

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze Ústav  
pro dějiny umění

Bakalářská práce

Tomáš Klička

Proměny autoportrétu ve fotografii českých  
intermediálních umělců 90. let 20. století

Transformation of Self-portrait in Photography of  
Czech Intermedia Artists in the 1990s

Praha 2011

doc. PhDr. Marie Klimešová, Ph.D.

Tato práce by nevznikla bez pedagogického vedení doc. PhDr. Marie Klimešové, Ph.D. Rád bych jí touto cestou velice poděkoval za její vstřícnost, trpělivost a cenné připomínky, které mi ve vypracování napomohly. Rovněž děkuji paní Míle Preslové za informace týkající se její tvorby a za poskytnuté materiály. Svůj vděk bych chtěl taktéž projevit Mgr. Milanu Pechovi za zprostředkované podklady a konzultaci vybraných terminologických aspektů.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne

podpis

**Anotace:**

Práce na příkladu tvorby čtyř intermediálních umělců (Milena Dopitová, Míla Preslová, Jiří Surůvka, Václav Stratil) ukazuje, jakým způsobem byl fotografický autoportrét užit k tematizaci identity, intimity a sociální problematiky v českém umění devadesátých let dvacátého století. Na příkladu těchto autorů se text rovněž dotýká prolínání fotografie s dalšími médii, jako je performance nebo instalace.

**Klíčová slova:**

fotografie, autoportrét, intermediální umělci, umělci používající fotografii, výtvarné umění, konceptuální umění, sociální tematika, intimita, identita, Jiří Surůvka, Míla Preslová, Milena Dopitová, Václav Stratil, 90. léta 20. století, Česká republika

**Abstract:**

This Bachelor Thesis explores an example of four Czech artists (Milena Dopitová, Míla Preslová, Jiří Surůvka, Václav Stratil) who have also worked on the field of self-portrait. It shows how the photographic medium was used to deal with topics of identity, intimacy and social issues in the 1990s. The Thesis also maps mixing of photography with other artistic means, for example performance or installation, in work of these artists.

**Key words:**

photography, self-portrait, intermedia artists, artists using photography, visual arts, conceptual art, social issues, intimacy, identity, Jiří Surůvka, Míla Preslová, Milena Dopitová, Václav Stratil, installation art, performance, 1990s, Czech Republic

## Obsah

1. <u>Úvod</u> .....	8
2. <u>Sociální tematika</u> .....	11
<b>2.1 Jiří Surůvka</b> .....	12
2.1.1 Volný pohyb napříč médii .....	12
2.1.2 Umělecké strategie .....	14
2.1.3 Sociální tematika .....	15
2.1.3.1 Postavy kabaretu Návrat mistrů zábavy.....	15
2.1.3.2 Ve vybrané společnosti, Volá vedoucí.....	18
<b>2.2 Milena Dopitová</b> .....	20
2.2.1 Média často užívaná autorkou .....	21
2.2.2 Vybrané tematické aspekty díla Mileny Dopitové .....	22
2.2.3 Sociální tematika .....	23
2.2.3.1 Čtyři masky .....	24
2.2.3.2 Vaječná maska .....	27
3. <u>Intimita</u> .....	29
<b>3.1 Míla Preslová</b> .....	30
3.1.1 Intimita.....	33
3.1.1.1 Jedna ku jedné .....	33
3.1.1.2 Rozptýlím se .....	33
3.1.1.3 Horizont .....	34
3.1.1.4 Dvě ku dvěma .....	35
3.1.1.5 Bez názvu .....	35
3.1.1.6 Sen I, II .....	36
3.1.1.7 Růžový svět .....	36
4. <u>Identita</u> .....	37
<b>4.1 Míla Preslová</b> .....	38
4.1.1 Mé oči sester .....	38
4.1.2 Bez názvu .....	39
4.1.3 Autoportrét .....	40
4.1.4 Podle nálady .....	41
<b>4.2 Milena Dopitová</b> .....	42
4.2.1 Dvojčata. Já a moje sestra .....	42
<b>4.3 Václav Stratil</b> .....	45
4.3.1 Intermedialita ve Stratilově tvorbě .....	47
4.3.2 Některé obsahové aspekty tvorby .....	48
4.3.3 Fotografické autoportréty .....	49

4.3.3.1 Řeholní pacient .....	50
4.3.3.2 Déja vu .....	61
4.3.3.3 Dvojportréty .....	61
4.3.3.3.1 4+1 .....	62
4.3.3.3.2 Česká krajina .....	63
5. <u>Závěr</u> .....	65
6. <u>Literatura</u> .....	67
7. <u>Obrazová příloha</u> .....	72
8. <u>Seznam vyobrazení</u> .....	89

## **Seznam použitých zkratek**

AVU – Akademie výtvarných umění v Praze

FaVU VUT – Fakulta výtvarných umění Vysokého učení technického v Brně

FF OU – Filozofická fakulta Ostravské univerzity

FF UPOL – Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

FU OU – Fakulta umění Ostravské univerzity

SUPŠ – střední uměleckoprůmyslová škola

ÚUD ZČU – Ústav umění a designu Západočeské univerzity v Plzni

VŠUP – Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze

## 1. 1. Úvod

Devadesátá léta, první dekáda po pádu komunismu, byla obdobím sociální a ekonomické transformace. Umění vznikalo na pozadí hektických a do jisté míry i chaotických změn celé společnosti.<sup>1</sup> Pád železné opony znamenal mj. vystoupení z politické a kulturní izolace. To přineslo výrazné změny na poli většiny oborů včetně výtvarného umění a fotografie. Stále více se uplatňovaly zahraniční podněty a média přinášela svobodně informace o nejaktuálnějších trendech ve vizuálním umění.

Pro fotografické médium samotné znamenal mezník příchod digitální technologie v Čechách datovaný od poloviny devadesátých let. Ovlivnil estetiku, přinesl radikální technologické změny, potažmo i jiný způsob práce.<sup>2</sup> „Fotografický obraz v digitální éře definitivně ztratil auru pravdivosti a závislosti na zobrazené realitě, která ale ve skutečnosti byla už dříve mnohokrát porušena.“<sup>3</sup>

Tvorba monumentálních obrazových formátů, drahé adjustace v podobě dokonalých zvětšenin v úhledných paspartách a slušivých rámech a snaha o reprezentativní vyznění děl vyvolaly leckdy reakci v podobě negace dokonalosti technické stránky.<sup>4</sup> Setkáváme se tak mnohdy se zvětšeninami jen volně přitlučenými na zeď. Právě taková „snížená řemeslnost“ je charakteristická pro mnohá díla zmiňovaná v této práci.

Zásadní byla změna role fotografického média, které začalo být hojně využíváno mezi výtvarnými umělci. „V devadesátých letech se fotografie už zřetelně rozpoltila na tvorbu, která neopouští svou vlastní tradici, a na tvorbu vycházející z kontextu výtvarného umění.“<sup>5</sup> Této skupiny umělců se týká také tato bakalářská práce. Kategorie vizuálních umělců pracujících s fotografií se vedle odborně vyškolených fotografů stále více prosazovala. „Podobně jako v mnoha jiných zemích fotografie získala v kontextu výtvarného umění daleko silnější pozici než kdykoli předtím a v mnoha případech začala společně s videoartem nebo s různými formami instalací vytlačovat tradiční malbu na přehlídkách aktuální výtvarné tvorby i v uměleckých školách.“<sup>6</sup> Pro lepší distinkci od „čistých“ fotografů, jsem zvolil tvůrce, kteří vedle fotografie užívali i jiná média.

---

<sup>1</sup> Pavlína MORGANOVÁ: České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“, in: Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny 9/IV, 2010, 79.

<sup>2</sup> Pavel VANČÁT: Úvod, in: Mutující médium. Fotografie v českém umění 1990 – 2010 (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 2011, 9.

<sup>3</sup> Vladimír BIRGUS / Jan MLČOCH: Fotografie na počátku nové epochy, in: Vladimír BIRGUS / Jan MLČOCH: Česká fotografie 20. století, Praha 2010, 311.

<sup>4</sup> Ibidem.

<sup>5</sup> Antonín DUFEK: Fotografie 1989 – 2000, in: Rostislav ŠVÁCHA / Marie PLATOVSKÁ (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Praha 2007, 996.

<sup>6</sup> BIRGUS / MLČOCH (pozn. 3) 311.



Nastupující generace nelpěla na tradičním dělení uměleckých druhů. Fotografie byla užívána intermedialně jako součást performance, instalací, ale i tradičnějších výtvarných technik. To však neznamená, že by neexistovala také autonomně. Součástí mnoha děl se stala problematika autorství. Umělci, kteří chtěli využít nových technologií, mohli práci zadat odborníkům. Pozice autorů se tak podobala spíše roli režiséra a scénáristy v jednom. Tento přístup se objevuje i v díle Václava Stratila, Míly Preslové a Jiřího Surůvky. Někteří rovněž používali apropriované materiály z veřejných zdrojů. Z těchto předpokladů vyrostla dnešní situace, kdy je „fotografie přirozeným médiem, které umělci používají, aniž by uvažovali o nutnosti speciálního školení či přípravy.“<sup>7</sup> Samozřejmě početná skupina autorů snímky nadále pořizovala sama.

S určitým časovým odstupem lze konstatovat, že mnoho autorů z řad intermedialních umělců ve svých pracích užívalo fotografický autoportrét. Tato díla činí nezanedbatelný segment tehdejší tvorby. Umělci se svými podobiznami zacházeli inovativním způsobem ať po vizuální nebo konceptuální stránce. V práci se zaměřují právě na tato sebe-zobrazení.

Pojetí autoportrétu těchto umělců nenavazovalo na tradici psychologizujících podobizen. Nesledovali druh (auto)portrétu snažící se sestoupit přímo za podstatou povahy zobrazeného, evokující jeho osobnost. Jak tvrdil Edward Weston, fotografie má proniknout pod povrch svého objektu a rozeznat moment, kdy je tvář bez masky a odhaluje vnitřní já.<sup>8</sup> V takovémto typu portrétu nejde o zachycení „podobnosti“ (fyzické totožnosti), ale „vzhledu“ (totožnosti duševní) – tyto pojmy rozlišuje Roland Barthes ve *Světlé komoře*, když popisuje hledání snímku své zemřelé matky, na němž by ji našel „zajedno samu se sebou“. „Vzhled (...) není prostá analogie (...) jako ‚podobnost‘. Nikoli, vzhled je věc navíc, která přivádí od těla k duši.“<sup>9</sup> „Vzhled je jakoby světelný stín, doprovázející tělo (...) pokud [fotografie] tento stín oddělí (...) zbývá jen sterilní tělo. (...) Tisíckrát jsem byl fotografován; ale jestliže každá z tohoto tisíce fotografií ‚minula‘ můj vzhled (třeba nakonec ani žádný nemám?), bude se (po omezenou dobu, po níž potrvá papír) o pokračování mé identity starat moje figurína, nikoli má hodnota.“<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> VANČÁT (pozn. 2) 8.

<sup>8</sup> Dagmar ČUJANOVÁ (rec.): Historie fotografického portrétu (Robert A. SOBIESZEK: Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul, 1850-2000), in: Fotograf 1/ I, 2001, 100.

<sup>9</sup> Roland BARTHES: Světla komora. Poznámky k fotografii, Praha 2005, 102.

<sup>10</sup> Ibidem 103.

Zobrazení sebe sama je do určité míry podobné. „V autoportrétování neběží o dílo, které by umožnilo spatřit sebe jako v zrcadle, ale o sebeuchopení, o *setkání* se sebou samým, s atmosféričností, kterou autoportrétující jest (...)“<sup>11</sup>

Posuzovat těmito kritérii díla, jimiž se budu zabývat, není na místě. Práce přímo nezachycují dlouhodobé nastavení osobnosti nebo její aktuální emoční stav. Jejich autoři používají svůj obraz v obecnější rovině. V ich formě promlouvají o různých tématech. Pokud jsem je přirovnal k režisérovi a scénáristovi zároveň, zde jsou i hercem. O vlastní osobnosti referují spíš nepřímou. To však neznamená, že by díla nikterak neodrážela osobnost svých tvůrců, u žádného uměleckého díla to snad ani jinak nejde. Oproti „dialogickému“ portrétu jsou to oni sami, kdo určuje finální podobu výtvoru a s jeho výsledkem musí být zajedno. Autostylizace je vždy nutnou součástí. Řečeno s Barthesem, před objektivem jsou zároveň těmi, za něž se považují, i těmi, za něž chtějí být považováni. I když se dotýkají témat ne přímo souvisejících s osobností, jejich osobní nasazení a angažovanost je také nositelem významu; autoři ukazují větší ztotožnění s dílem, než kdyby znázornili druhou osobu.

Za pomoci vlastní podoby umělci promlouvají o předmětech svého zájmu s obecnou sdělností. Tematické okruhy, které lze vysledovat, jsou sociální problematika, identita a intimita. Mnoho prací se vzhledem k jejich víceznačnosti může vztahovat i k jiné oblasti, než do které jsem je nakonec zařadil. Neukotvenost významu umožňuje práci interpretovat několika způsoby, aniž by některý z nich šlo s jistotou vyloučit. Sami autoři takovéto nakládání s díly podporují: „Vždy se snažím nechávat divákovi prostor pro jeho vlastní úvahu a úsudek, i kdyby měl být úplně odlišný od toho, co jsem chtěla vyjádřit. Nebojím se, že někdo můj koncept špatně pochopí. I jiná interpretace je výsledkem divákovy reakce, která je vždy cenná.“<sup>12</sup> Díla jsem se do vybraného významového rámce rozhodl situovat na základě svého úsudku, případně dostupných informací o autorských intencích.

Vzhledem k určenému rozsahu práce se ukázalo nemožným zařadit do ní všechny výtvarníky, jejichž tvorba se mého tématu dotýká. Mezi jinými by k nim zcela jistě patřili Jiří David, Veronika Bromová nebo Petr Nikl. Předložený text tak představuje případové studie, v nichž se pokusím na vybraných osobnostech ilustrovat specifická, opakující se témata (identita, intimita, společenská tematika) a jevy (intermedialita, absence přímé povahokresby zobrazeného, aj.).

---

<sup>11</sup> Petr REZEK: Dokumentované umění, in: Petr REZEK: Tělo, věc a skutečnost, 2., rozšířené vydání, Praha 2010, 158.

<sup>12</sup> Martina PACHMANOVÁ: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu lidského života, in: Umělec 1/IX, 2005, 49.

## **2. Sociální tematika**

Skrze zobrazení sebe sama se někteří výtvarní umělci vyslovovali ke společenským tématům. Ještě v dílech generace osmdesátých let „najdeme jen velice málo projevů reagujících na žitou současnost.“<sup>13</sup> I když např. Jiří David politické symboly užil. „Pokud se dotknou politických a sociálních otázek, je to vždy naprosto nezúčastněným estetizujícím způsobem.“<sup>14</sup> Až skupina Pondělí „v rámci jemného ohledávání společenského terénu do umění vrací společenská témata.“<sup>15</sup> Zpracovává je skrze intimní zprávy a svědectví. Tak společnost skýtající nové možnosti realizace nutila Dopitovou ptát se po způsobu začlenění, sebeuplatnění a výběru své úlohy.

Explicitně se ke společenské a politické situaci tou dobou začal vyjadřovat David Černý s díly *Quo Vadis* (1990) nebo *Růžový tank* (1991), který byl až do roku 1998, kdy Podebal vytvořili *Prohibici parlamentu*, v podstatě jediným jasně formulovaným politickým uměleckým dílem.<sup>16</sup> Opatrně je ale třeba zacházet s termínem „angažovanost“, který si s sebou z minulého režimu nesl negativní zatížení. Tento pojem najdeme v diskurzu devadesátých let jen zřídka. „Angažované umění“ se během minulého režimu stalo synonymem „stranického umění“ a v podstatě znamenalo bezduchým způsobem následovat kulturně-politické dogma vládnoucí strany.<sup>17</sup> K rehabilitaci angažovaných postojů v umění došlo až na konci devadesátých let, první z vlaštovek byla výstava *Snížený rozpočet* (1997-1998). Umělcem, který se nebál o své tvorbě mluvit jako o angažované, byl Jiří Surůvka.<sup>18</sup> Měl ale na mysli spíš angažovanost sociální než politickou. Roli v tom mohlo hrát i prostředí Ostravy, z níž pocházel a kde sociální témata silně rezonovala.

---

<sup>13</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1) 67.

<sup>14</sup> Ibidem.

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> Ibidem 91.

<sup>17</sup> Ibidem 57.

<sup>18</sup> Jiří PTÁČEK: Líný Batman. Rozhovor s Jiřím Surůvkou, in: *Art & antiques* 7-8/X, 2011, 36-44.

## 2.1 Jiří Surůvka

Narodil se roku 1961 v Ostravě. Studoval gymnázium, po němž nastoupil na Vysokou školu báňskou, ze které byl vyloučen. Před začátkem studií na FF OU absolvoval vojnu. Právě tam začal vzhledem k množství volného času, který měl coby zdravotník, malovat. V době kolem nástupu na vysokou školou založil hudební kapelu Vzhůru do dolů, která dala základ jeho pozdějším aktivitám na poli kabaretu. V kapele zpíval, vymýšlel kostýmy a skeče. Roku 1984 nastoupil studium českého jazyka a výtvarné výchovy na FF OU se zaměřením na učitelství. Je bratrancem Petra Lysáčka, s nímž již od poloviny 80. let realizovali performance. Do kontaktu v Ostravě přišel také s fotografem Viktorem Kolářem nebo spisovatelem Janem Balabánem.<sup>19</sup>

Roku 1992 Surůvka absolvoval na FF OU s diplomovou prací *Mucholapky*, instalací týkající se jeho vztahu k rodnému městu.<sup>20</sup> Roku 1994 založil v Ostravě spolu s Petrem Lysáčkem festival performance Malamut, na němž se podílel jak organizačně, tak v roli účinkujícího, až do zániku akce r. 1999.

Druhá polovina devadesátých let Surůvkovi přinesla úspěchy v republikovém měřítku. Klíčovým momentem byla jeho samostatná výstava *Jen jedenkrát* v Galerii MXM v roce 1997, která se dočkala úspěchu.<sup>21</sup> Ještě ten rok získal zvláštní cenu poroty na I. Zlínském salonu mladých a v roce 1998 obdržel výroční grant Sorosova centra současného umění pro tvůrčí pobyt v San Franciscu.<sup>22</sup> Od roku 2003 vede ateliér Nová média na FU OU.

### 2.1.1 Volný pohyb napříč médii

Surůvka začínal s klasickými malovanými obrazy, performance, které se staly zásadní součástí jeho tvorby, realizoval od druhé poloviny osmdesátých let. Instalace a tisky vytvářel v devadesátých letech.

Z obrazů vešly ve známost nejvíce *Strůjci války*, cyklus tvořený od roku 1996 až do roku 2008. Paralelně s plátny realizoval počítačové airbushe identických námětů.<sup>23</sup> V této sérii zobrazoval hráče na klasické nástroje s antropomorfizovaným ovocem namísto hlavy. Stejně tak jejich nástroje byly přeměněny v ovoce. V pozadí těchto výjevů se kontrastně k ušlechtilé činnosti odehrávaly válečné hrůzy.

---

<sup>19</sup> PTÁČEK (pozn. 18) 39.

<sup>20</sup> Joachim DVOŘÁK: Galerie Labyrint - Jiří Surůvka, in: Labyrint revue 3-4/IX, 1998, 111.

<sup>21</sup> PTÁČEK (pozn. 18) 41.

<sup>22</sup> DVOŘÁK (pozn. 20) 110.

<sup>23</sup> Jiří PŘIBÁŇ: „Poznáváte se?!“. O umění neklidu v masové společnosti a přímočarosti v tvorbě Jiřího Surůvky, in: Jiří PŘIBÁŇ: Obrazy české postmoderny, Praha 2011, 115.

Druhá polovina osmdesátých let byla ve znamení performancí s Petrem Lysáčkem, s nímž založili roku 1992 Předkapelu Lozinski věnující se především performance na vernisážích.<sup>24</sup> Fungují dodnes, ovšem po přijetí Františka Kowolowského s pozměněným názvem František Lozinski o.p.s.. S předešlými zkušenostmi roku 1998 založil s přáteli kabaret pod názvem Návrat mistrů zábavy.<sup>25</sup> „Paralelně jsem tíhl k divadlu a grotesce, a tak se objevil výtvarný kabaret Návrat mistrů zábavy. Jde o jakési panoptikum mých vrstevníků a mladších spolupracovníků, jednotlivé písně a scénky vznikají spontánně, nejčastěji pak v hospodě U Pavouka. Ochotnické účinkování v kabaretu nás velmi baví a s programem vystupujeme i v jiných českých městech.“<sup>26</sup> Performance provozuje i sólově. Z jeho individuálních akcí jsou neznámějšími postavami Batman a Policista.<sup>27</sup>

Od druhé poloviny devadesátých let začal vytvářet na počítači koláže. Manipulované fotografie následně tisknul na řídkou síťovinu z umělé hmoty.<sup>28</sup> Obrazový materiál často přejímal. Snímky digitálně upravoval podle potřeby, někdy vůbec, někdy naopak zcela. Rozhodně se tedy nejedná o čistý fotografický obraz, ten je spíš východiskem a následně je pozměňován. Mezi prvními vznikly roku 1996 parafráze na díla Edvarda Muncha *Výkřik* a *Žárlivost*, kde původní postavy nahradily postavičky z disneyovského počítačově animovaného filmu *Toy Story – Příběh hraček* (1995).

Zprvu technologií neovládal, takže si pronajímal studia nebo mu pomáhali přátelé, seděl s nimi u obrazovky a nutil je k mnoha variantám.<sup>29</sup> Překvapivě nepůsobila digitální technologie, ale velikost formátu (150 x 100 cm), na který ji dovedl vytisknout. K tisku používal velký stroj, který patřil jeho známému. „Byla to novinka. Byla to taková plebejská technologie. Rozlišení bylo nízké, takže když jsi k obrazu přišel blíž, působily takovým pointilistickým dojmem. Šokující obsah plus nová technologie znamenaly ‚novou dobu‘. Symptom toho, že se umění komputerizuje.“<sup>30</sup>

„Do širšího veřejného povědomí se Jiří Surůvka nicméně zapsal především koláží tváře malého dítěte a hitlerovské patky a knírku, kterou v roce 1997 pojal jako sérii dvou počítačových airbrushů a vystavil pod názvem *Dvojčata*.“<sup>31</sup> [1] Dětská tvář působila

---

<sup>24</sup> Denisa BYTELOVÁ: Jiří Surůvka, in: Artlist - databáze současného umění, <http://artlist.cz/?id=1171>, vyhledáno 10. 7. 2011

<sup>25</sup> Činnost na poli performance v letech 1984 – 1998, in: Umělec (monografické číslo věnované Jiřímu Surůvkovi) 6-7/II, 1998, 29.

<sup>26</sup> DVORÁK (pozn. 20) 112.

<sup>27</sup> BYTELOVÁ (pozn. 24)

<sup>28</sup> Jiří HŮLA: Jiří Surůvka - umění pro malé i velké, in: [http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/\\_zprava/5727](http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/5727), vyhledáno 5. 7. 2011

<sup>29</sup> Pavlína MORGANOVÁ: Portfolio – Jiří Surůvka. Performance by měla být zařazena na olympijské hry, in: Fotograf 11/VII, 2008, 78.

<sup>30</sup> PTÁČEK (pozn. 18) 41.

<sup>31</sup> PŘIBÁŇ (pozn. 23) 111.

nepřirozeně díky patce a rozmazanému černému fleku pod nosem, narážkou na hitlerovský knírek. „Vždyť Adolf Hitler se nejraději nechával fotit a filmovat právě s malými dětmi a dojemné obrázky árijských ratolestí obratně využívala nacistická propaganda. Surůvkův počítačový airbrush je možná nakonec tím nejrealističtějším zobrazením národního socialismu.“<sup>32</sup> Vizuálně blízkou byla fotografie slovinské skupiny IRWIN *Tajemství černého čtverce* (1995)<sup>33</sup>, jejímž aktérům byly pod nosy vloženy „Malevičovy“ černé čtverce.[2]

Užitím tohoto média „Jiří Surůvka správně zvolil formu, která je svým charakterem přístupná, přímočará a prvoplánově nedává na oddiv své ‚intelektuální kvality‘.“<sup>34</sup> Ačkoli prvotní zjednodušující vizuální dojem může snadno maskovat významové roviny.

### 2.1.2 Umělecké strategie

Podstatnou roli v Surůvkově tvorbě hraje humor. Jeho dílo vykazuje nezvyklou míru „dada-anarchismu a rozchechtané ironie.“<sup>35</sup> Působí dojmem, že cíleně hledá hranici trapnosti a parodie, kýče a lascivity, vulgárnosti a snobství. Dovolí si zesměšnit prakticky vše.<sup>36</sup> „Provádí srozumitelnou, intelektuální manýry prostou kritiku společnosti, která má díky své jednoduchosti a humoru šanci splnit svůj účel.“<sup>37</sup> Na první dojem působí jeho díla jako příklad lidového humoru, letmý nápad, postřeh nebo pošklebek. Ale Surůvkův humor „není žádné lehké vtípkování, za maskou šaška a blázna zůstává neobyčejně vážný.“<sup>38</sup>

Stejně se staví k performance. Jeho performanční aktivity „nemají rituální funkci, ale pokračují ve staré tradici militantní ironie. (...) Surůvka už dnes nemůže hrát roli šamana, ale politizujícího klauna v novém dada kabaretu.“<sup>39</sup> Místo šamana nastupuje bavič: „Já totiž performance bez jisté zábavnosti a legrace ani nechci dělat.“<sup>40</sup> Jeho důležitou strategií je provokace: „Uměleckou provokaci chápe jako politicky symbolický akt, jímž útočí na společnost, v níž již dávno nevládne měšťanstvo, ale společenská masa.“<sup>41</sup>

Přestože není přímočarý aktivista, svojí prací chce působit: „Jsou dva základní druhy umělců. Jedni jsou angažovaní a jedni víc unikají z reality. Já jsem ten angažovaný, tak

---

<sup>32</sup> PŘIBÁŇ (pozn. 28) 114-115.

<sup>33</sup> Michaela IVANIŠKINOVÁ: Portfolio - IRWIN, in: Fotograf 2/II, 2003, 30.

<sup>34</sup> Jiří JŮZA: I Maestri del colore, in: Jiří JŮZA: I Maestri del colore (kat. výst.), GVU Ostrava / Galeria Bielska BWA, 2003, nepag.

<sup>35</sup> PTÁČEK (pozn. 18) 44.

<sup>36</sup> Lenka LINDAUROVÁ: 10 českých umělců 90. let, in: Umělec 4/IV, 2000, 57.

<sup>37</sup> BYTELOVÁ (pozn. 24)

<sup>38</sup> HŮLA (pozn. 28)

<sup>39</sup> Přednáška Jany a Jiřího Ševčíkových o osobnosti Jiřího Surůvky, in: Umělec (monografické číslo věnované Jiřímu Surůvkovi) 6-7/II, 1998, 2.

<sup>40</sup> MORGANOVÁ (pozn. 29) 79.

<sup>41</sup> PŘIBÁŇ (pozn. 28) 112.

musím moralizovat.“<sup>42</sup> Surůvka má za to, že dobré umění by se mělo vždy nějak angažovat „buď sociálně, politicky, nebo jen esteticky.“<sup>43</sup> Přesto je skeptický v tom, že by umění mohlo měnit společnost.<sup>44</sup> Koncentrace na obsah je u něj primární: „Preferuji výpověď uměleckého díla nad estetizující formou.“<sup>45</sup>

Surůvka vystupuje jako moudrý blázen, Enšpígl, šašek (jak trefně naznačili Ševčíkovi), který si smí dovolit říct vše, ale v podtextu jeho legračních projevů je cosi pravdivého a vážně míněného. Jeho vlastní identita se napůl rozpouští v těch hranách. Podobně jako ve *Volá vedoucí* i v jiných dílech je nejasné, jestli vystupuje za sebe nebo nějaké alter ego. Soudě dle jeho slov, takové rozlišení snad nemá ani cenu: „Je téměř asi důležitější to, co předstíráte, že jste, než to, čím skutečně jste, viz např. americký prezident nebo jakýkoliv podnikatel či absolvent kurzu asertivity. IMAGE ÜBER ALLES!“<sup>46</sup> Tak také on předvádí různá svá image, v kostýmech předstírá, aniž by většinou přímo o sobě sděloval něco bližšího. Navzdory četnosti mají představované role společný jmenovatel: ozdravný sarkasmus.

Hrátky s identitou, převleky a vizuálním stylem, útvary mezi performance a fotografií jsou principy podobné s Cindy Sherman. Přesto je oba užívají zcela odlišným způsobem.<sup>47</sup>

### 2.1.3 Sociální tematika

Vzhledem k Surůvkově přesvědčení o potřebě umělecké angažovanosti je zřejmé, že jeho díla se vztahují k problémům společnosti. Hlavním terčem se mu stává stádní myšlení a masový vkus. „Militantně křičí proti všem a na všechny, a zároveň v roli sebeironického klauna poukazuje na realitu, která nám nemusí být vždy příjemná, za níž se ve skrytu duše stydíme, ale pro změnu příliš neděláme.“<sup>48</sup>

#### 2.1.3.1 Postavy kabaretu Návrat mistrů zábavy (1998)

Série čítá 10 děl<sup>49</sup> o jednotném formátu 150 x 100 cm. Byly vytvořeny technikou počítačového airbrushu a vytisknuty na syntetické plátno. Na dílech figurují postavy z kabaretu Návrat mistrů zábavy. Aktéři jsou zachyceni buďto v polopostavě (*Voják, Zpěvák, Bača*) nebo v celku (*Betmen, Fašoun, Vůdce, Brouk Pytlík, Miki – rokenrolový zpěvák, Bača*

---

<sup>42</sup> PTÁČEK (pozn. 18) 41.

<sup>43</sup> DVOŘÁK (pozn. 20) 112.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> DVOŘÁK (pozn. 20) 111.

<sup>47</sup> MORGANOVÁ (pozn. 29) 78.

<sup>48</sup> JŮZA (pozn. 34) nepag.

<sup>49</sup> JŮZA (pozn. 34) nepag.

II., ZZ Pop). Figury jsou vždy vsazeny do umělého prostředí, vytvořeného počítačem, s barevnou texturou v pozadí. Celé postavy v abstraktním prostoru stojí na barevném kruhu, jakémsi soklu.

Surůvka nehraje veškeré postavy, je představitelem Vojáka, Zpěváka, Betmena, Fašouna, Mikiho a ZZ Popa. Zbylé role připadají na další členy kabaretu. „Oficiální portréty z kabaretu nám vyfotil profesionální fotograf.“<sup>50</sup> Surůvka je tedy fakticky nepořídil. Na počítači bylo vytvořeno umělé pozadí.

Název evokuje televizní normalizační estrádu. Forma balancuje na hraně mediální pokleslosti.<sup>51</sup> Série ironicky parafrázuje agresivního militaristu, superhrdinu, populárního zpěváka nebo symbol lidové tradice a obyčejnosti - baču. „Satirický humor je pro něj nástrojem společenského angažmá“<sup>52</sup>

Přestože postavy vznikly původně pro kabaret a existují v rámci jeho scének, od nichž jsou takto izolovány, „cyklus fotografií stojí sám o sobě jako dílo nové, s odlišnou informací, ale přesto zaznamenávající uplynulou situaci.“<sup>53</sup> Hlavně díky této sérii, z níž je cítit sebeironická retroestetika, se Surůvka zařadil k nejvýraznějším osobnostem 90. let, pokud jde o spojení performance a fotografie.<sup>54</sup>

Kritický názor na populární kulturu vyjadřuje velká část z jeho prací. „Harmonický a šťastný život podle křesťanské morálky je nedosažitelný, zato však můžete z tohoto světa odejít jako známý a populární televizní bavič.“<sup>55</sup> V několika tiscích si na paškál bere její typické představitele – postavy plnící prostor masových médií. „Televize je o podstatě člověka, který je daleko raději pasivním divákem, jenž se dobrovolně zbavil své odpovědnosti, aby starost za sebe i za svět přenechal někomu jinému.“<sup>56</sup>

*Zpěvák*, polopostava korpulentního vousatého muže s mírně delšími vlasy a slunečními brýlemi, drží v levé ruce mikrofon, do něhož křičí a ukazovákem pravačky míří na diváka. [3] Jeho evidentně malá stříbrná bunda je ošoupaná a zpod stříbrné vystupují okrové fleky. Světle zelené pozadí za zpěvákem s texturou tvořenou červenými a zelenými ovály pomáhá postavě lépe vyniknout. Surůvka karikuje vizuální klišé pop music. Zpěvák předvádí sugestivní a sebevědomé gesto. Ukazování na diváka připomíná sovětský propagandistický plakát lákající do Rudé armády s textem: „Tys zapisalja dobrovolcem?“ (1920). [4] Agresivní křik, kterým se hvězda snaží podmanit si publikum, vyvolává dojem

---

<sup>50</sup> MORGANOVÁ (pozn. 29) 78.

<sup>51</sup> JŮZA (pozn. 34) nepag.

<sup>52</sup> PTÁČEK (pozn. 18) 44.

<sup>53</sup> BYTELOVÁ (pozn. 24)

<sup>54</sup> MORGANOVÁ (pozn. 29) 78.

<sup>55</sup> DVOŘÁK (pozn. 20) 111.

<sup>56</sup> Ibidem.



síly. Jenže vše zmíněné kontrastuje s komickým oblečením a okolím. „Nedbalá elegance“ je natolik nedbalá, že namísto dojmu nespoutané osobnosti vyvolává smích a dekorativní pozadí ze všeho nejvíce připomíná laciný závěs.

Stejná postava, ovšem v celkovém záběru, je znázorněna na dalším tisku *Miki – rokenrolový zpěvák*. [5] Vidět tak jsou velmi široké zvonové kalhoty. Miki stojí na žlutém kruhu připomínajícím kužel reflektoru vyjádřený vizuální zkratkou. Snímek vytváří iluzi prostoru. Lze se domnívat, že názvem *Surůvka* narážel na známého českého rokenrolového zpěváka Mikiho Volka. Charakteristickou součástí jeho image byly právě tmavé brýle. Jeho hvězda zářila v 60. letech, pak ale následoval zpěvákův pomalý a hluboký pád. Pro ilustraci relativity slávy se tak *Surůvkovi* hodil jako skvělý motiv. *Volek* navíc nedlouho před vznikem této série předčasně zemřel, což ještě stupňuje sarkastičnost díla.

Skepse vůči popularitě rockových hvězd *Surůvkovi* nechybí, dokonce ji použil jako příměr pro popis situace týkající se umění: „Student z pražské Akademie vypadne na semestr do ciziny, podlehne kosmopolitnímu světáctví globálního umění a příliš brzy opouští své kořeny – tím ztrácí vlastní tvář, pouze klonuje vlivy a formální postupy současného umění bez ambicí proniknout pod povrch. Často ale nechybí touha po slávě a rychlém zbohatnutí prostřednictvím výtvarného umění, čili jakási obměna kariéry rockové hvězdy.“<sup>57</sup>

Mechanismus popularity hudebních hvězd pomocí mystifikace předvedla i ostravská skupina *Kamera skura*. V rámci akce *Kamera skura – Turné 98* vytvořili plakáty fiktivní kapely se jménem jejich výtvarné skupiny, zorganizovali autogramiádu v obchodním domě *Kotva*, a dokonce vystoupili v pořadu *Snídaně s Novou*.<sup>58</sup> To vše, aniž by nahráli jedinou píseň. *Kamera Skura* také vystoupila v rámci kabaretu *Návrat mistrů zábavy*.<sup>59</sup>

Další postavou tematizující populární kulturu je *ZZ Pop*. [6] *Surůvka* stojí oblečený v bílém splývavém rouchu, na hlavě má mitru se zlatým křížem, na očích černé brýle a na tváři připevněny umělé vatové vousy. V pravé ruce drží hůl, levačku natahuje k divákovi. Stojí na žlutém oválu, na pozadí je vsazen obraz *Emila Noldeho Svatá Marie Egypťská mezi hříšníky* (1910)<sup>60</sup>, který zobrazuje prostopášnost světice před konverzí. Název využívá podobnosti slova „Top“ (ze jména motorkářské kapely *ZZ Top*) a slova *pop*, označujícího pravoslavného kněze. Délka vousů je jak členům kapely tak pravoslavným duchovním

<sup>57</sup> DVORÁK (pozn. 20) 111.

<sup>58</sup> BIRGUS / MLČOCH (pozn. 3) 324.

<sup>59</sup> Skupina *Kamera skura*, in: i-datum – databáze současného českého umění, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/autori-186>, vyhledáno 7. 7. 2011

<sup>60</sup> Datace převzata z obrazové galerie k přednáškám prof. Vojtěcha Lahody *Přehled dějin evropského umění, Evropské umění první poloviny 20. století I.*, ÚDU FF UK <http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20eu%20sylaby/Evropske%20umeni%20prvni%20poloviny%2020%20stoleti%20I.pdf>, vyhledáno 1. 8. 2011

společná. Vizually lze ale ZZ Popa na první pohled identifikovat spíš s vousatým svatým Mikulášem v mitře, tak jak chodí v Čechách nadělovat dětem dárky. Surůvka sloučil duchovní a popkulturní postavu, podobně jako to později udělala Kamera skura spolu s Kunst-Fu v díle *Superstar* (2003). [7] Obě postavy tvůrci „aktualizovali“ tak, aby se pro lid mohly stát opět „hvězdami“. Ovšem daň za přizpůsobení je příliš vysoká.

Další postavou hranou Surůvkou je *Betmen*. [8] Coby americký komiksový superhrdina v tmavě modrém kompletu stojí s jednou rukou v bok, druhou zařatou v pěst a nataženou dopředu, jako by se chystal po vzoru Batmana vzlétnout. Přes ramena mu až k zemi spadá vínový plášť a většinu obličeje mu skrývá černá batmanovská maska s rohy. Stojí na žlutém oválu, prostředí kolem něj je modré a na pozadí se nachází jakýsi červený vzor, původně zřejmě látka. Jenže i zde je původně heroická postava devalvována. Hrdina trpí nadváhou a kostým je ušitý z tepláků. Užití Batmana rozhodně není motivováno kladným vztahem k němu. Jeho bezmoc ukazuje i v performancích, ve kterých se za něj vydává: „Jako Batman se potloukám kolem, předstírám, že chci pomoci, nakonec jim prd pomůžu, snad jen v tom, aby si uvědomili, že jsme všichni blbci. A to je v podstatě celá Batmanova úloha.“<sup>61</sup> Postavu užil i později v dílech jako *Batman letí na Kábul* (2001) nebo *Otcovství* (2003)

Dalšími představiteli moci jsou militaristé. Polopostava *Vojáka* [9] upřeně hledí ven z obrazu, jako by mělo dojít ke zteči s divákem. Zda má v rukou nějaké zbraně, není vidět, protože jsou mimo záběr. Surůvka je oblečený v šedivém kabátu a na hlavě má helmu. Rozvedením této postavy je *Fašoun*. [10] Podobizna ukazuje celou postavu, která je nakročena a v ruce drží „zbraň“ – ze dřeva sestavený kulomet. Stojí na krvavě rudém oválu, okolí je adekvátně názvu hnědé a pozadí tvoří textura z béžových a hnědých linií, které na několika místech vytváří pravotočivou svastiku. *Fašouna* v cyklu doplňuje *Vůdce*, patku své předlohy napodobuje čepicí nakřivo. *Vůdce* ale není ztvárněn Surůvkou. Postavy běžně vzbuzující největší strach jsou zde předvedeny ve směšné podobě. Takto zbaveny hrůzostrašnosti byly i *Zbraně na prodej* (1996 – 1998), instalace složená z množství dřevěných zbraní podobných té, kterou drží *Fašoun*.

### **2.1.3.2 Ve vybrané společnosti, Volá vedoucí (1998)**

Skrze dva diptychy, jejichž neostrost připomíná rozpité barvy, se Surůvka dostal do kontaktu nebo se mohl poměřit se známými politickými osobnostmi, přestože obě pochází z jiné doby a stojí na opačném konci etického spektra. *Ve vybrané společnosti* [11] je dvojice airbrushů o formátu 150 x 100 cm, z nichž na jednom je zachycen sedící Surůvka oblečený

---

<sup>61</sup> PTÁČEK (pozn. 18) 38.

v tyrolském kabátu. Nad ním stojí a na rameno mu ruku klade černovláska v modrých šatech. Vedlejší airbrush zobrazuje Olgu Havlovou s manželem Václavem, který ji drží za loket. K juxtapozici snímků jej přiměl následující zážitek: „Našel jsem pohlednici s oficiálním portrétem hradní dvojice Václava Havla s tehdy již zesnulou ženou Olgou, a to mi připomnělo můj portrét s jednou dívkou, kterou jsem v době svých začátků miloval a při náhodném setkání na ulici vtáhl do pouličního fotoateliéru. Snad abych si ten vztah nevztah nějak zafixoval, protože jsem nevěděl, jak dlouho budu ještě živ. (Měl jsem v té době onkologickou chorobu.) A ona mě objala kolem ramen takovým tím ochraňovatelským chvatem, stejným jaký použil prezident Havel na svou těžce nemocnou ženu.“<sup>62</sup> Všeprostupující ironie v Surůvkově díle brání tak silnému a vážnému příběhu uvěřit. Diptych lze bez znalosti okolností vzniku vykládat i opačně, jako parodický remake Havlova snímku, kterým by se Surůvka chtěl připodobnit „lepší společnosti“, imitující idealizované reprezentativní portréty politiků, kteří jejich pomocí dávají najevo uspořádanost svého rodinného života, aby tak zvýšili svou popularitu.

Ve stejném roce Surůvka vytvořil další dvojici airbrushů stejných rozměrů *Volá vedoucí*. [12] Na levém tisku stojí Hitler, usmívá se a telefonuje s rukou v kapse. Na pravém je Surůvka také při hovoru, opět v tyrolském kabátu. „Na jedné straně stojí sebevědomý vůdce, na druhé se i přesto, že nemůže být vidět, hrbí servilní umělec. Obrazy jsou spojené stejnou činností - telefonním vedením. Vypadá to jako pouhý vtíp, ale od minulosti, od epochy, se nelze odpárat či odstříhnout, jsme s ní spojeni pupeční šňůrou, je v nás zaseknutá jako střešina.“<sup>63</sup> *Volá vedoucí* souvisí s příběhem vázaným na předešlé dílo: „Ojedinělou pohlednici s telefonujícím a smějícím se Hitlerem mi právě tato dívka věnovala z pozůstalosti po svém otci, sudetském Němci. Na focení mi čouhala z kapsy. Tak jsem přidal svou fotografii v tyroláckém jankeru, v servilním postoji na druhém konci drátu. To je taky o mém vztahu k autoritám, vždy jsem měl potíže s autoritami – otcem, učitelkami, vrchní sestrou.“<sup>64</sup> Autoritu obsaženou ve slově „vůdce“ tu ale Surůvka posměšně nahradil obyčejným „vedoucím“. Surůvka Hitlera využil také v díle *Německé hokejové mužstvo 1936* (1998). Původní hlavy hráčů na týmové fotografii hokejového družstva nahradil obličejí Hitlera a jeho blízkých spolupracovníků. Jako pendant vzniklo *Ruské hokejové mužstvo 1936*.

---

<sup>62</sup> MORGANOVÁ (pozn. 29) 78.

<sup>63</sup> HŮLA (pozn. 28)

<sup>64</sup> MORGANOVÁ (pozn. 29) 78.

## **2.2 Milena Dopitová**

Autorka se narodila v roce 1963 ve Šternberku.<sup>65</sup> Navštěvovala gymnázium, kde objevila svoji zálibu v malování a kreslení. Po maturitě se tak rozhodla jít na další tři roky studovat střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti.<sup>66</sup> Ve volné tvorbě chtěla pokračovat, a tak se přihlásila na AVU.<sup>67</sup>

Vysokoškolská studia na Akademii začala ještě před převratem, v roce 1987, v malířském ateliéru Jiřího Karmazína, kde zůstala do roku 1990.<sup>68</sup> Mohla tak posoudit zlom, k němuž v této instituci došlo. Před rokem 1989 na škole museli všichni malovat stejným způsobem, mimo si ale každý dělal své věci.<sup>69</sup> Vznikaly pevné přátelské vztahy mezi studenty, vznikaly skupiny a mezi nimi i Pondělí.<sup>70</sup> Podle Dopitové bylo také příznačné, že „lidi tam šli hlavně proto, aby byli svobodní, být studentem umění a umělcem byla jediná možnost jak být v tehdejší společnosti svobodný.“<sup>71</sup> V ročníku s ní studovali i někteří pozdější členové Pondělí Petr Lysáček, Petr Písařík a Petr Zubek. Coby „zakázané ovoce“ je lákala práce s konceptem, který představoval něco jiného, než co měli předepsáno tvořit. O soudobých uměleckých trendech za hranicemi (koncept, objektové umění) se informovali z kvalitně zásobené knihovny AVU odebírající Flash Art, Art in America nebo Kunstforum.<sup>72</sup>

V roce 1989 se stala členkou skupiny Pondělí, založené v říjnu, která hrála pro její umělecký vývoj zásadní roli. „Pondělí mělo pro mou tvorbu asi největší význam.“<sup>73</sup> Skupina jako by vytyčila meze, v nichž se Dopitová v 90. letech i po jejím rozpadu pohybovala. Skupinu pojmenovanou symbolicky podle „nejvšednějšího“ dne<sup>74</sup> zajímala sociální tematika a každodennost a její členové se vyjadřovali objekty a multimediálními instalacemi. Pondělí bylo jedním ze zprostředkovatelů přechodu mezi postmodernou a novou generací devadesátých let.<sup>75</sup> Díla od autorky, kterým se věnuji v této práci, spadají právě do tohoto období před a kolem cíleného rozpuštění Pondělí.

---

<sup>65</sup> Pavel HUMHAL: Milena Dopitová (kat. výst.), Galerie Caesar, Olomouc 1995, nepag

<sup>66</sup> Pavel LIŠKA: Rozhovor s Milenou Dopitovou, in: Milena Dopitová. Instalace 1992 – 1999 (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1999, 11.

<sup>67</sup> Ibidem.

<sup>68</sup> Pavla KRANLOVÁ: Milena Dopitová, in: Pavla KRANLOVÁ: Čeští výtvarníci využívající fotografii od 90. let 20. století po současnost (magisterská teoretická diplomová práce na Katedře fotografie FAMU), Praha 2005, 39.

<sup>69</sup> LIŠKA (pozn. 66) 11.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Gabriela BUKOVINSKÁ-KOTÍKOVÁ: Galerie Labyrint - Milena Dopitová, in: Labyrint Revue 15-16/XV, 2004, 88.

<sup>73</sup> LIŠKA (pozn. 66) 12.

<sup>74</sup> Olga MALÁ: Milena Dopitová, in: Olga MALÁ / Jana ŠEVČÍKOVÁ: Milena Dopitová (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1995, nepag.

<sup>75</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1) 69.

### 2.2.1 Média často užívaná autorkou

„Začátek 90. let byl provázen orientací na instalaci, tedy propojením různorodých prvků a předmětů do prostorové podoby konceptuálního díla.“<sup>76</sup> Podobně jako jiní členové Pondělí, patřila k průkopníkům jejího užití: „Způsobem pojetí instalace, propojujícím fotografie a objekty, se Dopitová stala jednou z prvních, kdo v Čechách prosazoval formální přístupy, jež jsou nyní u nás naprosto běžné.“<sup>77</sup> Instalace překračuje hranice klasických výtvarných kategorií. V popředí stojí multimediální systém mnohoznačně propojující jednotlivé v prostoru instalované elementy.<sup>78</sup> Takovými systémovými elementy mohou být krom fotografie a objektů i kresby, obrazy nebo videofilmy. Původní neutrální výstavní prostor se tak mění v „trojdimenzionální pole výtvarně asociačního pnutí“.<sup>79</sup>

Dopitová v instalaci našla přiměřenou formu pro zprostředkování svých výtvarných představ. Pomohla jí dosáhnout nejvyšší možné úrovně mnohvrstevnatosti.<sup>80</sup> „Tím, že použiji více médií, dostávám se v instalaci k více-významovosti a mám větší možnost přesněji zachytit pocit, který chci zprostředkovat.“<sup>81</sup> Vzniká tak síť propojení mezi „jednotlivými elementy z různých médií, v jejímž rozpětí se myšlenka tematizuje či rozostřuje do nejrůznějších poloh. Pro diváka je to jistě velmi náročné, pro mne však velice zajímavé, jako kdybych luštila křížovku, nebo skládala puzzle.“<sup>82</sup> Zároveň měly instalace Dopitové stále výraznou sochařskou kvalitu. Média a materiál vybírala na základě výchozí myšlenky.<sup>83</sup>

Fotografii užívala frekventovaně nejen jako součást instalace, ale i samostatně. Přesto o ní jako o fotografce uvažovat nešlo. Řadila se mezi množství současných umělců, kteří médium fotografie ve své tvorbě užívali. V její práci ani nebyla dominantní.<sup>84</sup> „Použiji-li například fotografii, chci aby ‚dovypravovala‘ nebo i znejasnila celou myšlenku.“<sup>85</sup> S tímto médiem pracovala v mnoha následujících dílech, např. *Žvýkačky* (1993) a *Nepočítám se svou proměnou II* (1993).<sup>86</sup> Užila i apropriaci fotografického snímku pomocí xerokopie.

Fotografii uplatnila jako vhodný nástroj k zobrazení svého obličej v dílech, kterým se v této práci věnuji podrobněji. V tom, proč zvolila pro autoportrét fotografii a ne např. kresbu,

<sup>76</sup> BUKOVINSKÁ-KOTÍKOVÁ (pozn. 72) 87.

<sup>77</sup> Karel SRP: Polibky nad atomovým hříbem, in: Ateliér 10/XIII, 2001, 9.

<sup>78</sup> Pavel LIŠKA: Environment - instalace, in: Milena Dopitová. Instalace 1992 – 1999 (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1999, 5.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Pavel LIŠKA: Úvod, in: Milena Dopitová. Instalace 1992 – 1999 (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1999, 3.

<sup>81</sup> LIŠKA (pozn. 66) 12.

<sup>82</sup> Ibidem.

<sup>83</sup> Ibidem 13.

<sup>84</sup> Lenka LINDAUROVÁ: Portfolio - Milena Dopitová. Ženská pravda, Fotograf 7/V, 2006, 46

<sup>85</sup> LIŠKA (pozn. 66) 12.

<sup>86</sup> <http://www.milenadopitova.cz/?page=1990-1998>, vyhledáno 25. 5. 2011

hrála roli bezesporu i snadnost, s jakou se lze touto technikou zpodobnit. Fotografie byla vhodná také lehce dosažitelným omezením expresivity, které je na těchto fotkách zřejmé. Většina umělců někdy pracovala s vlastní podobou, mj. proto, že si jsou jako model nejdostupnější. O to Dopitové nešlo. Osobní vystupování v díle tu zdůrazňuje výši jejího zaujetí a míru identifikace s dílem. Jak ještě zmíním, autoportrét Dopitové nesloužil výhradně k hledání vlastní identity, ale vyjadřovala se jím i k otázkám společenským.

Její autoportréty připomínají svojí „úřední“ podobou ale i absencí výrazu portréty Thomase Ruffa. Jejich charakteristika by šla použít i na autoportrétní fotografie Dopitové: „(...) blank expressions and lack of visual triggers, such as gesture, confound our expectations of discovering a person's character through their appearance.“<sup>87</sup>

Objekt coby prostorové dílo tvořené různými materiály měl a má v její tvorbě podstatnou úlohu. Stejně jako fotografii také objekt užívala jak v rámci instalací, tak samostatně. Lze říci, že těžiště její práce leželo v něm.<sup>88</sup> Po formální stránce tvořila objekty velmi vyčištěné. Přestože byly konceptuální, dokládaly výtvarné cítění jako tomu je u *Helem* (1993) nebo *Nepočítám se svou proměnou I* (1993).

Velmi často užívala textil: „Je symptomatické, že vnitřní konstrukce jejích objektů je z tvrdého kovu, nicméně jejich povrch proteplený textilní úpravou je žensky křehký a zranitelný.“<sup>89</sup> Blíže se této technice a dílům, v nichž takto postupovala, věnuji v části o instalaci *Dvojčata (Já a moje sestra)*.

### 2.2.2. Vybrané tematické aspekty díla Mileny Dopitové

Sociální otázky v jejích pracích hrají zásadní roli. Nejde jí lartpoumlartisticky pouze o tvorbu esteticky inovativních artefaktů. Mnohdy se inspiruje všedním životem: „Přicházím na věci prostě v životě, venku na ulici, najednou vidím situaci, která mi něco připomene, a najednou vznikne nápad, to by se dalo použít, to je nosné.“<sup>90</sup> Její díla jsou mnohdy inspirována konkrétním prožitkem, ale jeho znalost není nezbytná pro uchopení díla.<sup>91</sup> Ve svých sděleních není nijak autoritativní, neusiluje o to diváka názorově manipulovat: „Kdykoli jsem ve své práci poukazovala na problémy společnosti, nechtěla jsem diváka o něčem přesvědčit nebo mu ukázat svou morální převahu, ale pobídnout ho k tomu, aby o dané

<sup>87</sup> „(...) prázdné výrazy a nedostatek vizuálních vodítek, jakým jsou gesta, matou naše očekávání z objevu osobního charakteru skrze zjev.“ in: Charlotte COTTON: Deadpan, in: Charlotte COTTON: The Photography as Contemporary Art, New York 2009, 106.

<sup>88</sup> LINDAUROVÁ (pozn. 84) 46.

<sup>89</sup> MALÁ (pozn. 74) nepag.

<sup>90</sup> LIŠKA (pozn. 66) 14.

<sup>91</sup> MALÁ (pozn. 74) nepag.

věci začal sám přemýšlet.<sup>92</sup> O svých tématech mluví vážně a bez ironie, z pohledu ženy, z pohledu své vlastní zkušenosti.

Dílo Dopitové bývá často kladeno do souvislosti s feminismem. V její práci lze najít feministický rozměr, „nikdy ne však proklamativní přímočarý feminismus amerického ražení, vůči němuž ona sama nezastírá skeptický postoj.“<sup>93</sup> Zařazení k feminismu jí nejspíš také nevyhovuje z toho důvodu, že u nás bývá spojováno s jakýmsi „americkým“ feministickým militarismem, i když s ním nikdo nemá žádné praktické zkušenosti.<sup>94</sup>

Otázka ženskosti a zájem o sociálnost se u ní vzájemně prolíná. Svě práce chápe obecněji: „Nikdy nepřemýšlím o feminismu, nebo zda je to ženská otázka. Snad proto, že jsem žena, používám ženský pohled na svět. Způsob projevu je ženský, na příklad ve způsobu použití slova, myšlenky, materiálu...“<sup>95</sup> Takováto poloha, kdy ženskost je přítomna jinak než jako prvoplánové téma, je jí bližší. „Ženskost je součástí vyjádření, ale není cílem.“<sup>96</sup>

### 2.2.3 Sociální tematika

Díla *Vaječná maska* a *Čtyři masky* mají několik styčných bodů. Pojí je tematická i vizuální blízkost a obě vznikla kolem roku 1992. Autorka v nich kladla důraz na sociální témata. Obě souvisejí se společenským postavením ženy, s rolí, kterou chce nebo musí zaujmout. Společný jim je také motiv masky a to že, v jejich fotografických částech figuruje autorka sama. Snímky frontálně zabírají její obličej s částí ramen, stylem připomínají odtazité pasové fotografie. Vlasy má Dopitová staženy do drdolu a výraz v obličejí neukazuje jakékoli emoce, díky čemuž fotografie vyznívají více jako symboly než psychologizující portréty. „Není tu opět žádná psychologizace, jen centrální osový pohled, čistý povrch, pod který se nedá do větší hloubky proniknout.“<sup>97</sup> K práci s vlastní podobou ji dovedlo formálně blízké předešlé dílo *Dvojčata (Já a moje sestra)* z roku 1991.<sup>98</sup> V obou případech tvoří snímky součást instalace spolu s prostorovými artefakty. Názvy u obou těchto děl jsou spíše ilustrativní, nerozvíjejí nijak možnost jejich výkladu. Opisují to, co může divák sám spatřit. Zmíněné instalace vznikaly v době jejich studií na AVU, kde po převratu navštěvovala ateliér

---

<sup>92</sup> LINDAUROVÁ (pozn. 84) 46.

<sup>93</sup> MALÁ (pozn. 74) nepag.

<sup>94</sup> LINDAUROVÁ (pozn. 84) 46.

<sup>95</sup> LIŠKA (pozn. 66) 14.

<sup>96</sup> Jana ŠEVČÍKOVÁ: Rozhovor s Milenou Dopitovou, in: Olga MALÁ / Jana ŠEVČÍKOVÁ: Milena Dopitová (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1995, nepag.

<sup>97</sup> Jana ŠEVČÍKOVÁ / Jiří ŠEVČÍK: Milena Dopitová, in: Ateliér 19/VI, 1993, 4.

<sup>98</sup> Ibidem.

intermediální tvorby vedený Milanem Knížákem.<sup>99</sup> Byla tehdy ještě členkou skupiny Pondělí, která se rozpadla roku 1993.<sup>100</sup>

### 2.2.3.1 Čtyři masky (1992)

Dílo sestává ze dvou základních částí: fotografií a prostorového objektu. [13] Čtyři černobílé fotografie o formátu 140 x 100 cm v detailu čelně snímají obličej autorky spolu s částí hrudi na neutrálním bílém pozadí. Na všech fotkách se Dopitová různým způsobem „maskuje“, vlasy má staženy do drdolu a je vidět kousky ramínek tmavého oděvu. Na první fotografii zleva má na obličejí bílou lékařskou roušku, na následující jí oči kryje škraboška s flitry, další snímek ji zobrazuje se silonovou punčochou přetaženou přes hlavu a poslední fotografie ukazuje Dopitovou s nanesenou bílou pleťovou maskou. Před těmito snímky je na zemi umístěn objekt obdélného půdorysu o rozměrech 450 x 600 cm sestavený z bílých nespárovaných cihel lemovaný po obvodu jejich vyšší řadou. Na straně při zdi jsou ze stejného materiálu postaveny čtyři stupínky.

O jednotlivých maskách lze uvažovat jako o znacích možných životních cest ženy. Zda se jedná o svobodnou volbu, nutnost nebo vnější tlak zůstává nedořečeno. Autorkou naznačené role jsou od sebe velmi rozdílné, atributy představují jak aktivní tak i pasivní způsoby života. Jejich zhodnocení je ponecháno na divákovi.

Tvář Dopitové v chirurgické roušce lze číst více způsoby. Na jedné straně evokuje zdravotní sestřičku, obecněji pečovatelskou roli ženy, která může souviset s představou pečující matky. Roušku lze ovšem chápat i opačně, jako důkaz emancipace, která dovolila během posledních zhruba sta let ženám vykonávat do té doby výhradně mužská zaměstnání, jakým byl lékař.<sup>101</sup> Oba významy lze smířit tím, že obecně „symbolizuje nějaké poslání ženy ve společnosti.“<sup>102</sup> Zcela pominout nelze ani interpretaci roušky jako prostředku ochrany před nákazou jejího nositele. Často karikovaný motiv úzkostné obavy před nákazou zvnějšku (v podobě roušky) se dostal do obecného povědomí mj. díky japonským turistům.

Obličej ve škrabošce s flitry připomíná večírek, slavnost nebo maškarní. Významově osciluje mezi symbolem aktivního společenského života a ženy jako „ozdoby“, společenského doprovodu. V každém případě je sociální interakce důležitá: „Bez té společenské role bychom

<sup>99</sup> Milena Dopitová, in: Artlist - databáze současného umění, <http://artlist.cz/?id=420>, vyhledáno 15. 5. 2011

<sup>100</sup> Kateřina PIETRASOVÁ: Pondělí, in: Artlist – databáze současného umění, <http://artlist.cz/?id=323>, vyhledáno 16. 5. 2011

<sup>101</sup> První lékařkou promovanou v Českých zemích byla Anna Honzáková v roce 1902, in: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Honz%C3%A1kov%C3%A1](http://cs.wikipedia.org/wiki/Anna_Honz%C3%A1kov%C3%A1), vyhledáno: 10. 5. 2011

<sup>102</sup> Portrét: umělkyně Milena Dopitová, pořad Kultura.cz, Česká televize, odvysíláno 27. 2. 2011, 8 min., <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/211562228000008/obsah/149028-portret-umelkyne-milena-dopitova/>, vyhledáno 23. 5. 2011



se neobešli.<sup>103</sup> Částečné zastření tváře s sebou zároveň nese nádech tajemství, evokuje femme fatale, která se nechce dát poznat. Zmíněné společenské události jsou i prostorem pro oddych. Absence závazku charakteristická pro takové chvíle zde kontrastuje s odpovědností pečující ženy naznačené v předešlé fotografii.

Punčocha přetažená po vzoru zločinců přes hlavu a deformující rysy obličeje, aby znesnadnila následnou identifikaci kriminálního, je maskou, „která s sebou nese nebezpečí.“<sup>104</sup> Pole zločinu je tradičně vyhrazeno především mužům, o čemž svědčí i jejich větší počet ve věznicích.<sup>105</sup> Představa ženy - zločince tak má v sobě dosud přídech něčeho neobvyklého. Znázornění ženy coby kriminálnice jde proti stereotypnímu obrazu.

Pleťová maska je jak symbolem zvýšené péče o zevnějšek, tak hygieny a čistoty.<sup>106</sup> Bývá často užívána jako prostředek zpomalující přirozené stárnutí, protože současný kánon krásy mladistvost u žen vyžaduje. Touha zůstat mladá a líbit tak se mužům staví ženy do znevýhodněné pozice, kdy musejí vynakládat mnohem větší úsilí, aby zůstaly atraktivními. Mužům je naopak dopřáno přirozeně stárnout.

Takovéto způsoby zobrazení ženy lze dát do souvislosti i s historickou tradicí: „Portréty mají téměř v barokním duchu atributy jako u alegorií ctností a neřestí.“<sup>107</sup> Již od antiky bývají alegorie zobrazovány především jako ženy.<sup>108</sup>

Druhý komponent, obdélný objekt z bílých cihel, připomíná plavecký bazén. Součástí instalace ale nebyl od počátku.<sup>109</sup> Znázorněn je v určité zkratce, přesto je dobře rozpoznatelný. Strana přiléhající k fotografiím nese čtyři vyvýšené startovací bloky. Podle počtu každý z nich patří k jedné z fotografií. Bazén do díla přináší sportovní symboliku. Sport nemusí nutně znamenat soupeření (např. ve své rekreační formě), ovšem bazén jako by se v souvislosti s portréty stával prostorem konfrontace jednotlivých postav, reprezentovaných na snímcích. Je tu zdůrazněn podtext sportu jako klání, zápasu, v tomto případě životního. Startovní můstky soutěžní vyznění zvýrazňují.

Výběr způsobu života ve společnosti, k němuž se *Čtyři masky* vyslovují, pochopitelně není téma vlastní jen ženám. Instalace odráží i tehdejší společenské klima plné změn. „Práce reagovala na porevoluční dobu, kdy jsem v té společnosti cítila takový ten začátek soutěžení,

---

<sup>103</sup> Pořad Kultura.cz (pozn. 102)

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> Za posledních zhruba 20 let se podíl odsouzených žen pohyboval mezi 8 % až 15 % z celkového počtu odsouzených osob, in: Pavlína KOPECKÁ: Ženská kriminalita jako sociální jev (diplomová práce na Právnické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2009

<sup>106</sup> Pořad Kultura.cz (pozn. 102)

<sup>107</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 97) 4.

<sup>108</sup> Ctnosti a neřesti, in: James HALL: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991, 97-98.

<sup>109</sup> „V instalaci portrétů na mnichovské výstavě Sirup tato volba čtyř ženských rolí byla ještě obohacena: byly pověšeny nad bazénem se čtyřmi startovními můstky.“, in: ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 97) 4.

takovou tu očistu té společnosti. Proto ten bazén.<sup>110</sup> Často záporně vnímaná soutěživost pro Dopitovou nemá pouze negativní konotace. Bazén může značit zároveň nástroj očisty. I podle Pavla Humhala dílo nastoluje mj. otázky „po potřebě hygieny společnosti.“<sup>111</sup>

„A ty masky tam zase symbolizovaly takovou nějakou neotevřenost lidí. Málokdy někdo jedná s někým, aniž by měl na sobě masku.“<sup>112</sup> Ve stejném duchu opět Humhal podotýká, že se tu nabízí otázky po autenticitě, či přetvářce nebo roli umělce ve společnosti.<sup>113</sup> Vedle „soutěže masek“ Dopitová sama uvádí, že podobně jako u časově předcházejícího díla *Dvojčata (Já a moje sestra)*, i *Čtyři masky* „hovořily o intimitě obličeje žen.“<sup>114</sup>

Znázornění právě ženy má důležitý význam - pomáhá poukázat na její specifické společenské postavení podmíněné z určité části konvencemi. Význam stejných atributů v souvislosti s mužem by byl zcela jiný, mnohdy parodický. Od začátku bylo umění Mileny Dopitové spojováno s feminismem, sama ale toto zařazení odmítala.<sup>115</sup> „Práce s autoportrétem, atributy a problém volby mají ovšem také ‚feministickou‘ dimenzi. Dopitová však s jinou zkušeností tzv. východního světa exponuje ženskou otázku bez emancipačního komplexu a bez agresivity. Ženská otázka je tu spíš vyvažováním, hledáním vlastních kritérií. Řeč o povrchu, proměňování či stárnutí tváře může traumaticky zneklidňovat, ale navozuje také otázky podstaty života.“<sup>116</sup>

Nabízí se otázka, jakou roli zde má volba autoportrétu. Podobně by asi bylo možné o tématu promluvit i za pomoci fotografie jiné ženy. Ovšem tím, že se stal vlastní autorčin obličej součástí díla, ještě akcentovala, že téma se jí zřejmě osobně dotýká. Navzdory tomuto osobnímu vkladu fotografie díky neutrálnímu výrazu tváře nepůsobí nijak deníkově nebo autobiograficky. Dotýkají se také otázky identity. Nekladou ji ale tradičním „Kdo jsem?“, ale spíše „Jaká bych mohla být?“

Vedle obsahu je důležité zmínit estetickou stránku *Čtyř masek*. „Výtvarně působivý je i způsob jakým Milena ‚monumentalizuje‘ vlastní fotografický portrét.“<sup>117</sup> Obdobně působí i rozměrný bazén. Přesto jsou obě části v rovnováze a jako celek instalace vyznívá velmi harmonicky. Užitím černobílé fotografie navíc dosáhla autorka barevné jednoty s bílými cihlami. Přes nesporný konceptuální charakter instalace a důraz na obsah je výtvarná čistota

---

<sup>110</sup> Pořad Kultura.cz (pozn. 102)

<sup>111</sup> HUMHAL (pozn. 65) nepag.

<sup>112</sup> Pořad Kultura.cz (pozn. 102)

<sup>113</sup> HUMHAL (pozn. 65) nepag.

<sup>114</sup> LIŠKA (pozn. 66) 15.

<sup>115</sup> LINDAUROVÁ (pozn. 84) 46.

<sup>116</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 97) 4.

<sup>117</sup> MALÁ (pozn. 74) nepag.

důležitou součástí účinku této práce. Ve *Čtyřech maskách* Milena Dopitová došla k syntéze inspirativního obsahu, jehož význam je otevřený, a estetické čistoty.

### **2.2.3.2 Vaječná maska (1991-1992)**

Instalace je složena ze série 3 fotografií a stejného počtu osobních vah. [14] Barevné snímky o velikosti 80 x 55 cm zachycují tvář Dopitové v centrálním osovém pohledu s viditelnou částí nahých ramen a hrudi. Stejně jako v předešlé práci má vlasy staženy do drdolu. Její obličej je pokrytý průhlednou vrstvou vaječné pleťové masky. Pod každým z portrétů je na zdi zavěšena analogová osobní váha.

Podobně jako u *Čtyř masek* a *Dvojčat (Já a moje sestra)* tu své zvětšené a různě specifikované autoportréty konfrontuje s trojrozměrnými předměty. U zmíněných děl ponechává interpretaci otevřenější a závislou na divákově fantazii a jeho subjektivní zkušenosti. Zde ale povahu jejich vzájemného vnitřně propojeného vztahu zřetelně naznačuje.<sup>118</sup>

V užití potraviny jako kosmetické pomůcky vzniklé „na koleni“ jakoby lehce rezonovalo kutilství (snažící se nedostatkové nahradit vlastním), tak charakteristické pro normalizační Československo stojící v kontrastu k sofistikovaným pleťovým krémům ze Západu. Zkrášlování, motivované touhou líbit se, se tu projevuje roztomile neohrabaně. Momentální odpudivost kráslicích procesů je zároveň v kontrastu s výsledkem, který se od nich očekává. Přitom kráslení se a udržování „svěžího vzhledu“ není věc utilitární nebo snad ženám přirozeně vlastní, ale spíš konvenční ústupek mužskému vkusu. Pleťovou masku, i když ne průhlednou a vaječnou, použila později také ve *Čtyřech maskách*.

Tváře ve vaječné masce jsou doplněny vahami. Tyto přístroje pomáhají k udržování „sebekázně“ v péči o sebe – ať už se jedná častěji o nadváhu nebo méně často nezdravou podvýživu. Tři fotografie autorky jsou sekvence, které v jednotlivých fázích ukazují proměnu obličeje při zasychání skutečné vaječné masky.<sup>119</sup>

Péči o sebe, hygienu a jejich poměr tematizovala Dopitová i v dalších dílech pocházejících z té doby, např. *Čtyři helmy* (1993) nebo *Solárium* (1992). Zajímala ji důvod existence takových předmětů, a zda jsou ještě součástí hygieny. Mohou svou formou totiž mnohdy připomínat i jakési mučící nástroje.<sup>120</sup> Pozměnila formu původních předmětů a

---

<sup>118</sup> MALÁ (pozn. 74) nepag.

<sup>119</sup> Radek HORÁČEK: České ženy II – průzkum komunikace. Milena Dopitová, in: Výtvarná výchova 1/VIII, 2000, 1.

<sup>120</sup> BUKOVINSKÁ-KOTÍKOVÁ (pozn. 72) 88.

tázala se, jestli je potřebujeme, jednalo se o průzkum a nalezení nových aspektů.<sup>121</sup> Při jejich tvorbě ji také zajímaly otázky spojené s intimitou člověka, kde začíná a kde končí hranice veřejné intimity.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> LIŠKA (pozn. 66) 14.

<sup>122</sup> BUKOVINSKÁ-KOTÍKOVÁ (pozn. 72) 88.

### **3. Intimita**

Říci obecně něco o intimitě není lehké vzhledem k tomu, že sám termín není zcela zřejmý. Ve vztahu k druhým je to důvěrné a velmi blízké citové pouto vycházející z jejich poznání a zkušenosti s nimi. „Problém spočívá v tom, že intimitu lze jen stěží definovat. Víte, co to je, když ji cítíte – když máte pocit osobního, privátního vztahu s jinou osobou či věcí, vzájemně do sebe citově investujete – avšak stále zůstává mlhavou, nepopsatelnou zkušeností, již lze často změřit spíše na rovině těla nežli intelektu. Je také jednou z těch zkušeností, k jakým nedojde, nejste-li sami otevřeni.“<sup>123</sup> Intimní sféra je prostorem zranitelnosti, a tak úzce souvisí s důvěrou. Pro každého je hranice, za níž se už jedná o intimní oblast, umístěna tak trochu jinde a týká se odlišných obsahů.

Převládající způsob zachycení intimity ve světové fotografii vychází z díla Nan Goldin. Jedná se o subjektivní momentky nijak nebazírující na řemeslnosti. Bezprostředně žitá realita není stylizována. Případné technické nedostatky jsou naopak užity jako jazyk, skrze nějž je osobní zkušenost tlumočena divákovi.<sup>124</sup> Tematicky se váží hlavně k odvrácené straně společnosti nebo tabuizovaným jevům. „(...) existence stovek nových Nan Goldin (...) jako by avizovala skutečnost, že ve fotografii již nelze překvapit ničím jiným nežli totálním obnažením intimity své vlastní, svých partnerů nebo přátel.“<sup>125</sup> Ovšem spolu s intimitou v oblasti tělesnosti a erotiky existuje také „intimita dotýkající se osobního prostoru a věcí a dějů v něm. Ta je předmětem zájmu fotografie od počátku její existence. Svými záznamy se nesnaží provokovat či upoutat pozornost, spíše často připomíná snahu autora fotografa nalézt svou vlastní rovnováhu a ukotvení ve vztahu k vnějšímu světu, jakousi vnitřní harmonii.“<sup>126</sup> Tato poloha zachycení intimity je vlastní Míle Preslové.

---

<sup>123</sup> Geoffrey BUTCHEN: Úvod. Záleží na velikosti?, in: Fotograf 4/IV, 2004, 5.

<sup>124</sup> Charlotte COTTON: Intimate Life, in: Charlotte COTTON: The Photography as Contemporary Art, New York 2009, 137.

<sup>125</sup> Pavel BAŇKA: Editorial, in: Fotograf 4/IV, 2004, 1.

<sup>126</sup> Ibidem 2.

### 3.1 Míla Preslová<sup>127</sup>

Autorka, celým křestním jménem Miloslava, se narodila v roce 1966 v Plzni. Mezi léty 1980 – 1984 studovala SUPŠ na Žižkově. Po maturitě 4 roky pracovala ve studiu Jiřího Trnky, kde dosáhla pozice asistentky režie. Během této doby se čtyřikrát bezúspěšně hlásila na VŠUP, napodruhé byla přijata na AVU. Tam ještě roku 1989 zažila Sametovou revoluci. Po převratu navštěvovala krátce ateliér Jitky Svobodové zaměřený na kresbu. Následně se věnovala malbě u Jiřího Sopka (1990 – 1993) a svá studia zakončila v ateliéru intermediální tvorby Milana Knížíka (1994 – 1996).<sup>128</sup> Tato východiska jsou v její tvorbě patrná.<sup>129</sup>

„Už její školní pokusy obsahovaly momenty, které je posunovaly mimo převládající dobové postoje. Nebylo v nich tolik rozptýlení, ale naopak koncentrace, nezáleželo tolik na tématu samotném, ale na sdělení.“<sup>130</sup> Než opustila malbu, námětově těžila z říše zvířat např. v portrétech *Galerie opic* (1992) nebo v cyklu pláten se skvrnami leopardí kůže *Můžeš změnit skvrny leopardovi?* (1993).<sup>131</sup> Během hospitalizace ve třetím ročníku začala tvořit koláže, jelikož za daných podmínek se jednalo o nejsnazší možnost práce. Po návratu do školy ji Sopko pobídl, ať čtyři z nich nazvěštuje na fotoplátna. Tato práce znamenala zlom, kterým opustila malbu. V polovině 4. ročníku přestoupila do ateliéru Milana Knížíka, kde se její spolužačkou stala Štěpánka Šimlová. Na vysoké škole diplomovala s dílem *Setkání v čase*, v němž byly do fotopláten s černobílými podobiznami lidí umístěny skutečné náramkové hodinky.

V období kolem konce studia se v jejím díle často objevovala apropriovaná historická fotografie. V díle *Mé oči sester* (1995), kterému se budu ještě blíže věnovat, užila fotografii své babičky a jejích sester z 20. let dvacátého století. K rodinné historii měla vazbu i práce *Generace* (1996). Zde užila fotky svých předků a příbuzných z různých období (1934, 1946, 1976, 1981) coby malých chlapců v kroji, jehož podoba zůstává v průběhu let stejná. *Mrtvé duše*, původně historický skupinový snímek sokolského oddílu, vystavené v roce 1997, pracovaly podobně jako *Mé oči sester* s manipulací pohledu: „Preslová na počítači zavřela víčka všem sokolům, takže skupina působí tragikomicky. Zavřené oči je proměnily ve spící sousoší jako ze Šípkové Růženky, odebraly jim život, takže žádný kontakt už nemůžeme navodit. Účastníci jsou jakoby mrtví, setrvávají v bezvýrazné existenci. Jen malé dítě

<sup>127</sup> V tomto textu se opírám z velké části o informace, za něž vděčím samotné autorce.

<sup>128</sup> Miloslava Preslová, in: Informační systém abART, <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=studium&IDosoby=8905>, vyhledáno 10. 5. 2011

<sup>129</sup> Milena SLAVICKÁ: Profil - Míla Preslová, in: Fotograf 7/V, 2006, 20.

<sup>130</sup> Jana ŠEVČÍKOVÁ / Jiří ŠEVČÍK: Z očí do očí – tvář v tvář, in: Míla Preslová (kat. výst.), Galerie MXM, Praha 1997, nepag.

<sup>131</sup> Ibidem.

přiřazené ke skupině tu zastupuje skutečnou Jinost. V kontrastu s ‚neživým‘, jediné ve svých civilních šatech na nás hledí a zachraňuje situaci skutečnou událostí.“<sup>132</sup> Pokusem o vykročení a oproštění od práce s historickými snímky bylo dílo *Bez názvu* (1995), v němž vytvořila svůj dvojčecí autoportrét jak v historické, tak současné verzi.

Míla Preslová se zařadila mezi nejnplodnější tvůrce autoportrétů. Během devadesátých let figurovala zhruba v 17 svých pracích. Divák neznalý souvislostí ale nemusí vůbec postřehnout, že na fotografiích vystupuje sama autorka. Názvy na to většinou nijak neupozorňují. Vnímat díla jako autoportrét je těžké zvláště pokud nejsou zaměřena na obličej – často zobrazuje pouze tělo nebo dokonce ruce. Zdá se ale, že autorce na divákově vědomí, že je před objektivem ona, příliš nezáleží.

Takto frekventované sebezobrazování je důsledkem autobiografičnosti její tvorby. „Je to vzájemná identita člověka a díla.“<sup>133</sup> Preslové práce jsou jakousi intimní zповědí, za tento osobní vklad bývá ceněna. Přesto autorčina díla nepředstavují nějaký subjektivní deníček plný momentek. Prožitky ležící za jejich vznikem jsou abstrahovány. K jejich sdělnosti je není třeba znát. Svě tělo bere jako objekt,<sup>134</sup> s jehož pomocí následně buduje fotografie různého významu. Ke „znakovosti“ jejích prací pomáhá i čisté formální zpracování. Sama se většinou zobrazuje v černých šatech. Ty jsou způsobem zobecnění výpovědi – jakékoli oblečení by bylo významově zatížené. Jiným způsobem omezení konotací by byla nahota, která by jí ale nebyla příjemná.

Realizaci jejích fotografií doprovází rozvážná příprava, svá díla pečlivě aranžuje a inscenuje. Samotnému fotografování předchází kresby, v nichž dojde ke kompozičnímu rozvrhnutí. Také představu barevnosti má předem danou, i když detaily se nakonec mohou lišit. Připomíná se tak její malířské školení. Zároveň je patrná značná úloha, kterou přikládá vizuálnímu působení fotografie, i když ne vždy lpí na ostroty zvětšeniny. Z malířské oblasti jí zůstal i návyk na větší formát.

„Chápe fotografii nikoli jako ‚otisk‘ fragmentu reality, ale jako obraz a dodejme jako konceptuální obraz.“<sup>135</sup> Ten není intelektuálsky nebo akademicky odtažitý. Její fotky „nepotřebují komentář. Patří mezi obrazy, které mají jasnou a srozumitelnou působivost.“<sup>136</sup>

---

<sup>132</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 130) nepag.

<sup>133</sup> Vlastimil TETIVA: Jsem taková, jakou mě vidíš, in: Míla Preslová. 12 LET (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie: Wortnerův dům, České Budějovice 2010, 5.

<sup>134</sup> Lenka Lindaurová v rozhovoru pro Radio Wave, 2. 3. 2009,

<http://www.rozhlas.cz/radiowave/waveculture/zprava/553404>, vyhledáno 20. 7. 2011

<sup>135</sup> SLAVICKÁ (pozn. 129) 20.

<sup>136</sup> Lenka LINDAUROVÁ: Míla Preslová. Za obzorem, in: <http://www.futuraproject.cz/karlin-studios/vystavy/2009/mila-preslova-za-obzorem-192-1532009/>, vyhledáno 28. 5. 2011

Tvorba Preslové „ve své podstatě není realistickou transpozicí našeho světa, ale jakousi jeho fotografickou parafrází.“<sup>137</sup>

Autorka velice často fotografie klade do sérií. Nebývají příliš rozsáhlé, max. 4 snímky. Více by jí pro vyjádření tématu přišlo nadbytečné. „Pracuje nejčastěji v konceptuálních sériích a rozvíjí určité téma či problematiku.“<sup>138</sup> Využívá toho, že „seriálová struktura umožňuje hru opakování a tím vznikajících rozdílů, které ji zajímají.“<sup>139</sup> Charakteristická je pro ni hra nuancí, kdy buduje sérii se stejnou kompozicí, v níž obměňuje detaily. To platí i pro většinu děl, která v této práci zmiňuji.

Na základě několika svých děl začala být dávána do souvislosti s fotografickou tvorbou, která používá dodatečnou manipulaci obrazu. Tento způsob práce u ní ale není nijak dominantní. Charakterizovat její snímky jako „digitálně upravené fotografie“<sup>140</sup> platí tím méně, že pokud k zásahům došlo, byly většinou ruční. Digitálně manipulovala *Mé oči sester* (1995), ovšem dvojčecí dvojportrét *Bez názvu* (1995) a bezejmenný čtyřruký autoportrét se synem v náručí (1999) byly upravovány ručně. Obdobně manuálně bylo upravováno i dílo *Bezhlavá* (1999), na dvojici fotek tu drží svoji dekapitovanou hlavu. Více děl, v nichž takto porušuje původně snímaný obraz, v té době nevytvořila.

Co se týče techniky, analogový fotoaparát, s nímž fotí dodnes, vlastní od roku 1995. Ale snímky, na kterých je sama zobrazena, nefotí. Pomáhá jí s nimi manžel, také absolvent AVU a bývalý asistent Miloše Šejna tamtéž, malíř Jiří Matějů. Stejně jako u části umělců zmíněných v této práci, ani Preslová často „nemačká spoušť“, přesto autorství náleží jí.

Preslová se sama nechápe coby fotografka, ale obecně jako umělkyně pracující s fotografií. Větší formát fotek, delší příprava a důsledný kresebný návrh připomínají její malířské školení. Výjimečně připojila k fotografiím i prostorový předmět – pro skupinovou výstavu *Zkušební provoz* umístila před *Mé oči sester* tři kruhy z červeného peří. Až o mnoho let později se k prostorové tvorbě vrátila dílem *Boty* (2008), kdy v interiéru kláštera v Dolních Kounicích umístila kruh sestavený z párů červených bot, jejichž špičky směřovaly ven.<sup>141</sup>

Autorka také doprovodila ilustracemi několik knih: *Alfred Jarry – Ubu* (1997), nakladatelství Kra, *Osobnosti české hudby* (2001), *České ženy* (2003), nakladatelství Fragment. Začátkem 90. let realizovala výzdobu dvou základních škol.<sup>142</sup>

---

<sup>137</sup> TETIVA (pozn. 133) 4.

<sup>138</sup> SLAVICKÁ (pozn. 129) 20.

<sup>139</sup> TETIVA (pozn. 133) 3.

<sup>140</sup> SLAVICKÁ (pozn. 129) 20.

<sup>141</sup> TETIVA (pozn. 133) stránka nečíslována

<sup>142</sup> Zuzana ŠTEFKOVÁ: Míla Preslová, in: Artlist – databáze současného umění, <http://artlist.cz/?id=1404>, vyhledáno 20. 6. 2011



### 3.1.1 Intimita

Míla Preslová na rozdíl od výše naznačeného proudu zabývajícího se fotografováním intimity nepořizuje momentky (situaci v jejích snímcích nevnímáme v její jedinečnosti), své fotografie pečlivě připravuje a výslednou podobou je tak extrahovaný znak. Rovněž s vlastní intimitou nezachází tím způsobem, že by ji odhalovala. Spíš naznačuje. S touto rozvážností tematizuje své vztahy s nejbližšími – v jejích fotografiích se jedná převážně o intimitu rodinnou. Velký vliv na snímky měly zážitky v osobním životě, kdy se provdala a stala se matkou. Její fotografie zpracovávají zkušenost manželství, mateřství i úvahy o vlastní budoucnosti.

#### 3.1.1.1 Jedna ku jedné (1998)

Na obou barevných snímcích, každý o rozměru 170 x 100 cm, je zezadu zachycena polopostava ženy. [15] Stojí před bílým pozadím zády k fotoaparátu oblečená do černých šatů. Na snímcích opakuje gesto, kdy objímá sama sebe. Fotografie vlevo ukazuje ženu s rozpuštěnými blond vlasy. Na druhém snímku má objímající se autorka vlasy stáhnuty do culíku, na ruce je vidět snubní prstýnek.

Objetí, gesto znamenající důvěru, srdečnost nebo bezpečí, se váže na dvojici. Zde jej autorka předvádí sama. Vyvolává to víceznačný dojem: buď kompenzaci osamělosti, či opačně soběstačnost, anebo sebeuklidňující, poněkud autistické gesto. Další znak, účes, se na snímcích liší. První rozpuštěné vlasy evokují volnost a nespoutanost, v jejímž kontrastu stojí sepjatý účes v copu. Lehce přehlédnutelný detail – snubní prsten, který se objevuje na druhém snímku oproti prvnímu, naznačuje stav před a po svatbě. Pro výklad se jeví důležitým.

Název připomíná matematický poměr. Slovo „poměr“ lze chápat i přeneseně. Zde je to partnerský poměr. Ten, ač má dvě „komponenty“, jež na sebe vzájemně působí, výsledkem je opět číslo jedna, tedy vstupní hodnota. Dílu lze rozumět tak, že i v manželském soužití člověk zůstává autonomní. Vyznění je trochu kontrastní k romantickým dílům, která naznačují splynutí duší, ale rozhodně není míněno jako znevážení manželství.

Fotografie vznikly pro výstavu *Snížený rozpočet*. Jana a Jiří Ševčíkovi tehdy umělce požádali, aby reagovali na něco politického, Preslové tápala, a tak přistoupila k zpracování tématu manželského svazku.

#### 3.1.1.2 Rozptýlím se (1998)

Dílo je složeno ze čtyř barevných fotografií o rozměrech 100 x 70 cm. [16] Na každém snímku se v horní polovině nachází schoulená postava, z níž jsou patrné pouze blondřaté vlasy

vlevo. Zbytek těla splývá pod černou látkou šatů. Jednotlivé fotky se liší podle prostředí, v němž se tělo choulí. Jedná se o posekané pole, zorané pole, vodu a les. Zamýšlenou součástí série byly i dvě fotografie, kde leží v trávě a na kamenité cestě, k jejich vystavení ale nakonec nedošlo. Všechna místa pocházejí z autorce důvěrně známého prostředí, z krajiny kolem její chalupy nacházející se na Plzeňsku, k níž ji pojí silný vztah.

Fotografie jsou meditativně laděnými autoportréty. Na první pohled jejich prostřednictvím „mapuje své místo ve světě.“<sup>143</sup> Ovšem série má ještě mnohem závažnější podtext. Název odkazuje ke smrti a zániku. Schoulená pozice na zemi v černých šatech jakoby ilustrovala melancholický a zoufalý postesek „Kdybych radši nebyla.“ Připomíná neodvratnost fyzické smrti, „rozptýlení se“, pohlcení půdou. Člověk odevzdává energii zemi tak, jako mu ji dávala ona. Přímý vztah k základním existenciálním otázkám tvoří z této melancholické série jedno z jejích nejsilnějších děl.

### **3.1.1.3 Horizont (1999)**

Dvě na výšku orientované fotografie formátu 170 x 100 cm jsou kompozičně shodné, jejich první plán zabírá terén pole vinoucího se až k obzoru, kde zem přechází v nebe, které tvoří jen malou část snímku. [17] Vpravo na obzoru stojí malá postava v černých šatech. Fotografie jsou rozdílné v zachyceném stavu pole. Jedna jej ukazuje posekané, druhá v plném rozkvětu zaplněné žlutými květy řepky olejky.

Preslová se sama umísťuje na obzor fotografie. Horizont autorka vnímá jako symbol budoucnosti, ať už pozitivní nebo ne. Nikdy jej nelze dosáhnout, stále se vzdaluje, souvisí s tím, co má teprve přijít, ale ještě nenastalo. Filozoficky je nabitý značným významovým potenciálem, který lze užít i pro toto dílo. Důležitou úlohu hraje tento pojem ve fenomenologii. „(...) horizont je cosi, co je vždy jakoby hranicí našeho zorného pole a kdybych chtěl tohoto horizontu dosáhnout, bude se mi vždy vzdalovat; tedy horizont je stále zde, vždy orientuje můj pohyb mezi věcmi, ale sám žádnou věcí není; *horizont je vždy to, v čem věci jsou a odkud ke mně přicházejí.* A svět ve fenomenologickém smyslu je právě cosi takového jako tento nikdy nedosažitelný, a přece stále přítomný horizont.“<sup>144</sup> Užitím horizontu anticipovala vlastní tvorbu – o několik let později pojmenovala svoji výstavu přímo *Za obzorem* (2008). Prostor kvetoucí žluté řepky, působící povzbudivě, a opačný dojem vyvolávající holé stonky, mohou být chápána jako symboly současnosti, v níž se nacházíme a

---

<sup>143</sup> ŠTEFKOVÁ (pozn. 142)

<sup>144</sup> Miroslav PETŘÍČEK: J. Patočka. Filosofie a jazyk (francouzský strukturalismus), in: Miroslav PETŘÍČEK: Úvod do (současné filozofie), 4., upravené vydání, Praha 1997, 120.

z níž vyhlížíme do budoucnosti na horizontu. Vedle popisovaných fotografií vznikly i snímky orientované na šířku, které ale nebyly realizovány.

#### **3.1.1.4 Dvě ku dvěma (1999)**

Dvojice snímků formátu 170 x 100 cm zachycuje ženu stojící zády k objektivu s dítětem v náručí. [18] Batole napravo vyhlíží autorce v černých šatech přes rameno. Snímky tvoří sekvenci, na níž dítě postupně ukazuje hlavičku: na levé fotografii je vidět pouze jedno jeho oko, z druhé se dívají již obě oči, ačkoli hlavička není vidět úplně.

Jedná se o další dílo, ve kterém Preslová pracuje se svojí mateřskou zkušeností. Oba hledí jiným směrem. Postupné vyhlížení z matčina objetí signalizuje synovu zvědavost. Jemný náznak osamostatnění se odehrává stále ještě v mateřském bezpečí. Právě matka jej bude uvádět do světa. *Dvě ku dvěma* i *Jedna ku jedné* tematizují nukleární rodinu, vztah mezi rodiči a mezi rodičem a dítětem. Série jsou shodné i kompozičně. Název užitím poměru také navazuje na *Jedna ku jedné*, stejně jako v ní i z tohoto poměru je výsledným číslem jedna, číslo znamenající autonomii, budoucí samostatnost dítěte.

#### **3.1.1.5 Bez názvu (1999)**

Původně xerokopie převedená na černobílou fotografii formátu 150 x 100 cm zobrazuje ženu v tmavých šatech stojící před světlým pozadím, jak drží batole. [19] Na první pohled není na výjevu nic zvláštního, po chvíli ale divák zaregistruje, že žena má 4 ruce. Dítě je zády od objektivu a hledí ženě přes levé rameno. Zmnožení rukou poskytuje dítěti ještě bezpečnější objetí. Snímek poukazuje na touhu po ochraně dítěte. Jenže tolik rukou je možná až příliš. Tak silné přimknutí překračuje hranici zdravého strachu a péče. Za touto mezí se nachází mateřská hyperprotektivita. Takové přílišné ochranielství brzdí osamostatňování naznačenou v *Dvě ku dvěma*. Jak se ale po soustředěnějším pohledu zdá, druhý pár rukou zřejmě patří muži. Tento detail dovoluje dílo chápat jako symbol potřeby společné péče obou rodičů, ne pouze matky bez účasti otce.

Další dvě ruce byly do obrazu začleněny pomocí ruční retuše. Manuální zásah spolu s xerokopií posouvají dílo dále od tradiční fotografie. Xerox sice působí, jako by měl obraz devalvovat, ale Preslové pomáhá nalézat nová teritoria sousedící s klasickou fotografií. V současnosti se tato práce nachází ve stálé expozici Národní galerie ve Veletržním paláci.

### **3.1.1.6 Sen I, II (1999)**

Pár barevných fotografií o rozměrech 100 x 170 cm zachycuje postavu ležící schoulenou pod mírně průsvitnou světlou látkou. [20] Její skrčená silueta vede diagonálně z pravého dolního rohu, kde leží chodidla, směrem vlevo nahoru, kde se nachází hlava. Snímky mají zlatavý kolorit. Oproti první fotce je na druhé znát, že postava pod příkrývkou drží malé dítě. Lehce transparentní příkrývka je na obou snímcích mírně zřasena.

Preslová opět zaujímá schoulenou pozici, podobně jako v sérii *Rozptýlím se*. Sekvence se váže k příjemnějšímu tématu, přesto její alternativní název zní *Trauma*. Jako by jím poukazovala na nejistoty a obavy z mateřství. Na prvním snímku si pod tenkou příkrývkou tvoří intimní prostor, do něhož v druhé fotografii své dítě přivede. Snovost nebo snad přeludnost lze nalézt v zastření výjevu poloprůhlednou látkou.

### **3.1.1.7 Růžový svět (2000)**

Barevné fotografie tvoří triptych. Na snímku vlevo je zachyceno dítě spící v postýlce, uprostřed žena kráčející z pobřeží do moře a napravo muž ležící se psem. Krajní fotografie mají růžovou barevnost. Konejšivost, jíž působí snímky na první dojem, nabourává prostřední záběr ženy vstupující dál do moře, který rozhodně neukazuje atmosféru turistického koupání. Jakoby mizela a opouštěla rodinnou idylu naznačenou v krajních snímcích. Nezodpovězena zůstává otázka proč.

## 4. Identita

Pojem identita bývá užíván v různých souvislostech a významech, které se mohou lišit. V současné době má tento termín mnoho funkcí. Pokusím se jej nastínit z hlediska psychologie. V běžném, ale i odborném jazyce se slovem identita rozumí, „kým nebo čím je osoba nebo společenství lidí. Je to odpověď na otázku ‚kdo jsem, kdo jsme‘, nebo ‚čím jsem, čím jsme‘.“<sup>145</sup> Tuto otázku různě tematizují rovněž díla v tomto oddílu.

Odpověď je zdánlivě banální, ale při pokusu o ni se ukáže jako nesnadná. Nebo si snad vystačíme s výčtem věku, pohlaví, barvy vlasů atd.? Původní význam slova znamená totožnost, stejnost osoby v čase a všech okolnostech; skutečnost, že osoba je sama sebou, a nikoli ničím jiným. „Identitu osoby tedy tvoří ty podstatné vlastnosti, které pokud se změní, osoba přestane být sebou samým, stejnou jako byla dříve.“<sup>146</sup> Lze pod ní zahrnout vyznávaná přesvědčení ale i fyzický vzhled.

Identita je rozlišována na osobní a sociální. Sociální identitu daného člověka určuje členství v jisté kategorii lidí. Osobní identita (sebevnímání) znamená představy, které má jedinec sám o sobě. Koncepce identity se rozlišují na „silné“ a „slabé“. Východiskem „silných“ přístupů je původní význam pojmu, tedy stejnost osoby v čase. „Slabé“ (nebo měkké) koncepce identity se rozcházejí s původním používáním termínu a chápou ji jako „měnící se podle situace, času, místa, okolností.“<sup>147</sup> Takovéto relativizující pojetí osobní identity je blízké dílům, kterými se zabývám. Tato definice ale není bezproblémová: „Není jasné, zda ‚měkké‘ koncepce identity jsou vůbec koncepcemi identity, když odmítají stejnost v čase, přetrvávání něčeho, co zůstává identické, zatímco to ostatní se mění.“<sup>148</sup> Zdravý rozum nutí myslet si, že jakási báze naší osobnosti je nutná. Nalézt ji je ale velmi složité.

„Často se říká, že ‚jedinec‘ je pouze zastřešující výraz pro nejasnou osobu, promítanou navenek v mnoha podobách (...)“<sup>149</sup> Pohled na některá díla odpovídá takovému přístupu. Mnoho umělců se zpodobňuje jako někdo jiný („promítají se navenek“ v další podobě jako Václav Stratil), ukazuje relativitu svého vystupování (Míla Preslová: *Podle nálady*), situuje sebe sama do rodinné historie (Míla Preslová: *Mé oči sester*) nebo alespoň vedle identity jiných tu svoji vymezují (Milena Dopitová: *Dvojčata (Já a moje sestra)*). Díla ukazující jakousi „tekutost“ naší totožnosti odpovídají i naší vnitřní nejistotě: „Ať už se pokládáme za

---

<sup>145</sup> Viera BAČOVÁ: Identita v sociální psychologii, in: Jozef VÝROST / Ivan SLAMĚNÍK (eds.): Sociální psychologie, 2., přepracované vydání, Praha 2009, 109.

<sup>146</sup> Ibidem 110.

<sup>147</sup> Ibidem 112.

<sup>148</sup> Ibidem.

<sup>149</sup> Karel THEIN: Hrst drobných a tvář (Krátký esej o dvou částech), in: Jiří SKÁLA / Jiří PTÁČEK / Karel THEIN: Václav Stratil - I'm History, Praha, 2005, 172.

cokoli či kohokoli, nejsme ničím jiným než jevištěm, divadlem mnoha (ne vždy zábavných) výjevů, které se odehrávají na prahu mezi věcmi ‚vnitřními‘ a věcmi ‚vnějšími‘, věcmi přítomnými a minulými a budoucími. Tak jako se neustále mění naše tělo – tak jako odkládáme obnošené vrstvy buněk a tkání –, mění se bez ustání i naše mysl, kterou nelze pevně zachytit a která odkládá nečetné vrstvy obnošených ‚já‘ a domnělých osobností.“<sup>150</sup>

## **4.1 Míla Preslová**

Míla Preslová se s pomocí svých fotografií setkává s vlastním obrazem, pozoruje svou identitu zvenčí. Ve svých dílech to, kým je a za koho se pokládá, spojuje s cizími podobami a těly, historickými i současnými. Uvažuje ale též o rozdílnosti každodenní role v soukromí a na veřejnosti a její rovnováze.

### **4.1.2 Mé oči sester (1995)**

Na každém ze tří černobílých portrétních snímků je zachycena polopostava mladé ženy s obličejem v poloprofilu. [21] Všechny fotografie jsou většího formátu. Na základě módních doplňků žen lze usoudit, že fotky neodpovídají době vzniku díla. Pozadí všech snímků je černé, oblast pasu portrétovaných přetíná nepravidelný tmavý pruh souvislý s pozadím, takže postavy nekončí se spodním krajem obrazu. Všechny tři ženy mají kratší účesy. Na prvním ze snímků má žena korále. Následující žena je oblečena zřejmě v dlouhé tmavé košili. Poslední z nich má na hlavě bílý čepce a na sobě světlé sako. Jejich oči shodně hledí doleva nahoru. Po chvíli soustředěnějšího pohledu je patrné, že na pohledech všech je cosi nepřirozeného. Původcem tohoto dojmu je fakt, že autorka vložila do starých snímků pomocí fotomanipulace své vlastní oči. Preslová použila staré rodinné fotografie z 20. let, na nichž je zachycena babička (žena s korály) a její dvě sestry. Do originálních snímků byly vsazeny oči Preslové digitální technologií. Následně byly takto upravené obrazy nazvětšovány a vytisknuty na fotoplátno.

V *Mých očích sester* je důležitým motivem styk dvou časových rovin. Časová i místní jednota snímků tu byla zcela porušena. Stejně tak „původní dobová aura pohledu portrétovaných je narušena, protože i výraz očí patří k dobové prezentaci a proměňuje se stylově stejně jako účes nebo oděv.“<sup>151</sup> Přenesením části svého obličeje do historických fotografií dochází k identifikaci s vlastním rodem (ne ve smyslu genderu), v němž jsme vždy

---

<sup>150</sup> THEIN (pozn. 162) 172.

<sup>151</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 130) nepag.

geneticky zakotvení a zásadně tak determinuje naši identitu. „Preslová se v *Mých očích sester* evidentně identifikuje se svým rodem, ale zpřítomňuje především svou existenci.“<sup>152</sup>

Dílem se také dotkla fotografie jako společenského rituálu, „v němž se konstruují portrétní kroniky rodiny. Dávají nám iluzi účasti na něčem, co zprostředkují, na minulosti, významných událostech, na osudech jiných lidí, s nimiž tak vstupujeme do kontaktu a přivlastňujeme si je. Mají sílu vyvolat imaginární setkání a spojovat minulost s přítomností a budoucností. Stáváme se jejich spoluvlastníky a vhodnou manipulací snadno vytvoříme jejich fiktivní obrazy.“<sup>153</sup> Taková alba slouží jako rodokmeny, z nichž často vyvozujeme svoji totožnost nejen vzhledem k biologické příbuznosti. Preslová tímto dílem začala používat jako látku svoji rodinu, i když napříště nebude zaměřená do minulosti a pojednávat bude spíše otázky intimity.

Jakkoli to není na první pohled patrné, dílo s tradičním autoportrétním žánrem souvisí. Přestože ne celistvě, autorka se zde pomocí svých očí zpřítomnila. Je to mezní projev tohoto žánru, ale díky tomu posouvá jeho hranice. V rámci její tvorby se tak stalo poprvé a velice nenápadným způsobem.

#### **4.1.3 Bez názvu (1995)**

Každá ze dvou černobílých fotografií, z nichž se dílo sestává, zachycuje dvojici dospělých žen. [22] Snímky jsou většího formátu, zabírají téměř celé postavy, ženy se drží v podpaží, udržují oční kontakt s divákem. Co se kompozice týče, jsou fotografie téměř identické. Na prvním snímku jsou ženy ve stejných historických šatech a s vlasy v drdolu vyfoceny na pozadí ateliérového nebe. Žena napravo má v obličeji výraz na pomezí apatičnosti a smutku, drží v pravače malou květinu a zdá se, jako by do ní byla její spolence rukou zaklesnuta. Žena vlevo se mírně usmívá. Druhý kompozičně obdobný snímek zobrazuje ženy v černých šatech stojící před světlým pozadím, s volně rozpuštěnými vlasy po ramena. Žena napravo má opět smutný nebo netečný výraz, její spolence se mírně směje, opakuje se tu předešlé gesto držení v podpaží. Ženy na všech čtyřech snímcích mají stejný obličej, jedná se o tvář autorky.

Její obličej byl na těla v historickém snímku vpraven manuální manipulací. Stejně tak „naroubovala“ svoji hlavu na tělo ženy stojící napravo na soudobém portrétu. Historický dvojportrét vznikl jako první z dvojice. Až ve snaze oprostit se od historických konotací, byl vytvořen současný dvojportrét. Teprve s jeho vznikem ji napadlo, že by mohla začít soustavně

---

<sup>152</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 130) nepag.

<sup>153</sup> Ibidem.

fotografovat. Poprvé zde oblékla charakteristické černé šaty, které se nadále stanou její „uniformou“. Vzhledem k použití archivního snímku nelze nezmínit podobnost s dílem *Mé oči sester*. V souvislosti s bádáním po identitě svoji osobu vpasovává do cizích těl, jiné podoby a času. Pro tematizaci času a identity je pseudodokumentární médium fotografie nejvhodnější. Jen s jeho pomocí se lze překlenout z minulosti do budoucnosti nebo se účastnit cizí minulosti, jak činí zde.<sup>154</sup>

Snímky mohou být díky aranžovanosti a abstraktnosti chápány jako znázornění náladových polarit veselí a smutku pokaždé v jiném časovém zasazení. Preslová se zdá být až jakousi personifikací obou stavů. Byť bez atributů, stavy provázející naši každodenní existenci se tu předvádějí doslova ruku v ruce. Historický snímek v sobě zároveň nese určitou nostalgii.

Poměrně jednoduchý akt, jakým je vytvoření dvojnického portrétu, člověku usnadňuje nahlédnutí sebe sama z vnějšku. Je umocněn autoportrétní princip. „V dvojnickém rozštěpení vystupujeme z vězení své identity.“<sup>155</sup> Sice „jsme uzavřeni ve své identitě, ale současně vidíme svůj obraz jako obraz jiného.“<sup>156</sup>

#### **4.1.4 Autoportrét (1998)**

Dvojice barevných snímků formátu 70 x 100 cm frontálně zachycuje obličej autorky s částí ramen, které naznačují, že je oděna do černých šatů. [23] Preslová je vyfocena před bílým pozadím. Autoportrét vlevo ukazuje Preslovou usmívající se, s upraveným účesem a nalíčenými očima. Fotografie vpravo ji zachycuje s rozčuchanými vlasy, bez make-upu a s výrazem, který značí buďto smutek nebo je neutrální.

Zobrazením dvou rozličných výrazů dílo navazuje na dvojnické dvojportréty. Zde jsou ale náladové stavy zobrazeny odděleně. Předvedené výrazy lze chápat jako manifestaci odlišných způsobů chování na veřejnosti a v soukromí. Jako ukázkou dichotomie těchto sfér. Při kontaktu s okolím vzniká naše vnější totožnost. Snímek s nalíčenou tváří ukazuje běžnou strategii, snahu vypadat co nejlépe a působit co nejmileji. Znázorňuje „pozitivní“ nastavení směrem k ostatním. Opak nebývá žádoucí, jakkoli existuje menšina lidí, která se snaží ukrýt za maskou nerudnosti. Druhá fotografie naráží na privátní sféru naší existence, kdy sami se sebou, bez společnosti, domněle opouštíme masky a role. Přesto každá osobnost je plná

---

<sup>154</sup> Pavla KRANLOVÁ: Míla Preslová, in: Pavla KRANLOVÁ: Čeští výtvarníci využívající fotografii od devadesátých let 20. století po současnost (magisterská teoretická diplomová práce na Katedře fotografie FAMU), Praha 2005, 109.

<sup>155</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 130) nepag.

<sup>156</sup> Ibidem.



předsudků a mínění i o sobě samé. Kde se naše identita projevuje autenticky? V kontaktu s druhými, nebo když jsme o samotě?

Snímky se rovněž dotýkají mnohými ženami pocíťované traumatizace z každodenní honby za očekávanou dokonalostí pomocí líčení, hubnutí atd.<sup>157</sup> Tímto významovým aspektem se dílo blíží *Vaječné masce* od Mileny Dopitové.

Původně byly fotky součástí karuselové projekce. Na bílé plátno zezadu byla promítána série snímků, na nichž se Preslová otáčela. Ve stejném roce vzniklo příbuzné dílo *Rozpůlená*. Portrétní snímek autorky ji ukazuje s obličejem napůl nalíčeným, napůl nenalíčeným. Působí, jako by dvě fotografie *Autoportrétu* byly koncentrovány do jedné. Ale tematicky je posunut: vyznívá tak snaha o dosažení rovnováhy mezi dvěma postoji.

#### **4.1.5 Podle nálady (1998)**

Každá ze série tří barevných fotografií zachycuje na bílém pozadí pár rukou s roztaženými prsty, záběr končí zápěstím. Na rukou je znát, že patří ženě. První snímek je zobrazuje zcela holé s nenalakovanými nehty, na druhé fotce jsou již nehty nalakovány a prsty lehce ozdobeny dvěma prsteny. Poslední fotografie ukazuje plně zdobené ruce s několika většími prsteny.

Název naznačuje libovůli, s jakou člověk může měnit svůj zevnějšek a dávat tak najevo svoji momentální náladu nebo příslušnost k sociální skupině. Stejně jako mnoho jiných kulturních produktů, i móda je znakový systém, který lze vykládat. Prsteny, které tu zdobí ruce, jsou příkladem „čisté“ módy – jejich utilitární význam je minimální (na rozdíl od oblečení). Ruce jsou tu předvedeny ve škále od přirozených, přes oblíbenou střední cestu až po zdobnost. I když to není z názvu patrné, jedná se v těchto snímcích o ruce autorky. Téma tedy pojednává v ich-formě, autoportrét tu opět není vázán na obličej.

Motiv rukou užívá i v jiných dílech, ať už jde o ruce samé, coby důležitý orgán, jímž člověk vstupuje do kontaktu se světem, nebo o gesto, které předvádí. Tyto práce pochází převážně z další dekády Např. *Květ I, II* (2003), *Když nejde o život I, II* (2003), *Ostré lokty I, II, III* (2003), *Rodiče* (2003), *V dlani I, II* (2006).

---

<sup>157</sup> KRANLOVÁ (pozn. 154) 109.

## 4. 2 Milena Dopitová

Ve Dvojčatech staví vedle sebe na první pohled nerozlišitelné snímky sebe a své sestry dvojčete. Divák je tak donucen najít rozdíly a dotýčným přičknout totožnost. Ale neutralitou všech svých podobizen zmíněných v této práci, jakoby se Dopitová snažila o sobě mlčet. Je v tom obsažen určitý paradox: odosobněný autoportrét. Vzhledem k programové „odosobněnosti“ Pondělí se ale nelze příliš divit. Jak zaznělo v textu *Nový zákon*, který je považován za jejich program: „Umělec, který mě zajímá, se do díla neotiskuje, ať již ve smyslu fyzickém či duševním. (...) Umělec se stává pouhým zprostředkovatelem, neboť sestoupil z piedestalu glorifikovaného autorství a jeho osobnost tak není v díle přítomna.“<sup>158</sup>

### 4.2.1 Dvojčata (Já a moje sestra) (1991)

První částí díla jsou dvě velkoformátové černobílé fotografie zavěšené na stěně. Druhou objekt umístěný do prostoru před snímky, který sestává ze dvou židlí a stolu. [24] Každý snímek 140 x 100 cm osově zabírá ženskou tvář s nasazenou koupací čepicí na neutrálním bílém pozadí. Před fotografiemi se nachází nevelký stůl kulatého tvaru, naproti sobě jsou k němu přistaveny dvě židle s opěrátky na ruce. Všechny kusy nábytku jsou po celém povrchu pokryty háčkováním.<sup>159</sup>

Obě ženy mají vlasy zcela zakryty gumovou koupací čepicí. Ženy si jsou velice podobné a především název díla pomáhá zjistit, že fotografie nezobrazují identickou osobu. Právě díky pokrývce hlavy dochází k maximálnímu možnému setření rozdílů vzhledu obou žen. Odlišnosti se tak omezují na jejich obličej. „Pracuje se subtilními nuancemi a velkými podobnostmi.“<sup>160</sup> Skrze drobné rozdíly ale přeci jen lze nalézt difference ve tváři a výrazu obou. Bez předchozí dobré obeznámenosti s autorčíným obličejem je však autorka a její sestra snadno zaměnitelná. „Osový pohled, chladné, jakoby sochařské pojetí portrétů nás nutí sledovat, co je na první pohled nerozlišitelné, a přitom nás irituje drobnými nepřesnostmi. Není tu šance proniknout hlouběji pod povrch podoby, protože jakákoli psychologická charakteristika tu chybí.“<sup>161</sup> Takové ztvárnění přináší jiné kvality: „Její strnulé frontální pojetí připomíná nehybnost tajemných sfing a odkazuje k obecnějším existencionálním obsahům.“<sup>162</sup>

<sup>158</sup> Pavel HUMHAL: *Nový zákon*, in: *Výtvarné umění 1/XV*, 1991, 54.

<sup>159</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1) 79.

<sup>160</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 97) 4.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

<sup>162</sup> MALÁ (pozn. 74) nepag.

Židle a stůl jsou opleteny vlnou. Materiál zde má symbolickou kvalitu odvozenou od jeho taktilních vlastností. Textilní úprava předmět zjemňuje, změkčuje a protepluje. „Materiál pro mne odráží obsah dané formy, je prostředníkem.“<sup>163</sup> V tomto případě vlna tak specifikuje význam objektu, nábytku. Když Dopitová užívá ručně pletený materiál, je pro ni důležitým pocit intimní domácí práce.<sup>164</sup> Stejně tak téma sourozenců, dvojčat, v sobě zahrnuje domov a intimitu. Textilní materiál a zdoluhavé ruční práce (pletení a obšívání) byly důležitou součástí i mnoha jejích dalších děl z té doby, např. *Solárium* (1992), *Překážky* (1992) nebo *Nepočítám se svou proměnou* (1993). Často užívala také strojový úplet: „Ten kromě intimních vlastností navozuje atmosféru strojových manufaktur, přádelen, kde často pracují ženy.“<sup>165</sup>

Rukodělná práce s textilií může připomínat, byť není tak explicitní, oblíbenou strategií feministických umělkyní druhé fáze tohoto proudu, v jejichž dílech došlo k „přehodnocení takových devalvovaných forem, jako bylo dekorativní umění a užitá řemesla, která byla historicky považována rodově za ženská.“<sup>166</sup> Od pozdních 60. let si tak jako médium volily např. výšivky nebo keramiku. Pro tuto fázi feministického umění byla důležitá mj. i „esenciální ženskost, kterou je možno a třeba vyjadřovat.“<sup>167</sup>

*Dvojčata (Já a moje sestra)* ji dovedla k práci s vlastní podobou<sup>168</sup> a mají mnoho společného s pracemi vzniklými posléze, ačkoli významově jsou odlišné. Spíše než sociální otázky (*Čtyři masky*, *Vaječná maska*) tematizují *Dvojčata (Já a moje sestra)* identitu a intimitu silného sourozeneckého vztahu.

Projekt se úzce dotýkal otázek spojených s identitou. „Zkoumání vlastní identity je téma, které mne mezi jinými tématy zajímalo a zajímá. Pocházím z jednovaječných dvojčat a tato skutečnost mne poprvé vyprovokovala k realizaci instalace *Dvojčata (Já a moje sestra)* v roce 1991. Je na fotografiích jeden člověk nebo dva? Jedná se o manipulaci s fotografií?“<sup>169</sup> Zodpovězení otázky, kdo jsem, za koho se považuji, není lehké. Jakým způsobem se navíc proměňuje, pokud má člověk ve své blízkosti někoho, s kým si ho okolí plete (vlastně dvojníka), s kým většinou i sdílí výchovu? Mají identickou genetickou výbavu, stejnou biologickou „startovní čáru“, čímž jsou také ideálním materiálem pro zkoumání vlivů formujících osobnost. Prožívají tedy svoji identitu jednovaječná dvojčata podstatně jinak než ostatní?

---

<sup>163</sup> ŠEVČÍKOVÁ (pozn. 96) nepag.

<sup>164</sup> Ibidem.

<sup>165</sup> Ibidem.

<sup>166</sup> Hal FOSTER: 1975, in: Hal FOSTER / Rosalind KRAUSSOVÁ / Yve-Alain BOIS / Benjamin H. D. BUCHLOH: Umění po roce 1900, Praha 2007, 572.

<sup>167</sup> FOSTER (pozn. 166) 570.

<sup>168</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 97) 4.

<sup>169</sup> BUKOVINSKÁ-KOTÍKOVÁ (pozn. 72) 88.

Dílo se tematicky váže rovněž k intimitě: „Nejdříve jsem se zabývala svou intimitou. První práce, která vznikla, nesla název *Já a moje sestra*, byla to zásadní práce. Použila jsem objekt a fotografii, intimita byla i v pletení, bylo to o mém životě, o mém dětství.“<sup>170</sup> Impulsem pro vznik jí byla harmonie a láska, „která byla a je přítomná od našeho dětství v našem vzájemném vztahu.“<sup>171</sup> O důležitosti vzájemného vztahu se sestrou Jarmilou vypovídá i to, že ji Dopitová po 12 letech opět „obsadila“ do projektu *Sixtysomething* (2003), v němž se věnovala stáří.

Prostorová součást instalace, opletené ready made stolu a židle, rozvádí význam samostatných fotografií. „Jedná se v českém kontextu o jednu z prvních prostorových instalací, kde je použita zvětšená fotografie v kombinaci s objektem.“<sup>172</sup> Opuštěné židle se stolem svádí k tomu, aby byly chápány coby neobsazené místo pro (klidné) setkání nebo obecně jakoukoli konfrontaci či rozhovor dvou lidí - zřejmě zobrazených dvojčat. Stejným způsobem jako u *Čtyř masek* objekt vyvolává dojem jakéhosi „jeviště“ pro komunikaci postav z nástěnných fotografií. Užití látky působí návodně – jednalo by se o rozhovor intimní?

Vlivem toho, že prvky v instalaci *Dvojčata (Já a moje sestra)* nejsou abstraktní, ale konkrétní předměty zatížené významy ze svého běžného užívání, působí narativně. Obdobně je tomu u zbylých dvou děl, kterým se věnuji. „Tato narativita je pro české prostředí příznačná, protože i v dnešní složité době plní umění ve společnosti stále svou didaktickou funkci. Dopitová však nikdy nepodléhá popisnosti. Její čistá forma nedovoluje sentimentální vemlouvavost a ponechává vše v rovině symbolu, atributu, tedy zástupné reality, která narativitu silně omezuje a neutralizuje.“<sup>173</sup>

*Dvojčata (Já a moje sestra)* bylo prvním z děl, kterým na sebe upoutala pozornost. Zaujala jím i kurátorku Milenu Kalinovskou: „Hrozně to mnou otřásl. Jednak v té době se vystavovaly fotografie Strutha a dalších umělců, kteří se zabývali identitou, ale příliš perfekcionista, tady jsem viděla něco, co mělo zvláštní atmosféru jakoby české moderny, ale zároveň něco provokativního, něco emotivně feminního. Navíc obšívání se v té době nikde nedělalo.“<sup>174</sup> Kalinovská ji následně dopomohla k organizaci výstavy v Institute of Contemporary Art v Bostonu v roce 1994. Spolu s několika dalšími českými umělci bylo toto dílo součástí výstavy *Gender Check: Femininity and Masculinity in the Art of Eastern Europe* (MUMOK – Vídeň, 2009-2010, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki – Varšava, 2010).

---

<sup>170</sup> LIŠKA (pozn. 66) 15.

<sup>171</sup> ŠEVČÍKOVÁ (pozn. 96) nepag.

<sup>172</sup> MORGANOVÁ (pozn. 1) 79.

<sup>173</sup> ŠEVČÍKOVÁ / ŠEVČÍK (pozn. 97) 4.

<sup>174</sup> Lenka LINDAUROVÁ: Vidět sama sebe (rozhovor s Milenou Kalinovskou), in: Umělec 6/IV, 2000, 11.

### **4.3 Václav Stratil**

Narodil se roku 1950 v Olomouci do rodiny středoškolského profesora jazyků a pedagožky výtvarné výchovy na LŠU. Výchova byla vedena v katolickém duchu, děti tak získaly znalosti týkající se Bible. Ve Stratilových dětských kresbách figurovaly motivy (liška, lev, ale i kříž), které se v jeho tvorbě později znovu objevily. V druhé polovině šedesátých navštěvoval litovelské gymnázium. V roce 1970 začal studovat na FF UPOL na katedře teorie a výchovy obor Výchova a vzdělávání dospělých se zaměřením na výtvarné umění.<sup>175</sup> Na vysoké škole působil Václav Zykmond, zakládající člen Skupiny Ra,<sup>176</sup> jehož vliv na své pozdější dílo Stratil přiznává. Zykmond však musel nedobrovolně roku 1972 opustit fakultu. Během vysokoškolských studií vytvořil Stratil rozsáhlý soubor kreseb s biblickými náměty.<sup>177</sup>

Po absolvování univerzity nejprve v roce 1976 pracoval jako metodik pro výtvarníky-amatéry a později vyučoval na LŠU ve Vyškově. V následujících letech z názorových důvodů přestal oficiálně pracovat v oboru a vystřídal různá zaměstnání, byl např. nočním hlídačem nebo kotelníkem.<sup>178</sup> Zabýval se intenzivně kresbou a malbou,<sup>179</sup> v námětech se stále občas objevovala pašijová témata, ze sedmdesátých let rovněž pochází několik autoportrétů. Jeho ateliér v Práskové ulici, kde sídlil v letech 1977 – 1981, fungoval jako místo setkávání. Se svými přáteli zde vytvořil jakousi komunu se jménem Hu Haba (Stratil tak někdy i podepisoval své obrazy)<sup>180</sup> a přes ztíženou možnost soustředění zde vytvořil kolem tří set obrazů a více než tisíc kreseb. Vedle tvorby expresivních figurativních děl, položil základy i nefigurativní linii, která vyústila do pozdějších rýsovaných kreseb.<sup>181</sup> Již tehdy si vymezoval ve svém díle pluralitu: „Já si moc nebral servítky a maloval figuraci i abstrakci. Z dnešního pohledu by se dalo říct, že to byla jakási latentní postmoderna.“<sup>182</sup>

Na popud manželky Jarmily se rodina v roce 1983 přestěhovala do Prahy. Již z dřívějšíka byl v kontaktu s Adrienou Šimotovou a Milanem Kozelkou. S příchodem do metropole, kde se živil jako noční hlídač v Anežském klášteře, se z nadaného představitele místní scény začala stávat výrazná osobnost českého umění.<sup>183</sup> Etabloval se zásluhou svých černých šrafovaných kreseb velkých formátů. Nové prostředí na Stratila působilo pozitivně:

<sup>175</sup> Jiří SKÁLA / Jiří PTÁČEK: Stručný přehled tvorby Václava Stratila, in: Jiří PTÁČEK / Jiří SKÁLA / Karel THEIN: Václav Stratil - I'm History, Praha 2005, 189.

<sup>176</sup> Marie MŽIKOVÁ: Václav Zykmond, in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž, Praha 1995, 965.

<sup>177</sup> Ladislav DANĚK: Hu Haba – Řeholní pacient – Zaběhnutý pes – Václav Ztratil anebo Václav Stratil, in: Ladislav DANĚK (ed.): Václav Stratil. Kresby 1955 – 2000, Olomouc 2000, 10.

<sup>178</sup> Jiří PTÁČEK: Do práce se nepřevlékám. Rozhovor s Václavem Stratilem, in: Art & antiques 1/X, 2011, 30.

<sup>179</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 189.

<sup>180</sup> Jiří MACHALICKÝ: Létající koberec (Retrospektiva Václava Stratila), in: Výtvarné umění 3/XV, 1991, 13.

<sup>181</sup> DANĚK (pozn. 177) 12.

<sup>182</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 28.

<sup>183</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 190.

„Považuji za pravděpodobné, že tam [v Olomouci] bych nebyl schopen tak velkoryse rozvinout svoji práci, hlavně v první etapě, kdy jsem celé dny a noci rýsoval tuší černé kresby.“<sup>184</sup> Ještě před přestěhováním do Prahy se zaměřil výlučně na kresbu a zcela přestal malovat.<sup>185</sup> V porovnání s olomouckým obdobím byla pražská činnost mnohem systematictější a koncentrovanější.<sup>186</sup>

Typickým rysem kreseb tvořených podle pravítka „byly husté linie čar svírající vůči sobě úhel 45 a 90 stupňů. Výsledná šrafura se uzavírala do geometrických vzorců, nejčastěji do čtverců.“<sup>187</sup> Enormní fyzická a časová náročnost jejich realizace měla pro Stratila velký význam, chtěl udělat velké téma: „Pracnost velkých kreseb mi suplovala pracnost staromistrovské malby. (...) Ta neuvěřitelná pracnost, jakási soukromá performance, se podobala oběti. V jistém smyslu se velké kresby blížily těm předchozím Ukřižováním, ovšem v jiné rovině.“<sup>188</sup> Tvorba kreseb se nacházela na pomezí ubíjející a kontemplativní činnosti, kterou lze chápat jako odraz doby pozdní normalizace.<sup>189</sup>

Popsat podrobně vývoj série by vyžadovalo značný prostor. „Na konci 80. let obohatil své kresby o nové významové i formální prvky, uvedl do nich archetypální symboly, ale i znaky odkazující k banální realitě, slova či věty s náboženskými obsahy, ale právě tak slova s ordinárními významy.“<sup>190</sup> Mezi užívanými výrazy byla „Nuda“ nebo „Stigma.“<sup>191</sup> Ve stejné době vznikly také kresby s parketovým vzorem. Ještě na konci dekády doplnil kresby z cyklu *Hle luny dukát* fotografickými autoportréty.

Od počátku devadesátých let Stratil začal soustavně používat fotografii. S tvorbou velkých šrafovaných kreseb tehdy přestával: „(...) cítil jsem je již jako příliš nasycený roztok. Deset let jsem díky svým Černým kresbám velice tvrdě a dlouhodobě manuálně pracoval.“<sup>192</sup> Zatoužil vyjadřovat se rychleji. „S Viktorem Pivovarovem a s Milenou Slavickou jsme mluvili o tom, jak by se můj dosavadní mechanismus práce dal otočit. Možností bylo víc. Umění se dá přece vytvářet i tak, že ho fyzicky bude vyrábět někdo jiný než já. Potřeboval jsem si vůči těm hrozně pracným, zásadním a mravným kresbám

---

<sup>184</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 31.

<sup>185</sup> MACHALICKÝ (pozn. 180) 14.

<sup>186</sup> Ibidem.

<sup>187</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 190.

<sup>188</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 31.

<sup>189</sup> Ibidem 37.

<sup>190</sup> Milena SLAVICKÁ: Václav Stratil, in: Anděla HOROVÁ (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž, Praha 1995, 788-789.

<sup>191</sup> Pavel NETOPIIL: Poznámky na okraj velkých černých kreseb Václava Stratila, in: Ladislav DANĚK (ed.): Václav Stratil. Kresby 1955-2000, Olomouc 2000, 57.

<sup>192</sup> Tomáš POSPISZYL: Galerie Labyrint - Václav Stratil, in: Labyrint revue 13-14/XIV, 2003, 105.

vytvořit distanc. Fyzické nasazení z kreseb jsem nakonec transformoval tak, že jsem začal chodit do komunálních fotoateliéru performovat.“<sup>193</sup>

### 4.3.1 Intermedialita ve Stratilově tvorbě

Cyklus *Řeholní pacient* se stal nejznámějším výsledkem Stratilovy práce s fotografií. O úloze tohoto média před osmi lety prohlásil: „Jestliže bych mohl svou práci vyjádřit ve formě matematického zlomku, tak by fotografie představovala jmenovatel. (...) Nemám ale postavené priority tak, že by kresby, nebo naopak autoportréty byly důležitější než to ostatní. Nejdůležitější je pro mě míra intenzity ve chvíli, kdy něco vzniká.“<sup>194</sup> „Rozpustil se v několika médiích najednou, ve fotografii, kresbě, koláži a v performanci. Neustále přeskakoval od jednoho média k druhému.“<sup>195</sup> Jelikož jeho tvorba byla velmi rozmanitá a ne zcela přehledná, pokusím se zmínit alespoň některé její reprezentativní projevy.

Roku 1994 vystavil v Rudolfinu soubor *Zatoulaný pes*. Jednalo se o rozsáhlou sérii drobných tušových kreseb zvířat (mnoho z nich má v osobním symbolismu autora pevné místo, např. liška) a autoportrétů. Vedle nich ovšem vystavil také jejich fotografické zvětšeniny. „Tématem byla otázka, co je dnes vlastně obrazem, zda ona ‚autentická kresbička‘, nebo ona ‚neautentická‘ fotografie.“<sup>196</sup>

Mezi léty 1996 - 1997 vytvořil sérii abstraktních a poloabstraktních barevných koláží. S nimi vystavil i tapetové ready-made. „Přestože řada obrazů parafrázovala Stratilovu vlastní tvorbu z 80. let, svou nenáročností byla jejím odmítnutím.“<sup>197</sup>

Performanční část, která byla původně procesuální složkou výsledného fotografického zobrazení, se emancipovala.<sup>198</sup> „Václav Stratil začal uskutečňovat performance na veřejnosti a jejich důležitým faktorem se stala jakási angažovaná travestie, společensky nevhodný převlek spojený se společensky nevhodnými činy. Podobně jako ve svých fotografiích usiloval o různé podoby, které určovaly různost jeho identity, tak se také ve svých performancích snažil rozostřit hranici mezi teatrálními, promyšlenými činy umělce a spontánními výstupy pomateného pobudy.“<sup>199</sup> K uskutečněným akcím patřila návštěva ostravského Domu umění ve špinavém dělnickém oděvu (s Petrem Lysáčkem), improvizované módní přehlídky nacistického spodního prádla nebo *Verbální tagy* (nečekané výkřiky v dopravních

<sup>193</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 105.

<sup>194</sup> Ibidem.

<sup>195</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 197.

<sup>196</sup> Jiří VALOCH: Umění spojující modernu a postmodernu?, in: Ladislav DANĚK (ed.): Václav Stratil. Kresby 1955-2000, Olomouc 2000, 65.

<sup>197</sup> Impresionismus Heute, in: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/impresionismus-heute>, vyhledáno 28. 7. 2011

<sup>198</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 198.

<sup>199</sup> Ibidem.

prostředcích a na společenských akcích).<sup>200</sup> Uvedená charakteristika performancí by šla vztáhnout i na Stratilova hudební vystoupení, která se odehrávají dodnes převážně v rámci vernisáží. K těmto akčním projevům působí kontrastně zmíněné černé kresby, které lze vykládat i jako performance, ne pouze jako výsledný artefakt. „Jestliže budou chápány spíše jako proces nebo prožívání procesu, pak lze je brát jako významové akce, rituály nebo magická mysteria.“<sup>201</sup>

Stratil se rovněž věnoval prostorové tvorbě, konkrétně instalacím sestavených většinou z nalezených předmětů. K našemu tématu je na místě zmínit *Oltář* (1990) a *Lože pro Zdyl Snorka* (1990) sestavený z reálných parket a fotografických autoportrétů.

### 4.3.2 Některé obsahové aspekty tvorby

Přes množství a diverzitu Stratilových výtvarných projevů je možné v devadesátých letech rozpoznat opakující se témata. Několikrát se věnoval parafrázím nebo znovuužití svých existujících děl. Stejně tak zkoumal benjaminovské téma vztahu reprodukce a originálu, a to jak u prací vlastních, tak cizích (Václav Boštík). V roce 1995 použil vlastní díla ze sedmdesátých let pro výstavu *Hu Haba* v Nové síni. Nešlo o vyčerpávající retrospektivu, výstava „byla komentářem k vlastní historii a k mýtu žijícího umělce, jehož priority se již změnilly, a tak o sobě nemůže referovat jinak než komentářem. Oscilovala mezi zprávou o minulosti a novým konceptuálním uchopením uměleckých souvislostí autorova starého díla.“<sup>202</sup> Roku 1997 na stejném místě vystavil na *Společné výstavě* černobílé reprodukce děl Václava Boštíka. „Vedle nedotknutelnosti originálního Díla se mu ale jednalo i o společenskou auru Umělce.“<sup>203</sup> Následující rok převzal způsob, jímž Jiří David vytvořil *Skryté portréty*, a několik svých autoportrétů upravil stejnou cestou.

Svoji fascinaci množním obrazu přiznal v katalogu ke své výstavě v roce 1994: „(...) zajímá mě rovněž problém reprodukce, reprodukce jako estetický i filosofický jev, fenomén.“<sup>204</sup> Ani Stratilovy vlastní fotografie neunikly podobnému gestu. „Některé z nich v devadesátých letech několikanásobně okopíroval a technologicky je manipuloval. S ‚originálem‘ nakládal tak, aby reprezentoval pouze ‚první realizaci uvnitř systému variant‘ bez další hierarchie.“<sup>205</sup>

<sup>200</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 198-201.

<sup>201</sup> Václav STRATIL: Z autorových deníků a poznámek. 80. léta, in: Ladislav DANĚK (ed.): Václav Stratil. Kresby 1955-2000, Olomouc 2000, 31.

<sup>202</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 195.

<sup>203</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 37.

<sup>204</sup> Václav Stratil. Nové kresby (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové 1994,

něpag

<sup>205</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 195.



Problematika originality a reprodukce může souviset i s dalším tématem jeho tvorby. Jako projev jeho zaujetí vícečetností a otázkou „co je pravé,“ by bylo možné vykládat řadu alter eg, jejichž nositelem se během let stal. „Vždy šlo o ambivalenci vlastní identity a toho alter ega.“<sup>206</sup> Už od 70. let jich bylo více: „(...) prostřednictvím různých médi, malby, fotografie, textů postupně jsem vyprávěl příběh Hu Haba, příběh Zdyl Snorka, příběh Řeholního pacienta.“<sup>207</sup> Paralely s osobním životem jsou u Stratila těsné. Právě fenomén „permanentní performance“ je pro Stratilovo dílo tak příznačný a imponující.<sup>208</sup>

### 4.3.3 Fotografické autoportréty

Stratil zachycoval svůj zevnějšek již od 70. let, tehdy tak činil pomocí kresby. „Nemýlím-li se, s takovou posedlostí se žádný jiný český autor vlastní tváří nezabýval.“<sup>209</sup> Také na počátku 90. let vznikaly autoportrétní kresby. Nejpočetnější skupinu děl tohoto námětu, přesto tvoří fotografické snímky.

Na jejich počátku stojí fotografie z konce osmdesátých let. V sérii *Hle luny dukát [II.]* (1988 – 1989) [25] se ještě setkává fotografie (tehdy pořízená za pomoci školeného kolegy) s kresbami. Dílo se dotýkalo náměšičnosti. Jedná se o období, kdy bylo aktivní jeho alter ego Zdyl Snork. Obdobné autoportréty se tak objevují v instalaci *Lože pro Zdyl Snorka* (1990). Jako součást objektu *Teologie vykostěné ryby* (1990) také Stratil umístil autoportrétní fotografii parafrázující známý snímek Jana Zrzavého v ateliéru.

Roku 1991 vystavil sérii dvanácti snímků pod názvem *Mistrovská díla*, jejichž spoluautorem byl David Janeček.<sup>210</sup> „(...) obrazy mají většinou expresivnědekadentní zbarvení (...) V koloru fotografií je citelná spolupráce a spoluautorství Davida Janečka, stejně jako v uměleckém aranžmá jednotlivých scén.“<sup>211</sup> Ve stejném roce začal pracovat na sérii *Řeholní pacient*, která se stala jedním z nejdůležitějších fotografických cyklů 90. let.

U Stratila se začala projevovat posedlost fotografickým autoportrétem: „Autoportrét je téma, které nosím pořád s sebou. Svůj sebezpozorovací reflex vnímám neustále.“<sup>212</sup> Mnozí diváci se neubrání patologizaci jeho sérií: „Dlouhodobá a neobvykle důsledná práce s vlastní podobou svádí k úvahám o narcisismu, voyeurismu, exhibicionismu či nenapravitelně

<sup>206</sup> Václav Stratil. *Nové kresby* (pozn. 204) nepag.

<sup>207</sup> *Ibidem*.

<sup>208</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 37.

<sup>209</sup> DANĚK (pozn. 177) 11.

<sup>210</sup> Milena SLAVICKÁ: *Mistrovská díla Václava Stratila*, in: *Ateliér 18/IV*, 1991, 5.

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 105.

rozpolcené osobnosti.<sup>213</sup> Sám se ale jako Narcis, který by se na sebe musel neustále dívat, rozhodně nevnímá: „Moje focení je exhibice s odstupem, kterou se hlavně bavím.“<sup>214</sup>

Množství podobizen, na nichž různě mění svůj vzhled, vypovídá o náruživosti, s jakou tuto činnost vykonává. Není tak důležité, jestli v sérii používá mnoho převleků a rekvizit nebo snímky v cyklu odlišují detaily. Pokaždé dochází k větším či menším posunům v jeho vzezření, což s odstupem času znemožňuje říct, která fotografie zachycuje „původní“ osobu. Identita ve smyslu „shodnosti osobnosti v čase“ se rozpadá. Její kontinuita je tu nahrazena „skoky“. Tomu, jak říká Adriana Šimotová, odpovídá i Stratilova lidská osobnost: „On je člověk postavený na přeskokách.“<sup>215</sup> „Těch metamorfóz jeho bylo mnoho. Od takového zasněného hošíčka přes frajera...“<sup>216</sup> Dobře to ilustruje i jeho nadsazené tvrzení, že ovládá reinkarnaci zaživa a že se každé ráno probouzí s novou hlavou.<sup>217</sup> Takový postoj ale může skýtat úskalí, která vystihl Jiří Ptáček: „Člověk, který záměrně ztrácí tvář, ji pak už ani nemusí najít.“<sup>218</sup> Stěží si pak lze představit, že by nebyl skrze autoportréty předmětem své vlastní práce. Ty pro něj představují nejlepší způsob jak realizovat svoji zálibu ve změnách identit.

#### **4.3.3.1 Řeholní pacient (1991 – 1994)**

Souborem Stratil zahájil éru fotoperformancí, ve kterých systematicky nakládal s vlastní podobou. Autor navštěvoval komunální fotoateliéry a nechával se v nich fotografovat. Část záběrů odpovídá pasové fotografii, jiné zachycují polopostavu. Celkový počet snímků z *Řeholního pacienta* není snadné určit, protože jednotlivé veřejně dostupné dokumentace cyklu se liší.<sup>219</sup> Za použití více zdrojů lze napočítat kolem osmdesáti fotografií. Rozměry snímků jsou variabilní. „Původně to byly skutečně fotografie občankového formátu. Někde jsem je tak i vystavoval. Pro výstavní účely jsem je nechal zvětšovat i do největšího možného komunálního formátu, určeného šířkou role největšího fotopapíru.“<sup>220</sup> Snímky

---

<sup>213</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 107.

<sup>214</sup> Ibidem 106.

<sup>215</sup> David SPÁČIL: Hu Haba (dokument o Václavu Stratilovi), klauzurní práce Ateliéru intermédií FAVU, jaro 2005, 43 min., in: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/hu-haba-dokument-o-vaclavu-stratilovi>, vyhledáno 4. 8. 2011

<sup>216</sup> Ibidem.

<sup>217</sup> Michal MARENČÍK / Klára DOLEŽÁLKOVÁ: Rozhovor s Václavem Stratilem v rámci projektu „Podoby současné fotografie“ organizovaného FaVU VUT a Domem umění města Brna, 28. 10. 2008, 75 min., in: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/detektivka-prednaska>, vyhledáno 8. 8. 2010

<sup>218</sup> SPÁČIL (pozn. 215)

<sup>219</sup> Jako nejuplněnější zdroj slouží kniha Václav Stratil - I'm History (viz Seznam použité literatury), dále portfolio na stránkách <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/reholni-pacient> a příbuzná galerie s mírně pozměněným obsahem <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/stratil/?page=stwc&page2=prwc1&menu=2>, mimo to se útržky cyklu, které nejsou ve zmíněných zdrojích, dají nalézt rozptýleny ve výstavních katalogích.

<sup>220</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

Stratil rovněž xerozoval, překresloval a recykloval.<sup>221</sup> Narazit lze také na identické fotografie, ovšem rozdílně oříznuté.

Jak bylo naznačeno výše, vznik tohoto cyklu lze chápat jako reakci na předešlé roky strávené prací na závažných rýsovaných kresbách. V tomto klimatu pak stačila coby roznětka náhodná situace: „Začalo to tak, že jsem se jednou v roce 1991 šel skutečně nechat vyfotit na občanku. Ta fotografie se tak nepovedla, až mě to inspirovalo. (...) Do té provozovny – podniku Fotografie v Bartolomějské ulici – jsem pak chodil během celé první série *Řeholního pacienta*. Trvalo to asi rok.“<sup>222</sup> Přestože Stratil označuje část fotek jako „první sérii“, rozčlenění materiálu v současnosti je problematické. „U Stratila nejde říci, který portrét vznikl v rámci jednoho cyklu dříve či později, nevíme, jak se v čase rozvíjí příběh *Řeholního pacienta*, ani jakým způsobem končí.“<sup>223</sup>

Od předešlých fotoportrétů se cyklus lišil hlavně svým performančním aspektem. *Řeholním pacientem* počínaje, Stratil svou fotografickou práci začal nazývat fotoperformancemi. Pochopit důležitost obrazové složky není těžké. Performeři po sobě „zanechávají spíš fotografickou dokumentaci, zatímco já chtěl udělat aranžovaný obraz.“<sup>224</sup> Jeho postoj a prožívání se v průběhu lehce měnilo: „Původně jsem chtěl vytvořit akci, jejímž důsledkem je fotografie. Takže celá ta příprava před tím, než se půjdu posadit před anonymní aparát, jako kdybych se fotil do občanského průkazu, hrála zásadní roli. Ale postupem času se věci urovnávaly jinak, takže jsem fotografování chápal, jako kdybych maloval obraz. A zároveň jsem malbu vždycky cítil jako akci.“<sup>225</sup>

Ohledně performanční složky cyklu je potřeba si uvědomit, že roli pro Stratila hrál i prožitek vytvořené (absurdní) situace: „Byla to pro mě rychlá performance se silným emocionálním nábojem. Zajímal jsem se o vzniklou zastavenou situaci, která trvá jen zlomek vteřiny a ke které už nemusím nic dodávat.“<sup>226</sup> Zároveň se mezi inspiračními zdroji nacházeli performeři, na jejichž akce po svém reagoval.

Fotografie cyklu vznikaly za běžného chodu fotoateliérů. Tím, že tvoří umění, se Stratil nijak nezaštiťoval, nikoho o tom ani neinformoval. „Byla tam většinou fronta, já byl řadový zákazník a čekal jsem, až na mě přijde řada. (...) Fotografka se tvářila, jako že se nic neděje. Je to malinko riziková situace. Uděláš ze sebe ready made a je jasné, že do toho prostředí nepatříš. Na druhou stranu jsem tam chodil docela dlouho a mohla si na mě

---

<sup>221</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

<sup>222</sup> Ibidem.

<sup>223</sup> Ibidem 107.

<sup>224</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 32.

<sup>225</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 33.

<sup>226</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

postupně zvyknout. Jednou, když jsem se na stejném místě fotil už poněkolikáté, jsem se jí zeptal, co si o tom myslí. Musela dobře tušit, že ty fotky asi do občanky nepoužiji. Odpověděla: „Víte, pro nás je to kšeft. Zaplatíte stejné peníze jako každý jiný.“<sup>227</sup> Vyzkoušel různé fotoateliéry, některé navštívil pouze jednou, jiné víckrát. Málokdy stál za fotoaparátem muž, když se tak stalo, měli větší tendenci se vyptávat po smyslu Stratilova chování. Do série se dostalo i několik snímků pořízených ve fotoautomatech, které použil ve Švýcarsku.<sup>228</sup>

Přípravy na fotografie se lišily. Někdy Stratil improvizoval, jindy si aranžmá připravoval. „Za mnou ve frontě čekali další lidé a já je nechtěl zdržovat.“<sup>229</sup>

Co se týče inspiračních zdrojů, Stratil opakovaně zmínil český body art 70. let, ale také Václava Zykunda. S ním zůstal v kontaktu i po Zykundově nuceném odchodu z pozice docenta na olomoucké univerzitě. „Měl jsem rád jeho fotografické happenings a určitě se ozvaly v mých pozdějších fotoperformancích.“<sup>230</sup> V některých snímcích z *Řádění* lze vidět značnou podobnost s *Řeholním pacientem*, oba cykly zachycují jejich mužské aktéry se zvláštními rekvizitami, často aplikovanými na hlavu, zbavenými původního účelu. [26] Blízkost byla i obsahová: „Avšak nešlo jen o nezávaznou hru, neboť k ní se pojila persifláž, ironie a parodie, a tak výsledek se v leccems ztotožňoval s tím, co daleko později bylo označeno termíny ‚akce‘ či ‚happening‘. S takovým typem hry jsem začal kolem roku 1935.“<sup>231</sup> Na český body art 70. let reagoval v akcích Stratil spíš nepřímou. „Částečně se to odvíjelo od mých úvah o Milanu Kozelkovi, pokoušel jsem se zhodnotit tradici a náladu českého bodu artu, tedy moralismus Petra Štembery a Kozelkovu totální obět'. A trochu jsem si z toho chtěl dělat legraci.“<sup>232</sup> Měl zájem o konfrontaci fotografického studia se situacemi, které ironicky reflektovaly tehdejší performance (ke zmíněným zástupcům můžeme dodat ještě Karla Milera a Jana Mlčocha).<sup>233</sup>

K vlivům lze připočítat i jeden možná překvapivý: „*Řeholního pacienta* hodně ovlivnili moji oblíbení katoličtí spisovatelé Jakub Deml a Jan Čep. Dostal jsem se k nim přes tatínka.“<sup>234</sup> Tato spirituální linie Stratilovy tvorby, která byla v jejím průběhu přítomná někdy více, jindy méně, je znát i tady: „*Řeholní pacient* stále navazoval na religiozitu prodechnuté

---

<sup>227</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

<sup>228</sup> Ibidem.

<sup>229</sup> Ibidem.

<sup>230</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 30.

<sup>231</sup> Josef MOUCHA: Portfolio - Václav Zykund, in: Fotograf 7/V, 2006, 24

<sup>232</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

<sup>233</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 192.

<sup>234</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 32.

práce ze 70. let a spirituální odkazy ve velkých černých kresbách.<sup>235</sup> Obdobné konotace měly i nápisy „Stigma“, které nedlouho předtím používal v kresbách.

Některými fotografiemi se Stratil dostal pozoruhodně blízko portrétům Bronislavy Nižinské od Mana Raye (1922).<sup>236</sup> [27] Ten ji zachytil s obličejem pomalovaným třemi svislými barevnými pruhy, vlasy divoce neučesanými a enormním hřebenem v nich. Bizarní kompozici podtrhoval její pološilený výraz. Časově ještě vzdálenější příbuznost s Karlem Hlaváčkem zpozorovali Otto M. Urban a Tomáš Pospiszyl. Hlaváček se také řadil mezi umělce, pro které fascinace vlastní tváří hraničila s obsesí. „V obou případech hrají důležitou roli osoby spojené s náboženským kultem, v obou případech si umělci přisvojují image náboženských osob či svatých tak, aby k němu mohli použít přívlastek ‚můj‘.“<sup>237</sup> Pro ilustraci Urban s Pospiszylem zvolili kresbu *Můj Kristus* (1897). [28]

Již samotný název navádí interpretaci duchovním směrem. „Jednou jsem v nějakém textu použil výraz *aktivní askeze*. To mi sedlo i s atmosférou vznikajícího cyklu – trochu pacient, trochu řeholník.“<sup>238</sup> Sousedství se objevilo v textu, který doprovázel instalaci *Teologie vykostěné ryby* (1990). Možnému významu titulu *Řeholní pacient* věnoval pozornost Jaromír Zemina: „Slovo pacient je přitom třeba chápat v jeho původním významu odvozeném od latinského *patientia*, jež znamená mimo jiné trpělivost. Pacient je pak nemocný člověk, který musí být trpělivý, má-li se uzdravit. A že trpělivost vyžaduje velkou míru sebeukázněnosti, to Stratil podtrhl přívlastkem řeholní. A vskutku zírala na diváka z fotografií tvář asketického mnicha. Necht’ nás však nepřekvapuje, že se za jeho askezi skrývá vášeň! Největší odříkavci byli vždy největší vášnivci – askeze je vášeň obracející se proti smyslovosti.“<sup>239</sup>

Nejen tato série, ale podstatná část Stratilových prací skýtá interpretační úskalí, protože divák zůstává znejistěn, zda je míněna seriózně. V tomto cyklu „vynikla tendence, kterou jsem, jak se domnívám, vždycky v sobě měl: postavit proti vážnosti humor a obráceně. Když se mě lidé ptali, jestli to myslím vážně, odpovídal jsem v tom smyslu, že to cítím jako ambivalentní téma.“<sup>240</sup> Tato dvojznačnost mohla mít zdroj i v těsně předcházejících pracích. „Přece jenom to bylo ještě trochu namočeno do atmosféry vážných Černých kreseb.“<sup>241</sup> Vlastními slovy jako by dával za pravdu všemu výše naznačenému: „Mé performance jsou divné, expresivní, duchovní, ironické, sebeironické, někdy těžce exhaltované, romantické.“<sup>242</sup>

<sup>235</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 32.

<sup>236</sup> Za tuto paralelu bych chtěl poděkovat paní doc. PhDr. Marii Klimešové, PhD.

<sup>237</sup> Tomáš POSPISZYL / Otto M. URBAN: Karel Hlaváček na konci tohoto století, in: Umělec 4/II, 1998, 19.

<sup>238</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

<sup>239</sup> Jaromír ZEMINA: Chvála trpělivosti, in: Zlatý řez 1/I, 1992, 19.

<sup>240</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 32.

<sup>241</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 107.

<sup>242</sup> Václav Stratil. Nové kresby (pozn. 204) nepag.

Stratil svoje úvahy ohledně cyklu také formuloval písemně. „Mám celou řadu textů, jež je součástí velkého cyklu *Řeholního pacienta*, ale na obrazové části je značně nezávislá. Nejsou to sice texty samy o sobě, nejsou ale ani deskripcí obrazů.“<sup>243</sup> Část z nich byla součástí korespondence s Milenou Slavickou.<sup>244</sup> Některé z jeho textů blíží se poezii dobře dokreslují absurdní náladu série: „Hle, řeholní pacient. Prozrazuje ho hladomor, filie a krize chřtánu. Je třeba ovšem sekundovat. Ale jen do první krve ...“<sup>245</sup>

V cyklu je možné nalézt vizuálně si blízké snímky. Ve veřejně dostupných dokumentacích bývají takové fotografie řazeny k sobě. Ovšem zda se jedná o záměr autora nebo dodatečně vzniklý úzus, není možné říci. Příbuznost jednotlivých snímků není nikde jasně zmiňována, přestože Stratil, jak bylo výše uvedeno, jisté podcykly rozlišuje. Striktně tyto fotografie klasifikovat, vytvářet jejich taxonomie, nelze. Situaci komplikuje i absence názvů. Zjednodušeně je možné říci, že ve svém celku bývá *Řeholní pacient* publikován jako lineární série fotografií vyvíjející se od prostších k složitěji aranžovaným. Určitá gesta a atributy ale procházejí napříč celým cyklem, takže mezi snímky by bylo možné nalézt i jiné souvztažnosti, než které předkládám níže. Fotografie lze rozlišit na několik složek, které jsou variovány: výraz zobrazeného (např. přímý pohled, mrknutí), způsob oděnění (např. svetr, triko, džínová bunda, sako, nahota), rekvizity (např. krucifix, ploutve, klobouk) a fotografické prostředí (nuance v osvětlení, ale i kvalitě snímku). Přesto je asi hlavní složkou obličej, který se tu sám stává jakýmsi médiem. Některé záběry lze k sobě časově přiřadit na základě stejného oblečení a účesu.

Úvodní skupina snímků působí nejcivilněji. Stratil se dívá zpřímá do fotoaparátu. Část fotografií jej zachycuje s neutrálním výrazem. [29] Je patrné, že má na sobě tričko, polo košili nebo džínovou bundu. Avšak v jednom záběru není vidět límeček a Stratil se tak zdá být do půl těla, také do objektivu hledí upřeněji. [30] Objevuje se tu první „nepatřičnost“, důležitý to rys cyklu - nemístnost fotografovaného v rámci situace pořizování „neutrálního“ dokumentu. Obdobně cizorodě působí snímek, na němž je Stratil do půl těla s širokým úsměvem na tváři [31] a portrét s vyděšeným výrazem a rozčuchanými vlasy. V této části série jsou nejvíce rozehrány drobné nuance ve výrazu a postoji, jichž by si divák v případě izolovaných fotografií nevšiml. Stejnou strategii rozvíjel i v dalších cyklech jako je např. *Docent* (2001 - 2003).

<sup>243</sup> Martina PACHMANOVÁ: Prázdna množina Václava Stratila, in: Labyrint Revue 3-4/IX, 1998, 138.

<sup>244</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 107.

<sup>245</sup> Václav STRATIL: 29. 5., in: Milan KOZELKA (ed.): Vertikální nostalgie. Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti, Olomouc 2002, 74.

Posun v následujících devíti snímcích je způsoben hlavně tříčtvrtečním profilem. V některých fotografiích Stratil přestává udržovat oční kontakt nebo je zachycen v polopostavě. Svetr a džínová bunda střídá sako nebo košili s vestou, oholená tvář nahrazuje strniště. [32] Groteskně působí snímek ve svrchní části oblečení, u něhož není poznat, zda se jedná o župan nebo nadměrné kostkované sako. [33] Podobně se vydělují dvě fotografie, na kterých Stratil hledí do pravého dolního rohu záběru. Jedna z nich je na rozdíl od zbytku série barevná. [34] Druhá postrádá tříčtvrteční profil, o to podivněji působí upřený pohled stranou bez otočení hlavy, autor je tu vyfocen na pozadí s jakýmsi plyšovými chomáči.

Obsah části fotografií je tlumočen hlavně skrze mimiku a gesta. Použity jsou nanejvýše malé rekvizity. Stratil se upřeně dívá do objektivu a v ruce mimoděk drží fotografii dvou kopulujících nosorožců. Jinde se Stratil vyfotil s kloboukem na hlavě, ale ústy zkroucenými doprava. V několika snímcích Stratil předvádí svoji neobvyklou dovednost ohnout poslední koneček prstu o devadesát stupňů. Je to stejná zvláštnost, jakou je jeho schopnost zavírání očí víček, aniž by mhouřil oči. V takto ohnutém článku prstu svírá cigarety. Nezapálenou cigaretu drží většinou v prostředníčku. Vrcholu krkolomnosti dosahuje snímek se zavřeným okem a dvěma takto uchopenými cigaretami v prostředníčku a ukazováčku [35] nebo fotografie, na níž je do půli těla a levačku s cigaretou si obtáčí kolem hlavy

Užití nebo zdůraznění úst je nejvýraznějším rysem skupiny dalších fotografií. Společná jim je i infantilita rekvizit. Na třech snímcích má v ústech postupně půlku oloupaného banánu (oblečen je v košili), mašli (na sobě má svetr) a malého plyšového slona (je v kabátu se šálou). [36] K nim lze přiřadit fotografie, na nichž používá jako rekvizitu ruku panenky – má ji navlečenu na prostředníčku pravačky, čímž se do snímku kradmo dostává vulgární gesto, a klade si ji na ústa [37], následně na oko. Dětskost a koncentrace na oblast úst připomíná Freudův popis orálního stádia, kdy se libido dítěte vybíjí v ústech, přičemž jeho neúspěšné ukončení může následně formovat charakter jedince.<sup>246</sup> V dalším záběru Stratil v zubech svírá obruč, ta, jak probíhá kolem hlavy, může vzdáleně připomínat svatozář. Známou se stala fotografie, ve které mu z úst trčí ohon [38]. Její kreslenou verzi učinil součástí cyklu *Zatoulaný pes*. Ocas částečně splývá s jeho krátkými vousy a ochlupenou hrudí. Naléhavost snímku zvyšuje i Stratilův dramatický pohled. Ohon může souviset s liškou, jež je důležitou součástí jeho osobní symboliky již od dětství.

Části snímků je společná aplikace rozmanitých prvků na obličej. Nepřevléká se tu, původně „čistý“ obličej jen doplňuje různými předměty zvyšujícími rozdílnost

---

<sup>246</sup> Pavel ŘÍČAN: Psychosexuální vývoj podle Freuda, in: Psychologie osobnosti. Obor v pohybu, Praha 2007, 166.

jednotlivých fotek. Na dvou záběrech Stratil použil holicí pěnu, nejprve je na levé lici nanesen pouze její pruh, na další fotografii ji má přibližně na polovině tváře, jsou v ní ale znát tahy holicího strojku. [39] „Stávalo se, že jsem se přímo na místě částečně oholil. Fotografka na sobě ale nedávala nic znát. Dokonce mi vycházela vstříc, zeptala se třeba, jestli nepotřebuji ručník. Ke konci se začala chovat, jako kdyby byla moje maskérka.“<sup>247</sup> Lehkost nadýchané pěny je kvalita i dalšího materiálu, kterým zasáhl do svého obličej – peří. To má nejprve na čele, oči na snímku zavírá. Oba tyto znaky připomínají snění. [40] Následující fotografie Stratila zachycuje s očima otevřenými a kouskem peří na pravé tváři. V dalším záběru je užít motiv srdce, jeho tvar má formička přilepená na Stratilově čele. Oči má zavřené. Jedno na nás hledí ze snímku s malou plochou korunkou aplikovanou na čele. Přímý oční kontakt udržuje na fotografii s jakousi trubičkou na čele připomínající cigaretu.

Velká trubice zaoblená na konci, kterou má Stratil komicky nasazenu na nose na dalším snímku [41], evokuje nabobtnalý nos hlavního aktéra videa *Painter* (1995) od Paula McCarthyho [42] nebo nahrazování nosů falem v díle bratří Champanů, i když o těchto přímých vlivech lze hovořit těžko. V následující fotografii má autor hlavu v otvoru složité identifikovatelného předmětu, který připomíná toaletní prkénko. Na jiném snímku tři vajíčka vypadají, jako kdyby Stratilovi rotovala kolem hlavy. [43] Podařilo se mu je na sebe připevnit, záběr ale vypadá, jako by se jednalo o pohybovou momentku – v jejím duchu se autor s otevřenou pusou tváří překvapeně.

Masky (více než ostatní snímky) připomínají tři fotografie zinscenované s množstvím předmětů, na nichž je Stratil vždy do půli těla. Na jednom snímku mu ruce nahradily potápěčské ploutve, levou si tlačí na ústa záchodový zvon. Z „lennonek“, které má na očích, mu visí pružina a na hlavě má klobouk. Munchův *Výkřik* připomíná fotografie, na níž má na obličej masku orientálního draka s otevřenou tlamou. Známý obraz připomíná především gesto rukou přiložených na tvář, zde znovu s nasazenými potápěčskými ploutvemi. [44] Hlavu korunuje opět záchodový zvon.

K nejzvláštnějším fotografiím cyklu se řadí ta, na níž má Stratil na obličejí snad kovový rošt, na kterém jsou navěšeny klipsny. [45] Na hlavě se mu plazí dráty. Nalevo ve výšce obličej se nalézají jakýsi talíř původně patřící k neurčitému elektrickému spotřebiči. Skrumáž předmětů v jeho rukou je nerozlišitelná. Stratil se tu stal jakousi živou technicistní asambláží, mužem-strojem.

Omezení zraku tvoří možné pojítko dalších osmi fotografií. Způsoby jsou různé. Co se týče zavření očí, to Stratil přinesl již ze snímků užitých pro *Hle luny dukát*: „Na finální

---

<sup>247</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.



fotografii jsem měl jedno oko otevřené, druhé zavřené. Podobný pocit divnosti a absurdní meditace se mi potom přenesl i do *Řeholního pacienta*.<sup>248</sup> Zavření jednoho oka, bez výjimky pravého, se v cyklu vyskytuje v kombinaci s dalšími gesty mnohokrát, samostatně je znázorněno jen ve dvou fotografiích. [46] Vzhledem k jeho prvotnímu užití v předcházejícím cyklu mu lze rozumět jako ztvárnění stavu na pomezí bdělosti a spánku. Zvláštností Stratilovy mimiky je, že víčko dovede zavřít, aniž by pohnul jiným svalem na obličej.

Kontemplativně působí dvojice snímků, v nichž má Stratil oči zavřené zcela. Je možné je chápat jako zachycení momentu soustředění na „vnitřní zrak“. „Zavřené oči vypovídají o ‚vnitřním zraku‘ člověka, který se nalézá v meditačním stavu a sleduje vizi.“<sup>249</sup> První fotografie Stratila ukazuje s hlavou skloněnou v bílé košili. [47] Dle toho, jak je na ramenou zkrabatěna, je možné se domnívat, že mimo výřez záběru měl rozpažené ruce. Nelze se pak ubránit dojmu, že snímek parafrázuje zásadní pašijový motiv, chvíli, kdy Kristus skončil. Na další fotografii, kontrastní k předešlému motivu, se zavřenýma očima, do půli těla a s hlavou vzpřímenou, má Stratil na čele obtisknutý nápis „Nuda“. [48] Toto slovo používá již od konce osmdesátých let, kdy bylo začleňováno do kreseb. Stalo se i součástí jeho textů: „Slovo nuda je spirituální kategorie, citově angažovaná, transparentní zevnitř.“<sup>250</sup> V jednom textu jej opakuje až obsedantně: „Místnosti, nuda, jsem nuda, jsem vskutku nuda, velká nuda, jsem moravský umělec, malíř nudy a těla. Jsem jeden z mála umělců nudy. Umělec z okruhu nudy. Jsem šílený, jsem pes, identifikace s řeholním pacientem, s očima vzhůru, jsem primitiv, jsem zajíc, jsem šikmý kůň, jsem primitiv z okruhu nudy, jsem nuda, jsem Adriena.“<sup>251</sup> Význam nudy v souvislosti se Stratilem se pokusila vyložit Milena Slavická: „Vytrvat v nudě je akt duchovní askeze (...).“<sup>252</sup>

Na dvou snímcích je autorovi zamezeno vidění za pomoci jídelního náčiní, zde už nejde o introspekci. Ke každému oku přiložil jednu lžici a k hlavě je připnul gumičkou, stejně naložil s vidličkami, těch užil ale více. [49] Přestože jejich kov působí studeně, jedná se o nástroje schopné oči doslova „vyškrábat“. Ze stejně nebezpečného ranku jsou i zuby, jejichž sádrové odlitky má Stratil na další fotografii na očích. Všechny tyto snímky v sobě mají přítomný aspekt sebepoškození.

Několik fotografií ukazuje Stratila s brýlemi, které paradoxně znemožňují vidění. Skla na jednom záběru jsou ověšena takovým množstvím kovových klipsen, že zakrývají dokonce

<sup>248</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

<sup>249</sup> Václav HÁJEK: Portfolio - Torben Eskerod. Rejstřík, maska, transcendence, in: Fotograf 1/I, 2001, 30.

<sup>250</sup> Václav Stratil. Nové kresby (pozn. 204) nepag.

<sup>251</sup> Václav STRATIL: Koberec pro Krista, in: Milan KOZELKA (ed.): Vertikální nostalgie (Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti), Olomouc, 2002, 76.

<sup>252</sup> Milena SLAVICKÁ: Příběh monogramisty aneb Radost podezřelého, in: Výtvarné umění 3/XV, 1991, 27.

obličej. Brýle na zbylých dvou fotografiích jsou zaslepeny jakousi světlou hmotou, snad voskem. Na první má Stratil zneprůhledněna skla v kostěných obroučcích, oděn je civilně, ale na hlavě má umístěno kulaté skleněné těžítka evokující jablko - cvičný terč pro lučištníka. Obyčejnost následujícího snímku v džínové bundě a s plstěným kloboukem narušují brýle s tenčí vrstvou vosku, především pak kovová trubička trčící z nosní dírky a blyštivý předmět vyplňující otevřená ústa. [50] Filcový klobouk a bunda připomínající vestu nás lehce přivedou k podobnosti s vizáží Josepha Beuyse. Na místě je rovněž zvážít, nakolik má hmota na brýlích připomínat sádlo. Stratil s Jiřím Valochem Beuyse navštívili v 80. letech v době, kdy už byl smrtelně nemocný.<sup>253</sup> Z roku 1992 pochází snímek, na němž Stratil s Vladimírem Halvíkem stojí před Beuysovým portrétem od Warhola, vystaveným na 9. Documentě.<sup>254</sup> Podobný klobouk se objevuje i na dalším snímku [51], tentokrát zcela neteatrálním. K této fotografii Stratil do katalogu výstavy v Hradci Králové připsal: „Vlastně smeknout před Jakubem Demlem bych měl samozřejmě především tímto kloboukem a v tomto klobouku, neboť jsem se tomuto výsostnému slabě pokoušel připodobnit. Ctím hloubku moravské věrnosti, tradice, hloubku kontinuity.“<sup>255</sup>

V dalším oddílu fotografií Stratil svoji hlavu zahaluje různými látkami a pokrývkami. Není jimi ale míněn klobouk, který se objevuje v cyklu často. Tato aktivita nakonec vyústí až v maskování, jdoucí proti smyslu pasové fotografie. Na dvou snímcích hlavu zakrývá minimálně, nejprve pomocí navlečení punčochy, v druhém případě si přes vlasy přetáhnul mikrotenový sáček. Další tři fotografie zjevně naráží na nábožensky motivované zahalování. První ukazuje Stratila s hlavou a rameny krytými lesklým plastickým přehozem s dekorem. Levou rukou jej drží pod bradou, upřeně hledí do fotoaparátu, a aby pokrývka lépe seděla, je přes ni na hlavu nasazeno jakési plastové kolo. Druhý snímek dadaisticky doplňuje předešlý o hmoždír umístěný na hlavě a klipsny na slunečních brýlích, které tak činí neprůhlednými. [52] Na následujícím snímku je oděn do bílé splývavé látky, která jej dokonale zahaluje, zpod ní na čele vystupuje neidentifikovatelný plastový předmět. [53] I když vzhledem k názvu byl Stratil inspirován spíš evropskou kulturou, tedy řeholními oděvy žen, značně připomíná i muslimský čádor.

Vizuálně podobná je také fotografie se zavřenýma očima, na níž se ovinul kožešinou. [54] Že ta může být významotvorná, si uvědomoval: „Pochopitelně různé předměty a materiály – jako třeba kov a kožešina – evokují různé pocity a mají své symbolické

---

<sup>253</sup> Přednáška o Václavu Stratilovi, Multimediální interaktivní zápočet Davida Helána, studenta AVU v Praze, 15. 6. 2006, 22 min., in: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/45/prednaska-o-vaclavu-stratilovi/>, vyhledáno 30. 7. 2011

<sup>254</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 185.

<sup>255</sup> Václav Stratil. Nové kresby (pozn. 204) nepag.

vyznění.<sup>256</sup> Zobrazení však konotuje spíše už zmiňovaného Beuyse, jeho zahalení během performance *Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě* (1974). [55] Úplné zahalení obličeje a zakrytí totožnosti nastává na fotografii s tmavou látkou přetaženou přes hlavu, která připomíná muslimskou burku. Další snímek, na němž je na hlavu nasazena igelitová taška se srdíčky, působí zcela adekvátně době a místu vzniku [56] - Stratilovo tělo je oděné do obleku s kravatou a takováto příchut' oficiality spolu se srdíčky nutně připomíná období úřadování Václava Havla. Na poslední fotografii z této řady je autor oblečený v košili a hlavu má zakrytu přiléhající bílou látkou. [57] Levou rukou se dotýká vlastního obličeje, snad aby nemožnost spatřit se kompenzoval dotykem. I tady fotografie připomíná dílo důležité pro západní umění *Milence* (1928) od Renného Magritta. [58]

Oproti očekávání vzbuzenému názvem, relativně malá část fotografií k náboženství odkazuje přímo. Dva snímky citují starozákonní tradici. Sedmiramenný svícen nevypadá jako běžná menora, v dané souvislosti jej tak ale lze chápat. Stratilovi stojí na hlavě, ale celý obličej si zakryl límcem roláku. Potlačil tak svou podobu a stal ze z něj spíše sokl sloužící hořícímu svícnu. Námětově blízký snímek ukazuje Stratila zahaleného do bílé látky, která na hlavě nese svazky sedmi starozákonních knih. [59] Ruce má sepnuty a drží v nich klíčenky a spony. Na oči si nasadil černé brýle a na ně připnul spony, takže nemůže vidět. Tato nepatřičná směs je blízko náladě z úryvku jeho básně: „Jsem biblická postava? Zlaté trenýrky odpovídají spíše ironicky. Jakási mlhavá stopa hlavy, iluze identity. Přímý otisk srdce, imaginární plachetka, sušící pot a krev na antickém sloupu. Smutné prádlo. Kur kokrhá, kuropení prozpěvu ohlašuje lži z vyděšení.“<sup>257</sup>

Nového zákona se týkají další tři fotografie. Opět zahalený v bílé textilií drží horizontálně v ruce kříž, kolem krku má růženec a oči zavřené, výrazem naznačuje usebrání se, skutečně se tu blíží obecné představě řeholnice. [60] Růženec na krku má pověšen i na podobné fotografii, kde je zahalen do bílé látky zcela, pokrývka prozrazuje jen tvar těla, které skrývá. Římskokatolické tradice se dotýká snímek, na němž má Stratil na hlavě malý model náhrobku svatého Jana Nepomuckého ze Svatovítské katedrály, světcovi ale v ruce chybí kříž. [61] Svatého Jana Nepomuckého zmiňuje i ve svém díle, počítačovém tisku, na němž byla lapidárně uvedena věta „Nepomucký bez ramen“ (1993).<sup>258</sup> Stratil podobně jako u svícnu slouží spíše jako sokl sošky, upřeně hledí z fotografie a je do půlky těla nahý. Podstavcem se stal také pro kříž ve snímku, kde má kolem hlavy omotan

---

<sup>256</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

<sup>257</sup> STRATIL (pozn. 244) 74.

<sup>258</sup> Nepomucký bez ramen, <http://www.ffa.vutbr.cz/intermedia/nepomucky-bez-ramen-vaclav-stratil>, vyhledáno 23. 7. 2011

černobílý arabský šátek, jeho oči zakrývají spony připnuté na slunečních brýlích. Do podoby „božího bojovníka“ se stylizoval ve fotografii, k níž připsal: „O ambivalenci, mezi mečem a křížem, něco o divoké přírodě, o šílenství, o svobodě, ...“<sup>259</sup> Stratil tu přijal podobu kvazi-vojáka. [62] Má nasazenu helmu, na očích brýle do solária, z úst mu trčí chlupatý ohon. V kožešině je také oblečený. Na co citovaný text naráží, je meč, který drží v pravé ruce, a krucifix sevřený v levé. V jiné verzi tohoto snímku má na helmě položenu Bibli, na níž jsou umístěny figurky psíka a bojovnické postavičky. Volba atributů může být čtena jako narážka na užívání náboženských záminek pro rozpoutávání násilných konfliktů různého druhu.

*Řeholní pacient* obsahuje záběry naznačující násilí a bolest, ať už agrese přichází zvně obrazu nebo se Stratil ohrožuje sám. Prožitek bolesti lze na historickém příkladu heretických flagelantů vztáhnout i k náboženskému jednání. S pohledem sklopeným kajícíně k zemi se tak Stratil bodá plastovou vidličkou do pravé tváře. Na jiné fotografii mu do úst míří dýka. [63] Tu podpírá sekyrou, konstelaci nebezpečných předmětů doplňuje srp, podobný drápu, který si přidržuje kolem hlavy. Neobvyklým momentem v porovnání s ostatními záběry je blesk fotoaparátu zrcadlící se ve slunečních brýlích. Pomáhá zdůraznit původní okolnosti vzniku snímků. Zvláštní výraz netečnosti oproti bolesti, kterou musel prožívat, má Stratil na fotografii, kde jsou hlavní rekvizitou kolíčky na prádlo. [64] Tvář ve tříčtvrtečním profilu je k nám natočena pravou stranou, kde mu v uchu visí ramínko na šaty, obeseté prádelními kolíčky. Na opačné straně pak má na tváři připevněných sedm kolíčků, které mu vytahují kůži.

Ještě bolestivější se jeví z uvedených fotografií ta nesložitěji komponovaná s největším počtem rekvizit. Má zřejmě svůj předobraz v podobném, ale jednodušším snímku. Stratil je na ní v obleku, na tvářích, na krku a na brýlích ho svírají kovové klipsny. [65] Okolo hlavy má plastovou obruč, na níž visí ohon. Předmět umístěný na jeho hlavě připomíná malou kovadlinku. Nos je scvaknutý náramkem, horní ret má ověšený těžko rozpoznatelnými předměty, z jejichž konce visí další klipsny zavěšeny jedna na druhé. Skrumáž vede i od levého ucha. Pod množstvím bolest způsobujících rekvizit přestává být identifikovatelný. Bolest jej pohltila. To je případ i příbuzného snímku. [66] Sako tu vystřídala bílá látka, klipsen je méně, ohon je zavěšen na kruhu, který visí na nose. Na hlavě má ale připevněn spirituální symbol – kříž. Ten vznikl evidentně z nalezeného předmětu a byl už součástí instalace *Oltář* (1990).

Hrozba zvnějšku se ohlašuje na fotografii, kde Stratil pokládá hlavu na dlouhé poleno či spíš špalek. Upřený pohled jako kdyby patřil trestanci před dekapitací. Oproti tomu

---

<sup>259</sup> Václav Stratil. *Nové kresby* (pozn. 204) nepag.

v dalším snímku reaguje až slastným výrazem na kozačku kopající ho podrážkou do tváře. [67] Kytarou dostává ránu do hlavy v jiném záběru, přesto stále drží v levačce talíř a na něm plastové prasátko. Násilí se nijak nebrání ani ve fotografii, na níž si nahý do půl těla kryje oči činkami a z levé strany na něj míří pistole, zatímco z pravé visí sekyra. [68]

#### **4.3.3.2 Déja vu**

Po roce 1997 začal vznikat cyklus autoportrétů obsahující narážky na nacistickou symboliku. Název Stratil zvolil příznačně jako „již viděné“. V cyklu se opět „převtěluje“, tentokrát do muže s hitlerovským knírkem pod nosem. Tento provokativní prvek užívá i na pozdějších snímcích ze série *Nedělám nic* (2000-2003). [69] První fotografie z *Déja vu* zachycuje polopostavu Stratila v obleku s kravatou v interiéru ze 40. let. Samotný snímek vypadá také dobově. Stratil jej totiž nechal pořídit ve fotoateliéru Viktorin obnoveném po roce 1989. Jeho majitelka, vdova po významném meziválečném fotografovi, pracovala se starými retušemi. Při vzniku snímku reagovala na Stratilovu podobu paní Viktorinová slovy: „Pane, vy nevypadáte jako Hitler, ale spíš jako sudetský statkář.“<sup>260</sup> Hitlerovu přísnému a umanutému pohledu známému z jeho portrétů je ten Stratilův na hony vzdálený. Série pokračuje čtyřmi portréty v detailu (dva barevné, dva černobílé), pro které platí to samé. [70] Na žádném snímku neudrhuje oční kontakt. Cyklus uzavírají dvě fotografie, na kterých, nejprve se synem Aloisem a pak sám, na malovaném pozadí s mráčky předvádí vlastnoručně zhotovené nacistické spodní prádlo. [71] Na červených trenýrkách jsou namalovány hákové kříže. Neohrabanost, s jakou jsou tyto předměty zhotoveny, zesměšňuje a oslabuje účinek zakázaného znaku připomínajícího traumatizující historickou etapu, podobně jako paní Viktorinová v muži s knírkem neviděla Hitlera, ale sedláka. Stratil se v tomto díle blíží Surůvkově *Fašounovi* zbavenému veškeré vážnosti.

#### **4.3.3.3. Dvojportréty**

Díky výběru lidí, s nimiž se nechal vyfotografovat, něco prozrazuje i o sobě samém. Vztahy, ve kterých se člověk ocitá, nutně formují i to, kým je. Na snímcích s druhými vždy zákonitě dochází k interakci, i kdyby se projevovala netečností. Aktéry Stratilových dvojportrétů jsou lidé, se kterými ho pojí určitý poměr. „Snímky ukazují sofistikovanou hru vztahů, které existují jako fundament každého fotografického obrazu lidské dvojice, a mají tak bezprostřední vliv i na vznik kompozici obrazu.“<sup>261</sup>

---

<sup>260</sup> POSPISZYL (pozn. 192) 106.

<sup>261</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 193.

#### 4.3.3.3.1 4 + 1 (1993)

Sérií fotografií s Lubomírou Kmeťovou započal další důležité téma své tvorby – portréty ve dvojici. Kmeťová (dnes Kmeťová – Portelová) byla jeho tehdejší partnerkou, studovala na AVU. Černobílé snímky stejně jako u *Řeholního pacienta* zhotovili profesionální fotografové v komerčních ateliérech.<sup>262</sup> Jedná se o dobu, kdy Stratil ještě pořizoval snímky pro *Řeholního pacienta*. Souhrnně bylo fotografií *4+1* pořízeno devět<sup>263</sup>, ovšem ve veřejně dostupných zdrojích lze dohledat šest.

Na žádné z fotografií tentokrát nedochází k užití bizarních rekvizit, převleků nebo zvláštních výrazů. Ani úsměv, který by bylo možné na památeční fotce partnerů předpokládat, zde není. Poutavým detailem všech společných fotografií jsou nosy Stratila a Kmeťové, oba je mají zahnuté do strany. Oba jsou také ostříhání hodně nakrátko. Vlivem těchto prvků jsou si podobní, což může vést diváka k přemýšlení o vzájemných partnerských vlivech provázejících vztah. Stratilův nos z pohledu diváka směřuje doleva, Kmeťové doprava. Tato drobnost se projevuje už na prvním snímku. [72] Stratil tu v proužkovaném obleku s kravatou a se založenými rukama stojí po boku Kmeťové, která je oblečena stejně decentně v tmavém kabátu. Slavnostní duch fotografie vyvolaný oblečením aktérů může připomínat svatební fotku (jsou zabráněni v polopostavě), ale její účastníci spolu nenavazují žádný kontakt, pouze se dotýkají rameny. V dalších dvou fotografiích již zabraných detailněji komunikují více. Na první Kmeťova k Stratilovi, který zřejmě sedí, přimyká hlavu, na druhé Kmeťová mírně předstupuje, snad aby ji mohl (mimo záběr) obejmout. Druhou částí cyklu jsou akty. Nejprve je vyfocen každý zvlášť. Snímky zabírají celé postavy stojící v kontrastu v neurčitěm prostředí ateliéru. Následuje společný portrét. [73] Od těch samostatných ho odlišují pouze nuance – váha těla v kontrastu leží na noze, která je blíž druhému zobrazenému.

Vodítek, z nichž by šlo usoudit něco víc o vztahu aktérů fotek, je málo. Nastává paradox: přestože se Stratil s Kmeťovou jsou ochotni svléknout až do naha, svoji skutečnou vztahovou intimitu neobnažují. Dochází tu také k dalšímu zproblematizování autorství, jak naznačuje Jiří Valoch: „(...) vždyť celé dílo by mohla prezentovat jako svou práci jeho partnerka (je také výtvarnice!).“<sup>264</sup>

S další partnerkou Sylvou Novotnou figuroval ve dvojici fotografií z roku 1998 s názvem *Václav Sylva*. Jedná se spíše o sekvenci, zachycení jsou nejprve u stolečku

---

<sup>262</sup> VALOCH (pozn. 196) 65.

<sup>263</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 193.

<sup>264</sup> VALOCH (pozn. 196) 65.

usměvaví, držící se za ruce. Následný snímek je ukazuje zamklé a Stratila v paruce, kterou partnerce vzal.

#### 4.3.3.3.2 Česká krajina (1998 – 1999)

Stratil přikročil k realizaci další série dvojportrétů, které byly tentokrát barevné a velkoformátové. K pořízení snímků v rámci této fotoperformance došlo ve fotoateliéru ve Vodičkově ulici. „Od roku 1998 jsem působil v Brně. A měl jsem potřebu udělat velké, barevné fotografie. Rozhodl jsem se tedy, že se vyfotím, ale tentokrát s dalšími lidmi.“<sup>265</sup> Klíč, podle kterého autor vybíral lidi, byl osobní: „(...) ale s přihlédnutím k možnosti, že veřejnost ty osoby pozná. Zdálo se mi, že jedině tak může být celá konfigurace čitelná. Byli to lidé, se kterými jsem něco pěkného a důležitého prožil, přitom také reprezentovali svět českého umění.“<sup>266</sup> Takto se do cyklu dostali jeho galerista, majitel galerie Béhémot, Karel Babíček, kurátor Martin Dostál, Stratilova tehdejší asistentka a přítelkyně Sylva Novotná, ale také výtvarná skupina Luxus nebo Jiří David i s rodinou.<sup>267</sup> Fotografie naznačovaly Stratilův osobní okruh, zároveň „byly subjektivním výkladem vztahů na české výtvarné scéně.“<sup>268</sup>

Na portrétu s Karlem Babíčkem je poutavý vztah zobrazených: galerista a umělec. Stratil se ocitá v podobné pozici i ke kurátorovi Dostálovi. Kdo je v uměleckém provozu podřízený a kdo nadřízený? Na snímku s Babíčkem vypadá Stratil v širokých džínách a tričku s logem laciného piva vedle kultivovaně oblečeného galeristy přinejlepším jako bohém. [74] Dvojice fotografií s Martinem Dostálem je víceznačná. Na jedné sedí kurátor ctihodně na historizující židli, na kterou Stratil klade ruku. Na druhém snímku sedí oba: Stratil také na starožitném křesle, zpřímá hledí do objektivu, Dostál je natočený směrem k němu, rukou si podpírá bradu a zasněně hledí do dálky. [75] Po způsobu barokních portrétů je tu „kriticky nahlédnuta hierarchie mezi umělcem a vyšší kurátorskou mocí, která se může tvářit královsky autoritativně, nebo na sebe bere masku romantického snílka.“<sup>269</sup> Dvojice portrétů se Sylvou Novotnou opět vytváří sekvenci. Sedí na zemi, pozadí osvětlují diskotékově barevná světla. Oba mají na sobě fialový svršek, Stratil na očích brýle. [76] Na první fotografii hledí do fotoaparátu, v druhé na sebe navzájem. Snímkům je blízký i Stratilův samostatný portrét, na němž ve fialové paruce a brýlích předvádí jakýsi taneční krok.

---

<sup>265</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 33.

<sup>266</sup> Ibidem 34.

<sup>267</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 198.

<sup>268</sup> Česká krajina, in: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/ceska-krajina>, vyhledáno: 28. 7. 2011

<sup>269</sup> PACHMANOVÁ (pozn. 243) 137.

V projektu Stratil tematizoval mezilidský a společenský prostor.<sup>270</sup> Dvojportréty pro něj byly obecněji položenou otázkou, kdo jsme a do jaké míry si lze měnit společenské úlohy.<sup>271</sup> Patrnou učinil hru vztahů „kurátor – umělec, galerista – umělec, rodina – umělec a umělecká skupina – umělec, jež v běžném uměleckém provozu není dostatečně reflektovaná, ale někdy přímo, někdy nepřímo ovlivňuje umělce a jeho okolí.“<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> PTÁČEK (pozn. 178) 33.

<sup>271</sup> PACHMANOVÁ (pozn. 243) 137.

<sup>272</sup> SKÁLA / PTÁČEK (pozn. 175) 198.



## **5. Závěr**

Mezi uvedenými pracemi lze vysledovat vedle uvedených témat i další společné charakteristiky. Stejně jako mnohé fotografie a díla této dekády neusilují ani tyto práce o naprostou technickou preciznost: zvětšeniny Preslové mohou být neostré, Surůvkovi tisk na syntetické plátno znemožňuje ostrost snímku a Stratil se nerozpakuje fotografie xeroxovat. Mnohá díla pojí jejich situovanost v cyklech (Surůvkovy *Postavy kabaretu Návrat mistrů zábavy*, Stratilův *Řeholní pacient*, ale i zjevně spolu související fotografické diptychy *Jedna ku jedné* a *Dvě ku dvěma* Míly Preslové). Část fotografických sérií rovněž pracuje s mírným obměňováním podobné kompozice a tím vznikajícími nuancemi (*Řeholní pacient*, většina snímků Míly Preslové). Četným jevem je také pořizováním snímku sebe sama někým jiným, i když autorství připadá umělci, který je tvůrcem konceptu. Uvedení autoři s výjimkou Surůvky příliš nepoužívali digitální technologie. Souvisí to s dobou vzniku většiny zmiňovaných děl, která spadá před rozšíření této technologie u nás. Ačkoli uvedená díla Míly Preslové pochází z druhé poloviny dekády, sama používala analogový fotoaparát a do snímků raději zasahovala manuálně.

Stejně tak některé motivy se v mnou zkoumaném vzorku opakují, přestože jejich vyznění je v jednotlivých dílech odlišné. Surůvka a Stratil s oblibou narážejí na náboženství, ale i na nacismus. Míla Preslová s Milenou Dopitovou se dotýkají dvojnicství, dvojčat nebo obecněji rodiny. *Dvojčata* znázornil i Surůvka. K partnerským vztahům se vyslovuje Míla Preslová, avšak s dílem *Ve vybrané společnosti* taktéž Surůvka a sérií *4+1* Stratil. Obecně lze říci, že mužští autoři mají větší sklon k užití humoru a ironie, zatímco ženy svá sdělení podávají seriózně.

Na místě je též zdůraznit generační blízkost zvolených umělců (s výjimkou Stratila). Narodili se v rozmezí let 1961 - 1966, na vysoké školy nastoupili ještě před revolucí a studia zakončili zhruba v první polovině let 90. Vedle toho, že byli v 90. letech bezesporu výraznými aktéry místní umělecké scény, postupem času se, kromě Preslové, staly pedagogy formujícími mladší generace - Stratil na brněnské FaVU, Surůvka v Ostravě a Dopitová na ÚUD ZČU a VŠUP.

Dobový materiál ukazuje, že ve fotografické tvorbě intermediálních umělců 90. let bylo sebe-zobrazování frekventovaným jevem. Formou případových studií jsem poukázal na dominující témata, k jejichž zpracování autoři „propůjčili“ svoji podobu. Neusilovali o to fotografií zachytit esenci své osobnosti, své „fluidum“ nebo citové rozpoložení. Jejich díla se týkala sféry jak privátní (intimita, identita), tak veřejné (sociální problematika). Každému z jednotlivých témat by bylo možno věnovat se podrobněji a na širším vzorku autorů.

Bezesporu by k nim patřila Veronika Bromová (mj. *Rozhovor, Zemzoo, Kousky mě, kousky New Yorku*), Jiří David (např. fotografie sebe sama v cyklu *Skryté podoby*), ale i Petr Nikl se svými kostýmními portréty nebo Pavel Humhal fotografující svá mateřská znamínka. Jistě také bližší srovnání s mezinárodním kontextem by mohlo přinést zajímavá zjištění, nejen co se týká často zmiňované Cindy Sherman, ale např. i Sarah Lucas nebo Yinka Shonibare a dalších.

## **6. Seznam použité literatury:**

- BAČOVÁ Viera: Identita v sociální psychologii, in: VÝROST Jozef / SLAMĚNÍK Ivan (eds.): Sociální psychologie, 2., přepracované vydání, Praha 2009, 109-126
- BAŇKA Pavel: Editorial, in: Fotograf 4/IV, 2004, 1-2
- BARTHES Roland: Světlá komora. Poznámky k fotografii, Praha 2005
- BIRGUS Vladimír / MLČOCH Jan: Fotografie na počátku nové epochy, in: BIRGUS Vladimír / MLČOCH Jan: Česká fotografie 20. století, Praha 2010, 311-328
- BUKOVINSKÁ-KOTÍKOVÁ Gabriela: Galerie Labyrint - Milena Dopitová, in: Labyrint Revue 15-16/XV, 2004, 87-88
- BUTCHEN Geoffrey: Úvod. Záleží na velikosti?, in: Fotograf 4/IV, 2004, 3-5
- COTTON Charlotte: The Photography as Contemporary Art, New York 2009
- ČUJANOVÁ Dagmar (rec.): Historie fotografického portrétu (Robert A. SOBIESZEK: Ghost in the Shell. Photography and the Human Soul, 1850-2000), in: Fotograf 1/ I, 2001, 100-102
- DANĚK Ladislav (ed.): Václav Stratil. Kresby 1955 – 2000, Olomouc 2000
- DUFEK Antonín: Fotografie 1989 – 2000, in: ŠVÁCHA Rostislav / PLATOVSKÁ Marie (eds.): Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Praha 2007, 981-999
- DVOŘÁK Joachim: Galerie Labyrint - Jiří Surůvka, in: Labyrint revue 3-4/IX, 1998, 110-117
- FOSTER Hal: 1975, in: FOSTER Hal / KRAUSSOVÁ Rosalind / BOIS Yve-Alain / BUCHLOH Benjamin H. D.: Umění po roce 1900, Praha 2007, 570-575
- HÁJEK Václav: Portfolio - Torben Eskerod. Rejstřík, maska, transcendence, in: Fotograf 1/I, 2001, 30-34
- HALL James: Slovník námětů a symbolů ve výtvarném umění, Praha 1991
- HORÁČEK Radek: České ženy II – průzkum komunikace. Milena Dopitová, in: Výtvarná výchova 1/VIII, 2000, 1
- HOROVÁ Anděla (ed.): Nová encyklopedie českého výtvarného umění N-Ž, Praha 1995
- HUMHAL Pavel: Nový zákon, in: Výtvarné umění 1/XV, 1991, 51-57
- IVANIŠKINOVÁ Michaela: Portfolio - Irwin, in: Fotograf 2/II, 2003, 30-41

JŮZA Jiří: I Maestri del colore (kat. výst.), GVU Ostrava / Galeria Bielska BWA, 2003, nepag.

KOPECKÁ Pavlína: Ženská kriminalita jako sociální jev (diplomová práce na Právnické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2009

KRANLOVÁ Pavla: Čeští výtvarníci využívající fotografii od 90. let 20. století po současnost (magisterská teoretická diplomová práce na Katedře fotografie FAMU), Praha 2005

LINDAUROVÁ Lenka: 10 českých umělců 90. let, in: Umělec 4/IV, 2000, 49-59

LINDAUROVÁ Lenka: Portfolio - Milena Dopitová. Ženská pravda, Fotograf 7/V, 2006, 46

LINDAUROVÁ Lenka: Vidět sama sebe (rozhovor s Milenou Kalinovskou), in: Umělec 6/IV, 2000, 10-15

MACHALICKÝ Jiří: Létající koberec (Retrospektiva Václava Stratila), in: Výtvarné umění 3/XV, 1991, 13-19

MALÁ Olga / ŠEVČÍKOVÁ Jana: Milena Dopitová (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1995

Míla Preslová (kat. výst.), Galerie MXM, Praha 1997

Míla Preslová. 12 let (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie: Wortnerův dům, České Budějovice 2010

Milena Dopitová (kat. výst.), Galerie Caesar, Olomouc 1995

Milena Dopitová. Instalace 1992 – 1999 (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1999

MORGANOVÁ Pavlína: České výtvarné umění v období transformace. Vztahy umění a „angažovanosti“, in: Sešity pro umění, teorii a příbuzné zóny 9/IV, 2010, 57-95

MORGANOVÁ Pavlína: Portfolio – Jiří Surůvka. Performance by měla být zařazena na olympijské hry, in: Fotograf 11/VII, 2008, 78-79

MOUCHA Josef: Portfolio – Václav Zykmond, in: Fotograf 7/V, 2006, 25-32

PACHMANOVÁ Martina: Prázdna množina Václava Stratila, in: Labyrint Revue 3-4/IX, 1998, 136-138

PACHMANOVÁ Martina: Smím prosit? S Milenou Dopitovou o umění a koloběhu lidského života, in: Umělec 1/IX, 2005, 46-53

- PETŘÍČEK Miroslav: J. Patočka. Filosofie a jazyk (francouzský strukturalismus), in: PETŘÍČEK Miroslav: Úvod do (současné) filozofie, 4., upravené vydání, Praha 1997, 116-131
- POSPISZYL Tomáš / URBAN Otto M.: Karel Hlaváček na konci tohoto století, in: Umělec 4/II, 1998, 18-19
- POSPISZYL Tomáš: Galerie Labyrint - Václav Stratil, in: Labyrint revue 13-14/XIV, 2003, 105-107
- PŘIBÁŇ Jiří: „Poznáváte se?!“. O umění neklidu v masové společnosti a přímočarosti v tvorbě Jiřího Surůvky, in: PŘIBÁŇ Jiří: Obrazy české postmoderny, Praha 2011, 107-118
- PTÁČEK Jiří: Do práce se nepřevlékám. Rozhovor s Václavem Stratilem, in: Art & antiques 1/X, 2011, 28-37
- PTÁČEK Jiří: Líný Batman. Rozhovor s Jiřím Surůvkou, in: Art & antiques 7-8/X, 2011, 36-44
- REZEK Petr: Dokumentované umění, in: REZEK Petr: Tělo, věc a skutečnost, 2., rozšířené vydání, Praha 2010, 157-161
- ŘÍČAN Pavel: Psychosexuální vývoj podle Freuda, in: Psychologie osobnosti. Obor v pohybu, Praha 2007, 166-168
- SKÁLA Jiří / PTÁČEK Jiří / THEIN Karel: Václav Stratil - I'm History, Praha, 2005
- SLAVICKÁ Milena: Mistrovská díla Václava Stratila, in: Ateliér 18/IV, 1991, 5
- SLAVICKÁ Milena: Profil - Míla Preslová, in: Fotograf 7/V, 2006, 20-22
- SLAVICKÁ Milena: Příběh monogramisty aneb Radost podezřelého, in: Výtvarné umění 3/XV, 1991, 22-31.
- SRP Karel: Polibky nad atomovým hřibem, in: Ateliér 10/XIII, 2001, 9
- ŠEVČÍKOVÁ Jana / ŠEVČÍK Jiří: Milena Dopitová, in: Ateliér 19/VI, 1993, 4.
- Umělec (monografické číslo věnované Jiřímu Surůvkovi) 6-7/II, 1998
- KOZELKA Milan (ed.): Vertikální nostalgie. Olomoucká literární a umělecká scéna 90. let a současnosti, Olomouc 2002, 68 – 76
- Václav Stratil. Nové kresby (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové 1994

VANČÁT Pavel: Úvod, in: Mutující médium. Fotografie v českém umění 1990 – 2010 (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 2011, 7-10

ZEMINA Jaromír: Chvála trpělivosti, in: Zlatý řez 1/I, 1992, 18 – 21

### Internetové zdroje:

BYTELOVÁ Denisa: Jiří Surůvka, in: Artlist - databáze současného umění,  
<http://artlist.cz/?id=1171>, vyhledáno 10. 7. 2011

Česká krajina, in: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/ceska-krajina>, vyhledáno: 28. 7. 2011

Anna Honzáková, in: Wikipedie,

[http://cs.wikipedia.org/wiki/Anna\\_Honz%C3%A1kov%C3%A1](http://cs.wikipedia.org/wiki/Anna_Honz%C3%A1kov%C3%A1), vyhledáno: 10. 5. 2011

<http://duoppa.ff.cuni.cz/shared/files/prehled%20eu%20sylaby/Evropske%20umeni%20prvni%20poloviny%2020.%20stoleti%20I.pdf>, vyhledáno 1. 8. 2011

<http://intermedia.ffa.vutbr.cz/reholni-pacient>, vyhledáno 20. 7. 2011

<http://intermedia.ffa.vutbr.cz/stratil/?page=stwccz&page2=prwc1&menu=2>, vyhledáno 22. 7. 2011

<http://www.milenadopitova.cz/?page=1990-1998>, vyhledáno 10. 5. 2011

[http://www.rozhlas.cz/radiowave/waveculture/\\_zprava/553404](http://www.rozhlas.cz/radiowave/waveculture/_zprava/553404), vyhledáno 20. 7. 2011

HŮLA Jiří: Jiří Surůvka - umění pro malé i velké, in:

[http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/\\_zprava/5727](http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/5727), vyhledáno 5. 7. 2011

Impresionismus Heute, <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/impresionismus-heute>, vyhledáno 28. 7. 2011

LINDAUROVÁ Lenka: Míla Preslová. Za obzorem, in: <http://www.futuraproject.cz/karlin-studios/vystavy/2009/mila-preslova-za-obzorem-192-1532009/>, vyhledáno 28. 5. 2011

MARENČÍK Michal / DOLEŽÁLKOVÁ Klára: Rozhovor s Václavem Stratilem v rámci projektu „Podoby současné fotografie“ organizovaného FaVU VUT a Domem umění města Brna, 28. 10. 2008, 75 min., in: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/detektivka-prednaska>, vyhledáno 8. 8. 2010

Milena Dopitová, in: Artlist - databáze současného umění, <http://artlist.cz/?id=420>, vyhledáno 15. 5. 2011

Miloslava Preslová, in: Informační systém abART, <http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=studium&IDosoby=8905>, vyhledáno 10. 5. 2011

Nepomucký bez ramen, <http://www.ffa.vutbr.cz/intermedia/nepomucky-bez-ramen-vaclav-stratil>, vyhledáno 23. 7. 2011

PIETRASOVÁ Kateřina: Pondělí, in: Artlist – databáze současného umění <http://artlist.cz/?id=323>, vyhledáno 16. 5. 2011

Portrét: umělkyně Milena Dopitová, pořad Kultura.cz, Česká televize, odvysíláno 27. 2. 2011, 8 min., <http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1183619616-kultura-cz/211562228000008/obsah/149028-portret-umelkyne-milena-dopitova/>, vyhledáno 23. 5. 2011

Předkapela Lozinski, in: i-datum – databáze současného českého umění, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/autori-291>, vyhledáno 5. 7. 2011

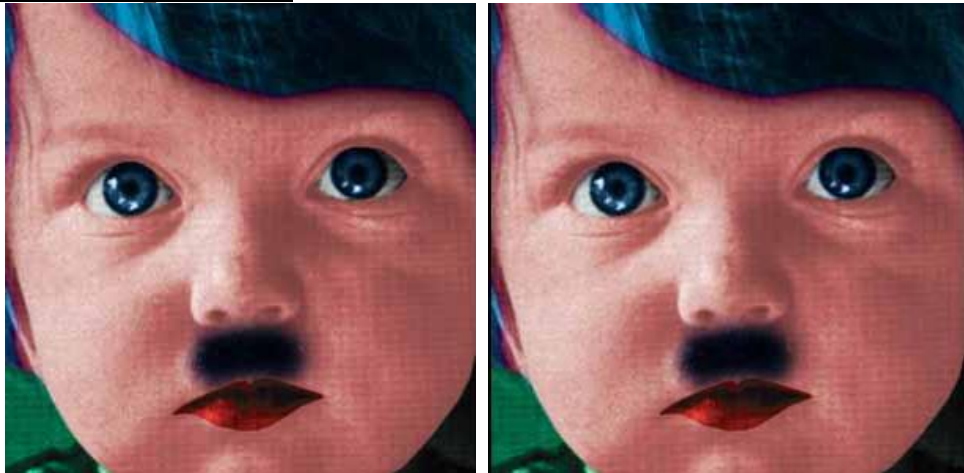
Přednáška o Václavu Stratilovi, Multimediální interaktivní zápočet Davida Helána, studenta AVU v Praze, 15. 6. 2006, in: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/45/prednaska-o-vaclavu-stratilovi/>, vyhledáno 30. 7. 2011

Skupina Kamera skura, in: i-datum – databáze současného českého umění, <http://vvp.avu.cz/idatum/search/autori-186>, vyhledáno 7. 7. 2011

SPÁČIL David: Hu Haba (dokument o Václavu Stratilovi), klauzurní práce Ateliéru intermédií FAVU, jaro 2005, 43 min., in: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/hu-haba-dokument-o-vaclavu-stratilovi>, vyhledáno 4. 8. 2011

ŠTEFKOVÁ Zuzana: Míla Preslová, in: Artlist – databáze současného umění, <http://artlist.cz/?id=1404>, vyhledáno 20. 6. 2011

## 7. Obrazová příloha



1. Jiří Surůvka: Dvojčata, 1997, airbrush na syntetickém plátně, 100 x 100 cm oba, Národní galerie v Praze.



2. IRWIN: Tajemství černého čtverce, 1995, barevná fotografie



3. Jiří Surůvka: Zpěvák, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm

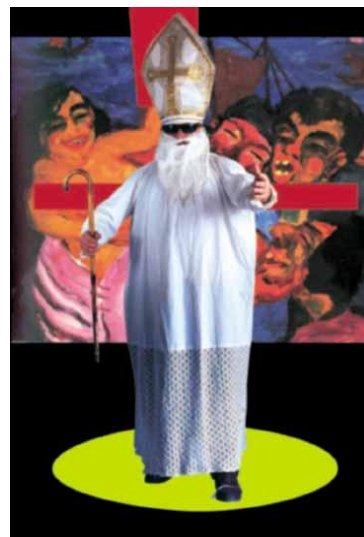


4. Dimitrij Stakhievich Moor: Náborový plakát Rudé armády, 1920, plakát





5. Jiří Surůvka: Miki – rokenrolový zpěvák, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm



6. Jiří Surůvka: ZZ Pop, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm



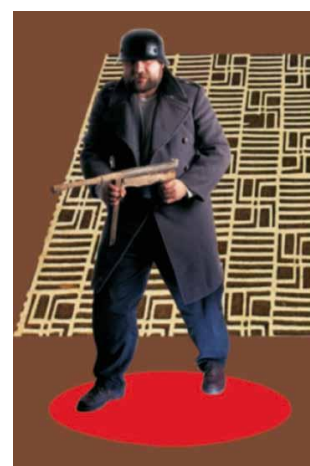
7. Kamera skura, Kunst Fu: Superstart, 2003, různé materiály



8. Jiří Surůvka: Betmen, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm



9. Jiří Surůvka: Voják, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm



10. Jiří Surůvka: Fašoun, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm



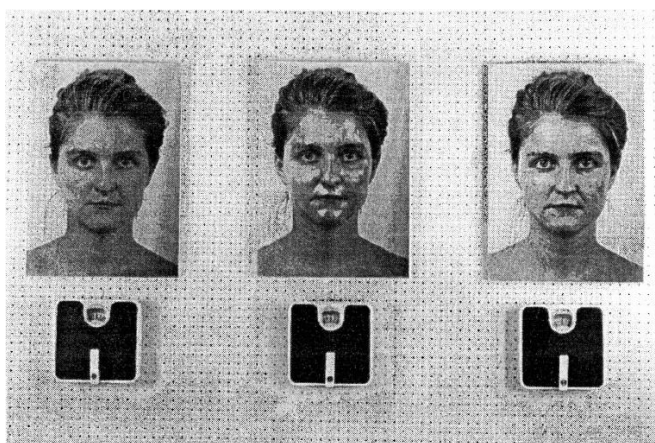
11. Jiří Surůvka: Ve vybrané společnosti, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm oba



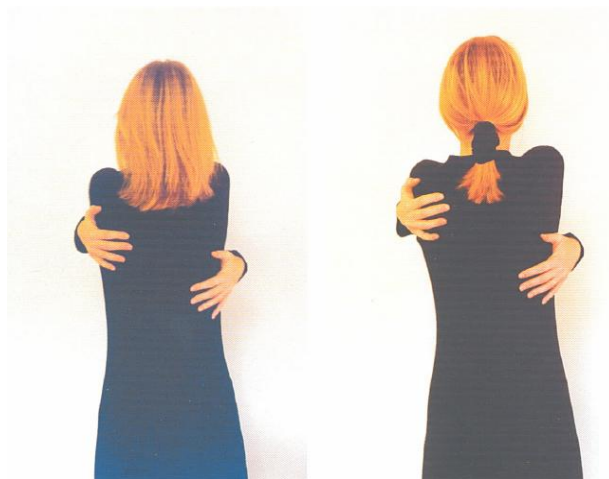
12. Jiří Surůvka: Volá vedoucí, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm oba



13. Milena Dopitová: Čtyři masky, 1992, 4 černobílé fotografie, 140 x 100 cm každá, cihlový objekt 450 x 600 cm



14. Milena Dopitová: Vaječná maska, 1991 – 1992, 3 barevné fotografie, 80 x 55 cm každá, osobní váhy



15. Míla Preslová: Jedna ku jedné, 1998, 2 barevné fotografie, 170 x 100 cm každá



16. Míla Preslová: Rozptýlím se, 1998, 4 barevné fotografie, 100 x 70 cm každá



17. Míla Preslová: Horizont, 1999, 2 barevné fotografie, 170 x 100 cm každá



18. Míla Preslová: Dva ku dvěma, 1999, 2 barevné fotografie, 170 x 100 cm každá



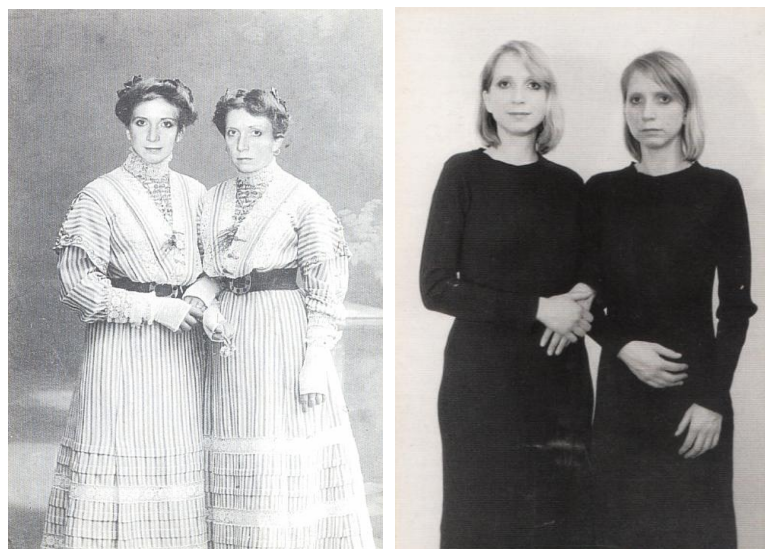
19. Míla Preslová: Bez názvu, 1999, černobílá fotografie, 150 x 100 cm, Národní galerie v Praze



20. Míla Preslová: Sen I, II, 1999, 2 barevné fotografie, 100 x 170 cm každá



21. Míla Preslová: Mé oči sester, 1995, 3 černobílé fotografie



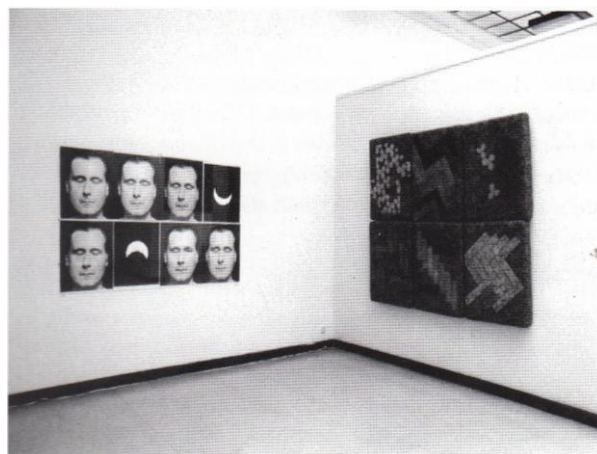
22. Míla Preslová: Bez názvu, 1995, 2 černobílé fotografie



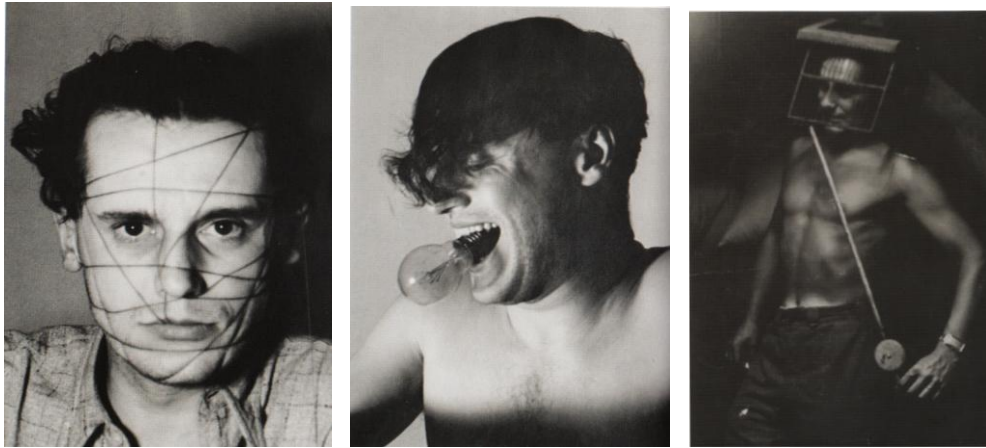
23. Míla Preslová: Autoportrét, 1998, 2 barevné fotografie, 70 x 100 cm každá



24. Milena Dopitová: Dvojčata (Já a moje sestra), 1991, 2 černobílé fotografie, 140 x 100 cm každá, objekt



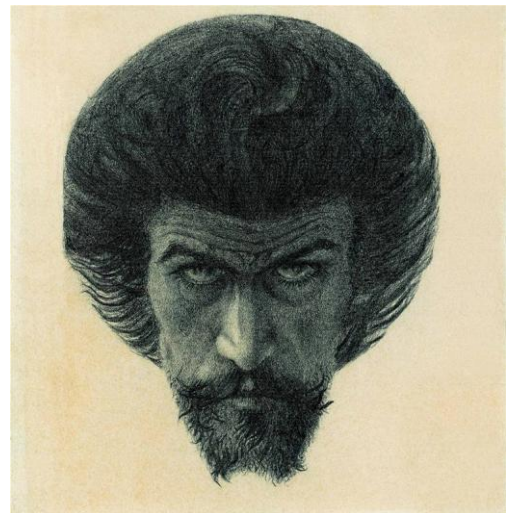
25. Václav Stratil: Hle lunny dukát [II.] (vlevo), 1988 – 1989, fotografie, kresba



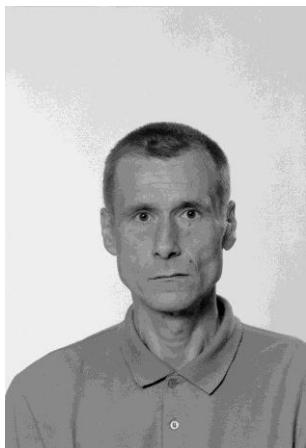
26. Václav Zykmund: Autoportrét, 1936, černobílá fotografie, Autoportrét, 1937, černobílá fotografie, Bez názvu (Akce), 1936, černobílá fotografie



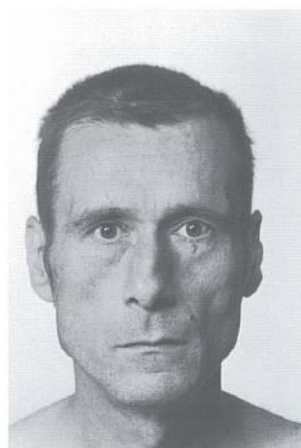
27. Man Ray: Tanečnice Bronislava Nižinská, 1922, černobílá fotografie



28. Karel Hlaváček: Můj Kristus (autoportrét), 1897, kresba tužkou na papíře, 24,2 x 21,2 cm, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha



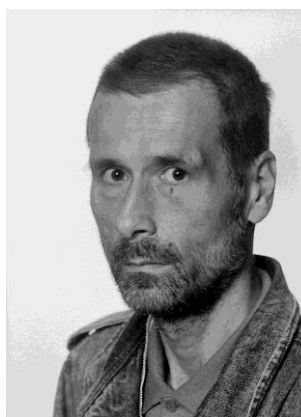
29. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



30. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie, 7,2 x 4,7 cm



31. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



32. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie

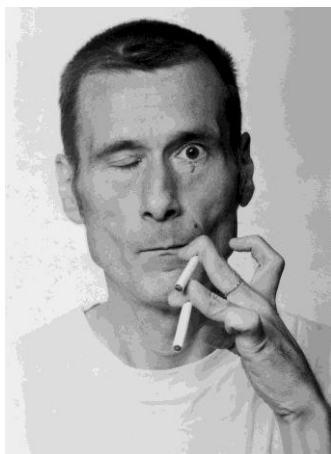


33. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie

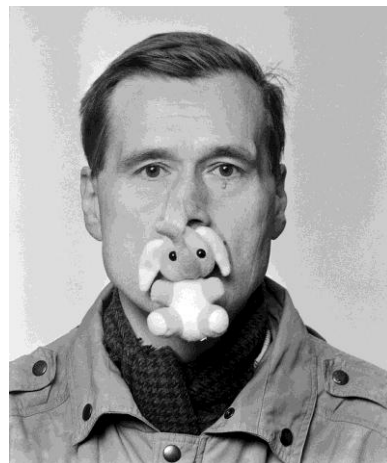


34. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
barevná fotografie

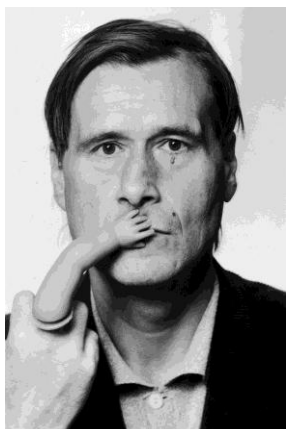




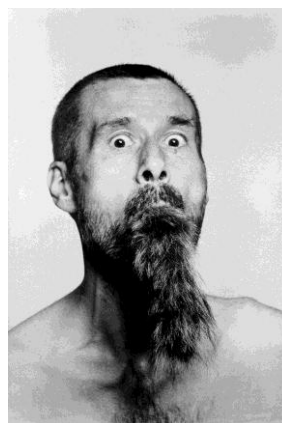
35. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



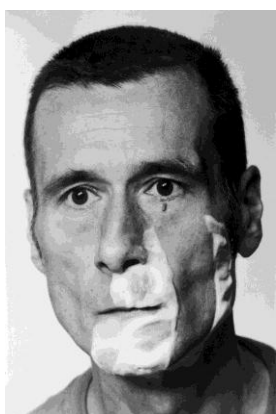
36. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



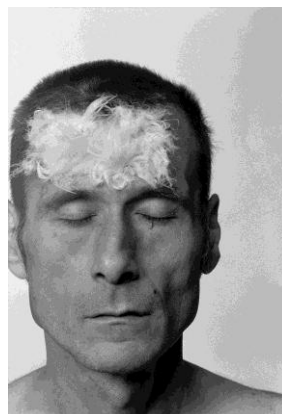
37. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



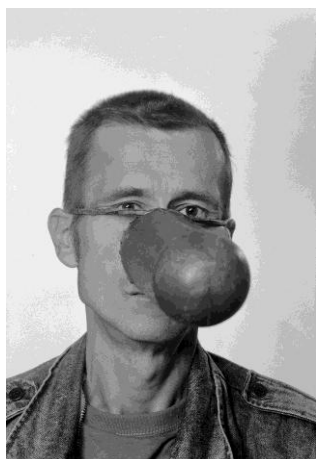
38. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



39. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



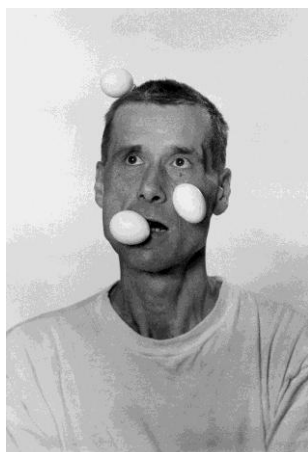
40. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



41. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



42. Paul McCarthy: Painter, 1995, video



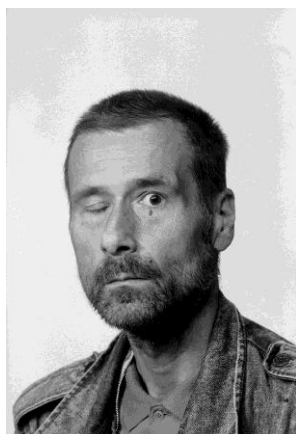
43. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



44. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



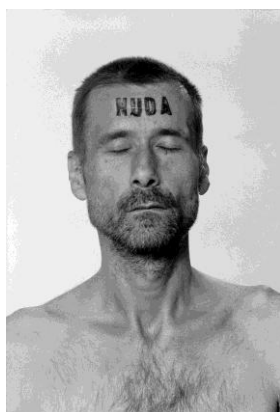
45. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



46. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



47. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



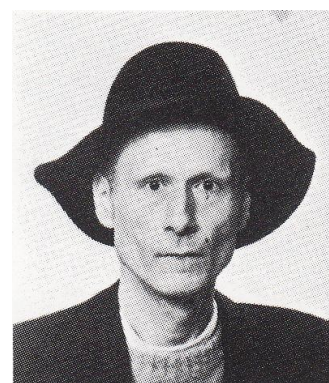
48. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



49. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



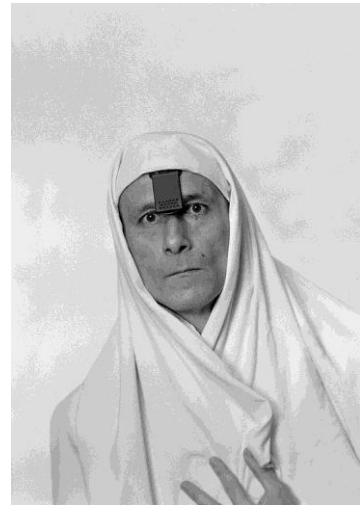
50. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



51. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994,  
černobílá fotografie



52. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



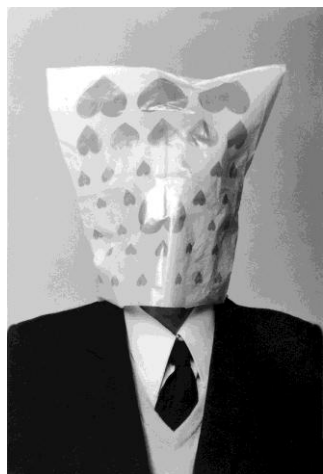
53. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



54. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



55. Joseph Beuys: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě, 1974, performance



56. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



57. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



58. Renné Magritte: Milenci, 1928, olej na plátně, 54 x 73,4 cm, MoMA, New York



59. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



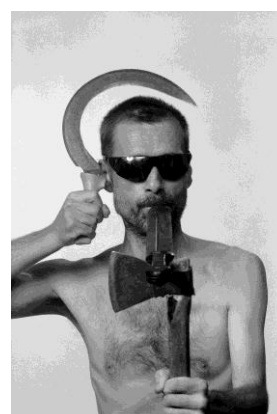
60. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



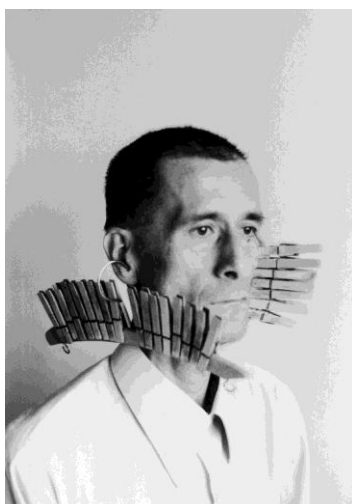
61. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



62. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



63. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



64. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



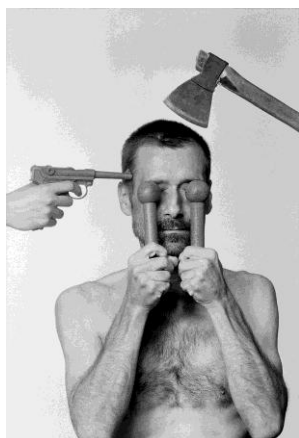
65. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



66. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



67. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



68. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie



69. Václav Stratil: Déja vu, 1997, černobílá fotografie



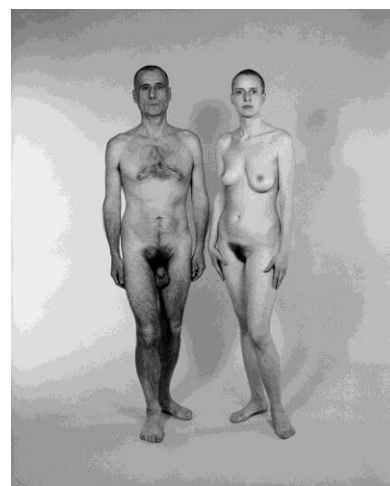
70. Václav Stratil: Déja vu, 1997, černobílá fotografie



71. Václav Stratil: Déja vu, 1997, barevná fotografie



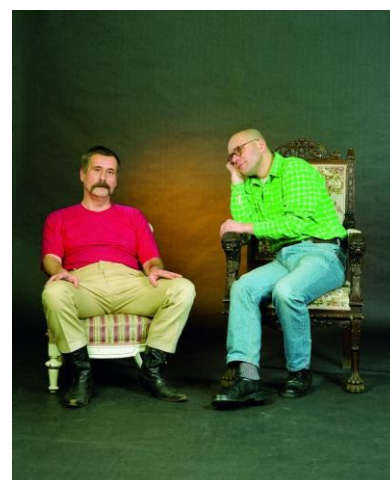
72. Václav Stratil: 4+1 (s Lubomírou Kmeťovou), 1993, černobílý negativ



73. Václav Stratil: 4+1 (s Lubomírou Kmeťovou), 1993, černobílý negativ



74. Václav Stratil: Česká krajina (spolu s Karlem Babíčkem), barevná fotografie, 170 x 140 cm, ve vlastnictví Karla Babíčka



75. Václav Stratil: Česká krajina (spolu s Martinem Dostálem), barevná fotografie, 158 x 130 cm, ve vlastnictví Karla Babíčka



76. Václav Stratil: Česká krajina (spolu se  
Sylvou Novotnou), barevná fotografie, 20 x 15  
cm



## 8. Seznam vyobrazení:

1. Jiří Surůvka: Dvojčata, 1997, airbrush na syntetickém plátně, 100 x 100 cm oba, Národní galerie v Praze. Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/23.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
2. IRWIN: Tajemství černého čtverce, 1995, barevná fotografie, Reprodukce z: <http://www.studija.lv/en/large/sloveenji-2.jpg>, vyhledáno 10. 7. 2011
3. Jiří Surůvka: Zpěvák, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/14.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
4. Dimitrij Stakhievich Moor: Náborový plakát Rudé armády, 1920, plakát, Reprodukce z: <http://eng.plakaty.ru/i/plakats/medium/9.jpg>, vyhledáno 10. 7. 2011
5. Jiří Surůvka: Miki – rokenrolový zpěvák, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/15.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
6. Jiří Surůvka: ZZ Pop, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/16.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
7. Kamera skura, Kunst Fu: Superstart, 2003, různá média, Reprodukce z: <http://img.aktualne.centrum.cz/372/44/3724417-kamera-skura-e-binder-superstar.jpg>, vyhledáno 11. 7. 2010
8. Jiří Surůvka: Betmen, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/11.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
9. Jiří Surůvka: Voják, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/13.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
10. Jiří Surůvka: Fašoun, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/12.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
11. Jiří Surůvka: Ve vybrané společnosti, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 cm oba, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/30.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
12. Jiří Surůvka: Volá vedoucí, 1998, airbrush na syntetickém plátně, 150 x 100 oba, Reprodukce z: <http://www.sca-art.cz/suruvka/airbrush/31.jpg>, vyhledáno 16. 5. 2011
13. Milena Dopitová: Čtyři masky, 1992, 4 černobílé fotografie, 140 x 100 cm každá, cihlový objekt 450 x 600 cm, Reprodukce z: <http://www.milenadopitova.cz/fotky/1990-1998/fotka3o.jpg>, vyhledáno 18. 6. 2011
14. Milena Dopitová: Vaječná maska, 1991 – 1992, 3 barevné fotografie, 80 x 55 cm každá, osobní váhy, Reprodukce z: Radek HORÁČEK: České ženy II – průzkum komunikace. Milena Dopitová, in: Výtvarná výchova, 1/41, Praha 2000, 1.

15. Míla Preslová: Jedna ku jedné, 1998, 2 barevné fotografie, 170 x 100 cm každá, Reprodukce z: Míla Preslová: Jahr, Edition Villa Concordia, Bamberg 2000, 3.
16. Míla Preslová: Rozptýlím se, 1998, 4 barevné fotografie, 100 x 70 cm každá, Reprodukce z: Míla Preslová. 12 let (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie, 2010, 1.
17. Míla Preslová: Horizont, 1999, 2 barevné fotografie, 170 x 100 cm každá, Reprodukce z: Míla Preslová: Jahr, Edition Villa Concordia, Bamberg 2000, 14-15.
18. Míla Preslová: Dva ku dvěma, 1999, 2 barevné fotografie, 170 x 100 cm každá, Reprodukce z: [http://artlist.cz/updata\\_az/a/d/i/bg.mila\\_preslova-Two%20to%20Two-00034.jpg](http://artlist.cz/updata_az/a/d/i/bg.mila_preslova-Two%20to%20Two-00034.jpg), [http://artlist.cz/updata\\_az/a/d/i/bg.mila\\_preslova-Two%20to%20Two%202-00033.jpg](http://artlist.cz/updata_az/a/d/i/bg.mila_preslova-Two%20to%20Two%202-00033.jpg), vyhledáno 1. 7. 2011
19. Míla Preslová: Bez názvu, 1999, černobílá fotografie, 150 x 100 cm, Národní galerie v Praze. Foto: autor.
20. Míla Preslová: Sen I, II, 1999, 2 barevné fotografie, 100 x 170 cm každá, Reprodukce z: [http://artlist.cz/updata\\_az/a/d/h/bg.bg.mila\\_preslova-Dream%20I-00004.jpg](http://artlist.cz/updata_az/a/d/h/bg.bg.mila_preslova-Dream%20I-00004.jpg), [http://artlist.cz/updata\\_az/a/d/k/bg.mila\\_preslova-Dream%20II-00005.jpg](http://artlist.cz/updata_az/a/d/k/bg.mila_preslova-Dream%20II-00005.jpg), vyhledáno 1. 7. 2011
21. Míla Preslová: Mé oči sester, 1995, 3 černobílé fotografie, Reprodukce z: Míla Preslová (kat. výst.), Galerie MXM, Praha 1997, nepag.
22. Míla Preslová: Bez názvu, 1995, 2 černobílé fotografie, Reprodukce z: Míla Preslová (kat. výst.), Galerie MXM, Praha 1997, nepag.
23. Míla Preslová: Autoportrét, 1998, 2 barevné fotografie, 70 x 100 cm každá, Reprodukce z: Míla Preslová. 12 let (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie: Wortnerův dům, České Budějovice 2010, 6-7.
24. Milena Dopitová: Dvojčata (Já a moje sestra), 1991, 2 černobílé fotografie, 140 x 100 cm každá, objekt, Reprodukce z: <http://www.milenadopitova.cz/fotky/1990-1998/fotka1o.jpg>, vyhledáno 18. 6. 2011
25. Václav Stratil: Hle lunny dukát [II.] (vlevo), 1988 – 1989, fotografie, kresba, Reprodukce z: Václav Stratil: Kresby 1955-2000 (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc 2000, 59.
26. Václav Zykmond: Autoportrét, 1936, černobílá fotografie, Autoportrét, 1937, černobílá fotografie, Bez názvu (Akce), 1936, černobílá fotografie, Reprodukce z: Josef MOUCHA: Portfolio – Václav Zykmond, in: Fotograf, 7/5, 2006, 25-32.
27. Man Ray: Tanečnice Bronislava Nižinská, 1922, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://donnafleischer.files.wordpress.com/2011/07/tumblr\\_llpho3vvy11qabj53o1\\_1280-1.jpg?w=510](http://donnafleischer.files.wordpress.com/2011/07/tumblr_llpho3vvy11qabj53o1_1280-1.jpg?w=510), vyhledáno 15. 7. 2011

28. Karel Hlaváček: Můj Kristus (autoportrét), 1897, kresba tužkou na papíře, 24,2 x 21,2 cm, Literární archiv Památníku národního písemnictví, Praha, Reprodukce z: [http://www.dekadence.info/uploads/media/156\\_03.jpg](http://www.dekadence.info/uploads/media/156_03.jpg), vyhledáno 16. 7. 2011
29. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_02.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_02.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
30. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, 7,2 x 4,7 cm, Reprodukce z: Jiří PTÁČEK / Jiří SKÁLA / Karel THEIN: Václav Stratil. I'm History, Tranzit, Praha, 2005, 9.
31. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_06.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_06.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
32. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_09.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_09.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
33. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_12.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_12.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
34. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, barevná fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_29.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_29.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
35. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_39.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_39.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
36. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_46.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_46.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
37. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_47.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_47.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
38. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_56.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_56.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
39. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_33.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_33.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
40. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_35.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_35.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
41. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_55.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_55.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011

42. Paul McCarthy: Painter, 1995, video, Reprodukce z: [http://michelle.kasprzak.ca/blog/wp-content/uploads/2010/01/paul\\_mccarthy\\_.jpg](http://michelle.kasprzak.ca/blog/wp-content/uploads/2010/01/paul_mccarthy_.jpg), vyhledáno 28. 6. 2011
43. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_52.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_52.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
44. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_71.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_71.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
45. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_72.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_72.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
46. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_30.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_30.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
47. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: <http://intermedia.ffa.vutbr.cz/stratil/?page=stwccz&page2=prwc1&menu=2>, vyhledáno 20. 7. 2011
48. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_27.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_27.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
49. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_60.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_60.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
50. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_25.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_25.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
51. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: Václav Stratil: Nové kresby (kat. výst.), Galerie moderního umění v Hradci Králové, 1994, nepag.
52. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_65.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_65.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
53. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_19.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_19.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
54. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_21.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_21.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
55. Joseph Beuys: Mám rád Ameriku a Amerika má ráda mě, 1974, performance, Reprodukce z: [http://spacecollective.org/userdata/7WAt4FSk/1229045928/beu\\_jb5\\_1g.jpg](http://spacecollective.org/userdata/7WAt4FSk/1229045928/beu_jb5_1g.jpg), vyhledáno 28. 7. 2011

56. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_23.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_23.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
57. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_24.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_24.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
58. René Magritte: Milenci, 1928, olej na plátně, 54 x 73,4 cm, MoMA, New York, Reprodukce z: [http://www.theprogrammist.com/rt/wp-content/uploads/Magritte\\_Ren\\_1928\\_Lovers.jpg](http://www.theprogrammist.com/rt/wp-content/uploads/Magritte_Ren_1928_Lovers.jpg), 28. 7. 2011
59. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_64.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_64.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
60. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_67.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_67.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
61. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_63.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_63.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
62. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_68.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_68.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
63. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_69.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_69.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
64. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_73.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_73.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
65. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_75.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_75.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
66. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_76.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_76.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
67. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_58.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_58.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
68. Václav Stratil: Řeholní pacient, 1991 – 1994, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_pacient\\_66.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_pacient_66.jpg), vyhledáno 20. 7. 2011
69. Václav Stratil: Déja vu, 1997, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_hitler\\_01.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_hitler_01.jpg), vyhledáno 22. 7. 2011
70. Václav Stratil: Déja vu, 1997, černobílá fotografie, Reprodukce z: [http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_hitler\\_04.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_hitler_04.jpg), vyhledáno 22. 7. 2011

71. Václav Stratil: Déja vu, 1997, barevná fotografie, Reprodukce z:  
[http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil\\_hitler\\_07.jpg](http://intermedia.ffa.vutbr.cz/files/slideshow/stratil_hitler_07.jpg), vyhledáno 22. 7. 2011
72. Václav Stratil: 4+1 (s Lubomírou Kmet'ovou), 1993, černobílý negativ, Reprodukce z: Jiří PTÁČEK / Jiří SKÁLA / Karel THEIN: Václav Stratil. I'm History, Tranzit, Praha, 2005, 75.
73. Václav Stratil: 4+1 (s Lubomírou Kmet'ovou), 1993, černobílý negativ, Reprodukce z: Jiří PTÁČEK / Jiří SKÁLA / Karel THEIN: Václav Stratil. I'm History, Tranzit, Praha, 2005, 80.
74. Václav Stratil: Česká krajina (spolu s Karlem Babíčkem), barevná fotografie, 170 x 140 cm, ve vlastnictví Karla Babíčka, Reprodukce z: Jiří PTÁČEK / Jiří SKÁLA / Karel THEIN: Václav Stratil. I'm History, Tranzit, Praha, 2005, 83.
75. Václav Stratil: Česká krajina (spolu s Martinem Dostálem), barevná fotografie, 158 x 130 cm, ve vlastnictví Karla Babíčka, Reprodukce z: Jiří PTÁČEK / Jiří SKÁLA / Karel THEIN: Václav Stratil. I'm History, Tranzit, Praha, 2005, 84.
76. Václav Stratil: Česká krajina (spolu se Sylvou Novotnou), barevná fotografie, 20 x 15 cm, Reprodukce z: Jiří PTÁČEK / Jiří SKÁLA / Karel THEIN: Václav Stratil. I'm History, Tranzit, Praha, 2005, 87.