

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA
Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ivan Kafka: Fotografie mezi dokumentací a uměním

Alexandra Mertová

Vedoucí práce: Mgr. et Mgr. Václav JANOŠČÍK, Ph.D.

Přidělovaný akademický titul: MgA

Praha 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE
FILMS AND TV SCHOOL
Film, Television, Photography, and New Media
Still-Photography

DIPLOMA THESIS

Ivan Kafka, photography between documentation and art
Alexandra Mertová

Supervisor: Mgr. et Mgr. Václav JANOŠČÍK, Ph.D.
Assigned academical degree: MgA

Prague 2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/magisterskou/disertační práci na téma
vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím
uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

podpis diplomanta

Souhlasím s prezenčním využitím této bakalářské práce pro studijní účely na půdě knihovny
FAMU- Filmové a televizní fakulty Akademie múzických umění v Praze

Praha, 3.4 2017

.....

ABSTRAKT:

Tématem diplomové je fotografická práce konceptuálního umělce Ivana Kafky a otázky týkající se tenké hranice mezi technickou dokumentací její uměleckou kvalitou. Výzkum je soustředěn především na problematické otázky týkající se dokumentace umění a prezentací záznamů jeho instalací. Fotografické aspekty dokumentace jsou prezentovány na konkrétních dílech Ivana Kafky a jeho přístupu z technického a výtvarného hlediska. Text je opřen o tématické rozhovory se samotným autorem Ivanem Kafkou, fotografem umění Martinem Polákem a historičkou umění Pavlínou Morganovou. Účelem realizování těchto rozhovorů bylo představit specifikaci Kafkových dokumentací z různých pohledů a poukázat tak na vyjímečnost, ale také problematičnost jeho fotografické práce. Jednotivé oblasti tématu jsou rozpracovány na základě problematických otázek dokumentace fotografie.

ABSTRACT:

The thesis deals with photographic work of conceptual artist Ivan Kafka and questions regarding the thin line between technical documentation and its artistic quality. It focuses primarily on issues related to the documentation of art and presentation of installation records.

Issues accompanying photographic documentation of art are presented using examples of specific works by Ivan Kafka and his approach from a technical and artistic point of view. The text is built around thematic interviews with the author Ivan Kafka, art photographer Martin Polák and art historian Pavlina Morgan. The purpose of these interviews was to present a specification of Kafka's documentary approach from different perspectives and point to the exceptional, as well as problematic aspects of his photographic work. Individual subject areas are developed considering the problematic questions concerning documentation of photography.

Klíčová slova

fotodokumentace, Ivan Kafka, instalace, art, Umění akce, performanční umění, médium fotografie, veřejný prostor, obraz, artefakt

Keywords

photo documentation, Ivan Kafka, instalation, art, Action art, performance art, photographic medium, public space, image, artefact,

Ráda bych podělovala všem, kteří se nějakým způsobem podíleli na vzniku této práce, především pak vedoucímu práce Václavu Jánoščíkovi, za ochotu a za všechny cenné rady a připomínky. Dále pak všem, kteří mi poskytli rozhovor, tedy Ivanovi Kafkovi, Markétě Othové Martinu Polákovi, Pavlíně Morganové. Také bych chtěla poděkovat Aleně Ježkové, svým rodičům a Martinovi Böhmovi.

OBSAH

1.Úvod	str. 10
2.Dokumentace umění	str. 12
3. kontext práce Ivana Kafky	str. 15
3.1 Vliv tehdejšího normalizačního Československa na práci Ivana Kafky	str. 17
4. Rozbor dokumentací Ivana Kafky	str. 20
4.1Přístup Ivana Kafky k dokumentaci umění	str. 20
4.2 Fotografická stránka Kafkových děl	str. 21
4.3 Technická stránka	str. 24
5. Účel a funkce dokumentace	str. 29
5.1 Dokumentace umění Ivana Kafky jako nástroj komunikace	str.29
5.2 Fotografie umění jako produkt - komerční produktová fotodokumentace	str. 31
5.3 Dokumentace a čas	str. 32
6. Role fotografa umění	srt. 34
6.1Martin Polák a jeho přístup k dokumentaci umění	str. 34
6.2Výstavy fotografií/ Fotografie výstav	str. 37
7 Srovnání přístupů Ivana Kafky a jiných tehdy aktivních umělců 80.let	str. 39
7.1Ivan Kafka a Jiří Kovanda	str. 39
7.2Ivan Kafka a Jan Mlčoch	str. 40
7.3 Ivan Fakfa a Petr Štembera	str. 41
8. Pohled historiků umění: Morganová, Rousová, Machalický	str. 42
9. Pohled diváka na Kafkovo dílo	str. 44
10. Závěr	str. 46
11. Přílohy	str. 48
11.1 Rozhovor s Ivanem Kafkou	str. 48
11.2 Rozhovor s Pavlínou Morganovou	str. 58
11.3. Rozhovor s Martinem Polákem a Markétou Othovou	str. 63
12. Seznam použité literatury	str. 72
13. On-line zdroje	str. 73
14. Obrazová příloha	str.74

1. Úvod

Hlavním tématem této diplomové práce je zkoumání fotografické dokumentace instalací Ivana Kafky a jeho přístupu k médiu fotografie v rámci konceptu jeho práce. Právě dílo tohoto významného českého konceptuálního umělce je založeno na jeho prezentaci prostřednictvím dokumentační fotografie. Jde o fotodokumentaci, která se snaží zachytit fakta, čímž splňuje kritérium dokumentační objektivitu, současně však zasahuje do oblasti inscenované, výtvarné fotografie v rámci většinou jediného důkazu o existenci a obsahu Kafkova díla. Jednou z rovin zkoumání je otázka, zda se tato fotodokumentace může stát, nebo už dokonce je svébytným uměleckým dílem. Specifické médium environmentální procesuální instalace totiž většinou podléhá časovému vymezení a je tak na dokumentaci plně závislé.

Toto téma opírám o rozbor fotografických dokumentací děl Ivana Kafky, konkrétně jeho nejznámějších procesuálních děl vznikajících od 80.let minulého století v Čechách. Autorský přístup Ivana Kafky k vlastní dokumentaci je hlavním zdrojem této práce. Pro širší kontext pochopení této fotografické dokumentace je důležitá také technická, historická a kurátorská stránka, tj. pohled technického fotografa a historika umění. Dalším zdrojem jsou tedy semistrukturované¹ rozhovory, které jsem uskutečnila se samotným Ivanem Kafkou, dále s profesionálním fotografem umění a umělcem Martinem Polákem a historičkou a kurátorkou umění Pavílnou Morganovou. Práci Ivana Kafky srovnávám s příklady jiných možných přístupů k dokumentaci umění dalších aktivních českých akčních umělců 80. let minulého století. Práci Ivana Kafky se zabývám přednostně z pohledu užití média fotografie, konceptuální obsah jeho díla ponechávám stranou.

V podkapitolách rozebírám různé aspekty tématu. V první části objasňuji otázku dokumentace uměleckých děl, historický kontext práce Ivana Kavky a fotografickou a technickou stránku jeho dokumentací. V dalších kapitolách porovnávám práce Ivana Kafky s jinými přístupy k dokumentaci. Na příkladech děl vybraných umělců, formuluji účel a funkce dokumentace, zabývám se rolí fotografa, vystavenými dokumentacemi v pozici umění, rolí fotografie současné doby jako nástrojem do světa umění a shrnuji pohled na Kafkovo dílo. Práce je doplněna obrazovými přílohami, na kterých je téma práce demonstrováno.

¹ částečně strukturovaný rozhovor obsahující otevřené doplňující otázky a požadavky na uvádění příkladů

Obečně se dokumentace umění v posledním desetiletí objevuje stále častěji jako nedefinované téma, proto jeho šíře nabízí zajímavé pole pro různé teoretické studie a přístupy. Dosud však nevznikl žádný definovaný systém, jak k fotografickým dokumentacím přistupovat, jak je uchovávat a vystavovat. V této práci však nejde o formulaci nových tezí, ale o hlubší analýzu dokumentační práce Ivana Kafky, který je v historii českého umění a fotografie spíše opomíjen. Dále chci poukázat na originalitu jeho fotodokumentací.

Konkrétně jsem se zaměřila na dokumentaci procesuálních instalací, protože tento druh umění je významně spjat s fotografií, podobně, jako například dokumentace performance. Avšak problematické je, zda můžeme dokumentaci těchto děl považovat za umění. Jedná se o typy umění, které jsou závislé na místě a čase, v němž byly vytvořeny. Kladu si otázku, zda můžeme o dokumentacích instalací Ivana Kafky přemýšlet jako o samostatných uměleckých dílech. Proto v rámci této práce také zkoumám obecnou otázku hranice média fotografie a umění.

2. Dokumentace umění

Obecná kategorizace dokumentace umění dosud neexistuje. Ve světovém kontextu se s dokumentací umění setkáváme jen jako s širokým pojmem „life art“, do kterého zapadají umělecké performativní formy jako je divadlo, umělecká performance, experimentální tanec atd. Jsou ale dokumentace zachycující umělecké události, dočasné instalace, performance a happenings, tj. události, které se se staly v jen v určitou dobu, a jsou poté prezentované v galeriích a muzeích a společnost a její konzumenti (umění) je za umění považuje. V této kapitole uvedu pár citací na téma dokumentace umění.

Boris Groys k pojmu dokumentace umění říká: „*A vskutku, dokumentace umění jako umělecká forma se mohla zrodit pouze v podmínkách dnešního biopolitického věku, kdy se život sám stal předmětem technického a uměleckého přetváření.*“² Je zřejmé, že určité dokumentace umění mohou být v současnosti považovány za umělecká díla, ale to jen za určitých předpokladů (této otázce se budu věnovat v dalších kapitolách). „*Pokud by se o obsahu sousloví „dokumentace umění“ mělo uvažovat důsledně, název implikuje obrovské množství otázek, dotýkajících se především umělecké historiografie a utváření vědomí o povaze hodnot.*“³ Říká výtvarný umělec a performer Miloš Šejn.

V současné době se objevují také tendence zkoumání a řešení tématu dokumentace v rámci otázek uchovávání performativního umění a její prezentace. Můžeme pozorovat, že se zájem systému umění přesouvá od uměleckého díla k dokumentaci. I když se může zdát, že pojem dokumentace umění je probádané téma, jedinými pracemi, které se v českém kontextu tímto tématem zabývají, je dizertační text Jana Krtičky s názvem *Dokumentace akčního umění* a navazující publikace s rozhovorů s akčními umělci a kurátory (Krtička, Prošek) *Dokumentace umění*⁴ Dále dizertační práce Hanny Buddeus *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie a performance v Českém umění sedmdesátých let 20. století*. Umělecké dílo (zejména performance a instalace) bylo vždy tradičně vnímáno jako něco hmotného, co nese svou přítomnou

2 GROYS, B., Sešit Umění ve věku biopolitiky, od uměleckého díla k dokumentaci umění (přeložil Vladimír Malý) Osfildern-Ruid, roč. 2002 str. 115 Malý) Osfildern-Ruid, roč. 2002 str. 117

3 ŠEJN, Miloš. „Záznamy a záznamy“. In: *Dokumentace umění*, V. J.Krtička, J.Prošek, (eds.) 1. vydání. Ústí nad labem: UJEP, 2013. Str. 35. ISBN 78-80-7414-632-9

4 V rámci dizertačního projektu byla série výtvarných prací tematicky zaměřená na na problematiku dokumentace, která byla prezentována v roce 2012 na výstavě Objektivně v Galerii Emila Filly v Ústí nad Labem

auru (tento pojem přinesl terární vědec a sémiolog Roland Barthes)⁵. Rozvoj fotografie a její uplatnění v historii umění však přinesly nové obzory vnímání uměleckého díla a jeho „přítomnosti“. V současné době známe většinu uměleckých děl z fotografických dokumentací. Tyto dokumentace můžeme pozorovat v galeriích, uměleckých publikacích, nebo na internetu.

Takto zprostředkované informace jsou pro nás již běžným jevem, ale když přemýšlíme o formě fotografické dokumentace umění, narážíme na množství nezodpovězených a otázek (na mnoho z nich ani nelze nalézt jasnou odpověď). S fotografickou dokumentací umění se můžeme setkat v různých formách a přístupech. Tyto přístupy k dokumentaci se liší svým účelem, formou, prezentací a konceptem, pro které jsou fotografie pořizovány. Petr Rezek píše: *“Toto je všechno známo, jsou to souvislosti, ve kterých přistupuji k tomuto dílu. Že bych se jich měl právě zbavit a jen hledět na dokumentaci jako na umění?”*⁶ Další z otázek tedy je, zda a za jakých podmínek můžeme dokumentace umění vnímat jako samostatná umělecká díla. K tomuto tématu se také vrátím později.

Spisovatel a umělecký kritik John Berger v textu o pochopení fotografického píše, že fotografové a někteří kritici umění se více než sto let snaží dokázat, že fotografie může být považována za umění. Zároveň o tomto fenoménu přemýšlí z jiného úhlu: *„Dnes můžeme říci, že fotografie si zaslouží, abychom o ní uvažovali, jako by nebyla výtvarným uměním“*⁷ Podle Bergera umění podléhá funkci majetku, tzn. že žádné dílo (malířství, sochařství) nemůže trvat, aniž by se stalo majetkem. Proto se většina fotografií nachází mimo kategorii. Berger dále vysvětluje, že z pohledu diváka hodnotíme fotografie podle kompozice, ale kompozice v pravém slova smyslu nemůže být součástí fotografie. Fotografie je založena na událostech a má svou účinnost (intenzitu), pokud okamžik, který dokumentujeme, obsahuje kvantum pravdy toho, co na fotografii je, a co na fotografii není (jde o rozhodnutí fotografa, co vyfotí a co ne).

Ze známého textu *Umělecké dílo ve své digitální reprodukovatelnosti* od Barthesse víme, že základním principem fotografie je, že je reprodukovatelná. Tudíž můžeme přemýšlet nad tím, že žádný snímek není „jedinečný“. Avšak existují fotografie, které

⁵ S pojmem aura se setkáváme v eseji Valtra Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* z roku 1936

⁶ REZEK, Petr „Dva konkrétní rozborů konceptuálních děl“ (1977), in: *Idem, Tělo, věc a skutečnost*, Praha: Ztichlá klika 2010, Str. 236 ISBN: 978-80-903898-5-4

⁷ BERGER, John „Pochopení fotografického obrazu“ In: Karel Císař (ed), *Co je to fotografie?*, Praha: Hemann Herrmann & synové 2004, str: 63

za umění i přesto společnost považuje. Dále na všechny fotografie můžeme nahlížet jako na technické (optické) obrazy vytvořené mechanickým přístrojem určeným k „zrcadlení“ situace před kamerou. Barthes o fotografii říká: *„Její realita je realitou toho co zde bylo, poněvadž v každé fotografii nás ohromuje zřejmost právě tohoto: tak to tehdy bylo; tímto způsobem tedy máme- jak zázračné a vzácné- realitu, před kterou jsme chráněni.“*⁸

Fotografie mohou být referenty k minulým událostem, tedy jako připomenutí (nebo dokladem) nějaké minulé situace, můžeme je ale také vnímat jako obrazy, které obsahují složité symbolické roviny dotýkající se jak minulosti tak současnosti. Teoretička fotografie Susan Sontagová o fotografickém záznamu mluví jako o „otisku reality“, který nám umožňuje se s fotografovaným objektem spojit, protože se s ní váže „mýtus pravdy“. Tím pádem mají fotografické obrazy ve světě umění svou autoritu. *„Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se skutečnosti, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako například malba); není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlápěj nebo posmrtná maska. Zatímco malba, i kdyby byla téměř fotograficky přesným přepisem skutečnosti, nebude nikdy víc než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odrážených předměty – hmotnou stopou po předmětu, kterou žádná malba být nemůže“*⁹ Pokud se zamyslíme nad tím, jestli dokumentace může být uměním, musíme vzít v úvahu halvně umělcovo rozhodnutí. Podle Martina Poláka je jednoduše *„uměním to, co umělec za umění považuje“*. Může to tedy být i dokumentace umění. Pokud se Ivan Kafka rozhodne své dokumentace považovat za umění, může je tedy vystavovat a prodávat jako umělecké obrazy. Oproti tomu umělecký kritik Boris Gorys ve svém textu *Od uměleckého díla k dokumentaci umění* píše, že dokumentace k umění jen odkazuje a že slouží pouze k „připomenutí“ dané události, avšak toto „připomenutí“ je přinejmenším problematické. Existují ale také umělecké aktivity, které se nedají nebo nemají být jinak reprezentované, než pomocí umělecké dokumentace. *“Dokumen-tace umění totiž ve své podstatě není uměním, pouze na umění odkazuje, a právě tím dává najevo, že umění zde není bezprostředně přítomné a zjevné, nýbrž naopak nepřítomné a skryté.”*¹⁰

8 BARTHES, Roland “Denotovaný obraz”In: Karel Císař (ed), Co je to fotografie?, Praha: Hemann Herrmann & synové 2004, Str: 57

9 SONTAG, Susan (2002): *O fotografii*. Praha – Litomyšl, Brno: Paseka/Barister&Principal) str:138, ISBN: 80-7185-471-9

10 GROYS, Boris B. Sešit Umění ve věku biopolitiky, od uměleckého díla k dokumentaci umění (přeložil Vladimír Malý) Osfieldern-Ruid, roč. 2002 str. 115

Akční umělec, performer Vladimír Havlík v rozhovoru pro publikaci *Dokumentace umění* říká, že foto-dokumentace zprostředkovává divákovi kontakt se vzdáleným činem, nebo uměleckým dílem. *“Stává se předmětem touhy (fetiš je možná silné slovo) a zdůrazněním nemožnosti prožít původní akci, která definitivně pominula, vlastně dává dokumentaci kultovní charakter.”*¹¹ Z dokumentační fotografie se pak za určitých podmínek může stát „ikonický“ obraz odkazující k již neexistujícímu a neuchopitelnému. Profesor dějin umění Duve říká: *„Neboť fotografie je právě tak ikon jako symbol- klade důraz na její indexovou povahu, a tedy nestovnatelně lépe rozumí radikální novosti objevu fotografie v dějinách výtvarného umění.”*¹² Dalším aspektem může být i to, čím více se fotodokumentace šíří, tím více se z akce nebo umělecké instalace může stát v přeneseném slova smyslu „ikonický“ obraz. Tím pádem může vzniknout nová forma uměleckého artefaktu v podobě fotografie, která žije svým vlastním životem nezávislým na uměleckém díle samotném a je odkázána jen na kontext, ve kterém je prezentována. Petr Rezek se k dokumentaci vyjadřuje takto: *„Dokumentace umění totiž ve své podstatě není uměním, pouze na umění odkazuje, a právě tím dává najevo, že umění zde již není bezprostředně přítomné a zjevné, nýbrž naopak nepřítomné a skryté. Umělecká dokumentace ovšem dokumentuje umění a odkazuje k němu zcela různými způsoby.”*¹³

Dále Petr Rezek nastiňuje otázku, jestli nestačí *“jen ta idea, když se jedná o konceptuální umění”*. V podstatě to samé podotýká Martin Polák v rozhovoru: *“Některé věci jsou principiálně pomíjivé, ale pak je otázka, jestli se to mělo dokumentovat, nebo by stačil jenom popis, nebo jen říct, co se stalo.”*¹⁴

Další z otázka například je, do jaké míry může ovlivňovat médium fotografie umění instalace. Tomuto tématu se budu věnovat v kapitole Fotografie umění jako produkt - komerční produktová fotodokumentace. Už jen z těchto vybraných různorodých přístupů a názorů na dokumentaci umění je zřejmé, že se jedná o velmi široké téma, které se nedá jednoduše popsat, ani ji jednoduše kategorizovat. V této práci se tedy zaměřím jen na některé otázky týkající se dokumentace umění v rámci práce Ivana Kafky.

11 HAVLÍK, Vladimír. In: *Dokumentace umění*, V. J.Krtička, J.Prošek, (eds.) 1. vydání. Ústí nad labem: UJEP, 2013. Str. 88 ISBN 78-80-7414-632-9

12De DUVE, Thierry, in: *Póza a momentka, neboli fotografický paradox?* Karel Císař (ed), Co je to fotografie?, Praha: Hemann Herrmann & synové 2004 Str: 273

13 GROYS, B. *Sešit Umění ve věku biopolitiky, od uměleckého díla k dokumentaci umění* (přeložil Vladimír Malý) Osfildern-Ruid, roč. 2002 str. 115

14POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

3. Kontext práce Ivana Kafky

Ivan Kafka (obr.1, obr. 2) je synem již zesnulých umělců malíře a grafika Čestmíra Kafky a grafičky Olgy Čechové. Vzhledem k tomu, že Kafka pochází z ryze umělecké rodiny, měl už od raného dětství možnost sledovat práce tehdejších uměleckých osobností. Tento vliv nebyl jen výhodou, protože se musel vůči svým rodičům a uměleckému prostředí přirozeně vymezit, ale je zřejmé, že přesto došel k originálnímu, volnému a svobodnému způsobu myšlení. Umělecké prostředí na něj mělo vliv, ze kterého Kafka dokázal čerpat a na němž dokázal stavět vlastní výjimečný přístup k tvorbě. Ivan Kafka začal už od začátku své umělecké kariéry tedy přibližně ke konci 70. let pracovat s fotografií. Pro Ivana Kafku byla fotografie ze začátku jedna ze zálib, k níž se dostal na střední grafické škole, ale pro jeho uměleckou činnost byla fotografie zcela zásadní. „*Pro dokumentaci akčního umění a umění performance v Československu se jako klíčová jevila především fotografie. Byla levná a dostupná, v žánru akčního umění měla svou tradici.*“¹⁵

Pokud pozorně studujeme Kafkovy práce, nacházíme také zjevnou souvislost s autorovým zájmem o přírodní vědy. Historička umění Hana Rousová také píše o tom, že Kafka je schopen svou prací klást aktuální otázky týkající se vztahu současné civilizace k přírodě.¹⁶ Celý život se vedle své umělecké tvorby věnuje entomologii, konkrétně sběru vzácných motýlů, které skladuje v archivačních paspartách ve svém bytě a řadí je podle barevných gradientů a velikostí (tato jeho záliba nabízí polemiku, zda se nejedná také o určitý druh umění)¹⁷. Po určitou část svého života se Ivan Kafka živil jako zeměměřič (geodet). Kvůli tomu se pohyboval v krajině, která ho inspirovala k jeho práci, konkrétně k instalacím na neobvyklých místech. Jiří Machalický v textu *Související horizonty* o vlivu na Kafkovy práce píše: „*S vědeckou trpělivostí je jistě spojena i jeho ochota čekat mnohdy dlouhou dobu na vhodné podmínky.*“¹⁸ Ve svých pracích se dotýká témat osobní svobody a závazkům vůči společnosti. Kreativně a citlivě to ukazuje na kulturních a geografických rozdílnostech.¹⁹ Rousová o práci Ivana Kafky: „*Schopnost klást aktuální otázky po*

15 Rousová, Hana, dostupné z ROUSOVÁ, Hana, Dostupné z: <http://artycok.tv/28904/ivan-kafka>

16 POSPISZIL, Tomáš, „Umění z druhé ruky“, In: Dokumentace umění 1. vydání. J.Krtička, J.Prošek, (eds.) Ústí nad labem: UJEP, 2013. Str.9 ISBN 7880-7414-632-9

17 Archivy těchto motýlů Kafka nemůže vystavovat na veřejnosti jako umění, protože sběr těchto vzácných motýlů je nelegální.

18 MACHALICKÝ, Jiří, „Související horizonty“, in: Ivan Kafka 1975-2005, Praha, str. 45, ISBN 978-80-903876-6-9

19 ROUSOVÁ, Hana, Dostupné z: <http://artycok.tv/28904/ivan-kafka>

vztahu současné civilizace k přírodě, po osobní svobodě a jejím závazkům vůči společnosti, silný cit pro kreativitu kulturních a geografických rozdílů. Tak bychom mohli obecně charakterizovat tvorbu Ivana Kafky."²⁰ Můžeme si všimnout, že se po revoluci Kafkův přístup k dokumentacím jeho prací nezměnil. Jediný rozdíl je, že začal spolupracovat s jinými fotografy, vzhledem přechodu na digitální fotopaparáty.

3.1 Vliv tehdejšího normalizačního Československa na práci Ivana Kafky

Na přelomu 60. a 70. let minulého století se v zahraničí díky fotografickým dokumentacím happening a performance staly součástí dějin umění, což mělo značný také vliv na akční umělce v normalizačním Československu. Například umělci jako Štembera, Mlčoch, Miller a Knížák byli v přímém kontaktu s umělci Fluxu a aktivně si s nimi korespondovali a vyměňovali obrazové informace. Pospiszyl ve svém textu *Umění z druhé ruky* píše, že se v Čechách se kolem 60. a 70. let umělecké formy fotografie, performance a sochařství jasně definovaly svým jazykem, ale ve světě tyto bariéry rychle mizely.²¹ Umělecké formy jako fotografie a instalace se začaly více propojovat. V Československu k tomu kvůli izolovanosti docházelo jen pozvolna. "Konceptuální umění, včetně jeho práce s fotografickým obrazem, performance nebo například post minimalismus byly v Čechách známé hlavně z druhé ruky, tj. z fotografické dokumentace v časopisech."²² Snížená možnost uměleckého projevu nutila umělce vystavovat svá díla ve vlastních bytech, nebo ve veřejném prostoru a v krajině, kde jediným divákem byl umělcův fotoaparát.

Pro Ivana Kafku byly nejdůležitější první minimalistické práce v krajině na Českomoravské vysočině, kdy ještě jako pracovník pro vojenskou meteorologickou stanici mohl pracovat s pětmetrovým větrným rukávem (*Povídka o skládání, vlání, zvedání* 1975-1976), který následně fotografoval (Obr. 3). Fascinace konfrontací tohoto umělého předmětu s krajinou a jejími vlivy výrazně ovlivnila jeho další práce.

V 80. a 90. letech byli akční umělci Fluxu, happeningu, vídeňských akcionalistů atd. na vrcholu. Tito umělci však většinou zaznamenávali vlastní performance a instalace bez větších estetických a výtvarných ambicí. Ve stejné době začal Ivan Kafka tvořit své první instalace v krajinách. Už tehdy používal fotografického média pro dosažení

20 ROUSOVÁ, Hana, Dostupné z: <http://artycok.tv/28904/ivan-kafka>

21 POSPISZYI, Tomáš, "Umění z druhé ruky" In: *Dokumentace umění*, V. J. Krtička, J. Prošek, (eds.) 1. vydání. Ústí nad labem: UJEP, 2013. Str. 13. ISBN 78-80-7414-632-9

22 Tamtéž

výrazným výtvarného a profesionálního provedení, které bylo součástí výtvarného procesu. To bylo (a je stále) unikátním a neobvyklým jevem. Z většiny fotodokumentací 80. let je jasně znatelná doba, v níž se performance realizovaly. Určitou roli hraje samozřejmě černobílý klasický materiál. Pro Kafkova díla je však stejnou měrou příznačná jistá nadčasovost. Jak v rozhovoru říká Pavlína Morganová: „*V tomto se Kafka vždycky dotýkal nějakého takového absolutního rozměru*“.²³

V době normalizace bylo v Československu pro umělce skoro nemožné vystavovat v galeriích a tak se uchýlovali k alternativním prostorům a místům. Akční umění v tehdejší normalizačním Československu bylo pod nátlakem politické moci a umělci se svými díly často přirozeně vymezovali tehdejšímu režimu. Tento tlak a omezení byly paradoxně pro některé umělce inspiračním zdrojem, například je nutily vytvářet svá díla a akce na neobvyklých ne-galerijních místech (v případě Kafky v české krajině). K tehdejšímu tlaku se vyjádřil Petr Štembera takto: „*Naštěstí ti estébáci byli celkem normální, nikoho za umění nezavřeli, jen občas buzerovali s výsledky; věděli, že nějaký umění ten režim nezboří. Začali vyvádět až po Chartě 77, ale s tou moc konceptualistů apod. "netáhlo"*“.²⁴

Performanční a procesuální umění instalací je založené na okamžiku akce nebo instalace. Zpočátku (70.- 80. léta) dokumentace pro tyto umělce nebyla prioritou. Až vlivem rozšíření komunikačních médií se fotografie stala svébytnou součástí uměleckého procesu (a trhu). Díky snadno reprodukovatelným médiím, jako jsou video a fotografie, se postupem času performanční a procesuální umění dostalo do galerií, publikací, knih a katalogů. Tím přirozeně také do historie umění a kontextu konceptuálního umění. Fotografie původně nebyla s performančním uměním pevně svázána, ale postupně se stala přirozeným dokladem o vzniku a existenci děl a také nástrojem komunikace mezi umělcem, divákem.

Zjevný dopad to mělo také na umělce, jako byl například Štembera, Mlčoch, Miller a Kovanda. Tito umělci se v 80. letech tajně scházeli na různých veřejně nepřístupných místech se skupinou přátel a lidí z uměleckého undergroundu. Tyto okolnosti se přirozeně odrážely v charakteru fotodokumentací z těchto akcí. Když ale srovnáme dokumentace performancí a akcí, které vznikaly v 80. letech, s pracemi Ivana Kafky, tak vidíme určité rozdíly v přístupech. Například Petr Miller pracoval s fotografií jinak než Štembera. Své performance účelně zprostředkoval jen skrze fotografie.

²³ MORGANOVÁ, Pavlína, rozhovor AM s Pavlínou Morganovou 11.2 2017, Praha

²⁴ ŠTEMBERA, Petr, rozhovor: mailová korespondence A.M s Petrem Štemberou 20. 1. 2015, Praha

Nepočítal s přítomností diváků. Kafkův přístup je oproti tomu založen hlavně na instalaci samotné (instalaci lze spatřit také v reálné podobě) a následná dokumentace je její součástí. Jak ale říká Pavlína Morganová v rozhovoru: „*Jsou to takové fotomodelové situace*“. ²⁵ Což bychom mohli říci také o Millerových dokumentacích.

U akčních umělců 60. - 80. let v tehdejší Československu se nejčastěji setkáváme s dokumentacemi, které měly jen informativní a „nestetizovanou“ funkci. Výtvarná stránka fotografií nebyla důležitá. Umělecké aktivity byly zaznamenávány většinou neprofesionálními fotografy (např. Pavel Tuč - Kovandův fotograf) nebo náhodnými diváky. Pokud se negativy dokumentace nakonec dostaly k umělcům, ti následně vybrali nejvýstižnější snímky, které sloužily jen jako „doklad“ pro osobní potřebu, který nebyl nikde oficiálně publikován. Pokud vzniklo při akci nebo instalaci více snímků, umělec nejčastěji vybral jednu nebo více fotografií, která se prezentovala pouze (pro okruh blízkých přátel uměleckého undergroundu) jako informace o tom, že se performance odehrála. Ivan Kafka své první dokumentace dělal také jen pro osobní archiv. Přesto dbal na nejlepší na fotografickou kvalitu.

25 MORGANOVÁ, Pavlína, rozhovor AM s Pavlínou Morganovou 11.2.2017, Praha

4. Rozbor dokumentací Ivana Kafky

V rámci tématy této práce jsem udělala rozhovor se samotným Ivanem Kafkou a téma jsem zaměřila hlavně na jeho konceptuální přístup a technický postup při fotodokumentacích jeho děl. V následujících kapitolách jde tedy o rozbor jeho práce.

4.1 Přístup Ivana Kafky k dokumentaci umění

Smyslem pořizování fotografické dokumentace Ivana Kafky je zjevně vytváření fotografických obrazů, které jsou interpretacemi celého záměru, tedy odkazovat a podávat důkaz, že dílo vzniklo. „*Realizace, včetně autorské přítomnosti je základním nepominutelným úkonem o který mi jde. Zkušeností i tou fyzickou vedoucí mnohdy k další inspiraci. A protože se v životě nedá vidět na vlastní oči všechno je dokumentace možnou formou interpretace celého záměru, i dokladem provedené práce.*“²⁶ Dokumentace by podle něj měly být jen informativní a bez jakýchkoliv efektů. V případě Kafkových fotografických dokumentací se však nejedná jen o informativní realistické snímky, protože jeho práce obsahují zjevně silnou vizuální kvalitu a s fotografickým médiem jsou často přímo koncepčně propojeny. Tyto fotografie fungují jako referenty odkazující k dílu samotnému, ale v určitém kontextu a přístupu diváka mohou fungovat jako umělecká díla samotná.

Ivan Kafka je považován za konceptuálního umělce avšak jeho tvorbu bychom mohli zařadit do více uměleckých směrů. „*definovat konceptuální umění jako jednotný styl by neodpovídalo skutečné situaci.*“²⁷ V jeho tvorbě můžeme sledovat vlivy land-artu, akčního umění a minimalismu. Své první minimalistické projekty v krajině větrných rukávů (obr.3) si dokumentoval z různých úhlů, hrál si s perspektivou a fascinoval ho hlavně pohyb zachycený na těchto černo-bílých snímcích, které náhodně pořídil. Na základě těchto snímků začal pořizovat další dokumentace vlastních minimalistických instalací v krajině. Dokumentace tehdy Kafkovi sloužila jako připomínka a doklad o provedené práci, jelikož chtěl své práce porovnávat a případně ukazovat přátelům. Jedoduše vystavovat tyto fotografie nebyla vzhledem k době normalizace možná.

26 KAFKA, Ivan, rozhovor A.M s Ivanem Kafkou 13.12, 2016, Praha

27 GRYGAR, Štěpán, Konceptuální umění a fotografie. AMU, Praha 2004, Str. 8 ISBN: 80-7331-014-7

4.2 Fotografická stránka Kafkových děl

Díky dokumentaci umění má umělec nebo fotograf schopnost ovlivnit, z jakého úhlu se na instalaci dívat. Může tak přiblížit, jaký byl koncept konkrétní práce. Tuto vlastnost fotografie Ivan Kafka uplatňuje v prezentaci svých děl pomocí fotografického obrazu. *„Umělec je zprostředkovatel symbolického jazyka vypovídajícího o tom, o čem by jinak nezbylo jen mlčet. Umění se svými estetickými kódy se pohybuje vždy na hranici.“*²⁸ říká Jiří Přibáň o umělcích. Ve svých procesuálních instalacích používá různé fotografické postupy k dosažení nejlepšího možného nazírání jeho instalací. *„Obrazy jsou plochy, které mají význam.“*²⁹ Fotografie, nás totiž omezuje v pohybu kolem instalace a nutí nás se na instalaci dívat jen jedním pohledem. Jedná se sice o procesuální instalace, zcela závislé na místě, čase a procesu vzniku, ale zároveň je tento proces „zastaven“ ve fotografický obraz. Jak už jsem zmínila, převážnou většinu Kafkových instalací známe jen z fotodokumentací, jsou přímým ukazatelem, direktivním umělcovým vedením, jak na instalaci nahlížet. Kafkovy fotografie nám prozrazují, odkud je jeho instalace nejlépe viditelná, za jakého osvětlení a počasí je nejlépe čitelná, a jsou tedy přímým vodítkem ke smyslu díla. Někdy jsou Kafkovy (koncepty instalací) dokonce přímo závislé na fotografické dokumentaci (tedy na zastaveném momentu).

Kafka ve svých instalacích často pracuje s opakujícími se prvky, které na dokumentační fotografii pak působí svou systematickou uspořádaností, monumentalitou a barevnou skladbou. Pracuje s přírodními i umělými materiály, vystavuje v galerijních prostorách, neobvyklých místech a v krajině. Místa vybírá podle toho, jestli ho něčím zaujmou, inspirují nebo hledá ideální prostor pro realizaci svých projektů i řadu let.³⁰ Tvorba Ivana Kafky je tedy různorodá, ale můžeme v ní nacházet charakteristické výtvarné cítění a osobitý přístup k vyjádření vlastních představ. K tomu je médium fotografie nejlepším prostředníkem pro komunikaci s diváky.

První Kafkovou výraznou a neoficiální instalací ve veřejném prostoru byla minimalistická instalace s názvem *Vymezení (obr.4.)* z roku 1981 v rámci akce

28 PŘIBÁŇ, Jiří, „Umění na hranici Estetické kódy přelomu 80. a 90. let“ in: Mezera, Společnost Jindřicha Chalupeckého, Praha, 2014, str. 17, ISBN: 978-80905317-3-4

29 FLUSSER, Vilém „Obraz“ in: ZA Filosofii fotografie, Fra, Praha 2013, str.11 ISBN: 978-80-86603-79-7

30 MACHALICKÝ, Jiří, „Související horizonty“, in: *Ivan Kafka 1975-2005, Praha, str. 44, ISBN 978-80-903876-6-9*

Malostranské dvorky, kdy na Jánský vršek zapíchal do dlažby cca 10 000 ručně obarvených bílých špejlí výšky 30 cm v ploše 135m². Na každý roh dlažební kostky umístil jednu špejli. Přes tuto instalaci pak nechal chodit kolemjdoucí. Kafka však z této akce zachytil jen dokončenou instalaci, zachycení jejího postupného ničení už pro dokumentaci této práce nebylo důležité. Z pohledu diváka by se pak jednalo spíše o performanci, což ale nebylo účelem. Na Kafkových dokumentacích ostatně nikdy nejsou zachyceni přítomní diváci a kolemjdoucí. Fotografie jsou vždy vytržené z kontextu okolního ruchu. „*V realizacích citlivě reaguje na dané prostředí, zároveň však s nadsázkou a určitou provokativností nachází vztah k dějům a příběhům, které obklopují náš život.*“³¹ Tuto instalaci zopakoval ještě na dvakrát na různých místech, vždy po deseti letech.

U některých z jeho privátních instalací se počítalo s ovlivněním různými klimatickými vlivy, například větrem, sněhem nebo jen působením času, které způsobují rozpad i přirozený zánik těchto instalací. V rozhovoru Kafka popsal způsob své práce na konkrétní procesuální instalaci s názvem *Sebraný odlesk* (Obr. 5) (hlína a slunce, 12 hodin, 1984): „*Takže tato fotka je dělaná až za čtrnáct dní po této. Protože jsem čekal na stejnou atmosféru, stejný čas, a pak jsem se tam nahnal a vyfotografoval jsem to.*“³² Jan Machalický se ve svém textu *Související horizonty*³³ zmiňuje o určité dočasnosti Kafkových děl, které se v prostoru objeví jen na přechodnou dobu. Pokud jsou pro konkrétní koncept instalace tyto změny důležité, zaznamenává je pomocí série více (většinou tří fotografií). Většina instalací v krajině je vytvořena z různých opakujících se materiálů (obr.6). Tím je dosaženo opticky fotogenických, perspektivních obrazů, které jsou jakoby vytrženy ze všednosti okolního prostředí. Základní vizualita Kafkových děl je většinou založena na opakujícím se výrazném předmětu, který v prostoru prezentuje nějaký problém, ke kterému se Kafka odkazuje. Machalický píše: „*V realizacích citlivě reaguje na dané prostředí, zároveň však s nadsázkou a určitou provokativností nachází vztah k dějům a příběhům, které nás obklopují a ovlivňují náš život.*“³⁴

31 MACHALICKÝ, Jiří, „*Související horizonty*“, *Ivan Kafka str. 44, 1975-2005, Praha, str. 44, ISBN 978-80-903876-6-9*

32 KAFKA, Ivan, rozhovor A.M s Ivanem Kafkou 13.12, 2016, Praha

33 MACHALICKÝ, Jiří, „*Související horizonty*“, *Ivan Kafka str. 44, 1975-2005, Praha, str. 44, ISBN 978-80-903876-6-9*

34 MACHALICKÝ, Jiří „*Související horizonty*“, *Ivan Kafka str. 44, 1975-2005, Praha, str. 44, ISBN 978-80-903876-6-9*

Většina Kafkových instalací podléhá také času, který je možné spatřit jen v tzv. "Bresonovském" momentu. Například jeho již zmíněné první ikonické práce s větrnými rukávy, které jsou nafoceny v okamžiku, kdy do nich fouká vítr a tak jsou nataženy v jednom směru. Historička umění Hana Rousová, která je jedna z mála odbornic na Kafkovo dílo, o pohybu říká: „*Hledání nové identity artefaktu, který je statický a současně má potenciální schopnost pohybu, osobitě minimalistické prostředky, lyrismus a při tom nesentimentální věcnost.*“³⁵

Dále můžeme zmínit Kafkovu barevnou kamennou instalaci s názvem *7 kamenných hromad pro Stein/ O několika jistotách a jedné jisté nejistotě (1988) (ob. 7)*, které mají symbolizovat průběh života. Na fotografii je v popředí bílý kámen a v pozadí na konci různě barevných kamenných hromad je černá hromada jako symbol konce. Tento smysl instalace je nejlépe zjevný právě z fotografie. Kafkovy dokumentace jsou ve své podstatě technicky dokonalé fotografie. „*Důvěryhodnost fotografie silně závisí na tom, zda je vnímána jako profesionální.*“³⁶ Kafkovy snímky jsou výrazné svou dokonalostí provedení. „*Ta informace má co nejprostším způsobem interpretovat skutečnost, bez jakéhokoliv efektu.*“ Avšak pro dosažení informačně dokonalého záběru se Kafka při fotografování neobešel bez různých úprav terénu, okolní přírody atd. Instalace jsou fotografovány většinou za rozptýleného osvětlení, s výraznými perspektivními prvky, pro správnou osvětlené instalace jsou snímány vždy příhodnou denní a roční dobu. Některé z jeho prací jsou doslova závislé na počasí a roční době, ve které jsou focené. Kafkovy dokumentace jsou vždy precizně kompozičně vyvážené, tím podtrhují význam a symboliku díla. Ve svých snímcích využívá klasických fotografických technik kompozičního uspořádání prvků a barevné skladby, díky kterým může divákům mnohé sdělit, proto také jeho snímky působí velmi estetickým dojmem. Podtrhuje a potlačuje vztah mezi žádoucími a nežádoucími prvky, přitahuje pozornost na části obrazu, které jsou pro něj důležité. Pomocí barevné kompozice využívá kontrastních nebo monochromních barev svých instalací. Využívání barvy je pro Kafkovo dílo typické až v pozdějších dílech (80. léta) a je ovlivněno fotografickým vývojem materiálů a techniky. Díky možnosti fotografovat na barevný materiál se tedy výrazně posunulo Kafkovo konceptuální a fotografické přemýšlení o díle. Kafka používá fotografii k dalšímu posunutí díla, které je její nedílnou součástí a jejím komunikačním nástrojem. „A tak vidíme: Místo aby

³⁵ROUSOVÁ, Hana, dostupné z <http://artycok.tv/28904/ivan-kafka>

³⁶ ROSSLER, Martha, text :Post dokumentaristika,Post fotografie? 2008 str. 32

dokument pouze dokládal, že se nějaká akce konala, sám se podílí na konstituci smyslu této akce a tím sám je něčím dějícím se, co jenom zdánlivě připomíná pevnost věci.³⁷

V tvorbě Kafky je zjevná jeho specifická ironie, sarkasmus a smysl pro humor, který odkazuje k jeho kritickému postoji ke společnosti. Jako příklad můžeme připomenout práci s názvem *Čeští pytlíci* (2003 – 2004) (obr.8). Při této instalaci nafukoval vlastním dechem mikrotenové vaky (DHPE odnosné) a nainstaloval je ve vagonu vlaku, který se následně přesunul z Čech do Rakouska. Ivan Kafka se vyznačuje precizností nejen při svých realizacích, ale také jakým způsobem ukládá své negativy a diapozitivy. Každý použitý diapozitiv nebo negativ vloží do papírové pasparty a k tomu dodá popis celého konceptu. Jdná se o jediný zdroj pro budoucí reprodukce. (Obr.9)

4.3 Technická stránka dokumentací Ivana Kafky

Při realizaci uměleckých děl se Ivan Kafka vždy zajímal o obsahový přesah v rámci místa, v němž byla instalace realizována. Důležitá pro něj byla situace a atmosféra celé aktivity. Dokumentace tehdy byla a je i v současnosti součástí celého procesu, i když se tehdy vzhledem k době a neoficiálnosti akce nepočítalo s následnou publikací. „A protože se v životě nedá vidět na vlastní oči všechno, je dokumentace možnou formou interpretace celého záměru, i dokladem provedené práce.“³⁸

Fotografická dokumentace byla tehdy považována za archivační pro samotné umělce. „Umění se zde stává životaformou a umělecké dílo ne-uměním, pouhou dokumentací této životaformy.“³⁹ Dokumentace se zpočátku nevytvářela pro oficiální publikaci a fotografie byla vnímána jako sekundární záliba diváků nebo samotných umělců. Ani Ivan Kafka o další prezentaci těchto fotodokumentací v galerii nebo v katalogu nepřemýšlel. Zásadní pro něj bylo hlavně místo a koncept, pro který instalaci vytvářel. Instalaci následně dokumentoval nebo nechal dokumentovat jinými profesionálními fotografy, jako byl například Petr Zhoř, Hana Hamplová, Tono Stano

37 REZEK, Petr "Dokumentované umění" in: *Idem, Tělo, věc a skutečnost, Praha: Ztichlá klika 2010, Str. 161*
ISBN: 978-80-903898-5-4

38 KAFKA, Ivan, rozhovor A.M s Ivanem Kafkou 13.12, 2016, Praha

39 GROYS, Boris B. Sešit Umění ve věku biopolitiky, od uměleckého díla k dokumentaci umění (přeložil Vladimír Malý) Osfildern-Ruid, roč. 2002 str. 117

atd. V rozhovoru zmiňuje například starší akci v pražské lokalitě Na Chmelnici⁴⁰ a jeho instalaci *Zavěšení (1985)* (Obr. 10), kde mnoho umělců v plenéru vytvářelo různé instalace, následně dokumentované většinou Hanou Hamplovou (Ivan Kafka také fotografoval). Ivan Kafka sehnal negativy všech zdokumentovaných děl ze simpozia Na chmelnici a vytvořil z nich autorský katalog, vlastnoručně vyvolaných fotografií. Tento katalog je k vidění jen v Kafkově osobním archivu. (Obr. 10, Obr. 11). Na tomto je zjevné, že pro něj byl důležitý kontext, ve kterém se jeho instalace ocitla.

Na samém počátku své umělecké kariéry si Kafka vlastní díla fotografoval sám na černobílý kinofilm za účelem archivace a případné budoucí prezentace a možnosti porovnání s dalšími díly. Kafka o svém přístupu k fotografii říká: „*A nemůžu říct, že jsem realizaci dělal pro fotku a naopak. Udělal jsem věc, chtěl jsem ji mít zachycenou, a protože to bylo jediným možným zprostředkovatelem, tak to mělo mít určitou kvalitu, aby se to dalo předložit, aby bylo patrné, o co jde.*“⁴¹ První Kafkovy fotodokumentace zachycovaly jeho instalace v krajině a obzvláště prý ho fascinovala možnost zachytit instalaci v nejlepším možném momentu. Fotoaparát se tak stal jakýmsi ukazatelem, jak se na instalaci dívat. Fotografie se stala komunikačním médiem, které zachycovalo instalaci pro sdělení konceptu. Kafka vždy používal fotografické formy pro naplnění nejlepší možné precizní dokumentace. Martin Polák o Kafkově přístupu k fotografii říká: „*Když jsem s ním fotil v Nové síni, tak mě Ivan Kafka řekl, kde mám stát, co už tam nemá být, co tam má být, kolik těch fotek má být, která má být na výšku, která na šířku a co má být na detailu.*“⁴²

I když tedy Kafka pracoval s profesionálními fotografy, striktně je režíroval a používal je spíše jako obsluhu fotoaparátu. Na základě tohoto faktu můžeme polemizovat o tom, kdo je vlastně autorem takto pořizovaných fotografií.

Z rozhovoru s Ivanem Kafkou se mimo jiné dozvídáme, že pro něj byla důležitá myšlenka zaznamenat něco, co by mohl v budoucnu zapomenout, a fotografie se mu pro uchování této obrazové informace zdála být nejlepším nástrojem. Petr Rezek k tématu vzpomínky a dokumentu píše toto: „*Dokument a vzpomínka se liší tím, že dokument staví na základě přítomného dokladu- a může pomocí něho rozhodovat i o minulém, a co nelze doložit v přítomnosti, není dokumentováno. Vzpomínka naproti*

40 Ivan Kafka mi ukázal vlastnoručně vyvolané fotografie z akce “Na chmelnici” tyto fotografie nejsou k vidění v žádném katalogu ani publikacích.

41 KAFKA, Ivan, rozhovor A.M s Ivanem Kafkou 13.12, 2016, Praha

42 POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

*tomu mnohdy žádné doklady nemá, nedokládá minulost.*⁴³

Kafkovy záznamy instalací v krajině většinou nebyly vytvářené přímo pro fotografii. Navíc dokumentace instalace nebyla vždy striktně dodržovaným pravidlem. Nezdokumentovaná zůstala například společná akce Kafky a Tomáše Rullera s názvem *Mezi vrstvami* (obr. 12). Ruller o akci říká: *„Já si nejvíc cením akcí, které jsem nikdy nezdokumentoval a o kterých nikdo neví. A znám řadu performerů, kteří toto dělají. Třeba s Ivanem Kafkou jsme udělali v polovině osmdesátých let akci spolu Mezi vrstvami, kam jsme pozvali celý pražský underground, oni tam přišli a nikdo nevěděl, kdo to organizuje. Deset let jsme to tajili, úspěšně tedy, pak jsme nakonec měli velké dilema, jestli to odhalíme.“*⁴⁴

Tento druh specifické akce je velmi ovlivněn přístupem k dokumentaci umění Tomáše Rullera, který se celý život věnuje akčnímu umění a performanci. Chtěla jsem jen upřesnit, že se Kafka nezabýval jen jedním druhem umění, ale spolupracoval i s jinými umělci. V rámci tohoto tématu se jedná spíše o dokumentace performance a akčního umění, kterou jsem rozpracovávala ve své bakalářské práci na téma dokumentace performance. Rezek o potřebě dokumentace říká: *„Ti, kteří tvoří díla adekvátní co do výrazu našeho věku, uchylují se k dokumentu jakožto pevnému zachytnému bodu, který umožňuje i komunikaci s druhými.“*⁴⁵

V případě Kafkových fotografických dokumentací, které vynikají uměleckou obrazovou kvalitou, se nabízí otázka, do jaké míry jde o uměleckou fotografii, nebo jen o technickou fotografii zachycující pouze informaci o vzniku daného díla. Goroys k tomuto tématu říká: *„Umělecká dokumentace, ať už reálná nebo fiktivní, je naopak především narativní, čímž evokuje neopakovatelnost životního času.“*⁴⁶

Ivan Kafka prezentuje většinu dokumentovaných děl nejčastěji v podobě série tří fotografií, na které ukazuje detail materiálu, z něhož byla instalace vytvořena, a dále samotnou instalaci za různých světelných podmínek. (například práce *Skutečnost + sen/dvě skutečnosti* z roku 1990) (obr. 13). K této sérii fotografií vždy přikládá kresbu, skicu prvotního nápadu. V tomto pojetí prezentace není osamocen: *„Řada*

43 REZEK, P., *Tělo, věc a skutečnost* Str. 256, , Praha: Ztichlá klika 2010, Str. 161 ISBN: 978-80-903898-5-4

44 RULLER, Tomáš. *Dokumentace umění*, 1. vydání. J.Krtička, J.Prošek,(eds.)Ústí nad labem: UJEP, 2013. Str. 63 ISBN 7880-7414-632-9

45 REZEK,Petr *“Dokumentované umění” in: Idem, Tělo, věc a skutečnost, Praha: Ztichlá klika 2010, Str. 161 ISBN: 978-80-903898-5-4*

46 GROYS, B. *Sešit Umění ve věku biopolitiky, od uměleckého díla k dokumentaci umění* (přeložil Vladimír Malý) Osfildern-Ruid, roč. 2002 str. 119

konceptuálních umělců začala později využívat fotografii k projektům, jejichž obsahem se postupem času stala sama fotografie. Od průzkumů reálného místa a času začali tito umělci zkoumat také samotnou podstatu „vidění“ fotografie a typickou se pro jejich tvorbu stala fotografická série.“⁴⁷

Sám Kafka v rozhovoru objasnil konceptuální smysl svých fotografických sérií takto: *„Jednotlivé cykly bývají řazeny do větších celků, ozřejmujících pracovní postup, smysl a důvod realizace, i vzdalování se od objektu ponechaného v krajině.“⁴⁸* Jde tedy o naprosto exaktní až narativní popis celé akce, od jeho zrodu až po jeho realizaci. Tento systém dokumentace Kafka aplikuje na většinu svých děl, aby se tak vyhnul příklonu k umělecké „emotivní“ fotografii. Paradoxně v tomto systému můžeme pozorovat silný výtvarný estetický koncept, který určuje, jak se na dílo dívat. Hanna Budeus říká: *„Jak bude patrné z následujících příkladů, dělení fotografie na emotivní a informativní nemá ostrou hranici, naopak. A právě na této hranici se často pohybuje i dokumentace, jejíž funkce se zdaleka neomezuje pouze na funkci informativní.“⁴⁹* Technická stránka Kafkových fotografií je podstatnou charakteristikou jeho fotografické dokumentace. Z důvodů zúženého výběru materiálů nejčastěji fotografoval na běžně dostupný kinofilm Ilford. Používal kvalitní fotoaparát, který měl po otci, a technickou stránku fotografování a vyvolávání ovládl už na střední grafické škole. Díky tomuto ovlivnění se snažil o nejlepší možnou práci s médiem fotografie. *„Já jsem si myslel, že fotka má být slušná, protože jestliže se člověk snaží o nějakou profesionalitu, součástí té umělecké činnosti má být profesionalita“.⁵⁰* Z počátku se všechny jeho instalace fotily černobíle, z důvodu nekvalitní barevné diapozitivní fotografie Orvo, která se zbarvovala do hněda. Vzhledem k tomu, že první etapa Kafkovy práce je jen černobílá, vypovídá také o době, ve které vznikala. Má tedy jinou vypovídající hodnotu než současné barevné fotografie. Jakoby černobílá fotografie odkazovala k době minulé, historické, a tím je její výtvarná hodnota o to víc autentická. Díky tomu jsou paradoxně i nedokonalé černobílé dokumentace hodnotnější než současné barevné digitální fotodokumentace. Černobílé fotografie byly také ručně vyvolávané a na speciálních papírech, které se už dnes nedají

47 GRYGAR, Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie*. Str. 48. ISBN: 80-7331-014-17

48 KAFKA, Ivan, rozhovor A.M s Ivanem Kafkou 13.12, 2016, Praha

49 BUDDEUS, Hana. *Dokumentace umění*, 1. vydání. J.Krtička, J.Prošek,(eds.)Ústí nad labem: UJEP, 2013. Str. 68 ISBN 7880-7414-632-9

50 KAFKA, Ivan, rozhovor A.M s Ivanem Kafkou 13.12, 2016, Praha

sehnat. Staly se z nich tedy v současné době už nereprodukovatelné autentické dobové obrazy, které s přibývajícím časem získávají na hodnotě. Originály fotografií, které Ivan Kafka vlastní ve svém osobním srochivu mi ukazoval na tzv. dokumentpapíru, který už v dněšší době není vyráběn. Některé fotografue dokonce převáděl do seligrafie, což mu z dnešního pohledu připadá jako formální záležitost. Velmi výraznou a důležitou částí Kafkových dokumentací jsou také kresby prvotní myšlenky, které vždy prezentuje společně s fotodokumentacemi. Tím, že prezentuje také skicu (třeba i jen na kusu ubrousku), odkazuje na význam prvotní myšlenky konceptu, která je pro něj důležitou součástí celého procesu. Ne všechny realizace se také uskutečnily: *“Jenomže když jsem na některé realizace čekal pět, nebo deset let, tak jsem si to začal aspoň kreslit, abych to měl zachycené, protože se dostávají výpadky paměti.”*⁵¹ Mnoho z jeho instalací je velmi produkčně a finančně náročných, proto je jich stále mnoho nerealizováno. Otázkou je, jestli je třeba umění zaznamenávat. Například Markéta Othová v rozhovoru říká: *“Když se něco pořád fotí, tak je možná významnější, když se něco nevyfotí. Když něco jenom proběhne.”*⁵² Postupem času se ale začalo fotografovat na digitální fotoaparáty a klasické materiály zdražily. Vzhledem k tomu, že Kafka považuje digitální snímky za nedostačující oproti klasickému kinofilmu, už své instalace dále nefotografuje. V této době si už své práce nechává dokumentovat jinými fotografy (nejčastěji Petrem Zbrožem), které ale velmi striktně instruuje, jak má snímek vypadat. Z výsledných snímků Kafka následně velmi pečlivě vybírá. Každá fotografie by měla být přesným reprezentantem konkrétní instalace. Kvůli kvalitní reprodukci pro tisk Kafka v minulosti pracoval s takzvaným chromalínem (dnes už neexistující proces). Dokument byl prakticky rozrastovaný soutiskem červené, modré a žluté, vyhlížel jako fotografie a byl používán jen jako ukazatel, jak bude snímek vypadat. Kafka však tyto tisky používal jako výslednou fotografii. *“Takže jsem vždycky rámoval kresbu a pod ní ten chromalín, který byl ve formátu A3, a tam došlo k té konfrontaci myšlené idey.”*⁵³ Nástupem digitální fotografie se pro Ivana Kafku vše změnilo. Vzhledem k tomu, že nevlastní ani počítač, vše zůstává archivované na kompaktních flash kartách. Nespokojen je s nekvalitními digitálními tisky, které jsou zabarvené do modra.

51 KAFKA, Ivan, rozhovor A.M s Ivanem Kafkou 13.12, 2016, Praha

52 OTHOVÁ, Markéta, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

53 POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

5. Účel a funkce dokumentace

Účel a funkce fotodokumentací může být různý. Nejčastěji se setkáváme s tzv. informativními snímky, které jsou vnímané jen jako zprostředkované doklady o existenci uměleckého díla a jsou určeny do uměleckých publikací, časopisů a na internet. Dále existují amatérské, zato autentické dokumentace, pořizované většinou náhodnými diváky (viz dokumentace performancí ze 70.-80. let, Štembera, Mlčoch), které byly často pořizované za jiným než uměleckým účelem. Avšak některé druhy fotodokumentací (i těch náhodě nafocených) mohou fungovat jako samotná umělecká díla. Pokud se umělec rozhodne tyto dokumentace používat jako jediný doklad o tom, že performance proběhla může se stát, že se postupem času tyto ikonické fotografie zařadí do historie umění, jak se tomu stalo právě u některých Štemberových nebo Mlčochových záznamů.

5.1 Dokumentace umění Ivana Kafky jako nástroj komunikace

Kafkovy instalace známe jen z profesionálně nafocených snímků. V žádných uměleckých publikacích ani na internetu se neseťkáme s dokumentacemi jeho prací od přítomných diváků nebo neprofesionálních fotografů. Je tomu tak proto, že Kafka má své instalace úzce spjaté s profesionální technickou a výtvarnou fotografií. Neodděluje tedy instalaci od fotografické dokumentace.

Při pohledu na Kafkovy fotografie si jako diváci můžeme klást otázku, jestli Kafka používá tyto dokumentace jako samostatná umělecká díla, protože jejich výtvarná obrazová kvalita je natolik esteticky výrazná, že často přesahuje informativní funkci technické dokumentační fotografie. Rosler ve svém textu o post dokumentaristice píše: *„Samozřejmě je pravda, že všechny formy zobrazení vyvolávají dále otázky: Jakou nesou odpovědnost a možná také, zda přesně popisují skutečnost, ale také otázky, které v nás vyvolává fotografické vyjadřování, jsou specifické“*.⁵⁴ Všechny fotodokumentace musíme vnímat jako zkreslené informace, protože fotoaparát nikdy nezprostředkuje přesný obraz reality, přesto fotografie může přinést novou informativní a estetickou rovinu, která může fungovat jako plnohodnotné umělecké dílo. Účel a funkce Kafkových dokumentací jde ruku v ruce. S Markétou Othovou jsem v rozhovoru mluvila o problematice dokumentací, které jsou zkreslující tím, že jsou až moc „krásné“. Nevypovídají podle ní tak správně o uměleckém díle a o místě, na kterém je instalováno. Často se tak stává, že dokumentace je „hezčí“ než výstava

⁵⁴ ROSSLER, Martha, text Post dokumentaristika, Post fotografie?2008 str. 25

samotná. V rozhovoru Othová říká: *“Není to vůbec skutečnost. Často jsem byla překvapená, když jsem viděla nádherné fotky, a pak jsem se šla podívat na výstavu a viděla jsem, že prostor je mnohem menší, světlo tam není vůbec takové jako na fotografii.”*⁵⁵ Kafkovy fotografie jsou podle Othové velmi estetické dokumentace a mohou tak působit jako zkreslující obrazy. Jedním z důvodů je právě to, že eliminují různé rušivé prvky okolí. Jaroslav Anděl píše: *„Fotografický přístroj reprodukuje čistě optický obraz, a tak ukazuje opticky pravdivé záznamy, zkreslení, zkratky atd., Zatímco naše oko s intelektuální zkušeností doplňuje vnímané optické jevy asociativními vazbami prostorově a formálně v určitý obraz, představu.”*⁵⁶ Martin Polák na tuto problematiku nahlíží také z technického hlediska, ale nevidí v této běžné praxi dokumentací problém. Fotografie podle něj sice mohou být svízelné, například co se týče měřítka, jsou však podle něj schopny autenticky zaznamenat výstavu ve sledu fotek. *“Lidské oko, nebo spíš mozek má tu vlastnost, že koriguješ perspektivu. Je to spíš psychická sugesce. A to je věc, kterou fotka nezaznamená jinak, než v nějakém sledu fotek.”*⁵⁷ Běžnou praxí fotografů dokumentací výstav včetně Martina Poláka je sestavení jedné výsledné fotografie z více snímků. Vznikne tak opticky nereálný obraz zachycující například panorama celého galerijního prostoru. O problematice „reálnosti“ fotografického obrazu se Walter Benjamin ve svém textu o uměleckém díle ve věku své reprodukovatelnosti vyjadřuje takto: *„I při vysoce dokonalé reprodukci odpadá jedno: „Zde a Nyní,“ uměleckého díla – jeho jedinečná existence na místě, na němž se nachází.”*⁵⁸ Pokud přemýšlíme nad otázkou, zda tato fotografická post-produkce ovlivňuje působení reálné instalace můžeme si být jistí, že foto-dokumentace je vždy částečně zkreslující, jelikož lidské oko nemá stejné optické vlastnosti jako objektiv.

55 OTHOVÁ, Markéta, rozhovor A.M Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017

56 NAGY, Laszo Moholy, "Malířství fotografie film, exc., 1925" in: Jaroslav Anděl, Myšlení o fotografii 1 str. 287 ISBN 978-80-7331-235-0

57 POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Martinem Polákem 15. 2 2017, Praha

58 BENJAMIN, Walter, "Předmluva" in: Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, str 3. ISBN 0141036192, 9780141036199

5.2 Fotografie umění jako produkt - komerční produktová fotodokumentace

Žijeme v době, kdy se informace nejrychleji šíří skrz internet. Umělecký svět a tedy obrazové informace v podobě dokumentací jsou internetovými prezentacemi značně ovlivňovány. V současné době tak jen minimum uměleckých děl známe bezprostředně z přítomného zážitku. Některá díla už ani nikdy spatřit nemůžeme, proto jsme odkázáni jen na odkazující fotodokumentace. Morganová například v rozhovoru říká „ *Ten dokumentární obrat nastal v umění kolem roku 2000. Jeho důsledkem je nový pohled na dokumentaci akčního umění a performance vůbec.*“⁵⁹

V rozhovoru s Lumírem Nyklem a Michalem Novotným na téma dokumentace umění vyplývá, že internetové prezentace měly velký vliv na umění samotné, protože dnes je důležitější dokumentace než výstava samotná. Novotný v rozhovoru zmiňuje různé mezinárodně významné webové stránky (např. www.contemporaryartdaily.com), fungující jako komerční platforma prezentace děl. K vidění jsou jen díla, která jsou hlavně v bílých „white cube galleries“, a tyto fotografie jsou často schválně překontrastované až přexponované. Novotný říká: „ *Apropriovali tedy model korporátní fotografie produktů a použili ho na to, jak se fotí výstavy.*“⁶⁰ U tohoto druhu prezentace už není nutné vystavovat v luxusních galeriích, ale mnohem významnější je se dostat na tento typ webových stránek. V dnešní době je už možné vytvářet výstavy „doma v pokoji“, jelikož je jedno, jestli výstavu fyzicky někdo uvidí, ale mnohem důležitější je, aby vznikla kvalitní a poutavá dokumentace. To znamená, že výstava přeneseně existuje víc v dobře udělané dokumentaci, než ve skutečnosti. Tento tlak může mít zpětně značný vliv na podobu děl samotných, na jejich fotogeničnost. Pavlína Morganová k tomuto tématu říká: „ *Dnes už se zdá zbytečné jít do galerie, když se na internetu můžeme podívat na fotoreport.*“⁶¹

V současné době umělec musí (nebo by měl) s dokumentací a její následnou prezentací počítat. Pokud je profesionál, běžně vynakládá značné produkční a finanční prostředky na zajištění profesionální dokumentace a její následnou propagaci. Musí přemýšlet tak, aby jeho díla působila dobře jako produkt na fotografii. Dá se konstatovat že při fotodokumentaci umění je nutno užívat stejné fotografické techniky a přístupy jako při komerční produktové reklamní fotografii,

59 MORGANOVÁ, Pavlína, rozhovor AM s Pavlínou Morganovou 11.2 2017, Praha

60 NOVOTNÝ, Michal, „Dokumentace umění“ Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PXqfnOBjVE&t=1525s>

61 MORGANOVÁ, Michal, rozhovor AM s Pavlínou Morganovou 11.2 2017, Praha

jelikož to má také vliv na trh s uměním. Dnešní doba přináší takový tlak na potřebu dokumentace, že lze dělat umění jen pro fotografickou prezentaci. Podle kurátora *Futura gallery* Michala Novotného není ani třeba fotografie vystavovat v galeriích, stačí je umístit na internet. Novotný říká: „*To znamená, že výstava existuje víc v dokumentaci, než ve skutečnosti. To má následně vliv na to, jak díla vypadají. Jestli jsou fotogenická.*“⁶² Většina lidí (včetně mě) zná díla Ivana Kafky z internetu. Pokud vidíme fotografické dokumentace na internetu, mohou nám spíše připadat jako informativní snímky, které k umění jen odkazují. Bourriard ve svém textu o postprodukcí výstižně říká: „*Tito umělci už nepracují se surovinami. Nevytvářejí novou formu ze surového materiálu, nýbrž pracují s objekty, které již obíhají na kulturním trhu, tj. nesou informace, které do nich vložili jiní lidé*“⁶³ Kulturní trh je zcela závislý na komunikačních médiích jako je internet, tím pádem jsou umělecká díla tím více ovlivěna obrazovému “moderímu, tedy efektnímu” stylu. To ale není případ prací Ivana Kafky.

Další otázka dokumentace umění se týká prezentace fotografií v galeriích a publikacích či na internetu. Pro kurátory a teoretiky umění je obecně složité k tomuto druhu prezentace zaujmout postoj. Se záznamem akčního umění se také pojí otázka autentičnosti snímků a také často zmiňovaná otázka, zda vystavené fotografie jsou uměním, nebo ne. Ivan Kafka své dokumentace z instalací mnohokrát vystavoval v galeriích. Martin Polák se k této problematice vyjádřil takto: „*Ivan Kafka říká, že fotografie není tím dílem, že to je dokumentace, a že dílo je ta fyzická věc. Tak je to tak. Když to rozhodne umělec, tak je to tak. A pak je otázka, jak ty věci prodává.*“⁶⁴

5.3 Dokumentace a čas

Důležitou součástí procesuálního umění (založené na procesu vzniku a také jejím zániku), umění je čas. Karel Vachek o čase říká: „*Co je tedy podstatné? Co je reálným obsahem pojmu „čas“? Odpověď je prostá: Pohyb. Pohyb hmoty. Čas je tedy synonymem pohybu hmoty. Čili čas=pohyb.*“⁶⁵ Umělecké dílo je tedy závislé na proměně, která se pohybuje v čase. Obvykle tento druh umění vnímáme jako něco, co probíhá teď a tady, fotografický záznam však vždy ukazuje čas minulý. Hana

62 NOVOTNÝ, Michal, „Dokumentace umění“ Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=PXqfnOBljVE&t=1525s>

63 POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

64 BOURRIAUD, Nicolas, „Úvod“, in: Postprodukce, Tranzit, Praha 2004, str.3, ISBN: 80- 903452-0-4

65 VACHEK, Karel, „čas“ in Teorie hmoty, Herman a synové, Praha 2004, str. 146, ISBN

Buddeus však mluví o druhé možnosti, jak na fotografie nahlížet.: *„Byť by se mohlo zdát, že fotografie zaznamenává performanci jako minulý děj, časová souslednost fotografie a performance se může různě proměňovat.“*⁶⁶ Dokumentace, které jsou zdánlivě informacemi o minulosti, můžeme podle Buddeus chápat také jako *„zprostředkovatele dané události pro současnost“*⁶⁷ a událost, nebo proces se mohou odehrát až v momentě, kdy ji divák spatří na fotografii. U Kafkových dokumentací je čas důležitou součástí celého procesu, tím pádem je fotografie nejlepším možným prostředkem jak jeho instalace zachytit.

⁶⁶ BUDDEUS.,Hana, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie performance v českém umění sedmdesátých let. 20. století*, Praha 2015, dizertační práce, UMPRUM str. 8

⁶⁷ Tamtéž

6. Role fotografa umění

V této části práce se zaměřím na téma role fotografa umění (uměleckých děl) a jeho konkrétního přístupu k práci Ivana Kafky. V rámci přemýšlení nad rolí fotografa k umění můžeme pozorovat značný rozdíl mezi fotografem umění (tedy neosobním přístupem) a umělcem, který fotografuje svá díla v rámci konceptu práce. Jako příklad pro tutu studii jsem zrealizovala rozhovor se fotografem umění Martinem Polákem.

Ivan Kafka většinu svých prvotních instalací fotografoval sám. Postupem času (vzhledem k přechodu na digitální fotoaparáty) však začal spolupracovat s profesionálními fotografy. Jedním z fotografů, který dokumentoval jeho práci byl právě Martin Polák.

Pokud přemýšlíme o dokumentacích Ivana Kafky měli bychom si uvědomit hlavní rozdíl mezi rolí Martina Poláka (představitele fotografa umění) a Ivana Kafky. Ivan Kafka často využívá fotografického média k zaznamenání procesuálních instalací, které by se daly přirovnat k záznamu performance (neopakovatelné situaci); Většina fotografií Ivana Kafky tedy "zastupují" tu instalaci a můžou za určitých podmínek být považovány za umění. Zato Martin Polák, fotografuje (již existující instalace sochy a obrazy) na zakázku, tím pádem z jeho přístupu nejde o „uměleckou“ práci, pokud se však Ivan Kafka se nerozhodne je za umění považovat.

6.1 Martin Polák a jeho přístup k dokumentaci umění

Nejznámějším současným českým fotografem umění je Martin Polák, který se vedle své umělecké konceptuální fotografické tvorby (s Lukášem Jasanským) zabývá hlavně řemeslu dokumentace umění, takže nejčastěji instalacemi v galeriích, v exteriéru, reprodukcí obrazů, ale někdy také dokumentací akcí. Rozhovor s Martinem Polákem jsem proto zaměřila na problematiku dokumentací, technickou stránku, jeho přístup k dokumentacím a osobní názor na Kafkovy fotografie.

Polák fotografoval dvě Kafkovy velmi známé instalace, jednu s názvem *Rej* a jednu pro projekt na Malostranských dvorků s názvem *Zaplnění* 1990. (Obě tyto instalace nebyli závislé na konkrétním momentu). Dokumentaci instalace *Rej* v Nové síni v roce 1995 si objednal kurátor a sběratel umění Karel Babíček. Jednalo se o 111 historických dřevcovitých zbraní ze 14. - 19. stol. nainstalovaných jen na tenkých

lankách po celé galerii. Při dokumentaci Martin Polák musel spolupracovat s Ivanem Kafkou a cítil prý se spíše v pozici asistenta, než svébytného tvůrce. V rozhovoru o tom říká: „*Neměl jsem vůbec prostor. Já jsem byl jenom obsluha fotoaparátu. Takže Ivan Kafka je vlastně fotograf.*“⁶⁸

Kafka sám má vždy přesnou představu, jak má výsledná fotografie vypadat, „nedovolí“ fotografovi, aby nějak do jeho konceptu zasahoval. Avšak na tuto situaci můžeme také nahlížet z filmové praxe, kdy jsou jasně definované role kameramana, režiséra a herce. Hlavní kameraman pod vedením režiséra využívá znalostí technologií, jako například vyvolávacích procesů, filmového materiálu, objektivů a kamer. Uplatňuje však také svůj umělecký cit k umístění kamery a kompozice. Fotograf ale při spolupráci s Kafkou jen naplňuje jeho konkrétní vizuální představu. Z tohoto pohledu může být v podstatě „autorem“ dokumentace samotný Ivan Kafka. V tomto případě můžeme přemýšlet o také o problematice autorství. Sám Kafka však tvrdí, že fotograf je pro něj autor dokumentace, a považuje je ho tedy za plnohodnotného spolupracovníka. Otázku autorství má Martin Polák má vyřešenu jasně: Pokud dostane zakázku zdokumentovat nějaké dílo, odvede svou práci, za kterou dostane zapláceno, a pak už mu nezáleží na tom, jak bude s fotografiemi zacházeno. Dokonce by pro něj bylo obtížné se považovat za spoluautora. Podle něj také umělec určuje, co je uměním, jestli fotografie z díla, nebo dílo samotné. Autor musí být zodpovědný za to, jak dílo prezentuje. „*Pak rozhodují dějiny, jestli ta věc byla důležitá pro to období tak, že budí zájem, ať už n muzeí nebo sběratelů.*“ Kafka může použít Polákovy fotografie jako umělecký artefakt pokud se pro to rozhodne

V případě Malostranských dvorků byl Martin Polák oficiálním fotografem celé akce, dokumentoval tedy všechny instalace zúčastněných umělců. Tím se náhodně dostal ke Kafkově instalaci s názvem *Zaplnění*. U tohoto focení však Kafka výjimečně nebyl přítomen, ale přesto se Kafkovi Poláková fotografie natolik líbila, že ji následně použil do své monografie. Nedá se tedy tvrdit, že Kafka je autorem nebo „spoluautorem“ veškerých fotografických dokumentací vlastních akcí. Prioritou je pro něj především kvalitní a profesionální výsledek.

Martin Polák k dokumentacím uměleckých děl přistupuje spíše konzervativnějším, klasickým způsobem. Neuplatňuje při focení cizích děl svůj umělecký pohled nebo osobní názor na prezentaci díla. Snaží se o přesný záznam, o objektivizovaný

⁶⁸POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

pohled, k němuž směřuje podle určitých osvědčených parametrů. „*Představ si třeba empírovou klasicistní rytinu, to má vždycky přísně frontální pohled, často trochu z nadhledu. Úběžníky jdou dopředu a ten mrtvolný klid toho zmatku, který by tam jinak panoval, je převeden do geometrizované jednoduchosti.*“⁶⁹ Vladimír Havlík však hovoří o opačném přístupu: „*Tím, že dokumentace odkazuje ke vzdálenému (už neexistujícímu) originálu, vytváří mýtus, jehož originálním nosičem se pak sama stává.*“ Z čehož vzniká paradox, kdy se aura fyzického díla může obnovit v podobě fotografie.

Zpočátku své dokumentační kariéry Polák fotografoval na klasické velkoformátové kamery a používal barevné diapozitivy. Postupem času mohl přejít na digitální fotoaparát, čímž se mu z hlediska jednoduchosti a čistoty ulehčila práce. Stále by si ale dovedl představit kvalitnější fotoaparát a více kypovacích objektivů. „*Umím si představit lepší foťák než mám. Protože mi nevyhovuje poměr stran 2 ku 3, nevyhovuje mi zbytečně malý čip. Kvalitativně je to stejné, ale po estetický stránce tomu pořád něco chybí.*“

Co se týče srovnání digitální fotografie a černobílé fotografie na baritovém papíru, černobílou fotografii považuje za stále nepřekonanou, barevné digitální fotografii podle něj stále něco chybí. Karel Císař o fotografii a technice říká: „*Ve fotografii však rozhoduje právě vztah fotografa k jeho technice.*“⁷⁰ V době, kdy byl Polák odkázán jen na barevné diapozitivy, docházelo k velkým barevným odchylkám kvůli náročnému charakteru materiálu. Obě dokumentované instalace Ivana Kafky fotografoval na barevný diapozitiv, což obnášelo zcela odlišný postup práce než v současnosti.

Kafka používá fotografii jakou neoddělitelnou součást práce, takže je jen na Kafkovi a následně divákovi, zda tyto fotodokumentace považuje za umění. Oproti tomu Polák všechny své dokumentace (včetně Kafkových) děl vnímá jen jako nositele informace s tím, že se dalším interpretacím těchto dokumentací nebrání. Všechno závisí teprve na dalších interpretacích.

69POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

70 CÍSAŘ, Karel, "Malé dějiny fotografie" in: Co je to fotografie? Hermann a synové, Str.14. Praha 2014 ISBN: 80-239-5169-6

6.2 Výstavy fotografií/ Fotografie výstav

Martin Polák a Lukáš Jasanský v roce 1999 uspořádali v galerii Václava Špály výstavu s názvem *Fotografie výstav/výstavy fotografií*. Název zcela zřejmě poukazuje ke zdvojenému vnímání této výstavy. Jednalo se o instalace velkoformátových černobílých fotografií, jež zachycují dokumentace jejich dosavadních fotografických instalací.

Ve své době šlo o retrospektivní výstavu, která se v podstatě zabývala přímo tématem výstav a absurdity míst, na nichž do té doby vystavovali. Na fotografiích můžeme spatřit jejich starší práce, které jsou většinou centrálně umístěnými detaily vystavených snímků. Můžeme sledovat „fotografii ve fotografii“. Vzhledem k velikosti zvětšenin může divák mít pocit, jako by stál přímo v galerii. *„A právě instalace je tím aspektem výstavy, jež popsaný koncept retrospektivy problematizuje.“* Kdyby se jednalo o klasickou retrospektivu, očekávali bychom pravděpodobně chronologické řazení jednotlivých snímků. Fotografie však byly řazeny bez ohledu na své chronologické řazení. Jasanský s Polákem touto instalací vtipně kritizovali a komentovali fotografické médium jako takové a zažité klišé fotografických prezentací. Právě tato výstava původních fotografií je zbavuje jejich dokumentární hodnoty, která jim byla předtím přikládána. Dokumentace jejich výstav byly původně vytvořeny bez uměleckých ambic, jen jako informativní dokumentace výstav, kterou se oba fotografové zvláště profesně zabývají. *„Problém uměleckosti fotografického média, apropiace vlastního díla či strategičnosti instalace, to vše odkazuje ke komplexním otázkám po základech institucionálního fungování umění, jež tvoří jednu z dominantních významových vrstev celého projektu.“⁷¹*

Tento koncept můžeme zdánlivě snadno srovnat s jinými koncepčně blízkými projekty, například s fotografiemi Thomase Strutha a jeho snímky diváků v galerijních prostorách. Rozdílů je zde však mnoho. Fotografie Jasanského a Polákem jsou například ironickým humorem a použitím klasické černobílé fotografie mnohem chladnější, než ty Struthovy. Také nezachycují diváky, ale jsou jen pouhými dokumentacemi. *„Pohledy, které nám tato optika nabízí, jsou přitom současným zhuštěním i zředěním jejich díla. Jsou nepochybně fotografickým médiem*

⁷¹ CÍSAŘ, Karel: *pro časopis Umělec*, dostupné z: <http://www.divus.cc/london/cs/article/exhibitions-of-photographs-photographs-of-exhibitions-martin-polak-lukas-jasansky>

*umožněným zhuštěním celku jejich tvorby v čase a prostoru.*⁷² Výstavu můžeme vnímat jako jakousi archeologickou sondu do samotného principu jejich tvorby. Expozice totiž neakcentuje díla samotná, ale spíš jejich instalace. *„První naše výstava byla v roce 1988, a tohle ve Špálovce bylo třeba v roce 99, to byly ty galerie takové ušmudlané, a my jsme schválně nechali vyznít to místo. Ta místnost je vlastně nejvíc, co je vidět z té dokumentace.“*⁷³ Fotografie nebyly adjustovány, protože by tak došlo k uzavření „obrazu do obrazu“, což nebylo účelem. Někdy se na jejich dokumentacích objevil také odraz samotného fotoaparátu, což rovněž odkazuje k jisté foto-technické stránce celého projektu. *„Tyto snímky se tímto zobrazením nástroje svého vzniku vzpouzejí své transparentnosti, průhlednosti, kvůli níž „rukodělná“ umění dlouhou dobu upírala fotografickému médiu nárok na uměleckost.“*⁷⁴

V současnosti je z pohledu uměleckého trhu dokumentace důležitější než samotná výstava. Na tento jev ironicky reagoval také absolvent katedry fotografie na FAMU Dominik Hejtmánek svou výstavou v galerijním prostoru M35, kdy nevystavil žádná fyzická díla, ale projektoval na zeď místnosti nezrealizované návrhy možných výstav. Všechny tyto instalace byly vytvořeny ve photoshopu (ednalo se o množství možných fotografických výstav v podobě dokumentací). V textu o fotografickém vidění od Filipa Lába a Pavla Turka se dočteme, že si za posledních sto sedmdesát let západní civilizace vytvořila schopnost definovat tzv. „fotografické vidění“. *„Rozumíme tím schopnost ovládat fotografický sdělovací systém- jazyk který jako každý sdělovací systém podléhá pravidlům, konvencím a skladebným principům.“*⁷⁵ Tedy schopnost nebo alespoň touhu rozumět fotografiím a vnímat *okolní svět jako možné náměty pro fotografické snímky.*

72 CÍSAŘ, Karel: pro časopis *Umělec*, dostupné z: <http://www.divus.cc/london/cs/article/exhibitions-of-photographs-photographs-of-exhibitions-martin-polak-lukas-jasansky>

73 POLÁK, Martin, rozhovor A.M s Markétou Othovou a Martinem Polákem 15.2 2017, Praha

74 CÍSAŘ, Karel: pro časopis *Umělec*, dostupné z: <http://www.divus.cc/london/cs/article/exhibitions-of-photographs-photographs-of-exhibitions-martin-polak-lukas-jasansky>

75 LÁB, Filip/ Turek, Pavel, „fotografické vidění“, in: *Fotografie po fotografii*, str. 8, ISBN: 978-80-246-1617-9

7. Srovnání přístupů k dokumentaci Ivana Kafky a akčních českých umělců 80.let

V těchto podkapitolách budu přirovnávat dokumentaci Ivana Kafky a akčních umělců 70-80. let. (zejména pro to, že tito umělci pracovali ve stejnou dobu a za stejných podmínek) I přesto, že se jedná o umělce, kteří dělali převážně živé performance, můžeme na jejich práci nahlížet z fotografického hlediska a srovnat tak jejich přístupy k dokumentaci. Přístupům k dokumentaci performančních umělců jsem se podrobněji věnovala ve své bakalářské práci s názvem *Performance a médium fotografie 60.-80. léta*.

7.1 Ivan Kafka a Jiří Kovanda

Jiří Kovanda se domnívá, že procesuální díla jako performance nebo instalace, které jsou nepřenositelná, je dobré dokumentovat. „*Dokumentace akce je pravý komunikační kanál mezi umělcem a příjemcem.*“⁷⁶ Stejně tak i pro Ivana Kafku je dokumentace nedílnou součástí celého procesu. Pokud srovnáme přístup Ivana Kafky a zdokumentované minimalistické instalace Jiřího Kovandy, můžeme spatřovat značné rozdíly v přístupu k dokumentaci. Většinu Kovandových performancí a instalací (např. *Věž z cukru* z roku 1981) dokumentoval jeho přítel, amatérský fotograf Pavel Tuč. Kovanda ho však při focení příliš neovlivňoval, dal mu jen základní instrukce, nezáleželo mu příliš na tom, jak má fotografie vypadat. Důležitý byl pro něj hlavně význam. Kovanda v rozhovoru o práci s Pavlem Tučem říká: „*Ten dopředu zhruba věděl, co se bude dít, jakým způsobem to zachytí. Kompozice, výřez, to bylo na něm. Vůbec jsem mu neříkal, co má fotografovat. On těch fotografií udělal řadu a já jsem z nich pak jen vybíral tu nejlepší.*“⁷⁷ Kovanda tedy svého fotografa neovlivňoval, nešlo mu o přesnou vizuální stránku až do té míry, která je typická pro Ivana Kafku. Při focení jeho performancí bylo pro Kovandu důležité jen to, fotograf nebyl viditelným účastníkem akce. Kovandovy performance byly fotografovány na teleobjektiv, aby fotograf mohl být ve větší vzdálenosti. Paradoxně se tím fotograf stal součástí celého konceptu, protože fotografie působí jako skrytá kamera a divák se projektuje do „fotografova subjektivního pohledu“. Dokumentace umění, kdy se fotograf (jako

⁷⁶ KOVANDA, Jiří „Rozhovor Alexandra Mertová a Jiří Kovanda in: *Performance a médium fotografie 60.-80. léta*, Alexandra Mertová, Bakalářská práce, FAMU, AMU, Praha 2013

⁷⁷ KOVANDA, Jiří „Rozhovor Alexandra Mertová a Jiří Kovanda in: *Performance a médium fotografie 60.-80. léta*, Alexandra Mertová, Bakalářská práce, FAMU, AMU, Praha 2013

například Martin Polák) snaží objektivně dívat na umělecké dílo, mohou působit spíše chladně.

Další rozdíl mezi přístupem Kovandy a Kafky je v pohledu na autorství fotografií. Podle Kovandy je autorem vždy performer nebo umělec, který vytvořil konkrétní instalaci. Zato Kafka fotografa považuje za autora dokumentace, takže na něj nahlíží jako na spoluautora díla a uvádí jeho jméno pod fotografiemi.

Hlavní rozdíl v přístupu Kafky a Kovandy je v chápání fotografie jako uměleckého díla a fotografie jako dokumentace. Kovanda dělal své akce a instalace za účelem budoucí fotografické prezentace, která mluví za akci samotou. Fotografie je pro něj v přeneseném slova smyslu jako malířské plátno, tedy způsob komunikace s divákem. Zato Pro Kafku je hlavní samotná instalace a dokumentace je jenom její součástí, je spíše dokladem neboli vzpomínkou (často jen pro samotného Kafku), že se instalace uskutečnila. Divák toto však může vnímat opačně, tedy že instalace byla vytvořena pro specifický moment, který je přenosný jen fotografií a Kovandovy akce mohou působit jen jako náhodné reportážní záběry. Petr Rezek se ve svém textu zabývá otázkou, proč se používá slovo konceptuální umění a pořád dokola se zdůrazňuje slovo koncept, když nejde o to, co je opticky předváděno, ale jen o ideu. Pro Ivana Kafku je idea, tedy prvotní myšlenka, velmi důležitá. Její význam podtrhuje nejen vystavením výsledných fotografií, ale také prezentací skic a návrhů na realizace.

7.2 Ivan Kafka a Jan Mlčoch

Přístup Ivana Kafky k dokumentaci jeho instalací se už od začátku jeho tvorby značil výraznou „fotografickou profesionalitou“ i přesto, že na začátku své tvorby považoval dokumentační snímky za osobní „vzpomínku“ bez jakýchkoliv dalších ambicí. Na preciznost a dokonalost fotografií Jan Mlčoch nikdy moc nemyslel, avšak podobný přístup jako Kafkův můžeme sledovat z hlediska využití fotografického média. Jako příklad mohu uvést jednu velmi známou performanci s názvem (*Výstup na horu Kotel* 1974). Při této akci nebyli přítomní žádní diváci a ani na fotografii není zobrazen umělec sám (jako například fotografie Karla Millera), ale jen fragment cesty (hory Kotel) doplněný jednoduchou informací o tom, že na horu vylezl. Tím, že Mlčoch ukázal jen důkaz o tom že na místě byl, nechal tak prostor pro divákovu fantazii. Tím chci říct, že takto abstraktním náznakem jen nastínil obsah akce a tím se svým

způsobem vyhnul možné dezinterpretaci a fiktivnosti dokumentace. Tento přístup k dokumentaci byl ve své době stejně unikátní a nový jako Kafkův přístup využívání média fotografie, ale oproti obrazové estetice Kafkových dokumentací měl spíše reportážní charakter. Většina jeho performancí je však zachycena náhodnými diváky a přáteli jako to bylo u Štembera. Pokud se k Mičochovi negativy dostaly pak vybral jen nejuvýstižnější snímek.

7.3 Ivan Kafka a Petr Štembera

Petr Štembera se v 70.-80. letech své tvorby věnoval jen živým performancím, tedy akcím, založených na přítomnosti, což je obdobné s mnoha Kafkovými procesuálními instalacemi. Štemberovy akce však dokumentovali stejně tak jako Mičocha „náhodní diváci a přátelé z uměleckých kruhů. Fotografie z těchto akcí jsou tedy zjevně amatérskými reportážními snímky, ale zato působí velmi autenticky. *„Kromě kritičnosti může být nekvalita/ nepreciznost snímků také nositelem věrohodnosti“*⁷⁸ U Štemberových fotografií je například viditelná doba ve které vznikaly, což je pro kontext a obsah jeho performancí důležitým faktorem. Kafkovy dokumentace ze stejné doby mohou naopak působit velmi současným dojmem. Na Kafkových snímcích také nejsou nikdy zachyceni přítomní diváci jak je to u většiny Štemberových fotografií.

⁷⁸SILVERIO, Robert. “ Vnímání světa a struktura kompozice“ Postmoderní fotografie, fotografie jako umění na konci dvacátého století, AMU, 2007, str.35, ISBN: 978-80- 7331-083-7

8. Pohled historiků umění: Morganová, Rousová, Machalický

Přístup k dílu historiků a kurátorů umění je stejně tak jako pohled „diváka“ ovlivněn kontextem a kvalitou, daného díla. S historičkou Pavlínou Morganovou jsem uskutečnila rozhovor zejména kvůli tomu, že se zaměřuje na akční umění konce 20. století.

Podle historičky umění Pavlíny Morganové je důležité se na Kafkovo dílo dívat v kontextu doby. *„Tam je důležité si uvědomit kontext posunu uměleckého díla po druhé světové válce, kdy se najednou dokumentace změnila v nějakou instalaci, proces nebo akci, a kdy fotografie je najednou médium, které to umí zachytit“.*⁷⁹ Ivan Kafka se v některých svých pracích účelně odkazuje k historii a propojuje ji se současností. Můžeme například připomenout práci historických vrhacích koulí s názvem *Přítomná minulos-minulá přítomnost* (1991-1992), instalovaná v Banské Bystrici, zapůjčená ze dvou třetin z českých a z jedné třetiny ze slovenských muzeí.⁸⁰ Podobně je tomu v případě instalace *Rej*⁸¹ nebo u instalace *Odnikud nikam* (1992 - 1993)⁸² z Benátského Bienále.

Kafkovy instalace jsou výrazné svou velkorysostí provedení. Skoro pokaždé jde o velkolepé, produkčně a fyzicky náročné projekty, na nichž je zainteresováno mnoho lidí. Kafkovy práce by se daly přirovnat k výrobě velkolepých filmových kulis. Hana Rousová popisuje Kafkovo dílo takto: *“Kategorie velkého formátu v Kafkově díle znamená výzvu vypořádat se s prostorovou daností, dát jí nový smysl a řád. Používá k tomu multiplikovatelné prostředky, které jsou samy o sobě schopné mít kvalitu nějaké modelové situace.“*⁸³ Machalický v monografii Ivana Kafky píše, že se Kafka se svým monu-mentálním množением elementů a výrazovou úsporností minimalismu blíží land-artu.⁸⁴ Avšak pokud podrobně zkoumáme podstatu Kafkovy práce, spadají spíše do konceptuálního akčního umění. Kafkova tvorba je totiž založena na jiných principech, než u klasických land-artových umělců. Jiří Machalický v textu také

79 MORGANOVÁ, Pavlína rozhovor AM s Pavlínou Morganovou 11.2 2017, Praha

80 Dále již zmíněná instalace *Rej*, nebo jeho po skončení česko-slovenského státu byla část koulí převezena zpět, tentokrát přes hranice.

81 Stojedenáct originálních dřevcovitých zbraní instalované v Nové síni.

82 903 lukostřeleckých šípů zavěšených „letících“ v prostoru. Tuto instalaci vystavoval ještě na několika místech v Evropě. Příznivé reakce na tuto instalaci v Benátkách mu otevřely možnosti vystavovat v zahraničí.

83 ROUSOVÁ, Hana dostupné z: <http://artycok.tv/28904/ivan-kafka>,

84 MACHALICKÝ, Jiří, „Související horizonty“, in: *Ivan Kafka str. 44, 1975-2005, Praha, str. 44, ISBN 978-80-903876-6-9*

zmiňuje, že tyto instalace jsou vždy promyšlené s ohledem na místo, a i když se většinou vztahují ke konkrétnímu regionu, tak se přesto vřazují do mezinárodních souvislostí. Pokud se na Kafkovy fotografie díváme z obsahového hlediska, můžeme spatřovat také výrazný smysl pro humor a ironii čehož si všímá také říká Jiří Machalický: *“Kafkovy projekty reagují na rozdílné situace, dochází v nich ke křížení obsahů, často se v nich projevuje ironický až sarkastický nadhled.”*⁸⁵ S tímto vizuálním humorem si Kafka hraje právě pomocí optického fotografického média. Dalším důležitým prvkem při studiu Kafkových děl je promyšlená výrazová úspornost konkrétních materiálů. Hana Rousová o práci Ivana Kafky píše: *„Je svého druhu jedinečná a zároveň otevřená širokému spektru interpretací. Umí jednoduchým, univerzálně srozumitelným jazykem oslovit diváka – bez mnohomluvných dovětků, ezoterických symbolů, nebo dodatečných spekulativních výkladů. Jako taková má své pevné místo na současné mezinárodní výtvarné scéně.“*⁸⁶ Ivan Kafka je v současnosti vystavuje hlavně v zahraničí než na území České Republiky. V každé práci, kterou Kafka vytvoří, reaguje na rozdílné sociální problémy nebo místo. Tato diverzita, posunuje a vrství působení celé jeho tvorby.

⁸⁵ MACHALICKÝ, Jiří, „Související horizonty“, *Ivan Kafka 1975-2005*, str. 44, 1975-2005, Praha, str. 44,

⁸⁶ ROUSOVÁ, Hana, dostupné z: <http://artycok.tv/28904/ivan-kafka>

9. Pohled diváka na Kafkovo dílo

Kafkovo dílo můžeme analyzovat z různých úhlů. Například z pohledu diváka - tedy jak divák vnímá Kafkovy instalace naživo a jak vnímá fotografie z instalací, nebo z pohledu fotografa, kdy jde spíše o technický proces vytváření fotografických dokumentací. Dále na tuto problematiku můžeme nahlížet z pohledu historického, při němž je kladen důraz na kontext. Divák může umělecké dílo interpretovat jinak než jak je míní sám umělec. V momentě, kdy umělec vytvoří dílo, a „vsypustí ho do světa.“ stane se svým způsobem soběstačným elementem, který má svůj „vlastní život“. V případě práce Ivana Kafky záleží v jakém formátu a kontextu divák spatří jeho dílo. Divák může vidět instalaci samotnou, (což se stane jen velmi zřídka), dále fotografickou výstavu, na které jsou vystavené dokumentace z jeho instalací a nejběžnějším případem jsou internet a umělecké publikace. Většina lidí si prohlíží obrazy a filmy na základě vlastního rozhodnutí, zato s fotografickým obrazem se setláváme v běžném životě- nabízejí se nevyžádaně. Fotografie se mohou být také vystavovány v galeriích, ale nejčastěji se s nimi setkáme aniž bychom je vyhledávali. K fyzickým objektům, obrazům a filmům, jsme zvyklí přistupovat kritickou pozorností avšak fotografie v běžně vnímáme spíše jako formu jazyka, prostředí.(Sémiotikou znaků a „přirozeným“ jazykem a psaným slovem se zabýval Roland Barthes 1964) ⁸⁷ Prokázalo se však, že neexistuje žádný obecný „jazyk“ fotografie, ale jen komplex různých informačních kódů, podle kterých se fotografie od sebe liší.

Otázkou je, zda divák není ochuzen o podstatu instalace, pokud ji vidí jen z dokumentační fotografie. Boris Groys o dokumentaci říká: *“Dezinterpretovat a trivializovat dokumentaci umění jako „obyčejné“ umělecké dílo by znamenalo neuznat její originalitu a specifický nárok, který spočívá právě v tom, že je výsledkem bez výsledku - tedy že dokumentuje umění, místo aby jej reprezentovala.“* Divák si nemůže si prohlédnout instalaci z různých úhlů, zbývá mu si jen představit, jak instalace v prostoru působila. Záleží ale na odpovědnosti umělce, jak a kde své dílo prezentuje. Pavlína Morganová sleduje Kafkovo dílo spíše z pohledu historického prakticky formálním způsobem. *„Člověk sleduje, jak se to vyvíjelo v nějakém čase, a samozřejmě to srovnává s dalšími lidmi, ať už synchronně nebo asynchronně ukazuje, co bylo předtím, a sleduje to pozadí nějakého historického vývoje.“*⁸⁸

⁸⁷ Vyšlo pod názvem *Elements of Semiology*, Nulový stupeň rukopisu. *Základy sémiologie*, Československý spisovatel, Praha 1967

⁸⁸ MORGANOVÁ, Pavlína, rozhovor AM s Pavlínou Morganovou 11.2 2017, Praha

Pro Pavlínou Morganovou je fotografická dokumentace z instalací a performance nedostačující. *„Jednak tím, že zachycují krátký moment nějakého delšího časového úseku, a za druhé, že zachycuje jenom jeden pohled na instalaci, která má určitě mnoho pohledů.“* Fotografie není schopna zprostředkovat přesný popis reality. V Kafkových instalacích hraje roli právě materiál a místo, pro které byla vytvořena. Morganová ale zmiňuje Amelii Jones, která věří, že historii umění můžeme skrz „zamlžené zrcátko“ interpretovat, pokud jsme dílo neviděli naživo. Je tedy spoustu možností, jak na díla, která jsme nespátřili, nahlížet, jak je vnímat. *„Důležité je to lidské měřítko s tou monumentalitou. U toho Kafky jsou to velmi materiální věci.“*⁸⁹

Je obecně známo, že vynalezením fotografie se pohled na umění převratně změnil. Vynález fotografie lidem umožnil zaznamenat odraz reality rychleji a přesněji než malba, to znamená, že náhle bylo možné vytvářet obrazy bez použití štětce, ale za pomoci fotoaparátu. Z čistě technické fascinace však vyrostla otázka, zda je fotografie také uměním. Benjamin píše: *„Pokud se předtím vynaložilo mnoho marného důvtipu na zodpovězení otázky, zda je fotografie umění – aniž se dříve kladla otázka: zda nebyl vynalezením fotografie změněn celkový charakter umění, pak nedlouho potom přejali teoretikové filmu podobně překotně stavěnou otázku.“*⁹⁰

Vilém Flusser ve svém známém textu o obrazu píše, že pokud se díváme na obraz, je třeba ho bedlivě zkoumat a hledat v něm mnohoznačné symbolické významy: *„Význam obrazu, který se v průběhu „scanningu“ odkrývá, je tedy syntézou dvou intencí: Té, která se projevuje v obraze, a té která je vlastní divákovi.“*

Robert Silverio v textu s názvem *Co znamená umění pro konzumenta* píše: *„Nejběžnější vztah konzumenta k tvorbě spočívá v setkávání se s jinou realitou fungující na symbolické úrovni.“*⁹¹ Umění v divákovi rozvíjí nebo potvrzuje estetické hodnoty. Silverio mluví o pojmu „sociální trenážér“, tedy že umění (včetně fotografie) může působit na rozvíjení také hodnot sociálních. Podle něj je proto důležitější pro „mladé“ diváky, než pro „staré“ protože staří lidé nechtějí své sociální hodnoty trénovat.

89 MORGANOVÁ, Pavlína, rozhovor AM s Pavlínou Morganovou 11.2 2017, Praha

90 BENJAMIN, Walther, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, str.9, ISBN 0141036192, 9780141036199

91 SILVERIO, Robert, „Co znamená umění pro konzumenta?“, in: Postmoderní fotografie, fotografie jako umění na konci dvacátého století, AMU, 2007, str.40, ISBN: 978-80- 7331-083-7

10. Závěr

Komplexní a mnohvrstevnaté dílo Ivana Kafky můžeme interpretovat z mnoha úhlů pohledu. Ve své práci jsem se konkrétně soustředila na Kafkovy fotografie, které stojí na hranici mezi dokumentací a uměním. Provedla jsem tematické rozhovory s profesionály, kteří na problematiku dokumentační a umělecké fotografie nahlíží z různých pozic (role umělce, fotografa umění a kurátora). Právě tyto rozhovory pro mne byly kromě teoretických východisek důležitými zdroji, protože demonstrují různorodost hledisek, z nichž lze na Kafkovy fotografie nahlížet.

Z rozhovoru s Ivanem Kafkou vyplývá, že jeho vztah k fotografii je velmi ambivalentní. Sám k fotografii přistupuje jako k funkčnímu informačnímu prostředku svých instalací, ale zároveň je pro něj toto médium neoddělitelnou součástí celého výtvarného procesu. Dokumentace je pro Kafku jak možnou formou interpretace celého záměru, tak i dokladem provedené práce. Fotografické dokumentace jsou pořizovány za účelem „nepřikrášleného“ zobrazení reality, ale zároveň se snaží o vytvoření té nejlepší možné fotografie. Na příkladech Kafkových fotografických dokumentací jsem ilustrovala, jaký je jeho přístup k využívání média fotografie a také jaké jsou technické aspekty jeho práce. Tyto získané informace považuji za jeden z hlavních přínosů této práce. Přestože sám autor považuje za nejdůležitější reálné instalace a fotografie je pro něj jen přirozenou součástí díla, já osobně považuji jeho fotografické dokumentace za jedinečné a originální fotografie, které přesahují informativní hodnotu směrem k umění.

Z rozhovoru s Pavlínou Morganovou vyplývá, že dokumentace obecně považuje za nedostačující (neautentické) informace, avšak uznává, že fotografie je v tomto případě jediným dokladem o existenci díla. Fotografické práce autora pak tedy mohou být zařazeny do historie a kontextu výtvarného umění, což je také důležitý fakt pro historiky a teoretiky.

Pokud shrneme postoj Martina Poláka k dokumentaci uměleckých děl, na prvním místě stojí jeho profesionální přístup; neuplatňuje tedy vlastní umělecké ambice, ale snaží se o nejlepší možné fotografie, kterým dopomáhá případnými postprodukčními úpravami. Tyto dokumentace považuje za umění pouze tehdy, pokud tak rozhodne sám autor. Fotografa Markéta Othová oproti tomu spatřuje největší problém v určité nereálnosti dokumentačních snímků. Na práci Martina Poláka oceňuje jeho

preciznost a přístup k řemeslu, ale upozorňuje, že dokumentace jako takové mohou být někdy zavádějící. Obecný „pohled diváka“ nebo kritika umění může být pak ovlivněn tím, v jaké formě fotografie spatří. Pokud fotografie vidí jen na internetu nebo v uměleckých publikacích, může tyto dokumentace vnímat jen jako doklad instalaci. Pokud divák vidí fotografie v galeriích, mohou být vnímány jako umělecké fotografie. Dá se tedy konstatovat, že vždy záleží na kontextu a rozhodnutí autora samotného, kde své fotografické dokumentace prezentuje. Fotografické médium s sebou nese mnoho možností, jak ho využívat, ale s tím se pojí také mnoho problematických otázek, jak k němu přistupovat.

Výrazným rysem Kafkovy práce spatřuji v jeho schopnosti využívat technických a výtvarných možností média fotografie pro tvorbu fotografických záznamů, které jako diváci můžeme vnímat jako interpretace jeho záměru. Já osobně je za umělecká díla považuji, protože dokáží ocenit jejich fotografickou kvalitu a také jsou jediným prostředníkem s instalací samotnou. Avšak pokud sledujeme instalace pouze z fotografií, jsme jako diváci nuceni se na práci dívat jen jedním způsobem „Kafkovým pohledem“, což je značně limitující, ale zároveň charakteristické. Kafkovy dokumentace jsou vlastně hotové obrazy, které na diváka působí jasným a přímočarým způsobem.

Pokud srovnáváme Kafkovy fotografické práce s jinými českými umělci využívajícími k záznamu svých akcí dokumentace, můžeme ocenit jeho precizní přístup k práci. Výjimečnost Kafkovy práce je nepopíratelná v tom, že právě fotografie zůstává v čase jediným prostředníkem ke střetávání se s jeho dílem. Sám Kafka uvádí, že v případě fotografií ho zajímá obsáhnout více rovin s možným přesahem do jiné, celek a detail jsou přitom pro něj stejně důležité. To vše je fotografie jeho instalací schopna zobrazit v maximálně intenzivní, jasné vizuální podobě.

11. Přílohy:

11.1 Přepsaný, upravený rozhovor s Ivanem Kafkou a Alexandrou Mertovou, 13.12 2006

A.M: (Ivan Kafka mi ukazoval vlastnoručně vyvolané snímky v osobně vyrobeném katalogu z akce "Na chmelnici") Kdo například fotografoval tyto snímky z akce "Na chmelnici"?

I.K: To jsou fotografie různých lidí, který jsem dal dohromady. Některé jsou moje a některé jsou například od Hany Hamplové a dalších.

A.M: Mohl by jste něco říct o akci "Na chmelnici"? Jak co vás vede k realizaci vašich fotodokumentací?

I.V: Mě vždycky zajímal kromě té vlastní realizace ten přesah, to znamená jaká byla situace a atmosféra celé té aktivity a myslel jsem si, že to bude suplovat osobní katalog, protože v té době se katalogy netiskly. Zejména pokud šlo o takto neoficiální akci. Fotografie byla ta zprostředkovaná skutečnost, která se dala pak ukázat. Zároveň to bylo album fotek sloužící k tomu případnému výběru kdyby bylo někdy v budoucnu potřeba.

A.M: Vy jste vlastnoručně vyvolal tyto fotografie a svázal do katalogu?

I.K: Všechny jsem je vyvolal ve foto komoře a tím jsem si ji navždy znechutil a pak už jsem skoro žádné fotografie sám nedělal.

A.M: Vy jste od ostatních fotografů dostal ty negativy?

I.K: Já jsem si od nich ty negativy půjčil a pak jsem jim to vrátil.

A.M: A vy jste na Chmelnici dělal jakou realizaci?

I.K.: Já jsem dělal akci, která se jmenovala Zavěšení. Toto jsou ty moje věci, byly to nasbírané materiály, které jsem našel na tom poli a ty byly navěšeny zpátky do toho prostoru modulu té chmelnice 7x7x 9 metrů čímž vzniklo místo pro stín a zároveň i jakási forma té původní atmosféry chmelnice s tím průhledem.

A.M.: A Vy jste si fotil, jen svoje věci?

I.K: Já jsem si fotil svojí věc a trochu i jiný, při zahájení a tak dále, ale zároveň jsem si vzal fotky od těch ostatních, aby z toho vznikl tento celek. Bláhově jsem si myslel, že totéž by mohli udělat i ostatní účastníci toho výtvarného sympozia, kdy by tím

vznikly různé pohledy z různých stran na tu jednu akci. To by nebylo špatné, ale nevzniklo nic kromě dokumentací Hany Hamplové a mě. Hana Hamplová byla fotografka, která všechny tyto akce foto dokumentovala a protože se to dneska začíná zhodnocovat přes výzkumné pracoviště Akademie a tak dále. Takže v podstatě lidi choděj ke mě a k Haně Hamplové pro ty materiály, protože to nikde není.

A.M: Co jste konkrétně na Chmelnici fotografoval vy a co Hana Hamplová?

I.K: Většinou tam kde jsem na snímku vidět já, tak to fotila Hana a tam kde nejsem, to jsem fotil já. Tohle fotila Hana Hamplová, tam šlo o měřítko té figury, protože mě vždycky zajímalo větší měřítko vzhled k tomu, že jsem obyvatel malé země.

A.M: Jak postupujete při realizaci vašich děl?

I.K: Tenkrát se všechno fotilo černobíle, protože barevná reprodukce byla sen. To znamená, že když jsem měl první barevnou pohlednici, tak jsem se na to nemohl vynadívat. Ale ta skromnost nebo ta asketičnost vedla k nějaké poctivosti a tím se asi dostáváme k vašemu tématu protože to tajemství toho pracovního procesu a práce ve foto komoře a přehodnocení do grafického stavu černé a bílé sehrávalo určitou důležitou úlohu.

A.M: A na co jste to tehdy fotil?

I.K: Nejradši jsem fotil na Ilford, ale tenkrát toho výběru moc nebylo. Jen Orvo a Ilford a diáky. Občas se objevil Codak. A samozřejmě jsem fotil na kinofilm ptáte-li se na tohle. A musím říct, že se mi po něm stýská dodnes.

A.M: A na jaký fotoaparát?

I.K: Foťák jsem měl dobrý po otci.

A.M:Jak, a kdy jste začal fotografovat?

I.K: Mě focení bavilo vždycky a pak jsem se dostal na střední školu, kde jsme měli milého profesora a tam došlo k obeznámení se s technologií vyvolávání a tak dále. Jelikož jsem celý život byl na hraně těch zájmů mezi přírodními vědami a mezi výtvarným uměním, tak z toho logickým posunem pojilo i to, že jsem si to sám fotodokumentoval. Takže to všechno dostalo docela dobrý smysl.

A.M: A když jste dokumentoval ty vaše věci, tak co vás k tomu přímo vedlo? Protože

některé vaše instalace nemohli na živo vidět žádní diváci.

I.K: Protože to je zprostředkovaná skutečnost. To znamená, že prvotní je že děláte tu věc z toho materiálu to je první ten první základní vjem. Já jsem to nikdy nerozlišoval, protože součástí toho byla i ta dokumentace, protože mě vždycky zajímalo ty věci potom porovnávat mezi sebou nebo se dívat na ten jejich sled a to bez fotografické dokumentace prakticky nemůžete. A v každém je určitá stopa blbě řečeno možná nějaké ješitnosti, pocitu aby po něm něco zbylo. No a potom když máte věc, která se objeví na určitý omezený časový úsek, tak není špatné se podívat jestli byla špatná, nebo jestli za něco stála. Tohle to byla otázka, která mi byla kladena a já musím říct, že jsem se jí nikdy nijak zvlášť nezaobíral, protože mi připadala úplně zbytečná.

A.M: Mohl by jste to blíže specifikovat?

I.K: Teď jsme tady dělali nějaký přepis přednášky, a tam se k této záležitosti konkrétně vyjadřuji. To bych Vám mohl přečíst. (Ivan Kafka předčítá z ještě nepublikovaného textu):

Většinou se vše dokumentovalo černobíle. Tehdy mě ještě dost zajímalo převedení skutečnosti do grafické podoby, a pak představa barevné reprodukce byla jen nereálným rajským snem. Jednotlivé cykly bývají řazeny do větších celků, ozřejmujících pracovní postup, smysl a důvod realizace i vzdalování se od objektu ponechaného v krajině. Dobrá dokumentace je pro mě nedílnou, nezbytnou součástí celé akce a nekonečné diskuze o tom co je důležitější zda fotografie nebo realizace či na kolik má být kvalitní mě poněkud míjeli. Realizace, včetně autorské přítomnosti je základním nepominutelným úkonem o který mi jde. Zkušeností i tou fyzickou vedoucí mnohdy k další inspiraci. A protože se v životě nedá vidět na vlastní oči všechno je dokumentace možnou formou interpretace celého záměru, i dokladem provedené práce. Měla by být schopna bez efektu i tuto skutečnost přiblížit. Neuškodí tedy její technické zvládnutí obzvlášť když vás fotit baví. Jinak není pořád něco předložit shlédnout ani porovnávat ani konec konců o čem besedovat.

Takže to byla pro mě úplně nedílná součást celé akce. A nemůžu říct, že jsem realizaci dělal pro fotku a naopak. Udělal jsem věc, chtěl jsem ji mít zachycenou a protože to bylo jediným možným zprostředkovatelem tak to mělo mít určitou kvalitu, aby se to dalo předložit aby bylo patrné o co jde.

A.M: a když jste fotografoval a snažil jste se o tu kvalitu, na co jste u toho focení

myslel? Co bylo pro Vás důležité? Protože já když se na ty fotografie podívám, tak mě na nich fascinuje to “fotografické” vidění.

I.K: No to mi vyčítali, jak je to estetické a jak jsou ty fotografie příliš precizní. Tenkrát to bylo tak, že to mělo být spíš tak mimoděk. Spíš takové matné, špatné. Dokonce Havlík píše, že si vzpomíná na ty svoje původní amatérské fotky jak si lehá pod drny trávy a je v té vodě.

A.M: To je zajímavé, takže to byla nějaká tendence doby?

I.K: Já nevím, oni jsou tím vadný do dneška. S tím, že se on se ty svoje šedé snímky snažil předělat na lepší, ale pak se k tomu zase vrátil. Možná že se připodobňují k Brancussimu, který si svoje věci v nádherném ateliéru nechal nafotit Man Rayem a když viděl tu dokonalost, zjistil že to nemá duši a začal si to fotit sám a s těmi rozmlženými fotkami byl úžasně schopný, protože v tom právě bylo to kouzlo. Ale já jsem si myslel, že fotka má být slušná, protože jestliže se člověk snaží o nějakou profesionalitu, a součástí té umělecké činnosti má být profesionalita. Já nejsem zrovna stoupencem těch oblíbených českých cest snadnosti. Jmenovat nebudu. Nápad může mít dnes každý, ale má to být provedené se vším nasazením a protože by člověk měl být profesionál, zvláště když jste obklopen společností, kde to mnohdy hapruje. Člověk má udělat věc a položit jí na stůl a nemuset k ní už nic říkat. Jestli je to fotografie, katalog, nebo realizace to už je jedno. Ale když vám ukážou tohle ale v podstatě to mělo být jinak, ale ta fotka dopadla špatně tak to mě nezajímá. Je to srozumitelné?

A.M: Je to srozumitelné. Mě také zajímají ty technické okolnosti kolem Vaší práce.

I.K: Technické věci byly, že jsem strašně rád používal český papír Neobrom. Skoro všechno jsme fotili černobíle, jednak proto, že diapozitivní materiál byl Orvo, to znamená hnědo-nebarevný. Pak že se nepočítalo s tím, že by se něco barevně reprodukovalo. Protože jsem měl grafické tendence ze střední školy, tak převedení do toho grafického černobílého kontrastu sehrávalo důležitou roli, která mě tehdy zajímala. Někdy jsem ty fotky dokonce převáděl do seligrafie. Dneska se mi to zdá úplně formální záležitost. Nicméně když pak vydáváte nějakou knížku a najednou celá etapa té doby je černobílá, tak to zachycuje určitou situaci tehdejší. Pak to přechází na diapozitivy a závěr té knížky jsou digitální fotografie.

A.M: Mohl by jste říct něco to tomu vývoji?

I.V: Takže neobrom, karton, na kinofilm z devadesáti procent černo-bíle a sám jsem si to vyvolával ve vývojce Blautol. A ta vývojka se míchala z takových pytlíků tehdy a brala mě v tom, že byla udělaná tak, že jste to mohli mít dlouho v té vývojce a intenzivněla vám černá a vznikala další škála šedých, ale při tom bílá zůstávala bílá. Nešla do takové té podivné mlhy. No a jelikož jsem neměl rád lesklé povrchy a nebyli tak velké leštičky tak se to napínalo na sklo, houbou se z něj vysála přebytečná voda a oblepilo se to klasickou papírovou páskou. Doma jsem měl vybudovanou černou komoru, kde se to dělalo, pak se to ustálilo no a z toho vznikla ta dokumentace, která se občas někomu ukazovala. V podstatě ji vystavuji dodnes.

A.M: Takže jste si všechno fotil sám, nikdo jiný Vám to tehdy nefotil?

I.V: To základní gró tehdy bylo, že jsem si to fotil sám. Spoustu těch realizací bylo privátních v krajině českomoravské vysočiny, takže kromě nějakého zemědělce, který tam udiveně prošel to nikdo neviděl. Později u akcí Dvorky, Chmelnice a Sparta tak jsem rád přijal i fotku, která byla lepší než ta moje. Pokud to byli realizace, ve kterých hrál roli dobropis jako například nitě, nebo drobné listy, tak jsem začal spolupracovat s jinými fotografy, kteří měli větší formát, ne kinofilm ale 6x9.

A.M: A když jste s nimi spolupracoval, do jaké míry jste je vedl? Nebo jim řekl jen koncept co si představujete?

I.K: No byl jsem otravný otřesně. Nejlepší byl Petr Zhoř, protože ten mi dovolil koukat do toho hledáčku. Ale zase jiná fotografka, jejíž jméno tady padlo se mnou přerušila spolupráci, protože to se mnou nemohla vydržet. Když třeba děláte sedm let po sobě koberec ve stromovce z listů, tak přesto že si tam uděláte body kde stál stativ, tak to tam už další rok nenajdete. Buďto zaroste trávou a ta příroda to pohltí. Takže tomu fotografovi koukáte pod ruku, protože jako výtvarník máte v merku jak má vypadat ten definitivní záběr. Takže ten fotograf musí vydržet to, že mu do toho mluvíte. Musí projevit určitou vstřícnost. Je to spolupráce.

A.M: Protože je pro Vás důležitý jak ten fotografický obraz vypadá pro předání té informace o tom konceptu?

I.K: A ta fotografie by měla být neefektivní, měla by být z čelního pohledu, v podstatě z výšky očí příchozího a měl by zachycovat ty základní věci, proč byla ta věc udělaná, proč byla na tom místě v tom čase atd.

A.M: Takže ta fotografie má zachycovat hlavně informační prvek a nebo také

výtvarný?

I.K: Ta informace má co nejprostším způsobem interpretovat tu skutečnost, bez jakéhokoliv efektu. Protože mnohdy se mi stávalo, že jsem viděl fotografie jiných autorů a byl jsem okouzlen jak to vypadá a pak jsem viděl tu věc samotnou a byl jsem značně zklamaný. To znamená, že ta fotka by neměla být lepší než ta realizace sama. Spíš bych dokonce řekl, že by měla být malinko horší. Protože můžete udělat z ošklivého krásné. Fotka je neuvěřitelná. To znamená, když já jsem fotil ty své věci, tak jsem chtěl, aby zůstal jen ten čistý fakt o zprostředkované skutečnosti bez efektu.

A.M: Když jste udělal nějakou realizaci, u které jste věděl, že reálně neuvidí žádní diváci. Jak jste přemýšlel nad tím, že to bude zprostředkované jen fotografií?

I.K: Já jsem nad tím nepřemýšlel. Mě se třeba stalo, že když jsem dělal takové čtyřmetrové kovové krychle v lese, tak jsem přišel do lesa, který mne uchvátil což byla jen změt' kmenů. A tak jsem si vyfotil ty kmeny a pak jsem tam nainstaloval krychli jako výsek té skutečnosti. Jako když se ve svém životě snažíte koncentrovat na určitý vymezený prostor, který nemusí být větší než když natáhnete ruku a zjistíte, že zaostříte jen na palec u ruky. Tak vymezit prostor orientace. No a mě zajímalo to postavení krychle a zároveň ty úhlopříčné pohledy a nakonec splynutí části konstrukce třeba s tím kmenem což pro mě byl takový náznak toho, že technické a přírodní věci by za určitých okolností mohli symbioticky souznít. V té zmeti jsem si našel určitý řád, který jsem celý život hledal. A když jsem vyvolával fotografie, tak jsem si uvědomil, že potřebuji ten les, v podstatě ten stejný záběr, než jsem tam nainstaloval tu krychli. A jelikož jsem fotil ty fotky, tak to tam automaticky bylo intuitivně. Ne třeba ten samý záběr, ale malinko posunutý, což bylo úžasné překvapení.

A.M: A to byly ty starší věci v prostoru, které jste fotil černo-bíle a pak jste přešel na barvu? Jak probíhal posun od černobíle fotografie k barevné?

I.K No jasně, protože potom mi to začalo nedostačovat, protože když jsem začal pracovat s barevnými šterky nebo barevné písky tak tak mi černobílá fotografie byla na nic.

A.M: (u prohlížení fotografií) Mě fascinuje ta fotogeničnost vašich instalací.

I.K: Protože mě to bavilo to focení a protože jsem si začal dokumentovat ty věci tak to došlo určitého opodstatnění. To téma krychle už bylo vyčerpané a tak mě začal

zajímat ten půdorys a tak jsem na tom poli dal ten půdorys a začal jsem sbírat ty odlesky a sestavil jsem z nich čtverec a jelikož ta práce trvala třeba tři hodiny a začal jsem v pravé poledne tak ten efekt tam už nebyl, protože se posunulo světlo. Takže tato fotka je dělaná až za čtrnáct dní po této. Protože jsem čekal na tu stejnou atmosféru, stejný čas a pak jsem se tam nahnal a vyfotografoval jsem to.

A.M To je opravdu precizní práce. Takže jste hodně pracoval i se světlem a časem. Řešil jste světelné podmínky a tak dále. Měl jste nějaký “must”? Například že fotografujete přes den a v určitou hodinu a tak dále?

I.K: Ne, to byla otázka času. Tady byla otázka, kdy se odráží slunce a v tom druhém případě byl zachycený stín, kdy uděláte takovou malou hradbu vysokou třeba 12cm a když to vyfotografujete v osm večer tak vám ten stín udělá ten čtverec. Takže u těchto případů to byla otázka jestli to bylo v poledne nebo večer, ale jinak se to neřešilo.

A.M: Chtěla jsem se zeptat na ten úplný základ. Vy jste vždy měl tu ideu, kterou jste si nejdříve zakresli?

I.K: Nejdřív ne, protože se mi zdálo, že to co si zakreslím kresbou, tak pak ztratím tu intenzitu to dělat. Jenomže když jsem na některé realizace čekal pět, nebo deset let tak jsem si to začal aspoň kreslit abych to měl zachycené, protože se dostávají výpadky paměti. No a pak jsem si začal dělat ty kresby prakticky ke všemu, protože se mi zdálo, že když je tento druh umění postaven na těch technologických věcech jako je fotografie a vyvolávání a tak dále tak součástí toho by měla být kresba. Protože ta kresba, protože ta kresba je záznam prvotní myšlenky. Nemělo by to být technické kreslení, ani žádná umělecká kresba. Měl by to být záznam a zachycení prvotní myšlenky. Všechny tyto kresby jsou prvotními myšlenkami, některé jsou dokonce skicou na ubrousku.

A.M: Když máme otázku kresby a fotografie jak ji vnímáte v rámci tématu dokumentace?

I.K: Pro mě to není otázka kresby nebo fotografie, tam je to spíše otázka projektu, nebo myšleného tématu. A pak to začnete realizovat a dochází k fyzické zkušenosti. A mě zajímala ta konfrontace té myšlené ideje k té reálné skutečnosti, jaké ústupky musel člověk dělat, jestli to co má vymyšlené v hlavě se dá bezprostředně realizovat a nebo jestli musí udělat nějaké změny. To mě dost zajímalo.

A.M.: Říkáte “zajímalo”, takže Vás to už nezajímá?

I.K.: Mě ty věci v podstatě zajímají pořád. Protože když jsem třeba dělal tuto monografii, nebo jiné projekty na které jsem čekal 10 nebo dvanáct let, tak ta intenzita nebo aktuálnost toho problému k mému překvapení trvala po celou dobu těch desítek let. Já si myslím, že člověk nemusí dělat třeskutě moc, ale že se může pokusit dělat věci, které i s odstupem let pro něj mají nějaký smysl.

A.M.: A tyto fotografie jste si také vyvolával sám ve své komoře?

I.K.: Myslím, že tyto kinofilmy zrovna vyvolával Tono Stano, protože jsme měli určitý čas společný ateliér. Já jsem mu dal nějaké trámy a on mi za to vyvolal nějaké filmy.

A.M.: Takže vy jste takhle spolupracovali a fotil Vám také nějaké věci?

I.K.: Fotil mi jednu nebo dvě věci. To jsem právě chtěl říct, že když už jsem nebyl schopný nějaké věci vyfotit, pro jejich materiálový dobropis, jako byly ty nitě a muselo to být na ten velký diapozitiv, tak jsem rád přijal fotografie od jiných autorů, které byli lepší, než jsem je byl schopný nafotit já. Jeden ze základních případů, což jsem do dneška docela rád, je tato věc (instalace pro malostranské dvorky), pro kterou jsem neměl ani dostatečně široký objektiv a pak se ukázalo že to fotograf Martin Polák vyfotil sám od sebe a ten diák mi dal a to je jediný slušný diák, který z toho mám. Což se nestává tak často.

A.M.: Martin Polák fotí často umělcům jejich díla.

I.K.: Jasně, ale ne mě. Tohle si snad fotil sám, v rámci takové dokumentace že ho to tehdy zajímalo ta akce.

A.M.: Můžete mi ukázat jak ty negativy skladujete? Také by mě zajímalo, jak jste ty fotografie vybíral.

I.K.: No vybíraly se pracně. Dodneška to tak mám u z těch digitálních. Vůbec ta technologie mě trochu zaskočila. Ale to je celé komplikovanější. To je také otázka průběhu tisku. Protože dřív, když se tiskla barevná reprodukce, tak vám to udělali na filmy a ty filmy byly rozdělené na základní spektrální barvy. To znamená na červenou, modrou žlutou a na černou a z toho se dělal ten soutisk. Aby ten grafik, nebo výtvarník věděl, jak ta reprodukce bude vypadat, tak se z toho dělal tzv. Chromalín, který vypadal jako barevná fotka, byl rozrastrovaný na tisk. Následně se přinášel do tiskárny jako ukázka toho, jak má vypadat ten definitivní barevný tisk. A já jsem ty

chromalíny miloval. Protože jsem neměl rád barevnou fotografii, tehdy to byly ty cibachromy a tak dále. Takže jsem vždycky rámoval kresbu a pod ní ten chromalín, který byl ve formátu A3 a tam došlo k té konfrontaci myšlené ideí. A tím přechodem na digitální fotoaparáty se to úplně změnilo, protože to všechno jde přes ten počítač. Pak jdou ty tiskové materiály všechny do modra nebo tak.

A.M.: A kdo Vám pak nejvíce fotodokumentoval/ je vaše věci?

I.K.: Mě nejvíce těch věcí fotil Petr Zhoř. Ten byl nejskvělejší.

A.M.: A takto jste si to archivoval sám? Nebo on vám to takto předal?

I.K.: On mi dával něco v obálkách, ale pak jsem si to archivoval sám.

A.M.: Jak jste prezentoval tyto dokumentační fotografie?

I.K.: Něco bylo, bylo pár velkoformátových fotek ve velkých rámech. Mě v podstatě nikdy moc nezajímalo vystavovat fotky. Mě zajímala výstava tehdy, když se udělala dokumentace a hlavně si udělá novou realizaci, která navazovala na určitý kontext s tou instalací. Samozřejmě nedílnou součástí té realizace je fotograf. Takže vždy je uveden i fotograf a podnik, který případně zapůjčil materiál.

A.M.: Kdo všechno Vám tedy fotografoval vaše práce?

Martin Polák, Tono Stanno, Hana Hamplová a to maximální gró je Petr Zhoř. Když byla třeba situace, což se týkalo hlavně těch starých černobílých fotografií, tak tam hrozilo, že se ty fotky nepovedou, protože to se ta instalace nedělala znovu. Což bylo součástí toho rizika. Což znovu poukazuje na tu nesmyslnost, že by člověk dělal instalaci jen pro fotku. Já jsem si vždycky myslel, že ten výtvarník má přemýšlet v rámci celku. Že má mít ideu, má dokázat tu věc realizovat, pořídit její dokumentaci a ta dokumentace má být udělaná s pohledem jak to bude graficky řešené a stejně tak má umět nainstalovat svojí výstavu. Prostě globální celek.

A.M.: Do jaké míry jste své dokumentace stylizoval?

I.K.: Například u této fotografie mojí touhou bylo, aby to bylo fotografované v dešti. Což se sice nestalo, ale fotograf mi pak poslal aspoň poslal fotku po dešti.

A.M.: A dnes se dělají všechny ty dokumentace digitálně?

I.K.: No a mě pak zůstanou jen ty flas karty, na kterých je prý všechno, ale mě v podstatě odpuzují.

A.M: A v současnosti si už nic nefotíte sám?

I.K: Už si to už v podstatě nefotím, protože to vyvolání je už tak nesmyslně drahé, ten film Fuji 100 který jsem měl rád pro skvělou barevnost taky stojí tři stovky a už se z toho stala taková exkluzivita. Je to ovlivněné tou rukou trhu, když všichni vyházeli to co měli a

okamžitě nastoupily ty nové technologie.

A.M: Když vidíte dokumentace jiných umělců, třeba landartistů, myslíte si že ta fotodokumentace dostačující?

I.K: Já nevím jestli to stačí, u toho umění to máte tak, že něco je socha, obraz něco je instalace a já si myslím že záleží na té intenzitě, pokud vám to uvízlo v paměti a přiměje se u toho zastavit tak je to zcela dostačující. Jde o to téma, které je sdělováno.

12.2 Rozhovor s Pavlínou Morganovou a Alexandrou Mertovou, 11.2 2017, Praha

P.M: Tam je důležité si uvědomit kontext posunu uměleckého díla po druhé světové válce, kdy se najednou ta dokumentace změnila v nějakou instalaci, proces nebo akci a kdy ta fotografie je najednou médium, které to umí zachytit. Protože ten finální artefakt to už vlastně nezachycuje. Já si myslím, že vy musíte jít ještě do historie třeba k Jacksonovi Pollocovi kde tam najednou jsou ty fotky kde on běhá kolem toho plátna a tam čárá na ty obrazy tak ty fotky jsou vlastně stejně důležitý pro pochopení toho finálního artefaktu jsou kruciólní. A dneska je často vnímáme jako důležitější než ty konkrétní díla. Pak se to posune k akcím, nebo uměleckým dílům, kde ten finální artefakt prostě neexistuje. A já si myslím, že toho Kafku je třeba vnímat v tomto světovém kontextu, kde to dílo koncem padesátých let až šedesátých let prodělala. A byť tady bylo málo informací, tak byli. A Kafka se pohyboval v tom prostředí lidí kde tyhle věci vnímal. Musíte to vnímat v tom mezinárodním kontextu, protože to není něco co Kafka objevil. To je něco co Kafka cítil a našel v tom svoji šanci.

A.M: Já Kafkovo dílo ve své práci používám také jako příklad přístupu k dokumentaci v tomto širokém tématu dokumentace umění.

P.M: Z vaší pozice je těžké psát dějiny tohoto tématu, ale musíte si být vědoma, že to co na Kafkovi ukazujete je toto. Že tyto věci se odehráli a že se tam stal určitý posun. Když si představíte Knížákovu dokumentaci akcí, tak ta je živelná. Z fotografického hlediska to jsou v podstatě náhodné momentky. Tam je málo něco inscenovaného. Tam je to opravdu dokument. Pak v těch sedmdesátých letech přichází například Karel Miller, který s tou dokumentací pracuje podobným způsobem jako Kafka, ale dělá to s vlastním tělem a zajímají ho jiné momenty. Kafka si to také ze začátku fotil sám a ta estetika která je pro oba dva důležitá, tak ta se tam prostě zračí. Jsou to takové foto modelové situace. A tam se nepočítá s tím, že to divák prožije přímo. Tam se počítá s tím, že ten obraz je brána. Velmi zajímavě o tom z filozofického hlediska přemýšlí Petr Rezek. Co to vlastně ten obraz znamená, co znamená performance i když ji nikdo nevidí a vidí jí jenom pak zprostředkovaně skrze tu fotografii.

P.M U toho body artu z toho člověk mnohem víc cítí tu dobu a tu politickou tíseň. U toho Kafky je to ale nadčasové si myslím.

A.M: Také si myslím, že u Kafkových fotografií není často poznat z jaké to je doby. Jsou velmi současné. Jen u těch černobílých fotografií.

P.M: No ale když si to představíte barevné, tak to vůbec nedokážete odhadnout. Například ty kostky kdyby byly vyfocené barevně, neodhadnete jestli jsou z devadesátých let, nebo ze sedmdesátých. V tomto se Kafka vždycky dotýkal nějakého takového absolutního rozměru. A i přesto, že je takový formální a kladen důraz na tu formu, tak tam je vždy určitá nadčasovost.

A.M: V diplomové práci mám kapitulu kde řeším otázku současné dokumentace umění. Novotný a Nykl ve své přednášce mluví o tom, že dnes už je dokumentace důležitější než samotná výstava. Co si o tom myslíte?

P.M: V knize Dokumentace umění je tento obrat velmi dobře popsán. Ten dokumentární obrat nastal v umění kolem roku 2000. Jeho důsledkem je nový pohled na dokumentaci akčního umění a performance a vůbec. Přesně jak říkáte. Na to jakým způsobem dneska konzumujeme umění. Dnes už se zdá zbytečné jít do galerie, když se na internetu můžeme podívat na foto report. Ono to má důsledky i na trh s uměním. Známe tu Kovandovu story. Že to vnímal opravdu jen jako doklad o tom, že se to stalo a dnes se to prodává do MoMy za velké peníze.

A.M: A co si myslíte o vlivu kurátorů? Mám pocit, že poslední dobou je znatelný zájem o umění 80. let a o tu dobu. Zejména o ty performanční věci.

P.M: Já mám naopak pocit, že tento moment už zase končí. Že to bylo takové období, desetiletí kdy to najednou bylo něčím atraktivní ale mám pocit, že se ten zájem přelévá někam jinam.

A.M: A kam se přelévá?

P.M: To nevíme nikdo. Pro mě je to zajímavé sledovat, protože jsem se akčnímu umění věnovala v 90. letech a je pravda, že kolem poloviny 90. let po tom nešťěkl pes a všichni koho jsem tehdy s tím oslovovala tak byli zaskočení, že o to vůbec někdo má zájem. Na konci 90. let jsem cítila a možná se i strefila do toho, že se o tom začalo více mluvit a vznikly další pokusy to reflektovat a byl o to zájem i ve světě. Pak to ale zase polevilo a já jsem se asi deset let tomu nevěnovala. Možná že to je jen můj subjektivní pocit. Pak se začala postupně ta historie podrobněji zpracovávat pomocí různých retrospektivních katalogů například jak si udělali Kovanda a Miller. Ale mám pocit, že to už zase končí. Myslím, že se to muselo reflektovat a ukázat. Bylo to důležité pro současné uvažování a teď se zase bude řešit něco jiného. Ale na druhou stranu se tyto věci budou periodicky vracet, protože jsou to v něčem fundamenty současného uvažování a něčím řeší ty klíčové otázky, které se v umění znova a znova vynořují. Takže se k těm metodám které ti umělci dělali budeme vždy vracet.

A.M: Mohla by jste mi popsat jak postupujete při vaší práci?

P.M: Já jsem historička umění, takže postupuji určitými metodami, které jsou do jisté míry formální. Člověk sleduje jak se to vyvíjelo v nějakém čase a samozřejmě to srovnává s dalšími lidmi

ať už synchronně nebo asynchronně ukazuje co bylo předtím a sleduje to pozadí nějakého historického vývoje. Možná by bylo zajímavé, kdyby jste využila toho že k němu máte otevřenější dveře než normální smrtelníci a zkusila popsat ten proces jakým pracoval. Jak tvořil, jak fotografoval, jak to probíhalo v čase jaké na to používal triky a metody.

A.M: Tak nějak jsem se snažila koncipovat ten rozhovor s ním. Zjistit jakým způsobem pracoval

P.M: Protože to je přínosné. To jsou věci, které on normálně neříká a nepíše se o nic. Já si myslím, že to je pro tu jeho práci velmi přínosné. Měla by jste tyto věci pak interpretovat a zasadit do širšího rámce o kterém my se bavíme. Čím byl jiný než ostatní, proč je to tak dobré.

A.M: Viděla jste někdy jeho instalace naživo?

P.M: Až v těch 90. letech například ty šípy na Bienále.

A.M: A co si myslíte o tom, když vidíte něco na fotografii a naživo? Jaký je v tom pro vás kvalitativní rozdíl?

P.M Určitě je pro mě fotografie nedostačující. Když jsou to instalace kterými se prochází, tak je důležité že se tím prochází. Důležité je to lidské měřítko s tou monumentalitou. U toho Kafky jsou to velmi materiální věci.

A.M: Přejde mi zajímavé že Kafka často vystavoval svá díla na velmi neobvyklých, často nedostupných místech.

P.M: Mě to zvláštní nepřijde. Já myslím, že to vychází z té normalizační zkušenosti, kdy ty lidi neměli šanci pro tu normální veřejnou prezentaci těch svých děl tak našli sílu v této perifernosti ve který které si našli ty svoje momenty což pro Kafku je bez otázky vizuálně velmi důležitá. Tedy to místo a situace toho místa. On je v tomto maximalista a pokud se mu to místo nelíbí, tak to nerealizuje. V tom je on konzistentní. Je to určitý charakter té jeho tvorby a který on našel díky té nepřízni té doby.

A.M: Myslíte si, že se dá srovnat fotodokumentace toto typu a fotografie z performance nebo nějaké akce?

P.M: Obě tyto fotografie kulhají na obě dvě nohy. Jednak tím, že zachycují krátký moment nějakého delšího časového úseku a ta druhá, že zachycuje jenom jeden pohled na tu instalaci, která má určitě mnoho pohledů. Dá se procházet obcházet, stát u ní blízko a daleko čuchat k ní a všechno. Srovnatelné to je jenom v tom smyslu že obě dvě selhávají v tom podat tu plnou informaci. Ale i tak je to pro nás důležitý, jinak by jsme neměli nic. Když si přečtete tu Amelii Jones, tak uvidíte že ona věří že přes tento záchytný bod, přes toto zamlžené kukátko můžeme do té historie koukat a

zkusit to znovu prožít a zrekonstruovat to. Ale vedle toho existují další různé pohledy, že to není možné. Pokud jste tam nebyli a nezažili to na vlastní kůži tak nevíte nic. I tohle je názor. I vy můžete polemizovat s tím že kdo neviděl ty Kafkovy díla naživo tak to neviděl.

11.3 Přepsaný, upravený rozhovor s Martinem Polákem a Markéhou Othovou 15.2 2017, Praha

M.P: Já bych chtěl předeslat, že jsem jeho věci fotil strašně málo. Jednu věc na malostranských dvorkách a jednu instalaci v Nové síni.

A.M: Mě zajímá pohled toho fotografa, jak pracuješ když umělcům fotíš nějakou instalaci a tak dále. Jak jsi se dostal k focení pro umělce?

M.P: To je jako v každé profesi. To se tak rozkřikne že někdo něco takového dělá.

A.M: A třeba ty Staroměstské dvorky jsi fotil z jakého důvodu?

M.P: To jsem nefotil na jenom Ivanovi. To byl takový větší projekt. Za toho komunismu to bylo na hraně legality, takovýto druh umění byl sotva tolerovaný. Pamatuji si produkčního Rudolfa Roztočila, který to organizoval a ten si mě na to objednal. Já jsem tehdy na diáky fotil všechny ty dvorky. Často se to nedalo ani najít. Tehdy jsem za to ani nedostal zapláceno. Některé fotodokumentace se povedli a některé ne, ale Ivan byl z této dokumentace velmi spokojen. Možná proto mě zmínil. S jinými fotkami nebyl tak spokojen.

A.M: Co si myslíte o Kafkových fotodokumentacích instalací?

M.P: Chci zdůraznit jednu věc, která se týká Ivana Kafky a ne dokumentace umění. On ty věci i když jsou to díla, které má nějak připravené například nafukovací pytle na louce tak on má naprosto přesnou vizuální představu jak ta fotka má vypadat. Skoro bych řekl, jako by ta fotka byla ta cílová věc. Když jsem s ním fotil v Nové síni, tak mě Ivan Kafka řekl kde mám stát co už tam nemá být co tam má být, kolik těch fotek má být, která má být na výšku, která na šířku a co má být na detailu. Prostě úplně všechno. Neměl jsem vůbec prostor. Já jsem byl jenom obsluha fotoaparátu. Takže Ivan Kafka je vlastně fotograf. On má ten silný názor na to jak to má vypadat a to někteří umělci nemají. Někteří umělci jsou šťastní za jakoukoliv fotku svého díla i sebe blbější. A na tom je založen úspěch fotografa uměleckých děl.

A.M: Když dostaneš zakázku zdokumentovat umělecké dílo, jaký je tvůj přístup? Jak tam uplatňuješ sám sebe?

M.P: Byli doby, hlavně v začátcích, kdy jsem si ještě nebyl jistý svou pozicí ve světě, že jsem měl tendenci do těch fotodokumentací cpát to umění. Zpětně to hodnotím jako trapný pokus. Čím dál tím víc preferuji sušší konzervativní přístup. Dělán to tím způsobem té klasicistní rytiny. Je tam hodně těch frontálních pohledů.

A.M: Popiš prosím tvůj přístup při dokumentaci uměleckých děl.

M.P: Představ si třeba ampírovou klasicistní rytinu, to má vždycky přísně frontální pohled, často trochu z nadhledu. Úběžníky jdou dopředu a je to takový ten mrtvolný klid toho zmatku, který tam jinak panoval tak je převeden do takové geometrizované jednoduchosti. A něco takového se mi osvědčuje při dokumentaci uměleckých děl. Když vyfotiš každou tu stěnu frontálně a necháš tam jen tak trochu líznutý to co pokračuje někam a dají se ty čtyři fotky těch jednotlivých stěn takhle frontálně vyfocené, tak to o té výstavě najednou řekne víc a přitom si to navzájem neruší když se tak plynule klidně můžeš i v té knize prohlédnout jako v té galerii. Pokud něco fotím, tak tohle je jedna z hlavních poloh. Na tom to stojí.

A.M: A nemáš v tom žádný osobní pohled?

M.P: No to je ten osobní pohled. Jako objektivizovaný osobní pohled. Podstatné je, že ty fotky musejí mít takovou vyváženost, aby se netahali mezi sebou.

A.M: A jak poté fotografie vybíráš?

M.P: Já obecně dělám příliš moc fotek. To je chyba a je to zbytečně pracné. A nejradši jsem, když je na mě kolik fotek musím udělat. Jestli chci aby ta výstava byla zaznamenaná, tak já chci rozhodnout kolik fotek má být. Často se řekne, že chtějí například jen tři fotky na celý sál v Rudolfinu, ale to prostě nejde. Já chci aby ta dokumentace měla rytmus a aby to nějak revokovalo ten vjem jako když na tu výstavu jdeš. Ale mimochodem Ivan Kafka má taky tuto zjednodušující estetiku.

Většinou celek, polo celek a detail.

A.M: Do jaké míry tě Ivan Kafka při focení korigoval?

M.P: Tím že to dělám pro peníze, tak čím je ta práce mechaničtější, tím jsem šťastnější. Když mám vyfotit sto kreseb na papírku, tak to je nejlepší,

A.M: Když jsi například nafotil sto fotek pro Ivana Kafku, tak jak pak probíhala ta selekce?

M.P: No já jsem mu dal všechny fotky a tím to končí. Karlovi Babíčkovi jsem dal fakturu a tím moje práce skončila. Většinou když to děláš pak roky, tak se staneš takovým archivem těch umělců.

Protože fotím pro stovky umělců tak z toho vzniká šílený archiv. Jen měsíčně kolik vyfotím věcí. Z toho vzniká příšerná agenda.

A.M: Když se změnila doba a mohl jsi přejít z diáků na digitální fotoaparát, jaký je to pro tebe rozdíl? Třeba i z estetického hlediska? Protože třeba Ivan Kafka říkal, že mu ten digitální obraz nevyhovuje.

M.P: No tak pro mě je to teď lepší, protože tehdy to byla otrava s těmi diáky. Dneska je to vlastně dost ideální protože rozlišení je naprosto dostatečné. Já všechno fotím šiftama. Ty objektivy kypovací. Dřív jsem to fotil na ty diáky tou harmonikou tím kardanem nebo tou fíldkou. Takže to je velký rozdíl. Ten šiftovací objektiv nabízí to samé. Dneska je ale těch šiftovacích objektivů pořád málo a jak se zdá ještě to pořád není prioritou těch výrobců. Je jich jakoby nedostatek. Chtěl bych jich víc. Většina lidí to dorovná pak až v počítači, já ale chci tu kompozici vidět už v tu chvíli. Chci mít pocit té perspektivy už na místě.

A.M: Je to hlavně jednodušší práce s tím digitálním fotoaparátem?

M.P: Ale no nesrovnatelně. Ale je i taková čistší, protože diáky znamenaly že jsi musela změřit teplotu chromatičnosti světla a každý den bylo světlo jiné. Nemluvě o zářivkách. Ten diák to zvýraznil tak, že okna byli azurové a uvnitř to bylo žluté jako

když tam hoří když se míchali světla. Takže by se muselo svítit v noci a svítit a nebo ve dne a zhasnout. Blesky nepoužitelné, protože to je jak střelení na neviditelný cíl. Pak sis naměřila ty odchylky té barvy a používala filtry. Ale ty filtry to strašně degradovali. I přes to ten ideál toho digitálu stále ještě není. Pořád je to ještě ten hodně ostrý kinofilm. Je to srovnatelné dnes tak s tou 6x9 diákem. Umím si představit lepší foťák než mám. Protože mi nevyhovuje poměr stran 2 ku 3, nevyhovuje mi zbytečně malý čip. Kvalitativně je to stejný, ale po estetický stránce tomu pořád něco chybí. Je to pořád ještě takový přehnaný kinofilm. Srovnávám to spíše s černobílém negativem. Černobílá fotografie na velký formát na baritovém papíru je pořád ještě nepřekonaná.

A.M: a ty na to nějak nehledíš. Pro tebe to je jen otázka technická?

M.P: To už je pak otázka právní, nebo spolupráce ale já vlastně nechci být spoluautor. Ani v tý malý míře kdy uveřejní někde fotku Ivana Kafky, kterou jsem fotil já tak by se mě měli zeptat a měli by mě dát honorář, protože já jsem autorem té fotky. A oni tam nedávají fotku protože ji fotil Martin Polák, ale protože to je dílo Ivana Kafky. Takže já si myslím, že ten autorský zákon je v tomto trochu nespravedlivý. Mě autorství nezajímá. Já to odevzdám, chci za to dostat zaplacené a když to mám zaplacené tak ať si tím kdokoliv dělá co chce. Vůbec mi nevadí, když se použije moje fotka a nikdo mi nedá nic vědět. Dokonce by bylo namáhavé po někom něco chtít. Není to z mé strany umělecké dílo. Jediné co mi vadí, když někdo použije cizí fotku a napíše, že jsem to fotil já. To považuji za největší hanbu a párkrát se mi to stalo a cítím se hluboce podveden.

A.M: A teď se chci zeptat na trochu teoretičtější věc. Může být fotodokumentace uměním, nebo je to jen zprostředkovatel té informace?

M.P: To záleží jak to Kafka prodává. To umělec rozhoduje. Pak rozhodují nějaké dějiny jestli ta věc byla důležitá pro to období že budí nějaký zájem ať už nějakých muzeí nebo sběratelů.

Jestli je to opřená laťka o housku jak dělá Kovanda, nebo je na Václavském náměstí, někdo to vyfotí a dílem je ta fotka, tak je to dílo Kovandy. To je důležité. Ale může se stát, že někdo udělá nějakou malou věc, najme si fotografa, nebo to někdo náhodou

vyfotí a pak když to chce použít, tak z toho může něco chtít. Nebo být spoluautor a to může v budoucnosti vyústit v nějaký konflikt. Takže je lepší tomu předejít. Já mám například nastavené jednotné ceny docela nízké, abych mohl fotit taky pro studenty. Pro některé umělce jsem fotil dlouhá léta zadarmo jen pro to že to byli přátelé.

A.M: Jak pracuješ s daty?

M.P: No mám obří archiv, do kterého podle chronologického systému všechno ukládám.

Já mám strašně moc práce ale nedokážu nikomu říct, že to neudělám. Ale je to řemeslo. Nic jiného.

A.M: Co si myslíš o tendenci, že je v současnosti důležitější dokumentace samotná, než výstava.

M.P: Někdy ta výstava vypadá lépe na dokumentaci, než výstava samotná.

M.O: (Markéta Othová): Obzvlášť na Martinových fotografiích vypadá výstava lépe než ve skutečnosti. A to se mi nelíbí.

M.P: A to by ty fotky měli být ošklivé?

M.O: Mělo by to vypadat víc jako skutečnost.

M.P: To je skutečnost.

M.O: Není to vůbec skutečnost. Často jsem byla překvapená, když jsem viděla nádherné fotky a pak jsem se šla podívat na výstavu a viděla jsem že prostor je mnohem menší, světlo tam není vůbec takové jako na fotografii.

M.P: No ty dáš na ten dojem.

A.M: No může se stát, že fotodokumentace může působit lépe než skutečnost.

M.O: No často je jiná. Nemůže být stejná. Nikdy to nemůže být stejné, jako když tam stojíš. Ale když je to fotka té akce například když je tam někdo nahý, tak to je mnohem příjemnější když se na to díváš na fotce. A tím vzniká nová věc, jiná věc a ta může být stejně dobrá nebo i lepší než akce samotná. Ale u toho dokumentování výstav mi to vadí, že je to jiné.

M.P: Lidské oko, nebo spíš mozek má tu vlastnost, že koriguješ tu perspektivu. Je to spíš psychická sugesce. A to je věc, kterou ta fotka neznamená jinak než v nějakém sledu fotek. A že tam je ten široký pohled. Například v Rudolfinu si stoupnu úplně na kraj, vezmu ten největší široký objektiv a udělám jakoby panorama té stěny. Ale ten dojem si z té výstavy takový uděláš. Když to procházíš tak visíš ty obrazy jako řádku. A je to pohled který neexistuje, ale kopíruje to jak to oko vidí. A pak někdo řekne, že tak ta výstava nevypadá.

M.O: Ale tohle není ten případ. Martin montuje někdy jednu fotku třeba z šesti fotek. Proto ty výsledky jsou tak vyjímečný a krásný.

M.P: Ale já snažím být střízlivý. Nepřepálit to.

M.O: Ale když ten prostor na fotografii působí větší, světlejší, tak to prostě působí jinak než ta skutečnost.

M.P: Problém měřítka je velmi svízelný, často když něco vyfotíš, často to nepůsobí tak jak je to velké ve skutečnosti. Nejhorší je, když máš například vyfotit něco z kopce.

A.M: Já pořád přemýšlím nad tím, jestli je ta fotografie dostačující informace. Nebo jestli je to jen doklad o tom, že se to stalo.

M.O: Když se něco pořád fotí, tak je možná významnější, když se něco nevyfotí. Když něco jenom proběhne.

A.M: Dnes je snad důležitější ta fotografie než ta výstava samotná.

M.P: No tak to je obecně tak. Většinu děl světového umění známe z fotografií. Některé věci jsou principiálně pomíjivý, ale pak je otázka jestli se to mělo dokumentovat, nebo by stačil jenom popis, nebo jen to říct co se stalo.

M.O: Dřív se například dělali rytiny jako dokumentace. Hollar například. Ten je dělal naprosto detailní.

M.P: Něco se také může nedochovat a to má také svůj půvab. Něco se schválně udělá tak že to mizí, například verše psané na vodu. Také to může někdo jen vyprávět.

A.M: A vy jste si své výstavy dokumentovali sami?

M.P: My jsme si to dokumentovali sami. V době černobílé fotografie jsme si to fotili na ten velký deskový fotoaparát. A pak jsme měli výstavu ve Špálovce a tam jsme vystavili dokumentace výstav, našich výstav a nazvali jsme to Výstavy fotografií a to je perfektní z toho dokumentárního hlediska ne co jsme vystavovali ale jak vypadají ty prostory. První naše výstava byla v roce 88 a tohle je v té Špálovce bylo třeba 98 to byli ty galerie takové ušmudlané, a my jsme schválně nechali vyznít to místo. Ta místnost je vlastně nejvíc co je vidět z té dokumentace. Protože ty fotky jsou většinou nevýrazný a je jich tam víc tak jsou v nějaké řádce, nebo sem tam nějaká fotka. Ty fotografie jsme udělali schválně strašně velký sto na sto padesát. Že jsi měl pocit, že v té místnosti skoro stojíš. A tam jsi viděla, jak je ta zeď zašpiněná. Jak se tam pořád něco zatloukalo a zase sádrovalo.

A.M: To je skvělý. To úplně ironizuje to téma té dokumentace.

M.P: Hlavně téma výstav jako takových. V podstatě to ani nikoho nezajímá. A pořád to nebere konce.

A.M: Geniální.

M.P: Tu nesmyslnost té činnosti jsme si takhle vychutnali už jednou. Já si myslím, že v případě Kafky ty fotky hrají stěžejní roli. Něco někam nastraží do nějakého prostoru. Na to místo něco vytvoří a s tou fotkou nějakým způsobem počítá a to dílo

je spíše vázané na to místo a je nepřenosné. Často to je v tom exteriéru, takže to není jen dokumentace jak bylo něco vystaveno, ale že to je v podstatě to dílo. Protože to je jediný co z toho díla zbývá. Protože se to nedá vzít a ukázat to někomu protože to je v podstatě nehmotný.

A.M: To je hezky řečeno. Jediný co z toho díla zbývá. Že to tedy není ta fotka, ale ten dotek toho díla co to přenáší.

M.P: Ale Ivan Kafka říká, že fotografie není tím dílem, že to je dokumentace a že dílo je ta fyzická věc tak je to tak. Když to rozhodne umělec, tak je to tak. A pak je otázka, jak ty věci prodává. Jestli ve formě té fotky. Mohl by. On na té fotografii strašně lpí. Chce aby ta fotka byla nějaká. To ti musí říct Ivan Kafka.

A.M: Já jsem chtěla slyšet názor toho fotografa, co to fotí technicky.

M.P: Můj názor je, že rozhodne umělec co je dílem.

12. Seznam použité literatury:

- ANDĚL, Jaroslav, *Myšlení o fotografii, Akademie múzických umění 2012 287* ISBN 978-80-7331-235-0
- BENJAMIN, Walter, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, ISBN 0141036192, 978014103619
- BOURRIAUD, Nicolas, *Postprodukce, Tranzit, Praha 2004,,* ISBN: 80- 903452-0-4
- BUDDEUS.,Hana, *Zobrazení bez reprodukce? Fotografie performance v českém umění sedmdesátých let. 20. století, Praha 2015, dizertační práce, UMPRUM*
- BARTHES Roland, „Rétorika obrazu“, in: CÍSAŘ Karel (ed.), *Co je to fotografie?*, Praha: Herrmann & synové 2004
- BERGER,John ” *Pochopení fotografického obrazu” In: Karel Císař (ed), Co je to fotografie?*, Praha: Hemann Herrmann & synové 2004
- BENJAMIN, Walter, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, . ISBN 0141036192, 9780141036199
- CÍSAŘ, Karel (ed), *Co je to fotografie?*, Praha: Hemann Herrmann & synové 2004,
- FLUSSER, Vilém “Obraz” in: *ZA Filosofii fotografie*, Fra, Praha 2013, ISBN: 978-80-86603-79-7
- GRYGAR, Štěpán, *Konceptuální umění a fotografie. AMU, Praha 2004, ISBN: 80-7331-014-7*
- GROYS, B., *Sešit Umění ve věku biopolitiky, od uměleckého díla k dokumentaci umění (přeložil Vladimír Malý) Osfildern-Ruid, roč. 2002 Osfildern-Ruid, roč. 2002*
- IVAN, Kafka, 1975-2005, Praha, ISBN 978-80-903876-6-9
- KRTIČKA Jan – PROŠEK Jan (eds.), *Dokumentace umění, Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem 2013. ISBN 78-80-7414-632-9*

- LÁB, Filip/ Turek, Pavel, "fotografické vidění", in: *Fotografie po fotografii*, str. 8, ISBN: 978-80-246-1617-9

- MERTOVIÁ Alexandra, *Performance a medium fotografie. 60.–80. léta v Československu*, bakalářská práce, Praha: FAMU 2013.

- MORGANOVÁ Pavlína, *Akční umění*, Olomouc: Nakladatelství J. Vacl 2009.

- MORGANOVÁ Pavlína, *Procházka akční Prahou. Akce, performance, happeningy. 1949–1989*, Praha: VVP AVU 2014.

-PŘIBÁŇ, Jiří, *Mezera, Společnost Jindřicha Chalupeckého*, Praha, 2014, ISBN: 978-80905317-3-4

- POSPISZIL, Tomáš, "Umění z druhé ruky", In: *Dokumentace umění 1. vydání. J.Krtička, J.Prošek,(eds.)Ústí nad labem: UJEP, 2013. Str.9 ISBN 7880-7414-632-9*

-REZEK, Petr, *Idem, Tělo, věc a skutečnost*, Praha: Ztichlá klika 2010, ISBN: 978-80-903898-5-4

-ROSSLER, Martha, *text Post dokumentaristika,Post fotografie?2008*

- SONTAG, S., *O fotografii*, 1. vyd. Praha: Litomyšl nakl. Paseka, 2002. ISBN 80-7185-471-9

-SILVERIO, Robert, *Postmoderní fotografie,fotografie jako umění na konci dvacátého století*, AMU, 2007, ISBN: 978-80- 7331-083-7

-VACHEK, Karel, "čas" in *Teorie hmoty*, Herman a synové, Praha 2004, str. 146, ISBN

Katalogy a časopisy

13. Online, a jiné zdroje

ROUSOVÁ. Hana, dostupné z: <http://artycok.tv/28904/ivan-kafka>

- NOVOTNÝ, Michal, „Dokumentace umění“ Dostupné z:
<https://www.youtube.com/watch?v=PXqfnOBljVE&t=1525s>

- CÍSAŘ, Karel: pro časopis Umělec, dostupné z:
<http://www.divus.cc/london/cs/article/exhibitions-of-photographs-photographs-of-exhibitions-martin-polak-lukas-jasansky>

- MORGANOVÁ. P., dostupné z: (<http://artlist.cz/?id=3299&lang=0>)

-Karel Miler, Petr Štembera, Jan Mlčoch: 1970-1980,(kat. výst.),Praha: Vyd. Sorosovo centrum výtvarného umění, 1997, 85s. ISBN 80-7010-056-7

14. Obrazová příloha:



(Obr 1.)

portrét Ivana Kafky v jeho ateliéru, fotografie Alexandra Mertová, Praha 2016



(Obr.2)

Ivan Kafka ukazuje své práce ve svém holešovickém ateliéru, fotografie Alexandra Mertová, Praha 2016

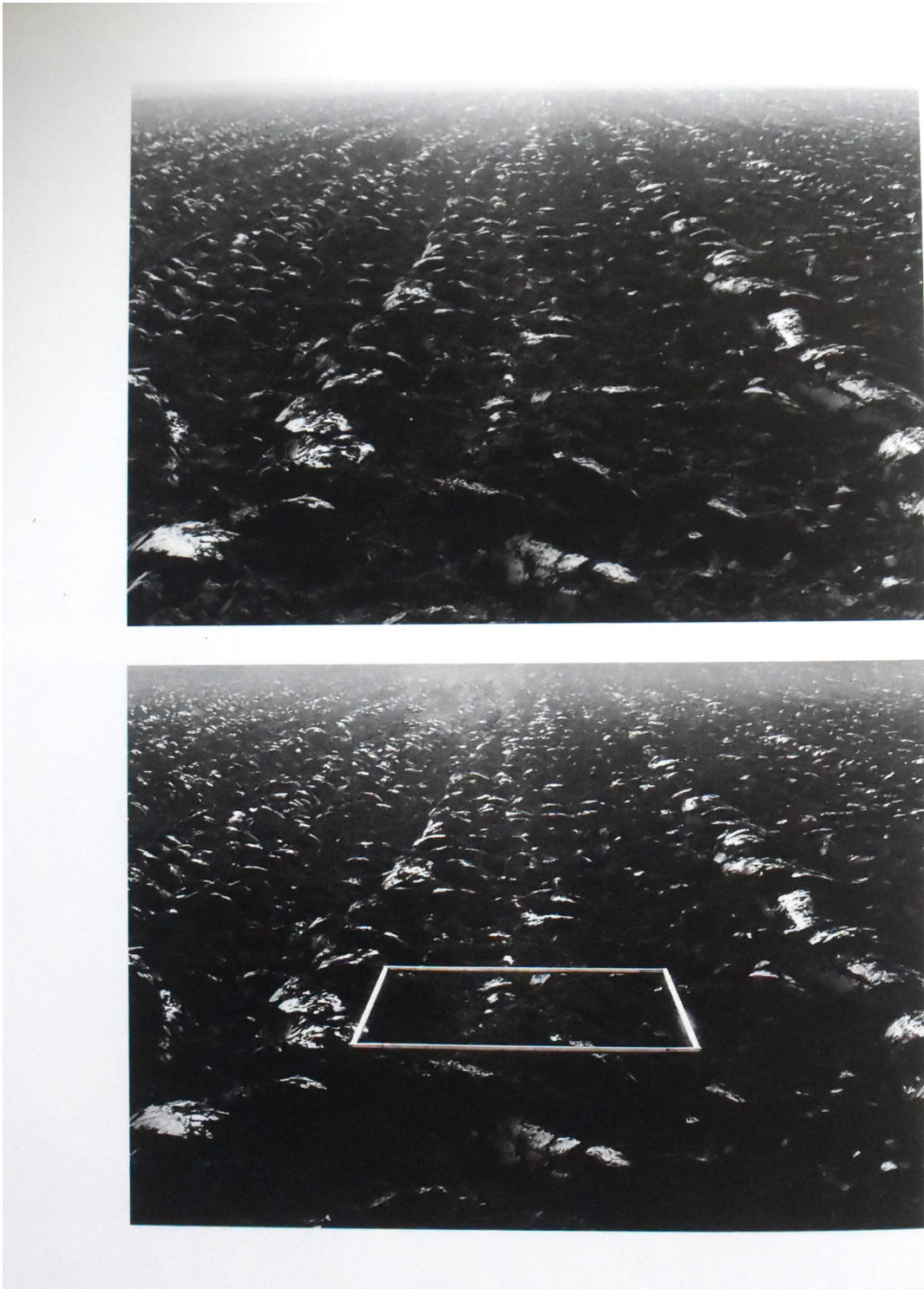


(Obr. 3)Povídka o skládání, vlání, zvedání 1975, -1976, Českomoravská vysočina.

dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/pytel-2-1845/>



(Obr.4) Vymezení, 1981, Jánský vršek, Praha cca 10 000 bílých špejlí, výška 30 cm, dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/vymezeni-1853/>



*(obr. 5) Sebraný odlesk, 1982 – 1984, hlína a slunce 12.00 hodin 120x 120cm Praha
zdroj: Ivan Kafka 1975 - 2005*



(Obr. 6) Výstraha z radosti II. Instalováno v roce 1997 na Isartor Platz v Mnichově, Německo
dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/vystraha-z-radosti-ii-1854/>

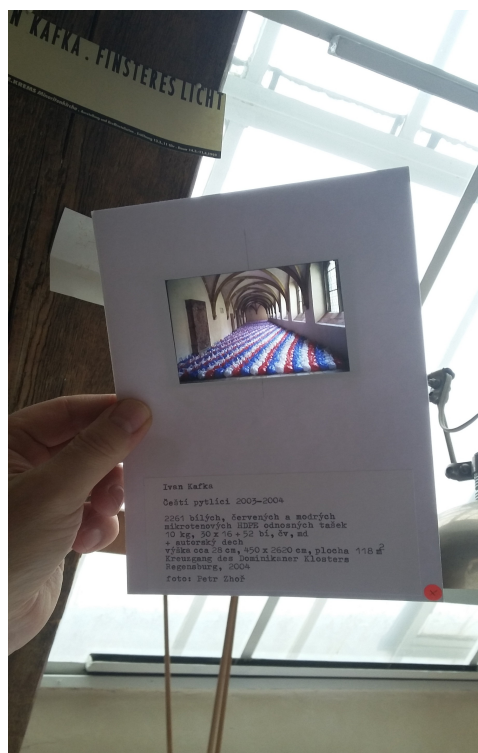


(obr. 7) 7 barevných hromad/ O několika zdánlivých jistotách a jedné jisté nejistotě, 1988, dostupné z: <http://www.artlist.cz/dila/sedm-kamennych-hromad-pro-stein-1828/>

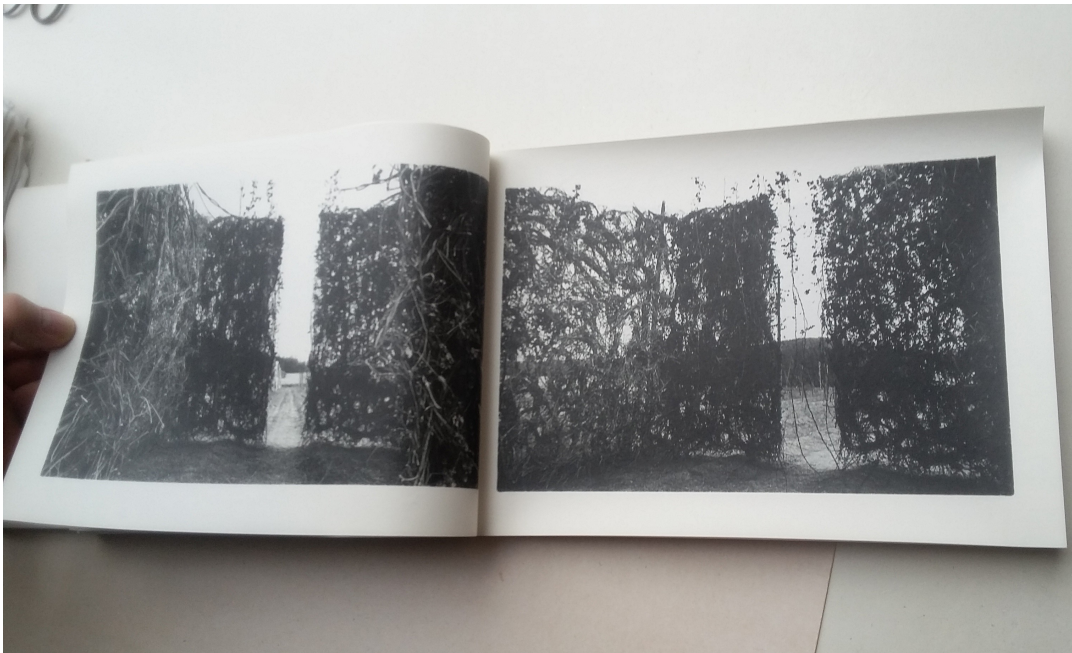


(Obr.8) Čeští pytlíci - výletníci 2003-04

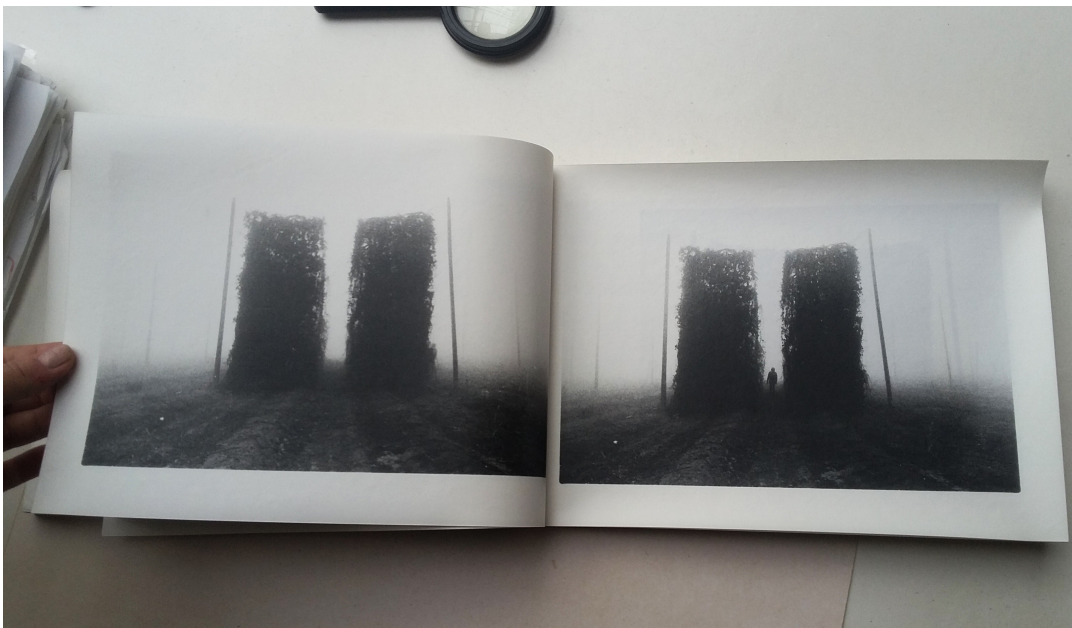
dostupné z: <http://www.isabart.org/person/1646/works>



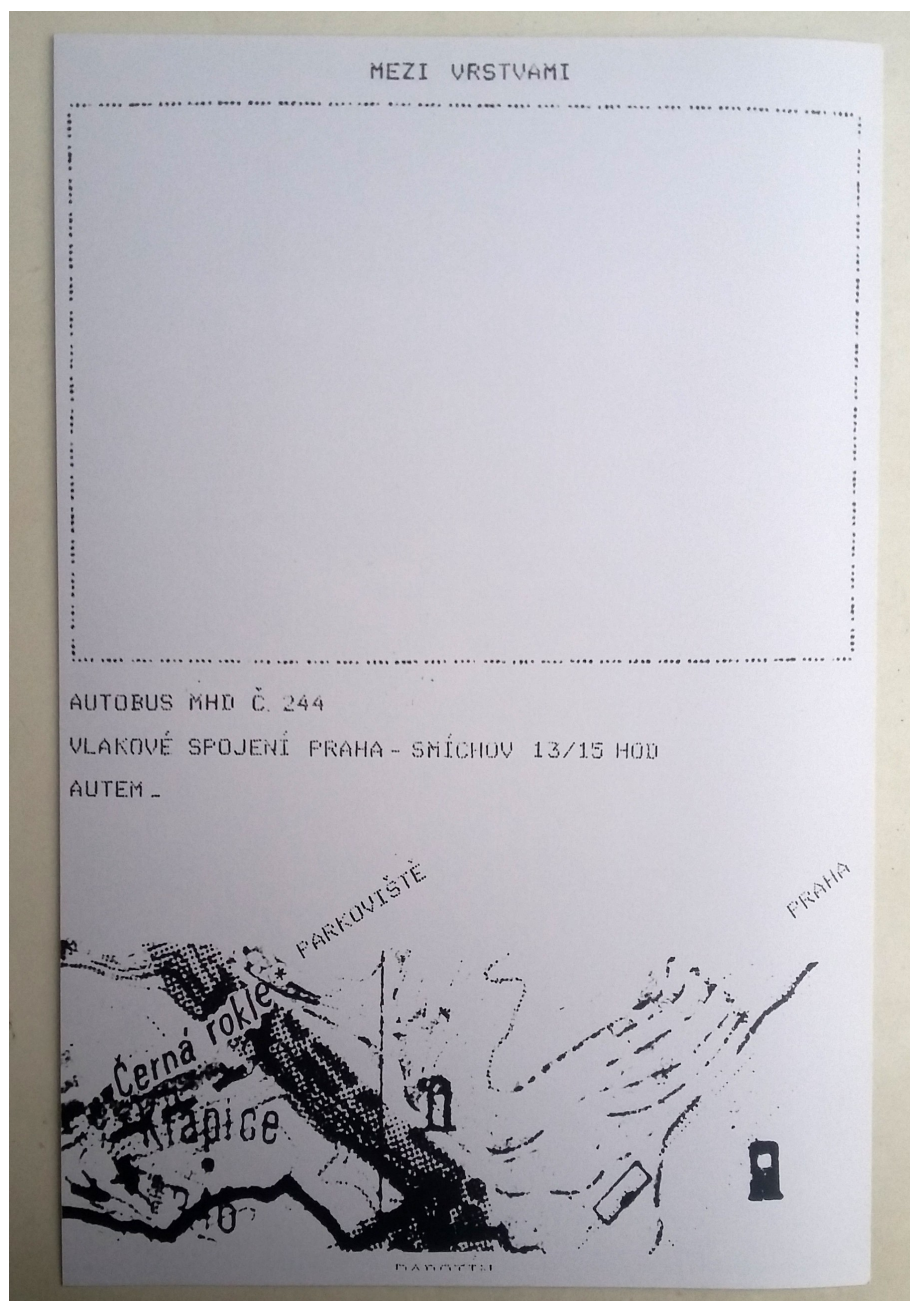
(Obr.9) Čeští pytlíci - výletníci 2003-04, (Ukázka jak Ivan Kafka archivuje své diapozitivní fotografie.) Fotografie Alexandra Mertová



(Obr. 10) Zavěšení, Praha. 1985, Foto Ivan Kafka, ukázka z jeho osobního katalog ze symposia Na chmelnici. Ručně vyvolávané fotografie. Zdroj: Foto Alexandra Mertová

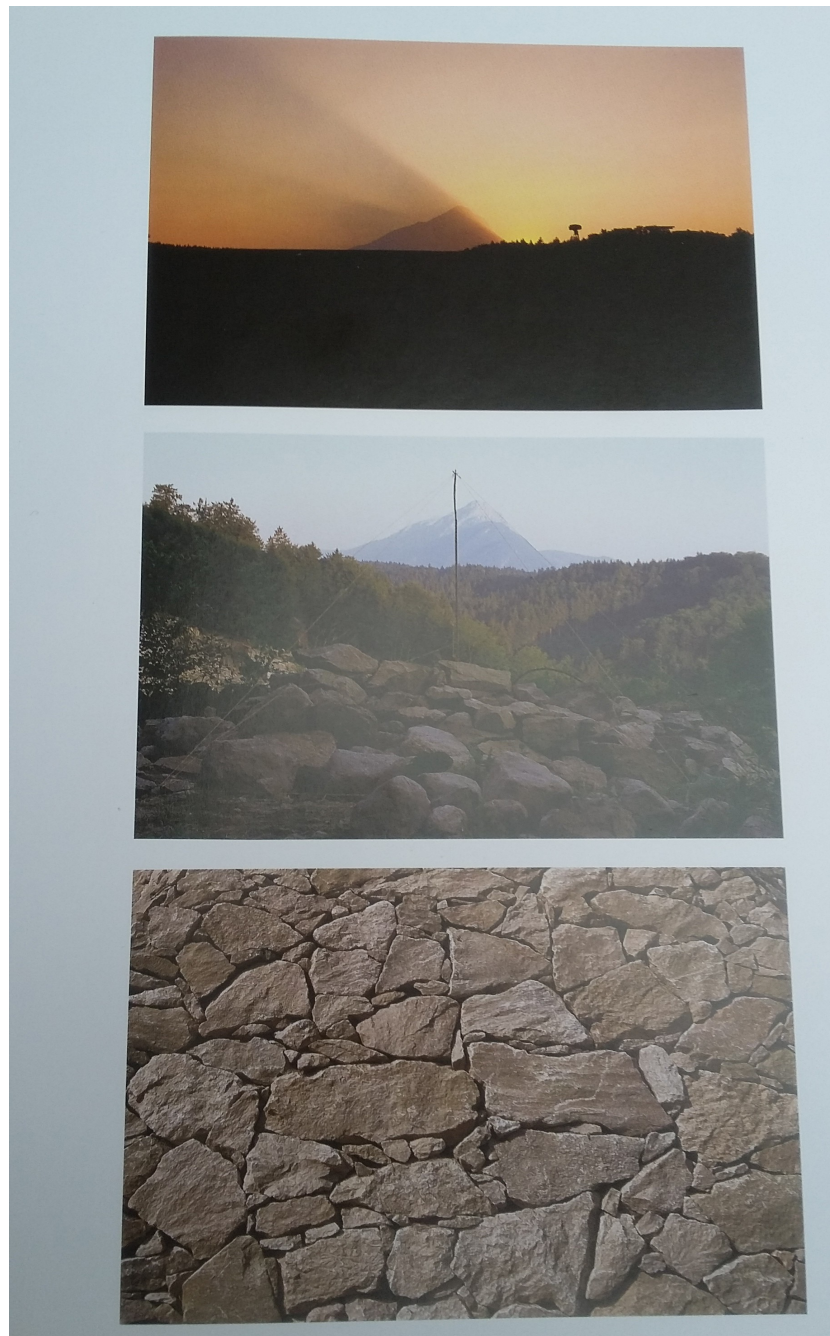


(Obr. 11) Zavěšení, Praha. 1985, Foto Hana Hamplová, ukázka z jeho osobního katalogu ze symposia Na chmelnici. Ručně vyvolávané fotografie. Zdroj: Foto Alexandra Mertová



(Obr. 12) Tomáš Ruller a Ivan Kafka, Pozvánka na akci Mezi vrstvami

Zdroj: Fotografie Alexandra Mertová



(Obr. 13) Skutečnost+ sen/ dvě skutečnosti 1990

zdroj: Ivan Kafka, 1975-2005)

