

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Diplomová práce

VÝTVARNÁ INSTALACE

Aeternitas

Vojtěch Aubrecht

Plzeň 2016

Západočeská univerzita v Plzni  
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara

Katedra výtvarného umění  
Studijní program Výtvarná umění  
Studijní obor Intermediální tvorba  
Specializace Intermédia

Diplomová práce  
VÝTVARNÁ INSTALACE  
Aeternitas

Vojtěch Aubrecht

Vedoucí práce: MgA. Jan Morávek  
Katedra výtvarného umění  
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara  
Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2016

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, červenec 2016

Za shovívavost a trpělivost děkuji Janu Morávkovi.

Za pomoc s digitální postprodukcí Tomáši Binterovi.

## Obsah:

1. Mé dosavadní dílo v kontextu specializace	6
2. Téma a důvod jeho volby	9
2.1 Volba témata	9
2.2 Výstavnictví	10
2.3 Fotografická prostorová instalace	18
2.4 zpět k volbě témata	29
3. Cíl Práce	33
4. Proces přípravy	34
5. Proces tvorby	40
6. Technologická specifika	41
7. Popis díla	43
8. Přínos práce pro daný obor	49
9. Silné stránky	50
10. Slabé stránky	51
11. Důsledky a co bude dál?	52
12. Seznam použitých zdrojů	54
13. Résumé	55
14. Seznam příloh	57

## 1. Mé dosavadní dílo v kontextu specializace

Když pomineme, že každé výtvarné dílo můžeme včlenit do oboru multimédia, který ze své podstaty žádnou výtvarnou disciplínu nediskriminuje, tak musíme dojít k závěru, že mé dosavadní dílo se ocitá vně specializace Multimédia. Je dokonce zcela monomediální, totiž výhradně fotografické. Mou tvorbu již po dobu dvou dekad doprovází snaha o rozšíření výrazových prostředků uvnitř fotografie. K tomu je nutné uvést, že technologická řešení určitého problému pro mne často vytvářela startovní čáru v celém kreativním procesu. Tak jsem od konce devadesátých let řešil nedostatečnou škálu možností ovlivnění barevného negativního fotografického procesu formou superimpozice. Zpravidla jsem ke každému motivu začal zhotovovat dva negativy, jeden barevný a jeden černobílý. Z každého jsem pak využíval určitou kvalitu obsažené informace. Černobílý materiál ve většině případů vytvářel zdroj pro ostrost,

obrys a kontrast fotografované scény. Barevný negativ pak brilanci, odstín, hloubku a atmosféru. Na základě těchto a jim podobných principů vzniklo objemné dílo, ve kterém čím dál větší roli hrála dynamika obrazu, otázka věrnosti realitě a faktor času. Časosběrný prvek stál v samém základě některých snímků, které ač na první pohled působí přirozeně, obsahují informace o různých ročních obdobích, světelných podmínkách, úseku dne, atd. (Jako příklad může sloužit cyklus Nocturne IV, který též vznikl na základě dvou negativů téhož motivu, jeden focený černobíle v zimě za denního světla a druhý barevně v létě v noci, s použitím záblesku. Mimo jiných kvalit se mi tímto způsobem, analogovou technikou, podařilo získat parciální barevnost, v předem definovaných oblastech výsledného snímku).<sup>1</sup>

Jak jsem již poznamenal, na počátku nového díla nezřídka stála touha vyřešit jistou technologickou bariéru, či aplikovat nové technologické

---

<sup>1</sup> Obrazová příloha č. 1

řešení. Samotný námět a motiv často vyplynul sám právě z použité techniky, nebo jí byl do značné míry modifikován. Když budu parafrázovat Josefa Sudka, často jsem věděl, jak budu fotit / zpracovávat budoucí téma, ale o samotný motiv jsem měl teprve zakopnout.

S nástupem digitální technologie se nutně musel změnit i můj přístup k médiu. Brilanci, kontrast a podobné fotografické kvality již nebylo nutné pracně řešit v temné komoře, ani hledat alternativní postupy.

O to více jsem se zaměřil na vztah výtvarného díla a diváka. Více než doposud jsem se zabýval měřítkem prací, jejich umístěním do prostoru, netradičními instalačními postupy, pohybem diváka i určitými interaktivními prvky.

Předložená diplomová práce představuje symbiózu těchto dvou přístupů.

Pozice diváka, či možná spíše jeho absence hraje zásadní vliv na koncepci díla i inovativní technologii, vyvinutou k tomuto účelu.



## 2. Téma a důvod jeho volby

### 2.1 Volba tématu

Skutečně se nedá říci, že jsem si zvolil téma. V nejlepším případě, jsem si zvolil jistou formu výstupu: *Výtvarná instalace*. Spíše ale, jsem volil způsob, jak si ponechat až do poslední chvíle naprostou tvůrčí svobodu. Výtvarná instalace je termín tak fluidní, že může zahrnout.... vlastně otázka spíš zní, co zahrnout nemůže?

V každém případě jsem v první fázi uvažoval o díle, ve kterém bych skutečně mohl uplatnit více výtvarných disciplín, než pouze fotografii. Uvažoval jsem o spolupráci se sochařem, se kterou mám již jisté zkušenosti. Realizace s Monikou Havlíčkovou (*Frodit et velaikon*, Artpro Gallery, Praha, 2010), byla založená na vzájemném působení a vzniklém napětí mezi odlišnými výtvarnými disciplínami – fotografií a sochařstvím.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Obrazová příloha č. 2

Pravidelně je mým úkolem organizovat a naplňovat obsah výstav a to zdaleka ne vždy těch, kterých se sám účastním jako výtvarník. Věnuji se proto problematice výstavnictví a své poznatky bych shrnul následovně:

## 2.2 Výstavnictví

Již v dětství jsem se stal obětí pravidelných návštěv výstav. Že mi tím moje rodiče nepřivodili žádnou zásadní újmu je snad jen tím, že v sedmdesátých a osmdesátých letech nebylo výstav zas až tolik. Zajímavé je, že jen málo z nich mi opravdu utkvělo v paměti. Líbil se mi Cyril Bouda (aby ne – dítěti) snad někde v Lounech, Jiří Beránek někde na malé straně v Nerudovce, (ale to asi spíš proto, že tam přišel vodník - pan Josef Kemr), měl jsem rád akce Galerie H, atd. Pamatuji si tedy události, ale díla jen periferně. To se asi u dítěte dá předpokládat, ale obávám se, že ani v průběhu následujících let, to nebylo o mnoho jiné. Našel jsem si své

oblíbené umělce, z českých třeba Boudníka, Diviše, Šímu, Boštíka, Kolíbala, Kavána, Kratinu, Mühlbauera....

Ten seznam by byl dlouhý, ale v podstatě ani u jednoho umělce mi nevytane výstava, která by mi opravdu utkvěla.

Řeč je tedy o výstavách a výstavnictví.

Asi jsou v zásadě tři hlavní kategorie výtvarných výstav:

Kurátor představuje nějakého autora.

Kurátor představuje nějakou vizi (ať už na skupinu, epochu, trend, nebo nějaký jiný fenomén).

Sám autor představuje sebe, potažmo nějakou svoji vizi.

Do první kategorie, kdy kurátor představuje nějakého autora, která se mi skutečně vryla do mysli, patří výstava Galerie hlavního města Prahy od Vojtěcha Lahody a Víta Havránka: Zdeněk Rykr (2000).

Zdeněk Rykr nepatří k mým favoritům, ani se neřadí mezi výtvarné ikony dvacátého století, ale přesto: kvalitní koncepce výstavy a skvěle vyladěný výběr z tvorby tohoto umělce dokázal návštěvníka zcela očarovat. Byl zde dokonale odhalený rozměr díla, potenciál umělce a v důsledku i osobnost Zdeňka Rykra. Nešlo přitom o ohromující zážitek z díla, který třeba můžeme prožít u pláten Tiziana, či Bacona, ale intimní prožitek, o konfrontaci s křehkostí tvorby a života tohoto umělce.

(Mimoходом – tak by měla vypadat výstava Ladislava Sutnara. Ne po způsobu: tady jeho knížky, tady hrnky a jiné střepy a tady plátna, ale vše propojit v harmonický celek, který by ukázal rozsah nikoli díla, ale schopností a celistvosti uvažování).

Bohužel výstav, které představovaným výtvarníkům spíše škodí, je neméně, možná spíš více. Za všechny bych zmínil jednu, ve stejné instituci, tedy Galerii hlavního města Prahy, o několik let později. Výstava Andreas Feininger: That 's photography, z roku 2011, kurátorovaná

Tomášem Pospěchem, jako by chtěla zahladit veškeré fotografické hodnoty Andree Feiningera a zahalit je do nepřekonatelné nudy, fádnosti a nevkusu. Uniformní rámování do funebrálních černých rámečků, otrocké komponování do chronologických, či jinak v kontextu tvorby nicneříkajících celků a samoučelné doplnění výstavy o jakési Feingerovy lodní kufry, prozrazovalo nejen kurátorovu bezmocnost, ale i nepochopení a nevkus. Rozpačitost studentů, které jsem na výstavu vzal, vyvrcholila v galerijním bookshopu, kde nad biografií Andree Feiningera s údivem konstatovali: „Ale vždyť on je dobrej fotograf!“

Do druhé kategorie řadím výstavu ROOD (Červená), 2010, v Amsterdam Tropenmuseum, neboli v Amsterdamském muzeu tropů.

Tropenmuseum se od devadesátých let snaží zbavit stigma vitríny násilí a nakradeného zboží v bývalých Nizozemských koloniích. Umístění v klidné části Amsterdamu, poblíž hojně navštěvovaného parku a

zoologické zahrady, nejspíše podněcuje zacílení na rodiče s dětmi u mnohých výstav. Také zázemí se přizpůsobilo tomuto typu návštěvníků a tak vznikla v prostorách muzea i velice populární restaurace. Prostě „chléb a hry“ se opět ukázal být osvědčeným konceptem. Nicméně část původních sbírek, doplněná o audiovizuální prvky, je nadále přístupná. Například artefakty z Papuy- Nové Guinee jsou doplněny videem, na němž Holandský misionář a velebný pán vypráví, jak se dařilo obrátit ve víru v Krista mnoho vesnic, „ale jen jsme odtud vytáhli paty, co myslíte, že se stalo – zase někoho sežrali!“

Míněno člena jiného, a také pokřtěného kmenu.

Vedle oživených stálých sbírek, přišla řada skvělých výstavních počínů, mimo jiné tedy výstava ROOD (Červená).

Jejími tématem byla zcela banálně: červená barva. Nicméně její chápání, užívání a symbolika v rámci různých kultur se ukázala být naprosto fascinující, nehledě na konfrontaci roztodivných artefaktů na jedné

výstavě. Právě díky takovýmto konfrontacím dokážeme lépe pochopit a zažít lidskou diverzitu a kulturní bohatství plněji, než prostřednictvím suchopárného chronologického a geografického výčtu.

Třetí kategorií, respektive kombinací druhé a třetí kategorie je projekt Jana Tichého v MoCP (Muzea současné fotografie v Chicagu), 1979:1 – 2012:21 z roku 2012.

I když mám již averzi na termín interaktivní, k tomuto projektu bytostně patří!

(Interaktivita je dnes podobně zprofanované slovo, jako mír a bratrství za doby komunismu: s trochou nadsázky - ve výstavnictví si kurátor snad ani nemůže dovolit projekt bez interaktivních prvků – „projekt“ je ostatně další zprofanovaný termín: když chci dostat grant, musím mít projekt, když chci něco vystavit, musím mít projekt, když chci něco vydat, musím mít projekt, když chci vytapetovat pokoj, musím mít projekt, když chci opravit kapající

kohoutek, je to projekt... - výstava zkrátka musí být interaktivní stůj co stůj, aby projekt obstál, a tak se za interaktivitu vydává i vzpřímený pohyb po zadních končetinách mezi jednotlivými exponáty).

Kurátor, pedagog, multimediální umělec Jan Tichý (Praha 1974), byl vedením MoCP vyzván, aby našel nové řešení, jak zpřístupnit muzejní sbírky (archiv čítá bezmála 12.000 fotografií), jak v online katalogu, tak formou výstavy. Ohledně digitálního archivu, Tichý založil studentský thinktank, který měl za úkol najít soudobou formu interaktivity. Součástí řešení byl nový webdesign, tagové aplikace a jiné interaktivní prvky, které by měly zpřístupnit archiv širší veřejnosti.

Z mého pohledu a v kontextu této diplomové práce je však důležitější výstava v samotném MoCP, která tento komplexní projekt provázela.

Jan Tichý se rozhodl pro téměř schizofrenní řešení projektu, kdy k výběru použil několik zcela odlišných klíčů / perspektiv, které pak doplnil vlastní tvorbou.



Založil takzvanou Cornerstone Gallery (Galerie na rohu), která je v podstatě digitální výlohou, ve které dostali prostor mezinárodní kurátoři, pedagogové, studenti a umělci k vlastní interpretaci fenoménu fotografie.<sup>3</sup>

Další část expozice byla založena na subjektivním vnímání fotografie, kdy Jan Tichý požádal zaměstnance muzea o seznam jejich oblíbených fotografií z archivu MoCP, které pak vystavil a vzájemně konfrontoval.

Ve svých intervencích se zabýval autorstvím fotografie (například když Warholovy polaroidy uspořádal do videosekvence, která vzbuzuje dojem přítomnosti diváka při samotném fotografování).

Zcela zásadní mi pak přijde část výstavy, kde Tichý konfrontuje snímky z archivu vzájemně, v párech. Ke každému páru patří evidentní, či více skrytý klíč. Jsou to banality, jako největší fotografie z archivu vedle nejmenší, nejtmavší vedle nejsvětlejší, nejnovější a nejstarší...

---

<sup>3</sup> Obrazová příloha č. 3

Vedle toho však páry založené na subjektivnějším vnímání, jako snímky od Rieneke Dijkstra a Diane Arbus, coby nejzásadnějších portrétistek dvacátého století, nebo také jako fotografie, které vyzařují jistý ostych / nechuť portrétovaných žen být fotografovány. Jinde je to zase formální souznění, například v kompozici.<sup>4</sup>

Tichý tímto způsobem odhaluje samotnou podstatu kurátorství, kde souznění, nebo naopak kontrast, koncept a vize, vytváří celky, které mohou být triviální, ale zároveň překvapivé a objevné.

### 2.3 Fotografická prostorová instalace

Vzhledem k charakteru finálního výstupu mé diplomové práce, není od věci se podívat na fenomén a vývoj fotografické prostorové instalace.

---

<sup>4</sup> Obrazová příloha č. 4

Avšak s přihlédnutím kvšeobecně nízkému podílu fotografů v tomto uměleckém vyjádření a tedy i ryze fotografických prostorových instalací, soustředím se též na vývoj výtvarné instalace a otázku, proč je jen okrajově řešena fotografy profesionály.

Každý umělecký obor je do značné míry determinován technologickými možnostmi a jejich vývojem. Pakliže pravěké jeskynní kresby budeme považovat za umělecký projev (což v tomto kontextu ostatně hraje pramalou roli), není to jen způsob nanášení pigmentu, ale též podklad, který určuje charakter výsledné práce. V tomto konkrétním případě přitom nejde o aspekt pouze limitující, ale v jistém smyslu obohacující. Některé kresby, díky využití nerovného povrchu dostávají trojrozměrný charakter a hraničí tak s reliéfem.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Obrazová příloha č. 5

Nicméně technologický vývoj v pravidle usnadňuje práci a rozšiřuje možnosti. A tak použití následně pergamenu, papíru a plátna, vývoj tempery, olejové a akrylové barvy, dává umělci rostoucí volnost vyjádření.

Snad ještě markantnější je vývoj v architektuře. Není to jen poznání a materiál, který rozvíjí tvarosloví, ale v poslední době například počítačové technologie. Díky jim je možné vytvářet přesné 3D modely a spočítat statiku komplexních staveb.<sup>6</sup>

Nejinak je tomu u fotografie, která se v posledních desetiletích zpřístupnila natolik, že prakticky není člověka, který by ji po technické stránce nezvládl.

V posledních letech se rovněž zásadně rozšířila možnost tisku, respektive měřítko a spektrum povrchů, na které je možné fotografii nanášet.

První „fotografické“ tisky („fotografické“ dávám do uvozovek, protože tento termín je sporný. Jednak chci do kontextu zahrnout Niépceho úspěšné pokusy, které se však datují před oficiálně uznávaným vznikem fotografie,

---

<sup>6</sup> Obrazová příloha č. 6

ale také daguerrotypii, která není fotografickým procesem, jak jsme jej doposud vnímali, tedy proces, který umožňuje bezmezný počet kopií v originální kvalitě.) byly realizovány na papírovém povrchu, skle, ev. kovových nosičích.

Od osmdesátých let 19. století se v technologii pozitivního materiálu již příliš nezměnilo a to až do příchodu digitální fotografie. Sice vznikl barevný proces v několika variantách, nicméně povrch pozitivu zpravidla tvořila želatinová fotografická emulze. Ta byla nanášena na různé druhy papíru, později plastových nosičů, nicméně mohla být nanášena i na jiné povrchy. Osvit a vyvolávání však zůstávalo vždy závislé na podmínkách temné komory, čímž se volné užití značně redukovalo. Četné alternativní reprodukční techniky měly k originálu značné rezervy. Zde můžeme zmínit offset, sítotisk atd.

Vývoj posledních dvou dekad jasně dominuje nástup digitálního tisku, ať už na základě analogové, či přímo digitální předlohy. Rozlišení, tedy

detailnost tisku se neustále zvyšuje a stejně tak se rozvíjí škála povrchů, na které je možné tisknout. Flexibilní povrchy z role, tedy především papír, plast a různé tkaniny se zátěrem, se rozšířily o pevné povrchy do mnohacentimetrové tloušťky. Dalo by se předpokládat, že takto široké spektrum možností osloví velké množství fotografů a podniků netradiční způsoby prezentace. Skutečnost se však od tohoto očekávání značně liší.

Jak již bylo řečeno, fotografie se stala masovým fenoménem. Stala se komunikačním prostředkem. Lidé si často „vyměňují“ fotografie přičemž slova/jazyk užívají (pokud vůbec), jen jako doplněk. Z narůstajícího množství fotografií se stále menší procento

(či spíše promile), dočká tištěné formy. Pořízení fotografie a její okamžité sdílení převažuje nad potřebou jejího uchování. Poselství, které fotografie obsahovala se stále redukuje, od odkazu budoucím generacím (coby nástupce malovaného portrétu), přes zachování vzpomínky pro sebe sama, po sdílení současného stavu. Toto je současná forma nejmasovější

fotografie. S vyššími výtvarnými ambicemi vzniká snímek „fotoamatéra“.

Ačkoliv zde je do fotografie vkládána naděje na (minimálně) přežití autora, forma bývá většinou retrospektivní. Běžná amatérská fotografie se zrcadlí na příkladu uznávaného fotografa z minulosti a zřídka kdy přesahuje zažitý kánon oboru.

Zbývají tedy fotografové profesionálové, kteří by mohli užít nových technologií a možností s nimi spjatými. Zde je však nutné konstatovat, že (aniž bych chtěl zpochybňovat oprávněnost a kvalitu této volby) většina z nich se věnuje nezměnné podstatě fotografie, tedy, že dokáže věrně zachytit realitu určitého okamžiku, či hledají co nejoriginálnější formální způsob vyjádření. Za příklad první kategorie mohou v českém prostředí sloužit dokumentaristé jako např.: Jindřich Štreit, Jan Reich, Jan Zatorský.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Obrazová příloha č. 7

Druhou kategorii pak autoři jako: Tereza Vlčková, Dita Pepe, Štěpánka Stein, atd.<sup>8</sup>

Bohužel je tomu, jako již často v historii fotografie tak, že potenciál média rozvíjejí především umělci jiných oborů. Tak tomu bylo začátkem 20. století, kdy z letargie piktorialismu fotografii vymanili surrealisté, později hranice média posouvali konceptuální umělci s kořeny v jiných (uměleckých) disciplínách.

Výtvarná instalace se jako termín začíná vyskytovat v šedesátých letech 20. století. To ovšem neznamena, že náznaky tvorby podobného charakteru neexistovaly již dříve. V přímé linii je tvorba Allana Kaprowa - jeho environmenty z konce padesátých let. Ostatně charakter podobné tvorby byl již teoreticky definován ve čtyřicátých letech 20. stol. Lucio Fontanou, predikujícím formu umění, jež v sobě ponese prvky barvy, zvuku, pohybu, času a prostoru. Příklady propojení těchto prvků by nás mohlo zanést ještě

---

<sup>8</sup> Obrazová příloha č. 8



hlouběji do historie. Ready-mades Marcela Duchampa jsou rovněž logickým předvývojem, kde propojení objektu a prostoru generovalo nové významy, stejně tak dynamické prostorové instalace od El Lissitzkého.<sup>9</sup>

Speciálně díla v interakci s architekturou reprezentují kvality zmiňované Fontanou. Medicejská kaple může sloužit jako názorný příklad komplexního propojení výtvarného díla s prostorem. Nicméně „instalace“ se v něčem zásadním liší – v participaci diváka. Instalace významnou měrou reaguje na prostor, v němž je realizována. Charakter může být založen na jakékoliv výtvarné disciplíně, či kombinaci. Zásadní je však role diváka. Divák svým způsobem dílo spoluvytváří, ať už aktivní, či pasivní přítomností. Zároveň je instalace zpravidla dočasného charakteru. K tomu vedou podmínky, ale často i použitý materiál.

---

<sup>9</sup> Obrazová příloha č. 9

Kategorie instalací jsou definovány různými způsoby. Jeden z dominantních je od Marka Rosenthala. Rozlišuje **Instalace vyplňující prostor**, kouzelný, snový prostor, nebo imitativní instalace a **Místně specifické instalace**, a to intervenční instalace a instalace s pevnou vazbou mezi dílem a charakterem prostoru.

V českém prostředí je vrcholné období instalace (šedesátá a sedmdesátá léta 20. stol.) narušeno politickými změnami. To nezůstává bez důsledku na charakteru instalací, které již nebylo možné dále prezentovat široké veřejnosti.

Přední čeští umělci v tomto kontextu jsou Běla a Jiří Kolářovi, Zdeněk Beran, Václav Cígler, Stanislav Kolíbal a ve fotografii Jan Svoboda.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Obrazová příloha č. 10

Vrátíme-li se k tématu Fotografické instalace v prostoru, je třeba poznamenat, že nejenže je minimum fotografů, kteří se tomuto charakteru vyjádření věnují, ale zároveň chybí teoretické reflexe podobné tvorby. Projekty jako „Mutující médium“ sice tento žánr zahrnují, ale jen jako jednu z forem současné fotografie.

Fotografie sice hraje důležitou roli ve většině instalací, ale pouze jako dokumentární prostředek. Sama fotografie vytváří již od dob piktorialismu různé inscenace, které z velké části podléhají definici Marka Rosenthala, nicméně v jednom zásadním aspektu se liší – jde o scénu, do které divák nemůže vstoupit. Je mu „pouze“ zprostředkovaná formou snímku. Ať už jsou to inscenace Oscara Rejlandera, Gregory Crewdsona, Anryho Saly, Sarah Hobbsové, či Thomase Demanda.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Obrazová příloha č. 11

Jsou zde ovšem i umělci, fotografové, kteří ze svých snímků vytváří situace, které lze popsat jako instalace. Z českých fotografů jsou to například Aleš Kuneš, Suzanne Pastor, Hynek Alt / Aleksandra Vajdová, Filip Turek, Václav Kopecký nebo Alena Kotzmannová.<sup>12</sup>

Ze zahraničních například Joseph Kosuth, Liz Deschenez, bratři Starnové, Felix Gonzales-Torres, Hiroshi Sugimoto, či Wolfgang Tillmans.<sup>13</sup>

Tito umělci dokládají potenciál, rozmanitost a obsahovou hloubku, kterou fotografická instalace může obsahovat. Záměrně však užívám neutrální termín „umělci“. Jejich původní disciplínou často není fotografie a v případě že ano, se postupem času začali nazývat vizuálními umělci, konceptuálními umělci, či prostě „umělci“. Stejně tak jejich tvorba si neklade žánrové meze. A tak se nabízí otázka, zda hledání „fotografické

---

<sup>12</sup> Obrazová příloha č. 12

<sup>13</sup> Obrazová příloha č. 13

instalace“ není stejně zpátečnický počín, jako snaha emancipovat fotografii coby výtvarné umění skrze ušlechtilé tisky.

## 2.4 Zpět k volbě tématu

Ačkoliv jsou předešlé otázky výstavnictví pro mne velice podstatné a nakonec i inspirativní, práce, kterou zde mám odvést má jiný účel a měla by tedy mít i jinou formu.

Vhledání toho správného tvaru mi napomohl můj ambivalentní vztah k samotnému studiu.

V principu studujeme proto, abychom získali vědomosti a dovednosti, které pak uplatníme ve své profesi. Je to samozřejmě také, obzvláště v případě uměleckých škol, doba zrání a vytváření vlastní (umělecké) identity. Co když ale tahle doba už pominula a důvod studia je mnohem prozaičtější?

Ve chvíli, kdy píše tento text, je mi 44 let. Ve svém oboru jsem vystudoval jednu z nejprestižnějších Evropských akademií a své tvorbě se věnuji už déle než tři dekády. Jak tedy přistoupit k (vnějšími faktory) vynucenému studiu?

Vzhledem k mým kapacitám a zkušenostem, bylo možno pokusit se o vytvoření skutečně zásadního díla v mé kariéře – milníku – ať už v podobě teorie, či výtvarného díla samotného. Toto řešení mi však přišlo jaksí nepatřičné. Přeci nemohu předstírat, že jsem skutečně zaníceným studentem - premiantem! Má platforma již nemůže být výstava diplomových prací!

Druhá varianta byla jít cestou nejmenšího odporu, ale ani ta mi jaksí není vlastní.

Nejelegantnější řešení mi nakonec přišlo, vrátit se v čase. Vrátit se zhruba do svých studentských let, kdy jsem si kladl otázky, které nenašly odpověď.

Které snad ani odpověď nemají, ale stojí za to je reflektovat.

Svého času jsem zastával názor, že umění není nutně zapotřebí sdílet s diváky, ale je nutné jej vytvářet. Pakliže existuje Bůh, máme o obecenstvo postaráno. Nejen, že je vševidoucí, ale naše dílo (je-li upřímné a o jiném se tu nebavíme), se automaticky stává ódou, či minimálně reakcí na jeho vrcholnou formu umění – stvoření světa. Umělec se tak vlastně stává výtvarným mnichem a svou tvorbou si dláždí chodníček do nebes, v horším případě o patro níže.

Pakliže nám ovšem Bůh ve schématu chybí, stále může být tvorba „do šuplíku“ opodstatnitelná. Fakt, že sám vesmír našel formu, jak sebe reflektovat, nabádá ke stejné zodpovědnosti, jako varianta A. A i zde je každý vizuální výtvarný počín věčný. Tak, jako by navždy zůstal otisknut v mysli stvořitele, nebo nějakém jiném kolektivním vědomí, tak v případě samovzniklého univerza, fyzický odraz vytvořeného artefaktu bude navždy putovat do hvězdného prostoru, až někam do nekonečna. Teoreticky je tedy možné, vždy v určitém bodě a času se podívat co to tam ten

Aubrecht zase tropí, respektive tropil! Uznávám, že toto sledování může znepríjemnit velká oblačnost, nemluvě o betonových stěnách, střepech a podobně. Je tedy nutné svá díla za slunečného počasí vynášet ven, a to nejlépe v horizontální poloze! Útěchu je snad také možné najít v jisté skromnosti: vždyť co my, primitivní tvorové, o pouhých třech dimensích víme o přenosu obrazu do vesmíru?.

Ve své diplomové práci jsem se však rozhodl vsadit na jistotu: exteriér a slunečné počasí!



### 3. Cíl práce

Výše jsem již uváděl, že důvod mého studia je velice prozaický. Z toho samozřejmě vyplývá, že stejně prozaický je i cíl mé diplomové práce: získat titul MgA. Nehodlám se přetvařovat, ale ani popírat, že jsem ve snaze dosáhnout tohoto cíle, možná přišel na zajímavé procesy, které se stanou elementární pro mou budoucí tvorbu. Bylo by to vlastně až ironické, že to, čemu jsem se vyhýbal, tj. vytvořit jistý milník v mé tvorbě, se možná skutečně stalo. Totiž technologie, kterou jsem v rámci diplomové práce použil, nabízí ještě mnoho možností uplatnění a modifikací, které bych rád v příštím období prozkoumal. O tom však více v bodě 11.

(Máme zde přece osnovu, které se musíme držet 😊)

## 4. Proces přípravy

Již po tři roky fotografuji svého syna ve spánku. Zprvu asi proto, že to byl snad jediný moment, kdy neplakal a kdy si člověk mohl plně vychutnat jeho existenci. Později mě zaujaly absurdní pozice, ve kterých usínal. Postupem času mě začala fascinovat křehkost oněch momentů, kdy... ale co o tom budu povídat – život prostě běží a dítě klidně spí...<sup>14</sup>

Vznikla tak rozsáhlá kolekce snímků, která neměla žádné speciální určení.

Vedle toho, jsem hledal instalační metodu, ve které by tisk fotografie byl natolik fragilní, že samotná přítomnost a pohyb diváka by ji ohrožoval.

Postupem času vykrystalizoval koncept nestabilní podlahy, na které jsou instalovány fotografie tištěné na rovněž nestabilním médiu.

Podlahu mohla řešit volně položená prkna, která by se při chůzi prohýbala.

Pro tisk jsem hledal podklad, který by se pohybem, či otřesy rozpadl na fragmenty, nebo se úplně rozložil.

---

<sup>14</sup> Obrazová příloha č. 14

Začal jsem experimentovat s potiskem různých frakcí písku a štěrku. S použitou tiskárnou OCÉ Arizona, která nedisponuje bílou barvou, se ukázalo, že logicky nejen struktura, ale i odstín podkladu má zásadní vliv na výsledek. Pro první tisky jsem volil bílý písek, jemný bílý štěrk a přírodní šedý štěrk. Zatímco na prvních dvou materiálech byly fotky jasně zřetelné a působily příliš dekorativně<sup>15</sup>, na šedém podkladu vznikla fotografie s jemným a křehkým charakterem, avšak málo zřetelná.<sup>16</sup>

Bylo tedy nutné hledat přirozený bílý / světlý podklad, čímž by se ovšem škála materiálů extrémně zúžila, anebo povrch upravit.

Koncept instalace se ovšem postupem času začal proměňovat. Spolu s jasnějším postojem k samotné diplomové práci (viz. kapitola téma a důvod jeho volby) se galerijní prostředí, či jakákoliv jiná standardní výstavní plocha začala jevit jako nevyhovující, stejně jako publikum, které tato místa navštěvuje.

---

<sup>15</sup> Obrazová příloha č. 15

<sup>16</sup> Obrazová příloha č. 16

V určitém bodě došlo k propojení mezi experimentální technologií, motivem a jasnou vizí instalace. Bylo to ono vzpomínané Sudkovské zakopnutí:

Tisk měl vyjadřovat křehkost - logicky se tedy nabízelo využití průběžně vznikajícího cyklu spícího dítěte jako motiv. Materiál měl být naprosto všední. Štěrk, hlína, písek... Nejlogičtější umístění – vzhledem k principu popsaném v bodě 2.3, tedy návrat k problematice, kterou jsem se kdysi v minulosti zabýval, je nejlogičtější umístění zpět na místo, odkud byl odebrán materiál k tisku.

Největším technickým oříškem se ukázalo navrácení potištěného materiálu na původní místo, bez přidání cizorodého materiálu či předčasné destrukce fotografie. Nebyl by problém, vyrobit jakousi krabičku bez víka, která by se naplnila vybraným materiálem, ten by se potiskl a i s krabičkou vrátil na původní místo.

Ale když já tam žádnou krabičku nechtěl!

Šlo by také krabičku rozmontovat, ponechat jen dno a rám odstranit. (Tak jsem ostatně postupoval u většiny experimentů s tiskem na různý materiál).

Ale ani to by nebylo elegantní řešení. Po čase, když by se třeba nějaké prase rozhodlo přijít věci na kloub, nebo si prostě jen tak hráblo, ejhle, ukázalo by se dno a celý ten podvod.

Prostě materiál musel přijít na místo bez dalších přídavků.

Nakonec jsem se rozhodl pro použití k tomu zhotovených rámu s výsuvným dnem z plechu.<sup>17</sup>

(Tuto konstrukci jsem zvolil proto, aby při vysouvání plechového dna, fotka postupně dosedala na podklad jen o několik milimetrů níže, tak, aby nedošlo k její nechtěné destrukci).

Další postup byl následující:

---

<sup>17</sup> Obrazová příloha č. 17

V lese, v lomu, na břehu řeky a na polní cestě jsem nabral materiál určený k potisku.<sup>18</sup> (Na každou fotografii to bylo cirká 60 litrů materiálu).

Pak jsem si prostudoval velký technický list svého automobilu, abych zjistil maximální zatížení.<sup>19</sup> Rychlým propočtem jsem se totiž dostal na dobrých 80 kilogramů materiálu + cca 40 kilogramů rámu, tedy cca 120 kg NA KAŽDOU FOTOGRAFII!!

Když jsem vše naložil a auto dosedlo skoro na zem, tak jsem poprosil souseda, aby mi půjčil kompresor. Nahuštěním pneumatik jsem získal několik nutných centimetrů k nebezpečné jízdě a vyrazil jsem 150 km po jakostních českých silnicích do Plzně.

Zde jsem jednotlivé krabice naplnil směsí tak, aby připomínala původní povrch, ale zároveň nepřevyšovala maximální pracovní výšku – 53 mm – která umožňuje bezpečný přejezd tiskové hlavy nad povrchem určeným k potisku.

---

<sup>18</sup> Obrazová příloha č. 18

<sup>19</sup> Obrazová příloha č. 19

Poté jsem povrch nastříkal bílou, matnou barvou ve spreji. (Tato metoda se již dříve osvědčila, oproti pokusům s plavenou křídou, fixativem a podobným). Tím jsem dostal světlejší podklad pro fotografii a zároveň se sypký povrch – zvláště u prašného materiálu z polní cesty – částečně zafixoval.

Vysokozdvížným paletovým vozíkem jsem pak za posměšků spolužáků a kolegů (Například: „Vytváříš dílo, které má skutečně váhu...“ – prof. ak. arch. Karol Weisslechner, „Už jsi tu zas, písčomile?“ – ing. Leoš Motl, atd), krabice postupně převezl a umístil na plotter. Potištěný materiál jsem překryl tenkou fólií, měkkým isolačním materiálem a vše zaklopil překližkou, přišroubovanou k rámu. Tím vznikl na fotografii tlak, který ji zafixoval na cestu zpět. Tady jsem pak, za pomoci tří silných mužů ukrajinského původu, fotky instaloval na původní místa, kde jsem odebral materiál.

## 5. Proces tvorby

A pak jsem to tam „vysypal“ a vyfotil to!<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> Obrazová příloha č. 20



## 6. Technologická specifika

Záznam spícího dítěte je pořízený různými digitálními médii. V podstatě tím, co bylo zrovna po ruce, od digitální zrcadlovky po mobil. Do finálního výběru jsem sice zařadil snímky pořízené ve vysokém rozlišení, ale v důsledku to bylo irelevantní. Jednak sám fragmentovaný podklad není schopen zachytit jemnost vykreslení, jak by tomu bylo například u papíru. Zároveň ale také neprozrazuje žádné nedokonalosti v podobě digitálního šumu. Také povrch podkladu rozhodně nebyl a ani nemohl být zcela rovný, ale naopak měl zřetelný reliéf. Tím vzniká další nepřesnost reprodukce, kdy kapičky inkoustu mají příliš velký rozptyl, bavíme se ale o detailu. Finální print měl rozměr 100 x 125 cm, což v zásadě vyžaduje určitý odstup, který odhalení těchto nepřesností nedovoluje. Rozměr je určený tak, aby pohodlně pojmul figuru dítěte v životní velikosti, tedy 1:1 a zároveň v otevřeném prostoru působil dostatečně monumentálně. Poměr stran odpovídá klasickému velkoformátovému negativu 4:5. Je to formát,

který stále jasně odkazuje na fotografii, ale přitom je velice klidný, oproti dynamickému 3:2 (kinofilm), nebo 4:3 (běžná digitální fotografie).

## 7. Popis díla

Je velice ošemetné se ve své tvorbě věnovat své rodině, svým dětem, nebo dětem všeobecně. Je tu jednak problém popsany Karlem Čapkem zvaný „Jak vyfotografovat štěně?“, ale především mnohem zásadnější, jak se vyvarovat klišé, patosu a kýče! Že to není zcela nemožné, dosvědčuje řada fotografů, kteří se s tímto tématem různými způsoby popasovali. Jistě nemá smysl se pokoušet dělat kompletní analýzu, ale pár autorů bych přeci jen zmínil.

V první řadě v portrétování vlastních dětí jednoznačně vyniká Americká fotografka Sally Mann (1951). Její cyklus fotografií a publikace s názvem *Immediate Family* (1984 – 1991, publikace 1992), je naprosto ojedinělý pohled do rodinné intimity. Je to však pohled schizofrenní: je to pohled insidera, člověka s největším možným privilegiem a prověrkou vstoupit do světa dětí – matky, a zároveň chladnokrevný výtvarný počín. Tato neuvěřitelná dualita, intimity a sterility, vyniká mezi všemi žánrově

příbuznými počiny. Sally Mann využívá svého privilegia být přirozeně přítomná, s nadpřirozeným odstupem a výtvarnou rozvahou. Výsledkem je úchvatná výtvarná fotografie, kterou umožňuje jen důvěra rodinného prostředí.<sup>21</sup>

Podobnou metodu zvolila Sally Mann už v předchozím cyklu *At Twelve* (1988), kde sleduje dvanáctileté dívky, z okruhu svých známých a příbuzných.<sup>22</sup>

Nicméně kvalita tohoto cyklu, jakkoliv působivého, je spíše výsledkem kvalitní fotografické práce a dobrého konceptu, než naprosto výjimečného propojení vlastního intimního prostoru, talentu a vize, jak je tomu u dříve zmíněné publikace.

Spojitosť s touto fotografickou sérií by se snadno našla v práci mé dřívější lektorky Rieneke Dijkstra (1959). Rieneke v mnoha svých sériích využívá „bezbrannost“ svých subjektů, které se ocitají v pozici lapené zvěře –

---

<sup>21</sup> Obrazová příloha č. 21

<sup>22</sup> Obrazová příloha č. 22

totální rezignace. Snímky, které ji mezinárodně proslavily, portréty adolescentů v plavkách, na pobřeží různých kontinentů, předznamenávají tento princip. Jsou odhaleni, nesví, zbaveni důstojnosti.<sup>23</sup> Ano, Rieneke Dijkstra se probourává skrze masku, které se všichni tak křečovitě držíme, a odhaluje křehkou podstatu, ale otázka je, za jakou cenu. Je rozhodně v mnoha ohledech krutější než Sally Mann, která svým motivům ponechává veškerou důstojnost.

Intimitu svého domova též odhaluje významný, dnes však poněkud opomíjený fotograf a pedagog Harry Callahan (1912 – 1999). Bezprostřednost, zdánlivá všednost a něha, prostupující skrze jeho fotografie je naprosto odzbrojující. Jeho tvorba zná mnoho poloh - byl mimo jiné velkým experimentátorem, ale jemné a civilní fotografie jeho

---

<sup>23</sup> Obrazová příloha č. 23

nejbližších, ženy Eleanor a dcery Barbary těžko najdou paralelu ve světové fotografii.<sup>24</sup>

K porovnání: například Joakim Eskildsen (1971) se ve svém cyklu Home Works též věnuje portrétu svých dětí. Jeho podání působí však odtažitě, vyumělkovaně a impotentně, ve srovnání s výše jmenovaným.<sup>25</sup>

S neuvěřitelnou přesvědčivostí se však do dětského světa ponořila Alessandra Sunguinetti (1968). V knize *The adventures of Guille & Bellinda* sleduje až surrealisticky fantaskní svět dvou dívek během jejich her.<sup>26</sup> Alessandra není neviditelné oko, které vše zaznamenává, ale je oko, kterému nezůstává nic skryto, ba naopak, které vyvolává snad ještě bizarnější obrazy.

Unikátní pohled zevnitř dětského vnímání světa zprostředkoval Jacques Henri Lartigue (1894 – 1986). Dnes sice děti celkem běžně, než se naučí psát, umí fotografovat, ale na počátku dvacátého století se jednalo o

---

<sup>24</sup> Obrazová příloha č. 24

<sup>25</sup> Obrazová příloha č. 25

<sup>26</sup> Obrazová příloha č. 26

výjimku. Zanícení a spontánnost malého Jacquese byla unikátní a nadčasová a jeho snímky zůstávají naprosto okouzující dodnes.<sup>27</sup>

I já záměrně využívám intimní a uzavřený rodinný okamžik, který však není umocňován výtvarností podání, ale prostředím, do kterého jej zasazuji.

Nesnažím se vtáhnout diváka do konkrétního světa – vždyť ani s žádným divákem nepočítám. Pakliže ovšem někdo instalaci spatří, je odkázán na vlastní referenční okruh a asociace.

Při realizaci instalace jsem zaznamenal asociace s dílem Josefa Sudka<sup>28</sup>, Mahlerovými Kindertotenlieder, s fotografií utonulého utečeneckého dítěte.<sup>29</sup> Jsou to příklady vesměs tragické, ale nejedná se „reprezentativní počet respondentů“, nýbrž hrstku zasvědčených, kteří byli svědky vzniku tohoto díla, s názvem Aeternitas.

---

<sup>27</sup> Obrazová příloha č. 27

<sup>28</sup> Součástí cyklu fotografií z Malostranského hřbitova je i fotografie dětského hrobu, s figurální plastikou ležícího dítěte.

<sup>29</sup> Obrazová příloha č. 28

Záměrně zde říkám *svědci vzniku díla*. Při této realizaci totiž není moment finální podoby, ani dokončení díla. V momentě, kdy bylo dílo zpřístupněno světu, začala jeho pozvolná, prudká, či okamžitá devastace. V tomto ohledu je skutečně jediný moment stabilního obrazu těsně po tisku,<sup>30</sup> respektive mezi tiskem a samotnou instalací, tedy moment, který se v tuto chvíli ocitá jen v paměti několika málo lidí, možná Boha a jinak v odrazu, který se od nás vzdaluje rychlostí 299 792 458 metrů za sekundu.

---

<sup>30</sup> Obrazová příloha č. 29



## 8. Přínos práce pro daný obor

Naprosto absentní! Dílo je ve své podstatě neviditelné. Lidé z oboru jej neuvidí! Uvidí ho několik veverek, nějaké to divoké prase + vodáci a řidič nakladače v lomu, což je v podstatě stejná kategorie s předešlou.

## 9. Silné stránky

Bezesporu nejsilnější stránkou díla je fakt, že ho nikdo, nebo alespoň s největší pravděpodobností nikdo relevantní (včetně hodnotitelů), neuvidí. Nikdo tedy ani nemá možnost posoudit, zda se skutečně jedná o dílo geniální, či o podvod. V podstatě, v době dnešních technologií ani nikdo nemůže s určitostí říct, zda dílo skutečně vzniklo!

## 10. Slabé stránky

Bezesporu nejslabší stránkou díla je fakt, že ho nikdo, nebo alespoň s největší pravděpodobností nikdo relevantní (včetně hodnotitelů), neuvidí. Nikdo tedy ani nemá možnost uzříť, že se skutečně jedná o dílo geniální, a nikoliv o podvod. V podstatě, v době dnešních technologií ani nikdo nemůže s určitostí říct, zda dílo skutečně vzniklo!

## 11. Důsledky a co bude dál?

Již jsem zmínil, že vzhledem k svému záměru - nevytvářet dílo, které by navazovalo na moji současnou tvorbu a ani ji dál nerozvíjelo, natož vytvořit dílo, v mé tvorbě nějakým způsobem zásadní - jsem pravděpodobně zklamal. Minimálně v krátkodobém horizontu, bude technologie užitá při realizaci mé diplomové práce určující pro moji další tvorbu. Jako již vícekrát ve své kariéře, jsem narazil na originální technologii, která nabízí široké spektrum aplikací a formálních i obsahových mutací. Jistě bych mohl pokračovat, nikým nepozorován, v „rozprašování“ svých fotografií po českých luzích a hájích. Snad bych mohl některou svoji „bábovičku“ vyklopit i v zahraničí – možná až v Americe, anebo ji třeba vystřelit do vesmíru. Ostatně podomácku si vyrobit k tomu určenou raketu by bylo téměř logické navázání na tuto diplomovou práci. Je tu ale možný i radikálnější posun: ukázat vzniklé fotografie lidem. Zde nastává zcela nová

výzva, která samozřejmě vyžaduje nové technologické i obsahové zpracování. Otevírají se možnosti trvalé fixace celého povrchu, či parciální zafixování. Nabízí se možnost komplexního reliéfního zpracování, atd. Je zřejmé, že tato cesta má obrovská úskalí. Například již zmiňovaná líbivost. Jasně se však jeví již nyní to, že budu muset vedle času, kreativity a duchovního vypětí investovat i nemalé finanční prostředky. Je totiž naprosto evidentní, že fotograf mého formátu, který chce vytvářet umění které má váhu, musí disponovat nákladním autem, bagrem a jeřábem.

## 12. Seznam použitých zdrojů

- Vitamin Ph (New Perspectives in Photography), Phaidon Press, ISBN-13: 978-0714856421
- The Photography Book, Phaidon Press, ISBN-13: 978-0714839370
- Gerry Badger, The Genius of Photography, Quadrille Publishing Ltd, ISBN-13: 978-1849495233
- Konceptuální umění a fotografie, AMU Praha, ISBN: 80-7331-014-7
- Instalace vnitřního prostoru – její počátky v českém umění, Magisterská diplomová práce, Magdalena Deverová, Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Brno 2009
- Installation Art Now, Gingko Press Inc. ISBN – 10: 1584235144
- McTighe Monica E.. Framed Spaces: Photography and Memory in Contemporary Installation Art. Dartmouth (May 8, 2012). ISBN-10: 1611682061
- Shore Robert. Post-Photography: The Artist with a Camera. Laurence King Publishing. ISBN-10: 1780672284
- Vančát Pavel, Baladrán Zbyněk a kolektiv. Mutující médium. Fotograf 07. ISBN: 978-80-254-9129-4

### 13. Résumé

Subject of this thesis is Photographical installation in open space. Also important aspect is technological innovation in photographical printing methods. The author, Vojtěch Aubrecht, has combined his photographical documentation of a sleeping child, with an original way of printing and presenting the picture. He also raises the question (whether serious or ironical) about the necessity of showing art works to public.

His pictures are printed at common, but for photography unusual surfaces, such as sand, earth, grid, etc. After the printing process, they are put back to its natural surroundings. This way, they become part of the natural or human made landscape. During a certain period of time, the pictures naturally vanish. Some in matter of hours, others in matter of days.

They form a temporary question mark: what is art, who is it made for, and is art immediate or eternal.

The artefacts are gone by now. Only the questions remain.

What was the meaning, and was it really out there?



## 14. Seznam příloh

Příloha č. 1, Snímek ze série Nocturne IV

Příloha č. 2, Pohled na instalaci Frodit et Velaikon, ArtPro gallery,

Příloha č. 3, Cornerstone Gallery, Museum of Contemporary Photography,

Chicago

Příloha č. 4, Příklady diptychů z výstavy 1979:1 – 2012:21 v MoCP z roku 2012.

Příloha č. 5, Jeskyně Altamira

Příloha č. 6, Santiago Calatrava, Opera ve Valencii, 2005

Příloha č. 7, Česká dokumentární fotografie

Příloha č. 8, Česká výtvarná fotografie

Příloha č. 9, Příklady raných výtvarných instalací

Příloha č. 10, Příklady z tvorby předních českých umělců, věnujících se výtvarné instalaci.

Příloha č. 11, Ukázky fotografických inscenací

Příloha č. 12, Příklady fotografické instalace českých autorů

Příloha č. 13, Příklady fotografické instalace zahraničních autorů

Příloha č. 14, Náhledy snímků spícího dítěte

Příloha č. 15, Experimenty s tiskem na nestabilní materiál

Příloha č. 16, Experimenty s tiskem na nestabilní materiál

Příloha č. 17, dokumentace procesu vzniku instalace k diplomové práci

Příloha č. 18, dokumentace procesu vzniku instalace k diplomové práci

Příloha č. 19, dokumentace procesu vzniku instalace k diplomové práci

Příloha č. 20, Záznam instalace

Příloha č. 21, Sally Mann, z cyklu Immediate Family

Příloha č. 22, Sally Mann, z cyklu At Twelve

Příloha č. 23, Rieneke Dijkstra, z cyklu Beach Portraits

Příloha č. 24, Harry Callahan, Eleanor, Barbara, Chicago 1954

Příloha č. 25, Joakim Eskildsen, z cyklu Homeworks

Příloha č. 26, Alessandra Sunguineti z cyklu The adventures of Guille &  
Bellinda

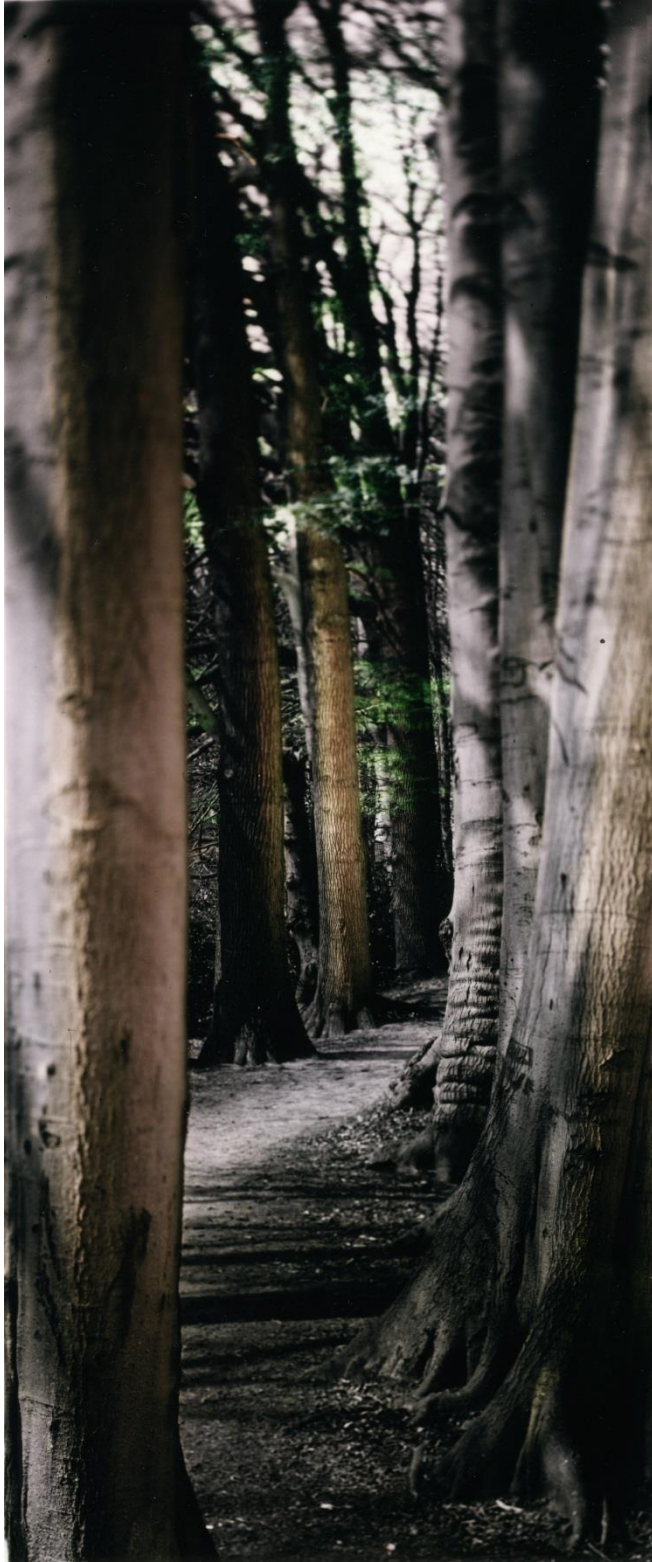
Příloha č. 27, Jacques-Henri Lartigue, Simone, 1913

Příloha č. 28, Nulifer Demir, utonulé utečenecké dítě.

Příloha č. 29, Finální tisky před instalací

Příloha č. 1

Snímek z cyklu Nocturne IV, (nedatováno)



## Příloha č. 2

Pohled na instalaci Frodit et Velaikon, ArtPro gallery, 2010





### Příloha č. 3

Cornerstone Gallery, Museum of Contemporary Photography, Chicago



## Příloha č. 4

Příklady diptychů z výstavy 1979:1 – 2012:21 v MoCP z roku 2012.



Arbus versus Dijkstra



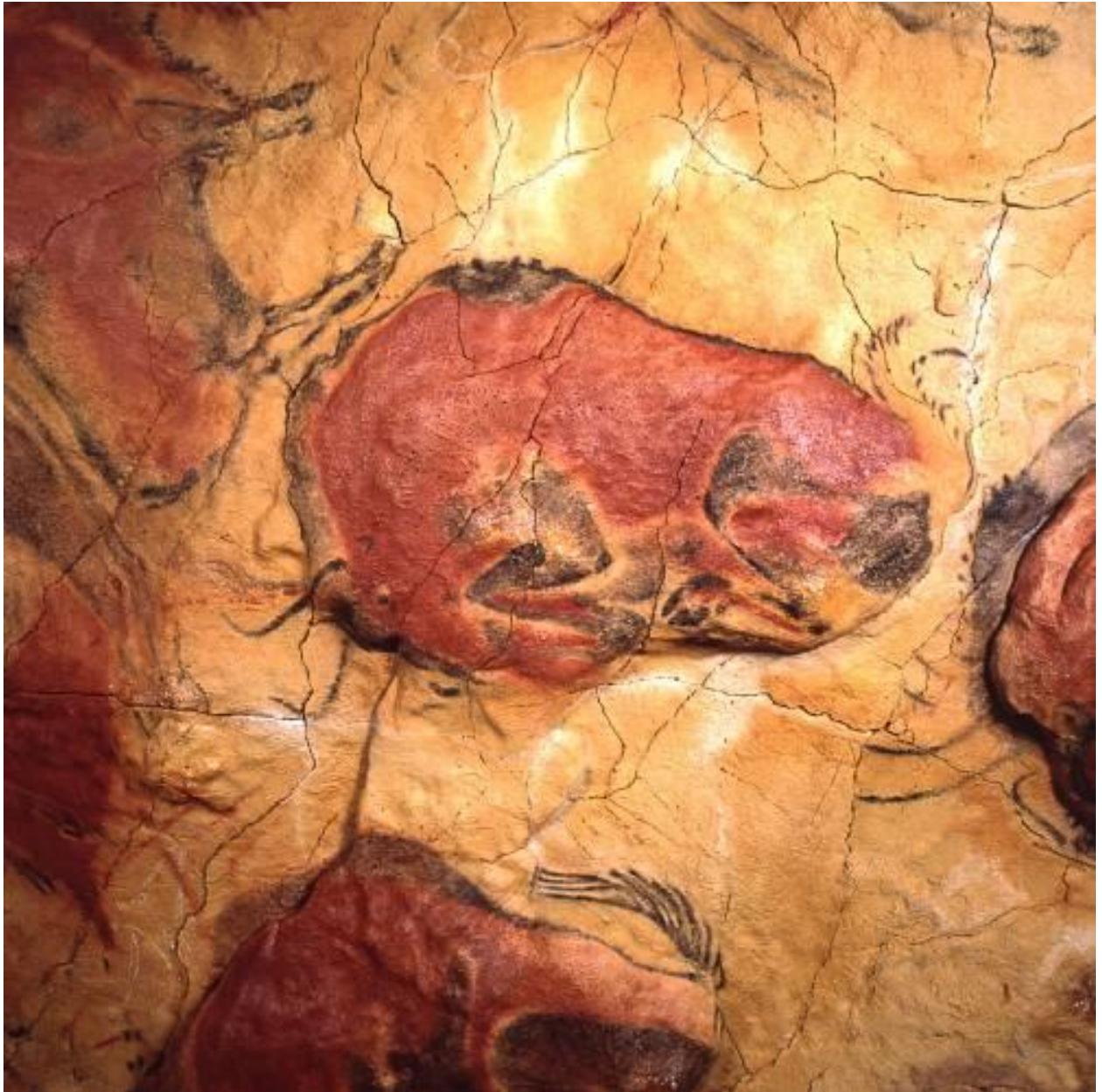


Fortino versus Josephson



Frank versus neznámý autor

Příloha č. 5



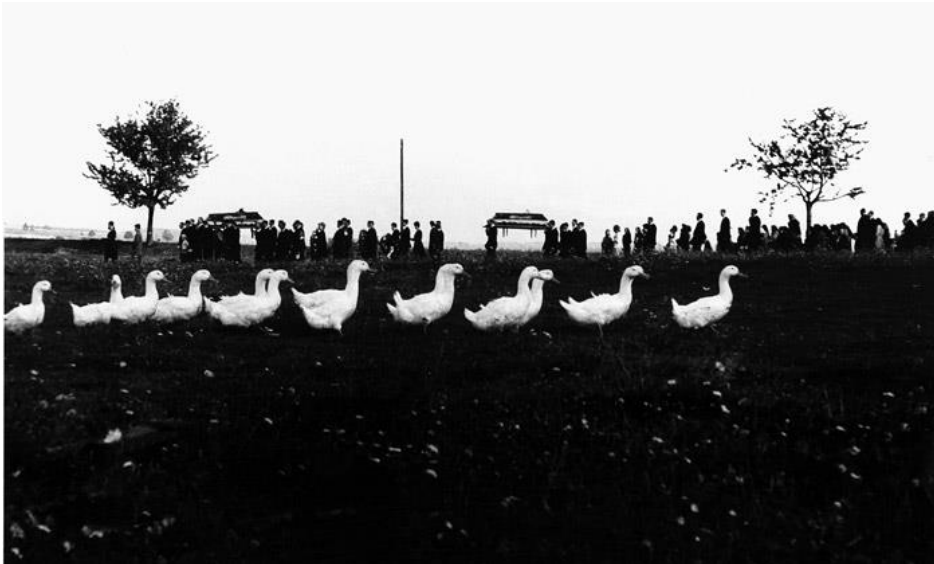
Altamira, stáří cca 15 000 let

Příloha č. 6

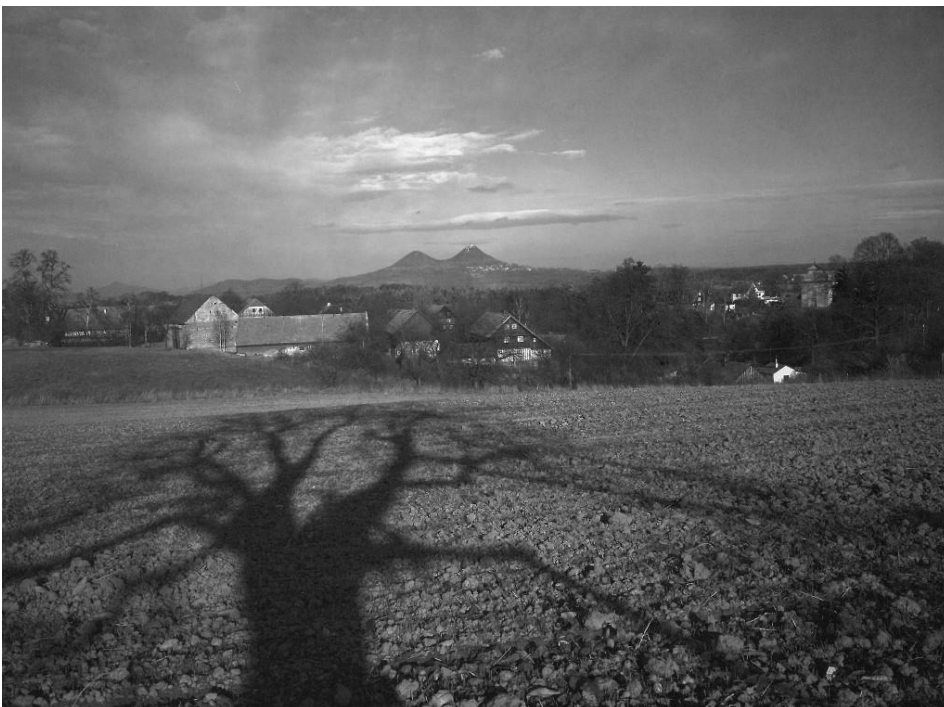


Santiago Calatrava, Opera ve Valencii, 2005

Příloha č. 7



Jindřich Štreit, Těchanov, 1965



Jan Reich, Bezděz, 1996



Jan Zatorský, „Paroubkove rybičky“, 2009

Příloha č. 8



Tereza Vlčková, A Perfect Day Elise 2007



Štěpánka Stein a Salim Issa, z cyklu Národní obrození, 2012



Dita Pepe, Self-portraits with men, od roku 1999

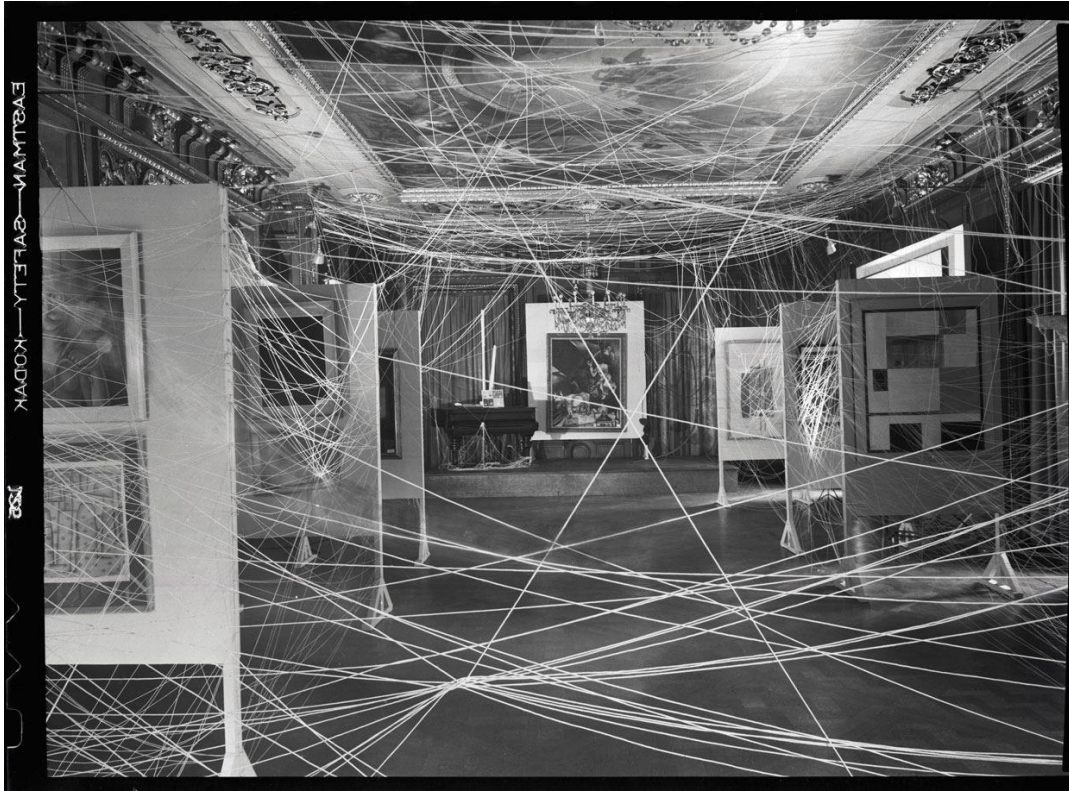
## Příloha č. 9

Příklady raných výtvarných instalací

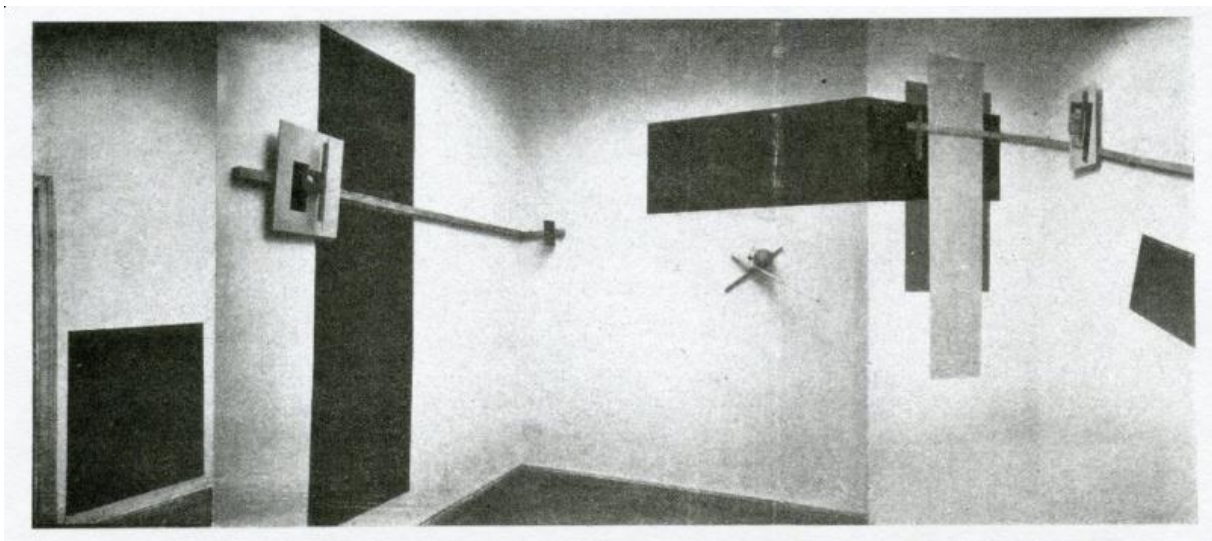


Allan Kaprow, Yard, 1961





Marcel Duchamp, Míle provázku, 1942



El Lissitzky, Proun, 1923

## Příloha č. 10

Příklady z tvorby předních českých umělců, věnujících se výtvarné instalaci.



Běla a Jiří Kolářovi, z výstavy Někde něco, 1970



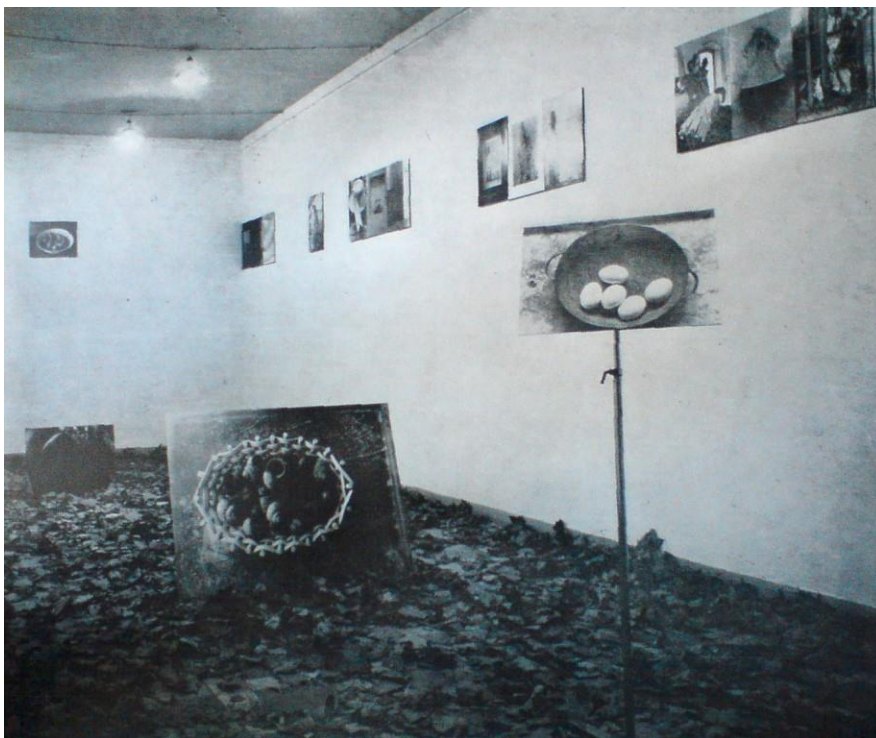
Zdeněk Beran, Rehabilitační oddělení Dr. Dr., 1970-71



Václav Cigler, Pocta RNDr. B Peroutkovi, 2010



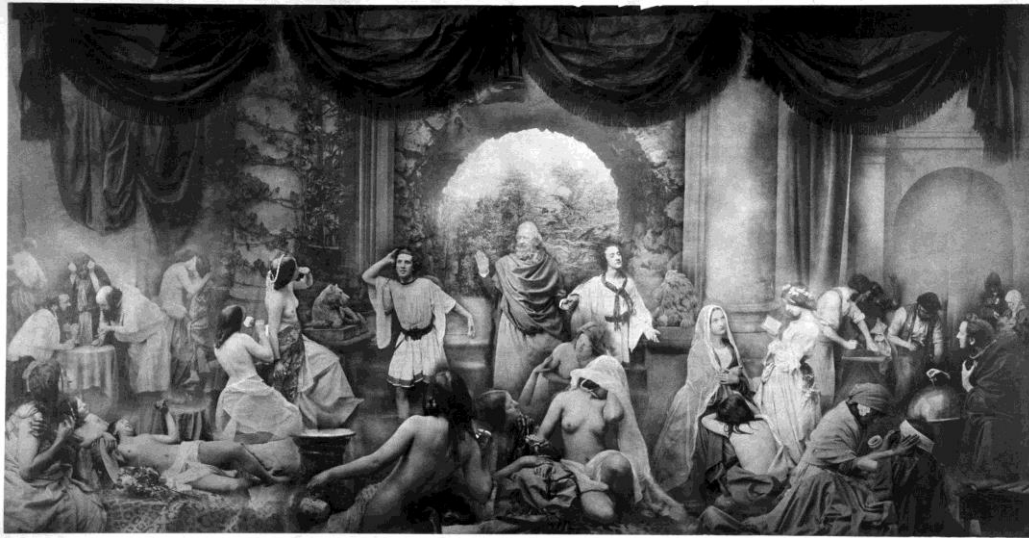
Stanislav Kolíbal, bez názvu, 1981



Jan Svoboda, z instalace výstavy v Galerii na Karlově náměstí, 1968

## Příloha č. 11

### Ukázky fotografických inscenací



Oscar Gustav Rejlander, *Dvě cesty života*, 1857



Gregory Crewdson, *Ophelia*, 2001



Anri Sala, No Barragán No Cry, 2002



Sarah Hobbs, Untitled (nerozhodnost), 1999



Thomas Demand, Embassy VII.a, 2007

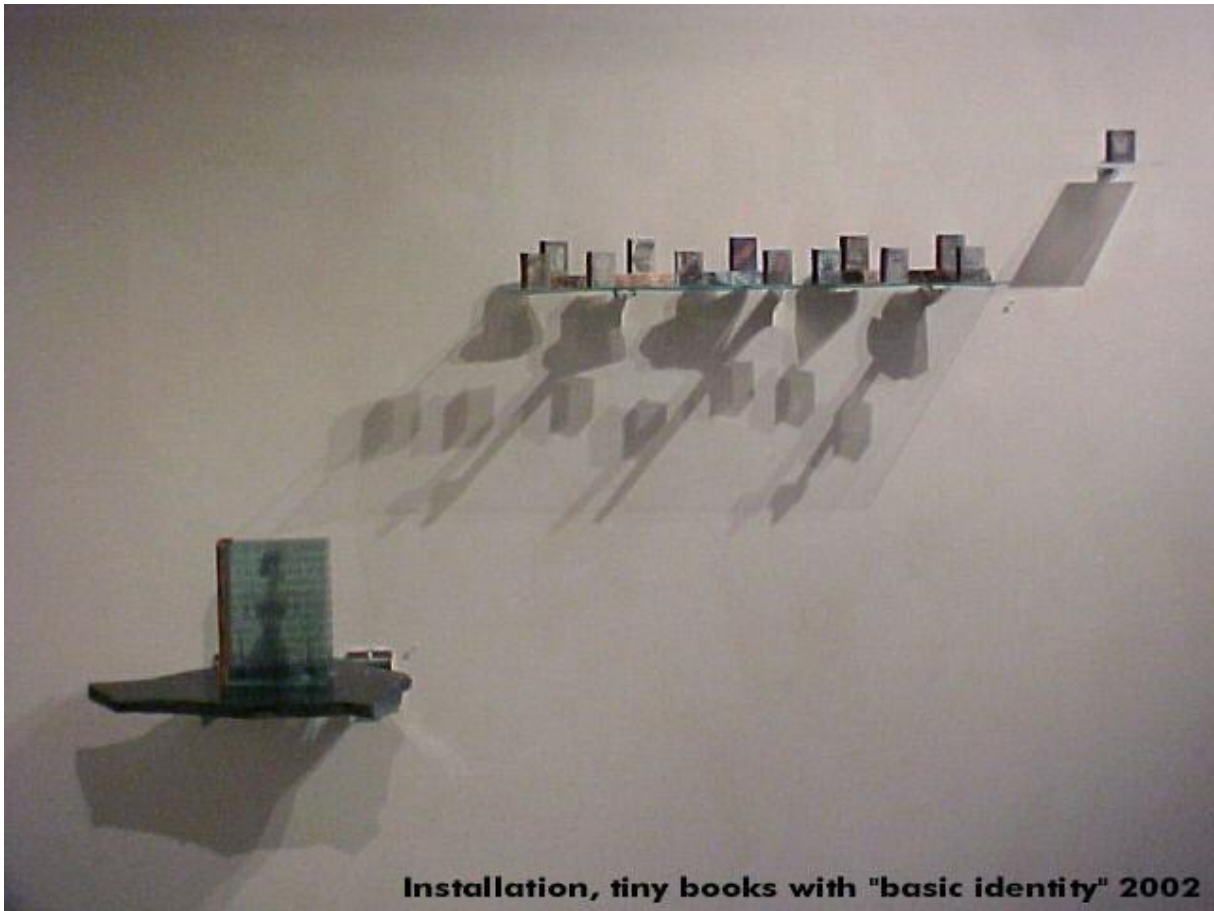
## Příloha č. 12

Příklady fotografické instalace českých autorů



Aleš Kuneš, Milování v kuchyni, 1994





Suzanne Pastor, Basic Identity, 2002



Alt /Vajdová, Bez názvu (Oblak), 2011



Filip Turek, Kryptonormal, 2008



Václav Kopecký, Hotel Zenit, 2013



Alena Kotzmannová, 193 m. n. m., 2009

## Příloha č. 13

### Příklady fotografické instalace zahraničních autorů



Joseph Kosuth, One and Three Chairs, 1965



Liz Deschenez, Gallery 7, 2014-15



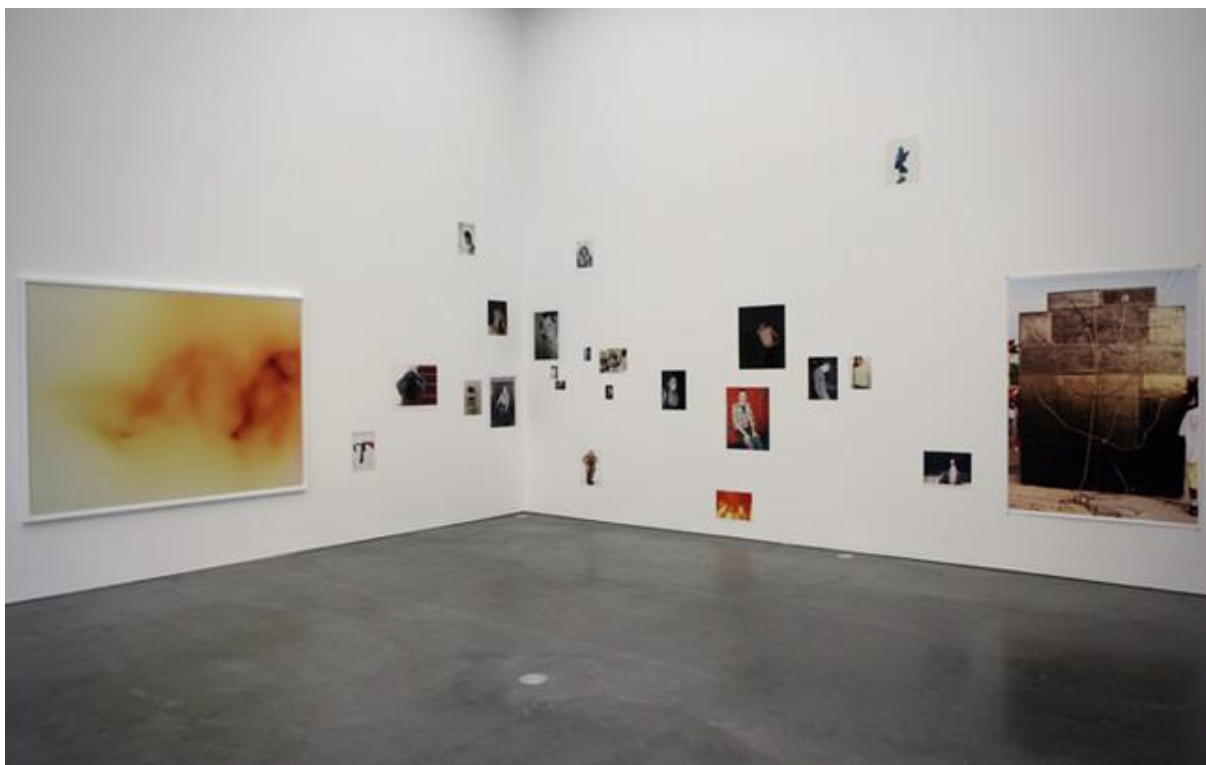
Doug & Mike Starn, z instalace Behind Your Eye, 2004



Felix Gonzales-Torres, „Untitled“, 1991



Hiroshi Sugimoto, Glass Tea House Mondrian Pavilion, 2014



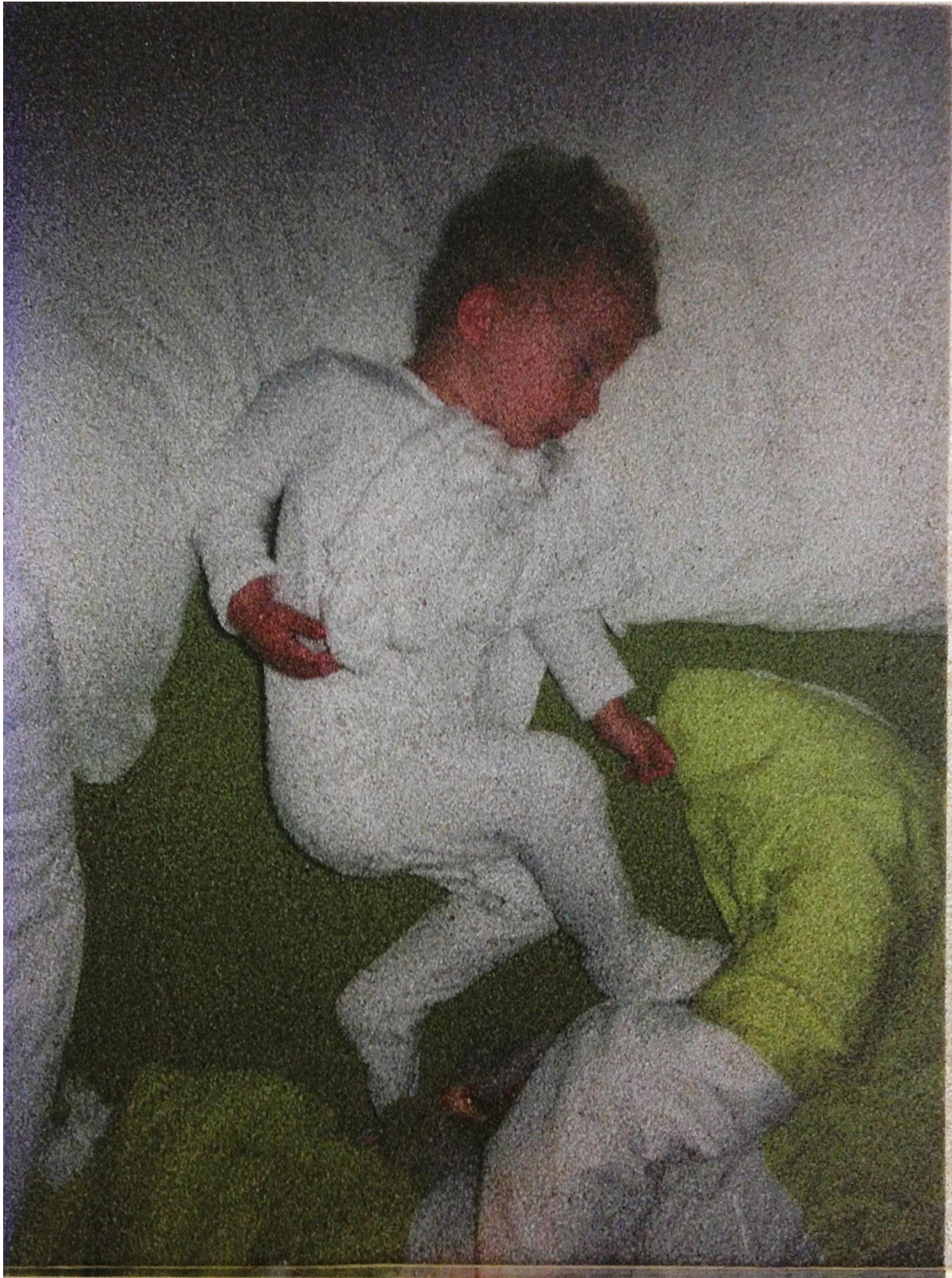
Wolfgang Tillmans, pohled na výstavu z roku 2006



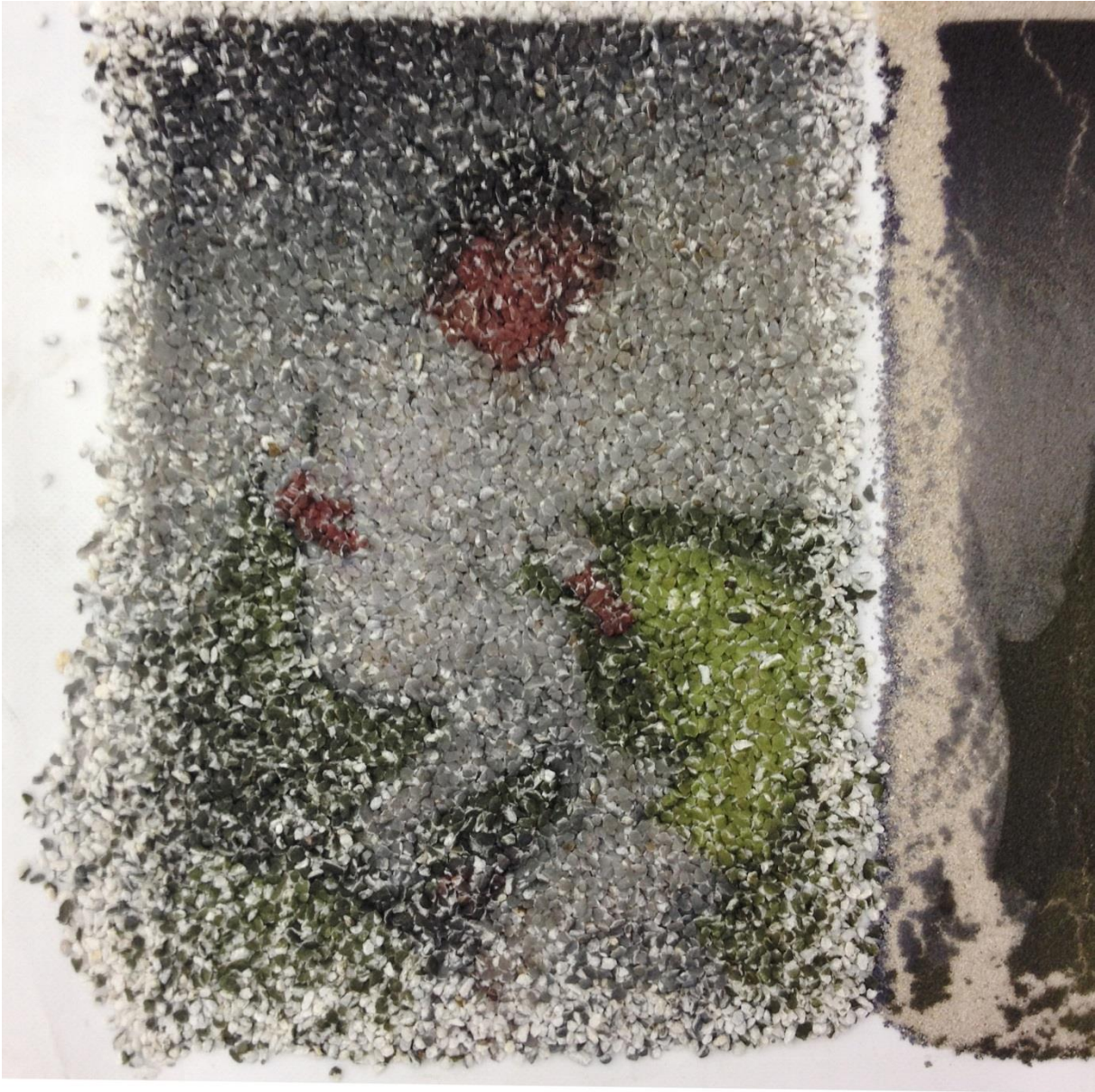
Příloha č. 14



Příloha č. 15











Příloha č. 16



Příloha č. 17





Přílohač.18



Příloha č. 19

**TECHNICKÝ POPIS VOZIDLA**  
 STP.C. 3310-13-01  
 ES.C. E2\*93/R1-0027

**ZMĚNA (ZTP)**

1. Druh vozidla: **OSOBNÍ AUTOMOBIL**  
 2. Kategorie vozidla (oboznačení): **OSOBNÍ KOMBÍ**  
 3. Typ: **PEUGEOT**  
 4. Označení vozidla: **PEUGEOT**  
 5. Identifikační číslo vozidla (VIN): **406**  
 6. Výrobce: **PEUGEOT, PARIS, FRANCIE**  
 7. Verze: **VF38EDHXE80692515**  
 8. Typ DHK: **PEUGEOT, PARIS, FRANCIE**  
 9. Max. výkon (kW) (hp): **66,0/4 000**  
 10. Průměr dvířek (mm): **2,41**  
 11. Kategorie vozidla (oboznačení): **OSOBNÍ KOMBÍ**  
 12. Průměr dvířek (mm): **66,0/4 000**  
 13. Materiál zadních sedadel: **SEDA-METAL**  
 14. Celková hmotnost (kg): **1 484**  
 15. Rozměry kolné osy (mm): **2 700 715**  
 16. Provozní hmotnost (mm): **1 230/1 230**  
 17. Nejvyšší technicky přípustná hmotnost na nápravě (kg): **1 887/1 887**  
 18. Nejvyšší svislá síla zatížení spotřebiče (kg): **1 150/1 150**  
 19. Nejvyšší technicky přípustná hmotnost vozidla (kg): **2 600**  
 20. Společný zážeh - druh a typ: **Z 60**  
 21. Počet náprav - číslo poháněných: **2 -1 PŘEDNÍ**  
 22. Kola a napětí na nápravě (1-2-3-4...): **16.0J X 15 ET 4.18; 195/65 R 15 91 H**  
 23. Kola a napětí na nápravě (1-2-3-4...): **16.0J X 15 ET 4.18; 195/65 R 15 91 H**  
 24. Nejvyšší rychlost (km/h): **174**  
 25. Běžící (ANO/NE): **ANO**  
 26. Vybíječka vozidla (A): **EU 93/116**  
 27. Spotřeba paliva - metoda: **9,5/5,7/7,1**  
 28. Výkon (kW): **90,0/3 000**  
 29. Dle (druh vozidla): **ANO**  
 30. Rychlost (km/h): **73,9**  
 31. Rychlost (km/h): **73,9**  
 32. Rychlost (km/h): **73,9**  
 33. Rychlost (km/h): **73,9**  
 34. Rychlost (km/h): **73,9**  
 35. Rychlost (km/h): **73,9**  
 36. Rychlost (km/h): **73,9**  
 37. Rychlost (km/h): **73,9**  
 38. Rychlost (km/h): **73,9**  
 39. Rychlost (km/h): **73,9**  
 40. Rychlost (km/h): **73,9**  
 41. Rychlost (km/h): **73,9**  
 42. Rychlost (km/h): **73,9**  
 43. Rychlost (km/h): **73,9**  
 44. Rychlost (km/h): **73,9**  
 45. Rychlost (km/h): **73,9**  
 46. Rychlost (km/h): **73,9**  
 47. Rychlost (km/h): **73,9**  
 48. Rychlost (km/h): **73,9**  
 49. Rychlost (km/h): **73,9**  
 50. Rychlost (km/h): **73,9**  
 51. Rychlost (km/h): **73,9**  
 52. Rychlost (km/h): **73,9**  
 53. Rychlost (km/h): **73,9**  
 54. Rychlost (km/h): **73,9**  
 55. Rychlost (km/h): **73,9**  
 56. Rychlost (km/h): **73,9**  
 57. Rychlost (km/h): **73,9**  
 58. Rychlost (km/h): **73,9**  
 59. Rychlost (km/h): **73,9**  
 60. Rychlost (km/h): **73,9**  
 61. Rychlost (km/h): **73,9**  
 62. Rychlost (km/h): **73,9**  
 63. Rychlost (km/h): **73,9**  
 64. Rychlost (km/h): **73,9**  
 65. Rychlost (km/h): **73,9**  
 66. Rychlost (km/h): **73,9**  
 67. Rychlost (km/h): **73,9**  
 68. Rychlost (km/h): **73,9**  
 69. Rychlost (km/h): **73,9**  
 70. Rychlost (km/h): **73,9**  
 71. Rychlost (km/h): **73,9**  
 72. Rychlost (km/h): **73,9**  
 73. Rychlost (km/h): **73,9**  
 74. Rychlost (km/h): **73,9**  
 75. Rychlost (km/h): **73,9**  
 76. Rychlost (km/h): **73,9**  
 77. Rychlost (km/h): **73,9**  
 78. Rychlost (km/h): **73,9**  
 79. Rychlost (km/h): **73,9**  
 80. Rychlost (km/h): **73,9**  
 81. Rychlost (km/h): **73,9**  
 82. Rychlost (km/h): **73,9**  
 83. Rychlost (km/h): **73,9**  
 84. Rychlost (km/h): **73,9**  
 85. Rychlost (km/h): **73,9**  
 86. Rychlost (km/h): **73,9**  
 87. Rychlost (km/h): **73,9**  
 88. Rychlost (km/h): **73,9**  
 89. Rychlost (km/h): **73,9**  
 90. Rychlost (km/h): **73,9**  
 91. Rychlost (km/h): **73,9**  
 92. Rychlost (km/h): **73,9**  
 93. Rychlost (km/h): **73,9**  
 94. Rychlost (km/h): **73,9**  
 95. Rychlost (km/h): **73,9**  
 96. Rychlost (km/h): **73,9**  
 97. Rychlost (km/h): **73,9**  
 98. Rychlost (km/h): **73,9**  
 99. Rychlost (km/h): **73,9**  
 100. Rychlost (km/h): **73,9**

**ZÁZNAM O SCHVÁLENÍ**

Podpisový pověruje, že vozidlo se shoduje s technickým popisem uvedeným v této příloze.  
 Podpis: **AMN**  
 Datum: **9.5.77**

Příloha č. 20





Příloha č. 21

Sally Mann, z cyklu Immediate Family



Příloha č. 22

Sally Mann, z cyklu At Twelve



Příloha č. 23

Rieneke Dijkstra, z cyklu Beach Portraits



Příloha č. 24

Harry Callahan, Eleanor, Barbara, Chicago 1954





Příloha č. 25

Joakim Eskildsen, z cyklu Homeworks



Příloha č. 26

Alessandra Sunguineti z cyklu The adventures of Guille & Bellinda



Příloha č. 27

Jacques-Henri Lartigue, Simone, 1913



Příloha č. 28

Nulifer Demir, utonulé utečenecké dítě.



Příloha č. 29

Finální tisk na štěrk



Detail tisku na štěrk



Finální tisk na obálky



Detail tisku na oblázky





Finální tisk na písko-šterkový podklad



Detail tisku na písko-štěrkový podklad



Finální tisk jehličnatý podklad



Detail tisku na jehličnatý podklad

