

Krótką historia fotografii czeskiej XX wieku

Vladimír Birgus i Jan Mlčoch

Piktorializm

Fotografia czeska nie osiągnęła standardów międzynarodowych aż do początku wieku XX; okresu impresjonistycznego i secesyjnego piktorializmu, który spotkał się ze stosunkowo intensywnym i wyrazistym odbiorem w Austrii i Niemczech. W tym czasie ku fotografii zwrócił się ceniony czeski malarz i ilustrator, Alfons (Alphonse) Mucha, tworząc znakomite portrety i akty, które służyły mu pomocą w malowaniu obrazów. Podobnie jak w innych krajach, pojawiać się zaczęli fotografowie-amatorzy – siła napędowa innowacji. Wykorzystywali oni alternatywne techniki ostatecznego wykańczania odbitek, jak choćby bromolej, guma dwuchromianowa oraz olej, które pozwalały manipulować obrazem fotograficznym już po jego ekspozycji. Uzyskane odbitki są unikatowymi oryginałami opatrzonymi sygnaturą artysty, jako że każda odbitka różni się od kolejnej choćby maleńkim szczegółem.

František Drtikol, uważany dziś za pierwszego czeskiego fotografa międzynarodowego formatu, był jedną z kluczowych postaci tej nowej generacji profesjonalnych fotografów z ambicjami artystycznymi. Wielkie znaczenie dla rozwoju fotografii czeskiej miała również działalność amerykańskiego Czecha, Drahomíra Josefa Růžički. Jego purystyczne obrazy, inspirowane przez Alfreda Stieglitza i Clarence'a Hudsona White'a, wywierały gruntowny wpływ, nieprzerwanie aż do okresu powojennego.

Od piktorializmu do nowoczesnej fotografii

Zakończenie pierwszej wojny światowej umożliwiło powstanie niepodległej Czechosłowacji, co wywołało również drastyczne zmiany społeczne, których ślad pozostał nawet w fotografii. Kilku powszechnie znanych mistrzów piktorializmu zwróciło się ku fotografii nowoczesnej, choć bez niezbędnego przyswojenia ideowego zaplecza awangardy fotograficznej. František Drtikol powrócił do swego wcześniejszego dzieła spod znaku art nouveau i symbolizmu, wzbogacił je jednak – prawdopodobnie pod wpływem Jaroslava Rösslera, swego

asystenta – o elementy futurystyczne, ekspresjonistyczne i kubistyczne. Stopniowo wypracował on swój indywidualny styl (postrzegany często jako art deco), charakterystyczny dla dzieł pochodzących z okresu największej sławy. Na dobre porzucił podmalowywane tła swych poprzednich prac. Poczynając od roku 1923, umieszczał on modelki swych portretów i aktów wśród rozmaitych geometrycznych dekoracji i cieni. Wyraźnie dominować tu zaczął ruch, podkreślany przez dynamiczne pozy. Ukazując nagie ciało w jego pierwotnym stanie i naturalnym pięknie, akty Drtikola stanowiły wyzwanie rzucone swoim czasom. Drtikol kładł szczególny nacisk na znaczenie symboliczne, poświęcając wiele uwagi treści zdjęcia.

Kiedy, po powstaniu Republiki Czechosłowackiej, szeregi amatorskich klubów fotograficznych powiększyły się o młodych członków, rozdźwięk między pokoleniami stał się nieunikniony. Wielu młodych fotografów doświadczyło okropności pierwszej wojny światowej i przejawiało raczej niewielką sympatię wobec sentymentalnych, nastrojowych obrazków. Dzieło Drahomíra Josefa Růžički wywarło decydujący wpływ na tych młodych fotografów czeskich, którzy, podążając za jego przykładem, zaczęli przedkładać prosty bromek srebra nad starsze, bardziej skomplikowane techniki. Podczas gdy wciąż popularna była tematyka pejzażowa, bezprecedensowo wysoką pozycję zaczęło zdobywać miasto, wraz z jego niezliczonymi scenami ulicznymi, miejscami pracy i kwestiami społecznymi. Kluczowymi reprezentantami nowoczesnej fotografii, idącymi w ślad za Růžičką, byli Arnošt Pikart i Jan Lauchmann. Ten ostatni szybciej nawet, niż sam Růžička, odpowiedział na tendencje awangardowe, w szczególności na konstruktywizm i Nową Rzeczowość.

Poetyzm i początki fotografii abstrakcyjnej

Nie ulega wątpliwości, iż powstanie Czechosłowacji jako niepodległego państwa w październiku 1918 roku, wywarło zasadniczy wpływ na dalszy rozwój czeskiej sztuki awangardowej. Czesi i Słowacy studiowali w niezwykle wpływowym Bauhausie. Czeska awangarda mierzyła jednak o wiele dalej na zachód, w kierunku Francji, przejmując najnowsze francuskie trendy i nawiązując trwałe kontakty ze swymi francuskimi kolegami. Czescy artyści lewicowi poszukiwali natomiast możliwości emulacji z modelem radzieckim. Podobnie wpływowo były włoski futuryzm, duński neoplastycyzm oraz awangardy Europy Środkowej i Wschodniej.

Fotografia odgrywała istotną rolę również w tak zwanych „poematach obrazowych”, w latach 1923-1927. Czeskie poematy obrazowe – rządząc się nie tylko zamierzonym chaosem i absurdalnymi kombinacjami niepowiązanych z sobą fragmentów, które znamienne były dla kolaży dadaistycznych, lecz także ścisłą kompozycją konstruktywistycznych fotomontaży – utworzyły swego rodzaju pomost ponad różnicami między dadaizmem i konstruktywizmem z jednej strony, a surrealizmem z drugiej.

Czescy fotografowie szybko znaleźli odpowiedź na sztukę abstrakcyjną. Jednym z pionierów fotografii abstrakcyjnej jest Jaroslav Rössler. Już 1923 roku stosował on długi czas ekspozycji oraz obiektywy o świadomie nieustawionej ostrości, aby uchwycić światło poruszających się reflektorów. W ten sposób powstawały obrazy kół o delikatnych konturach, soczewkowatych ciał, linii krzywych i stożków światła, sugerujące gorączkowe wizje lub świetlną pramaterię. Był on jednym z pierwszych fotografów, którzy w centrum uwagi umieścili światło; ma ono w końcu pierwszorzędne znaczenie dla fotografii. Dzieło Rösslera przywodzi na myśl fotogramy Christiana Schada, Mana Raya czy László Moholy-Nagy’ a, posługiwał się on jednak klasycznym aparatem fotograficznym. W tym samym czasie, w latach 1923-25, tworzył również kompozycje prostych przedmiotów na tle czarnych i białych kartek papieru lub tektury wyciętej w rzucające się w oczy geometryczne kształty. W przypadku niektórych zdjęć stosował on jednostronne oświetlenie, aby uchwycić teatr cieni rzucanych przez pionowo ustawione kawałki kartek.

W drugiej połowie lat 20., powstały zdjęcia Jaromíra Funkego z cyklu *Abstraktní foto (Fotografia abstrakcyjna)*, w których rozmaite konfiguracje teatru cieni oraz bezpośrednich i odbitych światła zastępowane są stopniowo przez wyrafinowane motywy figuratywne i detale przedmiotów ze szkła. Kompozycja abstrakcyjna pojawia się również w dziele Františka Drtikola. Dla niego jednak cień i światło stanowiły przede wszystkim symbole duchowe.

Nowa Fotografia – konstruktywizm, funkcjonalizm i Nowa Rzeczowość

Lata 1923/24 były świadkiem wyłonienia się czystej estetyki Nowej Fotografii. Jej orędownicy kładli nacisk na ścisłe przestrzeganie reguł formalnych zaproponowanych przez amerykańską szkołę fotografii bezpośredniej, do głównych przedstawicieli której zaliczał się Paul Strand. Fotografia czeska, choć w równym stopniu ogarnięta wpływem rosyjskiego

konstruktywizmu i funkcjonalizmu spod znaku Bauhausu, odkrywała również potencjał dynamicznych przekątnych, niezwykłych perspektyw, takich jak perspektywa żabia czy ptasia, czy też niekonwencjonalnych kompozycji. Fotografowie wykorzystywali narzędzia formalne Nowej Rzeczowości, aby podkreślić maksymalną głębię ostrości i szeroką skalę tonalną fotografii, przyciągając uwagę do szczegółów i zmian skali, a także nalegając na precyzję przedstawiania przedmiotów. Odwrócili się oni ostatecznie od romantyzmu i sztuczności piktorializmu. Precyzyjność przedstawiania nie musiała jednak koniecznie wykluczać znaczenia metaforycznego czy symbolicznej aluzji. Pierwsi czescy fotografowie konstruktywistyczni pojawiają się w otoczeniu Jaroslava Rösslera. W szeregu fotografii i fotomontaży z petřínskiej wieży widokowej w Pradze oraz wieży Eiffela w Paryżu zastosował on kompozycję diagonalną i odważne ujęcia z dołu, lecz ślady wpływu Nowej Fotografii widoczne są nawet w jego pracach reklamowych.

Jedną z najbardziej radykalnych interpretacji reguł Nowej Rzeczowości i konstruktywizmu, nie tylko w Czechosłowacji, lecz również w skali międzynarodowej, stanowi wiele fotografii Jaromíra Funkego z pierwszej połowy lat 20. Inwencyjne kompozycje Eugena Wiškovskiego wydobywają sugestywne wizualnie kształty ze stalowych prętów, turbin, metalowych i betonowych rur, izolatorów elektrycznych, płyt gramofonowych i innych przedmiotów codziennego użytku. Eksplorując wyobraźnię, powiększając szczegóły i używając ich poza kontekstem, przekładając barwną rzeczywistość na czarno-białą fotografię, czy rytmicznie powtarzając motywy, Wiškovský dokonał przemiany konwencjonalnej percepcji przedmiotów i często odkrywał jej nieoczekiwane, symboliczne znaczenia.

Istotnych reprezentantów Nowej Fotografii stanowią również Alexandr Hackenschmied, Ladislav Emil Berka i Jiří Lehovec, którzy tworzyli nieformalne Aventinské trio. Pozostali, to Josef Sudek, Vladimír Hipman i Karel Kašpařík. Również niektórzy niemieccy fotografowie żyjący w Czechosłowacji, jak na przykład Heinrich Wicpalek, Ferry Klein i Grete Popper, z powodzeniem tworzyli dzieła w duchu Nowej Fotografii. Estetyka ta znalazła punkt oparcia także w czeskiej reklamie lat międzywojennych. Josef Sudek ogniskował swą uwagę zwłaszcza na przedmiotach wykonanych ze szkła, porcelany i metalu. W Paryżu, Jaroslav Rössler również specjalizował się w fotografii użytkowej i reklamowej.

Fotografia dziennikarska, dokument i fotografia społeczna lat 1918-1938

Druga wojna światowa zaostrzyła powszechny apetyt na zrozumiałą i aktualną informację. W wielu krajach lata 20. były świadkiem szybkiego rozkwitu fotografii dziennikarskiej, idącego ręką w rękę z rozwojem ulepszonych technik drukarskich. Aparaty stopniowo stawały się narzędziami pierwszej potrzeby dla każdego, kto chciał dokumentować wydarzenia polityczne, kulturalne czy sportowe. Dzięki temu zaś, narodził się specyficzny język obrazowy i wyłonił fotoreportaż.

Fotografia reportażowa była dobrze reprezentowana w piśmie *Pestrý týden* (*Kolorowy tydzień*). Jego fotografem wewnętrznym był wszechstronny Bohumil Šťastný. Kolejną wielką gwiazdą fotografii reportażowej był Karel Hájek, który pracował od początku lat 30. dla czasopism i magazynów publikowanych przez Melantricha. Zarówno w pojedynczych zdjęciach jak i obszernych cyklach reportażowych, uchwycił on wydarzenia, które – wskutek właściwej im dramatyczności – spotykały się z zainteresowaniem tysięcy czytelników (przykładowo, katastrofa w kopalni Nelson).

Ważnymi źródłami fotografii reportażowej stały się Agencje Centropress i Press Photo Service (założone w roku 1931 przez Alexandra Paula, Františka Illka i Pavla Altschula). Altschul posiadał rozległe doświadczenie w pracy zagranicą i kiedy przejął stanowisko redaktora naczelnego *Světзору* (*Światowida*) w roku 1933, zmienił go w najbardziej postępowe czasopismo ilustrowane dekady.

Fotografowie, tacy jak Josef Sudek, Jaromír Funke czy Adolf Schneeberger, zwrócili się ku motywom kojarzonym z kwestiami społecznymi, wykorzystując je raczej ze względu na ich wizualny potencjał, niż jako formę krytyki społecznej. Bardziej surowe i bezwzględne były zdjęcia zrobione w dzielnicach proletariackich przez Rudolfa Kohna, Karla Kašpaříka, Oldřicha Strakę, Václava Jírů i Vladimíra Hnízdo. Jednym z najlepszych czeskich przykładów użycia techniki kolażu oraz udanej fuzji programu społecznego ze sztuką awangardową są kolaże Jiřego Krohy. Fotografia stanowiła również technikę kluczową dla etnograficznych badań Karla Plicki, który dokumentował folklor słowacki i tradycje chłopskie. Idealizował on nieco swe zdjęcia, które miały umacniać rodzące się poczucie tożsamości i dumy narodowej, a także torować drogę dla fotografii jako narzędzia antropologii kulturowej.

Fotografia imaginatywna i surrealistyczna. Kolaż

Od połowy lat 30. Praga stanowiła jedno z centrów surrealizmu, zaś czeska Grupa Surrealistyczna utrzymywała bliskie kontakty ze swymi zagranicznymi kolegami. Wczesne wpływy surrealistyczne pojawiają się u Jaromíra Funkego. Dzięki swemu cyklowi *Reflexe* (*Odbicia*, 1929) stał się on pierwszym czeskim fotografem, który ukazał fantasmagoryczne jukstapozycje rzeczywistości i jej odbić w szkle, odpowiadając tym samym na prace francuskiego fotografa, Eugène Atgeta. W cyklu *Čas trvá* (*Czas trwa*, 1930-34) Funke aranżował zaś niezwykle spotkania różnych przedmiotów w duchu Bretonowskiego poglądu, iż nadrealność nie znajduje się poza realnością, lecz jest w niej zawarta.

Fotografię intensywnie uprawiało kilkoro członków Grupy Surrealistów w Czechosłowacji, utworzonej w roku 1934. Ogarnięty fotograficzną obsesją Jindřich Štyrský, malarz, grafik i scenograf, znalazł swój temat w oknach wystawowych i sklepowych szyldach, cmentarzach i jarmarcznych atrakcjach, a także w porysowanych, pokrytych napisami ścianach. Zaprowadziło go to cykli niemanipulowanych fotografii, stworzonych w latach 1934-35. W roku 1933 Štyrský opublikował własnym sumptem książkę *Emilie přichází ke mně ve snu* (*Emilia przychodzi do mnie we śnie*), ze śmiałymi, erotycznymi kolażami, w których posłużył się fragmentami starych pornograficznych fotografii w nowych kontekstach i znaczeniach, zestawiając je z motywami erotyki, śmierci i niezaspokojenia. W roku 1935 wszechstronny artysta i teoretyk, Karel Teige rozpoczął pracę nad wielkim zbiorem kolaży zawierających liczne aluzje erotyczne, często wykorzystujących detale wycięte z fotografii znanych autorów.

Malarz František Vobecký, który nie był członkiem Grupy Surrealistów, tworzył kompozycje fotograficzne przy użyciu techniki asamblażu materiałów. Stosował on prowizoryczne aranżacje, które mogły być zniszczone po ich sfotografowaniu, stanowiącym jedyny końcowy rezultat. W połowie lat 30. Miroslav Háek, członek Grupy 42 (w późniejszym okresie jej istnienia), przeprowadził kilka ekspresyjnych eksperymentów z materiałami fotograficznymi, które nazwał „struktażami”. Surrealizm wpłynął również na twórczość członków grup awangardowych poza Pragę, na przykład na morawskich fotografów awangardowych: Viléma Reichmanna, Hugo Taborskiego, Otakara Lenarta i Bohumila Němca, a także członków grupy Fotolinia z Czeskich Budziejowic, takich jak Josef Bartuška i Karel Walter; ponadto zaś na współzałożyciela Grupy Ra, Václava Zykunda.

Fotografia w czasie drugiej wojny światowej

Ponure wydarzenia związane z okupacją Pragi zarejestrowane zostały przez licznych fotografów, niewielu Czechów robiło jednak zdjęcia na terenie działań wojennych. Najślawniejszym z nich był Ladislav Sitenský. Unikatowy cykl Zdeňka Tmeja powstał podczas wyczerpującego rozlokowywania setek tysięcy młodych Czechów i przedstawia on tę graniczną sytuację z niezwykle silną oddziaływaniem. Wiele znakomitych zdjęć zostało zrobionych zarówno podczas Powstania Praskiego w maju 1945 roku, jak i zaraz po zakończeniu wojny. Czescy fotografowie skorzystali z wyjątkowej okazji uchwycenia naprawdę dramatycznych momentów historii. Podczas gdy porażające, perfekcyjnie skomponowane zdjęcie Tibora Honty'ego *He Fell in the Last Seconds of the War* zreprodukowane zostały niezliczoną ilość razy, fotografie Svatopluka Sovy dopuszczono do publikacji dopiero po roku 1989. Jego zdjęcia kolaborantów mają tak wielki ładunek emocjonalny i są tak ponadczasowo symboliczne, jak sławna fotografia z cyklu *Wydanie kolaborantek z Chartres* Henri Cartier-Bressona.

Krótki okres względnej wolności między zakończeniem wojny a przejęciem władzy przez komunistów w lutym 1948 roku zrodził wiele znakomitych fotografii dokumentalnych, jak choćby wciąż praktycznie nieznaną cykl zdjęć Viktora Richtera, dokumentujące życie Romów, czy humanistyczna fotografia Jindřicha Marco, przedstawiająca Drezno, Berlin, Budapeszt, Warszawę i inne miasta zniszczone podczas wojny.

Po niemieckiej inwazji, lepsza część czeskiej sztuki awangardowej uznana została za „zwyrodniałą”. Grupa Surrealistów w Czechosłowacji, uzależniona od międzynarodowych konfliktów, zaczęła rozpadać się jeszcze przed niemiecką okupacją. Jindřich Heisler, jeden z jej członków, spędził całą wojnę w kryjówece, robiąc niezwykle oryginalne fotografie aranżacji małych dwu- i trójwymiarowych obiektów, z których kilka zostało nielegalnie opublikowanych. Václav Zykmond, przywódca Grupy Ra, poświęcił się ludycznym, surrealistycznym eksperymentom, antycypującym happening i dzieła, które miały stać się później filarem body artu.

Depresyjna atmosfera okupacji wywarła wpływ również na rozwój i charakter innych gatunków fotografii artystycznej. Wyłonienie się odrębnych narodowych szkół fotograficznych przypisać można dwóm czynnikom: pragnieniu zdystansowania się wobec elementów niemieckich, przejawianemu przez część czeskich fotografów, oraz potrzebie udokumentowania

istotnych miejsc, które dotknięte zostały przez wojnę. Zainicjowało to epokę tematów pozornie neutralnych: krajobrazów, pomników architektury, scenek rodzajowych i studiów etnograficznych. Josef Sudek, jeden z najwybitniejszych fotografów profesjonalnych, na skutek wzrostu politycznego napięcia oraz swych traumatycznych doświadczeń w okopach pierwszej wojny światowej, podążać zaczął w zupełnie innym kierunku. Skupiając się na widoku z okna swego małego atelier, stworzył głęboko osobiste obrazy o tonacji egzystencjalnej. Wyjątkowa sugestywność, intymność i kruchość jego martwych natur, miejskich panoram i portretów psychologicznych, wyróżnia Sudeka jako jednego z największych wizjonerów wieku, który fotografem światowej klasy staje się w roku 1940.

Fotografia dokumentalna i reportażowa w latach 1948-1968

Komunistyczny pucz w lutym 1948 głęboko naznaczył czeską fotografię. Drukarnie i wydawnictwa zostały znacjonalizowane, prywatne studia fotograficzne – przymusowo zamknięte, zniszczono liczne archiwa negatywów, wprowadzono cenzurę. Zakres tematyczny zdjęć przeznaczonych do publikacji podporządkowany został ścisłym restrykcjom, autentyczne przedstawianie rzeczywistości zastąpiono stereotypowymi aranżacjami zadowolonego ludu, świętującego budowanie socjalizmu.

W połowie lat 50., kilka lat po śmierci radzieckiego przywódcy, Stalina, oraz czechosłowackiego prezydenta, Gottwalda, sytuacja zaczęła stopniowo ulegać poprawie. Żywo rozwijające się dziennikarstwo i fotografia życia codziennego odnalazły drogę do prasy codziennej i magazynów takich, jak *Květy (Kwiaty)*, w których redaktorem działu fotografii był Josef Prošek. W roku 1955 Erich Einhorn został redaktorem dzieła fotografii nowo powstałego pisma *Večerní Praha (Praska gazeta wieczorna)*, a także jego czynnym współautorem. Na początku była to raczej fotografia rodzajowa niż reportaż, lecz z czasem pojawiły się również fotoreportaż, w których fotografia stała się bardziej istotna niż słowa. Wiele fotografii z tego czasu stanowi próbę przedstawienia codzienności. Ważnym źródłem inspiracji było tu między innymi włoskie kino neorealistyczne. Jeśli zaś chodzi o międzynarodowe ruchy fotograficzne, które wpłynęły na czeskich fotografów, to była to głównie optymistyczna, humanistyczna fotografia dziennikarska agencji Magnum Photos, a także wystawa „The Family of Man”, zorganizowana w 1955 roku.

W roku 1958 czeskie fotoreporterstwo osiągnęło swój najbardziej znaczący sukces, gdy Stanislav Tereba, młody czeski reporter, otrzymał za swego *Bramkarza i wodę* nagrodę roku na World Press Photo. Wiele miejsca poświęcał fotografii nowy tygodnik *Mladý svět* (*Młody Świat*), wypuszczony na rynek w roku 1959. Fotografowie: Leoš Nebor, Miroslav Hucek, Pavel Dias i Jan Bartůšek publikowali tam swoje fotoreportaże z życia młodych ludzi, zdjęcia z różnych części Czechosłowacji, a nawet zdjęcia ze swych podróży. Autentyczność ich pracy była jednak ograniczona, ponieważ *Mladý svět* był tygodnikiem Socjalistycznego Związku Młodzieży; złożone, krytyczne poglądy na współczesne społeczeństwo nie wchodziły tu więc w ogóle w rachubę.

Liryczna postawa pełna życzliwości, w duchu celebracji życia codziennego, dominowała w poszczególnych fotografiach, fotoreportażach i książkach wielu innych ważnych fotoreporterów i dokumentalistów tego czasu. Metoda ta przyjęta została przez Ericha Einhorna w książkach *Praha všedního dne* (*Praga dnia codziennego*, 1959) oraz *Do Moskvy* (*Do Moskwy*, 1959), przez Václava Jírů w książkach *Praha a Pražané* (*Praga i prażanie*, 1960) oraz *Praha – město fotogenické* (*Praga – miasto fotogeniczne*, 1968), przez Antonína Bahenského, Miroslava Jodasa, Oldřicha Karáska, Jiřego Vřetečkę, Josefa Proška, Miloňa Novotnego, Dagmar Hochovą i Jana Lukasa. Miejsce szczególne w czeskiej fotografii dokumentalnej późnych lat 60. zajmuje Viktor Kolář. Począwszy od swych pierwszych dojrzałych zdjęć obrazujących życie w północnomorawskiej Ostrawie, konsekwentnie wskazuje on na upadek moralny. Pozostaje krytyczny wobec powierzchowności i pijanej jowialności, choć często również poetycki, odkrywając to, co nieoczekiwane w życiu codziennym.

Fotografka Markéta Luskačová studiowała socjologię na uniwersytecie, swą pracę magisterską poświęciła kwestii religii na Słowacji; jej sugestywne fotografie rzymskokatolickich pielgrzymek i żywych tradycji tworzą impresyjny dokument starych obrzędów, głębokiej wiary i silnych więzów międzyludzkich.

Wczesne prace Josefa Koudelki składają się z ekspresyjnych, mocno stylizowanych fotografii spektakli teatralnych, w których wykorzystuje on ostre kontrasty, ziarnistą teksturę i efekt rozmycia obrazu w ruchu. W tym czasie rozpoczyna także cykl *Cikáni* (*Cyganie*), pracując głównie w cygańskich (romskich) osadach na Słowacji, pozbawiony większości wygód nowoczesnego życia. Przedstawił on Romów z dużą dozą romantyzmu, koncentrując się głównie na temacie miłości i wolności, pasji, nieposkromionej natury, szacunku dla tradycji i miłości do

dzieci. Koudelka pomysłowo wykorzystał potencjał obiektywu szerokokątnego, wydobywając esencję przedstawianej sceny i pomijając mniej istotne elementy. Humanistyczne przesłanie i wizualna maestria jego cyklu przyciągnęła międzynarodową uwagę.

Fotografia artystyczna i inscenizowana w latach 1948-1968

Wraz z ustanowieniem reżimu komunistycznego w lutym 1948, wiele fotografii uznanych zostało za niezrozumiałe dla mas i niezgodne z wymaganiami społecznymi i ideologicznymi. Akty, fotografie eksperymentalne i martwe natury nie mogły być już dłużej publikowane. Epoka poprzedzająca przewrót komunistyczny odrzucona została jako dekadenccka i burżuazyjna. Finansowe restrykcje zmusiły wielu fotografów do przerwania się na tematy neutralne bądź kontynuowania swego dzieła poza granicami oficjalności. Wśród tych, którzy wybrali drugą drogę, byli Jiří Kolář, Vilém Reichmann i Emila Medková.

W roku 1957, z inicjatywy Václava Jirů, opublikowany został zbiór prac współczesnych czechosłowackich fotografów – *Fotografie 57 (Fotografia 57)*. Był to asumpt do powstania pierwszego numeru kwartalnika *Revue Fotografie (Przegląd Fotograficzny)*. Pod koniec roku otwarta została w Pradze „Fotochema”, pierwsza w Europie stała przestrzeń wystawowa poświęcona fotografii. W następnym roku losy fotografii czeskiej uległy wielkiej zmianie. Po długim okresie nieobecności na scenie międzynarodowej, czeski (i słowacki) przemysł, a także sztuka, w tym fotografia, reprezentowane były na targach Expo '58 w Brukseli, zdobywając nagrody.

Tradycję awangardy lat 20. i 30. świadomie kontynuowali Członkowie Grupy DOFO, tacy jak Jaromír Kohoutek i Antonín Gribovský. Ivo Přeček i Jan Hajn odnajdywali w fabrykach i na terenach przyfabrycznych naturalnie występujące martwe natury; Rupert Kytka i Vojtěch Šapara robili ekspresyjne zdjęcia krajobrazów, odzwierciedlające współczesne zainteresowanie kompozycją geometryczną. W latach 60. działalność swą rozpoczęło również kilka innych grup artystycznych. Wśród nich – grupy Profil oraz Fotos.

W latach 50. i 60. Josef Sudek kontynuował swe dzieło w obszernym zbiorze panoramicznych widoków Pragi i północnych Czech. Działał on również w Pradze, tworząc martwe natury i zdjęcia w „magicznym ogrodzie”, pracując nad cyklem *Vzpomínky (Wspomnienia)*, eksperymentując z sitodrukiem. Tibor Honty koncentrował się głównie na

fotograficznych przedstawieniach pomników. Połowa lat 60. to okres pełnego powrotu aktu do czeskiej fotografii. W latach 1968-1969 mieszkający w Ołomuńcu Miroslav Stibor stworzył *Patnáct fotografií pro Henryho Millera (Piętnaście fotografii dla Henry'ego Millera)*. Ich zmysłowość i, w pewnym stopniu, naturalizm, dramatycznie oświetlone zbliżenia kobiecych ciał, oznaczały radykalne odejście od chłodnych, pozbawionych erotyzmu aktów, dominujących w tych czasach w fotografii czeskiej. W okresie tym, z aktem fotograficznym eksperymentowali również inni fotografowie, jak choćby Ladislav Postupa, Ján Šmok, Zdeněk Virt, Jan Svoboda, Josef Prošek i Václav Chochola.

W zupełnie inny sposób niż inni czescy fotografowie owych lat, zarówno w zakresie tematu, jak i kompozycji, aranżował swe ujęcia Jan Saudek. Poza niekonwencjonalnymi młodymi mężczyznami i kobietami, fotografował on dzieci, zestawiając ich niewinność ze światem dorosłych. Dzikość, zwierzęcość, erotyzm i prowokacyjny charakter jego fotografii, zmieniające się czasem w melodramatyczność i sentymentalność, zaowocowały unikatowym stylem, międzynarodowo rozpoznawanym jako autorska sygnatura.

Lata sześćdziesiąte były wyjątkowo produktywną dekadą, w której polityczna liberalizacja umożliwiła rozwój ekspresji fotograficznej, opublikowanie wielu wybitnych dzieł i odnowienie klubów fotograficznych. Począwszy od roku 1960, dzięki inicjatywie Jána Šmoka, możliwe stało się studiowanie fotografii w Szkole Filmowej Akademii Sztuk Pięknych (FAMU) w Pradze. Dekada ta była również świadkiem odnowienia kontaktów między ludźmi zajmującymi się fotografią w Czechosłowacji a pozostałą częścią świata.

Fotografia dokumentalna i reportażowa w latach 1968-1989

Dramatyczne wydarzenia okupacji Czechosłowacji w sierpniu 1968 zarejestrowane zostały nie tylko przez prasę zagraniczną, lecz również przez niezliczonych fotografów czeskich. Żaden z nich nie dorównał porywającej bezpośredniości i uniwersalnej wymowie fotografii Josefa Koudelki, który miał wcześniej niewielkie doświadczenie jako fotoreporter. Koudelka emigrował w roku 1970, a już w następnym roku zaproponowano mu przyłączenie się do prestiżowej agencji Magnum Photos. Dramatyczne wydarzenia tego okresu udokumentowali również: Miloň Novotný, Miloš Polášek, Jiří Vřetečka, Pavel Štecha, Bohumil Dobrovolský, Jindřich Marco i Dagmar Hochová.

Lata siedemdziesiąte stanowiły dla czeskiego fotoreporterstwa dekadę upadku. Gazety i magazyny publikowały wyłącznie optymistyczne fotografie idące po linii oficjalnych poglądów, a wskutek tego – pozbawione życia, rutynowe i naszpikowane frazesami. Owo stłumienie kreatywności doprowadziło do fotografii będącej zaledwie inwentarzem realności, wyzutej z poszukiwania znaczeń bardziej uniwersalnych i cierpiącej na niedostatek indywidualnego wkładu. W tych okolicznościach, dobrego fotoreporterstwa upatrywano przede wszystkim w fotografii sportowej. W fotografii dokumentalnej sytuacja była o tyle lepsza, że fotografowie pracowali tu bez kontraktowych zobowiązań, ale często również bez żadnej szansy na natychmiastową publikację w magazynie czy książce. Fotografie te rzadko prezentowane były publicznie. Niemniej jednak, mając choćby nadzieję na publikację, dokumentaliści wygrywali względną wolność w tworzeniu prawdziwych obrazów tych trudnych czasów. Niektórzy z nich wykorzystali możliwość stworzenia obrazów ironicznych, demaskujących absurdalność masowych komunistycznych obchodów (Ivo Loos) lub też żalną, depresyjną atmosferę „realnego” socjalizmu (choćby Gustav Aulehla). Inni dokumentowali życie w akademikach, zreformowanych szkołach i w nocnej Pradze (Jaroslav Kučera), kreując wizję o wiele bardziej autentyczną niż ta, którą prezentowała prasa kontrolowana przez państwo.

Silną tendencją stanowiła w tym czasie fotografia dokumentalna o profilu socjologicznym. Wynaleziona została przez Pavla Štechę – autora wybitnych fotografii dokumentalnych do kilku socjologicznych projektów badawczych – Ivo Gila i Markétę Luskačová, fotografkę o socjologicznym wykształceniu. Ich prace wywarły wpływ na wielu młodszych twórców.

Viktor Kolář, który w 1973 roku powrócił do Czechosłowacji po pięciu latach pobytu w Kanadzie, jest autorem przejmującego dokumentu o życiu w podupadłym mieście przemysłowym, Ostrawie, w czasach „realnie istniejącego” socjalizmu; w reżimie, który wiele ograniczał, a na niewiele pozwalał. Fotografie Kolářa przechodziły stopniowo od bieguna dokumentu społecznego i badania socjologicznego, ku bardziej subiektywnej, wieloznacznej formie ekspresji. Jego niezwykle kompozycje zachęcają widza do ponownego rozważenia konwencjonalnych znaczeń przedstawionej rzeczywistości. Aby osiągnąć taki efekt, Kolář kładzie nacisk na wizualne metafory, symbole i ukryte znaczenia. W swych poszukiwaniach mniej oczywistych aspektów realności, jego zdjęcia przypominają prace Josefa Koudelki, cykl *Exiles*, który opublikowany został w formie książkowej w roku 1988. Znakomite kompozycje

Koudelki podkreślają tu tajemnicze właściwości pozornie banalnych sytuacji, uchwyconych w różnych częściach Europy. Cykl *Exiles* fortunnie łączy rzeczywistość i iluzję, życie i teatr, świadomość i nieświadomość. Przedstawia nie tylko ogólny obraz wykorzenia i wyobcowania, lecz również odzwierciedla losy samego fotografa.

Choć fotografia czeska nie została naznaczona przez ograniczenia wolności słowa tak mocno, jak literatura czy film, to we wczesnych latach osiemdziesiątych fotografowie również stanowili cel wielu drobnych i kilku większych przedsięwzięć państwa, obliczonych na ich zastraszenie. Najlepiej znanym przypadkiem było aresztowanie, przesłuchanie i prześladowanie Jindřicha Štreita, któremu grożono z powodu organizowania wydarzeń, w których uczestniczyli artyści nieakceptowani przez reżim. Jako krytyka establishmentu postrzegane były również jego surowe, przyziemne, lecz wciąż głęboko humanistyczne fotografie ponurego wiejskiego życia w północnomorawskiej okolicy Bruntálu. Štreit ukazał na tych zdjęciach dewastację krajobrazu oraz fizyczną stronę ludzkiego życia, był jednak przekonany, że nie wiedzie to do zniszczenia ludzkiej duszy. W drobnych gestach i znakach życzliwości dostrzegał ludzkie pragnienie czegoś głębszego i piękniejszego niż szara monotonia, którą ma do zaoferowania życie codzienne.

Dana Kyndrová, Karel Cudlín, Viktor Kolář, Vladimír Birgus, Bohdan Holomíček, Gustav Aulehla, Jaroslav Bárta, Lubomír Kotek i Jaroslav Kučera przedstawiali rozmaite aspekty życia w systemie totalitarnym z pewną dozą ironii, robiąc nieoficjalne zdjęcia, na przykład, pompacyjnych obchodów dnia Pierwszego maja czy rocznicy przejścia władzy przez komunistów w roku 1948. Fotografia dokumentalna w coraz większym stopniu preferowała wówczas ekspresję subiektywną i osobistą. Tendencja ta reprezentowana była zarówno przez czeskich fotografów mieszkających w Czechosłowacji (takich jak Pavel Jasanský, Vladimír Birgus, Jan Jindra, Radovan Boček, Josef Husák i Václav Podestát), jak i emigrantów (jak Josef Koudelka, Antonín Kratochvíl, Vojta Dukát i Milan Pitlach). Niemniej jednak, równie żywotna była tradycyjna fotografia dokumentalna o wyraźnie określonej tematyce i jednoznacznej interpretacji. Ją z kolei reprezentowały prace Dagmar Hochovej, Markéty Luskačovej, Jána Rečo i Pavla Štechy. Kolorowe fotografie Pavla Baňki z cyklu *Marginalia* oraz cykl Jana Ságla *Galerie*, stanowiły unikatowe połączenie elementów fotografii dokumentalnej i artystycznej.

Podczas gdy najlepsza część czeskiej fotografii dokumentalnej lat osiemdziesiątych spotkała się z międzynarodowym uznaniem, czeskie fotoreporterstwo tego okresu pozostawało dużo poniżej zachodnioeuropejskich i amerykańskich standardów. Było to konsekwencją nie

tylko braku spektakularnych tematów do zrealizowania, lecz również niekompetentnych ingerencji redaktorów naczelnych, obawiających się publikować fotografie krytyczne wobec reżimu, oraz technicznie ubogich warunków pracy, braku środków finansowych, niskich pensji i niskiej jakości druku.

Fotografia artystyczna, inscenizowana i portretowa w latach 1969-1989

W roku 1970 swoje apogeum osiągnęło dzieło Josefa Sudka. Wielu fotografów znajdowało się pod jego silnym wpływem, niewielu jednak zdołało być kimś więcej, niż jego imitatorami. Jednym z tych, którym się to udało, był Jan Svoboda, który często fotografował motywy jeszcze prostsze niż te występujące u Sudka. Jedną z najsilniejszych tendencji w fotografii czeskiej lat 70. była fotografia inscenizowana. Wychodząc od wczesnych prac Jana Saudka, jego orędownicy – Taras Kuščynskij, František Maršálek, Rostislav Košťál, Jiří Horák i inni – inspirowali się romantyzmem, symbolizmem, secesyjną art nouveau, ekspresjonizmem i surrealizmem, zwracali się także ku kinu, fotografii mody, ruchom hippisowskimi i teatrowi absurdu. Dla formy znamieną była tu skrajna stylizacja, ziarnisty papier i ostre kontrasty. Jan Saudek zaczął ręcznie kolorować swoje zdjęcia, zmieniając je w pojedyncze oryginały.

Część najlepszych fotografii portretowych wykonana została przez Pavla Hečko, który zwrócił na siebie uwagę porównawczymi cyklami *Sestry* (*Siostry*) oraz *Dvojčata* (*Bliźnięta*). Kluczowym tematem jego nowszych prac jest upływ czasu. Również cykl Jiřego Hanke *Otisky generace* (*Ślady pokolenia*) ufundowany został na porównaniach podobnych twarzy, sylwetek i gestów. Hanke portretuje swoje siostry w ich realnym otoczeniu, dzięki czemu jego dzieło staje się syntezą portretu i fotografii dokumentalnej. Jest to jego cecha wspólna z obszernym cyklem *Český člověk* (*Czeski człowiek*) Ivana Lutterera, Jana Malego i Jiřego Poláčka.

Postmodernizm, z jego hasłem „wszystko wolno”, wpłynął znacząco przede wszystkim na kształtujące się dopiero pokolenie fotografów. Nie obawiali się oni eklektyzmu, łączenia stylów i rodzajów sztuki, reinterpretacji starszych dzieł i ręcznych ingerencji w negatywy i pozytywy. Zwykle jednak młodzi fotografowie nie chcieli zmieniać świata; próbowali po prostu zrelatywizować swą percepcję, rozumienie i ocenę, a także wykpić stereotypy i klisze. Faktyczny punkt centralny tego dobrze zapowiadającego się pokolenia stanowili słowaccy studenci Wydziału Fotograficznego Akademii Filmowej w Pradze: Tono Stano, Rudo Prekop, czy Vasil

Stanko. Wszyscy oni zostali w Pradze po ukończeniu studiów, zaś po podziale kraju zostali w końcu nagrodzeni czeskim obywatelstwem; w konsekwencji, ich dzieło przynależy zarówno do fotografii słowackiej, jak i czeskiej. Ich prace, w których pojawiają się nagie kobiece i męskie ciała, mają w sobie mniej bezosobowej ekspresyjności, secesyjnej nostalgii czy skomplikowanego symbolizmu, lecz za to więcej swawolności i seksualności. Trochę poza głównym prądem fotografii inscenizowanej sytuują się poetyckie prace Miro Švolíka, najbardziej udane spośród tych swawolnych „tableau vivants”, przedstawiających postaci ludzkie usytuowane na rozmaicie zaaranżowanym tle.

Choć w mocnym wejściu nowej fali fotografii inscenizowanej ton nadawali młodzi słowaccy fotografowie z FAMU, nie znaczy to, że trend ten nie miał swych istotnych reprezentantów pośród fotografów czeskich, co potwierdzają, na przykład, subtelnie wycieniowane figuralne kompozycje Pavla Baňki, ekspresyjnie aranżowane portrety ludzi z zamkniętymi oczami Ivana Pinkavy, symbolicznie dedykowane różnym ważnym osobom, a także pierwsze prace grupy Bratrstvo (Braterstwo), która nie rozwinęła się w pełni właściwie aż do wczesnych lat 90.

Postmodernistyczne przewartościowanie, respektowanych przez długi czas, reguł czystości medium fotograficznego, wiodło do coraz częstszego przekraczania granic między fotografią, malarstwem, grafiką i rzeźbą. Wyraźny przykład łączenia różnych mediów stanowi dzieło Vladimíra Židlickiego, Petera Župníka, Pavla Jasanskiego, Jaroslava Fišera czy Nadji Rawovej. Jednym z wybitnych artystów intermedialnych jest Aleš Kuneš, który już w latach 80. inwencyjnie łączył fotografię z fotogramami, imaginacyjnymi asamblażami wielkoformatowych przezroczystych negatywów i małych trójwymiarowych obiektów, a także eksperymentował z prezentacją fotografii w przestrzeni publicznej poza galerią czy muzeum.

Fotografia dokumentalna i reportażowa lat 90.

Już na początku roku 1989 stało się jasne, iż reżim komunistyczny w Czechosłowacji nie jest dłużej zdolny utrzymać się przy władzy. Dramatyczne wydarzenia tego okresu – brutalne stłumienie protestów ulicznych w tygodniu stycznia 1989, nazywanym od tej pory „Tygodniem Palacha”, masowy exodus dziesiątek tysięcy wschodnich Niemców przez Pragę, Aksamitna Rewolucja, wybór Václava Havla na prezydenta republiki – udokumentowane zostały przez

niezliczonych fotografów. Ich zdjęcia odegrały istotną rolę jako medium informacji dla obywateli mieszkających poza Pragę, którzy w innym przypadku byłiby skazani na fragmentaryczne i często mylące informacje szerzone przez oficjalne media.

Radykalne zmiany zachodzące w społeczeństwie i rządzie, które doprowadziły do przywrócenia demokracji, wywarły ogromny wpływ na czeską fotografię i jej poszczególne płaszczyzny, takie jak media drukowane czy przestrzenie wystawowe. Dawne naciski ideologiczne zniknęły, lecz pojawiły się często równie wpływowe czynniki ekonomiczne. Spośród czasopism założonych po roku 1989, które nie uległy presji ekonomicznej, wspomnieć należy *Reflex*. Jan Šibík, który jest w tej chwili prawdopodobnie jednym z najlepszych czeskich fotoreporterów, zajmuje w tym tygodniku pozycję uprzywilejowaną, zaopatrując go w pełne dramatyzmu, wizualnie sugestywne obrazy wojny i innych scen niedoli. Międzynarodowe uznanie dzięki swym dramatycznym reportażom zyskał amerykański Czech, Antonín Kratochvíl, aktywny również w dziedzinie portretu i fotografii dokumentalnej.

Czeski fotoreportaż pozostawał w cieniu fotografii dokumentalnej. Po dwudziestu latach spędzonych zagranicą, znów mógł pracować w kraju Josef Koudelka. W cyklu *Černý trojúhelník* (*Czarny trójkąt*), na który składają się panoramiczne zdjęcia zdewastowanych krajobrazów północnych Czech, stworzył on niezwykłą symbiozę piękna i grozy, przedstawił przekonujący argument przeciwko brakowi szacunku człowieka wobec przyrody. Jindřich Štreit kontynuował dokumentowanie życia wiejskiego, realizując ów temat – wśród wielu innych – zarówno w kraju, jak i zagranicą. Opublikował on więcej fotografii dokumentalnych niż ktokolwiek inny, a jego wiara w istotność klasycznej fotografii humanistycznej podzielana była przez wielu młodszych artystów, którzy także realizowali różnorodne tematy w kilku jasno określonych cyklach fotograficznych: Ibrę Ibramoviča, Daniela Šperla, Tomáša Pospěcha, Víta Šimánka, Karela Tůmę, Milana Jaroša, Alenę Dvořákovą i Viktora Fischera. Przez Instytut Fotografii Twórczej Uniwersytetu Śląskiego w Opawie zorganizowane zostały dwa wielkie projekty grupowe: *Lidé Hlučínska devadesátých let* (*Ludzie okręgu hlučínskiego a latach dziewięćdziesiątych*) oraz *Zlín a jeho lidé* (*Zlín i jego ludzie*). Unikatowy wśród tego rodzaju projektów pozostaje *Letem českým světem* (*Czeski świat w ciągu lat*), w którym Jaroslav Bárta, Zdeněk Helfert, Daniela Horníčková i Ivan Lutterer udokumentowali z maksymalną precyzją aktualny wygląd różnych miejsc, które fotografowane były sto lat temu.

Viktor Kolář ciągle stawiał trudne pytania o wartości w swych wizualnie sugestywnych, subiektywnie dokumentalnych fotografiach Ostrawy. Jako cel ataku wybrał on jednak tym razem, w miejsce wszechobecnej ideologii, szerzące się dziś w równym stopniu globalizację i materialistyczny sposób życia. Bohdan Holomíček tworzył nieprzerwanie swe charakterystyczne „dokumenty osobiste”. W swej książce *Broken Dream*, Antonín Kratochvíl zaprezentował fascynujące nowoczesne obrazy Środkowej i Zachodniej Europy w okresie transformacji. Jaroslav Kučera robił zdjęcia pubów z kelnerkami w strojach topless oraz dokumentował życie męskich prostytutek spod praskiego Dworca Głównego, stworzył jednak również wielki cykl zatytułowany *Sudetenland*, w którym odsłaniał zniszczenie środowiska naturalnego i wykorzenie wielu nowych mieszkańców tego – dawniej w przeważającej części niemieckiego – regionu. Dana Kyndrová, wraz z Karlem Cudlínem, dokumentowała odejście wojsk radzieckich z Czechosłowacji oraz życie w ośrodkach dla uchodźców, w swym własnym dziele koncentruje się ona jednak głównie na aktualnej sytuacji kobiet.

Różne odmiany dokumentu subiektywnego, który w latach dziewięćdziesiątych reprezentowany był lepiej niż w dekadzie poprzedniej, uformowały przeciwwagę dla fotografii dokumentalnej skoncentrowanej na kwestiach społecznych. Ci, którzy zajmowali się fotografią subiektywną, nie dokumentowali wybranych aspektów życia danej grupy społecznej, skupiali się natomiast na bardzo przekonującym przedstawianiu kwestii ogólnych, widzianych przez pryzmat ich własnych poglądów i doświadczeń. Václav Podestát kontynuował pracę nad cyklem *Lidé* (*Ludzie*), tworząc niezwykle skomponowane zdjęcia o łagodnie melancholijnej tematyce samotności ludzi w tłumie, ukazujące pęknięcie między jednostką a jej otoczeniem. Podobne w tonie są wyrafinowane fotografie z cyklu Evžena Sobka *Ecce Homo*, a także prace Tomáša Pospěcha i Hany Jakrlovej. Artyści ci, patrząc na zwyczajną, codzienną rzeczywistość, odkrywali liczne warstwy znaczeń i symboli, a także śladów tajemnic i duchów przeszłości. Coraz więcej młodych fotografów zaczęło robić zdjęcia introspekcyjne, tworzyć coś w rodzaju fotograficznych dzienników intymnych (choćby prace Vojtěcha V. Slámy i Hynka Alta).

Lata dziewięćdziesiąte były także okresem, w którym o wiele intensywniej niż do tej pory używano w fotografii dokumentalnej koloru. Poza Janem Ságlem i Vladimírem Birgusem, tworzących subiektywnie dokumentalne fotografie kolorowe jeszcze we wczesnych latach osiemdziesiątych, tendencję tę reprezentowały również przez ekspresyjne fotografie Jiřego

Křenka z supermarketów oraz cykl Tomáša Třeštika, składający się z fotografii z praskich klubów, które ukazują hedonistyczny sposób życia znacznej części młodego pokolenia.

Portret, fotografia inscenizowana i artystyczna w latach 1990-2000

W latach 90., po dziesięcioleciach izolacji politycznej i kulturalnej, fotografia czeska nabierała charakteru coraz bardziej międzynarodowego. Wielu fotografów pielęgnowało intensywne kontakty zagraniczne, zagraniczne publikacje oraz Internet zapewniły zaś dostęp do informacji o najnowszych trendach. Rozkwit technik cyfrowych przyniósł z sobą zarówno nowe estetyki, jak i zmiany w sposobie prezentowania dzieł. Był to początek ery obrazów wielkoformatowych.

Lata dziewięćdziesiąte były świadkiem odnowionego zainteresowania portretem nie wykonywanym na zamówienie. Najbardziej innowacyjne fotografie tego okresu, to być może cykl *Autopotrétý se ženami (Autoportrety z kobietami)* Dity Pepe. Autorka wykorzystuje w swej pracy przebrania, makijaże i peruki, aby imitować styl kobiet i dziewcząt z różnych grup społecznych, zawodowych i wiekowych, a następnie robi sobie z nimi zdjęcia. Rezultatem jest socjologiczny kolaż różnych typów nowoczesnych kobiet, a także wielowarstwowy, introspekcyjny autoportret samej fotografki, która przejmowanie różnych tożsamości opanowała do imponującej perfekcji.

Jolana Havelková używając miękko rysującego obiektywu, stworzyła wyraziste portrety; Jitka Hanzlová jest zaś autorką delikatnych, naturalnych, utrzymanych w pastelowych kolorach portretów kobiet. Odmienne podejście reprezentuje natomiast dzieło Štěpánki Stein i Salima Issy. Na utrzymanych w surowej kolorystyce zdjęciach właścicieli drogich samochodów utrzymują oni ironiczny dystans, efektywnie wykorzystując kombinację elektronicznego flesza i naturalnego światła.

Ivan Pinkava odrzuca swój tradycjonalizm, poszukując źródeł inspiracji w tematyce mistycznej, klasycznej i biblijnej, a także w malarstwie Leonarda, Caravaggia i innych starych mistrzów. Jego modele są przeważnie nadzy, pozbawieni specyficznych atrybutów swoich czasów, zaś fotografie mają często alegoryczne bądź symboliczne tytuły. Zarówno same w sobie, jak i w zestawieniu z innymi, nagie postaci z fotografii Pinkavy stają się archetypami z głębin historii i nieświadomości, a także odzwierciedleniami jego własnej duszy. Michal Macků

osiągnął międzynarodową rozpoznawalność dzięki swym „żelazom” – niezwykle ekspresywnym pracom o tematyce zniszczenia i przemocy, utraty tożsamości oraz dualizmu między fizycznym i duchowym. Pavel Mára przedstawia postaci i twarze mężczyzn i kobiet widziane od dołu, z boku i z góry, zachowując równoległe linie pionowe i zadając w ten sposób pytanie o tożsamość i osobowość człowieka, a także o naszą zdolność postrzegania.

Fotografia stała się wówczas, podobnie jak w innych krajach, sposobem na bycie zauważonym w świecie sztuki i zaczęła wypierać tradycyjne malarstwo na wystawach i akademiach sztuk pięknych. Fotografia odgrywa zasadniczą rolę w twórczości Veroniki Bromovej, która jako pierwsza w Republice Czeskiej posłużyła się fotografią manipulowaną komputerowo. Wspólnym tematem jej prac jest ludzkie ciało, które Bromová przedstawia bez zahamowań, często w sposób dość szokujący. Jej cykl *Pohledy (Widoki)* stał się rodzajem ikony czeskiej sztuki lat 90. Często pojawiająca się później tematyka ciała i jego fragmentów, występuje także na fotografiach innych artystów, takich jak Jiří Nick czy Michaela Thelenová, w rzeczywistości jednak traktują oni ów temat tylko drugoplanowo, w zupełnie innych kontekstach.

Jeden z czołowych czeskich artystów, Jiří David, stworzył cykl *Skryté podoby (Ukryte oblicza)*, w którym przedstawione zostają dwie lewe i dwie prawe połowy twarzy, złożone w dwa oddzielne wizerunki. Štěpánka Šimlová opowiedziała się – podobnie jak Bromová – za cyfrową technologią komputerową, która okazała się idealna do swobodnego mnożenia, aranżowania i dowolnego modyfikowania jej różnych cykli. Markéta Othová, Alena Kotzmannová i duet artystyczny Lukáš Jasanský / Martin Polák, zorientowani są wyłącznie na samo medium fotograficzne, postępują oni jednak z fotografią w sposób konsekwentnie konceptualny.

Fotografia czeska w ciągu lat 90. – podobnie jak w wielu innych krajach – wyszła na światło dzienne ze swego odseparowanego getta, osiągając znacznie wyższą, niż kiedykolwiek do tej pory, pozycję wśród sztuk.

Tłumaczenie Hanna Marciniak