až člověk může zajít, aby měl dokonalý snímek. V minulosti se chodívaly do ateliérů zvěčnit bohaté rodiny, byla to pro ně velkolepá událost a zároveň památka. Tehdy byla expoziční doba snímku dlouhá. Dospělí takovou dobu vydrželi, existovaly různé zákrční háky, které je držely na jednom místě. Jak to ale bylo s focením miminek, batolat, kterým se nedá vysvětlit, aby se nehnuly? Vyřešilo se to elegantním způsobem, posadily se na klín matky, která je držela a ta se následně přikryla kusem závěsu, zástěny, či jinou textilií, aby na snímku nefigurovala. Vznikají tak bizarní snímky miminek, jež svírá v rukou beztvaré monstrum. To dodává takovému snímku s původním čistým úmyslem tajuplnou

hrůzostrašnost. Matky, které svým dětem pomáhaly překonat dlouhou expoziční dobu, se nyní mění na příšery, které jakoby chtěly své dítě pozřít, či odnést do temného světa. Na některých fotografiích jsou jen vidět ruce matky zpoza nějaké židle nebo křesla. Na jednu stranu tajemné monstrum zmizí, na druhou stranu to vypadá, jakoby si pro dítě opatrně potají přicházel nějaký démon z podsvětí.



Obr. 83: *Ghost Mothers*, 1800-1900



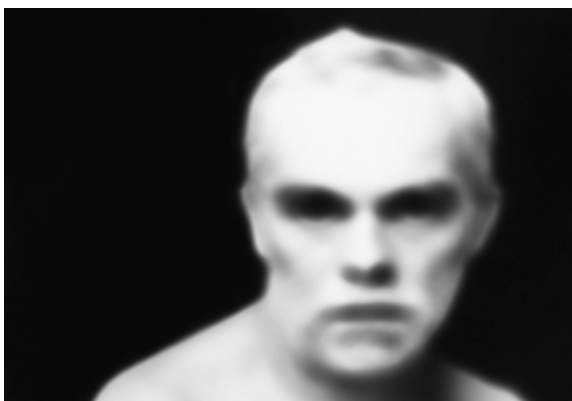
Obr. 82: *Ghost Mothers*, 1800-1900

Žijeme v přesycené době, máme všeho nadmíru a neumíme se s tím vypořádat, protože nám i přesto pořád něco schází. O tom jsem psala již v úvodu a budu se tomu věnovat i v závěru celé této práce. Jak zůstat v paměti, zanechat stopu? A jak to vyjádřit vizuálně? „*Fotografie tomu výrazně pomáhá, vytváří totiž onu krásnou virtuální realitu, po které máme toužit a identifikovat se s ní. Přes tuto úpornou snahu nakonec většinou všechny ty slavné a krásné obličeje splývají v jednu mlhavou, třpytivou a nerealnou podobu.*“³⁴

Fotografka Jolana Havelková se takovou formou zachycení lidské tváře zabývá ve svém díle „Dočasná setkání“. Smyslem její práce je vyvolat dialog o fotografii a proměně identity zaznamenaných tváří, ale také o ztrátě identity moderní společnosti. Její práce se zaměřuje na gestikulaci a gesta jednotlivých lidí, která se v poslední době stávají unitární. Máme podobné výrazy, reagujeme podobně, nosíme univerzální oblečení. Havelková jakoby touto prací dokonale charakterizovala naši dobu. „*Mlhavé portréty nekonkrétních tváří s překvapivě výmluvnými pohledy a gesty (vkrádá se na mysl*

*Kunderova poznámka, že je příliš málo gest na příliš mnoho lidí) jsou stejně tak svědectvím o ztrátě identity jako o hledání skrytých podob blízkých lidí i o ironizujícím pousmání nad stokrát zhlédnutými stereotypy, kterými jsme donekonečna zaplavováni. Paradoxně se rozostřováním zостřily (a zobecnily) právě ty nejpodstatnější rysy či nedostatky, místo dokonalé tváře, ikony naší společnosti, je zde maska s téměř nelidským výrazem.*³⁵

Havelková pracuje s tradiční fotografií a na začátku také s ostrým obrazem. Rozostření vzniká následně až v temné komoře, což význam celého projektu umocňuje. Nejde o plytké rozostření během několika minut v počítači, ale o důkladnou práci proměny lidské tváře a okamžitého gesta. Autorka mění identitu svých přátel, mediálních ikon i anonymních tváří. Portréty se pohybují na hranici rozeznatelného a nerozeznatelného. Rozostřením, rozpitím jejích obličejů vznikají mlhavé tváře s těmi nejzákladnějšími rysy, ve kterých můžeme tušit osoby, které jsme i my někdy zahlédli, nebo je dokonce dobře známe. Nelze je s jistotou rozeznat a identifikovat, postrádají jedinečnost přesných detailů. Aktuální rysy několika postav jakoby by byly sloučeny v jednom obraze.



Obr. 84: Jolana Havelková, *Dočasná setkání*, 1999-2002



Obr. 85: Jolana Havelková, *Dočasná setkání*, 1999-2002

Ztrátou identity se zabývá i dvojice slovenských autorů, jeden z nich používá bílou barvu, druhý opačně černou. Bílá barva, která má jistou korekční funkci, hraje hlavní roli také v jednom fragmentu díla „*Transcendencia I. a II.*“ slovenského umělce **Stana Filka**. Zde je na několika fotografiích vyobrazený autor sám se svými přáteli. Následně se záměrně vystřihuje, vymazává, zabarvuje a odděluje se tím tak od obsahu. Jedná se o afektivní, zraňující a chladně racionální gesto.

Siluetu Filka se dají chápat jako díry, jako nic, ale i jako bílá plocha, autor sám rozlišuje „*díry jako prázdno a bílou plochu, jako živé prázdno.*“³⁶ „*Bílá barva na fotografii vyjadřuje myšlenku splynutí (ne popření, ani stotožnění) a propojení (ne odchodu).*“³⁷ Bílá barva zde identifikuje právě onu transcendencii, stotožňuje se s pátou dimenzí (čakrou) a vzdává se jakékoli návaznosti na hmotný svět. Jedná se o čistou prapodstatu, o čisté ego, o sebevyprázdnění. „*Dále se autor stotožňuje s uměním K. Maleviče, který tvrdí, že nejvyšším stádiem je bílý systém a v něm bílý čtverec jako klíč k počátku nového klasického ducha, že pohybové zóny bílé plochy jsou dány pomocí bílých kostek.*“³⁸ Dochází také k určitému paradoxu, autor se na jednu stranu popírá, neguje vymazáním. Na stranu druhou bílý prostor zabírá buď většinu fotografie, nebo je tak zářivý, že přitahuje veškerou pozornost, což zapřičiňuje, že autor si vlastně svoji část obrazu docela uzurpuje.



Obr. 86: Stano Filko,
Transcendencia, 1978-1979



Obr. 87: Stano Filko,
Transcendencia, 1978-1979

36 Stano Filko v rozhovoru s Lucií Fišerovou, tehdy Lendelovou v její diplomové práci: *Hlava ako médium*, 2001/2002

37 Fedor Blažčák, Katalog výstavy DELETE, Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2012, autor textu: Petra Hanáková, ISBN 978-80-8059-164-9

38 Stano Filko v rozhovoru s Lucií Fišerovou, tehdy Lendelovou v její diplomové práci: *Hlava ako médium*, 2001/2002

Podobně uvažuje již zmíněný autor, v souvislosti s vystříháváním a hledáním poselství v denním socialistickém tisku, **Július Koller**. Oproti Filkovi svou postavu na fotografiích z prostředí propasti Macochy zamalovává černou barvou. Tuto barvu volí jako symbolismus tmy, noci, vesmírné prázdnoty a zároveň jako tajemství hloubky. Prostředí Macochy, její vstupy a propast to ještě podtrhují. Jakési stotožnění se s geologickým propadem do nitra země, do černých děr, všeobímajícího černého prázdna nastraženého přírodou a vnitřním kosmem. Opět jistý odkaz na Malevičův černý čtverec.

Další slovenský autor, který se potýká s identitou prostřednictvím absence ve tváři, je již zmíněný **Vladimír Kordoš**. Jeho „*Minisalón*“ – interpretace dřevěné krabičky. Autor si vyžádal od organizátorů pražského Minisalónu dřevěnou krabičku, do níž vkládá svůj autoportrét zhotovený v obyčejném ateliéru na bázi občankových portrétů. Tvář na fotografii má však zakrytou samotnou krabičkou. „*Vzniká tak dráždivé napětí mezi očekávanou oficialitou standardního snímku a „nelogickým“ gestem znemožňujícím identifikaci osoby. Tuto myšlenku pohrávání si s vlastní identitou rozvíjí autor doplněním přesných osobních údajů na okraj fotografie, čím ze sebe vytváří jakýsi polovičatý anonym s „popisným štítem*.“³⁹ Ztráta tváře zde odkazuje na ztrátu identity ve smyslu ucelování. Státní byrokratická kartotéka, jakou je například STB kartotéka. Prázdno je zde umocněno onou krabičkou místo obličeje, kde je ale zároveň vidět dno, což nám tyto meze prázdna ohraničuje, dává mu jasné rozměry.



Obr. 88: Vladimír Kordoš, *Minisalón*, 1984

Dílo Lubomíra Ďurčeka se rovněž zaměřuje na absenci člověka. Jedná se o situační zásahy do denního tisku. Ďurček pozorně vnímá a sleduje všelijaké seznamky, fotografie, texty, většinou si je přefotí a následně nějakým způsobem zasáhne. Techniky, které používal, jsou různé, zabarvování inkoustem napodobující očistu stalinovského Ruska, o kterém budu mluvit v následující kapitole, dokreslování, vystřihávání a vytrhávání z kontextů. Takové novinové články vnímá jako informační plochu.



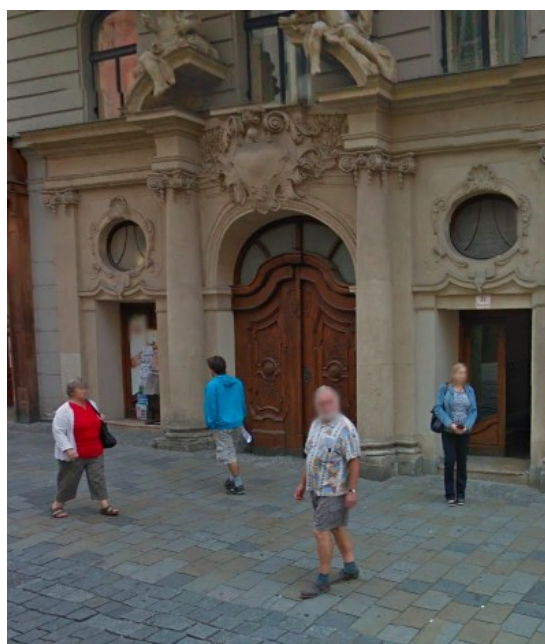
Obr. 89: *Lubomír Ďurček, Chcete si psát?, 1976*

Principu vymazávání podobném sériové výrobě, která se začínala uplatňovat za socialismu, se ve své rozsáhlé sérii „*Fotografie*“ věnuje rovněž slovenský autor **Otis Laubert**. Základ série tvoří skupinové portréty závodních pracovních kolektivů, které autor zbaví identity vystřihnutím, doslova vyražením tváří všech přítomných. Jelikož se jedná o skupinový portrét, výsledek vytváří pravidelnou dírkovou strukturu, odkazuje tak právě na sériovou, strojovou výrobu takových závodů.



Obr. 90: Otis Laubert, Fotografie, 2008

V moderním světě, který hojně využívá fotografického média, se snadno můžeme stát „nechtěnými modely“. Jako příklad uvedu Google Street View, tato aplikace nám umožňuje procházet si určité ulice měst a vidět tak konkrétní domy, obchody, parky atd. Je nafotografována přes den, za normálního chodu města a tím pádem je jasné, že jsou v ní i místní obyvatelé. V dnešní době ale každý model, tedy i člověk zveřejněný za účelem reklamy či propagace k tomu musí dát písemný souhlas, jak je tomu ve všech časopisech a reklamách. Proto Google vyřešil tuto záležitost rozmazáním hlav lidí, na vyobrazených ulicích tak potkáváme těla s rozmazanými čtverečky místo hlavy. Stejně tak tomu je v novinách či televizních zprávách, dokumentech apod. Doba, kdy se přichází o obličeje.



*Obr. 91: Google Street View, Masarykova
ulice, Brno, 2011*

Na tuto tematiku navázal autor **Karol Pichler** ve své lidské fototapetě. Na první pohled působí jako dekorativní rastr, zblízka ale zjistíme její lidský rozměr. Tapeta se totiž skládá z odpadu portrétních snímků, klasických čtyřportrétních občankových políček, která zůstanou po vyjmutí obličejů. Identity tedy z fotografií zmizí spolu s obličejem, putují do kapsy peněženky svého majitele. Na zbytku fotografie, který je určen na vyhození do koše, zůstávají pouze kusy oblečení, případně vlasů daného jedince, fragmenty odnesených identit. A právě tato rozdílná oblečení zůstávají jako fragmenty identit, dělají tapetu alespoň trochu různorodou.



Obr. 92: Karol Pichler, *Plná pro sebe samotnou i pro jiné*, 2000

Jak už bylo řečeno – více než jakýkoli jiný obraz nás zasahuje zobrazení vymazání lidské postavy, či tváře. Po různých haváriích, nehodách a útocích nám může zůstat tělo i tvář znetvořeny. Jako příklad slouží film George Franje „*Oči bez tváře*“ (1959). V něm je mladá žena znětvořena po autohavárii a podrobí se otcově šílenému nápadu dát dceři novou tvář. Po celou dobu filmu dceřinu znětvořenou tvář nevidíme, ale přítomnost bílé masky, jež ji nahrazuje, je více než výmluvnější.

Podobný pohled na tvář – její ničení – nese série „*Dystopie*“ umělecké dvojice **Aziz + Cucher** (Anthony Aziz, Samuel Cucher). Série spočívá v manipulaci, ve vyretušování, zmizení kusů obličejů, konkrétně očí, nosních dírek a úst. Portréty takovýchto lidí mají symbolizovat evoluční změnu a ztráty identit v moderním technologickém světě, který podporuje anonymitu a shodu, a kde se postupně vytrácí face- to-face komunikace a interakce. Téma je podobné jako jednotnost identit Jolany Havelkové.



Obr. 93: Aziz + Cucher, *Distopie*, 1994-1995

Varování před ztrátou pohlavnosti s nádechem mrtvé krásy. Na antropologické srovnání muže, ženy a dítěte nahlíží ve svém díle „*Analgetikon*“ umělkyně **Petra Cepková**. Jedná o bezpohlavní, bezbolestnou říši, kde nejsou žádné rozdíly.



Obr. 94: Petra Cepková, *Analgetikon*, 2006

V knize „*Defaced*“ (Beztváří) švýcarský historik Valentin Groebner vysvětluje znetvořený obličej právě termínem „defaced“. Nehovoří tak ale ve smyslu ztráty identity či osobnosti, má to být chápáno pouze ve smyslu bez tváře, beztvary, neforemný. Násilí a

anonymita jdou ruku v ruce, extrémní fyzické násilí prováděné na lidech je znětvořuje a tak vede k jejich anonymitě. *"Násilí bylo ukázáno prostřednictvím obrazů, ale obrazy nám ukázaly pouze děsivou prázdnotu"*. Kniha popisuje násilí na lidech a znetvořené tváře v průběhu dějin lidstva.

Jak člověk stárne, stanou se z fotografií v rodinných albech drahocenné památky a vzpomínky na již zesnulé. Zvláště památné a zásadní jsou pak náhrobní fotografie. Obraz, portrét, který se vybere jako nejhezčí, a dá se na náhrobní kámen, jako završení života jedince, udělala tak tečku za celým jeho filmem. Fotografie, podobizna dotyčného vyobrazuje několik desítek let a připomíná jeho pozůstalým, jak vypadal, protože jejich vzpomínky a paměti se pomalu vytrácejí. Přesto tento obraz, stejně jako vzpomínky a ostatní fotografie z rodinného alba jednou začnou mizet. Postupně se otisk člověka z tohoto světa vytrácí.

Existuje několik autorů, kteří se nezávisle na sobě věnují vytrácení se tváře přefocováním náhrobních fotografií. Myšlenka každého z těchto autorů je v základu stejná, liší se pouze v detailech. Jde o zachycení ducha, o zachycení mizení fyzického spojeného s duchovním. Fotografie postupem času ztrácí svoji kvalitu a tím i viditelnost. Lidé na nich tím pádem postupně přicházejí o obličej, až jej ztratí celý, postupné mizení duše se stejně postupným mizením těla. Divák tak dostane k nahlédnutí poničené fotografie spolu s nabídkou příběhů, které si může sám dotvořit, fantazírovat nad nimi. Tito lidé žili své vlastní životy a příběhy, které nám ale nejsou známy, tak při nahlížení na ně si musíme tvořit své vlastní příběhy. Kdo byli tito lidé, jaký byl jejich život, jaké měli vlastnosti, proč a jak zemřeli? Forma odosobnění a anonymity zde dochází k dokonalosti. Fotografie nám v této podobě poskytuje zcela odlišný pohled na ni samou, kombinace portrétů a okolních „kazů“ vytváří novou abstraktní rovinu. Takové fotografie vypadají poeticky krásně. Lidé na portrétech zde působí doslova jako duchové, je zde zastaven proces stárnutí.

Určité odlišnosti mezi soubory najdeme spíše ve formální stránce. **Torben Eskerod** tyto portrétní fotografie přefotografová a vytváří z nich velkoformátové tisky. Fotografie pocházejí z římského hřbitova Campo Verano a nemají žádná jména, takže anonymita těchto lidí je daleko hlubší. Série **Pavla Maria Smejkal** *„Fade Out“* je fotografována také na výšku a barevně, jak je to typické pro portrétní fotografii. Smejkal vybírá portréty se zajímavým stádiem poškození, větší variabilitou způsobů blednutí. Naproti tomu **Jaroslav Vraj** v *„Kasematech vzpomínek“* volí horizontální pojetí snímku a sjednocenou barevnou tonalitu. Bývalá studentka ARF **Lucie Prášilová** fotografie také vytváří na šířku, barevně je sjednocuje a zkoumá především vliv času.



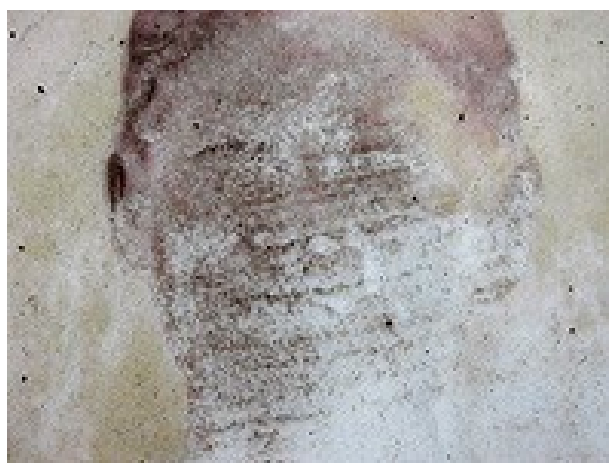
Obr. 95: Torben Eskorod, Untitled, 2009



Obr. 97: Pavel Maria Smejkal, Fade Out, 2001-2004



Obr. 96: Pavel Maria Smejkal, Fade Out, 2001-2004



Obr. 98: Jaroslav Vraj, Kasemata vzpomínek, 2005



Obr. 99: Lucie Prášilová, Vzpomínáme, 2007

Jako poslední zmíním fotografie, jež byly poničeny přírodní katastrofou. Jedná se o fotografie vzniklé během tsunami v Japonsku v Yamamoto, 2011. Lidé na nich ztrácejí svoji identitu, mění se v nějaké fantaskní a imaginární tvary. Voda většinu těchto fotografií zničila tak rozsáhlým způsobem, že je sotva poznat, co na nich je. Najdeme zde různé momentky, svatby, narození, oslavy, výlety a podobně. Vše, co si lidé zaznamenávají, aby měli vzpomínku, ke které se může vrátet. To vše jim bylo vzato a vzniklo tak abstraktní dílo, podivuhodný obraz. Smrt a zkáza, která v tomto podání vypadá snad až krásně. Nikoho v době mačkání spouště nenapadlo, že by tyto fotografie byly povýšeny na umění a vystaveny za účelem pomoci zpět svým autorům získat peníze na nový život. Můžeme se domnívat, že na většině fotografií byli lidé zachyceni, když byli šťastní, když se usmívali, a tak jako katastrofa vzala jejich radost a přidělala jim starosti, tak se metaforicky vytratily i úsměvy lidí z fotografií.

Vznikl tak veliký projekt pod záštitou japonského fotografa **Munemasha Takahashiho**, který zorganizoval dobrovolnický tým, který veškeré nalezené fotografie jednu po druhé očistil, vysušil. Proč? Proč by se někdo v době, kdy lidé přišli o domy nad hlavou, o veškerý majetek a někteří i o své příbuzné, zabýval fotoalby a fotografiemi? Právě protože tito lidé o všechno přišli. Nemají žádnou vzpomínku, nemají žádné své věci, ale nechtějí přestat hledat. Fotografie jsou důležitou součástí všech rodin, obsahují šťastné momenty, oblíbené věci a situace a hlavně všechny členy rodiny, kamarády a důležité okamžiky života. A takto se k nim mohou lidé vrátit zpět. Nechtějí ztratit všechny své vzpomínky.

Tyto fotografie v nás vyvolávají smíšené pocity, zachycují utrpení a smutek, ale na druhou stranu nám nabízejí naději a život. Všechny fotografie byly digitálně přefotografovány a byly z nich udělány pohlednice a plakáty, taktéž odabsolvovaly několik výstav. Velmi pěkně adjustované fotografie instalované na stěnách v rámečcích, taktéž

rozestavěné po poličkách budily dojem pokojíčků a interiérů bytů a domů, jež byly právě zasáhnuty vlnou tsunami.



*Obr. 100: Projekt Yamamoto Munemasha
Takahashiho, 2011*



*Obr. 101: Projekt Yamamoto Munemasha
Takahashiho, 2011*



*Obr. 102: Výstava projektu Yamamoto Munemasha
Takahashiho, 2011*

Depersonalizace jako taková je ve své podstatě nemoc, při které dochází k postupné ztrátě identity a svého vlastního já. Umění, které se tímto tématem zabývá, se spíše soustředí na aktuální dobu, na témata odcizení, vzdalování se světu, taktéž uchování si soukromí v době internetu. Taktéž na jednotnosti a poukazování na postupné sjednocování. V neposlední řadě se věnuje také tématům válek a násilnostem. Není jednoduché si v dnešní době zachovat identitu a soukromí. Ale umění, jakoby se stalo prostředkem k možnosti, aby to bylo možné.

„Paměť byla vždy mocenským nástrojem. Není důvod myslet si, že dnes tomu tak není, naopak právě s rozšířením digitální techniky, masových médií a internetu má jakákoli aktuální moc v rukou ohromné prostředky k re-definování historických událostí a kolektivní paměti. Programovým zdůrazňováním a reprodukováním některých vybraných významných událostí z určitého období je možné programovat zapomínání veřejnosti.“

2.4 Mazání z paměti

Absence v této kapitole hraje doslova roli opomenutí, chtěného zapomnění. Než se pustím do kapitol o kolektivní a osobní paměti, nejprve uvedu, proč se fotografie stala oním médiem, kterým je nejvíce manipulováno. Jak k této fázi svého vývoje šla už od svého počátku. Hlavním úkolem fotografie se stává co nejpřesnější a nejvěrnější podání skutečnosti. V současné době je však více v kurzu senzacechtivost a dokonalost. Plno fotografií je poupraveno k účelu, aby více zaujaly publikum, některé klamou absolutně veškerým svým obsahem.

*„Pravdivost fotografie je a priori zpochybnitelná již vlastnostmi obsaženými v médiu samotném.“*⁴⁰ Každý fotografický obraz se už od základu liší od skutečnosti. Je pouze dvourozměrný, je to určitý výsek, tak široký, jak nám povolí objektiv. Skutečnost je zachycena v menším měřítku, fotografie nezachytí zvuky, vůně, žádné dokreslující pocity. Redukuje barvu, i u barevné fotografie nikdy barvy nebudou stejné jako je vidíme okem. To vše si ale stěží u pohledu na fotografii uvědomujeme, vnímáme ji jako skutečnost a tak jí věříme.

Samotné úpravy jsou ve fotografii patrné již od jejího počátku. Jednalo se o aranžování fotografované scény, předstírání, že na fotografii je něco jiného a samozřejmě také přímým zásahem do obrazu retuší. Tyto manipulace byly značně limitovány komplikovanou technickou stránkou celého procesu. První falsifikát byl vyroben tentýž rok, kdy vznikla fotografie. Šlo o to, že francouzská vláda koupila roku 1839 patent na vznik fotografie od Louse Daguerra. V té stejné době tento postup vynalezl také Hippolyte Bayard, ovšem už jej nemohl kvůli patentu prodat. Tak naaranžoval svoji vlastní smrt, vyfotografoval se tak a obraz poslal francouzské vládě s vydírající zprávou, že jeho patent nekoupila, tak se chudák utopil. Na základě toho vláda musela koupit i jeho patent. Jednalo se tedy o první fotografii, jež lží manipulovala s lidmi.

Nejpopulárnější technikou však zůstává retuš. Podle Baldwina je retušování vymezeno jako „pečlivé provedení ruční změny fotografie nebo negativu“, které se posléze používá na řadu malých i větších korektur. Jedná se tedy o jakýkoliv zásah do fotografického pozitivu či negativu, jehož cílem je změnit nebo upravit výsledný vzhled snímku. Zprvu sloužil k zakrytí technických nedokonalostí procesu, později k záměrným ovlivňováním obsahu fotografie. Zprvu se drobné retuše používalo k zakrytí nedostatků na pleti, protože zákazníci často z ateliérů odcházeli značně nespokojeni v důsledku realistického podání. Fotografie byla tak věrohodná, že na ni lidé 19. století nebyly

40 Soumrak fotožurnalismu, Láb, Lábová ISBN 978-80-246-1647-6

připraveni. Tak nedostatky, které byly při malbě obrazů přehlíženy, musely být ve fotografii vyretušovány a lichotivá krása tak zachována. Jeden z průkopníků retuše Henry Peach Robinson cituje: *„Jakákoli finta, trik, kejkle jsou ve fotografické praxi dovoleny. Fotograf je dokonce povinen vyhnout se obyčejnosti, prostotě a ošklivosti a své objekty zušlechťovat, je povinen vyhnout se nevhodným tvarům a upravit to, co je nemalebné... Sebevětší množství vědecké pravdy samo o sobě fotografii netvoří. K tomu je potřeba víc. Potřebná je pravda umělecká – tedy něco úplně jiného.“*

V oblasti politiky existuje nespočetná řada fotografií, se kterými bylo v nějakém smyslu manipulováno. Po prostudování této problematiky člověk nabude přesvědčení, že vlastně vůbec nemá ponětí, jestli je nějaká fotografie vůbec původní. Existovalo nespočet zakázaných fotografií, například z okolí Hitlera, který chtěl být vyobrazen pouze jako vůdce s velkým V. To znamenalo žádné publikované fotografie, na kterých má brýle, krátké kalhoty, žádné z jeho soukromí, ani v pozicích, které by vůdcovskou teorii podkopávaly, například při tanci. Kolik fotografií bylo přeměněno k větší senzacechtivosti. A byly to právě takové, které mají zachycovat přirozený průběh, například válečné fotografie. Našlo se hned několik případů, kdy bylo na fotografii manipulováno s mrtvým vojákem, aby byl záběr a kompozice atraktivnější.

Nebo aktéři fotografií nebyli náhodně vyfotografováni, ale autor s nimi komponoval záběr do posledního detailu, jako by byli herci. To dokládá například negativ s několika takřka totožnými kompozicemi snímku *„Migrující Matka“* z roku 1936, Dorothy Langeové. Další možnou inscenovanou fotografií je *„Padnutí vojáka“* Roberta Capy, 1936, píši možnou, protože vzhledem k nenalezenému negativu se o této fotografii spekuluje. Mezi další zušlechtělé fotografie patří *„Vztyčování vlajky na Iwo Jima“* z roku 1945, od Joeho Rosentahla, zde se jedná o opakované vztyčování a opakované použití různě velikých vlajek. *„Sorrow Stricken“*, 1942, autora Dmitri Baltermants, kde byly výrazně doretušované mraky, aby fotka působila truchvějším dojmem. A tak dál, a tak dál. Mohla bych pokračovat celou historií známých i méně známých ztraktivnělých či dokonalých fotografií. Tato práce se nicméně zabývá vymazáváním a tato kapitola konkrétně cíleným, a to hlavně politickým. Takže pojďme se zaměřit na očišťování objektů z fotografií.

2.4.1 Manipulace kolektivní paměti

„Kdo ovládá minulost... ovládá budoucnost: kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost. A přece minulost, svou povahou změnitelná, nikdy změněna nebyla. Všechno, co je pravda teď, je pravda odjakživa a navždycky. Je to docela prosté. Je k tomu zapotřebí jedině nekonečný slet vítězství nad vlastní pamětí. Říkali tomu ovládání skutečnosti... Tento proces neustálého pozměňování se používal nejen v novinách, ale i v knihách, časopisech, brožurách, plakátech, letácích, filmech, zvukových záznamech, kreslených filmech, fotografiích – v každém druhu literatury nebo dokumentace, která by snad mohla mít nějaký politický nebo ideologický význam. Den po dni a téměř minutu po minutě byla minulost přizpůsobována současnosti. Tímto způsobem se dala dokumentárně dokázat správnost každého záměru Strany. Nikdy nesměly zůstat zachovány žádné zprávy nebo názory, které by byly v rozporu s potřebami přítomné chvíle. Celá historie byla palimpsest, mnohokrát oškrábaný a znovu a znovu popisovaný pergamen. Pak už nebylo v žádném případě možné dokázat, že došlo k falsifikaci.“

George Orwell v románu 1984

Kolektivní paměť je snadným nástrojem politické manipulace. Využívání moci a statusu často slouží k pozměnění paměti a cílenému zmatení až zapomnění celého davu lidí, celého národa. Politik, jehož se vyptává nějaký novinář, je schopen přiznat, že uvedený fakt nebo detail si nevybavuje, ale nikdy jej neslyšíme přiznat, že na to zapomněl. Zapomnění se totiž všeobecně bere jako selhání.

V souvislosti s mazáním kolektivní paměti je na místě zmínit represivní vymazávání. Takové mazání se v nejdrastičtější formě vyskytuje pochopitelně u totalitních režimů, kde podle slov Milana Kundery: *„boj člověka proti moci je bojem paměti proti zapomnění“*. Ve fotografii, jakožto nejčastěji manipulovatelném médiu, je politická retuš jakási brutální forma úprav k oklamání diváka a uvedení veřejnosti v omyl, v zapomnění.

Celkově téma mizení lidí z důvodů politiky je zarážející. Kam až se lidstvo ve svém vývoji dostalo, jedna rasa se nadřazuje nad druhou, člověk nad člověka. Kdo má právo zničit a vymazat druhého ze světa? Koukáme na fotografie jejichž lidé byli oběti takových masakrů. Díváme se na fotky zatím usmívajících se, debatujících a zdá se, že spokojených lidí, kteří byli ale záhy popraveni, určitým způsobem zprovozeni ze světa. Takové obrazy nám nabízejí řadu emocí a reakcí od lítosti až po nenávist.

Takové praktiky represivního vymazávání se projevují už ve starověku. Například vládcové a jiné mocenské osoby, které se staly nepřítelem státu ve starověkém Římě, byli

potrestání zahlazením jejich památky. Jejich sochy a obrazy byly svrženy a zničeny, ze všech nápisů a knih byly smazána jejich jména. Upadli tak v zapomnění. Po konci Francouzské revoluce v roce 1799 byly odstraněny veškeré pozůstatky starého režimu: královské a šlechtické tituly, zdvořilá oslovení, názvy francouzských historických zemí Burgundsko, Provensálsko aj. Všechny tyto činy usilovaly o jediné, o dokonalé zapomnění a vymazání.

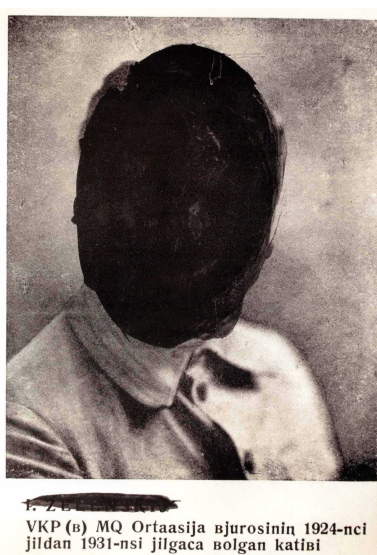
Paměť lidstva ale nebylo manipulováno pouze v totalitních státech, nýbrž i v demokratickém USA. V době éry antikomunistického fanatika McCarthyho v roce 1951 přišel o křeslo senátor Milliard Tiding, jelikož byla uveřejněna fotografie – správně fotomontáž zobrazující ho v důvěrném rozhovoru s představitelem americké komunistické strany Earlem Browserem. A nebyl jediný, koho bylo potřeba se takovýmto způsobem šikovně zbavit. Taková retuš měla za cíl změnit dějiny. Tak tomu bylo právě u mizejících lidí. Ti byli nejprve „vymazáni“ ze světa a posléze se tento akt musel „dočistit“ ve všech možných mediálních kanálech.

V politice se také nejednalo vždy o vymazání postav z paměti, ale také o vytváření celostátní nové identity. Například roku 1936 pověřil Stalin komisaře potravinářského průmyslu Anastáze Mikojana o vydání sovětské kuchařky. Cílem bylo jednak vychovat obyvatele k racionální stravě, druhak právě mnohonárodní obyvatelstvo sjednotit pod celosovětskou střechu prostřednictvím jídla. S pamětí a politickým mazáním to souvisí tak, že ve vydání této kuchařky z roku 1952 už nenajdeme žádné zmínky o kroketách, krutonech a dalších francouzských specialitách, stejně jako zmizel kalmický čaj a vyborské sušenky. Etničtí Kalmici byli několik let zpátky násilně vystěhováni na Sibiř a město Vyborg bylo obsazeno Finy. I takové úsměvné podoby vymazávání se můžeme dobádat.

Pokud přejdeme hned k fotografii, jako prvního se sluší zmínit průkopníka tohoto politického trendu „očišťování“. Podle knihy *„Soumrak fotožurnalistu?“* autorů Láb, Lábová pocházejí historicky nejznámější snímky totiž z doby nejtuzší totality stalinovského Ruska. Podobně jako v současné době pracují retušéři na různých hvězdách a modelkách, podobně vydatně pracovali retušéři ve stalinovském Rusku. Stalin kladl vysoké požadavky na úpravu fotografií, zejména kvůli jeho obličejí posetému akné měli retušéři plno práce. Později, během čistky začali retušovat také lidi, jednalo se o doslovné vyhlazení jejich tváří ve všech obrazových podobách, ve kterých kde byli. Nejprve se používal retušovací štetec, později se jednalo o vystřihování pomocí nůžek a zabarvování veškerých tváří inkoustem, tzv „rychlá varianta“. Z doby stalinovského Ruska těžko najdeme jedinou knihu, která není touto „očistou“ poskvrněna.

Podobně v knize fotohistorika **David Kinga** „*Komisař zmizí*“ autor nashromáždil fotografie z této doby. Mezi ty nejvíce působivější pak nepatřily ty, kde byl člověk úplně vyretušován, nebo úplně vymazán, ale ty, kde byly tváře obětí režimu jednoduše vygumovány, přemazány, jakoby částečně znetvořeny.

Jednou z dalších takových knih je také „*Deset let Uzbekistánu*“ od významného ruského umělce Alexandra Rodchenka. Kniha vydaná k desátému výročí Sovětského svazu. Později, během čistky bylo plno ze zobrazených tváří zlikvidováno, tudíž Rodchenko byl požádán, spíše donucen knihu vlastnoručně znetvořit a všechny tváře začernit inkoustem. Rodchenko tak vytvořil novou uměleckou formu – grafický odraz skutečného osudu obětí. Trvalo dlouho najít nějakou knihu, která by byla v původním stavu.



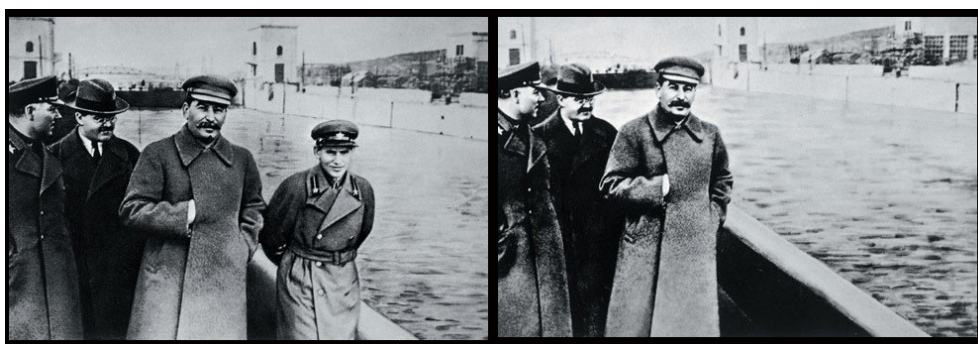
Obr. 103: Alexandr Rodchenko, 10
let Uzbekistánu, 1934

Ruští odstraňovali retušeri jako na běžícím páse s tužkou, žiletkou a americkou retuší nápisy, hesla, nevhodné obrazové prvky a postavy. Díky nim je možné nahlédnout do mentality diktátora. Fotografie prochází podivnou metamorfózou, nejprve jsou na nich čtyři muži, poté tři, pak dva a nakonec zůstává Stalin sám. Na jedné fotografii je dokonce 18 revolucionářů obklopujících Stalina. 11 z nich nechal zavraždit, tři spáchali sebevraždu. Postupně zmizeli všichni, až zbyl jen Stalin a Lenin, ten byl nakonec také odretušován, aby zůstal vůdce sám. Lidem tak vlastně uspořádali dvojí smrt, fyzickou a historickou. Učebnicovým příkladem je fotografie z oslav Velké říjnové revoluce, kde je přítomen V. I. Lenin a několik jeho nejbližších politických přátel. Vedle Lenina stojí Lev Davidovič Trockij a Lev Borisovič Kaměněv. Oba jsou o několik let později vyloučeni z komunistické strany a tedy i zlikvidováni. Na příkaz Stalina tím pádem vyretušování.



Obr. 104: Původní (1919) a retušovaná fotografie (1967) z oslav Velké říjnové revoluce

Další velmi známou fotografií je ta, na níž se Stalin prochází po břehu řeky Volhy s komisařem pro lodní dopravu Nikolajem Ježovem. Po roce 1939 Ježov zmizí ze života i z fotografií, včetně této zmíněné. Kouzlem nechtěného je fakt, že byl komisař lodní dopravy nahrazen řekou Volhou. Tato konkrétní fotografie se stala přebalem knihy „Komisař Zmizí“ od Davida Kinga, kterou jsem zmiňovala výše v textu a která se zabývá veškerou stalinovskou „čistkou“. Autorovi trvalo několik let, než dal knihu dohromady, právě protože cenzori odvedli tak dobrou práci, že originály nebylo možné dlouhou dobu najít.



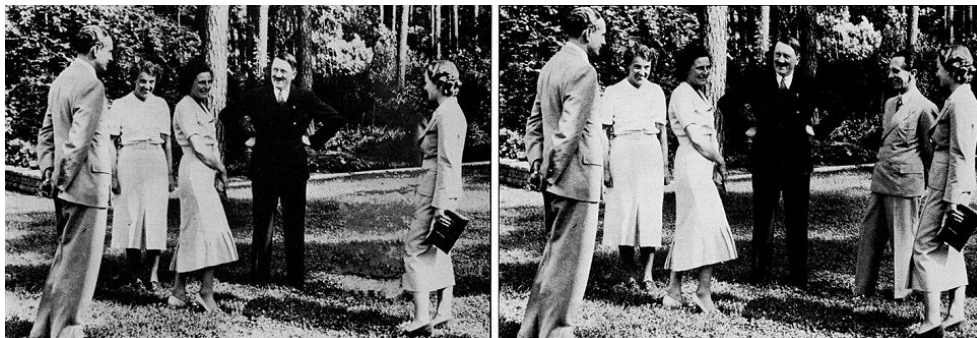
Obr. 105: Stalin původně s komisařem lodní dopravy Nikolajem Ježovem, retuš 1939

Čistky pokračují i po Stalinově smrti. Nikita Chruščov – jeho nástupník také odstraňuje některé lidi z fotografií, rozhodně ale ne v takovém měřítku, jako to dělal muž, jež má na svědomí úmrtí desítek milionů lidí Stalin.

„Smrt řeší všechny problémy. Není člověk, není problém.“

J. V. Stalin

Retuš používal i Hitler, pro ukázkou jedna fotografie, na které po nějaké době není přítomen Joseph Goebbels.



Obr. 106: Fotografie s Hitlerem, ze které zmizel Goebbels, 1937

Ani naše dějiny se mizení politiků a dalších osob nevyhnuly. Známa fotografie Klementa Gottwalda při projevu na Staroměstském náměstí, z níž byl vyretušován Vlado Clementis. Mezi další patří Rudolf Slánský, který patřil mezi nejvyšší představitele komunistické strany a byl také generální tajemník, jenže upadl v nemilost režimu za spiknutí a roku 1952 byl popraven, a tak se vláda postarala o to, aby byl odstraněn také z důležitých fotografií. Například z té, kde je přítomen rozhovoru s tehdejším prezidentem Gottwaldem, předsedou vlády Zápotockým a místopředsedou Širokým na Wilsonově nádraží před odjezdem na oslavy Slovenského národního povstání. Nebo při fotografii vzniklé během samotného dokumentování tohoto povstání, kde sehrál nemalou roli v pozici komunistického delegáta.



Obr. 107: Klement Gottwald při projevu na Staroměstském náměstí, 1948



Obr. 108: Z fotografie zmizeli fotograf Karel Hájek a Vlado Clementis, 1948

Kromě mazání bylo v socialistickém Československu přítomné i vydatné retušování. Jedna raritní fotografie je z volby prezidenta, kdy Antonín Zápotocký zdraví z balkónu na nádvoří Pražského hradu občany. Ve skutečnosti přišly desítky lidí, což bylo nepřijatelné, takže se fotografie poretušovala tak, aby to vypadalo, že Zápotockého vítal tisícíhlavý dav, zároveň se trošku přikrášlil i prezident. Po zveřejnění v novinách ale nikdo nevěděl, že dav je přidaný, což byl prvotní záměr státu.



Obr. 110: Antonín Zápotocký zdravil z balkonu na nádvoří Pražského hradu občany, 1953



Obr. 109: Kde musel být doretušován dav lidí, 1953

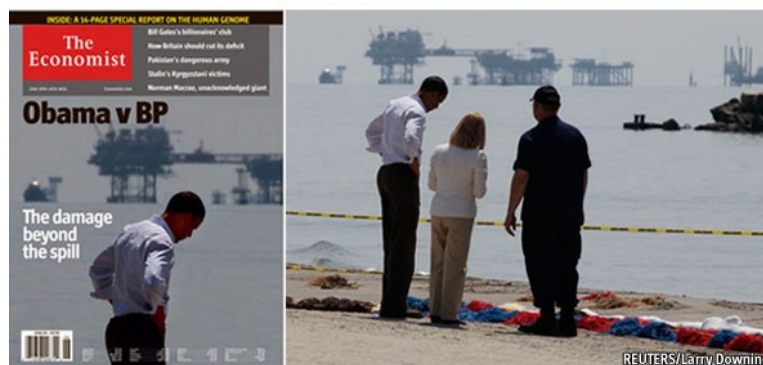
Stejně tak je na tom komunistická Severní Korea. Tamní současný vůdce Kim Čong-un se stalinovskými čistkami nechal inspirovat a svého vlastního sesazeného strýce Čang Song-tcheka nechal odstranit ze všech možných médií obsahujících fotografie a film. Což ho lehce posunulo do kolonky retro, protože manipulace v takovém měřítku se v dnešním světě už nedělají. Nicméně jeho záměr byl splněn.



Obr. 111: Obr. Fotografie Kim Čong-una, ze které zmizel jeho strýc Čang Song-tchek, 2013

Současná Čína mizení lidí dokonce legitimizovala. Doposud byli někteří politici vězňové drženi několik měsíců na neznámých místech, bez informovanosti jejich rodin. Za tuto taktiku byla Čína nejednou kritizována západním světem. Nyní na takové mizení lidí dokonce vytvořila zákon, takže při další kritice má jednoznačnou výmluvu i omluvu, jednali pouze podle zákona. A samozřejmě pro zadržené to znamená menší právní ochranu i jistý druh monitorování, který je ještě jakž takž ve vazebních věznicích dodržován.

V současné době se v demokratických zemích takovéto retuše dějí hlavně kvůli lepšímu záběru, větší senzaci. Například obálka časopisu *The Economist*, na které je prezident USA Barack Obama u Mexického zálivu během ropné havárie. Prezident na obálce časopisu stojí sám a vypadá, jakoby truchlil nad katastrofou, jakoby zpytoval svědomí. Přitom na originální fotografii je skloněný protože naslouchal ženě Charlotte Randolphové, která stojí vedle něj a je o kus menší. Časopis tak pozměnil vymazáním ženy celý význam fotografie, která byla navíc pořízena fotografem agentury Reuters, již výhradně zakazuje jakoukoliv manipulaci s pořízenými snímky.



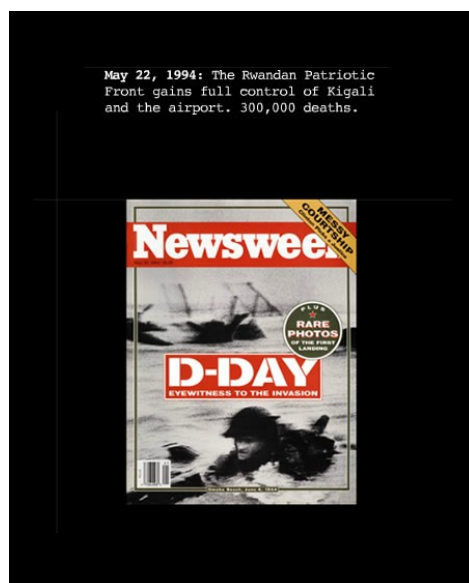
Obr. 112: Výretušovaná titulní strana časopisu *The Economist*, 2010

V umění se nachází také celá řada autorů pracujících s politickým tématem. Jejich díla nám stále připomínají chyby historie, které by neměly být tak lehko zapomenuty.

Alfredo Jaar, chilský umělec žijící v New Yorku se převážně zajímá také o téma Afriky. Jeho dílo s příhodným názvem „*Hledání Afriky*“ se sestavuje z 2126 čísel časopisu *Life* zahrnujících několik dekád jeho vydání. Za celá tato léta bylo africkému kontinentu věnováno pouze několik málo článků, a to v souvislosti s AIDS nebo divoké přírody. Jaar tuto problematiku ještě znásobil, když vybral 17 přebalů časopisu „*Newsweek*“, z nichž každý odpovídá konkrétnímu termínu během masakru v Rwandě roku 1994. Od dubna pak trvalo až do 1. srpna, kdy časopis na titulku konečně vystavil zprávy o dějícím se masakru.



Obr. 113: Alfredo Jaar, *Hledání Afriky*, Titulní strany časopisu *Newsweek*, 1996



Obr. 115: Alfredo Jaar, *Hledání Afriky*, 1996



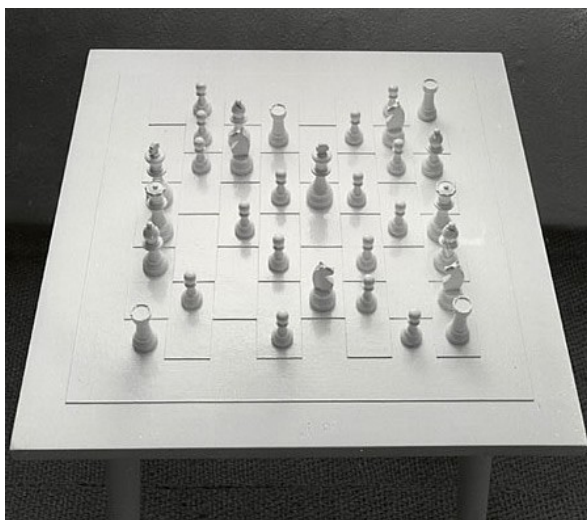
Obr. 114: Alfredo Jaar, *Hledání Afriky*, 1996

Jeho novější práce „1. května 2011“ se zaměřuje na bílý dům a zprávy o atentátu Usáma bin Ládina. Jedná se o dvě velkoplošné obrazovky, na pravé je fotografie Obamova bezpečnostního týmu, sledujícího údajné video o nadcházející události a na levé obrazovce je pouze bílo. Vedle televizních obrazovek jsou popisky, kdy jsou u fotografie všechny přítomné politické osobnosti vyjmenovány a u bílé plochy je titulek stejně bílý, prázdný. Jaar tak naznačuje nedostatek informací, které se váží s tímto údajným oznámením o teroristickém útoku. Tuto nedůvěru tak prohlubuje kontrast, jasné bílé, tzn. prázdné plochy s fotografií.



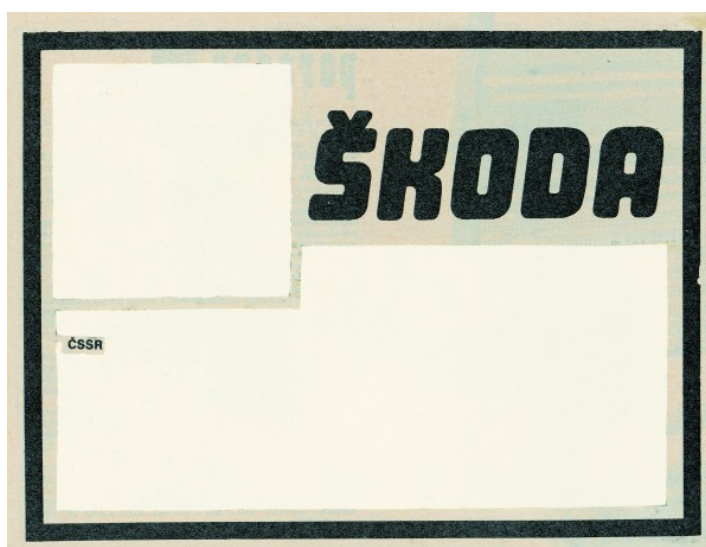
Obr. 116: Alfredo Jaar, *1. května 2011*, 2011

Yoko Ono naráží na válečné konflikty svým dílem „*Všechny šachové figurky bílé*“, kdy smaže veškerou černou z políček, i na figurkách a zůstává tak čistě bílé pole, kde je nemožno válčit, jelikož neexistuje protivník ani soupeř, protože všechny figurky jsou stejné barvy.



Obr. 117: Yoko Ono, všechny šachové figurky bílé, 1966

Jeden ze slovenských autorů, který se věnoval tématu očišťování a zároveň byl milovníkem denního tisku je, Július Koller. Taktéž veliký odpůrce socialistického režimu. Když tato dvě témata spojil, stačilo několik plakátů, novinových článků a nůžky a vzniklo rentgenování režimu. Jeho nedůvěra v socialismus byla natolik velká, že tato poselství skrze tisk viděl takřka všude.



Obr. 118: Julius Koller, Škoda ČSSR, 1975

Kolektivní mazání paměti nemusí být vždy negativní. Existuje jakási forma zapomnění, jež by se dala pojmenovat jako nařízená. Je pravda, že ve většině případů je vyhlášena státem, ale na rozdíl od výše zmíněného mazání je toto určeno pro dobro všech zúčastněných stran, a proto je taky veřejně známo. Například Vestfálský mír, který v roce 1648 ukončil třicetiletou válku, obsahoval nařízení, aby si obě strany navzájem odpustily minulé činy a aby tyto činy nebyly pouze prominuty, nýbž výslovně zapomenuty a to navždy. Bohužel, téměř na všech zmíněných příkladech převládá špatný vliv takové mocenské síly a jejího použití proti lidu, jako proti stádečku ovcí, se kterým se dá jednoduše manipulovat.

2.4.2 Snaha o zapomnění

„Zapomenutí je zničení vzpomínky.“

Peter Salner v eseji pro Ľubo Stacha a jeho *„Plátna vzpomínek a zapomnění“*

Více než čtyřicet let využíval filozof Kant ve svém životě svého věrného sluhy Martina Lampeho. Byl to vysloužilý voják, který byl obdařen citem pro přesnost, čehož si právě Kant velice cenil. Bohužel, když bylo Kantovi 78 let, došlo mezi nimi k roztržce. Z žádných zdrojů není jasné patrně proč, nicméně naráží se na alkoholismus a krádež. Důsledkem této roztržky bylo propuštění Lampeho. Po něm přišel někdo jiný, ale na něj si Kant už nemohl zvyknout, to ale není důležité.

Podstatou tohoto příběhu je, že Lampe, jež s Kantem strávil půlku života a byl jeho pomocníkem a pravou rukou, byl odstraněn z Kantova domu, nikoli však z jeho paměti. I když se o to Kant velice snažil. Dokonce i z jeho poznámek, kdy trpěl Alzheimerovou chorobou, nejzávažnějším onemocněním právě paměti, bylo patrné, že na Lampeho stále nemůže zapomenout. Jde tedy vymazat něco z paměti, i když je to chtěné a cílené?

Vědomé a chtěné vymazávání paměti, okamžiky, které v hlavě nechceme mít, na které chceme zapomenout. To je běžné například pro oběti přírodních katastrof, násilných přepadení, dopravních nehod i osobních špatných zkušeností. Tyto zkušenosti nás traumatizují a můžou způsobovat řadu psychických onemocnění a bloků. Dříve bylo téma zapomnění – vymazání mysli častým námětem mnoha sci-fi knížek a filmů. Například známý film *„Věčný svit neposkvrněné mysli“* režiséra Michela Gondryho, kdy je

hlavní hrdina natolik poznamenaný nešťastným milostným vztahem, že se rozhodne veškeré vzpomínky na něj vymazat. Navštíví tak kancelář pro vymazávání vzpomínek a my diváci postupně sledujeme, jak se mu z paměti vymazává notná část jeho života a vzpomínek. Během vymazávání si ale uvědomí, že mizí plno vzpomínek, o které ale přijít nechce a začne se bránit a uvědomovat si, že celou tuto proceduru nechce dokončit a vzpomínky, které ho bolí a které původně v paměti mít nechtěl, si nakonec chce uchovat.

„Praxe nařízeného zapomnění naznačuje, že bychom měli zpochybnit naše hluboce zakořeněné přesvědčení, že zapomnění s sebou přináší ztrátu. Toto přesvědčení lze v našem euroamerickém prostředí nalézt, ačkoli nemusí být příliš rozšířeno. Naznačuje však případ nařízeného zapomnění, že by zapomnění mohlo být stejně tak ziskem, jako i ztrátou? Anebo sítpe více ziskem než ztrátou?“⁴¹ Některá zapomnění jsou nutná, jsou určitým druhem vysvobození. Například pokud jeden z rodinných členů v minulosti provedl nějakou špatnou věc, ublížil tím ostatním lidem, jeho potomci by za to neměli nést odpovědnost. Proto by se taková rodinná „dědictví“ měla zapomínat. Dále například zapomnění podrobností z předchozího manželství nebo sexuálních vztahů, nám dává možnost žít vztah nebo manželství současné. V případě opaku, kdy by takovýmto předešlým informacím a podrobnostem byla věnována příliš velká pozornost, stávající hodnoty bychom mohli narušit. Lepší je zkrátka některé věci odsunout do říše stínů. Cílené mazání z osobní paměti tedy neznamená vždy negativní formu, nýbrž spíše očištění. Smazáním starého, nepotřebného dáme průchod novému.

V dnešní době se již vyvíjejí pilulky na ztrátu paměti. Jediné, co vědcům brání v jejich dokončení je právě etická otázka věci. Na jednu stranu by tyto pilulky pomohly řadě lidí s posttraumatickou zkušeností a negativními vzpomínkami zapomenout, na druhou stranu ale odpůrci vymazávání paměti uvádí, že toto může být lehce zneužito. Lidé by se po odstranění paměti mohli stát zcela jinými, mohl by se změnit jejich charakter i povaha, nehledě na to, že by se daly lehce zneužít proti třetí osobě. Podle nich je lepší způsob uzdravení se s pomocí psychologické léčby.

V jedné ze svých povídek Jorge Luis Borges popisuje lidskou paměť jako mechanismus, jenž si dokáže zaznamenat a vybavit každou podrobnost v jakékoliv fázi času. Postava *„Funes, muž se zázračnou pamětí si kupříkladu pamatuje každý list na každém stromě v každém lese, ale navíc i každý okamžik, ve kterém ten list vnímal, nebo si ho představoval. Jeho hypertrofovaná paměť se stává obludným „smětištěm“ zrakových vjemů... Funes neumí zapomenout na sebemenší rozdíly a v důsledku toho nedokáže myslet.“⁴²* Borges tak nepřímou naznačuje jednu z životně důležitých vlastností paměti

41 Esej Paula Connertona, Revue Labyrint 31-32, Umění zapomínat, nakl. Labyrint-Via Vesta, ISSN 1210-6887, 2013.

42 Revue Labyrint 31-32, Umění zapomínat, nakl. Labyrint-Via Vesta, ISSN 1210-6887, 2013.

a sice schopnost zapomínat. Právě kvůli oné jisté přesycenosti spojené s cíleným zapomněním vznikají následující umělecká díla.

Závěrečná práce studentky University of Bolton **Janet Hollins** se soustřeďuje na odosobnění matky, na její vymazání z rodinných fotografií. Chtěla tak vytvořit vizuální a zároveň hmatatelný portrét její matky inspirovaný zobrazením minulosti až do její současnosti. V práci vidíme dominantní dvě témata, a to je absence a přítomnost. Celý projekt je zaměřen na dualitu a současně protichůdnost obou. Práce zprostředkovává ozvěny z minulosti a zároveň odráží hmatatelnou přítomnost. Obrazy jsou zároveň docela odvážné, autorčina maminka je z nich vyříznutá, celá fotka je zachovaná, ale chybí prvek matky. To je umocněno tím, že takto upravené fotografie se vyskytují v hlubokém rámu a tím pádem skrze osvětlení promítají „prázdný“ stín vyřízlé osoby, tedy mámy, na stěnu. Objektivní pozorovatel v nich může vidět leccaké významy, taktéž krutost, s jakou byl člověk vypreparován od zbytku rodiny a z fotografie, ze vzpomínek. Zároveň si takový pozorovatel může do vystavených fotografií snadno promítnout své vzpomínky na matku a celé dětství. Některým se takto vrací neklidné vzpomínky na „temné“ dětství, kde jim nebyla věnována dostatečná pozornost, byli zanedbávaní. Jiným připomněli jejich matku, která v současné době trpí stařeckou demencí, a už to není „ona“ v pravém slova smyslu.



Obr. 119: Janet Hollins, Hlas neviditelnosti, 2011

Z filosofického hlediska je absence určitý reprezentativní stav, který může být něčím nahrazen. Aristoteles tuto reprezentaci vysvětloval tak, že když se podíváme na nějaký obraz jako reprezentaci něčeho, můžeme ho vnímat jinak v přítomnosti, než jsme ho vnímali v minulosti. Současné vnímání nám totiž určuje novější zkušenost. Například

v případě „Ghost Mothers“, dříve tyto portréty matek- duchů nebyly chápány vůbec děsivě. Pozornost se soustředila jen na dítě. Lidé tehdy byli rádi, že danou fotografii mají. Dnes se na tyto snímky koukáme s oním děsuplným výrazem, jak to dotyčný fotograf nemohl vidět, že s dítětem zobrazuje i nějaké monstrum.

Vraťme se zpět k absenci matky ve fotografiích Janet Hollins. Tato série nazývaná se „*Presence*“ ukazuje na rodinnou historii skrze rodinné portréty. Formuluje tak zprávu o hmatatelných objektech plynutí času v jedné rodině. Vzpomínku na matku, která se vlivem času mění, fyzicky i duševně. Snímky zachycují minulost, minulé vzpomínky, které se podle zmíněného filozofického principu pomalu vytrácejí a nahrazuje je přítomnost, přítomné okamžiky. Matka je z minulosti vytržena, zbývá pouze nějaký neurčitý stín na stěně jako pomalu se rozmlžující vzpomínky. Současnost je zachycena pomocí fotografií promítajících se projektory na tenký papír, pauzák. Promítání fotografií způsobí jejich neostrost, jedna – negativ z vyříznuté fotografie matky zamlada a druhá – její aktuální barevná fotografie. Obě jakoby se ztrácely, zkreslovaly vlivem plynutí času, stejně, jako se postupně vytrácí vzpomínky.



Obr. 120: Janet Hollins, *Hlas neviditelnosti*, 2011

Stín – výrazový prostředek, jenž je použitý v práci Janet Hollins, úzce souvisí také s pojmem ztráty identity. Jedná se o pouhé naznačení tvaru, o ukázání určité stopy, jež tam byla. Hollins používá zároveň i výřez, může být chápán drasticky, ale stínem figuru vyřízlé matky naopak zjemňuje, naznačí, že to, co bylo, již není. Odkazuje paměť na minulé.

Vyříznutí figury zde nemá působit negativně, jedná se spíše o negativní formu nepřítomnosti. Autorce sloužil jako inspirační zdroj **Tim Davis** s prací „*Figury v krajině*“, dílo, v němž odstraňuje postavy ze starých pohlednic, ty jsou následně zarámované a vrhají

na zeď pouze stíny – duplikáty postav. Odstranění postavy zde hraje roli přítomnosti, naznačuje Davis. Stejnou roli hraje vymazání matky z rodinných fotografií a jemně naznačený stín na zdi poté zdůrazňuje její přítomnost.

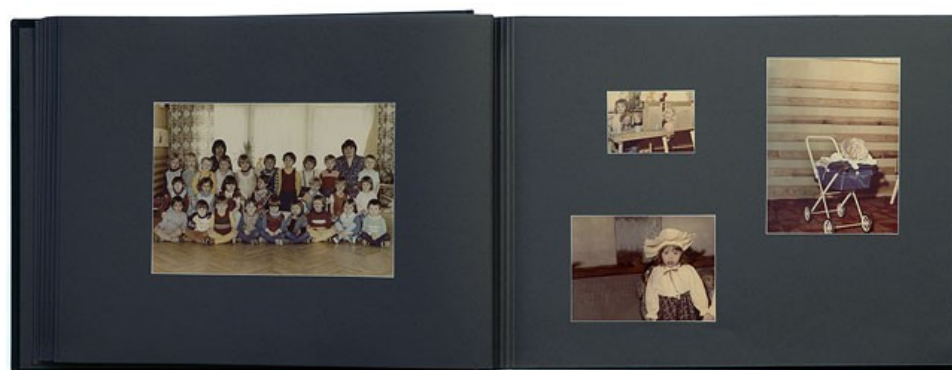


Obr. 121: Tim Davis, *Figury v krajině*, 2010

Takovým vymazáváním – tentokrát ale sebe samotné ze starých fotografií – se zabývá ve své práci „Album“ polská autorka **Aneta Grzeszykowska**. Jedná se o rodinné album čítající přes dvě stě fotografií. Těmto obyčejným fotografiím zaznamenávajícím dění tří generací autorčiny rodiny dala jiný význam vymazáním sebe samotné. Na některých fotografiích je její absence znatelná, například na školní skupinové fotografii nebo na fotografii, kde ji matka drží v náručí jako malé dítě. Na jiných fotografiích vznikají abstraktní dokumenty krajin a interiérů domů či bytů. Grzeszykowska si tak hraje s mechanismem vzpomínání a zapomínání a zároveň nás nechává nahlédnout do jejího osobního, citového, přesto ale poupraveného životopisu.



Obr. 122: Aneta Grzeszykowska, *Album*, 2005



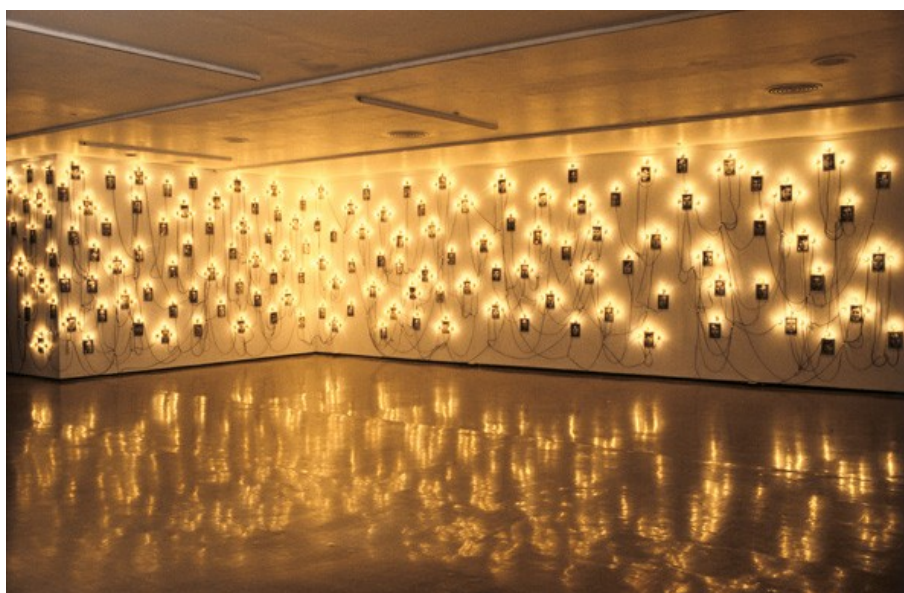
Obr. 123: Aneta Grzeszykowska, Album, 2005

Ve většině prací odkazujících na minulost, je jasný bod, který se váže buď k historickému datu, události, nebo osobě. Jako například francouzského výtvarníka **Christiana Boltanskiho**, který větší část své práce věnuje tématu holokaustu, jelikož jeho otec byl francouzský žid a většinu války strávil zakrytý prkny v podlaze svého domu. Používá film, fotografii a dobové oblečení, aby vytvořil efekty absence vzpomínky na toto hrůzné období, které ještě v mnoha lidech postupně doznívá. Téma druhé světové války, bylo největším diskutovaným tématem 20. století. Bylo velice dobře zdokumentované a mnozí lidé na něj mají ještě živé vzpomínky.

Práce Boltanskiho tak odkazuje na historickou událost a téma absence v jeho zájmu – holokaust to jen umocňuje. Podobně jako Havelková ve své práci „Dočasná setkání“ využívá Boltanski motivu rozmazané tváře. Jakov by vzpomínky, které máme, pomalu odcházely, vytrácely se. Takto rozmazané a těžko čitelné fotografie dětí a lidí, které samy o sobě vlivem času působí trochu děsivě, toto téma jenom umocňují. Boltanski nám ukazuje oběti války, zároveň tak těmito anonymním lidem staví památníčky, aby neupadli v zapomnění. Aby se stále pamatovalo na tyto neprávem uskutečněné skutky proti lidskosti. Autor si tak hraje s naší pamětí, co si někteří z nás pamatují, co si ostatní vybavují z médií a dokumentů. Boltanski se snaží oživit paměť lidstva.



Obr. 124: Reliquaire, Christian Boltanski 1990



Obr. 125: Lessons of Darkness, Christian Boltanski, 1998

Dalším autorem, který se tématem ne-zapomnění obětí holokaustu, šoy, nebo také „velkého neštěstí“ zabývá, je **Lubo Stacho**. Připomenutí, které ovšem vyvolává chtěné zapomnění. Lidé, kteří holokaust přežili, touží zapomenout a nedokážou se všech těch mučivých vzpomínek na přežití zbavit. Zároveň se ale bojí, že svět na jejich utrpení

zapomene. Dostávají se tak do protikladu, kdy si nechtějí vybavovat, vzpomínat, ale zároveň nechtějí být zapomenuti. Tyto protiklady však spojuje nový fenomén hledání svých kořenů. Mladí lidé tak nachází své předky a toto velké neštěstí nikdy nezapomenou.

Tomu se přibližuje umělecká dokumentace „*Plátna vzpomínek a zapomnění*“ Ľubo Stacha. Autor vystavoval v trnavské synagoze přesně 83 fotografických portrétů těchto lidí. Se všemi si vyprávěl a během toho je fotografoval. Tyto portréty s neostrými konturami byly přeneseny barevným tiskem na bílé plátno. Poté byly pověšeny na šňůře, takže vznikl efekt sušení prádla, tedy jakási očista po projití si peklem. V instalaci jsou i čistá plátna, bez fotografií, a jsou za ty, jež holokaust nepřežili, jejichž příběhy už nikdo nevypráví a nevzpomene.

Jedna z vyobrazených žen uvádí: „*Pohled z galerie synagogy, ponořené do mystického polosvětla, se smutnou hudbou violončela – i vzhledem k tomu, že můj portrét byl tam dole – mě neobyčejně zasáhl. Měla jsem pocit, jako bych jsem už byla někde nahoře na onom světě a dívala se dolů na mizějící stín své fyzické přítomnosti*“. Stacho vysvětluje: „*Nepředvídal jsem, že by instalace mohla až tak zapůsobit, spíše mi šlo o navození atmosféry meditace, spirituality a vzpomínání. Z rozhovorů při portrétování jsem však pochopil, že někteří lidé nechtějí vzpomínat, ale zapomínat, protože vzpomínky velmi drásají jejich nitro...*“⁴³



Obr. 126: Ľubo Stacho, *Plátna Vzpomínek a zapomnění*, 1997

43 O výstavě *Plátna Vzpomínek*. Zdroj: <http://www.sme.sk/c/2061061/v-trnavskej-synagoge-vystavu-je-lubo-stacho.html#ixzz2yYsMHRPQ>



Obr. 127: *Lubo Stacho, Plátna Vzpomínek a zapomnění, Portréty, 1997*

Jedním tématem jsou věci, na které chceme zapomenout, které chceme z hlavy vymazat. Druhá věc je pak uctění památky. Budujeme sochy, píšeme knihy o neveselých událostech, jež se udály a na které i když chceme zapomenout, víme, že bychom neměli, že by měly být uchovány jako výstraha pro další generace. Hrdinům a obětem pak stavíme památníky, držíme minuty ticha, abychom si alespoň na chvíli vzpomněli, proč úplně nezapomenout. Je vůbec význam památníků důležitý? Když se ocitneme na místě, kde víme, že proběhla určitá událost, přímo tam to např. vidět není. Dýchá na nás zvláštní atmosférou, víme, že se tam to ono odehrálo, ale na přírodě, to dané místo to nijak nepoznamenalo. Cítíme absenci, určité prázdno. To na nás dýchá například z fotografií, jež byly zmíněny v souvislosti s holokaustem u autorů Christiana Boltanskiho a Ľubo Stacha. Památník nám takové pocity prázdna uzemní, dá nám najevo, že místo jakýmsi způsobem

ctí památku dané události, daného člověka.

Jedním takovým památníkem, který doslova obsahuje prvek absence jež po útocích zůstala v mnoha lidech a rodinných příslušnících obětí jako velká jizva, je ještě nezrealizovaný památník obětím útoku Anderse Behringa Breivika. Muže, který 22. 7. 2011 na ostrově Utoya v Norsku postřílel 77 účastníků sjezdu sociálně demokratické mládeže. Bude se jednat o radikální řez přírodou, vyznačující prázdno a onu jizvu, jež po obětech zůstala. Dvacetimetrová propast rozdělí pevninu ostrova, kde se atentát odehrál, na dvě části. Na obou stranách bude hladká plocha s vyřezanými jmény všech obětí. *"Je velký rozdíl mezi tím, zda na tom ostrově procházíte přírodou, nebo chodíte prázdnými místnostmi. Všudypřítomné stopy toho extrémního násilí mě i ostatní hluboce zasáhly. Ten řez je přijetím toho, co už navždy zůstane nenahraditelné,"*⁴⁴ uvádí umělec v anotaci ke svému projektu. Příroda se z atentátu vzpamatovala, proto ji autor nechtěl narušovat velkým monumentem, ale vytvořil nenarušivě nápadné dílo v symbióze s tichem památky a přírodou ostrova.



Obr. 128: Budoucí památník Breivikovým obětím

Dalším památníkem, který má připomínat ztráty životů i celou událost, je památník útoků 11. září 2001 na Světové obchodní centrum v New Yorku s názvem *„Reflecting Absence“* (Odráz nepřítomnosti). Dílo architektů Michaela Arada a Petera Wolkera obsahuje dvě nepřítomné „nádrže“ přesně na místech, kde stály věže centra. Jakoby díry do země s vodopády, které mají inspirační zdroj ve Viktoriiných vodopádech. Tyto nádrže jsou obklopeny stromy a v blízkosti je také muzeum. Celý komplex má svým architektonickým kouzlem donutit návštěvníka zamyslet se nad tragédií, která v historii zasáhla zmíněná americká města, a vzpomenout na tisíce obětí atentátů.

44 Zdroj: <http://www.skandinavskydum.cz/pusobivy-pamatnik-ma-pripominat-jizvu-ktera-po-utocich-breivika-zustala-v-srdcich-noru>



Obr. 129: Památník obětem útoku 11. září 2001 na Světové
Obchodní centrum v NY, 2011

Smazáním své vlastní minulosti, identity, zapomněním dojdeme k očištění, máme čistý štít a nejsme zaškatulkováni do žádné kategorie. Můžeme tak začít žít nový život. Ale zapomínáme, že bez všech chyb, které jsme v minulosti udělali, nebo jež se nám staly, bychom nebyli teď takovými, jakými jsme, neměli bychom tyto názory a postoje.

Zapomínání i vzpomínání hrají v našich životech stejně důležité role. Jedno doplňuje druhé a není jednoznačné, co je lepší. Nad tímto vším se nedá uvažovat. Je však jednoznačné, že v moderním světě se paměť stává mocnou přítěží. „Univerzální digitální paměť je ještě ničivější verzí digitálního panoptikonu. Jelikož velká část všeho, co říkáme a činíme, se ukládá do digitální paměti a je to v ní přístupné, mohou naše slova a činy posuzovat nejenom současníci, ale i všechny pozdější generace. Při vědomí kauz popsaných v úvodu, při vědomí gigantické digitální paměti, kterou o nás Google a další zdroje udržují, se může stát, že budeme přehnaně opatrní a zdrženliví. Budoucnost nás fatálně brzdí v tom, co činíme v přítomnosti. Díky digitální paměti na nás panoptikon dohlíží nejenom ve všech koutech, ale i napříč časem.“⁴⁵

ZÁVĚR

Doba je přesycená. Je přesycená odpadky, věcmi, myšlenkami, názory. Způsob oprošťování, který jsme mimo jiné měli možnost poznat i v této práci, je mnohdy až alarmující a do očí bijící. Z umění se vytrácí barva, vytrácí se i samotný obraz, postupně se vytrácí celé umění. Galerie vystavují prázdko jako umělecký objekt. Lidem na fotografiích mizí tváře, mizí samotní lidé. Fotografiemi v novinách je tak manipulováno, že nevíme, co je pravdivé a co ne, pohrává se s naší pamětí, s námi jako tykovými, tak raději už ničemu nevěříme. Schováváme se sami do sebe a tajíme své nitro a identitu. O to víc pak bouřlivě vynášíme své životy do sítí internetového světa, protože přece jen ve sklonku duše nechceme být zapomenuti a vymazáni.

Vzniká tedy takový paradox. Na jednu stranu chceme zapomenout, chceme být někým jiným, chráníme si soukromí a identity a na stranu druhou všem připomínáme, všechno opakujeme, abychom nezapomněli a své různé identity roztrubujeme po světě. *„To, co poněkud jednoduše nazýváme kulturou, civilizací, pamětí lidstva, prochází proměnami, destrukcemi, katastrofami a je v základech nahlodáváno bezpočtem revolučních i evolučních náporů.“*⁴⁵

Co psát, když už vše bylo napsáno? Co ještě říct, když už vše podstatné bylo řečeno... Rozloučím se raději fotografií od již zmíněného umělce Ignasiho Aballí – *„Korekce“*, oprava, vymazání, zamazání, zakrytí, zběleno, zuniifikováno, bez tváře. Obraz zrcadlového odrazu člověka není správný, vše, co se v zrcadle odráží, je špatné, je to nesprávně vyobrazené a je to tzv. „fake“. Postupným zakrýváním zrcadla korekčním štětečkem, jenž se používá v kancelářích a je typický pro autorovu tvorbu, tak mizí lidé a objekty v zrcadle se odrážející. Vyprazdňuje se tak rpostor, mizí obraz i člověk. Dalo by se říct, že se tedy svým způsobem i spolu s všudypřítomným opakováním rozvzpomínáním postupně zapomíná...



SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Knižní publikace, studie a články:

BELZOVÁ, MgA. Denisa, Disertační práce: „Motlitba za něco, co odchází“, VUT, FVU, Brno, 2013.

ČARNÁ, Daniela - VALOCH, Jiří: Igor Kalný. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2008. ISBN 978-80-7165-701-9, 152s.

DVOŘÁK, Tomáš, Časopis FOTOGRAF 1/2002 (Tvář), článek o Jolaně Havelkové, Mediagate, 2002, 112 str.

ERIKSEN, Thomas Hylland, Syndrom Velkého Vlka - Hledání štěstí ve společnosti nadbytku, nakl. Doplněk, Brno, 2011, ISBN 1081-375-2011

INGRAM, Jay. Cesta za tajemstvím mozku. Vydání první. Ostrava: OLDAG, 1996. 273 s. ISBN 80-85954-12-5. Str. 209

HANÁKOVÁ, Petra, Katalog výstavy DELETE, Copyright © Slovenská národná galéria, Bratislava 2012, ISBN 978-80-8059-164-9

KANT, Immanuel, Transcendentální estetika. In: KANT, Immanuel. Kritika čistého rozumu. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 2001. Knihovna novověké tradice a současnosti; sv. 36. ISBN 80-7298-035-1

KRÁLÍČEK, P. Úvod do speciální neurofyzologie. 2. vyd. Praha: Karolinum, 2002. 230s. ISBN 80-246-0350-0. Str. 217

LÁB, Filip, LÁBOVÁ, Alena, Soumrak fotožurnalistiky?, nakl. Karolinum, Praha, 2009, první vydání, ISBN 978-80-246-1647-6

LENDELOVÁ, Lucia, Diplomová práce „Hlava jako médium - Výtvarné presahy v umění autoportrétu 70., 80. a 90. roků na Slovensku“. 2001/2002, 123s.

MUSILOVÁ, Helena, Fotogenie Identity, Nakladatel: KANT, ISBN: 80-86970-12-4, 2007 (1. vydání), 360 s.

PRÁŠILOVÁ, Lucie, Praktická část Diplomové práce „Vzpomínáme“, UTB, FMK, Zlín, 2007

SALNER, PhD. Peter CSc., GERŽOVÁ, Jana, Katalog Plátna spomienok a zabúdania, Ľubo Stacho, PEGA, spol s. r. o., Bratislava, 1997, ISBN 80-967823-2-0

SMEJKAL, Pavel Maria, Diplomová práce „Autor je mrtvý. Nech žije umenie! Podoby duplicity a opakovania motívov v umení a fotografii“, Slezská Univerzita v Opavě, 2009

Internetové zdroje:

<http://cs.wikipedia.org>

<http://etext.czu.cz/img/skripta/64/pamet-1.pdf>

<http://www.cam.ac.uk/research/news/there-but-not-there-the-meaning-of-absence>

<http://moreintelligentlife.com/blog/catherine-corman/luc-tuymans-and-art-absence>

<http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/empty-art-gallery-shows.html>

<http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/the-invisible-artwork.html>
<http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/the-white-art-space.html>
<https://negativemirror.wordpress.com/tag/glenn-ligon/>
<http://www.modernedition.com/art-articles/absence-in-art/erasure-in-art.html>
<http://hollins090164.wordpress.com/2012/05/21/1436/>
<http://www.tate.org.uk/context-comment/articles/revelation-erasure>
http://old.likeyou.com/archives/david_king_photogal_05.htm
http://www.tyden.cz/rubriky/zdravi/leky-na-vymazani-pameti-jsou-na-dosah-lide-se-boji-zneuziti_210454.html#UwckzyhCBdY
<http://www.phhfineart.com/articles/sugimoto.html>
<http://slinska.blog.sme.sk/c/210483/Olja-Triaska-Stefanovic-V-priestoroch-hladam-znameniam-a-pribehy.html>
Časopis Lemon: Výstavy. Olja Triaka Stefanovi - Vystrahy javiska [online]. 1. červenec 2013 [cit. 2013-07-01]. Dostupné z: <http://www.i-lemon.sk/index.php?log=clanok&uid=135>
<http://www.sedf.sk/en/exhibitions/cehp/225-olja-triaka-stefanovi-vystrahy-javiska>
<http://slinska.blog.sme.sk/c/210483/Olja-Triaska-Stefanovic-V-priestoroch-hladam-znameniam-a-pribehy.html#ixzz2SpbSer99>
https://www.vutbr.cz/www_base/zav_prace_soubor_verejne.php?file_id=69747
<http://hn.ihned.cz/c1-53864110-rene-magritte>
<http://seeingabsence.com/2012/05/screening-off-absences/>
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2476434/Swimming-urban-decay-Eerie-images-Britains-forgotten-pools-left-derelict-Victorian-golden-age-public-bathing.html>
<http://www.jbennettffitts.com/index.php>
<http://roundtheplace.com/Evidence>
http://www.tyden.cz/rubriky/zahranici/asie-a-oceanie/kim-cong-un-maze-sveho-popraveneho-stryce-z-fotografii_291972.html#UynZayhCBYA
http://zpravy.idnes.cz/cina-se-vyporada-s-nepohodlnymi-na-mizeni-lidi-bude-mit-zakon-p5f-/zahranicni.aspx?c=A110826_175449_zahranicni_btw
<http://blog.durickova.cz/2013/05/retus-fotografie-naleza-krasu-i-kdyz-se.html>
<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2120656/Japans-wall-sighs-750-000-images-loved-ones-salvaged-tsunami-carnage.html>
<http://www.lostandfound311.jp/en/about>
<http://www.fubiz.net/en/2014/03/31/photoshop-eraser-stickers-in-london-streets/>
<http://www.sme.sk/c/2061061/v-trnavskej-synagoge-vystavuje-lubo-stacho.html>
http://www.portlandart.net/archives/2010/12/torben_eskerod.html
<http://www.umeniezblizka.gmb.sk/sk/gallery/original/7/about>
<http://www.skandinavskydum.cz/pusobivy-pamatnik-ma-pripominat-jizvu-ktera-po-utocich-breivika-zustala-v-srdcich-noru>
<http://theses.cz/id/zgw6y3/57081-695049644.pdf>

http://www.magnumphotos.com/c.aspxVP=XSpecific_MAG.BookDetail_VPage&pid=2K7O3R15IOBD

<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2155681/Old-portraits-children-creepy-ghostmothers-background-far-mums-good-photo.html>

http://www.artmuseum.cz/umelec.php?art_id=121

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2013/apr/11/rachel-whiteread-sculptor-shed>

<http://raster.art.pl/gallery/artists/grzeszykowska/prace.htm>

<http://artmuseum.pl/en/kolekcja/praca/grzeszykowska-aneta-album>

Internetové stránky autorů:

<http://www.azizcucher.net>

<http://www.sugimotohiroshi.com>

<http://www.ivanpinkava.com>

<http://www.jbennettfits.com>

<http://roundtheplace.com>

<http://www.zoolandscape.eu>

SEZNAM POUŽITÝCH SYMBOLŮ A ZKRATEK

aj.	a jiné
apod.	a podobně
atd.	a tak dále
např.	například
tzn.	to znamená

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obr. 1: Amy Stein, Peri, Route 64, Kentucky, USA, 2011.....	17
Obr. 2: Snímek z plynové komory koncentračního tábora Auschwitz Birkenau.....	18
Obr. 3: Vincent Van Gogh, Gauguinova prázdná židle, malba, 1888.....	19
Obr. 4: Andy Warhol, Elektrické křeslo, fotografie, 1964.....	19
Obr. 5: Ivan Pinkava, Židle, 2001.....	20
Obr. 6: Kazimír Malevič, Černý čtverec, 1915.....	22
Obr. 7: Robert Rauschenberg, Bílé plátno, 1957.....	23
Obr. 8: Andy Warhol, Neviditelná socha, 1985.....	24
Obr. 9: Tom Friedman, Untitled (koule, jež byla prokleta čarodějnicí), 1992.....	24
Obr. 10: Matt Sheridan Smith, Autoportrét, 2009.....	24
Obr. 11: John Cage, 4'33, 1952.....	25
Obr. 12: Marcel Duchamp, Paris Air, 1919.....	26
Obr. 13: Robert Barry, Inertní plyn, 1969.....	27
Obr. 14: Joseph Havel, NO!, 1995.....	27
Obr. 15: Monogramista T. D., Vykostěné básně, 1984.....	28
Obr. 16: Bruno Jacob, Kůň, 2010.....	28
Obr. 17: Bruno Jacob, Bílý úsměv, 2010.....	29
Obr. 18: Hiroshi Sugimoto, Radio City Hall, 1978.....	30
Obr. 19: Marek Kvetan, Komprese – Star Wars, 1999 – 2000.....	31
Obr. 20: Henry Grant, Children Watching Television, 1953.....	32
Obr. 21: Robert Rauschenberg, Erased De Kooning Painting, 1953.....	33
Obr. 22: Ignasi Aballí, Velká chyba, 1998-2005.....	34
Obr. 23: Dominika Horáková, Klinicky testované, 1998-1999.....	34
Obr. 24: Dominika Horáková, Klinicky testované, 1998-1999.....	35
Obr. 25: Marek Kvetan, WWW, 2000.....	36
Obr. 26: Marek Kvetan, WWW, 2000.....	36
Obr. 27: Marek Kvetan, Vidoc, 2000-2002.....	37
Obr. 28: Marek Kvetan, Vidoc, 2000-2002.....	37
Obr. 29: Klara Lidén, Painted Posters, 2000.....	38
Obr. 30: Veronika Šramatyová, Blanc Paper, 2000.....	39
Obr. 31: Veronika Šramatyová, Blanc Paper, hapenning, 2000.....	39
Obr. 32: Jaroslav Varga, Bez názvu, 2011.....	40
Obr. 33: Jaroslav Varga, Bez názvu - detail, 2011.....	40
Obr. 34: Tayfun Sarier a Guus ter Beek, Street Eraser, 2013.....	41

Obr. 35: Tayfun Sarier a Guus ter Beek, Street Eraser, 2013.....	41
Obr. 36: Christo a Jeanne Claude, Wrapped Coast, 1968-1969.....	42
Obr. 37: Christo a Jeanne Claude, Valley Curtain,	42
Obr. 38: Pavel Maria Smejkal, Fatescapes (Osudové krajiny), 2009-2010.....	43
Obr. 39: Pavel Maria Smejkal, Fatescapes (Osudové krajiny), 2009-2010.....	43
Obr. 40: William Egglestone, ze série Los Alamos,	44
Obr. 41: Yves Klein, The Void, 1958.....	47
Obr. 42: Yves Klein při prezentaci výstavy, The Void, 1958.....	47
Obr. 43: Luc Tuymans, Ende, 2007.....	48
Obr. 44: Edward Hopper, Slunce v prázdné místnosti, 1963.....	48
Obr. 45: Luc Tuymans, Ende, dokumentace polaroidem, 2008.....	49
Obr. 46: Gigi Cifali, bazén Soho Marshall v Londýně, 1931 - 1997, kapacita 130 lidí.....	51
Obr. 47: Gigi Cifali, bazén Harpurhey v Manchesteru, 1910 - 2001, 80 lidí.....	51
Obr. 48: Olga Triaška Stefanovič, kino Hvězda ze souboru Zóny, 2005 – 2009.....	52
Obr. 49: Olga Triaška Stefanovič, Bratislavská plovárna ze souboru Zóny, 2005 – 2009...	53
Obr. 50: J Bennet Fitts, Victorville ze série „No Lifeguard On Duty“, 2005.....	54
Obr. 51: J Bennet Fitts, Huntington ze série „No Lifeguard On Duty“, 2005.....	54
Obr. 52: Chris Round, ze série „Is There Anybody Out There?“, 2012.....	55
Obr. 53: Chris Round, ze série „Is There Anybody Out There?“, 2012.....	55
Obr. 54: Petra Hajdúchová, Krajinné prvky, 2012.....	56
Obr. 55: Petra Hajdúchová, Krajinné prvky, 2012.....	56
Obr. 56: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Postřehy jeviště, 2011.....	57
Obr. 57: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Postřehy jeviště, 2011.....	58
Obr. 58: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Postřehy jeviště, 2011.....	58
Obr. 59: Jakub Skokan a Martin Tůma, Zoolandscape, Olomouc, 2012.....	59
Obr. 60: Jakub Skokan a Martin Tůma, Zoolandscape, Ústí nad Labem, 2012.....	59
Obr. 61: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Růžové stíny, 2009.....	60
Obr. 62: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Růžové stíny, 2009.....	60
Obr. 63: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Díry, 2005 - 2010.....	61
Obr. 64: Olga Triaška Stefanovič, ze souboru Díry, 2005 - 2010.....	61
Obr. 65: Marek Kvetan, Home, 2002-2003.....	62
Obr. 66: Marek Kvetan, Home, 2002-2003.....	62
Obr. 67: Konrad Pustola, Nedokončené domy, 2010.....	63
Obr. 68: Rachel Whiteread, Dům, 1993.....	63
Obr. 69: Marek Kvetan, Praha ze série New City, 2002 – 2004.....	64

Obr. 70: Marek Kvetan, Paříž ze série New City, 2002 – 2004.....	64
Obr. 71: David Hammons, Koncert v černé a modré, 2002.....	65
Obr. 72: Ivan Pinkava, Jeho první víno, 1995.....	66
Obr. 73: Ivan Pinkava, Vanitas, 2003.....	67
Obr. 74: René Magritte, Milenci, 1928.....	70
Obr. 75: Igor Kalný, Stojící postava, 1986.....	74
Obr. 76: František Drtikol, Imaginární fotografie 1930.....	75
Obr. 77: Ľubo Stacho, Vnitřní tajemství, 1991.....	75
Obr. 78: Ľuba Sajkalová, Modrá z cyklu Červená-Fialová-Modrá-Zelená, 1997.....	76
Obr. 79: Riitta Päiväläinen, Potrtrét, 2001.....	76
Obr. 80: Gill Peress, The Silence of Rwanda, 1997.....	77
Obr. 81: Judita Csáderová, Stopy III, 1981.....	78
Obr. 82: Ghost Mothers, 1800-1900.....	79
Obr. 83: Ghost Mothers, 1800-1900.....	79
Obr. 84: Jolana Havelková, Dočasná setkání, 1999-2002.....	80
Obr. 85: Jolana Havelková, Dočasná setkání, 1999-2002.....	80
Obr. 86: Stano Filko, Transcendencia, 1978-1979.....	81
Obr. 87: Stano Filko, Transcendencia, 1978-1979.....	81
Obr. 88: Vladimír Kordoš, Minisalón, 1984.....	82
Obr. 89: Ľubomír Ďurček, Chcete si psát?, 1976.....	83
Obr. 90: Otis Laubert, Fotografie, 2008.....	84
Obr. 91: Google Street View, Masarykova ulice, Brno, 2011.....	84
Obr. 92: Karol Plicher, Plná pro sebe samotnou i pro jiné, 2000.....	85
Obr. 93: Aziz + Cucher, Distopie, 1994-1995.....	86
Obr. 94: Petra Cepková, Analgetikon, 2006.....	86
Obr. 95: Torben Eskorod, Untitled, 2009.....	88
Obr. 96: Pavel Maria Smejkal, Fade Out, 2001-2004.....	88
Obr. 97: Pavel Maria Smejkal, Fade Out, 2001-2004.....	88
Obr. 98: Jaroslav Vraj, Kasemata vzpomínek, 2005.....	88
Obr. 99: Lucie Prášilová, Vzpomínáme, 2007.....	89
Obr. 100: Projekt Yamamoto Munemasha Takahashiho, 2011.....	90
Obr. 101: Projekt Yamamoto Munemasha Takahashiho, 2011.....	90
Obr. 102: Výstava projektu Yamamoto Munemasha Takahashiho, 2011.....	90
Obr. 103: Alexandr Rodchenko, 10 let Uzbekistánu, 1934.....	97
Obr. 104: Původní (1919) a retušovaná fotografie (1967) z oslav Velké říjnové revoluce.....	98

Obr. 105: Stalin původně s komisařem lodní dopravy Nikolajem Ježovem, retuš 1939.....	98
Obr. 106: Fotografie s Hitlerem, ze které zmizel Goebbels, 1937.....	99
Obr. 107: Klement Gottwald při projevu na Staroměstském náměstí, 1948.....	99
Obr. 108: Z fotografie zmizeli fotograf Karel Hájek a Vlado Clementis, 1948.....	99
Obr. 109: Kde musel být doretušován dav lidí, 1953.....	100
Obr. 110: Antonín Zápotocký zdravil z balkonu na nádvoří Pražského hradu občany, 1953. .	100
Obr. 111: Obr. Fotografie Kim Čong-una, ze které zmizel jeho strýc Čang Song-tchek,	
2013.....	101
Obr. 112: Vyretušovaná titulní strana časopisu The Economist, 2010.....	102
Obr. 113: Alfredo Jaar, Hledání Afriky, Titulní strany časopisu Newsweek, 1996.....	102
Obr. 114: Alfredo Jaar, Hledání Afriky, 1996.....	103
Obr. 115: Alfredo Jaar, Hledání Afriky, 1996.....	103
Obr. 116: Alfredo Jaar, 1. května 2011, 2011.....	103
Obr. 117: Yoko Ono, všechny šachové figurky bílé, 1966.....	104
Obr. 118: Julius Koller, Škoda ČSSR, 1975.....	104
Obr. 119: Janet Hollins, Hlas neviditelnosti, 2011.....	107
Obr. 120: Janet Hollins, Hlas neviditelnosti, 2011.....	108
Obr. 121: Tim Davis, Figury v krajině, 2010.....	109
Obr. 122: Aneta Grzeszykowska, Album, 2005.....	109
Obr. 123: Aneta Grzeszykowska, Album, 2005.....	110
Obr. 124: Reliquaire, Christian Boltanski 1990.....	111
Obr. 125: Lessons of Darkness, Christian Boltanski, 1998.....	111
Obr. 126: Ľubo Stacho, Plátna Vzpomínek a zapomnění, 1997.....	112
Obr. 127: Ľubo Stacho, Plátna Vzpomínek a zapomnění, Portréty, 1997.....	113
Obr. 128: Budoucí památník Breivikovým obětem.....	114
Obr. 129: Památník obětem útoků 11. září 2001 na Světové Obchodní centrum v NY, 2011.	

SEZNAM UVEDENÝCH AUTORŮ:

ABALLÍ, Ignasi: (1958), španělský konceptuální umělec

AZIZ + CUTCHER: umělecká dvojice od roku (1991), věnují se převážně fotografickým úpravám.

BARRY, Robert: (1936), americký konceptuální a idealistický umělec.

BEEK, Guus ter: (1986), anglický umělec.

BOLTANSKI, Christian: (1944), francouzský sochař, fotograf, malíř a filmový tvůrce.

CAGE, John: (1912–1992), americký skladatel aleatorické experimentální hudby, spisovatel a tvůrce audiovizuálního umění.

CATELAN, Mauritz: (1976), italský konceptuální umělec

CEPKOVÁ, Petra: (1979), česká výtvarnice.

CIFALI, Gigi: (1957), italský fotograf žijící a působící v UK.

CSÁDEROVÁ, Judita: (1948), slovenská fotografka.

CHRISTO: (1935), landartový původem bulharský umělec.

DAVIS, Tim: (1969), americký konceptuální umělec.

DRTIKOL, František: (1883–1961), český fotograf tvořící v letech 1901 až 1935, příležitostně se věnoval i grafice a překladatelství.

DUCHAMP, Marcel: (1887–1968), byl francouzský výtvarník a šachista, který většinu života prožil v USA. Byl ovlivněn futurismem a kubismem.

ŘURČEK, Ľubomír: (1948), slovenský konceptuální umělec.

EGGLESTONE, William: (1939), americký novinářský fotograf. Je všeobecně uznáván jako umělec, který dokázal barevnou fotografii prosadit jako legitimní umění v galeriích.

ESKEROD, Torben: (1960), dánský fotograf.

FILKO, Stano: (1937), spoluzakladatel konceptuálního umění na Slovensku.

FITTS, Bennett J: (1977), americký fotograf

FRIEDMAN, Tom: (1965), americký konceptuální sochař vyznačující se prací s každodenním, všedním materiálem.

GRANT, Henry: (1907–2004), britský fotograf převážně 70. let 20. století

GRZESZYKOWSKA, Aneta: (1974), polská fotografka.

HAJDŮCHOVÁ, Petra: (1988) česká fotografka.

HAVEL Joseph: (1954), americký postmodernistický sochař.

HAVELKOVÁ, Jolana: (1966), česká fotografka. Spoluzakladatelka, spoluorganizátorka a kurátorka některých výstav fotografického festivalu Funkeho Kolín, který probíhá od roku 1993.

- HIROSHI Sugimoto: (1948), japonský fotograf v současné době působí mezi Tokijem v Japonsku a New Yorkem v USA.
- HOLLINS, Janet: (1946), anglická sochařka a výtvarnice.
- HOPPER, Edward: (1882–1967), americký malíř, grafik a ilustrátor. Patří k hlavním představitelům realistického směru v americkém malířství.
- HORÁKOVÁ, Dominika: (1974), slovenská konceptuální fotografka
- JACOB, Bruno: (1954), švýcarský fotograf a malíř.
- JAAR, Alfredo: (1956), chilský umělec, architekt a filmový tvůrce.
- KALNÝ, Igor: (1957–1987), slovenský umělec.
- KLEIN, Yves: (1928–1962), francouzský umělec považovaný za významnou postavu poválečného evropského umění. Proslavený svojí modrou barvou.
- KOLLER, Július: (1939 – 2007), slovenský konceptuální umělec uznávaný západním světem.
- KORDOŠ, Vladimír: (1945), slovenský výtvarník.
- KOSUTH, Joseph: (1965), americký konceptuální umělec.
- KVETAN, Marek: (1976), slovenský konceptuální umělec.
- LAUBERT, Otis: (1946), spoluzakladatel konceptuálního umění na Slovensku.
- LIGON, Glenn: (1960), americký konceptuální umělec se zaměřením na sexualitu.
- LIDÉN, Klara: (1979), švédská konceptuální umělkyně
- MAGRITTE, René: (1898–1967), belgický surrealistický malíř.
- MALEVIČ, Kazimír: (1878–1935), ruský malíř a teoretik umění, průkopník geometrického abstraktního umění a zakladatel avantgardního hnutí suprematismu.
- MONOGRAMISTA T. D.: Dezider Tóth, (1947–2010), klíčová osobnost slovenské umělecké scény druhé poloviny 20. století
- ONO, Yoko: (1933), japonsko-americká výtvarná umělkyně a hudebnice
- PAIVALAINEN, Riitta: (1969), finská fotografka.
- PERES, Gill: (1946), francouzský žurnalistický fotograf, člen agentury Magnum.
- PICHLER, Karol: (1957), slovenský umělec.
- PINKAVA, Ivan: (1961), světoznámý český fotograf
- PRÁŠILOVÁ, Lucie: (1979), česká fotografka.
- PUSTOLA, Konrad: (1976), polský fotograf.
- RAUSCHENBERG, Robert: (1925–2008), americký výtvarník, kterému je připisována zásluha o umožnění přechodu od abstraktního expresionismu k mediálním rovinám pop artu.

- RODCHENKO, Alexander: (1891–1956), sovětský fotograf a výtvarník, jeden z nejuniverzálnějších představitelů konstruktivismu, produktivismu a novinářské fotografie.
- ROUND, Chris: (1972) australský umělecký a reklamní fotograf
- SAJKALOVÁ, Ľuba: (1973), slovenská umělkyně.
- SARIER, Tayfun: (1982), anglický umělec.
- SHERIDAN, Matt Smith: (1980), americký konceptuální umělec.
- SKOKAN, Jakub: (1985) český fotograf.
- SMEJKAL, Pavel Maria: (1957), český fotograf.
- STACHO, Ľubo: (1953), slovenský experimentální a konceptuální fotograf
- STEFANOVIČ, Olga, Triaška: (1978), srbská fotografka žijící a působící v Česku.
- ŠRAMATYOVÁ, Veronika: (1977), slovenská konceptuální umělkyně.
- TAKAHASHI, Munemasa: (1980). japonský fotograf.
- TUYMANS, Luc: (1958), belgický umělec, převážně malíř.
- TŮMA, Martin: (1981), český fotograf.
- VARGA, Jaroslav: (1982), průkopník nového umění na slovensku.
- WARHOL, Andy: (1928–1987), americký malíř, grafik, filmový tvůrce a vůdčí osobnost amerického hnutí pop artu.
- WHITEREAD, Rachel: (1963), anglická sochařka.