SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

TEORETICKÁ BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

PETR BALÍČEK – FOTOGRAF

Opava 2012 Jana Bauerová

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě





Jana Bauerová

Obor: Tvůrčí fotografie

Petr Balíček – fotograf

Petr Balíček – photographer

Opava 2012

Vedoucí teoretické bakalářské práce:
prof. PhDr. Vladimír Birgus

Abstrakt

RNDr. Petr Balíček, CSc., nar. 1942, zasvětil svůj profesionální život práci genetika ve fakultní nemocnici v Hradci Králové, ale souběžně s tím se již po celá desetiletí věnuje fotografii a od 90. let 20. století převážně malbě. Je jedním z představitelů české inscenované fotografie 70. let, ale ve své tvorbě se nevyhýbal ani dokumentu a tehdy tabuizovaným tématům. Teoretická bakalářská práce mapuje Balíčkovo fotografické dílo v kontextu uměleckého dění své doby a pokouší se zachytit propojenost člověka vědce a člověka umělce.

Klíčová slova: Balíček Petr, fotografie česká, fotografie inscenovaná, sekvence, geláž

Abstract

RNDr. Petr Balíček, CSc., born in 1942, devoted his professional life to his work in the field of genetics in the Hradec Kralove University Hospital, while concurrently involved in photography for several decades. In the 1990s he switched to painting. He is one of the protagonists of the staged photography of the 1970s. However, he didn't avoid documentary photography or taboo subjects in those days. The bachelor's thesis describes Balíček's photographic opus in the artistic context of that time, trying to capture the link between the scientist and the artist in one person.

Key words: Balicek Petr, Czech photography, staged photography, sequence, gellage

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2011/2012

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

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
PaedDr. BAUEROVÁ Jana	Sekaninova 408/22, Hradec Králové - Moravské Předměstí	F507923

TÉMA ČESKY:

Petr Balíček - fotograf

NÁZEV ANGLICKY:

Petr Balíček - photographer

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

RNDr. Petr Balíček, CSc., nar. 1942, zasvětil svůj profesionální život práci genetika ve fakultní nemocnici v Hradci Králové. Souběžně s tím se věnuje fotografii a od 90. let 20. století také malbě. Je jedním z protagonistů inscenované fotografie 70. let, ale ve své tvorbě se nevyhýbal ani dokumentu a tabuizovaným tématům. Tato bakalářská teoretická práce mapuje fotografické dílo Petra Balíčka v kontextu jeho života a dobových tendencí ve fotografii, eventuálně ve výtvarném umění.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. Století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM)
Československá fotografie (jednotlivá čísla časopisu ze 70. a 80. let)
Katalogy výstav, zejména Moravské galerie v Brně
PETYNIAK, Otmar, Královéhradecká amatérské fotografie v letech 1945 - 1989. Opava, 2000. 85 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-125/00
Primární prameny (fotografie z archivu Petra Balíčka, rozhovory s Petrem Balíčkem)
Revue Fotografie (jednotlivá čísla časopisu ze 70. a 80. let)
SKÝPALA, Vladimír, Fotografická skupina Setkání. Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02

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

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

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

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně a uvedla všechny prameny, z nichž jsem při tvorbě práce čerpala.

Jana Bauerová

Poděkování

Děkuji panu prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za vedení práce, konzultace a cenné rady, které mně při přípravě této bakalářské diplomové práce poskytl.

Děkuji panu RNDr. Petru Balíčkovi, CSc. za nevšední ochotu, se kterou mně při psaní této práce vycházel vstříc.

Děkuji panu Miroslavu Myškovi za objasnění charakteru Steklíkových akcí v krajině a za vhled do fungování skupiny Setkání.

Děkuji panu doc. ak. mal. Otakaru Karlasovi za „pomlčkové“ konzultace.

Jana Bauerová

Prohlášení

Souhlasím se zveřejněním této bakalářské diplomové práce v Univerzitní knihovně SU v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách ITF SU v Opavě.

Jana Bauerová

Obsah

Úvod **1**

1 Vysočina – dětství a studentská léta **2**

2 Praha a kulturní vliv šedesátých let **5**

3 Hradec Králové **7**

4 Skupina Setkání **10**

5 Fenomén amatérismu **15**

6 Počátek Balíčkovy tvorby v uzavřených cyklech v kontextu inscenované fotografie 70. let **19**

6.1 Tváře (1968–1976) 22

6.2 Autoportrét v zrcadle (1976) 25

6.3 Akty (1970–1975) 25

6.4 Pilulka (1974) 28

7 Fotografický dokument **30**

7.1 Miserere (1971–1975) 30

7.2 Dysgenesis (1977–1978) 36

7.3 Medicus (1979) 40

7.4 Trhovci (1971–1978) 41

7.5 Masopust (1977–1978) 42

8 Nalezená zátiší a chvíle ticha **45**

8.1 Cesty k návratům (1976–1977) 45

8.2 Obydlené stromy (1979) 45

8.3 Vzpomínky na dům (1978) 46

8.4 Hradecké vchody (1980) 47

9 Počátky konceptuální tvorby, sekvence a práce s mokrou emulzí **48**

9.1 Sedmikrásky (1978) 48

9.2 Rozmary (1979) 49

9.3 Autoportrét (1979) 52

9.4 Rekapitulace změn (1980) 53

9.5 Rekapitulace ztrát (1980) 54

10 Inspirace novými směry ve výtvarném umění 55
10.1 Předěly (1980) 57
10.2 Panelák (1982) 58
10.3 Události jednoho roku (1983) 59
10.4 Ready-mades (1982) 63
10.5 Zrcadlové prostory (1983) 64
10.6 Malé vizitace (1984) 65
10.7 Zkoumání krychle (1984–1985) 66
11 Mezi fotografií a akcí 68
11.1 Malá odpolední událost (1981) 70
11.2 Ukládání stínů (1982) 71
11.3 Zkušenost (1983) 72
11.4 Chraňte stromy (1983) 75
11.5 Sdělení (1985) 76
12 Intimní výpovědi jazykem kombinovaných technik 78
12.1 Zátiší s vodními hladinami (1982) 78
12.2 Autoportrét (1984) 79
12.3 Protokol o těle (1986) 80
12.4 Návraty (1987) 84
12.5 Přelety a pády (1987) 86
13 Od fotografie k malbě 87
13.1 Zátiší (1989–1990) 87
13.2 Olejomalby (od roku 1990) 88
13.3 Malba digitálně (od roku 2011) 90
14 Návrat k fotografii? 91
14.1 Nástrahy (2005–2007) 91
14.2 Digitální úpravy starších fotografických cyklů 93
Závěr 95
Seznam citací a odkazů 97
Seznam použité literatury a dalších pramenů 112
Seznam výstav Petra Balíčka 120
Jmenný rejstřík 121

Úvod

Když jsem před více než dvaceti lety v temné komoře na oddělení genetiky dětské kliniky Fakultní nemocnice v Hradci Králové vyvolávala mikrofotografie chromozomů na fotografický papír dokument, abych si tak připravila obrazový materiál pro svou diplomovou práci určenou pro absolutorium na katedře biologie Pedagogické fakulty, neuvědomovala jsem si ještě plně, že RNDr. Petr Balíček, CSc., který mi na svém pracovišti jako tehdejší studentce biologie umožnil nahlédnout do tajů svého fascinujícího oboru, je nejen vynikajícím genetikem a mezinárodně uznávaným vědcem, ale též originálním fotografem, jedním z protagonistů inscenované fotografie 70. let, neúnavným hledačem nových cest ve vědě i umění. Jak jsem se ve svém životě postupně vzdalovala od biologie a stále více se přibližovala fotografii, začala jsem pro sebe objevovat i Petra Balíčka – fotografa. To již ale bylo v době po mém odchodu z Hradce Králové. Navštívila jsem některé jeho výstavy, ale osobně jsme se opět setkali až po letech na vernisáži po mém částečném návratu do rodného města. Když pak padla otázka po výběru tématu mé bakalářské práce na Institutu tvůrčí fotografie FPF Slezské university v Opavě, dlouho jsem neváhala. Petr Balíček je úspěšný vědec a umělec, genetik a fotograf, a od 90. let 20. století také malíř, který ve svém životě dokáže jít po obou cestách současně. Všestranná osobnost, která je zároveň tvůrčí a důsledná, intuitivní i analytická, schopná své inspirace dotahovat do propracovaných realizací a úspěšných konců.

Bakalářská práce vydávající se po stopách Petra Balíčka jako fotografa se tyto souvislosti pokouší zmapovat. Sleduje cestu Petra Balíčka k fotografii, jeho ovlivnění rodinným zázemím, kulturní atmosférou 60. let 20. století, pobytem v Hradci Králové, včetně spolupráce s Milanem Michlem, a všímá si jeho účasti ve skupině Setkání i souvislostí fotografické tvorby a civilní profese. Fotografické dílo Petra Balíčka, který většinou tvořil ve formě uzavřených cyklů, je rozděleno podle fotografických žánrů a chronologie vzniku; podkapitoly se většinou zabývají jednotlivými fotografickými cykly v kontextu české, a – je-li to pro porozumění souvislostem nutné – i světové fotografie a výtvarného umění. Bakalářská práce čerpá z osobních rozhovorů s Petrem Balíčkem, z fotografií a dokumentů jeho archivu a z literárních zdrojů.

1 Vysočina – dětství a studentská léta

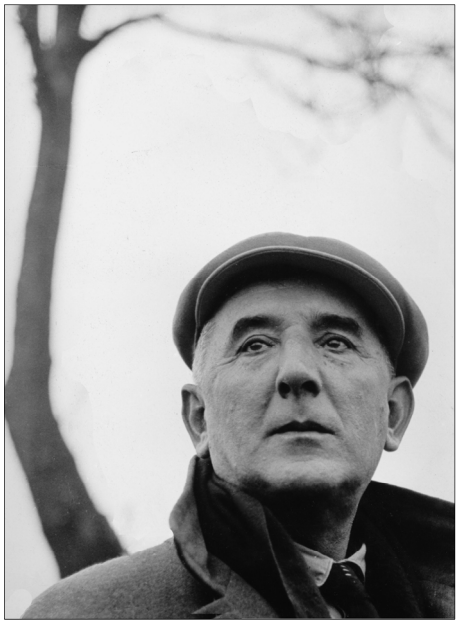
Petr Balíček se narodil 19. ledna 1942 ve Svratce v rodině učitele a pozdějšího ředitele tamní školy. Karel Balíček, otec Petra Balíčka, však byl nejen vynikajícím pedagogem se zájmem o biologii a chemii, který se datoval již od jeho dětství, ale také malířem krajinářem, jenž od mládí po celý svůj život zobrazoval na svých plátnech milovanou Vysočinu. O jeho zaujetí pro uměleckou práci svědčí nejen značně dlouhý seznam kolektivních i samostatných výstav, ale také fakt, že se v této oblasti sám systematicky vzdělával. Malbu Karel Balíček soukromě studoval u akademických malířů Gustava Macouna a Vincence Beneše a učil se různým výtvarným technikám též od Jiřího Trnky, který při svých svrateckých pobytech používal jeho ateliér. Ve všech ročních obdobích maloval v plenéru a svým zaujetím a poctivým přístupem k dílu zřejmě ovlivnil své dva syny, kteří zdědili i jeho talent. Zatímco starší z bratrů se vydal v otcových šlépějích a dodnes ve volném čase kreslí krajinky, mladší Petr chtěl jít svou vlastní cestou. Karel Balíček st. však byl nejen učitelem a malířem, ale také správcem Osvětové besedy, režisérem, jednatelem, dekoratérem, představitelem hlavních rolí i autorem her divadelního spolku Kollár, členem knihovní rady, Sokola, předsedou výtvarného kroužku, organizátorem a lektorem řady výtvarných kursů pro učitele pardubického kraje, členem Syndikátu výtvarných umělců a členem Svazu výtvarných umělců [1]. Obdivuhodný výkon na jednoho člověka, který se přes svou rozsáhlou angažovanost veřejným poctám a oslavám spíše vyhýbal. Neméně obdivuhodný pak musel být



Petr Balíček: Autoportrét z dětství

přístup jeho manželky Marie, roz. Tučkové, bez jejíhož pochopení, se kterým vzala na svá bedra tíhu každodenních domácích starostí, by asi mnoho věcí nebylo možných, a která tento podporující postoj přenesla i na své potomky. Ostatně reflexi Balíčkova vztahu k rodičům nalézáme v jeho fotografickém cyklu *Cesty k návratům* (1977), který vznikl rok po smrti jeho maminky, ve *Vzpomínkách na dům* (1978) a později v cyklu *Návraty* (1987), který je méně emotivním a více literárním exkurzem do historie rodiny. Středoškolské studium absolvoval Petr Balíček v letech 1956–1959 na jedenáctileté střední škole v Hlinsku a v roce 1964 završil svá studia na Přírodovědecké fakultě Univerzity Karlovy v Praze.

Na své dětství mezi malířskými plátny vzpomíná Petr Balíček takto: „Můj tatínek byl krajinář, maloval realisticky, ale velmi dobře. Spousta lidí mi říká, že má doma jeho obrázky. Vždycky mě přitahovala vůně terpentýnu a olejových barev z tátova ateliéru, rituály napínání plátna, šepsování, rámování a hlavně mystérium toho, čemu se vznešeně říká umělecká tvorba. V dětství naším domem procházela spousta různých návštěv, zájemců a malířů, náš byt byl plný obrazů [2].“

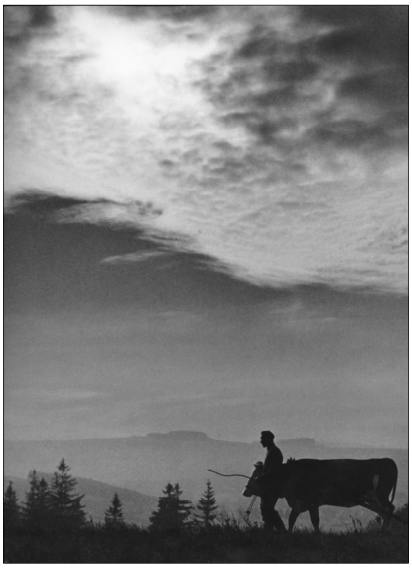


Petr Balíček: Portrét otce

Zasvěcovacího rituálu vstupu do vlastní tvorby se však Petru Balíčkovi dostalo v jiném hájemství, ve sféře fotografie, mimo okruh rodiny. „Když mi bylo asi osm nebo deset let vzal mne kamarád do své temné komory v jakési kůlně. Vývojku měl v talíři na polévku. Fotografovali jsme jednoduchým aparátem Altisa s průhledovým hledáčkem a dělali kontaktní kopie z negativů 6x6 cm.“ O dalším směřování tak bylo rozhodnuto. „Moc jsem si přál Flexaret. Když jsem o Vánocích dostal jinou dvouokou zrcadlovku, Ljubitěl, byl jsem trochu zklamaný. Flexaret jsem si pořídil později, v době studia na vysoké škole. Po něm následoval Asahi Pentax na kinofilm, kterému jsem již zůstal věrný [3].“

Fotografie v soukromém albu z té doby zahrnují nejen rodinné podobenky a momentky z klukovských her, školních výletů, čundrů a studentských akcí, ale také

první uvědomělé pokusy o výtvarnou fotografii, zobrazující obydlenou krajinu Vysočiny s nízkým horizontem a vysokým nebem, zasněženou krajinu s břízami a rybníky se stafáží rychlobruslařů, citlivě a kompozičně originálně pojatý portrét otce, několik autoportrétů a od zbytečností oproštěných portrétů svých vrstevníků, ale i předzvěst konceptuálních témat: komparativní pohledy s promyšlenou kompozicí z okna svrateckého domu – jednou na tradiční pohřební průvod za deštivého dne, podruhé na prvomájovou manifestaci s komunistickými symboly. Novoročenky a snímky z dob vysokoškolských studií a tehdy povinné vojenské služby začínají prozrazovat zájem o surreálné a groteskní znaky reality, stejně jako ironický podtón, jímž se začíná autorsky distancovat od sentimentu a příliš vznešené poetičnosti. Je zřejmé, že již v těchto raných počátcích není Balíčkova tvorba věcí náhody, ale postupu neustále promýšleného a ve finále promyšleného do nejmenšího detailu.



Petr Balíček: První fotografie, kterou autor považoval za „výtvarnou“ (1957)





Petr Balíček: Pohledy z okna svrateckého domu (1961)

2 Praha a kulturní vliv šedesátých let

Rokem 1960 se začíná nová životní etapa Petra Balíčka. Začíná studovat Přírodovědeckou fakultu Univerzity Karlovy v Praze. Během studií, v roce 1962, se účastní krátkodobého školení u doc. Jána Šmoka [4]. V době studia posledního ročníku má Petr Balíček svou první výstavu fotografií – ve studentském klubu – a několik jeho fotografií je otištěno ve studentských novinách. V 50. a 60. letech, mimo jiné v souvislosti se zřízením samostatné fotografické sekce Svazu československých výtvarných umělců, byl velký důraz kladen na „výtvarnost" fotografie, která se uplatňovala i v živé fotografii výraznějším autorským pohledem a esteticky působivou kompozicí [5]. Na svou výstavu tehdy Balíček zařadil takové fotografie, které v dobovém kontextu považoval za „výtvarné".

Studium v Praze s sebou nese také úzký kontakt s kulturním vřením té doby, kdy komunistická moc již nezvládá krotit umělecké výboje mladé generace, která – po přestálém období tvrdého stalinismu – touží volně dýchat a tvořit, vyjadřovat své obavy i naděje, radovat se z každodennosti ne na něčí příkaz, uvězněná svěrací kazajkou svazácké košile, ale protože sama chce, se vší bláznivou živočišností a intelektuálním šarmem. Vzpomínání Petra Balíčka odstartovala otázka po zdroji, z nějž vytryskla inscenovaná fotografie sklonku šedesátých a počátku sedmdesátých let. Kde se to všechno najednou vzalo?

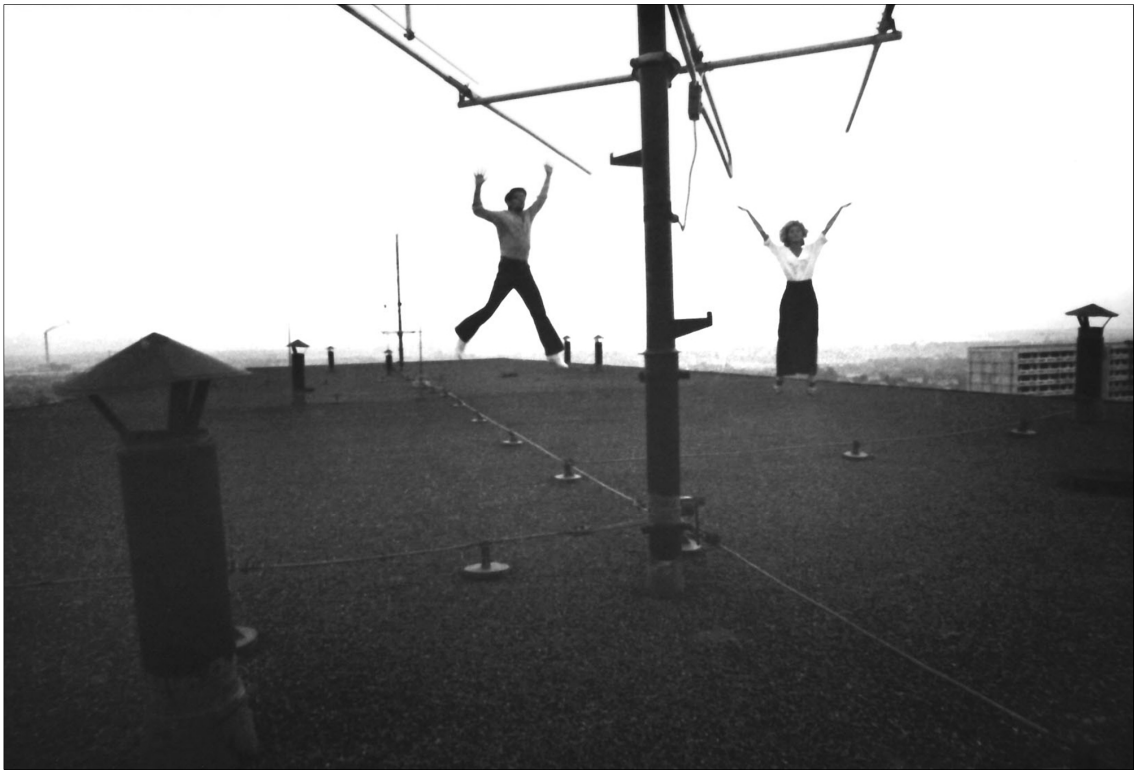
„Hodně jsem o tom přemýšlel. A všechno jsou to vlastně dozvuky šedesátých let. Byla to úžasná, kulturně velmi produktivní doba. Bolševici uvolňovali režim, všechno se rozjíždělo, byla tam současně spousta různých vlivů." Balíček zmiňuje novou figuraci ve výtvarném umění, na níž ho zaujal především její absurdní akcent: „V roce 1969 jsem viděl výstavu v Mánesu. Byla tam jména jako sestry Válovy, Sopko, Načeradský, Pešicová nebo Eva Švankmajerová, jejíž díla se mi obzvlášť líbila. Dodnes si pamatuji například obraz *Zrození Venouše*, kde místo Boticelliho Venuše stojí na lastuře takový český Venda. Viděl jsem tam i kinetické drátěné objekty. To mě okouzlilo [6]." Nutno upřesnit, že někteří z výše zmiňovaných autorů jsou řazeni spíše mezi surrealisty, další pak překročili horizont nové figurace směrem ke grotesce. Kromě vlivu z výtvarného

světa zmiňuje Balíček novou vlnu českého filmu – režiséry Miloše Formana, Věru Chytilovou, Jiřího Menzela, Jaromila Jireše a další. „Film, který mne nejvíce nadchnul, byl *Případ pro začínajícího kata* režiséra Pavla Juráčka. Je to parafráze Gulliverových cest s motivem létajícího ostrova Laputa, film plný absurdních, nečekaných, snových scén [7],“ vyznává se Balíček. Je to film ostře kritizující totalitní režim a parodující stalinismus, příběh, kde princezny vrhají uhrančivé pohledy na cizince v kulisách oprýskaných zborcených ruin kdysi honosných paláců, film evokující v divákovi ono nedefinovatelné bažinaté dusno každodenně hmatatelně přítomné v socialistickém Československu, které lze možná vyměnit za život v sebeklamu v omezeném prostoru králíkárny; film svou atmosférou ne nepodobný o téměř půlstoletí staršímu románu Franze Kafky *Zámek*, film jedinečný, mnohovrstevnatý. „Film, který nezestárl [82],“ říká Petr Balíček.

V šedesátých letech nastávaly změny též v literárním světě. Vycházely knihy Bohumila Hrabala, mladou generaci zaujaly některé romány Vladimíra Párala, který je dnes „svým způsobem komickou figurkou [8]“, opět začala vycházet díla Franze Kafky, publikoval Josef Škvorecký, Milan Kundera. V rozhlase zaujal Balíčka mystifikační pořad „přímých přenosů“ z *Hudební nealkoholické vinárny U pavouka*, na jehož tvorbě se podíleli Zdeněk Svěrák, Jiří Šebánek a Karel Velebný, a v němž se poprvé objevila postava Járy Cimrmana. Vliv přiznává Balíček také absurdnímu divadlu, zejména tehdejší Ypsilonce, která často hostovala i v následujícím působišti Petra Balíčka, v Hradci Králové.

3 Hradec Králové

V roce 1965 přichází Petr Balíček do Hradce Králové, který se od té doby až dodnes stává jeho domovem. Byt v posledním dvanáctém patře panelového domu s dalekým rozhledem, vysokým stropem, možností vstupu na plochou střechu a množstvím rozptýleného světla nepřipomíná příliš klasický „panelák“. Stejně jako na fotografiích



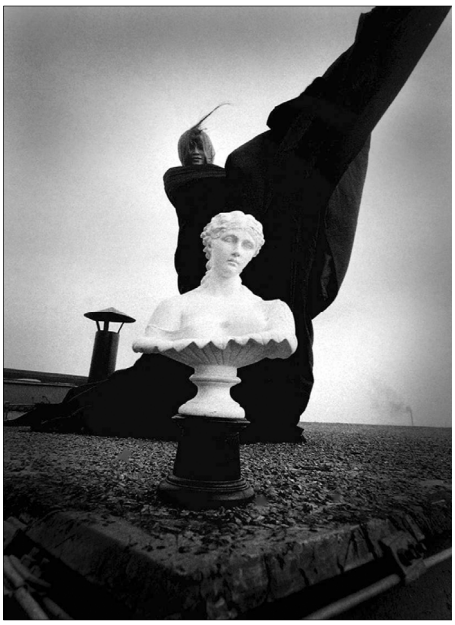
Petr Balíček: Fotografie ze svatebního oznámení Petra a Anny Balíčkových (1973)

z šedesátých let, i dnes budí již při vstupu spíše dojem funkcionalistické vily. Snad jen křesla a obrazy na zdech se v průběhu času trochu proměnily a dobové divadelní plakáty nahradila velkoformátová plátna Petra Balíčka – malíře; duch místa, prostoru k životu i tvorbě, bytu a ateliéru, zůstává týž. Paní Anna Balíčková je pozornou hostitelkou a má stále stejný šarm jako na fotografiích z cyklu *Tváře* (1968–1976), kde tato fotogenická křehká blondýnka s uhrančivým pohledem pózuje ve společnosti anatomických modelů, umělých hlav a kaštanových listů. A je to právě v Hradci Králové, kde Petr Balíček hlouběji prožívá jeden z důležitých zdrojů své inspirace, divadlo. Zatímco brněnské fotografy Rostislava Košťála a Františka Maršálka ovlivnilo divadlo Husa na provázku, jehož herce také fotografovali, Petra Balíčka a dalšího hradeckého

fotografa, Milana Michla, okouzlila Ypsilonka, která v Hradci často hostovala buď v divadle Drak nebo v Tylově divadle. Petr Balíček vzpomíná na zdramatizovaný Picassův text *Touha chycená za ocas*, kde vystupují postavy jako Tlustá a Hubená úzkost, Záclony… „Všechny tyto vlivy se sečtou… celý ten průnik šedesátých let byl základ naší aranžované fotky. Člověk chtěl dělat absurdní, panoptikální, ‚ujetý' věci. Proto jsme pořád sháněli nějaké rekvizity a hledali zákoutí, kde bychom fotili portréty [10]," říká Petr Balíček.

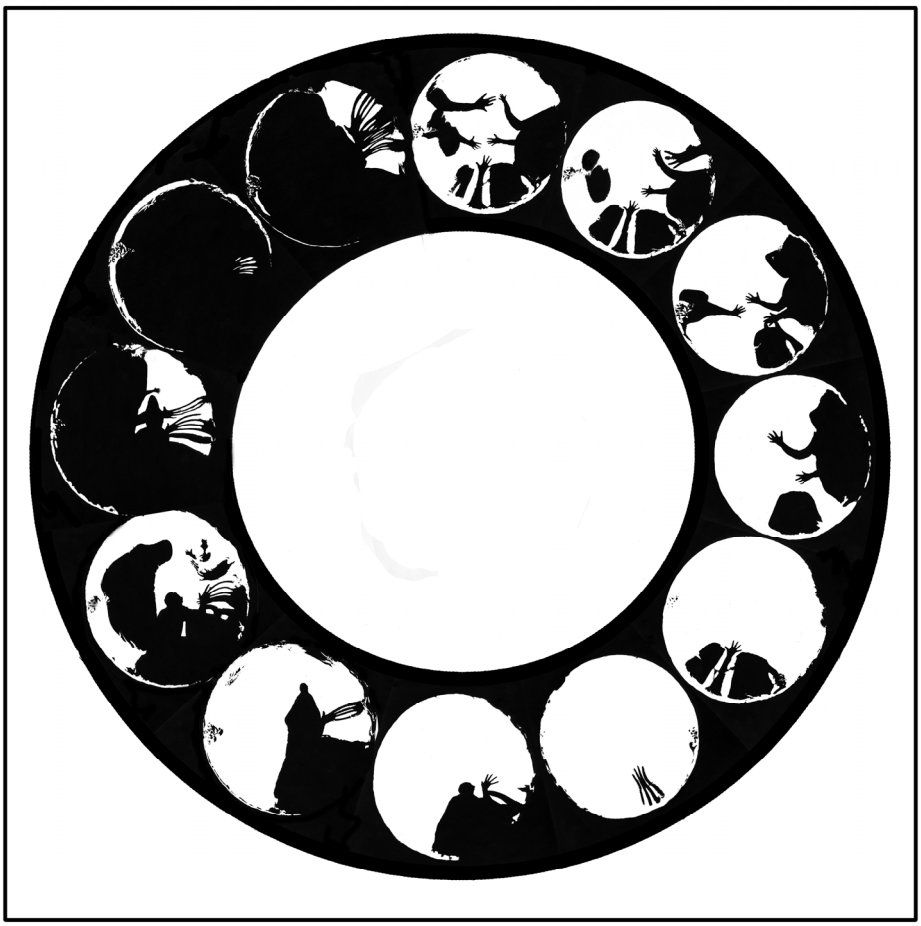
Po třech letech pedagogického působení na Střední zdravotnické škole začíná RNDr. Petr Balíček, CSc. v roce 1968 pracovat jako genetik ve Fakultní nemocnici v Hradci Králové, kde se stává vedoucím genetické laboratoře. Dnes má za sebou léta vysokého pracovního nasazení, bohaté výzkumné a publikační činnosti a domácích i zahraničních úspěchů [11].

V Hradci Králové se Petr Balíček setkává s Milanem Michlem, učitelem matematiky a fyziky, po dlouhou dobu svým fotografickým souputníkem, který ho uvede nejen do společnosti zdejších fotografů prostřednictvím hradeckého fotoklubu, ale také do okruhu výtvarných umělců různých oborů tvořících v královéhradeckém regionu. S ním bude v průběhu následujících let často společně vystavovat a spolupracovat a s ním a spolu s dalšími fotografy žijícími mimo východní Čechy založí v roce 1975 skupinu Setkání, díky níž oba autoři překročí regionální horizont své tvorby a její prezentace. Přesto je jejich dílo zároveň podstatnou součástí východočeské fotografie, které Milan Michl kromě své tvůrčí invence obětoval mnoho sil a energie také po stránce organizační. Milan Michl byl předsedou hradeckého fotoklubu od svého zvolení v roce 1969 až do přechodného zániku klubu v roce 1990 [12], od roku 1996 je předsedou tehdy vzniknuvšího Volného sdružení východočeských fotografů a v roce 1999 byl zvolen do čela nově založeného Fomaklubu. V dubnu roku 1970 se



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Tváře (1968–1976)

v Hradci Králové konala 1. Národní výstava amatérské fotografie ČSR, která byla součástí a vyvrcholením semináře FIAP a reprezentativním průřezem naší amatérskou tvorbou. Z hradeckých fotografů uspěli nejlépe Petr Balíček a Milan Michl, jejichž fotografie byly oceněny v kategorii nad 25 let, a kteří byli mezi třemi fotografy, kteří obdrželi zvláštní uznání poroty za cílevědomou tvůrčí práci [13]. Na tento úspěch navázali Balíček a s Michlem v témže roce obsazením prvních třech míst v soutěži jednotlivců v rámci devátého ročníku českobudějovického mapového okruhu (1. a 2. místo obsadil Milan Michl se snímky *Zátiší II* a *IV*, 3. místo Petr Balíček za *Tváře II*) a výrazně tak dopomohli hradeckému fotoklubu k celkovému prvenství. Kromě těchto výrazných individualit patřili v té době k hradeckému fotoklubu i další autoři úspěšně se zúčastňující mapových okruhů např. Jan Bernhard, Petr Horák, Evžen Pajskr, manželé Nora a Jiří Zikmundovi, Stanislav Slezák, Robert Štěrba a další [14].



Petr Balíček: Smluvená znamení (1972)

4 Skupina Setkání

„Nedávné založení skupiny Setkání představuje pokus o dost odlišný přístup k fotografickým skupinám, než je obvyklé," píše Miroslav Bílek v červencovém vydání časopisu Československá fotografie z roku 1977. „Nejen v tom, že jednotliví členové nejsou z jediného místa nebo z blízkého okolí, nýbrž z odlehlých míst Čech a Moravy, ale především v tom, že se jedná o vyhraněné autory, kteří se zabývají fotografií z rozdílných námětových oblastí a navíc k případně shodným námětům zaujímají značně odlišný osobní přístup [15]." Historie vzniku skupiny se však začala psát o něco dříve. V létě roku 1974 proběhla ve výstavní síni Fotochemy v Praze výstava s názvem Mladá generace. Iniciátorem byl brněnský klub Fomaton spolu s dalšími přizvanými fotografy a šlo tehdy spíše o účelové spojení s cílem uskutečnit tuto výstavu [16]. Kromě Miroslava Sychry, Dany Vitáskové, Miloše Gregora a Jaroslava Kučery tam vystavovala většina pozdějších členů skupiny Setkání: bývalí členové Eposu Jiří Horák, Rostislav Košťál, František Maršálek a Petr Sikula, hradečtí Petr Balíček a Milan Michl, Miroslav Myška z Brna a českobudějovický Michal Tůma. Sestavu doplnil Tůmou pozvaný Taras Kuščynskyj a členové valašskomeziříčské skupiny Profil Miroslav Bílek a Milan Borovička, který na první setkání v říjnu 1975 zajistil podnikovou chatu na Soláni v Beskydech. Spolu s Petrem Sikulou se neplánově dostavila též Věra Weinertová [17]. Skupina Setkání byla v prvním desetiletí své existence velice aktivní v pořádání výstav, vydávání katalogů a organizování vzájemných setkávání dvakrát až třikrát ročně, při nichž si „vzájemně předváděli a hodnotili svoji poslední fotografickou produkci a připravovali výstavy, katalogy, plakáty, výměnné akce fotografií, ke kterým vyzvali řadu předních fotografů, a provozovali další a další aktivity. Na svoje srazy si také zvali teoretiky a zajímavé hosty z uměleckého světa i mimo fotografii. V průběhu patnácti let skupinové činnosti uspořádali více než 30 společných výstav v tuzemsku i zahraničí (USA, Kanada, Dánsko) a vydali řadu katalogů, plakátů a dalších produktů [18]," uvedl Petr Balíček v roce 2009. O sedm let dříve vzpomínal Milan Borovička: „U Tarase na chalupě jsme měli takřka neomezený prostor k prezentaci souborů. Chalupa, půda, stodola, stáj, všude jsme mohli vystavovat, mnohdy s překvapivými

účinky. Pracovali jsme s fotografiemi i prostorem. Bylo to zajímavé. Taras měl navíc spoustu známých, takže se tam scházelo dost lidí, kteří si mohli naše instalace prohlédnout.“ Mezi výtvarníky, herci, teoretiky a kritiky se na setkáních objevovali např. Petr Tausk, Petr Zhoř, Daniela Mrázková, Vladimír Remeš, manželé Jiří a Eva Srncovi, Miroslav Horníček či Vladimír Preclík, na pozdějších akcích na chalupě u Miroslava Myšky v Líšné také Antonín Dufek z Moravské galerie nebo Jana Vránová z brněnského Domu umění [19].



Členové skupiny Setkání – první řada zleva: Miroslav Myška, Milan Michl, Michal Tůma, Milan Borovička; druhá řada zleva: Taras Kuščynskyj, Petr Sikula, Petr Balíček, Rostislav Košťál; stojící vpravo: Miroslav Bílek (fotografie z archivu Petra Balíčka; raná 80. léta)

Zajímavou perspektivu skýtá pohled na skupinu Setkání zvenčí, ze Spojených států amerických roku 1982. Kurátorka Karin Webster se tehdy rozhodla společně s výstavou českého skla v Equivalents Gallery v Seatlu, kde se svými fotografiemi prezentoval Taras Kuščynskyj, realizovat zároveň výstavu skupiny Setkání. James W. Thomas v časopise Northwest Photography v říjnu 1982 ve svém článku *Picture from a Distant Land (Obraz ze vzdálené země)* mimo jiné uvádí: „Soubor prací osmi současných československých fotografů vypadá, jako kdyby byl přinesen vichřicí – jakoby spadl z nebe, nepřinášející žádné biografie, historii, dokonce ani věk autorů, jsme odkázáni

pouze na fotografie. Kulturní kontext, ve kterém byly vytvořeny, chybí. Jsou jako dopisy ze vzdálené země, narážející na její události, ale nevysvětlující je. … autoři kladou hlavní důraz na aranžování svých snímků. Není zde spontánních fotografií, žádné banální snímky z vrcholů kopců, jež plní americké galerie. Téměř bez výjimky charakterizuje fotografie pocit dobře uvážené techniky. … když máme šanci vidět tyto snímky bez vztahu k autorům nebo bez kontextu, ve kterém pracují, dáváme tajemné uznání a pochvalu fotografiím vystavovaným takto anonymně – pro fotografie samotné [20].“ Největší pozornost vzbudily tehdy krajiny Miroslava Bílka, zejména jeho soubor *Stráně* evokující „krutou, němou bolest“, vyjádřeno slovy amerického kritika Tima Appelo v článku *Eight Czech Mates (Osm českých přátel)*. Petra Balíčka a Milana Michla označuje Appelo za „jemné ironiky“, zatímco J. W. Thomas vyčítá Balíčkovi v jeho fotografiích „nesmiřitelnou opuštěnost“ a Michla kritizuje za vtíravost objektů zasazených do krajin, kam se „jaksi nehodí“ [21]. Je otázkou, zda a do jaké míry je toto hodnocení vyvoláno izolovaností tehdejšího socialistického Československa, kam se tvůrčí impulsy ze zahraničí přes železnou oponu dostávaly obtížně a většinou s určitým zpožděním, nebo zda je pouze kritikovým nepochopením surrealistické imaginace, která v USA ve 40. letech, v souvislosti s přílivem evropských umělců prchajících před nacismem, pomohla odstartovat procitnutí tohoto kontinentu do světového proudu moderního umění, aby se nakonec surrealismus „v poválečném období… úplně rozpustil do jiných hnutí a zmizel z mapy [22]”, vystřídán již nefalšovaně americkým abstraktním expresionismem, pop artem a dalšími směry, zatímco v české kotlině žije úspěšně dodnes.

Miroslav Bílek spolu s Petrem Balíčkem se do činnosti skupiny Setkání pokoušeli vnést určitou koncepčnost zadáváním témat, která by byla uchopena každým ze zúčastněných fotografů „po svém“ a na dalším setkání pak konfrontována, ale s velkým ohlasem se tato jejich iniciativa nesetkala, takže od ní nakonec upustili. A byli to opět zejména tito dva, kteří se fotografickou tvorbu snažili reflektovat též prostřednictvím teoretických textů. Svědčí o tom jejich příspěvky do časopisů Revue Fotografie a Československá fotografie v 70. letech. Zatímco Petr Balíček vystupuje převážně v roli vykladače vlastního díla, Miroslav Bílek zaujímá širší záběr a kromě otázek spjatých se skupinou Setkání se zabývá například etikou fotografie ve stejnojmenném seriálu

v časopise Československá fotografie z roku 1978; v jiných textech se zase snaží definovat fotografii v konfrontaci s výtvarným uměním, většinou tradičním způsobem, srovnáváním možností výrazových prostředků obou médií [23].

Po smrti Tarase Kuščynského v prosinci roku 1983 začala činnost skupiny Setkání postupně ochabovat, i když z iniciativy Milana Borovičky skupina ještě několik let vystavovala. Začátek 90. let pak znamená definitivní konec Setkání. Pro Petra Balíčka je tato doba zároveň bodem obratu od fotografie k malbě. Když byla v září 2009 uspořádána retrospektivní výstava skupiny Setkání v Galerii Svazu českých fotografů v pražském Karlíně, reprízovaná v listopadu téhož roku v Galerii U Přívozu v Hradci Králové, Petr Balíček se v textu *Ohlédnutí za skupinou Setkání* pokusil vystihnout významné společné rysy a motivy jednotlivých „autorských cest". Zatímco Miroslav Bílek dva roky po vzniku Setkání vidí jako spojující prvky snahu o výtvarnost, nekonvenčnost, pocitovou bohatost a „dávání přednosti jisté statičnosti s vyloučením prvků náhodnosti v tvorbě [24]" a americký kritik Tim Apello o pět let později, v roce 1982 konstatuje: „Zdá se, že mají společný duch, ale nesnadné jej zachytit [25].", pak Petr Balíček to v roce 2009 vidí takto: „Tím nejdůležitějším je žena – žena jako akt, figura, portrét, hlavní kompoziční prvek [26]." Balíček zde srovnává stupeň závažnosti tohoto motivu v životní tvorbě jednotlivých autorů i jejich rozdílné přístupy, od Kuščynského subtilních výpovědí, Borovičkových ateliérových kompozic ušlechtilých klasických gest až po Košťálovu živočišnost a dynamické sepětí s proměňující se krajinou. „Druhým jednotícím prvkem skupinové tvorby," uvádí Balíček „jsou především v prvních letech režijní přístupy k fotografovanému motivu. Zobrazovaná realita je důsledně koncipována, vytvářena, inscenována. Tento postup byl tehdy teoretiky nazýván novou vlnou české fotografie, dnes se hovoří o inscenované fotografii 70. let, která znovu budí pozornost historiků umění." Zmiňuje se především o Rostislavu Košťálovi, Michalu Tůmovi a Milanu Michlovi a svou vlastní tvorbu zde reflektuje poukazem na aranžmá, které „klade důraz na panoptikálnost, podivnost a později vede k ‚výzkumným' cyklům hledajícím nové cesty". Fascinaci krajinou vybočující z těchto koncepčních postupů nachází Balíček u Petra Sikuly, Miroslava Myšky a Miroslava Bílka, který tvořil „zcela mimo šuplík" a pro nějž byl typický „experimentující nepokoj a náhle zdánlivě nevypočitatelné zvraty v tématech i formě

jeho tvorby“. Význam skupiny Setkání hodnotí Balíček takto: „Zůstává však hodnotná fotografická tvorba z této společné doby, nesporné místo skupiny v historii české fotografie 20. století, pocit soudržnosti, který tehdy pomáhal překlenout tupou dobu normalizace [27].“

Je jisté, že skupina Setkání ztělesňovala spojení sil, které vedlo k lepší a systematičtější prezentaci jednotlivých tvůrců a k jejich prosazení na české fotografické scéně. Zároveň byla platformou pro konfrontace a diskuse mezi zúčastněnými fotografy na kvalitativně vyšší úrovni, než by to umožnila pouhá regionální klubová činnost, a byla též zprostředkovatelem zpětné vazby zaznívající z okruhu umělců jiných oborů, kritiků a galeristů.

5 Fenomén amatérismu

Diskuse o amatérismu ve fotografii byla v 70. letech 20. století poměrně živá, jak o tom svědčí mimo jiné texty Jiřího Pátka v katalogu *Příjemné závislosti* vydaném při příležitosti stejnojmenné výstavy v Moravské galerii v Brně v roce 2009. V katalogu se dočteme o tom, že tato výstava v porovnání s výstavami *Fotografie 70. let v ČSR* (Galerie Klatovy-Klenová, 2. 9. – 28. 10. 2007) a *Třetí strana zdi* (Moravská galerie v Brně, 14. 11. 2008 – 15. 2. 2009) mohla „eliminovat ambici vytvořit obraz dekády a rozvést kapitolu inscenované fotografie do většího detailu… chtěla propracovat ideu dobové vizuality a autorství [28]“. Dále se dozvídáme, že „primát *Příjemných závislostí* spočívá však především v tom, že přinášejí do kamenné instituce amatérismus jako samostatné téma. Neprezentují tvorbu amatérů tak, jak to bylo zatím běžné, tedy jako nepojmenovaný doplněk jiného širšího tématu, ale jako svébytnou aktivní součást dobového diskurzu [29].”.

Amatérismus byl v 70. a 80. letech hojně diskutovaným tématem v časopise Československá fotografie. Podívejme se nyní na některé příspěvky podrobněji. V dubnovém čísle z roku 1970 nalezneme povzdechnutí Jána Šmoka jako porotce Národní výstavy nad stavem amatérské tvorby: „… řada vynikajících autorů soutěž neobešle a řada průměrných autorů ji zcela zbytečně zatíží. Když se od průměrných autorů vyberou nahodile zdařilé snímky, může vzniknout sice celkem solidní výstavní soubor, ale takto vytvořený soubor není obrazem skutečného stavu čs. amatérské fotografie ani výrazem jeho současných vývojových tendencí [30].“ Karel Dvořák si v roce 1972 stěžuje, že „se zejména v poslední době jeví ve výsledcích amatérského fotografování nedbalá, nedostatečná, někdy neutříděná anebo zcela podceňovaná znalost historie české fotografie. Tento nedostatek nemůže vyvážit ostatně většinou jen informativní povrchní vědomí o vývoji fotografie světové anebo o jejím současném stavu. Z povrchnosti tu často usvědčuje ‚znalce’ bloudění mezi skutečnými hodnotami a módními chimérickými vlnami. Mnoho amatérských fotografů například dosahuje jistých úspěchů na zahraničních výstavách či v zahraničních revuích a při tom se jejich dílo nikterak nezapisuje do historie fotografie československé. [31]”. Že o deset let

později, v roce 1982, nebyla situace o mnoho lepší ani v profesionální sféře konstatuje a příčiny tohoto stavu analyzuje Vladimír Birgus: „Neexistence školícího a vědeckého pracoviště v oblasti teorie a dějin fotografie u nás vede k celému komplexu negativních důsledků [32].“ Na adresu absolventů středních fotografických škol uvádí mimo jiné: „Nedostatečný rozhled po vývoji tvůrčí fotografie jim neumožňuje, aby pracně nehledali dávno objevené a mnohdy ve své tvorbě a zakázkové práci neustávali na úrovni fotografie před třiceti nebo čtyřiceti léty [33].“ Aniž by fotografickou obec rozděloval na amatéry a profesionály, stěžuje si na nedostatek opravdové kritiky, včetně té negativní: „Stále ještě přežívá názor, že fotografové jsou jedna velká rodina, že v rámci zlepšení společenského postavení fotografie je třeba fotografii v tisku co nejvíce chválit a kritizovat je ji možno jen mezi řádky nebo raději vůbec ne [34].“ Pozornost věnuje také diletantské kritice: „Kdekdo se cítí povolán psát o fotografii a je přesvědčen, že nedostatek odborných fotografických znalostí, kritické vnímavosti, literárních schopností a metodologické výzbroje – vyváží autorita medailí z fotografických salónů v Hongkongu a v Mogadišu. Tato vesměs dezorientovaná a dezorientující kritika tak velice často glorifikuje pseudohodnoty a napadá díla progresivní a myšlenkově závažná, jejichž význam není schopna rozeznat [35].“ Petr Klimpl si v roce 1989 při příležitosti výstavy *Česká amatérská fotografie 1945–1989* všímá amatérismu v jeho sociologické rovině: „Fotoamatérismus představuje nezanedbatelný sociální a sociálně psychologický jev, charakterizovaný spolkovou činností, sdružováním v klubech a v posledních desetiletích ve tvůrčích skupinách. … Inovátoři fotografických tradic získávají společenské uznání, stoupají po žebříčku společenské hierarchie… Málo se mluví o tom, že právě tento sociální aspekt bývá často vůdčí motivací tvorby. [36]“

Byl tedy v 70. letech Petr Balíček, profesí genetik a vědecký pracovník, tím pověstným „lvem fotografických salónů“ a „sběratelem medailí“? Skutečnost se můžeme dozvědět z jeho odpovědí v rozhovoru, který s ním, opět na stránkách časopisu Československá fotografie, v roce 1980 vedl Karel Dvořák. Na otázku, co soudí o amatérismu ve fotografii, Balíček odpovídá: „Je možno o něm uvažovat v různých polohách. Lze tak označovat ušlechtilý diletantismus okouzlený technikou, mystériem fotografického procesu i snadností dělat ‚umění‘. Ale k rysům amatérismu v tom

negativním slova smyslu patří také honba za finančním i společenským úspěchem, tituly a poctami, závist, intriky, pomluvy, nápadná nekritičnost k vlastní produkci apod. Dalšími rysy amatérismu jsou prostřednost, absence myšlenek, uniformita tvorby. Amatér se snaží vrýt do povědomí společnosti počtem získaných medailí spíše než závažností tvorby [37].“ Ponechme stranou Dvořákův rozbor odpovědi a podívejme se, jak se Balíček vyrovnává s fenoménem zveřejňování, vystavování a úspěchu: „Skutečně tvůrčí člověk úspěch potřebuje. Vždyť tvorba je komunikačním procesem a ohlas na ni je indikátorem jejího významu, dokladem o tom, že úsilí, čas a prostředky nebyly vynakládány nesmyslně. Jenomže i ohlas u publika a často i u lidí zainteresovaných ve fotografickém světě může být ošidný. Vždy stojí za zamyšlení, jak moc si připouštět kladný ohlas či negativní kritiku [38].“ Na otázku: „Jste amatér?“ Petr Balíček odpovídá: „Leckdy platí, že vyzrálý autor přestává být amatérem tehdy, když mu přestane vadit, že je mezi amatéry počítán. Místo zmateného pojmu amatérismus smluvně použijme výrazu ‚neplacené tvorby‘. Velmi často i takzvaný profesionál, člověk, který se fotografováním živí, dělá svoji skutečnou tvorbu neplaceně [39].“ V popisování jednotlivých etap „autorovy anamnézy“ dospívá Balíček k bodu, kdy se „autor nutně dostává k systematičnosti, studiu teorie, k potřebě konfrontace s tvořícími vrstevníky. Sleduje produkce jiných druhů umění, hledá stimuly. To všechno dělá ve svém volném čase, po pracovní době. … Autor, který cílevědomě pracuje na nějakém tématu, těžko může obesílat výstavy, věnovat se organizační práci či testovat optiku a zkoušet vývojky. [40]“. Z pohledu činného a publikujícího vědce uvnitř prudce se vyvíjejícího oboru a v kontextu své profese genetika s velkou a uvědomovanou zodpovědností za osudy lidí, které může svým vyjádřením navždy ovlivnit, Petr Balíček bezpochyby byl a je zvyklý každodennímu kritickému myšlení, sebereflexi a poctivosti k sobě samému. Pakliže tento postoj aplikoval i na poli fotografie, přestože amatérem, je jeho přístup ryze profesionální.

Pokud je v této kapitole rozebírán fenomén amatérismu, nelze opominout vynikající fotografy, kteří v totalitní době zastávali svá běžná občanská povolání a fotograficky tvořili nejen s profesionálním přístupem, ale též intenzitou. Takovou osobností posouvající meze dokumentární fotografie v celosvětovém měřítku je bezpochyby Jindřich Štreit, který se ze strany komunistického režimu nevyhnul perzekuci, pouhý

rok po výstavě 9 + 9 v klášteře v Plasích, kterou na podzim roku 1981 zorganizovala Anna Fárová, a na které spolu vystavovali profesionálové (vesměs studenti a absolventi FAMU) spolu s amatéry, aniž by to kdo takto rozlišoval. „Ze Štreitových fotografií přes veškerou drsnost vyzařovala autorova úcta k lidem, snaha nalézt v jejich nitru hrabalovskou ‚perličku na dně'. Otevřeně v nich ukazoval devastaci prostředí a fyzické stránky lidí, přičemž ale věřil, že to ještě nemusí znamenat devastaci lidské duše… [41]," uvádějí Vladimír Birgus a Jan Mlčoch v publikaci Česká fotografie 20. století. Po roce 1989 se Jindřich Štreit stává vysokoškolským pedagogem, od roku 2009 profesorem pro obor fotografie, který svou tvorbou, osobností, profesionálním a humanistickým přístupem stále ovlivňuje řadu studentů.

Příkladem fotografa dokumentaristy, který se v době totality nejenže nezúčastňoval soutěží a salónů, ale takřka vůbec nevystavoval a tvořil výhradně „do šuplíku" ale o to svobodněji, je Gustav Aulehla, povoláním konstruktér, zobrazující ve svých syrově autentických fotografiích život v malém městě Krnově v padesátých a šedesátých letech 20. století a později také neidealizovaný, drsný život dělníků na různých stavbách po celé republice [42]. Absurdita a groteskност situací není naaranžovaná, ale zcela autentická, zahrnující zobrazení komunistických oslav, rozporů mezi ideologií a realitou. Teprve v posledních letech se jeho fotografiím začíná dostávat zasloužené publicity [43].

Dlouho opomíjeným amatérem byl také Miloslav Kubeš s poněkud lyričtějšími snímky pražské každodennosti a mezi amatéry bychom měli zařadit i fotografického samouka, povoláním učitele, Viktor Koláře zachycujícího život v průmyslové Ostravě [44].

6 Počátek Balíčkovy tvorby v uzavřených cyklech v kontextu inscenované fotografie 70. let

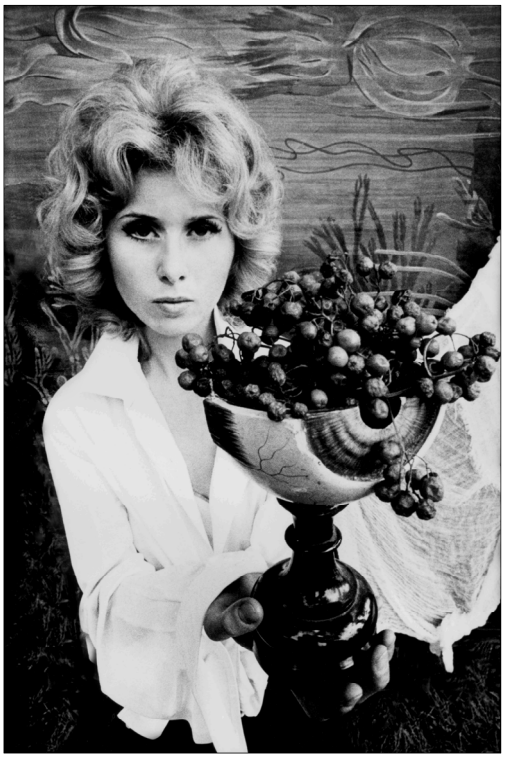
Zatímco na první výstavě na půdě své alma mater v polovině 60. let vystavuje Petr Balíček – student všehochuť fotografií, které podle jeho názoru snesou přívlastek „výtvarné“, v Hradci Králové začíná fotografovat s předem promyšleným záměrem, často po boku Milana Michla, s nímž sdílí nejen společný prostor, kam chodí fotografovat, ale také modelky nebo rekvizity, pocházející zhusta z kabinetu biologie střední zdravotnické školy, kde Petr Balíček tehdy vyučuje. Michl seznamuje Balíčka s královéhradeckými umělci – malíři, sochaři, herci a herečkami, z nichž některé (méně často někteří) se pak ocitají před hledáčkem jejich fotoaparátů. Oba se nechávají inspirovat divadlem, oba hledají podivnost a absurditu a často plují na vlnách surrealistické imaginace. „Také se jim chce osvobodit od závislosti na vnějšku reality a vytvořit nikoli fotografii skutečnosti, ale skutečnost fotografie [45],“ píše o nich Karel Dvořák v článku Hradecké impulsy v roce 1971. Tento únik před realitou byl jedním ze symptomů období normalizace, kdy sovětské tanky ukončily naděje „pražského jara“. Projevoval se různými formami napříč celou československou společností a svůj výraz našel mimo jiné v inscenované fotografii 70. let, o níž Vladimír Birgus a Jan Mlčoch píší: „Šlo o protipól humanistické fotožurnalistiky a poezie všedního dne, o útěk z reálného socialismu do světa fantaskních představ, absurdních výjevů a mnohovýznamových symbolů. Příznačná byla vysoká míra stylizace; mnozí fotografové často využívali deformací prostřednictvím širokoúhlého objektivu, oblíbené bylo používání hrubozrnných materiálů, ostrých tonálních kontrastů a někdy i tónování [46].” Antonín Dufek vidí nástup aranžované figurální fotografie jako reakci na vyčerpanou „výtvarnou“ fotografii, kterou si osvojily nejširší vrstvy fotoamatérů; za její východiska považuje módní fotografii a tehdejší filmovou tvorbu a dále uvádí: „Inscenovaná fotografie byla přetvořena z nástroje reklamy zejména v prostředek komunikace generačních a individuálních pocitů [47].“ Inscenovaná fotografie 70. let měla své předchůdce, např. v Janu Saudkovi, který své fotografie inscenoval již v 50. letech, nejprve nenápadně, takže se podobají spíše momentkám vyjadřujícím životní hodnoty mladých lidí, vzdálených od komunistické ideologie, přes akty snímané v exteriérech

městské periferie až ke kolorovaným expresivním aktům z jeho suterénního ateliéru s vlhkou oprýskanou zdí a oknem vedoucím na tmavý dvorek nebo do (vkopírovaných) oblak, aktům plným erotiky a zjevných i skrytých symbolů, které v jeho tvorbě začaly převládat na sklonku 60. let a později, a jejichž prostřednictvím dokázal vytvořit „jedinečný autorský styl, rozpoznatelný i v celosvětovém kontextu [48]". Také fotografie Tarase Kuščynského a Pavla Hudce-Ahasvera předznamenaly nástup inscenované fotografie již dříve, během 60. let. Nepřehlédnutelným tvůrcem je Clifford Seidling, pozdější externí pedagog FAMU, který se již koncem 50. let zabýval portrétováním osobností, často z hudebního nebo výtvarného světa, v nevšedních prostředích pomáhajících charakterizovat portrétované (po vzoru Arnolda Newmana) a zejména v 60. letech také mužským aktem, včetně originálních aranží v plenéru [49]. Seidlingovy portréty často dodržují schéma osoby v prvním plánu s další osobou na pozadí coby výrazem osudovosti [50]. Na stejném principu uspořádané kompozice nacházíme u členů brněnské skupiny Epos (1967–1980), zejména Jiřího Horáka, Rostislava Košťála a Františka Maršálka; krajinář Petr Sikula se od tří jmenovaných přece jen tematicky odlišuje, mimo jiné zobrazováním zdevastované krajiny Ostravska. Ikonografii a formálně typologické hledisko inscenované fotografie 70. let podrobně rozebírá Jiří Pátek v publikaci „Příjemné závislosti. Inscenovaná fotografie 70. let", která vyšla při příležitosti stejnojmenné výstavy v Pražákově paláci Moravské galerie v Brně (17. července – 18. října 2009). Kurátor výstavy Jiří Pátek použil při koncipování a členění celé výstavy, kde kromě výše zmíněných byli zahrnuti také Milan Borovička, Fedor Gabčan, Jan Jelínek, Miroslav Myška, Dalibor Stach a další, též zahraniční autoři (Vitali Butyryn z Litvy, Misha Gordin z Lotyšska, Émile Gits z Belgie a Krzystof Jakubowski, Witold Krymarys a Witold Węgrzyn z Polska) celý komplex kritérií. Sjednocující prvky jsou, stručně shrnuto, tyto: všudypřítomnost ženy (éterické víly nebo naopak femme fatale), fotografování nahoty, erotické motivy, rozeznatelné rysy rituálního chování v práci s modelem (který mohl připomínat práci režiséra a herce komunikující společně sdílené pocity a jehož rysy je možno sledovat v kultovním filmu Michelangela Antonioniho *Zvětšenina* z roku 1966), přímý pohled očí modelu do kamery, postava v prvním plánu orientovaná většinou en-face s další postavou nebo postavami (někdy v siluetě) v pozadí nebo na horizontu zjevujícími osud postavy

z prvního plánu, využití perspektivy se zařazením sbíhavých linií do pozadí hlavního motivu jako symbolu cesty a plynutí, využívání efektu rozpadu v prostředí opuštěných lomů, továrních hal a hradních ruin, evokace pocitu tajemna a hrozivých předzvěstí prostřednictvím zamračené oblohy se zlověstnými hejny kroužících ptáků (vybízející ke spojování s romantismem a symbolismem), „posunutá“ realita, surrealistické prvky a existenciální beznaděj naší civilizace pozoruhodně se shodující s domácí filmovou produkcí poloviny 60. a počátku 70. let [51]. Nejdůležitější schémata inscenované fotografie 70. let jsou obsažena i v tvorbě a pedagogické činnosti K. O. Hrubého, vyučujícího Školy uměleckých řemesel v Brně, který již na přelomu 60. a 70. let pořádal interiérová a exteriérová cvičení, např. v atraktivním prostředí tzv. Khonovy cihelny na brněnské periferii, ale i ve školním ateliéru [52]. Podle Jiřího Pátka „je rovněž fakt, že z Hrubého pedagogické péče vyšly nejvlivnější osobnosti domácí inscenované fotografie, které se sdružily ve skupině Epos, jež ovlivnila fotografy doma i v zahraničí [53]“, zatímco Antonín Dufek vidí protagonisty „fotografické nové vlny“, jak ji sám začal nazývat, v Petru Balíčkovi, Jakubu Rudolfu Dudovi, Milanu Michlovi a členech Eposu, kteří „pěstovali tvorbu založenou na naraci a expresi. K jejich stylu se přiklonil i pedagog Střední uměleckoprůmyslové školy v Brně Karel Otto Hrubý a část studentů. [54]“. Inspirací mohly být též inscenované snímky slovenských studentů FAMU Pavla Hudce-Ahasvera, Margity Mancové a Ľuby Laufové [55]. Inscenovanou fotografií se dlouhodobě zabýval a zabývá Petr Zhoř, který se z dobových schémat brzy vymanil a postupně vyvinul svébytný autorský rukopis. Jeho modře tónované fotografie využívající efektu několikanásobné expozice nebo pohybové neostrosti symbolizují odcizenost člověka a v mnohém předjímají tvorbu následující generace. Faktem zůstává, že československá amatérská i profesionální fotografická scéna se vždy navzájem ovlivňovaly a nikdy nedošlo k jejich striktnímu oddělení jako např. v USA. V šedesátých a na počátku sedmdesátých let byla amatérská scéna platformou vzniku řady výjimečných děl. A právě v tomto kontextu vznikaly Balíčkovy fotografie shrnuté do cyklu *Tváře*.

6.1 Tváře (1968–1976)

Fotografie ze souboru *Tváře* jsou snad nejčastěji publikovanými Balíčkovými fotografiemi. A to jak v době svého vzniku, zejména v časopise Československá fotografie, často v souvislosti s celonárodními výstavami a soutěžemi, kde tyto snímky „bodovaly“, tak v současnosti, v katalozích retrospektivních výstav mapujících československou fotografii 70. let [56; 57]. Od kompozic ostatních protagonistů inscenované fotografie té doby se Balíčkovy práce liší svou statičností a kompaktností. Chybí v nich, stejně jako v Michlových fotografiích, dynamika a pohyb, tak příznačné charakteristiky pro tvůrce ze skupiny Epos – Jiřího Horáka, Rostislava Košťála a Františka Maršálka (přestože pozdější práce Košťálovy se také postupně zklidňují a stávají se méně expresivními a více lyrickými). Přes podstatně větší vnější podobnost s fotografiemi Milana Michla, danou používáním shodných stavebních prvků konstruované reality, často i totožných rekvizit a stejných modelek, se fotografie obou autorů liší. Na Michlových snímcích vnímáme dívčí portréty v plenéru se vzdáleným horizontem, stromy, interiérem lesa a loutnami pohozenými kdesi v dálce na zasněžené pláni, která se na dalších fotografiích zcela vylidňuje, poskytujíc místo již jen neživým předmětům – starým fotografiím v památečních rámečcích, broukům, notám, kafemlýnkům a rozbitým panenkám (například v cyklu *Bílá zátiší* z počátku 70. let). Nikoli v prostorách architektury, ale v přírodě se tu otevírají vrátka magickému realismu, jimiž slyšíme kvílet meluzínu ženoucí před sebou sněhové vločky autorské imaginace. Balíčkovy kompozice jsou na první pohled sevřenější, jakoby kolážovitě vrstvené; rekvizity umisťuje autor „před“, nikoli až „za“ modelky, které jsou až



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Tváře

v druhém plánu, za kaštanovými listy, rukavicemi, sádrovými hlavami, hadrovými panenkami a poslušnými otakárky fenyklovými, které spolu s autorem pozorujeme zkreslené optikou širokoúhlého objektivu. Přestože snímané v exteriéru, máme dojem intimity úzce sdíleného prostoru, který je většinou ještě umocněn upřeným pohledem modelky do objektivu. Autor o těchto fotografiích říká: „Ironie, nadsázka, spojení zdánlivě nesouvisícího, konfrontace mladé tváře s rekvizitami ‚městského folklóru' může být jednou z nesčetných variant snahy o vyvolání atmosféry neskutečna i o vlastní výraz [58].“ Přes zjevnou popularitu těchto fotografií, snad pro jejich pocitové souznění a čitelnou zařaditelnost do širšího proudu inscenované fotografie té doby, můžeme v nich nejednou vnímat převahu formální stránky nad obsahem, který v následujících Balíčkových fotografických cyklech naopak přebírá svoji vládu, aniž by přitom autor na formální stránku věci rezignoval. V roce 1977, v souvislosti s výstavou skupiny Setkání ve Frýdku, poznamenává na stránkách Československé fotografie Vladimír Birgus: „Soubory Petra Balíčka a Milana Michla svědčily o určité stagnaci jejich před časem nesporně podnětné tvorby. Tato stagnace je zřejmě zaviněna neustálým opakováním stále stejných postupů. Např. Balíček se prezentoval cyklem stereotypních dívčích portrétů, ve kterých dívky s exaltovanými pohledy doplnil jednou umně rozhozenými jablky, podruhé dětskou panenkou a potřetí třeba kaštanovými listy. Fotografie jsou komponovány s vytříbeným výtvarným citem, avšak chladná rutina zde stále zřetelněji vítězí nad myšlenkou. Určitou krizi své aranžované tvorby si snad uvědomil i samotný autor, který vedle režírovaných portrétů vystavil i neotřelou reportáž z vesnického masopustu [59].” V této souvislosti je nutno podotknout, že je to právě Petr Balíček, který v průběhu následující let po zevrubném prozkoumání jednoho tématu toto téma vždy opouští a svou energii a tvůrčí invenci vkládá znovu a znovu do tématu nového, které zpracovává



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Tváře

s důkladností sobě vlastní. A sám si někdy povzdechne, že možná právě tato „přelétavost“ způsobila, že jako autor nevynikl přece jen výrazněji [60].

Vraťme se ale ještě k tomu, co *Tváře* odlišuje od podobných děl Balíčkových současníků. Je to mimo jiné využití anatomických modelů a anatomických obrazů v konfrontaci s dívčími tvářemi, mající svůj předobraz v surrealistické fotografii 30. let, zejména v cyklech *Čas trvá* (1932) Jaromíra Funkeho a *Muž s klapkami na očích* (1934) Jindřicha Štyrského. Tyto snímky jsou zároveň jakousi fotografickou analogií Orieškových sochařských *Vnitřních figurálních asambláží* [61] z konce šedesátých let a předzvěstí o dvacet let mladších a syrovějších digitálně manipulovaných *Rozhovorů* (1995) a *Pohledů* (1996) Veroniky Bromové, která do zobrazení lidských těl digitálně implantovala fragmenty z anatomických atlasů [62]. Přestože *Tváře* jsou jedním z nejznámějších cyklů Petra Balíčka, bylo by škoda redukovat tohoto autora pouze na představitele inscenované fotografie 70. let. Snad pro útlum činnosti skupiny Setkání v 80. letech se některým jeho dalším pozoruhodně zpracovaným cyklům nedostalo takové pozornosti, kterou by si zasloužily.

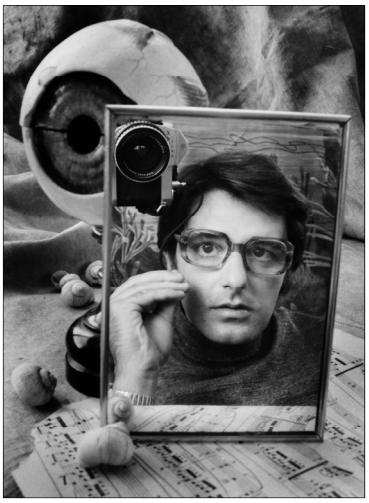


Petr Balíček: Fotografie z cyklu Tváře



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Tváře

6.2 Autoportrét v zrcadle (1976)



Petr Balíček: Autoportrét (1976)

Z období typické inscenované fotografie 70. let, která ve fotografickém díle Petra Balíčka našla svůj výraz zejména v cyklu *Tváře*, pochází i tento autoportrét, jenž autor použil pro jeden z katalogů skupiny Setkání. Nacházíme v něm stejné rekvizity jako v *Tvářích* a můžeme si zde všimnout také fotoaparátu Asahi Pentax, se kterým Petr Balíček pořídil většinu svých snímků. Oči fotografa s okem objektivu a okem anatomického modelu na nás hledí ze sousedství hlemýždích ulit, not a kulis prvohorního mořského dna a nezapřou surrealistickou inspiraci.

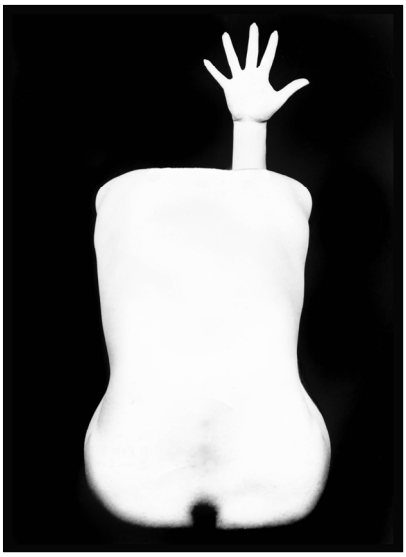
6.3 Akty (1970–1975)

Akty snad nelze pojímat jako ucelený soubor, který by s tímto záměrem již vznikal, ale bylo by přinejmenším podezřelé, kdyby se toto téma Balíčkovi vyhnulo, vzhledem k ovzduší šedesátých let, ve kterém docházelo k „odtabuizování“ erotiky na filmovém plátně, v literatuře (*Žert* či *Směšné lásky* Milana Kundery) i ve fotografii [63]. Pokud bychom Balíčka porovnávali s jeho pozdějšími kolegy ze skupiny Setkání (vzhledem k době vzniku Balíčkových aktů; skupina Setkání vznikla až roku 1975), nejedná se v jeho případě o romantiku aktů Tarase Kuščynského, ani o dramata Rostislava Košťála, ušlechtilost klasických gest modelek Milana Borovičky, minimalistický high key Michala Tůmy, kontrapunkt aktu a krajiny Miroslava Myšky, případně aktu a zdevastované průmyslové krajiny Petra Sikuly.



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Akty

Balíčkovy akty můžeme klasifikovat v rámci několika typů, které se v některých jednotlivých snímcích prolínají, a proto je nemůžeme jednoznačně roztřídit do



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Akty

„uzavřených“ skupin. „Klasické“ akty vykazují jistou vnitřní spřízněnost i vnější podobnost s akty generačně mnohem staršího Karla Ludwiga ze 40. a 50. let. Některé z nich se však zároveň podobají aktům japonského tvůrce Kishina Shinoyamy z konce 60. let (zejména z jeho souborů *Birth* a *Twin* [64]), a to hlavně opticky deformovanými tvary bílého ženského těla jako celku.

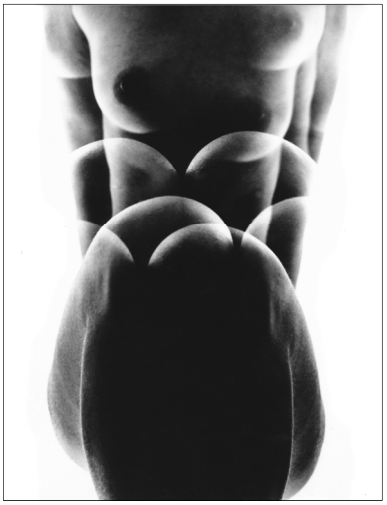
Další skupinu bílých aktů můžeme vymezit na základě jejich tonality a najít paralely v české i slovenské fotografii té doby. Bílé jemné akty v tónině high key tvořil v jedné etapě své tvorby také Miroslav Bílek a aktům ve stejné tónině bílých a světle šedých odstínů se intenzivně věnoval Michal Tůma „v subtilním cyklu kompozičně vycizelovaných fragmentů dívčího těla *Ona* [65]”. V aktech dalších autorů se ženské tělo postupně odhmotňuje a stává se znakem. Bílé akty a jejich fragmenty na tmavém pozadí fotografoval v 60. letech Slovák Miro Gregor [66]. Někteří kritici a teoretikové vyzdvihovali jejich grafičnost, jiní naopak jejich sochařské pojetí. Podle Aurela Hrabušického je pravda kdesi uprostřed – zredukovaná, ale ne úplně potlačená hmota vyvolává dojem basreliéfu a těsné výřezy fragmentarizující tělo nebo dvojice těl z nich tvoří výtvarné znaky [67]. Balíčkovy bílé akty jsou zcela plošné



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Akty

a tvoří ostrý kontrast s tmavým pozadím. Namísto potlačeného erotického náboje funguje tělo jako svébytný znak. Tuto „plošnost“ a „znakovost“ můžeme ve tvorbě mladších autorů 90. let nalézt například v aktech Romana Sejkota, jejichž tonalita je oproti Balíčkovým aktům inverzně obrácená, jako pozitiv s negativem. Petr Balíček tvoří z některých svých bílých aktů sendvičové fotomontáže na principu osové souměrnosti, čímž tuto znakovost ještě zdůrazňuje. Geometrizující osově souměrné figurální znaky připomínající totemy vytvářela v 60. letech Slovenka Oľga Bleyová a její krajan Pavel Janek dokázal odhmotňovat akty ve svých velkoplošných fotogramech ženského těla, tzv. *Nudogramech*, kterými navázal na techniku použitou již na začátku 60. let německým fotografem Florisem Neusüssem [68].







Petr Balíček: Tři fotografie z cyklu Akty

Další skupinou Balíčkových aktů jsou fotomontáže používající rozfázování pohybu, podobně jako to ve stejné době dělal např. Jan Šplíchal [69] a akty se zmnoženými částmi těla. Ostré kontrastní svícení, které je pro tuto skupinu Balíčkových aktů typické, si dnes nejčastěji asociujeme s tvorbou Tona Stana z 90. let, ale podobné svícení používala v 60. letech Oľga Bleyová, jejíž akty nepostrádají erotický náboj, ale zároveň působí jako monumentální plastiky. Zmnožování prvků ženského těla a jeho neobvyklých distorzí nedosahovala tato fotografka zprvu fotomontáží, ale používáním zrcadel přímo při fotografování. Později fotografovala v protisvětle bodového reflektoru ke zvýraznění linií a pohybu, nikoli

hmoty, používala sabatiérův efekt a solarizaci, sendvičové fotomontáže, a nakonec montáže založené na osové symetrii spojené s lokálním kolorováním. „Výtvarně“ pojaté akty nalezneme také ve tvorbě významného fotoamatéra Viléma Boháče z Liberce, jehož „stylizace ženských aktů na černém pozadí, s výraznými linkami a kontrastními světelnými přechody jsou geometrizovanou lyrickou stylizací daného tématu [70]“, a který také využíval efektu multiplikace.

Petr Balíček svoje akty příliš často nevystavoval ani nepublikoval, což je možná škoda; jednou z mála výjimek byla společná výstava s Milanem Michlem v roce 1970 v tehdejším Domě umělců, přezdívaném „Domeček“, v Hradci Králové. Přestože styl Balíčkových aktů koresponduje s tendencemi v té době živými a aktuálními, zachovávají si autorský rukopis, jsou svěží a hravé. K aktům se Petr Balíček ve své pozdější tvorbě již nikdy nevrátil.

6.4 Pilulka (1974)

Také v případě cyklu *Pilulka* máme co do činění s lidskou tělesností. Na rozdíl od *Aktů* nejde o shrnutí děl průběžně vznikajících, ale o předem promyšlený záměr provedený v omezeném prostoru a čase. Ve svém pojetí lidského těla se vizuálně velmi blíží autoportrétům Zdeňka Lhotáka z 90. let – ostatně i v Balíčkově případě se jedná o autoportrét – zpodobnění vlastní ruky jako jakési autonomní plastiky záměrně



Petr Balíček: Tři fotografie z cyklu Pilulka

zdeformované oblíbeným širokoúhlým objektivem. Petr Balíček většinou fotografoval v přirozeném světle. Výjimku tvořilo osvětlování zátiší a asambláží, kdy používal

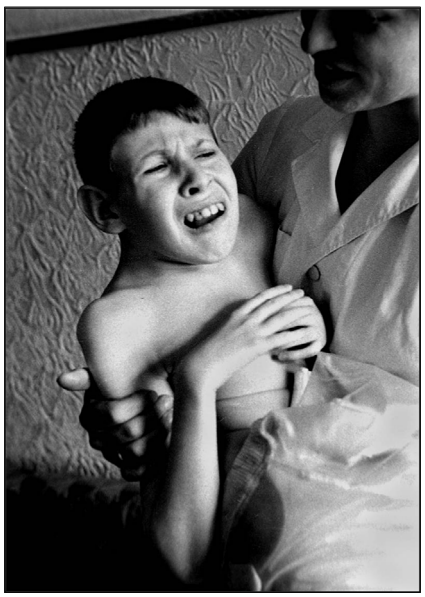
ateliérové svícení s lampami, deštníky a dalšími pomůckami. Ve většině případů však fotografoval buď v rozptýleném světle svého ateliéru, v dostupném světle (při fotografování dokumentárních cyklů) nebo v exteriéru, pokud panovaly světelné podmínky vhodné pro jeho autorský záměr. Bylo tomu tak i v případě *Pilulky*, kdy fotograf využil prostorově omezených proudů světla pronikajících listovím stromů v parku [71], přestože na první pohled se tyto fotografie jeví jako čistě ateliérové, včetně sofistikovaného svícení. Tyto snímky, poté co byly zveřejněny v druhém čísle Revue fotografie v roce 1976, velice zaujaly Jána Šmoka [72]. Přestože objekt pilulky dodává obrazu měřítko a je geometricky chladným protikladem organické hmoty ruky, působí tyto fotografie snad až příliš formálně. Možná, že práce na takovýchto fotografiích mohla být pro autora i jakousi terapií, odreagováním od velmi závažného tématu, kterému se tehdy dlouhodobě věnoval ve své další fotografické poloze, v roli dokumentaristy, a zároveň v profesi genetika.

7 Fotografický dokument

Všechny dokumentární cykly Petra Balíčka vznikly v 70. letech. Jako první začaly v roce 1971 vznikat dva soubory. *Trhovci*, zřejmě jako součást Balíčkových procházek hradeckým starým městem s fotoaparátem v ruce, a *Miserere*, jako průvodní jev jeho výzkumného úkolu. Všechny dokumentární cykly autor adjustoval do podoby lepených knih, a pokud je jako samostatné fotografie nevystavoval přímo, seznamoval s nimi diváky na svých besedách ve fotoklubech po celé republice, zejména v průběhu 80. let.

7.1 Miserere (1971–1975)

K tématu dětí s vrozenými vývojovými vadami se Petr Balíček dostal skrze svou profesi genetika na dětské klinice Fakultní nemocnice v Hradci Králové. Použití širokoúhlého objektivu se sice někdy může jevit jako samoúčelné, ale přitom neubírá tomuto dokumentu na informační hodnotě ani emotivnosti. Sociologicky orientovaná dokumentární fotografie s důrazem na autentičnost tvořila v té době silný proud a byla jakýmsi protipólem tzv. poezie všedního dne a optimismu do té doby převládajícímu v humanistické fotožurnalistice. V celé své syrovosti se tento nový typ dokumentu poprvé objevil na společné výstavě Markéty Luskačové, Ivo Gila a Pavla Štechy v Galerii výtvarného umění v Roudnici nad Labem v červnu 1972, kde Luskačová vystavovala cyklus *Poutníci* o víře a starých tradicích, Gil neuhlazené záběry z výjezdů sanitky včetně pohledů na oběti dopravních nehod a sebevražd a Štecha syrové a zároveň emotivní fotografie z domova důchodců [73]. Pavla Štechu, který od roku 1975 vyučoval obor fotografický dokument na katedře fotografie FAMU, záhy následovali další. Zmiňme zde alespoň fotografie z prostředí ústavů a nemocnic: Gilův cyklus o oligofrenních dětech z ústavu Leontýn,



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Miserere

humanistické záběry z ústavů sociální péče, jejichž autorem je Ján Rečo,cyklus z nemocničního oddělení popálenin Antonína Branného, fotografie Petra Šálka ze školy pro slabozraké děti, diplomová práce Gabriely Čapkové o dětech z ústavu sociální péče v Dolní Poustevně, cyklus Základní škola pro nevidomé Petra Velkoborského nebo *Život beze snů* Václava Podestáta zobrazující vztahy mentálně postižených dětí k jiným lidem [74]. V zahraničí to byl například W. Eugene Smith, který v Japonsku fotografoval oběti postižené syndromem Minamata (ve skutečnosti otravou rtutí ze znečištěných vod stejnojmenné zátoky [75]), nebo Tony Armstrong-Jones s dokumentem o dětech s rozštěpem míchy [76]. Navzdory nové přítomnosti zmíněných témat ve fotografii té doby nebylo pro Petra Balíčka snadné a už vůbec ne samozřejmé vynést tyto snímky „na světlo“ a vystavit je publicitě. Svědčí o tom Balíčkův text *Je dobré vědět* uveřejněný spolu s fotografiemi cyklu *Miserere* v časopise Revue Fotografie v dubnu 1977, kde jeho autor mimo jiné uvádí: „Nepřekračuje širší publicita meze lidskosti a fotografické



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Miserere (1974)

etiky? … Závažný a snad i rozhodující je v tomto případě postoj postižených rodin, který byl téměř jednoznačně souhlasný s přáním co nejširší publicity. … Ale co s fotografiemi

duševně a tělesně postižených jedinců, před jejichž osudy jsou lidské schopnosti v koncích, kde není koho obviňovat, kde není co napravovat? … Je totiž dobré vědět a připomenout si, že mezi námi žijí rodiny, které často s obdivuhodnou obětavostí a velkou péčí a úsilím tyto děti vychovávají a učí je základním návykům… Proto nechci zamlčet své soukromé přiznání, přiznání ke strachu z reakce veřejnosti. Pracuji jako genetik na dětské klinice a zabývám se určitou skupinou vrozených vývojových vad. Tyto fotografie vznikaly při práci na výzkumném úkolu s touto problematikou. Ležely několik let v šuplíku, než jsem našel odvahu nabídnout je k otištění a plně si uvědomuji odpovědnost za toto rozhodnutí a za úroveň a výstižnost svého fotografického sdělení. Došel jsem k přesvědčení, že naše společnost, která má humanismus v programu, nemůže odmítat informace o takto závažných skutečnostech, a že čtenáři přijmou fotografie tak, jak byly míněny [77].“

Miserere je zároveň prvním cyklem, který Balíček zpracoval do formy autorské lepené knihy. Kniha v černých plátěných deskách je řešená „na šířku“ a kromě fotografií z ústavů obsahuje tonálně kontrastní fotografie uschlých a pokroucených

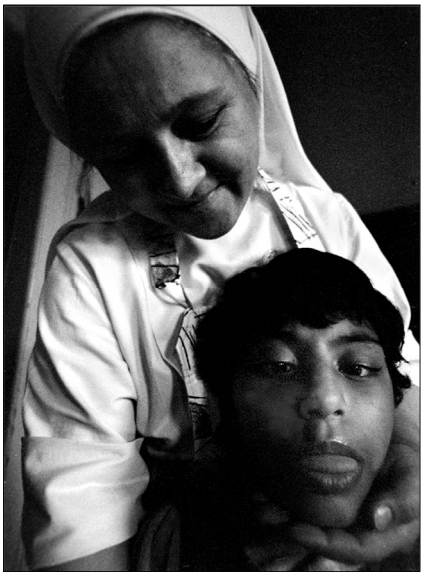


Petr Balíček: Dvoustrana z autorské knihy cyklu Miserere

větví stromů. S obdobnými grafickými prvky zastávajícími úlohu metafory, autorova výkladu a subjektivní reflexe zpracovávaného tématu se setkáváme i v dalších Balíčkových knihách. Jak své dílo a realitu za ním skrytou autor vnímal, to můžeme rozpoznat také z řazení fotografií a jejich umístění na protilehlých stranách, z jejich vzájemných vztahů v adjustaci, z rytmu černých a bílých ploch. Knihu otevírají dvě fotografie porodu. Další dvoustrana: suché, deformované větve. Fotografie uvnitř

knihy zachycují malé děti i adolescenty postižené nejčastěji Downovým syndromem, žijící v ústavech, kde o ně láskyplně pečují řádové sestry. Mříže v oknech. Uschlý strom. „Chovanci“ ústavu na vycházce, svázaní k sobě navzájem provázkem připevněným na zápěstí. Holé, pokroucené větve. Na konci knihy opět – porod. Mezi rozostřenými kmeny stromů zdravého lesa prosvítá světlo. „Porodit ‚nové‘ dítě [78],“ říká fotograf, říká genetik? Opravdu je toto jediná naděje? Naději ještě jiného druhu můžeme číst v oduševnělém portrétu jedné z řádových sester s pronikavě vědoucíma očima. Naději, na kterou v první polovině 70. let nebyla většina naší společnosti zralá. Společnosti, která tabuizovala jakoukoli odlišnost, společnosti, do níž „vyloučení“ jedinci jakoby nepatřili, jakoby ani nebyli. Mlčelo se o nich, snad aby se neposkvrnil obraz ideálu socialistické rodiny a nadějného mládí. Názor, že by většinovou společnost, mohli tito lidé dokonce něčím obohatit, ten byl zřejmě méně častý než pověstná bílá vrána. Přestože temné pojetí souboru *Miserere* (zejména jak ho můžeme vnímat v jeho knižním zpracování) nepřekročilo v tomto ohledu stín své doby, bylo tehdy velkou odvahou a zásluhou vyjít s touto tématikou vůbec na světlo. Pozitivní postoj „postižených“ rodin k publicitě, jak o něm Petr Balíček na stránkách Revue Fotografie referuje [79], je možné vysvětlit ulehčením, že už se nebudou muset se svým trápením skrývat, že klima společnosti se přece jen, byť pomalu, začíná měnit.





Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Miserere

Karel Dvořák chápe vyznění cyklu *Miserere* v roce 1978 takto: „Zjednodušené zdůvodnění *Miserere* by asi znělo: autor čerpá z oblasti své hlavní profese. Jde o prostředí péče o defektní děti a mladé lidi. Jenomže ve skutečnosti je to svět

autorem domýšlený a svědčí především o prvotní potřebě vyrovnávat se vůbec s defektními jevy okolí. Balíček svou reportáž prokládá stále motivem chorobně pokroucených větví a defektní děti (chovanci ústavu) mu nejsou ubožáky, nýbrž objektem vyčítavého přemítání o kruté drsnosti přírody, která je nevybíravá a kterou především neřídí žádná idea dokonalosti. Tato dokonalost se sama musí prohryzat k povrchu, a i tak je vlastně jen lidskou představou. Samozřejmě, představou krajně ušlechtilou. A z toho vyplývá, že také snaha napravovat a zachraňovat může vycházet jedině z člověka. Jak významná role lidské sounáležitosti z toho vyplývá [80]!“ Až na závěrečnou těžko pochopitelnou myšlenkovou „rošádu“ by snad bylo možné s autorem těchto řádků souhlasit.

Že nejen Petru Balíčkovi fotografovi, ale ani Balíčkovi genetikovi a Balíčkovi člověku nebyly lidské osudy lhostejné, že jeho odborná práce v nemocnici nepodlehla chladné rutině, o tom svědčí také jeho soukromá korespondence s oborovými kolegy a v ní vyřčené pochybování o sobě samém, o roli genetiků, o míře jejich oprávněnosti zasahovat do životů lidí [81]. Přestože na oficiálních výstavách se fotografie z cyklu Miserere nikdy neobjevily, kromě již zmíněného zveřejnění na stránkách Revue Fotografie v roce 1977 je autor vystavil v rámci odborného Pediatricko-genetického dne, který tehdy v Hradci Králové proběhl, [82] a spolu s ostatními „knižními“ cykly je v průběhu 80. let prezentoval na besedách ve fotoklubech po celé republice.

Fotografiemi dětí s vývojovými vadami však „nemocniční“ tématika neskončila, přestože další fotografie tohoto typu již Petr Balíček nezpracoval do formy uceleného cyklu. Petr Balíček fotografoval nejen smutné děti v postýlkách na oddělení dětské kliniky, ale i dospělé pacienty téže nemocnice, kteří si přes svůj zhoršující se stav uchovávali obdivuhodnou duševní sílu. Svými fotografiemi podával svědectví o vůli k životu, ale též o všudypřítomné smrti. V seriálu *Etika fotografie*, který uveřejňoval Miroslav Bílek na stránkách časopisu Československá fotografie v roce 1978, najdeme Balíčkovo vyznání na toto téma, tvořící docela podstatnou část Bílkova článku. Petr Balíček zde nejprve hovoří o fotografiích z nemocničního prostředí, které v sobě nesou naději (porod, operace, rehabilitace apod.) a jsou „bez eticky sporného obsahu“. Pak pokračuje: „Kdo však poznal nemocniční prostředí důkladněji, setkal se i s nejtěžšími a nejsmutnějšími momenty lidské existence. Poznal beznaděj nevyléčitelných nemocí,

setkal se s lidmi, kteří vědí, že jejich život neodvratně končí, ví, jak vypadá smrt. A pokud je fotografem, rád by tyto skutečnosti zachytil a sdělil co největšímu počtu lidí. Sdělil proto, aby připomenul nám všem, že je lidské pomáhat a neopouštět v nejtěžších chvílích. Je dobré připomenout, že každý z nás spěje od okamžiku zplození k neodvratnému konci a sám bude potřebovat a očekávat od svých nejbližších pomoc, podporu, povzbuzení [83].“ Článek také řeší důvod, proč je těchto „smutných“ fotografií ve fotografické produkci tak málo, a dochází k závěru, že „hlavním důvodem je existující etický rozpor mezi procesem vznikání fotografie a jejím výsledným účinem. Výsledná fotografie může být etická a svým významem vysoce humanistická, avšak okolnosti jejího vzniku nikoli. Je totiž nestydaté a nelidské s připraveným fotoaparátem hlídat a lovit hluboce soukromé projevy těžkých duševních stavů trpících, a to ještě většinou v přítomnosti ostatních pacientů [84]“. Šanci na pořízení těchto snímků vidí takto: „Je možné využít důsledné anonymity tváří, citlivé nahrávky, úmluvy s fotografovaným nebo třeba rodinné prostředí [85]…“ V článku se dále píše o fotografiích Dany Kyndrové, která „vytvořila vynikající svědectví o smrti a bolesti nazvané *Konec života*“ a dále se v něm uvádí: „Tento triptych zachycuje pouze nejposlednější okamžiky života, a přesto je jeho velkou oslavou [86].“ A co říci na závěr k cyklu *Miserere*?

Přes určitou schematičnost a pokus o jednoznačnost výkladu vlastního díla danou zejména způsobem adjustace do knihy je cyklus *Miserere* cenným příspěvkem české dokumentární fotografii 70. let v jejím syrovém, autentickém projevu. Tuto „literárnost“ však můžeme zároveň vnímat jako otevřené „přiznání“ subjektivity tohoto dokumentu. Některé fotografie (viz str. 31) jsou emočně tak silné a zároveň kompozičně precizní, že by dobře obstály i v kontextu světové humanistické fotografie.

7.2 Dysgenesis (1977–1978)



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Dysgenesis

K Balíčkovým bezesporu průkopnickým dokumentárním cyklům se kromě *Miserere* řadí také *Dysgenesis*, přestože styl zpracování je od předchozího souboru odlišný, zejména tím, že místo dokumentu připomíná spíše aranžovanou fotografii. V Československu sedmdesátých let byla homosexualita tabu, o odlišné sexuální orientaci se nehovořilo, natož aby byla otevřeně zobrazována formou fotografií. Ti, kteří tuto menšinu fotografovali, většinou své snímky nikde nepublikovali ani o sobě navzájem nevěděli. Zřejmě vůbec prvním fotografem, který u nás tuto problematiku otevřel, byl v roce 1975 Ivan Lutterer, který částečně „nahrané“, ale přirozeně působící snímky homosexuálního páru předložil v době svého studia na pražské FAMU jako cvičení prof. Jánu Šmokovi [87]. V letech 1983–1985 fotografovala homosexuály Libuše Jarcovjáková v pražském T-clubu [88] a řadu let po výše zmíněných fotografech zpracoval toto téma také Pavel Nádvorník [89].

Petr Balíček se k tématu homosexuálů dostal částečně prostřednictvím divadla a také prostřednictvím svého bydliště. Soubor *Dysgenesis* jako celek je medailonem homosexuálního herce působícího v té době v hradeckém loutkovém divadle Drak. Vladimír Marek vystudoval loutkoherectví na DAMU a po osmnácti letech angažmá v divadle Drak v Hradci Králové se vrátil do Prahy jako člen souboru divadla Na zábradlí; hrál role ve filmech a účinkoval v mnoha muzikálech [90]. V době svého hradeckého působení bydlel ve stejném panelovém domě jako Petr Balíček, který mu nabídl fotografování. Původním záměrem bylo vytvořit medailon tohoto nadaného herce jako osobnosti, ve výsledku adjustovaný jako kniha: „Vláďo, co kdybych o tobě nafotil knihu, o tobě, jako o člověku [91]?“ Marek s Balíčkovým návrhem souhlasil. „Začal jsem

fotit," vzpomíná Petr Balíček, „a v určité chvíli jsem věděl, že by bylo potřeba, aby se tam objevilo rovněž téma ‚dvojice a partnerský vztah', tak jsem mu řekl, jestli by si nepřivedl ‚parťáka'." Vladimír Marek se tedy na příští fotografování v Balíčkově bytě (a zároveň ateliéru) dostavil společně se svým tehdejším přítelem, tanečníkem baletu. Balíček je požádal, aby se svlékli a naznačovali svůj vztah. Oba byli ze svých profesí zvyklí na výrazný make-up a líčení, oba disponovali rozvinutou pohybovou kulturou. Vyjadřování pocitů a nálad pohybem, gestem a mimikou bylo pro herce a pro tanečníka jejich denním chlebem, jejich druhou přirozeností. Přestože fotografie působí jako aranžované, fotograf sám nic nearanžoval. „Nechal jsem je, jen jsem fotil a oni se ‚rozjeli'," vzpomíná Balíček a dodává: „Trochu lituji, že jsem to tehdy nenechal dojít ještě dál [92]." Herec a tanečník tak de facto „hráli" sami sebe.

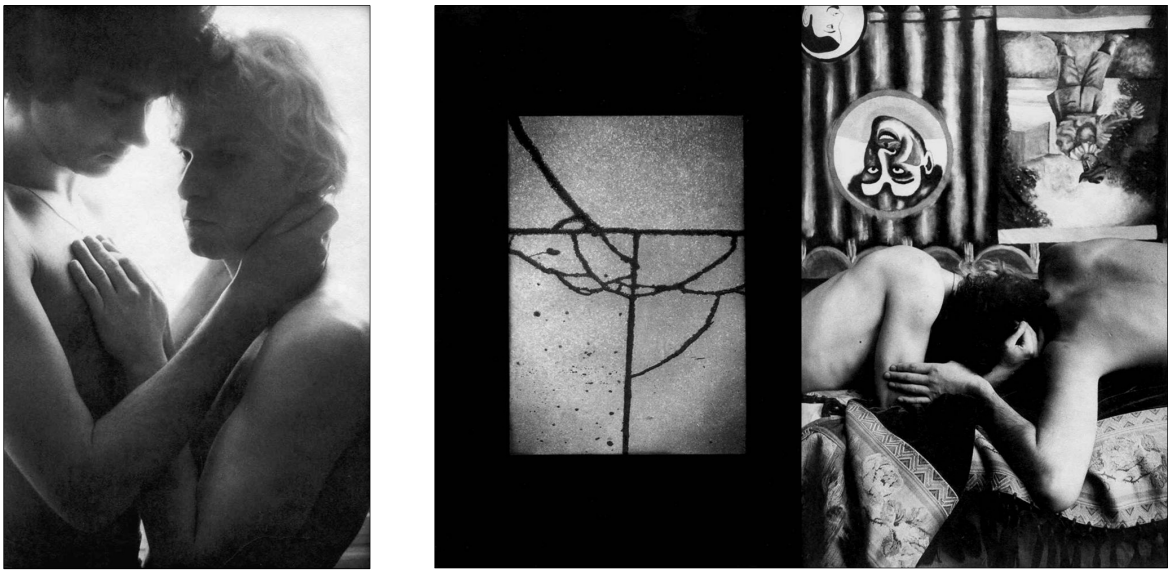


Petr Balíček: Fotografie z cyklu Dysgenesis



Petr Balíček: Dvoustrana z knihy cyklu Dysgenesis

Celý cyklus *Dysgenesis* adjustoval Petr Balíček jako autorskou lepenou knihu, tentokrát „na výšku“. Po formální i obsahové stránce je knihu možné rozčlenit do několika částí. V úvodu jsou to aranžované portréty samotného Vladimíra Marka režírované fotografem, prostřídané nalezenými zátišími z Markovy domácnosti plné atributů herectví a loutkoherectví. Hned na prvních stránkách knihy začíná fotograf hrát zároveň úlohu vykladače, a to prostřednictvím vizuální symboliky (směrovky na silnici, z nichž jedna se „odchyluje“ jinam, praskliny na asfaltu, loutka nebo figurální obrazy otočené hlavou dolů). Tato úvodní část, přes nalezená zátiší a abstraktní obrazce prasklin, volně přechází do další části s portréty obou mužů – herce a jeho



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Dysgenesis a dvoustrana ze stejnojmenné knihy

přítele. Jak již bylo řečeno, iniciativa zde byla plně přenechána „modelům“ a fotograf jen pohotově zachycoval vznikající situace. Následuje sekvence momentních portrétů Vladimíra Marka sedícího v křesle, vyprávějícího, s výraznou gestikulací. Tato část je zároveň jeho nejcivilnějším zobrazením z celého cyklu. Pomocí motivu křesla se pak přenášíme do divadelního zákulisí, herecké šatny a na jeviště, kde vnímáme herce plně soustředěného a zaujatého akcí v konfrontaci s pohledem do vyprodaného hlediště. Poslední snímky z divadla symbolizují rozdvojení člověka a jeho role a jsou předznamenáním existenciální samoty, která nachází svůj výraz v závěru, v „tunelu“ tmavé panelákové chodby zakončené osvětleným oknem, u něhož herce člověka zanecháváme svému osudu a postupně se od něj s fotografem vzdalujeme.

Porovnejme nyní Balíčkův přístup s tím, jak téma homosexuálů zpracovala Libuše Jarcovjáková v letech 1983–1985. Jako studentka FAMU nejprve získává brigádu, učit Vietnamce češtinu, a pak se „díky kamarádovi – lektorovi vietnamštiny – … dostává do Téčka, klubu pro čtyři procenta, který není veřejnosti přístupný. Je jím okamžitě okouzlena. [93]". Přestože si získala důvěru gayů, některé věci možné nebyly. Zatímco Vietnamce mohla fotografovat nejen při oslavách narozenin nebo nového roku, ale i v běžných všedních dnech, v T-clubu se jí to nepodařilo: „Pro fotografování při karnevalu nebo silvestru měl každý pochopení. Ale jít do Téčka fotit jindy, když tam jako zmoklé slepice seděli ti, co tam přišli někoho sbalit a nedařilo se jim, tak to nešlo," svěřuje se Libuše Jarcovjáková Jitce Horázné [94].

Pokud se nyní zaměříme pouze na tu část cyklu *Dysgenesis*, kde Petr Balíček fotografuje celou dvojici, musíme konstatovat, že kromě jisté míry stylizace (přesněji řečeno autostylizace obou portrétovaných), je na fotografiích přítomná nejen erotika, ale především intimita a „ženskost", kterou můžeme číst z letmých gest, která nejsou hraná (ruka si pohrává s třásněmi přehozu) a která mají z hlediska psychologie zobrazovaných lidí větší vypovídací hodnotu než groteskní gagy z bujarých silvestrovských večírků. Přes určitou literárnost a didaktičnost cyklu *Dysgenesis* (včetně samotného názvu) dokázal Petr Balíček nejen zobrazit citovou rovinu homosexuálního vztahu, ale podařilo se mu naplnit i svůj původní záměr, tj. vytvořit medailon osobnosti herce Vladimíra Marka. Když mu pak hotovou knihu ukazoval, dostalo se fotografovi uznání, na které dodnes s úsměvem vzpomíná: „Balíčku, kdybys byl buzerant, tak bych tě celičkýho zulíbal [95]."

Přestože tato práce nebyla nikdy prezentována na klasické výstavě, ve formě knihy s ní Petr Balíček objížděl nejrůznější besedy ve fotoklubech po celé republice [96] a jistě tak přispíval k rozšiřování obzorů amatérských fotografů a k akceptaci do té doby tabuizovaných témat.

7.3 Medicus (1979)

Medicus je sondou do problematiky léčení v jeho lidové, v lékařských kruzích zprofanované podobě, personifikované lidovým léčitelem Jindřichem Pasekou ve Svratouchu na Českomoravské vysočině. I v tomto případě je konečným výstupem lepená autorská kniha. Balíčkovo hodnocení léčitele, o jehož svérázný „medailón" se jedná, je zde ještě explicitnější než v předcházejících dvou cyklech. Na fotografiích a v adjustaci převažují temné tóny a knihu otevírá citát akademika P. Málka: „Již Galenos si stěžoval, že ševci, tesaři, barvíři a kováři nechávají řemesla a stávají se lékaři." Fotografie léčitele samotného v jeho soukromí, fotografie pana Paseky s jeho pacienty a nalezená zátiší z jeho příbytku se střídají s kontrastními černobílými záběry trosek shořelého domu se zuhelnatělými trámy a úryvky z léčitelových promluv, které jsou fotografickou cestou zpracovány do negativní podoby písma psacího stroje, různě potrhaného a pokrouceného, tak jako je zde v očích autora fotografií ve svém významu pokroucen rituál léčení. Přes zjevnou a zjevenou skepsi až ironii vyznívá závěr smířlivěji, volným parafrázováním akademika P. Málka s jeho úvahou o placebu, přiznávající mu alespoň omezený a spíše paliativní účinek založený na emocích.



Petr Balíček: Dvě dvoustrany z autorské knihy cyklu Medicus

Jednotlivé fotografie vytržené z kontextu by samostatně asi příliš neobstály (cykly *Miserere* a *Dysgenesis* se v tomto ohledu jeví mnohem propracovanější), ale jako celek působí kniha přesvědčivě a kompaktně, včetně originálních typografických prvků a pro Balíčka typických symbolů jeho „výkladového slovníku", kterým ke zpracovanému námětu podává svůj komentář a zaujímá jednoznačný, nezpochybnitelný postoj. To je

shodné u všech tří naposledy rozebíraných cyklů: *Miserere*, *Dysgenesis* i *Medicus*. Přestože větší prostor pro hodnocení ponechaný divákovi by možná všem výše zmíněným souborům prospěl, nelze zpochybnit přínos těchto fotografických cyklů v otevírání do té doby tabuizovaných témat.

7.4 Trhovci (1971–1978)

Cyklus *Trhovci* vznikl na Velkém náměstí v Hradci Králové, v jeho historickém centru, které bylo v té době, obdobně jako v jinde v naší zemi, zpustlé a zanedbané, ale díky tomu také autentické a nepoznamenané ještě příliš moderní civilizací. Každou sobotu tam trhovci z přilehlých obcí, které jsou dnes již součástí tzv. velkého Hradce, prodávali



Petr Balíček: Tři fotografie z cyklu Trhovci

svoje výpěstky, ale i vejce nebo drobná hospodářská zvířata. A stárnoucí dámy v prvorepublikových kloboucích obývající tuto enklávu, ve které jakoby se zastavil čas, chodily nakupovat. Přestože cyklus vznikal po dobu několika let, nelze se občas ubránit dojmu, že stejně dobře mohl být nafotografován jako reportáž z jediného dne. Krátké ohnisko širokoúhlého objektivu někdy pomáhá (závaží v popředí), jindy je spíše na obtíž (zdeformovaná hlava trhovce). Jiří Šerých srovnává tento soubor s pracemi litevského fotografa Alexandrase Macijauskase, který na přelomu 60. a 70. let mapoval litevská tržiště: „Oba jsou si velice blízcí technicky při využití extrémně širokoúhlých objektivů, ovšem na rozdíl od poetického Balíčka jsou fotografie Macijauskasovy hodně

expresivní a satirické, v jistém smyslu jsou zobecňujícími obrazy mezilidských vztahů a lidských vlastností [97].“

Cyklus *Trhovci* není sice tak objevný nebo novátorský jako předchozí Balíčkovy dokumentární soubory, ale z dnešního pohledu je zajímavým historicko-sociologickým svědectvím o dnes již zaniklých trzích a způsobu života v Hradci Králové a jeho okolí v 70. letech 20. století.

7.5 Masopust (1977–1978)





Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Masopust

Masopustní tradici v Čechách a na Moravě systematicky dokumentoval Ludvík Baran, fotograf a etnolog, spolu se svou manželkou, etnografkou Jitkou Staňkovou, již od roku 1971 [98]. Zaměřoval se nejprve na jihočeskou „maškaru“ a fotografie vystavoval v muzeích v Českých Budějovicích a Písku (1973), Praze (1974) a Volyni (1975). Jednalo se o černobílé a barevné fotografie i barevné diapozitivy. Na výstavě *Masky, démoni a šaškové na šumavském Podlesí* konané v Městském muzeu ve Volyni v roce 1975 byly „všechny tyto masky… zachyceny v akci, v činnostech adekvátních zpodobňovaným postavám. … Ludvík Baran pojal vystavené komplety fotografovaných masek jako výřezy z karnevalových průvodů. Toto pojetí ujednotilo formální linii výstavy a podtrhlo vnitřní sepjetí celého tématu [99]”. Vědecký, etnografický přístup ilustruje skutečnost, že součástí výstavy byly tehdy zapůjčené originály masek. Z jižních Čech se zájem obou badatelů postupně přesouval do dalších regionů, některé výstavy

proběhly také na půdě akademie věd a v roce 1998 vydalo pardubické nakladatelství Theo výpravnou publikaci *Masky, démoni a šaškové* spoluautorů Jitky Staňkové a Ludvíka Barana s více než dvěma sty fotografiemi nejenom z masopustních „maškar“, ale též dalších krajových zvyků a obyčejů, rozčleněných podle ročních období a starodávných svátků [100].

Obyvatelé Hlinecka na Českomoravské vysočině místo slova „masopust“ používají termín „vostatky“, zřejmě podle masa, které ještě po zimě „vostalo“ a muselo se sníst před velikonočním půstem zahajovaným na Popeleční středu (srov. italský *carnival* z latinského *carne vale,* neworleanský festival *Fat Tuesday* apod.).

Když Petr Balíček v roce 1977 fotografoval ve zmíněném regionu masopustní průvod, setkal se tam s Ludvíkem Baranem, který si vybíral jednotlivé masky z průvodu a snímal je jako statické, typologické portréty na neutrálním pozadí [101]. Balíčkovy fotografie masopustu z Hamrů, Svobodných Hamrů a Dřevíkova jsou naopak velice dynamické a emocionální. Autor je adjustoval do dvou knih, podle roků vzniku: 1977 a 1978. Oslavy masopustu jsou zároveň svátky plodnosti. Maska „slaměného“ má v této mytologii klíčový význam. Každá hospodyně si ze „slaměného“ utrhla stéblo slámy pro dobré vyvedení hus, a jí samotné přispělo k utužení zdraví a plodnosti, když se s ním pořádně vyválela, nejlépe v závěji sněhu [102]. Ale nejenom „slaměný“, také ostatní „maškary“ – jak symbolickým zpracováním masek, tak svými lidově divadelními výstupy a projevy – nesou silný erotický náboj. Bujaré veselí, pohanští démoni, erotika, společenství tradiční vesnice, alkohol, lidový humor – to vše v Balíčkových fotografiích nacházíme.

V průběhu let 1999 až 2008 fotografovala autorka tohoto textu „vostatky“ ve Vortové na Hlinecku a v roce 2002 nebo 2003 tam mohla pozorovat „v akci“ též Markétu Luskačovou. Tato dnes slavná fotografka, původně fotografující sociolożka, fotografovala kolem čtyřiceti různých masopustů, ale pravidelně fotografovala pouze v Úněticích a Roztokách u Prahy, kde masopustní oslavy organizuje občanské sdružení *Roztoč*, a kam se Markéta Luskačová vrací „jako domů [103]”. Výstava s názvem *O koních, o smrti a jiných lidech*, která z tohoto časosběrného dokumentování vznikla, měla svou premiéru v únoru 2011 právě v Roztokách a poté byla několikrát reprízována v dalších městech. Na rozdíl od syrové tradice Českomoravské vysočiny,

kde se „maškary“ tradičně účastní pouze muži, a to i v masce ženy, manželky tzv. „strakatého“, je roztocký masopust kultivovanější, modernější a výtvarnější, ale o to méně historicky autentičtější. Kromě toho se tamního masopustu účastní hlavně děti, které Markétu Luskačovou zajímají mnohem více, než samotné masky. „Výměna té identity je něco nesmírně fascinujícího,“ vyznává se fotografka, která již v 80. letech v Londýně hodně fotografovala děti v maskách, v rozhlasovém rozhovoru na stanici Vltava, „…prolnutí jedné identity do té druhé a co to udělá s člověkem, to mne zajímá [104].“ Výstava obsahuje černobílé i barevné snímky, kompozičně kultivované, poetické až něžné.

Ludvík Baran, etnolog výzkumník, Petr Balíček, reportážním způsobem fotografující dokumentarista syrové autentické tradice a Markéta Luskačová, socioložka a fotografka s žensky citlivým viděním a psychologickým přístupem, které nejde ani tak



Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Masopust

o masku samotnou jako o to, co se odehrává pod ní. Tři různí fotografové, tři diametrálně rozdílné přístupy, o nichž nelze říct, který je „ten lepší“.

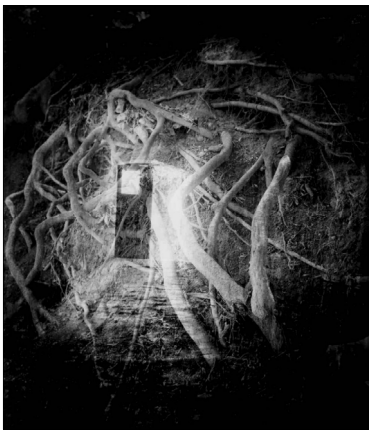
Nespoutané veselí „maškar“ na Vysočině však není jedinou emocionální polohou Balíčkových snímků. Střídá se s chvílemi tichého zamyšlení. Masky děděné z generace na generaci se příliš nemění, zatímco lidé v nich postupně stárnou a odcházejí.

8 Nalezená zátiší a chvíle ticha

Následující cykly, na rozdíl od Balíčkových dokumentů vyjadřujících se k závažným a tehdy opomíjeným celospolečenským tématům, umožňují divákovi nahlédnout do fotografova nitra.

8.1 Cesty k návratům (1976–1977)

Cesty k návratům jsou osobní citovou reakcí Petra Balíčka na ztrátu maminky. Sendvičové fotomontáže dvou negativů čtvercového formátu kombinují fragmenty rodného domu se strukturami kůry stromů, skal, kořenů nebo proudící vody. Symboly nejsou prvoplánově hlasité, ale hovoří řečí ztichlých kroků k těm, kteří chtějí naslouchat. Vědomě nebo podvědomě vypráví o kořenech rodu, životní cestě a předělech na ní, proudící vodě a ubíhajícím čase, o tom, co bylo, a již se nevrátí. Ač neokázalé a nenápadné, svou opravdovostí jedno z podstatných děl na Balíčkově umělecké a životní cestě.



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Cesty k návratům

8.2 Obydlené stromy (1979)

Obydlené stromy jsou formální variací *Cest k návratům*. Sendvičové fotomontáže kombinují starý strom s dveřmi, klikou, visacím zámkem, okapovou rourou, balkónovým sloupkem nebo domovním znamením. Fotografie jsou kultivované, ale chladné. Na rozdíl od předcházejícího cyklu zde nerozeznáváme skryté poselství; nebo jsou to snad dveře do třinácté komnaty? Ale to už je velmi tenký led spekulace.



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Obydlené stromy

Fotomontáže byly v 70. a 80. letech poměrně oblíbenou „zvláštní“ technikou. V letech 1969–1973 používal sendvičové montáže v kombinaci nahého ženského těla a fragmentů krajiny Miroslav Bílek v cyklu *Variace aktu* [105]. V roce 1971 propojil způsobem sendvičově vrstvených negativů ženské akty s kmeny stromů Jiří Škoch v cyklu nazvaném *Nahé stromy* [106]. Stejný autor vytvářel také lyrické fotomontáže inspirované básnickým a grafickým dílem Bohuslava Reynka [107]. Významným tvůrcem exploatujícím tuto techniku nejen v aktech, konfrontacích modelek s přírodními prvky, ale i v transcendentálních, duchovních tématech je Jan Šplíchal se svými cykly *Katedrály*, *Stvoření* nebo *Krajiny* [108]. O surrealistická témata a o prvky opakování, transparentnosti a pohybové neostrosti obohatil techniku fotomontáže Martin Hruška, řadu speciálních technik ve svých montážích používal Jindřich Přibík (v letech 1963–2002), fotomontážemi se zabývali také Fero Tomík, Jaroslav Rössler, Ivo Přeček a Aleš Kuneš [109].

V kontextu české fotografie 70. let nejsou Balíčkovy fotomontáže výjimečné. Zatímco *Obydlené stromy* působí spíše jako formální hra, v *Cestách k návratům* vnímáme reflexi autentického prožitku a citlivě použitou obrazovou metaforu, která není prvoplánově plochá a přitom je dostatečně srozumitelná a sdělná.

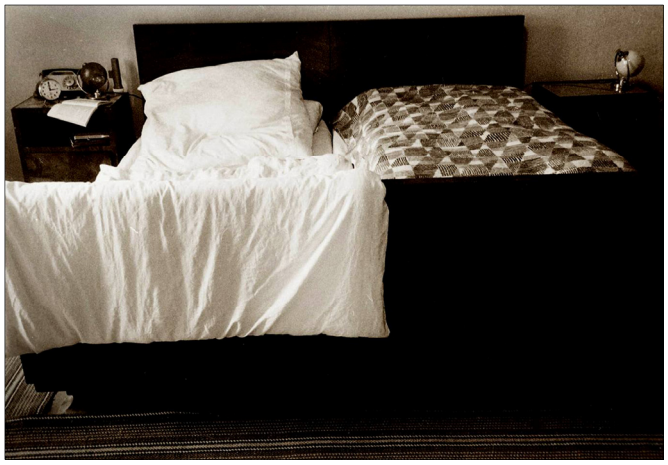
8.3 Vzpomínky na dům (1978)

Vzpomínky na dům jsou ve skutečnosti vzpomínkami na čas dětství ve svrateckém domě pod ochrannými křídly maminky, s vůní terpentýnu a tatínkových olejových barev, s přeludnou monstrancí vánočního stromku vnímaného dětskýma očima, s cinkáním příborů u slavnostní večeře, s tajemstvím půdy, odkud se dá vylézt na střechu, s důvěrně známou hrou světla a stínu na dlaždicích v síni. S tím vším se ale mísí neodbytné známky postupujícího času, stárnutí, chátrání, rozkladu a smutku. Krabičky



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Vzpomínky na dům

s léky na skříncе ve spíži. Tatínkovy ruce u talíře s polévkou. Předměty na psacím stole. Na skříni vyrovnaná řada sklenic s hruškovým kompotem. Jen z poloviny rozestlaná manželská postel.





Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Vzpomínky na dům

Nalezená zátiší jsou zkombinovaná s několika historickými rodinnými fotografiemi a zpracovaná do formy autorské knihy; dvojice nebo skupiny fotografií jsou řazené citlivě k sobě. Nejen jednotlivé fotografie, ale i jejich vztahy a rozmístění v adjustaci do knihy dotýkané, otevírané a zavírané, to vše hraje roli, to vše nese vypovídající a zároveň estetickou hodnotu, srozumitelnou všem, kteří sice nepoznali konkrétní svratecký dům, ale kteří někdy drželi v rukou předměty po svých předcích a vnímali jejich vůni.

8.4 Hradecké vchody (1980)



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Hradecké vchody

Nalezená zátiší starého Hradce s omšelými veřejemi, hrou světel a stínů, prošlapanými schodišti a domovními znameními mohou působit až jako banalita, ale svou světelnou atmosférou souzní s vnitřním naladěním fotografa. *Hradecké vchody* jsou nostalgické procházky mizejícím starým městem.

9 Počátky konceptuální tvorby, sekvence a práce s mokrou emulzí

Kromě typických fotografických sekvencí, cyklů *Rozmary*, *Rekapitulace změn* a *Rekapitulace ztrát*, je do této kapitoly zařazen i soubor *Sedmikrásky*, přestože by na první pohled měl být spíše součástí kapitoly o komponovaných akcích. Při jeho zrodu však nebyl dopředu stanoven žádný plán, šlo o „spontánní akci“, jak ji nazývá i sám autor, ale zároveň byla tato akce mezníkem vnášejícím do Balíčkovy inscenované tvorby pohyb, dynamiku, sekvenčnost, dějovou linii a gradaci, tedy prvky, které se do té doby objevovaly pouze v jeho dokumentární, nikoli aranžované tvorbě.

9.1 Sedmikrásky (1978)

Cyklus *Sedmikrásky* nazývá Petr Balíček „spontánní akcí“ a kromě výstavy v Domě umění města Brna v roce 1985 [110] ho pak již do žádné další expozice po boku později vzniklých „záznamů akcí“ již neřadil. Patrně proto, že na rozdíl od následujících děl, která byla dopředu pečlivě plánována a promyšlena, vznikl tento cyklus jako fotografický záznam živelného dovádění dvou hereček královéhradeckého divadla a celá idea „vstupu do hry“ skrze nalezené dveře – divadelní rekvizitu – vznikla až na místě, stejně jako název – parafráze stejnojmenného filmu Věry Chytilové z roku 1966, který ovšem, na rozdíl od Balíčkových fotografií, v sobě nesl alegorické poselství ničení a zmaru.




Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Sedmikrásky

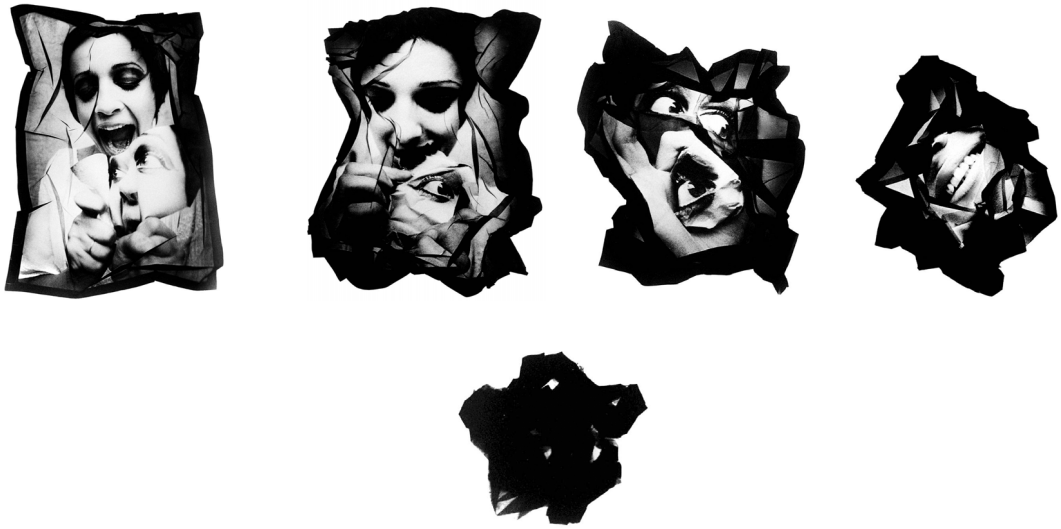
Čím se tento cyklus podstatně liší od předchozí Balíčkovy tvorby, zejména od cyklu *Tváře*, a co jej na fotografově tvůrčí cestě činí významným mezníkem, to je zdůraznění pohybu a gradace, odložení mnoha rekvizit a také, navzdory extatickým gestům a mimice modelek, vstup do výrazové čistoty oproštěné od manýrismu inscenované fotografie 70. let, kterým se tento zprvu progresivní směr začal během let postupně rozmělňovat. *Sedmikrásky*, ač vzniklé na základě improvizace, jsou pro Petra Balíčka vykročením novým směrem.

9.2 Rozmary (1979)

Nejenom ve svém volném čase, ale i v profesi genetika používal Petr Balíček fotografii, jako nástroj k zaznamenávání mikroskopických preparátů lidských chromozomů tvořených DNA, nositelkou dědičné informace. K tomuto účelu se používal Kodak stripping film, který umožňoval svléknutí citlivé fotografické emulze a její nanesení na mikroskopovací sklíčko. Tento film používaly také radioizotopové laboratoře a pro zachování přesnosti diagnostických metod již nesměl být používán po své expiraci. Pro umělecké účely se však dal použít i po této době a nebyl by to Petr Balíček experimentátor, kdyby to nevyzkoušel. Vyvinul si vlastní tvůrčí metodu, která spočívala v přenášení želatinové emulze i s vyvolaným fotografickým obrazem za mokra na nové podklady, například sklo nebo papír, a v její následné deformaci, mačkání, trhání a finálním přefotografování vzniklého artefaktu [111]. Tato metoda je kromě cyklu *Rozmary*, kde hraje zcela stěžejní úlohu, použita také v cyklech *Rekapitulace změn* (1980), *Rekapitulace ztrát* (1980), *Zátiší s vodními hladinami* (1982), *Protokol o těle* (1986), *Návraty* (1987) a *Přelety a pády* (1987) a stává se tak jedním z rysů Balíčkova fotografického rukopisu.



Petr Balíček: Úvodní fotografie z cyklu Rozmary



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Rozmary

Přesně o deset let později, v roce 1989, objevuje pro sebe metodu práce s mokrou snímatelnou emulzí Michal Macků, který o tom v rozhovoru s Jindřichem Štreitem a Ladislavem Daňkem z roku 1996 referuje takto: „… už na Institutu. Mojí závěrečnou prací byly už geláže. Dost dlouho jsem vlastně nevěděl, co budu dělat jako absolventskou práci. A pak najednou, jakoby odněkud odjinud, se vynořil tenhle podnět. Přišel za mnou kamarád, že v nějaké staré příručce našel zmínku o možnosti snímat želatinu ze skleněných desek. Zkoušeli jsme to a ono to šlo. Tehdy jsem vlastně vytvořil první trojici geláží, ty roztržené hlavy. A až zpětně, po několika letech mi došlo, že to vlastně bylo i symbolické otevření hlavy, zlom, začátek nové etapy [112].“ Sám název „geláž“ pochází také od Michala Macků, který ho vytvořil jako spojení slov gel (želatina) a koláž [113], a který tuto metodu od té doby až dosud exploatuje v dílech založených na sebereflexi. Nejprve přenášel želatinovou vrstvu na papír, kde ji za mokra trhal a deformoval, v další etapě multiplikoval jeden negativ na více želatinových pozitivů, které vzájemně vrstvil a kombinoval, posléze začal geláže kombinovat s uhlotiskem a nejnověji, od roku 2005, začal želatinovou vrstvu nanášet na skla, jejichž vrstvením vznikají průsvitné trojrozměrné objekty, u nichž závisí na divákově úhlu pohledu – doslova i v přeneseném významu. Petr Balíček v roce 1979 a Michal Macků v roce 1989 nezávisle na sobě objevili novou možnost fotografického

jazyka a začali ji, každý po svém, invenčně používat. Podrobnější srovnání jejich přístupů bude uvedeno v souvislosti s Balíčkovým cyklem *Protokol o těle*, protože právě vlastní tělo je u obou tvůrců oním zobrazovaným objektem. Přestože Petr Balíček slovo „geláž“ (angl. gellage) nepoužíval, v souvislosti s tvorbou a výstavní činností Michala Macků se tento termín již dostatečně etabloval, aby ho dnes bylo možno zpětně použít také pro popis Balíčkovy tvorby 70. a 80. let.

V *Rozmarech* je zamokra sejmutá emulze tvarována a znovu fotografována, takže na výsledných snímcích je patrná řetězící se dvojí destrukce tváře modelky – herečky Jany Rihákové-Dolanské – která „účinkuje“ i v přecházejících *Sedmikráskách*. Jednotlivé snímky vytvářejí chronologickou, dynamicky postupující sevřenou sekvenci končící zmarem a zánikem.

Ve světové fotografii je nejvýznamnějším tvůrcem sekvencí Duane Michals, konstruující sondy do podvědomí a často zpochybňující objektivitu lidského zraku; k dalším výrazným tvůrcům sekvencí patří Francouz Bernard Plossu, Holanďan Michel Krzyzanowski, Němci Ulrich Mack a Floris M. Neusüss. V tehdejším Československu to byli např. mladí slovenští absolventi FAMU Slováci Peter Breza, Anton Sládek, Josef Sedlák a Tono Stano [114] nebo český fotograf Vladimír Kozlík [115]. Zejména na Slovensku však tvorba Duana Michalse silně rezonovala, především na přelomu 70. a 80. let; jedním z důsledků bylo začleňování textu a spojování obrazu se slovním komentářem, jako to dělal např. Ivan Hoffman a sporadicky i jiní autoři [116]. Kromě výše jmenovaných vytvářela na Slovensku sekvence také Milota Havránková nebo Vladimír Kordoš a Matěj Krén, kteří spolu v roce 1986 vytvořili sekvenci interpretující obraz *Východ měsíce* od Caspara Davida Friedricha, kde namísto měsíce vychází nad krajinu srp s kladivem, symboly komunistické moci [117]. Václav Macek v textu věnovanému sekvencím v publikaci o slovenské fotografii 1925 až 2000 vymezuje dva jejich druhy: epické sekvence a tzv. dialogické sekvence, kde jeden záběr popírá druhý, a tak vznikají diptychy nebo „pseudodyptychy“, je-li v posloupnosti snímků více. Rudolf Sikora vtahuje do dialogu kresbu a vesmír, Ľubomír Ďurček inscenaci a psychologii, Michal Kern krajinu a použití zrcadel [118]. Vtipným využitím přemalovaných fotografií vytváří Július Koller v roce 1978 sekvenci, která budí dojem, že performer přemaloval dřevěnici (čičmanské ornamenty nahradil otazníky), ale je to jen iluze, vytvořená

fotografickými prostředky [119]. Dezider Tóth v roce 1982 postupně zarovnává okno knihami a dává tak vznik sekvenci *Moje okno – moje knihovna* [120]. Při pohledu na aktuální stav pracovny autorky tohoto textu je zřejmé, že námět pro tuto sekvenci může mít naprosto reálný základ.

V cyklu *Rozmary*, ale i ve svém autoportrétu a v dalších cyklech, *Rekapitulace změn* a *Rekapitulace ztrát*, o kterých bude pojednáno dále, kombinuje Petr Balíček zcela originálním způsobem tvorbu v sekvencích s technikou práce s mokrou tvarovatelnou emulzí, tzv. geláží.

V *Rozmarech* dvě tváře modelky s extatickým výrazem připomínají Munchův *Křik* i stejnojmennou fotografii Františka Drtikola a přes lehkost názvu v sobě skrývají existenciální úzkost. Poselstvím o destrukci se mnohem více blíží *Sedmikráskám* Věry Chytilové než hravý cyklus téhož názvu z předcházejícího roku.

9.3 Autoportrét (1979)

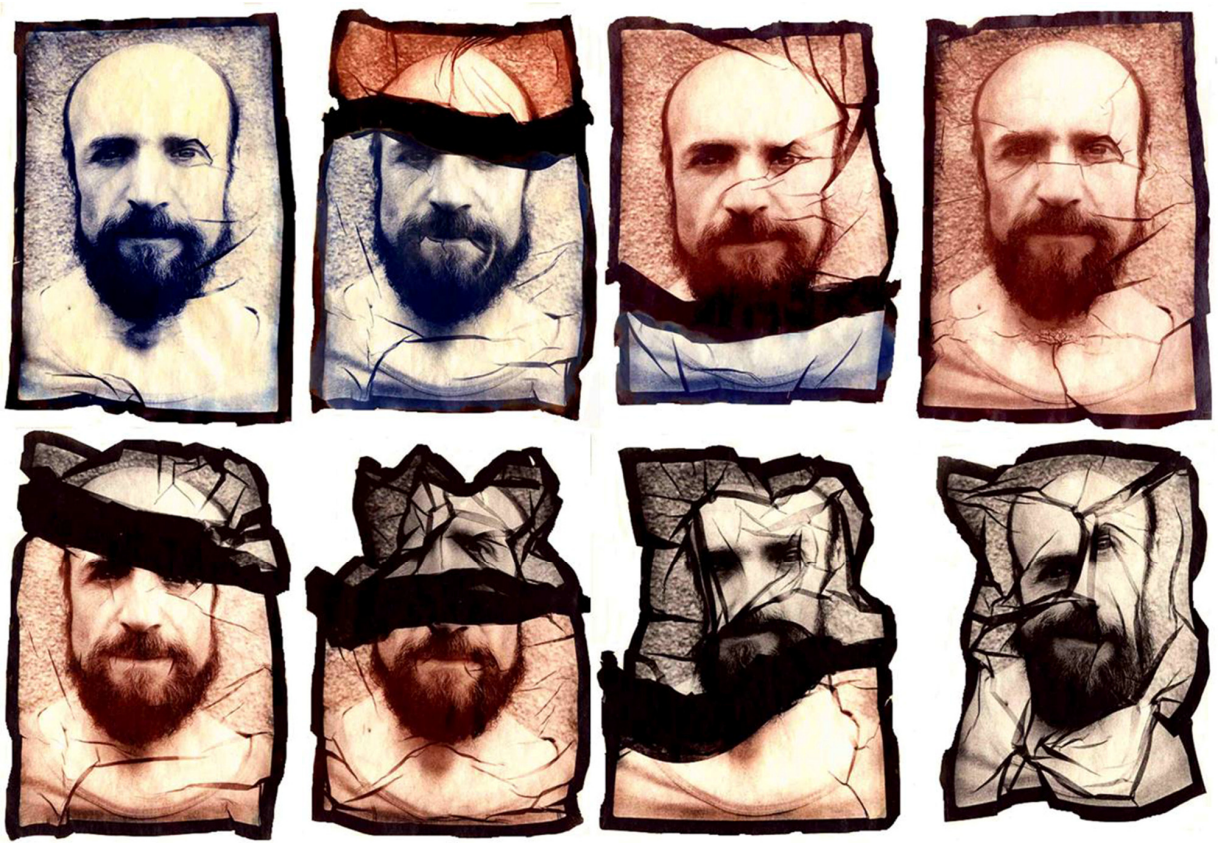


Petr Balíček: Autoportrét (1979)

Balíčkův autoportrét z roku 1979 je gelážovou sekvencí a obdobou *Rozmarů* s tím rozdílem, že nejde o kontrapunkt dvou tváří stejné osoby, ale tváře-autoportrétu a vlastní ruky, která portrét mačká. Namísto výkřiku jsme konfrontováni se stoickým klidem přijímajícím zánik jako přirozenou součást života a běhu věcí.

9.4 Rekapitulace změn (1980)

Portrét hradeckého malíře a grafika Jiřího Šindlera, který bydlel ve stejném panelovém domě a byl zde využit jako model, se stal podkladem pro sekvenci geláží symbolizující zásahy do osobnosti člověka zobrazené postupnou změnou barevnosti kolorováním a tvarovými změnami. Petr Balíček připouští, že autorský záměr je ze



Petr Balíček: Rekapitulace změn

sekvence těžko čitelný a obsah nakonec shrnuje slovy: „Negativní společenské zásahy do lidské povahy, které vedou k tomu, že člověk se podřizuje a ‚mění barvu' a když se chce vrátit k původnímu serióznímu stavu, tak už to po tom všem není možné [121].“ Možná je škoda, že toto dílko není doprovázeno alespoň krátkým slovním komentářem, explikací, která by byla jeho neoddělitelnou součástí. Vizuální působivost mu rozhodně nechybí.

9.5 Rekapitulace ztrát (1980)

Stejnou technikou vytvořená „hříčka“ demonstruje ztráty postupným ubýváním prstů. „Když už tam skoro žádný nezbývá, objeví se světlejší vzpomínka na dobu, kdy to bylo lepší [122],” sděluje Petr Balíček. Vše končí zánikem, kdy zbývá již jen neznatelná stopa.



Petr Balíček: Rekapitulace ztrát

Sekvence podobného typu, ale zpracované konvenčnější technikou, nalézáme tehdy také v tvorbě slovenských autorů Rudolfa Fily, Miloty Havránkové-Markové nebo Kataríny Zavarské [123], ale podobnost až „do očí bijící“ je s Ďurčekovou sekvencí *Bez názvu* z roku 1977, kde na pravé ruce postupně ubývají prsty, až nakonec zmizí ruka celá [124].

Předobrazem Balíčkových sekvencí byla již koláž-fotografika *Smluvená znamení* z roku 1972 (viz str. 9), kterou autor nikde neprezentoval, a která vznikla pospojováním kontrastních fotografií reflexu ruky v mokrém víku velkého sudu.

Zatímco některá Balíčkova díla mají za aktuálními tendencemi ve výtvarném umění jisté zpoždění (např. záznamy akcí, viz kap. 11), v cyklech sekvencí, zejména v těch, ve kterých pracuje s mokrou snímatelnou emulzí, je jeho tvorba originální a průkopnická, předjímající vývoj následujících dekád směrem k postmodernismu.

10 Inspirace novými směry ve výtvarném umění

V době normalizace bylo pro občany Československa velmi obtížné dozvědět se cokoli o uměleckých proudech v zahraničí, ať již se jednalo o hudbu, výtvarné umění nebo literaturu. Husákův režim utahoval šrouby represe a pro mnohé domácí umělce nebylo vůbec snadné nebo bylo zhola nemožné vystavovat, publikovat nebo koncertovat, pokud nebyli státní tajnou bezpečností rovnou donuceni k emigraci. Lví podíl na podpoře oficiálními institucemi nechtěné kultury, jakou byla například jazzová hudba, má Karel Srp, který roku 1971 stál u zrodu a fungování Jazzové sekce Svazu hudebníků ČSR. Jazzová sekce začala od roku 1972 vydávat členský bulletin *Jazz*, krátce nato v edici *Jazz petit* knihy o jazzu, rocku, filosofii, moderním umění a moderním divadle; vznikla edice *Situace*, která se věnovala současnému československému výtvarnému umění (zahrnovala především výtvarníky, kteří neměli možnost oficiálně vystavovat), objevily se další edice a příležitostné tisky. V roce 1986 bylo celé vedení Jazzové sekce zatčeno a uvězněno, Karel Srp byl propuštěn až v roce 1988 [125]. V Jazzové sekci se angažoval také jeho syn Karel Srp jr., který je dnes úspěšným kurátorem a autorem mnoha uměnovědných publikací. A byl to právě dvoudílný sborník tohoto autora z edice *Jazz petit*, č. 11 z prosince roku 1982, jenž se Jazzové sekci podařilo vydat „pro vlastní potřebu“, s názvem *Minimal & Earth & Concept Art* [126], který se dostal do rukou také Petru Balíčkovi. Měl ho tehdy půjčený a musel ho vrátit. Podobné publikace mohly vycházet jen ve velmi omezeném nákladu, byly velmi vzácné a kolovaly mezi lidmi, kteří chtěli mít přehled o současném kulturním a uměleckém dění (byť to bylo vždy s nevyhnutelným zpožděním) i za železnou oponou. Při listování trochu zažloutlými stránkami pokrytými hustým strojopisem je možno pročítat medailony umělců, prohlížet reprodukce jejich děl v černobílém provedení a žasnout nad obsahovou kvalitou, která byla výsledkem práce nejen samotného editora, ale celého týmu obětavých lidí. Z minimalistů zaujala tehdy Balíčka zejména Eva Hesse, americká umělkyně německého původu, zesnulá předčasně v roce 1970 ve svých čtyřiatřiceti letech. Její objekty nebyly sterilní a minimalisticky chladné,

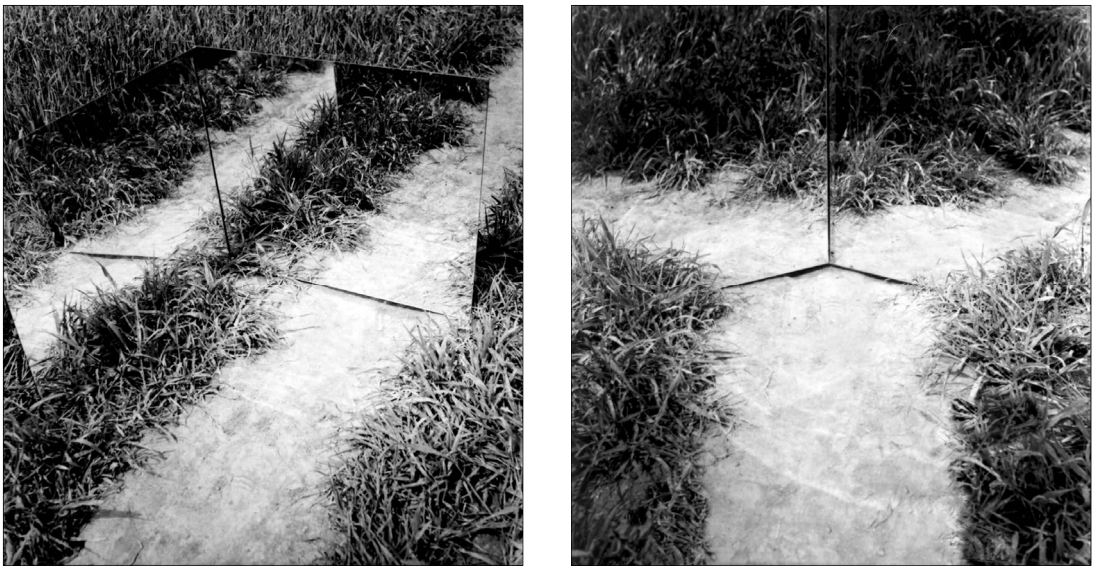
ale měly povrch. Vnitřní povrch. Organicky ústrojný, nepravidelný, živoucí, introspektivní, jako například její krychle s názvem *Rozmnožení* z roku 1967 [127].

Dalším informačním a inspiračním zdrojem byla pro Balíčka publikace s názvem *Experience Book* , s podtitulem „*Nature. City Space. Everyday Life. Memory. Body and Language. Visual World.“* [128], která vyšla v Japonsku v prosinci 1978, možná jako katalog stejnojmenné výstavy – potřebné údaje v knize chybí. Úvodní text Vlasty Čihákové-Noshiro, která snad mohla stát u zrodu celého projektu, s rukopisnou anglickou a japonskou verzí textu o knize *Experience Book* jako o performanci, vymezující různé druhy zkušenosti a definující informativní a komunikativní charakter současného umění jako média přímé zkušenosti v opozici ke kvazi-zkušenosti masmédií a zábavního průmyslu, je opatřen číslem „jedna“ a je zároveň explicitně nepojmenovaným úvodem knihy i jedním z jejích artefaktů. Kromě českých umělců (Jaroslav Anděl s máchovskými fotografiemi pískovcových skalních měst, Jiří Kovanda, Karel Miler se svými individuálními akcemi v krajině zachycenými fotoaparátem, Petr Štembera se svým body artovým *Hašením* a *Plastelínou*) je zde zastoupnena celá řada japonských tvůrců, dále Geoffrey Hendricks z USA (nechávající si ostříhat své dlouhé vlasy Georgem Maciunasem) a několik Evropanů; za všechny jmenujme alespoň Christiana Boltanského. Fotografie hraje klíčovou roli – jinak by se ani performance nemohly dostat ke svým divákům – přičemž několik málo děl prezentovaných v této publikaci je na médiu fotografie založeno přímo a jsou od něj neoddělitelné (např. práce autorů Annette Messager nebo Norio Imai).

Následující text se zabývá Balíčkovými cykly pouze částečně chronologicky. Přednost dostane jejich uspořádání podle hlavní myšlenky a vnitřní soudržnosti. Nejprve to budou práce spřízněné s minimalismem, eventuálně ovlivněné teoretickými předpoklady zemního umění, následovat budou sekvence vycházející z happeningu a přehled uzavřou syntetická díla spojující tyto nové zkušenosti s jeho předchozí tvorbou.

10.1 Předěly (1980)

Jsou to pouhé čtyři fotografie, vizuální hra využívající zrcadlové fikce, konfrontace skutečnosti a iluze [129]. Zrcadla umístěná na pěšinu v polích, rozdělující ji na dvě stezky – ale jsou tam opravdu? Není ve skutečnosti jen jedna? Máme na vybranou?



Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Předěly

Zrcadla v krajině – to je *Přemisťování* Václava Ciglera z roku 1965 [130], *Demonstrace v prostoru* Hugo Demartiniho z roku 1968 [131], *Zrcadlový přesun* Roberta Smithona v Yucatanu z roku 1969 [132], *Protilehlé horizonty* Dalibora Chatrného z roku 1973 [133], *Hledání obrazu* Michala Kerna z roku 1980 a většina uceleného a nadmíru invenčního díla Francisca Infanteho, který od narození roku 1943 až dosud žije a tvoří v Rusku (otec byl Španěl – odtud jméno v Rusku neobvyklé). Francisco Infante vytvářel četné instalace v krajině [134], od 70. let často za pomoci zrcadlových fólií, tyto instalace fotografoval a promítá je v rámci svých přednášek. Motiv pěšinky v polích zase připomíná fotografie Jaroslava Anděla *Cesta (1–3)* z let 1972–1975 [135].

Předěly Petra Balíčka, podobně jako díla výše uvedených umělců, jsou průnikem op artu a land artu, v Balíčkově případě oproštěné od jakýchkoli zbytečností. Je to poprvé, ale ne naposledy, kdy tento fotograf používá zrcadlo a jeho iluzivní reflektivní obraz.

10.2 Panelák (1982)

Minimalistická nalezená zátiší v mnohém připomínají dílo Jana Svobody [136] nebo Jaroslava Rajzíka [137], obsahově však souzní také s *Raněným městem* Viléma Reichmana [138], jakoby socialistický panelák byl raněným, nebo spíše chronicky nemocným domem. V roce 1979 zpracoval podobné téma Balíčkův souputník ze skupiny Setkání Miroslav Bílek ve svém cyklu *Prázdné prostory*. Předobrazem těchto děl jsou práce avantgardních fotografů Jaromíra Funkeho a Jaroslava Rösslera, kteří již na počátku 20. let zkoumali tvary, objemy, světla a stíny objektů převedených až na abstraktní zobrazení hmoty a prostoru.



Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Panelák

Zkusme nyní porovnat přístup Bílkův a Balíčkův. Vladimír Birgus na Bílkových *Prázdných prostorech* oceňuje maximální působivost zobrazení nanejvýš jednoduchých motivů a dále uvádí: „Bílek do těchto fotografií vnáší i vztah skutečnosti a iluze, vždyť to, co na snímcích vypadá jako prázdné místnosti s rohy, stropy a okny, bylo ve skutečnosti vyrobeno z kusů lepenky jen pro potřeby fotografování. Tonálně jemné snímky, vytvářené s vytříbeným smyslem pro kompoziční čistotu, jsou podnětným příspěvkem k fotografickému prověřování elementárních hodnot reality a jejího obrazu [139].“ Zatímco Bílkovy snímky abstraktních prostorů nechávají dokořán otevřené dveře divákově imaginaci, Balíček ve svém *Paneláku* kultivovaně popisuje konkrétní životní prostor i s jeho nýty a šrouby, rourami a plechy, fragmenty prádelních šňůr a pavučin. Svým minimalismem, zobrazením prostoru a věcí v něm připomíná Balíčkův Panelák *Bílá zátiší* Miroslava Sychry z roku 1974 [140] nebo *Příhody s lanem* Jiřího Foltýna z roku 1983 [141].

10.3 Události jednoho roku (1983)

Tento cyklus je tvořen fotografiemi jedné a téže pěšinky mezi paneláky, fotografiemi snímanými shora, z okna Balíčkova bytu ve dvanáctém patře. Všechny snímky mají jednotnou a jednoduchou diagonální kompozici, liší se jen denní a roční doba jejich pořízení. Jistou podobnost lze nalézt s triptychem Jaroslava Anděla *Cesta* z let 1972 až 1975 [142], který zobrazuje cestu v polích ve třech různých ročních dobách. Zatímco Andělův triptych se vyznačuje výrazným sbíháním perspektivních linií, jak to bylo typické pro inscenovanou fotografii 70. let, Balíčkovy fotografie jsou plošnou, minimalistickou grafikou.

Snímky z okna byly a dodnes jsou oblíbeným motivem mnoha fotografů. Vždyť okno, to je to nejbližší a nejdostupnější rozhraní oddělující soukromí našich příbytků od světa „tam venku“. Dokonce první historicky známá fotografie hodná tohoto označení z roku 1826 nebo 1827 je *Pohled z okna* a Joseph Nicéphor Niépce, který kameru obscuru postavil do okna svého venkovského domu, osvěcoval cínové desky s citlivou asfaltovou vrstvou celých osm hodin [143]. Také jedna z prvních daguerrotypií je s největší pravděpodobností pohledem z okna. Niépceův konkurent a posléze spolupracovník L. J. M. Daguerre ji pořídil v roce 1838 nebo 1839, rok nebo dva po vůbec první daguerrotypii (zátiší). *Pohled na Boulevard du Temple, Paříž* [144] existuje ve dvou verzích snímaných ze stejného stanoviště, jen v jinou denní dobu. Námět pohledu z okna, zejména jedná-li se o fotografovo vlastní okno, každodenně snadno dostupné, už ze své podstaty svádí ke komparativnímu a časosběrnému přístupu. Takovým je i rozsáhlý cyklus Josefa Sudka *Okno mého ateliéru* (1940–1954), který začal vznikat za války, v Sudkově domově-ateliéru. „Sudek fotografoval pohledy přes zavřené okno v různých denních i ročních dobách. Často zachycoval okenní sklo pokryté kapkami deště, sněhem nebo jinovatkou… Okno vytvářelo předěl mezi jistotou jeho domova a vnějším světem [145].“ Proměnlivé nálady ročních dob a počasí jakoby odrážely tak trochu melancholickou náladu duše. Později začalo Sudka více zajímat to, co leží na parapetu, a tak začala vznikat jeho zátiší. Vynikající časosběrný dokument *Pohledy z okna mého bytu* vytvořil Jiří Hanke a prostřednictvím malého výseku reality kladenského Náměstí Svobody ilustroval i společenské a politické změny [146]. Tento

projekt byl vytvářen po dobu dvaadvaceti let, od roku 1981 do roku 2003. Jiří Hanke v rozhlasovém rozhovoru sděluje, jak si téměř dva roky před pořízením prvního snímku uvědomoval potenciál tohoto námětu. Pohled z okna byl první věcí, kterou každý den po probuzení udělal, byl to jakýsi „signál pro celý den“, vypráví Jiří Hanke. „Uvědomování trvalo dva roky, než došlo k tomu snímání [147],” říká a dodává, že impulsem k prvnímu snímku bylo vykácení stromů podél silnice pod oknem. Kromě různých nálad a změn počasí „bylo co fotit“, protože se tam stále něco dělo, také tam „kráčely dějiny“, ale Hanke to nezdůrazňuje žádným textem, pouze uvádí datum [148]. Cyklus, který obsahuje asi 130 fotografií, skončil v roce 2003 happeningem v parku pod oknem spojeným jak jinak než s fotografováním z okna, když se Hankeovi z bytu stěhovali.

Také Petru Balíčkovi se fotografování pohledů z okna nevyhnulo. Jeho cyklus *Události jednoho roku* (z roku 1983) však měl svůj předobraz již v Balíčkově dětství a dospívání. Okno jeho rodného domu ve Svratce ho přilákalo velmi brzy, v době jeho fotografických začátků, kdy fotografoval svou první dvouokou zrcadlovkou Ljubitěl. Dva komparativní pohledy z okna (viz str. 4) ukazují dvě zcela odlišné nálady a zároveň dvě zcela odlišné události. Jednou z nich je venkovský pohřeb za deštivého dne. Pohřební průvod s rakví na kočáře taženém koněm, s deštníky a pláštěnkami, táhnoucí se jako had po dlažbě lesknoucí se deštěm, odrážející se ve vypouklém dopravním zrcadle křižovatky, s křížkem v čele a fragmentem solitérní tmavé postavy muže v klobouku, jenž průvod uzavírá, a tvoří významnou dominantní „tečku“ za celým výjevem, kompozičně vyváženým, ilustrujícím zároveň sílu tradiční venkovské pospolitosti. Druhá fotografie zobrazuje jakousi povinnou komunistickou manifestaci za slunného dne. Snímek je vynikajícím způsobem komponován, „hrají“ v něm stíny domu s fragmentem sovětské vlajky a portrétem V. I. Lenina, kruhové zrcadlo odráží chlapce-pionýra nesoucí Leninův portrét a několik postav za ním a vytváří vizuální dominantu několika vzájemně se prolínajících trojúhelníků (stíny, dláždění, park a uspořádání hlavních prvků: pionýr, vlajka, zrcadlo). Pustá prázdnota celého výjevu je v ostrém kontrastu se „zalidněným“ pohřbem na prvním snímku a tento aspekt spolu s počasím metaforicky vypovídá o postoji obyčejných lidí k těmto dvěma tak rozdílným rituálům.

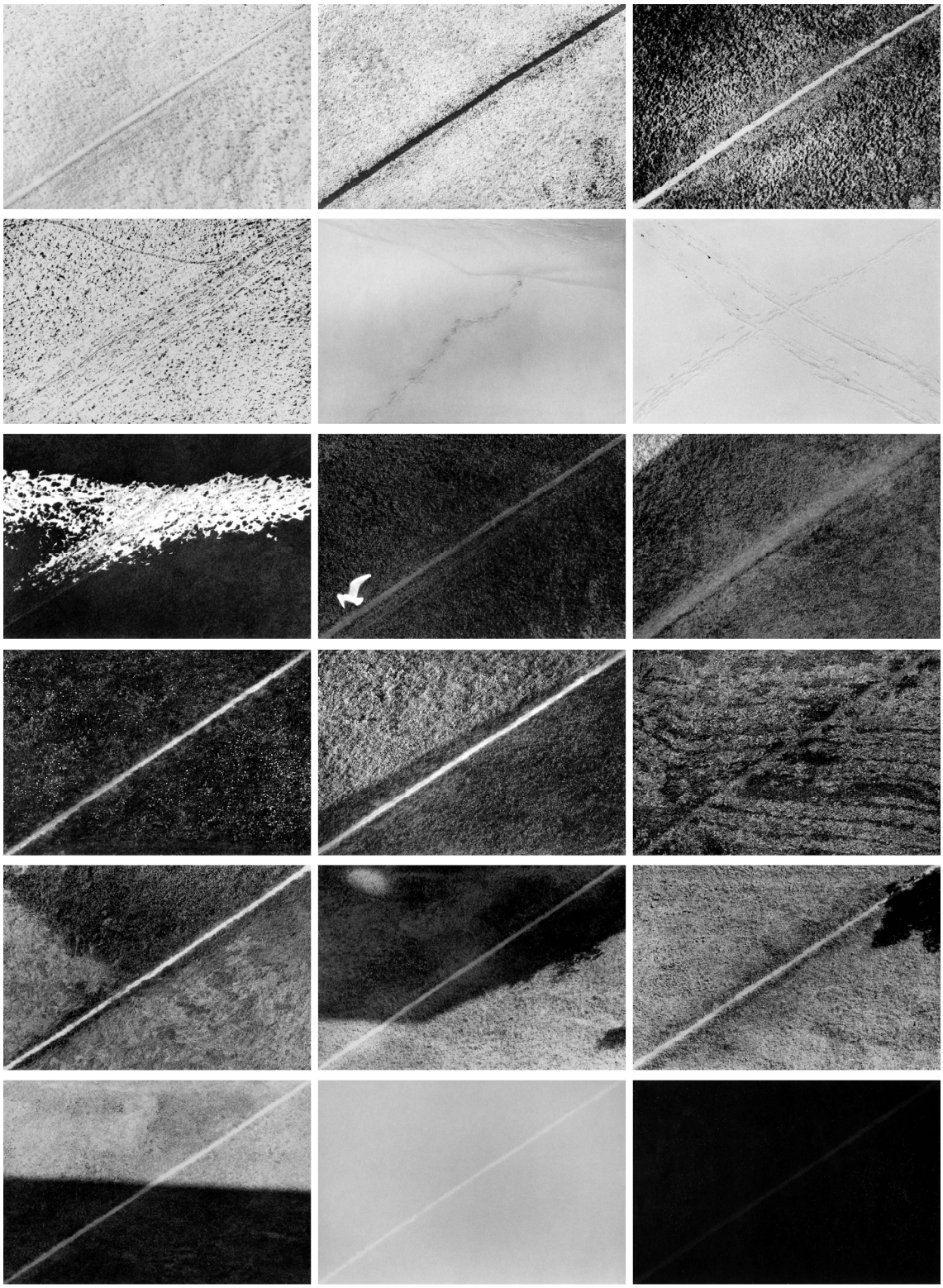
Oba snímky svědčí o talentu Petra Balíčka, o jeho schopnosti vidět a o jeho pohotovosti zaznamenat viděné v tom jedinečném, bressonovsky rozhodujícím okamžiku.

O zhruba pětadvacet let později, v roce 1983, se Petr Balíček vyklání z docela jiného okna – z královéhradeckého paneláku, z dvanáctého patra svého bytu-atelieru. Pod tímto oknem ale „nekráčí dějiny" jako na Kladně u Hankeů nebo ve skromnějším měřítku, ale přece jen, v Balíčkově rodné Svratce. Na tomto sídlišti se prostě „nic podstatného neděje". Petr Balíček to v explikaci k souboru hodnotí takto: „Proměny stále stejného banálního místa (pěšina mezi paneláky) v průběhu času. Ubíhání času bez naplnění, totalitní doba [149]."

Balíčkův cyklus *Události jednoho roku* byl veřejnosti představen na výstavě *V čase*, kterou připravil Antonín Dufek pro Moravskou galerii v Brně v roce 1985 a která byla reprízována v Galerii 4 v Chebu a v pražské Fotochemě o rok později [150]. Tomáš Pospěch ve sborníku Česká fotografie 1938–2000 v úvodu k Šolcově recenzi této výstavy uvádí: „… se na stránky Československé fotografie dostává výstava, jejíž vystavená díla čerpají z podnětů konceptuálního umění, se kterými se čtenáři časopisu jinak neměli možnost pravidelně setkávat [151]." Ladislav Šolc v rámci své recenze o Balíčkových fotografiích píše: „Pozoruhodnější tematizaci postupu ‚fotografování z jednoho místa' prezentovalo ve výstavní kolekci hned několik autorů. Obsáhlý cyklus Petra Balíčka *Variace na motiv diagonály* se jeví zdánlivě jako proměny téže lokality. Ve skutečnosti však jde o záběry různých míst, kde autor opakovaně sugeruje divákovi – na základě zdánlivé vnější vizuální podobnosti – relativitu vztahu ‚stejnosti' a ‚odlišnosti' okolního světa [152]." Petr Balíček se nad tím podivuje: „To je hezké, že o tom takto uvažuje, ale jednalo se opravdu o záběry stejné pěšinky mezi paneláky [153]." Přestože důvod rozdílného názvu souboru zůstává neobjasněn, jednalo se o totožný soubor fotografií. Při otázce po adjustaci se dozvídáme, že cyklus byl vystaven ve vitríně-stolku, fotografie vedle sebe i pod sebou dlaždicově vyrovnané, diváky vnímané shora [154], ze stejné perspektivy, jakou skýtal pohled z okna dvanáctého patra.

Cyklus *Události jednoho roku* nemá ambice sledování dlouhodobých proměn lokality ani není deníkovým záznamem větších či menších událostí v konkrétních dnech s konkrétními daty, jako je tomu např. u Hankeova souboru. Vnímán prizmatem

autorova výkladu totalitního bezčasí je souborem ryze konceptuálním, ale i kdybychom neznali „legendu“ a „návod ke čtení“, stejně bychom se nechali osvěžit rafinovaně jednoduchou kompozicí, její čistotou a lehkostí.



Petr Balíček: Události jednoho roku

10.4 Ready-mades (1982)

„V momentě, kdy Marcel Duchamp vystavil prvé ready-mades, přesunula se otázka ‚z morfologie na otázku funkce' uměleckého díla. Umění tak přešlo, jak říká Kosuth, od ‚formy vyjádření k obsahu' [155]." S touto problematikou úzce souvisí také řešení „site versus non-site" zemních umělců. Nejprve prchají ven z galerií a tvoří v opuštěných lomech a pouštích, kde jejich díla málokdo uvidí, pořizují fotografickou dokumentaci, ale zároveň fotografií pohrdají, až se nakonec do galerijních prostorů vracejí s kyblíky plnými hlíny, sena a kamení, nebo v duchu konceptu galerii po dobu výstavy zavřou, což je teprve tím pravým uměleckým činem. Přenést do výstavní síně betonovou skruž studny, lavičku z tvárnic, barel s dešťovou vodou nebo bandážovaná těla stromků, to by jistě dalo fušku a od fotografa-amatéra to snad ani nikdo neočekává. Proto bere fotograf do terénu černé pozadí a po jeho instalaci za objektem svého zájmu teprve fotografuje a tímto aktem nahrazuje přenesení objektu do výstavní síně [156]. Ovšem až do chvíle, než začne hrozit „lynčování" zahrádkáři malšovické kolonie nemajícími smyslu pro konceptuální umění. Eva Hesse: „Umění je to, co je."



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Ready-mades

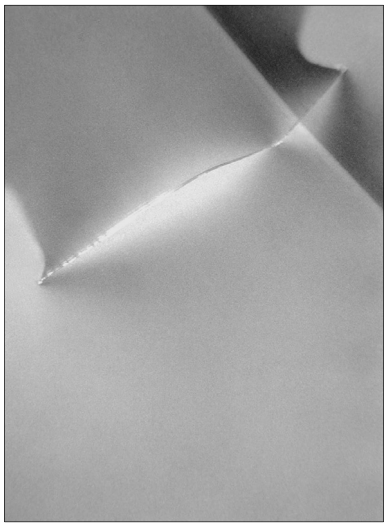
Vizuální vyčleňování objektů z jejich přirozeného kontextu má na české výtvarné scéně svou tradici. Za připomenutí stojí akce Roberta Whittmanna (z „Knížákova" Aktualu) z 60. let, při které v pražských ulicích obrazovým rámem vymezoval vizuálně zajímavé a esteticky nosné detaily a který samozřejmě nic nevěděl o podobném používání obrazových rámů Vladimírem Boudníkem více než desetiletí před ním [157]. V cyklu Tomáše Pospěcha *Majitelé hradů* (2004–2005) jsou zahradní modely hradů a zámků od

svého pozadí odděleny bílou deskou, ovšem celý soubor má zároveň širší sociologický kontext a není pouhou výtvarnou hrou [158].

Balíčkovy *Ready-mades* (1982) vznikají šedesát pět let po Duchampově *Fontáně*, šedesát osm let po *Stojanu na sušení lahví*, dílech, která dadaistickým gestem povýšila běžný výrobek na umělecké dílo a která na počátku 20. století předefinovala způsob vnímání umění, jenž své plné mohutnosti dosáhl v konceptuálním umění přelomu 60. a 70. let. Na rozdíl od metaforického, surrealistického vidění fotografů Ladislava Postupy nebo Čestmíra Krátkého z první poloviny 60. let se Balíčkův přístup více blíží čistému konceptualismu.

10.5 Zrcadlové prostory (1983)

Zrcadlové prostory jsou vnitřně spřízněné s *Prázdnými prostory* Miroslava Bílka z roku 1979, o nichž Vladimír Birgus mimo jiné napsal: „Soubor *Prázdné prostory* zkoumá vedle základní tematiky tvarovosti i problematiku světelné hmotnosti v prostoru, kterou se už ve dvacátých a třicátých letech zabývali naši avantgardní fotografové Jaroslav Rössler, Jaromír Funke a další a která dodnes zůstává v ohnisku zájmu některých autorů, například Jana Svobody a Jaroslava Rajzíka [159].“ Zrcadlové kompozice v interiéru doplněné kresbou na zdi, se světlem, které hrálo v instalaci klíčovou roli, tvořil v sedmdesátých letech Stanislav Kolíbal [160].

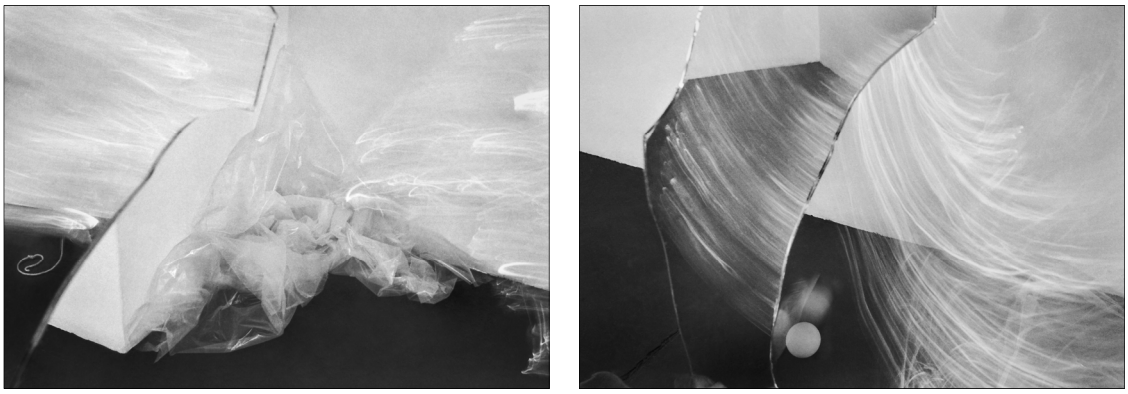


Petr Balíček: Fotografie z cyklu Zrcadlové prostory

Balíčkův *Panelák* z roku 1982 se v tomto jeho novějším souboru transformuje do abstraktní polohy. Ale vraťme se nyní ještě k porovnání s Bílkovými *Prázdnými prostory* navozujícími pocity harmonie a klidu. Balíčkovy *Zrcadlové prostory*, jejichž linie jsou porušeny ostrými zlomy rozbitých zrcadel, naproti tomu evokují poranění a násilí.

10.6 Malé vizitace (1984)

Malé vizitace jsou duchovně spřízněné se *Zrcadlovými prostory* i s *Panelákem.* Namísto jemné škály odstínů šedé tu však roli hraje kontrast černé a bílé a především – pohyb. Kompozičně vyvážené plochy jsou narušovány střepy zrcadel s ostrými hranami a poskakujícími bílými koulemi; transparentní kus zmačkaného igelitu za sebou zanechává trajektorii svého právě dokončeného letu, světelné šmouhy evokují tanec plamenů a provázky (možná prádelní šňůry panelákové sušárny, kde bylo fotografováno) se snad před chvílí připlazily na své místo a my čekáme, co udělají v momentě příštím. Jsou to dynamická experimentální zátiší, napolo abstraktní, ale ne zcela, za nimiž tušíme skrytý příběh. Příbuznost námětu a zpracování můžeme vidět také v *Příhodách s lanem* Jiřího Foltýna z roku 1983 nebo se sekvencí Aleše Kuneše *Pořád hořím* z roku 1982, kde dynamický prvek zastupuje oheň, podobně jako v Kunešových dalších fotografických dílech a akcích jako je *Kampaň* (1989–1990), nebo *Adheze* (1992) [161].

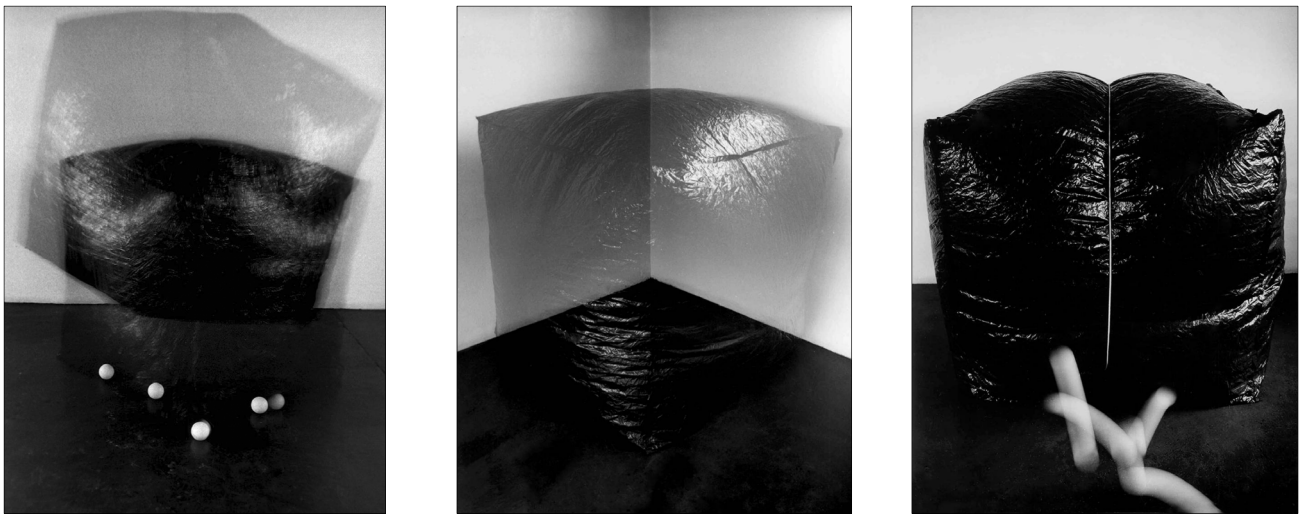


Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Malé vizitace

Tak jako v *Sedmikráskách* z roku 1978 vstoupil do Balíčkových statických figurálních kompozic pohyb (latentně byl ovšem přítomen již v jeho aktech), v *Malých vizitacích* se odehrává stejná změna, jen v odlišném žánru – zátiší.

10.7 Zkoumání krychle (1984 – 1985)

Cyklus *Zkoumání krychle* navazuje logicky na Malé vizitace, které jako by byly obohacené o nové zadání reflektované v názvu. Krychle byla takřka „povinným“ tématem a jednotliví umělci, ať už to byl pop artový Andy Warhol, minimalisté Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt nebo sochař Tony Smith ji uchopovali a interpretovali každý svým vlastním způsobem [162]. Nebyl by to Balíček-výzkumník, kdyby nechtěl otestovat snad nejoblíbenější tvar mezi minimalisty, krychli, a „prověřit její významové možnosti s využitím některých specificky fotografických postupů [163]”. Podle svých vlastních slov se inspiroval organičností krychle Evy Hesse s názvem *Rozmnožení* z roku 1967 [164], která měla organický, živoucí, vnitřní povrch.



Petr Balíček: Tři fotografie z cyklu Zkoumání krychle

Také Balíčkův objekt má povrch „zmačkaný, subjektivní, biologický [165]“, přestože disponuje též značným objemem a takřka nehmotnou hmotou. Balíček totiž není sochař, ale fotograf. Vyrábí svou krychli s ohledem na záměr, jehož konečným výsledkem bude fotografie. Černá krychle v bílém prostoru, černá lehká zvrásněná krychle v konfrontaci s bílou hmotnou hladkou betonovou dvojnicí, černá krychle a bílé koule, jedno v klidu, druhé v pohybu a za chvíli naopak, trojrozměrný objem spolu s abstrakcí linie provázku, zranitelná krychle a zraňující zrcadlové střepy, pohyb a světelné čáry, mohutná černá neživá krychle a pod ní, hleďme: figurace – bílé nožky (patřící fotografově dceři Aničce). Je v tom lehkost (vždyť krychle naplněná vzduchem

skoro nic neváží), je v tom rozverná, vážně nevážná hra. Hra s protiklady: lehké – těžké, neživé – živé, hladké – ostré, klidné – pohyblivé, hranaté – kulaté, černé – bílé atp.

Přestože zpracováním krychle reflektuje Petr Balíček téma, které bylo ve světovém výtvarném umění aktuální o zhruba dvacet let dříve, způsob jeho uchopení odpovídá tendencím projevujícím se ve fotografii 80. let. Jedná se sice, stejně jako v *Malých vizitacích*, o zátiší, ale je v nich přítomen prvek dynamické hry, prolínající Balíčkovými záznamy akcí z téhož tvůrčího období.



Petr Balíček: Tři fotografie z cyklu Zkoumání krychle

11 Mezi fotografií a akcí

Následující fotografické cykly čerpají inspiraci v happeningu, akčním umění a performanci. Zatímco pro umělce s odrazovým můstkem v malbě nebo sochařství může fotografie hrát roli pouhého záznamu toho podstatného, čímž je samotná akce či realizace (a proto někdy tito umělci rezignují na obrazové kvality fotografického záznamu nebo si jej nechávají pořizovat spřátelenými fotografy), pro Petra Balíčka je fotografie úhelným kamenem, středobodem, od kterého se odvíjí vše ostatní, jemuž je vše ostatní podřízeno. Jak to vyjadřuje sám autor, následujících pět celků „má charakter sekvencí vycházejících z happeningu. Odlišují se od klasické happeningové formy tím, že jejich cílem nebyla realizace jako taková a zážitek účastníků z ní, ale byly komponovány a režírovány tak, aby výsledným produktem byl vizuálně zajímavý fotografický záznam. Smysl akce se tak více posouvá k fotografii a k pozdějšímu divákovi. [166]“. S tímto svým přístupem však není zdaleka osamocen, jak dokládají následující příklady.

V českých zemích má prvek dynamické hry, svobodné a radostné akce, svou tradici v avantgardních aktivitách již od 30. let, zejména v osobě Václava Zykmunda, který se od roku 1936 věnoval surrealistickým hrám, za války nazývaným „řádění“, na kterých se podílela řada jeho přátel, zejména z autorského okruhu skupiny Ra, včetně fotografa Miloše Korečka, který pořizoval fotografickou dokumentaci [167]. Jak Korečkovy, tak Zykmundovy fotografie (nezřídka nelze jejich autorství oddělit, protože na mnoha snímcích spolupracovali) mají vytříbený vizuální jazyk a vysokou estetickou hodnotu samy o sobě, rozhodně tedy nejsou pouhým záznamem. Jmenujme zde alespoň *Autoportrét s klecí* Václava Zykmunda z 30. let [168], *Výhružný kompas* (1944) nebo *Autoportrét* M. Korečka se zajícem (1940–1943; spolupráce V. Zykmund, [169]).

Dalším českým umělcem, jenž z pozice fotografa vstoupil do světa nových výtvarných forem, byl v 50. letech a počátkem 60. let Jiří Toman, který jakoby na okraji své hlavní fotografické a filmové práce tvořil drobná novoroční přání a fotografické hry s využitím číslic, luminografie během dlouhých expozic, drobných plastik z kamenů nebo ledu [170]. Známé jsou zejména jeho novoročenky, v nichž autor „rozmanitě

artikuloval letopočet odcházejícího či nově nastupujícího roku: zapisoval jej prutem do písku na břehu rybníka a nechával ho smývat vodou, formoval jeho číslovky ze sněhu a nechával je postupně roztávat nebo je vytvářel bílými pruhy látky na pozadí rozlehlého prostoru volné krajiny [171]". Podle Jiřího Zemánka „Toman bezprostředně předjal vlastní nástup land artu u nás v letech 1968–1970 [172]."

Magické, zejména exteriérové fotografie Jana Pohribného, fotografa vůbec nejinvenčněji pracujícího se světlem a jeho nejrůznějšími kombinacemi, jsou často také výsledkem jistě i fyzicky náročných „akcí", přestože nejsou jako „akce" prezentovány.

Fotografování spojené s chůzí a putováním provozoval např. Jaroslav Anděl (*Cestou s K. H. Máchou*, 15. – 17. 8. 1976 a 20. – 21. 9. 1977) nebo Jan Mlčoch (*Výstup na horu Kotel*, 1974), ale také Miloš Šejn a Jiří Valoch [173]. Milan Knížák a hnutí Aktual používali média fotografie k záznamu svých akcí a happeningů snažících se formou uměleckého gesta měnit společnost [174], fotografii tvořivým způsobem využívali Eugen Brikcius (*Sluneční hodiny*, 1970), Petr Štembera (např. *Narcis č. 1*, 1974, kde fotografie – autoportrét – hrála roli přímo při performanci), Jan Mlčoch nebo Ladislav Novák (*Zoologické kresby*, 1970). Bez fotografické dokumentace bychom se dnes nemohli seznámit se stěžejními díly Zorky Ságlové, Josefa Hampla a dalších.

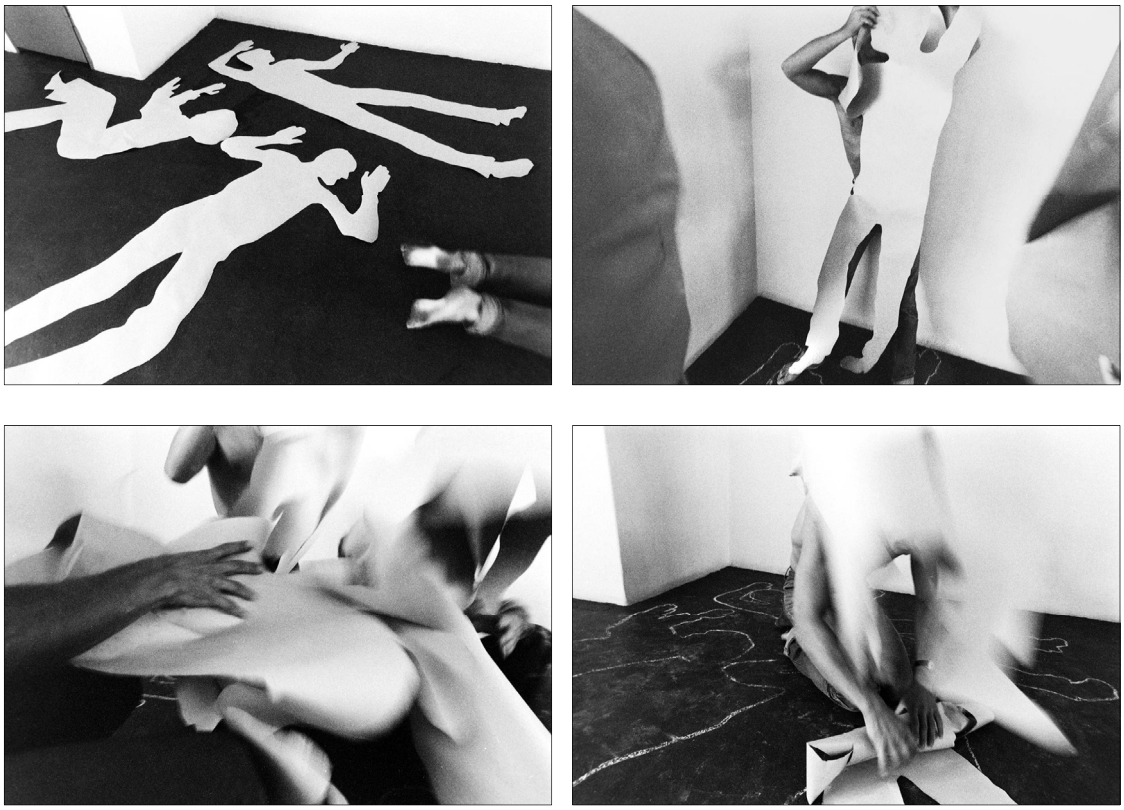
Nejpřesněji předznamenává Balíčkův přístup významný zástupce akčního umění u nás Karel Miler, který v roce 1993 zpětně vysvětloval typ uměleckého díla, jemuž se v 70. letech začalo anglicky říkat „piece": „Piece se skládal, schematicky vzato, ze čtyř součástí (idea, představa, realizace a dokumentace). Každá z částí má nezastupitelný význam. Umělci se liší podle toho, v čem je kdo dobrý. Někdo měl silné myšlenky, jiný originální představivost, jiný byl zase razantní v realizaci. Dokumentace nebyla pasivní článek a velmi záleželo na vnímavosti fotografa. K fotografii patřil významuplný název nebo slovní doprovod [175]." V roce 1976 Miler prohlásil: „Moje fotografie nejsou dokumenty. Moje fotografie nejsou umělecká díla… Sama akce nic nepředvádí, ukazuje až fotografie… mým publikem jsou ti, kdo se dívají na fotografie [176]."

Tak tomu je i v případě Petra Balíčka, který výsledným fotografiím, sekvečně uspořádaným, přikládal mnohem větší váhu než samotné akci.

11.1 Malá odpolední událost (1981)

Malá odpolední událost se odehrává v sušárně panelového domu, která již dříve mezi svými bílými stěnami poskytla útočiště mnoha Balíčkovým fotografickým hrátkám. Je to kontrast lidských těl a jejich bílých tvarů, stínů, které posléze žijí autonomním životem, aby nakonec podlehly neodvratné destrukci.

Vizuálně se tato sekvence podobá fotografii Lese Krimse *Floured Piece* (Buffalo, New York z roku 1971 [177]), zobrazující zmnožené siluety těla na tmavé podlaze vzniklé obsypáním modelky moukou; ležící modelka-akt je na fotografii přítomna v popředí.



Petr Balíček: Čtyři fotografie z cyklu Malá odpolední událost

Balíčkova *Malá odpolední událost* (1981) končí destrukcí, podobně jako jeho sekvence *Rozmary* (1979), *Rekapitulace ztrát* (1980) a *Ukládání stínů* (1982). Soubory *Panelák* (1982), *Zátiší s vodními hladinami* (1982) a *Zrcadlové prostory* (1983) svými ostrými hranami evokují disharmonii a poranění. Přes žánrové odlišnosti mají tyto cykly z přelomu 70. a 80. let společné vyznění vyúsťující v destrukci a zmaru.

11.2 Ukládání stínů (1982)

Ukládání stínů je stejným typem „komponované akce“, výtvarnou hrou s prvky spontánnosti a dynamičnosti, tentokrát probíhající na ploché střeše panelového domu, kde účastníci sprejem kopírují kresbu slunce. Stíny jsou tentokrát tmavé, destrukce stejně neodvratná.



Petr Balíček: Čtyři fotografie z cyklu Ukládání stínů

Invenčním způsobem začal v roce 1983 používat stín plzeňský výtvarník Milan Maur, který se od původního krajinářství postupně odklonil k ryzí konceptuální tvorbě stále však spjaté s krajinou. Jeho kresby lze nejlépe charakterizovat příkladem, jeho vlastním popisem jednoho konkrétního díla: „Na skálu jsem položil desku. Na okraj desky dopadal stín, vržený touto skálou. Tento stín jsem v pravidelných časových intervalech obkresloval. Práci jsem ukončil, když se stín přesunul na protější okraj desky [178].“ Tento výtvarník tvoří také obdobné záznamy letu motýlů, padání listí nebo pohybu vodoměrek po hladině. Zaznamenává v mapě celodenní putování za sluncem a v poslední době také fotografuje, ale jeho křiklavě barevné fotografiky nedosahují

kvality ranějších kreseb a jsou spíše náhodným dílem softwaru fotografického editoru než autorské invence [179].

Balíčkovo *Ukládání stínů* rozhodně není kontemplativní meditací jako trpělivý zápis stínu v Maurově případě, ale spontánním, živelným dějem, na němž se podílí více účastníků, a který je zároveň autorem režírován pro výslednou sérii fotografií.

11.3 Zkušenost (1983)

Podle vlastních slov autora byla *Zkušenost* „vytvořena jako ilustrace obecných vývojových zákonitostí. Narůstání konfliktů a překážek až k neúnosné míře; následuje protiakce, odpor, násilí. Po uvolnění cesty a pocitu definitivního řešení se však konflikt začne objevovat znovu, jen v jiné podobě, v jiné ‚barvě' [180]". Dějištěm tohoto dramatu je opět úzká polní pěšina (nedaleko fakultní nemocnice v Hradci Králové – je tam dosud) známá již z *Předělů*, poskytující minimalistickou kulisu srozumitelně čitelnému příběhu. Pro zvolenou formu mohly snad být (vědomou či nevědomou) předlohou monumentálnější práce Hiroyukiho Iwano z již zmiňované *Experience Book* [181], rozbalujícího předlouhý „koberec" v krajině „cestou necestou", podél mola i napříč sportovním stadionem. Ostatně linie probíhající krajinou (často ztělesňovaná bílým pruhem látky) se pro land art, earth art či zemní umění stala jedním z typických vizuálních znaků; byla tím, čím pro minimalisty byla krychle. Monumentální *Půl míle dlouhá čára v Mohavské poušti* (1969) Waltera de Marii tu koexistuje spolu s organicky včleněnými liniemi Jana Steklíka, Jiřího Valocha, Tomáše Vlčka nebo Jaroslava Anděla, jejichž díla s členitější a intimnější českou krajinou vedou dialog [182], nebo spolu s laserovým paprskem Magdaleny Jetelové protínajícím pustinu v jejím *Islandském projektu* z roku 1992 [183].

Na rozdíl od zmíněných představitelů land artu Balíček krajinu používá pouze jako kulisu k odvyprávění svého vlastního příběhu; lidští aktéři jsou zde důležitější než prostředí, ve kterém se děj odehrává. Hravá forma se tu vzájemně doplňuje se závažným obsahem, sdělením. K výslednému vizuálnímu efektu se Balíček dokáže dostat za použití docela skromných prostředků.



Petr Balíček: Zkušenost (první dva svislé pásy)



Petr Balíček: Zkušenost (druhé dva svislé pásy)

11.4 Chraňte stromy (1983)

Balíčkova akce *Chraňte stromy* má na české výtvarné scéně svůj předobraz zejména v akcích Jana Steklíka z přelomu 60. a 70. let. Léta 1968–1970 byla dobou nástupu land artu u nás a je spojována s akcemi Huga Demartiniho, Zorky Ságlové, Jana Steklíka, Jiřího Valocha, Eugena Brikciuse, Ladislava Nováka, Tomáše Vlčka nebo Josefa Mouchy [184]. Na rozdíl od monumentálních děl v Americe, Holandsku nebo Anglii měly realizace českých umělců povahu kolektivních her, rituálů a jednoduchých demonstrací, na kterých nechyběl humor. „Ambivalence každodenního a mytického, humoru a vážnosti či úcty, projevující se v citu pro jednotlivost, je pro Steklíkův přístup příznačná. Uplatnila se i v akci *Ošetřování stromu* (1970), která svým ekologickým motivem léčby přistoupila ke stromu jako k živé bytosti [185],“ píše Jiří Zemánek. Podobné bylo Steklíkovo *Ošetřování jezera* z téhož roku a z fotografické dokumentace [186] je zřejmé, že tato akce měla charakter „převážně nevážný“, což potvrzuje i Miroslav Myška [187], který se účastnil výše zmíněného *Ošetřování stromu.* Jistě ne nadarmo byl Jan Steklík společně s Karlem Nepraším ředitelem Křížovnické školy čistého humoru bez vtipu.



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Chraňte stromy

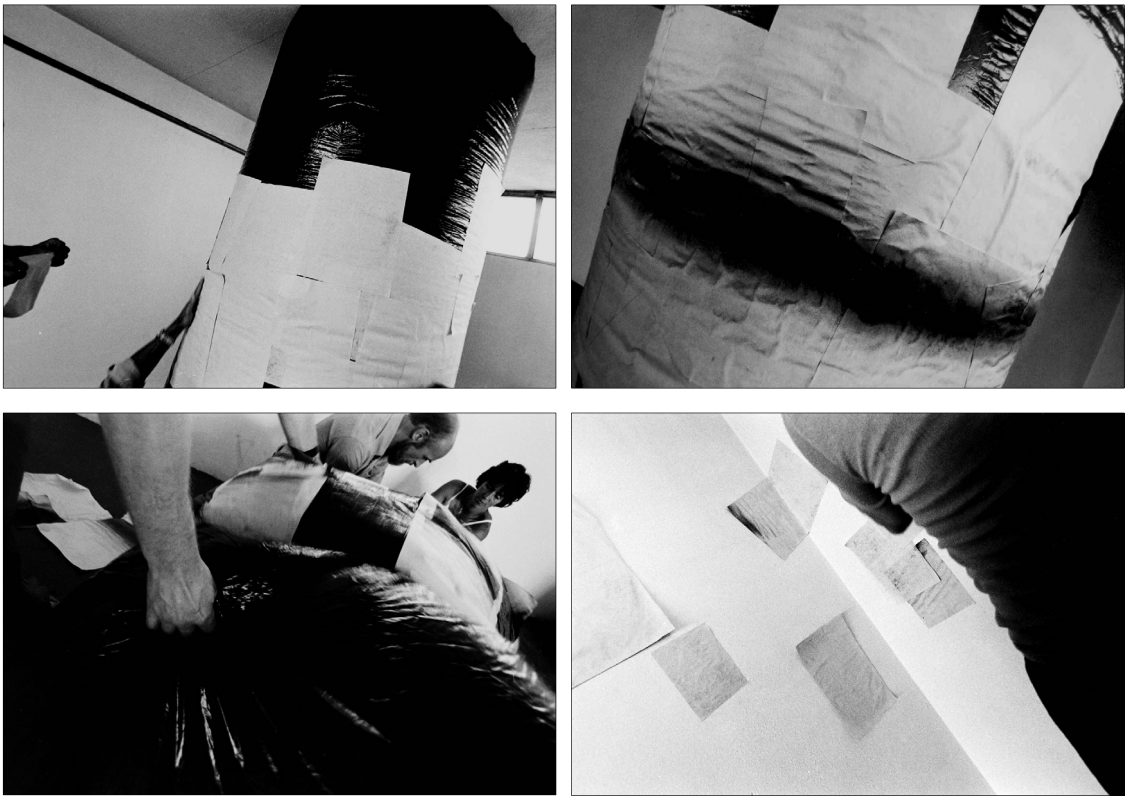
O třináct let později se Petr Balíček se skupinou přátel vydává do zasněžené krajiny na břehu řeky Labe v blízkosti svého bydliště, aby tam ze sněhu budovali jakýsi ochranný val kolem jednoho ze stromů. Podle jeho vlastních slov je akce *Chraňte stromy* „ironizace pseudoekologických aktivit, parodie, realizace ironického žertu, namířeného proti diletantství, bezohlednosti a póze v tak závažné oblasti, jakou je ekologie. Aktéři provádějí cosi nejasného, zdánlivě velkolepého, co se však v závěru prokáže jako trapný nesmysl, okázale prezentovaný a oceňovaný [188]“. Přestože je Petru Balíčkovi

celý život „protivné“, když umělci pateticky „zachraňují svět“, je tato ironická akce současně obžalobou tehdejšího režimu, který se velkohubě vychloubal ochranou přírody, zatímco praktické konání tomu bylo na míle vzdáleno.

Sdělnost směrem k divákovi a sporné obrazové kvality tohoto souboru pramení snad z toho, že zde Petr Balíček vstoupil na půdu, která mu není vlastní. Je to jediný cyklus, jehož děj se neodehrává pouze „v krajině“, ale také „s krajinou“ a „o krajině“, ale jeho vyznění je více než rozpačité. V ostatních „exteriérových“ cyklech je krajina Balíčkovi pouze kulisou svébytných dějů, které by se stejně tak dobře mohly odehrávat kdekoli jinde, krajinné prvky jsou znakem nebo symbolem, ale nikdy nehrají „samy za sebe“. Vykročení za rámec obvyklého autorova pojetí zde není příliš šťastným krokem.

11.5 Sdělení (1985)

V přípravě pro své autorské slovo určené pro výstavu ve Fotochemě na Jungmanově náměstí v Praze v roce 1986 Petr Balíček uvádí: „*Sdělení* je úvahou o podmínkách a možnostech sdělování a informování. Akce je poněkud obtížněji čitelná, průběh lze



Petr Balíček: Čtyři fotografie z cyklu Sdělení

popisovat např. v termínech jako příprava, vlastní sdělení, nesouhlas, likvidace, protest, náhradní řešení [189].“ Možná, že akce je „obtížněji čitelná“ zcela záměrně, vzhledem k totalitnímu ovzduší, které nepřálo informování o vývoji umění za železnou oponou. Vzpomeneme-li si na osudy představitelů Jazzové sekce, kteří chtěli svými kulturními počiny a publikační činností své současníky mimo jiné „pouze“ informovat o stavu hudby a výtvarného umění za našimi hranicemi, a kteří byli právě v roce 1986 komunistickou mocí uvězněni, budeme lépe chápat i smysl Balíčkova *Sdělení*. Akce má skrytý politický podtext, ale na rozdíl od vtipných „demonstrací“ Milana Knížáka, který své happeningy o dvacet let dříve pořádal ve veřejném prostoru, se Petr Balíček se svými přáteli uzavírá do panelákové sušárny, aby pak výsledné fotografie veřejně vystavil a sdělil, jak je těžké, ne-li nemožné, v totalitním režimu svobodně sdělovat.

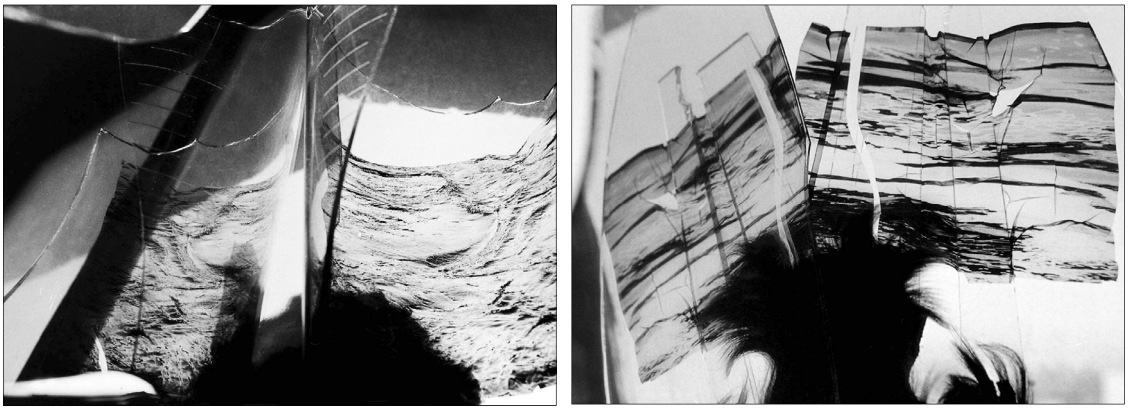
Fotografické cykly a akce vystavil Petr Balíček na ve výstavní síni Fotochemy v Hradci Králové v roce 1984 a v Domě umění města Brna v roce 1985. Petr Klimpl v recenzi brněnské výstavy na stránkách Revue Fotografie považuje za nejzávažnější akci *Zkušenost* z roku 1983, která je „plná dynamiky, symbolů, metafor, ale i napětí, výkřiků a úzkosti“, za pozoruhodné považuje, že „mnohé ze snímků z Akcí by obstály jako samostatné emotivní fotografie” a dále uvádí, že Petr Balíček „… s fotografií pracuje na základě promyšlených konceptů s filozofickým podtextem“ [190]. Zdá se, že sdělení moha Balíčkových akcí je hlubší, než autor sám připouští.

12 Intimní výpovědi jazykem kombinovaných technik

Fotografické cykly rozbírané v této kapitole jsou mnohem intimnějšími výpověďmi, vyrůstajícími z možnosti soustředěně se ponořit do tématu, konstruovat svoji vlastní realitu podle svých představ s vyloučením živelnosti a náhody, nerušeně tvořit.

12.1 Zátiší s vodními hladinami (1982)

Zátiší s vodními hladinami jsou na stole vytvořené a ofotografované asambláže či zátiší, v nichž jsou tvořivým způsobem použity fotografie vodních hladin, technikou geláže přenesené na úlomky skel a zrcadel. Přestože rozeznáváme zpěněné vodní hladiny, podobají se tato zátiší spíše abstraktním fotografiím, jejichž průkopníky byli u nás Jaroslav Rössler a Jaromír Funke v první polovině 20. let. *Zátiší s vodními hladinami* však nejsou abstraktními fotografiemi, stejně jako nejsou tak úplně zátišími nebo dokonce fotomontážemi – zpěčují se zařazení do konkrétní kategorie.



Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Zátiší s vodními hladinami

Podle Balíčkových slov jsou „chladná“, ale diváka na nich zaujme kontrast plynoucích, měkkých, bez začátku a konce rozlévajících se hladin v protikladu k ostrým úlomkům pevného, tvrdého a zároveň křehkého skla, které neomývá a nehladí, tak jako voda, ale zraňuje svými hroty. Namísto uklidňujících hladin máme co dělat se znepokojivými odřezky reality, vytrženými mimo kontext, mimo plynutí vody a živého času. Možná, že přes všechnu koncepčnost, promyšlenost a „vědomost“ Balíčkových prací, se v tomto souboru setkáváme s projekcí autorova nevědomí. Jako v mnoha

dalších souborech, i zde je originálním způsobem využitá práce s mokrou emulzí, která je po sejmutí z filmu vrásněna, trhána, nanášena na skleněné střepy a ve výsledné kompozici kombinovaná s úlomky zrcadel. Přestože tento cyklus nepůsobí nijak okázale, je důležitým stupněm v Balíčkově tvůrčím vývoji.

12.2 Autoportrét (1984)

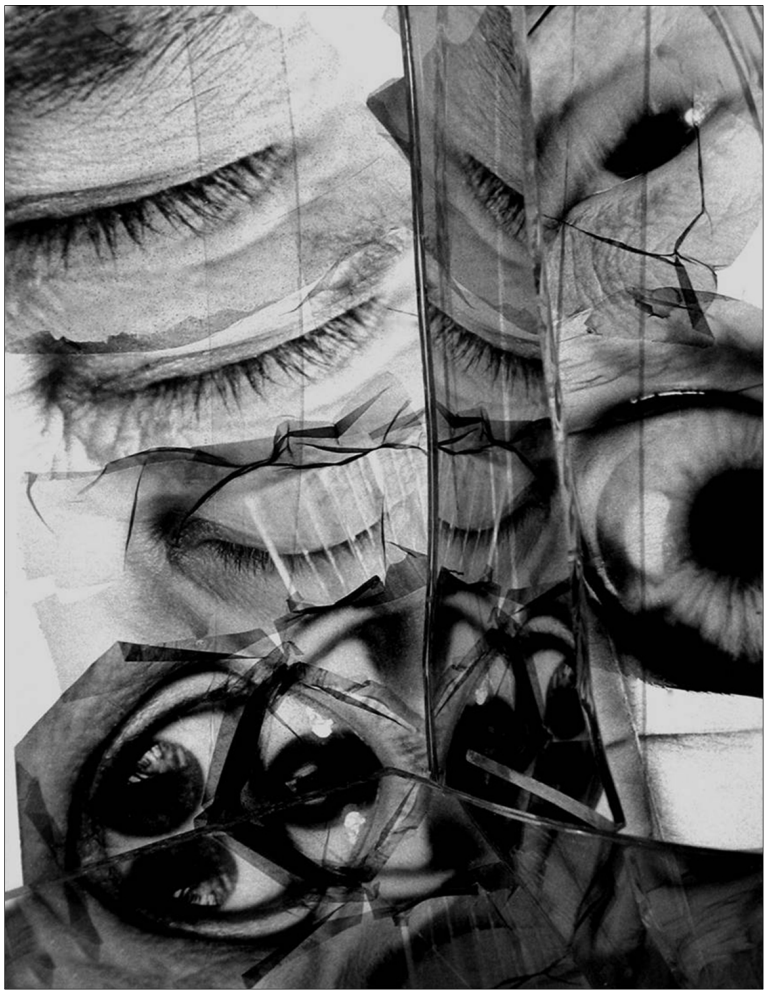
Tento autoportrét Petra Balíčka, v pořadí třetí, je jakýmsi přemostěním mezi *Zátišími s vodními hladinami* a *Protokolem o těle*. Přestože není vyloženou sekvencí, existuje v osmi variantách, v jakýchsi „permutacích". Mokrá emulze je nanášena na kusy skel, části portrétu se odrážejí v úlomcích zrcadel a vypovídají o autorově osobnosti, o ne-jednoduchém prožívání. Stejně jako v autoportrétech z let 1976 (v zrcadle, s rekvizitami) a 1979 (ruka mačká portrét tváře; zpracováno na tvarovatelné mokré emulzi), také zde je zachována „persona", ztělesněná mimo jiné „maskou" brýlí. Až v dalším cyklu, v *Protokolu o těle*, dojde k obnažení na samotnou podstatu bytí.



Petr Balíček: Autoportréty (1984)

12.3 Protokol o těle (1986)

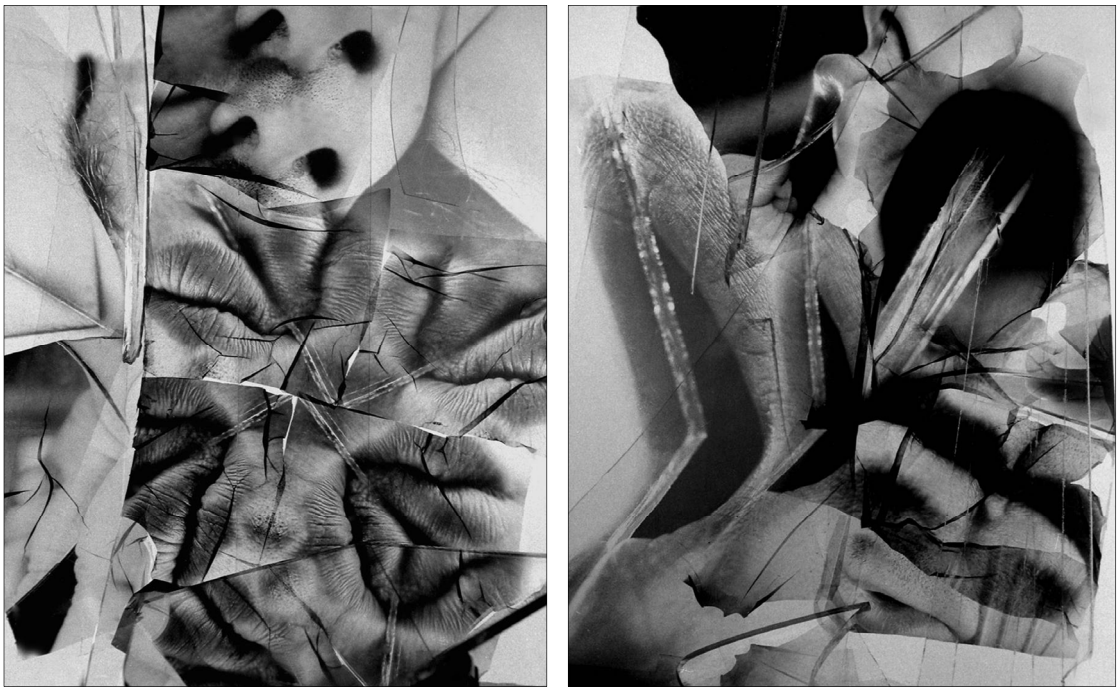
Protokol o těle je v porovnání se *Zátišími s vodními hladinami* srozumitelnější, vědomější. V soukromé korespondenci s Jiřím Šerých z roku 1986 Petr Balíček píše: „Protokol o těle je můj poslední výrobek, který právě dodělávám, a zatím nevím, jestli ujde, nebo jestli se jedná o omyl. Tělo je zde bolavé, nemocniční, nepřátelské a hlavně



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Protokol o těle

zkoumané. V mojí špitální profesi mě stále znovu udivuje a šokuje, jak tělo vzniká, co se z něho může stát a co se s tělem dělá a děje v nemocnici. Prosím Tě o Tvůj názor, jestli tento cyklus vystavit nebo ne [191].“ Při našem rozhovoru popisuje Petr Balíček, jak fotografie vznikaly: „Vzal jsem si zrcátko a vybíral jsem si, co má moje žena vyfotit. Snímky jsem vyvolal na mokré emulze, které jsem potom nanášel na skleněné střepy. Kombinoval jsem to ještě se zrcadlovými střepy a to celé stálo na stole, to jsem fotografoval, a tak se to také objevuje na výsledné fotografii [192].“

Podobné přístupy k zobrazení lidského těla nacházíme u fotografů Vladimíra Židlického, Pavla Jasanského a Michala Macků, jejichž díla Vladimír Birgus zařazuje do proudu intermediální tvorby v souvislosti se silným nástupem postmodernismu [193]. Vladimír Židlický začal své fotografie kombinovat s luminografiemi a zásahy do negativů (škrábance, rytí, dokreslování) koncem 70. a na počátku 80. let. *Dramatická figura č. 1*, akt s perforací negativu místo hlavy, vznikla v roce 1984 a v průběhu dalších pěti let přibylo přes padesát dalších, spolu s mnoha obdobnými kompozicemi více postav nebo ženských torz, hnědě tónovaných, s často brutálními zásahy do negativů [194]. Od roku 2007 se v jeho tvorbě začíná objevovat a postupně převládat barva, na úkor syrové expresivity, občas až s projevy povrchní nasládlosti. Podobně drsný charakter jako raná Židlického díla mají kompozice s větším množstvím nahých těl Pavla Jasanského z cyklu *Těla* (1987–1989) a *Pyramidy* (1987) s černými a červenými přemalbami, evokující násilí a destrukci [195].



Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Protokol o těle

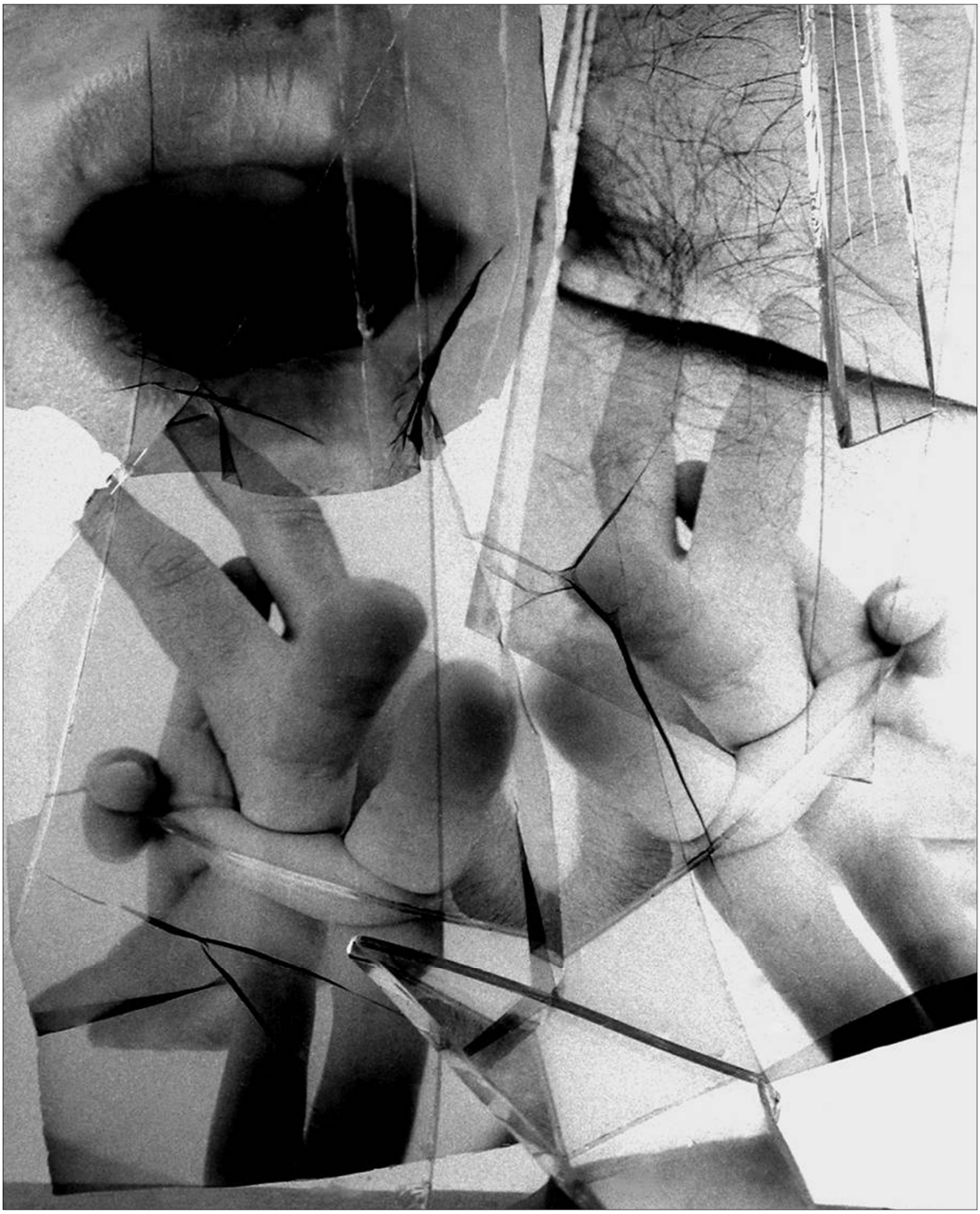
Nejen tematicky, zpracováním námětu vlastního těla, ale i použitou technikou má Balíčkův *Protokol o těle* velmi blízko ke geláží Michala Macků, který je začal vytvářet v roce 1989 a který v jejich tvořivém prozkoumávání a neustálém posouvání jak ve formě (kombinace s uhlotiskem, tvorba skleněných trojrozměrných objektů), tak

v obsahu (od destrukce směrem k většímu zduchovnění) pokračuje dodnes. Svým způsobem je Michal Macků nejvnitřnějším „dědicem“ Františka Drtikola, moudrého i chybujícího hledače duchovní stezky. Zatímco pro Michala Macků je vlastní tělo zástupným symbolem duše a autor si, často až zpětně, ve svém vědomí formuluje významy, které jeho díla nesou, Balíček s povahou exaktního vědce přistupuje k tělu jako objektu fotografického zobrazení a záměrně zobrazuje opět „jen“ tělo, to „bolavé, nemocniční, nepřátelské… zkoumané [196]”. Fragmentarizace těla je ve srovnání s díly všech výše uvedených fotografů mnohem větší a je dovedena až na samý pokraj čitelnosti; multiplikované detaily částí těla se prolínají s ostrými skleněnými hranami. Profese klinického genetika byla jistě velmi náročná a dnes se můžeme jen dohadovat, nakolik byla fotografie Petru Balíčkovi cestou tvůrčí seberealizace a nakolik vlastní terapií, projekčním plátnem nevědomých obsahů a archetypů. Je docela dobře možné, že *Protokol o těle* je zároveň protokolem o duši, byť to není explicitně vyřčeno.

Balíčkův *Protokol o těle* je velice intimní výpovědí, syntézou originální metody a závažného obsahu a může se směle řadit k proudu české postmoderní intermediální tvorby, která opouští bezstarostnou hravost 80. let a obloukem se vrací k formulování těch nejzásadnějších otázek lidské existence. Tento cyklus je jedním z vrcholů Balíčkova fotografického díla.

Dokladem neustálé snahy o reflexi vlastní tvorby a její teoretické odůvodnění je ještě jeden úryvek z Balíčkova dopisu Jiřímu Šerých: „V mém fotografování je asi vidět, že mám rád, když si mohu fotografovanou realitu sám udělat nebo zrežírovat. I když se mně to stále nedaří, chtěl bych co nejvíc potlačit estetizující funkci fotografií a stále víc mně vadí hezké obrázky. Kdybych se snad měl dopustit nějaké úvahy, tak bych řekl, že dnešní člověk pozoruje současně výtvarné dílo, které je poetické, půvabné, romantické a bezelstné s potěšením, ale neodpustí si trochu zlehčení a ironie a mohou se přidat i rozpaky a pocit časového nesouladu. Ať se nám to líbí nebo ne, současná fotografie se ve svém hlavním proudu stává dravou, demaskující, bezohlednou, ale na druhé straně i přemýšlející a chladnou, protože takový je svět, ve kterém vzniká. Autor to může konstatovat, připojit se nebo nesouhlasit a moralizovat. Jenom je nevhodné tuto skutečnost ignorovat, protože se to projeví na aktuálnosti a závažnosti fotografického projevu [197].“ Vypadá to, jakoby se Petr Balíček, ve shodě s Nietzschem, odkláněl od

útěšného líbivého apollinského umění, které září a zároveň oslňuje, takže nám je znemožněno zahlédnout též temné stránky bytí, směrem k umění dionýsovskému, jenž v sobě pojímá světlo i temnotu, radost i žal, zrození i smrt.



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Protokol o těle

12.4 Návraty (1987)

V tomto fotografickém cyklu se autor vrací k tématu rodinné historie, které zpracovává svými typickými technikami použitými dříve jak v záznamech z akcí a happeningů (např. pohybová neostrost světelných stop), tak v sekvencích a zátiších (práce s mokrou emulzí). Na rozdíl od cyklu *Cesty k návratům*, který vznikl o deset let dříve, jsou *Návraty* o něco více popisné a méně emotivní, ale nechybí jim kultivovanost, cit pro kompozici ani sdělení o neúprosně plynoucím čase. Jakoby



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Návraty

oklikou se Balíček vrací k principům používaným ve svých *Tvářích*; stejně jako v nich, také zde využívá rekvizity symbolickým způsobem. Na snímatelnou emulzi vyvolává Petr Balíček staré rodinné fotografie a podrobuje je distorzím, multiplikaci zrcadlově převrácených obrazů a skládá je do nové „koláže“. Doplňující rekvizity jsou někdy čitelné (kaštan vykukující z tvrdé slupky, listy kapradiny, kožešina, peříčka, mušle, staré želené háky, fragmenty architektury) jindy mají abstraktní charakter (světelné stopy, černé zvrásněné plochy s odlesky). Přes určité náznaky dekorativismu, hlavně v použitých rekvizitách, jde o kompaktní cyklus nepostrádající výtvarné kvality.



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Návraty

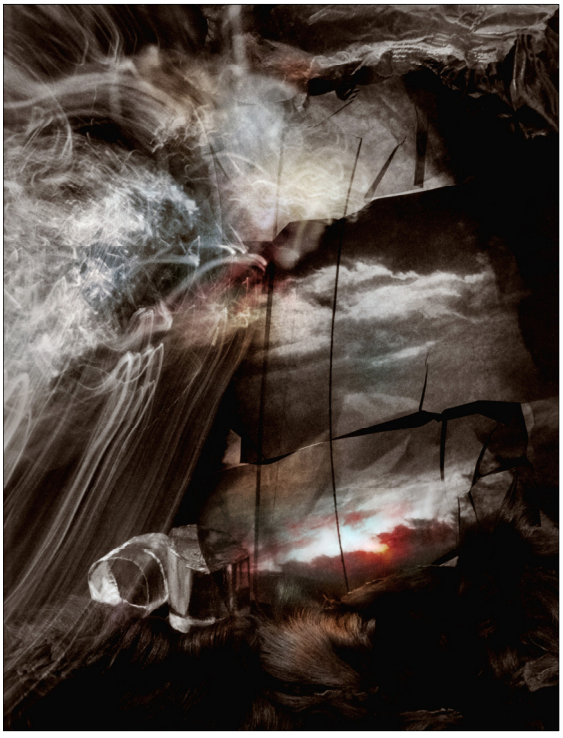


Petr Balíček: Fotografie z cyklu Návraty

12.5 Přelety a pády (1987)

Po formální stránce připomínají *Přelety a pády* předcházející cyklus, na první pohled si všimneme snad jen absence starých rodinných fotografií. Při bližším zkoumání však objevíme ‚recyklaci' starších prvků z jiných souborů, která není náhodná. Přestože na první pohled by se mohlo zdát, že se jedná o formální hříčku, není tomu tak. Jakoby kaleidoskop života – po rozbití původních iluzí – sestavil z těch střípků nové obrazce, kde prožité se najednou dostává do nových souvislostí. Jsou zde obsaženy úlomky *Zátiší s vodními hladinami*, nalezneme zde segmenty *Protokolu o těle* i rekvizity a světelné stopy z *Návratů.* Úspěšné přelety a méně vydařené přelety provázené pády evokují v některých snímcích pocity zmaru až apokalypsy. Možná je to uměleckými prostředky vyjádřená a zároveň nevědomá rekapitulace vlastního života nebo freska lidského života v jeho nejobecnějším smyslu.





Petr Balíček: Dvě fotografie z cyklu Přelety a pády

13 Od fotografie k malbě

Po fotograficky a umělecky plodných 80. letech, naplněných jak dynamickými skupinovými akcemi, tak na první pohled méně nápadnými, zato cennějšími originálními cykly osobních výpovědí zpracovanými formou netradičních technik jakoby Petr Balíček již náhle nechtěl nic podstatného sdělovat. Nezávazně si hraje s aranžováním dekorativních zátiší, vzápětí začíná malovat a poté pro sebe objevuje kouzlo počítačově upravovaného fotografického obrazu. Jen fotoaparát – ten zřejmě definitivně odkládá.

13.1 Zátiší (1989–1990)

Na první pohled by mohla připomínat Sudkova *Zátiší podle Caravaggia*, ale „tady jsou paví či pštrosí pera poněkud pomačkaně instalována v sousedství divných šrotovaček, ozubených soukolí, polámaných hodinových strojků a coulových potrubí, jimiž jakoby celá ta změť odstřižených loken, chryzantém, kamínků, mušliček, šišek, vytržených zubů, kuliček, slaměnek, knoflíků, klasů a lupenů byla prohnána; jen sudkovské surrealistické oko ze skla mezi nimi blýskne stejně tázavě [198],“ tvrdí Jiří Šerých a Pavel Imrich mu přizvukuje: „Brutální setkání surového, ale tvarově zajímavého civilizačního odpadu s půvabem květin a různorodých drobných předmětů dalo vzniknout secesní atmosféře cyklu *Zátiší*. Snoubí se v nich příchuť dekadence s poněkud surrealistickou rétorikou [199].“ Dekorativní, přesto věrná původní „podivnosti“. Zatímco starší zátiší jsou opravdu zátišími, v novějších se objevují i prvky použité



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Zátiší

v *Návratech* a *Přeletech a pádech* (recyklace prvků z jiných cyklů, světelné stopy, úlomky skel a práce s emulzí). Pokud bylo cílem vytvořit „dekorativní líbivé fotografie pro interiérové využití [200]“, byl tento cíl jistě naplněn, ale větší umělecké ambice zde zřejmě nebyly a ve srovnání s předchozími cykly působí tento soubor již jen jako rozmělňování dříve vyřčeného.

13.2 Olejomalby (od roku 1990)

Na přelomu 80. a 90. let odkládá Petr Balíček fotoaparát, bere do ruky štětec, míchá olejové barvy s terpentýnem a začíná malovat. A nebyl by to on, kdyby si dopředu nevymyslel, co bude vlastně malovat a jak. Autor sám to vidí takto: „Obrazy jsou konstruovány z imaginárních anatomicko-biologických prvků a jsou nesporně ovlivněny oborem autorova studia a profese. Stavební komponenty obrazu jsou přesně definovány a ohraničeny. Zpočátku se jednalo o jakési nahlížení do otevřeného ženského těla a realizování vlastní, zjednodušené a vyspekulované představy o jeho vnitřním uspořádání a fungování - *Studie paní M*. (1990), *Tamara* (1990). Byly použity



Petr Balíček: Studie paní N. (1990)



Petr Balíček: Večerní Lucie (1991)

i tvarové prvky, které se dotýkají největšího tajemství ženského těla – mystéria vzniku a zrození nového života – *Večerní Lucie* (1991). V pozdějších obrazech je elementární

biologická tvarovost využita k širším účelům, např. k ilustracím obecně biologických jevů – *Chvíle pro sekreci* (1991), *Malá noční avantýra* (1999), různých mýtů – *Obětiště* (1992), *Před branami* (1997), společenské agrese – *Anatomie svrchovanosti* (1993), *Chvíle s tajemníkem* (1994), *Květiny pro soukmenovce* (1997), erotiky – *Malá pusa pro Velký den* (2000) apod. V tématech i názvech obrazů je stále více využíváno ironie, nadhledu a absurdity – *Chvíle pro vypuštění psů* (1992), *Květiny pro deviantku* (1998), *Korunovace pobudy* (199), *Přelet nad táborem lidu* (2001), *Klonování Popelky* (2001), *Popelčiny poklesky* (2001), *Pomlouvání Popelky* (2001), *Fertilizace Popelky* (2002), *Kožíšek pro Popelku* (2002), *Malá noční avantýra* (2004), *Portrét pomahače* (2003). Především v malířské produkci lze vystopovat přesvědčené vyhýbání se poetičnosti, patosu a filozofickému hloubání o závažných otázkách lidské existence. Většina tematických i formálních otázek je řešena se zdůrazněným smyslem pro absurditu tvarů a situací. Oblíbenou autorovou polohou je groteskno [201].“

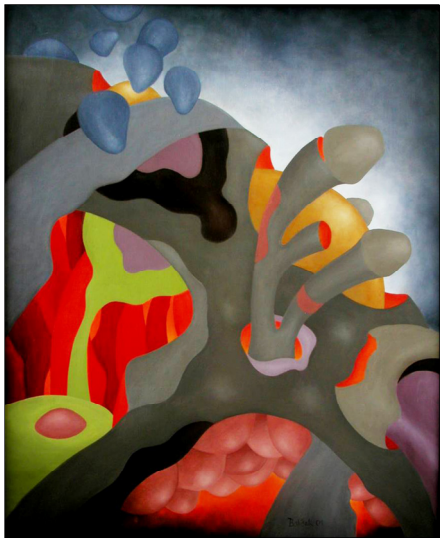
Přestože rozbor malířské tvorby Petra Balíčka není předmětem této bakalářské práce, je možné malbu zasadit do kontextu Balíčkova díla, a to jak chronologicky, tak tematicky, k jeho fotografickým *Zátiším* a *Nástrahám* (viz str. 91). Názvy děl jakoby chtěly za každou cenu šokovat nebo alespoň překvapovat či přimět diváka k úsměvu. Autorem zdůrazňované vyhýbání se „filozofickému hloubání o závažných otázkách lidské existence [202]“ a jeho proklamace absurdity a groteskna až příliš hlasitě popírá jakýkoli hlubší smysl, který skutečné „grotesce“ chybět nemusí, a který rozhodně nechybí ani podstatné části Balíčkova fotografického díla z předcházejících období.



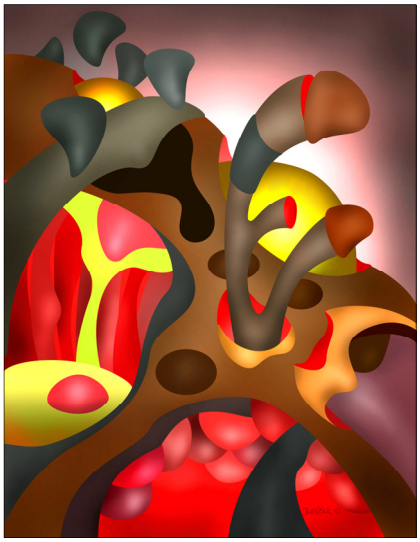
Petr Balíček: Chvíle pro vypuštění psů (1992)

13.3 Malba digitálně (od roku 2011)

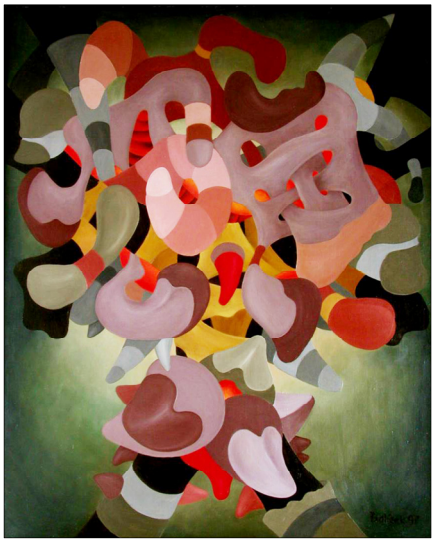
Nejnovějším trendem ve výtvarné činnosti Petra Balíčka je záměna tradiční olejomalby za „malbu“ počítačovou myší na obrazovce a následný velkoformátový tisk na fotografické plátno. Témata vnitřní anatomie zůstávají, ale výsledný obraz se zjemňuje, „zdokonaluje“ až k formálnímu perfekcionismu, autorem zamýšlenému. Původně to byly olejomalby přepracované do digitální podoby, s totožným názvem jako původní obraz, jen lehce pozměněné (viz *Popelčiny poklesky*). Jiné „dvojice“ jsou již značně odlišné, přestože námět a název zůstává týž (viz *Květiny pro deviantku*). A konečně, vznikají i zcela nové, pouze digitální malby.



Petr Balíček: Popelčiny poklesky (2001)



Petr Balíček: Popelčiny poklesky (2012)



Petr Balíček: Květiny pro deviantku (1997)



Petr Balíček: Květiny pro deviantku (2012)

14 Návrat k fotografii?

Ne tak docela. Petr Balíček je autor, který se i po čase vrací ke starším dílům, vylepšuje je a předělává, pokud má k dispozici techniku, kterou dříve neměl, která v době vzniku původních fotografií vůbec neexistovala. V tom v sobě nezapře ani fotografa, který se na techniku spoléhá, ani přírodního vědce, který uchopí modernější nástroj, jakmile je k dispozici. Díváme-li se dnes například na autorův cyklus *Cesty k návratům* (1977), *Rozmary* (1979) nebo *Protokol o těle* (1986) můžeme jen obdivovat, že to vše autor „vykouzlil" optickými prostředky a následně chemií ve fotokomoře, bez počítače.

14.1 Nástrahy (2005–2007)

Již koncem 60. let vytvořil Petr Balíček s použitím mikroskopu s nástavcem, na který se dalo nasadit tělo fotoaparátu, sérii mikrofotografií – vrypů do skla – které dal tehdy název *Anatomie představ.* V časopise Revue Fotografie z roku 1970, kde mu několik těchto fotografií otiskli, Petr Balíček uvádí: „Zajímavé mikrosvěty nás obklopují na každém kroku. Jsou ve struktuře dřev, v omítce zdí, v ledu, kamenech, sklu… Neodbytně a s trochou sentimentality si vzpomínáme na důvěrně známý svět dětských her a fantazie, hlásí se dávno překonaný strach z temných koutů, prokreslených imaginárními tvary neskutečných postav. … Naše nálezy… poskytují hledači opojení objevitelů, odměňují ho pocitem zážitku, umožňují mu komunikovat se všemi, kteří jsou ochotni se dívat. [203]" O pětatřicet let později vkládá Petr Balíček tyto mikrofotografie do skeneru, soubor pojmenovává *Nástrahy*, a pomocí editačního softwaru upravuje, přidává barvy a přidává – názvy. Ne nepodobné názvům



Petr Balíček: Ikarův rozběh

jeho obrazů; pro příklad: *Čekání na sabat*, *Velká blizna*, *Alchymista*, *Plodná noc*, *S nevěstou na pastvě*, *Majklovo sólo*, *Jáma a kyvadlo*, *Mazlíček*, *Intimní dárek*, *Muška jenom zlatá*, *Chorda iluminata* nebo *Ikarův rozběh*.

Období okouzlení vizuální metaforou bylo pro československou fotografii typické na sklonku 50. a v průběhu 60. let 20. století. Dělo se tak zejména pod vlivem surrealismu. Vzpomeňme například na cykly Viléma Reichmana (*Kouzla*, *Dvojice*, *Metamorfózy*, *Opuštěná*), *Znaky* Emily Medkové, cykly Jiřího Severa a Viléma Kříže, rozsáhlé dílo Ladislava Postupy, zobrazující všední předměty vytržené z kontextu doplněné nápaditými metaforickými názvy nebo struktury Čestmíra Krátkého s názvy tvořenými na témže principu [204]. Na Slovensku využívali tvarových analogií autoři jako např. Ladislav Borodáč (*Buky*, 1961–1962), Fero Tomík (*Tváře*, 1963), Anton Štubňa (*Fasády*, 1962; *Metamorfózy* 1963–1965) a v neposlední řadě Martin Martinček (*Nezbadaný svet*, 1962–1963; *Svetlá vo vlnách* a *Svetlo na veciach země*, 1965–1966) [205].

Mnozí jiní fotografové té doby, okouzleni strukturami a detailem, nehledali v těchto tvarech antropomorfní, zoomorfní nebo znakové analogie, ale směřovali spíše k abstrakci, v souladu s informelem – malířstvím českého abstraktního expresionismu. V důsledku kulturní izolace tehdejšího Československa měly tyto tendence značné zpoždění za okolním světem (Brassaï, Aaron Siskind) [206]. Za všechny fotografy tvořící tímto způsobem jmenujme alespoň Karla Kuklíka, Jiřího Hampla, Stanislava Bence nebo Aloise Nožičku.

Balíčkovy *Nástrahy*, jejichž ironicko-komické názvy na rozdíl od většiny zmíněných fotografů (snad s výjimkou Ladislava Postupy) neberou celou věc až příliš vážně, navzdory digitálním úpravám patří spíše do doby vzniku původního cyklu *Anatomie představ* z konce 60. let než do 21. století. Nejde tady ve skutečnosti o dílo nové, ale o recyklaci staršího souboru, jenž se od prací tehdejších současníků odlišuje nikoli přístupem, ale měřítkem (mikrofotografie) a digitálním kolorováním, které nebylo v té době technicky dostupné.

14.2 Digitální úpravy starších fotografických cyklů

Nejen *Anatomie představ* byla podrobena digitální metamorfóze na *Nástrahy*, ale též další fotografické cykly podléhají obdobným změnám a korekcím, pouze o něco jemnějším. Ať je to takřka neznatelné přidání drobných rekvizit do několika fotografií ze souboru *Tváře*, který již nikoli v podobě původních zvětšenin, ale ve formě nových digitálních tisků vystavoval Petr Balíček na společné retrospektivní výstavě Setkání v roce 2009, nebo přidání červené barvy symbolizující krev do cyklu *Protokol o těle*, který v této podobě vystavil spolu se svými olejomalbami v Galerii Na Hradě v Hradci Králové téhož roku, autor do svých starších fotografií neváhá digitálně zasahovat, pokud to považuje za prospěšné věci. Za návrat k fotografii se však zmíněné úpravy rozhodně označit nedají.



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Protokol o těle (1986) digitálně kolorovaná (2009)



Petr Balíček: Fotografie z cyklu Protokol o těle (1986)
digitálně kolorovaná (2009); (srovnej str. 79)

Závěr

RNDr. Petr Balíček, CSc., který počátkem tohoto roku oslavil své sedmdesátiny, má za sebou úspěšnou profesionální kariéru klinického genetika včetně řady odborných publikací a celosvětově uznávaných úspěchů v genetickém výzkumu. Přestože své profesi se věnoval s velkým nasazením, ve chvílích osobního volna se s nemenší intenzitou stával fotografem exploatujícím mnoho různorodých žánrů, počínaje aranžovanými portréty, přes dokument, komponované akce, minimalistická a experimentální zátiší a konceptuální díla až k opuštění pro něj již těsného rámce fotografie směrem k malbě v 90. letech 20. století. Balíčkovy fotografie vznikaly téměř vždy ve formě uzavřených tematických celků. Po důkladném prozkoumání jednoho tématu autor obvykle svůj zájem zaměřil zcela novým směrem.

Většině odborné fotografické veřejnosti se při vyslovení jména „Petr Balíček" nejspíše vybaví aranžované dívčí portréty z cyklu *Tváře* (1968–1976), kterými se natrvalo zapsal do dějin české, potažmo československé fotografie, a které byly zastoupeny na většině důležitých kolektivních a souborných výstav mapujících českou fotografii 20. století. Další asociací spojenou s jeho jménem bude zřejmě působení ve skupině Setkání, která od roku 1975 až do 80. let sdružovala rozdílné autory, kteří se díky této skupině mohli lépe prosadit, ale kteří, přes všechny stylové odlišnosti, spolu nejen vystavovali a vydávali katalogy, ale také svou tvorbu podrobovali reflexím ve vzájemném dialogu. Několik zasvěcených si možná vzpomene na dokumentární cykly zpracovávající dosud tabuizovaná témata: *Miserere* (1971–1975) o dětech s vývojovými vadami nebo *Dysgenesis* (1977–1978) o herci s homosexuální orientací – přestože tyto cykly byly pouze omezeně publikovány. Neznámé nejsou ani Balíčkovy záznamy komponovaných akcí a dynamická experimentální zátiší, která se do širšího povědomí dostala například na jeho samostatné výstavě v Kabinetu fotografie J. Funka Domu umění města Brna v roce 1985. Málokdo však pravděpodobně zaznamenal sevřený, konceptuální, minimalistickým jazykem vyprávěný cyklus *Události jednoho roku* (1983) nebo fotografie založené na práci s mokrou snímatelnou emulzí.

„Objevení“ tzv. geláží (angl. gellages) je v českém i světovém kontextu připisováno Michalovi Macků, který tuto techniku začal používat a dal jí název v roce 1989 a od té doby ji stále tvořivě rozvíjí. Petr Balíček začal mokrou emulzi s vyvolaným fotografickým obrazem snímat z původní podložky, deformovat, trhat a nanášet na další materiály, od papíru po skleněné střepy, již o deset let dříve, v roce 1979, v cyklu *Rozmary*, v jednom ze svých autoportrétů, v cyklech *Rekapitulace změn*, *Rekapitulace ztrát* (1980) a *Zátiší s vodními hladinami* (1982). Svého vrcholu v Balíčkově tvorbě dosáhlo využití této techniky v cyklu *Protokol o těle* (1986), který je pozoruhodný nejen z formálního, ale též z obsahového hlediska – autor v něm odkrývá skryté záhyby nejen svého těla, ale i své duše. Techniku mokré emulze Petr Balíček použil, spolu s dynamickými světelnými stopami a různými rekvizitami, také v cyklech *Návraty* (1987) a *Přelety a pády* (1987).

V roce 1990 opouští Petr Balíček médium fotografie a začíná se věnovat malbě olejovými barvami, která v jeho tvorbě dodnes zcela převažuje; v nejnovější etapě od roku 2011 již jen ve své digitální podobě na obrazovce počítače. Pokud se Petr Balíček občas vrací k fotografii, zpracovává skeny starších děl a mírně je upravuje a koloruje v editačním softwaru. O vznik skutečně nových fotografických cyklů se však nejedná.

Petr Balíček, přestože se fotografii věnoval „jen“ jako amatér, se do historie české fotografie zapsal jako jeden z protagonistů české inscenované fotografie 70. let svými aranžovanými portréty. Přestože některá jeho díla měla za vývojem fotografie a výtvarného umění u nás i ve světě značné zpoždění (záznamy komponovaných akcí), jiná držela krok s nejnovějšími trendy (dokumentární cykly otevírající dříve tabuizovaná témata, experimentální dynamická zátiší) a některá svou dobu dokonce předstihla (práce s mokrou snímatelnou emulzí) až k postmoderní formě vyjádření. Petr Balíček je autorem, který většinu svého produktivního života tráví v Hradci Králové, kde také tvoří. Je již údělem regionálních autorů, že někdy i výjimečná díla zůstávají nepovšimnuta. Fotografické cykly založené na práci s mokrou snímatelnou emulzí, zejména *Protokol o těle*, stále ještě čekají na širší publicitu.

Seznam citací a odkazů

[1] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[2] JURANOVÁ, Iveta, Umělecká cesta Petra Balíčka. *Scan. 2012, č. 1,* s. 23-24

[3] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 22. 3. 2012

[4] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

[5] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 169

[6] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

[7] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

[8] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

[9] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[10] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

[11] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[12] PETYNIAK, Otmar, *Královéhradecká amatérské fotografie v letech 1945–1989*. Opava, 2000. 85 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-125/00, s. 23

[13] PETYNIAK, Otmar, *Královéhradecká amatérské fotografie v letech 1945 - 1989.* Opava, 2000. 85 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-125/00, s. 25

[14] PETYNIAK, Otmar, *Královéhradecká amatérské fotografie v letech 1945 - 1989.* Opava, 2000. 85 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-125/00, s. 26

[15] BÍLEK, Miroslav, Setkání. *Československá fotografie.* 1977, roč. XXVIII, č. 7, s. 308

[16] SKÝPALA, Vladimír, *Fotografická skupina Setkání.* Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02, s. 14

[17] SKÝPALA, Vladimír, *Fotografická skupina Setkání.* Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02, s. 18

[18] BALÍČEK, Petr, Ohlédnutí za skupinou Setkání. *Fotoipmpuls. 2009, č. 2,* s. 18

[19] SKÝPALA, Vladimír, *Fotografická skupina Setkání.* Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02, s. 28

[20] SKÝPALA, Vladimír, *Fotografická skupina Setkání.* Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02, s. 37

[21] SKÝPALA, Vladimír, *Fotografická skupina Setkání.* Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02, s. 37

[22] FOSTER, Hal, et al. *Umění po roce 1900.* Praha : Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80--7209952-8, s. 301

[23] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9, s. 46

[24] BÍLEK, Miroslav, Setkání. *Československá fotografie.* 1977, roč. XXVIII, č. 7, s. 308

[25] SKÝPALA, Vladimír, *Fotografická skupina Setkání.* Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02, s. 37

[26] BALÍČEK, Petr, Ohlédnutí za skupinou Setkání. *Fotoimpuls. 2009, č. 2,* s.18

[27] BALÍČEK, Petr, Ohlédnutí za skupinou Setkání. *Fotoimpuls. 2009, č. 2,* s.18

[28] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9, s. 7

[29] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9, s. 7

[30] Porotci k národní výstavě. *Československá fotografie.* 1970, roč. XXI, č. 4, s. 179

[31] DVOŘÁK, Karel, *Několik poznámek k současné nejvyspělejší amatérské fotografii.* Československá fotografie, 1972, č. 11, s. 486-489. In POSPĚCH, T. (ed.) *Česká fotografie 1038 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 184-189. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 185

[32] BIRGUS, Vladimír, *Několik poznámek o fotografické kritice.* Československá fotografie, 1982, č. 3, s. 110-111. In POSPĚCH, T. (ed.) *Česká fotografie 1938 až 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 184-189. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 248

[33] BIRGUS, Vladimír, *Několik poznámek o fotografické kritice.* Československá fotografie, 1982, č. 3, s. 110-111. In POSPĚCH, T. (ed.) *Česká fotografie 1938 až 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 184-189. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 248-249

[34] BIRGUS, Vladimír, *Několik poznámek o fotografické kritice.* Československá fotografie, 1982, č. 3, s. 110-111. In POSPĚCH, T. (ed.) *Česká fotografie 1938 až 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 184-189. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 250

[35] BIRGUS, Vladimír, *Několik poznámek o fotografické kritice.* Československá fotografie, 1982, č. 3, s. 110-111. In POSPĚCH, T. (ed.) *Česká fotografie 1938 až 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 184-189. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 251

[36] KLIMPL, Petr, *Česká amatérská fotografie 1945 – 1989.* Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1989. 175 s. 59-262-89, s. 11

[37] DVOŘÁK, Karel, S Petrem Balíčkem o amatérismu. *Československá fotografie.* 1980, roč. XXXI, č. 3, s. 116

[38] DVOŘÁK, Karel, S Petrem Balíčkem o amatérismu. *Československá fotografie.* 1980, roč. XXXI, č. 3, s. 116

[39] DVOŘÁK, Karel, S Petrem Balíčkem o amatérismu. *Československá fotografie.* 1980, roč. XXXI, č. 3, s. 116

[40] DVOŘÁK, Karel, S Petrem Balíčkem o amatérismu. *Československá fotografie.* 1980, roč. XXXI, č. 3, s. 116

[41] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 204

[42] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 156

[43] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 156

[44] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 156

[45] DVOŘÁK, Karel, Hradecké impulsy. *Fotografie.*1971, roč. XXII, č. 2, s. 56

[46] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 254

[47] DUFEK, Antonín, *Černobílá fotografie.* Praha : Odeon, 1987. 171 s. 09/18 01-522 -87, s. 18

[48] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 176

[49] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 176

[50] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9, s. 73

[51] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9, s. 72-73

[52] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9, s. 73

[53] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9, s. 73

[54] DUFEK, Antonín, *Exilová fotografie.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 788-795. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 282

[55] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 254

[56] DUFEK, Antonín, *Třetí strana zdi.* Brno : Moravská galerie; Praha : KANT, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7027-187-2; ISBN 978-80-86970-84-4

[57] PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9

[58] BALÍČEK, Petr, Tváře. *Odborná revue výtvarné fotografie.* 1970, roč. XIV, č. 3, s. 10-11, s. 11

[59] BIRGUS, Vladimír, Setkání ve Frýdku. *Československá fotografie.* 1977, roč. XXVIII, č. 11, s. 495

[60] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

[61] KLIMEŠOVÁ, Marie, *Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop artu, groteska, asambláž.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 143--177. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 171

[62] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 315

[63] BIRGUS, Vladimír, *1959–1969; 1970–2000.* In BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii.* Praha : KANT, 2001. ISBN 80-86217-35-3, s. 19

[64] Art Tattler International. *Kishin Shinoyama's Revered Photos from the 1960s Find Way to the West* [online; cit. 2012-11-06] Dostupný z World Wide Web: http://arttattler.com/archivekishinshinoyama.html

[65] BIRGUS, Vladimír, *1959–1969; 1970–2000.* In BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii.* Praha : KANT, 2001. ISBN 80-86217-35-3, s. 22

[66] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, *Slovenská fotografia 1925 – 2000 : moderna – postmoderna – postfotografia.* Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80--8059-058-3, s. 181-182

[67] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, *Slovenská fotografia 1925 – 2000 : moderna – postmoderna – postfotografia.* Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3, s. 166

[68] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, *Slovenská fotografia 1925 – 2000 : moderna – postmoderna – postfotografia.* Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80--8059-058-3, s. 166

[69] BIRGUS, Vladimír, *1959–1969; 1970–2000.* In BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii.* Praha : KANT, 2001. ISBN 80-86217-35-3, s. 22

[70] Severočeské muzeum v Liberci. *Tisková zpráva (Liberec, 12. 3. 2012): „Březnové novinky v Severočeském muzeu v Liberci"* [online] 12. 3. 2012 [cit. 2012-10-06] Dostupný z World Wide Web: www.muzeumlb.cz/files/TZ/TZ-28_Novinky_v_SM_v_breznu.doc

[71] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 26. 4. 2012

[72] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 26. 4. 2012

[73] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 200

[74] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 201

[75] THOMA, Zdeněk, Setkání s W. Eugenem Smithem. R*evue fotografie.* 1975, roč. XIX, č. 2, s. 43-48

[76] MRÁZKOVÁ, Daniela, Reality života Tony Armstrong-Jonese. *Revue fotografie.* 1975, roč. XIX, č. 2, s. 37-42, s. 40-41

[77] BALÍČEK Petr, Je dobré vědět. R*evue fotografie.* 1977, roč. XXI, č. 4, s. 19-22, s. 19

[78] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 13. 6. 2012

[79] BALÍČEK Petr, Je dobré vědět. *Revue fotografie.* 1977, roč. XXI, č. 4, s. 19-22, s. 19

[80] DVOŘÁK, Karel, Druhá skutečnost ve fotografiích Petra Balíčka. *Československá fotografie.* 1978, roč. XXIX, č. 2, s. 68

[81] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[82] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 13. 6. 2012

[83] BÍLEK, Miroslav, Etika fotografie VIII. *Československá fotografie.* 1978, roč. XXIX, č. 8, s. 342-343, s. 342

[84] BÍLEK, Miroslav, Etika fotografie VIII. *Československá fotografie.* 1978, roč. XXIX, č. 8, s. 342-343, s. 342

[85] BÍLEK, Miroslav, Etika fotografie VIII. *Československá fotografie.* 1978, roč. XXIX, č. 8, s. 342-343, s. 342

[86] BÍLEK, Miroslav, Etika fotografie VIII. *Československá fotografie.* 1978, roč. XXIX, č. 8, s. 342-343, s. 342

[87] Osobní sdělení prof. PhDr. Vladimíra Birguse, Horní Bečva, 3. 5. 2012

[88] HORÁZNÁ, Jitka, *Libuše Jarcovjáková.* Opava, 2009. 86 s. Magisterská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Mg-88/09, s. 35-37

[89] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 201

[90] Česká televize, i-vysílání. *13. Komnata Vladimíra Marka.* [online] 14. 11. 2008 [cit. 2012-18-04] Dostupný z World Wide Web: http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1186000189-13-komnata/208562210800031/

[91] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

[92] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

[93] HORÁZNÁ, Jitka, *Libuše Jarcovjáková.* Opava, 2009. 86 s. Diplomová teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Mg-88/09, s. 37

[94] HORÁZNÁ, Jitka, *Libuše Jarcovjáková.* Opava, 2009. 86 s. Diplomová teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Mg-88/09, s. 65

[95] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 13. 6. 2012

[96] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 13. 6. 2012

[97] ŠERÝCH, Jiří, RNDr. Petr Balíček, CSc. Fotoimpuls : zpravodaj Volného sdružení východočeských fotografů. 2002, č. 1, s. 14-18

[98] Krajské středisko lidového umění ve strážnici. TOMEŠ, J. *Národopisné aktuality.* 1975 - číslo 4 [online; cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://na.nulk.cz/1975/4/Nr.html

[99] Krajské středisko lidového umění ve strážnici. TOMEŠ, J. *Národopisné aktuality.* 1975 - číslo 4 [online; cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://na.nulk.cz/1975/4/Nr.html

[100] Vesmír 78, 283, 1999/5. WOLF, J. Nad knihou : Jitka Staňková, Ludvík Baran: Masky, démoni a šaškové [online] 1999 [cit. 2012-20-04] Dostupný z World Wide Web: http://www.vesmir.cz/clanek/jitka-stankova-ludvik-baran-masky-demoni-a-saskove

[101] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 13. 6. 2012

[102] Vortová. Masopustní průvod maškar – lidově zvaný „vostatky". [online] [cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.vortova.cz/index.php?nid=774&lid=cs&oid=394711

[103] Český rozhlas 3 Vltava. Fotografie Markéty Luskačové ve Středočeském muzeu. [online] 4. 2. 2011 [cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/fotografie-markety-luskacove-ve-stredoceskem-muzeu—846602

[104] Český rozhlas 3 Vltava. Fotografie Markéty Luskačové ve Středočeském muzeu. [online] 4. 2. 2011 [cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/fotografie-markety-luskacove-ve-stredoceskem-muzeu—846602

[105] BIRGUS, Vladimír, Miroslav Bílek. Ostrava : Profil, 1982. 48-017-82

[106] SOUKUP, Karel, S Jiřím Škochem o pletení. Československá fotografie. 1977, roč. XXVIII, č. 10, s. 444 – 445, s. 445

[107] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 254

[108] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 254

[109] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 254

[110] VRÁNOVÁ, Jana, Petr Balíček : katalog výstavy. Kabinet fotografie J. Funka, Dům pánů z Kunštátu, 16. 4. – 19. 5. 1985. Brno: Dům umění města Brna, 1985. DPK 411

[111] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

[112] Michal Macků – Photography. [online; cit. 2012-22-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.michal-macku.eu/

[113] Michal Macků – Photography. [online; cit. 2012-22-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.michal-macku.eu/

[114] BIRGUS, Vladimír, Fotografie. In INFORMATORIUM 2. Praha : Mladá Fronta, 1984, s. 62-88

[115] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 256

[116] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3, s. 302

[117] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3, s. 302

[118] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3, s. 304

[119] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3, s. 332

[120] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3, s. 333

[121] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

[122] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

[123] DUFEK, Antonín, Třetí strana zdi. Brno : Moravská galerie; Praha : KANT, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7027-187-2; ISBN 978-80-86970-84-4, s. 153; s. 174-175

[124] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3, s. 334

[125] Wikipedie : otevřená encyklopedie. Jazzová sekce. [online; cit. 2012-19-04] Dostupný z World Wide Web: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jazzov%C3%A1_sekce

[126] SRP, Karel, Minimal & earth & concept art. Jazzpetit , č. 11. Praha, 1982. 605 s.

[127] SRP, Karel, Minimal & earth & concept art. Jazzpetit , č. 11. Praha, 1982. 605 s., s. 192

[128] EXPERIENCE BOOK : Nature. City Space. Everyday Life. Memory. Body and Language. Visual World. Japan, December 1978. 64 s.

[129] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 15. 11. 2011

[130] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 503

[131] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 504

[132] SRP, Karel, Minimal & earth & concept art. Jazzpetit , č. 11. Praha, 1982. 605 s., s. 464-465

[133] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 505

[134] English Russia. Francisco Infante-Arana. [online] Posted on May 26, 2009 [cit. 2012-13-06] Dostupný z World Wide Web: http://englishrussia.com/2009/05/26/francisco-infante-arana/

[135] DUFEK, Antonín, Třetí strana zdi. Brno : Moravská galerie; Praha : KANT, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7027-187-2; ISBN 978-80-86970-84-4, s. 132

[136] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 249

[137] BIRGUS, Vladimír; VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav, Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Praha : KANT, 1996. 197 s. ISBN 80-901903-6-7, s. 192

[138] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 147

[139] BIRGUS, Vladimír, Miroslav Bílek. Ostrava : Profil, 1982. 48-017-82

[140] DUFEK, Antonín, Třetí strana zdi. Brno : Moravská galerie; Praha : KANT, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7027-187-2; ISBN 978-80-86970-84-4, s. 158

[141] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 260

[142] DUFEK, Antonín, Třetí strana zdi. Brno : Moravská galerie; Praha : KANT, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7027-187-2; ISBN 978-80-86970-84-4, s. 132

[143] BAATZ, Willfried, Fotografie. Brno : Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0210-6, s. 17

[144] BAATZ, Willfried, Fotografie. Brno : Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0210-6, s. 19

[145] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 202

[147] Český rozhlas 3 Vltava. Mozaika. Jiří Hanke – Pohledy z okna mého bytu. [online] 11. 8. 2008 [cit. 2012-17-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/jiri-hanke-pohledy-z-okna-meho-bytu--483180

[148] Český rozhlas 3 Vltava. Mozaika. Jiří Hanke – Pohledy z okna mého bytu. [online] 11. 8. 2008 [cit. 2012-17-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/jiri-hanke-pohledy-z-okna-meho-bytu--483180

[149] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[150] POSPĚCH, Tomáš, (ed.) Česká fotografie 1938 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech. Hranice : DOST, 2010. 375 s. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 274

[151] POSPĚCH, Tomáš, (ed.) Česká fotografie 1938 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech. Hranice : DOST, 2010. 375 s. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 274

[152] ŠOLC, Ladislav, Čas a fotografie v čase. Československá fotografie, 1987, č. 3, s. 116. In POSPĚCH, Tomáš, (ed.) Česká fotografie 1038 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech. Hranice : DOST, 2010. s. 274-276. ISBN 978-80-87407-01-1, s. 275

[153] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

[154] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

[155] SRP, Karel, Minimal & earth & concept art. Jazzpetit , č. 11. Praha, 1982. 605 s., s. 50

[156] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 22. 3. 2012

[157] VALOCH, Jiří, Umění akce, hnutí Aktual, happening. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 241-253.
ISBN 978-80-200-1489-6, s. 247

[158] FotoVIdeo.Tomáš Pospěch – Česká krajina. [online] 26. 5. 2006 [cit. 2012-10-06] Dostupný z World Wide Web:
http://www.ifotovideo.cz/rubriky/aktualne/vystavy/tomas-pospech-ceska-krajina_733.html

[159] BIRGUS, Vladimír, Miroslav Bílek. Ostrava : Profil, 1982. 48-017-82

[160] VALOCH, Jiří, Konceptuální projevy. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 554-573. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 555

[161] Aleš Kuneš. [online; cit. 2012-10-06] Dostupný z World Wide Web:
http://www.aleskunes.com/deniky.html

[162] SRP, Karel, Minimal & earth & concept art. Jazzpetit , č. 11. Praha, 1982. 605 s., s. 10-13

[163] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 26. 4. 2012

[164] SRP, Karel, Minimal & earth & concept art. Jazzpetit , č. 11. Praha, 1982. 605 s., s. 192

[165] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 26. 4. 2012

[166] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[167] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM) s. 138

[168] BIELESZOVÁ, Štěpánka (ed.), Civilizované iluze : fotografická sbírka Muzea umění Olomouc. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2012. 287 s.
ISBN 978-80-87149-43-0, s. 125

[169] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM) s. 138

[170] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. Století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM) s. 241

[171] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 507

[172] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 508

[173] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 514-515

[174] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM) s. 241

[175] SRP, K. Akční umění sedmdesátých let. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 482-499. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 490

[176] SRP, K. Akční umění sedmdesátých let. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 482-499. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 494

[177] Luminous Lint. *Les Krims – Floured Piece*, Buffalo, New York, 1971 [online] Posted on 2012 [cit. 2012-17-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.luminous-lint.com/s01/vexhibit/_PHOTOGRAPHER_Les__Krims_01/6/20/48357621469514 82797462/

[178] VALOCH, Jiří, Konceptuální projevy. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 554-573. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 573

[179] Milam Maur – Dílo. [online; cit. 2012-20-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.milan-maur.cz/stranky/svetlo-a-stin.html

[180] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

[181] EXPERIENCE BOOK : Nature. City Space. Everyday Life. Memory. Body and Language. Visual World. Japan, December 1978. 64 s.

[182] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 508

[183] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 521

[184] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 508

[185] ZEMÁNEK, Jiří, Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa. In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6, s. 509

[186] DUFEK, Antonín, Třetí strana zdi. Brno : Moravská galerie; Praha : KANT, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7027-187-2; ISBN 978-80-86970-84-4, s. 96

[187] Osobní sdělení Miroslava Myšky, Horní Bečva, 5. 5. 2012

[188] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[189] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[190] KLIMPL, Petr, Petr Balíček (Kabinet fotografie Jaromíra Funka, Brno 16. 4. – 19. 5. 1985). *Revue fotografie.* 1986, roč. XXX, č. 1, s. 76

[191] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[192] Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 13. 6. 2012

[193] BIRGUS, Vladimír; VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav, Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. Praha : KANT, 1996. 197 s. ISBN 80-901903-6-7, s. 47

[194] Vladimír Židlický – Portfolio. [online; cit. 2012-22-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.zidlickyvladimir.eu/

[195] BIELESZOVÁ, Štěpánka(ed.), Civilizované iluze : fotografická sbírka Muzea umění Olomouc. Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2012. 287 s. ISBN 978-80-87149-43-0, s. 186

[196] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[197] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[198] ŠERÝCH, Jiří, Petr Balíček : zátiší. In SVATOŇ, J. (red.) Umělecká fotografie /2/ Petr Balíček : soubor 12 tónovaných fotografií v obálce. Pardubice : Galerie APOLO, 1991 24-II-02

[199] IMRICH, Pavel, Petr Balíček : fotografické cykly a akce (1981-83). Výstavní síň Fotochemy Hradec Králové, 3. – 31. Května 1984

[200] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[201] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[202] Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

[203] BALÍČEK, Petr, Anatomie představ. Odborná revue výtvarné fotografie. 1970, roč. XIV, č. 2, s. 66

[204] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 170-175

[205] HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia. Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80--8059-058-3, s. 150-160

[206] BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, Česká fotografie 20. století. Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM), s. 174

Seznam použité literatury a dalších pramenů

Monografické publikace

BAATZ, Willfried, *Fotografie.* Brno : Computer Press, 2004. 192 s. ISBN 80-251-0210-6

BALAJKA, Petr; BIRGUS, Vladimír, et. al. *Encyklopedia českých a slovenských fotografů*. Praha : ASCO, 1993. 451 s. ISBN 80-7046-018-0

BIELESZOVÁ, Štěpánka(ed.), *Civilizované iluze : fotografická sbírka Muzea umění Olomouc.* Olomouc : Muzeum umění Olomouc, 2012. 287 s. ISBN 978-80-87149-43-0

BIRGUS, Vladimír, *Milan Borovička.* Ostrava : Profil, 1984. 48-002-84

BIRGUS, Vladimír, *Miroslav Bílek.* Ostrava : Profil, 1982. 48-017-82

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. století.* Praha : Nakladatelství KANT ve spolupráci s Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7 (KANT). ISBN 978-80-7101-089-0 (UPM).

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan, *Česká fotografie 20. Století : průvodce.* Praha : Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze a nakladatelství KANT, 2005. 163 s. ISBN 80-7101-041-3 (UPM). ISBN 80-86217-90-6 (KANT).

BIRGUS, Vladimír; SCHEUFLER, Pavel, *Fotografie v českých zemích 1839 – 1999.* Praha : Grada Publishing, spol. s r. o., 1999. 215 s. ISBN 80-7169-902-0

BIRGUS, Vladimír; VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let.* Praha : KANT, 1996. 197 s. ISBN 80-901903-6-7

CAMPANY, David, (ed.) *Art and Photography.* London : Phaidon, 2003. Dotisk 2008. 304 s. ISBN 978-0-7148-4756-6

DEMPSEYOVÁ, Amy, *Umělecké styly, školy a hnutí : encyklopedický průvodce moderním uměním.* Praha : Slovart, 2002. 304 s. ISBN 80-7209-402-5

DUFEK, Antonín, *150 fotografií : fotografická sbírka Moravské galérie.* MG Směr, sv. 143. Brno : Moravská galérie, 1989. 93 s. 370021889

DUFEK, Antonín, *Aktuální fotografie 2 : okamžik.* Brno : Moravská galerie, 1987. 93 s. 370008487

DUFEK, Antonín, *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galérie v Brně 9. 12. 1982 až 8. 1. 1983.* Brno : Moravská galérie, 1982.

DUFEK, Antonín, *Černobílá fotografie.* Praha : Odeon, 1987. 171 s. 09/18 01-522-87

DUFEK, Antonín, *Československá fotografie 1968 – 1970 ze sbírek Moravské galerie v Brně.* Brno : Moravská galerie, 1971.

DUFEK, Antonín, *Třetí strana zdi.* Brno : Moravská galerie; Praha : KANT, 2008. 175 s. ISBN 978-80-7027-187-2; ISBN 978-80-86970-84-4

DUFEK, Antonín; HLAVÁČ, Ľudovít, *Československá fotografie 1968 – 1970.* Brno : 1973.

EXPERIENCE BOOK : *Nature. City Space. Everyday Life. Memory. Body and Language. Visual World.* Japan, December 1978. 64 s.

FOSTER, Hal, et al. *Umění po roce 1900.* Praha : Slovart, 2007. 704 s. ISBN 978-80-7209952-8

HRABUŠICKÝ, Aurel; MACEK, Václav, *Slovenská fotografia 1925–2000 : moderna – postmoderna – postfotografia.* Bratislava : SNG, 2001. 465 s. ISBN 80-8059-058-3

KLIMPL, Petr, *Česká amatérská fotografie 1945 – 1989.* Praha : Ústav pro kulturně výchovnou činnost, 1989. 175 s. 59-262-89

PÁTEK, Jiří, *Příjemné závislosti : inscenovaná fotografie 70. let.* Brno : Moravská galerie, 2009. 113 s. ISBN 978-80-7027-203-9

POSPĚCH, Tomáš, (ed.) *Česká fotografie 1938 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. 375 s. ISBN 978-80-87407-01-1

RIŠLINKOVÁ, Helena; POSPĚCH, Tomáš; LENDELOVÁ, Lucia, *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století.* Olomouc : Muzeum umění Olomouc; DOST, ArtMore, 2002. 216 s. ISBN 80-85227-50-9

RUHRBERG, Karl, et al. *Umění 20. století.* Praha : Slovart, Köln : Taschen, 2004. 840 s. ISBN 80-7209-521-8

Příspěvky v monografických publikacích, sbornících, stati, kapitoly v knihách

BIRGUS, Vladimír, *1959 – 1969; 1970 – 2000.* In BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii.* Praha : KANT, 2001. ISBN 80-86217-35-3

BIRGUS, Vladimír, *Fotografie.* In INFORMATORIUM 2. Praha : Mladá Fronta, 1984, s. 62-88

BIRGUS, Vladimír, *Několik poznámek o fotografické kritice.* Československá fotografie, 1982, č. 3, s. 110-111. In POSPĚCH, T. (ed.) *Česká fotografie 1038 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 184-189. ISBN 978-80-87407-01-1

DUFEK, Antonín, *Exilová fotografie.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 788-795. ISBN 978-80-200-1489-6

DUFEK, Antonín, *Fotografie 1958–1970.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 254-293. ISBN 978-80-200-1489-6

DUFEK, Antonín, *Fotografie 1970–1989.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 752-787. ISBN 978-80-200-1489-6

DUFEK, Antonín, *Fotografie 198 –2000.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 980-999. ISBN 978-80-200-1489-6

DVOŘÁK, Karel, *Několik poznámek k současné nejvyspělejší amatérské fotografii.* Československá fotografie, 1972, č. 11, s. 486-489. In POSPĚCH, T. (ed.) *Česká fotografie 1038 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 184-189. ISBN 978-80-87407-01-1

KLIMEŠOVÁ, Marie, *Česká nová figurace šedesátých let, reflexe pop artu, groteska, asambláž.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 143-177. ISBN 978-80-200-1489-6

SRP, K. *Akční umění sedmdesátých let.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 482-499. ISBN 978-80-200-1489-6

SRP, Karel, *Aktuální umění devadesátých let.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 928-951. ISBN 978-80-200-1489-6

SRP, Karel, *Bez zábran. Objekty, instalace a environmenty v českém umění sedmdesátých a osmdesátých let.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 460-481. ISBN 978-80-200-1489-6

ŠERÝCH, Jiří, *Petr Balíček : zátiší.* In SVATOŇ, J. (red.) *Umělecká fotografie /2/ Petr Balíček : soubor 12 tónovaných fotografií v obálce. Pardubice : Galerie APOLO, 1991 24-II-02*

ŠOLC, Ladislav, *Čas a fotografie v čase.* Československá fotografie, 1987, č. 3, s. 116. In POSPĚCH, Tomáš, (ed.) *Česká fotografie 1038 – 2000 v recenzích, textech, dokumentech.* Hranice : DOST, 2010. s. 274-276. ISBN 978-80-87407-01-1

VALOCH, Jiří, *Konceptuální projevy.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 554-573. ISBN 978-80-200-1489-6

VALOCH, Jiří, *Umění akce, hnutí Aktual, happening.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 241-253. ISBN 978-80-200-1489-6

ZEMÁNEK, Jiří, *Od ideologie reality k pluralitním modelům. České umění elektronických médií v devadesátých letech.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 902-927. ISBN 978-80-200-1489-6

ZEMÁNEK, Jiří, *Znovuobjevení krajiny jako materie, procesu a místa.* In Dějiny českého výtvarného umění VI. Praha : Academia, 2007. s. 500-527. ISBN 978-80-200-1489-6

ZIKMUND, Jiří; BALÍČKOVÁ, Anna, *Balíček Petr, RNDr., CSc.* In ENCYKLOPEDIE VÝCHODOČESKÉ FOTOGRAFIE, list č.33, Hradec Králové : VSVF, 2007

Seriálové publikace

SRP, Karel, *Minimal & earth & concept art.* Jazzpetit , č. 11. Praha, 1982. 605 s.

Články a příspěvky v seriálových publikacích

BALÍČEK, Petr, Anatomie představ. *Revue fotografie.* 1970, roč. XIV, č. 2, s. 66

BALÍČEK Petr, Je dobré vědět. *Revue fotografie.* 1977, roč. XXI, č. 4, s. 19-22

BALÍČEK, Petr, Ohlédnutí za skupinou Setkání. *Fotoimpuls. 2009, č. 2, s.18*

BALÍČEK, Petr, Pilulka. *Revue fotografie.* 1976, roč. XX, č. 2, s. 46-47

BALÍČEK, Petr, Tváře. *Revue fotografie.* 1970, roč. XIV, č. 3, s. 10-11

BÍLEK, Miroslav, Etika fotografie VIII. *Československá fotografie.* 1978, roč. XXIX, č. 8, s. 342-343

BÍLEK, Miroslav, Setkání. *Československá fotografie.* 1977, roč. XXVIII, č. 7, s. 308

BIRGUS, Vladimír, Setkání ve Frýdku. *Československá fotografie.* 1977, roč. XXVIII, č. 11, s. 495

DUFEK, Antonín, Československá fotografia 1968 – 1970. *Výtvarníctvo, fotografia, film.* 1972, č. 1, s. 12

DVOŘÁK, Karel, Druhá skutečnost ve fotografiích Petra Balíčka. *Československá fotografie.* 1978, roč. XXIX, č. 2, s. 68

DVOŘÁK, Karel, Hradecké impulsy. *Fotografie.* 1971, roč. XXII, č. 2, s. 56

DVOŘÁK, Karel, Padesát z více než tisíce? : úvaha nad českou částí 1. celosvazové výstavy. *Fotografie.* 1971, roč. XXII, č. 1, s. 8

DVOŘÁK, Karel, S Petrem Balíčkem o amatérismu. *Československá fotografie.* 1980, roč. XXXI, č. 3, s. 116

JURANOVÁ, Iveta, Umělecká cesta Petra Balíčka. *Scan. 2012, č. 1, s. 23-24*

KLIMPL, Petr, Petr Balíček (Kabinet fotografie Jaromíra Funka, Brno 16. 4. – 19. 5. 1985). *Revue fotografie.* 1986, roč. XXX, č. 1, s. 76

MRÁZKOVÁ, Daniela, Reality života Tony Armstrong-Jonese. *Revue Fotografie.* 1975, roč. XIX, č. 2, s. 37-42

PEKARA, František, O Janisi Krecbergovi. *Československá fotografie.* 1976, roč. XXVII, č. 3, s. 115

RICHTRMOC, Vladimír, Svět iluzí Arnolda Umlaufa. *Československá fotografie.* 1987, roč. XXXVII, č. 3, s. 112-113

Porotci k národní výstavě. *Československá fotografie.* 1970, roč. XXI, č. 4, s. 179

SOUKUP, Karel, S Jiřím Škochem o pletení. *Československá fotografie.* 1977, roč. XXVIII, č. 10, s. 444 – 445

ŠERÝCH, Jiří, RNDr. Petr Balíček, CSc. *Fotoimpuls : zpravodaj Volného sdružení východočeských fotografů.* 2002, č. 1, s. 14-18

ŠERÝCH, Jiří, Rozepsaný protokol Petra Balíčka. *Československá fotografie.* 1987, roč.XXXVIII, č. 7, s. 296

THOMA, Zdeněk, Setkání s W. Eugenem Smithem. *Revue Fotografie.* 1975, roč. XIX, č. 2, s. 43-48

Úvaha nad knižním salónem skupiny Setkání. *Československá fotografie.* 1979, roč. XXX, č. 6, s. 253

Katalogy výstav nezařazené do kategorie monografických publikací

BIRGUS, Vladimír; VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let.* Praha : KANT, 1996. 198 s. ISBN 80-901903-6-7

IMRICH, Pavel, *Petr Balíček : fotografické cykly a akce (1981-83).* Výstavní síň Fotochemy Hradec Králové, 3. – 31. Května 1984

SETKÁNÍ. katalogy skupiny Setkání z let 1974, 1976, 1978, 1979

ŠERÝCH, Jiří, *Petr Balíček : fotografické cykly a akce.* Výstavní síň Fotochema Praha, 18. 9. – 5. 10. 1986

ŠERÝCH, Jiří, *Petr Balíček : obrazy.* Klicperovo divadlo Hradec Králové, 12. 1. – 21. 2. 2002

TAUSK, Petr, *Czechoslovak Photography 1918 – 1978.* Praha : Pressfoto, 1978. 39 s. U 1452 879-3609

VRÁNOVÁ, Jana, *Petr Balíček : katalog výstavy.* Kabinet fotografie J. Funka, Dům pánů z Kunštátu, 16. 4. – 19. 5. 1985. Brno: Dům umění města Brna, 1985. DPK 411

Vysokoškolské bakalářské a diplomové práce

HORÁZNÁ, Jitka, *Libuše Jarcovjáková.* Opava, 2009. 86 s. Diplomová teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Mg-88/09

PETYNIAK, Otmar, *Královéhradecká amatérské fotografie v letech 1945 - 1989.* Opava, 2000. 85 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-125/00

SKÝPALA, Vladimír, *Fotografická skupina Setkání.* Opava, 2002. 98 s. Bakalářská teoretická práce. Institut tvůrčí fotografie PFP Slezské univerzity, Opava. Bc-147/02

Další prameny

Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 15. 11. 2011

Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 22. 3. 2012

Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 20. 4. 2012

Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 23. 4. 2012

Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 26. 4. 2012

Osobní rozhovor s RNDr. Petrem Balíčkem, CSc. Hradec Králové, 13. 6. 2012

Osobní sdělení prof. PhDr. Vladimíra Birguse, Horní Bečva, 3. 5. 2012

Osobní sdělení Miroslava Myšky, Horní Bečva, 5. 5. 2012

Soukromý archiv Petra Balíčka (fotografie, rodinná alba, dokumenty)

Internetové zdroje

Aleš Kuneš. [online; cit. 2012-10-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.aleskunes.com/deniky.html

Answers. *Francisco Infante-Arana.* [online; cit. 2012-13-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.answers.com/topic/francisco-infante-arana

Art Tattler International. *Kishin Shinoyama's Revered Photos from the 1960s Find Way to the West* [online; cit. 2012-11-06] Dostupný z World Wide Web: http://arttattler.com/archivekishinshinoyama.html

Česká televize, i-vysílání. *13. Komnata Vladimíra Marka.* [online] 14. 11. 2008 [cit. 2012-18-04] Dostupný z World Wide Web: http://www.ceskatelevize.cz/ivysilani/1186000189-13-komnata/208562210800031/

Český rozhlas 3 Vltava. *Fotografie Markéty Luskačové ve Středočeském muzeu.* [online] 4. 2. 2011 [cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/fotografie-markety-luskacove-ve-stredoceskem-muzeu—846602

Český rozhlas 3 Vltava. Mozaika. *Jiří Hanke – Pohledy z okna mého bytu.* [online] 11. 8. 2008 [cit. 2012-17-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.rozhlas.cz/mozaika/vytvarne/_zprava/jiri-hanke-pohledy-z-okna-meho-bytu-483180

English Russia. *Francisco Infante-Arana.* [online] Posted on May 26, 2009 [cit. 2012-13-06] Dostupný z World Wide Web: http://englishrussia.com/2009/05/26/francisco-infante-arana/

FotoVIdeo.*Tomáš Pospěch – Česká krajina.* [online] 26. 5. 2006 [cit. 2012-10-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.ifotovideo.cz/rubriky/aktualne/vystavy/tomas-pospech-ceska-krajina_733.html

FotoVIdeo. *Skupina Setkání.* [online] 16. 9. 2009 [cit. 2012-20-04] Dostupný z World Wide Web: http://www.ifotovideo.cz/rubriky/co-se-deje/fotokluby/skupina-setkani_2550.html

Krajské středisko lidového umění ve strážnici. *TOMEŠ, J. Národopisné aktuality. 1975 - číslo 4* [online; cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://na.nulk.cz/1975/4/Nr.html

Luminous Lint. *Les Krims – Floured Piece*, Buffalo, New York, 1971 [online] Posted on 2012 [cit. 2012-17-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.luminous-lint.com/s01/vexhibit/_PHOTOGRAPHER_Les__Krims_01/6/20/483576214695148279 7462/

Michal Macků – Photography. [online; cit. 2012-22-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.michal-macku.eu/

Milam Maur – Dílo. [online; cit. 2012-10-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.milan-maur.cz/stranky/svetlo-a-stin.html

Severočeské muzeum v Liberci. *Tisková zpráva (Liberec, 12. 3. 2012): „Březnové novinky v Severočeském muzeu v Liberci“* [online]12. 3. 2012 [cit. 2012-10-06] Dostupný z World Wide Web: www.muzeumlb.cz/files/TZ/TZ-28_Novinky_v_SM_v_breznu.doc

Vesmír 78, s. 283, 1999/5. WOLF, J. *Nad knihou : Jitka Staňková, Ludvík Baran: Masky, démoni a šaškové* [online] 1999 [cit. 2012-20-04] Dostupný z World Wide Web: http://www.vesmir.cz/clanek/jitka-stankova-ludvik-baran-masky-demoni-a-saskove

Vladimír Židlický – Portfolio. [online; cit. 2012-22-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.zidlickyvladimir.eu/

Vortová. *Masopustní průvod maškar – lidově zvaný „vostatky“.* [online; cit. 2012-16-06] Dostupný z World Wide Web: http://www.vortova.cz/index.php?nid=774&lid=cs&oid=39471

Wikipedie : otevřená encyklopedie. *Jazzová sekce.* [online; cit. 2012-19-04] Dostupný z World Wide Web: http://cs.wikipedia.org/wiki/Jazzov%C3%A1_sekce

Seznam výstav Petra Balíčka

Samostatné fotografické výstavy – výběrově:

(Okolo 20 samostatných fotografických výstav.)
1970 – Hradec Králové, Dům umělců (s Milanem Michlem)
1975 – Opočno, Kupkova výstavní síň (s M. Taberyovou)
1981 – Hradec Králové, Městská výstavní síň (s A. Balíčkovou)
1985 – Brno, Kabinet J. Funka
1986 – Praha, galerie Fotochema
1986 – Košice, Fotogaléria NOVA
1988 – Hradec Králové, výstavní síň Fotochemy
1988 – Liberec, Malá výstavní síň
2003 – Hradec Králové, Muzeum východních Čech, retrospektivní výstava fotografií
2009 – Hradec Králové, Galerie Na Hradě
2010 – Hradec Králové, Galerie Labyrint

Kolektivní fotografické výstavy – výběrově:

1976–1985 – okolo 30 výstav se skupinou Setkání doma i v zahraničí
1970 – Bienále FIAP, Torino, Itálie
1970 – Československá fotografie Freiburg, SRN
1970 – Československá fotografie 1968–1970, Moravská galerie Brno
1972 – Bienále FIAP, SRN
1972 – Československá fotografie 1971–1972, Moravská galerie Brno
1978 – Československá fotografie 1918–1978, kolekce pro zahraničí
1983 – Aktuální fotografie, Brno, Moravská galerie
1986 – V čase, Praha, galerie Fotochema; Cheb, Galerie G4
1986 – Tělo v československé fotografii 1900–1986, Kroměříž
1987 – Aktuální fotografie 2 – Okamžik, Brno, Moravská galerie
2005 – Česká fotografie 20. století, Praha, Městská knihovna, Galerie hlavního města Prahy
2007 – Fotografie 70. let v ČSR, Klatovy, Galerie Klatovy-Klenová
2009 – Příjemné závislosti. Inscenovaná fotografie 70. let, Brno, Moravská galerie

Malířské výstavy:

1992 – Hradec Králové, Dílo
2002 – Hradec Králové, Klicperovo divadlo
Několik dalších samostatných výstav
Pravidelná účast na Východočeském výtvarném salonu pořádaném Unií výtvarných umělců

Jmenný rejstřík

A

Anděl, Jaroslav, 56, 57, 59, 69, 72
Antonioni, Michelangelo, 20
Apello, Tim, 13
Armstrong-Jones, Tony, 31
Aulehla, Gustav, 18

B

Balíček, Karel, 2
Balíčková, Anna, 7
Baran, Ludvík, 42, 43, 44
Benc, Stanislav, 92
Beneš, Vincenc, 2
Bernhard, Jan, 9
Bílek, Miroslav, 10, 12, 13, 26, 34, 46, 58, 64
Birgus, Vladimír, 16, 19, 23, 58, 64, 81
Bleyová, Olga, 27
Boháč, Vilém, 28
Borodáč, Ladislav, 92
Borovička, Milan, 10, 13, 20, 25
Boudník, Vladimír, 63
Branný, Antonín, 31
Brassaï, 92
Breza, Peter, 51
Brikscius, Eugen, 69, 75
Bromová, Veronika, 24

C

Cigler, Václav, 57
Cimrman, Jára, 6

Č

Čapková, Gabriela, 31
Čiháková-Noshiro, Vlasta, 56

D

Daguerre, L. J. M., 59
Daněk, Ladislav, 50
Demartini, Hugo, 57, 75
Drtikol, František, 52, 82
Duda, Jakub Rudolf, 21
Dufek, Antonín, 11, 19, 61
Duchamp, Marcel, 63, 64
Ďurček, Ľubomír, 51
Dvořák, Karel, 15, 16, 19, 33

F

Fárová, Anna, 18
Fila, Rudolf, 54
Foltýn, Jiří, 58, 65
Forman, Miloš, 6
Friedrich, Caspar David, 51
Funke, Jaromír, 24, 58, 64, 78

G

Gabčan, Fedor, 20
Galenos, 40
Gil, Ivo, 30
Gits, Émile, 20
Gregor, Miloš, 10
Gregor, Miro, 26

H

Hampl, Jiří, 69, 92
Hampl, Josef, 69, 92
Hanke, Jiří, 59, 107, 118
Havránková, Milota, 51
Havránková-Marková, Milota, 54
Hendricks, Geoffrey, 56
Hesse, Eva, 55, 63, 66
Horák, Jiří, 9, 10, 20, 22
Horák, Petr, 9, 10
Horázná, Jitka, 39
Horníček, Miroslav, 11
Hrabal, Bohumil, 6
Hrabušický, Aurel, 26
Hrubý, Karel Otto, 21
Hudec-Ahasver, Pavel, 20

Ch

Chatrný, Dalibor, 57
Chytilová, Věra, 6, 48, 52

I

Imai, Norio, 56
Imrich, Pavel, 87
Infante-Arana, Francisco, 57
Iwano, Hiroyuki, 72

J

Jakubowski, Krzystof, 20
Jarcovjáková, Libuše, 36, 39, 103
Jasanský, Pavel, 81
Jelínek, Jan, 20
Jetelová, Magdalena, 72
Jireš, Jaromil, 6
Judd, Donald, 66
Juráček, Pavel, 6

K

Kafka, Franz, 6
Kern, Michal, 51, 57
Klimpl, Petr, 77
Knížák, Milan, 69, 77
Kolíbal, Stanislav, 64
Koller, Július, 51
Kordoš, Vladimír, 51
Koreček, Jan, 68
Kosuth, Joseph, 63
Košťál, Rostislav, 7, 10, 13, 20, 22, 25
Kovanda, Jiří, 56
Kozlík, Vladimír, 51
Krátký, Čestmír, 64, 92
Krén, Matěj, 51
Krims, Les, 70
Krymarys, Witold, 20
Krzyzanowski, Michel, 51
Kříž, Vilém, 92
Kubeš, Miloslav, 18
Kučera, Jaroslav, 10
Kuklík, Karel, 92
Kundera, Milan, 6, 25
Kuneš, Aleš, 46, 65, 108, 117
Kuščynskyj, Taras, 10, 11, 13, 20, 25
Kyndrová, Dana, 35

L

Laufová, Ľuba, 21
LeWitt, Sol, 66
Lhoták, Zdeněk, 28
Ludwig, Karel, 26
Luskačová, Markéta, 18, 30, 43, 44
Lutterer, Ivan, 36

M

Macek, Václav, 51
Macijauskas, Alexandras, 41
Maciunas, George, 56
Mack, Ulrich, 51
Macků, Michal, 50, 81, 96
Macoun, Gustav, 2
Málek, Prokop, 40
Mancová, Margita, 21
Marek, Vladimír, 36, 38, 39
Maria, Walter de, 72
Maršálek, František, 7, 10, 20, 22
Martinček, Martin, 92
Maur, Milan, 71
Medková, Emila, 92
Menzel, Jiří, 6
Messager, Annette, 56
Michals, Duane, 51
Michl, Milan, 1, 8, 10, 12, 13, 19, 22, 28
Miler, Karel, 56, 69
Mlčoch, Jan, 19, 69
Morris, Robert, 66
Moucha, Josef, 75
Mrázková, Daniela, 11
Munch, Edward, 52
Myška, Miroslav, 10, 13, 20, 25, 75

N

Načeradský, Jiří, 5
Nádvorník, Pavel, 36
Nepraš, Karel, 75
Neusüss, Floris, 27
Newman, Arnold, 20
Niépce, Joseph Nicéphor, 59
Nietzsche, Friedrich, 83
Novák, Ladislav, 69, 75
Nožička, Alois, 92
Nuesüss, Floris, 51

O

Oriešek, Peter, 24

P

Pajskr, Evžen, 9
Paseka, Jindřich, 40
Pátek, Jiří, 15, 21
Pešicová, Jaroslava, 5
Plossu, Bernard, 51
Podestát, Václav, 31
Pohribný, Jan, 69
Pospěch, Tomáš, 61, 63

Postupa, Ladislav, 64, 92
Preclík, Vladimír, 11
Přeček, Ivo, 46
Přibík, Jindřich, 46

R

Rajzík, Jaroslav, 58, 64
Rečo, Ján, 31
Reichman, Vilém, 58, 92
Remeš, Vladimír, 11
Reynek, Bohuslav, 46
Riháková-Dolanská, Jana, 51
Rössler, Jaroslav, 46, 58, 64, 78

S

Ságlová, Zorka, 69, 75
Saudek, Jan, 19
Sedlák, Josef, 51
Seidling, Clifford, 20
Sejkot, Roman, 27
Sever, Jiří, 92
Shinoyama, Kishin, 26
Sikora, Rudolf, 51
Sikula, Petr, 10, 13, 20, 25
Siskind, Aaron, 92
Sládek, Anton, 51
Slezák, Stanislav, 9
Smith, Eugen W., 31, 66
Smith, Tony, 31, 66
Smithon, Robert, 57
Sopko, Jiří, 5
Srncová, Eva, 11
Srnec, Jiří, 11
Srp, Karel, 55
Srp, Karel jr., 55
Staňková, Jitka, 42
Stano, Tono, 51
Steklík, Jan, 72, 75
Sudek, Josef, 59, 87
Svěrák, Zdeněk, 6
Svoboda, Jan, 58, 59, 64
Sychra, Miroslav, 10, 58

Š

Šálek, Petr, 31
Šebánek, Jiří, 6
Šerých, Jiří, 41, 80, 82, 87
Šindler, Jiří, 53
Škoch, Jiří, 46
Škvorecký, Josef, 6
Šmok, Ján, 5, 15, 29, 36
Šolc, Ladislav, 61
Šplíchal, Jan, 27, 46
Štecha, Pavel, 30
Štembera, Petr, 56, 69
Štěrba, Robert, 9
Štreit, Jindřich, 17, 50
Štubňa, Anton, 92
Štyrský, Jindřich, 24
Švankmajerová, Eva, 5

T

Tausk, Petr, 11
Thomas, James W., 11
Toman, Jiří, 68
Tomík, Fero, 46, 92
Tóth, Dezider, 52
Tučková, Marie, 2
Tůma, Michal, 10, 13, 25, 26

V

Valoch, Jiří, 72, 75
Velebný, Karel, 6
Velkoborský, Petr, 31
Vitásková, Dana, 10
Vlček, Tomáš, 72, 75
Vránová, Jana, 11

W

Warhol, Andy, 66
Webster, Karin, 11
Węgrzyn, Witold, 20
Weinertová, Věra, 10

Z

Zavarská, Katarína, 54
Zemánek, Jiří, 69, 75
Zhoř, Petr, 11, 21
Zikmund, Jiří, 9
Zikmundová, Nora, 9
Zykmund, Václav, 68

Ž

Židlický, Vladimír, 81