



Slezská univerzita v Opavě
Filosoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Václav Bejtler

Současná česká portrétní fotografie



Opava, září 2004

Václav Bejtler / Současná česká portrétní fotografie

Slezská univerzita v Opavě
Filosoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Václav Bejtler
Současná česká portrétní fotografie

Bakalářská diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Doc. Mgr. Aleš Kuneš



Opava, září 2004

Děkuji za konzultaci Tomáši Pospěchovi,
pedagogům Institutu tvůrčí fotografie,
rodinným příslušníkům a přátelům
za trpělivost a pomoc při realizaci diplomové práce.

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

Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení
do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny umělecko-průmyslového
muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

.....

V Opavě, dne 7. září 2004

FPF Slezské university v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Václav Bejtler
© 2004

/Obsah/

Úvod	5
Tvář	6
Zrcadlo	7
Smrt	8
Fotografický portrét	9
Výtvarný fotografický portrét	12
Inscenovaný portrét	13
Konceptuální pojetí portréту	21
Digitální manipulace obrazu	27
„Nová angažovanost“	32
Autoportrét	39
Portrét v dokumentární fotografii	44
Zakázkový a reklamní portrét	51
Závěr	58
Seznam obrazových příloh	61
Seznam použité literatury	63

/Úvod/

Záměrem této práce je přiblížit čtenáři českou portrétní fotografii posledních patnácti let. Usiluji o postižení všech jejích podob s ohledem na sociální a politickou situaci v České republice a v souvislosti s vývojem výtvarného umění ve střední Evropě, zejména v okolních postsocialistických zemích.

Časově jsem téma vymezil od roku 1989 do současnosti, tedy do roku 2004. Cílem práce není vytvořit dokonalý a souhrnný výčet všech autorů, kteří se v posledních patnácti letech fotografickým portrétem zabývali. Jedná se mi o postižení různých trendů v portrétní fotografii.

Téměř celé dvacáté století byly Čechy, Morava, Slezsko a Slovensko součástí jediného státního celku. Výtvarné dění v tomto prostoru bylo vnímáno bez významnějších místních nebo národnostních odlišností. Teprve v roce 1993, po rozdělení Československé republiky, dochází k postupnému vytrácení názorových a tvůrčích propojení. Tento vývoj osamostatňování slovenského a českého umění ovšem zároveň narušuje studium fotografie mnoha slovenských výtvarníků na českých školách¹, případně studium českých studentů na Slovensku. Čeští umělci zase spolupracují na řadě různých workshopů a výstav pořádaných na Slovensku. Současná nejmladší výtvarná generace již vůbec necítí potřebu se ve svých inspiracích a tvorbě vázat na bývalý stát a využívá obecně euroamerické myšlenkové prostředí. Česká a slovenská výtvarná tvorba žijí pohromadě, vzájemně se ovlivňují, ale zároveň jde každá svou vlastní cestou.

Fotografií osmdesátých let a jejími hlavními tendencemi se zabývali Daniela Morávková a Zdeněk Kirschner, fotografií let osmdesátých a devadesátých pak Vladimír Birgus, Antonín Dufek, Anna Fárová, Lucia Lendelová, Jan Mlčoch, Josef Moucha, Tomáš Pospěch, Ján Šmok, Miroslav Vojtěchovský v Čechách a na Slovensku Lucia Benická, Ľudovít Hlaváč, Aurel Hrabušický a Václav Macek. Pro velký počet neuvádím výčet jejich publikací, ty nejzákladnější se objevují v seznamu literatury.

Českou a slovenskou fotografii významněji postihly souhrnné výstavy Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, případně Česká fotografie 90. let Vladimíra Birguse a Miroslava Vojtěchovského, Akt v české fotografii Vladimíra Birguse, Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století Lucie Lendelové, Heleny Rišlinkové

¹ Na pražské Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění, na opavském Institutu tvůrčí fotografie nebo na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně.

a Tomáše Pospěcha.

/Tvář/

*„...do podob různých se stěhuje pořád a mění,
vše mění se v nestálý tvar,
za časem utíká čas,
vše jen mění svou tvář.“*

Ovidius / Proměny

Tvář nás od ostatních nejjasněji odlišuje. Záleží jenom na znacích ve tváři, které jsme zvyklí rozlišovat. Všichni Asiaté se nám zdají stejní a stejní jsme i my pro ně. Rozlišovací schopnost našeho vnímání je nastavena pro naše prostředí a naši rasu díky tomu, že jednoduše v tomto prostředí žijeme. Evropan žijící několik let v Asii má úplně jinou rozlišovací schopnost a rozpoznává Asiaty bez problémů. Chceme-li zůstat neidentifikováni, svojí tvář zakrýváme šátkem, kápí, kuklou, dámskou punčochou, maskou. V minulosti kvůli svědectví očitých svědků, dnes kvůli vševíoucím záznamovým médiím, pokud k záznamu dojde, snižuje možnost identifikace na fotografii černý pruh přes oči nebo v případě televizního záznamu „rozkostičkování“. Ne náhodou vzniklo z latinského slova *vultus*, tvář, francouzské *envoutement*, uhrnutí, čarování za pomoci voskové figurky. Tato skutečnost se stala nebezpečnou pro mnohá náboženství, která v obavě z čarodějných praktik s obrazem svého Boha se zařídila podle toho: „...neučiníš obrazu Boha svého...“.

Tvář je velmi starým prostředníkem komunikace mezi jedinci. Umíme v ní vědomě i podvědomě číst. Zaznamenáme-li nějaký výraz v tváři, znamená to, že jsme objevili něco, co v ní předtím nebylo a teď se objevilo. Pozorovatel porovnává svojí zapamatovanou jakousi matici tváře s tím, co právě vidí. Sdělení tváře má několik podob, které se přirozeně projeví i při zachycení tváře na fotografii.

Z tváře získáváme informace vícero druhu. Ty, které se týkají prosté identifikace a potom ty, jež nám vypovídají o vnitřním pocitu² nebo postoji v komunikaci³.

² Veselost, žal, rozhořčení...

³ Souhlas, odpor, nepochopení...

Během příjmu a vyhodnocování obrazovém vjemu tváře si mozek klade postupně mnoho otázek. Je ten živočich stejného druhu jako já? Znáám ho? Je to můj příbuzný? Jsem to já?

Jsme vybaveni určitým univerzálním jazykem mimiky, který se pouze minimálně liší rozdílem sociálních skupin. Vidíme-li úsměv, víme, že člověk s tímto výrazem je spokojený. Bude to vědět většina lidí na světě, kterým tento vjem zprostředkujeme. Tedy určitému stahu mimických svalů přikládáme určitý význam.

V portrétní fotografii se setkávají dvě nepřítomnosti. Každá jiná, jedna je vlastní fotografii, druhá přísluší tváři. Ta fotografická vzniká nepřítomností barthesovského okamžiku fotografování míjejícího ve chvíli, kdy světlo dopadlo na světlocitlivou vrstvu. Fotografie, která tak vznikla nám podává sice dokonalou a neměnnou zprávu o něčem, co tu spolehlivě bylo, co ale je pro nás v této chvíli nedosažitelné, co se už nikdy nezopakuje, jako nevstoupíme nikdy podruhé do stejných vln v řece.

Druhou nepřítomností, se kterou se setkává pozorovatel při sledování tváře, spočívá v tom, že tvář vidí vždy až „podruhé“ nebo „potřetí“. Díváme-li se do tváře, nesnažíme se ji přechytit, to že jde o tvář víme, ale snažíme se vnímat rozdíly. Snažíme se především rozpoznat nepozorovatelné odchylky, změny, mikroskopické záchvěvy tváře. Vráška na čele, jež byla jasně patrná zmizela, oči se dívají jinak, obočí je výš, celá tvář má jiný výraz. Fotografie nám může zprostředkovat pouhé jednotlivé stavy, okamžiky tváře, které nastaly.

/ZRCADLO/

Zrcadlový obraz je patrně nejstarším obrazem, jaký člověk zná. Zrcadlení na klidné vodní hladině je příkladem čisté nápodoby *mimésis*. Člověk, jak tvrdí Aristoteles, má vrozený smysl pro rytmus a tím i potřebu napodobovat. Pohled na odraz, který je věrný a pravdivý, ale jiný tím, že má své hranice, svůj rám a je narozdíl od skutečnosti vytržen z časoprostorového kontinua, sugeruje člověku iluzi o jeho schopnosti uchopit svět. Velmi se liší od obrazu, který máme v hlavě, od představy, která se nadále děje, probíhá dál v čase a prostoru. Obraz navíc umožňuje proměnit subjekt

v objekt, polapit ho, oklasifikovat v daném časoprostorovém bodu a zařadit do „sbírky“ podobně jako entomolog brouka.

Roli zrcadla v západním myšlení dokumentuje např. řecký mýtus o Perseovi. Jeho štít, zrcadlo mu posloužilo jako ochrana proti přímému pohledu do tváře Medusy a zachránil se tak před zkameněním. Perseus viděl pouze její odraz, zrcadlový obraz, který na něj již nepůsobil svou magickou mocí tak jako originál.

Zrcadlo a tvář jsou ve velmi úzkém vztahu, neboť k čemu jsou zrcadla než k prohlížení sebe sama. Obraz v zrcadle je věrný, má perspektivu, odpovídá naší „optické zkušenosti“, zprostředkovává nám pohled jakoby zvenku. Pokud je ovšem obraz k nerozeznání od reality, velmi intenzivně se nabízí představa, že je živý, že má duši, že je dvojníkem. Odtud je už velmi blízko k víře, že do zobrazené podoby přechází částečně duše portrétované osoby, to samé platí i pro stín, coby nehmotnou stopu těla ve světě. Viz staroturecký pozdrav: „*Ať se nezmenší tvůj stín!*“.

/SMRT/

V padesátých letech devatenáctého století vznikl „*portrét pro milióny*“. Daguerrotypie sice zrušila monopol malířského portrétního, ale teprve mokřý kolódiový proces, objevený v roce 1851, zkrátil expozici z minut na vteřiny. Nastala éra vizitkománie, každý chtěl mít svou podoběnku, být zachycen v toku času, ujištěn o svém bytí.

V souvislosti s portrétem je zajímavé zmínit hereckou práci. Herec nechává vnitřní emocionální prožitek působit na svá gesta a mimiku. Prožitek ovšem vyvolává ne na základě právě žité životní situace, ale v souladu se scénářem, během představení. Herec se stává médiem, do kterého se vtělují postavy dramatu a s jeho pomocí ožívá dávno mrtvé autorovo poselství divákovi.

Herce můžeme ovšem také vyfotografovat a tím zakonzervovat jeho gesta a mimiku v bezčasí fotografického media. Dnes víme o dávném velmi úzkém vztahu divadla a kultu mrtvých. Líčit se znamenalo označovat se jako tělo současně mrtvé i živé⁴. Stejný vztah mezi živým, tedy přítomným a mrtvým, minulým, je možné vysledovat i v případě fotografického snímku. Ať se jej jakkoli snažíme chápat jako

⁴ Nabílená poprsí herců totemického divadla, nabílené tváře v čínském divadle, líčení rýžovou pastou bohyně Kálí v Indii, masky japonského divadla Nô.

živý, pravděpodobně díky podvědomé snaze vyhnout se „smrtné nemoci“, nikdy se nám to nemůže podařit. Snímek žil pouze v okamžiku svého zrodu, v okamžiku expozice. Přesněji v okamžiku situace, kterou zachycuje. Snímek sám o sobě je pouze otiskem, maskou herce, která nikdy živá nebyla, ani nebude. Nanejvýš s pomocí naší imaginace ožije, podobně jako maska na hercově tváři, abychom viděli dávno mrtvé.

Z dosavadního textu plyne vztah mezi tváří, smrtí a fotografií. Tvář je znakem s proměnnou podobou a tím i výkladem. Smrt je mezní situací pro člověka, což přirozeně odráží i jeho tvář, stávající se v okamžiku smrti objektem. Život neustále ke smrti směřuje, smrt však není jeho součástí.

/FOTOGRAFICKÝ PORTRÉT/

Portrét byl během stošedesátipěti let od vynálezu fotografie asi jejím nejčastějším námětem. Na úplném počátku stojí daguerrotypie (1839), jedinečná a dále nereprodukovatelná, podobně jako malířský obraz, s tím rozdílem, že zachycovala dokonalejší skutečnost. Měla oproti současnosti soukromý smysl, podporovala vizuální lidskou paměť v zachycení obrazu někoho blízkého, kdo může odejít na čas nebo i navždy. Spolu s masovým využitím a nízkou cenou daguerrotypie ve své době znamenala určitou „*demokratizaci práva na své mrtvé*“ pro střední třídu. Další způsoby tvorby fotografií pracovaly sice již s negativy a mohly portrét rozmnožovat, ale ne šířit tiskem. Portrét ještě neměl takovou mediální moc, jakou má dnes. Došlo k tomu až s vynálezem polotónových reprodukcí v osmdesátých letech devatenáctého století a především díky masovému rozšíření obrázkových fotografických časopisů ve dvacátých a třicátých letech dvacátého století. Tehdy se staly tváře známých osobností veřejným majetkem tak, jak jsme zvyklí v současnosti. Spolu s jednoduchostí manipulace s informací se tisk stal poměrně účinným nástrojem k ovládnutí veřejného mínění. Tento stav trvá do současnosti a nástup nových vizuálních sdělovacích prostředků to nezměnil, spíše nás o další formy manipulace obohatil. Díky tomu se stává, že svým zbožňovaným uměleckým nebo politickým „ikonám“ věříme vše, co

tvrdí, co mohly tvrdit nebo o nich tvrdí autor sdělení v médiu a jsme o to více rozčarováni, když se dozvíme opak. Fotografický portrét použitý v takovém kontextu má velmi silný sociální dopad. Pro pořádek nutno podotknout, že se jedná nejčastěji o portrét zakázkový⁵ nebo reportážní⁶, eventuálně reklamní⁷.

Výtvarný fotografický portrét je obecným divákům určitě méně znám už jen díky prostoru, kde je prezentován⁸. Proto má i minimální sociální vliv, narozdíl od předchozího druhu portrétní fotografie. Ostatně to také není hlavním důvodem jeho vzniku. Záběr výtvarné portrétní fotografie je podstatně širší a jako v každé jiné umělecké disciplíně i svobodnější, než komerční praxe. Rozhodně zde autor jedná s divákem na rovnou, neboť nemá důvod ho nijak manipulovat.

Portrétní fotografie prošla mnoha proměnami. Nebývá výjimkou, že současný výtvarný portrét vypovídá více o autorovi než o portrétované osobě. Autoportrét nabývá větší důležitosti v současném individualizovaném světě, než tomu bylo v minulosti. Jako v jiných oblastech i v portrétní tvorbě se objevují následkem postmoderních vlivů smíšené techniky, práce s textem, instalace nebo citace technik minulých.

Prostor současné portrétní fotografie je široký, svobodný a nabízí divákovi, oproti komerčnímu portrétnímu obraze, ke kterým lze zaujmout dobrovolně vlastní, nikým nekontrolovaný vztah. Dává nám možnost pochybovat o nich a hledat své vlastní výklady toho, co vidíme.

Než se budu současnou českou portrétní tvorbou zabývat podrobně, pokusím se vymezit pojmy portrétního aktu a portrétního obrazu. V souvislosti s aktem a portrétem se nabízí otázka, co je ještě akt, a co už je portrét? Hranice mezi aktem a portrétem je v současném výtvarném fotografickém tvorbě v některých případech na první pohled poněkud nejasná, pokusím se definovat své vlastní pojetí aktu a portrétního obrazu, na kterém je založena tato práce.

akt - čin, výkon, jednání; úřední spis; část divadelní hry, jednání; zobrazení nahého lidského těla,

portrét - vyobrazení osoby, podobizna,⁹

Z definice aktu vyplývá, že akt vychází spíše z viditelných estetických hodnot lidského těla sama o sobě. Již méně zde záleží na gestickém sdělení pomocí těla.

Portrét oproti tomu je zpodobněním jedince. Bytosti v těle, která se pomocí

⁵ Volební kampaně.

⁶ Společenské rubriky různých tiskovin pronásledující slavné osobnosti.

⁷ Známá osoba pózující např. v reklamní tiskovině nebo na billboardu.

⁸ Obvykle galerie nebo časopisy s výtvarnou tematikou.

⁹ [16] Rejman, L.: Kapesní slovník cizích slov.

něho projevuje. Portrét je zachycením jedinečnosti takové bytosti. Nikdo s nikým není na světě identický, fyzicky ani psychicky. Portrét vnímám, jako zobrazení této jedinečnosti. Jedinečnosti projevené viditelným tělem, ale hlavně gestem a výrazem, které v sobě nesou smysl sdělení. Proto je, myslím, možné prohlásit za portrét i fotografický obraz, na kterém se třeba vůbec nenachází tvář. U portrétu více záleží na otisku jedince samotného, než na faktickém zobrazení jeho tváře.

Akt naopak vychází z viditelných estetických kvalit lidského těla, přičemž i tvář je tělem. Tedy není ničím zavádějícím, zobrazuje-li akt tvář modelu. Portrét plní i identifikační funkci, která u aktu bývá obvykle záměrně potlačena.

Zbývá se ještě dotknout oblasti zakázkového a reklamního portrétu. U zakázkového portrétu plní fotografie z větší části identifikační funkci, což nevylučuje, že by neměla mít i estetické hodnoty, které ji odlišují od výrazně informativní fotografie do občanského průkazu. Reklamní fotografie má za úkol probouzet v divákovi emoce, aby si ve výsledku zboží koupil. Emotivní působení na diváka by mělo být výraznější, navíc jdoucí ruku v ruce s dokonalým řemeslným provedením fotografie. Reklama má diváka upoutat, v jistém smyslu možná dokonce šokovat. Různí autoři se s tímto úkolem vypořádávají různě, někteří šťastněji, jiní méně. Za reklamní fotografický portrét, dle mého názoru, nelze označit takovou fotografii, kde není vyobrazena buď známá osobnost (identifikace) nebo fotografie nezobrazuje gestické, či mimické sdělení modelu. Jako příklad uvedu módní fotografii, kde anonymní nebo i známá modelka předvádí např. novou kolekci oblečení a tedy fotografie je vytvořena prvotně s jiným účelem, než portrétovat jedince.

/VÝTVARNÝ FOTOGRAFICKÝ PORTRÉT/

„Jen málo lidí pochopilo slovo fotogenie. Ostatní ani nevědí, co to je. Byl bych potěšen, kdyby si pod tímto slovem představovali jakousi tajemnou souhru fotografie a geniálnosti.“

Louis Delluc / Fotogenie, (1919)

fotogenický - působivý, hodící se pro fotografování¹⁰

V sedmdesátých letech umělci zkoumali možnosti fotografie, experimentovali s nejrůznějšími zásahy do ní, různými způsoby ovlivňovali a měnili proces pozitiv-negativ a nechávali se inspirovat aktuálními uměleckými proudy¹¹. Fotografie se v této době stala respektovanou součástí výtvarného umění a naopak přitahovala pozornost výtvarníků z jiných oborů.

Osmdesátá léta proces experimentování uzavřela a do popředí vstoupil autorův subjekt volící medium fotografie, s využitím všech známých technik, pro vyjádření sebe sama. Souvisí to obecně s nástupem postmodernismu. Postmoderna – nejednoznačně a kontroverzně chápaný pojem, který se vztahuje k životnímu způsobu a životnímu stylu, k „životní náladě“ a „životní praxi“. Podle F. Koeniga ke „stavu pocitů a ducha“, který spočívá především v pluralitě, heterogenosti a diskontinuitě jako základní orientační směrnici a zároveň označuje pestrou oblast netradičních kulturních aktivit a výtvorů.

V devadesátých letech se proces zesubjektivizování fotografie ještě prohlubuje, objevuje se více fotografií zkoumajících problém identity a tělesnosti. V této době také výrazně vstoupila počítačová technika do mnoha oborů lidské činnosti a nutně se projevila i ve fotografii.

¹⁰ [16] Rejman, L.: Kapesní slovník cizích slov.

¹¹ op-art, konceptualismus, land-art, minimalismus, strukturální abstrakce

/INSCENOVANÝ PORTRÉT/

Jan Saudek (1935) se inscenované fotografii věnuje od konce padesátých let. V té době vytvářel poetické snímky kde např. stavěl do kontrastu tělo dítěte a dospělého člověka, svět bezbrannosti a síly apod., později se ve své tvorbě zaměřil na vyjádření mnoha podob vztahu mezi mužem a ženou, dospívání, lásky, sexu.

V posledních letech se zabývá i plynutím času v tomto vztahu, stárnutím a smrtí.



Obr. 1: Jan Saudek / Pieta (1993)



Obr. 2: Jan Saudek / *Obtěžovatelka dětí* (1995)

Svoje v poslední době stále bizarnější a morbidní fotografie s pozadím své „pověstné otlučené zdi“ od roku 1977 koloruje. Pracuje také na sériích fotografií rozpracovávajících určité téma v časovém posunu. Jan Saudek stylově i názorově v něčem vždy předběhl nebo alespoň rozvedl dobové tendence ať už inscenací, kolorováním, či sledováním dopadu času. Jeho fotografie v mnoha směrech předjaly prvky postmoderny, například rozvinutím principů kýče.

Ivan Pinkava (1961) se ve své tvorbě věnuje především černobílým portrétům. V jeho díle je znát výrazný existenciální náboj. Pinkavovy fotografie jsou silně inspirovány symbolistickou a dekadentní literaturou a manýristickým, barokním a klasicistním výtvarným uměním. Proto se v tvorbě tak často objevují biblické či mytologické motivy.¹⁶

Fotografie Ivana Pinkavy jsou směrem k divákovi velmi výmluvné, ovšem o to hůře uchopitelné nějakou teorií, zařaditelné do kontextu současných fotografických trendů. Je to dáno postojem autora, který vědomě usiluje o to stát mimo hlavní proud. „Možná nemám potřebu se za každou cenu formálně předvádět jako tzv. sou-

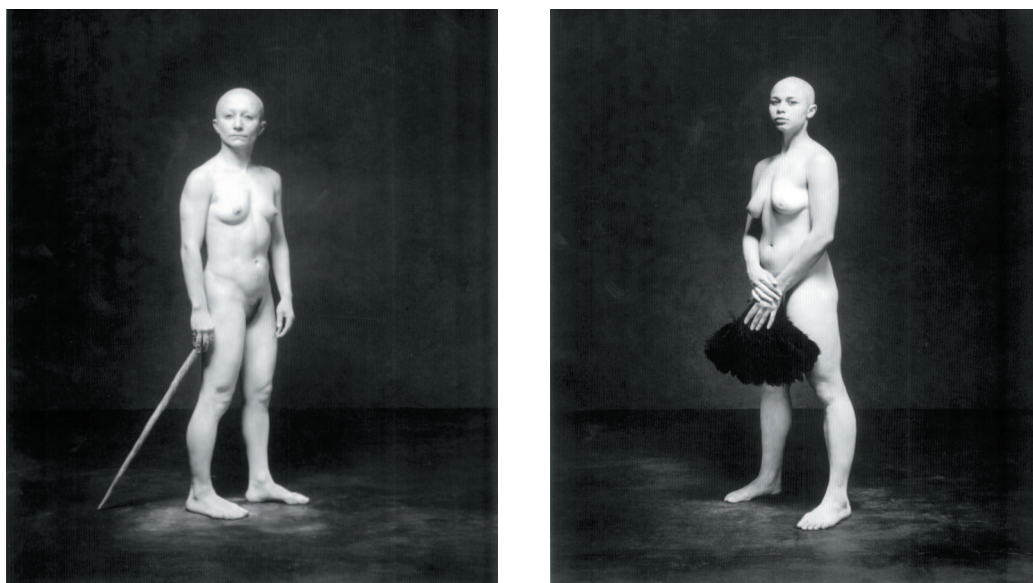


Obr. 3, 4: Ivan Pinkava / Dynastie Č. 3, Dynastie č. 7(1991)



Obr. 5: Ivan Pinkava / Salome(1996)

časný autor, ale obsahově pracuji s tématy, která já sám jako aktuální pro umění vnímám. Především základní otázky smyslu života proti smrti, ale také třeba redefinice



Obr. 6, 7: Ivan Pinkava / TNF 5 (2000), TNF 7 (2001)
námětu, otázky platnosti tzv. trvalých hodnot, rozpad autorit, kontinuita a tradice ve výtvarném umění, rehabilitace citovosti, sentimentu v umění, krása jedinečnosti originálu ve společnosti založené na kopírování a množení. Na druhou stranu sám dávám přednost obecnějším úvahám a mé ambice jsou i k podobně obecným úvahám prostřednictvím svých fotografií vybízet. Nikdy jsem netoužil dělat umění tzv. pro všechny a nikdy jsem ani v něco podobného v umění nevěřil. V tomto smyslu jsem možná trochu elitář.“¹⁷

Od poloviny osmdesátých let dvacátého století, Ivan Pinkava vytvářel fotografie velmi manipulované a režírované, ve kterých bylo vše podřízeno zhmotnění nějaké vize. Autor říká, že šlo o intuitivní gesto, reakci na v té době zatracovanou manipulaci ve fotografii. Pozdější práce z konce let devadesátých a přelomu tisíciletí jsou méně manipulované, rekvizity i historizující kostýmy mizí, fotograf nechává mluvit pouze tělo, gesto a mimiku (viz. portréty divadelního souboru Těatr novogo fronta).

Ivan Pinkava přistupuje k fotografování vážně a odpovědně, složitou cestou příprav, úvah a zkoušek. Vnímá skutečnou tvorbu jako rituál. Nejedná se mu o poetizování, ale o přímou oslavu umělců, jako byli Antonin Artaud, Gertruda Steinová, Oscar Wilde, Leonid Andrejev, Friedrich Nietzsche, nebo Ladislav Klíma. Pinkava vychází ve svém projevu z podobných pohnutek jako brněnské Bratrstvo, zabývá se podob-

nou tematikou, jeho i jejich fotografie jsou podobné i po formální stránce, v jeho případě lze mluvit však o vědomém a zralém kroku narozdíl od zmíněné skupiny, kterou vedla k této tematice spíše emotivní fascinace.

Pavel Mára (1951) zobrazuje od roku 1986 výhradně lidské tělo. Ve svém sou-



Obr. 8: Pavel Mára / Triptych K. M. (1993)

boru Triptychy (1993) ovšem důraz rovnoměrně rozděluje mezi celé tělo a tvář modelu, pracuje s výrazem tváře. V souladu se současnou uměleckou tendencí odhledu od lidského těla jako od sexuálního objektu a z toho plynoucího jeho zobrazení formou estetizovaného portrétu. Mára dochází k strohému použití tváře a těla pouze jako komunikačního prostředku. Objevuje se tu opět pokus o možné uchopení nebo přesnější charakteristiku člověka v dnešním bezrozdílovém globalizovaném světě.

Bratrstvo založili v roce 1989 brněnští výtvarníci Martin Findeis, Václav Jirásek, Petr Krejzek, Roman Muselík a Zdeněk Sokol. Vydali Manifest Bratrstva obsahující

principy jejich vlastní ideologie, pravidla prezentace vlastních děl a tematickou orientaci.¹⁸ V jejich fotografiích nacházíme vědomou inspiraci angažovanou fotografií padesátých let, se vším jejím budovatelským nadšením a kánonem socialistického realismu. Necháávají se inspirovat motivy z Bible, i okultismem a mystikou. Bratrstvo svými fotografiemi možná objevuje lidskou identitu, ale je to pomocí postmoderní hry, ironického postoje a fikce. Může jít o vyrovnání se současníka s různými dějinnými situacemi. Jejich fotografie jsou angažovanější než angažované originály z padesátých let. Osoby na fotografiích sní jakýsi vlastní sen ve vlastním snovém prostoru.

Bratrstvo se projevovalo kromě fotografie také v malbě, architektuře, ilustracích, hudbě a literatuře, ve skutečnosti se považovali hlavně za malíře a k fotografii přistupovali výrazně z malířským způsobem. V roce 1994 ukončili svojí činnost.

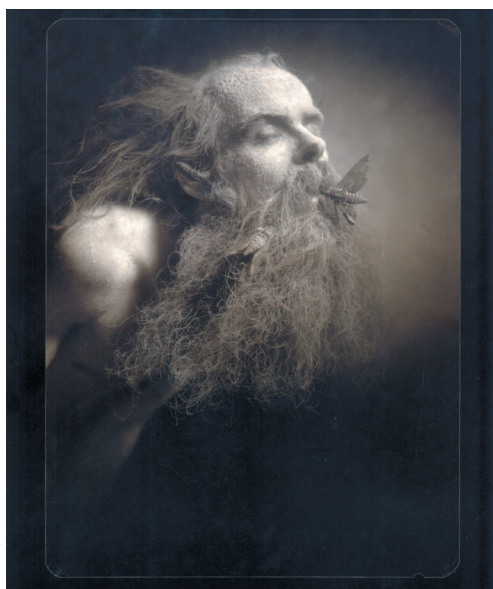


Obr. 9, 10: Bratrstvo / Žnečka (1990), Naděje (1991)

V roce 1992 učinili toto vlastní prohlášení: „Bratrstvo je ve své pravé podstatě koncentrováno v mystickém symbolu kultu Ježka“. ¹⁹ K tomuto prohlášení se odkazují některé fotografie Bratrstva, stejně jako k záhadné osobě Hospodáře, důležité postavě v mytologii Bratrstva. Způsob, jak Bratrstvo zachází s náboženskými obsahy není rouháním, není ani snahou o připomenutí duchovních obsahů s pomocí ironie patetického zobrazování. Členové Bratrstva, jak sami říkají, byli silně vlastenecky a duchovně motivováni. Popírají ironii v mnohdy přehnaných gestech svých hrdinů nebo výsměch socialistickému realismu. Lze jen těžko pochopit optikou dnešní cynic-

¹⁸ Práce jsou prezentovány anonymně, jedinec se podřizuje celku, vybírají si politicky, nábožensky nebo ideově exponovaná místa dějin.

¹⁹ [17] Fotograf, čísla 1/2002, 2/2003: časopis pro výtvarnou fotografii



Obr. 11, 12: Bratrstvo / Pěstoun můr (1992), Bludné duše (1991)



Obr. 13, 14: Bratrstvo / Anděl II (1993), Světlonoš (1993)

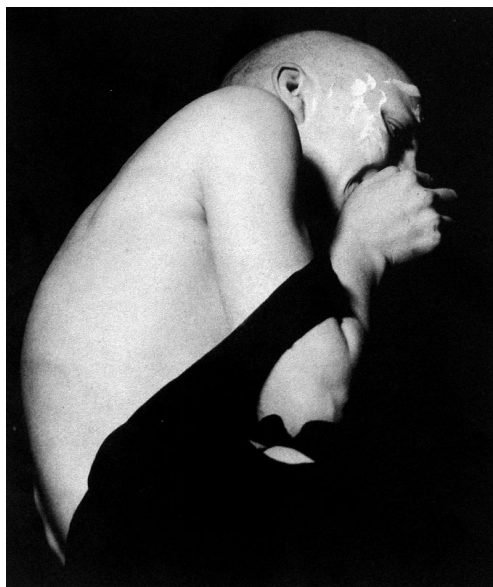
ké doby jejich ideály, které jsou ovšem samy o sobě krásné, pravdivé a ušlechtilé. Působivost jejich fotografií spočívá právě v napětí mezi mystickým vytržením a estétstvím, mezi opravdovým patosem a stejně opravdovým humorem. Umělečtí kritici Bratrstvo přirovnávají k Pre-Raphaelite Brotherhood, skupině malířů působí-

¹⁶ Cykly Portréty pro..., Dynastie, fotografie Kain a Ábel, Salome, Narcissus...

¹⁷ [17] Fotograf, čísla 1/2002, 2/2003: časopis pro výtvarnou fotografii.

cí v devatenáctém století a usilující o určitou formu umělecké vzpoury proti zrychlujícímu se toku času a o návrat k ideálům slavné minulosti. Bratrstvo podobně jako P. R. B. usilovalo o jakýsi tajný umělecký spolek, opravdové bratrstvo, s odkazem na tajné náboženské sekty, nebo skupiny anarchistů stejně, jako o potlačení individualismu a egoismu současného moderního umělce. Tak, jako Prerafaelité, chtěli i členové Bratrstva zůstat anonymní. Ze své anonymity však po třech letech vystoupili, opět podobně jako Prerafaelité, možná i z podobných důvodů, jako oni přecenili svou skromnost.

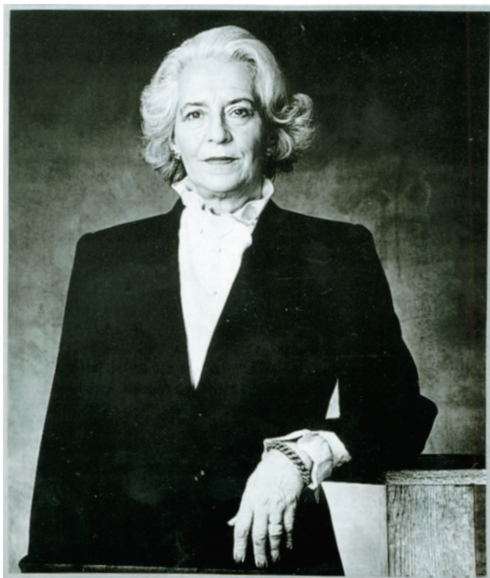
Tono Stano (1960) je jedním z fotografů spojovaných s tzv. „slovenskou novou vlnou“. Jedná se o skupinu slovenských fotografů, kromě Tona Stana je to ještě Miro Švolík, Vasil Stanko a Rudo Prekop, kteří významným způsobem ovlivnili českou i slovenskou fotografii v osmdesátých i devadesátých letech. V této práci zmiňuji ještě Mira Švolíka, který také portrét ve svých hravých kompozicích používá. Tono Stano pochází ze Slovenska, od roku 1984 žije v Čechách, v roce 1989 získal české občanství. Proto ho do práce zařazuji. Vytváří nejčastěji inscenované kompozice z lidských těl, které mají nějaký hlubší symbolický význam, nejedná se o úplný akt, zobra-



Obr. 15,16: Tono Stano / Tatiana Khabarová (1990), Thomas & Ruhlner (1989)

zuje často tvář a opírá fotografii o její výraz. Pravidelně fotografoval herce a režiséry na Filmovém festivalu v Karlových Varech..

/KONCEPTUÁLNÍ POJETÍ PORTRÉTU/



Obr. 17, 18: Pavel Hečko / Hraběnka Kinská (1991)

Pavel Hečko (1951) už od poloviny osmdesátých let ve svých konceptuálně pojatých portrétních fotografiích vyhledává a zkoumá především fyziologické a povahové shody nebo odlišnosti fotografovaných osob.¹³ V pozdějších portrétech si všímá proporčních rozdílů v lidské tváři. Fotografuje dvojice portrétů, kde



Obr. 19, 20: Pavel Hečko / Sestry Geislerovy (1991)

¹³ Soubory Sestry, Dvojčata a Inverzní portréty.

vždy jeden z nich je stranově převrácený. Rozehrává podobnou hru jako Jiří David se srovnáváním obličejů, proměnami rysů, soběpodobností různých jedinců, používá ve svých zkoumáních navíc faktor času. Ve svých starších pracích srovnává staré portréty stejných lidí, často i sebe sama vyfotografované v různé době, ale alespoň přibližně ve stejném prostředí.



Obr. 21, 22: Petr Nikl / *Netopýří princezny* (2000)

Petr Nikl (1960) vystudoval AVU, je členem skupiny Tvrdohlaví v roce 1995 získal Cenu Jindřicha Chalupeckého. Vydává knihy pohádek, zabývá se výtvarnými a divadelními performancemi, používá mylbu a fotografii. Fotografuje proto, že ho fascinuje naprostá pravdivost fotografického media a možnost zastavení času s jeho pomocí. Fotografie je jedním z, pro Petra Nikla, možných vizuálních jazyků.

Dita Pepe (1973) postupně přešla od humanistické dokumentární fotografie¹⁴ k autobiograficky a introspektivně pojaté inscenované fotografii. Ve svém dosud nejvýznamnějším souboru Autoportréty se stylizuje jak vzhledově, tak výrazově do vzhledu a výrazu různých žen, v souladu s jejich životním stylem a sociálním postavením. Její soubor vzniká dokonalým splynutím s prostředím. Dává nám poznat autorčinu schopnost nejen se “proměňovat”, ale i pochopit daného člověka pomocí



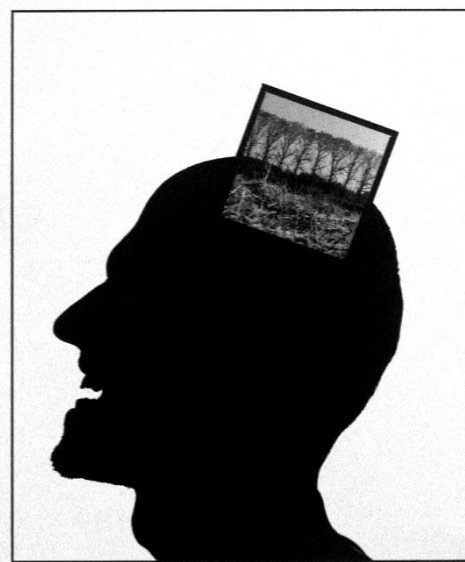
Obr. 23, 24, 25, 26: Dita Pepe / Autoportréty, Ženy (2001–2002)

prostředí, ve kterém žije a i svým přispěním ho ve fotografii charakterizovat. Její fotografie tak leží na pomezí žánrů inscenovaného a sociologicko-dokumentárního portrétního.

Ve fotografiích Dity Pepe se spojují s postmoderní hravostí dva poválečné trendy. Vnímavý, „*humanistický*“, dokumentární přístup s fabulační inscenovanou fotografií. Mezi těmito dvěma póly se pohybuje velmi obratně, proto by klidně její dílo mohlo figurovat i v kapitole Portrét jako sociální dokument. Dita Pepe je autorkou s bohatou životní zkušeností. V osmnácti letech opustila domov a kontakt s jinými geografickými i kulturními prostředími ji přivedl ke zkoumání vlastní identity. Otevřelo

se před ní množství životních stylů, možných prostředí, kde lze žít. Sama říká: „Mám pocit, že všechno v životě je relativní. Když se ohlédnu, stačilo málo a já jsem mohla být úplně někým jiným, než jsem nyní“.¹⁵ Toto vědomí spojující koncepci s náhodou se promítá i do jejích fotografií, do samozřejmosti, s jakou mění své role a vztahy k portrétovaným.

Autorka využívá autentického prostředí interiérů, které dokonale charakterizuje portrétované. Prostor sám vypovídá mnoho o portrétovaných, divák si dokáže velmi rychle a přesně představit o co se v daném prostoru jedná, jaký asi typ člověka tam žije. Dita Pepe jakoby se pokoušela na chvíli na vlastní kůži pocítit a být v roli svého modelu. A když ne přímo jím, tak alespoň jeho velmi blízkým sourozencem, partnerem nebo třeba rodičem. Nesnaží se však portrétované nijak karikovat, naopak sdílí s nimi alespoň na chvíli jejich život při současné snaze o objektivnost etnografa. Velmi pečlivě a vědomě pracuje s barevnou kompozicí svých obrazů. Dita Pepe svým souborem odráží současnou změnu přístupu fotografů vůči skutečnosti v sociálním dokumentu.



Obr. 27, 28: Miro Švolík / *Návrat k přírodě* (1997)

Miro Švolík (1960) podobně jako Tono Stano žije od roku 1987 v Čechách. Během osmdesátých let vytvářel převážně různé hravé kompozice z lidských těl na zemi, která fotografoval shora. V devadesátých letech začal zasahovat do negativu i

¹⁵ [17] Fotograf, čísla 1/2002, 2/2003: časopis pro výtvarnou fotografii.



Obr. 29: Jolana Havelková / Dočasná setkání (2001 – 2002)

pozitivu a vytváří různé foptografické koláže. Často kombinuje lidské tělo a krajinu.

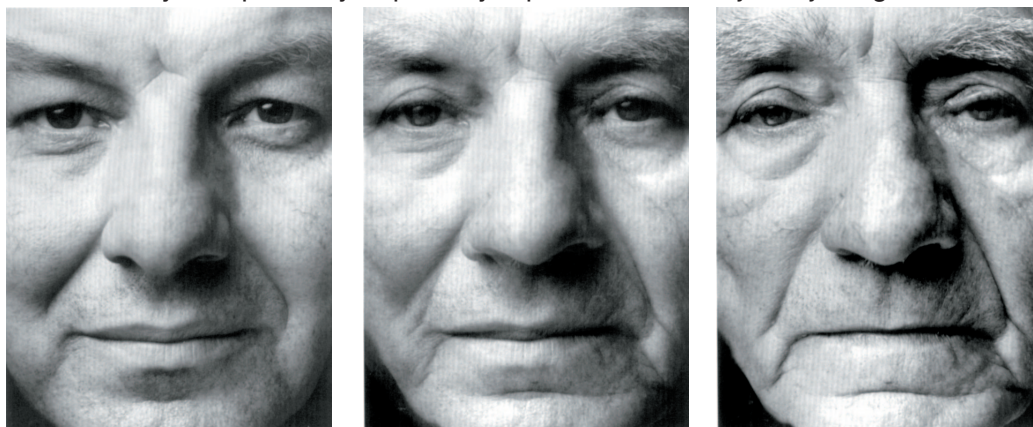
Cyklus fotografií *Dočasná setkání* Jolany Havelkové svou výslednou podobu získal až v temné komoře posunem negativu mimo rovinu ostrosti. Kontury negativu se částečně rozostřily, nerozpadly se však úplně do černobílých skvrn. Fotografie tak ještě zcela neztratily souvislost s původním „*předobrazem*“, pouze došlo k jakési transmutaci obrazu. Autorka fotografie zpracovává klasickou cestou chemikáliemi, nepoužívá digitální prostředky, čímž dosahuje toho, že jedinečný fotografický otisk tváře zůstává zachován. Dokáže přesně balancovat na hranici již rozeznatelného a již nerozeznatelného, hranici mezi snem a bděním, v místě, kde nejsme schopni jasně rozpoznávat. Tím upozorňuje na paradox fotografického media, kterému jsme si uvykli důvěřovat pro jeho realistické podání okolního světa. Denně používáme fotografii, coby důkaz, zpřítomňující předměty v jejich současné absenci.

Jolana Havelková fotografuje své přátele, často představitele umělecké scény, ale i mediálně známé osoby, které někdy přefotografuje z televizní obrazovky. Jakkoli používá na první pohled tradiční fotografický postup i proces zpracování negativu, v pozitivním procesu jde svojí cestou, proti řemeslnému pravidlu a podrobuje výsledek vlastnímu zásahu. Rozostřením vytváří podivné „*koncentráty*“ tváří zbavené prchavých detailů k určení individuality portrétovaného. Míří k omletí povrchů, ke

„snovému zhuštění“ vytvářejícímu „souhrnné osoby“ slučující v sobě aktuální rysy několika postav.¹² Výsledné obrazy reprezentují čisté mimické gesto, nerepresentující pocit portrétovaného, jako spíš vyjadřující kategorii dané „souhrnné osoby“.

Fotografie Jolany Havelkové nám dávají lekci ve vnímání, pociťujeme při jejich sledování nedostatek konkretizujících detailů, na jejichž význam nás autorka upozorňuje. Tyto nenápadné ukazatele například při sledování mediálně distribuovaných obrazů vědomě nevnímáme. Díky jejich absenci nás Jolana Havelková učí zaostřit naše vnímání na ty nejmenší detaily, rozplést předivo přeludných mediálních obrazů a prohlédnout.

Vojtěch Vlk v roce 2002 absolvoval na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze. Zabývá se sociálním dokumentem. V absolventském výstavním souboru zkoumá fenomén času, stárnutí a proměn lidské tváře mezi jednotlivými generacemi. Používá portréty dvojic starých matek s dcerami nebo naopak mladých otců se syny, které prolíná v jeden snímek. Tím odkazuje k otázce, jak se mění podoba člověka, který přijímá genetickou informaci od svých rodičů. Vzniknuvší prolnutý portrét dvou tváří nazývá autor ustrnutím v čase v jakési „mezigeneraci“. Soubor zároveň konfrontuje podoby a naturely jedinců různých věkových a etnických skupin. Autorův další soubor Proměny se opět zabývá portréty a proměnami lidí nejrůznějších generací.



Obr. 30: Vojtěch Vlk / Generace (2003)

¹² Termíny v uvozovkách pocházejí z Freudova pojednání o mechanismech snové práce.

/DIGITÁLNÍ MANIPULACE OBRAZU/



Obr. 31, 32: Veronika Bromová / Rozhovor I, Rozhovor II (1995)

Veronika Bromová (1966) se věnuje převážně fotografii lidského těla, velmi často vlastního. Ve svém velkoformátovém cyklu Pohledy se snaží zmapovat „vnitřek člověka“. Objevuje identitu lidského jedince nebo prostě zkoumá tělesnost a tělovost člověka (série Bytosti). Své velkoformátové barevné fotografie ve výstavním prostoru často kombinuje například s kinetickými objekty (Na hraně obzoru).

Pro Veroniku Bromovou není podstatné vymezit se vůči fotografii, nepovažuje se za fotografkou, ale fotografii používá k sebevyjádření. S pomocí počítače vytváří tzv. nemalované obrazy. Jejím hlavním tématem je žena, se kterou nebojuje, ani jí nijak neničí, ale snaží se jí poznat, možná i proto si bývá často modelem.

Jiří David (1956) ve svém konceptuálním souboru Skryté podoby, který vznikl v letech 1991 až 1993, použil nasnímané vždy jen levé nebo pravé poloviny známých politiků a umělců. Na souboru spolupracoval s fotografy Martinem a Petrem Polákovými. Tento soubor, podobně jako u Bromové, se snaží objevit něco z lidského nitra. Dává nám vědět, že každý z nás je „člověkem dvou tváří“. Připomíná



Obr. 33, 34: Jiří David / Václav Havel, prezident České republiky (1991)

spodní, vnitřní temné proudy, jejichž existenci si nechceme připouštět, které se ovšem zcela zřetelně projevují v naší tváři. A naše tvář má, stejně jako naše bytost, právě dvě poloviny.

Jako jedna z prvních u nás použila digitální technologii ve fotografii Zuzana Mináčová (1931) pocházející ze Slovenska, v současnosti žijící v České republice.



Obr. 35, 36: Zuzana Mináčová / Rodinné album (1995)



Obr. 37, 38: Zuzana Mináčová / Rodinné album (1995)

Ve svém souboru pracovně nazývaném Rodinné album se snaží vzpomenout si na své bolestné dětství židovské holčičky, kdy díky holokaustu přišla o všechny příbuzné. Jako rekvizity používá nové, současné předměty. Modely si vybírá mnohdy mezi známými osobnostmi (Jiří Menzel, Juraj Jakubisko), kteří jí něčím připomínají její příbuzné. Vytváří tak s pomocí počítače snové, surrealistické kompozice vlastních vzpomínek, ke kterým cítíme silný autorčin osobní vztah.

Štěpánka Šimlová patří k dynamické generaci devadesátých let, v níž se důrazně projevila řada mladých umělkyně. Autorka sama je osobností neokázalou, pracující spíše introspektivně, operující ve vlastním soukromém prostoru, kde není výsledné



Obr. 39: Štěpánka Šimlová / Kino (1996)

dílo natolik podstatné, jako vlastní proces citlivého zkoumání reality. Zaměřuje se na užší privátní témata vycházející z osobní zkušenosti a vlastní „ženské pozice“ nebo používá obecné náměty ze současné reality, ve které nám média sdělují stále rychleji „životně důležité“ aktuální zprávy nebo „poseství“ ze světa reklamy, show bussinesu nebo politiky, atakující tak stále více psychiku současného člověka. Reakcí na tento stav je v Šimlové dílech časté významné použití textu nebo alespoň symbolického popisku díla. Autorka pracuje nejčastěji s barevným digitálním velkoformátovým tiskem.

V monumentální instalaci Kino (1996) zachycuje tváře čekajících diváků v okamžiku bezprostředně předcházejícímu promítnutí filmu. Instalace je nezúčastněným, ale existencionálně vyznívajícím záznamem běžné situace z městského života. Odráží autorčin konceptuální přístup s nímž se pokusila vytvořit gigantickou inscenovanou fotografii.

Rovněž existenciálně vyznívá její práce I want to be so far (1999) zastupující řadu digitálních tisků z let 1999-2000. Společným tématem se stávají modelky v prostředí luxusních kýčovitě vybavených interiérů.

V posledních letech Štěpánka Šimlová vytvořila několik videosekvencí a souborů portrétů, například serii Madony (2001).

Rostislav a Zlatuše je dvojicí výrazně působící od roku 1997. Oba promítají zkušenosti ze svých původních profesí do společného výtvarného celku. Rostislav pracuje, jako architekt a designér, Zlatuše se zabývá módní fotografií. V jejich tvorbě se projevují dřívější zkušenosti z oblasti fotografie, architektury, designu, scénografie i kostýmního návrhářství. Jejich tvorba je těžko uchopitelná nebo zařaditelná, svým způsobem ovšem fascinující. Divák z fotografií lehce získá pocit, že se ocitl na nekonečném mejdanu v nějakém podivném surreálním reklamním studiu. Více o fotografiích vypovídá rozhovor s autory:

Co je smyslem a cílem vaší současné společné práce?

R: Nechtěl bych vypadat jako tvůrčí arcikacíř, ale naše práce, pokud si dobře pamatuji, neměla na počátku žádný primární cíl, ani smysl. Vlastně to byla a je určitá výtvarně -estetická hra. Naše fotografie jsou, alespoň pro mne, určitou platformou, na níž se odehrávají naše výtvarné monology, či diskuse. (...)

Z: Chtěla bych pracovat tak, aby nám to bylo skvělou zábavou a všichni s námi byli v jiném, nekonečně krásném světě.

Velkoformátovou sérii, či přesněji obrazů, kterou nyní vystavujete, jste



Obr. 40, 41: Rostislav a Zlatuše / Cosmír (1998)

nazvali Cosmír. Proč? Je to slovní přesmyčka a chcete naznačit, že jde o pohledy do budoucnosti, třeba do jedenadvacátého století?

R: Ta série je o Kosmu a Všehomíru... ha, ha, ha. Ale vážně, jeden náš italsko-český kamarád neustále žongluje s pojmy Kosmos a Vesmír. Zdálo se nám to zábavné. Ještě mě napadá, že je to taková ta komerčně populární americko-ruská družba ve smyslu Sojuz a Apollo, či tak něco, ale to už je asi úplná schizofrenie...

Rozhodli jste se k digitální manipulaci obrazu. Proč?

R: Od jisté doby mi to připadá stejně samozřejmé jako provádět aritmetické výpočty na kalkulačce.²¹

/„NOVÁ ANGAŽOVANOST“/

Z počátků historie výtvarného umění jsme svědky toho, že mnoho děl vyšlo z rukou anonymních autorů. Zhruba od renesance až dodnes naopak význam autora díla výrazně stoupl. Autor byl a je společností obvykle považován za genia výjimečných schopností, nadaného velkou obrazností, medium, skrze, které promlouvají božské, eventuálně, v souladu s náboženským vysvětlením vzniku světa, za pozemský obraz samotného Stvořitele.

Marxističtí myslitelé tradiční pojetí autora zpochybňují důrazem na faktory, které utvářejí samotného autora, jehož myšlení je nutně utvářeno jakoukoli přijímanou myšlenkou autorů předchozích. Poststrukturalisté vnímají autorský produkt, jako mnohavrstevný prostor, jako proslulou „mozaiku citátů“. Paradoxní v této situaci je to, že pokud je motiv „smrti autora“ použit ve výtvarném umění s cílem o potlačení autora jáství, obvykle díky publicitě a kritické pozornosti autor svému autorství neunikne. Je mu spolehlivě přisouzeno. Benjaminův „fetišismus mistrova jména“ tu odstraněn není. Muzea, kurátoři, kritici, politické a ekonomické síly je podporující tím problematizují pozici autora, který se autorství vzdal, aby byl v zápětí díky zmíněným institucím za své autorství oslavován. Díky tomu začala v šedesátých a sedmdesátých letech vznikat řada uměleckých seskupení s výrazně politickou náplní, podobně jako tomu bylo v meziválečném období například u dadaistů.

Je až překvapující, jak časté bývá, že pokud má umělec téma týkající se společnosti nebo politiky, najde podobně smýšlející umělce a vytvoří skupinu pracující s touto tematikou. Jen málo umělců s politickým nebo sociálním programem práce osamotě.

Jinou oblastí problematizující výlučnost autora jsou v současnosti tzv. „nová média“. Digitální prostředí už svou podstatou vybízí k přehodnocení ustáleného vzoru jednak autorova já, jednak vztahu mezi autorem a divákem. Teorie hypertextu zdůrazňují nestálost „díla“, možnost zacházet s textem, jako s variabilní sítí znaků a spojení. Pokud jde o povahu podpisu a rukopisu, setkáváme se v tomto prostředí s anonymitou nebo falešnými identitami. Více než v jiných oborech dochází právě zde k silné kolektivní mezioborové spolupráci umělců, programátorů a teoretiků.

V souvislosti s problematikou stanovení nebo přiznání autorství je nutno zmínit, že již v padesátých letech osmnáctého století, kdy začala být fotografie produkova-

na masově, došlo k rozčlenění jejího výrobního procesu do sledu dílčích speciálních úkonů. Na výsledné práci se podílelo často přes dvacet lidí, ovšem výsledné fotografie nesly pouze podpis slavných autorů, jako byl například Disdéri nebo Nadar.

Nabízí se mnohem obecnější otázka. Kdy vzniká fotografie, myšleno, ve kterém okamžiku fotografického procesu? Kde leží hranice mezi tvůrčím počinem, kdy už mluvíme o autorství, a mezi pouhým pracovním úkonem? Je autorem ten, kdo zmáčkl spoušť nebo ten, kdo vytvořil pozitivní zvětšeninu? Je známo, že například Cartier-Bresson své negativy takřka nikdy nezvětšoval osobně, tuto praxi užívá i mnoho současných fotografů. Je negativ tím jedinečným výsledkem autorovy tvorby, jakousi obdobou hudební kompozice a zhotovení pozitivu odpovídá interpretaci této skladby? Ovšem v případě hudby známe jméno jak autora, tak interpreta...

Fotografii lze označit za jistý druh spolupráce a to v několika úrovních. Jednak zde probíhá jakási „*tajná dohoda*“ fotografického aparátu, předmětu, za jehož vznik je zodpovědná *kultura* a světla, které uvnitř fotoaparátu kreslí obraz, otisk *přírody*. Dále zde může dojít ke zmíněné pozdější spolupráci během procesu vzniku pozitivu. Je fotografie výsledkem působení *přírody* nebo *kultury*? Pravděpodobně obojího. Zbavíme-li se fotoaparátu, jako to udělal například Henry Talbot, když vytvořil fotogram kousku krajky tak, že jí položil na fotopapír a osvětlil ho, otázka vyvstane ještě zřetelněji. Citlivý papír zaznamenal místa, kam světlo dopadlo a kam ne. Co vytváří fotogram? Talbot nebo světlo a později chemikálie nebo sama krajka? Talbot zastával názor, že autorem není ani jeden – „*díky tomuto vynálezu obraz nevytváří umělec – obraz vytváří sám sebe*.“ Talbot tak usuzuje z faktu, že při vzniku fotogramu se krajka i fotopapír dotýkali, v jeho pojetí se dotýkal sám předmět se svým obrazem, skutečnost a její zobrazení. Obraz je tedy fyzicky vytvořen předmětem, ke kterému má odkazovat...

Rozluštění této hádanky ponechávám čtenáři, osobně jsem přesvědčen, že paradox předchozího tvrzení vzniká díky odmítnutí role diváka. Otisk krajky na citlivém papíře vznikne skutečně tzv. „*sám od sebe*“, ale dokud ho něčí oko nespatří ve správném zvětšení a jeho mozek nepřiradí shluku molekul stříbra význam krajky, obraz nebude obrazem. Obrazem totiž není fyzicky fotopapír, ale jeho význam. Předmět a jeho nápodoba *mimésis* se nemohou nikdy „*dotknout*“, jako se nikdy nedotkne naše tvář se svým odrazem „*za zrcadlem*“.

Kdo je autorem? Ten, kdo celý proces vědomě způsobil, sladil přírodní jevy až

ke vzniku molekul stříbra na papíře, tedy Talbot. Jeho autorství ovšem může existovat pouze od okamžiku, kdy první divák pohlédne na fotogram a uvědomí si, že vidí obraz krajky, což může udělat i autor sám. Nebo dokud se společnost nedohodne, že skvrna na fotografickém papíře je obrazem Talbotovy krajky.



Obr. 42, 43, 44: *Kamera skura / Hvězdy stříbrného plátna* (2001)

Kamera skura je anonymní výtvarnou skupinou založenou čtyřmi výtvarníky 2. 2. 1996 v Ostravě. V současnosti pokračují ve skupině tři z nich. Všichni jsou absolventy Katedry výtvarné tvorby Báňské university v Ostravě. Vyznačují se svobodným přístupem k výtvarným médiím, vytvářejí konceptuální, sochařská, grafická díla, ale zabývají se stejnou měrou např. performancí a environmentem. Pro záznam používají často fotografii.

Jejich tématem, podobně jako u Bratrstva, se stává současný jazyk, formy dnešní komunikace, rasové otázky, idoly, rituály v současném životě, kult umělce, kult sebe sama.

Jednou z důležitých strategií skupiny je právě vytváření vlastního image. Skupina spojuje ve své tvorbě umělecký komentář témat současné společenské diskuse s pseudoiluzionistickou produkcí podmíněnou možná už názvem skupiny odvozeným od camery obscury. Další oblastí zájmu skupiny je systematické budování vlastního image v mediálním prostoru.

Skupina se vyjadřuje velmi často pomocí performance, vstupuje do veřejného prostoru, aby zkoumala interpersonální společenské vztahy. Pracují hlavně v oblasti



Obr. 45, 46, 47: Kamera skura / Žijeme tu s Vámi I (2002)

společenské a technické. Technika je reprezentována experimenty v oblasti vytváření iluze. Inspirují se bouřlivým rozvojem zdokonalování vizuálních triků v devatenáctém století ovlivněným novými vědeckými poznatky v optice, chemii nebo fyziologii.

Členové Kamery skury hrají určité role, v jejich konceptu je patrná nevážná hra a ironie, ale výsledné vyznění bývá velmi smysluplné a přesné. Principem jejich hry je nedokonalá nápodoba (*mimésis*). Nedokonalá proto, že je snadno rozpoznatelná. Tato rozpoznatelnost paroduje postupy, běžně používané v médiích, které nám mnohdy zcela vážně a bez ironie předkládají podobně nedokonalé produkty.

Kamera skura nám s úsměvem nabízí možnost orientovat se v mediálním pro-



Obr. 48: Kamera skura / Žijeme tu s Vámi II (2002)

storu, umožňuje nám „pochopit kouzlo“ fungování mediální iluze.

Lukáš Jasanský a Martin Polák se portrétem téměř nezabývají, uvádím je zde pro jejich specifický vztah k fotografii samé a pro ironicko-fabulační rys jejich tvorby, který je myslím společný svým způsobem většině autorským skupinám uvedeným v této práci. Uvedená fotografie trefně ironizuje pohnutky současných portrétních fotografů, zároveň je ale dokonale vystihuje.



Po předchůdcích dědíme figuru, náтуру i bravůru.

„Zde vycházíme z poznatků genetiky a kulturní antropologie, proto je použit výraz předchůdci. Jen zdánlivě nelogicky je na fotografii zobrazen vodník se svými klasickými atributy – střípci a brčály. Jeho pohled je jasný, jeho výraz není dobrý.“

Obr. 49: Lukáš Jasanský, Martin Polák/ Vtipy (1992)

Výsledky spolupráce Lukáše Jasanského a Martina Poláka, datující se již od roku 1986, jsou v téměř dokonalém souznění s principem média, které používají. Jejich fotografie jsou zdánlivě snadno čitelné, ale nesou v sobě silný podvrtný, často až spiklenecký podtext, který radikálně zpochybňuje a přehlazuje prvotní čitelnost jejich prací. Základním principem jejich tvorby je napětí mezi způsobem podání a námě-

tem. Velkoformátová technika ve spojení s černobílým materiálem jsou spojovány s „uměleckou fotografií“ a vzbuzuje v nás očekávání obvyklých témat tímto způsobem zpracovaných. Oním zdrojem napětí je pak nelogičnost, nejasnost, či banalita fotografovaných námětů. Sami říkají: „*Ano, nečitelnost je naše silná stránka. Jestli máme na začátku vzniku fotografie nějaký koncept, jak se tomu dnes říká, tak se ho honem snažíme zamaskovat, pomíchat, zničit. Stejně tak raději než kritický nebo hodnotící tón volíme neutralitu, která nejlépe vyjadřuje náš úžas nad skutečností*“.²⁰ Za nejjasnější důkaz jejich provokativních záměrů lze považovat cyklus nazvaný Vtipy. Tady se Jasanský s Polákem zřetelně dovolávají dadaistické tradice, obohacující jejich postkonceptuální záměr, Benjamin psal o dadaismu jako o programovém ničení aury. Vtipy jsou v kontextu jejich tvorby výjimečné tím, že fotografie doprovází texty. Ty však nic nevysvětlují, spíše parodují všemožné vykladačství a s chutí se vysmívají všem fotografickým titulům obecně.



Obr. 50: S2/ *Mimo limit* (2001)

Není snadné obrazově interpretovat současný svět. Štěpánka Steinová a Salim Issa, skupina S2, se svými fotografiemi světa nedotýkají, nesnaží se vyřešit jeho problémy. Jejich postojem k současnému světu je údiv, fascinace a zvědavost.

Rozhodli se obrazově propojit každodenní život se světy splněných snů a autostylizací. V souboru *Mimo limit* se setkáváme s estetizováním, které odpovídá všeobecné společenské představě dokonalého životního stylu. Široké nebe

²⁰ Rozhovor s M. Pachmanovou, *Labyrint revue* č. 5-6/ 1999.

tvoří důstojnou kulisu ostře nasvětlenému hrdému modelu vyfotografovanému z podhledu majestátně se opírajícímu o svůj automobil. Portrétovaný s blahovolným úsměvem nebo naopak prorocky zamyšleně shlíží dolů, působí dojmem, že ví svoje nebo, že už je „za vodou“. Divák časem získá dojem, jakoby vyobrazení opravdu snad ani nebyli z tohoto světa, jakoby na nás shlíželi z jakéhosi „druhého břehu“. Ano, tak mohou vypadat dnešní ikony, ikony touhy, vytvořené přáními většiny populace. Autoři je divákům předkládají bez ironie s upřímnou radostí z nich samých. Díky tomu může časem vzniknout zajímavá dokumentace dobového středního proudu.

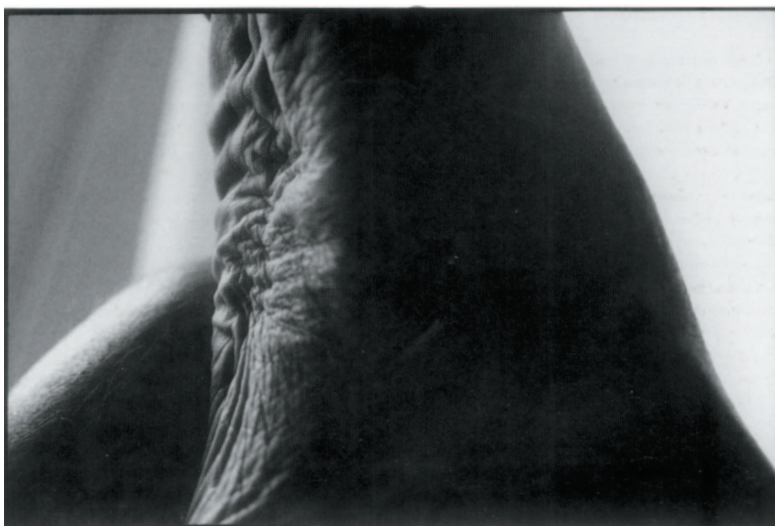


Obr. 51: S2/ Mimo limit (2001)

/AUTOPORTRÉT/

Autoportrét je oblastí velmi zajímavou, zároveň i velmi různorodou. Portrétování sama sebe umělcem je odjakživa činností introspektivní, někdy vědomou, jindy nevědomou. Jakoby se umělec chtěl ujistit, co „*on sám na to*“? Kupodivu mu nestačilo zrcadlo, ale bylo nutné svůj výraz uchovat v obraze a s obrazem i vzpomínku na autorovo rozpoložení v dané chvíli.

Protože oblast autoportréту je velmi osobní a osobitá, interpretace autoportréту divákovi se neobejde bez autora a jeho vysvětlení. Nabízí se otázka, zda vůbec existuje jiný divák pro autoportrét než autor sám.



Obr. 52: Zdeněk Lhoták / Autoportrét č. 53 (1997)

Zdeněk Lhoták (1949) vystudoval Fakultu tělesné výchovy a sportu UK v Praze a externě fotografii na FAMU. Ve své volné tvorbě se věnuje převážně dokumentární fotografii a fotografii těla. V souboru Autoportréty se zabývá tělem vlastním, které pomocí fotoaparátu zkoumá v netradičních úhlech pohledu. Nesnaží se své tělo nějak estetizovat, spíše zachytit jeho „výraz“ a prostřednictvím těla odhalit vlastní já. Z toho důvodu Zdeňka Lhotáka uvádím, přestože jeho fotografie na první pohled mohou působit jako akt. S aktem ovšem mají společné pouze to, že zobrazují nahé lidské tělo. Autor v poslední době rozvíjí téma autoportrétu i na barevný materiál.

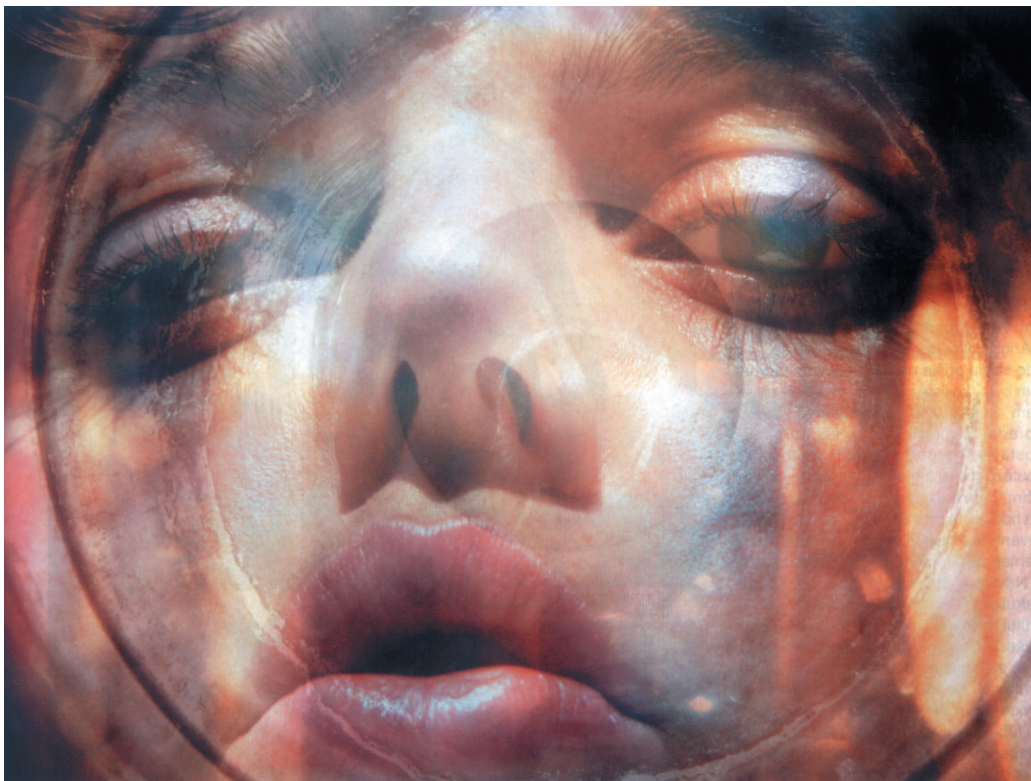
Blanka Chocholová (1953) vystudovala FAMU, autoportrétu se věnuje dlouho-



Obr. 53: Blanka Chocholová / Autoportrét se synem (2000)

době. Její fotografie jsou reflexí vlastních pocitů adresovanou okolí i sama sobě. V pracích z posledních let zasahuje do pozitivního vyvolávacího procesu. Fotografie díky tomuto zásahu nabývají na expresivitu. Autorka často využívá symboliky zavřených očí. Zde stojí za to srovnat její fotografie s některými portréty Ivana Pinavy z konce osmdesátých let nebo skupiny Bratrstvo, v jejichž případě šlo ovšem opět o citaci, tentokrát symbolistických malířů. Zavřené oči vytváří z tváře masku a diváka začne nutně zajímat, co se odehrává uvnitř, za maskou. Oči jsou pozorovateli jasným signálem soustředění se dovnitř, mnohdy signalizují vzpomínání.

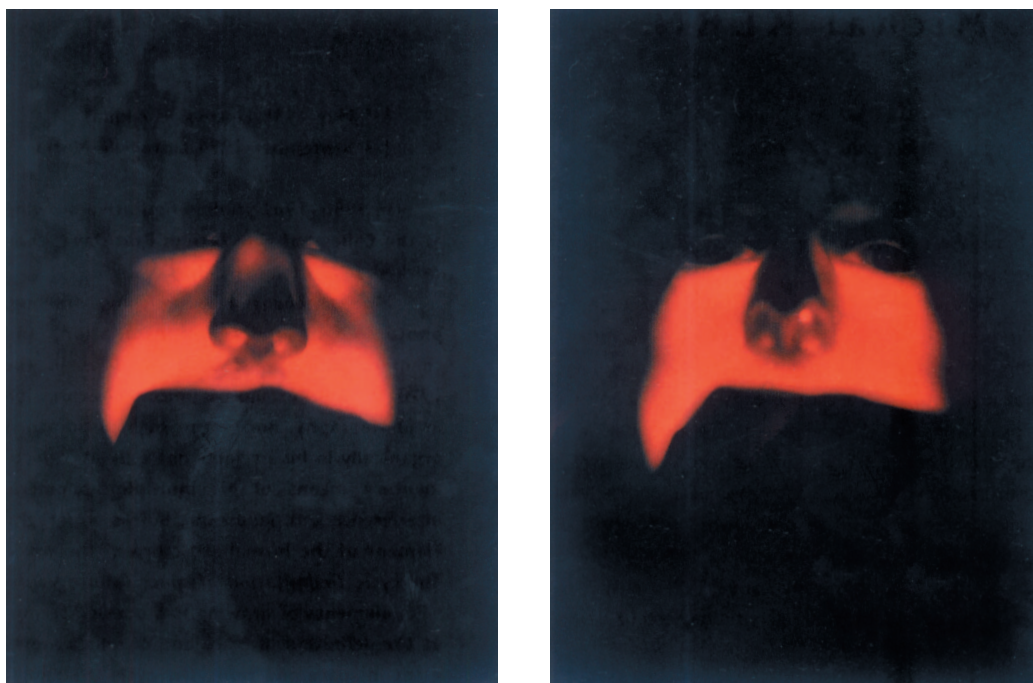
Věra Stuchelová (1973) je absolventkou Akademie výtvarných umění v Praze. Prošla ateliéry malby, vizuální komunikace a fotografie. Různé formy projevu jí umožňují celistvěji uchopit její hlavní téma, vnitřní a vnější lidský svět. „*Zdůrazňuji intimitu vnitřního světa, který je tak zranitelný a křehký. Jedná se o autoportrét rozšířený o portréty věcí, vztahů a prostředí*“, píše v komentáři diplomové práce na téma Soukromý prostor. „*Hrajeme různé role (...) a věci, které nám patří, nesou otisk nás*



Obr. 54, 55, 56: Věra Stuchelová / *Soukromý prostor* (2003)

*samých*²¹, vysvětluje záměr jedné ze svých performancí. Co pravdivě vypovídá o našich myšlenkách, pocitech, postojích a prožitcích, když slova jsou proměnlivá a neurčitá? Jaký důkaz o své existenci poskytujeme okolnímu světu – otisky těla, stopy na běžných předmětech, obrazy zastavené fotografií? Můžeme jejich rozdá-

²¹ [18] Magazín fotografie, měsíčník pro fotografii 10/2003



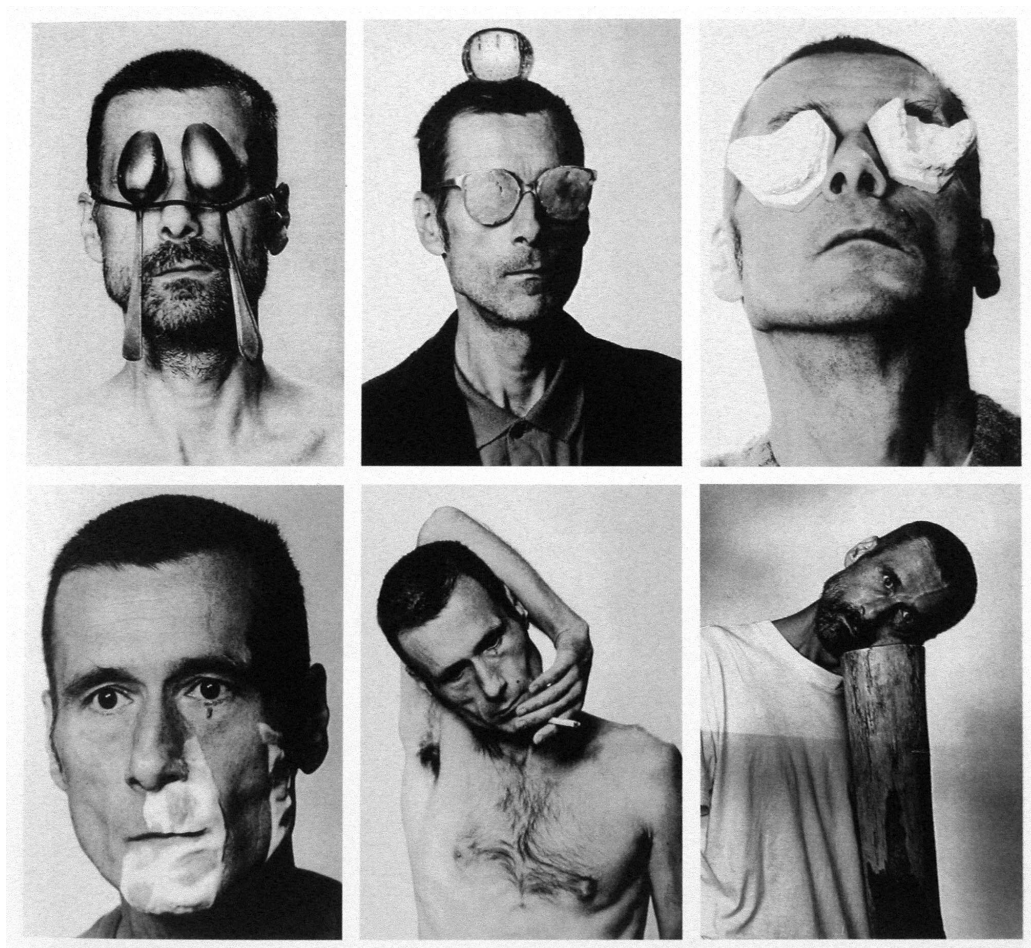
Obr. 57, 58: Kamera skura / Autoportréty (1996)

ním, rozbitím či spálením ukončit určitou etapu svého života? Jak pak můžeme uchopit, co zůstalo, co skutečně je od naší existence neoddělitelné? Na tyto otázky odpovídají malby, portréty, autoportréty, odlitky těla a jeho částí, interaktivní formy její tvorby, fotografie. Věra Stuchelová reprezentuje vlnu současného subjektivního dokumentu zaměřeného introspektivně. Ze svých fotografií vytváří mozaiky, pracuje vesměs s barevným materiálem, ve fotografiích se projevuje výrazně „ženské vidění světa“, ženské vidění ve smyslu podobnosti se soubory a přístupem jiných současných autorek.

V souvislosti se současným autoportrétem a odlišnostmi jednotlivých autorových přístupů je nutné zmínit sérii Autoportrétů od skupiny Kamera skura. Umělci i zde v prostoru autoportrétu, pro někoho prostředku sebepoznání nebo sebereflexe, rozehrávají vlastní postmoderní ironickou hru. Po svém zobrazují své tělesné nitro. Ovšem, v těle je tma, proto používají fotografický blesk vložený do vlastních úst, s jehož pomocí nám umožňují nahlédnout do jejich „vnitřního světa“.

Václav Stratil (1950) vystudoval na katedře výtvarné teorie a výchovy na Filosofické fakultě University Palackého v Olomouci. Zabývá se malbou, kresbou, perfor-

mancí, je autorem objektů, instalací a fotoperformancí. Autoportrét je jeho významné téma, který m se zabývá dlouhodobě. Několik jeho souborů autoportrétů je vzniklo tak, že Václav Stratil opakovaně navštěvoval fotoateliéry, kde prováděl změnu své vizuální podoby a tedy i proměnu svojí identity.



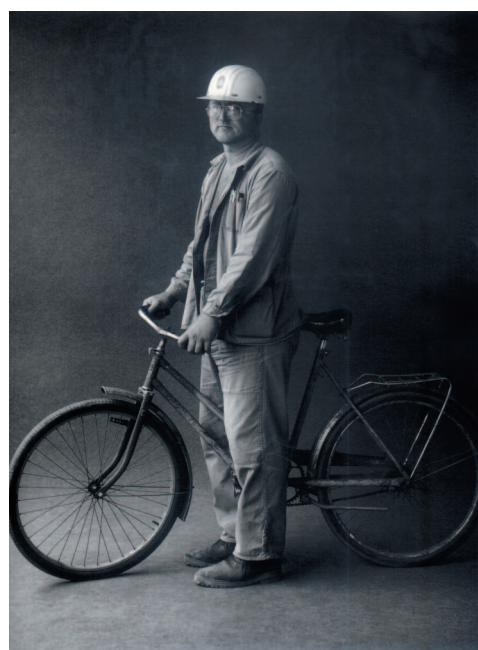
Obr.59: Václav Stratil / Řeholní pacient (1991–1994)

/PORTRÉT V DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFII/

V polovině devatenáctého století francouzský fotograf Disdéri vytvořil tzv. „vizitku“, fotografii standardizovaného formátu 8,5 x 6 cm. Ve svém atelieru zobrazoval v umělém prostředí vždy celou postavu v civilní póze. Jeho fotografie byly levné a brzy si získaly masovou oblibu.

Při expedicích a ve válkách se v devatenáctém století začaly používat cestovní fotoateliéry. Fotografové zajížděli do nevzdálenějších míst na Zemi a fotografovali tamní obyvatele.

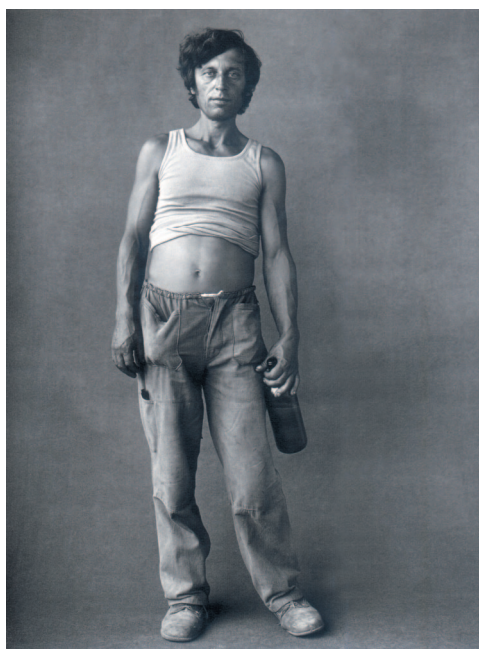
V prvních desetiletích dvacátého století se August Sander pokusil zdokumentovat německý národ, vytvořil si kategorie podle tříd, profesí, typů a společností. Fotografoval v přirozeném prostředí, které mělo také vypovídající hodnotu o portretovaných. V padesátých letech se Irving Penn pokusil na Sanderu navázat, fotografoval celé postavy londýnských a newyorských řemeslníků na neutrálním pozadí s atributy jejich činnosti. V šedesátých a sedmdesátých letech navštívil s cestovním atelierem domorodce v Kamerunu a na Nové Guiney.



Obr. 60, 61: Malý, Poláček Lutterer | Český člověk (1982 – 1996)

V této kapitole se zmiňuji jen o několika fotografech, kteří velmi výrazně nebo dokonce výhradně používají fotografický portrét. Rozsah práce mi neumožňuje uvést dokumentaristy, kteří do svých souborů portrét zařadí pouze občas nebo jejich portréty mají spíše ráz reportážní. I zde se mi jedná o postižení převažujících fenoménů a ne o dokonalý výčet.

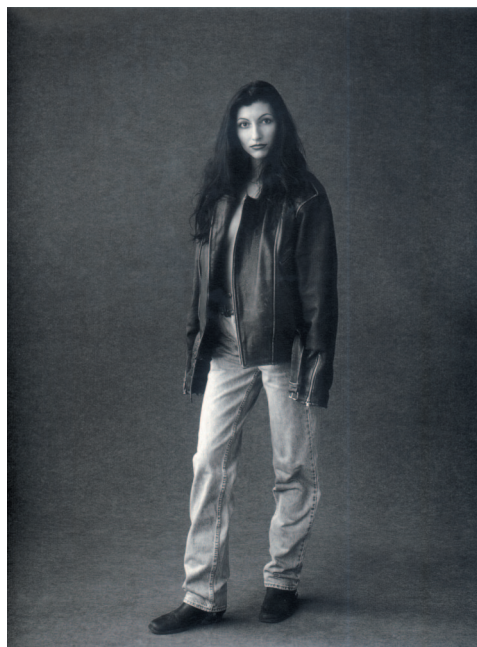
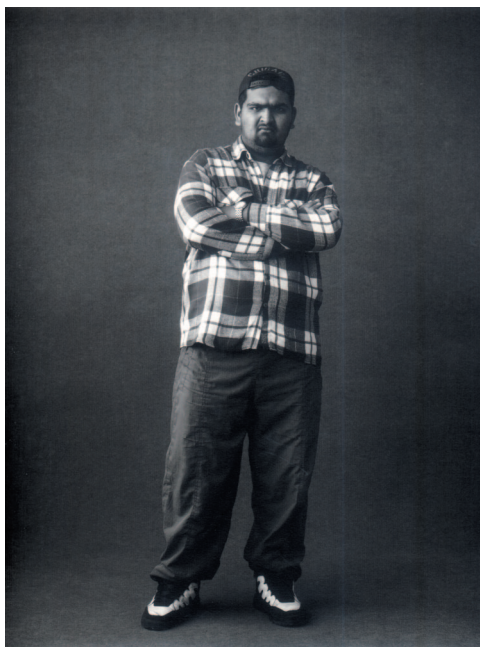
Český člověk Jana Malého, Jiří Poláček a Ivana Lutterera má s Pennovými a Sanderovými fotografiemi společné prvky. Soubor je sestaven ze stovek portré-



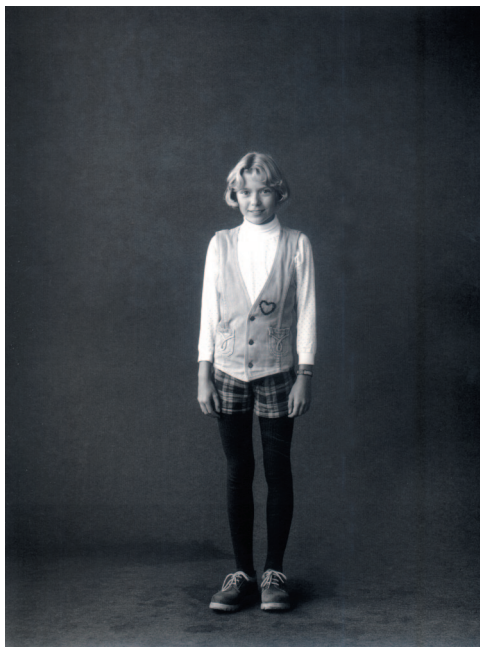
Obr. 62, 63: Malý, Poláček, Lutterer / Český člověk (1982 – 1996)

tů různých typů lidí. Základem práce fotografů byla nezávazná nabídka nechat se zdarma vyfotografovat. Každý portrétovaný okamžitě dostal zkušební polaroidovou fotografii. Protože celý projekt vypadal nezávazně, trochu jako pouťová atrakce, lidé vstupovali před kameru bez ostychu. Autoři nijak fotografované nestylizovali, lidé se na fotografiích objevují v oblečení a s předměty, které v dané chvíli zrovna měli u sebe. Fotografové nic neanalyzovali, nikomu nevnikli do soukromí, nikomu „nekradli duši“ s pomocí objektivu. Pouze zaznamenali skutečnost.

Na dokumentárních a reportážních fotografiích jsme zvyklí vidět člověka přistiženého, často vyfotografovaného aniž by to vůbec věděl. Fotografovaný se nestačí



Obr. 64, 65: Malý, Poláček, Lutterer / Český člověk(1982 – 1996)



Obr. 66, 67: Malý, Poláček Lutterer / Český člověk(1982 – 1996)

přetvařovat, takzvaně „ztuhnout“ a působí přirozeně. Bývalo pravidlem fotografů, že jenom taková fotografie vypovídá o fotografovaném. Soubor Jana Malého, Jiřího Poláčka a Ivana Lutterera se od takových fotografií liší v tom, že portrétovaní naopak sami přišli do ateliéru vědomě se nechat vyfotografovat „ztuhlí“. Sami se můžeme přesvědčit, Český člověk má stejně intenzivní vypovídací hodnotu, jako jakýkoli dokument

Každý máme vlastní představu i přání, jak chceme vypadat, jací chceme být před okolním světem, každý zastáváme a hrajeme svojí roli. Český člověk zvláště vypovídá o složení společnosti. Soubor začal vznikat v roce 1982 a vzniká dodnes. Události roku 1989 se dotkly života každého z nás. Rozhodně se složení společnosti změnilo, některé typy lidí přibyly, jiné zmizely. Ve výrazech portrétovaných po roce 1989 lze nalézt více sebevědomí, ovšem je možné také fotografie zamíchat a překvapeně zjistit, jak jsou ty předrevoluční zaměnitelné s těmi současnými. Koneckonců



Obr. 68: Jiří Hanke / Otisky generace, Jana Houdková (1948), účetní a syn Tomáš (1973), student, Kladno (1993)

v obou érách žili titíž lidé. Český člověk tak rozvíjí tradici této formy dokumentu, kterou v sedmdesátých letech začal například Pavel Štecha svými soubory z různých chatových osad.

Jiří Hanke (1944) je ve fotografii autodidaktem. Zabývá se konceptuálně zaměřenou fotografií. Od počátků své tvorby pracuje na dlouhodobých cyklech. V souboru *Otisky generace* se dotýká základů lidské existence, pokračování rodu, viditelných i skrytých projevů dědičnosti a souvislosti člověka s prostředím. Ve fotografiích působících na první pohled banálně, zobrazuje výhradně dvojice z obou samostatných rodových linií., neboť cítí, že nejdramatičtější vnější i vnitřní rodové děje vycházejí právě z tohoto dualismu.

Prvoplánová vnějšková podobnost zřetelně spojující rodiče a potomka bývá v rodinách často předmětem různých druhů zkoumání typu „*celý tatínek*“ nebo „*pokom to dítě je*“ a z nich okamžitě vyvozovaných tvrzení. O tom, jaký význam má pro nás rozeznávání lidských tváří, svědčí to, že jedno z mozkových center je specializováno výhradně na tuto činnost, čímž nám umožňuje poznat tu správnou tvář mezi miliony ostatních a naopak registrovat všechny nuance podobností. Hankeho fotografie nejsou pouhou „*vědeckou typologií*“ všímající si vnějších znaků, ale poukazují na možné, skryté, či zjevné vlastnosti, vlohy, či defekty, za které vděčíme dědičnosti.

Na otázku, kterou rodiče často dětem kladou, koho z nich mají raději, děti obvy-



Obr. 69: Jiří Hanke | *Otisky generace*, *Lubo Stacho* (1953), *fotograf, pedagog a syn Ondrej* (1982), *Bratislava* (1992)

kle odpovídají, že oba stejně. Vztahy ke každému z rodičů se však obvykle liší a dokonce logicky i lišit musí, protože každý rodič je originální bytostí. Stejně se nutně musí lišit a liší i vztah rodičů k dětem. André Gide v jednom svém románu říká: „*City k člověku, který nás zplodil, náleží mezi věci, které není radno příliš vynášet na světlo*“. Vztahy rodičů a dětí mohou být plné lásky, přátelství, sebeobětování, obav, strachu a úzkosti, přemrštěných nároků a požadavků, marných očekávání, zklamání, pocitů viny, někdy i násilí, tyranie a nenávisti. Mohou být celoživotní oporou a zdrojem štěstí, mohou způsobit různá rozčarování, někdy i celoživotní trauma. Vztah rodiče a dítěte je prototypem všech dalších mezilidských vztahů, není ušetřen ničeho, co se může mezi lidmi odehrát. Tento vztah je od počátku lidstva zdrojem legend a různých dramát vycházejících z jeho nejrůznějších podob ze zvláštních spiklenectví otců a dcer, matek a synů, rivalit mezi syny a otci, žárlivostí matek a dcer, ze snahy dětí podobat se rodičům nebo se lišit, být lepší nebo horší, pokračovat v tradici nebo se zbavit jejího zatížení. Jednu osudovou danost si však neseme celý život. Do smrti budeme dětmi svých rodičů a rodiči svých dětí.

To vše je obsaženo v Hankeho souboru, můžeme jenom tušit, co vše se ode-



Obr. 70: Jiří Hanke I *Otisky generace*, Richard Tesařík (1945), hudebník a syn Štěpán (1978) student, Praha (1996)

hrálo a ještě odehraje mezi lidmi na fotografiích, co k sobě cítí a zda existuje něco, co si třeba do smrti budou tajit. Otisky generace jsou sociální sondou, autor všechny portrétované osobně zná, vstupuje často do jejich teritoria a portréty jemným způsobem inscenuje v gestech a volbou prostředí, které nějak s portrétovanými souvisí. Díky tomu fotografovaní nemají možnost „*nechat se vyfotografovat*“, být zobrazeni tak, jak si přejí být viděni okolním světem.

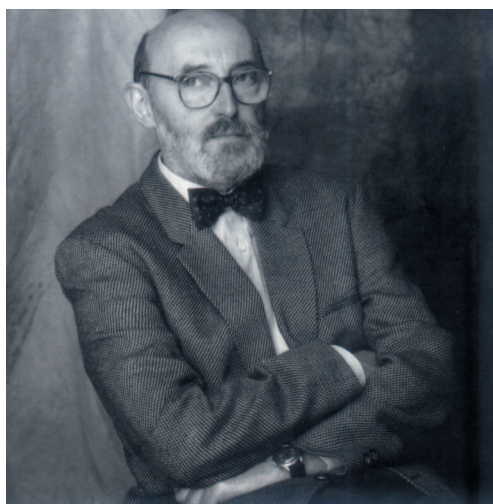
/ZAKÁZKOVÝ A REKLAMNÍ PORTRÉT/



Obr. 71, 72: David Kraus / Herec Jiří Lábus (1995), Zpěvačka Iva Bittová (1995)

David Kraus (1968) fotografii nikdy nestudoval, vypracoval se sám díky praxi v začátcích u družstva Fotografie, ale hlavně po roce 1989 v redakci časopisu Reflex. Jedná se o barevný společenský týdeník, který v období svého vzniku byl na českém trhu zcela ojedinělý. Lišil se od ostatních posttotalitních tiskovin jasnou a čistou grafickou úpravou, kvalitou tisku a přirozeně i kvalitou textového obsahu. Díky těmto přednostem si drží přední postavení na tiskovém trhu dodnes. Od roku 1992 se na jeho titulních stránkách začínají objevovat portréty slavných osobností od Davida Krause, který se po absolvování několika zahraničních studijních pobytů na ně specializuje. S nelehkým zadáním se narozdíl od většiny svých kolegů v oboru portrétní slavné osobnosti vypořádává nápaditě a citlivě. Povaha této práce je velmi zvláštní, na jednu stranu zadavatel očekává invenční řešení, přičemž zároveň na autora časově tlačí a leckdy i diktuje, jak by portrét měl vypadat, aby zapadal do koncepce mediálního obrazu dané celebrity. Autor vytváří ke každému portrétní promyšlený scénář, na

výsledné fotografii se podílí zpravidla celý tým různých spolupracovníků. Krausovy fotografie často využívají trochu prvoplánové vyzývavosti, autor však dokáže své práce ve většině udržet v mezích vkusu.



Obr. 73, 74: Miroslav Pokorný | Josef Kroutvor, kunsthistorik a literát (1996),
Veronika Žilková, herečka (1995)

Miroslav Pokorný vystudoval FAMU, po škole fotografoval pro Činoherní klub, Ateliér, Ypsilonku, Klicperovo divadlo. Věnuje se dokumentární a reportážní tvorbě pro časopisy typu Xantypa nebo Reflex. V centru jeho zájmu zůstává lidská tvář se svým výrazem, sdělením i tajemstvím. Světelná atmosféra divadla, tunelu s horním světlem v dálce, ho inspirovala ke konstrukci jeho ateliéru. Ve svém žižkovském podkrovním ateliéru má velké střešní okno, které používá jako jediný zdroj světla. Na Pokorného portrétech se podepisuje jeho dokumentaristická filosofie. Velmi odmítá stylizaci, při dokumentu se řídí vlastními pocity ze situace, často fotografuje „od boku“. Portréty, minimalistické v každém směru (světlo, prostředí, gesto), působí přirozeně. Miroslav Pokorný „*nechává lidi být*“. Díky tomu mají fotografie blízko k sociologickému dokumentu typu Český člověk. „*Musíte s ním mluvit, nalézt jeho strunu, musíte vědět, kdo to je a nalézt tu skulinku v jeho pevnosti. On je v ní celý schovaný, ale cestička tam vede, jen nepatrná. Musíte o něm přemýšlet, co je zač, proč se schovává a kam. Na to musíte přijít, a když ten výraz najdete, pak každý člověk je zajímavý a dá se zajímavě vyfotit. Není to krása? Najdete, co ho tvoří, říká se tomu duše*“.²²

Herbert Slavík (1963) vydal v roce 2003 knihu pod názvem *Tváře* reflektující jeho jednadvacetiletou profesní dráhu fotoreportéra pro Mladou frontu a posléze Mla-



Obr. 75: Herbert Slavík / Jan Tříška, Plzeň (2001)

dou frontu Dnes. Slavík se nejčastěji zabýval sportovní reportáží a portrétem. V posledních čtrnácti letech byl u většiny událostí, které ovlivnily náš budoucí život, potkal a portrétoval dlouhou řadu známých osobností. Portrétované buď reportážním způsobem zastihuje v různých životních situacích nebo je nenásilně inscenuje do charakteristických gest v charakteristických prostředích. Nespecializuje se na černobílé nebo barevné portréty, což je dáno pravděpodobně přáním objednavatele.

Jadran Šetlík (1952) vystudoval SPGŠ v Praze. Od mládí ho přitahoval svět známých osobností a krásných žen. Fotografoval Brigittu Bardotovou, Raquel Welchovou nebo Roberta Kennedyho. V současnosti se orientuje na módní a reklamní fotografii. V Praze provozuje luxusní fotoateliér. Autor je velmi zdatným obchodníkem. Přesto, že se jeho fotografie nevyznačují nějak pronikavou tvůrčí invencí, je schopen, jako jeden z mála českých fotografů, své fotografie draze a úspěšně prodávat. Své portréty známých osobností s oblibou prezentuje v těžkých zlacených rámech, není výjimkou, když portrét popové zpěvačky na výstavě doprovází reprodukcí její známý hit. V současnosti se zabývá dlouhodobým projektem, vytváří dvě encyklopedické portrétní řady zaměřené na oblast společenskou (umělci, vědci,



Obr. 76, 77, 78, 79: Jadran Šetlík / Bez názvu (1998)

politici) a podnikatelskou (tzv. Business Club). Každé osobnosti bude věnována série snímků a celek prezentován na Internetu. Projekt má název Czech Photo Gallery a bude digitální bankou se širokým využitím.

Dušan Šimánek vystudoval Střední umělecko-průmyslovou školu obor scénografie a poté fotografii na FAMU. V devadesátých letech zde dva roky učil. Jeho fotografie jsou zastoupeny ve sbírkách Moravské galerie v Brně, Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, Centre Pompidou v Paříži, Polaroid v Cambridge (USA) a JCA v Tokiu. Měl řadu skupinových i samostatných výstav u nás i v zahraničí, spolupracuje s módními a společenskými časopisy typu Elle, Xantypa, Cosmopolitan i s předními reklamními agenturami. Jeho práce vycházejí z detailně propracovaného originálního nápadu, díky kterému jsou schopny dotknout se diváka nejenom prvoplánovými líbivými nebo šokujícími efekty. Autor rozvážně pracuje s barevnými posuny chemickou cestou, používá cross-proces, experimentuje s prošlými materiály, které pře- nebo podexponovává a v závislosti na tom zpracovává.



Obr. 80, 81: Dušan Šimánek / Bez názvu (1993)

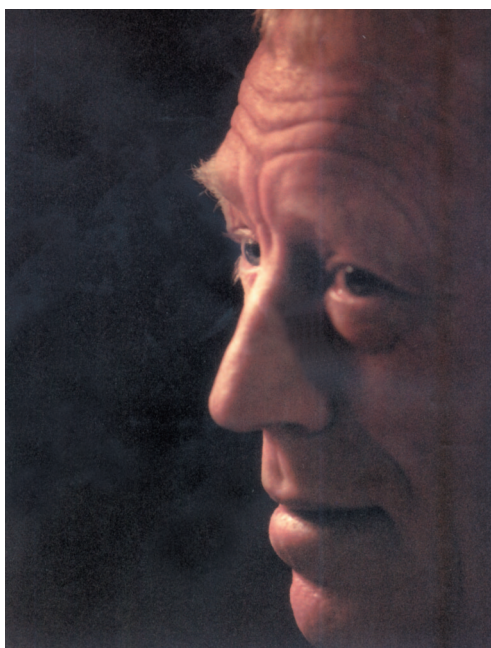
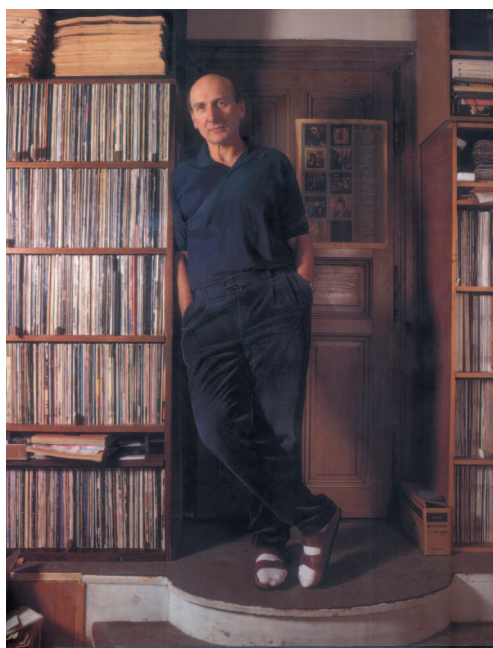


Obr. 82, 83: Vladimír Štross / Markéta Hruběšová (1995), Lucie Bílá (1995)

Vladimír Štross je dalším z řady českých fotografů zaměřeným na portréty tzv. „celebrit“. Své portrétované zasazuje do prostředí kaširovaných portrétních ateliérů z dob počátků fotografie. Samotné původně černobílé fotografie koloruje a svým osobitým výtvarným způsobem dotváří. Výsledné fotografie působí jako postmoderní koláže ironicky citující různé techniky, jak to bývá u podobných výtvarných děl obvyklé. Bohužel autor nijak nepolemizuje s historickými tvůrčími postupy, neironizuje je. Divák s hrůzou zjišťuje, že vše je myšleno jen a jen vážně, pouze s cílem vytvořit jakousi auru jedinečnosti zvyšující ještě více lesk a slávu portrétovaných. To vše je podtrženo volbou výstavního prostoru pražského klubu Radost.

Soubor Vladimíra Štrosse je zajímavý spíše ze sociologického pohledu. Vyjadřuje a symbolizuje v sobě touhy mladé nezralé společnosti prožívající šestý rok svobody a demokracie, výstava proběhla v roce 1995. Touhy po idolech, po vlastních, „našich“ celebritách, ikonách, takových, jaké mají už dávno v západní Evropě.

Jiří Turek (1965) pracoval od roku 1990 jako fotoreportér v největším českém deníku Mladá fronta DNES. Později pro víkendovou přílohu začal fotografovat portréty známých osobností. „Nemám rád všechny ty příliš manipulované, kaširované portréty. Když fotografuju knížete Schwarzenberga, nemusím mu přece dávat na

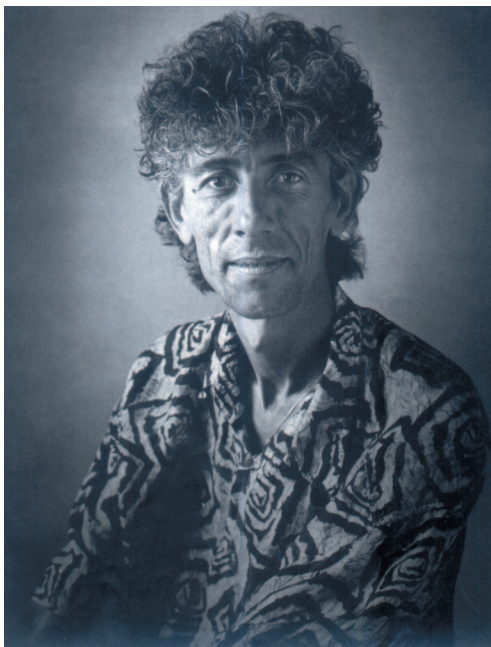


Obr. 84, 85: Jiří Turek / Jiří Černý, muzikolog (1996), Max von Sydow, herec (1996)

hlavu korunu. Anebo dámské spodní kalhotky. On by si obojí třeba i nasadil, ale pak by to nebyl tak docela on. U spousty dnešních portrétů mívám pocit, že na nich nevidím toho portrétovaného, ale fotografa. (...) Nemám potřebu dělat takové fotografie jako například Tono Stano a celá tak zvaná „slovenská nová vlna“. Podle mého to nejsou fotografie, ale sochy nebo obrazy, či literatura. Já fotografii cítím jako zaznamenání skutečnosti, toť se ví, že osobně viděné.“²³ Jiří Turek svým modelům nechává svobodu se projevit, v jeho portrétech často svojí roli hraje i prostředí, které vypovídá o portrétovaném.

Nechat se portrétovat nebo nechat portrétovat své blízké bylo kdysi prestižní záležitostí. V historii se portrétům na zakázku věnovali slavní malíři, s vynálezem fotografie slavní i neznámí fotografové. Jak vypadá, pokud ještě existuje zakázkový portrét vznikající v současnosti? Luděk Vojtěchovský, provozuje svůj portrétní ateliér v Pardubicích, zájem o jeho portréty je prý značný. Vyučil se litografii a reprodukční fotografii, dálkově vystudoval obor polygrafie. Během let vyzkoušel různé žánry, postupně se dopracoval k portrétu, kterému se věnuje ve volné tvorbě i profesně dodnes. Vytváří černobílé portréty, negativ i pozitiv sám zpracovává, někdy používá tónování. Portrétovaní působí trochu neskutečně, ikonicky, Luděk Vojtěchovský

²³ [18] Magazín fotografie, měsíčník pro fotografii 10/2003



Obr. 86, 87: Luděk Vojtěchovský / (2000)

zákazníkům dává, přesně to, co si přejí a za co platí. Sociologicky pozoruhodné by mohly být pohnutky, které vedou jeho zákazníky k tomu, nechat se právě takto zobrazit.

/ZÁVĚR/

V české a slovenské historii jsou osmdesátá a devadesátá léta asi nejrozporuplnějším obdobím. Přechod od totality k demokracii, vyrovnání se se svobodou, západním způsobem života, globalizací oproti izolaci a nesvobodě. Osmdesátá léta ve své první polovině byla obdobím cenzury, uzavřenosti vůči světu, rozporu mezi oficiální a privátní tvorbou, což se nutně projevilo i ve fotografii. I v této době však v některých případech dokonce díky izolaci vznikla pozoruhodná díla.

Rokem 1989 se změnil nejen politický systém, ale i způsob života, a to se projevilo i v umění, došlo k obnovení kontaktů s okolním světem, výtvarníci se mohli svobodně rozhodnout, co a kde budou vytvářet. Pro mnohé toto období znamenalo také okamžik rozhodnutí se mezi vlastní tvorbou volnou nebo realizací komerčních zakázek.

V osmdesátých letech hrál ve výtvarné portrétní fotografii významnou roli subjekt autora ovšem v jiném kontextu než v letech pozdějších. Téma tvorby bylo spíše existenciální, samozřejmě za podmínek daných společenským klimatem nesvobody. Jedinec se vyhroboval více vůči společenskému a politickému systému.

Devadesátá léta prohlubují subjektivizaci fotografie, ale opět v nových podmínkách, stává se lehčí, hravější, s odkazem na postmoderní tendence ve výtvarném umění. Stále častěji jsou vytvářena díla typu subjektivního dokumentu, často se v nich objevuje autoportrét. Umělci zkoumají vlastní místo ve svobodné společnosti. Na sklonku devadesátých let se společnost po předchozí „porevoluční“ euforii začíná vzpamatovávat a zjišťuje, že ani demokratická, konzumní, globalizovaná společnost není bezchybná. K tomu se vyjadřují různé tvůrčí skupiny s kolektivním, mnohdy velmi politicky nebo společensky vyhraněným programem. Zároveň dochází zvláště koncem devadesátých let k rozvoji digitálních médií, což má vliv na způsob zpracování fotografií, mnohým autorům nová technologie otevírá příležitost ke hře.

Rád bych v závěru zmínil práce absolventů ITF FPF v Opavě. V roce 2003 se konala výstava diplomových a klauzurních prací za léta 1998 až 2003. Na výstavě dominoval právě fotografický portrét. Kde Jana Teubalová zpracovala téma změny identity v souboru Pocta Fridě kahlo, slavné mexické malířce..Martin Plitz použil prin-

cipu časové konfrontace a vytvořil několik fotografických rekonstrukcí obálek časopisu Vlasta z padesátých let dvacátého století se stejnými modelkami, které v tehdejší době pro vznik obálek pózovaly. Irena Karel Špoutil zase konfrontuje v sérii Motor-káři těla majitelů motocyklů s jejich stroji i s jejich životním postojem.

Jaká je budoucnost české portrétní fotografie?

Myslím, že obecně společnost půjde dál cestou individualizace ve všech pozitivních i negativních smyslech toho slova. Digitální technologie se bude nadále zdokonalovat, člověk bude dál a dál probírávat zákoutí virtuálního světa a vzdalovat se světu opravdovému, myslím ovšem, že bez probádání se od něj nelze předem odvracet, každé poznání má svou cenu. Konzumního způsobu života nikdo společnosti hromadně nezbaví. To nedokázal ani socialismus ve své vnucované pokrytecké skromnosti dělnické třídy, která ve skutečnosti vedla k uspokojování touhy po věcech obžerstvím, alkoholismem a obecně nezdravým způsobem života průměrných lidí. Životní styl je osobní věcí nás samotných. Předpokládám, že naše společnost v následujících letech neprojde významnější změnou, než která následovala po událostech roku 1989. Nelze předpokládat ani významnější technologický šok typu mobilního telefonu nebo Internetu. Nemyslím, že společnost by mohla být nějak výrazněji cyničtější než je v současnosti, spíš předpokládám pozvolný návrat k duchovním a etickým hodnotám. Současná mladá generace je uvědomělejší než ty předchozí, z čehož přirozeně část mladých v dospělosti vystřízliví.

Myslím, že například vlna subjektivního dokumentu byla a je vyprovokována právě skokovými změnami (člověk obvykle hledá nové ukotvení, když o staré nějak přijde). Proto si myslím, že v budoucnu se tematika fotografické tvorby promění a bude se dotýkat jiných témat než dosud, bude třeba hravější a vnímavější k detailům každodennosti, jak vidíme dnes v pracích umělců západních zemí). Možná, že umělci postupně téma hledání opustí, neboť už „naleznou“ a budou se věnovat něčemu jinému. Hlavní proud výtvarné portrétní fotografie se bude inspirovat budoucími aktuálními trendy v globálním výtvarném umění, umělci stojící na okraji půjdou dál vlastní osobitou cestou. Celá společnost se ve všech oborech ustálí, aby mohla

následující generace tento stav odmítnout, jako jejich předchůdci odmítali nebo komentovali vlastní současnost (dada, surrealisté, beat generation, hippies, punk, postmoderna). Za deset let bude možná zhotovení fotografie na bromovém papíře stejně náročné jako v současnosti ušlechtilé tisky piktorialistů. Vývoj reklamní fotografie bude pravděpodobně směřovat k jakémusi unifikovanému euroamerickému stylu.

/Seznam obrazových příloh/

Obr. 1: Jan Saudek / Pieta (1993), [1]	13
Obr. 2: Jan Saudek / Obtěžovatelka dětí (1995), [1]	14
Obr. 3, 4: Ivan Pinkava / Dynastie Č. 3, Dynastie č. 7(1991), [9]	15
Obr. 5: Ivan Pinkava / Salome(1996), [2]	16
Obr. 6, 7: Ivan Pinkava / TNF 5 (2000), TNF 7 (2001), [17]	16
Obr. 8: Pavel Mára / Triptych K. M. (1993), [1]	17
Obr. 9, 10: Bratrstvo / Žnečka (1990), Naděje (1991), [2]	18
Obr. 11, 12: Bratrstvo / Pěstoun můr(1992), Bludné duše (1991), [17], [1]	19
Obr. 13, 14: Bratrstvo / Anděl II (1993), Světloňoš (1993), [17]	19
Obr. 15, 16: Tono Stano / Taťána Khabarová (1990), Thomas & Ruhler (1989), [19]	20
Obr. 17, 18: Pavel Hečko / Hraběnka Kinská (1991), [1]	21
Obr. 19, 20: Pavel Hečko / Sestry Geislerovy (1991), [1]	21
Obr. 21, 22: Petr Nikl / Netopýří princezny (2000), [20]	22
Obr. 23, 24, 25, 26: Dita Pepe / Autoportréty, Ženy (2001–2002), [17]	23
Obr. 27, 28: Miro Švolík / Návrat k přírodě (1997), [2]	24
Obr. 29: Jolana Havelková / Dočasná setkání(2001–2002), [17]	25
Obr. 30: Vojtěch Vlček / Generace (2003), [17]	26
Obr. 31, 32: Veronika Bromová / Rozhovor I, Rozhovor II (1995), [1].....	27
Obr. 33, 34: Jiří David / Václav Havel, prezident České republiky (1991), [1]	28
Obr. 35, 36: Zuzana Mináčová / Rodinné album (1995), [18]	28
Obr. 37, 38: Zuzana Mináčová / Rodinné album (1995), [18]	29
Obr. 39: Štěpánka Šimlová / Kino (1996), [6]	29
Obr. 40, 41: Rostislav a Zlatuše / Cosmír (1998), [18]	31
Obr. 42, 43, 44: Kamera skura / Hvězdy stříbrného plátna (2001), [17]	34
Obr. 45, 46, 47: Kamera skura / Žijeme tu s Vámi I (2002), [17]	35
Obr. 48: Kamera skura / Žijeme tu s Vámi II (2002), [17]	35
Obr. 49: Lukáš Jasanský, Martin Polák/ Vtipy (1992), [1]	36
Obr. 50: S2/ Mimo limit (2001), [18]	37
Obr. 51: S2/ Mimo limit (2001), [18]	38
Obr. 52: Zdeněk Lhoták / Autoportrét č. 53 (1997), [2]	39

Obr. 53: Blanka Chocholová / Autoportrét se synem (2000), [3]	40
Obr. 54, 55, 56: Věra Stuchelová / Soukromý prostor (2003), [8]	41
Obr. 57, 58: Kamera skura / Autoportréty (1996), [2]	42
Obr. 59: Václav Stratil / Řeholní pacient (1991 - 1994), [20]	43
Obr. 60, 61: Malý, Poláček Lutterer / Český člověk(1982 – 1996), [7]	44
Obr. 62, 63: Malý, Poláček Lutterer / Český člověk(1982 – 1996), [7]	45
Obr. 64, 65: Malý, Poláček Lutterer / Český člověk(1982 – 1996), [7]	45
Obr. 66, 67: Malý, Poláček Lutterer / Český člověk(1982 – 1996), [7]	46
Obr. 68: Jiří Hanke / Otisky generace, Jana Houdková (1948), účetní a syn Tomáš (1973), student, Kladno (1993), [8]	47
Obr. 69: Jiří Hanke / Otisky generace, Ľubo Stacho (1953), fotograf, pedagog a syn Ondrej (1982), Bratislava (1992), [8]	48
Obr. 70: Jiří Hanke / Otisky generace, Richard Tesařík (1945), hudebník a syn Štěpán (1978) student, Praha(1996), [8]	49
Obr. 71, 72: David Kraus / Herec Jiří Lábus (1995) Zpěvačka Iva Bittová (1995), [1]	51
Obr. 73, 74: Miroslav Pokorný / Josef Kroutvor, kunsthistorik a literát (1996), Veronika Žilková, herečka (1995), [18]	52
Obr. 75: Herbert Slavík / Jan Tříška, Plzeň (2001), [18]	53
Obr. 76, 77, 78, 79: Jadran Šetlík / Bez názvu (1998), [18]	54
Obr. 80, 81: Dušan Šimánek / Bez názvu (1993), [18]	54
Obr. 82, 83: Vladimír Štross / Markéta Hruběšová (1995), Lucie Bílá (1995), [18]	55
Obr. 84, 85: Jiří Turek / Jiří Černý, muzikolog (1996), Max von Sydow, herec (1996),[18]	56
Obr. 86, 87: Luděk Vojtěchovský / Bez názvu (2000), [18]	57

/Seznam použité literatury/

- [1] Birgus, V., Vojtěchovský, M.: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let, katalog k výstavě, KANT, Praha 1996, ISBN 80-901903-6-7
- [2] Rišlinková, H., Lendelová, L., Pospěch, T.: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století, katalog k výstavě, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002, ISBN 80-85227-50-9
- [3] Birgus, V.: Pedagogové Institutu tvůrčí fotografie FPF v Opavě, katalog k výstavě, KANT, Praha 2001, ISBN 80-86217-45-0
- [4] Moucha, J., Silverio, R.: Portrét, katalog k výstavě, Asociace fotografů, Praha 1998, ISBN 80-902629-0-2
- [5] Kozlík, P., Scheufler, P.: Česká fotografie 1989–1994, katalog k výstavě, Asociace fotografů, Praha 1994, ISBN 80-9011566-3-0
- [6] Malá, O.: Sladké sny za hořkých nocí / Štěpánka Šimlová, katalog k výstavě, Galerie hlavního města Prahy, Praha 2001, ISBN 80-7010-082-6
- [7] Fárová, A., Suda, K.: Český člověk, /Jan Malý, Jiří Poláček, Ivan Lutterer, Jaroslav Bárta, Studio JB, Praha 1997, ISBN 80-900903-4-6
- [8] Hanke, J., Sedláček, P.: Otisky generace / Jiří Hanke, KUKLIK, Praha 1998, ISBN 80-86079-05-8
- [9] Kroutvor, J.: Dynastie / Ivan Pinkava, ERM, Praha 1993, ISBN 80-901477-3-9
- [10] Chleboun, J.: Barevný portrét v české fotografii, magisterská diplomová práce, Slezská univerzita FPF ITF, Opava 2001
- [11] Hesoun, H.: Portrét–tvář v tvář jinému, bakalářská diplomová práce, FAMU katedra fotografie, Praha 2001
- [12] Flusser, V.: Za filosofii fotografie, Hynek s.r.o., Praha 1994, ISBN 80-85906-04-X

- [13] Flusser, V.: Do universa technických obrazů, OSVU, Praha 2001, ISBN 80-238-7569-8
- [14] Sontagová, S.: O fotografii, Paseka, Praha a Litomyšl 2002, ISBN 80-7185-471-9
- [15] Morganová, P.: Akční umění, Votobia, Olomouc 1999, ISBN 80-7198-351-9
- [16] Rejman, L.: Kapesní slovník cizích slov, SPN 18-91-04, Praha 1971, 14-086-72
- [17] Fotograf, čísla 1/2002, 2/2003: časopis pro výtvarnou fotografii, Mediagate s.r.o., Praha, ISSN 1213-9602
- [18] Magazín fotografie, ročníky 1995–2003: měsíčník pro fotografii, Economia s.r.o., Praha, ISSN 1211-0019
- [19] Macek, V.: Tono Stano, Osveta, Martin 1991 ISBN 80-217-0231-1
- [20] Revue Labyrint, 13-14/2003, Labyrint-Via Vestra, Praha 2003 ISSN 1210-6887
- [21] ITF FPF SU v Opavě, Diplomové a klauzurní práce 1998-2003, katalog k výstavě, Opava 2003, ISBN 80-7248-210-6