

UNIVERZITA TOMÁŠE BATI VE ZLÍNĚ
FAKULTA MULTIMEDIÁLNÍCH KOMUNIKACÍ
REKLAMNÍ FOTOGRAFIE
2005

MAGISTERSKÁ PRÁCE
FOTOGRAF MIROSLAV MACHOTKA
KAROLÍNA NÉMETHOVÁ

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací
Specializace reklamní fotografie

MAGISTERSKÁ PRÁCE
FOTOGRAF MIROSLAV MACHOTKA

Karolína Némethová, říjen 2005
Vedoucí magisterské práce: PhDr. Antonín Dufek, PhD.

Prohlašuji, že svou magisterskou práci na téma **Fotograf Miroslav Machotka** jsem vypracovala samostatně. Použitou literaturu a podkladové materiály jsem v práci citovala a uvádím je v přiloženém seznamu literatury.

Ve Zlíně 12. 10. 2005

Mé poděkování patří Miroslavu Machotkovi, Jaroslavu Benešovi a Marii Kratochvilové.

Obsah /	Úvod /5
	Osobní údaje /6
	Tvůrčí etapy /7
	Tvorba a její aspekty /11
	Polsko /17
	Důležitá místa /20
	Myšlenky o fotografii /22
	Miroslav Machotka versus Jaroslav Beneš /24
	Závěr /27
	Samostatné výstavy /28
	Kolektivní výstavy /29
	Zastoupení ve veřejných sbírkách /31
	Seznam použité literatury /32
	Obrazové přílohy /34

Už když jsem před dvěma lety psala svou bakalářskou teoretickou práci na téma „Minimalistické tendence v české fotografii“, zaujala mě tvorba Miroslava Machotky, jehož jsem do tohoto „proudu“ zařadila.

Dlouho dopředu jsem věděla, že svou teoretickou magisterskou práci chci psát už jen o jediném autorovi a ne se znovu pokoušet o zmapování a obsáhnutí nějakého širokého „problému.“ Hledala jsem cestu, která by i pro mě byla největším přínosem a obohacením. Tím se mi jevilo určitě víc setkávání, povídání tj. osobní kontakt s žijícím autorem než jen bádání z knih, encyklopedií a starých publikací. A tak má volba padla na Miroslava Machotku, o jehož tvorbě sice existuje řada článků v různých fotografických časopisech či novinách a katalozích, nicméně stále chybí ucelená práce mapující jeho dosavadní celoživotní tvorbu doplněná bohatou obrazovou přílohou.

Musím se přiznat, že jsem se nejdřív obávala, zda Miroslav Machotka bude vůbec s mým nápadem psát o něm magisterskou práci souhlasit. V Cestách československé fotografie o něm totiž Daniela Mrázková píše: „že je velmi plachý, tichý a do sebe uzavřený muž.“ Naštěstí se nevyplnily ani mé obavy ani slova paní Mrázkové. Čas strávený s Miroslavem Machotkou byl vždy velmi příjemný a propovídaný.

Miroslav Machotka se narodil 22. května 1946 v Roudnici nad Labem. Po odmaturování na gymnáziu v Roudnici roku 1964, odchází studovat do Prahy. Je přijat na elektrotechnickou fakultu ČVUT, kterou úspěšně dokončil roku 1969.

Sám o sobě říká, že k fotografování došel přes muziku. V raném mládí hrál asi tři roky na housle v symfonickém orchestru. Hrát sice přestal téměř ze dne na den během studentských let na střední škole, ale k hudbě má blízko po celý život. V dřívějších dobách mu nejvíce k srdci přirostl Gustav Mahler, hodně má rád taky J. S. Bacha a Bohuslava Martinů. Zajímavé a leccos vypovídající je jistě také to, že na své vernisáži ve Fotochemě v roce 1986 pouštěl hudbu Philipa Glasse, autora, jež se řadí mezi největší hudební minimalisty.

Kromě hudby měla na Miroslava Machotku zásadní vliv při vytváření vztahu k umění pravidelná návštěva roudnické galerie. I přestože jeho tatínek fotografoval, on sám začal brát fotoaparát do ruky až při studiích v Praze na ČVUT, až když sám dokázal výtvarné umění vnímat. V tomto období se stává členem Vysokoškolského fotoklubu v Praze na Strahově, kde se seznamuje s J. Kučerou (dnes významným pražským dokumentaristou a reportérem), E. Hejdovou, J. Pelánkem aj.

Miroslav Machotka nikdy fotografii nestudoval na žádné škole. Je audiodaktem. Nikdy se ani profesionálním fotografem, jež by se fotografií živil, nechtěl stát. Fotografie je pro něj intimní, soukromou věcí. Radši celý život pracoval v České televizi na Kavčích horách jako technik a měl dostatek času na svou volnou tvorbu, a to i přestože se mu naskytla příležitost jít pracovat jako fotograf např. pro nějaký technický časopis. Vždy chtěl být na fotografii existenčně nezávislý a nechtěl, tak jako většina fotografů, kteří, když začali pracovat profesionálně jako fotoreportéři, s volnou tvorbou skončit.

TVŮRČÍ ETAPY /

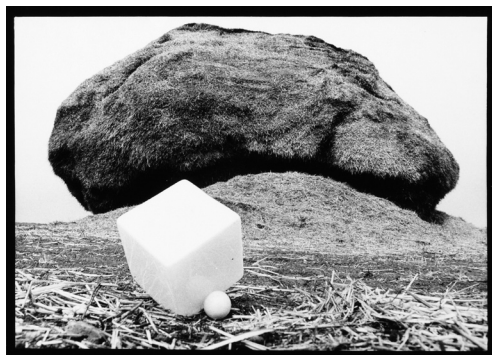


Bez názvu, 1972

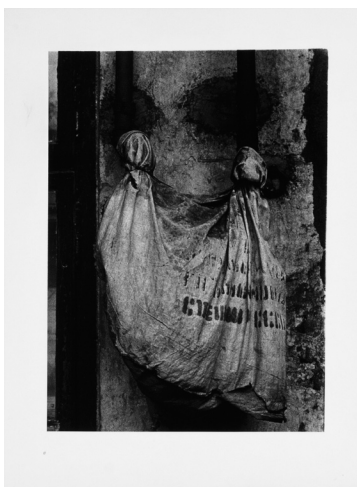
Tvorba Miroslava Machotky se dá rozdělit do čtyř tvůrčích období, což ovšem neznamená, že by autor někdy nějaké přelomy ve své tvorbě plánoval. Nikdy se nejednalo o nic programového. Tento vývoj je možné vysledovat až při důkladnějším ohledání fotografií z jednotlivých let. Jde o přirozený vývoj, ve kterém docházelo, autorem zpětně viděno, k opodstatněným změnám, postupným přechodům, které dnes dokáže chápat „proč to tak bylo“ – od aranžovaných portrétů k aranžovaným objektům, později už nic nearanžoval, jen vyhledával – struktury, smetiště, sídliště, různé budovy a objekty, „z kterých si bere, co potřebuje“. Vizuální události už nemusel vymýšlet, ale pouze nacházet. Ale i toto stěžejní období mělo několik svých vývojových fází.

1. období (1969-1972)

Už během studií se stává Miroslav Machotka výraznou fotografickou osobností tzv. strahovského fotoklubu, jehož členové se povětšinou na přelomu 60. a 70. let přikláněli ve svých pracích k přervané vlně autenticity, pocitové verifikaci. V tomto období vrcholila také vlna aranžované fotografie. Mnoho fotografů se snažilo zachytit lidské postavy ve stylizovaných expresivních pózách v exteriérech, jež měly ještě podtrhnout tuto expresivitu – potemnělé nebe, pole s havrany, zříceniny hradů apod. Figury byly často nahé či naopak oblečené do černých hábitů. Nejznámějšími představiteli této vlny byla brněnská fotokupina Epos, dále také Pavel Hudec Ahasver či Taras Kuščinský. Tento proud aranžované fotografie měl z počátku na Machotkovu tvorbu nemalý vliv. Na jeho prvních fotografiích se objevují aranžované portréty dívek a žen. Je to však poměrně krátké a navíc jediné období v jeho tvorbě, kdy se zaměřoval ve svých pracích na tvář, figuru – na člověka.



Bez názvu, 1972



Bez názvu, 1974

Figuru na jeho fotografiích můžeme spatřit znovu až po mnoha letech a to na výstavě v Roudnici nad Labem v roce 2000. Izde se ovšem jedná o naprostou výjimku mezi ostatními pracemi a jeho tvorbou vůbec. Machotkovým těžištěm se stala po celý život prostředí města a městské krajiny.

Po krátkém portrétním a figurálním období přešel Machotka k aranžování zátiší na smetištích a dalších místech periferie. Z této doby pochází jeho první otištěné fotografie, a to v literárním časopise *Divoké víno*, poslední číslo roku 1971, kdy jeho práce sloužily jako ilustrace. Fotografie, na kterých vkládal bílé kostky a pingpongové míčky do krajiny, jež ale byly nasnímány tak, že působily gigantickým, nepatřičným a zneklidňujícím dojmem byly publikované v *Revue Fotografie* 1973, č. 1. Sám jejich autor dnes připouští, že v tom byla trocha touhy po exhibování, kterým si musí asi v mládí každý projít.

Poté se ve své tvorbě zaměřil na struktury. Začaly vznikat podobné abstraktní fotografie struktur jaké dělal Vilém Reichmann či Emila Medková. Brzy ale pochopil, že tudy jeho cesta nevede, i přesto, nebo právě proto, že žádné jiné fotografické dílo nezasáhlo Miroslava Machotku tolik, jako tvorba Emily Medkové. To byl jeden z důvodů, proč si potom dával pozor, aby ji nenapodoboval. Dodnes je jejím velkým obdivovatelem. Už za jejího života si ji moc vážil a věděl, že na to musí jít jinak, nechtěl vytvářet parafráze jejich fotografií. Postupně si vypracoval svůj vlastní vizuální styl vidění, který už je silně vzdálený obrazovým metaforám tak typických v části tvorby V. Reichmana a nejsou inspirovány ani světem výtvarného umění, jak tomu bylo u E. Medkové. Toto tříleté období hledání možností ve fotografii je zakončeno krátkou etapou, kdy vytvářel fotografiky struktur, již bez aranžmá.

2. období (1973-1978)

V roce 1974 má Miroslav Machotka svou první samostatnou výstavu a to v pražském Divadle V Nerudovce, kde se v té době mimo divadlo pořádaly i undergroundové koncerty a výstavy. Divadlo v Nerudovce tehdy spadalo pod určité kulturní středisko, nad kterým někdo do jisté doby držel ochrannou ruku, takže zde měli možnost vystupovat lidé, kteří jinak nemohli. Machotka vzpomíná: „*Pak se to brzo utlo, vznikla tam místo toho prodejna košíků. Má první výstava, to byly fotky pořízené na smetišti, ty aranžované věci - bílé kuličky. Probíhala asi tak, že se sešlo pár lidí na skleničku vína před koncertem, žádné zahájení.*“

V těchto letech navštěvuje i nadále svá oblíbená místa na periférii, smetištích apod. Mezi nejoblíbenější patřilo to hostivařské a kobylské. Jeho nejvděčnějšími objekty se stávaly všelijaké trubky, dráty, roury apod. Vznikají zde také znovu zátiší, avšak už bez aranžmá, v kterých je možné vysledovat, stejně dobře jako u těch aranžovaných

z předcházejícího období, prvky surrealismu. K období systematického chození na smetiště za účelem fotografování poznamenává: „Byly tam k vidění díla, která se tam rodila samy o sobě.“

V letech 1972 – 1978 vznikají fotografie, které je možno volně zařadit do pěti základních cyklů: „Objekty“, Městské krajiny“, „Obydlí“, „Kontaminace“, „Znamení“. Toto řazení není přesně ohraničené a některé z fotografií cykly spíše spojují nežli vymezují. Všechny snímky jsou označeny pouze rokem vzniku.

3. období (1979 – 1986)

Toto období končí symbolicky samostatnou Machotkovou výstavou ve Fotochemě. Fotografie z těchto let jsou charakteristické větší obrazovou vybroušeností, kompaktností, oproti předchozímu období patří více k sobě, jsou ucelenější. Na mnoha z nich můžeme pozorovat princip opakování, násobení, řazení téhož motivu, dochází také k „vyprazdňování“ obrazové plochy záběru tj. objekty se zvolna vytrácí nebo se stávají neidentifikovatelnými. Obrazy jsou čím dál abstraktnější. Právě do této etapy patří snímky antén, usekaných drátů v betonu a snad nejznámější, (protože nejpublikovanější), fotografie dlaždic s rozsypanými kamínky.

V letech 1978 – 1985 vyražel Machotka pravidelně fotografovat na sídliště. Mezi jeho oblíbené patřilo sídliště v Bohnicích, Kobylicích a na Jižním městě. Měl tam své trasy, místočka, kde věděl, že by tam „něco“ mohlo být. Věděl už, kam má jít. Na Jižním městě vznikl cyklus „Kočárky“ a především „Vymezení“. K tomuto souboru říká: „Někdo tam ohraničoval trávníky provázky a pořád to měnil. Přijel jsem třeba za půl roku a provázky byly zase jinak. Absurdní na tom bylo to, že se daly překročit. V té době to pro mě mělo jiný rozměr, symbolický podtext. Zajímavé ale je, že jsem totéž viděl nedávno na Zličíně. Tak nevím.“

Do těchto let spadá také soubor „Výkladní skříně“, který ovšem nevznikal systematicky. Spíše příležitostně např. v den oslav narozenin V. I. Lenina, kdy jeho portréty „zdobily“ téměř každou výlohu všech obchodů. Tyto fotografie, které jsou svým způsobem dokumentem své doby, patří dnes také do sbírek Moravské galerie a právě ony byly vystavené na výstavě Společnost před objektivem 1918 – 1989 v Obecním domě v roce 2000.

V roce 1981 zhotovil Miroslav Machotka ručně pod zvětšovákem v koupelně autorský katalog se svými fotografiemi z posledních let v počtu 15 kusů. Protože však nebyl členem Svazu výtvarných umělců, nesměl ho od něj Antonín Dufek, kurátor Moravské galerie v Brně, koupit. Situace se dala obejít následovně - nákupem katalogu v antikvariátu. Absurdní. Ale taková byla celá ta doba.

Setkání s generačně spřízněným Antonínem Dufkem bylo pro Machotku vcelku dost zásadní. Dá se říci, že jej spolu s Marií Kratochvílovou, k níž měl blízko nejen svými pracemi ale i lidsky, objevil. Jeho tvorba Antonína



Bez názvu, 1982

Dufka natolik zaujala, že mu v průběhu let uvedl několik samostatných výstav, přičemž se u nás stal asi největším teoretickým odborníkem na Machotkovo dílo.

Zajímavou a ve své době odvážnou akcí byla v roce 1985 výstava ve Fotochemě s názvem Generace 80. let, jejíž kurátorkou byla Anna Fárová. Mezi vystavovanými byli například Saudek, Reich, Grygar, SágI, Stano, Gil, Štreit, Švolík, Holomíček atd. Z Machotkových prací si Fárová vybrala cyklus „Obydlí“ (chaty, domečky v krajině), „Kontaminace“ (trubky) a „Znamení“ (terče). Bylo zakázáno vydat katalog a později vznikl ve Francii z této výstavy audiovizuální pořad.

4. období (1987 – současnost)

V roce 1988 se Machotka spolu s Pavlem Baňkou, Josefem Mouchou a Jaroslavem Benešem zúčastnil v Bulharsku, v Plovdivu Mezinárodního týdne fotografie FOTOFEStu, kde se konaly výstavy, různé akce, dílny a projekce. Zde se seznámili s kurátorkou Wendy Watriss, která jim nabídla uspořádat výstavu v Americe. Ta se doopravdy nakonec uskutečnila v roce 1991 v Houstonu, v Texasu a jmenovala se 19 contemporary czechoslovak photographers (Baňka, Bárta, Grygar, Hanke, Holomíček, Kolář, Lhoták, Lutterer, Machotka, Malý, Pálka, Pinkava, Poláček, Rečo, Reich, Štecha, Štreit, Švolík, Župník).

Touto výstavou se symbolicky odstartovalo období 90. let, během kterých se Machotka zúčastnil hned několika skupinových výstav v zahraničí. Po pádu „železné opony“ plnili tyto výstavy velmi významnou roli - představování současné fotografické tvorby českých a slovenských autorů okolnímu světu.

Machotkovy práce z posledního období jeho tvorby, tj. hlavně z let devadesátých, jsou mnohem komplikovanější, vznikaly víc každá sama za sebe, netvoří takový ucelený soubor jako v předchozí etapě. Tím, že nejsou už tak prokomponované, cítím z nich větší volnost a emoce. Fotografie jsou vřelejší, nepůsobí už tak chladně a stroze, možná právě i díky hře světla a stínů. Občas, i když stále spíš výjimečně, se objevuje i lidský prvek. Nadále však pokračuje v hledání tvarových souvislostí a podobenství. Fotografie dostávají nový rozměr vzhledem k času – autorovi se k nim pojí různé vzpomínky, a tak vzniká v podstatě jakýsi fotografický deník.



Bez názvu, 1995

Machotka sám připouští, že se v jeho díle dají vystopovat surrealistické kořeny. Obzvláště patrné je to v jeho raných pracích aranžovaných zátiších i těch pozdějších, nalezených. Je ale především pokračovatelem linie rozvíjející téma městského prostředí započaté již v 30. letech 20. století Funkem, Štýrským a Jeníčkem.

Funke vytvořil v duchu „civilismu“, jež upozorňoval na zázračnost všední městské krajiny v letech 1930 – 34 cyklus Čas trvá. Je nutné také připomenout fotografickou tvorbu Jindřicha Štýrského. V roce 1934, kdy byla v Praze ustanovena Surrealistická skupina, začíná Štýrský v intencích surrealismu fotografovat (cykly Žabí muž, Muž s klapkami na očích) a nalézá skrze fotografii v těch nejobyčejnějších věcech magičnost, poetičnost a přeludnost. Štýrský fotografoval ty objekty, předměty a jejich seskupení, jež byly schopny navodit a interpretovat poetické a mnohovýznamové situace.

Svým způsobem mají tyto fotografie k těm Machotkovým právě tak blízko jako daleko. Jeho snímky jsou jiné už tím, že vznikaly v jiné době, vycházejí z jiné společenské situace a jiných souvislostí a to vše se v jeho pracích odráží. „Ale nepředbíhejme.“

Nejdřív bych se chtěla pokusit vytyčit nejdůležitější momenty z dobových tendencí ve fotografii i ve výtvarném umění, které se jeho tvorby nějakým způsobem dotýkají nebo s ní, třeba jen vzdáleně souvisí, anebo jsou mu tyto souvislosti často přičítány.

Pokud bych to měla rozdělit do jednotlivých bodů, tím prvním bude jistě odkaz české meziválečné avantgardy, jež je možný najít v podobné formální výstavbě u mnoha Machotkových snímků. Už avantgarda, připomeňme v této souvislosti např. Alexandra Rodčenka, s oblibou používala při konstrukci svých obrazů diagonály, výseky, úhly. Velice často jejich fotografie obsahovaly trojúhelník, který můžeme najít i ve většině Machotkových prací. Sám

přiznává, že trojúhelník je jeho nejoblíbenější symbol. Bez zajímavosti jistě není ani to, že do vztahu s trojúhelníkem je dáváno známé magické číslo tři. Říká se, že celý vesmír je postaven na principu tři. Trojúhelník často představuje základní trojice: začátek, střed, konec; zrození, život, smrt; Otce, Syna i Ducha Svatého. A ve středověku byl trojúhelník chápán jako symbol světla.

V textu pro katalog k roudnické výstavě v roce 2000 připomíná a vyzdvihuje Antonín Dufek v Machotkových pracích také hojně užívaný čtverec jako základní stavební prvek obrazu a dává ho do souvislosti a dialogu s čtverci Malevičovými či Albertovými, případně s celou geometrickou abstrakcí. Říká: *„Machotkův čtverec je i dobrým příkladem relace k výtvarnému umění.“*

Čtverec bývá označován jako symbol hmoty. Představuje stabilitu, řád i konečnost hmotného světa. Všechny tyto významy můžeme v Machotkových fotografických dílech hledat i nalézat.

Dalším podstatným momentem, jež nesmím opominout, je dávání jeho tvorby do souvislosti s civilismem Skupiny 42, do které patřil např. František Hudeček, Kamil Lhoták či Miroslav Hák. Děje se tak znovu z důvodu společného zájmu o městskou krajinu a civilizaci.

Zájem o civilizační téma se táhne jako nit od třicátých let (už jednou vzpomínaný Funke, Štýrský, Jeníček a Hák) a neopadá ani po válce, kdy se jím ve své tvorbě zabýval Vilém Reichmann, Miroslav Hák, ale také Eva Fuková a především jeho milovaná Emila Medková. V jejich tvorbě nechybějí snímky nevšedních motivů z nejvšednějšího prostředí poválečného města, jež byly blízké právě estetice Skupiny 42. Tito fotografové ale především využívali ve své tvorbě principu imaginativní interpretace reality čili vizuální metafory, kterou ovšem Machotka odmítl používat. Nechtěl hledat ve věcech metafory a symboly. Chtěl fotografovat věci pro ně samy, ne proto, že něco připomínají. K tomu dodává: *„Myslím, že se tím zúžuje vnímání. Takové to: Vidiš to v tom taky? To samé, stejný symbol. Připadalo mi toto téma již vyčerpané.“*

Stejně jako pro většinu autorů tvořících v 60. – 80. letech byl i pro Miroslava Machotku kromě tradicionalismu české avantgardy důležitý odkaz Josefa Sudka a Jana Svobody, s kterým se téměř každý fotograf, možná až do dnešní doby, musí nějak vyrovnávat. Jejich vliv na něj nebyl tak silný jako např. u Jaroslava Beneše, který v 70. letech dělal hodně „svobodovské fotografie“, ale i tak můžeme určitou návaznost nalézt v jeho cyklu Oken. V přibližně stejném období fotografoval okna a zdi také Jaroslav Bárta, Jiří Poláček či Jan Reich.

V 70. letech obdivoval umělce Vladimíra Boudníka a Mikuláše Medka, u nichž připouští, že na něj velmi zapůsobili a má je rád dodnes. Téma žebříku, které se objevuje v raných Medkových pracích můžeme najít i na některých Machotkových fotografiích.

Teoretik Antonín Dufek v několika předmluvách k jeho výstavám píše, že Machotkovo dílo je inspirováno, ovšem aniž by bylo na něm závislé, poválečným uměním, které je přirozeným základem jeho díla: pop artem, land artem, op artem, konceptualismem a minimalismem.

Ptala jsem se Miroslava Machotky, nakolik tyto umělecké směry udávaly tón jeho pracím a jak velká byla míra jejich vlivu. Odpověď mě překvapila: „*Minimalismus i všechny tyto směry, jež jsou tak často spojovány s mou tvorbou byly pro mě překvapením. Člověk žije v určité době a asi se v té tvorbě duch doby odráží. Nikdy jsem se k minimalismu, land artu atd. neřadil, ani jsem o tom nevěděl, že něco takového je. Zjistil jsem to až zpětně. Bylo to pro mě překvapení. Rozhodně nejde o žádnou cílenou spojitost, spíše bych použil termín propojenost, návaznost.*“

Jistě není náhodné a má své opodstatnění to, že jsou tyto směry ve spojitosti s Machotkovou tvorbou vzpomínány nejen Antonínem Dufkem, ale např. i Tomášem Pospěchem v katalogu Československá fotografie 80. a 90. let 20. století a najdeme k nim odkaz u jména Miroslav Machotka také v Encyklopedii českých a slovenských fotografů. A tak si myslím, že v této souvislosti není od věci ujasnit si pojmy, jakými je právě minimalismus a další dva, jež jsou s jeho tvorbou spřaženy – vizualismus a elementární fotografie a ujasnit si, odkud se vzaly.

V letech 1963 – 70 se vytvořily na území USA umělecké směry (často navzájem se prolínající), které bývají výtvarnými kritiky označované za minimal, conceptual a earth art. Umělci směřující k těmto snahám se snažili odpoutat od symbolismu poválečných malířů a stáli v opozici k abstraktnímu expresionismu a také ostatním druhům soudobé tvorby jako byl např. pop art. Místo toho se soustřeďovali na přímý vztah práce ke skutečnosti. Mezi jejich charakteristické priority patřilo konkrétní místo a čas spolu jedinečnou a neopakovatelnou prostorovou situací. Stežejními body, ze kterých vycházeli a na které se odvolávali byly „ready made“ Marcela Duchampa a černý čtverec Kazimíra Maleviče, který ukázal umění možnost být programově neužitkové a nezobrazující. Výraznou roli hrál také odkaz a myšlenky konstruktivismu, suprematismu, neoplasticismu a kubismu, jež ovšem pro ně nesloužily jako inspirační zdroj, ale spíše jako něco, co je potřeba překročit.

Důležitým a spojovacím prvkem minimalistů, konceptualistů a umělců zabývajících se zemním uměním byla negace závěsného obrazu. Plocha plátna pro ně byla pouhou iluzí, chtěli pracovat s reálným prostorem, ve kterém není potřeba zapírat použitý materiál, často velmi netradiční (umělé hmoty, skelné vlákna, neony, ocel, hliník či hladce nabarvené překližkové desky). Usilovali o čistou doslovnou konkrétnost.

Ideálním tělesem podle minimalistů je krychle (patří mezi 5 dokonalých těles – symbolizuje Zemi.) Minimalisté pracovali obvykle s rozměrem jednoho tvaru anebo s jeho řazením či rozvíjením do nekonečného množství různých variant.

„Minimalismus je konceptuální forma.“ Sol LeWitt

Pro své vlastnosti bývá minimalismus nazýván také jak ABC art, chladné umění, elementarismus, specifické objekty či primární struktury.

Při bližším zkoumání můžeme najít několik charakteristik typických pro minimalismus, jež by se daly doložit i v některých Machotkových fotografiích. Např. odklon od abstraktního expresionismu by se dal možná přirovnat v Machotkově díle k odklonu od imaginativní a metaforické interpretace reality, společný je i zájem o neopakovatelnou prostorovou situaci, také oblíbený čtverec, o kterém již byla řeč. Práce minimalistů s rozměrem jednoho tvaru či jeho řazením a rozvíjením nám může připomínat práci Machotky, který v některých svých fotografiích stejný motiv nechává sériově opakovat, konfrontuje tvar a beztvarost, vede dialog se světem objektů a vytváří napětí mezi tvarem a jeho rozpadáním.

Druhým pojmem vázícím se k Machotkově tvorbě je vizualismus. Do kapitoly „Svět spatřený na matnici přístroje“ s podtitulem „Vizualismus“ jej vedle Štěpána Grygara a Bořka Sousedíka zařadil v katalogu Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století i Tomáš Pospěch, jež napsal pro českou část tohoto katalogu text.

Společné pro všechny tři autory je podle Tomáše Pospěcha to, „že se pro ně momentní fotografie stává méně reprodukcí objektů a více zážitkem vidění spojeného s hledáním autonomního výtvarného řádu. Společně tyto autory charakterizuje schopnost racionální introspekce, neobyčejná obrazová invence a vizuální citlivost, úsilí zachytit na snímku prvotní okamžik inspirace.“

Termín vizualismus je přičítán vydavateli časopisu European Photography, Andreasi Müller-Pohlemu, který v roce 1980 v European Photography, v čísle tři, na straně 11 – 13 otiskl svou teorii vizualismu, navazující volně na subjektivní fotografii či subjektivní dokument.

Pro „vizualistické fotografie“ je typické, že se jedná vždy o nemanipulovanou, čistou fotografii. Fotografie obsahují podivuhodné estetické vlastnosti a poetické souvislosti, jež vznikají díky autorově nezvyklému úhlu pohledu. Vytrhává obraz z okolního kontextu a tak nám nastoluje nové významové souvislosti a překvapivé kontexty. Vytvářejí se tak nové vazby mezi původními významy a významy, které nám nabízí autor a tím se otevírá prostor se skrytým půvabem.

Nejlépe popsal snímky spadající pod pojem vizualismus Antonín Dufek v katalogu Okamžik, v kapitole Okamžik v přímé fotografii života:

„Z hlediska tématu jakoby v nich o nic nešlo. Přímě se vyhýbají atraktivním i drásavým námětům. Divák může být na rozpacích, o co zde vlastně jde, o čem tyto fotografie pojednávají. Z hlediska formy jsou rovněž nezvyklé. Typická

je fragmentárnost zobrazené reality, zachycené jakoby náhodou, v rychlém okamžiku zahlédnutí, ve skutečnosti je však záběr pečlivě komponovaný. Záměrnost kompozice nakonec zdůrazňuje výtvarnost, nezvyklost pojetí vyznívá subjektivně. Fotografická skutečnost je vždy vyseknuta z časoprostorového celku, v němž je běžně vnímána. Fotograf může této vlastnosti využít k nevšedním, v extrémních případech až hádankovitým kompozicím. Způsob zobrazení, styl nebo autorské vidění je důležitější než to, CO je zobrazeno. Jakoby se forma chtěla stát obsahem. Témata jsou rovněž autorská, nejsou dána z vnějšku.“

Definice vizualismu jsou Machotkově tvorbě jakoby šité na míru. Už v roce 1978 o sobě prohlásil: „*Jít a vyříznout to, co cítím, že tam je ze mne.*“

Celé ty roky se rozhlíží kolem sebe, pozoruje a fotografuje věci, jež se „*vzájemně prolínají, napadají, vylučují, jedna v druhé mizí či jedna v druhé pokračuje.*“ (autor)

Machotka prostřednictvím fotoaparátu komunikuje s prostředím, ve kterém žije. A tím prostředím je město, prostor, který si pro sebe vytváří sám člověk. Díky své vnímavosti vytváří svá specifická vizuální díla, která můžou být vnímána i jako jakási analýza vztahu mezi člověkem a prostorem, v němž se pohybuje.

Objektem, jež může upoutat jeho pozornost může být cokoliv, kolem čeho dennodenně chodíme, máme to na očích, ale nevidíme to, nevšímáme si toho. Jedná se téměř vždy o motivy statické, nefigurativní, vnějškově bezvýznamné, které se právě až Machotkovým úhlem pohledu, schopnosti používat vlastní vizuálně působivý skladebný postup, kdy výběrem čili vlastně výřezem vytváří nečekané obrazy, stávají dynamickými.

Tímto postupem porušuje původní vztahy a dává vzniknout novým souvislostem, ve kterých se můžou konfrontovat a propojovat zcela odlišné skutečnosti patřících do naprosto různorodých „světů“: dvojrozměrné tvary se potkávají s trojrozměrnými věcmi, geometrické s organickým, technické s přírodním, velký detail s velkým celkem, sériově se opakující se solitérem či něčím, co se rozpadá a nemá žádnou formu. Řád a jeho narušení.

Machotka nikdy nepracuje s hloubkou ostrosti a prostorovou iluzí, což jen umocňuje ztrátu třetího rozměru; jeho fotografie jsou plošné.

Všechna tato díla jsou založena na velké dávce vizuální citlivosti. Reprodukční a informativní funkce fotografie je zde potlačena ve prospěch zdůraznění autonomního výtvarného řádu. I přes tuto skutečnost ale zůstává v jeho fotografiích prostřednictvím nasnímaných tvarů městské krajiny obsažena doba, ve které vznikaly a jsou tak zároveň i zprávou o konkrétní situaci, která v daném čase a místě existovala, a tím získávají ještě jeden rozměr navíc.

Roku 1994 se uskutečnila v Chebu společná výstava Miroslava Machotky a Jaroslava Beneše s názvem

Existenciály. Machotka v souvislosti s touto výstavou prohlásil: „*Nejčastěji se mluví o mých fotografiích v souvislosti s civilizační tematikou. Jenže o to vlastně vůbec nejde. Fotografie úzce souvisí s pojmem „existence“ ve smyslu filosofickém. Měl by existovat pojem „existenciální fotografie“ či „existenciála“.*“ (Ateliér 6/1994)

A o tento existencionální rozměr jde v Machotkových fotografiích asi nejvíce. Skrze „fotografické události“, které ho zajímají, identifikuje sám sebe, snaží se procítit, poznat a pochopit smysl a řád světa, ve kterém žije a nalézt v něm své místo.

On sám k tomu říká, že jeho fotografie vznikají podle toho, jak a kde žije, vždy jde o propojenost s životem, s kým se stýká, co zažívá atd. Je dost dobře možné, že tyto slova platí téměř o každém, kdo dělá něco tvůrčího....

Když budeme o jeho fotografiích přemýšlet takto, právě princip výběru záběrů nám může pomoci rozpoznat, jak máme tyto díla vnímat a v jaké významové rovině se odehrává „děj“ na fotografiích. Možná zrovna to je klíčem k záběrům, jejichž tvarosloví je často budováno z tak různorodých prvků, jež potom vytvářejí napětí v obraze a rozpor mezi předlohou a jejím pojetím. Nejde zde o snahu vytvářet abstrakci, jde o realitu samu – vizuální i emocionální, i když někdy těžko dešifrovatelnou. Do pohybu se dostává celý soubor myšlenkových a citových pohnutek. Jakoby říkal, že svět není to, co je, ale jak se jeví. Určeno jen pro pozorné pozorovatele.

K Machotkově díle se váže ještě jeden důležitý pojem a to elementární fotografie, který ale patří spíše do samostatné další kapitoly Polsko.

V této kapitole sehrává nejdůležitější úlohu polský kurátor, teoretik, galerista a fotograf Jerzy Olek, který někdy na začátku 80. let 20. století vymyslel a definoval pojem elementární fotografie. „Fotografia elementarna“ byla víc než pojmem, stala se programem – manifestem, se kterým směle vykročil do světa a publikoval ho nejen v Polsku, Československu či Německu, ale např. i v Japonsku či Španělsku.

Jerzy Olek byl důležitou persónou v polském fotografickém světě. První kontakty s českými tvůrci navázal už v 70. letech. Ve Vratislavi, v galerii Photo Medium Art, kde byl řadu let ředitelem, a která si po celá 80. léta dokázala udržet nezávislost a nikdy neztratila zájem o české umění, jim pořádal výstavy. Během 70. let zde vystavoval např. Petr Zhoř, Zdeněk Thoma, Jaroslav Anděl, Jan Saudek, Petr Kotík či Jan Svoboda.

Asi od roku 1983 se už veškeré Olekovy aktivity (tudiž i aktivity galerie Photo Medium Art) nesly v duchu programu elementární fotografie, kterou definoval jako fotografii asketickou a minimální, prostou a neafektovanou – fotografii čistou, fotografii fotografickou a demonstrativně vizuální.

Jerzy Olek: „*Fotografie dává umělcům možnost vyjádřit vlastní já, odhalit část svého nitra, prezentovat filozofické postoje. Její prvořadou hodnotou je to, že se ukazuje jako fotografie ve fotografii. Hovoří totiž svým vizuálním tvarováním a svojí existencí. Je jasné, že nehovoří přímo, ale způsobem mnohovýznamovým a poetickým. Díky tomu taková fotografie přestává být doslovnou zprávou, ale stává se vizuální poéмой nebo esejem. Nejčastěji však svojí existencí svědčí o vlastní nezávislé obraznosti.*“ (katalog Elementarność fotografii)

Z těchto slov je dobře patrné, že elementární fotografie má velmi blízko k vizualismu. Bez zajímavosti jistě není, že Andreas Müller - Pohle, „otec“ vizualismu, byl velkým Olekovým favoritem. Podle Jerzyho Oleka umělec, uvažující o, a zabývající se fotografií jako elementární, by měl klást důraz na svou intuici, která je schopna poeticky zachytit to,

co není možné poznat racionálně a logicky. Neměl by zůstat jen při vnějším pozorování motivu, ale měl by se snažit navázat s ním kontakt a sžít se s ním. K tomu není zapotřebí žádných analytických metod. „Elementaristé“ nedělí svět na různé části, např. na podmět a předmět, obraz a iluzi. Jde jim o nalezení symbiózy mezi pohledem a dojmem, pocitem a představou.

A tak začal Jerzy Olek mezi fotografy nejen doma v Polsku, ale i při návštěvách v Československu hledat takové, kteří by mu do tohoto „elementárního programu“ alespoň částečně zapadali. A v Československu měl pocit, že k tomuto směru má blízko právě Miroslav Machotka s Jaroslavem Benešem, Štěpánem Grygarem a Josefem Mouchou.

Začal je (ale nejen je, i další fotografy z různých zemí) zvát do Polska na různé výstavy, semináře, sympozia, akce, workshopy a setkání, které se konaly hlavně ve Vratislavi, ale také ve Štětíně, Gdaňsku, ve Varšavě, Klodzku, Wojnowicích a dalších městech. V letech 1989 probíhaly mimo jiné workshopy i na Olekově usedlosti ve Starém Gieraltowě.

Tyto workshopy měly vždy své téma (např. LINIA, HORYZONT, PERSPEKTYWA, CZAS, OBECNOŚĆ), pokaždé jiné, na které účastníci měli reagovat a fotografovat. V roce 1986 se workshopu na téma „BIEL“ zúčastnil kromě Poláků Boguslaw Michnika, Marka Poźniaka a Wojciecha Zawadského také Miroslav Machotka. V roce 1986 proběhly v Gieraltowě ještě workshopy na téma „RUCH“, jehož se zúčastnil také Andrea Miller - Pohle, dále „SVIATLO“, tam zastupoval českou sekci Štěpán Grygar, „ODBICIE“, kterého se zúčastnil Jaroslav Beneš s Josefem Mouchou a poslední „GÓRA“, na který přijel Jan Svoboda.

Jerzy Olek byl v těchto letech neuvěřitelně aktivní. Ze vzniklých fotografií na těchto workshopech vydával katalogy a pořádal výstavy. V časopise Projekt prezentoval fotografie jednotlivých autorů a v průběhu let dokonce uspořádal každému zvlášť samostatnou výstavu v galerii Photo Medium Art. Ta Machotkova, s názvem „Městské události“, se uskutečnila roku 1986. Aby toho nebylo ten rok málo, proběhla ještě v tomtéž roce ve Štětíně kolektivní výstava s příznačným názvem Elementární fotografie. Účast byla opravdu mezinárodní: z Čechů se ji kromě Miroslava Machotky zúčastnil také Jaroslav Beneš, Štěpán Grygar a Jan Svoboda. Za zbytku účastníků, kterých bylo celkem 21, uvádím alespoň tyto: Akira Komoto, Andreas Müller - Pohle, Hiroshi Yamazaki, z Poláků např. Jerzy Olek, Jerzy Malinowski, Jakub Byrczek, Worciech Zawadski a další.

Ještě jedna výstava se stejným názvem tj. Elementární fotografie se konala v roce 1989. Z Čechů zde byl zastoupen Jaroslav Beneš, Petr Fastei, Štěpán Grygar, Miroslav Machotka, Josef Moucha, Jaroslav Rajzík a Jan Svoboda.

V souvislosti s výčtem těchto autorů se mi vybavila má teoretická bakalářská práce o „minimalistických tendencích v české fotografii“, která obsahuje téměř naprosto shodná jména. A o podobnosti s vizualismem už byla řeč. Mám pocit, že všechny tyto „tvůrčí proudy“ mají k sobě tak blízko, že se navzájem propojují a jsou vlastně jedno. A to jsem ještě zapomněla zmínit fakt, že v Polsku měl v 80. letech 20. století stále velmi silný vliv konceptualismus, který se prolínal téměř do všeho, co v té době vznikalo, tzn. také do elementární fotografie.

V roce 1989 uspořádal ještě Olek první z řady velkých symposií European Exchange, bienále EAST-WEST ve Vratislavi, což byla velká výstava, již se zúčastnilo kromě Poláků asi 6 Čechů, také Japonci, Američané, Němci atd. Toto období polsko-české fotografické spolupráce trvalo přibližně do konce 1. poloviny 90. let 20. století.

Ještě v roce 1993 se uskutečnila v Praze v Polském kulturním středisku výstava se symbolickým názvem PERÓN 5. Na pražském hlavním nádraží byl perón číslo 5 místem, kde přijížděly expresy z Polska. Zde se čekávalo na vagón, z něhož vystoupí Jerzy Olek. Slovní spojení „perón číslo 5“ bylo ale v 80. letech především zařikávací formulí, jež měla váhu ochranné známky neoficiální cestovní kanceláře. Pozvání na papíře od galerie Photo Medium Art otvírala českým umělcům hranice směrem na sever. Proto se stal „perón číslo pět“ heslem, zaklínadlem, průpovědí a z trochou nadsázky možná i legendou.

Samozřejmě by bylo scestné si představovat, že všichni fotografové, které začlenil Jerzy Olek do svého programu elementární fotografie se vešli se svou tvorbou do jeho rámce. Vtěsnávají se do něj v tom smyslu, že jej akceptují, a že jejich práce obsahují alespoň jedno z kritérií tímto programem definovaných.

V definici elementární fotografie cítím jakýsi rozpor: když mám jako tvůrce potlačit intelekt a nechat veškerý prostor intuici, jak mám dosáhnout tak specifického a jednoznačného cíle, jaký je vymezen v definici elementární fotografie tj. aby fotografie byla fotografická a vypovídala čistě o sobě a svých vlastnostech. Intuici přece není možno racionálně usměrňovat. To už je vědomá činnost.

Připadá mi, že se do toho Jerzy Olek přes to množství definic trochu zamotal. Naprosto nejneuchopitelnější a jako jazykolam působící mi přijde jeho výrok:

„Čistou fotografickou fotografií, fotografií oka a kamery, fotografií sublimující vlastní možnosti a technická omezení, čili takovou fotografií, jejíž smysl je v svébytnosti fotografie, tedy: „fotografii ve fotografii“ nazývám elementární.“
(katalog Elementární fotografie)

Při rozhovorech s Miroslavem Machotkou jsem chtěla zjistit, zda existují nějaká místa mimo Prahu a její periferii, jež hrají v jeho životě důležitou roli a mají i nějaký vztah k jeho tvorbě. Takovými místy jsou pro něj Roudnice nad Labem a Kolín.

Když jsem se začala vyptávat, zda by se nenašly ještě i nějaká další místa či města, která by na něj silně zapůsobily, na které by měl třeba vzpomínky, že se tam dobře fotografovalo, dostala jsem zamítanou odpověď. Nikdy ho cesty pryč, do ciziny, příliš neovlivňovaly a už vůbec se nepromítaly do jeho tvorby.

Říká: „*Když jsem byl například v Sofii, tak mi přišlo všechno zajímavé, ale myslím, že je tomu tak, protože to bylo pro mě všechno nové, má to v sobě jen první plán. Je to jen prvotní okouzlení.*“

Miroslav Machotka potřebuje mít na místech, kde fotografuje navnímané vztahy a vazby, které zde existují, a v kterých to dané místo funguje. Věří, že člověk fotografuje úplně jinak v místech, kde žije a má k nim vztah, než když někam přijede jen na chvíli. Přiznává ale, že nevylučuje, že i TAM může vzniknout dobrá fotografie. Jaroslav Beneš, jemuž věnuji samostatnou kapitolu, je prý na tom ještě „hůř“. Ten, když někam přijede, tak nejdřív vůbec nefotografuje, jen se dívá. K tomu Machotka dodává: „*To bych nevydržel.*“

Roudnice nad Labem

K Roudnici poji Machotku silné citové vazby. Je to prostředí, ve kterém vyrůstal a kde měl po celý život zázemí. Tvrdí o ní, že se tam pohybuje jiným způsobem než kdekoli jinde. Roudnice pro něj znamená přístav v životě. Protože tam celý život pravidelně jezdí, vznikla zde v průběhu let řada fotografií, z nichž asi dvacet je dnes v konečném výběru mezi ostatními volnými fotografiemi. Paralelně k těmto fotografiím vzniká soubor snímků z roudnického

mostu. K oběma těmto cyklům podotýká: *„Tyto fotografie existují právě proto, že jsou z míst, která znám, do kterých se vracím a patřím tam. Souvisejí s mou existencí.“*

S fotografováním v Roudnici Machotka stále pokračuje, i když v posledním roce zde vzniklo pár fotografií, o kterých říká, že se jedná o „loučení s Roudnicí“. Jsou na nich různá místa vyfotografovaná pod dojmem odchodu maminky. Roudnice bez ní je najednou jiná. To, co člověk prožívá, jakou má náladu, co zrovna vnímá, to vše se ve fotografiích odráží.

Vzhledem k celkovému výčtu prací vzniklých v Roudnici, nutno ještě vzpomenout, že zde v roce 1979 fotografoval během poměrně krátkého času, asi čtrnácti dní, cyklus míst, k nimž se mu vázaly různé vzpomínky. Dnes už tato místa neexistují.

Fotografie z Roudnice nebyly nikdy samostatně vystaveny. Jsou jakousi intimní paralelou ke zbylé Machotkově tvorbě stejně jako fotografie z Kolína.

/ 21

Kolín

Bylo to první a vlastně i jediné místo, kvůli kterému kdy Miroslav Machotka vystoupil cíleně z vlaku za účelem fotografování. A ne jednou. Stalo se tak někdy kolem roku 1979. Přes Kolín ty roky docela často jezdíval a krajina kolem něj, kterou viděl z vlaku, ho učarovala. To místo ho natolik zaujalo a přitahovalo, že se jednoho dne rozhodl jet na výlet do Kolína i s fotoaparátem. Pak se tam cíleně ještě asi třikrát vrátil. Tvrdí, že žádné jiné město ho nikdy k něčemu takovému neponoukalo. Až zpětně se dozvěděl, že Kolín je město fotografům zaslíbené, a že zde kdysi fotografoval také Josef Sudek, Jaroslav Funke či Evžen Wiškovský. A když ještě později náhodou zjistil, že v Kolíně asi před sto lety chodil do školy jeho dědeček, nevěděl, zda věřit tomu, že to je vše čistá náhoda. Některá místa mají holt svůj „genius loci“ a Kolín je zřejmě jedním z nich.

Ještě existuje jedno místo, které Machotku přitahovalo a kde měl přání fotografovat – v areálu psychiatrické léčebny v Horních Beřkovicích u Roudnice. Je tam krásná zahrada a zajímavé prostředí. Nikdy se ale bohužel nedostal dovnitř. Nepustili ho tam.

Jan Svoboda prý říkával, že člověk musí trpět tím, že fotografuje; že fotografie je řehole. Ale například Stanislav Tůma tvrdil opak: fotografie je radost. Zajímalo mě, co si o tom myslí Miroslav Machotka. *„Fotografie zbavuje člověka zvláštního neklidu. Tím, že vyfotím právě to a ne něco jiného, nastává určitá symbióza viděného a cítěného. Pak se teprve dostaví úleva.“*

O svých fotografiích říká, že většina z nich vznikla vlastně náhodou. Podle toho, co vidí. A každý vidí něco jiného. To si ověřil, když šel jednou se Štěpánem Grygarem po nábřeží ve Štětíně za účelem fotografování. Ze začátku se obávali, zda si nebudou krást náměty, nápady. Ale skutečnost byla překvapivá. Zjistili, že každý vidí něco úplně jiného, odlišně se jim to „spínalo“ v hlavě při pohledu na danou věc, objekt, či scénu. A tak vznikly naprosto rozdílné fotografie dvou autorů ze stejného místa.

Je ovšem zajímavé, že naopak s Janem Reichem po letech zjistili, že mají stejné záběry od Vltavy. Pro Machotku je přehrabování starými fotografiemi tak trochu jako hledání ztraceného času. I kdyby věděl, že fotografie už nikdy nevystaví, fotografoval by dál, protože jsou pro něj oporou, která mu pomáhá. *„Když se to tak vezme, tak fotografie, které člověk vytvoří, jsou skoro to jediné, podstatné, co z toho života po člověku zůstává. Jsou to otisky, háčky, kterými se člověk chytal. Vztahy a vzpomínky můžou vyprchat, ale fotografie zůstávají. Tím nechci říct, že by život a vztahy byly méně důležité, to rozhodně ne. Ve fotografiích se promítá život, nedá se to oddělit. Fotografie mají zpětně pro mě význam – je to pro mě jakási kontinuita.“*

Když má své fotografie vybírat a seřadit na výstavu, tak se do toho prý zamotává a není schopen je dávat vedle sebe. Myslí si, že je dobře, když to dělá někdo jiný, kdo má od nich odstup, což se mu potvrdilo před výstavou v Roudnici. Kurátorka, paní Hlaváčková, začala při „přehrabování se fotkami“ nacházet mezi nimi jiné, nové souvislosti než on. Takové, jaké tam do té doby neviděl.

Myslí si, že když člověk začne ukazovat své fotografie ostatním lidem, tak o nich přestane pochybovat, začne jim věřit skrze ty ostatní lidi. Ale i to ukazování má svůj čas. Ten přichází třeba až rok poté, co se na danou fotografii dívá sám. Až pokud se mu zdá i po tomto čase dobrá, „pustí“ ji dál. Avšak připouští, že někdy to může být všechno naopak. To, že člověk z nějakého důvodu zanevře na určité své fotografie, nemá je rád a pak na ně zapomene a ony se nikdy nevystaví, může být chyba. Tyto fotografie můžou být zajímavé, a přesto nedostanou šanci. Nejhorší je varianta, že zůstanou ležet v šuplíku a člověk vytahuje a ukazuje fotografie, které už byly někde na výstavě a třeba vůbec nemusí být tak dobré, jak se zdají. A s těmi špatnými to může být zase naopak. Jde o věčné střetávání subjektivních pohledů.

Kdyby to bylo možné, rád by se Miroslav Machotka věnoval v příštím životě dokumentu. Říká, „*S dokumentem mám příbuzné to, že fotím na kinofilm, a když to tak vezmu kolem a kolem, fotím vlastně „neživý dokument“. Dokument a lidi bych fotografoval moc rád, ale mám v sobě blok, ostýchám se a bojím, že bych je tím otravoval. V šuplíčku ale mám fotografie s nadpisem „Lidi“.*

Možná právě proto jsou mu blízké fotografie Bořka Sousedíka, ve kterých se spojují prvky vizualismu, subjektivního dokumentu a momentky a navíc jsou na nich lidé.

Naopak tvrdí, že fotografovat reportáže by nemohl, nemá psychiku na to, aby vyfotografoval např. přejetého člověka a pak to vydával za svou tvorbu. Z těchto důvodů nemá rád World Press Photo. Vadí mu, že jsou tyto fotografie příliš reálné. Machotka má rád přesah reality. Nejraději by fotografoval „obrazy“.

V této souvislosti je docela zajímavý výrok Pavla Vančáta, teoretika a kurátora výstavy Fotografie ???, který ve spojitosti s Machotkovou tvorbou prohlásil, že je posledním autorem „rámujeícím obraz“.

Možná i z tohoto důvodu mu kdysi Antonín Dufek navrhoval, ať fotografuje raději Rolleiflexem, na střední formát. Zjistil ale, že mu to nejde, že se mu lépe pracuje s kinofilmem pro jeho bezprostřednost a větší blízkost k dokumentárnosti. Potřeboval být pohotový, nikdy nevěděl, co ten který den uvidí. Reagoval vždy přímo na to, co viděl. Jednalo se v podstatě o momentky. A takovýto způsob práce není možný s velkým formátem. Další výhodou kinofilmu byla nenápadnost, což se občas hodilo i z politických důvodů.

Na závěr si dovoluji volně zařadit pár vybraných pasáží z rozhovoru s Jaroslavem Benešem, který mile dokresluje představu o Miroslavu Machotkovi nejen jako o fotografovi, ale především jako člověku.

Miroslav Machotka a Jaroslav Beneš jsou generačně, lidsky i fotograficky spřízněni. Poprvé se spolu setkali v roce 1983 v hospodě na Kampě díky Anně Fárové, která tehdy pořádala výstavu v Arles. (Bohužel, doba ji nepřála, a tak z toho nakonec zbyl jen audiovizuální pořad). U té příležitosti chtěla sestavit i katalog, což to byl důvod, proč sezvala dohromady lidi, kteří na této výstavě měli vystavovat. Oba tvrdí, že si napoprvé do oka moc nepadli, že se to „utřepalo“ až časem. Tam se také seznámili i se Štěpánem Grygarem.

V 80. letech se společně účastnili všech možných aktivit v Polsku, o kterých již byla řeč, a v roce 1994 měli dokonce společnou výstavu. Chtěla jsem se tedy rozhovorem s oběma autory dozvědět, zda pociťují, že by jejich tvorba měla k sobě vzájemně blízko, a jestli je možné najít nějaké společné rysy nejen v jejich tvorbě, ale i u nich jako tvůrců, autorů, osobností. Taky mě zajímalo jak vnímá Jaroslav Beneš Machotkovu tvorbu. Chtěla jsem se pokusit o malou volnou komparaci, rozhovor, v kterém oba zavzpomínají i na dobu, kdy stáli rovnýma nohama uprostřed aktivit Jerzyho Oleka.

Co se týče podobnosti mezi nimi, shodli se oba na tom, že to je téma města a periferie. Tématice města a periferie se věnovalo už před válkou i po ní řada fotografů (kromě zmiňovaného Funkeho, Štýrského, Reichmanna a Medkové, také Sever, Sudek, Chochola, Reich a mnoho dalších). To znamená, že toto téma má pro umělce pořád „něco do sebe“, nepřestává přitahovat.

Beneš k tomu dodává: „*Ta změna města v přírodu, ten zlom, jakási strmost v tom přechodu je, proto se to dobře fotí. Ono to je krajina a není. Problémy, které člověk v sobě cítí, tak je tam v jiné formě, ve formě té krajiny, vidí, zhmotňuje se.*“

O přírodě:

Beneš: „Mám rád přírodu, cítím se v ní dobře. Klidně v ní vydržím i 14 dní. Nevadí mi spaní pod širákem. Cítím ale, že mě příroda intelektuálně oslabuje, mně se v ní i blbě čte.“

Machotka: „Mě příroda odpoutává. Utíkám se k ní. Často jsem jezdil po roudnických stezkách na kole, ale po čtyřech až pěti hodinách jsem musel z lesa. Těch pár hodin mi stačilo. Ale za týden jsem tam musel zase znovu.“

Beneš o Machotkovi: „Tvoří ve skrytu, jako každý. Fotograf je vždycky individualita, která tvoří někde, aby ho nikdo neviděl, leda až pak na výstavě. Ale jak on fotí, to já nevím. Furt tím kinofilmem někde něco cvaká, a pak se musí něco vybrat. To, co vidí přes objektiv, to já nevidím, nejsem jeho hlava. Každý vidí něco jiného. Ale něco máme společné, poněvadž můžeme dělat společné výstavy. Doplňujeme se. Kdybychom byli stejní, tak by výstava byla špatná, to bychom pak spolu nemohli vystavovat. Ale jsou tam společné styčné body – vizuální. A tak se to navzájem neruší. Zaobíráme se oba městem, jdeme oba po detailu, jsou tam formální spojitosti. Myslím, že já mám ve svých fotkách víc harmonie a Mirek spíš disharmonie.“

Je zajímavé, že Miroslav Machotka má rád stejné filmy jako Jaroslav Beneš. Je jím Spalovač mrtvol a především Smrt v Benátkách.

Machotka: „Mě to fascinovalo; to pobřeží, hniloba, do toho ten Mahler, skvělá kamera, hudba. Úžasné, jako by to z duše mluvilo. Pro mě je to ten nejlepší film na světě.“

Beneš: „Tak to jsem nečekal, že máme stejný nejoblíbenější film.“

Beneš: „Když jsem začínal před mnoha lety fotografovat, tak jsem si myslel, že fotograf má fotit to, co miluje. Mám rád přírodu, víno, ženy, zpěv. Nic z toho nefotím. Já fotím to, co v životě rád nemám. Pro mě vybírání motivu nebyla vůbec vědomá činnost, uvědomil jsem si to až na výstavách. Přemýšlel jsem o tom, co to jsou za fotky. Fotím, aniž bych o tom přemýšlel. Je to něco, jako když jdu na houby.“

Machotka: „Já sice nosím foťák pořád u sebe, ale dopředu nevím, jestli něco vyfotím nebo ne.“

Beneš: „Já ale s tím velkým foťákem to mám, na rozdíl od Mirka, který ho může mít furt u sebe, jinak. Když jde někdo na houby, tak si musí vzít gumovky, tašku hůl a se mnou je to podobné. Musím si s sebou vzít stativ a foťák. Vždycky mám nějaký prostor, o kterém si myslím, že by mě mohl oslovit. Někdy to nefunguje, někdy ano.“

Machotka: „Já to mám taky, určitý genius loci, místa, kde ta pravděpodobnost, že tam něco bude, je vyšší. Měl jsem jedno místo v Praze, ještě loni jsem tam byl. Tím místem byl park oddechu a kultury Julia Fučíka. Beneš tam

chodil taky. Tak tam jsem chodil „na houby“. Byla tam zvláštní konstelace budov, drátů, předmětů, různé kotle, nádoby se tam povalovaly. Byl tam taky amfiteátr, kde byly všelijaká lana, prapory, trubky, prostě úžasná zmrzlá věc.

Beneš: „Ty máš rád bizarnosti.“

Machotka: „Jinak nosím foťák u sebe, a fotím podle toho, jestli něco „potkám“. Někdy něco vyfotím třeba na nábreží, jindy zase na Václaváku anebo v Michli.“

Beneš: „Tak to já si vždycky vymezím teritorium, chodím tam třeba půl roku, pak si dám pauzu, protože už to mám vysbírané. A za rok se tam jdu podívat, jestli tam ještě něco zbylo anebo ne a pak přemýšlím o jiném místě. Občas se najde, objeví.“

Machotka: „Tomuhle byla pro mě trošku podobná ta Roudnice. Tam, když jsem jel, tak jsem měl fotoaparát připravený vždycky s sebou.“

Beneš: „Já potřebuji být opuštěný, nešťastný, rozervaný a sám, abych mohl fotit. Jakmile mám kolem sebe přátele, takový to: pojd' na pivo, dáme si vínečko, to je konec.“

Machotka: „S tím naprosto souhlasím. Samota je zvláštní a důležitý fenomén.“

Beneš: „Když jsem fotografoval v Paříži, bydlel jsem sám, na koleji, v takové malé buňce, nikoho jsem neznal, nikomu jsem nerozuměl. To bylo právě důležité a dobré pro práci. Byl jsem nešťastně šťastnej.“

Oba: „Tvorba, to je protřpění skutečnosti, to říkali přece už i manýristi.“

O postoji k aktivitám v Polsku:

Machotka: „Jarda to Polsko víc prožíval než já. Měl k Polsku niternější vztah, lidský, jezdil tam i na výlety, zahajoval výstavy, skamarádil se tam s těmi fotografy. Já to bral víc bokem.“

Beneš: „Štěpán Grygar měl k Polákům despekt, vůbec ke všemu, co se tam dělo a Mirek byl taky hodně opatrný. Zato my s Mouchou jsme do toho šli otevřený, srdce na dlani, Poláci láska. Znáte tu pohádku, jak ten švec si chodil juchnout do vedlejšího království? Tak my jsme to brali. Tady v Praze byla dusná bolševická atmosféra, a v tom Polsku přece jenom jsme byli „artisti“. Strašně jsme si to užívali.“

Díky rozhovorům s Miroslavem Machotkou jsem si uvědomila, jak často je zkreslená představa o různých umělcích, o nichž si vytváříme „obrázek“ a úsudek pouze z dostupné literatury. Toto se netýká jen jeho tvorby, platí to obecně. Často se jedná o teoretizování, které toho nemá s realitou tolik společného, jak by se člověk mohl domnívat. Nejpatrnější je to např. u „manifestu elementární fotografie.“ I když musím dodat, že právě kapitola o fotografickém dění v Polsku v 80. letech soustředěné kolem Jerzyho Oleka patří pro mě k nejobjevnějším.

Fotografie Miroslava Machotky mají díky své „povaze“ často tu smůlu, že bývají těžko zařaditelné. Někteří kunsthistorici je občas řadí k dokumentu díky kinofilmovému formátu, jindy zase k výtvarné fotografii, u níž však často bývá poznávacím znamením a kriteriem velký formát, který ovšem Machotka nepoužívá. Jeho práce v sobě obsahují z obojího něco, a proto mají tak blízko k „proudu“ vizualismu a subjektivního dokumentu, v němž můžeme navíc nalézt existenciální podtext.

Během rozhovorů s Miroslavem Machotkou jsme se dostali například ke vzpomínkám na Bohumila Hrabala, Vladimíra Boudníka, Jana Svobodu, Jerzyho Oleka a mnoho dalších lidí a situací, které se už netýkají ani tak fotografie, jako života samotného. Pomohlo mi to udělat si větší představu o „dobové náladě“ let sedmdesátých a osmdesátých a o fotografických aktivitách, které v té době u nás probíhaly (či naopak neprobíhaly). Kromě toho jsem se dozvěděla mnoho úžasných historek odehrávajících se na dobových vernisážích, společných akcích (např. na sympoziu v Bulharsku či workshopech v Polsku).

Tady toto já osobně považuji za největší přínos pro mě samotnou. Jsou to skutečnosti, které se člověk nikde nedočte a přitom výpovědní hodnotu mají mnohem vyšší. Nejsou totiž odtržené od reality, od života, od lidí samotných. Tvorba se tak nedostává do izolace od okolního dění a všeho, co s ní souvisí, což si myslím, že je velmi podstatné.

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY /

- 1974** Divadlo v Nerudovce, Praha
1979 Kabinet fotografie J. Funkeho, Dům pánů z Kunštátu, Brno
1982 Galerie v podloubí, Olomouc
1986 Galerie Foto-Medium-Art, Vratislav, Polsko
1986 Výstavní síň Fotochema, Praha
1990 Výstavní síň Okresního kulturního střediska, Liberec
1990 Malá galerie spořitelny, Kladno
1991 Galerie Stará radnice, Dům umění města Brna
1992 Kulturní středisko ČSFR, Berlín, Německo
1994 Galerie 4, Cheb
1995 Pražský dům fotografie, Praha
1998 České centrum, Bratislava, Slovensko
2000 Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem
2000 Místodržitelství palác, Moravská galerie, Brno
2005 Malá výstavní síň, Liberec

KOLEKTIVNÍ VÝSTAVY /

- 1971** Juniorfoto, Teplice
- 1972** Fotografia academia, Pardubice
- 1972** Premfoto, Přelouč
- 1972** Žena, Strakonice
- 1973** Československá fotografie 1971-72, Moravská galerie, Brno
- 1978** Malé formáty, Varšava, Polsko
- 1982** Aktuální fotografie, Moravská galerie, Brno
- 1982** Biennale internationale di fotografia, Caserta, Itálie
- 1983** R. I. P. Arles (audiovizuální pořad), Arles, Francie
- 1985** Generace 80. let, Fotochema, Praha
- 1985** Současná česká fotografie, Tokio, Japonsko
- 1985** 27 Contemporary Czechoslovakian Photographers, The Photographers ' Gallery, Londýn, Velká Británie
- 1986** Elementární fotografie, Štětín, Polsko
- 1987** Město, Dům umění města Brna
- 1987** Méně, Galerie f, Bánská Bystrica, Galerie 4, Cheb
- 1988** Česká fotografie, Plovdiv, Bulharsko
- 1988** Čeští fotografové, Toulouse, Paříž, Francie
- 1988** 3. mezinárodní výstava miniaturního umění, Toronto, Kanada
- 1988** 7 + 7, Vratislav, Polsko

- 1989** Elementární fotografie, Vratislav, Polsko
1989 150 let fotografie, Praha
1990 Choice 19, Fotofest, Houston, USA
1990 Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart, Museum Ludwig, Kolín n. Rýnem, Německo
1990 5. mezinárodní výstava miniaturního umění, Toronto, Kanada
1991 Nové prostory fotografie, Vratislav, Polsko
1991 Současná čs. fotografie a um. sklo, Kunsthaus, Hamburg, Německo
1992 What 's New: Prague, The Art Institute of Chicago, Chicago, USA
1993 Nepřítomnost v přírodě, Wojnowice, Polsko
1993 Perón 5, Polské kulturní středisko, Praha
1994 Po sametové revoluci, Současná čs. fotografie, Perth, Austrálie
1994 Česká fotografie, Zvolen, Slovensko
1995 Doznawanie obrazu, Klodsko, Polsko
1996 Moderní česká fotografie, Peking, Čína
1996 Funkeho Kolín, Regionální muzeum, Kolín
1997 České sklo, grafika, fotografie, New York, USA
1998 Česká fotografie, Benešov
1999 MY 1948 – 1989, Moravská galerie, Brno
2000 Společnost před objektivem 1918 – 1989, Obecní dům, Praha
2001 Vidění kamene, Státní galerie výtvarného umění, Náchod
2001 Contemporary Czech Photography, Portland, Seattle, USA
2001 Fotografové z Prahy, Galerie Avantgarda, BWA, Vratislav, Polsko
2002 Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století, Muzeum umění, Olomouc
2004 Fotografie???, Galerie U bílého jednorožce, Klatovy
2005 Fotografie ???, Dům pánů z Kunštátu, Brno
2005 Česká fotografie 20. století, Městská knihovna, Praha

ZASTOUPENÍ VE VEŘEJNÝCH SBÍRKÁCH /

Moravská galerie, Brno
Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha
Muzeum Sztuki, Łódź, Polsko
The Museum of Fine Arts, Houston, USA
Museum of Modern Art, San Francisco, USA
International Center of Photography, New York, USA
Nichietsu Shoji, Tokio, Japonsko
Musée de l'Élysée, Lausanne, Francie

Knihy

Nová encyklopedie českého výtvarného umění, Academia, Praha 1995

Encyklopedie českých a slovenských fotografů, Asco, Praha, 1993

Rišlinková, Helena; Pospěch, Tomáš; Lendelová, Lucia: Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století, Muzeum umění, Olomouc, 2002

Mrázková, Daniela; Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie, Mladá fronta, Praha, 1989

Katalogy

Dufek, Antonín: Miroslav Machotka, Dům umění, Brno, 1979

Dufek, Antonín: Miroslav Machotka – Portfolio, 1981

Fassati, Tomáš: G4 méně, Cheb, 1986

Dufek, Antonín: Aktuální fotografie 2/ Okamžik, Moravská galerie, Brno, 1987

Olek, Jerzy; Dufek, Antonín; Saj, Andrzej: Elementarność fotografii, Galerie Photo Medium Art, Vratislav, 1989

Dufek, Antonín: Miroslav Machotka, Okresní kulturní středisko, Liberec, 1990

Dufek, Antonín: Miroslav Machotka, Dům umění, Brno, 1991

Moucha, Josef: Perón 5, Polské kulturní středisko, Praha, 1993

Dufek, Antonín: Miroslav Machotka – fotografie, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem, 2000

Dufek, Antonín: Miroslav Machotka, Moravská galerie, Brno, 2000

Časopisecké a novinové články

Šerých, Jiří: Otazníky Miroslava Machotky, Československá fotografie, č. 5, 1983

Šerých, Jiří: Civilizační monodramata Miroslava Machotky, Československá fotografie, č. 8, 1986

Moucha, Josef: Galerie 4: Existenciály, Ateliér, č. 6, 1994

Moucha, Josef: Machotka se pohybuje mez zjevením a skutečností, Mladá fronta DNES, 8. 11. 1995

Silverio, Robert: Estetické postřehy fotografie, Lidové noviny, 9. 11. 1995

Moucha, Josef: Miroslav Machotka aneb Intimita v zastoupení, Ateliér, č. 7, 2000

Kuneš, Aleš: Machotka nefotografuje pro obživu, Lidové noviny, 5. 5. 2000

Diplomové práce

Marek, Tomáš: Inspirace Svobodovým dílem v české fotografii, UTB, FMK, Zlín, 2004

Némethová, Karolína: Minimalistické tendence v české fotografii, UTB, FMK, Zlín, 2003



Bez názvu, 1971



Bez názvu, 1972



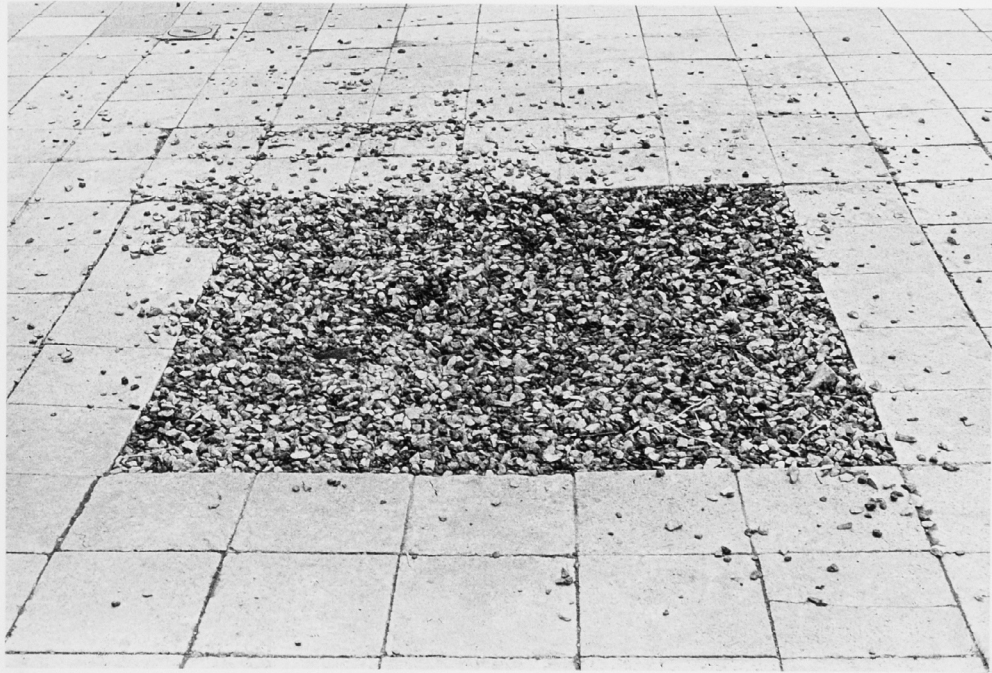
Bez názvu, 1976



Bez názvu, 1976



Bez názvu, 1980

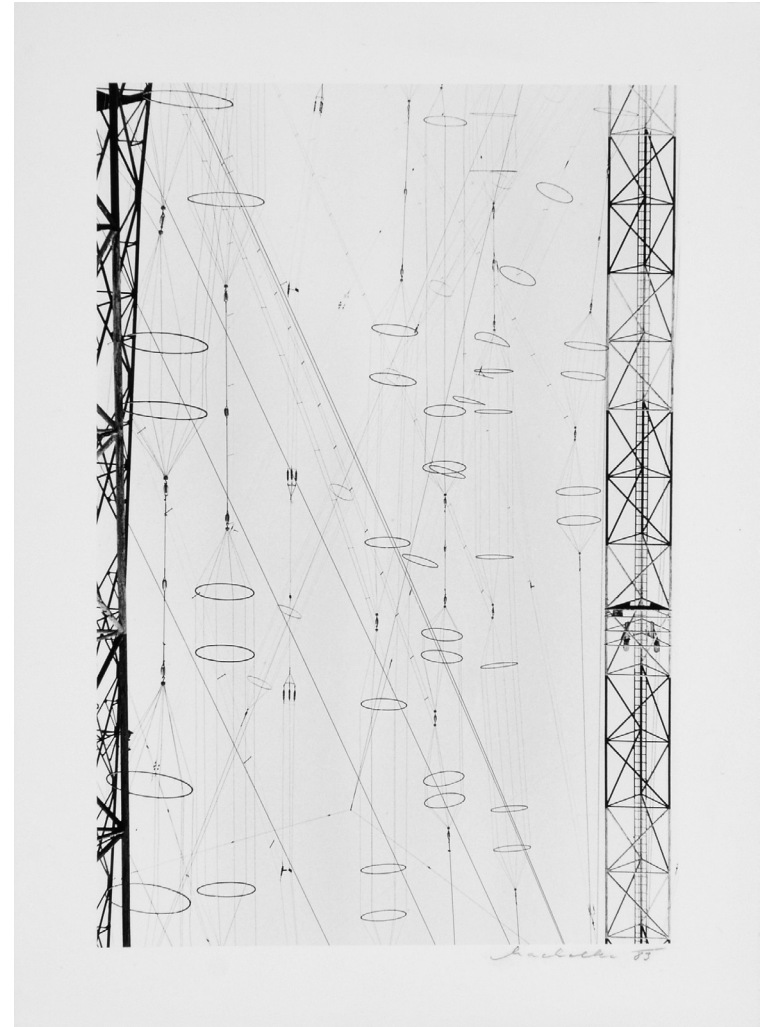


51

Bez názvu, 1981



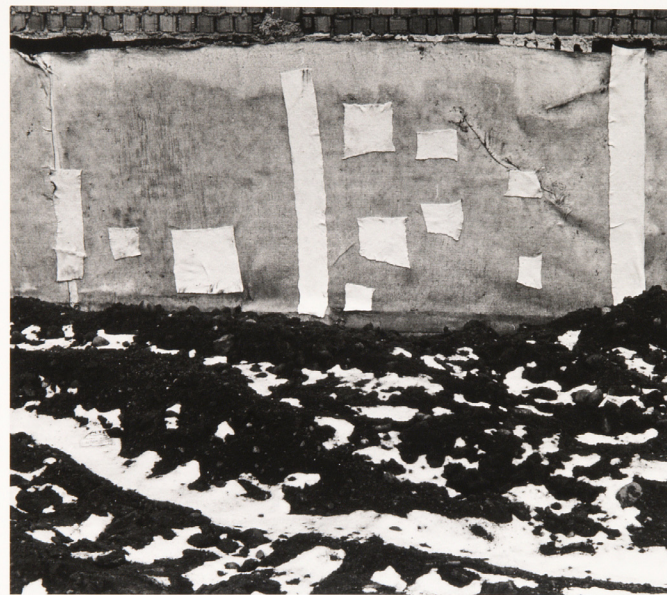
Bez názvu, 1981



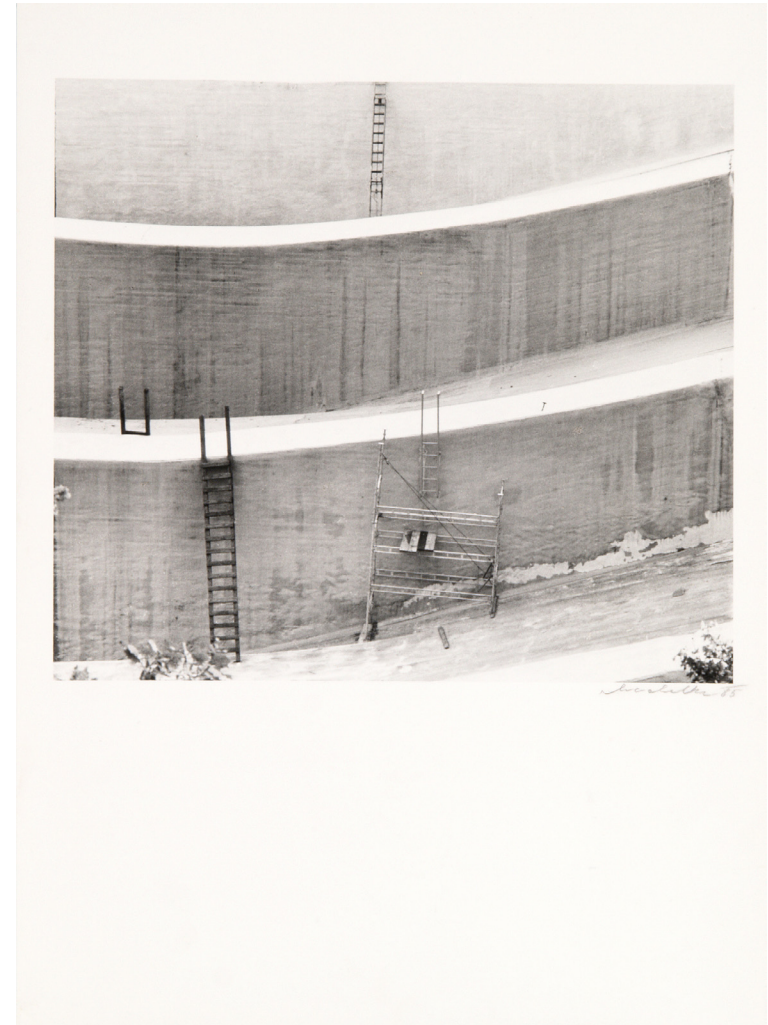
Bez názvu, 1983



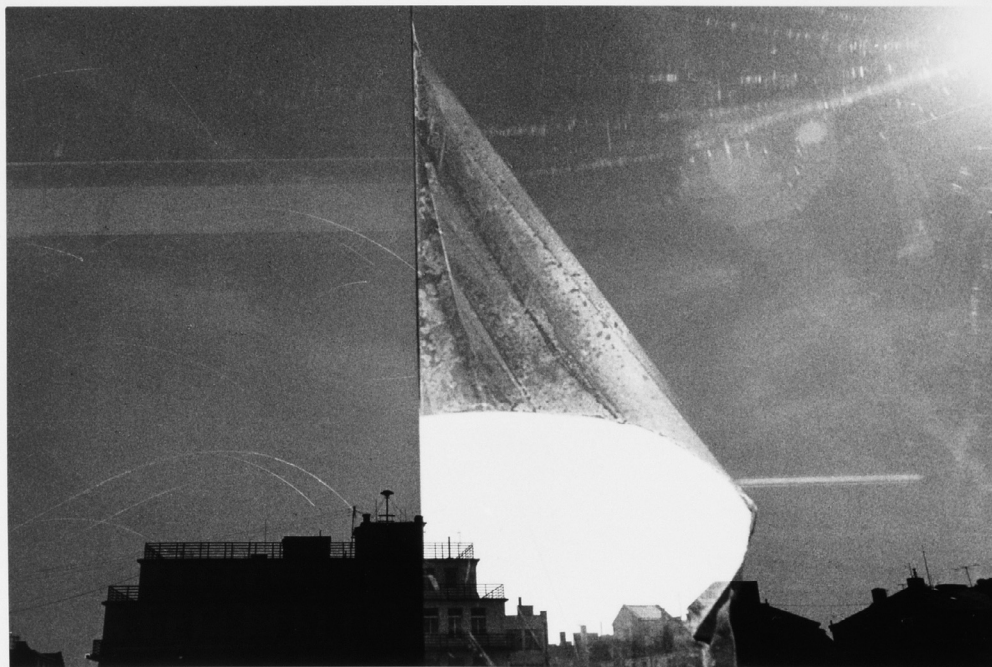
Bez názvu, 1984



Bez názvu, 1984



Bez názvu, 1985



88

Bez názvu, 1988



Bez názvu, 1988



Bez názvu, 1989



199

Bez názvu, 1989



slabek 76

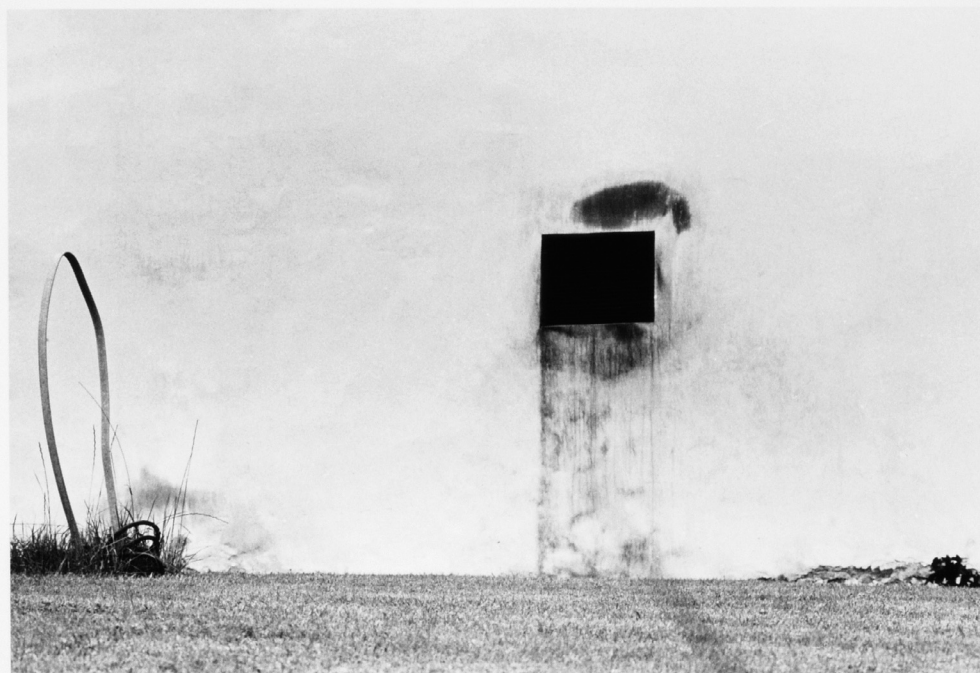
Bez názvu, 1992



Bez názvu, 1996



Bez názvu, 1996

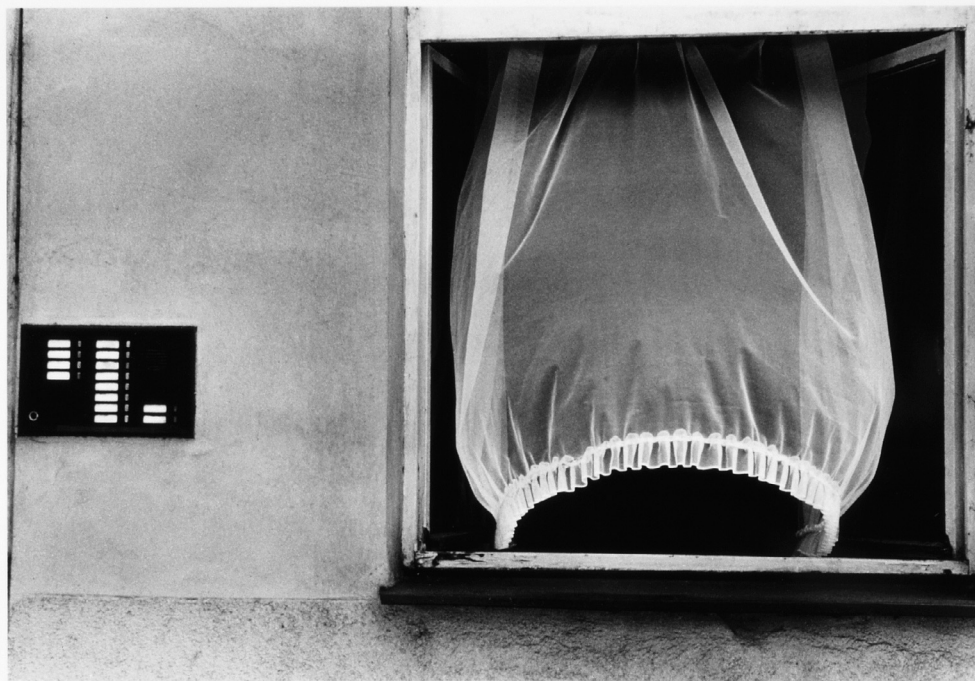


Michal Štehlík 76

Bez názvu, 1996



Bez názvu, 1998



04

Bez názvu, 2004

