

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara**

Diplomová práce

**Sedimentace mysli**

Marie Sedelmayerová

**Západočeská univerzita v Plzni**

**Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara**

Katedra výtvarného umění  
Studijní program Výtvarná umění  
Studijní obor Audiovize  
Specializace Fotografie

Diplomová práce

Fotografie jako objekt

Sedimentace mysli

Marie Sedelmayerová

Vedoucí práce: prof. Mgr. Štěpán Grygar  
Katedra výtvarného umění  
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara  
Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2023

ZÁPADOČESKÁ UNIVERZITA V PLZNI  
Fakulta designu a umění Ladislava Sutnara  
Akademický rok: 2021/2022

# ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(projektu, uměleckého díla, uměleckého výkonu)

Jméno a příjmení: **BcA. Marie SEDELMAYEROVÁ**  
Osobní číslo: **D21N0008P**  
Studijní program: **N0211A310006 Audiovize**  
Specializace: **AU – specializace Fotografie / MgA.**  
Téma práce: **FOTOGRAFIE JAKO OBJEKT**  
Zadávací katedra: **Katedra výtvarného umění**

## Zásady pro vypracování

*Přesahy fotografie. Realizace včetně návrhu instalace do konkrétního prostoru.*

**Tvůrčí záměr:** Záměrem práce je využití různých materiálů k jejich osvětlení a přenesení fotografie na jejich povrch.

**Způsob realizace:** Přenesení fotografie na povrch objektu pomocí fotoemulze a následného procesu vyvolání nebo jinými možnými technikami.

**Cíl:** Cílem je proces experimentu přenášení fotografie na různé povrchy a prozkoumávání kontextu fotografie-objekt.

**Předpokládaný charakter výstupu:** Nárokem adjustace pro finální formu práce je instalace minimálně tří objektů s fotografiemi ze souboru minimálně 10 snímků.

**Rozsah průvodní zprávy:** Rozsah průvodní zprávy je minimálně 10 normostran.

Rozsah teoretické části: **min. 10 normostrany**  
Rozsah praktické části: **vyplyne ze zpracování DP**  
Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

### Seznam doporučené literatury:

FLUSSER, Vilém: *Za filosofii fotografie*. Praha: Hynek, 1994. ISBN 978-80-86603-79-7.  
BERGER, John: *Způsoby vidění*. Praha: Labyrint, 2016. ISBN 978-80-87260-78-4.  
GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004. ISBN 80-7331-014-7.  
GOLDBERG, Vicky: *Photography in Print: Writings from 1816 to the Present*.  
Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981. ISBN 9780826310910.  
ANDĚL, Jaroslav: *Myšlení o fotografii I. Průvodce modernitou v antologii textů*.  
Praha: NAMU, 2012. ISBN 978-80-7331-235-0.

Vedoucí diplomové práce: **Prof. Mgr. Štěpán Grygar**  
Katedra výtvarného umění

Datum zadání diplomové práce: **31. května 2022**  
Termín odevzdání diplomové práce: **28. dubna 2023**



**MgA. Vojtěch Aubrecht v.r.**  
děkan

L.S.

**Mgr. Jindřich Lukavský, Ph.D. v.r.**  
vedoucí katedry

V Plzni dne 13. září 2022

Prohlašuji, že jsem umělecké dílo vypracovala samostatně a nejedná se o plagiát.

Plzeň, duben 2023

.....  
podpis autora

Poděkování:

*Děkuji vedoucímu práce prof. Mgr. Štěpánovi Grygarovi za vedení mé diplomové práce, za poskytnutí cenných informací a ochotu při spolupráci.*

## Obsah

Úvod .....	2
Objekt ve fotografii .....	3
Impulzy a experimenty .....	5
Vize v prostoru .....	6
Plynulá tvorba .....	9
Závěr .....	10
Conclusion .....	11
Použitá literatura .....	12
Seznam příloh .....	20

## Úvod

Výběr tématu práce vychází z bakalářské práce *Melancholické objekty*, jejíž cílem bylo realizovat a divákovi představit vizi fiktivní scénérie louky s konstruovaným objektem, která vznikla na základě snové představy. Vzhledem k tomu, že zvolené téma sledovalo pouze objekty, které náhodně poskytla příroda, nenabízelo mnoho dalších aspektů k rozvíjení a prozkoumání, a jako takové nebylo vhodným námětem k diplomové práci. Ovšem vnitřní potřeba nejen objekty fotografovat, ale i aktivně je komponovat – nyní již z nejrůznějších materiálů a na základě rozmanitých vizí – nově skýtala dostatečně široké možnosti i pro větší práci.

Výběr tématu rovněž ovlivnilo také propojování médií při výstupech během magisterského studia. Pramenilo z mého zájmu nejen o fotografii, ale také o sochařství, instalaci a především o malbu, kterou jsem rozvíjela i při studentském pobytu v rámci programu Erasmus.

Díky pokrokům v kresebné a malířské technice jsem se zdokonalovala v jednoduché figurální kompozici nebo v malbě krajiny, ať již podle vlastních fotografií či podle skutečnosti, kterou nabízel pohled z okna nebo pobyt v přírodě. Zejména jsem se snažila na plátnech realizovat složitější fiktivní scénérie s tajemnými vesmírnými objekty trouchnivějícími na Zemi, případně zobrazovat nová mystéria, jejichž kontext jsem ponechala na představivosti diváka.

O kompozicích a tvarech objektů jsem přemýšlela většinou o samotě v noci, kdy nápady přicházely téměř samovolně, bez autocenzury. Bezprostředně jsem si je zaznamenala a scénérie jsem pak dotvářela v závislosti na zamýšlený obsah. Pro bakalářskou práci jsem objekty z přírodních zdrojů vytvořila téměř automaticky, přičemž pro mě náhle přestaly být pouhými konstrukcemi a staly se předměty básnického až téměř mystického charakteru. To byl pro mě počáteční impulz k pochopení surrealistické vize a podstaty surrealismu ve výtvarném umění.

Přemýšlela jsem, jak propojit fotografii, objekt a malbu a napadlo mě osvětlovat objekty pomocí fotoemulze. Nápad jsem pojala jako experiment, jelikož jsem doposavad žádnou zkušenost s použitím fotoemulze na rozličné materiály nezískala. Prošla jsem několika neúspěšnými pokusy s osvětlováním hliníkového, zinkového a železného i částečně zrezivělého plechu, dokud jsem se vize vystaveného osvětleného plechového objektu nebyla nucena vzdát a záměr své experimentální diplomové práce změnit.

Začala jsem hlouběji studovat prvopočátky vzniku fotografie a přemalovávání nebo vytváření grafických matic portrétů podle daguerrotypií – stejný motiv, různé techniky. To mě přivedlo k jasné vizi výstupu. Dala jsem si za úkol vybrat si motiv, který zachytím různými technikami. Všechny pokusy jsem přefotografovala a jejich výběr nechala vytisknout na částečně průhledný textil. Jednotlivé textilie jsem umístila do prostoru za sebou na lankách, liší se a navzájem se prolínají.

## Objekt ve fotografii

Z dosavadní historie výtvarného umění mou práci ovlivnily tři směry – konceptuální umění, land art a technika fotogramu.

Za počátek konceptuálního umění někteří považují známou fotografii Fontány Marcela Duchampa z roku 1917. Všeobecně se však za největší rozkvět tohoto uměleckého směru chápou 60. a 70. léta 20. století, kdy se prosadila díla Josepha Kosutha (\*1945, USA), např. *One and three chairs* (1965), *Four colors four words* (1966) nebo Sol LeWitta (1928–2007, USA) – *Red square, white letters* (1963) a mnoha dalších. Tehdy fotografie žurnalistická a reportážní byla všude, kamery byly dostupné a staly se jednoduchým nástrojem k uměleckému vyjádření. Estetika přestala být zásadní. Umělci začali pracovat s textem jako nosičem myšlenky. Text se stal nejdůležitějším pilířem uměleckého díla a často dílem samým. Důležitým byl pojem *deskilling*, který znamenal odnaučení se profesionálních a akademických dovedností a zručnosti a vytvářet fotografie nezbytně pravdivé, „nevyumělkované“. Fotografie a serialita se stala klíčovou pro tuto formu umění a za průkopníky konceptuální fotografie můžeme považovat Edwarda Rusche (\*1937, USA) či manželé Bernda a Hillu Becherovy (1931 – 2007, 1934 – 2015, Německo). Práce Becherů se však od Edwarda Rusche liší výbornou technickou stránkou fotografií.

Obracím se k tomuto žánru nejen z důvodu nezbytnosti myšlenky, která se stává strojem, jež vytváří umění, ale také pro časté použití objektů ve fotografii. V roce 1973 se jeden z nejznámějších konceptuálních umělců Američan John Baldessari (1931 – 2020) snažil šestatřiceti pokusy vyhodit do vzduchu tři oranžové míče a pomocí fotografie je ustálit v přímce, což pojednal v díle *Throwing three balls in the air to get a straight line (Best of thirty-six attempts)*. Pár let před ním házel předměty do vzduchu český sochař Hugo Demartini (1931 – 2010). V létě 1968 uskutečnil několik akcí v krajině jako *Demonstrate v prostoru*. Vyhazoval trubky, špejle, konfety či kusy kartonu a sledoval, jak se mění jejich kompozice v letu i po dopadu na zem. U Demartiniho se sice nejedná o dílo jednoznačně konceptuální, oba umělce však spojuje délka existence vzniklých ojedinělých kompozic objektů redukována na pár sekund, tudíž jejich kompozice mohou přetrvávat jedině pomocí fotografie.

Směr, který pracuje s objektem ve fotografii a jeho výstupy jsou stejně tak jako u některých děl konceptuálního umění pomíjivé a zachované většinou pouze díky médiu fotografie, je land art. Ve své bakalářské práci těmto uměleckým tendencím v krajině věnuji celou kapitolu, a přestože v rámci diplomové práce již přímo s krajinou neinteraguji, pro její zpracování bylo nezbytné žánr land artu či art in nature hlouběji prostudovat z hlediska teoretického, neboť filozofie těchto umělců přesahuje pouhé samotné v přírodě.

Art in nature (umění v přírodě) je evropský směr, který na rozdíl od amerických land artistů proslavených v 60. letech 20. století, jako například Robert Smithson (1938 – 1973) – *Spiral Jetty*,

1970 nebo Michael Heizer (\*1944) – *Double negative*, 1969, přírodu ve velkém měřítku nepřetváří. Díla směru art in nature jsou intimnější a opírají se spíše o splynutí autora s přírodou. Významnou osobností, kterou můžeme přiřadit k tomuto směru je anglický sochař Richard Long (\*1945), jehož cílem je s přírodou souznít, při procházení krajiny procítit každý krok a stopy “chůze do nikam” využít jako uměleckou formu. Samotný proces tvorby je pro mě mnohdy důležitější, než výsledek, stejně tak pro Richarda Longa, jehož podobný pokorný přístup k přírodě a tvorbě je mi velmi blízký a stejně tak jednoduchost a tajemnost jeho děl (*A line made by walking*, 1967, *Walking a circle in Mist*, 1987, *Sahara circle*, 1988, aj.)

Používání čistě přírodních materiálů při vytváření až mystických konstrukcí, připomínajících velká dřevěná hnízda nebo neobvyklé uspořádání rostlin či změna jejich tvarů, jsou typická pro umělce Nilse Uda (\*1937, Německo). Dlouhé kamenné či dřevěné linie a hra s listím je tvorbou Andyho Goldsworthyho (\*1956, Velká Británie). Oba také v přírodě pracují s barvou a jejichmi kontrasty, což je pro fotografie zachycující jejich umělecká díla charakteristické.

Pro land art trvalý i pomíjivý má fotografie zásadní význam. Neobyčejné fotografie vznikly pod rukama českého výtvarníka Ivana Kafky (\*1952), který v přírodě fotografoval rychle mizející objekty (krychle *Snih*, 1980, případně *Led* z téhož roku, nebo dočasně uvězněný strom v kleci pod názvem *Pro soukromou maxipotřebu*, 1979). Jejich zachycením před okamžikem zkázy vytvořil neopakovatelné svébytné umělecké dílo, jemuž vtiskl svým pojetím jedinečný půvab.

Land – země, krajina a to co ji pokrývá, jsou stěžejními elementy mé nynější práce. Procházím krajinou a hledám zajímavé momenty. Některé se mi vrývají do paměti a mám potřebu je namalovat. Z travnatých pastvin a hustých lesů si odnáším jejich základní prvky, přírodniny, stébla, kousíčky kůry, kterým dávám novou podobu jejich neobyčejným uskupením na fotopapíře. Fotogramy se stávají pro mne zajímavou technikou, jak se mohu k takovým přírodním prvkům o něco více přiblížit, měnit jejich podobu a ustálené na fotopapírech je stavět vedle sebe.

Přímým protipólem předmětné fotografie je fotografie abstraktní. Fotografové na počátku 20. století stanovili, že se může jednat o takovou fotografii v případě, že se autor vzdá kamery a nechá působit světelné efekty na světlo citlivé látky. Zrodily se mnohé techniky jako vortografie, či fotogram. Průkopníkem surrealistické techniky fotogramu byl americký malíř a fotograf Man Ray (1890 – 1976), který pod zvětšovací přístroj pokládal neexponovaný fotopapír, na němž vytvářel kompozice s různě průsvitnými předměty. Po osvětlení, vyvolání a ustálení vznikl fotogram s černým pozadím a bílými či šedými objekty. Stejnou techniku používal německý fotograf a malíř Christian Schad (1894 – 1982) spojovaný s dadaismem – směrem, pro který se stala tato technika typická. Dávno před dadaisty a surrealisty pokládali rostliny na světlocitlivý materiál v polovině 19. století vynálezci a fotografové jako William Fox Talbot (1800 – 1877, Velká Británie) nebo ve Francii Hypollite Bayard (1801 – 1887).

## Impulzy a experimenty

Jestliže by měla fotografie poutat pozornost i v budoucnosti, musí se nadále rozvíjet, stejně jako ostatní výtvarné obory. Pravidla jsou jako pomůcka pro začátečníky pochopitelně nutná, ale fotografie by ustrnula, kdyby pravidla nebyla znovu a znovu porušována. Vždyť jinak by všechny fotografie byly – alespoň v pojetí stylu – takřka stejné. Nové formy zobrazení se vždy z hranic pravidel vymykají.

Tím se dostáváme k jedné z mnoha důležitých vlastností fotografa nebo umělce, které jsou pokládány za předpoklad úspěchu, a tou je radost z experimentování.

Pro rozvoj samotné fotografie jsou experimenty nepostradatelné. Jako umělci experimentujeme proto, že chceme stále rozšiřovat okruh své působnosti a odhalovat nové vyjadřovací možnosti. Je to jeden z kroků k ovládnutí pomůcek na cestě za vlastním výrazem.

Prvotním záměrem mé diplomové práce bylo osvětit hliníkové plechy, aby na nich vznikly motivy přírody a představit tak přírodu v protikladu k materii, přirozenost v protikladu k technicky zpracovanému materiálu. Lehkost listoví v kontrastu s těžkým plechovým nosičem. Z vystavených osvětlených plechů by se staly okna do mého okolí, nedalekých luk a lesů. V lednu 2023 jsem si pečlivě připravila plechové nosiče jejich natřením světlocitlivou emulzí a dbala jsem na jejich uchování ve tmě, aby se neosvítily, dokud emulze nezaschne. Po zaschnutí jsem plechy velmi krátce osvětila pod zvětšovací přístroj a následně ponořila do vývojky. Místo přírodního motivu se však na jejich povrchu začaly vytvářet tmavé skvrny, které s použitým negativem vybraných snímků neměly nic společného. I tak pro mne samotné plechové artefakty neztrácely hodnotu. Zjistila jsem, že to je jen jedna z mnoha možností, jak přírodní fenomény pozvednout na jinou úroveň, než je pouze fotografovat. Byl to první krok na cestě hledání finálního výstupu.

Takový pokus s fotoemulzí jsem následně učinila na jiný materiál – dřevo. Opět jsem neuspěla, jelikož mi tentokrát dřevěný nosič po vyvolání zčernal téměř úplně. Téměř. Na jednom prkně se totiž vytvořilo zvláštní kolo, které mě inspirovalo ke kruhovému uskupení přírodnin při práci s dalšími technikami během mého procesu zkoumání propojování technik. Dalším neodmyslitelným abstraktním jevem na obou materiálech byl horizont.

„Chyby a slepé uličky pro umělce často znamenají víc, než jakýkoliv dokázaný problém. Otázky o formě se zdají stejně beznadějně nedostatečné jako otázky obsahu. Problémy jsou zbytečné, protože problémy představují hodnoty, které vytvářejí iluzi účelu.”<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> SMITHSON, Robert. *The Collected Writings: Entropy and the new monuments*. Los Angeles: University of California Press, 1996. s. 11

## Vize v prostoru

Každý člověk se podvědomě zajímá o určitá témata víc než o jiná. Po celé magisterské studium mě pronásledovala touha zkoumat přírodní materiály, čerpala jsem z cest přírodou, při kterých jsem shromažďovala rozmanitost stavů travnatých porostů, fascinovaly mě tvary nejrůznějších přírodnin a artefaktů, archetypální věci, které jsem v přírodě nalézala a sama v sobě pak objevila doteky s něčím, o čem jsem zjistila, že podvědomě uvažuji. Mám potřebu tyto objekty zachovat a následně svou vlastní interpretací je vyzdvihovat jako vzácné předměty té nejčistší pravdy. Předměty, které tu stále budou až my zahyneme. Takové, které nemají v úmyslu hnát samy sebe do záhuby a jen si mlčky růst, žít se a smířeně žít v ekosystému, protože ve výsledku ke konci dojdeme všichni. Oprošťuji se od sebe jako osobnosti, od materiálního světa, ve kterém žiji. Jsem přesycena hodnotami zboží, iluzivními životními hodnotami, prioritami, čistotou a ideálem a hledám vysvětlení či pojmenování pro takové vnímání či umělecké vyjádření.

„...takový efekt může nastat pouze ve chvíli, začneme-li vnímat “fakta” vnějších okrajů, rovného povrchu, prázdnoty, banálního prázdna za prázdnem; tedy začneme vnímat stav nekonečně malé podmínky zvané entropie. Mnoho věcí, které jsou z počátku nevýrazné a prázdné.”<sup>2</sup>

Zmíněný americký landartový umělec Robert Smithson se obdobnou problematikou zabýval společně s mnoha dalšími minimalistickými umělci (Sol LeWitt, Robert Morris, Will Insley, Frank Stella, Larry Bell aj.), kteří ji ve své práci oslavovali. Dan Flavin ji nazval “neaktivní historií”, “energy-drain” nebo právě “entropií”, kterou Smithson ustálil ve stati *Entropy and the new monuments* z jeho *Collected writings* (1966–1996), a aplikoval ji na monumentální instalace, land art či moderní architekturu. Zaměřoval se na povrchové struktury, materiály, prázdnotu a následný zánik.

Pokud bychom si měli pojem entropie obecně definovat, jedná se o jeden ze základních a nejdůležitějších pojmů ve fyzice, teorii pravděpodobnosti a teorii informace, matematice a mnoha dalších oblastech vědy teoretické i aplikované. Entropie se vyskytuje tam, kde pracujeme s pravděpodobností možných stavů daného systému. Často se vyskytují výklady obsahující přiblížení entropie jako veličiny udávající “míru neuspořádanosti” zkoumaného systému. Vhodnější je podle mého názoru intuitivní představa entropie jako míry neurčitosti systému. Můžeme odlišovat “ostrá” rozdělení pravděpodobnosti (např. prahování), která mají entropii nízkou a “neostrá” či “rozmazaná” rozdělení pravděpodobnosti, jež mají entropii vysokou.

Pojem (termodynamické) entropie zavedl Rudolf Clausius v kontextu klasické termodynamiky s cílem vysvětlit, proč některé procesy jsou spontánní a jiné nejsou.

---

<sup>2</sup> SMITHSON, Robert. *The Collected Writings: Entropy and the new monuments*. Los Angeles: University of California Press, 1996. s. 13

Ač tento pojem má v uměleckém podání s vědou málo společného, mnoho umělců, o jejichž práci Smithson hovoří, poskytli “viditelný analog s druhým termodynamickým zákonem. Ten odhaluje rozsah entropie demonstrováním, jak je energie mnohem jednodušeji ztracena, než získána, a že v konečné budoucnosti celý vesmír shoří a transformuje se ve všeobjímající totožnost.”<sup>3</sup> Příkladem takové akce v entropii je dílo *Atomic energy in action* od Willa Burtina (1908–1972, USA), kdy je akce zmrazena v poli plastu a neonů a obohacena hudbou z pozadí. Aplikujíc akci na svou práci, vnímám růst trav a jejich pohyb navždy zmražený v průsvitných plachtách.

Pro dva motivy ve své práci – kruhový a horizontální – využívám sedimenty ornice. Uchopila jsem zeminu, tuto směs pevné horniny, vody, vzduchu, organických látek a dalších přímíšenin a na fotopapíru ji tvarovala, stejně tak jako stébla trav. Při vytváření motivů jsem se nechala vést svým podvědomím a tvary začaly vznikat automaticky. V kádi se začaly objevovat kruhové útvary, vertikální rytmus, divoké vlny či pohledy na vzdálené fiktivní hory.

Často můžeme být myšlenkami přehlčeni a je pro nás těžké nalézt jasný koncept díla. V momentě vyhotovení fotogramů, kdy se mi myšlenky ujasnily a tvůrčí pud, ono nutkání, které žene umělce k tvorbě čehosi, byl částečně uspokojen, pochopila jsem metaforický odstavec Roberta Smithsona ze statě *Sedimentation of the mind: Earth projects*, (str. 100, *Collected writings*):

„Zemský povrch a výplody mysli mají způsob rozpadu do samotných oblastí umění. Různí činitelé, jak fiktivní, tak skuteční, si neustále vyměňují místa. Jeden se pokaždé nemůže vyhnout blátivému myšlení, když dojde na zemské projekty, nebo to co já nazývám “abstraktní geologií”. Jedna mysl a Země je v neustálém stavu eroze, mentální řeky opotřebovávají abstraktní banky, mozkové vlny podkopávají útesy myšlenek, myšlenky a nápady se rozkládají na kameny nevědomé, nezralé a konceptuální. Krystalizace se rozpadnou na nánosy písku vysvětlování. Sesuvy trosek, laviny, to vše zabírá místo v mezích mozku. Celé tělo je vtaženo do mozkového sedimentu, kde o sobě částice a úlomky dávají vědět jako pevné vědomí. Umělce obklopuje vybělený a roztržštěný svět. Organizování této změti koroze do vzorků, mřížek a pododdílů je estetický proces, kterého se sotva někdo dotkl.”<sup>4</sup>

Mezi mými myšlenkami vykrytalizovaly další nápady a jen jeden obstál ve všech aspektech, jiné se rozpadávaly a rozptýlily se jako jemný písek ve vodě. Položila jsem si otázku, jak z fotografií vytvořit objekty, které by mohly mezi sebou částečně interagovat.

Přitahuje mne prostor a věci, které prostor ovládají. Objekty, které jsou hmatatelné, existující. Zajímám se o procházení, o vztah člověka k prostoru, o zaplnění prostoru. Jelikož chci vyzdvihnout váhu přírodnin, bylo mi jasné, že musím nechat vyhotovit velkoformátové tisky. Umístit je do prostoru, aby mezi nimi mohl člověk procházet. Vize se stala nosnou ve chvíli, kdy jsem

---

<sup>3</sup> SMITHSON, Robert. *The Collected Writings: Entropy and the new monuments*. Los Angeles: University of California Press, 1996. s. 11

<sup>4</sup> SMITHSON, Robert. *The Collected Writings: A sedimentation of the mind: Earth projects*. Los Angeles: University of California Press, 1996. s. 100

si uvědomila, že by textil mohl být průhledný a motivy na jednotlivých plachtách by se mohly prolínat. Jedna plachta je objekt. Dvě plachty, které spolu souvisí, nijak se nedotýkají, ale v lidském oku se propojí, jsou objektem druhým. Zaměřila jsem se na rešerši materiálů, na které by mohl být zhotoven takový tisk, kdy by produkce netrvala příliš dlouho a textil by byl odolný vůči instalacím a deinstalacím. Našla jsem firmu, která tiskne na průsvitnou vlajkovinu a chytila jsem se takto praktického zpracování. Následně jsem zjistila, že přímo na zvolení takového umělého materiálu se může aplikovat další tvrzení Roberta Smithsona v kontextu entropie, které se vztahuje k monumentům jeho uměleckých vrstevníků:

„Místo toho, jak nám staré monumenty připomínají minulost, zdá se, že nové monumenty způsobují, že zapomínáme na budoucnost. Místo toho, aby byl monument vyroben z přírodních materiálů, jako je mramor, žula, nebo z jiných druhů hornin, nové monumenty jsou vyrobeny z umělých materiálů, plastu, chromu a elektrického světla. Nejsou stavěny pro naši budoucnost, pro věky, ale spíše proti věkům.”<sup>5</sup>

Lehkost jemné síťoviny mnou vybraného materiálu umožňuje vyzdvihovat jeho další vlastnosti jako uměleckého objektu. Může se ve větru pohybovat, prolínající motivy se tedy mohou měnit, čímž se dostáváme k faktu, že stejně jako energie je i entropie v první řadě měřítkem něčeho, co se stane, když se jeden stav přemění v jiný. Divák se může textilií dotýkat (iniciovat akci) a jemný pohyb látky bude reakcí. Textil neodráží světelné odlesky. Pokud se můžeme dívat skrze něj, všimneme si prázdnoty, která se v něm i kolem něj objevuje. Zjistíme, že je součástí jeho okolí, že se pomalu rozpouští do kolem přítomné reality, která se časem mění.

„Deprivace akce a reakce přináší do mysli pusté, ale nádherné povrchové struktury prázdné “krabice” nebo “mříže”. Jak se akce snižuje, jasnost takových povrchových struktur se zvyšuje. To je patrné v umění, kdy veškeré reprezentace akce upadnou v zapomnění.”<sup>6</sup>

Mé prvotní pokusy s osvětlenými plechy vyšly jako abstraktní strukturní obrazy připomínající neklidnou vodu či bouři při pohledu na horizont. Takto nejasné jsou i mé gestické kresby, u kterých začínám naprosto od nuly, tak jak by abstraktní malba měla vznikat. Vycházíme-li z konkrétního, tak se jedná o konkrétní záležitost. To ovšem u fotografie ne vždy platí. Abstraktní fotografie většinou vzniká pohledem na obyčejné věci jiným způsobem a tak otevírá dveře do jiných, abstraktních světů.

Při práci na svých fotogramech se ocitám na hranici fotografie abstraktní a konkrétní. Fascinují mě samotné konkrétní objekty, které jsou na fotopapíře osvětlené, však ve zvláštní kompozici či vzájemném prolínání několika takových fotografií může vznikat dílo abstraktnějšího charakteru. Z osvícených přírodnin se stávají pouhé obrazové elementy, které ve vzájemných vztazích a kontrastech sestaví horizont, kruh či vertikálu, jako obrazový objekt. Stále ale vycházím

<sup>5</sup> SMITHSON, Robert. *The Collected Writings: Entropy and the new monuments*. Los Angeles: University of California Press, 1996. s. 11

<sup>6</sup> SMITHSON, Robert. *The Collected Writings: Entropy and the new monuments*. Los Angeles: University of California Press, 1996. s. 14

z konkrétních předmětů, přes které na průsvitném textilu můžeme hledět dál a které představují určitou poetiku.

V této souvislosti mě zaujala část knihy *Srovnávací studie*, kde její autor Tomáš Pospiszyl porovnává dílo Huga Demartiniho s díly amerických minimalistů. Ač by se mohlo zdát, že Demartiniho bílé krychle z 80. let a abstraktní objekty např. Roberta Morrise (1931 – 2018) představují stejnou problematiku vrcholného modernismu, Demartiniho krychle by byly z hlediska amerického minimalismu nepřijatelné pro svou expresivitu a možnost probuzení divákovy imagi-nace na základě nedokonalosti krychlí, nebo dokonce jejich poškození. Můžeme do Demartiniho krychlí nahlédnout, čímž nám autor pootvírá dveře do většinou nepřístupných vnitřků soch, možná i autorových emocí, ale především v divákovi vyvolává asociace s historickými artefakty. Takto metaforické dílo je stěží zařaditelné díky své autentičnosti.

„Uvnitř sice najdeme jen prázdno, díky tomu je však současně nevnímáme pouze jako abstraktní povrch.”<sup>7</sup>

Od amerických minimalistů se odklonila sochařka Eva Hasse (1936 – 1970), která ve své praxi sice přijala minimalistické systémy, ale byla průkopníkem v použití poddajných materiálů, jako latex a sklolaminát v sochařství. Její radikální experimenty se odklánějí od minimalistického směru zájmem o organický proces, umělcovu osobní značku a poetiku. V souvislosti s vlastní prací mě fascinují její závěsné sklolaminátové poloprůhledné objekty v prostoru za sebou z druhé poloviny 60. let 20. století.

## Plynulá tvorba

Ve své útlé publikaci *Sedimentation of the mind*, která je součástí diplomové práce, odhaluji i nezdařilé snímky od počátečních experimentů, přes fotogramy v analogii s kresbou až po zkoumání tvarů přírodnin zachycených v letu, podněcujících tvorbu nových znaků, jež mě motivují k budoucí práci. Knížka prezentuje zlomek plynulého a napínavého procesu stimulace a tvorby, která nekončí a nemá jasný výstup. Taková nejasnost ale dává příležitost neustále hledat a definovat neznámé, pozorovat co se mi pod rukama objevuje a postupně zkoumat vlastní myšlenky a nevědomé motivy, jež se pomalu usazují.

Snaha naléhavě přiblížit můj vztah s přírodou je určujícím tématem mé práce. Je často zkoumaná formou přímých otisků jejích složek. Kompletování výzkumných snímků nebo fotografií procesu je důležitou součástí práce a může samo o sobě fungovat jako samostatné umělecké dílo.

---

<sup>7</sup> POSPISZYL, Tomáš. *Srovnávací studie*. Praha: Fra, 2005. s. 131

„Fotografie není pouhým zobrazením, není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, čímsi, co bylo z reality bezprostředně překresleno – tak jako šlápěj nebo posmrtná maska.”<sup>8</sup>

Závěrečné práci předcházely během mého magisterského studia projekty dokumentární, ale i projekty zcela neuzavřené a podobného intermediálního charakteru. Práce nebyla svázána jednostrannými postupy, média a témata se navzájem prolínala, jelikož jsem byla neustále drážděna novými nápady, asociacemi, vnějšími i vnitřními podněty.

Mohu zmínit projekt *Fragmenty imaginace* (2021), který poukazuje na několik zlomků současného plynulého procesu autorského vyjádření a představuje velkoformátové autorské uhlové kresby v analogii s fotografií.

Následně realizovaná výstava *Specific fragment* (2022) v kreativní zóně Depo2015 představovala mé surrealistické tendence, tentokrát díky třináctimetrové uhlové kresbě zhotovené přímo na stěnu konkrétního výstavního prostoru pouze na určitý čas. Součástí vernisáže bylo performance akční “malby” za přítomnosti diváka, který tak mohl nahlédnout do imitace umělcova ateliéru.

Autorská publikace *Il Disegno: technique, analogy and unpredictable form* (2022) je založena na konceptu odpoutávání se od zachycování reality a bez překreslení ponechání fantazii a podvědomí zodpovídat za finální podobu nakresleného objektu. Opět stavím hotové kresby do analogie s imaginativní fotografií a zároveň nechávám diváka nahlédnout do místa, kde kresby vytvářím. Především je zde vždy přítomný proces kresby, ale také konstantní reflexe práce a asociací. Je to vývoj, který začíná bez prvotního nápadu.

V roce 2023 jsem se spojením intuitivních počinů s technickou zručností a konstrukční představivostí dostala k možnosti vytvořit rozměrnou instalaci. Váha objektu *Iterant* (iterant = opakující se), spočívá v mechanice, interakci a obsazení několika médií. Nechala jsem vytisknout na sedmimetrový pás abstraktně pomalovaný negativ a pás instalovala na kovové konstrukce tak, aby se mohl převíjet jako ve fotoaparátu. Osvobodila jsem se od fotografické i malířské tradice a obraz transformovala v těleso.

## Závěr

Diplomová práce *Sedimentace myslí* na téma *fotografie jako objekt* se skládá ze dvou částí. Cílem praktické části bylo realizovat a divákovi představit vizi zvětšených uskupení přírodních prvků na zavěšených textiliích, která vznikla na základě původní myšlenky vytvořit pro diváka okno do přírody pomocí osvětlených plechových objektů. Zkoumání příčin vlastních podvědomých motivů,

---

<sup>8</sup> BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Fra, 2009.

asociací i cizích předchozích uměleckých tendencí v prostoru, bylo nedílnou součástí celého procesu práce.

Důležitou stránkou praktické části bylo experimentování, jehož podstatou je objevování nových možností uměleckého vyjádření a zároveň v umělci utváří schopnost vypořádat se s nejasným výstupem práce.

V průběhu práce jsem narazila na řadu nečekaných překážek (emočních i praktických) jejichž překonávání mi pomáhalo odkrýt skryté aspekty diplomové práce i zvoleného tématu a podnítilo mě k další práci na uměleckých projektech podobného zaměření.

## Conclusion

Diploma thesis *Sedimentation of the mind* consists of two parts. The aim of the practical part was to create and present to the viewer a vision of enlarged groupings of natural elements on suspended textiles, which was created on the basis of the original idea of creating a *window* into the nature for viewer using photo-illuminated sheet metal objects. Researching the causes of subconscious motives, associations and foreign previous artistic tendencies in the space was an integral part of the entire work process.

An important aspect of the theoretical and practical part was experimentation, the essence of which is the discovery of new possibilities of artistic expression and at the same time it forms in the artist the ability to deal with the unclear output of the work.

In the course of my work, I came across a number of unexpected obstacles (emotional and practical), the overcoming of which helped me to uncover hidden aspects of such important body of work and chosen topic, and encouraged me to continue working in art projects with a similar focus.

## Použitá literatura

BATCHEN, Geoffrey. *Obraz a diseminace: Za novou historii pro fotografii*. Praha: NAMU, 2016.

BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Fra, 2009.

DVOŘÁK, Tomáš a kolektiv. *Fotografie, socha, objekt*. Praha: NAMU, 2017.

FEININGER, Andreas. *Škola moderní fotografie*. Praha: Orbis, 1971.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Praha: Fra, 2013.

FRIED, Michael. *Art and objecthood*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

GRYGAR, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*. Praha: AMU, 2004.

POSPISZYL, Tomáš. *Srovnávací studie*. Praha: Fra, 2005.

SCHONBERG, Michal a VESELÝ, Aleš. *Projdi tou branou! Rozhovory s Alešem Veselým*. Praha: Torst, 2006

SMITHSON, Robert. *The Collected Writings*. Los Angeles: University of California Press, 1996.

## Internetové zdroje

Artlist: Centrum pro současné umění [online]. Praha [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <https://www.artlist.cz/>

Artmuseum [online]. [cit. 2021-04-19]. Dostupné z: <http://www.artmuseum.cz/>

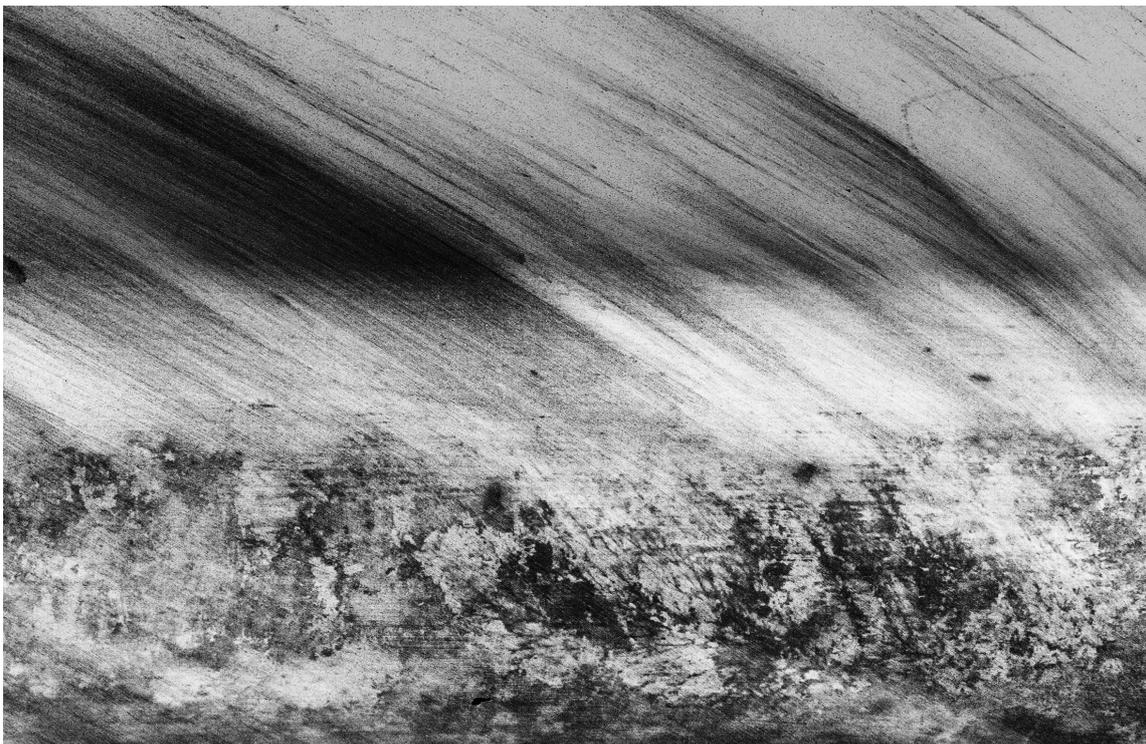
## Fotodokumentace



Obr. 1 a 2  
Ukázky z publikace *Sedimentation of the mind*



Obr. 3 a 4  
Ukázky z publikace *Sedimentation of the mind*



Obr. 5 a 6  
Ukázky kreseb prolínajících se s fotografií z publikace *Sedimentation of the mind*



Obr. 7  
Prolínání textilu a okolí



Obr. 8 – 10  
Ukázka materiálu textilu





Obr. 11 a 12  
Ukázky experimentu osvětlování plechů

## Seznam příloh

Příloha č. 1 – 6: Ukázky z publikace *Sedimentation of the mind*  
str. 13 – 17

Příloha č. 7 – 10: Dokumentace textilií  
str. 16 – 18

Příloha č. 11 – 12: Ukázky experimentu osvětlování plechů  
str. 19