

Zaznamenat i usychající list

rozhovor Jana Balabána a Jiřího Šiguta — Protimluv [ročník 5/číslo 3/2006]

Co pro tebe znamená fotografické médium? Je to spíš prostředek k tvorbě, nebo záznamové médium? Jak vnímáš svůj nástroj, ať už je to kamera nebo jen papír?

Dlouhodobý záznam v médiu fotografie je schopný zachytit samozřejmě v daných mezích události, ke kterým se po čase může člověk vrátit. Já celkem nevyužíval klasických krátkých expozic, cvaknutí spouště. Už když jsem pracoval s foťákem, tak jsem ty časy protahoval od několika minut, hodin až po několik dní.

Proč jsi tak fascinovaný tím záznamem?

Jde mi o to vrátit se nebo určitým způsobem si prožít nějaké situace. To už bylo v době, kdy jsem pracoval s aparátem, a teď, když už kameru nepoužívám, to znamená, že se mi zpětně evokují doteky, pocity nebo vůně událostí a míst, které se staly a u kterých jsem kdysi byl.

Prožít v tom smyslu, že je zachytíš?

Já se k nim můžu zase vrátit, ať už je to papír nebo fotografie, vybavuji si ty události, i když, samozřejmě, pro mě jako tvůrce to má jiný význam než třeba pro diváka, který už vidí jenom vizuální záznam.

Když jsi chodil s otevřenou závěrkou několik hodin a pak jsi z toho udělal jediný snímek, jakým způsobem sis mohl zpřítomnit z těch výsledných světelných čar ty prožité hodiny, tam přece není přímá souvislost?

Vzniká jediný záběr nebo snímek, jedinečná věc a ta kondenzuje všechny ty události, které se tenkrát udály. To vlastně znamená, že teď tím jediným pohledem na procházku nebo cestu autobusem, které se odehrávaly v řádu desítek minut nebo hodin, můžu spatřit a kondenzovaně prožít vše ve zlomku vteřiny. Čas se vlastně navrstvil, jako by bylo strašně moc negativů na sobě, pořízených jenom tím krátkým cvaknutím spouště. Kdybych se chtěl vrátit zpátky a vidět tenkrát prožité, tak bych to mohl udělat třeba záznamem videa, ale zase bych u toho musel těch pár minut nebo hodin sedět. Takto se mi to promítne všechno najednou.

Řekněme, že máš výsledný záznam, ať už na papíře nebo na snímku, a ten záznam má určitou definitivní podobu téměř grafického designu, ale tato podoba není časově rozluštitelná.

Ne, rozluštitelná určitě ne, ale představa nějakého mechanismu, kterým se spustí třeba umírajícímu člověku celý jeho předcházející život. Už jenom ta představa nebo přemýšlení o nějakých skrytých možnostech a nevyužitých mechanismech ve vědomí je vzrušující. Jak dlouho trvá a vizuálně vypadá vybavení celého života? U mě, u tebe, u dítěte, které žilo jen pár minut.

Ty vlastně tou dlouhou expozicí čas na jedné straně absolutizuješ, uvádíš tam přesné časové údaje, zároveň ovšem ten čas jakoby vymažeš.

Ano, ten se vymaže.

Je to jako smrštění času?

Dalo by se to tak říct.

Zajímá tě tedy spíš onen fakt, že to tam je všechno zaznamenáno, nebo výsledný obrazový efekt?

Hlavně to, že je to tam všechno zaznamenáno. Není to tak dlouho, snad tři roky, kdy jsem si uvědomil, že jakýmsi předstupněm toho mého »vrstvení« byla vlastně poezie, o kterou jsem se snažil ve věku kolem osmnácti dvaceti. Tenkrát jsem došel k přepisu, kdy mi psací stroj dovolil stále se vracet na stejné místo, a slabiky se tak vlastně vrstvily jedna na druhou. Obsah zůstal v podstatě zachovaný, ale čitelnost šla samozřejmě stranou. Tenkrát jsem ještě nic nevěděl o vizuální, experimentální poezii. Při pořizování mých záznamů s aparátem jsem několik expozic udělal tak, že jsem fotografoval záměrně s nasazenou krytkou. Ta vyloučila jakýkoliv vizuální efekt.

Že jsi měl třeba hodinu tmy.

Třeba po dobu 24 hodin ten foťák exponoval, ale nasazená krytka nedovolovala udělat vizuální záznam.

Tak tím už jsme vyloučili světlo. Ale zkusme u něj ještě zůstat. Jednak význam světla ve smyslu absolutní rychlosti, a tedy zkrácení času, a jednak světlo jako výtvarný, malířský prvek. Původně se fotografii říkalo světelný obraz. Jak se tedy vztahuješ k malování světlem?

O to malování mně vlastně nikdy nešlo. Mě vždycky spíš fascinoval — když jsem ještě dělal s Flexaretou — ten prostor uvnitř aparátu, těch pár centimetrů krychlových mezi poslední čočkou a rovinou filmu. Ten prostor nesoucí obrazy lidí a světa. Kdy s každým novým záběrem se do toho prostoru dostávaly nové obrazy, nové tváře. A při výměně filmu pak jako by vypluly, jako by utekly z vodníkovra hrnku. Takže to světlo, abych se vrátil k tvé otázce, to světlo se tam vždycky nějak zpřítomní jako energie, aparát a médium fotografie s ním pracuje, tam je světlo jako základ, já jsem se ho pak třeba použitím krytky nebo fotografováním tmy snažil vyloučit, abych potlačil vizualizaci. Jde jen o to, uvědomit si ten rozdíl. Když mám třeba dva snímky pořízené s krytkou vedle sebe tak si uvědomit rozdíl, který mezi nimi je.

A teď mi to právě řekni. Základní poučka říká, že černý negativ vyfocený s nasazenou krytkou je totožný s žádným negativem, jestliže tedy budeš snímat pět minut tmy nebo dva roky tmy, tak by tam z hlediska mechanismu kamery neměl být žádný rozdíl. Není ten rozdíl mezi takovými dvěma snímky pouze v tom popisu?

Je zajímavé, že jsme ochotni například přemýšlet v abstraktní rovině v matematice, ale ve výtvarném umění jako by to vizuální diváky příliš svazovalo a rozptylovalo. Třeba ty, pamatuješ si, jak vizuálně vypadalo tvých pět minut života dejme tomu letos 15. ledna? Nebo celý leden před deseti roky? Já si myslím, že v nás někde zasutý ten vizuální pocit–dojem–záznam–musí být.

Čili počítáš se svým a divákovým vědomím. Myslím na zkušenost pozorovatele výsledku, ne proživatele akce. Ty ten rozdíl vidíš?

Ne. Ten rozdíl není vidět. Ten rozdíl ani není nutno vidět, ten se ti odehrává v mysli. Ono, pokud mě něco opravdu osloví, dejme tomu ve výtvarném umění, ať zůstaneme u něčeho vizuálního, tak to zásadní, co si po čase vybavím, stejně nemá barvu, tvar... jde mi o to, že to je věc, která tě nutí, pokud tě to samozřejmě zajímá, o tom přemýšlet, nějakým způsobem se s tím vyrovnat nebo to jistým směrem posunout a já ani to konkrétní dílo už tam vlastně nemusí hrát žádnou roli.

Ted' jsme trochu předběhli, že jsme došli k absolutním věcem dříve, než jsme se zabývali těmi postupnými kroky tvé tvorby. Kupříkladu: domnívám se, že když jsi dělal snímky otevřenou závěrkou, tví diváci byli, kromě toho konceptu, že někdo chodil po Porubě dvě hodiny s otevřenou závěrkou, zaujati výsledným

obrazem, světelnými čarami. Pro tebe je snímek úplně rovnocenný, ať vypadá jakkoli?

Úplně, úplně rovnocenný.

K přírodním motivům: ty si vybereš tuň nebo kus pole a tam deponuješ papír a necháš ho tam nějakou dobu, pro kterou se rozhodneš exponovat. Mě na těchto snímcích zajímají a dojmají otisky přírodních procesů, ve kterých světlo hraje určitou roli, a jsou pro mě zajímavější než dvě hodiny tmy.

No, to je možné.

A pro tebe ne?

Já už tím, že jsem žádný papír nebo negativ, který jsem dosud udělal, nevyhodil, dávám každému z těch záznamů stejnou váhu. Protože jestli jsou vizuálně atraktivnější nebo nejsou, to nemá v mém způsobu tvorby a uvažování žádný význam. Samozřejmě tím, že zaznamenávám pro člověka tak nicotné věci, jako je usychající list nebo stéblo trávy, tak tím jim navracím jejich důstojnost a důležité místo na Zemi.

Když třeba přineseš padesát papírů a kurátor z nich musí vybrat pět, tak on si podle mého soudu stejně vybírá vizuálně.

To si vybírá, ale ono to zase není tak, že bych se tomu bránil. U fotografií mi tenkrát v jednu chvíli skutečně vadilo, že diváka to táhne k tomu vizuálnímu. Ale nyní jsem došel k tomu, že není třeba se programově vyhýbat ničemu a vše беру tak, jak je.

Ale ty té přírodě nastrčíš citlivé médium.

Ale ať ten papír vyjde tak nebo tak, příroda nemá tvůrčí krizi, ta si to prostě udělá tak, jak to má být. Jestli rostliny mají něco jako Tibeťané svou Knihu mrtvých, kdy je v „mezistavu“, po fyzické smrti přechod do zászvěti postupný a trvá několik dní, pak papíry a dlouhé absorpce energií okolí snad mohou být svědky onoho postupného vytrácení života. Otisky jedinečných a neopakovatelných tvarů listů nesoucí si paměť stromů, smutek lesa. Nakonec mě vždy stejně překvapí, že se na těch papírech zákonitě objevují kompoziční nebo chaotické prvky, které i v tom malém formátu nakonec nějaký řád mají.

Zajímá tě ten řád?

Ten mě celkem zajímá. Třeba u těch minimalistických papírů, na nichž není při prvním letmém pohledu takřka nic, můžeš po čase najít mezi, dejme tomu, kouskem jehličí a pár zrnky písku nějaký vztah, kompozici. Nebo se ti ten řád náhle zjeví v další sérii nebo se objeví až po letech.

Znáš třeba ty úžasné fotky z vesmírných sond, třeba povrch měsíce Yo. Tam vidíš ledové praskliny a tyhle ty věci a význam těchto snímků je dvojitý: jednak obrovská informace o materiálu a historii toho světa, ale taky krása, úžasný obrazový dojem. Myslíš si, že existuje nějaká souvislost mezi záznamem přírodních či kosmických jevů a estetikou?

Já si myslím že určitě, protože estetika už tady byla před námi, ona už tu byla, možná my, lidé, si ji jako jediní uvědomujeme, ale samozřejmě jsme si estetiku vštípili pozorováním v průběhu historie lidstva, to tady není z Marsu, to sem nepřiletělo. Nebo vlastně přiletělo a my jsme si to osvojili. Teď jde jenom o to, jestli se ubíráme jedinou a správnou cestou. Třeba je těch cest poznání a přístupů více a zvířata to mohou vidět úplně jinak, dokonce třeba i lépe.

Ani ty nepracuješ naprosto objektivně, protože tvůj nápad určuje koncept. Položit papír na určité místo, exponovat zavřenou krytkou nebo snímat otevřenou závěrkou určitou cestu. To je též zcela fakultativní a náhodné?

To určité místo mě nějakým způsobem přitahuje a já si chci udělat papírem záznam té lokality a zajímají mě ty procesy, o kterých se tady bavíme. A teď, když mám papír zrovna venku, myslím na něho, jako bych byl jeho součástí. Je na místě, které mě nějak přitahuje. Já to ovlivním jen výběrem lokality, ale potom netuším, co všechno se tam může stát. Podobně u fotografických záznamů, když jsem v polovině devadesátých let přestal zaostřovat. Také nastavení clony jsem ponechával náhodě a mohla se nastavit třeba při manipulaci vyndávání přístroje z obalu. Zbývalo pouze určit délku expozice. A i tady jsem využíval náhodu a expozici určovala třeba doba mezi předem určenými a vyřčenými slovy v rozhlasové debatě nebo čas mezi došlou korespondencí, délkou nákupu.

Na jedné straně se snažíš o absolutní (co největší) objektivitu, až jsi došel i k odstranění objektivu a šel jsi k přirozenějšímu procesu, snímání přímo papírem, exponovaným – tedy dotykem. Ale zároveň jsem měl v ruce tvé texty, já tomu říkám Šigutova mystéria, kde popisuješ velmi intenzivní prožitky na těch

místech. Exponuješ své nahé tělo dotykem rostlin, leháš si nahý do sněhu a podobně a v popisech těchto událostí je velmi podstatný subjektivní zážitek.

Když zůstanu na tom místě, kde v noci položím papír, tak ta na světlo citlivá vrstva jako by mi nahrazovala kůži a já jako bych chtěl na chvíli, aspoň třeba na ten čas, kdy tam jsem, zažít ten pocit, který prožívá ten papír. Mě zajímá to prostředí, když jsem třeba v tůních, že se toho dotýkám, že cítím tu zatuchlost a že to nevzniká v ateliéru, ale že zůstávám na tom místě, v té zimě a snažím se hledat ducha toho místa, kde většinou potom ten papír nechám. V dešti, zimě, často v nelidských podmínkách. A moje putování daleko od města, když jsem sám uprostřed noci v polích nebo lese, to uvědomování si sebe sama. Vnímám okolí místa a světlocitlivá senzitivní vrstva je pro mě opravdu důležitá, je to jako moje kůže. Někdy se obecně jeví konceptuální přístupy příliš chladné, ale já jsem vlastně bytostný romantik.

Ty jsi taky dělal oděvy z fotograficky citlivého materiálu.

Ano, k tomu účelu jsem si ve tmě fotokomory třeba ušil z fotoplátka tričko, které jsem si pak oblékl a přes něj i další části, které běžně nosím, a pak se vydal ven třeba tramvají do Boomerangu na koncert a zajímalo mě, kde se mi ke kůži přes oděvy dostává světlo, energie. Ta citlivá foto vrstva je schopna to zachytit. Teď chci na klasické látkové oděvy nanášet fotocitlivou vrstvu.

Dále jsi dělal věci, řekl bych, osobnějšího či osobního charakteru. Myslím na kruhy popela, tedy kremačního popela z uren tvých nejbližších příbuzných. Zeptám se takhle provokativně, z hlediska záznamu, myslíš, že je podstatné, jestli ten vysypaný popel pochází z urny označené tímto jménem, nebo jiným jménem? A co pro tebe osobně znamená, že pracuješ s takto citlivým materiálem, jako je popel tvého příbuzného?

Každý z mých příbuzných a pro mě je osobně velmi důležité, že se jedná o moje nejbližší, je sypán do kruhu. Žádný z těch kruhů nikdy nebude stejný. Tak jako každý z nich byl neopakovatelný. Nakonec ale, ač všichni rozdílí, budeme součástí velkého prachu vesmíru. Přesto záznam zanechaný každým z nás tady na Zemi bude jiný. Pro naše nejbližší nejpodstatnější. O tom jsem více než dva roky uvažoval, o vztahu k zemřelým u nás a v jiných kulturách. O tom, jak se konkrétně v naší kultuře během několika minut změni vnímání našich nejmilejších, když ještě třeba před kremací jsme schopni se svých nejbližších dotýkat, loučit se s nimi, naposledy je líbat a pak — během chvílky kremace — je už náš vztah k popelu v urně diametrálně jiný. Přitom je to jen záležitost kulturní, náboženská. Exoticky a divně na nás působí kultury, v nichž mají pozůstalí ke svým blízkým jiný vztah. Konkrétně u mé práce jsem nakonec na svých rukou viděl popel mých příbuzných, mých rodičů a

jejich rodičů, a tak jsem vlastně už nyní viděl a dotýkal se svého popela, jako bych řešil nějaký koan.

Má tahle práce, tedy tato nebo i ty civilnější postupy, povahu nějakého rituálu?

Pro mě určitě. Ale protože můj zážitek je víceméně nesdělitelný, tak ta instalace nebo výstava je začátkem, startérem osobních zkušeností, pocitů, úvah diváka. Samozřejmě v případě, že ho to osloví, zajímá.

Tam se tedy předpokládá už určitá duševní práce diváka, který má podobnou zkušenost a může si na tom záznamu „rozjet“ své vlastní prožívání.

Je to tak. Uvedu takový příklad, týká se sedmi fotopapírů, z nichž každý je exponovaný 24 hodin a vizuálně jsou všechny úplně stejné. Každý z nich se váže k určitému dni v týdnu. Jednalo se o nějaký týden z roku snad osmdesát devět. Prohlížela si je skupinka lidí a ty papíry opravdu kromě přesného data na rubu jsou vizuálně úplně stejné. A pochopitelně nikdo z přítomných v nich neviděl rozdíl. Shodou okolností jednomu z těch lidí však umřel v polovině toho týdne otec a rázem už pro něho ty papíry, které absorbovaly energii a čas v době, kdy ještě otec žil, měly úplně jiný význam než ty zbylé, kdy už otec nedýchal.

Čili jde vlastně o komunikaci. Podobně jako když já píšu povídku, doufám, že v někom probudím styčným bodem podobné prožívání, ovšem obsazené jeho věcmi a jeho lidmi?

Ten rozdíl mezi těmi papíry samozřejmě je. Musí být. Ale ne vizuální a chápu, že divák je rozdílně nevidí. Ale najednou nastal ten případ, že člověk nepřipravený, neškolený, na základě své vlastní zkušenosti ten rozdíl pocítil. Takže jde o to uvědomění. V tom příkladu, o kterém jsem mluvil, šlo o poznání třeba silnou zkušeností existenciální.

Není ten rozdíl evokován legendou nebo určitým minimálním slovním doprovodem k tomu papíru? Ta informace spolu s tím záznamem hraje integrální roli.

No ano, pro to uvědomování. Mě vždycky i u jiných zajímá myšlenkový postup. Ať už v literatuře, výtvarném umění, hudbě. A pak třeba i minimální návod, text.

Objektivní vědecké záznamy jdou od individuálního k obecnému, sjednocují podobné nebo totožné fenomény do tříd identických vlastností. Zatímco my pořád mluvíme o rozdílu i tam, kde není viditelný. Dá se tedy říct, že předpokládáš nebo věříš v určitou jedinečnost každého okamžiku?

No, určitě, určitě. Vlastně ten papír nebo fotografický záznam jako by toho byl svědkem, jako by to potvrzoval.

Tedy každý oddělitelný okamžik nebo záběr má v sobě něco neopakovatelného?

Ano, jde jen o to, snažit se tu paměť nebo záznam přechít. Tím, že těch okamžiků nebo záběrů je mnoho a ty je vrstvíš a nakonec uzavřeš nebo, jak jsi správně říkal, smrštíš do něčeho jedinečného, tak všem těm v té chvíli neopakovatelným, individuálním, intimním okamžikům dáš nový formát. Formát, který bude vždycky stejný