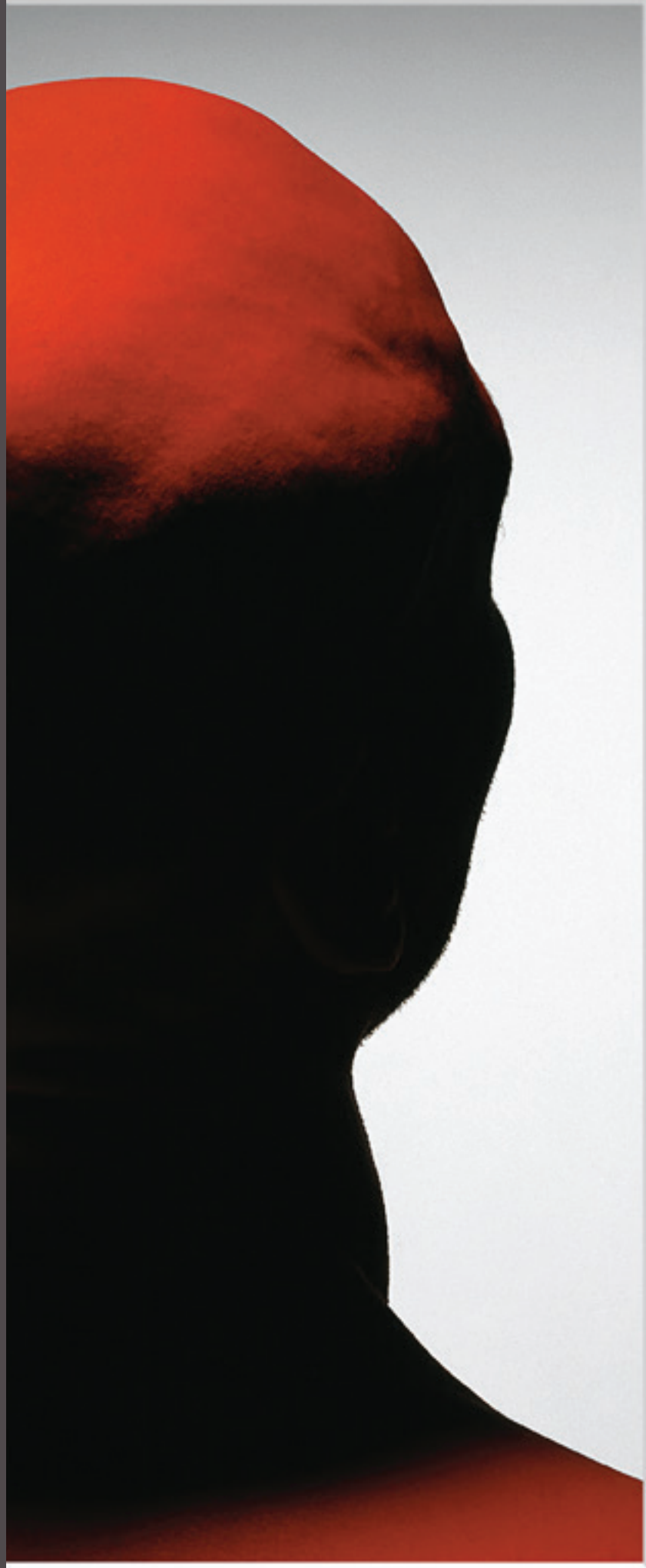


Pavel Mára  
Fotografie Photographs  
1969 – 2014





Pavel Mára  
Fotografie  
*Photographs*  
1969 – 2014

# Obsah

## Contents

ÚVOD INTRODUCTION	009	Antonín Dufek: Pavel Mára: Koncepty, tvary a barvy
	013	<i>Antonín Dufek, Pavel Mára: Concepts, Shapes, and Colours</i>
CYKLY FOTOGRAFIÍ PHOTOGRAPHY SERIES	018	Těla <i>Bodies</i> / 1969
	028	Mechanická zátiší <i>Mechanical Still Lifes</i> / 1976–84
	056	Torza <i>Torsos</i> / 1983–85
	064	Modré akty <i>Blue Nudes</i> / 1984
	072	Figury '86 <i>Figures '86</i> / 1986
	084	Figury '87 <i>Figures '87</i> / 1987
	090	Corpusy <i>Corpuses</i> / 1988
	102	Portréty <i>Portraits</i> / 1988–89
	114	Roušky, Imago, Madony '90, Figury '88 <i>Veils, Imago, Madonnas '90, Figures '88</i> / 1988–90
	128	Triptychy <i>Triptychs</i> / 1990–93, 2007, 2009
	146	Mechanické corpusy <i>Mechanical Corpuses</i> / 1997
	164	Madony '99 <i>Madonnas '99</i> / 1999
	178	Černé corpusy: Rodina <i>Black Corpuses: Family</i> / 2001
	186	Prostor v prostoru <i>Space in Space</i> / 2002
	200	Brány <i>Gates</i> / 2003–04
	208	Memory / 2009
	226	Negativní hlavy '10 <i>Negative Heads '10</i> / 2010
	234	Negativní hlavy '11 <i>Negative Heads '11</i> / 2011
	248	Tváře <i>Faces</i> / 2012–14
	256	Rodina: Triptychy <i>Family: Triptychs</i> / 1991, 2011

DOKUMENTACE DOCUMENTATION	276	Index
	278	Biografie
	281	<i>Pavel Mára: Life in dates</i>
	284	Obrazová biografie <i>Mára's life in pictures</i>
	290	Tvorba a zastoupení ve sbírkách <i>Works; collections with Mára's works</i>
	291	Výstavy a filmy o autorovi <i>Exhibitions; films about the photographer</i>
	293	Bibliografie <i>Bibliography</i>
KATALOGOVÉ TEXTY ESSAYS FROM CATALOGUES	296	Ján Šmok: Mechanická zátiší
	297	Jan Kříž: Fotografické práce 1976–89
	298	Anna Fárová: Pavel Mára: Fotografie 1988–89
	299	Stanislav Ulver: Pavel Mára: Fotografie
	300	Anna Fárová: 7 fotek
	301	Stanislav Ulver: Mechanické corpusy
	302	Lucia Lendelová (Fišerová): Prostor
	303	Tomáš Pospěch: Pavel Mára: Obvykle méně
	305	<i>Ján Šmok, Mechanical Still Lifes</i>
	306	<i>Jan Kříž, Photographic Works, 1976–89</i>
	307	<i>Anna Fárová, Pavel Mára: Photographs, 1988–89</i>
	308	<i>Stanislav Ulver, Pavel Mára: Photographs</i>
	310	<i>Anna Fárová, Seven Photos</i>
	311	<i>Stanislav Ulver, Mechanical Corpuses</i>
	312	<i>Lucia Lendelová (Fišerová), Space</i>
	313	<i>Tomáš Pospěch, Pavel Mára: Usually Less</i>

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Frontispis / Frontispiece: Pavel Mára: Autoportrét / Self-portrait, 1988

Přední strana obálky / Cover: Pavel Mára: střední část triptychu Hlava (výřez) z cyklu Mechanické corpusy / middle photograph of the Head triptych (crop) from the Mechanical Corpuses series, 1997

Přední předsádka / Front endpapers: Pavel Mára: Průhledné torzo I, VII (výřez) z cyklu Torza / Transparent Torso I, VII (crop) from the Torsos series, 1983

Potřeba jasně definovaných obrazů je pravděpodobně vůdčím principem díla Pavla Máry. Provází ho perfekcionismus, suverénní ovládní řemesla a především nápadité využívání média fotografie. Výsledky nejsou jednotvárné, liší se zejména mírou určitosti. Mára tvoří v sériích, z nichž některé obdivuhodně zobrazují živý i neživý svět jako geometrické útvary, jen výjimečně je obraz výsledkem použití speciální optiky. V jiných sériích je fotografický popis ozvláštněn nereálnou barevností a konečně, na opačném pólu vyhledávání geometrických tvarů stojí práce fascinující svým verismem, detailním popisem světa „jako živého“. Důležité je, že škála mezi oběma póly není dána autorovým naladěním nebo rozhodnutím o formě obrazu. To, jak jeho díla vypadají, je snad vždy důsledkem zvolené metody vzniku obrazu. Vždy je nejprve koncept, případně experiment, jehož možnosti jsou naplňovány sérií děl, někdy abstrahovaných, jindy naopak pečlivě zaznamenávajících předlohy podle povahy zvoleného procesu. V tomto smyslu se jedná o konceptuální dílo, vycházející z analýzy možností daného média.

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

## Pavel Mára: Koncepty, tvary a barvy

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

—

*zátiším* přiřadil ještě monumentální triptychy *Žlutá korba* a *Plechý*, jejichž rozměry byly v domácím kontextu na tehdejší dobu zcela výjimečné (Cibachrome, každá z částí 100×80 cm, 100×100 cm). Márovy fotografie byly téměř ve všem nové a brzy začaly pronikat do tolerantnějších odborných časopisů na západ od našich hranic.

Přestože Pavel Mára uspořádal svou první samostatnou prezentaci až v roce 1983, dlouhá řada z poprvé vystavených barevných fotografií začala vznikat již v druhé polovině sedmdesátých let. Barevné fotografie velkých formátů byly tehdy finančně i technicky náročnou záležitostí, což samo o sobě svědčí o autorově vůli

přinášet oběti projektům, o jejichž významu je přesvědčen. Aktuálnost výstavy se týkala hned několika okruhů tvorby. Od konce sedmdesátých let sílila potřeba fotografů

prezentovat své práce jako závažné obrazy, určené k prodeji stejně jako díla malířská nebo grafická. Česká fotografie se jednak začala napojovat na internacionální standard

vystavování fotografií, jednak zesílilo úsilí o zrovnoprávnění fotografie s ostatními uměleckými obory. Márovy artefakty adjustované na silných dřevěných deskách patřily k těm

nejlépe konkurenceschopným. Druhým kontextem byl prudký rozvoj samotné barevné fotografie, mezi jehož

protagonisty Mára patří. Ta pak masivněji vstupovala do reklamy a výzdoby veřejných interiérů. Jak už to v případě technických médií bývá, lvi podíl na tom měl proces

zhotovování pozitivů (z barevných diapositivů) Cibachrome, který pronikl i do Československa.

Márova *Mechanická zátiší* metodicky vycházela z reklamní fotografie, ale v přímém protikladu k reklamě nezobrazovala téměř nic, co by bylo možné spojit s konkrétním předmětem. Autor tak řešil problém, který

se v té době zdál nejaktuálnější: ve srovnání s černobílou fotografií se barevná fotografie jevila až odpudivě naturalistická a neslučitelná s uměleckou tvorbou. Mára tedy odosobněné a uhrančivě podrobné zobrazení, známé například z reklamní tvorby, aplikoval na geometrické

a většinou jedno- či dvoubarevné výseky výrobků. (Výjimkou byla epizoda optických transformací, svědčící o autorově hledání jiných řešení.) Výsledkem bylo obvykle precizní

podání neznámého, geometricky formovaného povrchu, zobrazení právě tak konkrétní jako abstraktní, nefigurativní. Zatímco přírodní nebo lidské detaily si člověk většinou umí zařadit do celku, ve světě výrobků neodhalujících své funkce to neplatí. Obrazy povrchů technických předmětů,

natřených jasnými barvami, se někdy blížily geometrické abstrakci v malířství, jindy hledání obrazového minima a elementárních forem. Jejich zázemím byly zřejmě aktuální umělecké tendence, zejména minimal art (chápaný spíš podle názvu než z hlediska svých cílů), jak postřehl roku 1985 v katalogu Márovy brněnské výstavy Stanislav Ulver. Významné jsou také jeho odkazy ke strojům, naznačující souvislost s meziválečným mašinismem a s chápáním strojovosti jako jednoho z obecných principů fungování světa.

Nevíme, zda pozoruhodným souborem fotografií technických výrobků Mára vyčerpал principy, které si stanovil, nicméně zbývající dřívější i pozdější část jeho díla je až na výjimky věnována lidské postavě. Mnohé „tělové“ fotografie patří k nejstarším a předcházejí barevným sériím: *Těla* (též *Torza*, oba názvy jsou pozdější) z roku 1969 jsou detaily těl zvětšené až k nečitelnosti, obraz je tvořen texturou stříbrných zrn. Jde tedy o další, tehdy častější způsob abstrakce. Zatímco někteří čeští fotografové v té době využívali zrnitosti k estetizaci aktu, Mára zpodobená těla abstrahoval dál do bodových textur, na samý okraj zániku figurace. Později pokusně prezentoval původní fotografie z roku 1969 i nové kompozice na transparentních filmech, v reliéfních kovových i skleněných materiálech a také je převáděl do barevných serigrafí (*Torza*, 1983 – 85). Experimentoval i s mobilní foto-sochou, vytvořenou z reliéfních zinkových desek spojených do symbolického tvaru hlavy (*Hlava I. B.*, 1988), jež se řadí k několika málo trojrozměrným objektům v české fotografii.

Také další práce pokračují v abstraktní stylizaci postav prostřednictvím techniky využívající vysoce kontrastního filmu určeného pro optický záznam zvuku, přesvětlených pozadí a synchronního pohybu fotoaparátu a nahého těla. Černobílé zvětšeniny jsou provedeny na fotografickém plátně metrových rozměrů s černobílou emulzí (tehdejší novince) a adjustovány na „blindrámech“, takže se materiálně ještě více přibližují malířským obrazům (*Figury*, 1986 – 87). Metrový rozměr se tentokrát mohl protáhnout až do šíře sto šedesáti centimetrů. *Figury '86* a *Figury '87* zobrazují zneostřené akty v pohybu, druhá série je kombinována s geometrickými vzorci. Podobným způsobem vznikla i série *Portréty* (1988 – 89), zachycující profily známých umělců a přátel, jež nám evokují portrétní siluety z doby před vynálezem fotografie. Hlavy jsou podány jako neostré stíny, z podoby portrétovaných zbývá minimum.

*Figury '88* (1988) obvykle ukazují jen jedno ženské tělo ve výskoku, trend k monumentalitě pokračuje rozměrem 200×100 cm, nejdůležitější inovací je však to, že plátno opouští rám a je vystavováno jako zvlněný závěs. Závěrem této série jsou *Roušky* z roku 1989 (150×100 cm) a *Madony '90* (1990, 210×105 cm). Působivé jsou zejména *Roušky*, významově srostlé s evokací smutku, do nichž jsou „otištěny“ stínové obrazy ženských obličejů, odkazující k Veroničině roušce, Veraikonu, který stojí na počátku konceptu obrazu jako otisku. K tomuto souboru autora inspirovala teoretička Anna Fárová. *Portréty* i *Roušky* byly vystaveny roku 1989 v Praze v Junior klubu Na Chmelnici na neoficiální výstavě ke 150. výročí fotografie 37 fotografů Na Chmelnici. Na její přípravě se s Annou Fárovou podílela kromě Pavla Máry i celá řada dalších významných nonkonformních umělců.

Vybočením z „černobílé linie“ byly v osmdesátých letech *Modré akty* (Cibachrome, 1984). Precizně zobrazené minimální výseky ženských těl jsou vždy obklopeny zářivou modrou oblohou, zabírající podstatnou část záběrů. Podobné *Corpusy* (barevné diptychy a triptychy na Cibachromu) zachycují propletená těla u spodního okraje a volně souvisejí s dobovými internacionálními trendy dekompozice a zobrazování skupinových aktů.

Odkloníme-li se nyní od časové posloupnosti, o desetiletí později k nim autor vytvořil komplementární soubor. Vrátil se k centrální kompozici červenými akty na šedém pozadí (*Mechanické corpusy*, 1997), vytvořenými postupy barevného svícení. Puristické řešení spolu s excelentním výběrem holohlavých modelů a jejich nápaditými inscenacemi přineslo autorovi mezinárodní pozornost. Erotika je zde – stejně jako i ve všech ostatních Márových aktech – maximálně potlačena, červená ovšem sálá, jako by části lidských těl byly odlity do kovu, který je dosud rozžhaven.

Asketický styl druhé poloviny osmdesátých let opustil autor geniálně jednoduchými *Triptychy* aktů a portrétů (1990 – 93, černobílé a barevné zvětšeniny, každá o velikosti cca 230×105 cm). Záběry v každé z trojic jsou zdánlivě stejné, ale tušení jistých rozdílů vede ke zjištění, že krajní postavy jsou zabírány z podhledu a nadhledu. I v nadživotní velikosti jsou fotografie uhrančivě ostré a detailní. Mohou připomenout raně renesanční Adamy a Evy, poprvé zjevující žasnoucím věřícím oslnivou krásu nahoty. Společně s *Mechanickými corpusy* patří *Triptychy* k nejobdivovanějším Márovým dílům.

Reflexí a tematizací tohoto cyklu je pak soubor *Rodina: Triptychy* (1991, 2011). Autor ho představuje takto: „Původní cyklus s názvem *Triptychy* ze začátku 90. let jsem koncipoval jako ‚architekturu‘ těla a tváře; byl to asi můj největší příklon ke klasické fotografii. Rozsáhlý soubor začínal portréty mé rodiny: mojí maminky, syna Mikiho a dcery Markétky, i tehdejší ženy Heleny (táta již v té době nežil). Po dvaceti letech, v roce 2011, jsem svůj pohled zopakoval a kromě vnuka Matouše jsem zařadil i svůj autoportrét. Série není pro mne jen dokumentem zachycujícím nevratný tok času, je i mojí soukromou ‚mapou‘ vzpomínek a naděje.“

*Madony '99* vznikly originální složitou metodou transformace klasického černobílého negativního záznamu do barevné negativní stylizované podoby (zvětšeniny na Cibachromech 60×50 cm jsou zhotoveny speciální výtažkovou metodou). Zobrazují většinou nahé ženské postavy s „uříznutými“ temeny hlav, gesta rukou naznačují držení dítěte. Na rozdíl od červených *Mechanických corpusů* (zhotovených z barevných diapozitivů) jsou prozářené světlem, jeví se podobně jako negativ v průmětu zvětšovacího přístroje a připomínají význam termínu fotografie, který v překladu znamená kresbu světlem. V digitálním věku upozorňují i na to, že fotografie systému negativ-pozitiv již patří historii. V protikladu k veristickým *Triptychům* přímo podněcují imaginaci díky podobnosti s negativním obrazem, obsahujícím precizní popis. Podobně jako *Roušky* mohou být i *Madony '99* vnímány jako díla sakrální, ale akty jsou téměř vždy adorací ženy, a *Madony* jsou ve své „průzračné“ podobě adorací všech žen. Velkoformátová varianta těchto děl, vystavená na světové výstavě EXPO 2000 v Hannoveru, byla první Márovou zkušeností s digitální technologií.

Následující soubor *Černé corpusy: Rodina* (2001) není digitální, jeho kouzelná tonalita vznikla kombinací dvou inverzních materiálů. Mára zde obohacuje své akty o námět těhotenství a ve vysoce stylizované podobě reflektuje privátní událost, jež se stala i tématem jeho kurátorského skupinového projektu *8GEN* (2008).

Další Márovy fotografie jsou již provedeny tiskem. V souborech *Prostor v prostoru* (původně *Prostor*, Terezín 2002) a *Hlavy* (2003 – 05) využil autor pixelových rastrů. Další série vychází z možností fotografické techniky. *Brány* (původně nazvané *Průhledy – Tunel*) využívají pohybu optiky proti přesvětleným plochám v pozadí.

V cyklu *Memory* z roku 2009 Pavel Mára opět využívá do negativu převrácenou barevnost, podoba těchto děl je jedinečná. Namodralá nahá těla v šedém geometrickém prostoru jsou propojována nebo jen kombinována s jakýmsi žlutými a fialovými „hadicemi“, vše je nehmotné, obaleno světlem, zdánlivě transparentní. Již sám barevný souzvuk je ojedinělý a nesmírně efektní. Hlavní jsou ovšem těla, snímaná pokud možno tak, aby byla maximálně potlačena jejich hmotnost a fakt, že spočívají na podlaze. Figury, interakce a gesta modelů jsou akční, ale nejednoznačné, jen někdy evokují zápas. Aleš Kuneš ve své recenzi upozornil, že autora mohlo inspirovat antické sousoší Láokoónta a jeho synů bojujících s hady. Nedefinovaný prostor a „vznášející se“ figury v prázdnotě ale mohou být také konotacemi sakrálního prostoru, jak bývá občas připomínáno (vždyť Mára je i autorem *Madon a Roušek*), nebo jiného imaginárního či vesmírného prostoru. Tendence k monumentalitě, přítomná v jeho díle od samého počátku, v tomto souboru zesílila jak fakticky (například tetraptychy z cyklu *Memory* dosahují v celkovém rozměru 420×280 cm), tak koncepčně. Nejednoznačnost dění odkazuje mimo souřadnice tohoto světa, nikoli však někam do hlubin, nýbrž do modrých výšek. Zobrazená těla jsou téměř průzračná a zároveň svalnatá skoro jako na Michelangelově *Posledním soudu*. Jsou to fotografie blízké české figurální malbě od Františka Ronovského až po Márova přítele Ivana Bukovského. Fotografovo dílo je podobně působivé a kvalitní, výjimečné je však použitými technologickými postupy. Mára se nedal cestou digitálních manipulací, zůstal puristou nacházejícím technologické možnosti stylizace při zachování čistoty média. Právě tím je jedinečný i výsledek. Víme, že zobrazené postavy v daném prostoru skutečně byly a konaly tak, jak je vidíme; navzdory své dematerializované mimozemské barevnosti jsou vykresleny do všech podrobností jako lidé, jako jedni z nás.

Soubor *Tváře* (2012 – 14) je fascinujícím prohloubením Márova díla. Může být něco bazálnějšího, původnějšího, jednoduššího? Geometricky přesné výseky tváří jsou zde (stejně jako v některých předchozích případech) zachyceny ve své negativní formě, tentokrát jako otisky barevných negativů 9×12 cm (i s jejich okraji) v originálním okrovém zbarvení filmu. Hlavy jsou mladistvé, snad ještě dětské, jejich pohlaví je nejisté. Jejich podoba se teprve rodí, je „nehotová“, a negativní obraz tuto skutečnost mnohonásobně umocňuje. Ostatně i ten může být chápán

jako nedokonaná fotografie. Oči jsou skryté pod sklopenými víčky. Jde tedy o živé či neživé bytosti? Neživá tvář ztrácí cosi ze své podoby a rovněž negativní obraz je abstrahovaný. Konkrétnost zobrazeného člověka je v něm sice tajuplně vepsána, ale projevila by se teprve v pozitivním otisku či zvětšenině. Přesto, v Márově podání, má série jisté rozpětí, pokud jde o určitost podoby. Sošné hlavy apelují na vizuální repertoár diváka, mohou evokovat například zpodobení Buddhy, posmrtnou masku, klasickou řeckou sochu, ale několik z nich má i náznaky mimiky, například úsměvu, patřícího jen živým. Při jeho spatření se pak probouzí k životu celá série. Negativní obrazy navíc vyzařují světlo, jímž jsou propojeny s universem a pro mnohé i s existencí duchovního světa. Jsou to jakési předobrazy, zjevení, jejichž interpretací ani realizací si nemůžeme být jisti. Není náhodné, že přitahují Márovu pozornost právě v době, kdy digitální fotografie nahradila předchozí technologii negativ-pozitiv. V sérii *Tváře* se negativní obraz podílí na realizaci autorova kréda, které je snad možné formulovat jako hledání obecných charakteristik skutečnosti, v níž žijeme, s pomocí technologií a objektivních principů. Mára hledá a zpodobuje to, co je za zrakem. Jeho interpretace však nejsou jen subjektivní, nýbrž i technicky a technologicky objektivní.

Celé dílo Pavla Máry má objevitelský charakter. Do kontextu současné postmoderní kultury se včleňuje i tím, že se realizuje až v instalacích, připravených vždy pro určitý prostor. Teprve pobyt v takovém prostoru poskytuje plný zážitek a lepší pochopení. Důležité je vidět originál každého díla, protože už kvůli jeho velikosti a texturálním hodnotám je jeho reprodukce jen povšechnou informací.

Odpověď na otázku po smyslu těchto děl je nutno hledat v obecné poloze. Mára zůstává věrný svému východisku jak v rovině technologie čisté fotografie, tak v myšlenkovém a pocitovém světě založeném na prožitku lidské existence jako hledání smyslu bytí individua ve společnosti i vesmíru. Není to hledání vedoucí k dosažitelnému cíli, nýbrž neklidná cesta, jejíž smysl je obsažen v ní samé. V autorově pojetí jde o určitý zápas s rysy heroismu. Přestože jsou Márovy obrazy silně estetizované, představují zneklidňující protiváhu poklidné existenci masové konzumní společnosti.

ANTONÍN DUFEK

## Pavel Mára: Concepts, Shapes, and Colours

Achieving sharply defined images is probably the leading principle in the *œuvre* of Pavel Mára. His work is accompanied by perfectionism, the absolute mastery of his craft, and, mainly, a witty use of the medium of photography. The results are not uniform; they vary in particular by the degree of definiteness. Mára works in series, some of which admirably depict the organic and inorganic world as geometric forms. Rarely is one of his pictures the result of using a special lens. In other series, photographic description is defamiliarized by portraying people and things in unnatural colours and ultimately, at the opposite pole of his exploration of geometric shapes, there are works that are fascinating because of their verism, their detailed 'life-like' description of the world. The important thing is that the range between the two poles is not determined by the photographer's mood or decisions about the form of the picture. The appearance of Mára's works is perhaps always the result of the method he chooses to create the image. The concept, perhaps an experiment, always comes first; its possibilities are carried out in series, with sometimes abstract, sometimes carefully recorded subject matter, depending on the nature of the process he has chosen. In this sense, it is conceptual work, starting from an analysis of the possibilities of the medium.

Mára was trained both as a cameraman and as a photographer. For almost two decades, he has been working at the Institute of Creative Photography, part of Silesian University, Opava. He is the author of the audiovisual programmes *A Dream about a Computer* and *Metal*, which were presented at Interkamera 1983. At first, he found employment in advertising, and invested the money he earned in his art. His first solo exhibition, *Mechanical Still Lifes* (1983), was a special event. It was in step with some of the most contemporary requirements of art, and yet parts of the exhibited series were much older. Professor Ján Šmok (1921 – 1997), who probably provided the most help to Mára while he was a student at the Film and Television School of the Academy of Performing Arts (FAMU), Prague, sought to explain to the Communist establishment the place of Mára's work in the history of fine art and photography. An experienced strategist, Šmok took measures to forestall accusations against Mára that his art was escapist (since Realism was still the official style of the time), and he aptly described all the sets from which the exhibition was put together (*Signals, Machines, and Toys*) in a way that made them acceptable. In Czechoslovakia under Communist rule

(1948 – 89) and in Czechoslovak art of that era, these kinds of works were highly unusual and provocative, which is why such an explanation from a recognized authority and also being under the aegis of an institution of higher learning were so important for such work. Šmok was able to argue that the colour photograph of a railway-carriage buffer could be art. He also explained how Mára worked with the fact that shots taken outside the illusion of a spatial whole do not provide information either about the real size of the depicted object or about its location in space. (One does not know, for example, what was actually above and what was actually below.) A year later, Mára included in *Mechanical Still Lifes* the monumental triptychs *Yellow Back of a Lorry* and *Sheet Metal*, whose dimensions were absolutely exceptional in Czechoslovakia at that time. (Each part of the Cibachrome triptych was 100 × 80 cm or 100 × 100 cm.) His photographs were new in almost every respect, and soon made their way into specialist periodicals in the more tolerant West.

Although Mára's first solo exhibition did not take place until 1983, he had started making many of the first colour photographs exhibited there already in the second half of the 1960s. At that time, making large-format colour prints was very expensive and technically demanding, which in itself is testimony to his determination to make sacrifices for projects he believed were truly important. The topical character of the exhibition was obvious in at least two respects. The first is that photographers, from the late 1970s onward, increasingly needed to present their works as pictures to be hung on the wall and to be sold, just like the works of painters or graphic artists. Czech photographers began to adopt the international standard of exhibiting photographs, and increasingly sought to make photography equal to other fields of art. Mára's artefacts, mounted on thick wooden panels, were among the works most able to stand up to the competition. The second factor was the rapid development of colour photography in general; in Czechoslovakia, Mára was one of its main proponents. Colour photography soon entered advertising and interior decoration in a big way. As tends to be the case with media that depend on technology, the process of making prints from colour transparencies, Cibachrome, which eventually also made its way into Czechoslovakia, played the main role in this development.

The method Mára used in *Mechanical Still Lifes* has its origins in advertising photography, but, unlike advertising

photos, his works depicted almost nothing that could be linked with a real object. He was thus solving a problem that at the time seemed to be the most relevant: compared to black-and-white photographs, colour photos appeared almost repellently naturalistic and incompatible with art photography. Mára therefore applied depersonalized and bewitchingly detailed depiction (such as one sees, for example, in advertising photographs) to geometric products, and mostly sections of products, in one or two colours. (An exception was an episode of optical transformations, attesting to his search for other solutions.) The result was usually a precise representation of an unknown surface, geometrically formed, a depiction that was as concrete as it was abstract. Whereas one mostly knows how human and other natural details fit into the whole, the same cannot be said of the world of man-made products which do not reveal their functions. Mára's pictures of the surfaces of technical items painted in bright colours sometimes approach geometric abstraction in painting; at other times they are a search for elementary form and the tolerable minimum of depiction. They probably most resemble trends in the art of that period, particularly Minimal art (understood more by the name than by the aims), as Stanislav Ulver noted in the catalogue to Mára's 1985 Brno exhibition. Mára's references to machines are also important, suggesting a connection with interwar Machinism, and understanding this as a general principle of how the world works.

We do not know whether with this remarkable set of photographs of technical items Mára exhausted the principles he had embraced. Nevertheless, the rest of his work, the earlier and the later, is, with few exceptions, devoted to the human figure. Many of the 'body' photographs are among the earliest, and precede the various colour series. Then they were grouped into *Bodies* (also called *Torsos*; both titles are later). From 1969 they are details of bodies enlarged to the point of illegibility. The picture is created with a texture of silver grains. It is thus another means of abstraction, one that was generally more frequent in those days. Whereas some Czech photographers at the time were using graininess to aestheticize the nude, Mára abstracted the depicted bodies more into textures of points, on the very boundary of doing away with figuration. He later experimented with presenting original photographs from 1969 and also with new compositions on transparent sheets of film and in relief

on metal and glass, and he transferred them as well into colour serigraphs (*Torsos*, 1984–85). He also experimented with a mobile photo-sculpture, created in relief on zinc sheets joined into the symbolic shape of a head (*Head of I. B.*, 1988), which is among the few three-dimensional objects in Czech photography.

His other works continue in the abstract stylization of figures using high-contrast film made for the optical recording of sound, as well as over-exposed backgrounds and the synchronized motion of the camera and the naked body. The black-and-white enlargements are made on large photographic canvases (of a square metre or more) with a black-and-white emulsion (which at the time was a novelty) and mounted on stretchers so that materially they resemble paintings even more (*Figures*, 1986–87). The large dimensions now increased to as much as 160 cm in width. *Figures '86* and *Figures '87* depict nudes blurred in motion; the second of the two series is combined with geometric patterns. In a similar way, he made the *Portraits* series (1988–89), which shows the profiles of well-known Czech artists and friends, evoking portrait silhouettes from the era before the invention of photography. The heads are presented as blurry shadows, and only the minimum of the sitters' appearances remains. *Figures '88* (1988) usually show only one woman's body leaping; the trend to monumentality continues with dimensions of 200×100 cm. But the most important innovation is actually that the canvas is off the stretcher and is exhibited as a rippling curtain. This series concludes with *Veils* (1989, 150×100 cm) and *Madonnas '90* (1990, 210×105 cm). *Veils* are particularly impressive, semantically linked with the evocation of sadness, 'impressed' with the shadow images of women's faces, in reference to the Veil of Veronica, the *Vera icon* (true image), which stands at the beginning of the conception of the picture as an imprint. The photographer was inspired to make this set by the art historian Anna Fárová (1928–2010). *Portraits* and *Veils* were exhibited at an exhibition, held without official permission, to mark the 150th anniversary of the invention of photography. Called '37 Photographers Na Chmelnici', the exhibition was organized at the Junior klub Na Chmelnici, Prague, in 1989, by Fárová with the help of Mára and a number of other important non-conformist artists.

Mára's *Blue Nudes* (Cibachrome, 1984) were a deviation from the 'black-and-white line'. All his precisely

depicted minimalist sections of women's bodies are surrounded with dazzlingly bright blue sky, which takes up a substantial part of each shot. The similar *Corpuses* (diptychs and triptychs, colour Cibachromes from 1988) depict intertwined bodies at the lower edge, and loosely link up with contemporaneous international trends of decomposition and the depiction of group nudes.

We now leave the chronology to look at a set complementary to them, which Mára made ten years later. Putting red nudes on a grey background (*Mechanical Corpuses*, 1997), he returns here to the central composition using coloured lighting. The purist solution, together with the excellent selection of models with shaved heads and inventive staging, brought the photographer international attention. The erotic here – as in all Mára's nudes – is suppressed as much as possible; red, however, radiates, as if the parts of the human bodies were cast in metal that is still red hot.

Mára abandoned the ascetic style of the second half of the 1980s in ingeniously simple *Triptychs* of nudes and portraits (1991–93, b/w and colour Cibachrome enlargements, each about 230×105 cm). The shots in each group of three appear to be the same, but the viewer, given hints of certain differences, is led to discover that the figures on the sides have been photographed from low and high angles. Even in this larger-than-life format, the photographs are bewitchingly sharp and detailed. They might bring to mind the Early Renaissance Adams and Eves that first revealed to amazed believers the dazzling beauty of their nakedness. Together with *Mechanical Corpuses*, the *Triptychs* are among the most admired of Mára's works.

His reflections on this series and their being made themes are expressed in the series *Family: Triptychs* (1991, 2011), following on from the previous triptychs. Mára introduces it thus: 'I conceived the original series with the title *Triptychs*, from the early 1990s, as "architecture" of the body and of the face; it was probably my greatest move towards classic photography. The large set began with portraits of my family: my mum, my son Miki and daughter Markétka, and my wife at that time, Helena. (My dad was no longer alive.) Twenty years later, in 2011, I repeated this view and in addition to my grandson Matouš, I included my self-portrait. For me, the series is not only a document capturing the irreversible passage of time; it is also my private "map" of memories and hopes.'

*Madonnas '99* were made with a complicated original method of transforming a classic black-and-white negative record into a stylized colour negative. (The 60×50 cm Cibachrome enlargements were made using a special colour separation.) They depict mostly naked women with the crowns of their heads 'cut off', their hand gestures suggesting that they are each holding a child. Unlike the red *Mechanical Corpuses* (made from colour transparencies), these have light shining through them; they appear as a negative in the light beam of the enlarger and bring to mind the meaning of the word 'photography', drawing with light. In the digital age, they call attention to the fact that photography using the negative-positive system is a thing of the past. As opposed to the veristic *Triptychs*, these openly encourage the imagination thanks to their similarity to the negative image containing a precise description. Like *Veils*, *Madonnas '99* can reasonably be seen as sacred works, but whereas the nudes are almost always an adoration of a particular woman, *Madonnas* in their pellucid appearance are an adoration of all women. The large-format variant of these works, exhibited at Expo 2000 in Hanover, was the result of Mára's first experience with digital technology.

The next set, *Black Corpuses: Family* (2001), is not digital. Its magical tonality is the result of a combination of two tonally inverted materials. Here, Mára has enhanced his nudes with the subject of pregnancy, and in a highly stylized form he presents a reflection of a private event. This also became the theme of the group project *8GEN* (2008), of which he was curator.

Mára's other photographs have already appeared in print. In the sets *Space in Space* (originally, *Space*, Terežín, 2002) and *Heads* (2003–04) he employs grids of pixels. Another series is based on the potential of photographic technology. *Gates* (originally called *Apertures – Tunnel*) is made using the motion of the lens against over-exposed surfaces in the background.

In the *Memory* series, from 2009, Mára again uses negative reversed colours. These works have a unique look. Bluish naked bodies in a grey geometric space are linked together or combined only with some kind of yellow and purple hosepipe; everything is immaterial, wrapped in light, apparently transparent. Simply the colour harmony is unique and impressive. The main thing, however, is the bodies, photographed, if possible, in such a way as to achieve the maximum suppression of their materiality, together

with the fact that they are on the floor. The models' figures, interactions, and gestures are dynamic, but not unambiguous; only sometimes do they evoke struggle. In his review, Aleš Kuneš pointed out that Mára may have been inspired by the classical statue of Laocoön and his sons struggling with serpents. The undefined space and the 'hovering' figures in a void, however, may also be allusions to a sacred space, as has sometimes been noted (not surprisingly, since Mára also made *Madonnas* and *Veils*), or another imaginary place or outer space. The tendency to monumentality, present in his work from the very beginning, has intensified in this set both materially (for example, the dimensions of the tetrptychs from the *Memory* series come to 420×280 cm in all), and also conceptually. The ambiguity of the depicted action refers to some place beyond this world, though not somewhere in the depths, but rather in the azure heights. The depicted bodies are almost pellucid, yet muscular, almost like Michelangelo's *Last Judgement*. They are photographs that are close to Czech figural painting ranging from František Ronovský (1929–2006) to Mára's friend Ivan Bukovský (b. 1949). The photographer's work is just as impressive and of a similarly high quality, but it is exceptional in the techniques it employs. Mára has not gone the way of digital manipulations; he has remained a purist who discovers the technological possibilities of stylization while preserving the purity of the medium. Thanks to that, the result is also unique. We know that the depicted figures really were in the space and really were doing just what we see them doing; despite their dematerialized extraterrestrial colours, they are depicted in all their details as people like us.

The *Faces* series (2012–14) is a fascinating elaboration of Mára's work. Can there be anything more basic, more primary, more simple? The geometrically precise sections of faces, which are depicted here in their negative form (as in some of the previous works), this time appear as prints of 9×12 cm colour negatives in the original ochre colour of the film (together with its edges). The heads are youthful, perhaps even those of children; their sex is indeterminate. Their appearance is 'unfinished', just beginning to take shape, and the negative image augments this many times over. All in all, even the negative image can reasonably be understood as unfinished photography. The eyes are hidden behind closed lids. Are these, then, living or lifeless beings? The lifeless face loses something of its appearance, and the negative image also is abstract. Though it is mysteriously

inscribed in the image, the definiteness of the depicted person will not appear until the positive image is made from the negative or enlargement. Nevertheless, in Mára's treatment, the series has a certain range in terms of the definiteness of the appearance. Statue-like heads appeal to the viewer's visual repertoire, and are able to evoke, for example, the portrayal of the Buddha, a death mask, a classical Greek statue. But some of them also have the indications of facial expressions that belong only to the living—for example, a smile; when they are perceived, the whole series comes to life. The negative images, moreover, radiate light, thereby linking them to the universe and, for many people, also linking them to the existence of the spiritual world. They are something like pre-pictures, apparitions, whose interpretation and realization we cannot be certain of. It is no coincidence that they attracted Mára's attention at a time when negative-positive technology had been superseded by digital photography. In the *Faces* series, the negative image plays a role in the realization of the artist's credo, which would be fair to describe as a search for the general characteristics of the reality we live in, for which he uses technology and the principles of objectivity. Mára is searching for what is behind vision, and he gives form to it. His interpretations, however, are not merely subjective; they are also technically and technologically objective.

Mára's whole *œuvre* is characterized by discovery.

It fits into the context of contemporary postmodern culture also because it is executed only in installations, which are always made for a specific space. Only by staying in such a space can it provide a full experience and better understanding. It is important to see the original of each work, simply because of its size and textural values. Its reproduction provides only general information.

To discover the meaning of these works one must search at a general level. Mára remains true to his starting point in the technology of pure photography and in the world of ideas and feelings, which is based on the experience of human existence as the search for the meaning of being an individual in society and the universe. It is not a search that leads to an achievable aim; rather it is a troubled journey, the point of which is the journey itself. In Mára's conception, it is a certain struggle with heroic features. Although highly aestheticized, his pictures represent an unsettling counterpart to the complacent existence of consumer mass society.

ANTONÍN DUFEK





001

Tělo I, 1969  
Body I, 1969



002

Tělo II, 1969  
Body II, 1969



003

Tělo III, 1969  
Body III, 1969



004

Tělo IV, 1969  
Body IV, 1969



005

Tělo VIII, 1969  
Body VIII, 1969



006

Tělo IX, 1969  
Body IX, 1969



007

Tělo X, 1969  
Body X, 1969



008

Tělo XI, 1969  
Body XI, 1969

# těla *bodies*



001



002





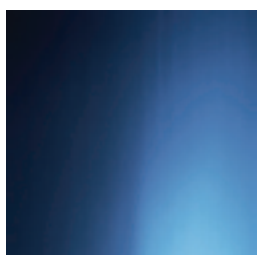


# mechanická zátiší *mechanical still lifes*

Stroje  
*Machines*

Signály  
*Signals*

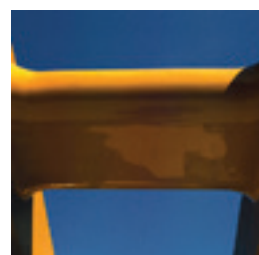
Hračky  
*Toys*



009  
Modrá plocha II (Stroje),  
přelom 70. a 80. let  
*Blue Surface II (Machines),  
late '70s, early '80s*



010  
Černý válec (Stroje), 1978  
*Black Cylinder (Machines), 1978*



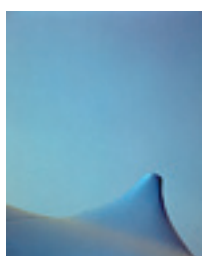
011  
Žlutý stroj I (Stroje), 1980  
*Yellow Machine I (Machines), 1980*



012  
Žlutý válec IV (Stroje), 1980  
*Yellow Cylinder IV (Machines), 1980*



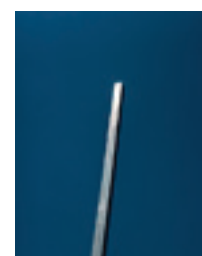
013  
Žlutý válec I (Stroje), 1980  
*Yellow Cylinder I (Machines),  
1980*



014  
Modrý kužel I (Stroje), 1982  
*Blue Cone I (Machines),  
1982*



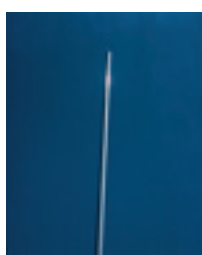
015  
Žlutá korba (Stroje), triptych – dvě části, 1980  
*Yellow Back of a Lorry (Machines), two parts of a triptych, 1980*



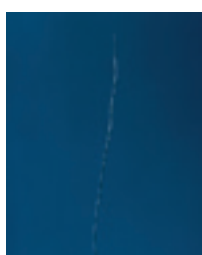
016  
Modré dráty III (Stroje), 1983  
*Blue Wires III (Machines),  
1983*



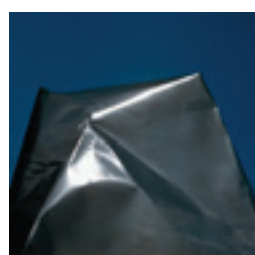
017  
Modré dráty IV (Stroje), 1983  
*Blue Wires IV (Machines),  
1983*



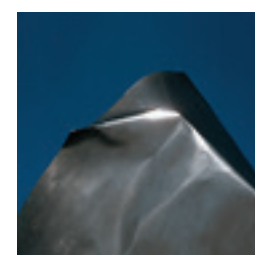
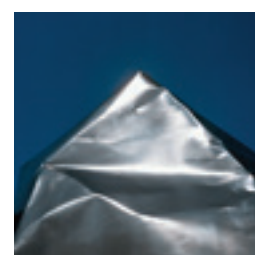
018  
Modré dráty I (Stroje), 1983  
*Blue Wires I (Machines),  
1983*



019  
Modré dráty II (Stroje), 1983  
*Blue Wires II (Machines),  
1983*



020  
Plechý (Stroje), triptych, 1981  
*Sheet Metal (Machines), triptych, 1981*



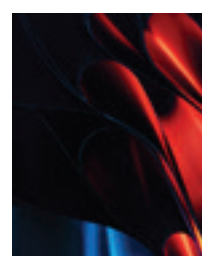
021  
Ocelový stroj II (Stroje), 1980  
*Steel Machine II (Machines),  
1980*



022  
Ocelový stroj III (Stroje), 1980  
*Steel Machine III (Machines),  
1980*



023  
Žhavé plechý II (Stroje), 1976  
*Red-hot Sheet Metal II  
(Machines), 1976*



024  
Žhavé plechý I (Stroje), 1976  
*Red-hot Sheet Metal I  
(Machines), 1976*



025  
Nárazník I (Signály), 1980  
*Buffer I (Signals), 1980*



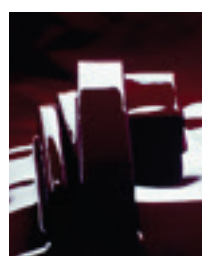
026  
Nárazník III (Signály), 1980  
*Buffer III (Signals), 1980*



027  
Nárazník II (Signály), 1980  
*Buffer II (Signals), 1980*



028  
Nárazník IV (Signály), 1980  
*Buffer IV (Signals), 1980*



029  
Stavebnice VI (Hračky), 1981  
*Construction Set VI (Toys),  
1981*



030  
Stavebnice XVI (Hračky), 1981  
*Construction Set XVI (Toys),  
1981*

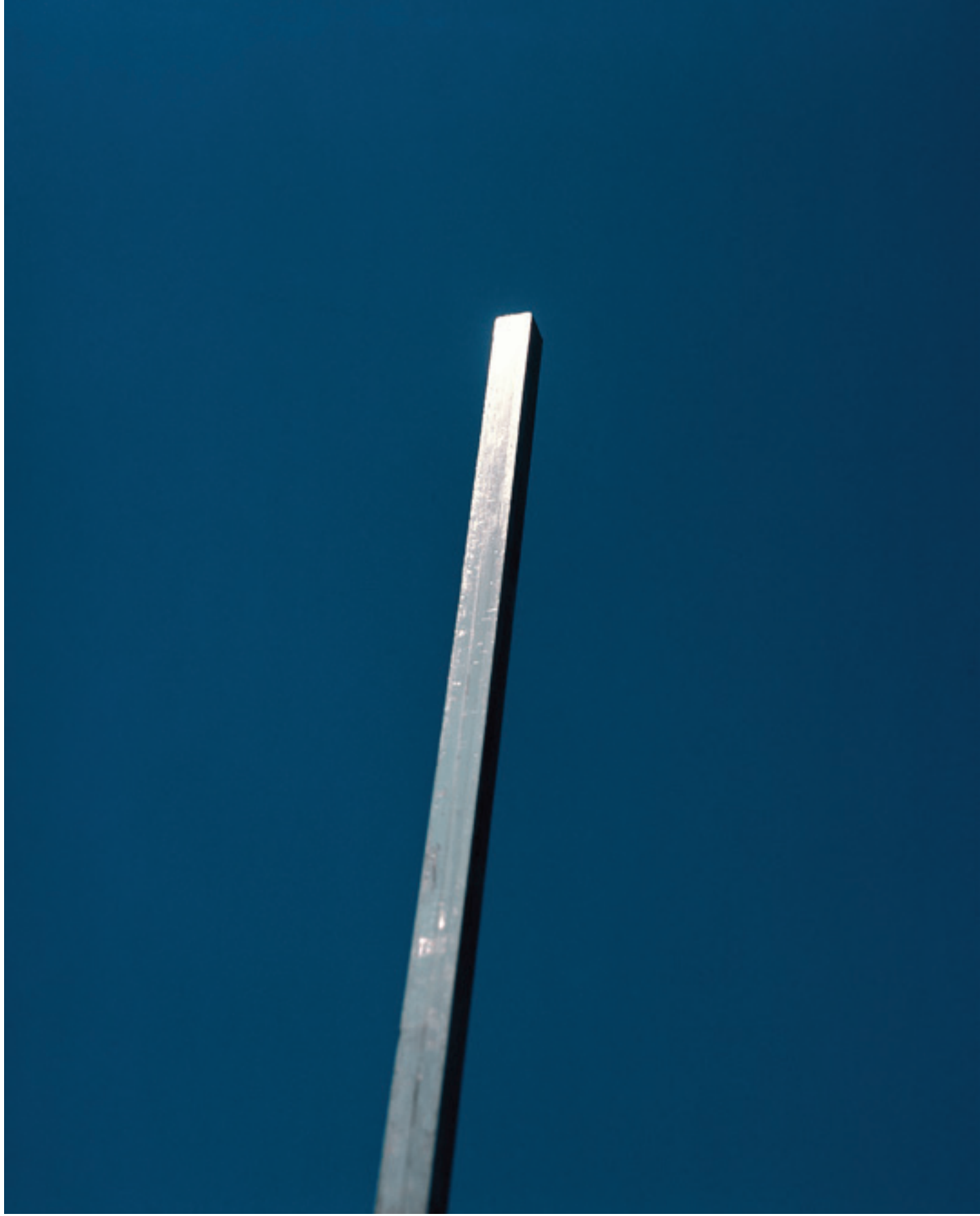
















Objekty, a jde téměř výlučně o produkci soudobé civilizace, jsou v *Mechanických zátěších* „redukovány“ – barevně i tvarově – na základní, signifikantní formy. Zrušení měřítka, eliminace či rozbití prostoru a užití barvy jako materiálu, substance o jisté hustotě a zrnitosti (de facto barvy odpoutané od svého nositele a bez jakýchkoli symbolických nebo heraldických ambicí), rozšiřuje výrazovou škálu Márovy fotografie o hodnoty připisované punktuální hudbě.

**STANISLAV ULVER (1985)**

In *Mechanical Still Lifes*, objects (and almost all of them are products of contemporary civilization) are ‘reduced’, in colour and in form, to basic, significant shapes. The abolition of scale, the elimination or breaking up of space, and the use of colour as a material, that is, a substance of a certain density and graininess (colours in fact unchained from what carries them, without any symbolic or heraldic ambitions), expand the range of expression in Mára’s photographs by the addition of value ascribed to point music.

**STANISLAV ULVER (1985)**



