

MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ

Teoretická diplomová práce

Ondřej Žižka

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Slezská univerzita v Opavě

Opava 2017

MIROSLAV VOJTĚCHOVSKÝ

Teoretická diplomová práce

Ondřej Žižka

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Brirgus

Oponent: doc. Mgr. Václav Podestát

Institut tvůrčí fotografie

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Slezská univerzita v Opavě

Opava, listopad 2017

Abstrakt

Cílem diplomové práce je detailně prozkoumat jednotlivé oblasti, které postihují význam osobnosti profesora Miroslava Vojtěchovského v oboru fotografie. Miroslav Vojtěchovský dosahoval významných úspěchů v roli profesionálního fotografa, pedagoga, teoretika i kurátora. Z těchto hledisek jeho aktivity leněny a zkoumány.

Klíčová slova

Miroslav Vojtěchovský, FAMU, Jindřich Brok, Vladimír Birgus, Ján Šmok, DISK, fotografie skla, GLASS REVIEW, Teorie fotografie, Pedagog, Kurátor, Orange Factory, UJEP

Abstract

The diploma work aims to examine in detail the importance of Professor Miroslav Vojtěchovský in the field of photography. Miroslav Vojtěchovský achieved significant success as a professional photographer, pedagogue, theoretician and curator. From these aspects, his activities are researched and the body of the diploma work is divided.

Key words

Miroslav Vojtěchovský, FAMU, Jindřich Brok, Vladimír Birgus, Ján Šmok, DISK, glass photography, GLASS REVIEW, theory of photography, teacher, curator, Orange Factory, UJEP

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2017/2018

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Ing. Ondřej ŽIŽKA**
Osobní číslo: **F120988**
Studijní program: **N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory: **Tvůrčí fotografie**
Tvůrčí fotografie
Název tématu: **T: Miroslav Vojtěchovský**
Téma anglicky: **T: Miroslav Vojtěchovský**
Zadávací ústav: **Institut tvůrčí fotografie**

Z á s a d y p r o v y p r a c o v á n í :

Práce zevrubným způsobem zpracuje aktivity osobnosti české fotografie Miroslava Vojtěchovského z hlediska jeho pedagogické, teoretické, fotografické a kurátorské činnosti.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

Miroslav Vojtěchovský: Vývoj československé teorie fotografie 20. století, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1985

Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti), 1936

Tschechoslowakische fotografie der Gegenwart, katalog k výstavě sestavené Vladimírem Birgusem a Miroslavem Vojtěchovským pro Museum Ludwig, ISBN 3-925835-63-6, 1990

E.H. Gombrich, Standards of Truth: The arrested Image and the Moving Eye, in: Mitchell, W.J.T. (ed.) The Language of Images, Chicago, 1980

Vedoucí diplomové práce: **prof. PhDr. Vladimír BIRGUS**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **20. listopadu 2017**

Termín odevzdání diplomové práce: **20. prosince 2017**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 22. listopadu 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci Miroslav Vojtěchovský zpracoval samostatně s použitím zdrojů a literatury uvedených v práci.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie

Poděkování

Děkuji prof. Vladimíru Birgusovi za vedení práce. Děkuji prof. Miroslavu Vojtěchovskému za podnětná setkávání a všechny poskytnuté informace. Děkuji své ženě Martině a celé rodině za trpělivost a podporu. Děkuji Monice Kučerové za pomoc.

V Opavě, 19. listopadu 2017

Ondřej Žižka

OBSAH

ÚVOD 9_13

FOTOGRAF 14_27

PEDAGOG 28_50

TEORETIK 51_81

KURÁTOR 82_93

ZÁVĚR 93_96

Použitá literatura 97_99

Jmenný rejstřík 99_102





ÚVOD

Miroslav Vojtěchovský se narodil dne 29. června 1947 ve Velimi u Kolína do rodiny evangelického faráře Jiřího Vojtěchovského. Jeho matka Lydie, rozená Sekerková, pocházela také z tradičního evangelického prostředí. Miroslav má o dva roky staršího bratra Petra, který pracuje celý život ve stavebnictví a po roce 1989 vlastnil malou stavební firmu. Byl dlouholetým hráčem a posléze prezidentem fotbalového týmu AFK Chrudim, pracoval i několik volebních období v městském zastupitelstvu v Chrudimi. Otec studoval evangelickou teologickou fakultu, která sídlila před válkou v pražském Klementinu. Jeho studium bylo nuceně přerušeno v roce 1939, školu dokončil až po skončení války. Miroslav Vojtěchovský měl z otcovy strany dva strýce. Nejstarší z nich, Miroslav, si v prostorách bývalého rodinného statku ve Strašnicích zřídil výrobní a opravnu zemědělských strojů. Ze statku v červenci, srpnu a září 1941 několikrát vysílala radiostanice SPARTA IC, zapojená do operace ANTHROPOID¹. V zimě a na jaře 1942 se v dílně Miroslava Vojtěchovského průběžně scházeli lidé z organizace JINDRA, Oldřich Frolík, kpt. Karel Pavlík, rotmistři Gabčík, Kubiš, Valčík, a krátce i svob. Dvořák. Otce a nejstaršího bratra po atentátu v polovině května 1942 zatklo a uvěznilo gestapo. Jiří Vojtěchovský byl po nějaké době propuštěn, důvodem bylo pravděpodobně to, že byl studentem teologie a Němci mu uvěřili, že o aktivitách svého bratra neměl žádné informace. Prostřední bratr zatčení unikl, protože v té době pobýval ve Skotsku na studiích. Miroslav byl 30. 6. 1942 za aktivní účast na atentátu popraven v Praze-Kobylisích².

¹ Jednalo se o parašutistický výsadek vyslaný z Velké Británie v roce 1942, jehož cílem bylo provedení atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha, ke kterému došlo 27. května 1942.

² ČVANČARA, Miroslav. ANTHROPOID, Praha, Centrum české historie, 2016. ISBN 978-80-88162-08-7; v textu je strýc chybně uváděn jako Miloslav.

Prvním poválečným farářským působištěm Jiřího Vojtěchovského byl sbor ve Velimi u Kolína odkud pocházela jeho rodina. Jako místního rodáka jej však lidé ve Velimi nazývali „ten Jiříček od Aničky Sixtový z rohu“. Uvědomil si, že pokud ho mají lidé jako faráře brát vážně, ctít ho a věřit mu, je třeba se přesunout jinam, z dosahu rodinné historie. Z toho důvodu se rodina v roce 1950 přestěhovala do Humpolce. Jako duchovního a člověka si lidé Jiřího Vojtěchovského velice vážili, na bohoslužby za ním přicházeli z celého okolí. Součástí jeho služby byla také nedělní evangelická škola pro děti, v průběhu prázdnin pořádal letní evangelické tábory. Miroslav Vojtěchovský s úctou naslouchal kázáním svého otce, jak rozmlouvá s lidmi, radí jim a vlévá novou chuť do života. V otcově knihovně již v útlém věku nacházel významné teologické a filozofické spisy, které se v pozdější době staly základem jeho teoretických úvah v oblasti umění.



Dědeček Miroslava Vojtěchovského se jmenoval Jaroslav Sekerka. Vypracoval se z „kluka z hospody“ na finančníka, byl zakladatelem živnostenských záložen a pracoval jako ředitel pobočky Živnostenské záložny v Hlinsku. Spolufinancoval evangelickou školu v Hradišti blízko Nasavrk, kde „děda Sekyrka“ bydlel. Věnoval velké množství času, trpělivosti a pečlivosti přepisování lístkového katalogu na tiskovén

strany biblické konkordance³. Kromě toho byl aktivním a dlouholetým členem Sokola v Nasavrkách, ve kterém působil ve funkci hospodáře v letech 1931 až 1969.⁴

Otec i dědeček Miroslava Vojtěchovského se intenzivně zajímali o umění a podporovali místní umělce občasným nákupem jejich děl. Středem jejich zájmu byly převážně krajinářské motivy. Do vesnic Kameničky a Vítanov, ležících v blízkosti Hlinska, pravidelně přijížděli čeští impresionističtí krajináři z okruhu Antonína Slavíčka, především František Škrabánek a František Kaván. Krajina se tak přirozeným způsobem stala motivem prvních fotografických pokusů Miroslava Vojtěchovského. V Humpolci navštěvoval fotografický kroužek a svůj první fotoaparát značky Pionýr si pořídil za peníze, které utržil za hru loutkového divadla.

S nápadem pořídit si loutkové divadlo přišel Miroslav Vojtěchovský v jedenácti letech během ozdravného pobytu u prarodičů v Nasavrkách. Postavil si u nich malé jednoduché divadélko a hrával představení pro místní děti. Po návratu domů jej vášeň pro loutky přivedla před otce s prosbou o zakoupení menšího marionetového divadla, které někdo právě prodával. Otec musel jeho prosbu pro nedostatek peněz odmítnout, takže si Miroslav Vojtěchovský na nějakou dobu divadlo jen zapůjčil. Když však otec viděl jeho amatérské pokusy a sám měl předchozí zkušenosti s loutkovým divadlem ze Sokola z Prahy, rozhodl se vybudovat na faře řádné loutkové divadlo. Pro loutkové divadlo vyčlenili dvě velké místnosti, ve kterých hrávali každou sobotu pro dvacet až třicet dětí. Díky podpoře svého otce si Vojtěchovský v humpolecké knihovně půjčoval svazky o teorii divadla, s jejichž pomocí se zdokonaloval ve způsobech nastudování her a dramaturgické úpravě. Divadelní představení na faře ukončil dopis krajského církevního tajemníka pro podezření z provozování ideologické diverze. Miroslav Vojtěchovský potom přešel do sokolského loutkového divadla v Humpolci, ve kterém hrál až do svých devatenácti let.

Vedle zájmu o umění a loutkové divadlo byl Miroslav Vojtěchovský také zdatným aktivním sportovcem. Bratr hrál fotbalovou dorosteneckou ligu v Humpolci, což byla v té době nejvyšší dorostenecká soutěž u nás a Miroslav se mu snažil vyrovnat. Sport tvořil podstatnou část jejich mimoškolních aktivit, ale definitivní konec fotbalové kariéry přišel až s nástupem Miroslava Vojtěchovského na FAMU.

Osobnost otce sehrála v životě Miroslava Vojtěchovského velmi významnou roli. Jeho morální sílu si nejvíce uvědomil v okamžiku, kdy otec kvůli problémům se státní bezpečností rezignoval na farářský post a pracoval v různých dělnických profesích, aby se do církve opět po šesti letech vrátil. Výrazným momentem, na který Miroslav Vojtěchovský vzpomíná, byla návštěva otce na letním evangelickém táboře v Herlíkovicích v roce 1967–68. Vyslechnul jeho kázání, o kterém říká:

.....
3 Biblické konkordance uvádějí, na který místech v Bibli se nacházejí určitá slova či podobné a související pasáže.

4 Zroj: <http://www.sokol-nasavrky.wz.cz/almanach/3-cinnost.html>.

„...Vždycky, když si na to vzpomenu, tak mě to opravdu dojde. On kázal, a najednou v tom kostele bylo hrobové ticho, říkal jsem si, co to je, co se to děje? A když skončil, někdo z těch starších lidí mi říkal, ten táta tvůj, to je úžasný. To je vidět, jak mu pomohlo, že byl mezi těma normálníma lidma, že ví, co to je život...“.

Rodinné zázemí darovalo Miroslavu Vojtěchovskému vztah k umění, k teologii a filozofii. Praktická stránka jeho osobnosti prahla po nalézání souvislostí a řádu v okolním světě, kladení otázek a hledání odpovědí, objevování smyslu lidské existence. Osudové setkání nasměrovalo jeho snahy a touhy do oboru fotografie.





FOTOGRAF

Jméno Miroslava Vojtěchovského je v oblasti reklamní a užité fotografie spojováno především s fotografií skla. V tomto oboru je uznávanou autoritou a významným odborníkem. Jako profesionální fotograf dosáhl špičkové světové úrovně, v roce 2007 získal titul Qualified European Photographer (QEP vydávaný Evropskou asociací profesionálních fotografů) a v téže roce byl vyhlášen Osobností české fotografie za dlouhodobý přínos oboru. Fotografickou praxi provozoval jako nezávislý výtvarník, nikdy nebyl členem politické strany nebo uměleckého svazu (i když byl členem fotografické komise ČFVU).

První fotografie pořídil Miroslav Vojtěchovský již ve svém dětství. Potřeba obrazového vyjádření přirozeně vyplývala z jeho rodinného zázemí, především ze zájmu o umění jeho otce a dědečka, kteří občasným nákupem obrazů od tehdy ještě neznámých českých impresionistických krajinářů společně vytvářeli malou rodinnou sbírku. Krajina se tak přirozeně stala námětem počátečních fotografických pokusů tehdy asi dvanáctiletého chlapce.

Zcela výjimečným a pro fotografickou budoucnost Miroslava Vojtěchovského také rozhodujícím okamžikem byla událost z roku 1961. V tomto roce, kdy bylo Vojtěchovskému čtrnáct let, byla v Humpolci uspořádána výstava k pětisetletému výročí soukenictví pod názvem „Výstava výtvarníků – rodáků z Humpolce“. Výstava předvedla díla šesti tvůrců, jejichž rodištěm byl Humpolec. Byly to figurální práce Mileny Komrsové, malby Pavla Sukdoláka a Richarda Pípala, portréty Milana Meda, kresby Jaroslava Alta a fotografie Jindřicha Broka. Právě Brokovy fotografie náhle a jednoznačně určily budoucnost Miroslava Vojtěchovského.

1 Miroslav Vojtěchovský, Malé příběhy světla a stínu – Velmi vytrvalá vážka, 90. léta



Jindřich Brok¹, tehdy 49letý, na výstavě předvedl celkem třicet jedna fotografií, z nichž dvadvacet bylo věnováno fotografii skla. Dokonalé zvětšeniny skleněných kompozic působily na mladého Vojtěchovského okouzlejícím dojmem. Významnou roli také sehrálo osobní setkání Vojtěchovského s Jindřichem Brokem, který několik dnů pobýval v Humpolci a pracoval na fotografování pohlednic. Nejen že přátelským gestem požádal mladého obdivovatele, aby mu pomohl s instalací fotografií před zahájením výstavy, ale také jej pozval, aby s ním chodil po kraji fotografovat pohlednicové motivy. Postava Jindřicha Broka působila na Vojtěchovského jako zjevení, svým chováním a způsobem života se výrazně odlišoval od ostatních v jeho okolí a tak si snadno získal mladíkův obdiv.

Jasně rozhodnutí stát se fotografem po vzoru Jindřicha Broka vedlo Miroslava Vojtěchovského po ukončení základní devítileté školy v roce 1962 k přihlášce na Střední uměleckoprůmyslovou školu v Brně ke K. O. Hrubému. Jelikož však z politických důvodů nedostal ze základní školy v Humpolci doporučení ke studiu, zapsal se na fotografický obor do učňovské školy v Českých Budějovicích. Po roce se nechal přeložit na zavedenou kvalitní učňovskou školu do Děčína, kde získal důležité řemeslné dovednosti v oblasti

portrétu, reportážní a svatební fotografie, retuše negativů a zvětšování fotografií. Po skončení učňovské školy se v roce 1965 úspěšně přihlásil na Střední průmyslovou školu grafickou v Hellichově ulici v Praze ke studiu oboru Užitá fotografie.

Ambicí Miroslava Vojtěchovského nebyla běžná komunální fotografie, ale něco „většího“. V průběhu studia fotografie na Hellichovce se zajímal o různá témata a prověřoval rozdílné fotografické přístupy. V roce 1969 absolvoval školu se souborem Kamenný klenot, věnovaným kostelu Svatého Mikuláše.

.....
¹ Jindřich Brok (1912 – 1995) byl významný český fotograf, který se specializoval na fotografování skla. V tomto oboru dosáhl významných úspěchů, za fotografie skleněných rytin prezentovaných na výstavě EXPO v roce 1958 získal státní vyznamenání. Krátkou dobu působil jako vedoucí oddělení fotografie libereckého Skloexportu. Studoval na Státní grafické škole v Praze pod vedením Jaromíra Funkeho a Josefa Ehma. V letech 1960 až 1977 vyučoval fotografii skla na FAMU. Dlouhodobě spolupracoval s časopisem GLASS REVIEW.

Po neúspěšném pokusu o přijetí ke studiu na pražskou FAMU se Miroslav Vojtěchovský v roce 1969 přihlásil do konkurzu na fotografa v reklamní agentuře Merkur. V konkurzu uspěl a tím započala jeho dráha v oboru užité a reklamní fotografie. V agentuře byl jako samostatný fotograf zaměstnán do roku 1970. Vůbec první komerční zakázku získal již v roce 1967 ještě za studií na grafické škole. Pracoval na jednom cvičení, jehož cílem bylo vyfotografovat kompozici skleněných předmětů. To byla velká výzva, protože právě fotografie skla jej ke studiu fotografie přivedla. Rozhodl se, že cvičení věnuje veškeré úsilí. Po dvou týdnech za ním přišel profesor Miloš Götz (jeho učitel na grafické škole) s tím, aby zatelefonoval do firmy Skloexport v Liberci, protože jejich zástupce zaujaly Vojtěchovského fotografie ze zmíněného cvičení a měli zájem, aby pro ně sklo fotografoval. Tato první zakázka byla mimo jiné počátkem spolupráce s celou řadou českých a slovenských uměleckých sklářů, např. s Ludvikou Smrčkovou, Věrou Liškovou, Oldřichem Plívou, Jiřím Šuhájkem, Daliborem Tichým, Jiřinou Žertovou, Pavlem Hlavou, Václavem Ciglerem, Františkem Víznerem, Jaroslavem Svobodou, Jiřím Pačinkem, Bořkem Šípkem nebo Petrem Horou. Po letech, v roce 2016, jako poctu všem sklářům, se kterými Miroslav Vojtěchovský ve své kariéře spolupracoval, vydal ve spolupráci s agenturou Ladislava Kopeckého knihu *Skleněné rozhovory*². V knize formou krátkých příběhů bohatě ilustrovaných fotografiemi skleněných objektů vzpomíná na fotografování pro celou řadu českých výtvarníků.

Získávání zakázek u podniků jako Skloexport, Crystalex nebo Jablonex, které patřily do skupiny Podniků zahraničního obchodu (PZO) a které se věnovaly produkci a prodeji skleněného zboží různého druhu, podléhalo schválení uměleckou komisí. Každý z těchto podniků sice měl své propagační oddělení a tedy i fotografy, ale důležité fotografické projekty byly realizovány téměř výhradně prostřednictvím institucí, v nichž existovaly tzv. umělecké komise. Mezi takové instituce patřily například sčvu (Svaz československých výtvarných umělců), jeho výkonná složka črvu (Československý fond výtvarného umění), Rapid, Propagační tvorba, Výstavnictví a také některá nakladatelství jako Odeon, Československý spisovatel, Panorama nebo Pressfoto). Pokud umělecká komise fotografie schválila, mohl je podnik od fotografa odkoupit. Druhou možností, ale z hlediska fotografa daleko méně výhodnou po finanční stránce, bylo realizovat zakázky mimo uměleckou komisi pod křídly komunálních nebo družstevních podniků, jichž musel být fotograf zaměstnancem (družstvo Fotografia, Komunální služby, Fotoslužba, apod.). Provozovat fotografickou tvorbu formou svobodného povolání bylo možné jedině tehdy, pokud byl fotograf členem některého uměleckého svazu nebo byl svazem či fondem evidován. A toto členství nebo evidence byla dostupná jen těm, kteří absolvovali vysokoškolské výtvarné, resp. umělecké vzdělání. Vedle Miroslava Vojtěchovského pracovala pro sklářský průmysl celá řada dalších fotografů. Mezi jeho nejvýraznější

2 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Skleněné rozhovory*, Creteam s. r. o., 2016.

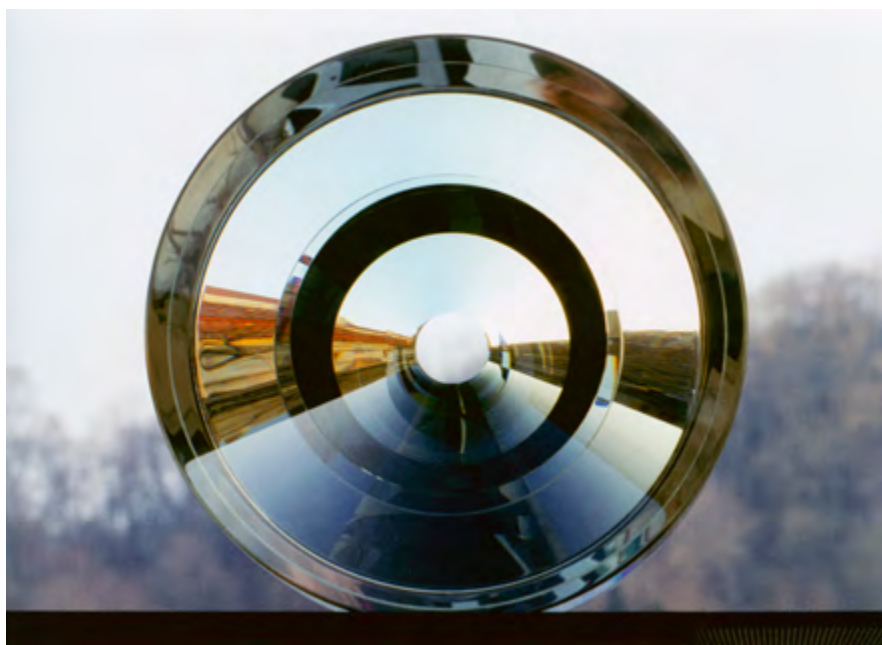
současníky patřili kromě Jindřicha Broka také Lumír Rott, Fred Kramer a Gabriel Urbánek³.

V roce 1972 se Miroslav Vojtěchovský na třetí pokus dostal ke studiu fotografie na FAMU. Tedy řádným způsobem vlastně nikdy přijat nebyl, opět zahrály roli politické výhrady vůči Vojtěchovského rodině. Tehdejší vedoucí Katedry fotografie FAMU docent Ján Šmok obešel přijímací řízením tím, že zapsal Miroslava Vojtěchovského do mimořádného studia, které dovolovalo studentovi navštěvovat teoretické přednášky, nikoliv však cvičení. Na úkolech ze cvičení však průběžně pracoval a po roce mimořádného programu mu vedení školy uznalo přechod do řádného studia. Takový způsob přechodu do řádného studia byl možný jen díky tomu, že seznam studentů druhého ročníku již neprocházel stranickou kontrolou. Podobným způsobem pomohl Ján Šmok k přijetí na FAMU celé řadě jiných studentů. Ke spolužákům Miroslava Vojtěchovského patřili například Tomáš Dvořák (jeden ze zakladatelů Muzea fotografie v Jindřichově Hradci), Jan Čížek (v současnosti působící v severních Čechách), Jan Fiala nebo Alena Škopková. V průběhu studia na FAMU pokračoval Miroslav Vojtěchovský souběžně také v práci na komerčních zakázkách. Praktickým absolventským souborem na FAMU byla kniha fotografií skla a jeho absolventská teoretická práce s názvem Vývoj české teorie fotografie byla po drobných úpravách vydána jako učební skriptum FAMU. V souvislosti se studiem Miroslava Vojtěchovského na FAMU je třeba ještě zmínit, že jeho otec o tom neměl tušení, dozvěděl se o něm až v okamžiku, kdy byl pozván na promoci. Ne že by se studiem nesouhlasil, nebylo však v jeho finančních možnostech, takže si na ně Miroslav Vojtěchovský vydělával prací na komerčních zakázkách. Studium na FAMU úspěšně zakončil v roce 1976.

Jak již bylo zmíněno, rozhodnutí stát se fotografem přineslo Miroslavu Vojtěchovskému setkání s osobností Jindřicha Broka při přípravě humpolecké výstavy v roce 1961. Podruhé se Miroslav Vojtěchovský s Jindřichem Brokem setkal jako s pedagogem při studiu fotografie na FAMU. Jindřich Brok svým studentům ve výuce nikdy nevysvětloval, jak při fotografování postupovat, neprozrazoval své postupy, vyžadoval však absolutní preciznost a dokonalost.

Třetí setkání s Jindřichem Brokem bylo pro Miroslava Vojtěchovského již na úrovni spolupráce. V roce 1977 měl Vojtěchovský za sebou už celou řadu významných zakázek a pracoval v té době pro časopis GLASS REVIEW. Jindřich Brok tehdy potřeboval zintenzivnit svou činnost a z toho důvodu nabídl Vojtěchovskému spolupráci. Bylo to poprvé, kdy měl Miroslav Vojtěchovský možnost vstoupit do Brokova ateliéru a být konečně svědkem jeho přístupu k práci. Často to znamenalo celodenní komponování jediného záběru, přes řadu expozičních zkoušek až po finální exponování pěti až šesti kopií dokonalé kompozice. Miroslav Vojtěchovský na práci

3 Podrobně se fotografii skla věnuje Jan Diviš v teoretické bakalářské práci Česká fotografie skla 2. poloviny 20. století, Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2009.



v Brokově ateliéru vzpomíná: „V roce 1978 mě Brok pozval ke spolupráci, protože potřeboval zvýšit příjem před penzí. Tenkrát to jelo, dělali jsme tři až čtyři fotografie za den, neskutečná rychlost. Na Jindřicha Broka to byla nebývalá obrovská produkce. Jednou k nám přišel Pan Kutač z Crystalexu, že by pro nás měl kšeft. Lumír Rott ho nechtěl dělat sám, tak jsme to fotili ve třech. Brok, Lumír a já. Byl to katalog o 150 až 200 fotografiích a my jsme denně udělali 15 až 20 fotek. Byl to opravdu koncert. Jenom jsme si ukazovali, prostě pantomima, úžasný, strašná sranda. Jeden svítil, druhý manipuloval a třetí stavěl.“⁴ Broků pedantský přístup k práci byl pro Miroslava Vojtěchovského velkou školou. Jejich spolupráce trvala přibližně dva roky, do roku 1979.

Komerční tvorbě se Miroslav Vojtěchovský věnoval i v průběhu studia na FAMU. V tomto období realizoval dvě důležité zakázky, které měly rozhodující význam pro jeho další tvorbu na poli reklamní fotografie. První z nich vznikala v letech 1972–1973 pro společnost Laurin Klement–Škoda. Společně s Karlem Suzanem fotografovali nekonvenční prospekty na propagaci osobního vozu Škoda 110 a poté Vojtěchovský samostatně pracoval na kalendáři, který byl věnován osmdesátému výročí založení firmy Laurin Klement–Škoda. Výsledek byl oceněn jako „Kalendář roku 1975“. Druhou významnou komerční zakázkou byla práce na propagaci československého potravinářského průmyslu a reklamní materiály pro jabloneckou bižuterii a krystalerii. Vrcholem komerční činnosti Vojtěchovského z let 1974–1975 byla monumentální fotografická koláž pro architektonické řešení fasády a interiéru stánku libereckého Skloexportu na výstavě ve Frankfurtu nad Mohanem na ploše 13 krát 2,5m. Díky této realizaci se Miroslav Vojtěchovský proslavil jako odborník na fotografování skla, získal jméno a významnou roli v oblasti československé reklamní fotografie.

3 Vladimír Klein, *Mísy*, fotografie Miroslav Vojtěchovský, 1985

4 Václav Cigler, *Objekt s konkávními plochami*, 1963, fotografie Miroslav Vojtěchovský, 1990

⁴ DIVIŠ, Jan. *Česká fotografie skla 2. poloviny 20. století*, teoretická bakalářská práce, Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie, 2009.



Po absolvování FAMU a roční vojenské službě zahájil Miroslav Vojtěchovský v roce 1977 spolupráci s časopisem GLASS REVIEW⁵. Nejprve jako spolupracovník Jindřicha Broka a od roku 1980 samostatně pracoval na návrzích a fotografických řešeních obálek časopisu. V rámci spolupráce s časopisem také zpracovával jeho monotematická čísla věnovaná sklářskému a keramickému školství, chemickému a laboratornímu sklu, sklu v architektuře a sympóziím sklářské tvorby v Novém Boru. Časopis vycházel ve čtyřech jazykových mutacích pod anglickým názvem GLASS REVIEW, německým GLASREVUE, francouzským REVUE DU VERRE a ruským CTEKLO-PEBIO. V průběhu spolupráce s časopisem do roku 1991 vytvořil Miroslav Vojtěchovský celkem 118 fotografických provedení obálek.

Další výraznou zakázkou Miroslava Vojtěchovského byla realizace rozměrných barevných fotografií pro výstavu bižuterie Jablonec 81 a o tři roky později fotografické

řešení výstavy Československé sklo 1984 pořádanou v paláci U Hybernů v Praze a poté představené v Jablonci nad Nisou. Pro novoborský Crystalex, ve kterém Miroslav Vojtěchovský v pozdějších letech působil jako člen umělecké rady, realizoval fotografie a grafické návrhy obalů pro automaticky vyráběné sklo.

Komerční fotografickou práci Miroslav Vojtěchovský prováděl souběžně s dalšími aktivitami, především s pedagogickým působením na katedře fotografie FAMU a na dalších školách a institucích. Miroslav Vojtěchovský se také intenzivně věnoval kurátorským projektům a výstavám vlastních fotografických projektů. Tyto aktivity postupně zastiňovaly jeho komerční tvorbu, snížila se četnost fotografických zakázek, nikoliv však jejich úroveň. Vedle intenzivní spolupráce s časopisem GLASS REVIEW a zpracovávání katalogů pro řadu uměleckých sklářů v průběhu devadesátých let to byl katalog pro Škoda Auto muzeum, který vytvořil ve spolupráci se studenty ateliéru reklamní fotografie v roce 1995, šedesát autorských fotografií pro publikaci Legenda českého skla teoretika Antonína Langhamera (1999), obsahové, grafické a fotografické řešení katalogu muzea Škoda Auto spolu s Marianem Benešem a studenty Orange Factory Praha v roce 2005, kalendáře pro Škoda Auto muzeum z let 2006, 2007 a 2008 vytvořené opět ve spolupráci s Marianem Benešem a se studenty Orange Factory a Fakulty umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 119 autorských fotografií z let 1970–2008 tvorby českého skláře Jaroslava Svobody pro jeho monografii Jaroslav Svoboda: Sklo, Glass, Verre, Glas a opět kalendář pro Škoda Auto muzeum na rok 2012 ve spolupráci se studenty Orange Factory, studenty

.....
5 Časopis začal vycházet v roce 1946 pod německým názvem Tschechoslovakische Glas Revue, resp. v anglické verzi Czechoslovak Glass Review.



6 Věra Lišková, Láhev a souprava odlivek, fotografie Miroslav Vojtěchovský, 1979

7 Jaroslav Svoboda – Červené jablko 1, fotografie Miroslav Vojtěchovský, 1996

8 Pavel Hlava – Prostor III, fotografie Miroslav Vojtěchovský, 1986



ateliéru reklamní fotografie z Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem a s Marianem Benešem.

Komerční fotografická tvorba Miroslava Vojtěchovského v oblasti skla je v jistém smyslu neviditelná, v podobném smyslu, v jakém hovoří o „neviditelnosti“ fotografie Roland Barthes v knize *Světlá komora*⁶. Fotografii popisuje jako okno do jiné reality. Toto zobrazení je tak reálné, že skrze fotografii vnímáme obraz jako skutečnost, čímž se fotografie jako objekt vytrácí. Stejně „neviditelná“ je fotografická práce Miroslava Vojtěchovského. Preciznost a technická dokonalost fotografií zpřítomňuje jejich objekty, které v ploše obrazu téměř získávají třetí rozměr. Vojtěchovský neprosazuje své autorství, naopak skromně, s úctou a dokonale zvládnutým řemeslem dává vyniknout barvám a tvarům, které fotografuje. Volbou převážně neutrálního pozadí se vyhýbá dobovému vkusu, což jeho fotografie staví mimo čas.

6 BARTHES, Roland. *La chambre claire* 1980. ISBN 0-8090-3340-2, český překlad *Světlá komora* – poznámky k fotografii, Agite/Fra, 2005. ISBN 80-86603-28-8.

Volná tvorba

Volnou fotografickou tvorbu Miroslava Vojtěchovského je možno chápat jako výsostně privátní a intimní protipól jeho komerční tvorby v oblasti užité a reklamní fotografie. Tematicky se orientuje výhradně na přírodní a krajinné motivy. Vojtěchovského volná tvorba sice ani zdaleka nenabývá rozsahu jeho tvorby komerční, je však postavena na propracovaném filozofickém názoru, jehož základy je možno hledat jednak ve výrazné narativní poezii a životním postoji amerického básníka Robinsona Jefferse⁷, jednak v modelech tvarové psychologie⁸. Problematiku otázek vztahujících se k uměleckému řešení tématu krajiny a přírody Vojtěchovský rozebírá v textu Význam přírodního tvaru pro současnou tvorbu, který vznikl jako teoretická práce k odborné zkoušce umělecké aspirantury⁹.

Motivací k sestavení této studie bylo vytvořit jakýsi programový manifest, kterým by Vojtěchovský vyjádřil svůj vztah k problematice fotografie krajiny a zároveň našel odpovědi na řadu otázek, které vyplývají z analýzy vlastní umělecké fotografické tvorby. Vojtěchovský své úvahy opírá o publikované texty Dušana Šindeláře (Estetický zápisník a Filosofie užité tvorby), Eugena Wiškovského (Tvar a motiv) a Kurta Koffky (Principles of Gestalt-Psychology). Text je členěn do pěti kapitol, z nichž je každá věnována specifické otázce přírodního či krajinného tématu. Vojtěchovský nejprve uvažuje o smyslu fotografování krajiny v současnosti, předestírá různé způsoby fotografického ztvárnění krajinných a přírodních motivů a přemýšlí o tom, jak se z historického hlediska vyvíjel postoj člověka k přírodě. Navazuje otázkou vztahu a vývoje zobrazení krajiny ve výtvarném umění, hledá okamžik a důvod, kdy a proč se samostatné téma krajiny objevuje v malbě a upozorňuje na spirálový vývoj chápání pojmu krajina nebo příroda, v jehož rámci se umělci k tématům vrací obohaceni



9 Miroslav Vojtěchovský,
z cyklu Esej o růstu, 1975

7 Dílo Robinsona Jefferse (1887–1962) včetně jeho divadelních her bylo u nás v 60. a 70. letech hojně vydáváno. Jeho překladatelem do českého jazyka byl básník Kamil Bednář. Jeffers znám svými kritickými názory na lidskou společnost z hlediska její sebestřednosti a přezíravosti vůči přírodě. Byl přítelem a inspirátorem několika amerických fotografů (Ansela Adamse, Edwarda Westona nebo Morley Baera).

8 Gestalt psychologie nebo také Gestaltismus. Názorový směr v psychologii, který vychází z tvrzení, že základním obsahem každého psychického procesu jsou celostní útvary, které určují jednotlivé elementární počítky, nikoliv naopak, jak to tvrdí psychologie atomismu.

9 Text byl uveřejněn v katalogu výstavy fotografií Miroslava Vojtěchovského ve Výstavní síni divadla Zdeňka Nejedlého v Chrudimi. Výstava probíhala ve dnech 27. 4. – 14. 5. 1988.

10 Miroslav Vojtěchovský, z cyklu
Monochromatické krajiny, 2. pol. 80. let

11 Miroslav Vojtěchovský, z cyklu
Esej o růstu, 1. pol. 90. let

12 Miroslav Vojtěchovský, z cyklu
Esej o růstu, 1. pol. 90. let



o nové poznatky vyplývající z historie vědeckého a technologického rozvoje. Následně rozebírá otázky přírodního tvaru, a to jak z hlediska geometrických vlastností či vzájemných odlišností a z toho plynoucí estetiky, tak z hlediska způsobu vnímání objektů v duchu tezí a závěrů tvarové psychologie. Jako výsledek těchto úvah vyslovuje předpoklad jakéhosi vrozeného archetypálního smyslu pro přírodní tvar a strukturu, jehož nalézání, uvědomování si a kultivace jsou základem umělecké tvorby. Přírodní tvar a struktura jsou z hlediska jeho závěrů nevyčerpatelným inspiračním zdrojem umělecké produkce. Z pohledu fotografie pak Vojtěchovský navrhuje dvě možné cesty, kterými se může tvorba ubírat. První sleduje vizuální stránku dokonalosti, proporce, struktury a linie přírodního útvaru. Druhou cestou je obrazová konfrontace takového útvaru s tvarem umělým, vytvořeným člověkem.

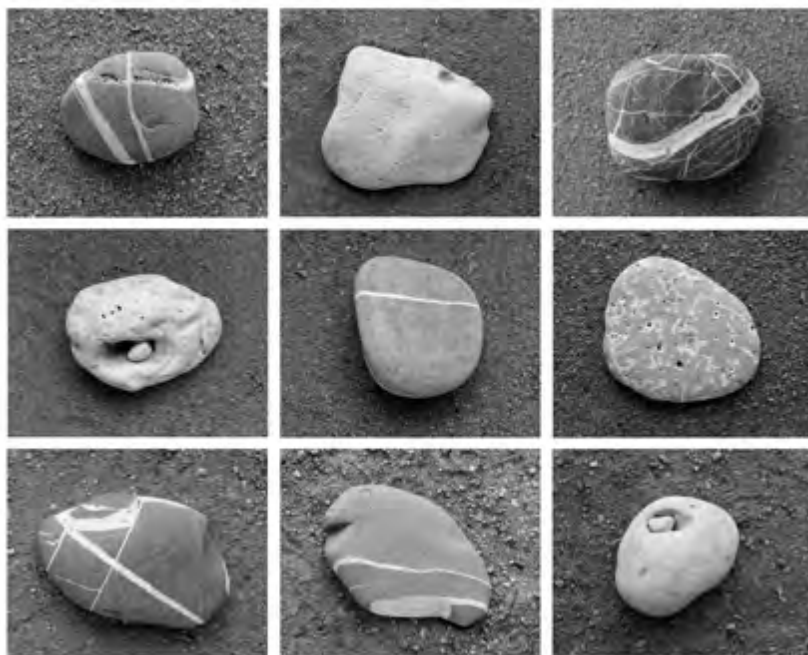
Ve své volné fotografické tvorbě se Miroslav Vojtěchovský pohybuje souběžně po obou liniích. Tématu krajiny se začal vážně věnovat v průběhu studií na Střední průmyslové škole grafické v Praze v první polovině 60. let. Počáteční vliv impresionistických maleb a monumentální estetiky fotografií Ansela Adamse a podobných tvůrců byla ke konci studia nahrazena fascinací strohou a drsnou poezií Robinsona Jefferse, zdůrazňujícího majestátnost a nadčasovost přírody. Vojtěchovský se pod jeho vlivem soustřeďoval na strukturu a tonalitu přírodních tvarů v duchu čisté fotografie



bez romantizujících či technických příkras. Tak začaly postupně vznikat fotografie, které vyvrcholily v absolventském souboru na Katedře fotografie FAMU v roce 1976 pod názvem Variace na téma Jeffers¹⁰. Tímto titulem zároveň Vojtěchovský zastřešil všechny předchozí i následující fotografické soubory, které vznikaly na téma přírodních či krajinných motivů. V souboru *Esej o stromu* vynikají fotografie dramaticky mohutných kořenů stromu nebo útlých březových kmenů na temném pozadí lesa. V *Monochromatických krajinách* studuje barevné aspekty krajiny na záměrně jednoduchých, až banálních motivech. Fotografie souboru *Přísně ohraničená krajina*, který je sondou do prostředí lesního hospodářství, působí z dnešního hlediska téměř jako neuvěřitelné digitální multiplikace. V cyklech *Grafika pražské ulice* (fotografie abstrahujících detailů dlažebních kostek), *Všichni kanálové světa* (fotografie vík kanálů, které rozesílal v neobvyklé adjustaci v krabičce jako novoroční přání přátelům) a *Krásný ztráty* (fotografie různých rozbitých předmětů z domácnosti) se Vojtěchovský odpoutává od přímého zobrazení krajiny a zaměřuje se na detaily přírodních materiálů, které jsou přetvořeny člověkem k různému užití nebo takto přetvořeny zpětně evokují přírodu (*Malé příhody světla*

13 Miroslav Vojtěchovský, ze souboru *Přísně ohraničená krajina*, 1990

10 Jednalo se o absolventský soubor volné tvorby, Vojtěchovského užitou tvorbu reprezentovala maketa katalogu s názvem *České sklo*.

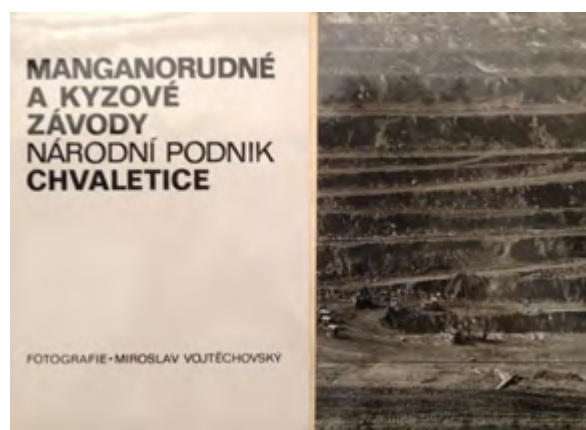
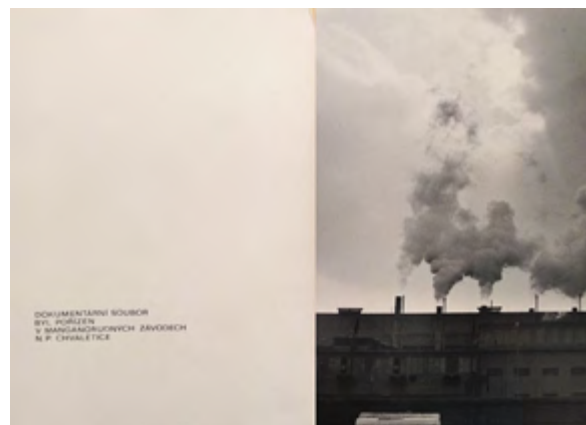


a stínu – vločka sněhu, *Malé příhody světla a stínu – Velmi vytrvalá vážka*). Některé fotografické cykly vznikaly kombinací fotografií z různých souborů – *Esej o růstu*, *Filosofie krajiny*, *Mimořádná trpělivost věcí*, apod. Pro sebe v neobvyklém žánru dokumentární fotografie vyslovil Miroslav Vojtěchovský kritiku heroizace devastačního vztahu člověka ke krajině souborem *Zlatý pruh země české*, který je sondou do budování Manganorudných a kyzových závodů národního podniku Chvaletice. Fotografie sestavil z 25 černobílých zvětšenin do makety knihy v roce 1973 za studií na FAMU.

Jak již bylo zmíněno, fotografování krajiny a přírodní motivů či materiálů bylo čistě osobní, soukromou a tedy veřejnosti skrytou záležitostí Miroslava Vojtěchovského. Z toho důvodu nejprve svou volnou tvorbu nezamýšlel vystavovat a výstavy omezoval výhradně na prezentaci výsledků své komerční tvorby, tedy na fotografii skleněných výtvarných objektů nebo výrobků.

Jednou z prvních výrazných výstav tohoto druhu byla samostatná autorská expozice *Miroslav Vojtěchovský – Fotografie* ve výstavní síni Centrum Obvodního kulturního domu v Plzni, která proběhla ve dnech 11. až 31. prosince 1985. Pro tuto výstavu použil Vojtěchovský poprvé vlastní netradiční adjustaci fotografií, které nechal jakoby levitující vystupovat z dutiny černého boxu. Následující významnou prezentací Vojtěchovského fotografií byla výstava *Před objektivem sklo* v chebské Výstavní síni fotografie G4 Okresního kulturního střediska z dubna 1987.

K prvnímu propojení prezentace fotografií skla a výsledků volné tvorby s důrazem právě na do té doby privátní fotografie motivů krajiny, došlo v následujícím roce na výstavě *Miroslav Vojtěchovský – Fotografie* z cyklů *Variace na téma Jeffers* a *Skleněné variace*. Výstava se konala ve Výstavní síni divadla Zdeňka Nejedlého v Chrudimi ve dnech 27. dubna až 14. května 1988. Výstava byla také zároveň jeho aspirantskou obhajobou. Úvodní text do katalogu pod názvem *Nová poetika*



14 Miroslav Vojtěchovský, z cyklu *Variace na téma Jeffers*, 2. pol. 90. let

15 Miroslav Vojtěchovský, dokumentární soubor *Zlatý pruh země české*, 1974



výtvarné fotografie Miroslava Vojtěchovského napsal Ludvík Baran¹¹. Katalog obsahuje deset reprodukcí fotografií, z nichž pouze dvě jsou věnovány sklu. V katalogu je také uveřejněn Vojtěchovského text teoretické práce k odborné zkoušce umělecké aspirantury *Význam přírodního tvaru pro současnou tvorbu*.

Následujícími výstavami, které akcentovaly volnou fotografickou tvorbu, byly expozice *Miroslav Vojtěchovský – fotografie* ve Vlastivědném muzeu a galerii v Hlinsku (24. září až 23. října 1994), *Trpělivost věcí* v Malé galerii spořitelny v Kladně (1. až 31. března 1995), *Fotografie z let 1962/97* na zámku v Nasavrkách (březen 1997) nebo *Tři splývající okruhy* v galerii Adria Divadla bez zábradlí v Praze (listopad 1998).

Po odchodu do USA v rámci programu Artist in Residence¹² byly jeho fotografie vystaveny ve Watkins Gallery na American University ve Washingtonu v rámci výstavního projektu *5 Profiles*, který prezentoval práci pěti pedagogů School of Communication, na jejíž fotografické fakultě Miroslav Vojtěchovský působil. Tato výstava obsahovala výhradně volnou fotografickou tvorbu.

Podobně tomu bylo na společné výstavě s Jaroslavem Svobodou nazvané *Vzývání světla* v Galerii Deset Waldesova muzea v Praze v říjnu 2004. Expozice byla dialogem Svobodových skleněných objektů s Vojtěchovského fotografiemi.

Zatím posledním představením Vojtěchovského fotografií skla byla jejich prezentace v rámci výstavy českého sklářského umění *Concerto Glassico*, uvedené ve dnech 2. 5. až 11. 6. 2017 v prestižní malajské galerii Petronas v Kuala Lumpur¹³.

16 Miroslav Vojtěchovský, ze souboru *Přísně ohraničená krajina*, 1990

11 Ludvík Baran (23. 8. 1920 – 13. 3. 2011) byl český etnograf, fotograf, kameraman, režisér a pedagog.

12 O Vojtěchovského působení v USA je pojednáno v kapitole Pedagog.

13 Více o této výstavě v kapitole Kurátor.



Je patrné, že i přes původní přesvědčení Miroslav Vojtěchovský své volné fotografie veřejně prezentoval, většinou skromným způsobem co do rozsahu, rozhodně však s nemalým úspěchem. Jeho volná tvorba nenabývá velikosti umělců, kteří se svým uměním živí, to také nikdy nepatřilo k Vojtěchovského ambicím. Vždyť jak sám říká, fotografie krajiny vždy byla doplňkem kompenzujícím profesní nasazení v užitě a reklamní fotografii. Vojtěchovského kompozice krajiny, struktur přírodních materiálů, kamenů, dřeva a vody zůstávají na úrovni hledání, jsou niterně tichým a téměř soukromým rozhovorem fotografa s básníkem, který jej zasáhl svou poezií.

„Krajina je předmět mé amatérské fotografie. Tu po mně nikdo nežádá, neboť nejsem v šuplíku krajinářů a – otevřeně řečeno – ani se nikomu moc nelíbí, a dokonce ani já sám snad neusiluji o to, aby se nějak zvlášť líbila. Chci jediné: zachytit to, co mně samotnému připadá obdivuhodné a tajemné na stvoření světa: ona dokonalost detailu, to neustále inspirující směřování linií k jakémusi nekonečnu významu, tu fascinující skladbu přírodních tónů a ploch, kterou mi lidé vlastně ve svojí tvorbě jenom nedokonalé napodobujeme (...) Krajiny, které vystavuji, neaspirují na žádné ceny ani medaile ze salónů či soutěží. Chtějí vlastně diváka jenom pozdržet, pozastavit nad shledáním, že ten či onen drobný shluk linií větviček kdesi na modré planetě skutečně nepovšimnut existuje a při tom v sobě nese to známé jeffersovské poselství: Je čas, abychom opět políbili zemi.“¹⁴

17 Miroslav Vojtěchovský,
Krajina v zelené, z cyklu
Monochromatické krajiny,
2. pol. 80. let

¹⁴ Z textu Miroslava Vojtěchovského v katalogu k výstavě *Miroslav Vojtěchovský – Fotografie ve Vlastivědném muzeu a galerii v Hlinsku*, 1994.





PEDAGOG

Počátky výuky

Výuce fotografie, a v počátku především fotografie skla, se Miroslav Vojtěchovský začal věnovat téměř bezprostředně po ukončení studií na Katedře fotografie FAMU. Když v roce 1976 absolvoval s teoretickou diplomovou prací *Vývoj teorie fotografie v Československu*, byl požádán profesorem Jánem Šmoke, aby začal vyučoval na Katedře fotografie FAMU. Profesor Šmok v duchu svého naturelu Vojtěchovského nijak formálně nežádal, prostě prohlásil „... Tys nevěřil, tak to teď budeš učit místo mě ...“¹. Vojtěchovský rád a s nadšením nabídku přijal. Po absolvování roční vojenské služby v roce 1978 začal Vojtěchovský vyučovat na Katedře fotografie FAMU jako externí pedagog předměty Skladba fotografického obrazu a Fotografie skla. Je na místě zdůraznit, že téměř souběžně s Miroslavem Vojtěchovským zahájili své pedagogické působení na katedře fotografie také Vladimír Birgus, Jan Brodský a Vladimír Kozlík, čímž došlo k výraznému omlazení pedagogické základny.

Aby si udržel odstup a nezávislost na interních školních záležitostech, volil Miroslav Vojtěchovský (po vzoru Jiřího Šlitra, který se jako zakládající člen divadla Semafor nikdy nestal jeho zaměstnancem), externí formu vztahu s FAMU. Souběžně s výukou se v té době stále věnoval komerční tvorbě v oblasti reklamní a užité fotografie.

¹ Ze souboru
Depozitář Škoda
Auto Muzeum, 2011,

¹ Ján Šmok měl na mysli původní záměr Miroslava Vojtěchovského, totiž že svou teoretickou diplomovou prací prokáže, že Šmokova Teorie sdělování je pavěda.

Přijetí nabídky profesora Šmoka znamenalo pro Vojtěchovského velkou výzvu. Už za dob svých studií na FAMU považoval strukturu výuky alespoň v některých ohledech za nedostatečnou, sám svou potřebu širšího vzdělání uspokojoval „tajnými“ návštěvami přednášek filozofie na Evangelické teologické fakultě Univerzity Karlovy. Nechtěl tedy v nové roli pedagoga zklamat ani školu, ani sebe. O tom, jakým způsobem vyučovat, uvažoval již v průběhu vojenské služby, kterou absolvoval s mnohými bývalými studenty Filozofické fakulty, Akademie múzických umění a Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Většina z nich byla absolventy ateliéru některého z významných pedagogů a tvůrců, například Arnošta Paderlíka, Stanislava Libenského, Václava Cíglera, kdežto studenti fotografie na FAMU dostávali přídomek „ti od Šmoka“, i když je profesor Šmok v některých ročnících vůbec neučil. Myšlenka ateliérového způsobu výuky po vzoru klasické akademie byla tedy pro Miroslava Vojtěchovského velice lákavá. Zároveň si však uvědomoval, že takový systém již byl překonaný a vysokoškolské studium vyžadovalo jinou, novou úroveň organizace výuky. S takovými úvahami zahájí Miroslav Vojtěchovský výuku na FAMU a záhy se jako pedagog uplatňoval na dalších institucích, které se zabývaly vzděláváním v oboru fotografie.

Pouhé dva roky po zahájení spolupráce s FAMU začal v roce 1980 vyučovat na Institutu výtvarné fotografie při Svazu českých fotografů (IVF). Podobně jako v případě FAMU byla počátkem jeho práce na IVF neformální žádost Jána Šmoka: „Slíbil jsem, že pojeděš učit na IVF do Olomouce, v sobotu se tam hlaš a neudělej tam ostudu.“ Miroslav Vojtěchovský se tedy vypravil do Olomouce, aby vyučoval předmět Zátíší. Institut výtvarné fotografie byl v té době jedinou institucí, která poskytovala nejvyšší možné fotografické vzdělání pro amatéry. IVF zahájil činnost 4. 9. 1971 pod názvem Škola výtvarné fotografie SČf. Jeho zakladatelem byl Karel Otto Hrubý, vedoucí pedagog oboru fotografie Střední uměleckoprůmyslové školy v Brně. Příchodem Miroslava Vojtěchovského na IVF započaly v této instituci důležité změny, především v pedagogickém obsazení. Jako absolvent veškerého řemeslného, praktického a teoretického vzdělání (fotografické učiliště, Hellichovka, FAMU) a profesionál s řadou významných komerčních realizací, přišel ze zcela jiného světa, než ostatní tehdejší vyučující. Zároveň byl i prvním pedagogem z FAMU, který přišel na IVF vyučovat. Až po dalších dvou letech jej v roce 1982 následoval Vladimír Birgus, který se stal vedoucím IVF. Postupně přicházeli další pedagogové z FAMU (Antonín Braný, Tomáš Fassati, Aleš Kuneš), čímž došlo k výraznému omlazení a zároveň profesionalizaci pedagogického zázemí IVF. To také znamenalo postupnou reorganizaci struktury výuky. Vladimír Birgus výrazně rozšířil prostor pro přednášky a semináře zavedením pravidelných dvou, později třídních konzultací. Byla zachována možnost korespondenčního způsobu konzultací, což pro Vojtěchovského znamenalo velkou školu v rámci písemného hodnocení fotografických cvičení. Předmět Zátíší vyučoval Miroslav Vojtěchovský na IVF až do roku 1989.

Teoretický základ výuky

Jak již bylo zmíněno, začátek pedagogického působení znamenal pro Miroslava Vojtěchovského velkou výzvu. Úvahy o uspořádání výukového systému umělecké školy opíral o několik inspiračních zdrojů. Kromě rodinného zázemí to byla především osobnost Emanuela Rádla, kterého Miroslav Vojtěchovský považuje za svého největšího učitele². Emanuel Rádl byl významný český přírodovědec a filozof, přívrženec a propagátor Masarykova realismu. Požadoval po filozofech, aby se svou prací zaměřovali na aktuální společenské problémy. Sám pořádal veřejné přednášky a psal texty, jejichž témata vycházela z aktuálního společenského dění. Věnoval se národnostním a rasovým otázkám, vztahu státu a církve, reformě československého školství, právům žen, alkoholismu, atd. Rádlovy analytické schopnosti, metodika, smysl pro spravedlnost a vědeckou poctivost ukazovaly Vojtěchovskému cestu v jeho vlastních teoretických a praktických úvahách. Jeho spisy studoval už od raného mládí.

I když Emanuela Rádla označuje Miroslav Vojtěchovský za nejvýznamnější osobnost, která jej zásadně ovlivnila nejen v oblasti pedagogiky, v žádném ze svých teoretických textů se Rádlovým názorům nevěnoval. Jinak je tomu u Josefa Beuyse, s jehož dílem a texty se Vojtěchovský poprvé seznámil stránkách časopisu *Výtvarné umění*³. Síla, jakou Josef Beuys zapůsobil na Miroslava Vojtěchovského, je patrná z jeho článku Beuys – Don Quijote mezi modernou a postmodernou⁴. Josef Beuys byl v roli performeru, pedagoga, teoretika a grafika velkou postavou umění druhé poloviny 20. století. Důrazně kritizoval umění moderní doby. Poukazoval na jeho povrchní efektnost a elitářství, zdůrazňoval, že umění nesmí stát mimo společnost nebo existovat pouze pro jistou malou část společnosti, nesmí být něčím, co si může společnost dovolit až po naplnění všech materiálních potřeb. Naopak, musí do společnosti prostoupit a stát se její součástí, aktivovat v každém člověku jeho přirozenou tvořivost. Beuysovy teoretické úvahy byly úzce spojeny jak s jeho uměleckou tvorbou, tak s pedagogickou praxí. Ta byla založena na principu tvůrčího přístupu všech žáků a pedagogů a na jejich vzájemném ovlivňování. Beuysovy pedagogické postupy vycházely ze vzdělávacího systému Rudolfa Steinera⁵, filozofa a mystika, zakladatele antroposofie.

S pomocí Rádlova metodického příkladu, Beuysova avantgardního přístupu k umění a výuce, pod vlivem všech ostatních historických podnětů (osobnosti otce a dědečka) a díky polistopadové atmosféře v tehdejším Československu začal

2 ŽižKA, Ondřej. Rozhovor s Miroslavem Vojtěchovským, 25. 8. 2017.

3 Časopis *Výtvarné umění*, číslo 1, 1992. Číslo bylo věnováno Josefu Kosuthovi a Josefu Beuysovi s příspěvky různých autorů a texty Kosutha a Beuyse.

4 Titul článku je variací na název knihy filozofa Josefa L. Hromádky z roku 1943 *Don Quijote české filozofie: Emanuel Rádl, 1873–1942*.

5 Rudolf Steiner na žádost Emila Molta, spolumajitele továrny na výrobu cigaret Waldorf-Astoria (odtud název Waldorfská škola nebo Waldorfské vzdělávání), vypracoval v roce 1919 systém výuky pro děti dělníků z továrny, který byl založen na principu všestranného rozvoje tvůrčích dovedností a sociálního citění, zdůrazňující úlohu imaginace v rámci vzdělávacího procesu.

Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie

Vojtěchovský si stanovil základní okruhy pro analýzu. V první řadě hledal odpověď na otázku smyslu fotografie v postmoderní společnosti. Dalším cílem bylo prozkoumat spektrum systémů, které se používaly na vysokých uměleckých školách, prověřit stávající systém výuky na katedře fotografie na FAMU a porovnat jej s podobnými školami ve světě, zhodnotit způsob výběru uchazečů o studium a možnosti uplatnění absolventů ve fotografické praxi. Tyto okruhy otázek Miroslav Vojtěchovský postupně rozpracovával a rozčleňoval do jednotlivých kapitol, jejichž závěrečnou syntézou stanovil základní předpoklady pro nový systém výuky na vysoké umělecké škole.

Aby dokázal nalézt odpověď na otázky smyslu fotografie v postmoderní společnosti, provedl Vojtěchovský nejprve rozsáhlou analýzu funkce umění ve společnosti 20. století a pokusil se definovat pojem umění jako základ vysokoškolské metodologie.

Porovnáním různých názorových směrů reprezentovaných různými osobnostmi (Benedetto Croce, Sigmund Freud, Jean Jacques Rousseau, Walter Benjamin) dospívá k závěru, že vývoj umění směřuje k úplnému odštěpení od společnosti, k jakési výlučnosti, o které ve svých úvahách hovořil Benedetto Croce na počátku 20. století. V tomto místě předkládá otázku, jaký je tedy smysl vysokoškolského vzdělávání umělců, když se umění od společnosti evidentně odklání? Proč by společnost měla potřebovat výsledky umělecké tvorby? Odpovědi na tyto otázky hledá v konkrétních mylních historiích umění, ve kterých došlo k radikálním změnám jeho chápání a pokusům o nalezení nových východisek. Analyzuje surrealistické hnutí v čele s André Bretonem, revoluční způsoby pohledu na umění Josepha Kosutha a Josefa Beuysa, teoretické studie Jurije M. Lotmana, Arnolda Hausera a Viléma Flussera. Vojtěchovský v těchto přístupech nalézá společného jmenovatele, totiž že umění je speciálním prostředkem interpersonální komunikace, je prostorem nepřesné, konvencionální adekvátnosti⁶. A jestliže takto definuje umění, potom dochází k závěru, že pravý smysl umění tkví v rozšiřování teritoria nepřesné, konvencionální adekvátnosti, v němž se utváří plasticita lidské bytosti.

V následující části se Vojtěchovský zabývá problematikou uměleckého talentu. Klade důraz na to, jakou důležitost má ve výukovém systému způsob jeho odhalení a rozvoje. Upozorňuje také, že je nutné změnit způsob umělecké výchovy ve smyslu kultivace myšlení a názorů studentů vzhledem ke zcela novému pohledu na funkci umění ve společnosti. Za zásadní považuje kategorie jak teoretického (filozofie smyslu lidské existence, souvislosti vztahu společnosti a jedince, vztahu společnosti

6 Konvencionální znamená „podle ustáleného způsobu uvažování“, adekvátní znamená „odpovídající zvolenému účelu“. Vysvětlení lze dosáhnout srovnáním uměleckého přístupu s heraldikou. Heraldika používá znaky, které mají přesně definovaný význam, co přesně znamená zahnutý meč, lilie, atd. Tyto znaky jsou přesně adekvátní, to znamená přesně odpovídající danému účelu. Kdežto znaky a symboly používané v umělecké tvorbě vycházejí ze záměrů autora, tedy nejsou přesné, avšak umělec je většinou používá v souvislosti s ustáleným způsobem vnímání takového znaku mezi lidmi, jsou tedy konvencionálně adekvátní.

a přírody) a praktického (rozvoj technických předpokladů a výtvarného růstu, přehledu o historickém vývoji zvoleného oboru) charakteru.

Na základě analýzy společenské funkce umění provedené v první části práce vyvozuje Miroslav Vojtěchovský strukturu předmětů uměleckého studia na vysoké škole. Definuje šest okruhů, do kterých jednotlivé předměty rozděluje: obecné společensko-vědní, obecné uměnovědní, oborové uměnovědní, oborové technické, intermediální a semináře. Při tom klade důraz na to, že předměty nelze vyučovat jednotlivě bez ohledu na ostatní, je třeba zachovávat vzájemné souvislosti a přesahy jednotlivých předmětů, aby bylo možné sledovat vývoj historických a kulturních jevů ve společnosti.

Miroslav Vojtěchovský navazuje porovnáním současných výukových systému na různých uměleckých školách. Nejprve objasňuje historii pojmů akademie a univerzita a vysvětluje pojetí způsobu výuky na těchto typech škol v minulosti a současnosti. Poté předkládá srovnávací studii vysokých uměleckých škol u nás i ve světě založených na principu akademie a univerzity.

V závěrečné kapitole na základě shromážděných poznatků z předchozích částí prezentuje Vojtěchovský konstrukci nového systému uměleckého vzdělávání aplikovaný na katedru fotografie FAMU. Systém výuky zde měl do té doby horizontální uspořádání. I když název školy hovoří o akademii, výukový systém měl charakter univerzitní. V rozsahu čtyř ročníků měli studenti pevně daný obsah předmětů a cvičení, které museli absolvovat bez toho, aby měli možnost zvolit si nějaké zaměření. Navíc se v porovnání s klasickým akademickým uspořádáním studia, které je koncentrováno na osobnost jednoho vyučujícího, rozpadala pozornost studentů Katedry fotografie na řadu pedagogů. Porovnáním výhod a nevýhod jednotlivých výukových modelů a jejich srovnáním s dosavadní strukturou výuky na katedře fotografie dospěl Miroslav Vojtěchovský ke konstrukci systému založeného na průniku horizontální a vertikální organizace výuky, který ilustruje návrhem učebních plánů členěných do tabulek pro jednotlivé studijní ročníky.

Na základě analýzy jednotlivých okruhů otázek stanovených v úvodu práce provedl Miroslav Vojtěchovský syntézu všech svých závěrů a dospěl ke stanovení základních předpokladů metodologie uměleckého vysokoškolského vzdělávání, které shrnul do dvanácti bodů.

Výchozím bodem je poznatek vyplývající z úvodní části práce, totiž že umění jako specifický prostředek komunikace má své nezastupitelné místo ve společnosti a že fotografie coby vizuální jazyk patří mezi umělecké sdělovací prostředky. Z tohoto bodu vycházejí požadavky na nové pojetí vysokého uměleckého školství. Prvotním zájmem školy má být výchova umělců, kteří budou pátrat po smyslu lidské existence ve vztahu ke světovému dění a zdůrazňovat osobní spoluzodpovědnost za toto dění. Tomu má škola přizpůsobit metodologii výuky do dvou základních směrů, které se vzájemně prolínají. Jednak poskytnout studentům široký vědomostní základ ve společenských vědách, jednak rozvinout teoretické, estetické a řemeslné

aspekty samotné umělecké tvorby, vše na základě kombinace povinných předmětů a předmětů volitelných.

Miroslav Vojtěchovský tak dochází ke konstrukci uspořádání nového uměleckého učiliště. Systém je průnikem horizontálního a vertikálního členění studia v pěti ročnících. První dva roky slouží k nabytí všeobecných vědomostí na základě předepsaných teoretických (společenské vědy, teorie umění, filozofie, psychologie) a praktických témat (technické předměty, semináře a dílny). Ve třetím ročníku se student specializuje na zvolený žánr svého oboru a skládá bakalářskou zkoušku. Pokud pokračuje v dalším studiu, je čtvrtý a pátý ročník určen pro rozvoj zvolené specializace, pátý ročník je zároveň absolventským ročníkem. Miroslav Vojtěchovský klade velký důraz na provedení revize způsobu stávající výuky, na vytvoření nové obsahové skladby předmětů a jejich vzájemné provázání. Není možné předměty vyučovat odděleně, bez vzájemného obsahového propojení s ostatními předměty. Je nutné citlivě vyvážit skupinu předmětů zabývajících se odborně-uměleckou stránkou s předměty společensko-vědními. Metodologie výuky musí směřovat ke studentovi, k tomu, aby měl potřebu se rozvíjet, přičemž úkolem pedagoga je ukazovat cestu. Student musí být schopen hodnotit svou vlastní práci, chápat principy své tvorby a hledat při tom vlastní cestu, nikoliv kopírovat zavedené nebo ověřené postupy. Zásadním úkolem pedagoga je také průběžně ověřovat samostatnou práci studenta v oblasti volné tvorby a pomoci mu rozvíjet názory, konfrontovat tvorbu mezi jednotlivými studenty bez ohledu na to, v jakém ročníku studia se nacházejí. Připomíná také závažnost problematiky vyhledávání talentů a přípravy přijímacího řízení.

„... Projektovaný systém má záměrně poněkud futuristický charakter tím, že ignoruje lety dobře zavedený a obecně zdomácnělý názor na vysokou školu jako tovaru na tituly a studium jako nudnou a časově náročnou překážku k získání jakéhosi titulu, ale naopak předpokládá, že student chce studovat a léta studií chce pro sebe aktivně zhodnotit...“⁷

Miroslav Vojtěchovský dokončil svou práci na téma vysokoškolského vzdělávacího systému v roce 1991 rok po nástupu do funkce vedoucího Katedry fotografie na FAMU. Ojedinelost tohoto textu spočívá v tom, že je sestaven na propracovaném teoretickém základu, důsledné a rozsáhlé analýze otázek o smyslu umění v současnosti, na základě nových poznatků o roli, kterou umění hraje v dnešní postmoderní době. Jeho závěry nejsou výsledkem domněnek nebo představ o studiu, ale v duchu Rádlovy metodiky vycházejí z pečlivé vědecké práce a argumentů na základě faktů. Jeho práce je novým pohledem na metodologii umělecké výchovy v tom smyslu, že studenta je třeba nejprve vzdělat v obecných předmětech, aby měl možnost vytvořit si přehled o historii a současné situaci svého oboru, udělat si představu o jeho vývoji v kontextu s vývojem etických, politických, ekonomických

7 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie*, habilitační práce, 1991, s. 68.

podmínek společnosti, aby si poté vytvořil názor na to, jak se chce specializovat, aby mohl uvažovat o smyslu a důvodech své tvorby. Důležitý je apel na vzdělanost umělce, který Miroslav Vojtěchovský neustále opakuje, protože jedině vzdělaný umělec může být aktivním členem lidské společnosti a ovlivňovat její vývoj. Systém výuky má takové umělce pro společnost vychovávat. V tom tkví aktuálnost myšlenek Miroslava Vojtěchovského a jejich přínos pro vysokoškolské vzdělávání, v tom tkví hlavní význam pedagogické činnosti Miroslava Vojtěchovského. V rámci desetiletého působení v roli vedoucího Katedry fotografie FAMU se Miroslavu Vojtěchovskému naskytla příležitost proměnit výukový systém na katedře v duchu své teoretické práce.

Katedra fotografie na FAMU

Listopadové události v Československu v roce 1989 přinesly v souvislosti s významnými proměnami uspořádání naší společnosti také zásadní změnu v pedagogickém působení Miroslava Vojtěchovského. Po dvanácti letech v roli externího vyučujícího byl v roce 1990 za silné podpory studentů jmenován tehdejším děkanem FAMU prof. Josefem Pecákem vedoucím Katedry fotografie. Snahu tehdejšího vedoucího katedry doc. Jaroslava Rajzika, aby se jeho nástupcem stal bývalý redaktor Rudého práva Jiří Šmíd, studenti neakceptovali.

Je důležité si uvědomit, jakým způsobem ovlivnila změna politického režimu po roce 1989 nároky kladené na absolventy vysoké umělecké školy obecně, tedy nutně i na studenty FAMU. Před rokem 1989 měl fotograf možnost komerční práce pouze za podmínky členství ve Svazu českých výtvarných umělců nebo registrace v Českém fondu výtvarných umění. Bez toho nemohl komerčně vůbec existovat. A diplom z FAMU byl jakousi licencií na komerční tvorbu, vstupenkou, která otevírala dveře do Svazu nebo do Fondu. To bylo také jedním z hlavních motivů většiny uchazečů o studium na FAMU. Listopadem 1989 se však změnila politické a společenské podmínky v Československu, otevřel se volný trh a tím se absolventi školy dostali do zcela jiné role. Tyto změny postavily před umělecké školství nové požadavky na způsob a obsah vzdělávání.

Miroslav Vojtěchovský se do té doby nikdy detailně nezabýval metodikou a systémem výuky na vysoké umělecké škole, proto se ihned začal intenzivně věnovat teoretické přípravě změny výukového systému na Katedře fotografie, aby byl schopen jasně formulovat argumenty, které změnu systému obhájí.

Miroslav Vojtěchovský navrhl reorganizaci studia na katedře fotografie v duchu své teoretické práce *Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie*.

Rozšířil množství předmětů, ve kterých se vyučovaly společenské vědy a navýšil počet pedagogů tak, aby jeden předmět vyučovalo více lidí a aby si studenti mohli volit, jestli například dokumentární fotografii budou studovat u Pavla Diase,

Viktora Koláře nebo Jindřicha Štreita, protože každý z pedagogů ke svému žánru přistupoval zcela jiným způsobem. Zavedl systém volitelnosti předmětů ve struktuře výukových rozvrhů jednotlivých ročníků ve shodě s výukovými plány popsány v jeho habilitační práci. Záměrem také bylo dostat do školy zahraniční pedagogy, aby měli studenti možnost setkávat se s osobnostmi pocházejícími z jiného kulturního a společenského prostředí.

Důležitou změnou bylo zavedení zahraničního studia. To bylo na katedře fotografie možné i za vedení profesora Šmoka, avšak díky politické situaci bylo až na výjimky, jalou byla například Čechošvýcarka Iren Stehli, omezeno na studenty ze spřátelených zemí socialistického bloku. Miroslav Vojtěchovský zavedl plnohodnotné denní studium pro zahraniční studenty. Přednášky byly vedeny v angličtině, protože nemělo smysl nutit studenty z jiných zemí učit se češtinu, která by jim po skončení studia nebyla k užitku. Angličtina se ve světě vyučovala běžně jako univerzální jazyk. Počet zahraničních studentů byl o něco nižší než českých, zpravidla pět v ročníku, zatímco českých studentů bylo sedm. Množství českých studentů bylo dáno předpisem, počet cizinců se volil podle kapacity Katedry fotografie. Důvody pro zavedení zahraničního studia byly praktické. Zahraniční studenti byli samoplátci, sto procent nákladů na studium hradili sami, což přinášelo katedře velké množství finančních prostředků. Kromě toho také pomáhali zahraniční studenti propagovat FAMU ve světě a přítomnost cizinců dávala českým studentům možnost kontaktu se zahraničím. Díky zvýšení přílivu finančních prostředků měl Miroslav Vojtěchovský možnost rozšířit pedagogické zastoupení, takže katedra fotografie měla dvojnásobný počet pedagogů, než všechny ostatní katedry. Kromě toho dovozoval dostatek financí významným způsobem propagovat katedru fotografie. Bylo možné pronajímat výstavní síň, k výstavám tisknout katalogy, bylo také možné poprvé v roce 1996 prezentovat práce studentů FAMU na veletrhu Photokina v Kolíně nad Rýnem, konkrétně souborem fotografií dánského fotografa Søren Solkær s názvem Photographers Posed na stánku společnosti Foma.

Díky dostatečným finančním prostředkům bylo také možné propagovat práce z Katedry fotografie v domácím prostředí. Klauzurní práce byly vystavovány v prostorách FAMU, bakalářské práce většinou v prostorách Hudební fakulty AMU na Malostranském náměstí a magisterské práce byly vystavovány v Národním technickém muzeu, Richterově vile a jednou také ve Veletržní paláci, čili v Národní galerii.

Úspěšnost změn ve výuce ilustrují názory studentů a pedagogů, kteří éru Vojtěchovského zažili nebo byli svědky předchozího způsobu výuky profesora Jána Šmoka. Názory pedagogů jsou reprezentovány dvěma ze tří vyučujících, kteří v roce 1978 nastoupili na katedru fotografie současně s Miroslavem Vojtěchovským a po celou dobu jeho působení byli jeho kolegy. Jsou jimi prof. PhDr. Vladimír Birgus a doc. Mgr. Vladimír Kozlík. Zástupcem názorů z řad studentů je jednak Václav Podestát, který nastupoval na FAMU pod vedením katedry doc. Jaroslavem Rajzíkem, tedy do systému, který vybudoval Ján Šmok. Další dva studenti

absolvovali studium na FAMU již pod vedením Miroslava Vojtěchovského, jsou jimi Pavla Hrachová Kocourková a Daniel Šperl. Názory pedagogů a studentů se protínají ve dvou významných průsečících. Prvním je velice pozitivní hodnocení Miroslava Vojtěchovského jako vedoucího katedry. Skvělý profesionál, všestranně vzdělaný člověk, výborný vedoucí katedry s obrovským nasazením, obětavý učitel, který bez váhání věnuje svým studentům čas, energii a veškeré vědomosti.

Druhým průsečíkem je pohled na zahraniční studium, na které panují názory neutrální nebo v určitém smyslu negativní, předloženy jsou dále v textu.

Pohled na výukový systém, který Miroslav Vojtěchovský postupně zaváděl, se u pedagogů odlišuje od názoru studentů. Důvodem je patrně zcela jiná role, ve které dotazovaní stáli. Vladimír Birgus ve shodě s Vladimírem Kozlíkem hodnotí změny Miroslava Vojtěchovského tak, že převzal to dobré z výukového systému Jána Šmoka a v některých oblastech jej rozšířil. Především to bylo navýšení počtu pedagogů a studentů. Vladimír Kozlík upřesňuje, že je třeba brát v potaz nový způsob organizace vysokého školství jeho rozdělením na bakalářské a magisterské studium, na které musel Miroslav Vojtěchovský reagovat. Podle jeho názoru ponechal Vojtěchovský klasické univerzitní vzdělávání v bakalářském stupni a možnost specializace zavedl v magisterském studiu. Vladimír Birgus zdůrazňuje, že pro něho samotného a jistě i pro Miroslava Vojtěchovského byl Ján Šmok velkým vzorem. Výhodu Šmokova systému vidí v tom, že nikdy neprosazoval čistě ateliérový způsob výuky, kladl důraz na rozvoj volné tvorby a orientaci studentů v dějinách umění a fotografie. Vyzdvihuje Vojtěchovského profesionalitu, obrovské nasazení a organizační schopnosti, výhody vícenásobného obsazení jednoho předmětu několika pedagogy, schopnost získat finanční prostředky a způsob, jakým dokázal katedru fotografie prezentovat v zahraničí. Výhrady obou pedagogů směřují především k výběru pedagogického obsazení zahraničního studia. Vladimír Kozlík se zmiňuje o nedostatečné kvalifikaci některých vyučujících, zároveň však hájí volbu Miroslava Vojtěchovského tím, že nemohl mít podrobné informace o stupni jejich vzdělání, protože jej nebylo v té době možné ověřit. Vladimír Birgus obecně vnímal veškeré změny velice pozitivně, jeho výhrady směřovaly hlavně k volbě těch pedagogů, kteří nezapadli do názorového prostředí katedry. V této souvislosti zmiňuje především osobu Američana Franka Rehaka, kterého označuje jako člověka, jehož intriky poštvaly zahraniční studenty proti vedení katedry, což mělo téměř fatálními důsledky. Oba pedagogové se také shodují v tom, že konec působení Miroslava Vojtěchovského na FAMU a pozdější nástup Jaroslava Barty, který nevyhrál konkurz, ale přesto byl tehdejším děkanem FAMU Michalem Bregantem jmenován vedoucím katedry, znamenal pro katedru fotografie postupnou, výraznou změnu směrem ke způsobu výuky na bázi ateliérů a k jeho jednoznačnému akcentování konceptuální tvorby, což ovšem nebylo původním Bártovým záměrem. Birgus považuje za velkou ztrátu odchod tak výrazných a aktivních osobností, jako byl Jindřich Štreit.

Z jiného úhlu pohlíželi na vývoj výukového systému na katedře fotografie studenti. Jediným z dotázaných, který zažil přechod od Šmokova systému, byl Václav Podestát. Absolvoval studium na FAMU v letech 1989–1994. Václav Podestát vysvětluje, že výukový plán Jána Šmoka obsahoval předepsané penzum předmětů v každém postupném ročníku, volit bylo možné pouze v oblasti volné tvorby. Po změně ve vedení katedry z počátku žádné novinky ve způsobu výuky nezaznamenal, postupně se později objevovaly předměty, u kterých si bylo možné volit pedagogy nebo některé předměty volit či vynechat podle toho, k jakému zaměření student konvenoval. V souvislosti s tím poukazuje na zvyšující se počet externích pedagogů a podobně jako Vladimír Birgus zmiňuje negativní vliv Franka Rehaka. Václav Podestát ve shodě s ostatními oceňuje obrovskou obětavost a ochotu, se kterou se Miroslav Vojtěchovský věnoval studentům.

Pavla Hrachová Kocourková (na FAMU v letech 1992–1998) absolvovala studium podobně jako Daniel Šperl (1991–1993 mimořádné, 1993–1998 řádné studium) již plně pod vedením Miroslava Vojtěchovského. Pavla Hrachová označuje atmosféru na katedře jako „velkou otevřenost a svobodu ducha“. Od třetího ročníku možnost specializace, podpora zahraničních stáží a výměnných pobytů studentů, účast na projektech z jiných škol, velké množství studentských výstav, společné přednášky teoretických předmětů v rámci AMU, na kterých bylo možné setkávat se se studenty jiných oborů. Se zahraničními studenty katedry se sice setkávala v rámci některých projektů, ale jinak byli zcela oddělení. Pavla Hrachová organizovala vydání katalogu studentských prací s názvem *Objektivita*, měla velkou podporu Miroslava Vojtěchovského a na jeho jméno byla schopná zajistit sponzory pro finanční krytí nákladů. Vojtěchovského charakterizuje jako člověka s velkým morálně etickým základem, který věnoval škole obrovské množství energie.

Daniel Šperl považuje za jednu ze zásadních věcí svého studia na FAMU možnost volby pedagogů v rámci jednoho oboru. Popisuje neuvěřitelné setkání s Jindřichem Štreitem a způsobem jeho výuky: „S Vojtěchovským přišel takovej vousatej pán, rozhodil před náma svoje fotky a řekl, že tady chce učit, ale že chce učit trochu jinak. A pak jsme za ním jezdili na Sovinec ve dvojicích, v první byla Pavla Hrachová a Zdeněk Stolbenko, já jsem byl hned ve druhé s Libuší Rudinskou, Agnes vařila a bylo skvělé vidět Jindru venku při práci.“ Podobně jako Pavla Hrachová Kocourková oceňuje společné přednášky teoretických předmětů, protože jinak byla katedra fotografie dost uzavřená, a potvrzuje oddělenost zahraničních studentů, se kterými prakticky nepřišel do kontaktu. Za skvělé považoval přednášky z dějin umění a velmi vítal, že je přednášeli dva pedagogové, dr. Bohumil Mráz a prof. František Dvořák, protože každý měl zcela jiný přístup. Na konec chodil k oběma, i když bylo možné zapsat se jen u jednoho. Zdůrazňuje osobnost Zdeňka Primuse jako velmi vzdělaného člověka, který vozil studenty na velké množství výstav včetně zahraničních (především do Německa). Také připomíná, že Miroslav Vojtěchovský přivedl do školy celou řadu hostů, kteří přednášeli o technice nebo vedli specializované dílny, byly peníze

na modely a materiál, výstavy. Díky Vojtěchovskému mohl také absolvovat zahraniční stáž, ze které mu byly uznány kredity pro studium na FAMU. Dojem ze studia shrnuje Daniel Šperl takto: „Vojtěchovský umožnil to, že si každý mohl jít svou cestou. Ve výuce byl velice tolerantní – jestli ti někdo nesedí, tak k němu nechoď. Strojárna, na kterou jsem chodil před tím, byla továrna na inženýry. FAMU byla pro mě rodina.“

I když je z uvedených rozhovorů patrná jistá názorová polarita, je možné s jistotou konstatovat, že změny, které Miroslav Vojtěchovský na katedře fotografie postupně aplikoval, směřovaly k ustavení moderního vysokoškolského učiliště zaměřeného na všestranný, ale zároveň svobodný rozvoj studentovy osobnosti.

Katedru fotografie FAMU vedl Miroslav Vojtěchovský od roku 1990. V průběhu let 1993 až 1996 byl souběžně ve funkci prorektora pro vědu a rozvoj AMU, byl členem výboru Fondu rozvoje vysokých škol a věnoval se své volné i komerční fotografické tvorbě. V roce 1997 byl jmenován vysokoškolským profesorem v oboru fotografie na základě přednášky K etice fotografie.

V souvislosti s působením Miroslava Vojtěchovského na FAMU je třeba zmínit ještě jednu záležitost, která se udála v roce 2004. V tomto roce slavila katedra fotografie FAMU pod vedením Jaroslava Barty třicetileté výročí svého založení. K výročí byla sestavena výstava absolventů Katedry fotografie z let 1964 až 2004 nazvaná *Reflexe*. Výstavu doprovázel katalog s textem Heleny Musilové. Ve IV. části popisu historie katedry komentující období 1990 až 2004 hodnotí Helena Musilová působení Miroslava Vojtěchovského takto: „... Katedra fotografie se po roce 1990 výrazně personálně neproměnila, v jejím čele sice stál Miroslav Vojtěchovský, který se ovšem také intenzivně věnoval přípravě výstav a propagaci české fotografie ve světě, a tak jeho působení na katedře bylo zvláště v druhé polovině devadesátých let velmi sporadické ...“. Toto nehorázné tvrzení a účelové zkreslení skutečnosti, které není ani zdaleka jediné, jehož se Helena Musilová dopustila, výstižně charakterizoval Josef Chuchma ve svém článku Sladce snadné přepisování dějin, ve kterém hodnotí zmíněnou výstavu: „... V těchto příspěvcích, sepsaných Helenou Musilovou, se však čtenáři dostane těžké dávky demagogie a svévole ...“. V závěru svého článku Chuchma shrnuje: „... Její texty by zasluhovaly skutečně důkladný rozbor, neboť jde o vpravdě exemplární ukázkou zplošňování historie, kterou přitom lze stále ještě rekonstruovat – vzhledem k malému odstupu – s citem pro dobové nuance.“ Reakce Josefa Chuchmy rozhodně nebyla svého druhu jediná, stejně jako Miroslav Vojtěchovský nebyl jediný, jehož text Heleny Musilové poškodil, podobných pokřivení se dopustila například při popisu působení profesora Jána Šmoka ve vedení katedry. Abych v této práci alespoň částečně naplnil výzvu ze závěru článku Josefa Chuchmy, uvedu několik faktů, které lze jistě snadno ověřit z archivů Katedry fotografie FAMU. Miroslav Vojtěchovský přebíral katedru v roce 1990. Počet studentů včetně distančního studia činil necelou šedesátku, počet pedagogů byl sedm interních a deset externích. Před odjezdem do USA v roce 1999 měla katedra fotografie přibližně sto dvacet studentů, dvanáct kmenových



a dvacet externích pedagogů⁸. Miroslav Vojtěchovský provedl reorganizaci studia podle svého návrhu průniku akademie a univerzity, zavedl volitelné předměty, byly postupně akreditovány všechny stupně studia (bakalářské, magisterské a doktorské) jak v češtině, tak v angličtině. Doplnil výuku o teoretické předměty, které vyučovali pedagogové z Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Fakulty společenských věd UK, Přírodovědecké fakulty UK a z Vysoké školy ekonomické. Za jeho působení došlo také k výraznému zintenzivnění výstavních aktivit, z titulu prorektora AMU pro studijní záležitosti a vědecký rozvoj⁹ prosadil vznik nakladatelství na AMU, které je funkční dodnes. V roce 1998 neúspěšně kandidoval na pozici rektora AMU.

3 Pedagogický sbor
Katedry fotografie FAMU,
1982. Fotografie Ludmila
Kubíková

⁸ Pod vedením Miroslava Vojtěchovského vyučovali na Katedře fotografie FAMU například doc. Mgr. Alexander Baran, PhD., Walter Bermoser, prof. PhDr. Vladimír Birgus, Mgr. Antonín Braný, Mgr. Čedo Butina, prof. Mgr. Pavel Dias, externě prof. PhDr. František Dvořák, doc. ing. Jan Eigl. CSc., Mgr. Štěpán Grygar, prof. MgA. Milota Havránková, Pavel Jasanský, prof. PhDr. Zdeněk Kischner, doc. Viktor Kolář, doc. Mgr. Vladimír Kozlík, doc. Jaroslav Krejčí, Mgr. Vladan Krumpl, ing. Miroslav Krůs, Marla Beth Lazroe, M.A., PhDr. Bohumír Mráz, Frank Rehak, Robert Silverio, Ph.D., Václav Soukup, Mgr. Martin Stecker, ing. Richard Stieblitz, PhDr. Václav Šimice, prof. Ján Šmok, doc. Mgr. Pavel Štecha, doc. Mgr. Jindřich Štreit, PhDr.

⁹ Ve funkci působil v letech 1993–1996.

Pobyt v USA

V roce 1999 byl Miroslav Vojtěchovský pozván na jeden semestr k pobytu do USA v rámci programu Artist-In-Residence na American University Washington D. C. Působil v divizi Film and Media Arts, jejímž vedoucím byl John Douglass. Tato divize je součástí School of Communication (SOC), která je součástí organizačních složek washingtonské univerzity. Vojtěchovský vyučoval předmět Základy fotografie, který byl přístupný všem studentům, kteří v rámci svého studijního programu mohli fotografii využít. Studenti během dvanácti týdnů prošli intenzivním fotografickým kurzem, v rámci něhož zpracovávali cvičení různého zaměření (portrét, krajina, zátiší, reportáž, atd.). Získali základní dovednosti po obsahové stránce a po stránce řemeslné v rámci černobílého procesu. V závěru semestru byli hodnoceni za fotografická portfolia, která obsahovala výsledky jednotlivých cvičení. Před koncem semestru nabídl John Douglass Vojtěchovskému na základě jeho výsledků ve výuce prodloužení pobytu na další rok. Byla to velká příležitost, které se nemusela opakovat a Vojtěchovský nabídku přijal. To ale zároveň znamenalo konec vedení Katedry fotografie na FAMU. V období prvního semestru v USA jej v nepřítomnosti zastupoval ve vedení katedry Vladimír Kozlík, v průběhu roku 2000 již však byla délka jeho nepřítomnosti na katedře neúnosná a Vladimír Kozlík převzal vedení zcela. Miroslav Vojtěchovský v témže roce rozvázal s FAMU pracovní poměr.

Záměrem Vojtěchovského bylo vyučovat klasickou studiovou fotografii.

John Douglass byl původně skeptický, protože v té době již razantně nastupovala digitální technologie. Po shlédnutí několika Vojtěchovského velkoformátových dia-pozitivů však změnil názor a uspořádal mu v prostorách univerzity malou výstavu.

Miroslav Vojtěchovský setrval v USA až do roku 2003. Spektrum předmětů se rozšířilo na Dějiny fotografie, Základy fotografie, Fine Art Photography, Studiová fotografie a Vizuální gramotnost, přičemž v každém semestru vyučoval vždy kombinaci tří z nich.

Důvodů pro setrvání v USA bylo patrně mnoho, minimálně jeden z nich můžeme vyčíst z článku nazvaného S veverkami v Districtu Columbia. Článek byl otištěn v 6. čísle časopisu *DISK* v roce 2003. Miroslav Vojtěchovský se na půdě washingtonské univerzity ocitl v ohleduplné multikulturní společnosti a stal se součástí dokonale fungujícího výukového systému. Vše bylo zaměřeno na studenta a pedagoga, po obou byl vyžadován stoprocentní výkon. Jak student, tak pedagog měli zajištěno vše potřebné ke své práci, centrálně umístěná knihovna byla obrovským zdrojem prakticky veškeré literatury a zároveň konzultačním a společenským centrem. Na pedagoga byly kladeny nároky související výhradně s výukou, nebyl zatěžován zbytečnou administrativou nebo otázkami financování chodu školy. Poznal skvěle zvládnutou problematiku výběrového řízení, do detailů propracovaný systém hodnocení studentů a pedagogů. Je tedy pochopitelné, že Vojtěchovskému takové prostředí vyhovovalo a bylo důvodem setrvání na podstatně delší dobu, než původně zamýšlel.

Pobyt ve Washingtonu Miroslav Vojtěchovský z rodinných důvodů ukončil po završení letního semestru v červnu roku 2003. V témže roce se podruhé ucházel o místo rektora AMU, při volbě jej o jediný hlas předstihl Ivo Mathé. Následně byl požádán, aby díky svým zkušenostem z USA vyučoval zahraniční studenty v rámci programu FAMU International. Jako externí pedagog zde přednášel ještě po dobu jednoho školního roku a v roce 2004 FAMU definitivně opustil.

V letech 2003 – 2004 Miroslav Vojtěchovský krátce spolupracoval s Divadelní fakultou AMU, ke které byl přizván profesorem Jaroslavem Vostrým, jenž v té době jako bývalý rektor AMU vedl na DAMU Katedru teorie a kritiky. Vojtěchovský byl na katedře vedoucím dvou doktorandských prací, daleko významnějším bodem spolupráce s profesorem Vostrým však byla Vojtěchovského účast na tvorbě obsahu časopisu *DISK*, který Vostrý založil v roce 2002. Miroslav Vojtěchovský začal od červnového čísla *DISKU* roku 2003 pravidelně publikovat teoretické články, úvahy a recenze tématicky orientované především na inscenovanou fotografickou tvorbu. Tyto texty obsahově korespondovaly s teoretickými pracemi Jaroslava Vostrého a ostatních autorů, kteří přispívali do časopisu *DISK*. Právě tyto přesahy do divadelního oboru a osobnost profesora Vostrého měly na teoretické uvažování Miroslava Vojtěchovského zásadní vliv. Spoupráce s Jaroslavem Vostrým vyvrcholila vydáním společné teoretické publikace *Obraz a příběh: scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění*.

Orange Factory

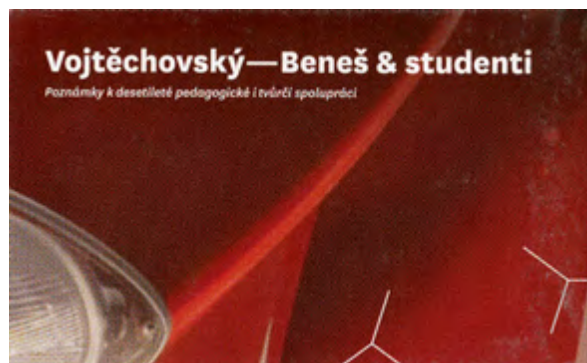
Čtyři roky v atmosféře washingtonské univerzity byly Miroslavu Vojtěchovskému velkým impulzem pro další pedagogické působení. Situace na FAMU už sice nedovolila navázat na dvacet tři let úspěšné práce na Katedře fotografie, ale přišly další nabídky. V roce 2004 byl Vojtěchovský osloven ředitelkou a majitelkou Soukromé vyšší odborné školy umění a reklamy v Praze (pracovně nazývanou Orange Factory) paní Andreou Jiravovou-Čapkovou, aby zde vyučoval reklamní fotografii. Orange Factory nabízí tříleté pomaturitní vzdělání v několika oborech z oblasti reklamní tvorby (Reklamní fotografie, Reklamní grafika, Prostorový design, Reklamní produkce, Anomace a Gamedesign). Miroslav Vojtěchovský nabídku s radostí přijal a ve školním roce 2004 – 2005 začal v Orange Factory vyučovat.

Za svého asistenta zvolil Mariana Beneše, který se shodou okolností také vrátil z USA, kde v letech 2001 – 2003 studoval a vyučoval v rámci Fulbrightova stipendia v International Center of Photography (ICP) v New Yorku. Beneš dokonale ovládal digitální techniku a postprodukční postupy ve Photoshopu. Kromě toho byl bývalým Vojtěchovského studentem na Katedře fotografie FAMU, kde se podílel společně s ostatními spolužáky na zpracování katalogu historických automobilů značky Škoda k 90. výročí jejího z expozice nově otevřeného muzea automobilky. Během studií na FAMU neměl Beneš s Vojtěchovským nijak úzký kontakt, protože se na



4 Ze souboru Škoda Auto Muzeum – 100 let historie automobilů, 2005 – 2007, Miroslav Vojtěchovský a Marian Beneš

5 Vojtěchovský-Beneš a studenti, Poznámky k desetileté pedagogické i tvůrčí spolupráci, 2015



počátku zabýval především dokumentem, takže mnohem blíže měl tehdy v první řadě k Pavlu Diasovi. Určitý vztah k užití fotografii měl však vždy, protože pochází z fotografické rodiny, v níž byla reklamní fotografie zdrojem obživy. Volba semináře u Vojtěchovského byla z toho důvodu samozřejmostí.

Do bližšího kontaktu tedy přišli Miroslav Vojtěchovský a Marian Beneš poprvé při práci na již zmíněném výročním katalogu pro muzeum Škoda. Požadavkem zástupce Škody pana Clause Hohmanna bylo, že fotografie musí vzniknout přímo v expozici muzea. Z toho důvodu se při fotografování museli orientovat většinou na detaily a polocelky, protože celý automobil nebylo možné v podmínkách muzea světelně zvládnout. Fotografovalo se na diapositivы a expozice snímků byly díky světelným podmínkám mnohdy velice komplikované. Beneš díky svým praktickým zkušenostem získaným od otce a dědečka působil vedle svých spolužáků jistě a sebevědomě, díky čemuž se stal nejmenovaným studentským vedoucím projektu. Celou akci z profesionálního a pedagogického hlediska zastřešoval Miroslav Vojtěchovský. Katalog byl úspěšně dokončen a vydán v roce 1995. Marian Beneš studoval na Katedře fotografie FAMU v letech 1994 – 2001. Po dokončení katalogu byli s Miroslavem Vojtěchovským pouze v běžném kontaktu studenta a vedoucího katedry. To se změnilo až v jednom momentu v roce 2004: „Právě jsem montoval u tchýně lustr s větrákem, stál na štaflích a dole mi zazvonil telefon. Několik let jsme se vůbec neslyšeli, najednou volal, představil se a řekl, že má pro mě takový návrh. Byl to pro mě snový okamžik, že mi taková osobnost nabízí spolupráci“¹⁰.

Jelikož struktura předmětů na Orange Factory byla stanovena při akreditaci školy, neměl Miroslav Vojtěchovský možnost do ní výrazně zasáhnout. Vzhledem k tomu, že učební plán školy vychází ze středoškolského systému, dohodli se Vojtěchovský s Benešem, že bude vhodnější se v rámci svých předmětů co nejvíce přiblížit organizaci výuky, kterou Vojtěchovský aplikoval na FAMU. V rámci výukového modelu se snažili neodělovat uměleckou a užitou stránku fotografie, fotografii chápou jako prostředek

10 ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovor s Marianem Benešem.



mezilidské komunikace. Z toho důvodu kladou důraz především na myšlenkový obsah práce svých studentů a na jejich lidskou a občanskou kultivaci. Způsob výuky ověřovali po dobu dvou let na případových studiích při spolupráci s různými subjekty především z oblasti automobilového průmyslu, díky níž ateliér vešel do povědomí širší odborné veřejnosti.

Shodou okolností se po deseti letech v roce 2004, kdy Miroslav Vojtěchovský začal pracovat ve svém novém působišti, ozval opět pan Hohmann ze Škodovky s žádostí o zpracování dalšího katalogu, tentokrát ke 100. letému výročí založení firmy. Projekt probíhal podobným způsobem, jako před deseti lety. Vojtěchovský jej profesionálně zaštitil, tentokrát již společně s Marianem Benešem, fotograficky se na něm podíleli studenti. Vojtěchovského záměrem bylo co nejpreciznější zpracování. Problémem bylo, že požadavek muzea byl stále stejný: fotografovat v expozici muzea tak, aby výsledné fotografie přinesly obobný zážitek, jaký získá návštěvník při prohlídce. Po několika testech s diapozitivy a barevnými negativy se s Benešem rozhodli vyzkoušet digitální stěnu. Ředitelka Orange Factory paní Čapková dostala při spuštění školy několik darů v podobě technického vybavení, mezi nimi také digitální stěnu PhaseOne s tehdy špičkovým rozlišením 22 MP, shodou okolností to bylo těsně po uvedení tohoto typu na trh. Díky práci s digitální technikou byli při fotografování schopni okamžitě kontrolovat výsledky. Zároveň mohli průběžně měnit umístění světel a jednotlivé expozice digitálně skládat s velkou přesností. Tuto metodu nazvali „časosběrná fotografie“. Teprve po čase si Beneš uvědomil, o jaký historický okamžik se jednalo. Byli jedni z prvních na světě, kteří takovou práci provedli. Ne proto, že by byli tak vyjímeční, ale proto, že měli štěstí na čas. Kdyby práce probíhaly o rok dříve, taková technika ještě nebyla k dispozici. Výsledkem byl katalog, který byl nesrovnatelně dokonalejší než před deseti lety. Práce na katalogu byla také obrovskou školou pro všechny zúčastněné studenty, jak po stránce fotografické, tak po stránce vedení celého projektu a jednání s klientem.

6 Ze souboru
Škoda Auto Muzeum
– 100 let historie auto-
mobilů, 2005 – 2007,

Po úspěšném zvládnutí katalogu Škoda přišly další projekty z oblasti automobilového průmyslu, na kterých oba pedagogové se svými studenty podíleli. V první řadě se jednalo o spolupráci s šéfredaktorem časopisu AUTO7 Janem Blažkem. Časopis dostával k testování automobily různých značek. Přibližně třikrát do roka poskytl časopis automobily studentům k týdenímu fotografování a výsledky jejich práce potom byly publikovány v časopisu. Od práce s časopisem se rozvinula spolupráce se značkou Chevrolet, v rámci níž se studenti začali pravidelně a velice úspěšně účastnit soutěže Young Creative Chevrolet na národní a evropské úrovni. Spolupráce s Chevroletem byla ukončena odchodem značky z České republiky. Druhým velice úspěšným a nejen pro studenty poučným projektem bylo kompletní zpracování kalendáře automobilů pro společnost Mitsubishi. Pro studenty to byla skvělá zkušenost, protože si na postupných schůzkách museli projekt obhájit nejen po fotografické stránce, ale také po stránce grafické úpravy a technického provedení kalendáře. Spolupráce s Mitsubishi trvala dva roky.

Práce studentů Orange Factory pro automobilový průmysl se od roku 2006 začala prolínat s prací studentů Ateliéru aplikované a reklamní fotografie, který začal Miroslav Vojtěchovský vést na Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, do tzv. Spojeného ateliéru, v rámci kterého probíhá spolupráce studentů na různých projektech.

Společná pedagogická a fotografická práce Miroslava Vojtěchovského a Mariana Beneše slavila mnoho úspěchů na poli studentské reklamní fotografie. Studenti pravidelně získávají nejvyšší ocenění na evropské i světové úrovni v různých fotografických soutěžích.

Miroslav Vojtěchovský je na Orange Factory vedoucím oboru Reklamní fotografie. Vyučuje studiovou fotografickou praxi, filozofii fotografického obrazu a dějiny fotografie. Marian Beneš se věnoval výuce zpracování digitálního obrazu, Photoshopu, zprávy barev. V roce 2016 své působení na Orange Factory ukončil v souvislosti se zahájením výuky na Vysoké škole kreativní komunikace v Praze, ve které zaujal pozici vedoucího Katedry vizuální tvorby. V roli asistenta Miroslava Vojtěchovského na FUD v Ústí nad Labem působí nadále.

Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem

Od roku 2004 zahájil Miroslav Vojtěchovský externí spolupráci s Fakultou umění a designu (FUD) Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (UJEP). V Ústí již v té době existoval ateliér fotografie, jejíž vedoucím byl nynější profesor Pavel Baňka. Jeho ateliér svou náplní směřoval především k volnému umění konceptuálního charakteru. I přes to, že Baňkovi studenti absolvovali v rámci studia některá technická cvičení, náplň ateliéru nekorespondovala zcela s umělecko-průmyslovým charakterem fakulty. Tehdejší děkan fakulty doc. ak. mal. Vladimír Švec měl v úmyslu zavést na fakultě druhý ateliér fotografie, který by se na rozdíl od

ateliéru Pavla Baňky orientoval na užitou fotografii. Zároveň chtěl využít zkušeností Miroslava Vojtěchovského se zprovozněním zahraničního studia na FAMU a zpřístupnit tento způsob výuky na FUD. Pavlu Baňkovi situace vyhovovala, protože počet uchazečů, které mohl přijímat do ročníku, byl omezen na maximálně pět studentů a zájem o studium fotografie tedy značně přesahoval možnosti jeho ateliéru¹¹. Vladimír Švec nejprve požádal Miroslava Vojtěchovského o vypracování návrhu studijního plánu ateliéru užité fotografie a po té mu nabídl jeho vedení. Miroslav Vojtěchovský se stal vedoucím ateliéru Aplikované a reklamní fotografie v roce 2006. Pro pochopení situace, za které Miroslav Vojtěchovský vstupoval do spolupráce s FUD, je vhodné provést krátký historický exkurs do vývoje fakulty.

Počátky Fakulty umění a designu spadají do roku 1992, ve kterém byl založen sklářský ateliér na katedře Výtvarné výchovy Pedagogické fakulty UJEP. Hned v následujícím roce byl založen Institut výtvarné kultury a v rámci něho otevřen ateliér keramiky a porcelánu. Výuka fotografie byla zahájena pod vedením Pavla Baňky v roce 1994 společně s ateliéry přírodních materiálů, grafického designu a textilní tvorby. Ředitelem Institutu se v roce 1997 stal doc. ak. mal. Vladimír Švec, v témže roce zahájil provoz ateliér užité grafiky. Rok 2000 přinesl významnou změnu. Institut výtvarné kultury se přetransformoval do samostatné Fakulty užitého umění a designu, v jejímž čele stanul Vladimír Švec. V rámci nové fakulty byla založena katedra fotografie a jejího vedení se ujal Pavel Baňka. V roce 2002 byl otevřen ateliér Digitální média a v roce 2003 bylo akreditováno navazující magisterské studium pro všechny obory vyučované na fakultě. Následně v roce 2004 byla fakulta přejmenována do současné podoby na Fakultu umění a designu. V roce 2005 následovalo zprovoznění ateliérů Design interiéru, Produktový design a Vizuální design. V roce 2006 otevřen ateliér Aplikovaná a reklamní fotografie pod vedením Miroslava Vojtěchovského. V následujícím roce se stal děkanem doc. Mgr. Michal Koleček, Ph. D. V roce 2007 bylo také akreditováno magisterské zahraniční studium oboru Photography and Time-Based media a v souvislosti s tím otevřen ateliér Photography pro výuku fotografie v angličtině. V roce 2008 se fakulta přesunula do nově zrekonstruované budovy v univerzitním kampusu a bylo akreditováno doktorské studium v oboru Vizuální komunikace. V roce 2015 se stal děkanem doc. Mgr. A. Pavel Mrkus.¹²

Je patrné, že FUD se orientovala do umělecko-průmyslové podoby vysokoškolského studia. Vojtěchovský nastupoval do zavedeného systému s jasnou orientací. Avšak na rozdíl od Orange Factory šlo o výhradně akademický způsob výuky fotografie v podobě ateliérů. Miroslav Vojtěchovský se ocitl v historicky mladém a otevřeném univerzitním prostředí. S jeho příchodem vzrostl na FUD počet studentů fotografického oboru, ve svém ateliéru přijímá do prvního ročníku 8 studentů. I když je ateliér zaměřen na

11 ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovor s prof. Pavlem Baňkou, 23. 8. 2017.

12 Historie FUD UJEP je dostupná na <http://fud.ujep.cz/fakulta/o-fakulte/> (srpen 2017)

užitou fotografii, neznamená to, že by se studenti nezabývali uměleckou tvorbou. V průběhu studia absolvují cvičení z celé řady fotografických žánrů při použití různých druhů fotografické techniky od vlastnoručně vyrobené dírkové komory přes velkoformátové analogové kamery až k nejmodernějším digitálním přístrojům. Věnují se fotografování portrétu a aktu, architektury, krajiny a zátiší. Fotograficky zachycují práce svých spolužáků z ostatních ateliérů školy, učí se navrhovat a komponovat korporátní vizuální styly a identitu. Cílem Vojtěchovského pedagogického působení bylo především to, aby studenti byli v první řadě výtvarníky, kteří budou schopni převést svou volnou tvorbu a imaginaci do reklamní fotografie. Pro ilustraci filozofie ateliéru lze použít citaci z textu Miroslava Vojtěchovského: „... posluchači AARF jsou vedeni k tomu, aby byli schopni stát se samostatně tvořícími výtvarníky, kteří v praxi dokážou svou vlastní osobitou autorskou tvorbu promítnout do zadaného úkolu, když je život postaví do situace, že jsou pověřeni nějakou společenskou zakázkou...“. Strukturu přednášek na FUD přejal Miroslav Vojtěchovský ze svého působení v USA. Jeho přednáškový cyklus nesl název Imagery, Ambiguity and Culture (zobrazování, nejednoznačnost a kultura), z něj čerpal obsah přednášek na FUD. K prvním Vojtěchovského studentům v AARF patřili Jakub Vlček, Jan Berghauer, Petr Bača, Juliana Křížová, Eva Balaščíková, Eva Kubičková. Především autorská dvojice Křížová a Vlček záhy dosahovala významných ocenění jak o oblasti užité fotografie, tak ve volné fotografické tvorbě.

Mezi studenty ateliérů Pavla Baňky a Miroslava Vojtěchovského vznikla samozřejmě soutěživá konkurenční atmosféra, ale vždy na přátelské úrovni. Oba ateliéry se navzájem příznivě ovlivňovaly. Vojtěchovský nehtěl se svými studenty zůstat pozadu v oblasti volné tvorby, úroveň ateliéru rychle rostla. Vojtěchovského ateliér si v rámci FUD i celé univerzity záhy získal významné postavení. Výraznou výhodou pro studenty je možnost volné migrace mezi ateliéry nejen v rámci Katedry fotografie, ale také v prostoru celé Fakulty umění a designu, pod kterou katedra fotografie strukturálně patří.

Výsledkem změny v uspořádání struktury univerzity v letech 2007 a 2008 vznikla samostatná katedra fotografie, jejíž vedení se Miroslav Vojtěchovský ujal. Katedra zahrnovala Ateliér fotografie, Ateliér aplikované a reklamní fotografie a Ateliér Photography pro studium v angličtině. Vojtěchovským asistentem v Ateliéru aplikované a reklamní fotografie se v roce 2008 stal stejně jako v Orange Factory Marian Beneš. Již od roku 2006 společně propojili studenty FUD a Orange Factory do tak zvaného Spojeného ateliéru, jehož náplní byla především společná práce na fotografických projektech pro automobilový průmysl. Pod vedením Miroslava Vojtěchovského studovala na Katedře fotografie necelá čtyřicítka studentů. Kromě vedení ateliéru a Katedry fotografie Miroslav Vojtěchovský také předsedal Oborové radě doktorského studia.

V důsledku zdravotních problémů, které Miroslava Vojtěchovského postihly v létě roku 2016, se vzdal vedení Katedry fotografie a všech ostatních funkcí na UJEP. Po nechal si vedení svého ateliéru. Vedením Katedry fotografie byla pověřena vedoucí Ateliéru Photography a proděkanka pro tvůrčí činnost Zdena Kolečková, Ph.D., vedení Ateliéru fotografie převzal po Pavlu Baňkovi Mgr. Lukáš Jasanský.

Metropolitní Univerzita Praha

V roce 2012 začal Miroslav Vojtěchovský vyučovat v Metropolitní univerzitě Praha. Univerzita díky příchodu profesora Jana Jiráka, který odešel z vedoucí pozice Fakulty sociálních věd Univerzity Karlovy, získala akreditaci pro obor mediálních studií, který Jirák na Metropolitní univerzitě vybudoval. Profesor Jirák požádal Vojtěchovského, aby na katedře Mediálních studií vyučoval sémiotiku, vizuální gramotnost a základy fotografie.

Vojtěchovského přednášky po dobu dvou let navštěvovalo přibližně 25 studentů, obsahově čerpal z cyklu *Imagery, Ambiguity and Culture* (Zobrazování, nejednoznačnost a kultura), který vypracoval v průběhu pobytu v USA. Po zrušení Literární akademie¹³ v roce 2015 se do Metropolitní univerzity přesunula velká část studentů oboru Mediální tvorba. Počet studentů, kteří navštěvovali Vojtěchovského přednášky, narostl na 60 v denním a stejný počet v dálkovém studiu. Vzhledem k neúnosnosti situace předal výuku základů fotografie Štěpánce Pasekové¹⁴, v roce 2016 přestal vyučovat i sémiotiku a ponechal si pouze přednášky o vizuální gramotnosti. Obsahově je propojil se sémiotikou, čímž předmět získal smysluplnou koncentrovanou náplň. Kromě dějin fotografie a s ní spojeným technologickým rozvojem tak předmětu zachoval i teoretickou rovinu. Na podzim roku 2016 již při rozvinutých zdravotních potížích k přednáškám vizuální kultury připojil výuku zahraničních studentů v angličtině, kterou vedl až do hospitalizace na počátku roku 2017.

Ostatní působišť

V roli pedagoga působil Miroslav Vojtěchovský ještě v řadě dalších institucí. Od roku 2003 přednášel předmět *Vizualita a kultura* na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a téže fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V rámci ateliéru *Fine Art Photography* pražské pobočky *American University Washington D. C.* vyučoval předmět *Imagery Ambiguity and Culture*, společně s Marianem Benešem vyučoval předmět *Digital Photography* pro *North Carolina State University – Prague Studio*. Kromě toho pořádá celou řadu workshopů a přednášek zaměřených na ateliérovou tvorbu a historické fotografické techniky (například pro studenty *Institutu tvůrčí fotografie* při *FPF Slezské univerzity* v Opavě nebo *Ateliéru reklamní fotografie* *Fakulty multimediálních studií Univerzity Tomáše Bati* ve Zlíně).

Jestliže Miroslavu Vojtěchovskému teorie pomáhá nalézat odpovědi na otázky vztahu fotografie s uměním, otázky smyslu a funkce umění ve společnosti a otázky role, kterou v těchto vztazích hraje postava umělce, potom jeho pedagogické snažení

13 Soukromá vysoká škola, která spustila svůj provoz v roce 2000 a byla zrušena pro nedostatek financí v roce 2015.

14 MgA. Štěpánka Paseková je absolventkou Vojtěchovského ateliéru na FUD UJEP.

spočívá právě v aplikaci závěrů těchto teoretických úvah do studijních plánů nebo přednášek na různých vzdělávacích institucích, ve kterých Miroslav Vojtěchovský působí nebo působil. Jako pedagog se projevuje především svou schopností a ochotou učit. Schopnost učit spočívá v rozsahu jeho vzdělanosti nejen v oboru fotografického řemesla, v němž vyniká a je znám obzvláště na poli reklamní a užité fotografie, ale především v širokém vědomostním zázemí v oblasti společenských věd, což znamená v první řadě to, že kolem sebe nevytváří auru tajemné fotografické alchymie a nenechává své studenty tápat při hledání cest vedoucích ke správným výsledkům, naopak, ochotně cestu ukazuje a předává veškeré znalosti z fotografického řemesla, ke kterým se v průběhu své úspěšné fotografické kariéry dopracoval. Srozumitelnou formou představuje studentům různé teoretické přístupy v oblasti umění a na nich ilustruje, proč je důležité se v těchto zdánlivě nesouvisejících oborech orientovat.



7 Miroslav Vojtěchovský.
Fotografie Daniel Šperl, 90. léta

4. ročník

3. ročník

2. roč.

1. ročník

: Soubor volných fotografií
/Klausurní předmět - posluchač nemusí, ale může,
konzultovat s kterýmkoliv pedagogem katedry podle
vlastního výběru. Počet 8 - 20, formát není určen/

: Monumentální
fotografie
: ~~Nástěnný~~
~~kalendář~~
: ~~Akt~~ Akt
: Výstavní
plakát

: Divadelní
fotografie II
: Člověk
v životních
situacích
: Medailon
osobnosti

: Ilustrace
literární nebo
hudební
předlohy

: Homo faber

: Portrét
: Kompoziční
cvičení III
: Obal
gramofonové
desky

: Divadelní
fotografie I
: Člověk v pohybu
: Technika
reportáže

: Kompoziční
cvičení II
: Zátěží

: Václavské
náměstí
: Fotosky

: Kompoziční
cvičení I

: Reportážní
portrét
: Tématická
reportáž
: Neopakovatelná
událost

: Trendy
současné
umělecké
tvorby

: Dějiny
evropské
a světové
kultury

: Dějiny
výtvarného
umění a
architektury

: Vybrané
kapitoly
ze světových
dějin

: Dějiny hudby : Dějiny
uměl. řemesla
letý cyklus přednášek - podle výběru navštěvují
uchazeči 1. - 4. ročníku/

Umělecké směry : Avantgardní : Cesty k post-
20. století : umění mezi modernismu
dvěma válkami
řítýletý cyklus přednášek - podle výběru navštěvují
sluchací 1. - 4. ročníku/

: Aktuální
fotografie

: Současná
fotogr.
technika

: Fotografie
po roce
1945

: Barevný
proces

: Dějiny
fotografie
do roku
1945

: Exponometrie

: Dějiny
fotografie
19. století

: Fyzikální
základy
fotografie
: Chemické
základy
fotografie

iny a filosofie umění
řítýletý cyklus přednášek -
le výběru navštěvují posluchači
- 3. ročníku/



TEORETIK

Teorie představuje pro Miroslava Vojtěchovského cestu, jak porozumět podstatě a smyslu událostí, které se odehrávají ve společnosti, je nástrojem pro pochopení dějinných souvislostí ve světě umění. Je pro něj způsobem, jak tyto poznatky aplikovat do procesu uměleckého vzdělávání a do postupů vlastní fotografické tvorby.

Vojtěchovského vrozený smysl pro analýzu, filozofii a cit pro umění výrazně rozvinulo prostředí rodiny, ve které vyrůstal. V počátcích jeho života sehrály zásadní roli dvě mužské osobnosti.

Byl to jednak vliv jeho otce, evangelického kněze, jehož sledoval při přípravě kázání, kterým potom při bohoslužbách s velkou úctou naslouchal, návštěvy nedělní evangelické školy pro děti a letní evangelické tábory. V otcově knihovně již v útlém věku nacházel významné teologické a filozofické spisy. Díky tomu, že jej otec podporoval v zájmu o loutkové divadlo, půjčoval si Vojtěchovský v humpolecké knihovně knihy o teorii divadla, s jejichž pomocí se zdokonaloval ve způsobech nastudování her a dramaturgické úpravě.

Druhým mužem, který měl na rozvoj Vojtěchovského osobnosti výrazný vliv, byl jeho dědeček z matčiny strany. Byl profesí finančníkem, zakladatelem živnostenských záložen, dlouholetým aktivním členem Sokola v Nasavrkách u Chrudimi. Jeho životní zálibou byla práce na Biblické konkordanci, třísvazkovém slovníku čítajícím téměř dva tisíce pět set stran, který systematicky zpracovává všechny pojmy a výrazy Bible Kralické. Společným zájmem otce a zejména dědečka bylo umění, především malba. Stýkali se s impresionistickými krajináři z okruhu Antonína Slavíčka (Františkem Kavánem,

1 U Misselbecků,
u Kolína nad Rýnem,
22.4.1990. Fotografie
Vladimír Birgus

Františkem Škrabánkem a dalšími), kteří jezdili malovat do Kameniček a Vítanova nedaleko Hlinska a které se snažili podporovat občasnou koupí jejich obrazů.

Později, již za studií na FAMU, byl Vojtěchovský ovlivněn „tajnými“ návštěvami přednášek z filozofie na Evangelické teologické fakultě Karlovy univerzity v Praze. Půjčoval si zde diplomové práce, z nichž čerpal znalosti o tom, jak formulovat teoretický text. Seznámil se poprvé se spisy filozofa Emanuela Rádla, které jej doprovázejí dodnes. Vojtěchovský byl v té době také silně zasažen poezií amerického básníka Robinsona Jefferse¹ a láska k jeho básním vyústila v téma praktické diplomové práce *Variace na téma Jeffers* na Katedře fotografie FAMU.

V pozdější době to bylo dílo a názory Josefa Beuyse a Josepha Kosutha, jejichž umělecký projev a nový přístup k výrazu zásadně proměnily a prohloubily Vojtěchovského pohled na umění. K prvnímu setkání došlo na stránkách časopisu *Výtvarné umění* číslo 1/92, které bylo celé věnováno dílu a textům Beuyse a Kosutha. Beuysův revoluční pohled na tvůrčí schopnosti každého člověka, sebezpytnost muže, který prodělal absolutní životní obrat, zarputilost jeho názorů na nutnost proměny uměleckého vzdělávání. A provokace Josepha Kosutha o smrti filozofie a nové úloze umění v životě lidské společnosti. Vojtěchovský spatřoval u těchto dvou umělců analogii se snahami tvůrců jako Paul Cézanne, Piet Mondrian nebo René Magritte o posun a rozvoj uměleckého sdělení.

Uvedené vlivy formovaly Vojtěchovského úvahy a teoretický projev, provokovaly potřebu analyzovat jeho vztah k umění, dávat věcem okolo sebe smysl a řád. Pomáhaly mu nalézat odpovědi na otázky pozice fotografie ve vztahu k ostatním uměleckým disciplínám. Za působení na Katedře fotografie FAMU mu dovolily sestavit srozumitelnou a smysluplnou učební osnovu.

Svůj vztah k teorii dnes Miroslav Vojtěchovský popisuje především jako radost. Radost z toho, že člověku poskytuje nástroje k odhalení podstaty uměleckého díla, principů syntaxe, které byly použity k jeho vytvoření, potěšení z toho, že víme proč. Teorie může být neobyčejně záživná a zajímavá, ale může být také velice komplikovaná a někdy nudná. Je cestou k uspořádání myšlenek, otevírá další obzory, umožňuje pochopit, co bylo dříve nepochopitelné. Přináší schopnost poznání a pojmenování stavebních principů, které vedou k pochopení příčiny toho, proč se některá umělecká díla vrývají pod kůži. Teorie má smysl tehdy, jestliže pomáhá umělci analyzovat vlastní tvorbu, dává mu nástroje, pomocí kterých si dokáže uvědomit co dělá a proč to dělá.

1 Robinson Jeffers byl autorem výrazné narativní poezie. Tématem jeho básní byla příroda, naléhavá nutnost změny postoje člověka k přírodě, těžkosti i krásy divočiny, tedy témata velmi blízká způsobu vnímání Miroslava Vojtěchovského. Jeffersovy básně byly u nás často vydávány, byl také autorem divadelních her, které se v Československu hojně uváděly. Inspirován Jeffersovou poezií, pracoval Miroslav Vojtěchovský na kompozicích struktur přírodních materiálů, kamenů, dřeva a vody. Toto dlouhodobé zaměření vyústilo v absolventský soubor na Katedře fotografie FAMU s názvem *Variace na téma Jeffers*.

TEORETICKÉ TEXTY

Následující část je věnována rozboru a přehledu teoretických textů. Miroslav Vojtěchovský publikoval převážnou část svých textů v *DISKU*, časopisu pro studium dramatického umění. Vojtěchovský volí pro své úvahy převážně esejistickou formu, výjimkou je text diplomové práce z Katedry fotografie FAMU, který představuje ucelenou systematickou analýzu teoretických přístupů k fotografii v Československu v období prvních tří čtvrtin 20. století.

Vývoj československé teorie fotografie

Tento text Miroslava Vojtěchovského vznikl jako teoretická diplomová práce na Katedře fotografie FAMU v roce 1976 a po drobných úpravách byl vydán v roce 1985 Státním pedagogickým nakladatelstvím jako studijní skriptum na Filmové a televizní fakultě FAMU pod názvem *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*.

Vojtěchovský byl při volbě tématu motivován neshodou v názorech s tehdejšími vedoucími Katedry fotografie FAMU profesorem Janem Šmoke. Týkala se Šmokova textu *Teorie sdělování*, který Miroslav Vojtěchovský označil za „pavědu“ a prohlásil, že svou diplomovou prací své tvrzení Janu Šmoku potvrdí. Myšlenkově je práce zakotvena v názorech Waltera Benjamina².

Text *Vývoj československé teorie fotografie* mapuje a analyzuje názory významných osobností na fotografii a její pozici ve vztahu s ostatními druhy umění, které uveřejňoval československý tisk. Tyto názory staví Vojtěchovský do kontextu dobových názorových směrů z oblasti teorie umění ve světě. Je třeba poznamenat, že se na FAMU v rámci diplomové práce věnoval podobnému tématu Jaroslav Anděl. V té době však nebyly diplomové práce studentům běžně dostupné a Miroslav Vojtěchovský se o práci Anděla dozvěděl, až když mu ji poskytl Ján Šmok po dokončení vlastní diplomové práce.

V úvodní kapitole Miroslav Vojtěchovský analyzuje první pokusy o zařazení fotografie mezi ostatní umělecké obory, nebo přesněji, které vymezují pole působnosti fotografie. Záměrně vedle sebe staví články, které vyjadřují výraznou názorovou polaritu. Text vědce a estetiky Otakara Hostinského, který byl otištěn v roce 1905 v Pražské lidové revue, Vojtěchovský srovnává s článkem Josefa Čapka z roku 1918 uveřejněným v časopise *Cesta*. Zatím co Hostinský fotografii zcela upírá jakékoliv možnosti tvůrčích přístupů, Čapek je připouští a obrazovou kvalitu fotografie přisuzuje hloubce fotografova pohledu na svět. V podobně polarizovaném vztahu představuje Miroslav Vojtěchovský práce, které řeší vzájemný vztah fotografie a malířství. Jde o text profesora Václava Viléma Štecha s názvem *Estetika fotografie* vydaný v roce 1922 ve *Fotografickém obzoru* a článek docenta Jána Šmoka *Základní problémy fotografie*, otištěný v lednovém čísle *Československé fotografie* v roce 1962. Štechův text je po stránce

2 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1985, s. 29.

metodologie první teoretickou prací na dané téma, ale podobně jako Hostinský dospěl k závěru, že konečným cílem fotografie je pouze poznání, nikoliv uvědomělá umělecká tvorba. Ján Šmok ve svém článku používá argumentaci, která přichází ze zcela jiného úhlu. Spor o to, zda fotografie je či není uměním, dává za vinu estetice. Jak Šmok uvádí, estetika se vyvinula až po tom, co se ustavily jednotlivé umělecké druhy, zatímco fotografie vznikla až v době, kdy měla estetika jasný názor na umění a jako nový prvek ji nedokáže uspokojivě vysvětlit. Šmok tedy volá po nových přístupech a nových teoriích, které budou schopny zahrnout nové jevy, které se v oblasti umění objevily. Zmíněné dva texty sice dělí časový odstup čtyřiceti let, avšak jejich obsah jasně reprezentuje meze, mezi nimiž teoretické názory ostatních autorů v průběhu času oscilovaly.

Ve druhé kapitole sleduje Miroslav Vojtěchovský vývoj pojmu umění a jeho společenské funkce na úrovni západní kultury v průběhu 20. století. Upozorňuje na hluboké proměny v oblasti exaktních věd, objev teorie relativity a dalších milníků, které se v západní kultuře počátkem 20. století vyskytly a zásadním způsobem ovlivnily uměleckou tvorbu. Estetika, která vždy určitým způsobem zápasila s objasněním pojmu umění, se stává stále méně pohotovou a způsobilou reagovat na dynamiku proměn ve společnosti. Cituje nepřímo Josefa Zvěřinu, římskokatolického kněze a filosofa, který prohlásil, že „...filosofie vytváří neúnavně různé estetiky, umělecká praxe je neúnavně boží...“. Vojtěchovský klade důraz na porozumění všem prvkům, které ovlivňovaly život moderního člověka, aby bylo možné pochopit a zařadit práce československé teorie fotografie do kontextu světového vývoje umění.

Podobně jako v úvodní kapitole využívá Vojtěchovský protikladných názorů, v tomto případě na interpretaci umění obecně. Na jedné straně je teorie Benedetta Croceho o zbožštěném umění ve formě lyrické intuice a citu, jež na velmi dlouhou dobu ovlivnila estetické názory v průběhu první poloviny 20. století. Proti tomuto přístupu staví teorii praktického umění Robina George Collingwooda, původně stoupence croceismu. Tyto dva názorové postoje volí právě proto, že symbolizovaly odlišné způsoby chápání funkce umění ve 20. století. Poukazuje zároveň na to, že vývoj pokračoval cestou reprezentovanou Collingwoodem, tedy cestou ke ztrátě závislosti umění na filozofii a metafyzice, cestou k propojení estetiky s novými poznatky z oboru psychologie a sémantiky. V dalším textu provádí Vojtěchovský rozbor výrazných a zásadních změn ve společnosti první poloviny 20. století. Díky novým objevům v různých vědních oborech se přestává hovořit o umění jako intuitivním vyjádření a výsledku obrazotvornosti, debaty se zaměřují na lidskou schopnost vytvářet znaky a symboly. Miroslav Vojtěchovský představuje filozofii symbolických forem Ernsta Cassiera, zmiňuje tvarovou psychologii a další teorie, které se nově propojovaly s různými vědními obory jako antropologie, matematická logika a psychologie. Vyvozuje nutnost změny definice umění a představuje dva vývojové proudy, kterými se dále úvahy o úloze umění ubíraly. Jednak je to cesta vedoucí k expresionismu, futurismu a surrealismu, tedy cesta, kdy je umění považováno za počáteční vznět, který odhaluje realitu lidského bytí. Druhý proud představuje cestu výtvarné konstrukce, seskupování linií a barev

do nového řádu, který nepodléhá přírodním zákonům. Tato cesta vyúsťuje v kubismu. Vojtěchovský hovoří o vlivech, které přinesly zcela nové chápání role umění ve společnosti. Nové vědecké objevy narušily dosavadní uspořádání společnosti, přinesly nový pohled na svět. To vše doprovázely třídní srážky a světové války. Proměnila se dynamika společnosti, došlo k nárůstu nároků na přesnost zobrazování. Vojtěchovský také poukazuje na vymizení hranic mezi vysokým a nízkým uměním, což bylo jedním z faktorů, které vedly k novému pohledu na fotografii. Fotografie ovlivnila další vývoj malířství, zůstala však v jeho vleku, jelikož vycházela z malířské estetiky. Vojtěchovský cituje Waltera Benjamina³, který položil otázku „...zda se vynálezem fotografie nezměnil celý charakter umění...“ a dále „...soudili fotografii ze soudní stolice fetišistického a antitechnického pojmu umění, kterou fotografie převrhla“.

Úvod třetí kapitoly je návratem na domácí scénu teorie fotografie. Vojtěchovský prezentuje nejdůležitější události, které měly podstatný vliv na vývoj teorie fotografie v Československu. Nástrojem je mu výměna názorů, ke které došlo na stránkách časopisu *Fotografický obzor*. Tento názorový střet byl vyvolán fotografiemi, které v Praze představil Drahomír Josef Růžička. Hlavními aktéry sporu byli Rudolf Paďouk s příspěvkem *Proti proudu*⁴ a Jan Lauschmann s článkem *Po proudu*⁵. Rudolf Paďouk vystupuje proti nadměrné ostrosti fotografií a používání detailu, kritizuje rychlost „bromového“ procesu, vyzdvihuje potřebu záměrného rozostřování obrazu. Proti tomu článek Jana Lauschmanna je symbolem příslušnosti k názorové skupině, která absolutně odmítala jakékoliv zásahy do pozitivního procesu, odmítala ušlechtilé tisky a jednoznačně se klonila k názorům D. J. Růžičky. Tento spor ilustruje názorovou polaritu v československé fotografii na konci 20. let. Výstavy fotografií D. J. Růžičky akcelerovaly formulace nových teoretických názorů na fotografii. V tomto ohledu se uplatnily osobnosti, které svou erudicí výrazně převyšovaly aktéry zmíněného sporu. Tím Vojtěchovský směřuje ke čtyřem výrazným postavám, které měly významný vliv na vývoj teorie fotografie v Československu. Jsou to Karel Teige, Jaromír Funke, Lubomír Linhart a Eugen Wiškovský. Vojtěchovský také vytyčuje dva směry, kterými se chápání fotografie vyvíjelo. Jednak je to směr vytyčený názory Lubomíra Linharta, který zdůrazňoval nutnost společenského obsahu fotografie. Druhým směr byl reprezentovaný úvahami Karla Teiga, který chápal fotografii z hlediska z nových pohledů na interpretaci umění. Teige vyslovil potřebu nalezení obecně nového typu obrazu v souvislosti s přijetím strojové výroby. Konstatuje, že pokud fotografie může být za určitých podmínek uměním, potom se přijetím takové možnosti narušuje konstrukce současného pojmu umění a je třeba ji znovu vystavět na nových základech. Teige nedefinuje, ale stanovuje postuláty pro novou definici umění. Nabádá, že je třeba zřít se dosavadních představ,

.....

3 BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku technické reprodukovatelnosti. In: *Literárněvědné studie*, Oikoy-men, 2009. ISBN: 978-80-7298-278-3.

4 PAĎOUK, Rudolf. Proti proudu. In: *Fotografický obzor*, listopad—prosinec 1927, s. 146

5 LAUSCHMANN, Jan. Po proudu. In: *Fotografický obzor*, 1928, s. 4–6.

že hodnota díla je podmíněna výjimečností tvůrce a je třeba se zbavit předsudků, které vyžadují rukodělné originály. Vojtěchovský zdůrazňuje, že Teigova práce je první v dějinách československé teorie fotografie, která přináší ucelenou analýzu interních problémů fotografie a její pozice v kontextu umění.

Jaromíra Funkeho popisuje Miroslav Vojtěchovský především jako tvůrce než teoretika, nicméně jeho význam na poli teorie fotografie spatřuje ve schopnosti zcela jasného popisu a pojmenování podnětů přicházejících ze zahraničí. Cituje Annu Fárovou, podle níž Funke dovede „přesvědčivě formulovat problémy dobových směrů v četných statích“⁶. Tyto podněty Jaromír Funke jako tvůrce sám experimentálně ověřoval, byl tak průběžně ovlivňován piktorialismem, fotogramy Man Raye, pracemi Alberta Rengera-Patzsche či Lászla Moholy-Nagyho. Díky tomu se ve Funkeho textech objevují protichůdná tvrzení, což Vojtěchovský chápe jako důsledek autorského vývoje a v náznaku tak polemizuje s názorem Jaroslava Anděla⁷. Vojtěchovský na to konto důrazně upozorňuje, že tímto postojem v žádném případě neslevuje ze svého požadavku na teoretickou dokonalost v přístupu k umělecké tvorbě, ale nesoudržnost Funkeho teoretických názorů chápe v kontextu toho, že na rozdíl od Teiga nebo Wiškovského se Funke nezabýval teorií do takové hloubky. Pevným bod ve Funkeho názorech vidí Vojtěchovský v jeho přesvědčení o nezbytnosti skutečně fotografického, optického záznamu skutečnosti. Ostatní názory podléhají u Funkeho vývoji. Funkeho tvorbu ilustruje citátem „...A konec konců skutečnost je veliký filosofický problém a užívá-li se termínu ‘skutečnost’, tedy jen jako význam fotografický. Neboť promiskuita snu a skutečnosti, fantasie a reality jest i pro fotografii vábná a zrádná a lze tedy tyto různé světy slučované na jedné jediné fotografii shrnouti pod významem abstraktní emoce pramenící z fotografované skutečnosti...“⁸. Podstatný závěr, ke kterému Vojtěchovský dochází po analýze Funkeho díla, je fakt, že vzhledem k různorodosti a vývoji jeho tvorby se u Funkeho potkávají oba hlavní směry české meziválečné fotografie, jeden reprezentovaný Teigem a druhý Linhartem.

Miroslav Vojtěchovský uvádí Lubomíra Linharta jako hlavního představitele směru společensky angažované fotografie, silně ovlivněného ruskými a sovětskými revolučními myšlenkami. Linhart nepochybuje o tom, že se fotografie řadí mezi ostatní druhy umění, klade důraz na její novou funkci, především na nutnost společenské angažovanosti zasahující do sociálních, politických, hospodářských a dalších problémů. Preferuje tedy v první řadě úlohu sociální, při tom ale neopomíná technickou a uměleckou stránku fotografie. Miroslav Vojtěchovský poukazuje na fakt, že Linhartova argumentace je podstatně jednodušší a tím srozumitelnější pro veřejnost, proto měla z hlediska teorie fotografie větší vliv než práce Karla Teiga.

6 FÁROVÁ, Anna. Jaromír Funke, autorský rukopis, předmluva k publikaci Funkovy Louny, díl I, s. 2.

7 ANDĚL, Jaroslav. *Analýza vývoje české fotografické teorie*, diplomová práce, Praha, FAMU, 1972.

8 FUNKE, Jaromír. Prostor a námět. In: *Fotografický obzor*, 1940.

Miroslav Vojtěchovský uvádí Eugena Wiškovského jako vrchol české teorie fotografie, jehož vztah k fotografii byl sice vztahem amatéra, ale význam jeho teoretických úvah neměl ve svém čase obdoby. Úroveň propracovanosti jeho teoretických myšlenek dává Vojtěchovský do souvislosti s jeho vzděláním v oblasti filologie a v pedagogické činnosti. Názory Wiškovského prezentuje na základě tří nejdůležitějších článků, které byly postupně publikovány ve *Fotografickém obzoru*: *Tvar a motiv*⁹; *Dezorientace názorů na fotografii*¹⁰; *Zobrazení, projev a sdělení*¹¹. Při popisu jednotlivých statí obrací Vojtěchovský chronologii jejich publikování a zahajuje článkem *Zobrazení, projev a sdělení*. Obsahuje totiž zcela zásadní zařazení fotografie do širších souvislostí dobových teoretických výzkumů, protože Wiškovský definuje fotografii jako řeč, jejímiž funkcemi jsou zobrazení, projev a sdělení. Tím vlastně poukazuje na souvislost fotografie s teorií informace. Dále se Vojtěchovský vrací k prvnímu článku *Tvar a motiv*, ve kterém se Wiškovský zabývá problematikou obrazové kvality. Na základě názorového souznění Wiškovského s myšlenkami tvarové psychologie domýšlí její principy v oblasti teorie fotografie, definuje pojem „motiv“ jako citový vztah ke skutečnosti a zabývá se otázkou, co je znakem a funkcí motivu. Prohlašuje fotografii za útvar, tedy celek členěný na jednotlivé části samy o sobě nesamostatné, propojené vnitřní vazbou. Dále Vojtěchovský představuje další postupy Wiškovského úvah, uvádí významy a souvislosti jednotlivých pojmů jako izolující abstrakce, pregnance, cit, které Wiškovský ve svých textech zavádí. Význam, který Vojtěchovský přisuzuje tomuto článku, nejlépe vystihuje věta „...Na osnově tvarové psychologie vystavěl zde tak Wiškovský model, jaký neznáme před ani po něm dlouhou dobu a nemá vlastně adekvátní práci ani nikde v zahraničí.“¹² Třetí článek *Dezorientace názorů na fotografii* představuje Vojtěchovský jako názorovou polemiku Wiškovského s Karlem Hermannem, který na stránkách časopisu *Fotografie* kritizoval Wiškovského text *Tvar a motiv*¹³. Hermannovu kritiku označuje Vojtěchovský za přesvědčivý důkaz dvou aspektů Wiškovského práce. Jednak sílu a sevřenost jeho teoretického modelu, jednak nepochopení velikosti Wiškovského přínosu v otázkách ujasnění problematiky teorie fotografie jak odbornou, tak širší fotografickou veřejností. Karel Hermann, šéfredaktor zmíněného časopisu, oficiálně uznávaný kritik a teoretik, vytýká Wiškovskému intelektuálnískou mnohomluvnost, zpátečnictví, asociální a snobistickou uzavřenost.

Období po únoru 1948 Miroslav Vojtěchovský označuje jakou dobu stagnace ve vývoji teoretických názorů na fotografii. Připouští sice existenci některých textů, ty jsou ale převážně tematicky orientovány, vzhledem k teorii nepřinášejí nic nového a omezují se většinou na socialistickou ideovou propagandu. Jako příklad uvádí kolektivní práci

9 WIŠKOVSKÝ, Eugen. Tvar a motiv. In: *Fotografický obzor* č. 10, 1940

10 WIŠKOVSKÝ, Eugen. Dezorientace v názoru na fotografii. In: *Fotografický obzor* č. 11, 1940

11 WIŠKOVSKÝ, Eugen. Zobrazení, projevy a sdělení. In: *Fotografický obzor* č. 1, 1941

12 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1985, str. 51.

13 HERMAN, Karel. *Fotografie, časopis pro přátele amatérského fotografování*, 1940. číslo 22, s. 348.

nazvanou *Socialistická fotografie*¹⁴, jejímž ideovým autorem je František Doležal. Doležal se hlásil k názorům Lubomíra Linharta, hnutí za „sociální fotografii“ označil za závažnou a významnou kapitolu našich fotografických dějin. K tomuto závěru však podle Vojtěchovského nedospěl na základě analýzy, prostě prohlašuje a vytváří dogma. Druhou Doležalovou publikací bylo *Thema v nové fotografii*¹⁵, ve které povyšuje obsah fotografických snímků nad formu, kritizuje například skvělou fotografii závodníka, protože není jasné, kde byla pořízena, a není tedy jisté, zda se jedná o závodníka socialistického nebo kapitalistického, zcela pomíjí fakt, že ideovost díla nespočívá ve zobrazení ideové předlohy. Na tyto publikace reagoval Ján Šmok ve svém článku *Typisace ve fotografii*¹⁶ a Lubomír Linhart se od Doležala distancuje článkem z časopisu *Nová fotografie* (pod tímto názvem po několik let vycházela *Československá fotografie*) z roku 1952.

Nové aktivity na poli teorie fotografie Miroslav Vojtěchovský nalézal až v roce 1958 na stránkách časopisu *Kultura*. Jan Spurný ve svém článku¹⁷ reagoval na Celostátní výstavu umělecké fotografie. Svými názory se vrací hluboko zpět proti vývoji a posuzuje vystavené fotografie jen podle kritérií klasické estetiky, tedy odmítá jakékoliv tvůrčí možnosti fotografie. Miroslav Vojtěchovský upozorňuje na fakt, že článek byl překvapivě kladně přijímán širokou veřejností i přes to, že názory Spurného přišly téměř pětadvacet let po zveřejnění textů Waltera Benjamina. Odmítavě zareagovala jen malá skupina odborníků, z nichž zejména článek Jána Šmoka¹⁸ vyvrací prakticky všechny Spurného odmítavé názory. Dalšími účastníky výměny názorů byli Zdeněk Wirth, Ludvík Souček, Ludvík Baran, Karel Matyáš, Václav Zymund a další. Úroveň teorie fotografie se tedy názorově vrátila zpět na počátek 20. století, Vojtěchovský však podtrhuje význam nových myšlenek formulovaných Janem Šmokem.

Následující rozsáhlou část své práce věnuje Miroslav Vojtěchovský důkladnému odbornému rozboru myšlenek třech osobností zabývajících se teorií umění a teorií fotografie. Je to Ján Šmok a varianta jeho práce z roku 1964 nazvaná *Obecná teorie umění*; Václav Zymund se sérií článků se souhrnným názvem *Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii*, otiskovaných v letech 1970–71 v *Československé fotografii*; a Miroslav Bílek se sérií článků *Obecná teorie umění a fotografie*. Uvedené práce staví Miroslav Vojtěchovský do kontextu s různými teoriemi v oblasti umění a novými poznatky a názorovými směry v oblasti teorie znaku a sémantiky.

Nemá smysl reprodukovat analýzu Miroslava Vojtěchovského, ale raději zdůraznit důvod, proč tyto práce Miroslav Vojtěchovský zařadil a věnoval se jim v takovém rozsahu. Vznikaly totiž v době, kdy teoretická neujasněnost vztahu fotografie

14 KOLEKTIV AUTORŮ. *Socialistická fotografie*, Praha, Práce, 1951.

15 DOLEŽAL, František. *Thema v nové fotografii*, Praha, 1952.

16 ŠMOK, Ján. *Typisace ve fotografii*. In: *Československá fotografie* č. 12, 1953, s. 137.

17 SPURNÝ, Jan. In: *Kultura* č. 16, 1958.

18 SPURNÝ, Jan, ŠMOK, Ján, WIRTH, Zdeněk. In: *Kultura* č. 19, 1958.

a výtvarného umění vytvářela neudržitelný tlak a potřebu na formulování definice tohoto vztahu. Myšlenky Šmoka, Zykmunda a Bílka jsou po dlouhé době prvními hluboce propracovanými teoretickými systémy, které se zabývají elementárními otázkami fotografie a jednoznačně vymezují fotografii v rámci obecné teorie umění. Zároveň jsou tyto teoretické stati zcela aktuální v době, ve které Miroslav Vojtěchovský zpracovával podklady pro svou diplomovou práci.

V této části Vojtěchovské práce se také odehrává moment přijetí teorie Jána Šmoka, kterou v počátku Miroslav Vojtěchovský odmítal jako „pavědu“. Nejlépe to ilustruje následující citace: „...Zdalo by se, že se snažím všemožně s teorií profesora Šmoka polemizovat, a tak ji problematizovat. Tak tomu ale není. V této teorii spatřuji největší přínos, jaký kdy byl v oblasti teorie fotografie, ale i umění zaznamenán... Tato teorie, při důkladném rozpracování, by se mohla stát pilířem širokého estetického systému. Proto si myslím, že není doceněna a že jí není věnována taková pozornost, jakou si zaslouží“. Z citátu je patrné, že Miroslav Vojtěchovský nepřijal práci profesora Šmoka bez výhrad, ale přisuzuje zásadní význam jeho zcela novému pohledu na problematiku teorie umění.

V závěru kapitoly ještě Miroslav Vojtěchovský připomíná práce především dvou autorů, z jejichž pomoci se sám orientoval ve spleti názorů na fotografii. Je to dr. Karel Dvořák a jeho články uveřejňované v Československé fotografii, ve kterých akcentuje nutnost využití fotografie jako moderního obrazového dokumentu a zároveň bojuje za prosazení lyrické stránky fotografie. Druhým autorem je ing. Petr Tausk, kterého si Miroslav Vojtěchovský cení především kvůli pracím, v nichž předkládal systematický přehled o rozvoji teoretických přístupů a interpretací pojmu fotografie z celého světa v tematických okruzích *Názory na fotografii*, *Fotografie a výtvarné umění*, *Fotografie a film*, *Fotografie ve společenské praxi* a především *Současná světová fotografie*.

V poslední části své práce, která tvoří čtvrtou kapitolu, přináší Miroslav Vojtěchovský shrnutí všech poznatků, ke kterým v práci dospěl zakončuje odstavcem, který bych chtěl citovat: „Vždy asi budou dva typy přístupů k oblasti tvorby. Jeden impulsivní, který na vše bude přicházet spíše náhodou. Druhý – racionální, který bude mít zapotřebí veškerou svoji činnost programovat a teoreticky zdůvodňovat. Z historie umění víme, že právě tento druhý typ posouvá laťku umění stále výš. Protože nechceme přistoupit na Šmokovu domněnku o ukončenosti fotografie, na kterou jsme vsadili, musíme si čas od času tyto a podobné otázky klást.“

Miroslav Vojtěchovský ve své práci *Vývoj československé teorie fotografie 20. století* provedl pečlivou a přesnou systematickou analýzu názorů na fotografii v našich zemích za období přibližně 80 let (od přelomu 19. a 20. století až po 70. léta 20. století). Ve svých závěrech vychází z dokonalé znalosti dobové problematiky. Vývoj teorie fotografie ilustruje na výrazně polarizovaných názorech, které nejsou v žádném případě náhodným výběrem, ale jejich volba podléhá přísným kritériím kladeným na kvalitu obsahu daného textu, na kvalitu osobnosti autora a jeho úrovně

v oboru, případně na síle dopadu, který to které vyjádření představovalo ve své době. Podle stejných kritérií potom volí protipól a vzájemným srovnáním sděluje důsledek a jeho vliv na další vývoj, určuje cesty a názorové proudy, jimiž se vývoj ubíral. Sleduje tyto proudy a poukazuje na jejich slepá ramena, nebo v kombinaci se změnami ve společnosti předkládá vyústění v nové názorové směry.

Vývoj československé teorie fotografie ve 20. století je první prací Miroslava Vojtěchovského, která se zabývá otázkami teorie fotografie, vnitřní problematikou fotografického média, vztahu fotografie s ostatními uměleckými druhy a souvislostmi s historickými změnami ve společnosti. Ojedinělost také spočívá v rozsahu práce.



TEXTY Z ČASOPISU DISK

Další teoretické statě Miroslava Vojtěchovského přicházejí až s větším časovým odstupem. Jsou psány především ve formě esejů a jsou motivovány přípravou témat pro výuku teorie fotografie na vysokých školách, na nichž Vojtěchovský působí. Nejrozsáhlejším souborem takových textů jsou články publikované v časopisu *DISK*¹⁹. Spolupráci s časopisem zahájil Vojtěchovský po svém návratu z působení v USA na popud profesora Vostrého, který jej oslovil s nabídkou publikování a zamyšlení z oboru fotografie, který je ze scénologického hlediska podobný divadelní vědě. Spolupráce s *DISK*em trvala do roku 2009.

Po provedení analýzy textů z *DISK*u lze vysledovat v několika tematických okruzích, jimiž se Miroslav Vojtěchovský opakovaně zabýval:

Iscenace ve fotografii

V první řadě je to téma Iscenace, jež Vojtěchovský sleduje na stránkách *DISK*u v rámci dlouhodobého projektu zkoumajícího otázky inscenačních procesů v rámci scénologie. Text na toto téma se objevuje hned v prvním Vojtěchovského příspěvku do časopisu *DISK*, a to v článku nazvaném *Inscenovaná fotografie?*²⁰. Jedná se v podstatě o úvahu obhajující vztah inscenované fotografie k realitě života a jeho tématům. Je argumentací proti názorům tvrdošíjných zastánců přímé fotografie, kteří odmítají jakoukoliv formu inscenace. Téma rozvíjí na několika příkladech.

Na rozdíl od fotografů 19. století, kteří ve snaze o narativní výraz s cílem přiblížit se malbě zastírali různými postupy podstatu fotografie, je inscenace ve fotografii 20. století

19 DISK – časopis pro studium dramatického umění, byl vydáván v letech 2002 až 2012 Výzkumným ústavem dramatické a scénické tvorby Divadelní fakulty AMU pod vedením profesora Jaroslava Vostrého.

20 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Inscenovaná fotografie?. DISK č. 4, 2003, s. 51.

otiskem reality. Současní tvůrci se nezabývají otázkou, zda fotografie je či není uměním, jak se dotazovali v 19. století, ale používají fotoaparát jako nástroj k vytvoření obrazu.

Na příkladu Rejlanderova obrazu *Dvě cesty životem* Vojtěchovský odpovídá na otázku, proč piktorialisté jako Rejlander nebo Robinson volili tak komplikovaný způsob? Proč náročně fotografovali jednotlivé postavy podle skicy, laborovali s chemikáliemi, expozicí a postupným kopírováním při zvětšování? Především si uvědomovali, jaké možnosti fotografie do budoucna přináší. Na rozdíl od malby, která zápasila s iluzí reality, byla fotografie přímo otiskem, dokázala kopírovat realitu naprosto věrně. Proto ono otrocké snímání jednotlivých postav. Na druhé straně to byla také snaha prokázat, že ve fotografii podobně jako v malbě nechybí manuální mistrovství. Jestliže nebylo onoho mistrovství třeba k vytvoření iluze reality, tedy bylo alespoň přítomno v náročnosti přípravy a následné montáži výsledného obrazu. Neuvedomili si však, že komplikovanost jejich přístupu znamenala strnulost výsledného obrazu, ne-li přímo směšné vyznění.

Ve snaze nalézt způsob třídění přístupů k inscenované fotografii z důvodu systematického podchycení, představuje Vojtěchovských nejprve členění, které vypracovala autorská dvojice Anne Hoy a Michael Kohler²¹. Inscenovanou fotografii dělí na Zátíší, Miniaturní scény, Narativní tabla, Vlastní prezentaci autora, Fotografickou plastiku a třídímenzionální instalaci. Toto členění ale Vojtěchovský odmítá jako příliš schematické a navrhuje vlastní dělení, které redukuje na Palimpsest a Narativní obraz.

Jako příklad postupů v duchu palimpsestu uvádí Vojtěchovský (vedle Mariko Mori, Bettiny Rheims, Cindy Sherman) podrobný subjektivní rozbor fotografie Joela-Petera Witkina, který vychází kompozicí a názvem z Velazquezova *Las Meninas*. V morbidní symbolice Witkinova obrazu nachází Vojtěchovský paralely s pokřiveností hodnot a myšlení současnosti, vidí v ní otázky o smyslu moderního života, nachází v této inscenaci realitu života postmoderní společnosti.

Význam kategorie Narativní obraz spočívá v postmoderním odmítnutí všech velkých metanarativních systémů a z toho vyplývající potřeby redefinovat uměleckým dílem smysl a podstatu lidského bytí. Ve Vojtěchovského pojetí je tento přístup reprezentován např. dílem Sandy Skoglundové (a jako další představitele uvádí např. Tracey Moffat, Attu Kima, Gregory Crewdsona a Jeffa Walla).

Další otázkou, kterou Vojtěchovský v souvislosti s inscenovanou fotografií klade je, zda se inscenací fotografie odklání od reality. Na otázku odpovídá příkladem fotografie Sandy Skoglund *Chosení po vaječných skořápkách*, ve kterém se Skoglundová „...zabývá skutečností našeho života více a komplexněji než celá řada ‚skutečných‘ obrazů existující nearanžované reality.“ Vojtěchovský podrobně rozebírá složitou symboliku jednotlivých prvků obrazu a uvádí ji do souvislosti s životními nástrahami, nejistotami a vzory. Vizualní bohatost fotografie Skoglundové je pro Vojtěchovského nositelem

21 KOHLER, Michael. *Constructed Realities*, Edition Stemmler, Schaffhausen, 1995. ISBN 3-905514-54-0

širokého spektra otázek problematiky postmoderní společnosti, pro níž je typická názorová pluralita. Skoglundová tak nechává prostor pro různá čtení, která však ukotvuje promyšlenou symbolikou.

Jiným pohledem do žánru inscenované fotografie je úvaha autorské dvojce Jaroslav Vostrý a Miroslav Vojtěchovský nad fotografiemi Roberta Capy ze svazku edice Photo Poche. Autoři si kladou otázku, proč kolem fotografie zasaženého republikánského bojovníka²² vznikla debata o zpochybnění autentičnosti a Capa je obviňován z inscenování, když podobnému obvinění by mohla čelit i fotografie padlého amerického vojáka při dobývání Lipska americkou armádou²³. Autoři článku se nezabývají autentičností fotografie, snaží se však odpovědět na otázku, proč inscenované vypadá. Postavě padajícího vojáka přisuzují scénickou, fotografie jako by zachycovala scénu. Pomocí terminologie z divadelní teorie provádějí rozbor pózy padajícího republikána. Postavě je přisuzována heroičnost řeckých tragédií, téma hrdiny stojícího vzpřímeně tváří v tvář smrti. Paradoxem je, že zatímco scénická výjevu na fotografii je jasně patrná, dokumentární hodnotu snímku je v rámci pravidel přímé fotografie třeba obhajovat a dokazovat. A právě z toho důvodu se autoři domnívají, že fotografie padlého amerického vojáka, díky tomu, že je součástí série čtyř fotografií, které v krátkém časovém sledu zachycují nahrazení padlého dalším vojákem, nevyvolává debatu o autentičnosti, neboť ta je prokázána příslušností k sérii²⁴.

Autoři v další části článku přisuzují Capovi znalosti z oblasti ikonografie a vyzdvihují jeho schopnost „...ve zlomku vteřiny zařadit snímáný výjev do proudu obrazů zpracovávajících biblickou tematiku ‚slepého vedoucího slepé‘, jak ji známe z četných malířských a sochařských děl...“. Podkladem je Capova fotografie²⁵, na níž jsou slepci odváděni do jídelny. Tuto fotografii dávají Vostrý a Vojtěchovský do souvislosti s obrazy Pietra Bruegela *Podobenství o slepých* a Louise Burgeoise *Slepý vede slepé*.

Souvislosti s inscenací Miroslav Vojtěchovský hledá také v žánru portrétní fotografie, nejklašičtější inscenaci objevující se ve fotografii již od počátku jejího vzniku. Tematu se věnuje v článku nazvaném *Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii*²⁶. Vojtěchovský se pokouší analyzovat vztah fotografa a portrétovaného a klade otázku, zda je možné jej charakterizovat jako soubor sebescénování portrétovaného a inscenačních dovedností fotografujícího. Odpověď nachází na obou pólech

22 CAPA, Robert. Death of a loyalist militiaman, SPAIN. Córdoba front. Early September, 1936.

23 CAPA, Robert. GERMANY. Leipzig. April 18, 1945. American soldier killed by a German sniper.

24 Poznámka k odlišnosti zmíněné fotografie od ostatních tří. Jak je patrné z kontaktních fotografií Roberta Capy z popisované události v Lipsku (jsou přístupné na stránkách Magnum Photos), fotografoval Capa odlišující se fotografií na středofórmátovou kameru, zatím co ostatní na kinofilm. To samo o sobě mohlo být příčinou jiné, klidnější a významově hlubší kompozice.

25 CAPA, Robert. Galilee. Near Gadera (south of Tel Aviv). November-December, 1950. Village for blind immigrants (victims of trachoma) and their families, founded by a Pole. Three men are led to the community dining hall. Magnum Photos.

26 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii. In: DISK č. 19, 2007.

možností v závislosti na tom, zda výsledkem bude užitková komerční fotografie nebo jestli jde o autorský projev fotografujícího nezávislý na přáních portrétovaného.

Polohu komerční, užitkové fotografie ilustruje Vojtěchovský objasněním všech strategických pravidel, která si musel osvojit každý fotografický adept, aby byl schopen dosáhnout výsledku, jímž byl idealizovaný portrét zákazníka. Úkolem fotografa bylo určit typ portrétovaného podle tvaru obličeje a zakřivení nosu, pomocí úhlu světel potom dosáhnout ideálního snímku.

K prezentaci polohy autorského portréту slouží Vojtěchovskému řada příkladů z práce slavných autorů jako Irving Penn, Nadar, Yousuf Karsh, Arnold Newman a Philippe Halsman, u nichž si všímá způsobů, kterými dosahovali svých vynikajících výsledků. Zcela specifické místo v žánru portrétní fotografie zaujímá pro Miroslava Vojtěchovského práce americké autorky Cindy Sherman²⁷. Na pozadí podrobného přehledu její dosavadní tvorby se Vojtěchovský zabývá problematikou sebescénování a sebereprezentace. Ve snaze o odhalení poselství, které fotografie Cindy Sherman přinášejí, konfrontuje Vojtěchovský svou vlastní scénologickou interpretaci jejího díla se srovnávací analýzou²⁸, kterou vypracoval profesor Michael Kelly²⁹. Kelly uvádí do pomyslného názorového střetu filozofickou reflexi uměleckého díla aplikovanou na fotografie Cindy Sherman filozofem Arthurem C. Dantem s umělecko-historickou analýzou teoretičky Rosalind Kraussové, která se práci Cindy Sherman intenzivně věnuje. Vzhledem k tomu, že Vojtěchovský odkazuje v literatuře pouze na zmíněnou Kellyho srovnávací analýzu, není zcela jasné, které konkrétní texty Danta a Kraussové porovnává. Nejvíce pravděpodobnými zdroji se zdají být Dantův esej *Photography and Performance: Cindy Sherman* publikovaný v knize *Cindy Sherman: Untitled Film Stills* (New York: Rizzoli, 1990), a text Rosalind Kraussové *Cindy Sherman 1975–1993* (New York: Rizzoli, 1993). Oba texty jsou rozsáhlými a hutnými analýzami práce Cindy Sherman na ploše desítek respektive stovek stran, takže se jejich redukováná forma, s níž se čtenář setkává v článku Miroslava Vojtěchovského, stává ne příliš dobře srozumitelnou pro následující konfrontaci s Vojtěchovského scénologickou interpretací. Také pro správné pochopení výrazů Kraussové, které Vojtěchovský cituje, je nutná alespoň základní znalost sémiologické terminologie Rolanda Barthesa, na něhož Rosalind Kraussová ve svém textu odkazuje. Je pochopitelné, že prostor časopisu *DISK* byl vymezen v první řadě úvahám na témata scénické problematiky a nelze tedy patrně očekávat, že by redakce vymezila výraznější plochu filozofickým a teoretickým rozborům témat fotografie,

27 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Cindy Sherman: Sebereprezentace jako obraz cesty k předpeklí. In: *DISK* 24, 2008.

28 KELLY, Michael. Danto and Krauss on Cindy Sherman. In: HOLLY, M. A., MOXEY, K., *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Massachusetts, 2002.

29 Michael Kelly je profesorem filozofie na University of North Carolina ve městě Charlotte. Také vyučoval na Columbia University, současně byl hlavním editorem časopisu *Journal of Philosophy*. Kelly je mimo jiné autorem publikace *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge University Press, 2003.

byť právě dílo Cindy Sherman hranice fotografie dosti výrazně přesahuje. Z toho důvodu lze také pochopit koncentraci Vojtěchovského na scénologickou rovinu jeho úvahy. V každém případě by bylo přínosné vzhledem k závažnosti a významu tématu článku *diskusi* znovu otevřít v náležitě širokém poli. Nezbyvá tedy než soustředit se na Vojtěchovského scénologický úhel pohledu na práci Cindy Sherman, který je snad nejlépe ilustrován následující citací: „...scénuje momentky cizích příběhů spjaté s jistými city a pocity, tj. proměňuje se v někoho jiného, ačkoliv zůstává sama sebou. Zásadní ovšem je, že tyto příběhy... nerozehrává v čase jako herečka na jevišti, nýbrž v příslušný daný moment zachycuje na fotografii. V tomto momentu se také kříží či propojuje její umění herečky a její umění fotografské... ;právě propojení hereckého přístupu s fotografickým dává ovšem tomuto pouhému vyobrazení nějaký třeba těžko verbalizovatelný, resp. racionalizovatelný smysl, bez kterého je umělecký obraz nemyšlitelný.“ Podle Vojtěchovského je tedy zavádějící a nepřesné, jestliže se při úvahách o díle Cindy Sherman od sebe oddělují roviny fotografické a performerské. Jednota těchto rovin je tak pro Vojtěchovského zcela zásadní pro pochopení odkazu jejího díla.

Vztah dokumentárního žánru a inscenované fotografie Miroslav Vojtěchovský zkoumá v článku *Gregory Crewdson – Edward Hopper inscenované fotografie?*³⁰. Současných autorů, kteří obsah svých fotografií staví v prvním plánu na dokumentu, existuje celá řada (z těch nejslavnějších jsou to jména jako Jeff Wall nebo Thomas Demand). Vojtěchovský pro svou úvahu zvolil Gregory Crewdsona jednak v souvislosti s výstavou jeho fotografií, které byla představena v Galerii Rudolfinum v roce 2008, jednak pro dlouhodobé zaujetí dílem tohoto fotografa.

Vojtěchovský ve svém textu sleduje, jak Crewdson na bázi dokumentárního žánru pomocí inscenace vyvolává pocit tísně, nejistoty a zneklidnění, které chápe jako zrcadlo našich tajemství a hrůz, jež se odehrávají pod zdánlivě klidným povrchem každodenního života. Zkoumá paralelu s obrazy Edwarda Hoppera, které svou záhadností vyvolávají podobné pocity tísně, nejistoty a osamění. Při hledání pramenů výrazu Crewdsonových fotografií pátrá Vojtěchovský především v řadách těch fotografů, kteří opouštěli zažité mantinely žánrů. Tak nalézá zejména Walkera Evanse, který společně se spisovatelem Jamesem Agee v rámci dokumentování důsledků velké ekonomické krize v USA vytvořil projekt *Let us now praise famous men*, ve kterém aranžujícím způsobem dokumentoval velkoformátovou kamerou život několika chudých rolnických rodin. Další z hlavních inspiračních zdrojů Vojtěchovský objevuje v díle Berndta a Hilly Becherových. Sterilní čistota záběrů dokumentujících devastaci krajiny v Porúří průmyslovou výrobou vede k Typologiím průmyslových objektů, ve kterých nacházejí elementární charakteristiky společnosti doby. Odraz zneklidňující tísně Crewdsonových fotografií vidí Vojtěchovský také v textech Sigmunda Freuda,

30 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Gregory Crewdson – Edward Hopper inscenované fotografie?
In: DISK č. 25, 2008.

především ve studii Něco tísnivého³¹. Vojtěchovský usuzuje, že tato studie slouží Crewdsonovi jako metodický postup k navození takového pocitu. Pocitu, který ilustruje existenci napětí, které číhá pod povrchem uhlazené maloměšťácké konzumní společnosti.

Zátiší je žánrem, ve kterém přirozeně dochází k inscenaci předmětů za účelem pořízení výsledného obrazu. Důvody vzniku zátiší se liší podle účelu jeho využití. Miroslav Vojtěchovský ve svém článku *Objekt ozvláštněný objektivem*³² sleduje směry různých typů zátiší v malbě a hledá společné prvky se zátišími, která vznikala ve fotografii. Vyznačuje dvě linie, kterými objasňuje důvody vzniku jednotlivých typů zátiší. Jednak jsou to zátiší, která jsou nositelem vizuální informace o existenci předmětů důležité hodnoty, které zobrazují. Taková zátiší vznikala z důvodu identifikace převážně jejich majitele se zobrazenými předměty, které jsou důkazem jeho společenského postavení, bohatství nebo vkusu. Druhou linii zátiší definuje Vojtěchovský jako výtvarně-technickou laboratoř, která slouží pro rozvoj výrazu a stylu umělce. Zátiší se s objevem fotografie stává přirozeně jejím tématem. Důvodem jsou jednak technická omezení fotografie na jejím počátku, která dovolovala pořizování pouze statických záběrů, jednak také fakt, že prvními fotografy byli často školení malíři a tak mezi první fotografická zátiší patří snímky předmětů, jejichž věrné zobrazení malířskými technikami vyžadovalo značnou zručnost. Vojtěchovský uvádí příklady Daguerrových Fosilií a mušlí, Talbotovy listy botanického herbáře v Tužce přírody či fotografie háčkových rukavic Hippolyta Bayarda.

Ihned po svém objevení převzala fotografie od malířství zpravodajskou a dokumentační úlohu. Tím se podle Vojtěchovského vytvořily dva nové směry v tvorbě zátiší. Jednak je to směr korespondující s linií zátiší v malbě, která usiluje o co nejpřesnější přenos informace. Na poli fotografie jsou to např. detailní snímky rostlin či krajiny, Muiybridgeovy analýzy pohybu atd. Druhý směr, který Vojtěchovský označuje jako přechodový, je typ zátiší, který sice zobrazuje předměty v reálné podobě, důvodem jejich vzniku však není informovat o jejich existenci, ale podat svědectví emotivního charakteru. Jako příklad uvádí Vojtěchovský zátiší Rogera Fentona z roku 1856.

Aby ilustroval problematiku malířských přístupů k zátiší v období po objevení fotografie, provádí Miroslav Vojtěchovský analýzu abstrahujících postupů u Cézanna a Mondriana. Tím poukazuje na technické aspekty malby, které umožňují dosáhnout požadovaného účinku na diváka. Následně klade otázku, jaký je vztah malířského zátiší a fotografie. Paralely nalézá především v hledání technických postupů k vytvoření iluze prostoru v dvourozměrném obrazu. To znamená práci se světlem, úhlem pohledu, vztahem hmot motivu, jejich kompozicí vůči rámu obrazu, atd. Fotografickým ekvivalentem Cézannových a Mondrianových studií v oblasti zátiší je Vojtěchovskému práce Waltera Peterhansa a jeho studentů na Bauhausu, a úspěchy Jaromíra Funkeho a jeho žáků na Státní grafické škole v Praze. Zátiší ale zdaleka neplní pouze funkci nácvi-
ku

31 FREUD, Sigmund. Něco tísnivého, 1919.

32 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Objekt ozvláštněný objektivem. In: DISK č. 15, 2006.

fotografických technik. Vojtěchovský poukazuje na postupnou proměnu charakteru zátiší vznikajících ve druhé polovině 20. století. Sleduje obsahovou proměnu informativního charakteru směrem ke konotaci, což ilustruje příklady z díla Josefa Sudka, Eugena Wiškovského a Jaroslava Röslera.

Důvody vzniku tohoto specifického proudu v oblasti fotografického zátiší hledá Miroslav Vojtěchovský nejprve poněkud zastřeným způsobem v Teorii sdělování profesora Jána Šmoka, aby vše následně objasnil citací J. M. Lotmana³³, který říká, že je třeba „vyslovit cosi, co je nevyslovitelné, ale přesto musí být vysloveno“. Toto sdělení je poněkud obecné, ale patrně nejlépe ilustruje snahy v oblasti (nejen) zátiší, která jsou vytvořena tak, aby „zobrazení hovořilo o něčem, co není zobrazeno, protože to není zobrazitelné, ale přesto to lze z obrazu vyčíst“, jak parafrázuje Miroslav Vojtěchovský Lotmanův citát. Jako příklad zátiší, která hrají roli šifrovaného, konotativního poselství, uvádí díla Arthura Tresse (Soud zvažuje počínání kouzelníka), Františka Vobeckého (Vzpomínky), Emily Medkové (Vítr), Zeke Bermána a dalších.

Z tématu zátiší Miroslav Vojtěchovský záměrně vyčleňuje ta, která vznikala za účelem reklamy. Otázkám reklamy se věnuje za pomoci analýz Rolanda Barthesa ve starším článku *Vizuální studia: nový multidisciplinární obor nebo pavěda?*³⁴ Toto téma souvisí s chápáním obrazu a s možností ovládat myšlení pomocí obrazového sdělení.

TEORIE ZOBRAZOVÁNÍ

Ve svých teoretických úvahách se Miroslav Vojtěchovský věnuje také technickým otázkám, které se vztahují k problematice zobrazování, přesněji řečeno k převodu trojrozměrné reality do dvourozměrné plochy obrazu. Nejedná se o záležitosti techniky fotografování ve smyslu ovládání fotoaparátu nebo pomocných zařízení, ani o technické návody pro řešení kompozice či skladby obrazu. Vojtěchovský na základě analýzy několika významných milníků ve vývoji iluzivního zobrazování a výzkumů s tím souvisejících dochází k několika závěrům, které uvádějí do vztahu otázky použití technických pomůcek při tvorbě obrazu s debatou o postavení fotografie vedle ostatních zobrazujících umění.

Tématu se Miroslav Vojtěchovský věnuje především ve dvou textech, které byly publikovány v časopisu *DISK*:

Otazníky uvězněného oka a standardů zobrazování

V článku *Otazníky uvězněného oka a standardů zobrazování*³⁵ studuje počínání několika mužů, jejichž pokusy se zobrazováním reality se prořaly v jednom období přibližně poloviny

33 LOTMAN, J. M. Přednášky na FF UK v Praze 31. 10. a 7. 11. 1991 a na ČSAV 5. 11. 1991. Stručné zápisy v časopisu Tvar č. 49 a 50, 1991.

34 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor nebo pavěda? In: DISK č. 8, 2004.

35 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Otazníky uvězněného oka. In: DISK č. 11, 2005.

15. století v italské Florencii. Filippo Brunelleschi sestrojil svůj později proslavený perspektivní přístroj, Leon Battista Alberti publikoval spis *De pictura* (O malbě), který obsahoval první vědeckou studii o perspektivě, a Piero della Francesca, který pracoval Albertiho závěry (a pravděpodobně také některé Euklidovy myšlenky) do třídičného textu *De prospectiva pingendi*³⁶ (O perspektivě v malbě). Společným prvkem, z něhož vycházelo bádání těchto renesančních architektů, matematiků a umělců v oblasti perspektivního zobrazení prostoru, byl pevný pozorovací bod, ze kterého se rozbíhá vizuální pyramida. Vizuální pyramidou se rozumí hypotetický jehlan, jehož hranice jsou určeny výřezem reality, kterou pozorujeme. Základna tohoto jehlanu má tvar, který odpovídá tvaru výsledného obrazu. Protějškem pevného pozorovacího bodu je ve výsledném obrazu tzv. úběžník, tedy bod, k němuž směřují všechny horizontální linie promítnuté do obrazu. Pevným pozorovacím bodem byly ukotveny principy lineární perspektivy. Miroslav Vojtěchovský v tomto momentu zdůrazňuje, že jakkoliv vědci a umělci medicéjské Florencie významným způsobem přispěli k vývoji iluzivního zobrazování, nešlo v žádném případě o nějaký revoluční počín ani o rozhodnutí vydat se tímto směrem. Jednalo se o logické pokračování vývoje, který navazoval na předchozí snahy a poznatky v problematice zobrazení prostoru. Zákonitosti lineární perspektivy vycházejí ze znalosti principu dírkové optiky, která je také vázána pevným pozorovacím bodem, v tomto případě malým otvorem, jímž prochází světlo. Prvním známým popisem tohoto jevu z roku 400 př. n. l. je zmínka v knize Mozi, jejímž autorem je čínský filozof Mo Ti. A logika vývoje v oblasti snahy o reálné zobrazení prostoru na principu lineární perspektivy kulminovala v polovině 19. století zkonstruováním fotografického přístroje.

Svým vývojem prošla také pozice vrcholu vizuální pyramidy, resp. pevného pozorovacího bodu. Od iluzivního malířství renesance byla poloha úběžníku dána výškou postavy normálně vzrostlého člověka. Až moderní umění po více než čtyřech stech letech přineslo dynamiku do práce s polohou tohoto bodu. Vojtěchovský jako příklad uvádí fotografii *The Octopus* Alvina Langdona Coburna, již dává do souvislosti se stylem malby Gustava Caillebotta a jeho nahlédů na pařížské bulváry (např. *Un Refuge, boulevard Haussmannvue*, 1880). Změna způsobu práce s polohou úběžníku přinesla také nové úvahy o správnosti použití zavedených způsobů zobrazení. Vojtěchovský zmiňuje pochybnosti týkající se této problematiky, které formuloval britský teoretik a historik umění Ernst Hans Gombrich³⁷. Gombrich hovoří o fotografiích pořízených sondou na Marsu a upozorňuje na fakt, že takové fotografie nepřinášejí žádnou rozumnou informaci, pokud nejsou divákovi k dispozici referenční údaje (měřítko, ohnisková vzdálenost objektivu, vzdálenost kamery od objektu, atd.). Na čtyřech snímcích Stephensonova pomníku v Londýně ukazuje, jak se významným způsobem

36 Název publikace je latinský, ale celý text je napsán v Italštině.

37 GOMBRICH, E. H. *Standards of Truth: The arrested Image and the Moving Eye*. in: MITCHELL, W. J. T. ed. *The Language of Images*, Chicago, 1980.

proměňuje podání reality změnou ohniskové vzdálenosti objektivu a polohy kamery vůči snímanému objektu, jak se mění vztah hlavního objektu a jeho okolí. Gombrich své další postřehy vztahuje k výzkumům, které prováděl James Jerome Gibson, jeden z nejvýznamnějších psychologů 20. století zabývajících se vizuálním vnímáním. Jde především o pokusy, které Gibson prováděl v průběhu 2. světové války u amerického námořního letectva. Při nich porovnával způsob vnímání oka pilota při přistávání na letadlové lodi se způsobem, jakým zaznamenává přistávání fotoaparát. Dospěl k závěru, že vidění je procesem neustálého prozkoumávání okolí v čase, nikoliv postupná registrace „fotografických“ záběrů. Vnímání neustále těkajícího oka je zcela odlišné od záznamu pořízeného prostřednictvím „pevného bodu“ kamery. V této souvislosti uvádí Gombrich příklad helénistického mozaiky představující bitvu u Issu (vítězství Alexandra Velikého nad Dariem III.), na níž umělec jednoduchými, ale velice účinnými způsoby zachytil válečné drama, bez znalosti lineární perspektivy. Vojtěchovský doplňuje ukázkou koláže významného britského pop-artového umělce Davida Hockneyho. Koláž je sestavena z dílčích záběrů scény polaroidovým fotoaparátem³⁸. Hockney označuje tuto a další své koláže z 80. let 20. století za *Úvahy o vnímání*, v nichž odkazuje k závěrům Gibsonových resp. Helmholtzových studií, o které se dlouhodobě zajímal³⁹.

Na příkladu myšlenek Ernsta Hanse Gombricha poukazuje Miroslav Vojtěchovský na to, jaký význam má nejen v oblasti umění otevřenost novým poznatkům, jak je třeba přehodnocovat a překonávat zažitá kánony, které mohou vytvářet překážky pro nové vědění, jak je důležité obracet se k historii.

Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo?

K otázkám způsobů zobrazování a převodu reality do plochy obrazu se Miroslav Vojtěchovský vrací po několika letech v článku *Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo?*⁴⁰. Všímá si proměny, která se projevila v určitém momentu 15. století v holandské malbě, nejvýrazněji snad v tvorbě Vermeera van Delft. Jeho obrazy jsou plné neuvěřitelných detailů, oplývají nevídanou škálou valérů, zachycení prostoru je tak realistické, že se nelze ubránit přirovnání k fotografii. Zároveň právě u Vermeera, na rozdíl od pozůstalosti jiných autorů, nebyly objeveny žádné přípravné studie nebo skici k jeho obrazům, rentgenové snímky neodhalují žádnou podmalbu nebo jiné stopy jakékoliv přípravy. Vojtěchovský upozorňuje na fakt, že Vermeer byl po dlouhou dobu zapomenutým autorem, neexistují dobové zmínky o způsobu jeho práce, neměl žádné žáky, jeho ateliér se nezachoval, obrazy mířily jen do

.....

38 HOCKNEY, David. Prehistoric Museum, Near Palm Springs, fotografická koláž, 1982.

39 Hermann von Helmholtz, německý lékař a fyzik, jeden z nejvýznamnějších vědců 19. století, mimo jiné se jako první intenzivně zabýval výzkumem lidského zraku a sluchu

40 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo? In: DISK č. 23, 2008.

soukromých sbírek. O jeho znovuoobjevení se zasloužil francouzský novinář a kritik umění Théophile Thoré, který v šedesátých letech 19. století sestavil katalog fotografií Vermeerových obrazů. Bratři Jules a Edmond de Goncourtové se zasazovali o nové zkoumání a ocenění díla Vermeera tím, že v roce 1861 prohlásili, že Vermeer byl jediným malířem, který provedl živé daguerrotypie nizozemských domů z červených cihel. Fotografické kvality Vermeerových obrazů společně s několika historickými zmínkami o používání kamery obscure vlámskými malíři „ke studiu problematiky, jak nejlépe zachytit přírodu v jejich obrazech“⁴¹ se staly původem myšlenky, že obrazy mohly vzniknout za použití nějakého optického přístroje.

Miroslav Vojtěchovský se zamýšlí nad pohledy dvou badatelů, kteří svými výzkumy přispěli k objasnění některých otázek o používání optických pomůcek v malbě. Profesor architektury na University College London Philip Steadman provedl pečlivý a podrobný výzkum díla Johannese Vermeera. Tématem se sice zabývala již celá řada autorů v průběhu uplynulých padesáti let, ale teprve Steadmanova kniha⁴² přinesla ucelenou a silnými argumenty podloženou studii, která prokázala, že minimálně u osmi obrazů namalovaných v ateliéru musel Vermeer používat optického přístroje. Steadman na základě těchto obrazů pomocí znalosti zákonitostí lineární perspektivy zrekonstruoval Vermeerův ateliér a určil polohu „objektivu“ a tím i místa temné komory, jíž byl Vermeerův ateliér s největší pravděpodobností vybaven. Zatímco se Steadman zabýval výhradně Vermeerem, britský malíř, grafik, scénograf a fotograf David Hockney přistoupil ke svým výzkumům mnohem obecněji a prozkoumával podstatně širší období (výsledky svých výzkumů využíval i pro vlastní uměleckou tvorbu). Hockney ve svém ateliéru pořídil celou řadu dokonalých reprodukcí významných obrazů od maleb v jeskyni Altamira až po díla 20. století, přičemž výchozím bodem jeho pátrání byly přípravné malby a skici Dominiqua Ingrese ze 30. let 19. století. Za příklad mu slouží skici pro vypracování detailů sukně portrétu Madame Leblanc z roku 1823. Na jedné postupuje Ingres tak, že tvar látky sestavuje rychlými a zručnými črty, na jiné skice však tvar nehledá, ale prostě jej obtahuje, resp. kopíruje. Své domněnky Hockney ověřoval celou řadou pokusů a experimentů (např. na kresbách Andyho Warhola, který používal pro svou práci projektor a jiné pomůcky). Detail van Eyckovy Podobizny manželů Arnolfiniových a další zdroje přivedly Hockneyho k závěru, že vypouklé zrcadlo náleželo k běžné výbavě uměleckého ateliéru v období 15. století. Uvědomil si, že zrcadlo bylo možné použít z druhé strany, čímž fuguje jako parabolický projektor. Při pokusech s vypouklým zrcadlem dosáhl Hockney překvapivě vynikajících výsledků. Výsledky svých výzkumů publikoval v knize⁴³, která byla vydána ve stejném roce, jako kniha Philipa Steadmana.

41 GRAVESAND, Willem Jacob. *Essai de perspective*, 1711.

42 STEADMAN, Philip. *Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces*, 2002.

43 HOCKNEY, David. *Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, 2002. V českém překladu *Tajemství starých mistrů*, Slovart, 2003.

Hockney a Steadman svým podrobným a pečlivým výzkumem na základě propracovaných experimentů potvrdili to, co naznačovala celá řada odborníků, teoretiků a vědců už od druhé poloviny 19. století. Totiž fakt, že malíři od období renesance ve snaze o co nejdokonalejší zachycení reality s velikou pravděpodobností využívali při práci různých optických přístrojů a pomůcek. Některé otázky samozřejmě zůstaly otevřeny nebo ne zcela jasně zodpovězeny a Steadmanova i Hockneyho práce má své pokračovatele (např. americký vynálezce Tim Jenison, inspirovaný prací profesora Steadmana, přišel na způsob, jakým mohl Vermeer malovat i v temném prostředí camery obscury stranově správně orientované obrazy)⁴⁴.



44 Dokumentární film *Tim's Vermeer*, uveden 5. 9. 2013, Toronto International Film Festival.

Miroslav Vojtěchovský v předchozích dvou článcích poukazuje na jeden technický princip, z jehož pomoci bylo možno vyřešit problém převodu reálného trojrozměrného prostoru do plochy obrazu. Jde o princip lineární perspektivy, který vychází ze zákonitostí pevného pozorovacího bodu a vizuální pyramidy. I když by se v některých momentech mohlo zdát, že motivací k sestavení článků byla pro Vojtěchovského především fascinace esoterií renesančních ateliérů a tajemství, jimiž jsou zahaleny postupy, které tehdejší malíři při své tvorbě používali, bylo by příliš povrchní takto uvažovat. Vojtěchovský sděluje zcela zásadní informaci tím, že svým uvažováním rýsuje v prostoru západní kultury úsečku, která má počátek u řecko-římského smyslu pro racionalitu a realitu, a končí u vynálezu fotografie. Přivádí naši pozornost k faktu, že veškeré snahy v oblasti zobrazujících umění, které jsou vymezeny těmito hranicemi, byly motivovány touhou po co nejdokonaleším zobrazení skutečnosti. Tím mimo jiné přispívá Vojtěchovský k u nás ještě bohužel stále aktuální debatě o tom, zda je či není možné fotografii řadit do oblasti umění. Z uvedeného historického exkurzu jednoznačně vyplývá, že používání technických pomůcek k dosažení dokonale věrného zobrazení není doménou fotografie, ale je nutnou součástí dlouhodobého vývoje iluzivní malby. Vynalezení fotografie tak spočívalo v rukou především těch vědců, kteří dokázali uchovat promítnutý obraz na podložce pomocí chemikálií, protože princip dírkové optiky, na němž je založený každý fotoaparát, je znám minimálně z doby 400 let př. n. l. Fotografie tedy není náhodným objevem, ale jen logickým vyústěním snah, které v oblasti malby probíhaly po celá staletí. Vojtěchovský tak jako by vybaluje fotografii z krabice výlučnosti v jakémkoliv smyslu toho slova a uvádí ji do širokého *diskursního* rámce umělecké tvorby.

VIZUÁLNÍ STUDIA

Teoretické úvahy o obsahu, symbolice a kódování obrazů přivedly Miroslava Vojtěchovského také k otázkám o tom, jakým způsobem obrazy na diváka působí nejen esteticky či intelektuálně, ale také jakou cestou mohou ovlivnit jeho myšlení. Těmito otázkami se zabývá poměrně mladý multidisciplinární obor, který se nazývá Vizuální studia nebo také Vizuální kultura. Miroslava Vojtěchovského spojuje s oborem vizuálních studií především jeho působení v roli pedagoga na Metropolitní univerzitě v Praze, kde vyučuje na katedře mediálních studií předměty sémiotika vizuálních studií a vizuální gramotnost.

Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor nebo pavěda?

Nejasnosti v názvosloví oboru osvětluje Vojtěchovský v závěru článku *Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor nebo pavěda?*⁴⁵. Počátky oboru datuje polovinou 20. století a dává je do souvislosti s pracemi Richarda Hoggarta a Raymonda Williamse. Společně

.....

45 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor nebo pavěda? In: DISK č. 8, 2004.

otevřeli novou vědeckou disciplínu, která byla v akademickém světě označována jako „obrat ke kultuře“. Vyznačovala se otevřenou nebo dokonce radikální interdisciplinariitou, protože pracovala s materiálem různých oblastí vědy jako dějin a teorie umění, umělecké kritiky, antropologie, sociologie, feminismu, atd. Dostala název Kulturní studia (nebo také Kulturní studia) a jejím centrem se stala instituce Centre for Contemporary Cultural Studies, kterou založil Hoggart v roce 1964 na univerzitě v Birminghamu.

První použití termínu „vizuální kultura“ přisuzuje Vojtěchovský britskému historikovi umění působícímu v USA Michaelu Baxandallovi, ale uvádí, že jako nová vědecká disciplína se tento obor objevil až na konci 80. let. Lze jej charakterizovat jako „obrat k obrazu“, jako snahu o komplexní analýzu vztahů mezi obrazem a textem či společensko-kulturními institucemi, jako výzkum proměny role obrazu v masmediální kultuře s důrazem.

Pojem „vizuální studia“ spojuje Vojtěchovský s počátkem 90. let 20. století v souvislosti s pracemi W. J. T. Mitchella, ve kterých se věnoval tématu průniku několika významných oborů – dějin umění, kulturologie a literární teorie. Vzhledem k tomu, že obory vizuální kultura a vizuální studia vykazují velkou míru shody ve své náplni, navrhuje Vojtěchovský rozlišovat tyto termíny pouze na základě toho, zda se hovoří o subjektu pozorování (kultura) nebo soubor metod (studia).

Výše zmíněný článek Miroslava Vojtěchovského *Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor nebo pavěda?* lze považovat za stěžejní text, ve kterém se věnuje tématu vizuálních studií. V úvodu jsou položeny tři otázky, které zkoumají smysl oboru vizuálních studií. Co je a co není předmětem zájmu vizuálních studií? Jsou vizuální studia parazitujícím oborem příbuzných věd nebo naopak studium těchto věd spojují a prohlubují? Proč se vlastně máme studiem vizuality zajímat? Vojtěchovský nehledá odpovědi přímo, ale způsobem připomínajícím fenomenologické metody krouží kolem tématu, aby se nakonec jaksí samo o vyjevilo. Své uvažování rozvíjí ve třech rovinách.

V první rovině poukazuje Vojtěchovský na různé možnosti vizuálního sdělení z hlediska symboliky, dekódování nebo dešifrování obsahu obrazu, změny role obrazu jako zprostředkovatele přístupu ke světu do role stanovitele toho, jak má svět vypadat.

Hledisko symboliky nachází Vojtěchovský v porovnání dvou válečných pomníků v americkém Washingtonu. Památník americké námořní pěchoty, který podle slavné fotografie Josepha Johna Rosenthala vytvořil americký sochař rakouského původu Felix de Weldon v roce 1954, představuje monumentální, akční, heroické a realisticky pojaté sousoší amerických vojáků, kteří vztyčují vlajku jako symbol vítězství, dobytí teritoria. Protikladem tohoto okázale monumentálního pomníku je památník veteránů vietnamské války, jehož realizaci získala v národní soutěži tehdy teprve jednadvacetiletá studentka umění na Yalské univerzitě Maya Ying Lin. Památník, který byl dokončen v roce 1982, je také svým způsobem monumentální, protože celková plocha jeho dvou klínovitých stěn tvořících otevřené písmeno V činí 8000 m². Na lesklých panelech z černého granitu jsou vytesána jména všech téměř šedesáti tisíc obětí války, takže při jejich čtení se odraz postavy návštěvníka propojuje s textem. Památník však působí jako

pokorné, kontemplativní a abstraktně pojaté připomenutí obětí nesmyslného válčení. Každé z děl tak hovoří k divákovi odlišným jazykem v závislosti na tom, jakým způsobem bylo sestaveno, jaké informace byly do díla s pomocí různorodých symbolů zakódovány.

Způsob čtení obrazu, tedy dekodování jeho obsahu, ilustruje Miroslav Vojtěchovský slavnou úvahou Rolanda Barthesa nad fotografickým plakátem propagujícím Panzaniho produkty, uveřejněnou v Barthesově textu *Rétorika obrazu*⁴⁶ v roce 1964. Barthes na plakátu odhaluje tři vrstvy sdělení. Jednak je to textová informace obsažená ve sloganu plakátu a také na etiketách jednotlivých výrobků. Druhou vrstvou je ikonický význam, který není kódovaný, je dán naší zkušeností, pomocí které jsme schopni identifikovat na obraze rajče, cibuli, nákupní tašku, atd. Zásadní význam v účinku plakátu má tedy třetí vrstva sdělení, která svým charakterem představuje ikonické kódované sdělení. Otevřená síťová nákupní taška je symbolem nejen nákupu, ale typ tašky hovoří o tom, že zboží bylo nakoupeno na trhu a ne v supermarketu, odkazuje tedy k čerstvosti potravin a jejich domácímu zpracování. Zelenina je vybrána tak, aby svou barevností ladila s barvou etiket a podtrhovala tak v tónech zelené, červené a bílé italskost výrobků. Zároveň celková kompozice obrazu má charakter zátiší, jehož nasvícení odkazuje k obrazům starých holandských mistrů, čímž evokuje tradici, stabilitu, klid a harmonii. Plakát je tedy v různých rovinách vytvořen tak, aby v divákovi vyvolal pocit, který ne zcela koresponduje s tím, jakým způsobem propagované výrobky vznikají.

Proměnu role obrazu ilustruje Vojtěchovský uměleckou tvorbou Nancy Burson a Alby D'Urbano. Nancy Burson je uznávanou americkou umělkyní, která je průkopkyní v oblasti počítačové změny tvaru lidské tváře. Již na počátku 80. let 20. století vytvářela počítačem složené portréty ideálního hollywoodské hvězdy (různým procentem zastoupené reálné tváře Cary Granta, Jimmy Stewarta, Gary Coopera, Clark Gabela a Huphrey Bogarta), portrét globálního občana (vypracovaný na základě statistiky globálního sčítání ze směsi orientálce, kavkazského člověka a člověka černé pleti) či portrét Velkého bratra (kompilace tváří Stalina, Mussoliniho, Mao Ce Tunga, Hitlera a Chomejního). Její patentovanou technologii Age Machine, pomocí které simuluje změnu lidské tváře věkem, získal v 90. letech americká pro vytvoření systému pátrání po dlouho pohřešovaných osobách. Nejznámějším projektem Nancy Burson je bezpochyby The Human Race Machine, poprvé uvedený v roce 2000 v budově Millennium Dome. Jedná se o fotografický stánek podobný průkazovému automatu, který po vyfotografování obličeje návštěvníka dokáže zobrazit jeho podobu v šesti různých lidských rasách. Instalace byla v roce uvedení shlénuta miliony návštěvníků. Burson pracuje s reálným obrazem pouze na úrovni surového materiálu, ze kterého pomocí různých statistik a počítačové technologie vytváří fiktivní obrazy toho, jak by realita mohla nebo měla vypadat. Relativizuje realitu tím, že ji uměle vytváří.

.....
46 BARTHES, Roland. *Rétorika obrazu*, 1964.

Alba D'Urbano je italská umělkyně, kritička umění a filozofka, která na sebe jako umělkyně nejvíce upozornila v roce 1995 projektem Hautnah (německý výraz pro „velmi blízko“ nebo „na vlastní kůži“, ne zcela přesně překládaný do angličtiny jako „skin tight“). D'Urbano přenesla obraz své kůže, resp. povrchu svého těla ve formě digitálního potisku na látku, ze které byly ušity šaty. Tím ze své kůže učinila komunikační rozhraní. Na jedné straně se odhalila odstaněním tělesné schránky a zpřístupnila se komunikaci v obecném smyslu slova, na druhé straně ji nabídla ke sdílení ostatním, aby zprostředkovaně zakusili její kůži na svém těle. Ve svých projektech otevřela otázky změn ve způsobu vnímání reality, které byly zapříčiněny zvyšujícím se zahlcením virtuálními obrazy. Snažila se upozornit na problémy multiplicity obrazů a možností jejich manipulace v prostředí elektronických masmédií. Obraz v pojetí zmíněných umělkyně přestává plnit funkci zprostředkovatele přístupu ke světu v klasickém pojetí, jeho role se obrací. Realita je skryta uměle vytvořenou formou projekce.

Ve druhé rovině rozebírá Miroslav Vojtěchovský proměnu podstaty fotografického obrazu v souvislosti s jeho vztahem k realitě. Fotografický obraz je nejčastější formou obrazového sdělení v současných sdělovacích médiích. Vojtěchovský upozorňuje na to, jaký význam pro chápání obrazu přinesla digitální technologie. V analogové fotografii je obraz vždy fyzicky pevně spojen s jeho předlohou v reálném světě, jinými slovy fotografický obraz nemůže vzniknout, aniž by před objektivem existovalo to, co je na obraze zachyceno. Vojtěchovský nepopírá možnost manipulovat s analogovým obrazem, manipulace provázejí fotografický obraz od doby jeho vynalezení. Avšak díky pevnému propojení obrazu s realitou je taková manipulace v analogové fotografii odhalitelná s pomocí lupy nebo mikroskopu. Vždy je možné vypátrat změnu v charakteru upravované části obrazu. Jinak je tomu u digitálního obrazu, jehož existence je zakotvena v „nemateriální“ podobě. Elementárním prvkem digitálního obrazu je obrazový bod, který je určen polohovými, barevnými a jasovými souřadnicemi v číselné podobě, neexistuje zde tedy přímá vazba k fyzickému světu. Obraz je možné skládat z jednotlivých elementů, aniž by musel reálně existovat, aniž by k jeho pořízení bylo nutně třeba fotografického přístroje. Tím dostává jiný charakter i manipulace v digitální fotografii, tedy obrazu sice pořízeném s pomocí fotoaparátu, ale bez přímé fyzické vazby k realitě. Vojtěchovský sleduje analogii mezi principem digitálního obrazu a psaným textem nebo mluveným slovem. Přirovnává v tomto smyslu prvky digitálního obrazu k jakémusi skladišti „... stavebních elementů, ze kterých si vybíráme podle našeho názoru nejvhodnější tektonické články, z nichž utváříme stavbu věty popisující buď hmotnou realitu nebo myšlenku či utajenou emoci. podle toho, o kterou řeč se jedná, je onen sklad rozsáhlejší...“⁴⁷. Proměna podstaty moderních mechanických médií přinesla možnost existence fotografického obrazu nezávisle na spojení s objektivní realitou, což má své dopady v oblasti mezilidské komunikace a v sociálních vztazích.

Třetí rovinu uvažování představuje (kromě historického exkurzu do vývoje oboru vizuálních studií, který byl zmíněn v úvodu kapitoly) zamyšlení o pozici oboru vizuálních studií vůči zavedeným vědám. Vojtěchovský konfrontuje vizuální studia s názory kunsthistoriků, ostatní vědní obory vynechává. Kunsthistorie se vyhrazuje se vůči povrchnosti ze strany vizuálních studií, která se podle nich trpí jednak nedostatečnou ukotveností v historickém zkoumání, jednak zjednodušováním všech hledisek vizuality. Vytykají přílišnou orientaci na pop-kulturu, napojení na dobové politické proudy, neujasněnost a hybriditu terminologie. Z pohledu vizuálních studií se jeví kunsthistorie příliš zkostnatělá, svázaná starými a přežitými metodami, přehnaně kanonizovaná, politicky naivní a přesto viditelně propojená s uměleckým obchodem. Vojtěchovský zdůrazňuje, že vizuální studia jsou již silným oborem, postaveným na rozsáhlé literatuře a důležitých jménech (Ernst Hans Gombrich, Rudolf Arnheim, John Berger, Roland Barthes, Vilém Fluser, atd.), což je zárukou pevné konstrukce vědního oboru. Není však v zájmu vizuálních studií působit destruktivním způsobem směrem k zavedeným vědním oborům, naopak mají funkci urychlující a syntetizující.

I když odpovědi na otázky položené v úvodu článku formuluje Miroslav Vojtěchovský velmi stručně, samy o sobě jasně vyplývají z bohatosti představených úvah.

Způsob, jakým Miroslav Vojtěchovský chápe obor vizuálních studií v širším smyslu, lze nepřímou vyčíst z článku *Poznámka k prehistorii vizuálních studií*⁴⁸. Článek je v prvé řadě reakcí Vojtěchovského na text Marty Filipové, který byl uveřejněn v časopisu *Ateliér*⁴⁹. Není podstatné, co je obsahem textu Filipové, ani to, v čem konkrétně spočívá názorová neshoda Miroslava Vojtěchovského. Z hlediska pochopení toho, jakým způsobem vnímá Vojtěchovský obor vizuálních studií, je důležitý výčet okruhů v úvodu článku, jímž v podstatě formuluje oborovou definici: „Vizuální studia se zabývají vnitřní silou obrazů, efekty, jakými působí na diváka například z hlediska barvy či kompozice. Zkoumají, jak obrazy vizualizují společenské rozdíly a do jaké míry je vizuální zkušenost nahraditelná textovou formou. Studují postupy, jakými jsou obrazové informace přijímány nebo čteny, jakým způsobem a do jaké úrovně nahrazují psaný text. Zaměřují se na otázky vizuální gramotnosti, na rozdíly v chápání obrazového sdělení mezi autorem a divákem s ohledem na to, jakým způsobem sám divák přispívá ke vnímání obrazu.“

Vojtěchovský sděluje důvody, proč je důležité zabývat se vizuálními studiemi a usilovat o vizuální gramotnost. Schopnost porozumět obsahu obrazů dovoluje odhalit, jakým způsobem manipulují, a zároveň může přinášet dovednost v tom, jak sestavit obrazy tak, aby naplňovaly svůj účel.

48 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Poznámka k prehistorii vizuálních studií. In: DISK č. 20, 2007.

49 FILIPOVÁ, Marta. Prehistorie vizuálních studií. In: Ateliér č. 7, 2007.

ZAMYŠLENÍ NAD VÝSTAVAMI

Několik článků v časopisu věnoval Miroslav Vojtěchovský rozboru významných výstav, které v dané době navštívil. Většinou šlo o výstavy fotografické. Vojtěchovského texty nejsou typickou recenzí, spíše jde o více či méně teoretické zamyšlení nad tématem nebo obsahem konkrétní expozice.

Sutnar zpátky doma

Na pozadí výstavy uspořádané v prostorách Jízdárny Pražského hradu v roce 2003⁵⁰ vzpomíná Miroslav Vojtěchovský na okamžiky svého života, které přinesly setkání s osobností a dílem Ladislava Sutnara⁵¹. Skici, návrhy a kresby loutek a scén pro divadlo Drak, které učarovaly kamarádovi Vojtěchovského tak, že je sám překreslil přivezl z Prahy do Humpolce, byla první díla Ladislava Sutnara, s nimiž se Vojtěchovský takto náhodně setkal. Podle kreseb sestavili vlastní dekorace a loutky pro pohádku Kašpárkův první krok do života, s níž však neslavili velký úspěch. Druhé setkání se Sutnarovým dílem, tentokrát s designem stolních a nápojových souprav, proběhlo při shlédnutí fotografií Jidřicha Broka. Styl Brokových fotografií v očích Vojtěchovského korespondoval se Sutnarovým pojetím designu mnohem výrazněji než často publikované fotografie Josefa Sudka. Brok nechal vyniknout čistotu Sutnarova designu, monumentalizoval jeho minimalismu. Naproti tomu Sudkovy fotografie plné opakujících se linií v neobvyklé světelné atmosféře hovoří spíše o něm než o Sutnarovi. Třetí setkání na rozdíl od předchozích dvou nebylo náhodné. Záměrně prezentoval tvorbu Ladislava Sutnara svým studentům ve Washingtonu v rámci přednášky o vizuální gramotnosti s cílem představit zástupce české vizuální kultury, který by snesl srovnání se špičkami amerického grafického designu, například s Brodowitchem, Coinerem, Thompsonem, Lustigem a dalšími. V závěru článku Vojtěchovský vyzdvihl skvělou organizaci výstavy, která byla důstojnou a vysoce profesionálně provedenou prezentací tak významného umělce, jakým byl Ladislav Sutnar.

Inszenace ve službách rituálu?⁵²

Miroslav Vojtěchovský přináší zamyšlení nad dvěma výstavami, které souběžně probíhaly v Leica Gallery Prague a v Galerii Rudolfinum roce 2004. Leica Gallery Prague připravila na období 1. 4. – 31. 5. v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu výstavu německého fotografa Bernda Arnolda nazvanou *Moc a rituál*. Výstava byla složena z pěti

50 Výstava Ladislav Sutnar: Praha – New York – design in action, Jízdárna Pražského hradu, 20. 6 – 26. 10. 2003.

51 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Sutnar zpátky doma. In: DISK č. 7, 2004.

52 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Inszenace ve službách rituálu? In: DISK č. 9, 2004.

cyklů⁵³. Cyklus *Kolínská spása* zobrazoval uzavřený hierarchický svět kněžích katedrály v Kolíně nad Rýnem, *Ekonomický summit* představil neobvyklý pohled za kulisy politických meetingů, *Volební rituály* ukazovaly vykalkulovanou rétoriku politických stran v boji o Bundestag, *Je země obrazovkou?* bylo svědectvím odhalujícím každodenní svět kolínské mediální továrny, a cyklus *Eros* byl návštěvou jednoho z největších evropských nevěstinců a mapoval noční život kolínského podsvětí. Za vstupní bránu k pochopení výstavy nabízí Vojtěchovský přednášku prezidenta Václava Havla pronesenou u příležitosti udělení čestného doktorátu AMU. Stručně shrnuto, Havel označil politiku za divadlo, které prostřednictvím systému znaků hovoří o velkých událostech života a světa, není však zcela jasné, kde leží hranice mezi uměním vroucně promlouvat k veřejnosti a demagogií či prolhanou šaškárnou. Vojtěchovský podtrhuje kritický pohled Bernda Arnolda a v souvislosti s tím uzavírá, jak příhodné bylo umístit takovouto výstavu právě do prostor Pražského hradu.

Ivan Pinkava: Heroes

Galerie Rudolfinu předvedla v termínu 27. 5. – 22. 8. 2004 výstavu fotografií Ivana Pinkavy nazvanou *Heroes*. Vojtěchovský přemýšlí o jemné symbolice Pinkavových obrazů, jejichž síla je výzvou ke kontemplaci. Upozorňuje na inscenovanost fotografií, které v žádném případě nerepresentují konkrétní postavy, ale provokují k úvahám o velkých lidských příbězích zakotvených v křesťanství, jsou úvahami o autorově bytí, jakousi formou autoportrétů. Vojtěchovský vyzývá k polemice o názvech jednotlivých děl, snaží se odhalit, zda se v některých případech jedná o nedotaženost nebo provokativní záměr ve stylu Diane Arbus, která záměrně nazvala svůj inscenovaný dokument *Identical Twins*, aby přivedla divákovu pozornost k pečlivému čtení detailů na fotografiích dvojčat. Vojtěchovský se také ohrazuje proti některým fotografiím, za jejichž reprezentanta volí obraz *Medúza*, kterou považuje spíše za rekonstrukci ve stylu studijní kresby než za novodobou repliku Carravaggiova obrazu, nenachází zde ono provokativní napětí, které vyzařuje například z fotografie *Ábel a Kain*. Vysoce však cení citlivost, inteligenci a vzdělanost Ivana Pinkavy, který je veškerou svou výtvarnou tvorbou na hony vzdálen povrchnosti.

Recenzi uzavírá Miroslav Vojtěchovský krátkou úvahou o rituálech. Inscenace ve formě rituálu jsou pro něj jako návody k použití, technologickými předpisy, inscenací iluze cesty k úspěchu nebo vítězství. Jsou směšné a vyprázdněné. Pro Miroslava Vojtěchovského je pravá inscenace podobná jako opravdová víra. Dotazuje se po smyslu bytí a hledá odpovědi s vědomím toho, že žádná není nikdy zcela uspokojivá či vyčerpávající, natož konečná.

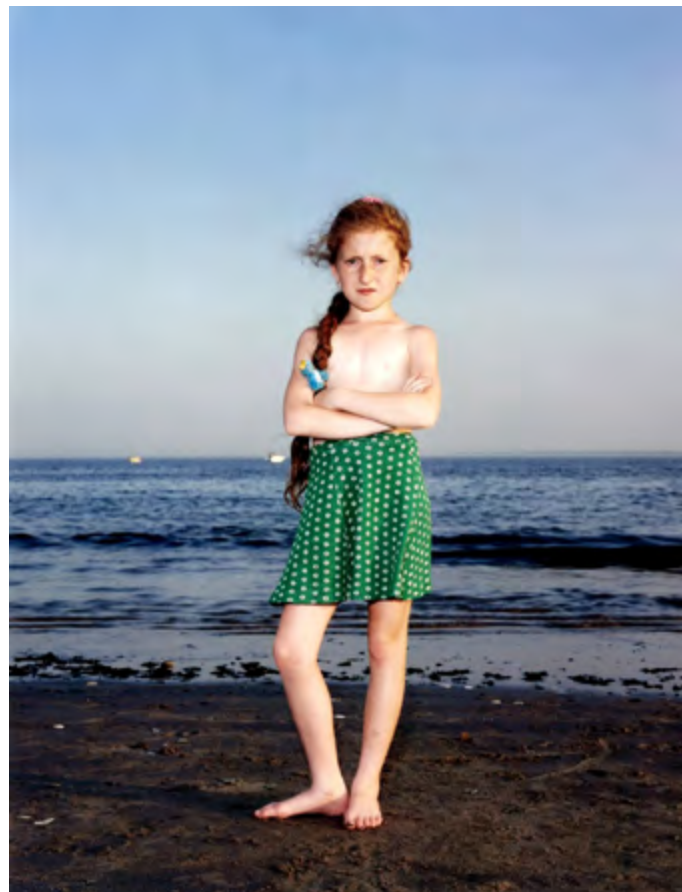
53 Názvy jednotlivých cyklů jsou: *Kolínská spása*, *Ekonomický Summit*, *Volební rituály*, *Je země obrazovkou?* a *Eros*.

Portrét jako obraz procesu hledání sama sebe

Proces objevování vlastní identity je podstatou portrétních fotografií holandské umělkyně Rineke Dijkstra. Tento svůj názor obhájí Miroslav Vojtěchovský v článku o výstavě⁵⁴, která byla představena v Galerii Rudolfinum v roce 2006⁵⁵. Miroslav Vojtěchovský vede polemiku s autorem jednoho z úvodních textů v doprovodném katalogu výstavy švýcarským historikem, filozofem a kurátorem Ursem Stahelem. Urs Stahl objevuje v přístupu Rineke Dijkstra analogii s úvahami Gottholda Epraima Lessinga. Lessing se v knize Laokoon z roku 1766 mimo jiné zamýšlí nad rozdíly ve zobrazení trpícího Laokoon na slavném sousoší z vatikánské sbírky a ve Vergiliově eposu Aeneis. Lessing dochází k závěru, že vizuální umění by nemělo zachycovat události v jejich nejvypjatějším okamžiku, protože je tím divákovi upřena možnost představivosti, ale zachytit moment před nebo po vrcholném momentu. Stahl soudí, že Rineke Dijkstra vychází z těchto závěrů a své modely zobrazuje v pózách uvolnění po nějakém vypětí.

54 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Portrét jako obraz procesu hledání sama sebe. In: DISK č. 17, 2006.

55 Výstava Rineke Dijkstra: Portréty, Galerie Rudolfinum 1. 6. 2006 – 27. 8. 2006.



Vojtěchovský argumentuje proti Stahlově názoru. V pózách mladých dívek na pláži nevidí moment uvolnění, ale bezradnost ještě nedospělého člověka v překotně se vyvíjejícím těle. Časosběrný portrét mladíka, který se rozhodl pro službu v cizinecké legii, spíše než k uvolnění poukazuje k jeho uvědomění si, jaký směr dal svému životu. Ve tvářích a pózách fotografických modelů Rineke Dijkstra vidí Vojtěchovský především cestu hledání sebe sama. Toto hledání osciluje mezi pokusy o nalezení vlastního výrazu před objektivem kamery a více či méně mlhavou představou o mediální prezentaci celebrit.

Wolfgang Tillmans: Mesiáš ikonoklasmu nebo apoštol módního sebescénování?

Tento text má mezi ostatními Vojtěchovského recenzemi mimořádné postavení⁵⁶. Vedle propracovaných a akademicky rozvážných textů je tento přímo nabitý rozporuplnými emocemi, které byly vyprovokovány návštěvou výstavy fotografií Wolfganga Tillmanse v roce 2008⁵⁷. Tillmans provokuje neuchopitelnou či nezařaditelnou diverzitou svých přístupů, u nichž Vojtěchovský postrádá parametry skutečného klasického díla, které se pokouší objasnit na příkladu Myslbekova sousoší na Václavském náměstí v Praze. Postrádá hloubku, ztrácí se v rychlosti, s jakou v současnosti umění produkováno. Vzik umění přirovnává k výrobě, která podléhá podmínkám tržního mechanismu, stejně jako sebescénování autorů prezentujících se v duchu strategií konkurenčního boje a reklamního průmyslu.

Vojtěchovský nesouhlasí s takovým způsobem práce, kdy autor divákovi upírá možnost vlastního pohledu a od začátku do konce jej provádí svým dílem, aby výstavu nahlížel tak, jak si představuje autor, to vše s přesvědčením a sebevědomím, že vše, co zajímá autora, musí nutně zaujmout i diváka. Že každý dílčí krok umělcovy tvorby svědčí o myšlenkové propracovanosti jeho díla. O těchto otázkách hovoří také autoři tří esejů doprovázející katalog k výstavě. Zamýšlejí se nad polarizovaností Tillmansových fotografií, kdy na jedné straně stojí obrazy, které reperezentují realitu s dokonalou přesností, na druhé straně abstraktní snímky zkoumající expresivitu média. Nad otázkami možnosti či nemožnosti pravdivé interpretace reality s pocitem, že nás mechanicky věrná kopie spíše znejistuje. Nad řešením instalace výstavy, při kterém autor vnucuje divákovi způsob čtení tak, aby zaujal „správný“ postoj k předvedenému dílu. Vojtěchovský označuje Tillmanse za apoštola takovýchto postupů. Klade otázku, kam se poděla řemeslná stránka, co si má počít pedagog, který má před studenty zaujmout postoj k takovému způsobu práce?

Tillmans je pro Vojtěchovského bezesporu řemeslně zdatným umělcem a momenty, kdy se od řemesla záměrně odklání, jsou jednoznačně čitelné a odhalitelné. Vojtěchovský

56 VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Wolfgang Tillmans: Mesiáš ikonoklasmu nebo apoštol módního sebescénování? In: DISK č. 28, 2009.

57 Výstava Wolfgang Tillmans: Lighter, Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlín, 2008.

je ale překvapen, s jakým sebevědomím se Tillmans pohybuje v prostoru stylizace, čímž je zcela nemožné dopátrat se u něj rozlišení nějakých tvůrčích etap, jako například u Modriana a jeho postupném, léta trvajícím odklonu od reality směrem k abstrakci. U Tillmanse absentuje jakákoliv snaha o výrazovou jednotu. Hledá nebo těká, ale může si to dovolit, protože vše prezentuje tak, že nemohou vzniknout jakékoliv pochyby o tom, že má každý svůj krok pod dokonalou kontrolou.

Toto stylistické přeskakování Vojtěchovského neúnosně až nesnesitelně provokuje. Pasuje Tillmanse za kandidáta ceny Marcela Duchampa za pokus o totální likvidaci umění. Zároveň přiznává, že při procházení výstavou podle Tillmansově hře s pocity jakési drogové závislosti.

V podstatě se dá říci, že Tillmans Vojtěchovského svým způsobem chytil. Vojtěchovský se svou recenzí pokouší vymanit ze sítě, do které jej Tillmans lapil. Z prostředí, které je zároveň nesnesitelně provokující, ale zároveň dráždivě přitažlivé. Je Tillmans opravdu oním ikonoklastem? Není možné podívat se na jeho dílo pohledem filizofa Petra Rezka, když hovoří v souvislosti s pop-artem o Andy Warholovi a jeho fascinací povrchností? Nemůže se u Tillmanse jednat o podobný pocit, kdy je prostě jen fascinován vším, co přinášejí jednotlivé kroky jeho tvůrčího procesu a nemůže odolat pokušení podělit se o ně? A nebo nemůže se jednat o promyšlenou kritiku mechanismů současné západní společnosti, ve které je pojem trvanlivosti čehokoliv považován z většiny za pojorativum? Rozhodně existuje mnoho otázek, které Tillmansovo dílo otevírá. Tillmans bezesporu dokáže své dílo obhájit. Ale jak se Vojtěchovský oprávněně obává, „jemu podobní“ neboli ti, kteří se jej snaží napodobovat, se vystavují riziku, že zůstanou stát na pouhém povrchu, radostně citující postmoderní frází „anything goes“.



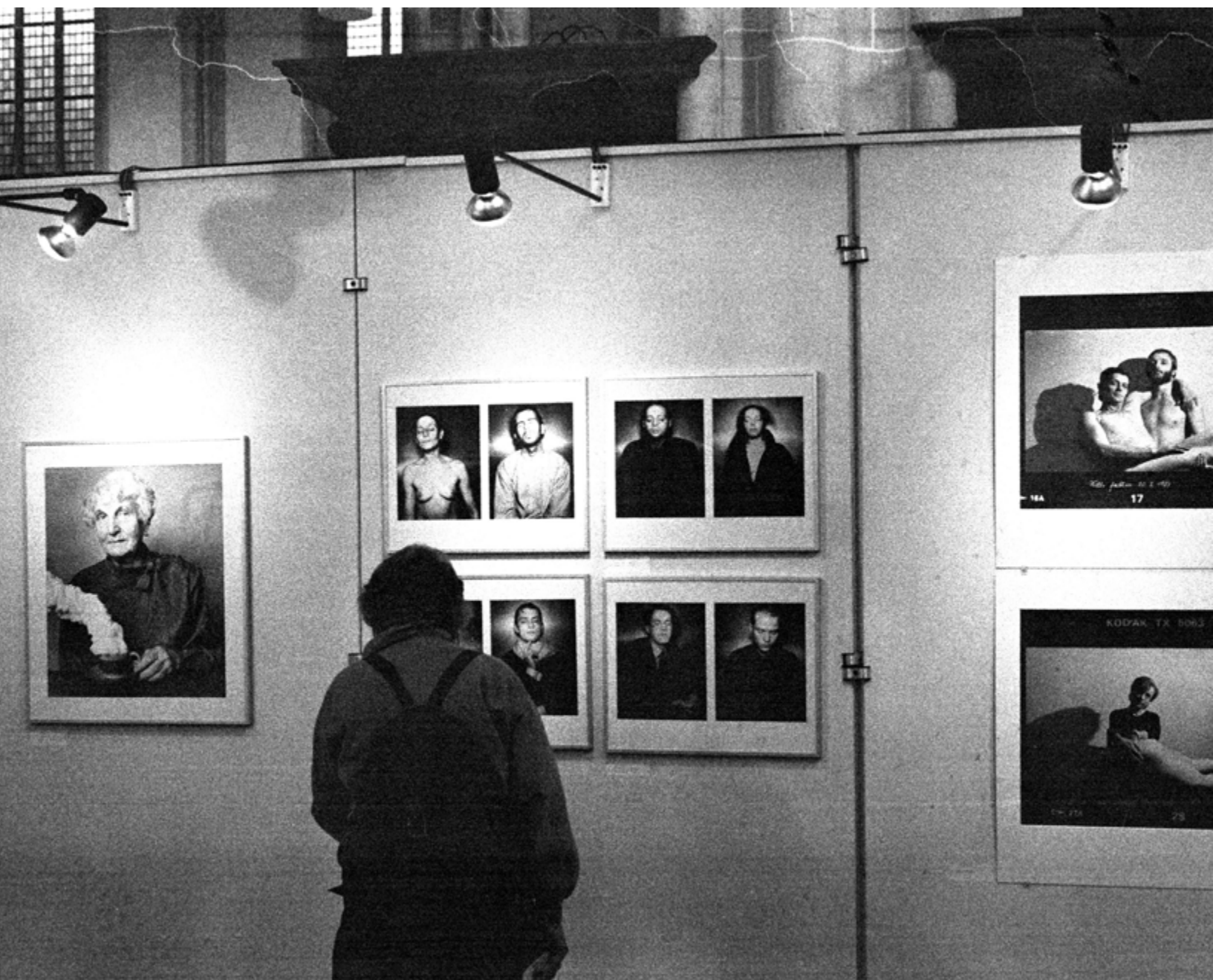


KURÁTOR

Přirozenou příčinou toho, že se Miroslav Vojtěchovský ocitl v roli tvůrce a organizátora fotografických výstav, bylo jeho pedagogické působení na Katedře fotografie FAMU a práce profesionálního fotografa v oblasti užití fotografie. I když on sám považuje kurátorství v rámci svých aktivit za okrajovou záležitost, dokázal vytvořit sám nebo ve spolupráci s dalšími kurátory řadu významných výstavních projektů, které byly úspěšně představeny v prestižních institucích doma i v zahraničí.

Nejvýraznějším a zároveň nejvýznamnějším kurátorským partnerstvím z hlediska rozsahu a úspěšnosti výstavních projektů byla dlouholetá spolupráce s Vladimírem Birgusem. Miroslav Vojtěchovský a Vladimír Birgus byli oba již od konce 70. let členy pedagogického sboru Katedry fotografie FAMU. V průběhu 80. let se začaly díky uvolnění politické situace otevírat příležitosti spolupráce se západními vysokými školami. Tím vznikla možnost zahraničních cest a studijních pobytů pro studenty i pedagogy FAMU, kteří začali navazovat osobní kontakty s uměleckými institucemi, ve kterých se vyučovala fotografie. Jednalo se především o Nizozemí (Gerrit Rietveld Academie v Amsterdamu), Švédsko (Nordens Fotoskola ve Stockholmu), Německo (Bayerische Staatslehranstalt für Photographie) a Francii (École nationale de la photographie Arles). Současně to také znamenalo možnost představit fotografie studentů, o jejichž práci byl vzhledem k dlouholetému oddělení západního a východního bloku velký zájem.

1 Z výstavy Současná československá fotografie, Amsterdam, Nieuwe Kerk, 1989. Fotografie Vladimír Birgus



Prvním společným kurátorským projektem Birguse a Vojtěchovského tedy logicky byla výstava prací studentů Katedry fotografie FAMU, kterou v listopadu 1986 představili pod názvem Mladí českoslovenští fotografové v galerii Aréna v Arles. Galerie patří Národní škole fotografie, s jejímž tehdejší ředitelem Alainem Desvergnešem kurátoři spolupracovali.

Chronologicky následující výstavou byla expozice Sedm českých fotografů, kterou Miroslav Vojtěchovský sestavil sám. Výstava byla uvedena v roce 1988 v Bruselu.

- 3 Miroslav Vojtěchovský v Arles, 19.11.1986. Fotografie Vladimír Birgus
- 4 Miroslav Vojtěchovský a Vladimír Birgus v Arles, Ecole Nationale de la Photographie, 20.11.1986
- 5 Miroslav Vojtěchovský a Vladimír Birgus v Arles, Ecole Nationale de la Photographie, 19.11.1986

Další kurátorskou akcí dvojice Birgus a Vojtěchovský bylo sestavení velké expozice Současná československá fotografie pro dnes již neexistující fotografický festival Holland Foto, který byl tehdy vedle Arles, Barcelony a Houstonu jedním z nejvýznamnějších fotografických festivalů na světě. Výstava byla uspořádána pod hlavičkou FAMU a představena v květnu 1989 v kostele Nieuwe Kerk na náměstí Dam vedle Královského paláce v Amsterdamu, v tomto kostele probíhají mimo jiné i výstavní premiéry soutěže World Press Photo. Ve své době byla významnou příležitostí prezentace československé fotografické tvorby v západní Evropě a také díky ní měla řada studentů a pedagogů možnost vycestovat a zúčastnit se zahájení výstavy i mezinárodního symposia na Riteveldově akademii, s níž tehdy FAMU intenzivně spolupracovala. Každý rok jezdily skupiny osmi až deseti studentů na reciproční týdenní návštěvy, často doprovázené výstavami.

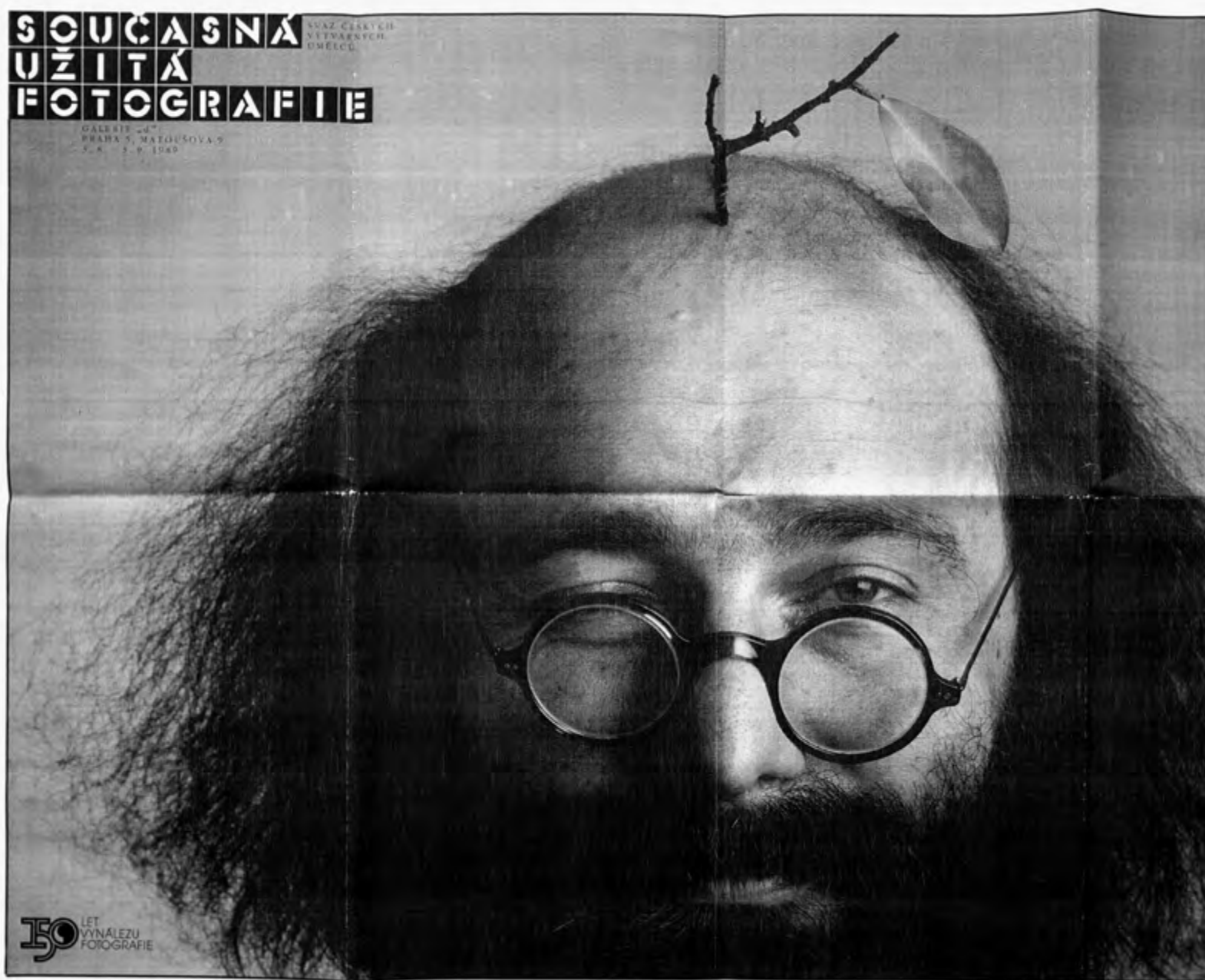
Rozsáhlou výstavu Současná užitá fotografie sestavil Miroslav Vojtěchovský jako součást dalších výstavních projektů uspořádaných v roce 1989 ke 150. výročí vynálezu fotografie, které organizačně zajišťovali Daniela Mrázková a Josef Pecák. Výstava byla představena ve dnech 3. srpna až 3. září 1989 v Galerii „d“ v Praze pod záštitou Svazu českých výtvarných umělců. Význam expozice tkví především v tom, že se jednalo o první výstavu v poválečné historii vývoje fotografie v českých zemích, která byla zaměřena čistě na užitou fotografii. Aby byla zachována přehlednost a kompaktnost výstavy, omezil Miroslav Vojtěchovský výběr fotografií tak, aby prezentovaly nejfrekventovanější žánry objevující se v produkci členů a kandidátů sčvu. Výstava byla členěna do pěti základních oddílů, z nichž čtyři představily jednotlivé žánry užití fotografie (Komunikát výtvarného díla, Ozvěny průmyslu, Třpytivý svět módy, Reklamní ateliéry) a pátý oddíl byl věnován historickým souvislostem a pramenům tehdejší užití tvorby. Výstava byla doprovázena katalogem ve formě skládaného plakátu formátu A1. Katalog obsahuje úvodní text Miroslava Vojtěchovského doplněný seznamem vystavených autorů včetně základních životopisných údajů a stručné charakteristiky jejich tvorby. Kromě popisu jednotlivých oddílů výstavy zdůrazňuje Miroslav Vojtěchovský skutečnost, že i když užitá fotografie vzniká výhradně z důvodu společenské objednávky, je vždy nutně odrazem autorova talentu, intelektu a výtvarného vzdělání. Dále představuje tři fotografie, jejichž tvorba představuje základ české poválečné reklamní fotografie. Jsou jimi Jindřich Brok, který zasvětil svůj život fotografickému zobrazení skla, Fred Kramer pracující s živým modelem v oblasti propagace textilních, kosmetických a bižuterních výrobků, a Karel Neubert jako hlavní představitel oblasti komunikátu výtvarného díla. Výstava byla prezentací fotografií 29 autorů,



kterí generačně vyplňovali prostor mezi lety narození 1912 a 1962. Byli to Jindřich Brok, Jan Čížek, Tomáš Dvořák, Eva Dvořáková, Miroslav Frank, Blanka Chocholová, Alexandr Janovský, Roman Kelbich, Vladimír Kozlík, Fred Kramer, Jan Malý, Pavel Mára, Karel Neubert, Alexandr Paul, Jaroslav Prokop, Aleš Mynář, Lumír Rott, Jan SágI, Vladimír Simer, Jiří Stach, Petra Skoupilová, Jiří Skupien, Vasil Stanko, Tono Stano, Jaroslav Šimandl, Dušan Šimánek, Pavel Štecha, Josef Váša a Tomáš Žežulka. Katalog k výstavě byl vydán Svazem českých výtvarných umělců v grafické úpravě Milana Jaroše v nákladu 500 výtisků.

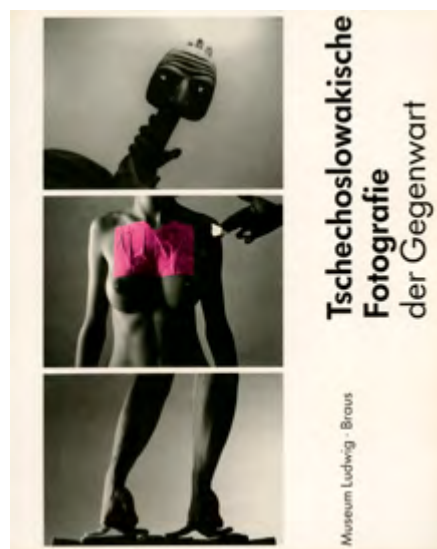
SOUCASNÁ UŽITÁ FOTOGRAFIE

GALERIE 207
PRAHA 5, MATĚJŠOVA 5
S. A. 3. 9. 1989



50 LET
VYNÁLEZU
FOTOGRAFIE

Nejvýznamnějším fotografickou akcí, na které Miroslav Vojtěchovský spolupracoval s Vladimírem Birgusem, byla vyjímečně úspěšná výstava *Československá fotografie současnosti* (*Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart*). Pozadí vzniku výstavy popisuje Vladimír Birgus takto: „V té době jsme spolupracovali souběžně na jiné výstavě, jejíž příprava začala také v roce 1988. Na fotografickém sympoziu v Poznani jsem se seznámil s Reinholdem Misselbeckem, který byl v pozici hlavního kurátora fotografické sbírky Muzea Ludwig v Kolíně nad Rýnem. Byl nadšený mou přednáškou o současné české fotografii, takže mi v hospodě na obědě nabídl, abych uspořádal výstavu v Muzeu Ludwig. Byla to úžasná příležitost. Navrhl jsem Mirkovi Vojtěchovskému, abychom tuto výstavu udělali společně. Dva roky jsme na ní pracovali, přivezli jsme ji potom do Kolína nad Rýnem osobním autem Mirka Vojtěchovského bez pojištění, bez rámu k Misselbeckovi do jeho vily¹“. Příprava výstavy začala ještě za komunistického režimu, ale samotná expozice byla otevřena záhy po Sametové revoluci, kdy se československé umění krátce těšilo velkému mezinárodnímu zájmu. Byla sestavena z celkem 250 prací necelé padesátky autorů a poskytovala průřez tvorbou žijících českých a slovenských fotografů různých generací, tvorbou, která vznikala v období svázanosti Československa totalitním režimem, takže měla jen malé možnosti pro zahraniční prezentace a byla tedy na mezinárodní scéně s výjimkou Josefa Koudelky a Jana Saudka téměř neznámá. Generace fotografů, která autorsky vyžrávala v době okolo přelomového roku 1968, byla zastoupena převážně dokumentárními fotografiemi, které přesto že připomínaly absurdně aranžované scény, byly zcela realistické a podávaly přesný odraz devastovaných společenských poměrů. Mezi zástupce této generace patřily snímky Viktora Koláře, Pavla Štecha, Jindřicha Štreita a dalších. Jinou skupinu tvořily fotografie autorů,



Pavel Baňka · Jaroslav Barta
Jaroslav Beneš · Radovan Boček
Bratrstvo · Karel Cudlin
Jiří Foltýn · Stanislav Friedlaender
Jan Glozar · Štěpán Grygar
Jiří Hanke · Pavel Hečko
Martin Hruška · Jan Hudeček
Pavel Jasanský · Ivan Kafka
Michal Kern · Viktor Kolář
Vladimír Kozlík · Aleš Kuneš
Zdeněk Lhoták · Miroslav Machotka



Michal Macků · Pavel Mára
Josef Moucha · Michal Pacina
Ivan Pinkava · Rudo Prekop
Jaroslav Rajzík · Nadja Rawová
Vilém Reichman · Jan SágI
Jan Saudek · Rudolf Sikora
Peter Šimeček · Jan Šplíchal
Lubo Stacho · Vasil Stanko
Tono Stano · Pavel Štecha
Jindřich Štreit · Jan Svoboda
Miro Švolík · Stanislav Tůma
Vladimír Židlický · Peter Župník

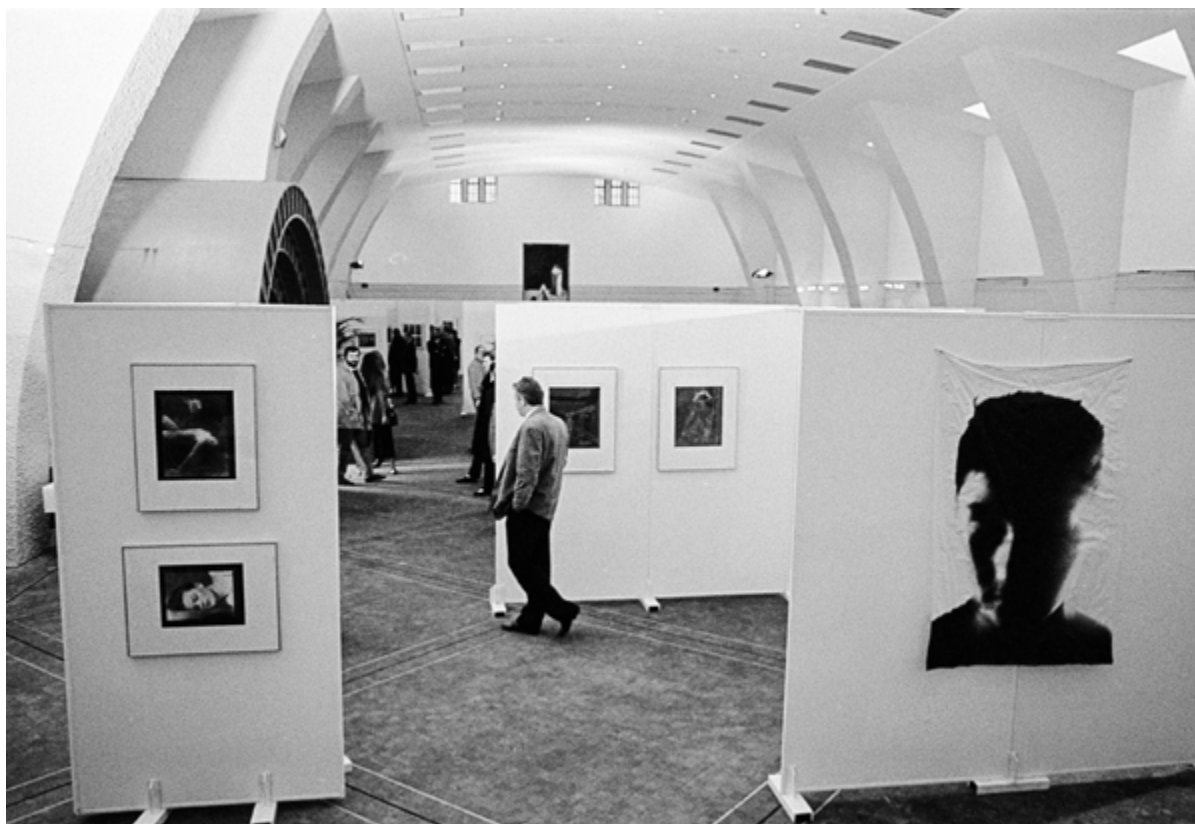


ISBN 3-92583

1 ŽIŽKA, Ondřej: Rozhovor s prof. Vladimírem Birgusem, 7. června 2017.

9 Část výstavy Československá fotografie současnosti, Lucemburk, 17. 3. 1991. Fotografie Vladimír Birgus

10 Prezident Václav Havel na zahájení výstavy Československá fotografie současnosti, Lucemburk, 17. 3. 1991. Fotografie Vladimír Birgus



kteří rozvíjeli různé proudy klasicky pojaté výtvarné tvorby (například práce Viléma Reichmanna, Jaroslava Rajzíka, Jana Svobody, Aleše Kuneše, Štěpána Grygara, Jana Hudečka, Pavla Máry). Hojně byla zastoupena i tvorba výtvarníků pracujících s médiem fotografie (díla Michala Kerna, Rudolfa Sikory, Ivana Kafky, Nadji Rawové), i představitelů inscenované fotografie (Jan Saudek, Tono Stano, Rudo Prekop, Miro Švolík, Vasil Stan-ko). Výstava měla premiéru v Muzeu Ludwig v Kolíně nad Rýnem a trvala od 24. 4. do 8. 7. 1990. Po velkém

úspěchu byla reprízována až do roku 1994 v osmi evropských (německém Erlangenu, Freiburgu a Waldkraiburgu, francouzských Metách a Štrasburku, v Lucemburku – tam ji zahajoval prezident Václav Havel, dánském Odense, španělských městech Granollers a Vic, kde byla uvedena v rámci barcelonského festivalu Primavera fotogràfica, a dvou amerických městech Austinu v Texasu a Lawrence v Kansasu. Výstava byla doprovázena rozsáhlým 168 stránkovým katalogem². Textová část katalogu obsahuje předmluvu tehdejšího ministra kultury profesora Milana Lukeše, úvodní text Reinholda Misselbecka, podrobný chronologický přehled vývoje fotografie v Československu od roku 1945 do roku 1990 od Vladimíra Birguse a od téhož autora detailní šestnácti stránkový přehled

2 BIRGUS, Vladimír, MISSELBECK, Reinhold, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart, Heidelberg, Museum Ludwig, Köln, Edition Braus, 1990, katalog k výstavě.



11 Z výstavy Československá fotografie současnosti, Pavel Jasanský, Pavel Mára a Lukáš Jasanský, Muzeum Ludwig, 22.4.1990. Fotografie Vladimír Birgus

12 Z výstavy Československá fotografie současnosti, Lucemburk, 17.3.1991. Fotografie Vladimír Birgus

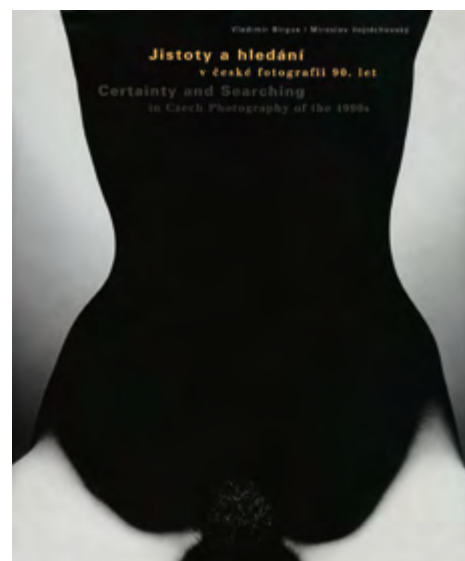
o československé fotografii 80. let. Obrazová část katalogu představuje fotografickou tvorbu jednotlivých vystavených autorů. Katalog získal ocenění Svazu německých knihkupců v soutěži o nejkrásnější německou knihu.

Dalším kurátorským projektem Vladimíra Birguse a Miroslava Vojtěchovského byla výstava nazvaná Česká fotografie 90. let. Výstava byla uvedena ve dnech 10. června až 25. července 1993 v rámci 1. mezinárodního fotografického festivalu FOTOFEIS 93 v Maclaurin Art Gallery v Ayru ve Skotsku, repríza výstavy proběhla v rámci otevření Českého centra v Londýně 25. srpna 1993 a souběžně byla v londýnském sídle Evropské banky pro rozvoj instalována druhá část expozice. Výstavu tvořily práce skupiny Bratrstvo, Jiřího Davida, Pavla Hečka, Viktora Koláře, Vladimíra Kozlíka, Aleše Kuneše, Michala Macků, Ivana Pinkavy, Jaroslava Rajzíka, Jana Saudka a Jindřicha Štreita. Výstava opět sklízela velký ohlas a byla úspěšně reprízována až do roku 1996 v Lisabonu, Portu, Coimře, Salamance, Alicante, Santiagu de Compostella a dalších městech.

Na tuto výstavu navázala expozice Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, která měla premiéru v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu 22. října 1996 a byla zde vystavena do 15. prosince. Výstava byla prezentací fotografické tvorby z období výrazných změn v českých zemích. Jednak to byla změna politického uspořádání, která přinesla novou problematiku v oblasti etiky, kultury nebo ekonomiky české společnosti, zmizel společný „nepřítel“, který byl hnacím motorem mnoha tvůrčích, ve své době převážně privátních projektů. Také to byl výrazný nástup digitální techniky, který velmi rychle pronikl do všech činností, fotografickou tvorbu nevyjímaje. V dílech představených autorů se objevuje potřeba vyrovnat se s problematikou minulosti, vyrovnat se také s novým prostředím uměleckého trhu. Jak vyplývá z úvodního textu Miroslava Vojtěchovského, rozhodujícím parametrem pro výběr autorů do výstavního souboru byla kvalita fotografického projevu a síla obrazového sdělení založená na předchozí tvorbě bez ohledu na úhel přístupu ke zpracovávané problematice. Miroslav Vojtěchovský zde také zdůrazňuje, že výstava je jen jedním z mnoha možných pohledů na stav fotografické tvorby v českých zemích a je výzvou pro nové rozhovory o smyslu české tvůrčí fotografie.

I přes toto objasnění volby autorů byla výstava zdrojem bouřlivých reakcí na její obsah, což je pochopitelné u každého podobného projektu, který si dává za cíl poskytnout přehled o současné tvorbě.

K výstavě byl vydán 198stránkový katalog s texty v češtině i angličtině. Předmluvy se ujal vedoucí výstavního oddělení Správy Pražského hradu Ladislav Kesner, úvodní text Fotografie na počátku nové epochy – Kultura na rozhraní věků – Česká fotografie na počátku hledání nových cest sepsal Miroslav Vojtěchovský. Následuje rozsáhlá



a velice podrobná chronologie české fotografie z období let 1990–1996 zpracovaná Vladimírem Birgusem, a dále pokračuje Vladimír Birgus přehlednou statí rozebírající vývoj fotografických aktivit a tvůrčích přístupů různých autorů v českých zemích.

Výstava *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let* představila tvorbu jednatřiceti fotografů tří generací od stálíc tehdejší fotografické scény po nejmladší tvůrce poloviny 90. let³. Byla vystavena díla Josefa Koudelky, Bohdana Holomíčka, Jaroslava Kučery, Jindřicha Štreita, Viktora Koláře, Václava Podestáta, Igora Šefra, Ivana Pinkavy, Pavla Hečka, Zdeňka Stolbenka, Jiřího Davida, Roberta Portela, Zdeňka Lhotáka, Davida Krause, Jana Saudka, Veroniky Bromové, Pavla Máry, Tona Stana, Michaely Brachtlové, Michala Macků, Václava Jirásky, Miro Švolíka, autorské dvojice Lukáše Jansského a Martina Poláka, Petra Krejčího, Aleše Kuneše, Pavla Baňky, Rudo Prekopa, Vladimíra Kozlíka, Jana Pohribného a Jaroslava Rajzíka.

Tato výstava byla po Praze představena také v Domě umění města Brna od 28. ledna do 25. února 1997, v Galerii výtvarného umění v Karlových Varech jako oficiální akce filmového festivalu, v Umělecké besedě slovenské a to v rámci Měsíce fotografie v Bratislavě v listopadu 1997, dále v Berlíně, v menší variantě i v jiných městech.

Výstava studentských prací Katedry fotografie FAMU v Umělecké galerii u Řečických ve Vodičkově ulici v Praze z roku 1997 nebyla sice kurátorsky vedená Miroslavem Vojtěchovským, vznikla však za jeho podpory z pozice vedoucího Katedry. Snahou studentů bylo představit své fotografické projekty, které vznikaly jako výsledek cvičení, klauzurních, bakalářských a diplomových prací, a které v drtivé většině po shlédnutí pedagogy končily ve školním archivu. Studentům šlo o to, aby se pokusili vytvořit tradici v podobě pravidelně vydávaného almanachu, který by

reprezentativním způsobem představoval jejich práci. Katalog s názvem *Objektivita* (s podtitulem Publikace prací studentů Katedry fotografie filmové a televizní fakulty akademie múzických umění) obsahovala úvodní texty Miroslava Vojtěchovského, Alexandra Barana a Vladimíra Birguse v českém a anglickém jazyce. Katalog *Objektivita* ročník 1. obsahoval fotografie Hynka Alta, Mariana Beneše, Vlada Bohdana,



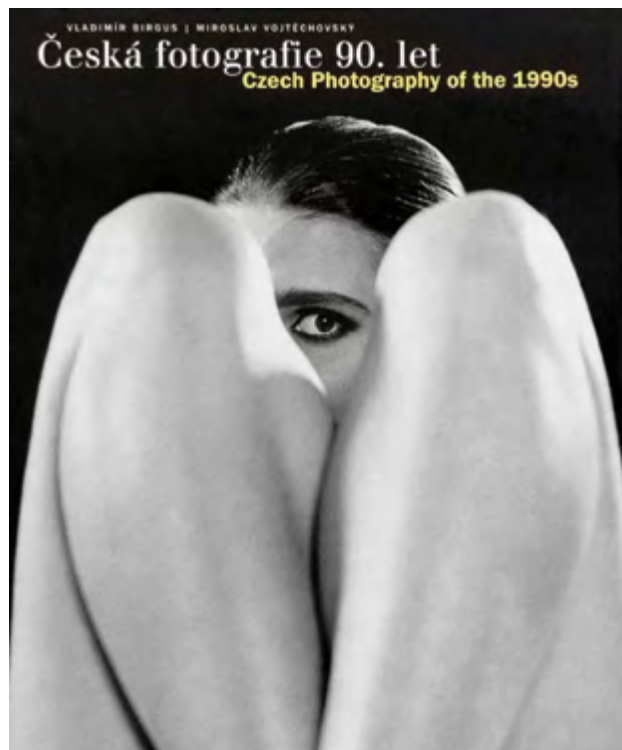
3 BIRGUS, Vladimír, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*, Praha, KANT, 1996, katalog k výstavě.

Romana Dietricha, Aleny Dvořákové, Jana Havla, Pavly Hrachové, Jana Hrubého, Martina Hrubeše, Viktora Kopasze, Libuše Rudinské, Zdeňka Stolbenka, Petry Štěpánové, Barbory Vojtěchové, Vukašina Latinoviče, Petra Weigla a Petra Zinkeho v netradiční grafické úpravě sester Jany a Magdy Hrachových. Tato aktivita však již nebyla následována a tak první ročník zamýšleného almanachu *Objektivita* byl také zároveň posledním.

Posledním společným projektem Miroslava Vojtěchovského a Vladimíra Birguse byla výrazně inovovaná a rozšířená verze předchozí expozice, která byla pod názvem *Česká fotografie 90. let* (Czech Photography of the 1990s)⁴ představena od 20. února do 18. dubna 1999 v rozsáhlých prostorách Chicagského kulturního centra (Chicago Cultural Center). Nakladatelství KANT k ní vydalo česko-anglickou publikaci o dvě stě osmi stranách. Byla to – a dosud je – jedna z ojedinělých příležitostí, kdy se velká výstava současné české fotografie dostala do prestižních výstavních prostor v USA. Obsáhlé pochvalné recenze na tuto výstavu vyšly i v denících *Chicago Sun* a *Chicago Tribune*. Katalog výstavy distribuovala v USA i v mnoha dalších zemích newyorská firma Distributed Art Publishers.

Kurátorská spolupráce Miroslava Vojtěchovského a Vladimíra Birguse byla ukončena v roce 1999 odchodem Vojtěchovského na pracovní stáž do USA. Následujícím výrazným partnerem Vladimíra Birguse v sestavování fotografických expozic se stal Jan Mlčoch.

Miroslav Vojtěchovský se kurátorsky podílel také na řadě výstav, které byly organizovány Katedrou fotografie ve spolupráci s různými partnery, především se společností Olympus. Jako příklad lze uvést výstavy děl Ryzsarda Horowitz, Duanea Michalse, Davida Baileyho a dalších. Zasloužil se také o změnu prezentace školních klauzurních, bakalářských a magisterských prací, které se do té doby odehrávaly většinou na půdě Katedry fotografie FAMU. V nové koncepci Katedra fotografie FAMU důsledně rozdělávala výstavy tak, aby byly klauzurní práce vystaveny přímo na katedře a na chodbách budovy v paláci Lažanských, bakalářské práce byly většinou vystavovány v prostorách Hudební fakulty AMU na Malostranském náměstí v předsálí síně Bohuslava Martinů, a magisterské práce byly po několik let vystavovány mimo půdu AMU ve Veletržním paláci, Národním



4 BIRGUS, Vladimír, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Česká fotografie 90. let, Praha, KANT, 1998, katalog k výstavě.

technickém muzeu, Richterově vile na Pražském hradě, v Novoměstské radnici atd. Práce studentů katedry byly vystaveny v Kolíně nad Rýnem, v Arles, Hamburku, Ulmu, Helsinkách, Stockholmu a dalších městech.

Aktuální významnou expozicí, kterou Miroslav Vojtěchovský jako kurátor připravil ve spolupráci s agenturou organizátora mezinárodních výstav Ladislava Kopecného, byla výstava *Concerto Glassico*, uvedená ve dnech 2. 5. až 11. 6. 2017 v prestižní malajské galerii Petronas, umístěné ve známém mrakodrapu Petronas Twin Towers v centru Kuala Lumpur. Na rozdíl od projektů popisovaných v předchozím textu se nejednalo o fotografie, ale o prezentaci dvaadvaceti děl třinácti českých uměleckých sklářů. V expozici byli zastoupeni Stanislav Libenský, Jaroslava Brychtová, Vladimír Kopecký, Vladimír Procházka, Jaroslav Svoboda, Marian Karel, Oldřich Plíva, Petr Hora, Pavel Hlava, Vladimír Klein, František Janák, Jiří Pačinek a Tomáš Hlavička. Výstava svou koncepcí vychází z fotografické publikace Miroslava Vojtěchovského nazvané *Skleněné rozhovory*, v níž Vojtěchovský vzdává hold nejvýznamnějším uměleckým sklářům, se kterými ve své fotografické kariéře spolupracoval. Výstavu organizačně zajistilo velvyslanectví České republiky v Malajsii.⁵

5 http://www.mzv.cz/kualalumpur/cz/aktualni_informace/ceske_umelecke_sklo_na_unikatni_vystave.html.





1 Miroslav Vojtěchovský,
Z cyklu Esej o růstu, 1976

ZÁVĚR

Miroslav Vojtěchovský se vydal v roce 1961 do fotografického oboru s rozhodností, která je u čtrnáctiletého člověka přinejmenším překvapující. O fotografii se sice zajímal již jako dítě, kdy navštěvoval fotografický kroužek v Humpolci, ale technická a kompoziční dokonalost fotografií Jindřicha Broka v něm zažehly touhu stát se opravdovým fotografem. Touhu tak silnou, že se nenechal odradit neúspěšným pokusem o studium na Střední uměleckoprůmyslové škole u K. O. Hrubého v Brně kvůli nevhodnému politickému profilu. Bez váhání se přihlásil na fotografické učiliště a po zvládnutí řemesla ještě rozšířil své vzdělání na Střední průmyslové škole grafické, tzv. „Hellichovce“ v Praze. Vrcholem vzdělání ve fotografickém oboru byla tehdy jediné pražská FAMU, na kterou byl Vojtěchovský přijat na třetí pokus za významného přispění tehdejšího docenta Jána Šmoka, protože svou roli opět sehrály politické důvody, a studium úspěšně absolvoval v roce 1976.

Podobným způsobem jako ve vzdělání mířil Miroslav Vojtěchovský k nejvyšším metám i v ostatních oblastech, kterými se v rámci oboru fotografie zabýval. Jako komerční fotograf se po Brokově vzoru orientoval především na fotografování skla. Po prvních zakázkách, které realizoval ještě za studií na Hellichovce, se záhy prosadil u podniků jako Skloexport, Crystalex, Moser a dalších, u kterých začal jako uznávaný odborník získávat významné a reprezentativní zakázky.

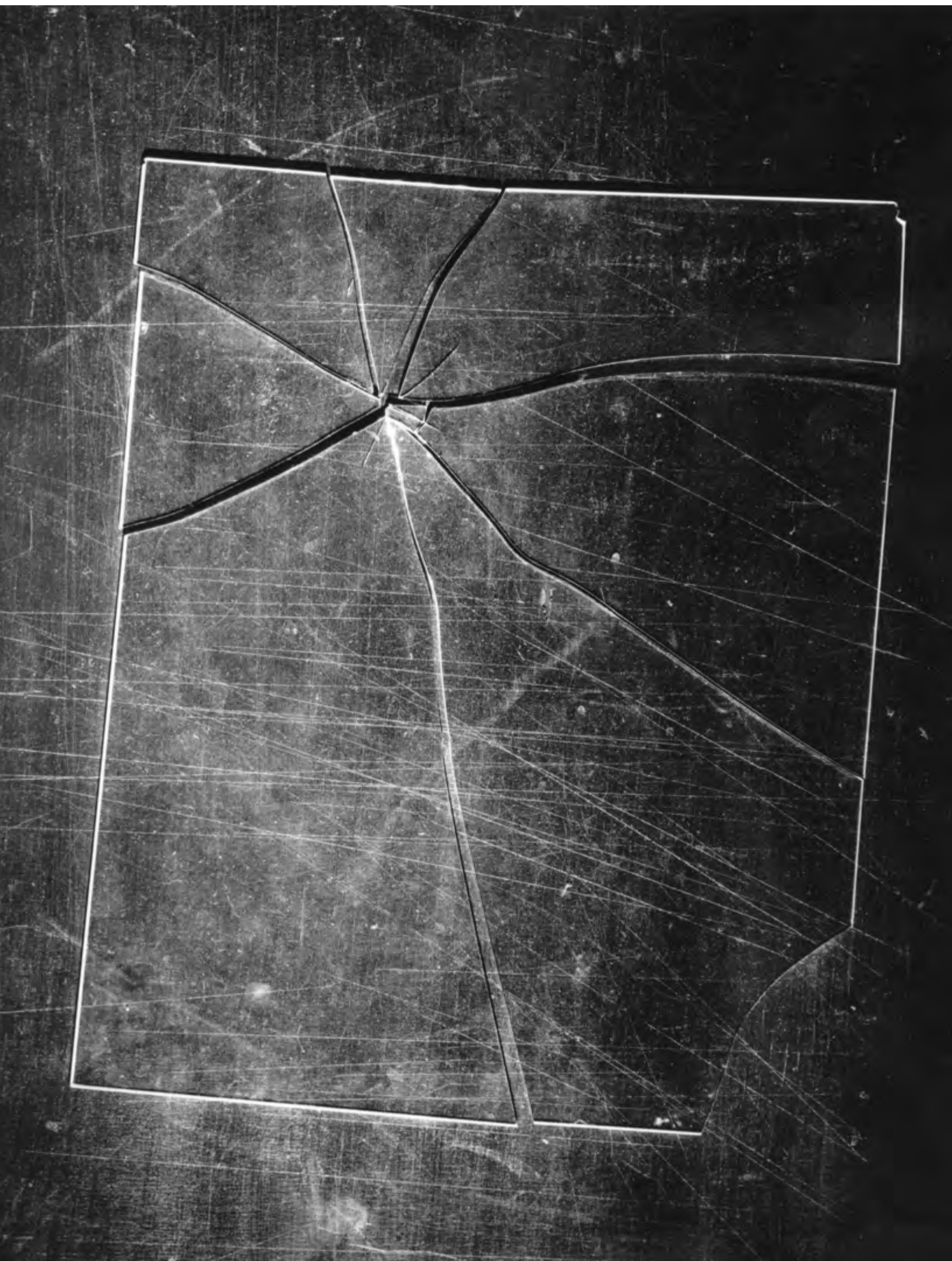
V roli pedagoga pracoval dvanáct let jako vyučující externista na FAMU a v roce 1990 zde byl po změně politického režimu za silné podpory studentů jmenován vedoucím Katedry fotografie. Pod Vojtěchovského vedením byl na katedře výrazně inovován způsob výuky, vylepšila se finanční situace a možnosti prezentace výsledků práce studentů v zahraničí. V roce 1997 byl jmenován historicky prvním profesorem pro obor Umělecká fotografie, přednáší na řadě významných vzdělávacích institucích.

Kurátorsky se Miroslav Vojtěchovský podílel především ve spolupráci s Vladimírem Birgusem na sestavení a organizaci nejdůležitějších výstav, které byly realizovány na konci 80. a počátku 90. let na téma české fotografie. K nejvýznamnějším společným projektům Birguse a Vojtěchovského, které vynikajícím způsobem a velmi úspěšně reprezentovaly českou fotografii ve světě, patří Česká fotografie současnosti nebo Česká fotografie 90. let.

Teorie umění a fotografie hraje důležitou roli ve všech aspektech práce Miroslava Vojtěchovského v oboru fotografie. Ať se jedná o jeho absolventský text na FAMU Vývoj československé teorie fotografie, práce Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie, jež byla úhelným kamenem jeho reorganizace výuky na Katedře fotografie, profesorská přednáška K etice fotografie,

i řada teoretických úvah v časopisu *DISK*, teorie je mu vždy cestou k odhalení podstaty problematiky, kterou se zabývá v oblasti pedagogické práce nebo vlastní fotografické tvorby.

Miroslav Vojtěchovský není úzce zaměřen na konkrétní předmět zájmu, jeho specializací je celý obor. Miroslav Vojtěchovský bezesporu patří k našim nejvýznamnějším osobnostem ve sféře fotografického vzdělávání, je úspěšným kurátorem, teoretikem a vynikajícím odborníkem v oblasti fotografie skla.



SEZNAM LITERATURY

- ANDĚL, Jaroslav. Analýza vývoje české fotografické teorie, diplomová práce, Praha, FAMU, 1972
- BARTHES, Roland. Rétorika obrazu, 1964
- BENJAMIN, Walter. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936
- BIRGUS, Vladimír, MISSELBECK, Reinhold, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart, Heidelberg, Museum Ludwig, Köln, Edition Braus, 1990, katalog k výstavě.
- BIRGUS, Vladimír, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Česká fotografie 90. let, Praha, KANT, 1998, katalog k výstavě
- BIRGUS, Vladimír, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, Praha, KANT, 1996, katalog k výstavě.
- ČVANČARA, Miroslav. ANTHROPOID, Praha, Centrum české historie, 2016. ISBN 978-80-88162-08-7
- DIVIŠ, Jan. Česká fotografie skla, ITF FPF SU, bakalářská práce, Opava, 2009
- DOLEŽAL, František. Thema v nové fotografii, Praha, 1952
- FÁROVÁ, Anna. Jaromír Funke, autorský rukopis, předmluva k publikaci Funkovy Louny, díl I, s. 2
- FILIPOVÁ, Marta. Prehistorie vizuálních studií. In: Ateliér č. 7, 2007
- FLUSSER, Vilém. Za filozofií fotografie, Praha, nakladatelství Hynek, 1994
- FREUD, Sigmund. Něco tísnivého, 1919
- FUNKE, Jaromír. Prostor a námět. In: Fotografický obzor, 1940
- GOMBRICH, E. H. Standards of Truth: The arrested Image and the Moving Eye. in: MITCHELL, W. J. T. ed. The Language of Images, Chicago, 1980
- HERMAN, Karel. Fotografie, časopis pro přátele amatérského fotografování, 1940. číslo 22, s. 348
- HOCKNEY, David. Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters, 2002. V českém překladu Tajemství starých mistrů, Slovart, 2003
- CHUCHMA, Josef. Sladce snadné přepisování dějin, časopis A2, č. 9, 2005
- KELLY, Michael. Danto and Krauss on Cindy Sherman. In: HOLLY, M. A., MOXEY, K., Art History, Aesthetics, Visual Studies, Williamstown, Massachusetts, 2002
- KOHLER, Michael. Constructed Realities, Edition Stemmler, 1995. ISBN 3-905514-54-0
- KOLEKTIV AUTORŮ. Socialistická fotografie, Praha, Práce, 1951
- LAUSCHMANN, Jan. Po proudu. In: Fotografický obzor, 1928, s. 4 – 6.
- LOTMAN, J. M. Přednášky na FF UK v Praze 31. 10. a 7. 11. 1991 a na ČSAV 5. 11. 1991. Stručné zápisy v časopisu Tvar č. 49 a 50, 1991
- MUSILOVÁ, Helena. Reflexe: fotografie absolventů FAMU 1964 - 2004, Praha, AMU, 2005
- PAĐOUK, Rudolf. Proti proudu. In: Fotografický obzor, listopad—prosinec 1927, s. 146
- SPURNÝ, Jan, ŠMOK, Ján, WIRTH, Zdeněk. In: Kultura č. 19, 1958
- SPURNÝ, Jan. In: Kultura č. 16, 1958
- STEADMAN, Philip. Vermeer's Camera: Uncovering the Truth behind the Masterpieces, 2002
- ŠMOK, Ján. Typisace ve fotografii. In: Československá fotografie č. 12, 1953, s. 137
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Cindy Sherman: Sebereprezentace jako obraz cesty k předpeklí. In: DISK 24, 2008
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Gregory Crewdson – Edward Hopper inscenované fotografie? In: DISK č. 25, 2008

- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Inscenace ve službách rituálu? In: DISK č. 9, 2004
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Inscenovaná fotografie?. DISK č. 4, 2003, s. 51
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Objekt ozvláštněný objektivem. In: DISK č. 15, 2006
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Otazníky uvězněného oka. In: DISK č. 11, 2005
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Portrét jako obraz procesu hledání sama sebe. In: DISK č. 17, 2006
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Poznámka k prehistorii vizuálních studií. In: DISK č. 20, 2007
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Scénické myšlení ve fotografii a sebescénování nejenom ve fotografii.
In: DISK č. 19, 2007
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Smysl a metodologie vysokoškolského vzdělávání a výchovy v oboru fotografie,
habilitační práce, 1991, s. 68
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Sutnar zpátky doma. In: DISK č. 7, 2004
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vermeerova kamera a van Eyckovo zrcadlo? In: DISK č. 23, 2008
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vizuální studia: Nový multidisciplinární obor nebo pavěda? In: DISK č. 8, 2004
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vývoj české teorie fotografie. Revue Fotografie, 1979, č. 4, s. 14–18
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Vývoj československé teorie fotografie 20. století, Praha, Státní pedagogické nakla-
datelství, 1985, s. 29
- VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Wolfgang Tillmans: Mesiáš ikonoklasmu nebo apoštol módního sebescénování?
In: DISK č. 28, 2009
- VOSTRÝ, Jaroslav, VOJTĚCHOVSKÝ, Miroslav. Obraz a příběh - scéničnost ve výtvarném a dramatickém umění,
Praha, KANT, 2008
- WIŠKOVSKÝ, Eugen. Dezorientace v názoru na fotografii. In: Fotografický obzor č. 11, 1940
- WIŠKOVSKÝ, Eugen. Tvar a motiv. In: Fotografický obzor č. 10, 1940
- WIŠKOVSKÝ, Eugen. Zobrazení, projevy a sdělení. In: Fotografický obzor č. 1, 1941

INTERNETOVÉ ODKAZY

- <http://www.sokol-nasavrky.wz.cz/almanach/3-cinnost.html>
- <http://edicedisk.amu.cz/cs>
- <http://fud.ujep.cz/fakulta/o-fakulte/> (srpen 2017)
- http://www.mzv.cz/kualalumpur/cz/aktualni_informace/ceske_umelecke_sklo_na_unikatni_vystave.html

NAHRÁVKY

- ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovory s Miroslavem Vojtěchovským 14. 4. 2011, 17. 7. 2011, 12. 3. 2012, 11. 5. 2012,
25. 8. 2017
- ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovor s Miroslavem Vojtěchovským, 25.8.2017
- ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovor s prof. Pavlem Baňkou, 23.8.2017
- ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovor s Marianem Benešem, 7.9.2017
- ŽIŽKA, Ondřej: Rozhovory s prof. Vladimírem Birgusem, 23. 3. 2012, 7. června 2017
- ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovor s Vladimírem Kozlíkem, 7. 6. 2012
- ŽIŽKA, Ondřej. Rozhovory s absolventy Katedry fotografie FAMU Pavlou Hrachovou, Václavem Podestátem,
Danielem Šperlem, Jiřím Víškem, 31. 5. – 4. 7. 2012

JMENNÝ REJSTŘÍK

Adams Ansel	22	Bromová Veronika	90
Agee James	64	Bruegel Pieter	62
Alt Jaroslav	14	Brunelleschi Filippo	67
Anděl Jaroslav	53, 56	Brychtová Jaroslava	92
Arbus Diane	77	Burgeoise Louise	62
Arnheim Rudolf	75	Burson Nancy	73
Arnold Bernd	76, 77	Butina Čedomír	40
Bača Petr	47	Caillebotte Gustave	67
Bailey David	91	Capa Robert	62
Balaštíková Eva	47	Cassier Ernst	54
Baňka Pavel	45, 46, 47, 48, 90	Ce-tung Mao	73
Baran Alexander	40	Cézanne Paul	52, 65
Baran Ludvík	25, 58	Cigler Václav	16, 18, 29
Bárta Jaroslav	37, 39	Coburn Alvin Langdon	67
Barthes Roland	20, 63, 66, 73, 75	Collingwood Robin George	54
Alberti Leon Battista	67	Cooper Gary	73
Baxandall Michael	72	Crewdson Gregory	61, 64
Bayard Hippolyte	65	Croce Benedetto	32, 54
Becherovi Bernda a Hilla	64	Čapek Josef	53
Beneš Marian	19, 20, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 90	Čížek Jan	85
Benjamin Walter	32, 53, 55, 58	D'Urbano Alby	73
Berger John	75	David Jiří	89, 90
Berghauer Jan	47	de Goncourt Jules a Edmond	69
Berman Zeke	66	della Francesca Piero	67
Bermoser Walter	40	Demand Thomas	64
Beuys Josef	30, 32, 52	Des Vergessen Alain	83
Bílek Miroslav	58	Dias Pavel	35, 40, 43
Birgus Vladimír	28, 29, 36, 37, 38, 40, 82, 86, 87, 89, 90, 91, 95	Dietrich Roman	91
Blažek Jan	45	Dijkstra Rineke	78, 79
Bogart Humphrey	73	Doležal František	58
Bohdan Vlado	90	Douglass John	41
Brachtlová Michaela	90	Duchamp Marcel	80
Braný Antonín	29, 40	Dvořák František	38, 40
Bratrstvo	89	Dvořák Tomáš	85
Bregant Michal	37	Dvořák Karel	59
Breton André	32	Dvořáková Eva	85
Brodský Jan	28	Dvořáková Alena	91
Brok Jindřich	14, 15, 19, 76, 84, 85, 94	Ehm Josef	15
		Eigl Jan	40

Evans Walker	64	Hrubý Karel Otto	15, 29, 94
Fárová Anna	56	Hudeček Jan	87
Fassati Tomáš	29	Chocholová Blanka	85
Fenton Roger	65	Chomejní Ájatolláh	73
Filipová Marta	75	Chuchma Josef	39
Fluser Vilém	32, 75	Ingres Dominique	69
Frank Miroslav	85	Jacob Willem	69
Freud Sigmund	32, 64	Janák František	92
Frolík Oldřich	9	Janovský Alexandr	85
Funke Jaromír	15, 55, 56, 65	Jaroš Milan	85
Gable Clark	73	Jasanský Lukáš	48, 90
Gibson James Jerome	68	Jasanský Pavel	40
Gombrich Hans Ernst	67, 68, 75	Jeffers Robinson	21, 22, 52
Götz Miloš	16	Jenison Tim	70
Grant Cary	73	Jirák Jan	48
Gravesand Willem Jacob	69	Jirásek Václav	90
Grygar Štěpán	40, 87	Jiravová-Čapková Andrea	42, 42
Halsman Philippe	63	Kafka Ivan	87
Hauser Arnold	32	Karel Marian	92
Havel Václav	77, 87	Karsh Yousuf	63
Havel Jan	91	Kaván František	11, 51
Havránková Milota	40	Kavánem Františkem	51
Hečko Pavel	89, 90	Kelbich Roman	85
Hermann Karel	57	Kelly Michael	63
Heydrich Reinhard	9	Kern Michal	87
Hitler Adolf	73	Kesner Ladislav	89
Hlava Pavel	16, 20, 92	Kim Atta	61
Hlavička Tomáš	92	Kischner Zdeněk	40
Hockney David	68, 69	Klein Vladimír	18, 92
Hoggart Richard	71	Koffka Kurt	21
Hohmann Claus	43	Kohler Michael	61
Holomíček Bohdan	90	Kolář Viktor	36, 40, 86, 89, 90
Hopper Edward	64	Koleček Michal	46
Hora Petr	16, 92	Kolečková Zdena	48
Horowitz Ryzsard	91	Komrsová Milena	14
Hostinský Otakar	53	Kopasz Viktor	91
Hoy Anne	61	Kopecký Ladislav	16, 92
Hrachová Pavla	37, 38, 91	Kopecký Vladimír	92
Hrubeš Martin	91	Kosuth Joseph	30, 32, 52
Hrubý Jan	91	Koudelka Josef	86, 90

Kozlík Vladimír	28, 36, 37, 40, 41, 85, 89, 90	Mráz Bohumil	38
Kramer Fred	84, 85	Mráz Bohumír	40
Kraus David	90	Mrkus Pavel	46
Kraussová Rosalind	63	Musilová Helena	39
Krejčí Petr	90	Mussolini Benito	73
Krejčí Jaroslav	40	Mynář Aleš	85
Krumpl Vladan	40	Gaspard-Félix Tournachon – Nadar	63
Krůs Miroslav	40	Neubert Karel	84, 85
Křížová Juliana	47	Newman Arnold	63
Kubíčková Eva	47	Pačinek Jiří	16, 92
Kučera Jaroslav	90	Paderlík Arnošt	29
Kuneš Aleš	29, 87, 89, 90	Paďouk Rudolf	55
Langhamer Antonín	19	Paseková Štěpánka	48
Latinovič Vukašin	91	Paul Alexandr	85
Lauschmann Jan	55	Pavlík Karel	9
Lazroe Marla Beth	40	Pecák Josef	35
Lessing Gotthold Ephraim	78	Penn Irving	63
Lhoták Zdeněk	90	Peterhans Walter	65
Libenský Stanislav	29, 92	Pinkava Ivan	77, 89, 90
Lin Maya Ying	72	Pípal Richard	14
Linhart Lubomír	55, 56, 58	Plíva Oldřich	16, 92
Lišková Věra	16	Podestát Václav	36, 38, 90
Lotman Jurij M.	32, 66	Pohribný Jan	90
Lukeš Milan	87	Polák Martin	90
Macků Michal	89, 90	Portel Robert	90
Magritte René	52	Prekop Rudo	87, 90
Malý Jan	85	Primus Zdeněk	38
Mára Pavel	85, 87, 90	Procházka Vladimír	92
Mathé Ivo	42	Prokop Jaroslav	85
Matyáš Karel	58	Rádl Emanuel	30, 52
Med Milan	14	Rajzík Jaroslav	35, 36, 87, 89, 90
Medková Emila	66	Rawová Nadja	87
Michals Duane	91	Raye Man	56
Misselbeck Reinhold	86, 87	Rehak Frank	37, 38, 40
Mlčoch Jan	91	Reichmann Vilém	87
Moffat Tracey	61	Renger-Patzsch Albert	56
Moholy-Nagy László	56	Rezek Petr	80
Molt Emil	30	Rheims Bettina	61
Mondrian Piet	52, 65	Rosenthal Jan	72
Mori Mariko	61	Rösler Jaroslav	66

Rott Lumír 18, 85	Šefr Igor 90
Rousseau Jean-Jacques 32	Šimandl Jaroslav 85
Rudinská Libuše 38, 91	Šimánek Dušan 85
Růžička Drahomír Josef 55	Šimice Václav 40
Ságl Jan 85	Šindelář Dušan 21
Saudek Jan 86, 87, 89, 90	Šípek Bořek 16
Sekerka Jaroslav 10	Škrabánek František 11, 52
Sekerková Lydie 9	Šlitr Jiří 28
Sherman Cindy 61, 63, 64	Šmíd Jiří 35
Sikora Rudolf 87	Šmok Ján 28, 29, 36, 37, 38, 39, 40, 53, 54, 58, 59, 66, 94
Silverio Robert 40	Šperl Daniel 37, 38, 39
Simer Vladimír 85	Štecha Pavel 40, 85, 86
Sixtová Anna 10	Štěpánová Petra 91
Skoglund Sandy 61	Štreit Jindřich 36, 37, 38, 40, 86, 89, 90
Skoupilová Petra 85	Šuhájek Jiří 16
Skupien Jiří 85	Švec Vladimír 45, 46
Slavíček Antonín 11, 51	Švolík Miro 87, 90
Smrčková Ludvika 16	Talbot Henry Fox 65
Solkaer Soren 36	Tausk Petr 59
Souček Ludvík 58	Teige Karel 55, 56
Soukup Václav 40	Thoré Théofile 69
Spurný Jan 58	Ti Mo 67
Stahl Urs 78	Tichý Dalibor 16
Stach Jiří 85	Tillmans Wolfgang 79
Stalin Josif Vissarionovič 73	Tress Arthur 66
Stanko Vasil 85, 87	Váša Josef 85
Stano Tono 85, 87, 90	Vermeer Johannes 69
Steadman Philip 69	Vilém Václav 53
Stecker Martin 40	Vízner František 16
Stehli Iren 36	Vlček Jakub 47
Steiner Rudolf 30	Vobecký František 66
Stewart Jimmy 73	Vojtěchová Barbora 91
Stieblitz Richard 40	Vojtěchovský Jiří 9, 10
Stolbenko Zdeněk 38, 90, 91	Vostrý Jaroslav 42, 60, 62
Sudek Josef 66, 76	Wall Jeff 61, 64
Sukdolák Pavel 14	Warhol Andy 69, 80
Sutnar Ladislav 76	Weigl Petr 91
Suzan Karel 18	Williams Raymond 71
Svoboda Jaroslav 16, 19, 20, 25, 92	Wirth Zdeněk 58
Svoboda Jan 87	Wiškovský Eugen 55, 57, 66

