

EXPERIMENTY BEZ KOMPROMISŮ

Dílo Jiřího Šiguta patří užitým médiem do oblasti fotografické, ale důrazem na konceptuální aspekty, tělesnost, akci, časovost apod. patří umění výtvarnému. Alespoň takto jsme jeho dílu rozuměli v osmdesátých i devadesátých letech 20. století, kdy se jeho tvorba vřazovala do kontextu současného umění. Dnes je situace poněkud komplikovanější a někdejší dvojkolejnost výtvarné a fotografické tvorby je přirozenou cestou zpochybněna a stejně tak Šigutova vizuální tvorba prochází v dalších fázích svého vývoje několika uměleckými médii, jejichž užití nemůže bez podstatnějších výhrad naplnit tu či onu kategorii a jejich někdejší dělení pozbývá výraznějšího smyslu.

V polovině osmdesátých let minulého století nebyla, až na výjimky, tuzemská fotografická tvorba v kontextu konceptuálního umění shledávána jako médium, které svými výsledky vypovídá o relevantních aktuálních problémech doby. Jevila se jako uzavřena sama do sebe, jako by nebyla schopna reflektovat přítomnost v její šíři a hloubce, jako by se v ní zastavil čas, jako by nekráčela v jednom zájmu souběžně s ostatní vizuální tvorbou. Zřejmě i z těchto důvodů byla Šigutova tvorba od počátku vnímána v souvislostech výtvarného umění a zaměřena na jeho problémy.

ZAČALO TO V OPAVĚ

Počátek vývoje Šigutovy samostatné práce patří do doby poloviny osmdesátých let minulého století, do doby, kdy vše bylo snadné, a téměř nic svobodného nebylo povoleno. O podivných Šigutových fotografiích jsem se dověděl od společného opavského kamaráda Jiřího Siostrzonka, tvůrce strukturálních grafik a subtilní introvertní poezie. Jeho opravdový zájem a ponor do světa autentických významů a schopnost zprostředkovávat umělecké kvality byly pro Šigutovy počátky velmi důležité. Siostrzonek mi tehdy popisoval, jak jeho jeden známý chodí po Opavě s fotoaparátem pověšeným na hrudi a s nastavenou závěrkou na dlouhou expozici zachycuje město. Šigut v té době žil přechodně nějakou dobu v Opavě, tak nebylo možno se v ní spolu nepotkat, zvláště když bydlel od mého pozdějšího domova jen několik kroků. Mladý umělec se tehdy nepokoušel o výsledcích své práce informovat širší okolí, jen ti nejbližší věděli o jeho počínání. Spřízněná komunita shledávala jeho tvorbu převážně jako půvabně nesmyslnou, zajímavě podivínskou a poeticky dadaistickou. V té době každé vybočení z šedivého normalizačního bezčasí bylo na určité úrovni chápáno jako samozřejmá obrana, jako věrohodný projev nesouhlasu s danou situací, jako obrana před ní, jako vyjádření autentických osobních pocitů. Skutečnost, že se něco vymykalo, bylo již hodnotou samo o sobě, méně podstatnou již byla otázka proč a co takové konkrétní tvůrčí postoje, činy a gesta ve svých důsledcích znamenají. Proto byla Šigutova tvorba ve svém raném období nejbližším okolím kladně přijímána, ale bez výraznější kritické reflexe, což jistě dané situaci nebylo nepřiměřené.

Sounáležitost pociťoval Jiří Šigut, alespoň minimálně podle svých slov, k mé osobě, která jej seznámila s některými klíčovými osobnostmi českého konceptuálního umění. Společně jsme jezdili po výstavách, vernisážích, na návštěvy uměleckých přátel, diskutovali o aktuálně pociťovaných problémech a vlastní umělecké tvorbě. V Opavě jsme podnikali také společné návštěvy k Dušanu Chládkovi, bytostnému kreslíři, který dodnes vytváří černé tušové kresby polí a krajin. Ty jsou v jeho pojetí redukovány na volně se opakující geometrické znaky a gestické rytmické struktury ve stále se rozvíjejících řadách.

TVŮRČÍ A SOCIÁLNÍ SOUVISLOSTI

Na scénu konceptuálního umění přichází Šigut v polovině osmdesátých let minulého století a navazuje svým úsilím na zakladatelskou generaci českého konceptuálního umění, především na okruh, který se soustředil kolem Jiřího Valocha. Na prvním místě jmenujme Dalibora Chatrného, analyticky pracujícího na řadě výtvarných problémů, které visely ve vzduchu. Chatrný se stává uměleckým i lidským příkladem pro mnohé mladší kolegy svým svěžím uvažováním, schopností být důsledný, jednoduchý, a přitom se nevzdávat vizuálního působení svých děl. S Daliborem Chatrným se Šigut setká a blíže seznámí o pár let později ve skupině Měkkohlaví. Jan Steklík, tvůrce akcí v přírodě, lyrických konceptů a hospodské poetiky, tvoří v té době rozsáhlý cyklus *Střihů na krajinu*, subtilních kreseb představujících

souhru racionálního, objektivního uchopení krajiny a specifického lyrického akcentu. Zjednodušeně řečeno Steklík uskutečňuje originální českou paralelu umělecké tvorby skupiny Fluxus. Brněnské uskupení M vytvářelo v polovině sedmdesátých let neutilitární intervence v přírodě, v nichž se výrazně uplatňoval text nebo pouhý pojem, slovo právě ve vztahu k přírodnímu fenoménu. Jeho členy byli Dušan Klimeš, Jiří Hynek Kocman, Jitka Kocmanová a Jiří Valoch. Výraznou postavou brněnské concept-artové scény je Marian Palla. Jeho dílo je možno vnímat jako původní středoevropskou ozvěnu zenové a taoistické estetiky. Palla ve své práci ritualizuje jednoduché děje vztahující se k lidské postavě, lidskému pobývání a konání, jako např. každodenní posouvání kamenů po podložce se zakreslováním jejich polohy, dlouhodobé namotávání klubka provazu, jednoduché vizuální dokumentování běžných situací — štěkot psa, déšť, padání listů atd., prosté dýchání potvrzované zakreslováním čar představujících nádech a výdech. Podstatnou osobností zmiňovaného okruhu a českého konceptuálního umění je Jiří Hynek Kocman. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let minulého století realizuje důsledný koncept re-making books a re-making papers, v nichž absolutizuje princip interpretace, recyklace a objevuje pro konceptuální umění nové dosud neakceptované oblasti, především senzibilitu k materiálu, proces listování, knižní tektoniku apod. Právě Jiřímu H. Kocmanovi a Marianu Pallovi jsem v roce 1985 v Brně ukázal Šigutovy první fotografie tvořené bez záměru, s otevřenou závěrkou. Vzbudily kritickou pozornost. Jiří Valoch, někdejší pracovník brněnského Domu umění, je znám především jako kurátor řady výstav po celé republice. V jeho zájmu stojí autoři konceptuálního a racionálního, konstruktivistického a minimalistického zaměření. Ve svých teoretických pracích, jednalo se především o texty do katalogů a úvodní slova k výstavám, později i o autorské monografie, vymezuje, typologizuje a uvádí do širších souvislostí práce autorů poměrně široké skupiny, kteří se svým způsobem dotýkají problematiky výše zmíněných okruhů. Jiří Valoch také postupně představil v České republice celou bohatou progresivní slovenskou scénu. Poněkud stranou veřejnosti vznikala Valochova vlastní umělecká práce, vyvíjející se od poloviny šedesátých let. Jeho poezie s výrazným vizuálním až op-artovým účinkem se v průběhu dalšího desetiletí proměňuje ve svébytnou konceptuální poezii a textové instalace, které má možnost bez omezení realizovat až v posledních dvaceti letech. Když zakázali pro uměleckou nedostatečnost v roce 1986 již nainstalovanou první samostatnou výstavu Jiřího Šiguta v Galerii Na schodech v budově Okresního kulturního střediska v Opavě, požádal jsem právě Jiřího Valocha, zda by nám nenapsal na Šigutovu tvorbu posudek. Ochotně a rychle nám vyhověl. Šigutova tvorba jej zaujala. Mimochodem proti zrušení oné výstavy, na jejíž vernisáži měli návštěvníci poslouchat zvuk několika simultánně spuštěných vysavačů, jsme se odvolali řediteli OKS, přitom jsme použili Valochův posudek s razítkem Domu umění. A dosáhli jsme od příslušné instituce po několika měsících jisté satisfakce v podobě písemné omluvy! K výstavě vyšla malá skládanka s mým textem, v němž jsem poprvé formuloval některé základní rysy Šigutovy tvorby.

Na pomezí konstruktivního a konceptuálního přístupu pracuje v Brně Pavel Rudolf. V nalezeném fotografickém, textovém či notovém materiálu vizualizuje imanentní prostorové a významové vztahy, jednoduchými grafickými zásahy podle předem zvoleného pravidla demonstruje divákovi jejich skryté zákonitosti. Subtilní topografické kresby vytváří v první polovině osmdesátých let Pavel Holouš, mající k okruhu Jiřího Valocha rovněž blízký vztah. Tematizuje v nich prostorové vztahy různých signifikantních míst na mapě a některé jejich charakteristiky a pomocí technických kót interpretuje morfologii rostlin a dřevin.

Výrazným centrem konceptuálního umění je po Brně slezské industriální město Třinec, v němž žije a tvoří Karel Adamus a nedávno zesnulý Jan Wojnar. Jejich tvorba patří do oblasti vizuální poezie a konceptuální přemýšlení hraje v jejich práci zásadní roli. Rozvinuli ji v mnoha tematických řadách, v nichž své místo má i fotografie a proces fotografování. Jeho možnosti a limity zkoumal především Jan Wojnar. Z Třince pochází i Petr Ševčík, vizuální básník, a Milan Lasota, konceptuální umělec, bohužel již dvě desetiletí nežijící. Lasota rozvinul koncept stop a záznamů a významnou část své tvorby věnoval daktylickému slovníku, originálnímu přepisu abecedy pro neslyšící do gestických barevných doteků. K třineckému okruhu má blízko i Dáša Lasotová, tvůrkyně lyrických konceptů zdůrazňujících ženské aspekty a významy. Lasotovi se usadili ve Vřesině nedaleko Ostravy.

Setkávání s těmito osobnostmi byla pro Šiguta velmi důležitá. Uskutečňovala se prostřednictvím osobních návštěv v Třinci, Opavě či ve Vřesině, setkávání na vernisážích jiných umělců nebo později také na několika společných výstavách.

V Olomouci pobývají a pracují Vladimír Havlík, autor četných akcí a projektů, z nichž se podstatná část odehrávala v přírodě, a Ladislav Daněk, kreslíř pracující na svém vesmíru tvořeném racionálním minuciózním systémem čar a jejich křížením na milimetrovém papíře. K dalším podstatným tvůrcům, jejichž dílo výrazně komunikovalo s prací Jiřího Šiguta, bezesporu patří Miloš Šejn z Jičína a Milan Maur z Plzně. Oba v té době pracovali po svém na originálních projektech vycházejících z hluboké reflexe přírody a pobývání v ní.

V roce 1989 se Jiří Šigut stal členem umělecké skupiny Měkkohlaví, projektu Mariana Pally, která byla jakýmsi neoficiálním pandánem pražské skupiny Tvrdohlaví, formující se jako určitý symbol spektakulárnější tvorby s četnými literárními, existenciálními a sociálními odkazy. Měkkohlaví měli zakázáno tvořit, pálili své obrazy, vytvářeli rituály, jmenovali se do čestných funkcí s prázdným obsahem a nesměli malovat choboty. Představovali jiné pojetí tvorby, soustředěné na zkoumání jemnějších pohybů, k nimž neposkytovali žádné záruky. Na různých setkáních Měkkohlavých se vytvářely Šigutovy osobní vztahy, především s Milošem Šejnem, Milanem Maurem, Václavem Malinou, Daliborem Chatrným, Jiřím Valochem, Desiderem Tóthem, Milanem Magnim a dalšími.

Kontakty Jiřího Šiguta s názorově blízkými umělci byly pro něj ověřením si správnosti své cesty, potřebou komunikovat intence své práce, na jeho tvůrčí směřování však neměly žádný přímý vliv. Od počátku umělecké činnosti jde Jiří Šigut svou cestou většinou zcela bez ohledů na názory svého okolí.

OSTRAVA!

Dá se říci, že Jiří Šigut žil v Ostravě na přelomu osmdesátých a devadesátých let v určité izolovanosti od jejího výtvarného života. Neprotnul se s okruhem svých soupeřů, jako byli např. Jiří Surůvka, Daniel Balabán, Petr Lysáček či Marek Pražák, Pavel Šmíd, Hana Puchová a další. Ti v té době svým založením, tvůrčím zájmem i akademickým vzděláním stáli v určité opozici vůči konceptuálním tendencím i vůči generaci, která je u nás od počátku nesla. Proto k osobním seznámením se s protagonisty ostravské výtvarné scény docházelo až od poloviny devadesátých let minulého století. I první samostatnou výstavu v Ostravě měl Šigut až ve svých osmatřiceti letech v roce 1998. Uspořádal mu ji ve Výstavní síni Sokolská 26 kurátor Milan Weber. Z hlediska vlastní umělecké práce se Šiguta příliš netýkala specifická atmosféra a problémy hornické Ostravy, ačkoli sám pracoval mnoho let v Nové huti Klementa Gottwalda nejprve v dělnické profesi a později jako technolog a konstruktér. Existenciální významy, které se tak zřetelně nabízely v atmosféře černého města se sirným zápachem, s prostory nikoho, s pohnutou historií, která se krajem valila jako hustý dým, která s lidskými osudy bezohledně točila jako s ruletou, nebyly umělcovými tématy. Jiří Šigut nezapadal do představ o ostravském tvůrci reflektujícím tíživá dramata, vykořeněné osudy, prázdnotu, sirobu či zhroucené naděje, nemluvě o budování lepších zítřků, kterým zde stejně už více než dvě desetiletí nikdo nevěřil. Nadsázka, blasfemie, explicitní negace nebo výtvarná transformace vědomí deprimujícího údělu a zničených osudů, absurdních situací, nihilistických nálad či nejrůznějších žitých příběhů s nedobрым koncem nebyly nikdy součástí Šigutova uměleckého uvažování. Jeho tvorba měla od počátku zřetelná konceptuální východiska a svým hledačským úsilím ji můžeme popisovat jako progresivní, experimentální. Silný osobní až intimní vztah si Šigut vytváří k přírodě a její projevům, i když je zdánlivě paradoxně dokumentuje se snahou o co nejvýše objektivní, nezaujatý přístup.

FOTOGRAFIE NARUBY

Práce Jiřího Šiguta je od počátku spojena s médiem fotografie, aniž by se dala možnostmi tohoto média jednoznačně charakterizovat či vymezovat, nebo dokonce svazovat. Naopak Šigut více než tři desetiletí hledá hranice fotografického média, aby je překračoval, posouval, redefinoval a uváděl do širších souvislostí vizuálního umění. Šigutovo dílo bylo v kontextu fotografické tvorby představováno jen výjimečně. Až v poslední době s příchodem mladších otevřenějších kurátorů je vřazováno i mezi fotografickou tvorbu, ačkoli podstatná část jeho práce je v přímém protikladu k cílům tradiční fotografie. Používáme-li přívlastek „tradiční“, budiž řečeno, že není uplatňován z pocitu tvůrčí nadřazenosti, ale jen pro odlišení způsobů, jakými lze k tomuto médiu přistupovat. Tradiční fotograf využívá zavedených metod, Šigut chápe fotografii nezatížen její historií a uplatňuje nové, dosud nepoužívané cesty. Zaujetí v hledání a objevování je předpoklad a způsob všech experimentátorů, hledačů a inovátorů.

Tradiční fotograf se snaží vytvořit dílo na základě přiměřeného otisku vybrané části viditelné skutečnosti prostřednictvím fotoaparátu pracujícího s působením světla na fotocitlivou vrstvu filmu. Z něho je obraz následně přenesen na fotografický papír. Přiměřenost otisku je dána především tvůrčí snahou fotografa, jenž určuje, které světelné a prostorové aspekty chce zdůraznit, které potlačit, které mají spolu rezonovat, jaký výsek reality má být zaznamenán, z jakého úhlu, jak dlouho atd. Prvotní je tedy záměr fotografa, jak situaci zachytit a jak má vypadat. Ten je poměřován výsledkem. Pokud neodpovídá předem danému záměru nebo i dodatečné představě, nebývá akceptován. Jiří Šigut přistupuje ke své práci bez jakéhokoli vizuálního a estetického záměru, nevytváří si žádnou představu, kterou by byla jeho práce určována. V jeho přístupu vidíme totální nezáměrnost, totální otevřenost všem možnostem, které optická skutečnost ve své časovosti přináší. Dá se říci, že každý výsledek je správný, že tedy vše, co se odehraje, co zanechá stopu, odpovídá tomu, co Šigut v obecné rovině chce zaznamenat. Hledisko časového parametru je pro tradičního fotografa zásadní technickou otázkou, která ovlivňuje výslednou podobu fotografované reality. Fotografa zajímá většinou okamžik, krátký časový výsek skutečnosti, Šiguta naopak zajímá situace, která se uskutečňuje, která trvá, která se vyvíjí. To je jasný důraz na postižení skutečnosti v její větší komplexnosti a současně taky zkouška, zda médium fotografie je pro takové tvůrčí pojetí adekvátní.

Každé Šigutově fotografii-záznamu můžeme rozumět obecně jako specifickému přepisu všech konkrétních „viditelných“ optických dějů probíhajících na daném místě v dosahu optiky fotografického aparátu na fotografický papír. Jednotlivými parametry tohoto procesu jsou lokalita a čas. Čas je doba, po kterou bude záznam probíhat. Ta je různá, ale vždy se jedná o delší úsek, než je pro konvenčního fotografa běžné. Jednou je expozice daná pádem fotografického přístroje na zem z balkónu v pátém patře, jindy délkou procházky, záznamu reprodukce hudební skladby nebo filmu, podruhé dobu expozice určí autor v podobě vymezení, jako jsou „několik dní“, „přes noc“ nebo taky „mezi“ určitými okamžiky apod. Lokalita je místo, kde záznam probíhá. Ta se může proměňovat společně s pohybem autora v případě procházek, cest autobusem a vlakem apod. nebo bývá statická, např. při záznamech projekcí filmů, poslouchání hudby a dlouhé řady dalších. S fotografickým přístrojem pověšeným na hrudi snímá Šigut při svých každodenních aktivitách probíhající realitu. Uskutečnil tímto způsobem několik procházek v okolí svého bydliště v Opavě (*Procházka*, 19. 6. 1985; *Novoroční procházka*, 1. 1. 1986), ale také část cesty vlakem do zaměstnání (*Přeprava Opava – Poruba /vlak č. 3441/,* 17. 8. 1985) či jízdy výtahem v bydlišti své matky (*Přeprava P – 5 /vertikální/,* 18. 8. 1985; *Přeprava S – 5 /vertikální/,* 4. 3. 1989). Šigut zaznamenával náhodě podřízený, autorem neovlivněný čas, který uplynul v mezidobí průjezdu několika motorových vozidel kolem stanoviště autora (*Průjezd tří automobilů*, 7. 9. 1987; *Mezi průjezdem dvou autobusů*, 24. 2. 1991), v mezidobí aplikace antibiotik (*Doba mezi dvěma dávkami V-penicilinu při mé nemoci v říjnu 1987*, 1. 10. 1987) nebo zaznamenával konkrétní (po)dobu deště, pokles venkovní teploty apod. (*12 minut deště*, 25. 6. 1986; *9 °C — déšť po dobu 18 minut*, 15. 12. 1989; *2 °C — déšť po dobu 14 minut*, 22. 12. 1990). Portrét Měkkohlavých (*Měkkohlaví*, 22. 4. 1989) byl vytvořený opakováním všech tehdy přítomných členů skupiny (Dalibor Chatrný, Martin Klimeš, Otis Laubert, Václav Malina, Milan Maur, Marian Palla, Ivona Raimanová, Jiří Valoch) na jediné pole filmového negativu. Vytvořil se tak mnohočetný portrét s nejasnými konturami postav a neidentifikovatelnými tvářemi. Důležité ale je, že všichni fotografovaní jsou součástí tohoto skupinového portrétu, každý z nich se do něj svým nenapodobitelným způsobem promítl. Jindy autor nechával fotografický přístroj na jednom místě a zaznamenával souběžný časový záznam dvou významově odlišných situací. Např. na jediné pole fotografického filmu snímá jednotlivé projekce filmů Jana Švankmajera (*Kyvadlo, jáma a naděje; Zánik domu Usherů; Otrantský zámek*, vše asi 1986). Shodou okolností na výsledných fotografiích je možno někdy rozeznat rozmazaný titulky filmu a pomačkané filmové plátno s různými stíny a šmouhami. Projekce tehdy probíhala napůl v utajení v náhradních prostorech a namísto standardního promítacího plátna byly z nouze použity sešitá prostěradla. Tak se vzácně potkávala Švankmajerova surrealistická estetika s nezáměrností Šigutova experimentálního konceptu. Později se autor k záznamu filmů stejného režiséra, avšak promítaných už oficiálně v opavském kině Elektra, vrací na počátku devadesátých let (*6 filmů Jana Švankmajera*, asi 1989/1990). Podobně Šigut zaznamenával na jedno políčko negativu listování textem divadelní hry Samuela Becketta (*Samuel Beckett — Hra*, 28. 3. 1986) nebo poslech gramofonové desky se skladbami Johna Cage (*John Cage — Sonata XIII for Prepared Piano; Music for Marcel Duchamp*, obě 6. 10. 1987).

V těchto dílech se tehdy Šigutovi nejednalo v první řadě o převedení jednoho média do druhého, ale především o (fotografický) záznam situací poslechu hudby, promítání filmu či čtení knihy, situací, které měly vždy značně osobní souvislosti.

Zaznamenávání poslechu hudby Johna Cage můžeme zcela jistě chápat jako vědomé přihlášení se k odkazu jedné z nejzásadnějších osobností experimentální tvorby 20. století. Šigutovi je Cage velmi blízký právě svým požadavkem intermediálnosti, důrazem na náhodou, nezáměrnost a přirozený průběhem událostí nebo objevování nových možností a hledáním tam, kde se nachází zdánlivý okraj podstatného. Fotografie z průběhu hraní Cageovy skladby, ale také i jiných hudebníků a skladatelů (Krzysztof Penderecki, Robert Fripp, David Thomas aj.) je vytvořena expozicí fotoaparátu po dobu celého přehrání vybrané skladby z gramofonové desky v Šigutově pokoji. Fotoaparát byl postaven bez většího rozmyslu, prakticky na libovolné místo v bytě. Přesná podoba toho, co na fotografii vidíme, opět důležitá není. Podstatné je, že se na jedno políčko fotografického filmu událost poslechu skladby, jejíž délka určovala dobu expozice, po celý čas zachycovala. Hudba zněla v konkrétním prostoru a v konkrétních vizuálních podmínkách. Okolnosti průběhu skladby jsou na fotografii dokumentovány způsobem, který médium umožňuje. Podobně jako u předchozích popsaných prací, dochází k záznamu delšího časového úseku probíhající situace do jednoho filmového pole, ale v případě záznamů hudby a filmu je to současně také přepis skutečnosti jednoho technického média do média jiného.

Výše popsaný typ Šigutovy práce, charakteristický dlouhodobou expozicí negativu pomocí fotoaparátu, můžeme zahrnout do období let 1985–1991. Záznamy jsou snímány a prezentovány výhradně ve čtvercovém formátu (výjimku tvoří tři záznamy filmů Jana Švankmajera — ty autor s ohledem na formát filmového plátna, jako vintage printy z formátu čtverce sám nazvětšoval v podlouhlém formátu). Z každého záznamu je vždy pořízena pouze jedna zvětšenina.

Šigut využívá některé základní principy fotografické tvorby, používá je ale jinak, než bývá zvykem, převrací je, aby odhalil jejich dosud skryté možnosti a souvislosti, nebo je absolutizuje a přivádí některé jejich charakteristiky na samou mez únosnosti, aby se tak pokusil prozkoumat a zabydlet dosud neznámý terén a rozšířil potenciál umělecko-estetického prožívání.

RADIKÁLNÍ KROK

Velkou část celé pozdější dvacetileté Šigutovy práce dále odlišuje od běžné fotografické tvorby promyšlené vynechání fotografického přístroje jako jinak běžně používaného technického prostředku k přepisu reality na filmový negativ s následným přenesením na fotografický papír. Šigut v této části svého díla nechává působit světlo rovnou na emulzi fotografického papíru, který se stává bezprostředním *autentickým* nositelem informace. Položení důrazu na průběh, na postupnou fixaci všech optických změn odehrávajících se v různě dlouhých časových úsecích a na otevřenost vůči vizuálnímu obrazu skutečivšího se díla odpovídá intencím předcházející práce. Autor se opět nesnaží viděnou realitu tvůrčím způsobem přepisovat, konstruovat, interpretovat, ale proniká ke skutečnosti hlouběji, postihuje ji nehierarchizovaným *samovrstvením* stop světelných dějů, odvíjejících se na daném místě a v daném čase. Oním místem se stává pro celé dlouhé jedno autorovo období příroda. Radikální krok v podobě záměrného vzdání se používání fotoaparátu a soustředění se na přírodu, její neustálý pohyb a procesy v ní, přinesl Šigutovu dílu rozvinutí dalších možností — větší bezprostřednost, nové významové souvislosti, barevné kvality skryté v černobílém fotografickém papíru a vizuální bohatost.

Záznamy skutečnosti realizované pouze na papír s vrstvou emulze citlivé na světelné záření začíná Šigut uskutečňovat na rozhraní let 1989 a 1990. Klasický černobílý fotografický papír je pak autorem používán v následujícím tvůrčím období až dodnes a jeho používání se stalo výrazným poznávacím znakem Šigutova díla.

Z technologického hlediska můžeme období autorovy tvorby charakterizované vyloučením fotografického přístroje rozdělit na dvě skupiny. Pro jednu je příznačné v konečném chemickém zpracování užití vývojky, pro druhou nikoli. Rozhodnutí, zda vývojku, která mění bezbarvé soli stříbra na sloučeniny černé barvy a tak proces působení světla vizualizuje, aplikovat je dáno intenzitou a délkou působení světelného zdroje. Dostatečné množství světla anebo jeho intenzita umožňuje adekvátní zviditelnění, a tedy i čitelnost díla, aniž by se musela použít vývojka. V opačném případě, kdy je původcem světelného záření malý či krátkodobý zdroj, pak latentní obraz vyvstane pouze za použití vývojky.

Při aplikaci vývojky vznikají například záznamy pohybu samiček světlušek rodu *Phausis splendidula* po fotografickém papíru (*Pohyby světlušek*, 9. 7. 1991). Intenzita hmyzí luminiscence je sama o sobě příliš jemná, při vyloučení vývojky by světelné stopy byly stěží pozorovatelné. Podobně vzniká viditelný obraz neúmyslně osvětlených fotopapírů, které autorovi v podobě stočených a částečně zabalených rolí věnoval kamarád (*Dárek*, léto 1989). Výsledné podoby obou těchto i dalších prací jsou samozřejmě opět dány nepředvídatelnými okolnostmi. V prvním případě instinkty řízeným samopohybem drobného hmyzu v době páření, v druhém pak náhodou vyplývající z bezděčné manipulace fotografickými papíry.

Při záznamech autora spánku (*Spánek*, 15.–16. 5. 1992; *Pokus o spánek*, 21.–22. 7. 1992) by záření měsíce nad polem za městem bylo k vytvoření vizuálních stop na světlocitlivém papíře dostatečné, ale použitím vývojky se otisk nahého autora těla a změny jeho polohy stávají výrazně zřetelnějšími. Nerovnost terénu a váha spícího těla papír na některých místech proděraví či natrhnou, a tak vedle záznamu časové světelné stopy odkazuje výsledné dílo i ke své performativní povaze. Výrazně akční charakter vykazují také práce, na jejichž podobě se podílí oheň (*Oheň*, 11. 7. 1991; *Oheň*, 4. 9. 1999). Část fotografického papíru, na kterém byl rozdělán, shoří nebo zčerná a na zbylé části zanechají své stopy kameny vymezující někdejší ohniště.

Posledně zmiňované práce jsou výsledkem činností, jejichž význam je autorem prožíván a prezentován se zřejmým akcentem. Jedná se o ozvláštňování vlastních aktivit, o ritualizaci různých situací a dějů nebo o hledání a práci s archetypálními významy.

Takto významově zatíženými pracemi jsou např. dvě akce z noci 23. 8. 2001 reflektující tragické události z let 1962 a 1964 na Dole Michal — dříve Petr Cingr v Ostravě-Michálkovicích (1962/7 a 1964/5), kdy v autentickém prostředí vznikly z hornických oděvů záznamy otisků odkazujících k tehdejším obětem závalu a výbuchu metanu.

Výsostně osobní rozměr má cyklus prací *Moji nejbližší*, vzniklý v noci z 11. na 12. 3. v roce 2002. Představuje šestici fotogramů tvořených do kruhu autorem vrstveným popelem vlastních rodičů a prarodičů. Světelným zdrojem se staly plamínky řady svíček, které dotvářely atmosféru tohoto intimního aktu. Cyklus byl poprvé představen v galerii Arsenal v polském Białymstoku a následně ve Fotografické galerii Fiducia v Ostravě jako instalace *sui generis*.

Významovým protipólem *Mých nejbližších* se může jevit několik prací vznikajících mezi lety 2004 až 2010 a autorem nazývaných *Spermagramy* (např. *Spermagramy*, 30. 6. 2004; 25. 8. 2007; 27. 3. 2008; 5. 8. 2010), jež jsou výsledkem chemického působení umělceva spermatu a světlocitlivé vrstvy fotografického papíru. Tyto typy prací sugestivně kladou některé základní existenciální otázky a představují polohu konceptuálního umění značně odlišnou od čistě formálních, metajazykových, obecně vztahových a komunikačních řešení a problémů. Šigut nepodává o svém prožívání jen neutrální zprávu, aby si pozorovatel možné významy vytvářel, domýšlel či doplňoval sám ve své mysli. Jeho práce naopak představuje komplexní předvedení existenciálních situací a problémů, snaží se recipienty svého poselství do nabízených dějů a příběhů vtáhnout, emocionálně na ně zapůsobit a alespoň zprostředkovaně jim umožnit prožít to, co prožíval v době jejich vzniku i autor samotný.

Jiným přístupem, který ale opět vychází z přímého působení světla na citlivou vrstvu povrchu, je záznam okolního prostředí na autorovo oblečení, např. košili, trenýrky a ponožky napuštěné v temné komoře fotocitlivou emulzí. Tady se předpokládá pohyb autora, a tedy i záznamového materiálu. Šigut tak může dokumentovat svůj každodenní pohyb, podobně jak to realizoval s fotoaparátem s otevřenou závěrkou. Ale tento způsob zápisu umožňuje pořídit záznam bezprostředně, zcela nenápadně a navíc prostorově. Zapisuje se skutečnost, která se odehrává po stranách, vpředu i vzadu, dole i nahoře souběžně po určitý čas, při němž se autor v prostoru pohybuje, a vrchní vrstvy oděvů (tu více, tu méně) dovolí okolnímu světlu reagovat na citlivou vrstvu. „Záznamník“ neustále mění během záznamu svou polohu, a tak to, co se zapisovalo do jeho jedné části, se při pohybu může zapsat už zase do části jiné... (*Výlet na Hukvaldy*, 4. 4. 2009; *Měkkohlaví — zahájení výstavy, Dům umění*, 30. 3. 2010). Foto-oděv se potom stává bohatě vrstvenou plynulou prostorovou koláží záznamů optické reality, která cele „záznamník“ obklopuje. Výslednou podobu záznamů, v nichž se čtvrtou dimenzí vedle prostoru stává čas, autor označuje jako *4D fotogram*.

Pro zřejmě nejznámější a také mezinárodně uznávaný úsek Šigutovy tvorby je příznačné nepoužívání vývojky coby jistého prostředníka vizualizace latentních obrazů na světlocitlivé vrstvě fotografického papíru.

První práce vznikají v interiéru, v umělcově vlastním bytě. Šigut v něm exponuje papír po dobu jednoho týdne (*11. týden 1989*), následně doba expozice odpovídá astronomickému času jara (*Jaro, 1989*) nebo celému roku (*Léto, podzim, zima, jaro, 1989–1990*). Papíry jsou v těchto případech volně položeny v horní polici autorovy knihovny, tedy v místě, kde může několikaměsíční exponování probíhat nerušeně. Po uplynutí předem přesně určené doby je papír zpracován v ustalovací lázni umožňující zafixování již vytvořeného obrazu.

Po expozicích v interiéru začíná autor pokládat fotopapíry volně do přírody — mezi hroudy rozoraného pole (*Pole — déšť, 30. 4. 1990*), mezi stébla trávy (*Tráva – poslední sníh, 21. 4. 1991*), do lesa, do potoka (*Kámen, voda a listy /v potoce/, 1. 10. 1990*) apod. Vznikají fotozáznamy, jejichž výrazná vizualita, charakteristická jedinečnou barevností a tvarovou konkrétností rychle často přecházející do abstraktních poloh (např. takřka malířsky působící *Orobinec, 1.–18. 1. 2001*; *Rákosí, 3. 11. – 6. 12. 2007*), je produktem přírodních procesů, kterým je autor vystavil. Šigut používá černobílý fotopapír, ale hotový záznam bývá i výrazně barevný (*Malý vodopád, 13.–15. 6. 1992*; *Hladina tůň, 22. 10. – 5. 11. 2000*; *Lopuchové pole, 11.–18. 2. 2001*; *Břeh — led, 29. 1. – 3. 2. 2004*). To je dáno nejen chemickými reakcemi solí stříbra na venkovní prostředí, ale i interakcí pigmentů přítomných v přírodě.

Počátek exponování papíru a také ukončení záznamů probíhá ve tmě. Je to dáno nejen technologickými předpoklady, ale i možností autorova soustředění, uvědomování si přírody, sama sebe a nočního ticha, času, kdy se zdánlivě nic neděje. Právě ony nepatrné pohyby a změny autora zajímají. Pohyb písku, kamínků, měnící se hladina vody, padání listů, měsíční světlo, zvuky lesa, vlastních kroků i dechu... Šigutovy výtvarné práce se dějí, utvářejí samy v souladu s přírodními ději a jejich zákonitostmi. Pro Jiřího Šiguta má velký význam osobní zkušenost, jeho přítomnost při každé jím připravené události a její fyzické a duchovní prožívání. Každá akce se tak stává autorovou tělesnou performancí s důrazem na niternou zkušenost. Vlastní autorovy prožitky jsou divákovi výsledných fotozáznamů skryty, ale jejich možné domýšlení se podílí na výkladu díla. Na některých výstavách Jiří Šigut své záznamy doprovází krátkými texty — autorskými subjektivními poznámkami z proběhlých akcí. Osobní zkušenost, vědomí souvislostí a kulturně-sociálních aspektů lidského prožívání a chování hraje v interpretaci Šigutových záznamů svou důležitou úlohu.

Je překvapivé, v kolika neustále nových tvarových variacích a barevných proměnách nové záznamy v přírodě vznikají. Zdálo by se, že tato metoda má své limity, ale záznamy vytvářejí stále nové velmi působivé obrazy, jejichž estetická složka hraje při vnímání díla velkou roli. Jazyk umělcových přírodních raportů není indiferentní, umožňuje příjemci poznat tajemství přírody, bezprostředně nahlédnout do magie přírodních procesů a pohybů. Svým způsobem působí proti původnímu konceptu, který odsunuje do pozadí, a dominantní se stává to, co vidíme. Cesta od otevřeného záměru a tělové akce k výslednému obrazu otevírá autorovi možnosti jiného chápání, možnosti vytvářet instalační kompozice, které jako by v nových kombinacích a souvislostech naznačovaly hledání možného klíče k řádu, který je v přírodě přítomen. Ale jako podstatné stále zůstává, že to viditelné není tvořeno za účelem estetického působení, ale děje se mimoděk, nezáměrně, bez vlastního úsilí. Tato skutečnost je podpořena i vztahem autora ke svému dílu. Všechny záznamy-obrazy navzdory jejich vizuální rozmanitosti chápe jako naprosto rovnocenné. Žádný z nich neupřednostňuje, každý je pro něj stejně pravdivý, a tedy i stejně důležitý.

Kromě přírodních záznamů zaznamenává Šigut od roku 2011 doteky průmyslové architektury z minulého a předminulého století, která dosluhuje nebo již dosloužila svému účelu, ale dosud neprošla revitalizací. Tyto stavby autora provázejí a formují od raného dětství a jsou charakteristické pro celé Ostravsko. Tak se snaží specifickým způsobem uchovat, respektive dokumentovat typickou industriální atmosféru, než dojde k její komercializaci nebo definitivní ztrátě.

Na sedmi fotografických papírech jsou zaznamenány otisky strojů a zařízení pracovního prostředí haly, které v dobách své největší slávy pulzovalo životem a energií (např. *Důl Michal — Strojovna, 27. 6. – 4. 7. 2011*). Jindy jsou papíry vkládány například mezi nosníky konstrukce nebo části elektrického vedení v těžní věži dolu Jeremenko, ve kterém kdysi pracoval autorův dědeček z otcovy strany (*Důl Jeremenko / Jáma Luis/ — Těžní věž, 13.–20. 11. 2012*).

Koncept této série záznamů autorem nazývaných *Industriál* je totožný s předcházejícím záměrem mapování přírody, ale specifická charakteristika místa předurčuje vizuální stránku výsledných prací. Tvarová organičnost přírodních záznamů se proměnila v úspornější a racionálnější tvarosloví.

Práce uskutečněné pouze s použitím fotografického papíru odpovídají technice fotogramu rozvinuté mezinárodní avantgardou (např. některé práce Man Raye). Ale oproti průkopníkům této techniky můžeme u Šiguta zaznamenat důraz na akcentaci časového aspektu, vizuální nezáměrnosti a volby převážně přírodního prostředí. Klasický fotogram je tradičně osvětlován umělým světelným zdrojem, Šigut používá přirozené denní světlo, světlo měsíce, plameny ohně a svíce a podobně. Klasický fotogram je nutně spojen s použitím vývojky, velká část Šigutovy práce ke zviditelnění latentního obrazu vývojku vůbec neužívá. Právě pro uvedené rozdíly můžeme chápat Šigutovu tvorbu bez fotografického aparátu jako specifické a originální rozšíření možností techniky tradičního fotogramu, tedy bezprostřední možnosti světelného zápisu na světlocitlivou vrstvu papíru.

NÁVRAT?

V roce 2010 se Jiří Šigut ve své tvorbě vrací k užití fotoaparátu, tentokrát ovšem aparátu digitálního, aby se opět svým originálním způsobem pustil do průzkumu tohoto nového média. Tématem se mu stává jedna z tradičních a neodmyslitelných oblastí, kterou si s fotografií spojujeme. Jedná se o portrét.

Na počátku stojí poměrně jednoduchý koncept. Digitální snímky portrétů uměleckých osobností jsou dekonstruovány na základě autorem zadaného jednoduchého algoritmu určeného věkem portrétovaného. Výsledná podoba se proměňuje změnou rozlišení výchozího snímku v geometrickou skladbu čtverců (pixelů) a jejich fragmentů. Mezi původní fotografií a novým portrétem tak stojí počítačová operace, vyjádřitelná matematickou rovnicí, v níž „hlavní“ proměnnou hraje věk portrétovaných. Konečné portréty pak bývají vytištěny a prezentovány jako fotografie anebo přemalovány akrylem na malířské plátno. V této monografii jsou reprodukovány, až na některé výjimky v úvodní textové části, pouze práce fotografické. Jedná se např. o portréty teoretiků a kurátorů zabývajících se fotografií (*Antonín Dufek*, 2010; *Deborah Klochko*, 2007/2010; *Josef Moucha*, 2011) nebo o portréty ze série *Rodina*, kde v případě zaznamenání více členů je základem pro výpočet zadán součet věku portrétovaných.

V sériích maleb se autor zaměřil na výtvarné umělce pracující s racionálními přístupy a jazykem geometrie, jako jsou například Stanislav Kolíbal, Zdeněk Sýkora, Jan Kubíček nebo Jiří Matějů. Jinou linii *Portrétů* tvoří soudobí hudební skladatelé, kterými jsou například John Cage, Philip Glass, Christian Wolff, Phill Niblock a další. Přemalba portrétů je náročný proces, trvá i několik měsíců a podle slov Jiřího Šiguta je to čas, v jehož průběhu s portrétovaným pobývá.

Oba způsoby práce, tedy tvorba fotografických portrétů i malovaných obrazů, probíhají souběžně. Autorem většiny *konvenčních* digitálních portrétů jako podkladů k následné počítačové transformaci je Jiří Šigut sám, jindy využívá hotové snímky cizích autorů. Původ snímku není pro autora nikterak důležitý, svůj tvůrčí zájem soustředí především na následné procesy a celkový koncept.

Od roku 2011 se autor vrací s digitálním přístrojem i na místa jemu nejvlastnější — do přírody, kde vznikají fotografie krajin. První pořízení záběru s úmyslem jej programově redukovat (*Pole*, 2011 01 15 14:32:34) se uskutečnilo shodou okolností na stejném místě, na němž vznikl i jeden z prvních záznamů na fotografickém papíru (*Pole — déšť*, 30. 4. 1990).

Snímky krajin autor následně v počítačovém programu transformuje podle přesně zvoleného principu — redukuje je na jediný obrazový bod. Tím fotografie radikálně změní svou původní vizuální charakteristiku, výsledný obraz se redukuje a zbavuje nepodstatných detailů, i když i tyto detaily včetně své barevnosti se rovněž podílejí na výsledné podobě, ovšem zkomprimované do jediného pixelu. Jednotlivé obrazové body příslušných krajin se samozřejmě od sebe navzájem odlišují. Podobně jako u fotografických papírů kladených do přírody byl výsledný obraz na vůli umělce zcela nezávislý, tak v digitálních krajinách výslednou podobu určuje počítač. Autor má v obou případech roli pouhého zadavatele vstupních podmínek. Počítačový program pracuje s tvary a barvami, které obsahuje

původní snímek. Takto vygenerované fotografie následně Šigut opět tiskne a prezentuje jako fotografie (*Les a louka /Morgenland/, 2011 04 22 16:43:08; V oboře — Hukvaldy /pro Josefa Sudka/, 2013 09 29 14:03:51; Stoh, 2015 07 31 14:30:08; Cesta v poli, 2016 05 06 20:16:23*) nebo přenáší pomocí akrylových barev na malířské plátno. Součástí názvů obrazů krajin je kromě místa i přesné datum a čas pořízení výchozí fotografie. Šigut tím odkazuje jednak na konkrétní světelné podmínky v jedinečnou danou chvíli a jednak na pokrok v technologii, která umožňuje určení času pořízení fotografického záznamu s přesností na jednotky sekund.

Výsledkem uplatnění obou naposledy zmíněných přístupů jsou geometrické *obrazy*, ať už fotografické, nebo malované, na první pohled zcela abstraktní bez jakýchkoli vztahů k vnější realitě. Jejich tvarosloví v podobě jednoduché geometrické skladby jako by vycházelo z konstruktivního a minimalistického umění šedesátých a sedmdesátých let. Přes nebo právě pro určitou formální známost tohoto způsobu prostorového přemýšlení nám jsou tyto obrazy sympatické, myslím, že se nemusím rozpakovat napsat, že se jeví jako krásné. Ale teprve poznáním celého autorského záměru zjišťujeme, že to, co pozorujeme, není jen to, co pozorujeme. Jejich výsledná podoba nemá mnoho společného se záměry geometrického umění. Namísto vědomého demonstrování prostorových vztahů jsou Šigutovy obrazy výsledkem procesů, které sám ovlivnit nemůže.

Převedení obrazu generovaného počítačem do média malby je paradoxní hrou vztahů různých médií, ale taky může být, podle mého názoru, určitou sémantickou komplikací, určitým přešlápnutím na jednom místě. V každém případě tyto Šigutovy práce odpovídají soudobé tendenci artikulovat umělecký geometrický jazyk jinak, obohacovat jej o nové významy a konotace, které přináší digitální současnost.

SVĚTELNÁ TEČKA

Hledáme-li pro celou Šigutovu práci jedno společné téma, pak je máme možnost vidět ve způsobu záznamu vizuálních informací. Šigut je nechává v přirozeně probíhajícím čase překrývat, vrstvit, ustupovat do pozadí, znejasňovat, zahušťovat, komprimovat, tedy procházet analogovými a v poslední době i digitálními procesy, podobně jako se mohou odehrávat i v naší paměti. Již v prvním pololetí osmdesátých let minulého století Šigut vytvořil řadu strojopisů s původně sémantickými texty psanými hustě přes sebe, až nakonec znemožnil identifikovat jejich jazykové poselství. Pro autora ale zůstaly útvarem, který původní jazykové významy stále obsahuje, i když je už nejsme lineárním čtením schopni dekodovat. Takřka v celém následujícím období tak Šigutovy práce vypovídají o zahušťování vizuálních informací, o tom, jak tyto mohou nést poselství původního obrazu a jakým způsobem se můžeme (spolu)pokoušet je číst. Přitom se nejedná o autorův kalkul, ale o přirozenou cestu, která se z časového odstupu jeví jako neobvykle důsledná a soustředěná.

Podstatná část Šigutova díla se dotýká, a to nejen v přeneseném slova smyslu, přírody a má navzdory konceptuálnímu uchopení zřetelně romantický charakter. Šigut si vytvořil vlastní mýtus pobývání v přírodě, v níž hledá a nachází ztracený ráj. Přitahuje jej příroda jako zdroj hluboké psychické zkušenosti, jako něco, co je posvátné, co je v neustálém procesu a pohybu, co v sobě skrývá tajemství přesahující horizont lidské existence. Ale na druhé straně Šigut dokáže ke své práci zaujmout odstup, vyhodnotit pro sebe její význam, aby se mohl posunout jinam.

Práce Jiřího Šiguta je ojedinělá, původní, na první pohled rozlišitelná. Jeho tvůrčí aktivita neustrnula na využívání jedné objevené metody, ale stále rozvíjí pohledy na možnosti fotografického média, stále zkoumá nosnost konceptuálních a racionálních přístupů vedoucích mimoděk k realizaci vizuálně podmanivých *světelných* obrazů.

Martin Klimeš, 2016–2017, pro monografii *Jiří Šigut: Práce / Works 1985–2018*