Jakub Kožiál

Bořek Sousedík

teoretik, pedagog, fotograf

Bakalářská práce

Slezská univerzita v Opavě
Filosoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2010

Jakub Kožiál

Bořek Sousedík

teoretik, pedagog, fotograf

Bořek Sousedík

theorist, pedagogue, photographer

Teoretická bakalářská práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA Tomáš Pospěch
Oponent: Mgr. Václav Podestát

Slezská univerzita v Opavě
Filosoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2010

Abstrakt

Tato práce se zabývá osobností ostravského fotografa, pedagoga a teoretika Bořka Sousedíka. Věnuji se jeho fotografické tvorbě a dochází taky k srovnání s autory, u jejichž tvorby lze nalézt podobné rysy. Neméně důrazu je kladeno na jeho bohatou pedagogickou činnost. Závěr je vyhrazen skriptům, které Sousedík publikoval, a v nichž se věnuje jak dějinám fotografie, tak i teorii fotografie a praktickým stránkám věci.

Abstract

This thesis is concerned with personality of Ostrava's photographer, pedagogue and theorist Bořek Sousedík. I pursue to his photographic creation and there also happens juxtaposition with authors whose creation bears similar features. No less emphasis is placed on his pedagogical activity. The conclusion is dedicated to textbooks that Sousedík has published and in which he put his mind not only to photo history but also to photo theory and practical respect.

Klíčová slova:

Visualismus, subjektivní dokument, Lidová konzervatoř v Ostravě

Keywords:

Visualismus, subjective document, Public's conservatory of Ostrava

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
KOŽIÁL Jakub	Milady Horákové 1042/5, Opava - Předměstí	F070949

TÉMA ČESKY:

Bořek Sousedík - teoretik, pedagog, fotograf

NÁZEV ANGLICKY:

Bořek Sousedík - theorist, pedagogue, photographer

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Popsat osobnost Bořka Sousedíka. Jeho fotografickou tvorbu srovnat se současníky, jako jsou Vladimír Birgus, Štěpán Grygar, Viktor Kolář, Miroslav Machotka, Josef Moucha. Popsat Sousedíkovu pedagogickou činnost a s ní spjatou činnost publikační.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

BIRGUS, V.: VOJTĚCHOVSKÝ, M.: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Praha: KANT 1996. ISBN: 80-901903-5-7
DUFEK, A.: Bořek Sousedík-souvislosti: Revue Fotografie 3/1987
MEISNEROVÁ WISMER, Z.: a kolektiv: MIMO ZÓNU Fotografie z let 1970-1989. Praha: Langhans Galerie 2009. ISBN: 978-80-902816-6-0
MOUCHA, J.: a kolektiv: FOTOGRAFIE IDENTITY/PAMĚŤ ČESKÉ FOTOGRAFIE. Praha: KANT, Pražský dům fotografie o.p.s., 2006. ISBN: 80-86970-12-4
SOUSEDÍK, B.: Úvod do dějin fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1982
SOUSEDÍK, B.: Základy fotografie, LK/MKS Ostrava 1984
SOUSEDÍK, B.: Snímková technika, LK/MKS Ostrava 1987
SOUSEDÍK, B.: Skladba fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1989
RIŠLINKOVÁ, H.: LENDELOVÁ, L.: POSPĚCH, T.: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. Století: Museum umění Olomouc 2002. ISBN 80-85227-50-9

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F070949 , 20.08.2010 06:18

Poděkování

Mé poděkování patří Bořku Sousedíkovi za poskytnuté materiály i čas, který mi věnoval. Dále pak Mga. Mgr. Tomášovi Pospěchovi za podnětné připomínky. Děkuji i své ženě Janě za porozumění, trpělivost a podporu při vzniku této práce.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlas

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, do Umělecko-průmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách www. itf.cz.

Jakub Kožiál
V Opavě dne 19. srpna 2010

© 2010 Jakub Kožiál
Institut tvůrčí fotografie FPF
Slezské university v Opavě

Obsah

Úvod 8

I. Bořek Sousedík fotografem 11

- Kořeny
- Fotografické počátky
- Cesta k výtvarné fotografii
- Studia na Famu
- Vizualismus
- Srovnání se současníky
  - Štěpán Grygar, Miroslav Machotka, Vladimír Birgus, Viktor Kolář, Josef Moucha
- Barevná fotografie

II. Bořek Sousedík pedagogem 44

- Osvětlení koncepce vzdělávání v ČSSR
- Sousedíkovy počátky na Lidové konzervatoři v Ostravě
- Systém výuky
- Uplatnění absolventů
- Fotografické kurzy pro americké studenty v Salzburgu
- Kolegium a Uspořádané okamžiky

III. Bořek Sousedík teoretikem 61

- Úvod do dějin fotografického obrazu
- Základy fotografie
- Skladba fotografického obrazu
- Snímková technika

Bibliografie 68

Životopisná data

Publikace

Výstavy

Skupinové výstavy

Zastoupení ve sbírkách

Seznam použité literatury

Jmenný rejstřík

Úvod

Během let 2005 a 2006 jsem navštěvoval Lidovou konzervatoř v Ostravě obor Výtvarná fotografie. Důvodem nebyla jen touha po vzdělání, ale také renomé, kterou tuto školu provázelo. Velmi záhy jsem pochopil, že na tomto renomé se nepodíleli pouze absolventi tohoto studia, z nichž se často stávali studenti vysokých fotografických škol, ale lvím podílem se o ni zasloužila i osobnost Bořka Sousedíka. Fotografa, pedagoga a teoretika, jenž svým zapálením pro fotografii položil základy moderní výuky na této škole. Podařilo se mu ovlivnit celou generaci mladých fotografů nejen v regionu Ostravska, ale i mnoho vzděláníchtivých fotografů ze všech koutů naši republiky, Slovenska i Polska. Přestože již nepatřím mezi zcela nejmladší, je mezi mými vrstevníky i mladší fotografickou veřejností Sousedíkova osobnost takřka zcela neznámá. Vzhledem k tomu, že počátkem devadesátých let Sousedík zcela utlumil svou pedagogickou činnost spojenou s fotografií a jako činný fotograf ustoupil ještě více do pozadí, tak i doba masivního rozvoje komunikačních médií na něj takřka zapomněla. První zmínky o Bořku Sousedíkovi se v česko-slovenském tisku objevují až v polovině roku 1986 v souvislosti s jeho pedagogickou činností. Přestože má již za sebou první autorskou výstavu, která se uskutečnila v roce 1982 v Salzburku, i lektorskou činnost tamtéž. Jeho práce se v roce 1985 objevily i na výstavě 27 Contemporary czechoslovakien photographers konané v Londýně. V roce 1987 o něm vychází článek v časopise Revue Fotografie, který publikuje Antonín Dufek. A na sklonku osmdesátých let o něm píše Petr Balajka tvůrčí profil do Československé fotografie. Po nástupu demokracie v Československu na něj pamatuje pouze Tomáš Pospěch, který jeho fotografie zařazuje na výstavu Česká a slovenská fotografie

osmdesátých a devadesátých let konané v roce 2002 v Olomouci a reprízované v témže roce na Měsíci fotografie v Bratislavě. Jeho fotografie jsme mohli zaznamenat i na výstavách Česká fotografie 20. století a Fotografie 70. let v ČSR konaná v Klatovech.

Za cíl této práce jsem si vytýčil připomenout tuto bezesporu zajímavou osobnost české fotografie sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století. V první části, která se týká fotografické osobnosti Bořka Sousedíka, se zabývám jak prvotními impulsy pro fotografické počátky, tak celou cestou až k výtvarné fotografii. Dále následuje vrchol jeho tvorby, který lze charakterizovat pojmem vizualismus. S tím souvisí samotné vysvětlení fotografického směru, jenž je označován vizualismem. Rád bych zmínil i osobu Charlese Harbutta, která se stala katalyzátorem pro přerod fotografie založené na zobrazení reality ve fotografii reflektující fotografovu osobnost a jeho niterné pocity. V této kapitole bych také rád dospěl ke komparaci Sousedíkových vrstevníků, kteří tvořili na podobných obrazových principech, v obdobném duchu. Těmito jsou Vladimír Birgus, Štěpán Grygar, Viktor Kolář, Miroslav Machotka a Josef Moucha, i každý svým způsobem. Závěrem bych rád nastínil tvorbu posledních let, tvorbu založenou především na barvě a vznikající za pomoci Sousedíkem tolik vytoužené moderní digitální techniky. V průběhu této kapitoly bych se taky rád zmínil o Sousedíkově rodinném životě, byť to v podobných pracích nebývá zvykem, protože pro intimnost jeho stěžejních fotografií je rodinný život klíčový.

Druhou kapitolu týkající se pedagogické činnosti Bořka Sousedíka bych začal objasněním stavu fotografického školství v tehdejším Československu. A to z důvodu možnosti, že mnozí mladší čtenáři této práce by nemuseli zcela chápat, proč se zabývám

Sousedíkovou pedagogickou činností na Lidové škole umění, z dnešního pohledu spíše méně viditelnou vzdělávací institucí (když ono je dnes tolik profesionálně vedených komerčních vzdělávacích kurzů). Sousedíkovy počátky na konzervatoři během let 1972 až 1974 jsou charakterizovány také spoluprací s mnoha dalšími lektory. Tyto pak vyústily v potřebu změny koncepce výuky rozloženou do čtyř semestrů s pevně určenou osnovou.

Neméně zajímavou součástí Sousedíkovy pedagogické činnosti jsou i kurzy pro americké studenty v Salzburgu, které se konaly během dvou normalizačních let, a přestože nebyl s tehdejším režimem příliš zadobře, bylo mu umožněno tyto kurzy realizovat.

Poslední část je věnována teoretickým pracím Bořka Sousedíka. V počátcích jeho pedagogické činnosti se setkal s naprostým nedostatkem vhodných učebních podkladů. Tento nedostatek byl prvotním podnětem pro teoretickou práci, což vyústilo ve vydání čtyř skript určených především pro podporu výuky na Lidové konzervatoři v Ostravě. Mnohé z těchto skript s časem neztratilo na aktuálnosti, což dokazují odkazy na tyto texty, často se vyskytující v podkladech pro studium dnešních vzdělávacích institucí, nabízejících fotografické vzdělání.

I. Bořek Sousedík fotografem

Kořeny

Bořek Sousedík se narodil 11. prosince 1946 v Ostravě. Jeho zájem o fotografii byl probouzen již od útlého věku. Jeho otec byl zapálený fotoamatér**. *„Již jako malého chlapce mě otec brával do temné komory, kde mi bylo dovoleno nejen přihlížet, ale také i asistovat.“***[1] Říká sám Sousedík. V letech poválečných i padesátých letech nebylo příliš obvyklé kupovat konfekční fotochemii, většina fotografů si připravovala potřebné lázně doma. Jednotlivé chemikálie byly přístupné a o popularizaci receptů se postaraly mnohé publikace od autorů, jakými byli například Přemysl Koblic nebo Jaroslav Kulhánek. Svůj první fotoaparát dostal v pěti letech, byl to bakelitový přístroj na snímky formátu 6x6 jménem pionýr. ***„Fotografie bývala od dětství vždycky vedle mě. Otec fotografoval velmi rád, dokonce vedl i nějaké kurzy, takže se tím dost intenzívně zabýval. Měl takovou malou laboratoř, skříňka nahoře byla plná chemikálií, vše se improvizovaně odehrávalo v koupelně. Možná v určitém smyslu jsem se k fotografii dostal přes chemii, ta mě vždycky nesmírně bavila. Pokusy a práce s chemikáliemi…“***[2]**.** Celé dětství i dospívání jej provázely fotoaparáty na svitkový film, různě

[1] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[2] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010

sofistikované, mnohé půjčené od otce. Až v roce šedesát osm našel oblibu v kinofilmu a do Čech přišla Minolta s modelem SR-T101[3]. Do té doby fotografie Sousedíkovi spíše naplňovala volný čas a vznikaly fotografie převážně dokumentačního charakteru. Skutečný zájem o studium fotografie v Sousedíkovi zapálilo až setkání s katalogem výstavy Co je člověk sestavenou Karlem Pawkem[4], který zakoupil v Domě umění v Ostravě. Přestože samotnou výstavu nikdy neviděl, tento katalog byl stěžejním milníkem v jeho životě. V katalogu byly mimo mnoha úžasných fotografií taktéž uvedeny kontakty na vystavující autory. Sám Sousedík uvádí: ***„Díky tomuto katalogu jsem navázal mnohé kontakty do zahraničí, protože tam byl seznam autorů včetně úplných adres. Jeden z kontaktů byl i Enrico Bezzola. Ten mi posílal časopis Camera[5], vycházející ve Švýcarsku, výměnou za gramofonové desky. To fungovalo několik let naprosto perfektně. Vždycky jednou za rok jsem mu posílal desky a on mi za to předplatil Cameru. Docházel jsem si pro ni přímo na poštu. Pošťačka měla přísně zakázáno ji doručovat do schránky, protože hrozilo reálné nebezpečí, že bych svou Cameru nikdy nedostal. Později jsem si literaturu obstarával tak, že jsem skupoval fotografické knížky. Protože tenkrát byl na západě boom fotografie. To co se tady dalo v antikvariátech koupit za třicet, čtyřicet i sto korun, se dalo na západě zhodnotit mnohdy i stonásobně, třeba***

[3] Se stejným kinofilmovým fotoaparátem začínala i fotografka Annie Leibovitz

[4] Dr. Karl H. Pawek jako redaktor časopisu Stern, připravil výstavu ne nepodobnou Steichenově Lidské rodině. Na podzim roku 1966 byla tato výstava uvedena v Obecním domě v Praze

[5] Camera, vydavatelství Bucher byl jeden z nejvýznamnější fotografických časopisů. Založen roku 1922. Byl známý nejen svým velmi kvalitním tiskem, tak především jako jeden z prvních časopisů co zveřejňoval fotografie předních fotografických osobností, které z dnešního pohledu považujeme za zcela klíčové. Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, Bill Brandt, Robert Frank a jiní. S příchodem šéfredaktora Allana Portera v roce 1965 se ještě zvýši důraz na moderní světovou fotografii. Časopis zanikl v prosinci 1981, protože jej majitel, vydavatelství Ringier, považoval ve svém portfoliu za zbytečný.

Sudek. Posílal jsem je svým kontaktům do New Yorku a zpět se mi vracely knihy, které byly u nás nedostupné, jako například monografie Diany Arbusové a Garyho Winogranda. Tenkrát jsem se hodně zabýval knihami Carla Gustava Junga[6] a díky tomu jsem prostudoval v angličtině všechny jeho podstatná díla. První knihou, co jsem přečetl v angličtině, byl Sigmund Freud, Výklad snů, tu jsem četl na vojně.“[7] Obdobným způsobem, ovšem mnohem později, získával i v Anglii vycházející časopis Creative Camera[8] .

Sousedíkovou tvorbou z toho období se prolínají náměty všedního dne. Je silně ovlivněn humanistickou fotografií šedesátých let a z fotek samotných lze soudit, že jeho vzory byli právě fotografové jako Henri Cartier-Bresson, Robert Frank a další. Mnohé z raných fotek vznikají v období Sousedíkovy vojenské služby, kterou absolvoval mezi lety 1969 a 1970. Režim vojenské služby mu poskytoval dostatečný časový prostor a dokonce se mu podařilo vybudovat si v kasárnách vlastní fotokomoru. Vznikají fotografie jak ze samotného výcviku, tak i z volnočasových aktivit. Jako příklad lze

[6] Carl Gustav Jung psycholog, zakladatel analytické psychologie
[7] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[8] Creative Camera, měsíčník věnující se dokumentární i výtvarné fotografii, který vycházel v Anglii mezi léty 1964 a 2001

uvést tento snímek, na němž je zachycen okamžik vojenské ceremonie. Rám obrazu lemují tmavé postavy a tím se celá pozornost soustředí na centrální motiv. Tím se stává tonálně odlišená žena v kostkovaném kabátě, objímající za zadu svého milého. Autor tímto staví do kontrastu neosobní prostředí armády a tak zcela intimní gesto dvou blízkých osob. Život kolem sebe Sousedík vnímá i po ukončení základní vojenské služby**. *„V té době jsem byl tematický neucelený, bylo to dlouhé období hledání. Vůbec jsem například nevěděl, zda mám fotit čtverec, formát 6x9 nebo kinofilmem. Byl jsem v té době sice velmi ovlivněn Pawkovou výstavou, ale vznikaly pouze fotografie žánrové. Byl jsem ovlivněn taky různými názory, třeba práci s výřezem, který jsem potom později zcela opustil.“*** [9]

V letech 1976 až 1978 Sousedík studuje dálkově fotografii na FAMU.

Také v těchto letech již zcela samostatně vyučuje fotografii na Lidové škole umění v Ostravě. Potřeba studia pramení z touhy dovědět se o fotografii co nejvíce. Zklamán ovšem toto studium nedokončuje. Sám na toto období s odstupem času vzpomíná: ***„ Toužil jsem po kontaktu s ostatními fotografy. Ovšem bylo to externí studium, dojížděl jsem zprvu jednou týdně a později mnohem méně často z Ostravy do Prahy a bylo to časově i finančně velmi náročné. Spolužáky jsem***

[9] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010

potkával zřídka, jen s minimem jsme si občas zašli sednout někam na pivo. Některé lidi jsem nikdy nepoznal, oni studovali se mnou, a přesto jsem je nikdy neviděl. Ani kontakty s kantory nebyly příliš těsné. Někdy se dokonce stávalo, že jsem si domluvil konzultaci, přijel jsem na FAMU a dotyčný profesor nebyl k zastižení. Celé studium mi pak přišlo zbytečné a vysilující. A prakticky jsem ho ani nepotřeboval, já byl už dávno inženýr ekonomie, takže vysokoškolské vzdělání jsem měl.“ [10]

V té době pracuje Sousedík systematicky na tématech se silným sociálním kontextem. Vzniká série fotografií z domova důchodců. ***„Tehdy to byla v určitém smyslu zakázka, dostal jsem za úkol od ředitele domova nafotit obrázky z jeho instituce. Ovšem jak viděl výsledky, zhrozil se. Ty fotky mu přišly strašně pesimistické, ale já jsem tenkrát neuměl udělat jiné, takže z toho nakonec sešlo.“***[11] Ve fotografiích se odráží beznaděj a smutek stáří. Odevzdané čekání na definitivní konec, to vše odehrávající se v neutěšeních podmínkách domova důchodců snad ani více pesimisticky zachytit nelze.

[10] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[11] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010

Vizualismus

Pravděpodobně prvním kdo dokonale definoval stav, kdy tradičně pojatá dokumentární fotografie začíná přešlapovat na místě, byl Charles Harbutt. Na otázku, jaký je rozdíl mezi fotografii šedesátých let a let sedmdesátých Charles Harbutt[12] odpovídá: ***„Ach to je snadné. Fotografie padesátých let byla o lidech. Teď je o fotografii.“***[13] V roce 1973 vydává svou knihu fotografií s názvem Travelog. A právě v jejím úvodu velmi osobně popisuje situaci nejen svou, ale i mnoha dalších fotografů: ***„Měl jsem v paměti kousky a fragmenty nepoužitelné z hlediska žurnalistických kánonů, podle nichž jsem fungoval. Vlastně mi přestávalo být jasné, co jsou opravdové fotografie. Věděl jsem jenom to, že bych měl znovu nabýt kontroly, abych byl znovu schopen dělat fotografie spjaté s mým životem. … Zkoušel jsem udělat fotografie, které by proklamovaly mimořádně napjatý provaz mezi obrazem a realitou … Nevěděl jsem, jestli jsou dobré, nebo špatné, věděl jsem jen to, že jaksi mohu rozumět jejich zvláštnosti…“***[14] Fotografie v Harbuttově knize s tímto korespondují, jejich námět je přímo banální, ovšem fragmentární vidění útržku těžko rozlišitelné skutečnosti, jim dává zcela nový rozměr. Tyto zcela osobní snímky se pro mnohé následovatele staly odrazovým můstkem, který je v kombinaci s vlastní invencí katapultoval do fotografických výšin. Jako příklad lze uvést Ralpha Gibsona, nebo Christiana Vogta. Jako jeden z prvních na tyto tendence začíná reagovat Allan Porter, šéfredaktor švýcarského časopisu Camera. Velmi často je možné, v souvislosti s tímto obdobím, se setkat s jménem Andreas Müller-

[12] Americký fotograf, člen skupiny Magnum
[13] Dufek, Antonín: Bořek Sousedík-souvislosti: Revue Fotografie 3/1987, strana 36
[14] Dufek, Antonín: Bořek Sousedík-souvislosti: citace Charlese Harbutta, Travelog: Revue Fotografie 3/1987, strana 36

Pohle[15]. Ten se v článku březnového čísla roku 1980 časopisu European Photography pokouší zformulovat teorii směru, vycházejícího ze subjektivního dokumentu, teorii vizualismu. Z dnešního pohledu je jasné, že tento vývoj momentní fotografie byl zcela nevyhnutelný. Obrazové deníky zažívají stagnaci a později strmý pád a jsou ze svých pozic vytlačovány prudce se rozvíjejícím médiem, televizí. Vizualismus, jak ho cítí sám Sousedík, popisuje v předmluvě katalogu k výstavě uskupení Kolegia konající se v roce 1980. Citaci jeho textu lze najít v druhé polovině této práce. Ze statí týkajících se vizualismu lze určit základní znaky tohoto směru. Těmi jsou především momentnost, zdůraznění okamžiku, neotřelá kompozice, někdy až dekompozice a fragmentálnost.

„Musí to být pevné vizuální celky, jejichž smysl je v nich samých a nikoliv mimo ně v tom, co zobrazují.“[16] Píše Bořek Sousedík v dopise Antonínu Dufkovi.

Sousedík nikdy nezvětšoval a ani nevystavoval fotografie na větší formát, než 18x24 cm. Své zvětšeniny chce mít dokonalé jak po stránce tonality, tak i ostrosti. Větší zvětšeniny, než uvedených 18x24 cm Sousedíkovy kvalitativní kritéria nesplňují.

[15] Andreas Müller-Pohle, německý fotograf a teoretik
[16] Dufek, Antonín: Bořek Sousedík-souvislosti: Revue Fotografie 3/1987, strana 36

Srovnání se současníky

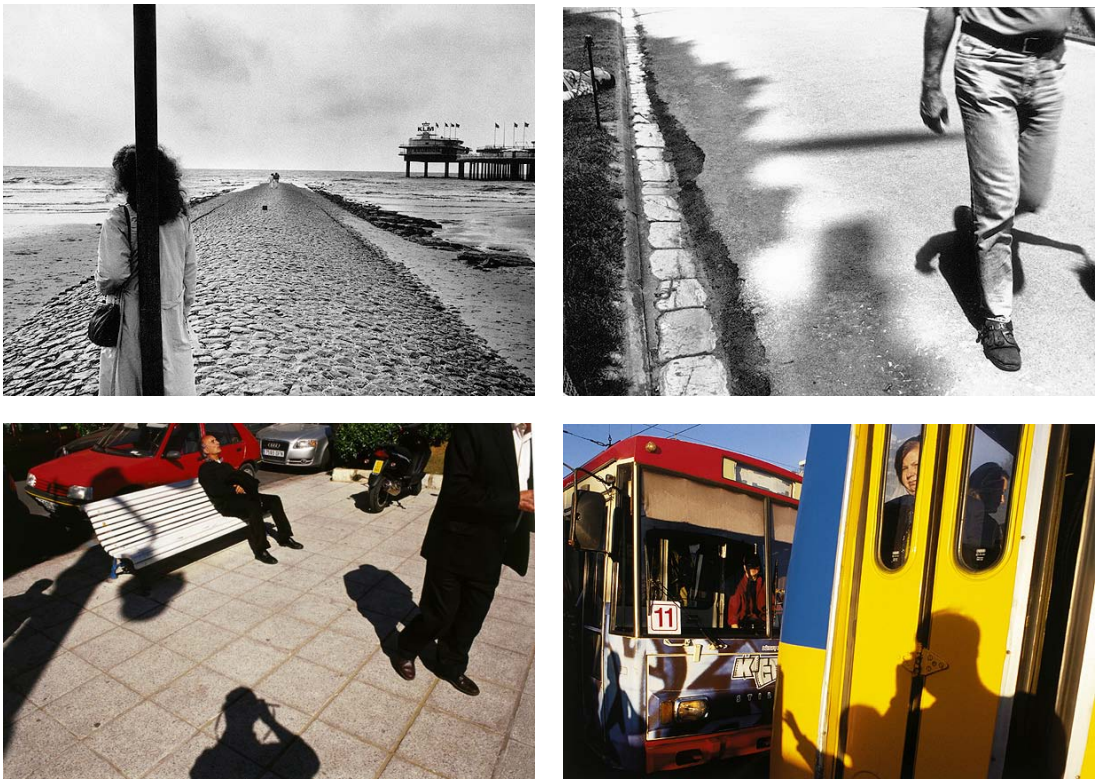
Aby bylo možno fotografickou tvorbu Bořka Sousedíka objektivně posoudit, je třeba tomuto posouzení dodat dobový kontext. Nebudu jej srovnávat s obdobně tvořícími autory zahraničními, jako jsou třeba Verena von Gagern, nebo Paul den Hollander, přestože by toto srovnání Sousedíkova tvorba jistě ustála. Pro srovnání jsem si vybral autory české, jejich tvorba od konce sedmdesátých let vykazuje jisté styčné plochy. Původně jsem zvažoval, zda do tohoto výběru nezařadit taky brněnskou fotografku Marii Kratochvílovou, ovšem po bližším seznámení s jejími dostupnými fotografiemi, jsem od tohoto záměru upustil. Zdá se mi, že srovnat by bylo možné jen nemnoho fotografií, které vznikly za její cesty po Francii v roce 1977.

Vladimír Birgus

Narozen 5.5 1954 ve Frýdku- Místku.

Mezi léty 1973-1978 vystudoval obor literatura, divadlo, film na FF UP v Olomouci a zároveň absolvoval mimořádné studium fotografia na FAMU. V roce 1978 se stává odborným asistentem na FAMU, v roce 1994 docentem a následně profesorem. Od roku 1990 je vedoucím Institutu tvůrčí fotografie při FPF Slezské university v Opavě. Fotograf, teoretik, publicista, kurátor mnoha výstav u nás i v zahraničí. Neúnavný propagátor české fotografie ve světě.

Ve své tvorbě se od poloviny sedmdesátých let věnuje subjektivnímu dokumentu, zprvu černobílému, od osmdesátých let pak barevnému.



17

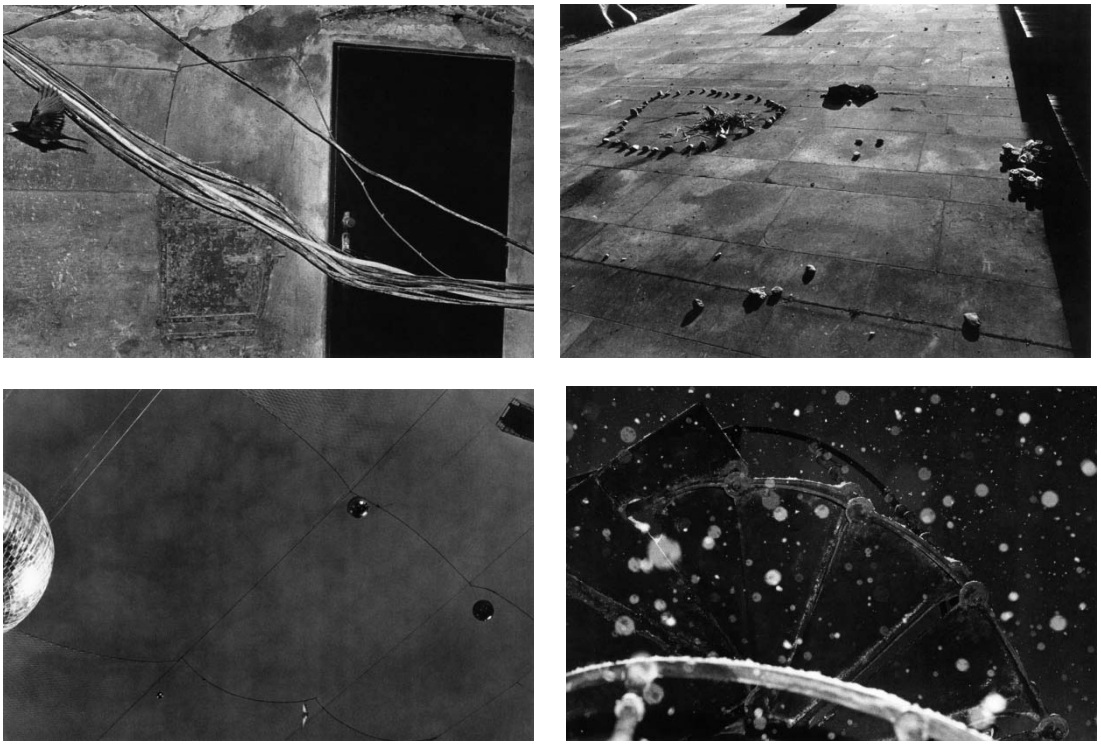
Štěpán Grygar

Narozen 10.7 1955 v Praze

Po absolvování fotografie na FAMU v roce 1979 pracuje jako fotograf na volné noze. Od roku 2002 vedoucí ateliéru výtvarné fotografie na FAMU. V roce 2008 jmenován profesorem.

Počátkem osmdesátých let bývají jeho fotografie spojovány s vizualismem. Později se však přiklání k minimalismu a konceptualismu.

[17] Birgus Vladimír: Scheveningen 1984 | Pisa 1996
Sitges 2005 | Vilnius 2004



18

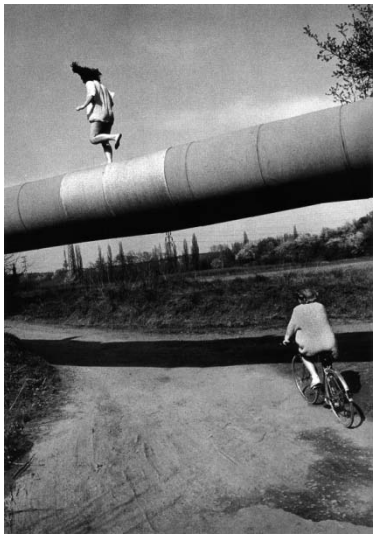
Viktor Kolář

Narozen 1941 v Ostravě

Po ukončení Pedagogického institutu v Ostravě v roce 1964 pracuje jako učitel a knihovník. Mezi léty 1968 až 1973 žije v Kanadě a získává několik uměleckých stipendií. Po návratu z emigrace pracuje v podřadných zaměstnáních jako dělník a stavěč kulis. Od roku 1984 je fotografem v svobodném zaměstnání. Od roku 1994 vyučuje na FAMU.

Viktor Kolář se po celou dobu věnuje dokumentární fotografii. Nejvýznamější fotografie jsou ty, co vznikají na Ostravsku. V nich se odráží jak sociální témata, tak vztah k krajině, silně deformované průmyslem. Je představitelem dokumentu v klasickém pojetí.

[18] Grygar Štěpán : bez názvu | bez názvu
bez názvu | bez názvu



[19]

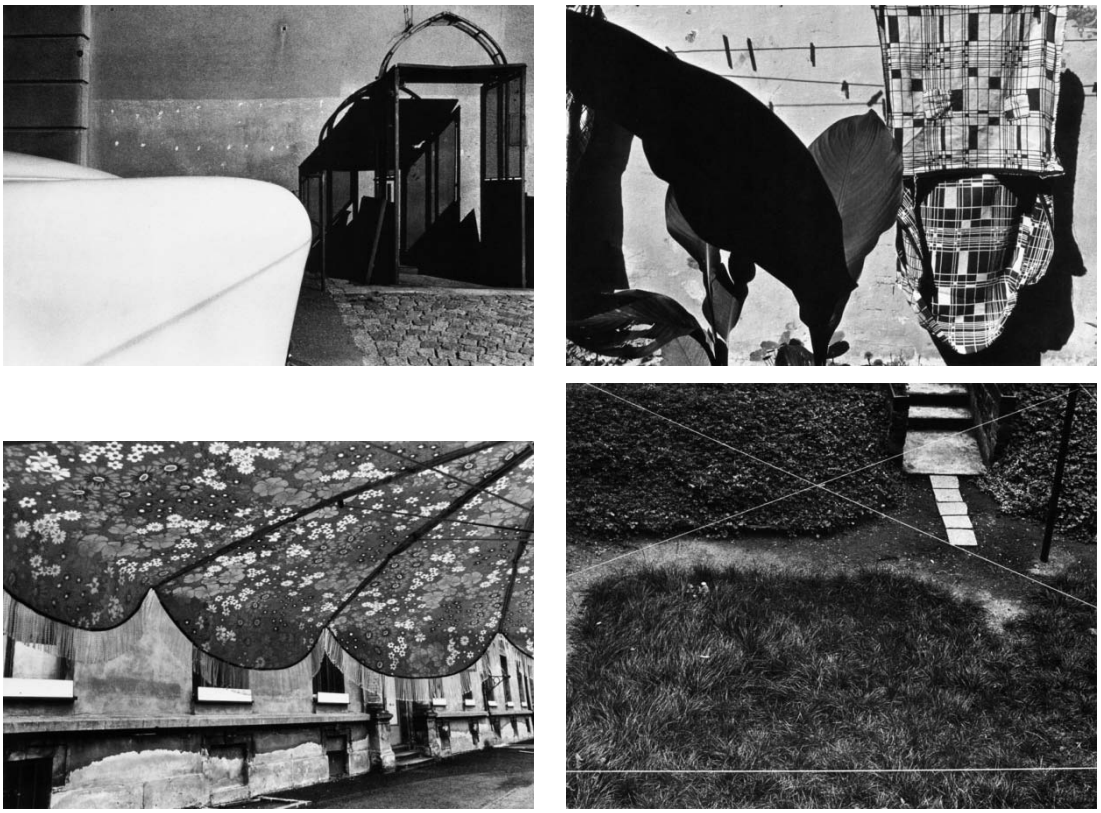
Miroslav Machotka

Narozen 22.5 1946 v Roudnici nad Labem

V roce 1969 absolvoval studia elektrotechniky na ČVUT v Praze. Od roku 1970 pracuje jako technik ve studiu České televize v Praze.

Ve své počáteční tvorbě vychází z české fotografické avantgardy, později se zajímá o zkoumání městské krajiny, její konfrontací s civilizací.

[19] Kolář Viktor: Ostrava 1989 | Ostrava 1989
Ostrava 1994 | Ostrava 1990



20

Josef Moucha

Narozen 22.8 1956

V roce 1980 vystudoval televizní a filmovou žurnalistiku na Karlově Univerzitě v Praze. Od poloviny osmdesátých let publikuje články v Československé fotografii. Později se stává redaktorem Revue fotografie. Jeho články se objevují v časopisech Host, A2, Ateliér. Je autorem mnoha fotografických monografií, například Alfonse Muchy, Jiřího Hankeho, Jana Lukase a dalších. Působí také jako kurátor a teoretik.

[20] Machotka Miroslav: bez názvu | bez názvu 1989
bez názvu 1989 | bez názvu

Během prezenční vojenské služby nafotil soubor fotografií, které dokonale ilustrují tehdejší nesmyslnost a absurditu služby v Československé lidové armádě. Později se odklání k subjektivnímu dokumentu a ve své tvorbě využívá sousedící části políček kinofilmu a jejich předěl jako kompoziční prvek.

[21]

[21] Moucha Josef : Praha 1986 | Gniezno 1985
New York 1999 | Budapest 1986

Sousedíkova černobílá fotografie

Nejzajímavější část Sousedíkovy tvorby představuje období přelomu sedmdesátých a osmdesátých let až po začátek let devadesátých. Podle jeho vlastních slov není jeho tvorba tematicky vyhraněna a sleduje spíše výrazové cíle. **„Fotografii chápu spíše jako objekt a cíl, nikoliv jako prostředek zobrazení“**[22], uvádí Bořek Sousedík. Pokud se ovšem dnes, s odstupem bezmála dvou desetiletí, podíváme na fotografii z tohoto období, můžeme jistou tematičnost odhalit. Část fotografií je charakteristická viděným vizuálním prožitkem, prožitkem založeným na silné geometrické kompozici. Shodné geometrické tvary lze nacházet i na fotografiích Miroslava Machotky. Podstatná odlišnost obou autorů je však v tom, že Machotka používá geometrii a tvary pro zkoumání vztahů civilizace k životnímu prostředí. Zabývá se životním prostorem člověka ohraničeným městskou krajinou. Na jeho fotografiích se vyskytují osoby pouze zprostředkovaně, prostřednictvím často pomíjivých stop, které po nich v prostředí zůstávají. Momentnost jeho fotografií je potlačena výhradně do sféry prožitku. Zatímco použití geometrie tvarů v Sousedíkově pojetí životní prostor podává pouze v náznacích, často výhradně prostřednictví výrazného světla a hlubokých stínů. Člověk je na těchto fotografiích vždy přítomen fyzicky, byť je svým zobrazením spíše zobecňován.

Druhou a to daleko početnější skupinu, kterou Sousedík sám zahrnuje mezi své tematicky nevyhraněné fotografie, tvoří fotografie, které bych označil nálepkou intimní. Dle mého názoru jsou pro Sousedíkovu osobu zcela zásadní a naprosto typické. Nikdo jiný ze Sousedíkových současníků nepromítá do tvorby osoby svých blízké,

[22] Dufek, Antonín: Bořek Sousedík/Fotografie: katalog výstavy 1987

včetně intimních prožitků, které jsou s těmito osobami spjaté. Ano, lze namítnout, že i na fotografiích Vladimíra Birguse se objevují fragmenty jeho rodinných příslušníků, dětí i jeho manželky. Ovšem, vezmeme-li v úvahu ostatní Birgusovy fotografie, je tento výskyt jeho blízkých naprosto marginálním jevem.

Intimita, kterou lze objevit ve fotografiích Bořka Sousedíka, odráží jeho hluboký citový vztah k těmto osobám. Jeho žáci i lidé, přicházející se Sousedíkem do běžného styku, charakterizují jeho osobu jako distingovanou, pohybující se dle přísně vymezených pravidel a jeho vnější projev oproštěn od osobních emocí. Z jeho fotografií je zřejmě, že tato charakteristika je pouze zdáním, vnější maskou, za níž stojí člověk plný citů a emocí. Název jeho výstavy, konané v chebské galerii G4, který je „Objektivní personalita", může naznačovat, že přestože jde o intimitu zcela osobní, je tato intimita určitým způsobem zobecněna. Pokud se nechá divák vtáhnout jeho fotografiemi, může lehce nabýt dojmu, že jde o jeho vlastní prožitky, že všechno toto se jej osobně týká. Sousedík říká: ***„… myslím, že nejlepší snímky jsou ty, které jako dobrý akumulátor obsahují nejvíce energie…"***[23] Zdá se, že tyto akumulátory jsou akumulátory univerzálními a lze je použít i k nabíjení nás samotných.

Dá se v jistém smyslu říci, že tento univerzální prožitek jej spojuje s dalším autorem, výše uvedeným Štěpánem Grygarem. Také z jeho fotografií, které lze nazvat spíše obrazy, můžeme lehce nabýt dojmu, že zobrazený prožitek, je prožitkem našim vlastním. Avšak rozdílnost obou autorů je zcela patrná. U Grygarovy tvorby chybí totiž vazba na osobu blízkou, zastoupenou v obraze. O to intenzivněji lze získat pocit, že se tyto obrazy snaží udělat osobu blízkou právě z nás. A možná právě toto

[23] Dufek, Antonín: Bořek Sousedík-souvislosti: citace BS: Revue Fotografie 3/1987, strana 36

je spojujícím článkem všech uvedených autorů, přestože jsou jejich fotografie na první pohled tolik odlišné. V Ostravě taky působil Viktor Kolář a tudíž se srovnání tvorby Koláře a Sousedíka přímo nabízí. Oba fotografují v obdobném prostředí, nicméně Kolářův prožitek není prožitkem vizuálním, ale spíše prožitkem sociálního soucítění. V jeho fotografiích se taky zkoumá vztah člověka a životního prostředí, avšak jeho fotografie jsou silně kritické. K tomu Kolář hojně využívá jak obrazových zkratek, principy tvarové podobnosti, tak i princip kontrastu.

Závěrem bych chtěl upozornit, že k srovnání tvorby Bořka Sousedíka a Josefa Mouchy dochází až v kapitole věnované barevné fotografii, přestože Moucha tvoří černobíle.

Bez názvu, 1979

Bez názvu, Ostrava 1980

Bez názvu,Ostrava 1978

Bez názvu,Ostrava 1978

Bez názvu, Rostock1981

Bez názvu, Ostrava ZOO 1982

Svatava, Čeladná 1981

Bez názvu, Hanušovice 1983

Bez názvu, Berlín 1980

Bez názvu, Hanušovice 1983

Bez názvu, Opavsko 1980

Bez názvu, Oderské vrchy 1981

Bez názvu, 1980

Bez názvu, 1980

Šťastná náhoda, Berlín 1980

Bez názvu, okolí Ostravy 1982

Bez názvu, Jeseník 1984

Bez názvu, okolí Ostravy 1984

Petr, Berlín 1980

Levitace, Šilheřovice 1982

Barevná fotografie

Po několika letech přestávky, kdy Sousedík fotografuje spíše sporadicky, opouští fotografii černobílou a přechází k fotografii založené na barvách. Nečiní mu to výraznější problémy, protože podstatu barevné fotografie vyučoval již na Lidové konzervatoři. Je si dobře vědom psychologických a emotivních účinku barev. Zprvu pokračuje v sérii fotografií, kde se jako ústřední motiv objevují plastiky, kterou počal již na svých cestách do Bulharska v osmdesátých letech.

S počátkem demokracie se Sousedíkovi otvírá možnost cestovat i jinde, než do států bývalého východního bloku. Jazyková bariéra mu nečiní problémy, vždyť cizí jazyky jsou jeho dlouholetým koníčkem. Využívá tedy této možnosti vždy, kdykoliv mu to jeho finanční situace dovolí. Při svých cestách pak nachází další inspiraci pro své fotografie. Jeho pozornost se upírá na fenomén reklamy. Ve svých fotografiích se snaží o prolínání reálného světa se světem propagace a reklamy. Tím se tematicky přibližuje k Josefu Mouchovi. Ten při svých cestách do zahraničí taky nachází námět svých fotografií v reklamě. Stejně jako Sousedík využívá viděné grafiky a uplatněním jeho typografie přenáší do svých fotografií symboliku textu. Moucha staví své fotografie na výseku dvou sousedních políček negativu a jeho fotografie jsou černobílé.

Důsledné používání psychologických a emotivních barev může v divákovi na první pohled vzbudit dojem, že fotografie jsou velmi podobné fotografiím Vladimíra Birguse. Jejich podobnost je však pouze v častém využívání palety červených, modrých a žlutých barev. Birgus se i po přechodu k barevné fotografii věnuje interpersonálním vztahům v několika plánech se zdánlivě míjejících osob a v devadesátých letech stále častěji do obrazu komponuje i svoji osobu, prostřednictvím stínu.

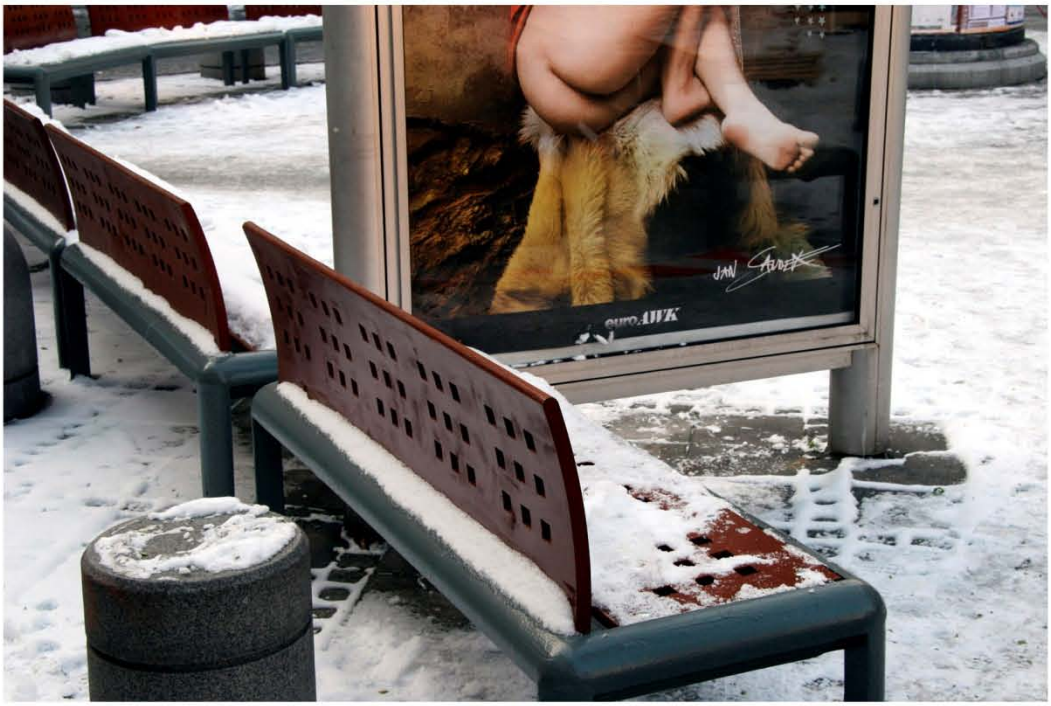
Barva v Sousedíkových fotografiích má spíše funkci zdůrazňovat často používané obrazové zkratky. V kontrastu světa reklamy a reality nachází vtip. Někdy je to vtip, nalezený v kontrastu britského koloniálního důstojníka a řidiče, patřícího k černošskému etniku, někdy ve shodném účesu smutného starce s berlemi s účesem chlapcem z plakátu. Nezřídka má nalezený vtip erotický podtext. Není divu, vždyť sama reklama bohatě využívá erotiky. Sousedík vtipně propojuje jazyk olizující červené rty na plakátě a tvar sloupku v pozadí, protisvětlem modelovaný ve falický symbol. V jiné fotografii zase spojuje výsek Saudkova plakátu s obnaženým pozadím, který je obklíčen zasněženými lavičkami. Někdy se Sousedík spokojí s využitím shodných barev, aby zdůraznil tvarovou podobnost prvků v obraze.

Nástup digitální techniky Sousedík přivítal s nadšením. Splnil se mu jeho dávný sen, technika ho již nesvazuje a může se plně věnovat tvorbě. Přiznám se, že neznám jediného fotografa této generace, který by samostatně perfektně zvládal jak digitalizaci svého archivu negativů, tak i postprodukci digitálně pořízených snímků, včetně jejich tisku.

Bez názvu 2002

Bez názvu 2002

Bez názvu 2002



Bez názvu 2006

Bez názvu 2002

Bez názvu 2002

Bez názvu 2005

Bez názvu 2005

Bez názvu 2002

Bez názvu 2005

II. Bořek Sousedík pedagogem

Systém fotografického vzdělávání v bývalém Československu se odehrával v několika rovinách. To bylo v prvé řadě státem garantované školství. Pomineme li odborná učiliště, kde učební obory se zaměřením na fotografii byly výhradně živnostenského charakteru, středoškolské vzdělávání se odehrávalo na středních školách uměleckoprůmyslových v Bratislavě, Brně, v Košicích a na Střední průmyslové škole grafické v Praze. Do těchto škol přicházeli čtrnácti, patnáctiletí žáci, kteří ukončili základní školu a podařilo se jim úspěšně projít talentovými a přijímacími zkouškami. V těchto institucích pak získali znalosti ve výtvarné i užité fotografii. Nejvyšší vzdělání pak bylo možno získat na FAMU. Zde se studovalo jak v denním studiu, tak i studiu dálkovém. Vedle těchto škol, existovalo zájmové mimoškolní fotografické vzdělávání. Mezi toto vzdělávání se řadily školy vzniklé pod hlavičkou Svazu českých fotografů, jimiž byla Pražská fotografická škola, Institut výtvarné fotografie a dále Lidové konzervatoře působících při krajských kulturních střediscích, kde byly fotografické obory v Českých Budějovicích, Hradci Králové, Praze, Ostravě a Ústí nad Labem.

Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let Sousedík pracoval jako plánovač válcovací tratě ve Vítkovických železárnách Klementa Gottwalda, kde nastoupil po ukončení studia ekonomie na Vysoké škole báňské. Také navštěvoval fotoklub, který působil při kulturním domě v Ostravě- Zábřehu. Zde měl možnost setkat se s výjimečnou osobností Lubomíra Čecha, který nastartoval jeho dráhu pedagoga**. *„Lubomír Čech byl pro mě velice důležitý člověk. Nebyl sice příliš dobrý fotograf, ale byl sečtělý a velmi dobrý organizátor. On spolupracoval***

s krajským kulturním střediskem, byl metodik fotografie pro Ostravu.“ [24]Na jeho podnět pak nastoupil Sousedík v roce 1972 jako lektor Lidové konzervatoře v Ostravě. V této pozici vystřídal Bohuslava Růžičku, který byl spíše bohémem a na systematickou výuku a její kvalitu kladl minimální důraz. Vedl obor od samého počátku v roce 1962, kdy byla výuka fotografie na Lidové konzervatoři zahájena. Během dvouletého studia, které tehdejší posluchači absolvovali, prošlo výukou čtrnáct externích lektorů. ***„Bohuslav Růžička byl velmi zvláštní člověk, velmi rád vykládal, jak při focení strusky propálil dvoje boty, nicméně fotografie na konzervatoři byla spíše na rozpadnutí.“***[25] Po Sousedíkově nástupu, přetrvávala představa, že systém výuky poběží v podobném stylu. Budou se najímat externí pedagogové a tíže jeho práce bude jen v organizaci studia. ***„Ono to takhle nějaký čas fungovalo. Ale nebyl jsem s tímto způsobem příliš spokojen. Lubomír Čech, který tam hodně přednášel hlavně dějiny fotografie, zemřel na rakovinu. Mnozí z najímaných lektorů byli teoretiky umění. Například Petr Holý, ten byl velice šikovný. Přednášel dějiny malířství, jeho znalosti a dar živého výkladu byli strhující. Ale já nechtěl, aby to bylo o teorii umění, nebo o malířství. To mělo přeci být o fotografii. Čech umřel a nebyl kdo. Tak jsem to začal pomalu dělat sám, tedy zprvu ještě s pomocí.“***[26] Toto vyústilo nakonec v zásadní změnu celé organizace studia.

V roce 1972 bylo studium rozděleno do čtyř semestrů, které v sobě propojovaly jak praktickou, tak i teoretickou část. Současně běžel jak první, tak druhý ročník. Přednášky a kolektivní semináře se konaly dvakrát měsíčně, vždy v sobotu. Konzultace individuálně zpracovaných

[24] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[25] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[26] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010

cvičení pak byly průběžné. Přihlásit se mohl v podstatě každý, kdo dovršil věkové hranice šestnácti let a měl aspoň základní vzdělání. Uchazeč procházel talentovou zkouškou. Ta spočívala v předvedení kolekce deseti fotografií formátu 18x24 cm libovolného tématu, ale podávajících dostatečný přehled o dosavadní tvorbě uchazeče. Ovšem posouzení těchto fotografií bylo vcelku mírné. Šlo především o to, aby uchazeč prokázal svou technickou zdatnost a schopnost samostatné práce na praktických cvičeních, což byly prvotní předpoklady pro další zdárné studium. V prvním semestru se probíraly základy fotografie a problematika snímkové techniky, v druhém pak skladba a estetika fotografického obrazu. Třetí semestr byl věnován pokročilejším technikám fotografie a to především exponometrii a teorii barevné fotografie. Čtvrtému semestru pak vévodily dějiny fotografie. Celé studium bylo završeno absolventskou prací.

Průměrně bylo přijímáno kolem šedesáti uchazečů a první semestr absolvovalo přibližně padesát procent uchazečů. Podmínkou bylo složení předepsaných zkoušek a splnění většiny cvičení. Ovšem osvědčení o absolutoriu získalo většinou je deset až patnáct posluchačů. Tento fakt Sousedík vysvětluje konfliktem mezi samotným studiem a představami, s nimiž zájemci o studium přicházejí. ***„Převažuje zájem o zdokonalení se ve vlastní tvorbě a rozšíření vlastních znalostí fotografie jak hlediska techniky snímku, tak i obsahové skladby. Ovšem všeobecně se soudí, že je to jednoduché – stejně tak jako je populární názor, že fotografovat je snadné – zvlášť nyní, s pomocí techniky, industriálních standardů a všeobecné konfekce. Zájemci očekávají, že se pro věc nebudou muset příliš angažovat, že v podstatě vystačí s dosavadními znalostmi - jen se něco málo přidá v dovednostech, něco vylepší. Na základě takového***

přístupu samozřejmě není možné plnit daný program praktických cvičení a není tedy ani možné složit předepsané zkoušky. To vyžaduje změnu celkových koncepcí a navyklých osobních postojů. K tomu se odhodlávají, a to těžce, jen ti, jejichž motivace je hlubší.“[27]

Cílem studia bylo zvýšit nejen technické znalosti posluchače, ale i probrat se skladbou snímku. Nabídnout mu cestu k tomu být kreativní, najít si vlastní rukopis. Pro podporu teoretické části studia Sousedík zpočátku používal jednotlivé okopírované listy s poznámkami, jejich součástí bývaly často grafy i obrázky. Tato déle již neudržitelná situace vyústila v potřebu ucelit studijní podklady, což Sousedík řeší v mezi léty 1982 až 1987 vydáním souboru čtyř skript. Tato skripta obsahují celou šíři poznatků, které Sousedík považoval za nutné pro studium na lidové konzervatoři, počínaje samotnými základy fotografie, přes exponometrii, stavbu a dějinami fotografie konče.

Jakým tedy byl Sousedík pedagogem? Podle vzpomínek jeho žáků velmi charismatickým. I když na druhou stranu taky komisním. Vždy oblečen do perfektně padnoucího oděvu. Distingovaný pán, co nikoho nenechal nahlídnout pod pokličku své osoby. ***„Mluvil suše jako gentleman. Na to jak velmi suše, tedy pregnantně a velmi přesně, nebyla na něm vidět jediná emoce, celá třída tu vyučovací hodinu hrobově mlčela a koukali jsme. Mnohým ani nedošlo, co vidí, když otevřel knihu některého z amerických fotografů. V období vrcholící Husákovy éry nám otevřel jakousi třináctou komnatu do svobodného vidění světa.“***[28] V mnoha věcech se vzpomínky jeho žáků shodují. Například v tom, že Sousedík bohatě doplňoval svůj výklad názornými ukázkami z knih, které tak pracně získával ze zahraničí. Ukázal fotografii

[27] Moucha, Josef: Fotografie na ostravské lidové konzervatoři: rozhovor s BS: Československá fotografie 5/1987, strana 221

[28] Z rozhovoru s Josefem Hradilem dne 8.3 2010

a pak dlouhé minuty vysvětloval, proč ji autor vyfotil právě tak, jak ji vyfotil. To se dělo nejen při výuce stavby fotografie, ale hlavně při probírání dějin fotografie. Sousedík považoval studium dějin fotografie za zcela klíčové. Zastával názor, že bez pochopení dějin fotografie nelze pochopit ani současnou fotografii a její následující vývoj. Přestože už na konci sedmdesátých let byla součástí výuky i fotografie barevná, Sousedík na ni nekladl příliš velký důraz. To přišlo až koncem let osmdesátých, kdy předpovídal barevné fotografii jako tvůrčímu prostředku bouřlivý rozvoj. Martin Smékal, jeden z jeho nejvýznamnějších žáků vzpomíná: ***„V předmětu stavba a skladba fotografie úplně převrátil naše dosavadní názory na fotografickou tvorbu, vyčtené z několika příruček o fotografii, určených pro fotoamatéry.“***[29] Smékal zároveň připomíná, že se jednalo o sedmdesátá léta, kdy se veškerá literatura věnující se fotografii omezovala hlavně na technickou problematiku. Velikou zvláštností je fakt, že většina Sousedíkových studentů v průběhu nikdy neviděla jeho vlastní fotografie, k názorným ukázkám a rozborům používal fotografie výhradně cizí. ***„Připadalo nám to zvláštní, mezi mnohými z nás to vzbuzovalo nedůvěru. Své fotografické portfolio ukázal až na poslední lekci vlastně již jen hrstce absolvujících žáků. Na ukázce jeho fotografií jsme poznali, že všechno to, co nám dosud vysvětloval o fotografickém obrazu, opravdu funguje. Musím přiznat, že jsme byli okouzleni.“***[30]

[29] Z mailové komunikace s Martinem Smékalem dne 8.8 2010
[30] Z mailové komunikace s Martinem Smékalem dne 8.8 2010

31

V roce 1982 byl Bořek Sousedík pozván jako lektor do rakouského Salzburku. Tenkrát probíhala spolupráce mezi Salzburg College a Northern Illinois University, která vyústila v pořádání kursů kreativní fotografie pro americké studenty vysokých škol. Za touto aktivitou, která trvala od roku 1975, stáli Doug Stewart[32] a Ina Stegen[33]. Jako lektory si zvali významné fotografy z mnoha zemí, jako byli Allan Porter[34], Christian Vogt[35], Ralph Gibson[36], Verena von Gagern[37], Andreas

[31] Bořek Sousedík, autorem Martin Smékal
[32] Douglas Stewart, americký fotograf, hlavní organizátor kurzů
[33] Dr. Ina Stegen, zakladatelka Salzburg College
[34] Allan Porter, americký fotograf a publicista, mezi léty 1966 a 1981 šéfredaktor švýcarského časopisu Camera
[35] Christian Vogt, švýcarský fotograf. Známý svou sérií IN CAMERA, kdy si pozval 52 žen, aby vytvořili erotické fotografie, na nichž jedinou rekvizitou v ateliéru byla pouze dřevěná bedna.
[36] Ralph Gibson, významný americký fotograf spojující ve svých fotografiích erotiku a tajemství
[37] Verena von Gagern, významná představitelka německého subjektivního dokumentu sedmdesátých a osmdesátých let dvacátého století

Müller-Pohle[38] a mnoho dalších. ***„Jednou mi přišel dopis, zda bych se nechtěl jako lektor zúčastnit těchto kurzů. Už si ani nepamatuji, jak na mě tenkrát přišli. Největší problém však byl se tam dostat, vyřídit si všechny potřebné formality na našich úřadech. Kamarád mi říkal: „…vždyť tebe tam nikdo nemůže pustit, na západ…. No ale nakonec pustili, to léto dokonce dvakrát.“[39]*** Samotný kurz, dneska bychom spíše řekli workshop, trval pouze týden. Studenti během tohoto týdne dostali za úkol nafotit dvě až tři praktická cvičení. Byly k dispozici i laboratoře, kde bylo možno filmy vyvolat a nazvětšovat fotografie. Tyto fotografie se pak hodnotily. ***„Mimo toho jsem tam měl taky přednášku z dějin české fotografie“[40]***, vzpomíná Sousedík. ***„Velmi o to stáli a mělo to veliký úspěch. Měl jsem to celé připravené na diapozitivech, které jsem promítal a při tom mluvil. Lidé úplně ztichli a zírali, jaké máme vynikající fotografy, jako byli Funke, Sudek a další.“*** [41]

Velmi zajímavý je i fakt, že mezi studenty figuruje jméno Cindy Sherman[42]. Ta se měla kurzů zúčastnit v roce 1981, tudíž rok před Sousedíkem, a zároveň se v Salzburg College podílet na chodu kurzů jako administrativní síla. Není ovšem zcela vyloučena možnost, že se jedná o pouhou shodu jmen. Tuto skutečnost se sice nepodařilo věrohodně ověřit, protože sama Cindy Sherman ve svém životopise spojitost se Salzburgem neuvádí. Ve prospěch této hypotézy však hovoří několikero skutečností. V katalogu vydaném Salzburg College k desátému výročí trvání fotografických kurzů, je na stránce věnované její osobě uvedena fotografie, vykazující značnou podobnost tváře

[38] Andreas Müller-Pohle, německý fotograf a teoretik
[39] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[40] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[41] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 16. července 2010
[42] Cindy Sherman, americká fotografka, používající inscenace sama sebe jako výrazový prostředek. Portrétuje také drogově závislé, transsexuály a homosexuálně orientované osoby ze své blízkosti

s fotografiemi autorky, vzniklých ve stejném časovém období. Samotnou autorku lze v osmdesátých letech považovat za vyzrálou fotografickou osobnost, protože již uskutečnila sérií fotografií Untitled Film Still i sérii, kterou sama autorka nazývá Rear-Screen Projections. Dokonce zrealizovala i svou první samostatnou výstavu, která se konala v New Yorku. Ovšem její práce vzbudila mnoho kontroverzních reakcí. A právě v roce 1981 přišla pro Cindy velká rána v podobě odmítnutí jejich fotografií v připravovaném čísla respektovaného časopisu Artforum. Následující období bylo charakterizováno hledáním a změnami stylu Cindiných fotografií. To by vysvětlovalo stylovou odlišnost fotografie uvedené v katalogu, Cindiny dosavadní tvorby i tvorby následující v dalších letech.

Jako pedagog uspořádal Bořek Sousedík svým vybraným studentům dvě výstavy. První se jmenovala *„Kolegium, výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity“*. Konala se v roce 1980 v prostorách Družstva Fotografia ve Vodičkově ulici v Praze. Kolegium bylo uskupení Sousedíkových žáků a mimo Sousedíka samotného do něj patřili Jiří Beneš, Josef Hradil, Jiří Neuwirth, Marcel Ryšánek, Martin Smékal a Ruda Stančík. Bořek Sousedík uskupení Kolegium formuloval následující program:

„Význam našich fotografií je za mezí ikonocity a autenticity, tj. za mezí iluzivní jasnosti fotografie. Takové fotografie nazýváme opsognomiemi. Význam opsognómie je dán ideově-plastickým, neopakovatelným, nezaměnitelným prožitkem individuálního oka a myšlenky – odtud název /opsis =vidění, gnóme = kritická úvaha/. Z takového vymezení fotografie jako opsognómie plyne, že svou tvorbu stavíme na nevěcnosti /1/, vizuální spontánnosti /2/, obrazové nevyhnutelnosti /3/.

Soudíme, že /1/ nevěcnost je základním a jedině plodným přístupem k fotografické tvorbě. Nechceme fotografovat věci známé ani neznámé. Chceme jen fotografovat a tvořit obrazy vypovídající o nepovrchních aspektech nás i jiných. Závislost těchto obrazů na předloze je nám vedlejší.

/2/ Vizuální spontánnost znamená, že máme svrchovanou úctu a respekt před spontánním vizuálním prožitkem. Věříme, že konečná podoba fotografie vzniká a je rezultátem nevylučitelné přítomnosti fotografa v okamžiku stisku spouště a nikoliv toho, jak obraz myslí nebo myslil. Opsognómie může mít premeditativní východisko, její definitivum však určí až autentičnost expozice.

Bezprostředním korelativem a popudem pro stisk spouště je /3/ obrazová nevyhnutelnost. Je to pocit vážící se k vizuální spontánnosti, a to pocit, že to, co vidím v hledáčku, je za daných okolností nevyhnutelně významné, a že tehdy dám příkaz k fotografickému záznamu. Absence tohoto pocitu znamená nedostatečný opsognómický význam, a tedy fotografování v daném okamžiku ztrácí význam. Obrazová nevyhnutelnost je jistotou jednoty a harmonie. Pro vznik věcné fotografie stačí zprostředkovaná jistota existence věcí. Pro vznik opsognómie je nezbytná bezprostřední jistota pramenící z obrazové nevyhnutelnosti.“[43]

Tento text vyvolal velkou nevoli mezi odbornou veřejností. Vyvrcholením veškerých tlaků proti Sousedíkově osobě bylo uveřejnění velmi útočného článku šéfredaktora Cyrila Vltavského v Ostravském kulturním měsíčníku. K tomuto měsíčníku je nutno podotknout, že to byl jediný oficiálně schválený tisk krajského významu věnující se

[43] Sousedík, Bořek: katalog Kolegium vydaný v roce 1980

kulturnímu dění. Byl přidáván jednou měsíčně jako příloha k deníku Ostravský večerník a jeho vydavatelem byl Městský výbor Komunistické strany Československa. Pro dokonalou ilustraci nelze z tohoto textu vytrhnut pouze vybrané pasáže, a proto jsem se rozhodl jej citovat celý.

„Kdyby šlo o text některé z her Divadla Járy da Cimrmana, s chutí bych se zasmál. Mám rád tento druh krkolomného absurdního humoru, neustále nás nutícího přemýšlet, abychom se vyznali v tom, co je nám předkládáno jako skutečnost a co se jen jako skutečnost tváří ve snaze podtrhnout bláznivost absurdity, fikce, jenž však počítá s logickým myšlením diváka či čtenáře, ale i s jeho schopností logice se bránit.

Jestliže však někdo podobné bláznoviny předkládá veřejnosti s vážnou tváří, jestliže je formuluje jako program své činnosti, pak nám přechází mráz po zádech.

Oč vlastně jde? Dostal se nám do rukou katalog fotografické výstavy, kterou tvůrčí skupina Kolegium (Beneš, Neuwirth, Hradil, Ryšánek, Smékal, Stančík, Sousedík) uspořádala v srpnu ve výstavní síni družstva Fotografia v Praze. Zdůrazňuji, že mi nejde o fotografie, ale o to, jakým způsobem jejich autoři, posluchači nebo absolventi fotografické třídy lidové konzervatoře Městského kulturního střediska v Ostravě zdůvodňují své tvůrčí přístupy, svá filozofická východiska.

Z katalogu, ze statě nazvané Program se dozvídáme, že jde o „výstavu za mezí autenticity a ikonocity“, tedy, jak dále vysvítá z textu – „za mezí iluzivní jasnosti fotografie“. Vše je zde vysvětleno, i to, že takovým fotografiím říkáme „opsognómie“ a že tvůrci své úsilí staví na „nevěcnosti, vizuální spontánnosti a obrazové

nevyhnutelnosti“. Prakticky to znamená, že nefotografují věci, ale tvoří obrazy, jejichž závislost na předloze je jim, jednoduše řečeno, „fuk“ a navíc, - že fotografují, kdy chtějí a co chtějí. Proti tomu nic – vlastní tvorba však hovoří o něčem jiném.

V této souvislosti nejsou bez zajímavosti vyznání, která jsme vybrali z biografických informací.

NEUWIRTH – „Ukázal jsem svoje fotografie lidem, kteří pracovali nebo bydleli v okolí jejich vzniku. Přes veškerou zkušenost nemohli určit místo snímání ani předmět v obraze…“

RYŠÁNEK – „V poslední době snažím se zcela vědomě zbavit závislosti na tématu. Fotografování je pro mne určitým ověřováním vizuálního pocitu…“

SMÉKAL – „Fotografuji předměty a budovy tak, že jejich původní funkce je potlačena. Na fotografiích už přestávají sloužit původnímu účelu…“

HRADIL – „…Nikdy přesně nevím, co fotografuji, který záběr bude ten pravý…“

SOUSEDÍK – „Věc v objektivní existenci nelze spatřit, a tudíž ani vyfotografovat. Věc existuje vizuálně tolikrát, kolikrát ji uvidíme. To, co na věci vidíme, je jen z části pod naší kontrolou. Nekontrolované představuje nekonečnou možnost. Z takové nekonečné možnosti ztvárníme tím více, čím méně trváme na své kontrole. Fotografie se nedaří, máme-li pevné vědomí předlohy, ale daří se, když máme chuť fotografovat. Nefotografuji něco, nebo pro něco – chci jen fotografovat a těšit se z toho.“

A tak v době, kdy celá kulturní a umělecká fronta včetně amatérů vyvíjí obrovské úsilí směřující k rozvoji socialistického realismu ve všech uměleckých žánrech, nacházíme tvůrce, kteří za své filosofické východisko zvolili cosi ze solipsismu[44], za metodu jakousi odnož surrealismu a blábolí o nevěcnosti a automatickém vzniku fotografie. Přitom jejich díla jsou pravým opakem toho, co ve svém programu i jednotlivých vyznáních vyslovují. Ani to jinak nemůže být.

Prolistoval jsem katalog a nemohu si pomoci – i v něm zveřejněné fotografie jsou fotografiemi věcí, které údajně „nemůžeme vidět ani fotografovat". Hezké děvčátko zakusující se nad kašnou do jablka, zcela konkrétní hlava dívky, pozadí zdatné dogy na exotickém tržišti, pěkně modelovaný dívčí zadeček u starých kamen, dámská bota v jasně patrné trávě, skupinka lidí slunících se u rybníka, propagační vitrína, osamělá dívka v pokoji – to jsou obrazy zcela reálné, zcela reálných a existujících věcí, předmětů, lidí, situací, bez nichž by nemohly nikdy vzniknout. To vše jen potvrzuje již dávno oddiskutovanou skutečnost, že fotografie je naprosto závislá na realitě, z ní vychází – i když má právo (jako každé umění) na její umělecké přetvoření. Blábolý jakkoliv se tvářící poučeně a vědecky (navíc odtržené od současnosti) na tom nic nezmění. Jenom se divíme, že se najde někdo, kdo je bere vážně." [45]

Tento text snad nelze ani komentovat. Je zcela evidentní, že Sousedík, který sám do té doby nikdy nevystavoval, prostřednictvím a za pomocí Kolegia někomu výrazně, jak se říká, šlápl na kuří oko. Při prvotním kontaktu s tímto článkem lze usuzovat, že Cyril Vltavský je jen

[44] Solipsismus je krajní forma subjektivismu, jehož základní tezí je, že existuji jen já a nic jiného kromě mě a mých bezprostředních zkušeností neexistuje.
[45] Vltavský, Cyril: Ostravský kulturní měsíčník 10/80

pseudonym některého ze samozvaných kritiků, ovšem osoba pana šéfredaktora byla skutečná. Také se nabízí možnost, že tento článek vznikl na zcela konkrétní požadavek někoho v pozadí. Problém je možno také vidět v samotném Sousedíkově písemném projevu, protože příliš časté používání termínů i cizích slov nepřispívá k srozumitelnosti textu pro běžného čitatele. Nelze jednoznačně říci, zda sám Vltavský textu neporozuměl, nebo pouze jen zneužil tohoto faktu ve svůj prospěch. Jednoznačně lze však říci, že se výstava setkala s nepochopením a byla předčasně ukončena. Samotného Sousedíka si tenkrát pozvali na kobereček. ***„Musel jsem vysvětlit význam slova opsognómie. Soudruzi byli zděšeni, že takové slovo nenašli ani ve slovníku cizích slov. Poté, co jsem jim vysvětlil, že toto slovo ani nemohli najít, protože jsem si jej vymyslel, se strhlo pravé hromobití. Jak si prý, jako zaměstnanec socialistické vzdělávací organizace, mohu dovolit používat imperialistických slov. Nejsem tady od toho, abych si vymýšlel nová slova, to si mohou dovolit jen soudruzi na Ústředním výboru.[46]“***

Problematické vyznění programu Kolegia si uvědomuje i samotný Bořek Sousedík. Vzpomíná, že i někteří členové Kolegia byli ve vztahu k tomuto textu rozpačití. Jeho znění často ve skupince mezi sebou diskutovali, ale tehdejší normalizační doba žádné veřejné obhajoby neumožňovala. ***„Připouštím, že k textu katalogu jsem měl já a snad i někteří ostatní členové Kolegia rozpačitý postoj. Způsob vyjadřování Sousedíka jsme znali už z jeho výuky, teď se však katalog týkal nás osobně. Myslím, že málokdo měl tehdy chuť uzavřít si pomyslnou***

[46] Z rozhovoru s Bořkem Sousedíkem ze dne 30. července 2010

cestu svého fotografického vývoje nějakým v té době nevhodným vystoupením.“ [47]

Druhou a zároveň poslední výstavu zorganizoval Bořek Sousedík svým žákům až v roce 1986. Výstava se konala v dubnu v prostorách dnešního Výstaviště na Černé Louce. Patrně aby předešel případným výpadům proti své osobě, sám žádné své fotografie nevystavil. Jednalo se tedy výhradně o fotografie absolventů a posluchačů. Předmluva v katalogu k výstavě je rozdělena na část, zabývající se výhradně představením samotného studia na Ostravské lidové konzervatoři a dále na část uvádějící samotnou výstavu, nazvanou „Slovo úvodem“. Tato stať je na rozdíl od úvodu k výstavě Kolegia maximálně oproštěna od, pro Sousedíka dříve tak typických, termínů. Zdá se, že pří přípravě tohoto textu měl autor na paměti všechna dřívější nepochopení i výpady a snažil se o maximální srozumitelnost. I v samotném výběru vystavujících žáků, který v sobě zahrnuje tentokrát nejen autory věnujícím subjektivní fotografii, ale i autory klasického pojetí, je vidět Sousedíkova snaha o bezkonfliktnost a hladký průběh. ***„… na výstavě nacházíme nejen fotografie odpovídající klasickým žánrům a zavedeným skladebným postupům, ale převážně fotografie abstraktně situační povahy, odrážející současné tendence vývoje fotografie. Zde u abstraktně pojatých obrazů autor uvažuje především v intencích stavebné struktury a podstat obrazu, nikoliv v intencích předmětného vzhledu, námětu či žánru; nebo u situačních snímků, kdy mu jde více o vcítění se do atmosféry daného okamžiku, je obraz spíše prožíván než vytvářen a skládán.“***[48] Z toho je vidět, že to, co dříve Sousedík tak expresivně formuluje v programu uskupení

[47] Z e-mailové komunikace s Martinem Smékalem ze dne 8. srpna 2010
[48] Sousedík, Bořek: Uspořádané okamžiky, katalog výstavy 1986

Kolegia, dokázal umně vyjádřit pro tehdejší dobu mnohem přijatelnějším způsobem. Nutno podotknout, že na výstavě Uspořádané okamžiky jsou zastoupeni i všichni členové Kolegia, ba dokonce i koncepce katalogu je velmi podobná a mimo slov o jednotlivých autorech je věnován prostor i jejich osobní výpovědi. To vše přispělo k tomu, že k podobným výpadům ze strany Ostravského kulturního měsíčníku, jako v roce 1980 naštěstí nedošlo. Jediná reakce ze stran tisku je článek Josefa Mouchy, který byl publikován v srpnovém vydání Československé fotografie z téhož roku. Autory vycházející ze Sousedíkovy školy fotografie sledoval Josef Moucha již delší dobu, což dokazuji například i zveřejněné články o Stanislavu Novákovi[49] a Martinu Smékalovi[50]. Z fotografií publikovaných v katalogu výstavy lze bez obav říci, že se Josef Moucha snažil o kritický, avšak maximálně objektivní pohled. Pro ilustraci uvádím výňatky z článku. ***„Shodou okolností se mi do rukou dostala napřed kopie textové část katalogu – bez reprodukcí, a tak jsem k expozici přistoupil ovlivněn slovními komentáři autorů. Řada z nich však nedosáhla toho, oč usilovali. Upozorňuje na to i poznámka v Sousedíkově úvodu: „…některé fotografie výstavního souboru… představují nezbytný výhled tvůrčí perspektivy…“ „S ohledem na zaměření kurzů i ve vztahu k výsledkům studentů oboru fotografie na lidových konzervatořích v jiných městech lze konstatovat dobrou úroveň.“ „ Hlavní klad ostravské lidové konzervatoře lze vidět především v tom, že talentované posluchače orientuje a posléze dovádí až ke skutečně současnému pojetí fotografie a neopouští je někde na půl cest – ve stádiu třeba i kultivovaného, ale víceméně tradičního chápání***

[49] Moucha, Josef: Situace Stanislava Nováka: Československá fotografie 7/1981, strana 256
[50] Moucha, Josef: Očima Martina Smékala: Československá fotografie 10/1981, strana 486

klasických žánrů.“[51] Po skončení této výstavy Sousedík portfolio fotografií svých žáků rozpouští a vrací jim je zpět. Žádnou další výstavu pořádat již nechce.

Poslední roky, které Sousedík působí na Lidové konzervatoři v Ostravě, je unaven. Necítí žádnou podporu ze strany vedení v čele se samotným ředitelem konzervatoře. Po celou dobu výuky fotografie je na ni ve srovnání s jinými studovanými obory, jako jsou dramatický, hudební a výtvarný, pohlíženo jako na obor zcela druhořadý. Tento fakt je zarážející, když si uvědomíme, že oba souběžně běžící ročníky navštěvovalo průběžně celkem okolo šedesáti studentů. Z vlastní zkušenosti vím, že tento přezíravý přístup trval na konzervatoři v Ostravě ještě minimálně dalších patnáct let po Sousedíkově odchodu. S příchodem demokracie Sousedík, jako studovaný ekonom, cítí, že organizace tohoto typu se zvyky přetrvávajících z dob minulých má jen velmi malou šanci na další trvání. Poslední kapkou je snaha vedení o snížení jeho pracovního úvazku na polovinu. To je pro živitele dvou malých dětí naprosto nepřijatelné. Sousedík využívá svou výbornou znalost a zálibu v anglickém jazyce, Lidovou konzervatoř opouští a nastupuje na soukromou jazykovou školu. Zcela logickým vyvrcholením jeho pedagogické dráhy je pak nástup na katedru jazyků Vysoké školy báňské. Zde Bořek Sousedík v pozici vysokoškolského pedagoga setrvává i v současnosti.

Závěrem bych chtěl dodat, že za bezmála dvacet let Sousedíkova působení jako lektora Lidové konzervatoře v Ostravě prošlo jeho vlivem na dvanáct set žáků. Přesná čísla se již dnes bohužel nedají dohledat. Samotné absolutorium získalo přes dvě stovky posluchačů. Mnozí z těchto absolventů se uplatnili jako autorské tvůrčí osobnosti, začali

[51] Moucha, Josef: Ostravská škola fotografie: Československý fotografie 8/1986, strana 354

samostatně vystavovat a publikovat své fotografie v tisku. Namátkou lze jmenovat Josefa Hradila, Stanislava Nováka, Martina Smékala, Maria Pospíšila, Marcela Ryšánka. Některým z nich vyšel tvůrčí profil v Československé fotografii, mnozí byli zastoupeni na výstavě Česká amatérská fotografie 1945-1989 konané v Praze v roce 1989, na jejíž sestavení se významně zasloužil Petr Klimpl. Po roce 1989 se z absolventů Lidové konzervatoře v Ostravě vytváří početná skupina studentů nově vzniklého Institutu tvůrčí fotografie v Opavě. Zde lze jmenovat Martina Smékala, Igora Šefra, Tomáše Pospěcha.

III. Bořek Sousedík teoretikem

Úvod do studia dějin fotografického obrazu

Tato skripta byla vydána Městským kulturním střediskem v Ostravě v roce 1982 a byla výhradně určena posluchačům výtvarné fotografie Lidové konzervatoře v Ostravě. V úvodní poznámce si autor Bořek Sousedík vytýčil ne zcela lehký úkol: ***„Následující text je souborem sylabů osmi přednášek k dějinám fotografie. Přednášky na sebe věcně a samozřejmě časově navazují, ale do určité míry tvoří samostatné celky v tom, že v sukcesi se sice předpokládá určitá znalost fakt a jejich interpretace, ale každá přednáška se snaží o relativně samostatnou redefinici dosavadního vývoje zavedením nového nebo rozšiřujícího pojmu v celkovém plánu nastínit vývoj fotografie jako postupné prosazování vizuální individuality v obrazech, které měly původně takovou individualitu zcela vylučovat. Takto je vývoj fotografie chápan jako postupný přechod od iluze mimetických (zobrazivých) kvantit k realitě vizuálních kvalit fotografické výrazové formy.“***[52] Po prostudování skript lze říci, že se Sousedíkovi vytýčený úkol splnit podařilo. Byť ve zkrácené formě. Ovšem musíme si uvědomit, že autorovým cílem nebylo podrobně obsáhnout celé dějiny fotografie, ale vytvořit skripta, které by byly podporou právě jen pro v úvodu zmiňovaných osm přednášek. Obrovský kladem je, že se autor neomezil jen na samotné dějiny, ale staví je do dobového kontextu jednak s vývojem společnosti, ale co je významné také s rozvojem techniky, která svými objevy působila jako katalyzátor fotografie. Velmi dobře popisuje jednotlivá údobí vývoje

[52] Sousedík, Bořek: Úvod do dějin fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1982: strana 3

fotografie od samého objevu, až po období takzvané moderní fotografie. Sousedíkův subjektivní pohled na věc se projevuje ve výběru význačných tvůrců jednotlivých období. Vysvětluje například období Nové věcnosti, ale nezmiňuje jediného autora, přestože minimálně Karl Blossfeldt by za zmínku stál. I pohled na fotografickou avantgardu je zcela specifický. Do moderní fotografie ji vůbec nezahrnuje a letmo ji zmiňuje u osoby Alexandra Rodčenka se slovy: ***„Je to umění vyznačující se zcela zvláštní nehotovostí a přechodností. Jak by stále ukazovalo jen na to, co má být teprve vytvořeno. Je to dílo plné tzv. rozporu mezi obsahem a formou.“***[53] Takže dílo Man Raye zůstává utajeno. Z českých fotografů je zmíněn pouze Josef Sudek, přestože minimálně František Drtikol, či Jaromír Funke nebyli bez významu. V závěru pak autor naznačuje aktuální tendence ve fotografii. Lze říci, že přestože jsou tyto skripta mírně subjektivním pohledem na dějiny fotografie, v roce jejich vzniku poskytla svým čtenářům základní orientaci v problematice historie fotografie.

Základy fotografie

Skripta základy fotografie jsou naplněny informacemi výhradně technického rázu. V obsahové stránce se odráží období vzniku, kterým je rok 1984. V tomto období bylo pro tvůrčí proces fotografa v tehdejším Československu takřka nezbytně nutné detailně se seznámit se všemi technickými aspekty fotografie. Tuto myšlenku se Sousedík snaží naplnit beze zbytku a zcela systematicky.

Počáteční oddíl je věnován primárním principům. První kapitola osvětluje základní chemické názvosloví. Dále pak zásady při přípravě

[53] Sousedík, Bořek: Úvod do dějin fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1982: strana 65

roztoků, křížové pravidlo, způsoby úschovy roztoků a měření jejich pH. V kapitole, která se zabývá vznikem latentního obrazu, druhy citlivých vrstev, jejich složením a přípravou citlivé vrstvy, je viditelná snaha o maximální zjednodušení ve prospěch srozumitelnosti procesu s důrazem na samotnou praktičnost procesu. V tomto oddíle se autor zmiňuje také o expozici citlivé vrstvy, která je založena na Bunsen-Roscoeově zákoně[54] přímé úměrnosti součinu času expozice a intenzity působícího osvětlení. Zcela na místě zdůrazňuje Schwarzschildův efekt a poskytuje i jeho zcela srozumitelné vysvětlení. Odborné veřejnosti je tento jev znám především ve vztahu k dlouhým expozicím, v oblastech velmi krátkých expozic se již na tyto vztahy obvykle zapomíná, pokud jsou vůbec známy. Sousedík ovšem nezapomněl. Svou znalost dokazuje i poznámkou o vztahu expozičního času a odchylek barev při použití barevných materiálů. Nelze však přejít bez povšimnutí odstavec definující oblast Schwarzschildova efektu: ***„Tento zákon[55] platí přesně jen v oblasti běžných expozic 1/60 – 1s. Při extrémech se objeví odchylky, tzv. Schwarzschildův efekt.“***[56] Zde mohl autor přihlédnout k potřebě srozumitelnosti a dále k faktu, že v době vzniku skript se již dlouhá léta používali moderní fotografické materiály. U těchto materiálů je výrobci uváděna horní hranice pro uplatnění Schwarzschildova efektu při expozici časem 1/1000 a vyššími.

Charakteristika citlivých vrstev je tématem druhého oddílu. Mezi tyto charakteristiky patří senzitometrická charakteristika, obecná i spektrální citlivost, strmost, pružnost. Dále pak rozlišovací schopnost,

[54] e=E *t, osvit rovná se součinu intenzity osvětlení a času expozice
[55] V kontextu zmiňované kapitoly se jedná o Bunsen-Roscoeův reciproční zákon týkající se expozice
[56] Sousedík, Bořek: Základy fotografie, LK/MKS Ostrava 1984: strana 11

hranovou ostrost a zrnitost. Všechny tyto vlastnosti jsou dostatečně popsány v textu a doplněny názornými grafy a obrázky.

Oddíl teorie a praxe vyvíjení začíná základní rovnicí chemického vyvíjení. Ovšem stěžejní náplní jsou jednotlivé komponenty vývojky a teorii ustalování. Technické informace jsou bohatě doplněny praktickými vědomostmi, jako jsou například uchování chemických látek, úprava vody a podobně. Vzhledem k faktu, že některé technické informace přebírá Sousedík z dostupné literatury, dopustil se i on omylu, v té době hojně rozšířeného. A to, že vyvíjecí látka zvaná fenidon sama nevyvíjí, ale působí pouze jako superaditivum k jiným vyvíječům. Důkazem tohoto omylu je vývojka POTA[57], v níž jedinou obsaženou vyvíjecí látkou je právě fenidon.

V kapitole nazvané Základy barevné fotografie se Sousedík soustřeďuje pouze na technické aspekty barvy, počínaje fyziologii vnímání barev lidským okem a popisem veličin, kterými se barva jako celek dá charakterizovat. V druhé půli se zaměřuje na fyzickou stavbu barevného negativu i pozitivu, inverzním procesem barevné fotografie a procesy barevné fotografie typu Cibachrome[58] a Polacolor[59]. Celá kapitola je opět obohacena praktickými poznatky o zpracování jednotlivých materiálů.

Jedna z posledních kapitol skript má za úkol osvětlit čtenáři základní principy fotografické optiky. Ani zde nezapřel Sousedík své technické vzdělání a poměrně velkou část kapitoly věnuje názornému vysvětlení optických zákonitostí. Například průchod světla přes různá

[57] POTA vývojka obsahující 1,5g fenidonu, 30g siřičitanu sodného a 1000ml destilované vody
[58] fotografický proces vynalezen švýcarskou firmou Ciba-Geigy v šedesátých letech. Proces je založen na reprodukci diapozitivní filmové předlohy na pozitivní fotografický papír. Proces vyhledávaný pro brilantní padání barev a jejich stálost.
[59] fotografický proces vynalezen firmou Polaroid Corporation, v tomto pojetí se jedná o systém okamžité barevné fotografie, v dnešní době označované obecným názvem polaroid

prostředí, rozklad hranolem, odrazy světla a dále pak čočkou a jejími vlastnostmi. Zde autor neopomenul ani na základní optické vady zobrazovacích systémů a příčiny jejich vzniku. Logickým vyústěním jsou pak reálné zobrazovací systémy a konstrukce nejznámějších objektivů.

Poslední kapitola popisuje konstrukci fotografických přístrojů a jejich příslušenství, jako jsou například měchová zařízení, polarizační a barevné filtry.

Skladba fotografického obrazu

Z hlediska posluchače kurzů fotografie jsou skripta Skladba fotografického obrazu z vydané čtveřice asi těmi nejdůležitějšími. Čtenář se tak seznamuje se všemi zákonitostmi fotografického obrazu. Název napovídá, že se učební texty budou zabývat výhradně skladbou fotografie, ovšem spíše opak je pravdou. Minimálně první polovina je věnována tématům, která mají blízko teorii fotografie. Hned v prvním odstavci autor vymezuje význam textu slovy: ***„Prezentovaná skladba nepředepisuje, jak má fotografie vypadat, nebo jak se má tvořit. Stanovuje jen struktury, které umožňují případnému tvůrci a kritikovi fotografie vědomou orientaci v tvorbě a hodnocení díla. Přednášená skladba neposkytuje souhrn návodů k tvorbě, ale je jen vodítkem ve stanovení směru a možnosti realizace tvůrčí činnosti.“***[60] Jsou vymezeny pojmy jako situačnost a abstraktnost díla, pojem estetického a definice krásy, která se uskutečňuje a potvrzuje prostřednictvím prožitku. Sousedík se věnuje také problematice sdělnosti fotografie. Zdůrazňuje, že běžné chápání fotografie jako zobrazení něčeho, jako

[60] Sousedík, Bořek: Skladba fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1989: strana 6

zobrazení skutečnosti, limituje fotografii jako tvůrčí proces. V této souvislosti hovoří o průhlednosti fotografie. ***„… v prvém přiblížení nejsme schopni vnímat fotografický obraz sám, ale máme iluzi porovnání něčeho stojícího za ním, nezávisle na něm a dříve než daný fotografický obraz vznikl….“ „Máme dojem přítomnosti nikoliv u fotografie, ale jsme přítomni objektům, které se nám jeví jako dodatečně zobrazené, nebo daleko lépe vyjádřeno zaznamenané.“***[61] Ve vztahu k problematice vymezení současného stavu fotografie je hovořeno o dělbě fotografie na informativní a emotivní. Autor oba tyto póly definuje, ale zároveň upozorňuje, že ani jeden extrém sám o sobě neobstojí. Skutečná fotografie je vždy více nebo méně zdařilá kombinace obojího.

Druhá část skript je věnována samotné skladbě fotografie. Sousedík se věnuje ploše obrazu, vztahu mezi jednotlivými částmi plochy, vnitřním a vnějším silám v obraze působícím. Ani základní principy, princip kontrastu, proporčnosti a rytmu nejsou opomenuty. Skripta jsou zakončena problematikou skladby barevné fotografie. Sousedík definuje základní barevné skladebné principy, barevné kontrasty a barevné harmonie. Osvětluje emotivní i psychologické působení barev. ***„Pro skladbu obrazu jsou rozhodující percentuálně primární barvy, a to je barva žlutá, modrá a červená.“***[62] Sám Sousedík tuto poučku bohatě využívá ve své barevné fotografii…

[61] Sousedík, Bořek: Skladba fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1989: strana 31
[62] Sousedík, Bořek: Skladba fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1989: strana 89

Snímková technika

Poslední skripta, která Sousedík vydal za svého působení na Lidové konzervatoři v Ostravě v roce 1987, volně navazují na předcházející Základy fotografie. Kapitoly týkající se černobílých a barevných materiálů jsou probírány mnohem podrobněji, opět se silným důrazem na praktické poznatky. Většina kapitol je však zcela nových. Čtenář je seznámen s problematikou světla, se světlem přirozeným i umělým, zákonitostmi jeho šíření a taky se základními osvětlovacími principy. Významnou část věnuje autor exponometrii. Zprvu by se mohlo zdát, že tato kapitola začíná Adamsovým zonálním systémem, ovšem ze samotného zonálního systému je pouze využito rozdělení motivu do zón, kterého se pak následně používá při praktické aplikaci exponometrie. A právě praktické poznatky, kterých se podařilo autorovi do skript vložit značné množství, tvoří pro čtenáře významný přínos. Tím se odlišují literatury, v té době dostupné, v které se propojení teorie s praxí v tak hojné míře neobjevuje.

Závěrem lze konstatovat, že právě čas ukázal kvalitu Sousedíkem vypracovaných studijních materiálů. Přestože uvedené publikace vyšly v nákladech pouze stovek kusů, jejich kopie byly využívány ke studiu ještě minimálně dvacet let po datu jejich vydání.

Bibliografie

Životopisné údaje

- Narozen 11. prosince 1946 v Ostravě
- V roce 1969 absolvoval Ekonomickou fakultu Vysoké školy báňské v Ostravě
- V letech 1972 až 1991 vyučuje fotografii na Lidové konzervatoři v Ostravě
- V letech 1976 až 1978 studuje dálkově fotografii na FAMU
- V roce 1982 působí jako lektor v kurzech pro zahraniční studenty v Salzburku
- Po roce 1991 vyučuje jazyk anglický, zprvu na soukromé jazykové škole, později na katedře jazyku Vysoké školy báňské. Zde působí dosud

Vydané publikace:

Úvod do dějin fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1982
Základy fotografie, LK/MKS Ostrava 1984
Snímková technika, LK/MKS Ostrava 1987
Skladba fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1989

Samostatné výstavy

Fotografie: Salzburg College, Salzburg 1982

Fotografie: Kabinet fotografie Jaromíra Funka, Dům pánů z Kunštátu, Brno 1986

Objektivní personalita: Galerie G4, Cheb 1988

Fotografie: Divadlo hudby, Ostrava 1991

Skupinové výstavy

Kolegium, výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity: Družstvo Fotografia, Praha 1980

Contemporary Czechoslovak Photography: Londýn 1985

Česká amatérská fotografie 1945-1989: Bruselský pavilón Praha 1989

Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. Století: Museum umění Olomouc 2002

Československá fotografie 20. století: Praha 2005

Fotografie 70. let v ČSR: Galerie u Bílého jednorožce v Klatovech 2007

Zastoupení ve sbírkách:

Moravská galerie v Brně

Slezské zemské muzeum Opava

Seznam použité literatury

BIRGUS, V.: VOJTĚCHOVSKÝ, M.: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Praha: KANT 1996. ISBN: 80-901903-5-7

DUFEK, A.: Bořek Sousedík-souvislosti: Revue Fotografie 3/1987

DUFEK, A.: Bořek Sousedík/Fotografie: katalog výstavy 1987

MEISNEROVÁ WISMER, Z.: a kolektiv: MIMO ZÓNU Fotografie z let 1970-1989. Praha: Langhans Galerie 2009. ISBN: 978-80-902816-6-0

MOUCHA, J.: Situace Stanislava Nováka: Československá fotografie 7/1981, strana 256

MOUCHA, J.: Fotografie na ostravské lidové konzervatoři: Československá fotografie 5/1987

MOUCHA, J.: Ostravská škola fotografie: Československý fotografie 8/1986, strana 354

MOUCHA, J.: Očima Martina Smékala: Československá fotografie 10/1981, strana 486

MOUCHA, J.: a kolektiv: FOTOGRAFIE IDENTITY/PAMĚŤ ČESKÉ FOTOGRAFIE. Praha: KANT, Pražský dům fotografie o.p.s., 2006. ISBN: 80-86970-12-4

SMÉKAL, M.: Fenomén Ostravska jako specifický motiv v české poválečné fotografii (Diplomová práce). Opava: Institut tvůrčí fotografie SU FPF 1999

SOUSEDÍK, B.: katalog Kolegium vydaný v roce 1980

SOUSEDÍK, B.: Úvod do dějin fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1982

SOUSEDÍK, B.: Základy fotografie, LK/MKS Ostrava 1984

SOUSEDÍK, B.: Uspořádané okamžiky 1986, katalog výstavy

SOUSEDÍK, B.: Snímková technika, LK/MKS Ostrava 1987

SOUSEDÍK, B.: Skladba fotografického obrazu, LK/MKS Ostrava 1989

STEGEN, I.: MAURACHER, M.: SIRKO, C.: Sharing a New Vision. Salzburg: Salzburg College 1985

RIŠLINKOVÁ, H.: LENDELOVÁ, L.: POSPĚCH, T.: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. Století: Museum umění Olomouc 2002. ISBN 80-85227-50-9

VLTAVSKÝ, C.: Ostravský kulturní měsíčník 10/80

Internetové zdroje:

http://www.gallery.cz/gallery/cz/josef-moucha-vystava.html
http://www.birgus.com
http://www.stepangrygar.cz/
http://actualityinc.com/travelog.html#ep
http://www.muellerpohle.net/texts/essays/visualismus.html
http://abart-full.artarchiv.cz

Jmenný rejstřík

A

Arbus, Diane 13

B

Balajka, Petr 9

Beneš, Jiří 51, 53

Bezzola, Enrico 12

Birgus, Vladimír 9, 18, 25, 37

Blossfeldt, Karl 62

Brandt, Bill 12

C

Capa Robert 12

Cartier-Bresson, Henri 12,13

Cimrman, Jára 53

Č

Čech, Lubomír 44, 45

D

Drtikol, František 62

Dufek, Antonín 8, 16, 17

F

Frank, Robert 12,13

Freud, Sigmund 13

Funke, Jaromír 50, 62

G

Gagern, Verena von 18, 49

Gibson, Ralph 16, 49

Grygar, Štěpán 9, 19, 25

H

Hanke, Jiří 23

Harbutt, Charles 9, 16

Holý, Petr 45

Hollander, Paul den 18

Hradil, Josef 47, 51, 53, 54, 60

J

Jung, Carl Gustav 13

K

Klimpl, Petr 60

Koblic, Přemysl 11

Kolář, Viktor 9, 20, 26

Kratochvílová, Marie 18

Kulhánek, Jaroslav 11

L

Leibovitz, Anie 12

Lukas, Jan 23

M

Machotka, Miroslav 9, 21, 24

Moucha, Josef 9, 22, 26, 37, 47, 58

Mucha, Alfons 22

N

Neuwirth, Jiří 51, 53, 54

Novák, Stanislav 58, 60

P

Pawek, Karl H. 12, 13

Pohle-Müller, Andreas 17, 50

Pospěch, Tomáš 9, 60

Porter, Allan 12, 16, 49

Pospíšil, Mário 60

R

Ray, Man 62

Růžička, Bohuslav 45

Ryšánek, Marcel 51,53, 54, 60

Rodčenko, Alexandr 62

S

Sherman, Cindy 50

Smékal, Martin 48, 51, 53, 54, 57, 58, 60

Stančík, Rudolf 51, 53

Stegen, Ina 49

Stewart, Doug 49

Sudek, Josef 13, 50, 62

Š

Šefr, Igor 60

V

Vltavský, Cyril 52, 55, 56

Vogt, Christian 16, 49

W

Winogrand, Gary 13