

Konceptuální problematiku rozvíjí v médiu fotografie ze současných českých umělců nejkonekventněji Jiří Šigut, autor, který zatím příliš nepublikoval, ale jehož práce na první pohled zaujme svou vyhraněností a přesností zvoleného programu. S tradičními podobami fotografie nemá to, co dělá, příliš mnoho společného — důležitá pro něj není ani estetická fascinace, ani věrnost popisu něčeho, i když oba tyto aspekty jsou také v jeho tvorbě přítomné, ovšem podřízeny konceptuálnímu záměru. Díky jeho důslednému naplňování, vlastně jako jeho důsledek, se pak objeví i ryzí estetické kvality, i deskripce určitých situací, obojí ovšem vypadá jinak, než jsme byli u fotografie zvyklí. Klasického fotografického postupu se umělec postupně stále více vzdává, stále radikálněji opouští obvyklá schémata, vedoucí ke vzniku fotografie, jak je ještě zafixována v obecném podvědomí. Je to jen zdánlivý paradox, že právě díky tomu může — kromě jiného — vypovídat též něco velmi podstatného o samotné povaze fotografie jako média. Jestliže zobrazení přestalo být cílem, může fotografie zpřítomňovat své nejvlastnější danosti a potenciality, může reflektovat nejzákladnější kvality fotografického obrazu (s důrazem na to, že jde o obraz, i na to, že je to obraz fotografický). Nejpodstatnější, protože nezbytnou složkou jeho děl je ale textový komentář, který zaujal místo názvu a který je de facto stručnou deskripcí každé jednotlivé situace. Pro Šiguta není důležité to, co zobrazuje, podstatné je, že něco zobrazuje. Jeho starší fotografie jsou vymezovány nějakou činností, akcí, poslední jsou už pouhými záznamy určitých situací či prostředí. Specifické možnosti fotografie jsou zde dovedeny až do extrému, jsou samy zkoumány a zvažovány, ale jsou také neoddelitelnou složkou komplexní výpovědi (i když mohou na první pohled odrazovat zřejmou nezáměrnost obrazové skladby). 19. června 1985 vznikla první z autorových prací, která patří do souboru tělových aktivit. Činnost vlastního těla byla limitujícím faktorem, poprvé to byla *Procházka*, po jejíž celé trvání bylo fotografickým aparátem zaznamenáváno vše, co se dostalo do jeho zorného pole. To, co se kolem autora odehrávalo, zanechalo tedy svou stopu na citlivé ploše negativu. Jsou to stopy, které samozřejmě nemůžeme identifikovat, ale všechny jsou součástí úhrnného vizuálního záznamu, který tak vznikl. Fotografie tedy zobrazuje zcela jinak, než jsme byli zvyklí, ale princip fotografického obrazu není zrušen, je pouze doveden do nejradikálnějších možných důsledků. Zmínil jsem se, že se uplatní i výpověď o fotografii jako médiu — to si

uvědomíme, všímáme-li si například funkce světla, neboť právě jako „stopy světla“ z okolí určitého prostředí bychom mohli tyto Šigutovy fotografie charakterizovat a světlo je konstituující složkou každé fotografie. Řada prací tohoto typu, které po první *Procházce* následovaly, jsou vlastně záznamy různých cest pěšky v městském prostředí, cest naprosto nespektakulárních, většinou skutečně utilitárních. Text nám identifikuje určitou fotografii jako záznam právě toho kterého putování. Někdy může být kratičké (*56 kroků*), jindy delší, ale „pravidlo hry“ je vždy stejné — objektiv zaznamenává víceméně náhodně vše, co se kolem jdoucího autora děje. Text verifikuje jedinečnost a specifické okolnosti jednotlivých cest. S tímto volným celkem prací souvisí další typ, říkejme jim spolu s autorem přepravy. Jsou to

¹ Tento text Jiří Valoch napsal pro katalog k samostatné výstavě Jiřího Šiguta v Domě umění v Opavě v roce 1993. Viz: Valoch, Jiří, *Fotografie — Záznamy a Šigut, Jiří, Pokus o spánek*, in: Jiří Šigut, *Fotografie — Záznamy*, katalog k výstavě v Domě umění v Opavě, Tirage, Ostrava 1993. Jednalo se o vůbec první text, který Jiří Valoch pro autora napsal.

záznamy, vzniklé během přepravy odněkud někam, třeba vlakem, jako je tomu u *Přepravy Opava–Poruba (vlak č. 3441)*, ale také třeba jen výtahem. Někdy můžeme identifikovat

nějaký detail, který byl třeba exponován delší dobu nebo který byl výrazně osvětlen. Ale podobně může být fotografický záznam vymezen mnoha jinými činnostmi, počínaje třeba *36 tepy mého srdce přes Milování až po Transfúzní odběr 300 ml mé krve*. Činnosti, které autor koná (nebo které jsou s ním činěny), to jsou časové a prostorové limity záznamů, které zviditelňuje na fotografický negativ. Na žádném záznamu nejsou tedy jakékoliv světelné stopy, ale pouze stopy toho, co se dalo na určitém místě tehdy, když se tam autor objevil. Každý záznam je nezaměnitelný, protože jeho okolnosti jsou neopakovatelné, navíc se v něm objevují náhodné detaily.

Proti momentovosti fotografie postavil Šigut kontinuálnost — jako by to byl filmový pás, zahuštěný do jediného snímku. Není divu, že se zajímal také o možnost shrnout ve svém fotografickém záznamu skutečný film; to učinil s filmy Jana Švankmajera (*Kyvadlo, Jáma a naděje, Zánik domu Usherů, Otranský zámek*), jako „přepis“ cizího díla chápe i záznamy

prostředí, v nichž se přehrávaly skladby Johna Cage (Cageův princip neurčenosti musí být Šigutovi blízký, takže v těchto fotografiích můžeme právem vidět i vyjádření určitého duchovního spříznění). Princip vrstvení se uplatnil v solitérním „úhrrném“ portrétu členů skupiny Měkkohlavých.

Od roku 1987 Jiří Šigut ani nezaostřuje, ani nenastavuje clonu, to vše ponechává náhodě (takže se uplatní třeba samovolné pohyby ovládacích elementů při vyndávání přístroje z obalu apod.). Většina Šigutových záznamů má podobu světelných stop na negativu, z něhož je pořízena jediná zvětšenina. Úplně bílá fotografie vznikla při *12 minutách deště*, úplně černá fotografie tvoří *Záznam jednoho dne*, který byl záměrně exponován se zakrytým objektivem. Cílem tedy už není ani vznik jakéhokoliv světelného záznamu, ale zviditelnění samotného volního aktu, záměru nenechat dopadat světelné paprsky do objektivu. Ale zase: autor neprezentuje jakýkoliv černý fotografický papír, je to papír, který vznikl prosvícením zcela určitého — díky zvoleným okolnostem nenaexponovaného — negativu. A text nám opět identifikuje a potvrzuje nezaměnitelnost určité situace i autorské intence. Od počátku roku 1990 postupně rezignuje Jiří Šigut i na tradiční vztah negativ–pozitiv, který byl pro ty jeho práce, o nichž jsme se dosud zmiňovali, podstatný. Pracoval s negativy, i když vznikaly poněkud jinak, než jsme u tradičních fotografií zvyklí. Možnost vzdát se negativu bezpochyby podmínil akční charakter většiny jeho prací. Co bylo logičtější než vynechat technologicky determinující fotoaparát i negativ a pracovat přímo na fotografických papírech? Samozřejmě to jsou většinou papíry veliké, protože jsou určeny k záznamům artikulovaným vlastním tělem nebo nějakou přírodní situací. Přírodními zdroji světla exponuje autor přímo papír a ten pak zpracovává ve vývojce a v ustalovači. Výsledek má tedy opět výraznou černobílou fotografickou škálu s dominujícími valéry šedé. Celá realizace může být vymezena jeho tělovou přítomností (*Spánek, Pokus o spánek*), činnost je „zobrazena“ v podobě stop... Zdrojem světla může být i hoření, jehož zbytky najdeme na papíře a jež se samo zaznamenává na plochu papíru kolem ohně (*Oheň*). Ale ukazuje se, že svou stopu mohou na papíře zanechat i tak subtilní světelné zdroje, jako jsou světlušky (tady se Jiří Šigut sblížil s Milošem Šejnem, který fotografoval pohyby světlušek).

Kromě různých přírodních situací a procesů (východ a západ slunce či měsíce) se mohou do kontextu umělcovy práce přirozeně včlenit i některé jiné procesy — práci

Dárek tvoří skutečně darované fotografické papíry, které dárce, neznalý fotografické techniky, nevědomky částečně naexponoval tím, že je rozbalil...

Poslední velký celek autorových prací představují fotografické záznamy velkých formátů, naexponované světelnými okolnostmi v určitém přírodním prostředí a poté pouze ustálené v ustalovači. Jejich barva je nahnědlá, distance mezi prostředím a fotografickým záznamem je ještě menší než u prací předcházejícího typu. Na dlouhých svitcích zaznamenává Šigut takové přírodní situace, jako je *5 dní podzimu* či *Tání sněhu*. Fotografický papír nechává řadu dní položen v určitém místě, aby na něm zůstaly stopy toho, co se děje, jsou to třeba stopy trav, sněhu či hlíny, které se nějakým způsobem na citlivé vrstvě zpřítomnily. S oblibou zaznamenává autor stopy živlu, který je proměnlivý v každém okamžiku – vody. Proud může narážet do příčně položeného papíru (*Mezi dvěma břehy*), papír může sledovat pohyb vodopádu (*Malý vodopád*). Většinou vidíme na fotografickém papíře subtilní odstíny zviditelňující podstatu „fotografovaného“ fenoménu. Není to jeho statický obraz, vytržení jediného momentu z časového kontinua, jak to známe z „obyčejné“ fotografie, je to skutečný záznam procesu či děje. Jen výjimečně je tématem proměna nějakého přesně určeného a identifikovatelného detailu (*Odumírání listu lopuchu velkého*).

Jiří Šigut navázal na podněty konceptuálního umění (např. fotografické série Jana Wojnara), ale jeho přístup byl hned autentický – bylo to zachycení časového kontinua v podobě jediného záběru, pokrývajícího toto kontinuum celé. Tím překonal fázování, charakteristické pro fotografická konceptuální díla, pracující s časem, a toto „shrnutí“, tuto kondenzaci určité časové sekvence tematizoval ve většině svých prací, v nichž ještě užíval fotoaparát. Zároveň je vztahoval ke svým vlastním činnostem a tělovým aktivitám (a tak aktualizoval též aspekt tělovosti a vlastní fyzické prezence). V pracích realizovaných bezprostředně na fotografickém papíře pak jednak rozvinul tělové aspekty, jednak aktualizoval samu přítomnost přírodních fenoménů. Ty jsou tématem sdělení i médiem, které je (prostřednictvím světla) zpřítomňuje. Tak se sblížil s těmi soliterními českými tvůrci, kteří ve svých pracích reflektují souvztažnost člověka a přírody. Snad nejbliž má k Milanu Maurovi, zaznamenávajícímu kresbou postupné proměny stínů a tak zviditelňujícímu plynutí času, a k Marianu Pallovi, verifikujícímu obyčejné situace a tematizujícímu v podobě hliněných obrazů a objektů imanentní kvality přírodního. Vzdálený mu jistě není ani Miloš Šejn, vytvářející svá díla v bezprostřední interakci s přírodním prostředím, akcentující akční charakter jejich vzniku.

To, co Jiří Šigut od poloviny osmdesátých let vytvořil, je nejen velmi svébytným příspěvkem k soudobé fotografii; jsou to také nové kapitoly ve sférách „umění a čas“ a „umění a příroda“.