

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO - PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Interpretace věci v české fotografii 60. - 80. let 20. století

magisterská diplomová práce

Opava, 2005 Petra Benešová



SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO - PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Interpretace věci v české fotografii 60. - 80. let 20. století

magisterská diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Doc. MgA. Aleš Kuneš
Oponent: Odb. as. Mgr. Václav Podestát

Opava, září 2005

Poděkování

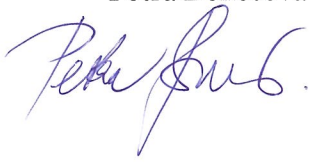
Děkuji vedoucímu práce Doc. MgA. Alešovi Kunešovi
a oponentovi Mgr. Václavovi Podestátovi za odborné konzultace při
zpracovávání této magisterské diplomové práce.

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně, za použití
literatury, časopisů a pramenů uvedených v rejstříku diplomové práce.

Souhlasím se zařazením této práce do knihovny FPF SU v Opavě
a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, zároveň i na internetové
stránky ITF.

V Opavě, dne 1. září 2005

Petra Benešová



© 2005 Petra Benešová, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity
v Opavě

OBSAH

ÚVOD: OBJASNĚNÍ ÚLOHY VĚCÍ
V ČESKÉ FOTOGRAFII 1
Věci v malířství
Poznámka 1. Primární vymezení práce
Věci v počátcích fotografie
Komerční využití fotografie
Česká meziválečná avantgarda a věci
Dogmatismus v teorii české fotografie
Poezie všedního dne
Hledání ztracené kontinuity
Situace v období „normalizace“
Nové impulzy pro zobrazování věcí v 80. letech
Od „čistoty“ fotografického záznamu k inscenované realitě
Post scriptum 90. let
Základní charakterizace mého průzkumu
MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA A NOVODOBÉ POJETÍ ZPŮSOBU
ZOBRAZOVÁNÍ VĚCÍ ČESKÉ FOTOGRAFII 12
Jaroslav Rössler, Jaromír Funke, Eugen Wiškovský
Film und Foto a Aventinská mansarda
František Vobecký
Regionální skupinové aktivity
Období protektorátu Böhmen und Mähren
SURREALISMUS A VĚC JAKO FETIŠ 29
Jindřich Štyrský
Interpretace českého surrealismu
Tři roky po osvobození
PŘELOM 50. LET A 60. LET. POEZIE VŠEDNÍHO DNE 36
Stalinský dogmatismus
Období poezie všedního dne konce 50. let
Počátky aktivit skupiny DOFO
Vilém Reichmann, Václav Zykmund
Umění, které mohou dělat všichni?

NOVÉ POJETÍ VÝZNAMU VĚCI, 60. LÉTA V ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFII 44
Propojení fotografie a výtvarného umění
Poznámka 2. První rozhovor s Tomem Drahošem
Profesní svaz s fotografickou sekcí
Šíře inspirací v surrealismu a „imaginativním umění"
Několik rovin díla Ladislava Postupy
Konkrétní umění a informel Čestmíra Krátkého
Surrealismus Aloise Nožičky v rámci aktivit UDS
Emila Medková a „objet trouvé"
Eva Fuková
Konkretizování věci v tvorbě Běly Kolářové
Vznik možnosti vysokoškolského studia a zásadních sbírek české fotografie
OBDOBÍ „NORMALIZACE" A „REÁLNÉHO SOCIALISMU" 66
Vývoj výtvarného umění a fotografie po roce 1968
Možnost prezentace, práce institucí a odborné časopisy
„NENÁVIDÍM FOTOGRAFII" 72
Jan Svoboda
Inspirace tvorbou Jana Svobody
Jan Hudeček a věci vytržené z užívání
Nové inspirace meziválečnou avantgardou
Tonálně lineární cesta k abstrakci a řešení výtvarných problémů
Fotografie předmětů v souvislostech s dokumentem
Kontrast tradičních a nových cest zobrazování věcí
O „prodejnosti" české volné fotografie na přelomu 70. A 80. let
Nové koncepce výkladu tvorby 70. A 80. let: výstava Fotografie??
Miroslav Machotka
Štěpán Grygar
Poznámka 3. Situace v konceptuálním umění a fotografii na Slovensku
Konceptuální tendence v české fotografii
Vizualismus a „momentková" dekompozice
MIMOINSTITUCIONÁLNÍ PROJEKTY ANNY FÁROVÉ 100
Expozice 9+9 v Praze a Plasech u Plzně
Instalace 11 v Praze

Poznámka 4.
37 fotografů na Chmelnici
Reflexe expozice 37 fotografů Na chmelnici Vladimíra Remeše
ARTE POVERA A INSTALACE
Aleš Kuneš a Jan Hudeček 110
„SLOVENSKÁ NOVÁ VLNA",
GENERACE 60 (narozená kolem roku 1960) 115
Tono Stano, Vasil Stanko, Rudo Prekop, Miro Švolík, Peter Župník
PROMĚNA GENERACÍ NA KATEDŘE FOTOGRAFIE FAMU 129
Agentura Radost a časopis POST
Nový mýtus Lukáše Jasanského a Martina Poláka
Další fotografové věcí přelom 80. A 90. let
POST SCRIPTUM 137
90.LÉTA
Rozdělení Československa
Nové podmínky pro autorskou tvorbu
Pokus o českou transformaci art creating society
Konec dominance jediné možnosti vysokoškolského studia fotografie
POZNÁMKY KE STAVU ČESKÉ FOTOGRAFIE
VĚCÍ V PRŮBĚHU 90. LET 141
Videoart
Lucie Svobodová
Digitální fotografie a nové počítačové technologie
Zobrazování tělesnosti v kontextu s věcmi
Intimní témata přírody
Skupinové aktivity
Odpověď Jiřího Davida

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY
ABECEDNÍ SEZNAM KNIH A KATALOGŮ 151
(řazený podle jmen autorů)
ABECEDNÍ SEZNAM ČLÁNKŮ 159
(řazený podle jmen autorů)
SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK 162
SLOVNÍKY A DALŠÍ LITERATURA JAKO INSPIRACE K DIPLOMOVÉ PRÁCI
JMENNÝ REJSTŘÍK 164

ÚVOD: OBJASNĚNÍ ÚLOHY VĚCÍ V ČESKÉ FOTOGRAFII

„Náš vztah k věcem je složitý, protože jejich situace je ovlivňována naším bytím a naším vědomím. Z evidentní jednoznačné věci se potom může stát významově tajemný, mnohoznačný symbol, který svým sdělením radikálně překračuje faktickou významovou určenost, danou běžným funkčním smyslem věci." Jan Kříž: Stůl ve fotografiích Jana Svobody. Revue Fotografie 1978, č. 1.

Věci v malířství

Věcí bylo v různých dějinných epochách v obrazech vždy dost. Většinou ve výběru, který umocňoval zachycenou situaci, konkretizoval v náznaku prostředí, personalizoval symbolickým významem jinak neznámé rysy tváří zobrazených lidí a světců, perspektivním zkreslením potvrzoval fiktivní hloubku plošného obrazu atd...V pozdějších periodách evropské malby se věci v žánru zátiší stávaly jediným a hlavním motivem. Zlatým věkem pro tradiční zátiší bylo období baroka (kdy docházelo k diferenciaci a výraznému rozvoji tradičních žánrů). Vlivem mnoha okolností (jimiž se na tomto místě nemůžeme podrobněji zaobírat) dochází k nejvýraznějšímu rozvoji zobrazování věcí a přírodnin v holandské a vlámské malbě. Umělec se zde překvapivě obracel více než k symbolice různých neživých předmětů k samotnému vizuálnímu zážitku ze zobrazovaných věcí. Malířskou technikou přesně rozlišoval různý charakter jejich struktur a skladba byla detailně odpozorována především z každodenního života tehdejší doby.

V barokní symbolice se nejčastěji uplatňují zátiší typu vanitas, kde se objevují atributy vědění v kontrastu k lebce, která poukazuje na pomíjivost lidského života. Od barokní malby můžeme zátiší sledovat již jako ustálený žánr, uplatňovaný v následujících slohových periodách i v čistě akademickém malířství, hledajícím inspiraci v tradici.

Objevuje se však často s větší či menší intenzitou od impresionismu také v moderním umění.

Poznámka 1.

Primární vymezení práce

Stejně tak jako v malířství bylo zobrazovaných věcí ve fotografii od objevu média rovněž velké množství. Ve svém textu se soustředím na zobrazování věcí v české fotografii v 60. – 80. let s nutným pohledem do situace v meziválečné a poválečné tvorbě a zběžným shrnutím let 90. Samozřejmě, že „snímání věcí" se neodehrává pouze v rovině výtvarné progresivní fotografie, do níž se pokusím nahlédnout, ale můžeme sledovat její proměnlivost také v reklamě a v části žánrové fotografie, která vychází z tradičního pojetí. Pro tyto oblasti (jakkoli osobité) se v rozsahu mé studie již nenalezl prostor a zaobírám se jimi pouze v dílčích (a samozřejmě nikoliv zcela důsledně vedených) poznámkách.

Věci v počátcích fotografie

Fotografie převzala tento žánr již od svých počátků v 19. století z tradičního výtvarného umění. Bylo to dáno hlavně technickým omezením nově vzniklého média (délka exponování citlivé vrstvy), kdy se pro počáteční experimenty statické věci stávaly ideálním a vždy dostupným modelem. Kompoziční kánony skladby obrazu po staletí rozvíjené klasickou malbou zůstávaly nutně důležitým principem i pro nový způsob zobrazování. Zpětně se po masovějším rozšíření média stávají často mnohé fotografické studie vítanou pomůckou a ideální předlohou pro malíře. Tvorba Eugena Atgeta na počátku 20. století vzniká v prvním plánu především z těchto prozaických příčin. Od objevu fotografie je však nutné sledovat dva zásadně odlišné principy snímání věcí, patrné již u Williama Henry Foxe Talbota v jeho výjimečné knize „The Pencil of Nature" (Tužka přírody) postupně sestavované od roku 1843. Porovnejme dva typy zátiší zhotovené na slaném papíře z kalotypického negativu: klasické zátiší na stole s ovocem v košících (kolem 1844) s ukotvením v malířství a známý snímek „Otevřené dveře" (kolem 1843), kde se zcela evidentně uplatňuje poetika nového média. Ta zde spočívá v netradičním výřezu, ukazujícím pouze fragmenty

některých předmětů, v novém pojetí práce se světlem a stíny i v ryze fotografickém způsobu budování fiktivního prostoru v ploše obrazu. Prostý snímek „nalezeného zátiší" (koštěte opřeného ve dveřích) jakoby byl fotografován o více než století později s inspiracemi v neorealismu.

Komerční využití fotografie

K rychlému průniku fotografie do komerčního využití přispěl především žánr portrétu. Podobenka „střední společenské vrstvy" (hlavně městského obyvatelstva) se stává hlavní hybnou pákou dalšího vývoje. S masovým rozšiřováním média kopírovaného v relativně vysokých nákladech a později užívaného v knihách a obrazových časopisech se ukazují další možnosti pestřejšího žánrového rozvrstvení: krajinářská fotografie a s ní související fotografie cestopisná a první názvuky reportáže. V tomto vývoji zůstává zátiší a fotografování věcí trochu stranou zájmu, je výsledkem spíše privátní tvorby a experimentování s technikou média než s „pragmaticky" využitelnou oblastí (s výjimkou příležitostných pohlednic). Zatímco vstup inspirující „náhodné" situace před fotoaparátem porušující kompoziční kánony akademické malby je při fotografování proměnlivé skutečnosti s živými objekty reálná, zátiší zůstává plně v režii fotografa. Ten se zpravidla vázal k tradičním malířským vzorům a pravidlům a odkláněl se od neprozkoumaných charakteristik moderního média. To je zřetelně patrné i pro stav vývoje ve střední Evropě. Po roce 1900 můžeme u nás tento typ zátiší sledovat v mnohých piktorialistických printech v poměrně širokém zázemí autorů a lze jej dokonce zaznamenat ještě v konzervativním prostředí amatérských fotografických spolků v meziválečném i poválečném období. Samozřejmě se objevuje v prvotních experimentech s barevnou fotografií u **Karla Šmirouse** stejně tak jako v pedagogické praxi **Karla Nováka** ve Vídni nebo po jeho návratu do vlasti na Státní grafickou školu v Praze. (Vliv výjimečné a noblesní osobnosti učitele na mnohé žáky – kupř. **Josefa Sudka** - je dostatečně známý.)

Česká meziválečná avantgarda a věci

Ačkoliv se v textu budu dále důsledněji zabývat především obdobím 60. - 80. let minulého století musím vycházet z kořenů meziválečné fotografie, kdy se ustanovilo novodobé pojetí tvorby fotografického obrazu. Velká část různých uměleckých směrů, vznikajících mezi dvěma válkami, totiž na rozdíl od tradičního malířství, přijala fotografii jako přirozenou součást aktivit ve výtvarné oblasti.

Zřetelný generační rozdíl v českém moderním umění vidíme také v teoretických názorech. Zatímco pro okruh Tvrdošíjných (reprezentovaný především Josefem Čapkem) byla fotografie stále ještě „na samém okraji umění", **Karel Teige** a generace Devětsilu o fotografii už se samozřejmostí uvažovala v intencích širokého pojetí vizuální kultury. Právě teigeovský nástin výkladu fotografie u nás položil základ pro zcela odlišné vnímání média než bylo dosud obvyklé mezi teoretiky výtvarného umění i mezi bezprostředními uživateli ve většinou konzervativních amatérských spolcích. Fotografie se zde pěstovala především v pravidelných klubových schůzkách, výstavách a souborných „salonech". Osobitou a velmi specifickou skutečností u nás je však zde nesporný a samostatný vliv moderní fotografie americké, nahlížené prizmatem Čechoameričana **Drahomíra Josefa Růžičky**. Velký ohlas měly avantgardní výstavy v sousedním Německu (recenzované kupř. mladým **Alexandrem Hackenschmiedem**) a o trochu později i Sovětský avantgardní film a fotografie. Poetismus, konstruktivismus, funkcionalismus a nová věcnost spolu s pedagogickými i tvůrčími výstupy Bauhausu se stávaly hlavními okruhy zájmu novodobého fotografa. Jak si již koncem 70. let správně povšiml Jindřich Chalupecký, překvapivě malý ohlas nacházely v českém prostoru výboje dadaismu, bezprostřední kontakty se světovými tvůrci se odehrávaly většinou v užším pražském německém prostředí. Pozdější živé vztahy s představiteli pařížského surrealismu (Josefem Šímou doprovázená návštěva Prahy André Bretona a Paula Eluarda v roce 1935) motivovaly

mladší tvůrce k tomuto směru. Surrealistická východiska ve fotografiích nacházíme již dříve samozřejmě u jednoho z nejvýraznějších členů Skupiny surrealistů v ČSR Jindřicha Štyrského a mimo skupinu v pracích Jaromíra Funkeho (především v souboru „Čas trvá"). V polovině 30. let se objevují také u zatím v té době téměř neznámého **Miroslava Háka**. Ten v polovině 30. let představuje v Praze své první snímky a ve svém autoportrétu dokonce podle diplomové práce Aleše Kuneše bezprostředně reaguje na návštěvu pařížských surrealistů v Mánesu, která byla plně v režii generačně starších tvůrců a teoretiků.

Meziválečné období v české fotografii lze (s trochou nadsázky) nazvat zlatým věkem experimentů v zobrazování věcí. Nový způsob uchopování světa neživých předmětů před objektivem kamery byl v mnoha ohledech definován řadou přeložených i v českém prostředí vzniklých teoretických statí. Fotografická avantgarda však s jistotou výrazně vybočovala z běžné tvůrčí produkce v oblasti média reprezentované řadou obrazových i specializovaných odborných časopisů. Popularizační knihy mohly přinést mnohá nedorozumění. Kupř. soubor statí a praktických obrazových ukázek „Es komt der neue Fotograf!" **Wernera Gräffa** (Berlin-Oranienburg in Mai 1929) vyvolával v konzervativních kruzích úžas, protože se zaměřil na charakteristickou poetiku média. Fotograf, který se svým aparátem snažil dodržet akademické a vyvážené malířské kompoziční kánony byl náhle konfrontován se „světem chyb", způsobených strojem. Možnosti výřezu, dynamika diagonály, optická perspektiva různých ohniskových vzdáleností objektivů, proměna předmětu ve světle a stínu, převod tonalit atd. Nelze se jistě nezmínit o řadě jmen, jež měla vliv na formování moderní fotografie jako byl **František Drtikol, Jaroslav Rössler, Josef Sudek, Jaromír Funke, Karel Teige, Alexander Hackenschmied**, autoři soustředění ve skupině Fotolinie, Fotoskupina pěti (tří a čtyř) **Eugen Wiškovský, František Vobecký** a později **Miroslav Hák, Jiří Sever, Tibor Honty, Václav**

Chochola a **Skupina 42 Vilém Reichmann, Václav Zykmund, Josef Ister** a **Skupina RA, Emila Medková** a znovuobnovená Surrealistická skupina.

Dogmatismus v teorii české fotografie

Období po roce 1948 bylo charakterizováno rychlým omezováním možností svobodného výrazu, uzavření tvorby v mlhavě formulovaných tezích a příkazech socialistického realismu, kde avantgardní umění bylo naříčeno z „formalismu" a mnohé tradiční žánry byly odsuzovány jako „buržoazní" (kupř. František Čihák, František Doležal). Falešná prudernost nového režimu tak zcela vyloučila akt, „mimoideovou" krajinářskou fotografii, portrét či zátiší. Reportáž a dokument musely do důsledků plnit množství těžko splnitelných ideových kritérií. Tento stav myšlení o fotografii (kdy většina tvůrců raději opustila možnost jakéhokoliv zveřejňování své práce) byl již v letech vzniku podrobován kritice teoretiků fotografie (**Lubomír Linhart, Ján Šmok**).

Poezie všedního dne

Již koncem 50. let vidíme v nově vznikajících obrazových časopisech snímky, které objevují „poezii všedního dne" inspirovanou poválečnou tvorbou Skupiny 42, neorealismem a vzdáleně existencialismem. Existencialismus a surrealismus je ještě v polovině 60. let možné nazírat pouze prizmatem marxisticko–leninské kritiky. Mlhavý pojem „imaginativní umění" (ačkoliv má dnes jistě mnohem zřetelnější obrysy) byl pro výtvarného teoretika **Františka Šmejkala** spíše cestou, jak nahlédnout do meziválečné tvorby bez nutnosti mluvit více o surrealismu. Konec padesátých let však jednoznačně znamená znovuotevření prostoru pro žánrovou pestrost. Nejen časopisecky, ale i knižně se publikují zátiší, jež by v předchozích letech těžko nalézala v redakcích jakýkoliv prostor (kupř. Sudkova monografie s předmluvou **Lubomíra Linharta** nebo **Hákova** s esejí **Jiřího Koláře**). Výraznými klubovými i výstavními aktivitami se profilovala skupina **DOFO**.

Hledání ztracené kontinuity

60. léta by bylo možné interpretovat jako znovuotevření násilně přerušeného kontextu vývoje, kdy řada tvůrců navazovala na meziválečnou situaci. V tom je také jedna z důležitých charakteristik vývoje českého umění: prolínání pozdní návaznosti na „zapomenutou generaci", idealizace zcela odlišných souřadnic a jejich prostupování s novou skutečností výtvarného vývoje ve světě za „železnou oponou". V 60. letech mají mnozí tvůrci možnost alespoň krátce vycestovat, teoretici a kritici získávají příležitost shlédnout výstavy, účastnit se festivalů a seminářů, začínají reflektovat světové umění. Ve fotografii se u nás projevují dozvuky různých technik: froasáží, proláží, izohélií, atd.. Dochází k překvapivé renesanci surrealismu, i když zcela jiného typu než mezi dvěma světovými válkami. Kromě tradičních surrealistických motivů (sen, dětství, podvědomí) se objevují nové rozměry v námětech jako rozkrývání pohledů za „kulisy", mnohovýznamovost ve sdělení interpretovaného objektu nebo vrstvení otázek bez odpovědí, vycházejících spíše od autorů francouzského nového románu. Brněnská výstava Surrealismus a fotografie (později reprízovaná v Essenu, Bratislavě a Praze) postihla mnohé tyto volně navazující aspekty. Proto se také autoři s důsledností vyhnuli názvu „surrealistická fotografie", který by pomohl jednoznačněji zařadit autory do kontextů s aktivním surrealistickým hnutím. Odlišně směrovaným pohledem na neživé předměty s různými inspiracemi v surrealismu se v 60. letech zabývali kupř. **Jiří Sever, Vilém Reichmann, Emila Medková, Eva Fuková, Běla Kolářová, Čestmír Krátký, Ladislav Postupa, Alois Nožička, Stanislav Benc, Karel Kuklík, Josef Prošek** a další.

Situace v období „normalizace"

Po roce 1968 a v následné „normalizaci" 70. let byly mnohé výstavní aktivity a tvůrci známí z uplynulé dekády rychle odsunuti mimo ohnisko pozornosti. Na rozdíl od výtvarného umění (tedy především volné malby a sochařství) zůstávala však přesto fotografie mimo nejtvrdší zásahy

a důsledný dohled. V Revue Fotografie a v Československé fotografii se objevovaly v několika periodách texty, které by v zaniklých nebo tuhé cenzuře podrobených výtvarných časopisech hledaly jen obtížně možnost zveřejnění. Vše nepochybně záviselo na momentálním personálním obsazení v redakci. „Oficiální" galerie (spravované z velké části SČSVU) dávaly prostor většinou pouze svým loajálním členům, nedá se však říci, že by zcela vymizela jakákoliv alternativa pro výstavní činnost. Foyery divadel, předsálí domů kultury nebo podnikové výstavní síně neměly pro výběr výstav většinou tak horlivé přisluhovače režimu. Mnohem více než ke skutečným konfliktům se zde přistupovalo k vlastní autocenzuře.

Nové impulzy pro zobrazování věcí v 80. letech

V 70. letech pak máme možnost sledovat poměrně živé aktivity kurátorů, teoretiků a historiků fotografie nejen „na okraji", ale i v institucích jakými jsou Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze nebo Moravská galerie v Brně. Kontrastem k experimentální a statické fotografii 60. let (v některých ohledech již samovolně rozmělněné opakováním motivů) se stal humanistický nebo subjektivněji zaměřený dokument (pro fotografování věcí především **Jiří Poláček**). Právě různé vrstvy subjektivního dokumentu byly v případě některých autorů na přelomu 70. a 80. let někdy východiskem směrování k tzv. vizualismu (**Josef Moucha**, **Bořek Sousedík, Petr Faster**), k tomuto pojetí se však prostřednictvím výtvarné fotografie dostává také **Josef Vojáček** či **Jiří Foltýn**.

Kromě v té době již nezpochybnitelného klasika Josefa Sudka se nejdůležitějším tvůrcem v oblasti výtvarné fotografie stává Jan Svoboda. Průběžně svým osobitě minimalistickým pojetím věcí inspiroval celou řadu generačně rozdílných fotografů (kupř. **Ivo Přečka, Jaroslava Beneše, Bořivoje Hořínka, Jana Hudečka, Marii Kratochvílovou, Miroslava Machotku** nebo velmi volně v oblasti barevného záznamu **Dušana Šimánka** a další. I v 70. letech však stále nacházíme znovuobnovované inspirace v meziválečném umění – především

v konstruktivismu, nové věcnosti a funkcionalismu (**Jaroslav Rajzík, Pavel Mára, Pavel Baňka**). Konceptuální a neokonceptuální tendence charakterizující výraznou vývojovou linii v západní Evropě a ve Spojených Státech nejsou vlivem přerušené možnosti kontaktů v Československu příliš výrazné. Kromě **Štěpána Grygara** (jehož práce však v této době směřují více k vizualistu) zmíním **Jaroslava Anděla**, jehož vlastní tvorba ve srovnání s kurátorskou a teoretickou činností není tak podstatná a autory z širší oblasti výtvarného umění (kupř. **Ivan Kafka**).

Od „čistoty" fotografického záznamu k inscenované realitě

V období „reálného socialismu" přibližně v polovině 80.let u nás výrazně vzrůstá zájem o inscenovanou fotografii s intermediálními zásahy do výsledných snímků a někdy také s nově objevovaným neokonceptuálním přístupem. Fotografové si ještě více „vypůjčují" věc k vlastní sebeidentifikaci, ale zároveň nacházejí od dob poetismu ve fotografii u nás zapomínaný přístup vtipného, hravého a někdy trochu nezávazného či „neučesaného" pohledu. Do československé fotografie vstupují autoři nijak nezatížení traumatem „internacionální pomoci" tanků Varšavské smlouvy z roku 1968 a nehledající vzdálené záblesky „socialismu s lidskou tváří" a svobody 60. let nebo politických východisek Charty 77.

S postupným chátráním násilně remontovaného socialismu a blížící se „perestrojce" se výrazně proměňuje společenské klima. Otevírají se mnohé další možnosti vstupu na veřejnost nejen prostřednictvím společných výstav a dalších aktivit, ale recenze těchto podniků se navracejí do kulturních rubrik tisku. Mladá generace nezatížená „hříchy" proti režimu z let minulých se v takto otevřeném prostoru pohybuje bez výraznějších kolizí a bez autocenzurních vymezení. Výstavy v centru Prahy nebo skupinové projekty v klubech (kupř. Divadlo Na Chmelnici) jsou událostí s mimořádným ohlasem veřejnosti. Období je velmi bohaté pro tzv. Slovenskou novou vlnu (kupř. **Tono Stano, Rudo Prekop, Miro**

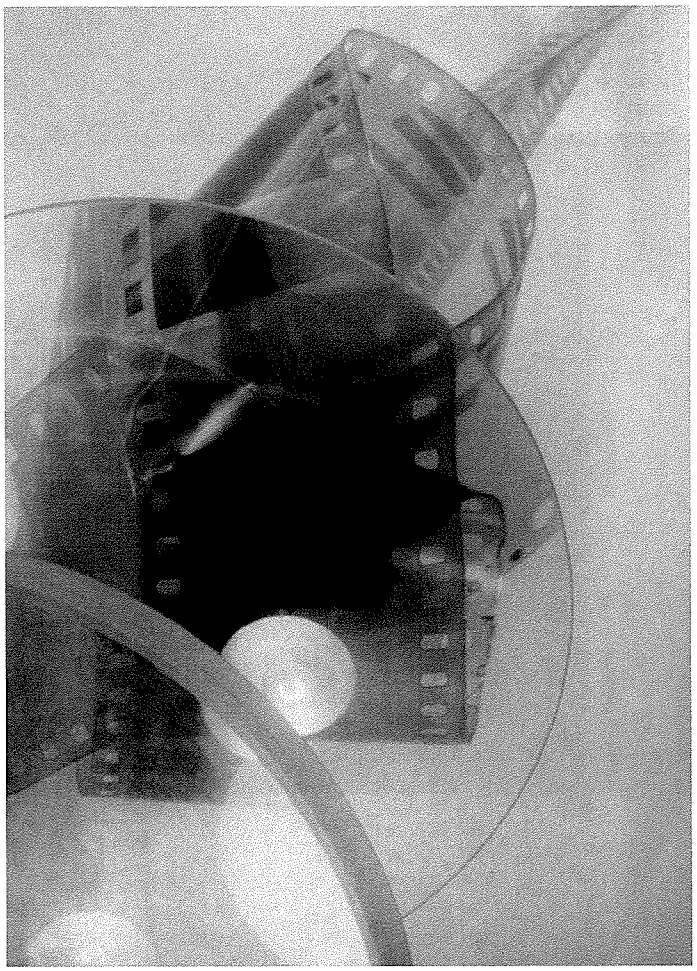
Švolík, Peter Župník, Vasil Stanko nebo předčasně zesnulý **Ján Pavlík**) nebo později již ve zcela odlišných kontextech **Pavol Pecha** či **Robo Kočan**.
Ve stejné době se jiní fotografové (**Aleš Kuneš**, **Jan Hudeček**) pokoušejí vystavět svou tvorbu na principu neokonceptuálních tendencí, instalace a arte povera.

Post scriptum 90. let

Události roku 1989 u nás nutně obrátily pozornost veřejnosti k reportážní aktualitě a dokumentu. Většině autorů se však změnou režimu otevřel prostor za dosud komplikovaně překročitelnými hranicemi na západ. Velké množství skupinových i samostatných výstav na různých místech Evropy a Spojených Států v první polovině 90. let reflektovalo přirozený zájem o tvorbu vzniklou v relativní izolaci. Tento výkyv se v průběhu dekády ustálil do standardního „kulturního provozu". V 90. letech (nejen v našem prostoru) ještě narůstá potřeba s pomocí věcí interpretovat vlastní já. Nikoliv jako bezobsažnou schránku z masa a kostí, ale je tady touha vyjádřit se k určitému problému třeba i pomocí těla a věcí v prostoru. V mé práci je poslední desetiletí důležité jako nahlédnutí do práce fotografů, kteří ve své tvorbě zasahují do let 80. i 90. (dvojice **Lukáš Jasanský** a **Martin Polák, Robert Portel, Michaela Brachtlová, Jaroslav Fišer**) ale i pro srovnání s generací, která není bezprostředně ve svém výrazu zasažená dobou normalizace. Výtvarným umělcům a fotografům, jimž napomáhá rychlý vývoj médií, přináší tento stav možnost fotografii digitálně upravovat. Zároveň si často pomáhají vizuálními schématy, kde „věc" může být někdy tou nejdůležitější. (**Veronika Bromová, Kamera skura, Markéta Othová, Michal Kalhous, Míla Preslová, Janka Vidová, Alena Kotzmannová, Štěpánka Šimlová, Lenka Klodová, Michaela Thelenová, Kryštof Kintera, Pavel Ryška, Pavel Kopřiva** a mnozí další).

Diplomová práce tedy není jen charakterizováním tří dekád o interpretování věci, nebo postupným srovnáním politické situace v tehdejším Československu, či poukázáním na nejdůležitější aktivity kurátorů a dalších specializovaných odborníků, ale zároveň slouží jako pohled na věc - rekvizitu, objekt, fetiš, metaforu, analogismus a také subjekt pro sebevyjádření a sebedefinování.

Bez přítomnosti živých i neživých předmětů v prostoru před objektivem fotograf nemůže většinou vyjádřit svou konkrétní vizi (přirozeně s výjimkou řady různých uměleckých experimentů z pomezí fotografie a výtvarných technik). Musí tedy zřetelně definovat svojí potřebu „věci". Věc působí před objektivem nejprve sama za sebe a tak to může zůstat i v jejím obraze. Následně však může být různě manipulována, formována a podle představy tvůrce dokonce může umocnit výsledný obraz nebo se stát jeho jediným motivem.



Josef Sudek: Reklamní fotografie, 1932-1936

MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA A NOVODOBÉ POJETÍ ZPŮSOBU ZOBRAZOVÁNÍ VĚCÍ V ČESKÉ FOTOGRAFII

MEZIVÁLEČNÁ AVANTGARDA A NOVODOBÉ POJETÍ ZPŮSOBU ZOBRAZOVÁNÍ VĚCÍ V ČESKÉ FOTOGRAFII

Česká meziválečná fotografie konstituovala nástupem moderních uměleckých směrů a novým teoretickým, kritickým (ale i prostě diváckým) pohledem na objevovanou poetiku média základní linie, které se periodicky vracejí i v dalších dekádách až do dnešních dní. Ačkoliv tato kapitola o několik desetiletí předjímá bezprostřední zaměření mé práce, je jistě nezbytná pro pochopení vždy znovu obnovované kontinuity. Jak bylo mnohokrát různými historiky výtvarného umění a fotografie zdůrazňováno, pro vývoj české kultury po Druhé světové válce je charakteristickým rysem opětovné navazování na původní meziválečná východiska, která jsou (možná někdy trochu idealisticky) chápána jako určitá zřetelně vymezená jistota. A to i za předpokladu, že se mnohokrát vlivem politických okolností přerušila možnost primárního výzkumu a následně i jeho zveřejnění. Bádání se rozdrobovalo na množství více či méně privátních aktivit, instituce bojovaly často o holé přežití. Ve zveřejněných dobových textech z 50., 70. a dokonce i 60. let si můžeme při troše pozornosti povšimnout až „eskamotérské“ snahy teoretiků, historiků a kritiků nenarazit v systému režimem stanovených zákazů a ideových kánonů. Zároveň musíme obdivovat také vynalézavost a úpornost, s jakou se mnohé osobnosti především v oblasti výtvarného umění pokoušely v tomto „slalomu“ uspět. Musíme si uvědomit, že přístup ke zdrojům v knihovnách a sbírkách se stával neobyčejně komplikovaný. Některé práce byly deponovány v nepřístupných archivech, jiné půjčovány pouze na zvláštní doporučení, jež bylo většinou těžké získat. Přes tyto potíže vznikla pro oblast meziválečné historie fotografie průběžně řada dílčích i ucelených prací kupř. **Antonína Dufka, Anny Fárové, Petra Tauska, Daniely Mrázkové, Jaroslava Anděla, Vladimíra Birguse, Karla Srpa, Zdeňka Primuse, Aleše Kuneše** a dalších. (Nesmíme na tomto místě

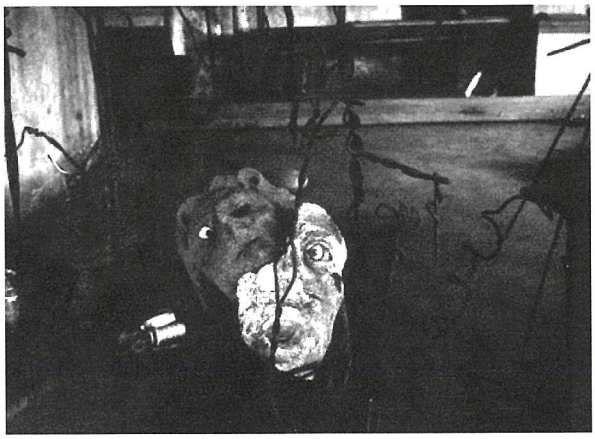
zapomenout na řadu teoretických studií, vznikajících průběžně k tomuto tématu v rámci diplomních prací FAMU a později také ITF, které jsou dnes mnohdy nenahraditelným zdrojem informací, z něhož čerpají také mnozí umělečtí a fotografičtí historici.) Zakladatelským textem přitom zůstává jeden z původních zdrojů. Text Karla Teigeho Cesty Československé fotografie, koncipovaný již v průběhu okupace, který po dlouhou dobu určoval základní prizma pohledu (**Daniela Mrázková** a **Vladimír Remeš** dokonce nazvali svou expozici a publikaci vydanou Mladou frontou v roce 1989 stejným titulem).

Josef Sudek

Počátky tvorby české meziválečné avantgardy jsou ovlivněny dozvuky techniky ušlechtilých tisků a piktorialismu. Mezi příznivce secesního piktorialismu patřily mnohé pozdější osobnosti avantgardy. **Josef Sudek (1896-1976)** pod vlivem Drahomíra Josefa Růžičky v roce 1921 spolu s Jaromírem Funkem a Adolfem Scheneebergerem přechází k nemanipulované fotografii. Ve 30. letech je Sudek již vnímán jako představitel funkcionalismu a nové věcnosti a účastní se několika výstav organizovaných avantgardou. Prezentoval se však jinde nejvíce svou reklamní a užitou tvorbou. Mimo portrétů jsou dochovány stovky fotografií skla, porcelánu, kovových předmětů. Věci mu byly souzeny od samého prvopočátku. Po jejich častém zobrazování v reklamních snímcích začíná od 40.let v úplně opačném gardu. V té době vznikají v jeho atelieru a blízkém okolí některá stěžejní díla.

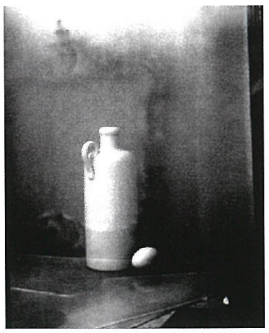
Sudkovým charakteristickým motivem jsou záběry pořizované z okna či na okně jeho ateliéru (1940-54). Zde se někdy ukazují až impresionistické „nálady“, ačkoliv se proti impresionismu sám dosti ostře stavěl. Zřetelný (ačkoliv nepřiznávaný) vliv měl však později (v 50. a 60. letech) surrealismus, především v aranžování a výběru věcí. Konkrétně u snímků: **Z cyklu vzpomínky (1948 - 64)**, **Zátiší podle E. A. Poa (1959)** nebo **Zátiší podle Navrátila (1954)** jsou surrealisticky pojaté náměty hlav. Ze Sudkova objemného díla lze také vydělit snímky

s námětem „acefala", člověka bez mozku. Z mnoha dalších drobných charakteristik se utváří většina autorova zralého díla v pozdějších letech.

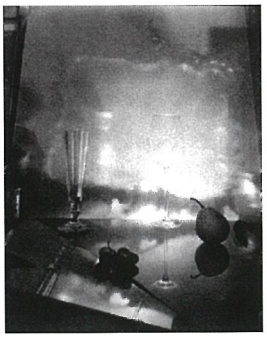


Josef Sudek: Z cyklu vzpomínky, 1948-1964

Jako krutá ironie vyznívá příběh Sudkova ateliéru na Újezdě. Konstatování úřední mluvou v textu článku Martina Hrušky (pod pseudonymem Jiří Pacek) a Jiřího Varhaníka z roku 1988 zní: *„V současnosti probíhá u příslušných orgánů řízení o zapsání objektu mezi nemovité kulturní památky ve smyslu platného památkového zákona, což by představovalo jeden ze základních předpokladů k jeho záchraně."* ČSF 1988, č. 6, str. 254. Jak to nakonec dopadlo, víme. Ateliér byl zcela zdevastován a o více než dekádu později již s pomocí soukromých sponzorů byla postavena přesná replika. Uchovává však pouze několik drobných připomínek Sudkova útočiště a slouží jako galerie nazvaná Ateliér Josefa Sudka.



Josef Sudek: Z cyklu Velikoční vzpomínky, 1968-1972

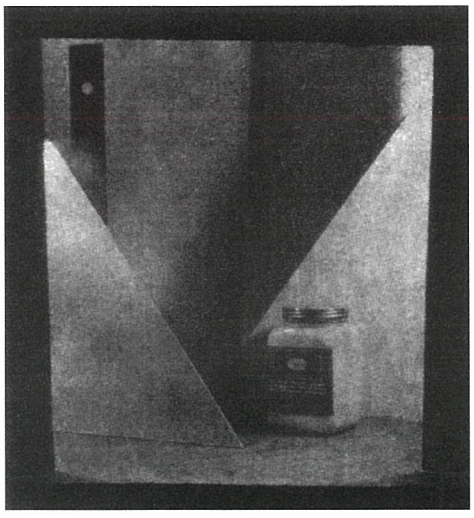


Josef Sudek: Z cyklu Skleněné labyrinty, 1963-1972

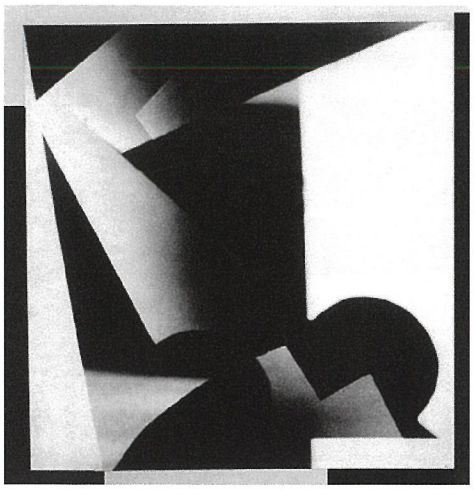
Jaroslav Rössler

Mezi výrazné a nepochybně inspirativní české fotografy patří žák Františka Drtikola **Jaroslav Rössler (1902-1990)**. Již v roce 1919 fotografuje svůj Opus I, který je většinou historiků fotografie považován za první českou avantgardní fotografii vůbec. Na rozdíl od Jaromíra Funkeho (který se polemicky docela ostře staví proti avantgardou oceňovaným „Rayogramům") používá již v polovině 20. let fotogram. Také zde pracuje s tonálně lineárním řešením a se světlem, věci však nejsou fotografovány přes objektiv kamery, ale jsou přímo komponovány na fotografický papír. Fotogram byl kupř. i pro Karla Teigeho jedním z prvních popudů k avantgardou ovlivněným úvahám nad fotografií.

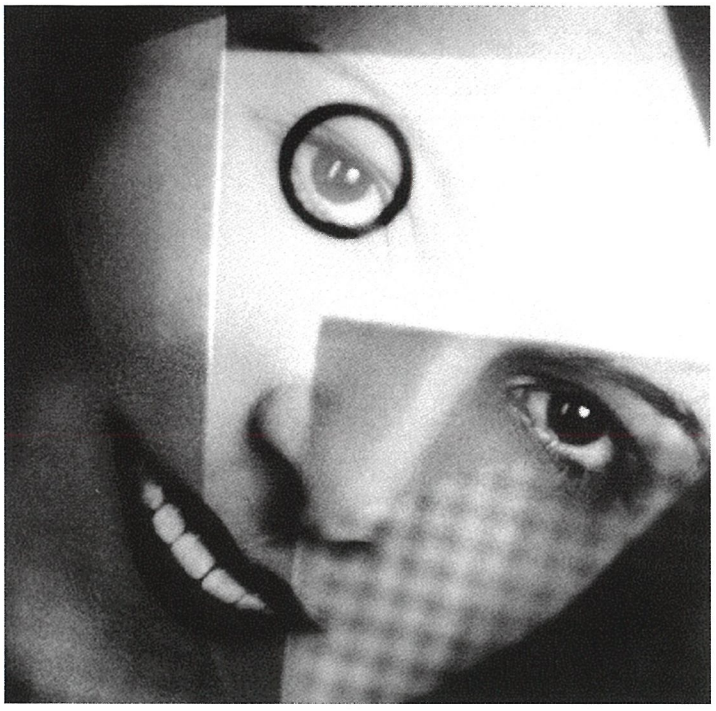
Rössler byl zpočátku jistě inspirován tvorbou svého učitele, přijímajícího vlivy secese, piktorialismu, futurismu nebo expresionismu. Rössler patřil jako jediný fotograf mezi členy Devětsilu, kterého skupina přijala v roce 1923 na doporučení Karla Teigeho. Svými bezprostředními kontakty s okruhem tvůrců českého poetismu a později během pobytu v Paříži interpretuje pro sebe konstruktivismus Lászlo Moholy-Nagye nebo tvorbu Man Rayovu. Motivy (většinou z oblasti moderní techniky) zaznamenané fotopřístrojem, dotvářel různými experimentálními postupy ve fotokomoře.



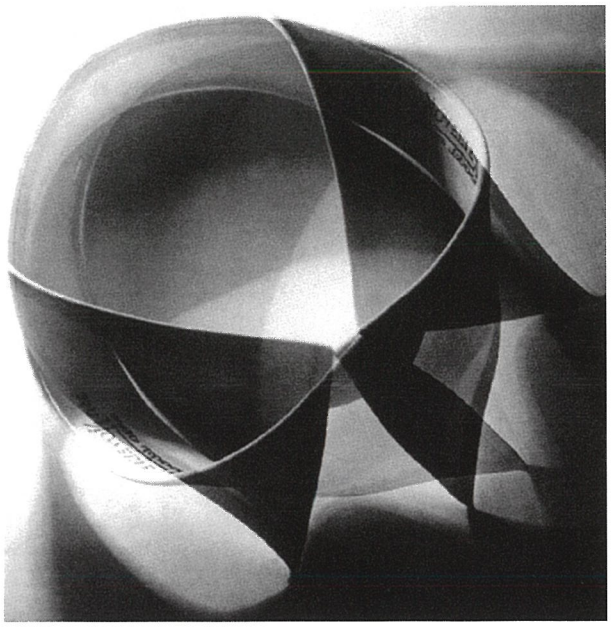
Jaroslav Rössler: Opus I., 1919



Jaroslav Rössler: Fotografie I, 1925



Jaroslav Rössler: Bez názvu, 1931



Jaroslav Rössler: Límce (reklamní fotografie) , 1930



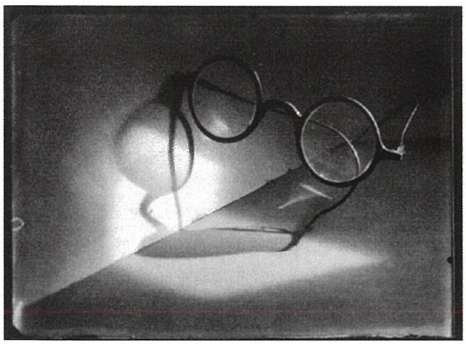
JaroslavRössler: Reklamní fotografie (Somniféne), asi 1933

Jaromír Funke

Spolu s Jaroslavem Rösslerem (který však po svém nešťastném vyhoštění z Paříže /1935/ odchází do ústraní) je další výraznou osobností **Jaromír Funke (1896-1945).** Od roku 1920 se intenzivně věnoval fotografii. Za první světové války studoval nejprve medicínu, později na přání otce absolvoval právnickou fakultu, ale uzavřel ji bez státní zkoušky. V roce 1924 dochází k prvnímu setkání s Josefem Sudkem v Kolíně, které vyústilo v dlouhodobé přátelství a spolupráci. Amatérský zájem o fotografii přerůstá brzy k alternativám profesního uplatnění. Chybělo mu však profesní školení, které bylo nutnou podmínkou k otevření vlastní živnosti. Paradoxně tak od roku 1931 sám vyučoval fotografii na různých školách (kupř. Škole umeleckých remesiel v Bratislavě) a od roku 1935 na Státní grafické škole v Praze. Nepůsobil jen jako pedagog, ale byl i vlivným teoretikem. Ve dvacátých letech vytvářel jednoduchá zátiší s uplatňovanými principy nové fotografie. Pouští se do netradičních skladebných řešení, komponování obrazu na diagonálu (kupř. **Po karnevalu (1924)** a **Noha (1925)**), používá stíny různých předmětů jako další možnosti k tonálně lineárním studiím korelujícím s abstrakcí. V roce 1927 se Funke vyjadřuje ve 2. čísle Fotografického obzoru k Man Rayovi. Kriticky odmítá jeho fotogramy a přiklání se k čisté fotografii, ačkoli se v několika etudách předtím Man Rayem v tomto ohledu inspiroval. V následujících dvou letech (1927-29) vznikají jeho „stínohry", kde se pokouší prostřednictvím praktické tvorby mnohem bezprostředněji polemizovat. Fotografie mají často vizuální podobu fotogramů, vznikají však přes čočku aparátu.

Na počátku 40. let v jednom ze svých nejvýznamnějších článků zaníceně píše: *„Fotografie může spodobnit jen část okolního prostoru (…) musí vybírat. Výběr podléhá jen svobodnému rozhodnutí fotografa, který (…) rejstříkem svých fotografických vědomostí a zkušeností může i prostý nenápadný námět podat formou neobvyklou, ba i oslnivou, tak, že prostý námět stane se něčím novým a velmi zajímavým. Tak vzniká nová*

fotografická skutečnost, pro níž je námět jen záminkou k fotografickému projevu. Nejedná se o prostou realitu, ale o skutečnost takovou, která je ofotografováním popřena jako tělesná skutečnost a začíná žít novým životem, svým vlastním teprve na hotové fotografii. Vzniká tím nová fotografická skutečnost, pro níž je zkonstruované předloha jenom záminkou k fotografování. (...) Jaromír Funke: Od fotogramu k emoci. Fotografický obzor, 1940, str. 121. U Jaromíra Funkeho nalezneme řadu osobitých možností ve smyslu zobrazování věcí: kompozice světel a stínů vržených na bílou plochu, studie tvárnosti objektů a struktur, zkoumání objemu oproti prostoru atd.. Pozoruhodný je surrealismem ovlivněný cyklus **Čas trvá (1930 - 1934)**, kde se Funke jako jeden z prvních u nás zabývá principem „náhodných setkání" různých předmětů na překvapivých místech. Cyklus se obrací spíše do minulosti: *„trvání lze vztáhnout i k médiu fotografie, v principu vázanému ke konkrétním okamžikům a jejich „zvěčňování."* Josef Alan a kol.:Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989. NLN 2001. Josef Moucha: Fotogenie rezistence: 1939-1989. str. 318.

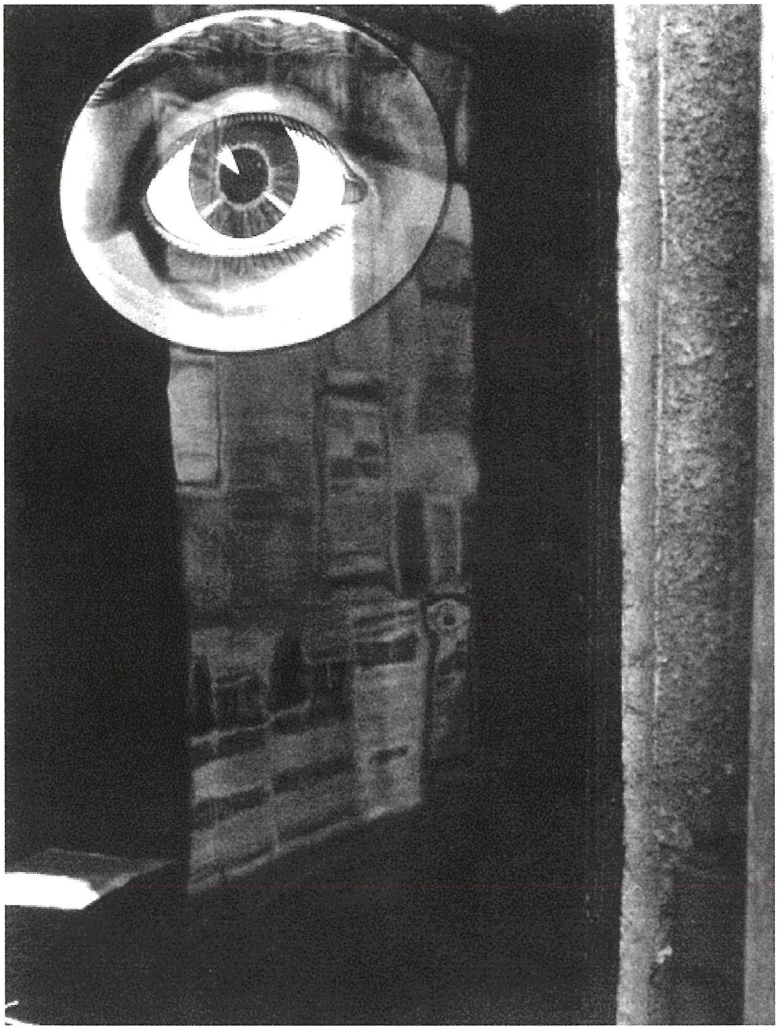


Jaromír Funke: Zátiší 1929



Jaromír Funke: Exotické zátiší, 1928-1929

Spolu s fotografem a pedagogem Josefem Ehmem na Státní grafické škole v Praze uplatňuje moderní učební program, vycházející z myšlenkového zázemí Bauhausu. Některé práce studentů a pedagogů vyšly v publikaci **Fotografie vidí povrch** (1935), kterou sestavil Funke s ředitelem školy a originálním tvůrcem Ladislavem Sutnarem.



Jaromír Funke: Z cyklu Čas trvá, 1932

Eugen Wiškovský

Z dalších osobitých autorů je třeba zmínit **Eugena Wiškovského (1888-1964)**, Funkova pedagoga na gymnáziu a pozdějšího přítele. V jeho tvorbě dominují zdánlivě prosté snímky industriálních předmětů jako byly izolátory či železné pruty nebo věci z každodennosti moderního života (kupř. gramofonové desky). Tyto objekty obrazově prozkoumával v detailech, postihoval jemnosti tvarů i struktur a někdy je posouval do fantazijních souvislostí. Divák byl konfrontován s objektem, který v analogii evokoval myšlenku úplně jiného motivu. Wiškovský jej parafrázoval pomocí výřezu, světla či změnou skutečného měřítka. Přístup autora k věcem můžeme vykládat i studiem psychologie, která ho ovlivnila natolik, že napsal několik výrazných statí o průběhu „vnímání na základě poznatků tvarové psychologie". Jeho dílo nevědomky možná souvisí s částí tvorby Edwarda Westona.

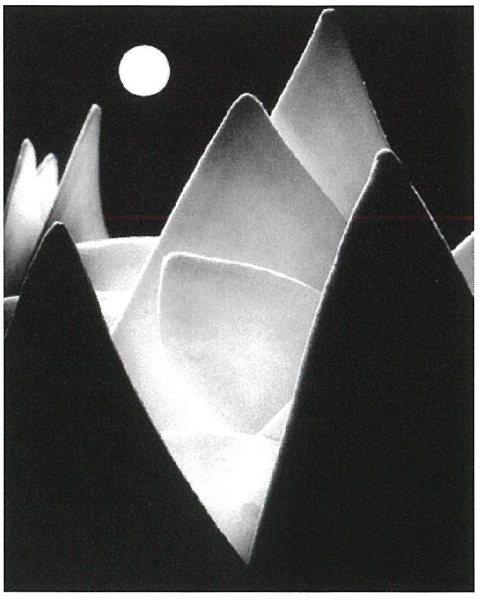
Ve 40. letech ve svém článku poznamenává: *„Ne to, co kolem sebe vidíme, chceme znovu vidět na obrázcích, nýbrž v prvé řadě to, co nějakým způsobem odpovídá našim vnitřním potřebám, které každodenní zraková skutečnost neuspokojuje.“* Fotografický obzor, 1940, str. 126.



Eugen Wiškovský: Izolátor I, 1935

Film und Foto a Aventinská mansarda

V roce 1929 proběhla ve Stuttgartu výstava **Film und Foto**, která byla jednou z nejvýznamnějších i z hlediska vývoje moderní české fotografie. Výběr autorů z tehdejšího Československa sestavil **Karel Teige**, který byl sám zastoupen ilustrací k Nezvalově Abecedě z roku 1926, fotografickými obaly knih a časopisů. Mezi další vystavující patřil Evžen Markalous, Bohuslav Fuchs, Zdeněk Rossmann. Stuttgartská výstava výrazně ovlivnila **Alexandra Hackenschmieda (1907-2004)**, který o ni velmi podrobně referoval v témže roce na stránkách Fotografického obzoru. To nebylo na přelomu 20. a 30. let obvyklé, reference výstav (navíc zahraničních) se v záplavě technických návodů ukazovaly jen zřídka. O rok později Hackenschmied realizoval v Aventinské mansardě ve zmenšené vlastní koncepci první avantgardní výstavu fotografií v Praze. Autor sám fotografoval intenzivně jen v letech 1928-1931, (z této doby se dochovalo poměrně málo snímků) později našel silnější motivaci ve filmové tvorbě. Ovšem i mnohé poválečné fotografie, vzniklé „jaksi mimochodem" při realizaci nezávislých filmů, mají výjimečnou obrazovou kvalitu a kromě portrétů se ukazují také studie směrované k věcem.



Eugen Wiškovský: Měsíční krajina (Límce), 1929

František Vobecký

Specifické je dílo **Františka Vobeckého (1902-1991)**, který byl profesí střihač v módním závodě a navštěvoval různé malířské kurzy. V oblasti fotografie se zabýval nejprve prostými reprodukcemi vlastních imaginativních obrazů, později fotografoval módu, krajinu, detaily plastik a elementární kompozice objektů. V letech 1935-37 začíná ze svých fotografií a drobných předmětů skládat surrealistické fotografické asambláže. (Jak připomíná Antonín Dufek, řada těchto děl připomínala sestavy pro zhotovení fotogramů.) Podobná zátiší „table top" vytvářel kupř. Jaromír Funke nebo Ladislav Emil Berka. Charakteristické pro tvorbu Vobeckého není jen poměrně silný erotický a freudistický podtext mnohých z nich, ale liší se na první pohled použitým materiálem. Objevují se i velmi banální předměty z každodennosti v nových významových vztazích a souvislostech. Doposud nepřekonatelnou souhrnnou prezentaci Vobeckého malířského a fotografického díla doplněnou v katalogu studií zásadního významu připravil v roce 1985 na Staroměstské radnici František Šmejkal.

Regionální skupinové aktivity

V roce 1933 v rámci českobudějovické skupiny **Linie** (jež se fotograficky prezentovala výstavou již o rok dříve) vzniklo společenství avantgardních fotografů vystavujících pod názvem **Fotolinie**. K nejaktivnějším členům patřili **Josef Bartuška, Oldřich Nouza, Ada Novák, Karel Valter, Jiří Linhart a Karel Fleischmann**. Žádný z členů Fotolinie nebyl pouze fotografem, ale výstav se zúčastňoval i širší okruh českých a německých fotografů z regionu. Aktivity celku nelze podceňovat, mnozí členové měli obšírný přehled o nejprogresivnější evropské tvorbě.

O rok později v krásné jizbě Družstevní práce v Praze vystoupila **Fotoskupina pěti (1933-1936) Josef Kamenický, Bohumil Němec, Jaroslav Nohel, František Povolný a Hugo Táborský.** V dosti bohatém rejstříku různých zobrazovaných a avantgardních technických postupů

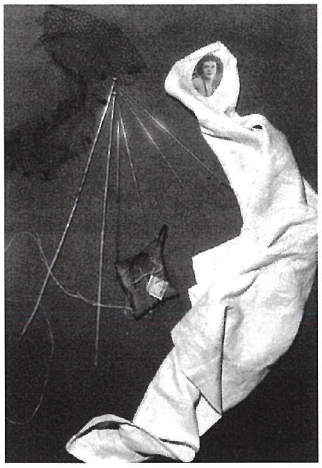
aranžovali také z rozmanitých předmětů surrealistické objekty. V dalších periodách se tento okruh transformoval v jiných autorských propojeních do uskupení podobných názvů (**Fotoskupina tří a Fotoskupina čtyř**). Na tomto místě nemá smysl podrobně tyto periody analyzovat. Činnost skupiny vyšla z tradice brněnské kultury. Tvorba fotografů ze všech těchto uskupení navazovala na experimentální tvorbu let dvacátých, později se přidala fascinace surrealismem. **Jaroslav Nohel** využívá výrazných grafických linií sabatierova efektu, **Otakar Lenhart** experimentuje s pohledy na svou nebo cizí tvář, jež konfrontuje se sochařskými bustami. Kombinuje fotografii s fotogramem. Oproti němu **František Povolný** pracuje na principu deformace.

V roce 1946 František Povolný v Bloku píše: *„Dělá-li si dnes fotografie právem nárok, že je umělecky tvůrčím vyjadřovacím prostředkem, je nutno vytknout úkol: aby nejen chemická emulze, ale mysl fotografů byla citlivá. Aby se i v mysli tvůrců nové fotografie vytvářely protiklady – pozitivy i negativy současného světového dění. (…) myšlení je jediný záběr, který projde objektivem hodnocení budoucí fotografie.“* František Povolný: Společenská funkce fotografie. Blok, 1946, č. 6.

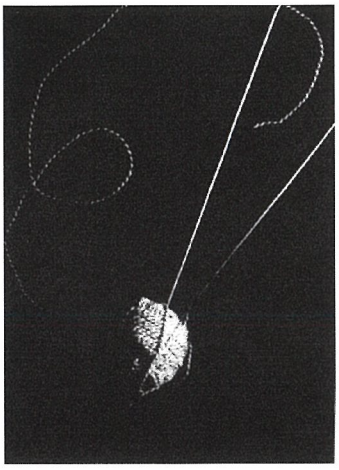
Fotograf **Karel Kašpařík (1899-1968)** byl členem **„Fotoskupiny tří“** (spolu s O.Lenhartem J.Nohelem) kde měl nepochybně hlavní slovo. V roce 1935 skupina uvedla v Olomouci svou jedinou výstavu, kde Kašpařík rozmáchle formuloval v katalogu program: *„Prohlašujeme! smyslem fotografie není jen skutečné zobrazení, reprodukce objektu (skutečnost, aparát, technika jsou jen prostředkem fantasii tvořivého subjektu)...“*

K nejvýraznějším avantgardním fotografiím věcí patří však jeho snímky ze Světové výstavy v Paříži v roce 1937. Inspirujícím motivem je zde pro Kašpaříka obdiv k soudobé technice, vyjádřený snímky v duchu nové věcnosti, reflexe předmětů v reklamě a razantní gesta moderního způsobu života. V oblasti dalších experimentů je práce prosycena novou estetikou avantgardy. Ve svých kompozicích využíval dynamiku diagonály, snímal

detaily ve velkorysých výřezech, objevoval nový výraz motivů v překvapivých podhledech.



František Vobecký: Vzpomínky, 1935



Otakar Lenhart: Reklamní fotografie, asi 1936



Karel Kašpařík: Žně, 30. léta



František Povolný: Děvčátko z barákové kolonie, 1933

Období protektorátu Böhmen und Mähren

Kontinuita zde zhruba nastíněné meziválečné tvorby byla násilně přerušena okupací Československa Německem (1939-1945). Totalitní fašistický režim pronásledoval každé dílo, které souviselo s moderními uměleckým směrováním (Entartete Kunst – zvrhlé či degenerativní umění – podle „výchovné" výstavy zorganizované nacisty v roce 1937 v Mnichově). Z českého umění bylo v katalogu reprodukováno dílo Milenci Jana Zrzavého. Do kontrastu s tímto „uměním" kladli souběžně probíhající expozici „Grosse Deutsche Kunstausstellung" (jejíž východiska se příliš nelišila od v 50. letech i u nás realizovaných „děl" „socialistického realismu"). Podle ideologie organizátorů tendence moderního umění byly dekadentní „levičácké", charakteristické pro umělce židovské národnosti a jednoznačně antinacistické.

„Chci jménem německého národa zakázat, aby politováníhodní nešťastníci, kteří zjevně trpí zrakovou chorobou, se pokoušeli výsledky svého chybného vidění vydávat za umění..."

Adolf Hitler: „Řeč při otevření domu německého umění v Mnichově 19.7. 1937" Cit. Josef Alan a kol.: Alternativní kultura, Příběh české společnosti 1945-1989. LNL 200. Josef Moucha: Fotogenie rezistence: 1939-1989, str.313.

Již od počátku roku 1938 nebylo povoleno fotografovat v důsledku ohrožení republiky na mnoha místech a po okupaci se tento zákaz stal brzy ještě důraznější. Někteří se snažili zachytit v jemných analogismech hysterii války. Krátce po vyhlazení Lidic vytvořil **Tibor Honty (1907-1968)** záběr sochy naříkající ženy, která stála v ohradě s dřevěnou boudou (dobově zřetelně čitelný symbol prostředí koncentračního tábora).

Autoři postižení norimberskými zákony byli okupanty donuceni k životu na zapřenou a nebo internováni do koncentračních táborů. **Jindřich Heisler (1914 -1953)** byl nejmladším členem surrealistické skupiny. Během války se ukrýval u Toyen a s její pomocí vznikl cyklus **„Z kasemat spánku"**. Dále realizoval v soukromém nákladu v počtu

15 kusů sbírku **„Jen poštolky chčí klidně na desatero"** a zároveň si neodpustil německou verzi ve 40 exemplářích v překladu. **„ Nur die Turmfalken brunzen ruhig auf die 10 Gebote. Gedichte."** Zásadní je textová část pro fotografie Jindřicha Štyrského Na jehlách těchto dní. Heisler nebyl fotograf. Vytvářel knihy, objekty, asambláže, montáže. Jeho přínos do fotografie spočívá hlavně ve vytváření obrazových básní a fotografiky. Svoje koláže nazýval většinou jednoduše „objekt".

Koncem války se objevují výrazné ineditní sborníky u nastupující generace. (Kupř. Záchody s fotografiemi Josefa Proška nebo Výhružný kompas se snímky Václava Zykmunda, které více než inspiraci surrealismem předjímají akční umění.)

Surrealismus, existující u nás vždy jen krátce ve svobodné společnosti, můžeme vnímat ve smyslu významového chápání reality. Tento směr byl jednoznačně přínosem pro fotografii, protože pomáhal posouvat věci a objekty do nové prostorové, snové dimenze. Možná právě proto u nás vzniklo tak rozsáhlé dílo. Nejen, že surrealismus pomáhal výtvarníkům přežít a vypořádat se s válkou, ale nedokázaly ho zničit dokonce ani střídající se totalitní režimy.



Jindřich Heisler: Nadsamec (A. Jarry), 1943



Jindřich Štyrský: Z fotografických cyklů, 1934-1935

SURREALISMUS A VĚC JAKO FETIŠ

SURREALISMUS A VĚC JAKO FETIŠ

Ačkoliv se další kapitola stále ještě zdánlivě nedotýká hlavního tématu mé teoretické práce, domnívám se, že její zařazení je velmi důležité pro pochopení surrealistických (nebo obecněji „imaginativních“) východisek v zobrazování věcí v české fotografii od 60. do 80 let.

Jindřich Štyrský (1899-1942)

Patřil mezi tvůrce, jejichž dílo bylo nejvíce postiženo nástupem dvou totalitních režimů – nacistického protektorátu a posmrtně i komunistické diktatury. Ačkoliv jeho umělecká tvorba (až na několik výjimek) neměla žádný politický podtext, jeho silná vůle po svobodě „prokletého básníka“ byla nepřekročitelnou překážkou ke zveřejnění ještě v 60. letech. Výstavu dávno zapomenutých fotografií ve Funkeho kabinetu Domu pánů z Kunštátu uvedl téměř čtvrtstoletí po autorově smrti v roce 1966 Jan Kříž, díky archivu Toyen, žijící po válce v Paříži. (Ve stejném roce sestavil František Šmejkal expozici malířské tvorby Štyrský a Toyen pro Moravskou galerii v Brně, jíž o rok později viděli i návštěvníci pražského Mánesa). V letech „normalizace“ se nad výtvarným dílem opět uzavírá přísná klatba mlčení. Pro českou fotografii je však příznačné, že se i v této době objevují různé skuliny, kudy se snímky dostávají na povrch ke zveřejnění.



Jindřich Štyrský: Emilie přichází ke mně ve snu, 1933, koláž

Štyrského koncentrovaná obraznost v souborech vznikajících v průběhu 30. let: **„Žabí muž"**, **„Muž s klapkami na očích"** a **„Pařížské odpoledne"** je jednou z nejcharakterističtějších pro český surrealismus ve fotografii vůbec a inspirovala mnohé tvůrce ještě o několik dekád později. Část těchto snímků byla tajně publikována tiskem v roce 1941 pod názvem **„Na jehlách těchto dní"** s textem Jindřicha Heislera a pak zveřejněna krátce po válce v nakladatelství Františka Borového.

Štyrský měl od doby svých pařížských pobytů hluboký vztah k nalezeným zátiším Eugena Atgeta. Na rozdíl od jeho intuitivního snímání pracoval Štyrský pod vlivem důsledné a předem stanovené myšlenkové struktury. Možná proto, že fotografie byla pro něj jednou z možností, jak téměř deníkovými záznamy fixovat nevyzpytatelnou „skutečnost". Fotografii využíval také ke zprostředkování svého způsobu fetišistického vnímání reality.

„Štyrského nezajímá fotografie věcí, nezajímá ho její specifická problematika, zajímá ho jen škodolibá radost, přistihnout věc při její vzpouře a dosvědčit její nepatřičné počínání, protože mezi ním a věcmi leží vzájemné, i když odtažité pohrdání. Vztah Štyrského k věcem je vztahem nikdy nekončící konfrontace." Antonín Dufek: Surrealistická fotografie, Česká fotografická avantgarda, KANT 2000.

Svůj vztah k věcem vysvětluje Štyrský sám v knize pornografických montáží **„Emilie přichází ke mně ve snu" (1933)**. Knihu věnoval své předčasně zemřelé setře, kdy autor vztah k ní freudisticky interpretoval. Umělce oblast erotiky a sexuality velmi přitahovala. Prostoupila jej natolik, že se stala vedle námětu smrti a zmaru jednou z hlavních os jeho tvorby

„…časem nacházel jsem tam všechno co jsem miloval. Střepy šálků, vlásenky, střevíček Barborky, žárovky, stíny, krabice od sardinek, celou svou korespondenci a použité prezervativy. V tomto světě se zrodilo mnoho podivných živočichů. Pokládal jsem se za stvořitele. Plným právem. Když jsem dal potom skříňku zaletovat, díval jsem s uspokojením

na hnilobný stav svých snů, až její stěny pokryla plíseň a nebylo zde ničeho spatřiti. Byl jsem si jist, že vše, co na světě miluji, tam existuje."
Karel Srp: La revue érotigue et son cercle. Erotisme et surréalisme en Tchécoslovaguie. Katalog Galerie 1900 - 2000., Paris 1993. Str. 3 - 8, převzato z České fotografické avantgardy 1918-1948, KANT 2000.



Jindřich Štyrský: Z fotografických cyklů, 1934-1935

Interpretace českého surrealismu

Podle některých interpretací český surrealismus dvacátých a třicátých let svým způsobem završoval vývoj avantgard. Poválečná obnova nezávislého myšlení z jeho průbojné formy (jež jsme přivykli označovat jako avantgardu) v myšlení odbojné vůči mnohým formám represe a kulturní pokleslosti se může projevovat jako „podzemní" autonomie vůči vládnoucí kultuře.

Pravděpodobně nejpodstatnějším činitelem také pro oblast fotografie je skutečnost, že surrealismus svým způsobem obrátil pozornost

k přirozeným zdrojům tvořivosti v lidské psychice, pracoval se subjektivitou a autenticitou. Díky těmto (a řadě dalších předpokladů) zasáhl surrealismus právě u nás nebývalý segment kultury, tvořený generací, která nastoupila těsně před válkou, během okupace a především po ní. Tento vliv byl mnohdy jen prvním impulsem, později zasunutým pod nové koncepce (Skupina 42, Skupina RA, společenství vzniklé spontánně kolem Karla Teigeho a Vratislava Effenbergera.)

Podle nejnovějších studií představuje válka pro vývoj české kultury významný mezník mezi avantgardou a alternativní kulturou a jejich principy. S válkou skončil i výlučný intelektualismus avantgardy a surrealismus přežil svoje původní schémata. Je potřeba zdůraznit, že vliv na další proměny surrealismu mělo střídání generací. Ve fotografii to byl po Karlu Teigeovi především jeho příbuzný Václav Zykmund, ale texty o tomto směrování v oblasti média především v 60. letech publikovali Petr Tausk, Vratislav Effenberger, Adolf Kroupa, Vilém Reichmann a o trochu později Alena Nádvorníková. Teprve v 90. letech byl zveřejněn rukopis Petra Krále z konce 60. let **Fotografie v surrealismu**, jež na rozdíl od rozvolněného výběru pro výstavu Surrealismus a fotografie (1966) uvažuje v přesně vymezovaných hranicích uměleckého směrování. (Sám Petr Král však tato stanoviska v předmluvě z 90. let upřesňuje, vnímá je více jako dobový dokument.)

Tři roky po osvobození

K výrazným autorům (zaměřeným také na fotografování věcí) kteří našli širší ohlas teprve za války a především v krátkém poválečném období do roku 1948 patří **Miroslav Hák**, **Vilém Reichmann**, **Jiří Sever** a **Václav Chochola**.

Během války vzniká několik uměleckých seskupení. Nejdůležitější jsou pro oblast našeho zkoumání Skupina 42 a skupina RA. **Skupina 42** se přidržuje civilismu, neorealismu a existencialismu, nejčastější motivy nachází na periférii města. Ačkoliv se především

teoretici skupiny (Jindřich Chalupecký a později Jiří Kotalík) proti starší generaci Skupiny surrealistů ČSR dosti ostře vymezují, již Karel Teige upozornil na mnohá surrealistická východiska, prostupující práci většiny z autorů. Pro nás je jistě důležité, že za nejvýraznější projekci proklamovaných idejí považoval dílo jediného fotografa skupiny **Miroslava Háka (1911-1978).**

„Většina Hákových věcí není ani „krásná" ani „zajímavá" „překvapivá" či šokující. Věci mají svůj lidský rozměr ve vztahu ke skutečnosti. Právě lidský rozměr se projevuje tím, že věci jsou schopné vyvolat příliv neočekávaného citu a dojetí, aby ho vzápětí shodily odkudsi se vynořili s agresivně šaškovským úšklebkem." Kuneš, Aleš: Věci ve fotografické tvorbě. Filozofická fakulta Slezské univerzity v Opavě, Opava 1992, str. 71.

Po své padesátce o svém experimentování Hák říká: *„Jsem pro experiment. Všechno, co jsem udělal, jsou jen pokusy. Ale experiment pro experiment nemá smysl. (…) Experiment musí postihnout, podle mého, kus člověka a kus života. Nebát se, ale nezastavovat se. Projít cokoliv, ale dojít někam."* ČSF 1963, č.1, str. 8.

Poetika Skupiny 42 měla značný vliv na část díla **Václava Chocholy (1923)**. Ačkoliv se nikdy bezprostředně neúčastnil aktivit společenství, později s některými členy spolupracuje. Souborné i tématicky zaměřené výstavy uspořádané v poslední dekádě Blankou Chocholovou ukázaly širokou škálu inspirací ve světě věcí tohoto solitéra. Fascinující jsou kupř. pohledy do fotografického ateliéru, které jakoby navazovaly na kultovní stroje a strojky Františka Grosse.

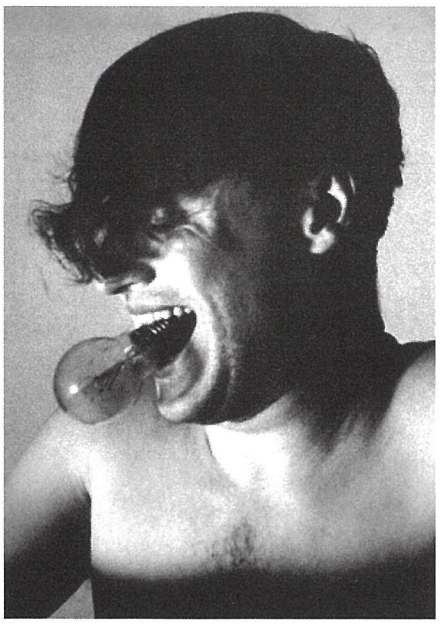


Václav Chochola: Věšák, 1944

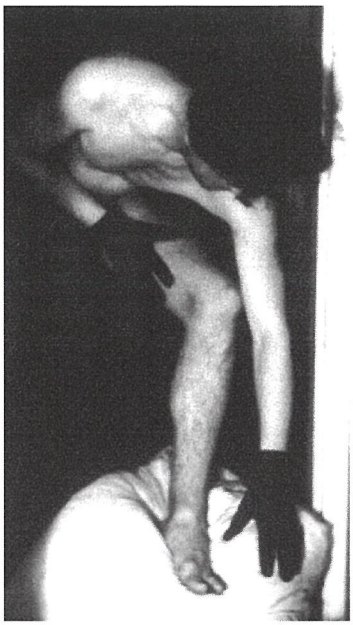
V roce 1946 vzniká v Praze **skupina Ra** (která naopak sama sebe označuje za „mladší surrealisty“) navazuje na umělecké směrování v tělesnosti a snovosti, nechybí „automatické“ rozvíjení motivů, černý humor či metafory. Edice Ra existovala i před válkou. Po válce se přetavila na skupinu, v níž se sloučili **„mladší surrealisté"** z Prahy a Brna (kupř. **Miloš Koreček, Ludvík Kundera, Bohdan Lacina, Zdeněk Lorenc, Vilém Reichmann, Václav Tikal, Václav Zykmund)**.

K integraci aktivit rozptýlených autorů dal těsně po válce první impuls Karel Teige. Pozval Istlera s Lorencem na informační schůzku o „reorganizaci surrealistické skupiny". Schůzka se uskutečnila, ale **„mladší surrealisté“** chtěli jít svou vlastní cestou. Zdrojem

nedorozumění byl způsob kladení otázky po nezbytnosti programu a teoretické vybavenosti ke skupinové činnosti. Skupina Ra o takové nezbytnosti pochybuje a výslovně se snaží *„praxí a prací vyhýbat se úzkostlivě apriorním teoriím a přemíře teorie vůbec"* (Skupina Ra 1947, s.13), Teige pokládá za fatální slabinu veškerého jejich počínání, že „skupina trpí teoretickou podvýživou".



Václav Zykmund: Autoportrét, 1937



Václav Zykmund: Bez názvu, 1937

Vratislav Effenberger a Zdeněk Havlíček a o něco později Zbyněk Fišer zaujímají velice kritický postoj naopak k Teigemu. Vyjadřují se o jeho filosofii jako o „usedlé, „zmoudřelé", nebo jako „oportunistické snaze získání postu vysokoškolského profesora" či „(...) že se nechce znát k duchům, které vyvolal". Úplnému rozchodu pomohl také únor 1948.



Vilém Reichmann: Došla, ze souboru Kouzla, 1962

PŘELOM 50. A 60. LET. POEZIE VŠEDNÍHO DNE

PŘELOM 50. LET A 60. LET. POEZIE VŠEDNÍHO DNE

Stalinský dogmatismus

Po krátkém období znovunabyté svobody a komunistickém převzetí moci v roce 1948 byla první polovina 50. let v oblasti fotografie ve znamení úporných teoretických rozprav o vyjadřovacích způsobech médií v regulích socialistického realismu. Radikální frakce, reprezentovaná Františkem Čihákem nebo Františkem Doležalem, prosazující vulgárně bezvýhradné převzetí aktuálních stalinských vzorů, se brzy dostává do sporů s Lubomírem Linhartem, pro něhož je důležitá kontinuita tradice s meziválečnou avantgardou. Petr Klimpl s přesností upozorňuje, že *„Ačkoliv takové extrémistické pojetí realismu bylo kritizováno zejména po prosincovém zasedání ÚV KSČ v roce 1953, projevilo značnou životaschopnost.“* ČSF 1989 č.10, str. 450. Objevují se však mladí teoretici, kteří se pokoušejí postavit svůj průzkum média na analyticky vědeckých základech (Ján Šmok). Bezbřehá nuda oficiálních mnohokrát prověřovaných a eliminovaných akcí se jen málo dotýká individuální tvorby velké části autorů, jež nemůže být samozřejmě v soukromí zcela omezována. Vymezující je však samotné společenské klima a nemožnost jakékoliv veřejné realizace. Určité žánry nebo typy fotografií nemohly být vzhledem k tuhé cenzuře zveřejněny v tisku nebo publikacích, nemohly být po dlouhá léta vystavovány.

Období poezie všedního dne konce 50.let

Teprve v polovině 50. let se znovu objevují jména Sudka, Funkeho nebo Drtikola (články v Československé fotografii napsal Jiří Jeníček). Po roce 1956 (kdy byl s konečnou platností v Sovětském svazu odsouzen „kult osobnosti“ reprezentovaný především J.V. Stalinem) se začínají výrazněji prosazovat autoři, navazující většinou na poválečné aktivity Skupiny 42. Charakteristickým stylem publikovaným v této době nejčastěji se stává tzv. poezie všedního dne. Je inspirována civilismem, neorealismem a velmi krotkými a nepojmenovávanými názvuky surrealismu, o němž se začíná více mluvit až v polovině 60. let.

Již v roce 1957 vzniká v podobě sborníku předzvěst nového a na svou dobu velmi exkluzivního čtvrtletníku **Revue Fotografie**. Prvním vedoucím redaktorem se stává Václav Jírů. Tento časopis postupem doby získává značnou důležitost, protože na větším prostoru přináší hlubší a promyšlenější reflexe než mohou být přijaty měsíčníkem Československá fotografie.

Na závěr stejného roku Národní podnik Fotochema otevírá v Praze na Jungmannově náměstí svou specializovanou výstavní síň pro médium fotografie. Tím tato galerie získává prioritu v celé tehdejší Evropě. Časopis i galerie zanikly hned na počátku devadesátých let z důvodů nedostatku financí a vlivem restitucí církevního majetku v centru Prahy, kdy Řád menších bratří Karmelitánů neprosloužil galerii na konci roku 1991 smlouvu o pronájmu a prostory začal využívat k lukrativnějším komerčním aktivitám.



Miroslav Hák: Ve dvoře, 1943

Počátky aktivit skupiny DOFO

V roce 1958 se začala z fotoamatérů v Olomouci postupně utvářet skupina **DOFO (DObrá FOtografie** nebo více charakterizující dobové klima **Dům Osvěty - Fotografové Olomouce).** Pro její počátky byla právě poezie všedního dne určujícím motivem. Práce se v prvních letech vyznačovaly zaníceným amatérismem, postupně prošlo společenství vývojem, jež při zdánlivě jednoduchých úkolech sledoval zřetelné cíle: najít vlastní cestu, styl zobrazování obyčejného, všedního prostředí lidí, věcí - odhalit jejich poezii i bizarnost. V tomto ohledu se (nevědomky a méně vyhraněně) blížili teoretickým manifestům a praxi malíře Vladimíra Boudníka. Jednotliví autoři se většinou omezili na velmi úzkou oblast skutečnosti z níž zachycovali pouze detail nebo strukturu. Pregnantnost pojetí byla vyvážena velkou mírou poetičnosti a výtvarnosti. Pro většinu tvůrců DOFO bylo zobrazování věcí alespoň v určité periodě důležitým motivem. Ve skupině pracovali kupř. **Antonín Gribovský, Ivo Přeček, Rupert Kytka, Jan Hain, Vojtěch Sapara** (vyučující později na Institutu výtvarné fotografie techniku) a další. Velmi důležité impulzy z oblasti soudobého výtvarného umění přinášel malíř Slavoj Kovařík a později Václav Zykmund či Vilém Reichmann.

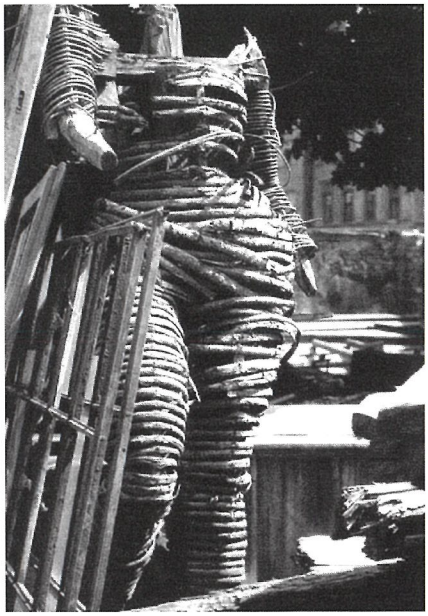
Vilém Reichmann (1908-1991)

Multilaterární tvůrce zasahoval i do jiných výtvarných oblastí než do fotografie. Od roku 1945 pracoval jako samostatný výtvarník a karikaturista, ačkoliv byl původním povoláním architekt a krátce působil jako stavební technik a učitel. V době svých pětapadesátin k vlastní tvorbě říká: *„Aby člověk ve fotografii udělal něco kloudného, musí žít snad už od mládí v důvěrném styku nejen s výtvarnictvím, ale i s poezií, filmem, hudbou, filozofií. Tak žili a tvořili Funke, Hák, Sudek, Jeníček. Amatéři, kteří by očekávali spásné recepty pro svého „ušlechtilého koníčka“ sotva něčeho dosáhnou, dokud neprolomí začarovaný kruh svých „ostatních lidských“ zájmů.“* ČSF 1963, č 5, str.152.

Fotografie (vedle obrazů a kreseb) poprvé vystavil v rámci poválečných aktivit skupiny RA. Od počátků nabízel divákovi ve svých snímcích kypící pestrost tvarů a překvapivou různorodost motivů. Metafory a analogy jsou pro něj hlavním impulzem ke vzniku díla. Charakteristickým rysem, provázejícím autora průběžně celou tvorbou, je schopnost uspořádávat jednotlivé snímky do rozsáhlých cyklů. Kupř. **Dvojice, Z říše rostlinné,** a nebo **Bez kompasu**, které se prolínaly se soubory **Metamorfózy** a **Kouzla**. Reichmann ke svým cyklům v roce 1963 poznamenal: *„V kratším nebo delším úseku lidského života se vyskytují jisté převládající představy, touhy, příznačné motivy – a transponují se do předmětného světa. Člověk je tam potom „nachází". První popud k cyklu může být taková nabízivá náhoda. Dokončení cyklu už je práce záměrná. A poslání? Cykly mohou fungovat jako orientační ostrovy v moři reality, která nebohého fotografa denně ohrožuje svou bezbřehostí."* ČSF 1963, č.5, str. 152.

Nejvýraznější fotografie objevované v realitě jako nalezená zátiší vytváří na přelomu 50. a 60. let. Impulzy soudobého výtvarného umění jej brzy odvádějí od prostých záběrů objevovaných v překvapující skutečnosti k různosměrnému experimentátorství. Už pouhé názvy některých později využívaných fotografických technik předznamenávají vztah k „věcem". Frotáž, otisk prstů, muchláž, postřik, dekalk, stěrkování, sendvič s použitím negativu, fotogram na promítací ploše, pohnutí papírem při zvětšování, drásání exponovaných filmů. Leitmotivem čistě fotografických i experimentátorských postupů je specifická symbolika, vyznačující se mnohovýznamovostí, v níž však převažuje konkrétní a nezaměnitelný tón. Zprvu to byly spolu nesouvisející věci v náhodných setkáních typických pro surrealismus, jež vytvářely vrstevnatost významů. Sondy do nitra osobního i společenského podvědomí, v němž se mísily sny, fantastická vysvětlení komplikovaných a těžko pochopitelných jevů s konkretizací lidské touhy. Ale i pozdější obrazy se vyznačovaly zájmem o neobvyklé, avšak

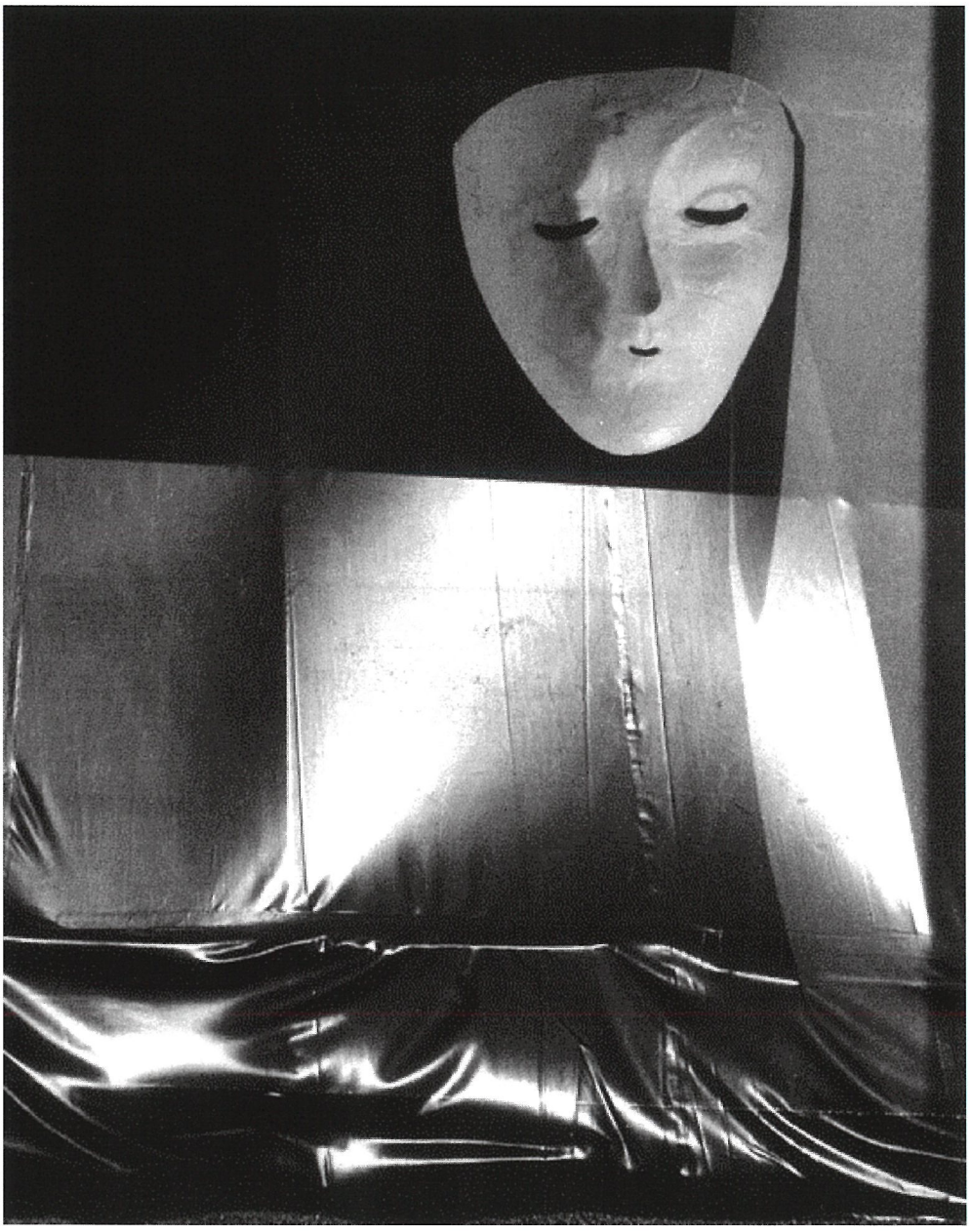
trvale existující, co většinou míjíme bez povšimnutí. V záběrech autor (a s ním i divák) hledá v abstraktních útvarech, odhaluje postupně věci, lidské postavy a zvířata či vegetaci. Zobrazované motivy jsou zdrojem nekonečného množství asociací, kdy samotné předměty zcela ustupují do pozadí.



Vilém Reichmann: Z dílny Adolfa Loose-Sen, 1938



Vilém Reichmann: Z cyklu raněné město, 1946



Vilém Reichmann: Delirama, 1965

Václav Zykmund (1914 - 1984)

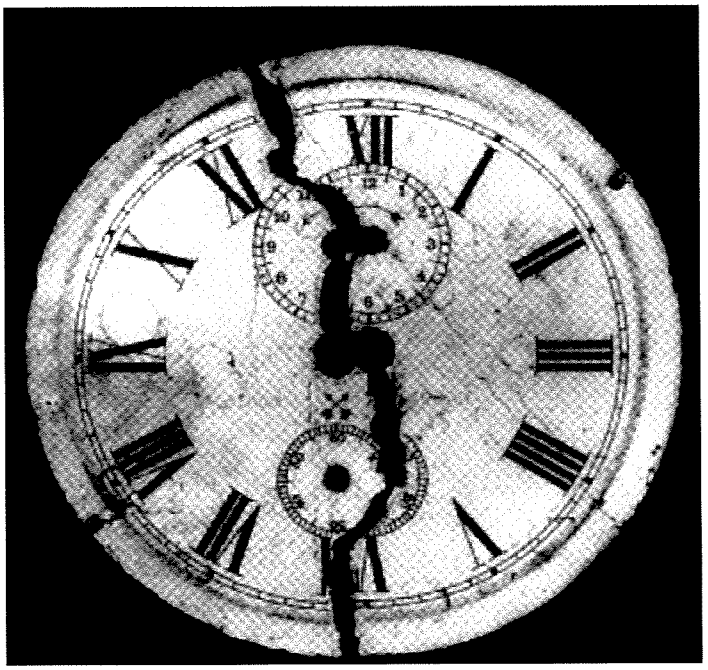
Malíř, režisér a scénárista animovaného filmu, spisovatel, teoretik, pedagog. Byl příbuzným Karla Teigeho, jehož prostřednictvím již ve 30. letech osobně poznal řadu avantgardních umělců. V oblasti fotografie se svou praktickou tvorbou pohyboval v poměrně krátkých (ale významných) časových periodách. Nejdůležitější i z hlediska evropské fotografie jsou jeho akce „Řádění", realizované koncem války s přáteli. Tyto akce byly z vývojových hledisek českého umění výjimečné a jednoznačně s velkým časovým předstihem předjímaly happeningy 60. let. V těchto Řáděních se často objevují i věcné rekvizity.

Umění, které mohou dělat všichni?

Po válce se Zykmund seznamuje s Vilémem Reichmannem, k jehož cyklům na počátku 60. let píše významnou studii. Zykmundovo soustředění k teoretické reflexi fotografie má v českém prostředí mimořádný význam. Inspirace Karlem Teigem a kontinuita s levicovou avantgardou je jednoznačně patrná v knize Umění, které mohou dělat všichni? (Praha 1964, 1968). Připomeňme si na tomto místě ještě jednoznačně inspirující část článku Viléma Reichmanna napsaného pět let před vydáním knihy: *„Proč by se fotografie nezmocnila prvků a postupů poezie slovesné: symbolu, metafory, příměru, básnického obrazu; proč by se v daném případě nepokusila o něco, co je zcela běžné v lidových písních, bájích a poezii: o projekci vědomí okouzlené milenecké sounáležitosti do vnějšího světa? Náznak, zkratka, mnohoznačnost a interpretační šíře – zdá se, že všechny tyto znaky moderní poezie jsou dostupné i básni fotografické, komponované do cyklu významově i výtvarně. Je v povaze věci, že fotografickou báseň nelze vykonstruovat, je především vzrušujícím dobrodružstvím.*

(…)nastane doba, kdy poezii budou i když ne dělat (jak prorokoval Lautréamont) tak přece vnímat, vidět. Masové rozšíření fotografie u nás (…) se může stát jednou z bran k poezii, která se stane nutností, denním chlebem." RF, 1959, č. 3.

Osobité otázky z okraje umění načrtla kniha Umenie a gýč (Bratislava 1966). Ve druhé polovině 60. let se však někdy dostává do konfliktů s nejmladší intelektuálně zaměřenou generací, která pro jeho avantgardní levicová východiska projevuje jen pramálo pochopení (kupř. Věra Linhartová). Po úplném zákazu činnosti v oblasti „normalizované" kultury v roce 1972 se vrací k vlastní malířské tvorbě a později publikoval řadu dobově výrazných teoretických studií o fotografii pod jinými jmény (A. Šlachtová, L. Kolářová, T. Štefek a dalšími).



Ladislav Postupa: Marnost, 1969

NOVÉ POJETÍ VÝZNAMU VĚCI, 60.LÉTA V ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFII

NOVÉ POJETÍ VÝZNAMU VĚCI. 60. LÉTA V ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFII

„Hlavní tah vývinu české umělecké fotografie se ve sledovaném období ubíral cestou subjektivizace, k čemuž napomohly surreálné výklady objektivisticky snímaných námětů. Tomuto směřování nedokázala v posledku zabránit ani přísně protiindividualistická marxistická teorie (jak dokládá první monografie Josefa Sudka), ani šíření dokumentarismu. Navzdory všem protivenstvím se vůdčí autoři věnovali vytváření životních děl. V zásadě šlo o obrat od objektivismu třicátých let a experimentů s možnostmi média k novému pojetí fotografie coby prostředku sebevýrazu."

Josef Alan a kol.: Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 - 1989. NLN, 2001. Josef Moucha: Fotogenie rezistence:1939-1989, str. 331.

Základní inspirační zdroje

Šedesátá léta a část sedmdesátých let byla u nás ve fotografii částečně prosycena nadšením z experimentování, technikou ovlivňovanými proměnami klasického postupu negativ – pozitiv.

Jak dokládá překvapivě široce koncipovaná výstava Surrealismus a fotografie (Funkeho kabinet v Brně 1966 – reprizováno v Essenu, Praze a Bratislavě), jako velmi výrazné lze považovat inspirace v původních meziválečných zdrojích surrealismu, transformovaných poválečnou zkušeností totality v osobitý tvar, který se většinou jen málo podobal kontinuálnímu vývoji surrealismu v západní Evropě. A tak se zde prolínají kafkovské motivy principy absurdního dramatu a nového románu spolu s konkrétním uměním. Poslední inspirace byla pro českou fotografii velmi důležitá. Oponent Teigeovy poválečné koncepce teorie fotografie Max Bill o konkrétním umění jako o protikladu k abstrakci na konci války říká: *„Konkrétním uměním nazýváme ta díla, která vznikají na základě osvojení jejich prostředků a zákonitostí, bez vnějškového spoléhání na přírodní jevy, tedy nikoliv abstra-*

kcí."(1944) „Každý předmět, který reálně existuje, který není jen myšlen, který není jen pojmem, je konkrétnem." (1947). Na rozdíl od do 60. let již jen přežívající abstrakce (kde umělec vytváří autonomní světy) je konkrétní umění pro fotografa mnohem inspirativnější. Nejvýraznějším výtvarníkem pracujícím také s fotografií je v tomto ohledu **Jan Kubíček (1927)**, jež kombinuje lettrismus se svéráznou podobou informelu, mísí princip nahodilosti s řádem.

Propojení fotografie a výtvarného umění

K nejdůležitějším neveřejným ateliérovým výstavám radikálního křídla mladé generace patřily **Konfrontace I.** a **II**. (1960), kde se mezi sochaři a malíři objevují také fotografové Jiří Putta a Karel Kuklík. O necelý rok později vzniká širší skupina umělců zaměřených k nefiugrativní tvorbě pod stejným názvem. Zde jsou kromě Karla Kuklíka zastoupeny fotografky Běla Kolářová a Emila Medková. S rychlým odezněním zájmu ve světě již doznívající vlnu abstrakce se skupina bez společné aktivity rozpadá. O tom jak rychle se diferencovala tvorba mladých autorů ve společenském klimatu 60. let výborně vypovídá **Konfrontace III**. organizovaná Čestmírem Janoškem již v oficiální galerii (Galerie mladých v Alšově síni UB na Malé Straně, Praha 1965). K výstavě vychází také katalog s texty Jana Kříže a Františka Šmejkala. Stav ukazuje velmi zřetelně razantní průnik aktuálních tendencí v rozmezí pěti let do oficiálních struktur a „uměleckého provozu". Kromě Karla Kuklíka se účastnil z fotografů také televizní kameraman Stanislav Benc a umělecký historik a fotograf Čestmír Krátký.

Impulzy světových progresivních výtvarných proudů jako pop art, minimalismus a konceptualismus, happening, enviroment, performance, land art, body art a arte povera či dalších se ukazují velmi útržkovitě a zkratkovitě i v celé šíři českého výtvarného umění. Ačkoliv řada výtvarníků začíná nacházet cestu k Marcelovi Duchampovi a dadaismu

a neodadaismu vůbec, ve fotografii se tyto inspirace ukazují jen dílčím a málo průrazným způsobem.

Jen nemnozí fotografové a výtvarníci reflektují aktuální myšlenky. Kupř. s inspiracemi v pop artu lze částečně spojovat **Evu Fukovou**.

Od 40. let se objevují tendence arte povera, land artu a konceptuálního umění u **Jiřího Tomana (1924-1972)**. Podle vyprávění pamětníků to bylo dáno především jeho neobyčejnou kreativitou a hravostí (realizoval takto dlouhou sérii novoročenek), i když podstatnou část svého díla po celou dobu života v pardubickém regionu kvůli „nepatřičnosti" a „zesměšnění" pečlivě utajoval. Právě tato intuitivnost je ovšem překvapivým zdrojem poznání, že ačkoliv zde neexistovalo širší zázemí pro podobnou tvorbu, někteří tvůrci k ní dospívají zcela solitérně.

Ve fotografii se v českém prostředí neustále vynořovala provokativní otázka titulu Václava Zykmunda: „Umění, které mohou dělat všichni?". Proto zde vidíme obrovskou diferenciaci různých snah po autorském výrazu a různá silová pole, jež jej reflektují. Začínají v neobvykle široké a celkem štědře podporované amatérské základně, kde však z velké části chybí informace o soudobém umění.

Poznámka 2.

První rozhovor s Tomem Drahošem

Na tomto místě si dovolím kratičkou zmínku nedotýkající se bezprostředně mé práce. Popud k ní jsem objevila při obšírném listování ročníky RF a ČSF z 60.- 80. let. V červencovém čísle ČSF z roku 1965 jsem v rámci zprávy o Festivalu pionýrské a svazácké fotografie a filmu objevila první rozhovor s tehdy 17 letým a dnes jedním z nejvýznamnějších českých výtvarníků a fotografů působícím ve Francii Tomem Drahošem (1948). U nás se představil až po pádu režimu velkou expozicí v roce 1993 v pražském Mánesu, kde vystavil osobité metamorfózy materiálu a koláže. Kupř. destrukce fotografických printů v papírovou drť uzavřenou ve skleněných nádobách. Od 70. let by tvorba

tohoto autora v souvislostech s mou prací zasluhovala podrobnější rozbor, ovšem jeho práce (stejně jako část fotografického díla Magdaleny Jetelové a starších tvůrců, jako byl kupř. Vilém Kříž (1921 – 1994) či Jan Lukas (1915) souvisí především s mezinárodními kontexty a na české scéně v uvedeném období nemají tito autoři prakticky žádný prostor.

Samozřejmě, že tento „pionýrský" rozhovor nepřináší pro studii nic podstatného, ale nemohu si odpustit jeho zaznamenání jako výjimečnou kuriozitu. Tom Drahoš: *„To bude asi u nás všech takový začátek. Já jsem taky nechtěl a nechci zůstat u rodinné fotografie. Mám rád jakousi reportáž v klidu, zachycuji situaci a výtvarný výraz. (...) Začíná-li někdo sám, snadno se spokojí s málem. Studio* (Dům pionýrů a mládeže - pozn. autorky) *by především mělo jít tím směrem, aby nepromíjelo nedostatky technické, kompoziční apod., ale kladlo stále větší nároky. (...) Nemyslel jsem profesionalismus, ale nároky na to základní. Dobře tomu rozumíme: vedoucí ví, že na práce patnáctiletých nelze klást měřítka jako ve svazu výtvarníků, ale člen chce, aby byl měřen těmi nejpřísnějšími měřítky, neboť on sám se jimi měří."* ČSF 1965, č.7, str. 254-256.

Profesní svaz s fotografickou sekcí

Profesionální fotografové se v této době již celkem úspěšně etablují v různých výtvarných svazových institucích, pro něž jsou (s odpuštěním) ideální „dojnou krávou", odvádějící ze svých povolených zakázek značné „desátky". Pod „křídly" instituce se zabývají běžnou řemeslnou a zakázkovou činností a pouze málo osobností se zaměřuje také na skutečnou tvorbu. Většina je fotograficky velmi konzervativní, jak dokumentují katalogy a recenze oficiálních výstav sekce fotografů SČSVU.

Ludvík Baran se v roce 1963 provokativně ptá: *„Kam s fotografickým zátiším? Na výstavu, do bytu, nebo jako ilustraci k poezii, do naučné a reklamní literatury, na ceníky, nebo jako samostatné fotografické dílo do prodejen fondu? Jsou fotografové, kteří celý život*

nedělali nic jiného, než izolovaný předmět nebo zátiší, a přece světových mistrovských děl zátiší není mnoho." Ludvík Baran: Zátiší ve fotografii. ČSF 1963 č. 12, str. 410.

Šíře inspirací v surrealismu a „imaginativním umění"

To, co charakterizovalo vývoj výtvarného umění a od něj vymezené části fotografie v šedesátých letech v západní Evropě a Spojených státech se neukazuje v českém prostředí příliš výstižně. Objevuje se zde především nebývale široký pokus o „rehabilitaci" předválečného surrealismu, který je vnímán jako podstatná součást tradice české fotografie.

Je to vcelku logické, protože přirozeně pokračuje tvorba autorů jakými jsou Miroslav Hák, Jiří Sever, Vilém Reichmann či Emila Medková, jejichž práce se začínají datovat již před válkou či v jejím průběhu a těsně po ní.

Velkou míru nezávislosti a osobní autenticity si nadále uchovává **Jiří Sever (1904 -1968)**, skrývající se pod pseudonymem (vl. jméno Vojtěch Čech). Jeho tvorba kontinuálně pokračuje v atgetovské tradici, přijaté ponejprv Jindřichem Štyrským.

Autor vytváří obdivuhodné množství souborů (čtyřicet cyklů po dvaceti fotografiích), které váže do alb a tím snímky posloupně seřazuje do téměř deníkových příběhů.

V katalogu PHP si Aleš Kuneš povšiml přesného postřehu Petra Krále: *„(...) snímky autodidakta Severa jsou zcela mimořádné ve svém zdánlivě neaktuálním přístupu, který může kdykoliv získat novou naléhavost, je-li adekvátním prostředkem jedinečného vidění."* Aleš Kuneš: Surrealistické incidence. Česká fotografie 60. let. Katalog PHP, KANT, Praha 1996.



Jiří Sever: Fetische, 1966

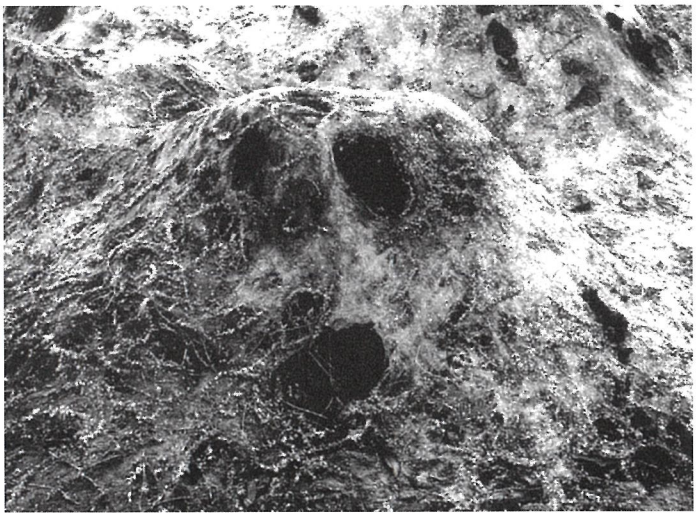
Koncem 50. let se objevuje nová generace, která však vlivem neprodyšně uzavřených společenských poměrů nestihla přesněji vymezit svůj postoj ke generacím předchozím. Jsou to kupř. fotografové Ladislav Postupa, Karel Kuklík, Čestmír Krátký, Alois Nožička, Stanislav Benc či Eva Fuková (souvisí s nimi i Emila Medková, jejíž tvorbu však lze sledovat již od konce 40. let). Věc stejně jako starší tvůrci zobrazují velmi často, ovšem kontexty jsou od atgetovského pojetí původních surrealistických východisek již velmi vzdálené. Objevují předmět v detailech a jeho strukturách, posouvají jeho význam do jiných vrstev absurdity, groteskosti či hledají souvislosti s nově otevíranými otázkami ekologie.

To je příznačné především pro fotografie **Karla Kuklíka (1937)**. V letech 1959 až 1964 snímá autor krajinu jako velmi zúžené výřezy reality, zhušťující v sobě souběžně jakési vypreparované předlohy pro reprodukci fotografova vnitřního světa. Čtyři cykly prostupují od krajiny zamořené přes krajinu naděje ke krajině poznání. Využíval inspirací z texturální abstrakce a surrealismu, aby je postupně přetvářel v další tvorbě.

V následujících dekádách se Kuklík přikláněl opět více k české tradici (Funke, Hák, Sudek) a někdy také k tvůrcům světové

velkoformátové fotografie Westonovi a Strandovi. Karel Kuklík patří mezi nejkvalitnější printery tradičních technologií u nás. Klade mimořádný důraz na konečné pojetí autorské zvětšeniny.

Kuklík pracuje jako fotograf ve svobodném povolání od roku 1964. Během profesní dráhy často spolupracoval s významnými českými výtvarnými a kulturními časopisy (kupř. Výtvarné umění, Výtvarná práce, Literární noviny). Často dokumentoval sochařská díla, malířské obrazy, instalace výstav a umělecké ateliéry. Po společenských změnách v zemi v období „normalizace" se věnoval hlavně architektuře, velkoformátovou technikou se pokoušel zachytit genia loci parků, soustředil se také na detaily přírodnin. Tato orientace trvá prakticky nezměněna v omezeném rozsahu dodnes.



Karel Kuklík: Z cyklu Ztroskotání č. 1, 1964

Další tvůrci této generace přenášejí význam jednoho pojmu na druhý, odhozené věci mnohdy objevují na smetištích, poznamenány opotřebovaností času nebo zásahem někoho či něčeho. Výběrem určitého úhlu záběru dovolují věci proměnu tvaru, funkce, účelu nebo účinu.Tuto „poetiku smetišť" lze (s trochou povrchnosti) charakterizovat především dílem Aloise Nožičky a Čestmíra Krátkého a částí tvorby Emily Medkové a Ladislava Postupy.

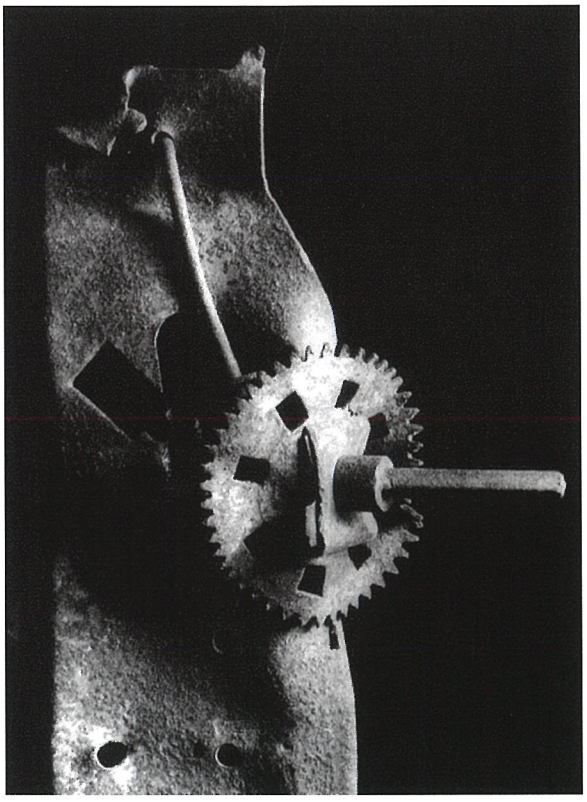
Několik rovin díla Ladislava Postupy

Dílo libereckého fotografa a grafika **Ladislava Postupy (1929)** je překvapivé z několika různých rovin. V prvním plánu pohledu se může zdát nevyrovnané. V některých ohledech nás sice překvapí opravdové a soustředěné hledačství, ale jinde nás autor zase uzemní banalitou fotografovaných motivů. Postupa však zjevně nalezl vlastní osobitost stejně výraznou jako Emila Medková se stěží zaměnitelným autorským rukopisem. Používáním sendvičových montáží zpochybňuje bezpro-střední „haptickou" hru s věcmi. V první části tvorby z 60. let však striktně dodržuje přesnou práci se světlem, opticky zjednodušovaným tvarem a bohatými strukturami předmětu. Jednotlivé motivy získávají v obrazu analogický nebo symbolický význam, jež fotograf upřesňuje v samotném jednoduchém názvu. Mnohé tyto rychlé proměny jsou velice vtipné či získávají charakter groteskności (Centrum – motivem je kryt kanálu, Utopie – pavučina, Nepřítel – kleště, Diskuse- dvě rybí hlavy, Tajemství – balík atd.) Sám autor k tomu v roce 1967 poznamenává: *„Odklonil jsem se od reportáže. Nepodceňuji však její význam, zejména pro autentičnost a její dokumentující složku. Myšlenka předchází vzniku obrazu. Názvu používám jako vstupní informace k porozumění obrazové složky. Převážně i tak vznikají mé fotografie, dříve připravené, přičemž nevylučuji obrazový nález, který by mě takto zpětně zaujal."* ČSF 1967, č. 7, str. 270-271.

V druhé části jeho díla se naopak ukazují dvě roviny. Jedna se otevírá samotným snímáním předmětu a další je jakýmsi vyprávěním příběhu o tomto předmětu prostřednictvím fikce montáže nebo jiných technik.

Postupovo dílo zůstalo v regionu neprávem trochu stranou zájmu. Je možná také oslabováno mnohými pozdními komerčně motivovanými grafickými variacemi autorem objevené speciální techniky. Přes určitou rozporuplnost pozdější tvorby je podle názorů některých kritiků a historiků fotografie Ladislav Postupa jedním z nejoriginálnějších tvůrců dekády. Za všechny zde cituji Aleše Kuneše: *(...),, Méně známé*

dílo je Ladislava Postupy, vstupujícího do fotografie až na konci padesátých let, je v průběhu let šedesátých nasycované až po okraj experimentátorským hledačstvím a otevřeností různorodým technikám, z nichž některé zcela originální sám objevuje. V kontextu šedesátých let s důrazem na „nalezený předmět" „dokumentaci významuplného objektu" „objektivní náhody„ „náhodných setkání", „prostých deníkových záznamů" je Postupova metoda, která zvolna krystalizuje v mnohosti a různorodosti přístupů, něčím málo obvyklým. Autor své objekty inscenuje, zasahuje do jejich osudu, které sám nově utváří: některé věci záměrně připravuje, ničí, ohýbá, nechává zrezivět. Mnohdy zachází dokonce tak daleko, že v obrazu zůstávají jen jakési stopy předmětu, zvyšující jen mnohovýznamovost a neurčitost snímku." Aleš Kuneš: Surrealistické incidence. Česká fotografie 60. let. Katalog PHP, KANT, Praha 1996.



Ladislav Postupa: Strůjce, 1967

Konkrétní umění a informel Čestmíra Krátkého (1932)

Dílo dalšího z libereckých autorů v sobě nese (podle habilitační práce Aleše Kuneše z roku 2002) „značný díl intelektuálního asketismu a vnitřní ukázněnosti". Divák je před jeho obrazem postaven před velmi jednoduchý fotografický záznam, který v primární podobě připomíná prostou černobílou reprodukci malířského díla některého z konkrétistů či tvůrců informelu. Formálně je tato technika snadno napodobitelná. Jakoby se jednalo o sbírkovou dokumentaci malířského umění. Překvapující je na tom především skutečnost, že Krátký nalézal a objevil tyto mnohdy fascinující obrazy mezi odpadem smetišť. Celek tak získává „punc mnohostranného intelektuálního dobrodružství" patrného především ve větších celcích. Krátkého monografie s esejem Jana Koblasy z konce 60. let (vydaná v Liberci krátce před fotografovou emigrací) patří nepochybně k tomu nejvýraznějšímu, co v této oblasti v průběhu dekády bylo vydáno.

Stejně jako Mikuláš Medek malbou se Krátký speciální fotografickou technikou podílel na realizacích v architektuře letištních kanceláří Československých aerolinií v několika metropolích světa. Z této užité části rozsáhlého díla se bohužel dochovaly pouze fragmenty fotodokumentací, které však napovídají o výjimečné originalitě. V roce 1968 emigroval Krátký přes Rakousko do USA, kde se potýkal s mnoha osobními problémy. Fotografickou tvorbou (jíž považoval za uzavřenou) se nadále nezabýval. Nakonec zakotvil v mexické Oaxace, kde se vrátil ke své původní profesi etnografa. Posledních několik let žije opět v Praze a uspořádává a domýšlí dokumentace svých výzkumů. Se „světem fotografie" přerušil téměř všechny kontakty.

Z dalších autorů z libereckého regionu je třeba alespoň krátce zmínit **Jana Pikouse (1929)**. V působivých meditativních cyklech (Horizonty, Kosmické vize) pracoval s fotomontáží. Později se věnoval objevování fantastických podob vnější skutečnosti, ale od poloviny 70. let se obrací ke klasickým zátiším. Tato část tvorby (Romantická zátiší) však nejednou sklouzává k líbivým žánrovým pohlednicovým motivům.



Čestmír Krátký: Zvíře (podle některých Čestmír Krátký) 1964

Surrealismus Aloise Nožičky v rámci aktivit UDS

Alois Nožička (1934) vystoupil jako fotograf na veřejnost v roce 1964 na výstavě v Klubu Mánes. Tehdy vystavený soubor označil jako Komplementární svědectví I. Nožička byl považován za jednoho z nejvýraznějších představitelů čistě surrealistické fotografie uvnitř Surrealistické skupiny. Jeho zájmy však byly mnohem širší. K důležitým inspiračním zdrojům patřil film, jazzová hudba, různorodá literatura. Již v roce 1961 se dostal do kontaktu s Vratislavem Effenbergerem, který byl tehdy uznávaným pokračovatelem surrealistických meziválečných aktivit, teoretikem a organizátorem.

Většina setkání tohoto okruhu byla v první polovině 60. let ze snadno pochopitelných důvodů neveřejná. Období 1963-1966 je označováno umělou zkratkou UDS. V říjnu 1966 (po výstavě Imaginativní malířství v Alšově Jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou) je v Galerii D v Praze UDS zorganizována výstava Symboly obludnosti, kde byly kromě

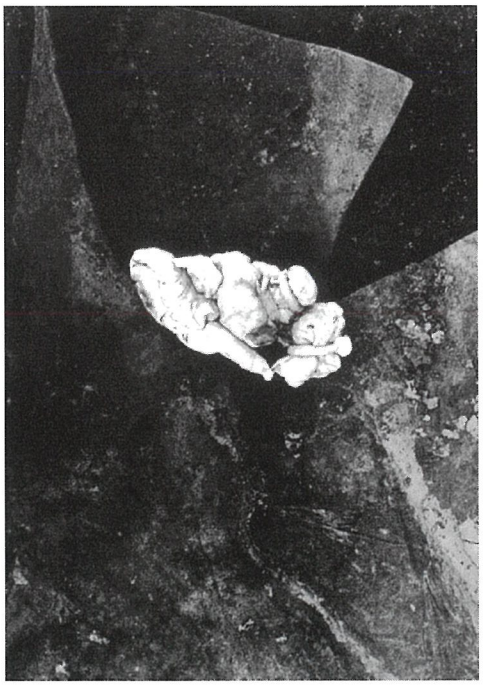
meziválečných již klasických děl Karla Teigeho a Toyen vystaveny vedle obrazů také fotografie Emily Medkové a Aloise Nožičky. Ve sborníku Surrealistické východisko 1938-1968 (Československý spisovatel, Praha 1969), kde jsou dosti přesně mapovány a dokumentovány skupinové aktivity 60. let, je dokonce vnímáno dílo Jindřicha Štyrského z meziválečného období jako protipól k dílu Aloise Nožičky v letech šedesátých. Stejně tak i opožděně vydaná kniha Petra Krále Fotografie v surrealismu věnuje z dobově aktuálních tvůrců nejvíce prostoru právě Nožičkovi.

Po roce 1964 až do roku 1988 Nožička samostatně nevystavoval, pouze se účastnil několika společných výstav (nejen že byl dosti vytížený jako hlavní kameraman dramatického vysílání Československé televize - absolvoval FAMU v roce 1959), ale k samostatné výstavní činnosti nenacházel od konce 60. let žádný prostor. Zajímavý je postřeh Jána Šmoka: „Měl úzký vztah i k poezii, projevující se konkrétně ve volbě slovního doprovodu k fotografiím. V této souvislosti je zajímavý rozdíl mezi Nožičkou a Medkovou. Emila Medková volí slovní označení velmi stručné (např. Sud, Zavřeno, Záznam, Dva čtverce apod.). U Nožičky je vazba na verbální oblast širší a významově složitější (Omlouvám se Vám, že se tu oloupám, Postavy k podpírání, Není tu nozder, které by přičichly atp.)." Ján Šmok: Komplementární svědectví fotografií Aloise Nožičky. RF, 1989, č.3, str. 39.

U Nožičky je výstižné, že si půjčuje vlastní motivy, stará spojení zruší, aby vytvořil nová. Užívá čistě fotografických postupů, ruční zásahy jsou nepatrné (snad jen technické povahy).



Alois Nožička: Varianta motáku (Pro M. Nápravníka cyklus Hranice komunikace), 1965



Alois Nožička: Na rozhraní šikmých ploch, cyklus Komplementární svědectví, 1963

Emila Medková (1928 - 1985) a „objet trouvé“

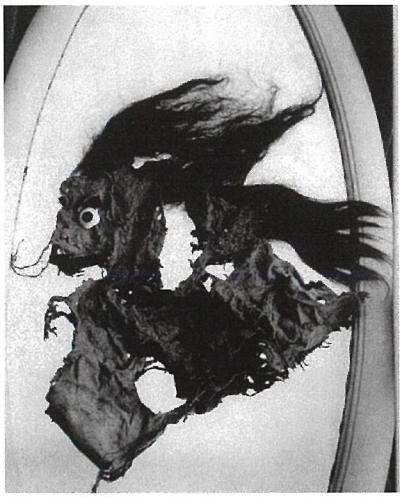
Fotografka, která již koncem 40. let snímala inscenované motivy ovlivněné surrealismem se narodila v Ústí nad Orlicí (**1928 rozená Tláskalová**), později se stala manželkou malíře Mikuláše Medka (1926-74). Vystudovala Státní grafickou školu, během níž byla „totálně nasazena“ na Barrandov, školu dokončila až po válce. Počátky tvorby Emily Medkové jsou ovlivněny teoretikem Karlem Teigem, kolem něhož se soustřeďovala taková jména jako Vratislav Effenberger, Jiří Istler, Václav Tikal, Libor Fára a budoucí manžel Mikuláš Medek.

Medková si s manželem zaznamenává: *„Poezie je vše, co je v rozporu s nehybností reality. Poezie je autodestrukce. Domníváme se, že poezie nemá jiný cíl než vytvářet, definovat a dále rozvíjet formy úděsnosti a lhostejnosti, zběsilosti a lásky netečnosti a smrti ve světě konkrétní reality. Poezie je otázka existence, zodpovídaná v záchvatu pocitu existence. Poezie je přímá reakce na nebezpečí.“* Emila Medková a Mikuláš Medek z ankety Surrealistické skupiny k surrealismu, 1951.

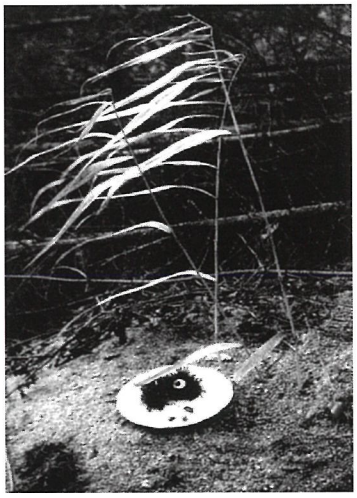
První výstava, kterou se Medková představuje veřejnosti, je v roce 1960 v Muzeu v Hradci Králové. Právě v tomto období se stejně jako autoři Konfrontací věnuje strukturám věcí a přírodnin, které však pod vlivem surrealismu podřizuje metaforám a metamorfózám v jednoduchých souvislostech. Právě díky obrazům manžela se Emila Medková naučila „dívat". Přiznává inspiraci v Toyen (ostatně kraj, kde se narodila, byl rodištěm Jindřicha Štyrského, Toyen několikrát bydlela na jeho prodaném statku v Čermné u Kyšperka. Po roce 1965, kdy Medková realizovala první pražskou výstavu (Alšova síň, Praha, 1965, katalog s textem Jana Kříže), se na delší období odmlčela. V roce 1968 vystavila sice ještě práce ve svém rodišti a kurátorka Anna Fárová představila její tvorbu v Krakově (spolu s Čestmírem Krátkým a Karlem Kuklíkem), ale pak následovaly až výstavy s odmlkou jedné dekády. Důvodem byly široké aktivity manžela a jeho pozdější nemoc. Medek maloval monumentální prostorové realizace na letištích v Damašku, Košicích,

Paříži, Praze (1969) a v roce 1970 v New Yorku. Ještě tři roky před smrtí dokončil křížovou cestu pro kostel v Senetářově. V té době je však již vážně nemocen (umírá v roce 1974). V průběhu 70. let se pro Emilu Medkovou uzavírají všechny možnosti vystavovat. Medek byl synem známého legionáře, prvorepublikového generála a politika stojícího na opačném břehu komunistických idejí.

Poslední výstavu uskutečnila krátce před svou smrtí v roce 1985 v pražské Fotochemě (na skromném katalogu se podíleli Vratislav Effenberger a Alena Nádvorníková). Tento „návrat" k Surrealistické skupině koncem 70. let byl charakteristický. Medková se v 60. letech vzdálila bezprostředním kontaktům, spolupracovala především s Annou Fárovou (s níž se kdysi setkala v původní Effenbergerově skupině).



Emila Medková: Vítr, 1948



Emila Medková: Snídaně, 1948

Emile Medkové byl blízký princip až haptického ohledávání různých struktur povrchů, v konkrétním světě nacházela skryté obrazy, tajemné vize a portréty. Manželé Medkovi se vzájemně inspirovali, velká část děl vznikala paralelně. Z tohoto pohledu je působivé sledovat prolínání a pronikání fotografie do kontextů s malířstvím, nikoliv přirozeně v doslovném významu.

Pro vývoj české výtvarné fotografie se stalo důležitou kapitolou původně surrealistické objevování „náhodných setkání", která vznikla

bez úmyslného zásahu fotografa v reálném světě. Ve fotografii je „objet trouvé" motivem uměleckého díla, který stačí fotograficky zobrazit. Rozdíly mezi „objet trouvé", „objet acheté" nebo dokonce „ready made" mohou být z různých hledisek značné. Navíc často dochází k jejich vzájemným kombinacím. Existence „objektů" sahá daleko do minulosti, objekty jistě existovaly dávno před jejich uměleckým využitím i před fotografií a dříve, než se jimi teorie umění v jeho metamorfózách začala zabývat. Objekt nelze ztotožnit s každodenní praxí využívání věci. Náhodná setkání, v nichž předměty v rámu obrazu spolu vzájemně nesouvisejí, vytvářejí novou představu o skutečnosti.

Výraznou vlastností čistě fotografických záběrů Emily Medkové je to, že nás ani dlouho po prvním shlédnutí nikterak nedráždí jejich výchozí realita. Tak sugestivně podávají svou specificky obrazovou skutečnost, vytvořenou uměleckým procesem přehodnocování, že si uchovávají prvotních zevní rysy zvoleného modelu, aniž by nám tyto rysy překážely v nové interpretaci.

Eva Fuková (1927)

Generační souputnice Emily Medkové, jejíž dílo se však v mnoha ohledech dosti výrazně odlišuje. Autorka na rozdíl od celkem uzavřeného světa Medkové používala experimenty s koláží a montáží, ale v jejím díle nalezneme i bezprostřední, často ironizující momentku. Fascinují jí neobvyklá setkání a absurdní výjevy a nejsou-li k dispozici, neváhá si je sama vytvořit dodatečnými zásahy do fotografie. Přesto obě fotografky můžeme (jak připomíná Antonín Dufek) zařadit v evropském kontextu do hnutí tzv. subjektivní fotografie formulované teoretikem a organizátorem Otto Steinertem.

Co pro vás znamená fotografie? ptá se Evy Fukové v roce 1963 Jaroslav Boček. *Jak to myslíte?* ***Čím vám osobně je...*** *Pro mne je to možnost se vyjádřit. Říci něco o tom, co mě vzrušuje a co by snad mohlo vzrušovat i jiné lidi.* ***Který z fotografů na vás nejvíce zapůsobil?*** *Dobré a objevitelské práce různých autorů, pokud je mám možnost sledovat. A možností*

je tu skutečně žalostně málo. ***A co si myslíte o české fotografii?*** *Nejen o fotografii, ale o umění vůbec. Že nemá dosti vzduchu, že se i pro čistou reportážní fotografii dá u nás málo udělat, protože pro ni nejsou podmínky, příležitost.* ČSF 1963, č. 2, str. 44.

Dědeček Fukové byl ředitelem a spoluzakladatelem Lidových novin, otec byl šéfredaktorem časopisu Salon, matka spisovatelka. V tomto společenském zázemí se již v dětství seznámila s mnohými významnými představiteli pražského kulturního života. K pozdějšímu okruhu rodinných přátel Fukových patřila proměnlivá skupina kavárny Slávie v čele s Jiřím Kolářem (Zdeněk Urbánek, Kamil Lhoták, Bohumil Hrabal, Jan Hanč a další). Manžel během války pracoval jako asistent Josefa Sudka.

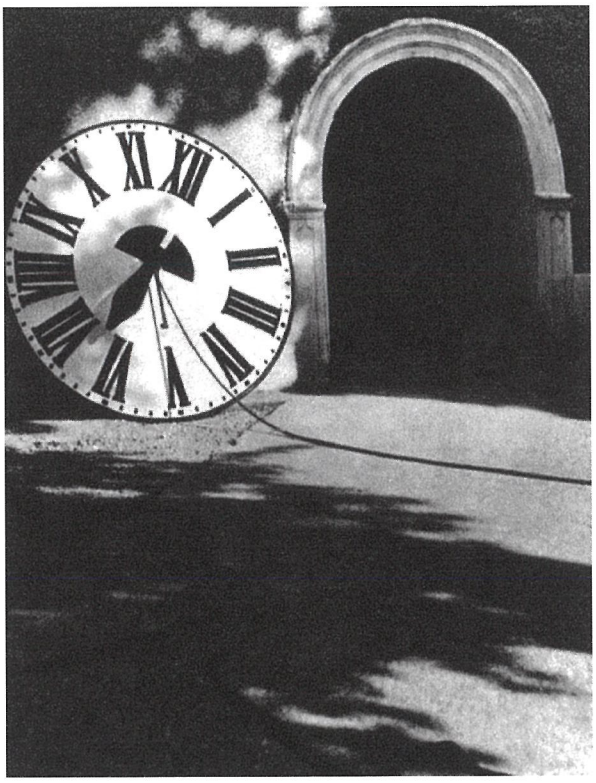
V roce 1967 autorka označila jako svou nejmilejší fotografii „Vězněné schody". *„(…) mám je ráda proto, že se mi tu podařilo danou realitu posunout ve fotografii do imaginární podoby. Je to třetí pohled vzniklý synthesou dvou realit."* ČSF 1967, č.1, str.17.

Fotografka emigrovala s manželem a dcerou přes Švýcarsko a Německo a nakonec se usídlila ve Spojených státech. Od roku 1983 je členkou skupiny Art/Place a členkou Stamford Art Association (1988). Až do změn režimu v Československu v roce 1989 žila v Connecticutu, nyní se vrátila opět do Prahy. Stejně tak působivá je i její tvůrčí cesta. Na jedné straně volná fotografka, zabývající se kolážemi na straně druhé zaměstnankyně fotolaboratoří a později úspěšná restaurátorka.

Přestože Fukové nikdy nešlo o přílišné koketování se surrealismem, v celé řadě starších prací nalezneme jeho silný náboj. Nejznámější snímek věžních hodin s provazem, položených vedle brány **(Čas se zastavil, 1958)** užívá zřetelně surrealistických prostředků.

Pro fotografku je však později charakterizující, že věci potřebovala především k dotvoření vybraného motivu. Od sedmdesátých let se věnuje téměř výhradně montážím, většinou lyričtějším než dříve

a často pracuje s barevnou fotografií nebo koloruje. Mezi další způsoby práce autorky patří objevování takové reality, jež jí napomáhá zdůrazňovat rozdíl mezi prostředky malířskými a fotografickými. Většinou tu není nic náhodné. Fuková-fotografka to dělá patrně proto, že ovládá principy malířské tvorby jako Fuková-malířka. Do fotografie tak přináší zcela nové artefakty.



Eva Fuková: Čas se zastavil, 1958

V 60. letech byl v Československu vstup autorek do fotografie spíše výjimkou. Emila Medková a Eva Fuková byly již v průběhu dekády výraznými, respektovanými a nezaměnitelnými osobnostmi. Dokládají to i jejich tehdy vydané monografie (Frynta Emanuel: Eva Fuková. Praha 1963; Jan Kříž: Emila Medková. Praha 1965). Tyto aktivity byly samozřejmě usnadněny pochopením „výtvarnické“ rodiny a okruhem přátel. Přesto můžeme jejich vstup na českou scénu chápat jako určitý zlom.

Konkretizování věci v tvorbě Běly Kolářové

Další výraznou autorkou vstupující na výtvarnou scénu koncem 50. let byla **Běla Kolářová (1923).** Její tvorba byla vždy trochu ve stínu manžela (jednoho z nejpodnětnějších českých umělců 20. století) Jiřího Koláře. V encyklopedii *Současná fotografie v Československu*, (kterou od konce šedesátých let připravovala Anna Fárová a celý náklad šel později do stoupy) se vyjadřuje ke své tvorbě takto:„ *Proč se nepokusit o aranžovanost jiného druhu! A tímto pokusem byla moje aranžovaná fotografie.* "

Ačkoliv podle publicisty a fotografa Josefa Mouchy „Od 60. let náleží její dílo k nejpůvodnějším přínosům českého výtvarného umění a fotografie, a i když se především v průběhu této dekády účastnila řady dobově významných skupinových výstav, její fotografická tvorba se do širšího povědomí veřejnosti dostává až po roce 1992, kdy uvedla průřez svým dílem v Pražském domě fotografie. Od roku 1985 žila spolu s manželem v Paříži.

Pokud jsme charakterizovali 60. léta v české fotografii jako bohatá na různé speciální fotografické techniky, přínos Běly Kolářové je v tomto ohledu výjimečný.

Jednou z technik, jež autorka využívala byly tzv. „konkrétní negativy". Vznikaly v laboratoři bez použití fotografického přístroje. K výrobě rukodělných matric používala parafín, lepidla a jiné fixační pomůcky, jež umožňovaly opakování projekce nalezené sestavy zvoleného materiálu. Za pohybu světelného zdroje vznikly originální fotogramy, které odpovídají již zmíněným postupům konkrétního umění. Používala běžné věci každodenní potřeby stejně tak jako mnozí z fotografů, nicméně její výjimečnost spočívala (doslova) v uchopení věci. Nejen že komponovala fotografie s různými prvky jako kupř. noviny, ale ještě přímo během expozice věci dále používala pro svůj připravený koncept. Lze snad ještě výrazněji definovat fotografa, který by takto používal věci pro věci?

Možná existuje jeden pohled jak pochopit její tvorbu. Sama autorka to definovala takto:„ *Možnosti, které mi fotografie nabídla, jsou příliš lákavé, než abych se k nim nemusela vracet.* "

Josef Alan a kol.: Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 - 1989. NLN, 2001. Josef Moucha: Fotogenic rezistence:1939-1989, str.335.

Jak si povšiml již v první polovině 60. let fotografický kritik Karel Dvořák, některé fotografie Běly Kolářové připomínají způsob, jakým Joan Miró zařazoval věci, které si pak žily v prostoru vzniklého obrazu. Kolářová zachovává plně reálné vlastnosti zvolených prvků, nikterak neobchází vymezenost fotografické cesty za splněním konkretizované představy. Vyslovuje tuto ideu svěže, stejně jako Miró ji prezentuje jako veselý svět her, nikdy nekončícího dynamického pohybu a „rošťáckého" neklidu.

Vznik možnosti vysokoškolského studia a zásadních sbírek

Možnosti zpětné reflexe 60. let ve fotografii věcí jsou nepochybně širší než orientace v letech 50. Po tvrdých politických opatřeních na mnoho let téměř vymizela možnost jakéhokoliv zveřejnění práce, která nebyla v intencích návodů socialistického realismu. O nezveřejněné tvorbě autorů je tak možné se dozvídat až zprostředkovaně na základě pozdějšího výzkumu historiků, je zde prostor pro spekulace, mýty a informace stylizované autory nebo jejich přátelskými okruhy. 60. léta nabízejí možnost několikeré konfrontace nových či starších výzkumů s autentickými materiály.

Z tohoto důvodu nechci opomenout několik dalších kroků, které v 60. letech zdánlivě s fotografováním věcí nijak nesouvisely, spoluvytvářely však „veřejný prostor" fotografie.

Jednou z důležitých událostí byl vznik fotografické specializace při oboru kamera na pražské FAMU **(26. října 1960).** Jak potvrzuje text **Jána Šmoka (1921- 1997)** v katalogu Fotografie absolventů FAMU z roku 1987: *„toto datum tedy znamená začátek vysokoškolského studia umělecké fotografie v ČSSR."* K přípravě výuky byl přizván fotograf

a pedagog Josef Ehm (Funkeho kolega) se zásadními zkušenostmi z meziválečné výuky na Státní grafické škole v Praze.
Specializace vysokoškolského studia pro obor znamenala fakticky uznání jeho svébytnosti. Až do té doby bylo možné v oblasti fotografie získat maximálně střední vzdělání nebo studovat v celé šíři na katedře kamery FAMU.

Prvním vysokoškolským studentem fotografie byl dokumentarista **Pavel Dias (1938)**, který původně studoval kameru. Sám byl ovšem již rozhodnutý pro profesi fotografa (pro níž v rámci odlišné tvorby filmového obrazu nacházel poměrně zúžený prostor). Po dalších složitých jednáních a administrativních strategiích a průtazích se v roce 1967 ve výčtu samostatných studijních oborů objevuje umělecká fotografie. V rámci katedry filmového a televizního obrazu byl zřízen kabinet umělecké fotografie, vedený doc. Jaroslavem Rajzíkem. Samostatná katedra fotografie byla zřízena teprve k 1. říjnu 1975 již pod vedením Jána Šmoka. Vedoucí katedry od počátků zastával stanovisko obvyklé na ostatních oborech FAMU, přizvat do různých kurzů a seminářů co největší počet specializovaných odborníků. Tím se praxe od počátku lišila od ateliérového systému jediného vedoucího pedagoga na VŠUP nebo AVU. Tento systém převzal také Institut výtvarné fotografie a později volně přechází do praxe Institutu tvůrčí fotografie. Nemám možnost ve srovnání posoudit současný stav FAMU, kde se po celkové reorganizaci přešlo na běžný ateliérový systém. Z logiky věci výuky fotografie je pro mne osobně systém volného pohybu v různých seminářích mezi různými osobnostmi fotografie zajímavější, ale to je můj osobní názor.

Dalším stejně důležitým krokem bylo zřízení stálé fotografické sbírky v Moravské galerii v Brně, která tak patří k nejstarším evropským sbírkám umělecké fotografie v muzeích umění. Předsedou poradního aktivu se stal Rudolf Skopec, přední autorita českých historiků

fotografie. Prvním předsedou komise pro výběr fotografií byl Vilém Reichmann.

Sbírku po mnoho let až do současnosti spravuje Antonín Dufek. Především díky jeho širokým aktivitám se postupně podařilo vytvořit ojedinělý fond fotografií, realizovat velkou řadu drobných i zásadních výstavních projektů, otevřít možnosti k historickému bádání téměř v celé šíři české fotografie. Při přípravě velkých expozic s Moravskou galerií v Brně spolupracovali i mnozí další kurátoři (za všechny jmenujme alespoň i ve světovém měřítku významného Jaroslava Anděla).

Mnohem později vzniká v Praze samostatná sbírka Uměleckoprůmyslového muzea, na jejímž zrodu se v roce 1970 výrazně podílela **Anna Fárová.** Do muzea se tak znovu navrátily starší soubory snímků, které byly reorganizací převedeny do Národního muzea a do Národního technického muzea. Po řadě velmi úspěšných nákupů a výstav, uváděných u nás i v zahraničí, byla Fárové ukončena smlouva v období „normalizace" po podepsání Charty 77. Ve sbírce později pracovali kupř. Kateřina Klaricová, Zdeněk Kirschner a nyní ji již po několik let vede Jan Mlčoch.

OBDOBÍ „NORMALIZACE“ A „REÁLNÉHO SOCIALISMU“

„Věc, která nějakým způsobem dospěla nebo byla přivedena sama k sobě, se teď ocitá v situaci, kdy má vypovídat v kontextu lidské promluvy - v našem případě jde o řeč fotografického obrazu. To od ní vyžaduje velkou aktivitu a tuto aktivitu je třeba nějakým způsobem uvolnit. Málokdo si uvědomuje jak delikátní je to záležitost." Jan Kříž: Z tvůrčí dílny Jana Svobody. ČSF 1975, č.11, str.49.

Vývoj výtvarného umění a fotografie po roce 1968

Změny po vpádu vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 nebyly okamžité. Stále ještě doutnaly některé „jiskřičky naděje“. V oblasti literatury, výtvarného umění, hudby, filmu i fotografie se objevovala osobitá díla, v knihovnách bylo možné se dostat k jakémukoli titulu. Veřejné sdělovací prostředky se sice velmi brzy proměnily v nekonečnou tribunu kariérního vzestupu Gustáva Husáka a jemu nově věrných, ale téměř všude jinde doznívala „potutelná“ svoboda, jež tyto hrozby přijímala až tragicky lehkovážně. Samozřejmě, že postupně docházelo k obrovskému množství osobních tragédií, vyhazovům ze zaměstnání a ze škol. Stejnou nebo možná ještě větší měrou k řadě osobních selhání, kdy občané v remontované očištěné linii socialismu přes noc sebezáchovně měnili svá stanoviska.

Pro situaci na počátku let sedmdesátých, která karikaturně připomínala svými společensko-politickými podmínkami dobu po převzetí moci KSČ v únoru 1948, je vymezení vznikajících aktivit již nepoměrně obtížnější. Mnohdy tyto aktivity znovu nabývaly charakteru téměř nebo zcela ilegálního.

V „podzemí" se potkávají vyznavači všech nedogmatických myšlenkových uměleckých směrů, kteří měli kolem roku 1968 ještě prostor pro existenci oficiální. Zbrzdilo se prakticky celé kulturní prostředí. Postupně bylo zakázáno vydávání „antisocialistické literatury“, podstatné věci vycházely až transformovány v samizdatu a nemohly být přístupné komukoliv. Teprve 90. léta mohla učinit

opožděnou „inventarizaci“ a bylo publikováno značné množství katalogů a knih. Mezi velmi důležité reflexe patří sborníky **Zakázané umění I** a **Zakázané umění II.** (Milena Slavická - Marcela Pánková, Publisher. Praha 1995 a 1996) jež alespoň částečně dokumentují toto období. Zároveň je však dobré mít na paměti výhrady řady teoretiků a kritiků (za všechny jmenujme kurátora a výtvarníka Jiřího Hůlu, který v kritice k těmto svazkům uvedl, že žil patrně v jiné době a jinak.)

Léta 1977 - 1980 znamenají postupné narušování integrity neoficiálních společenství, a to jak v pozitivním tak i v negativním smyslu. Část intelektuální (a mnohdy pro režim před rokem 1968 angažované) elity se začala bránit proti novým pořádkům vznikem **Charty 77**. Negativní následek je všem znám, někteří lidé končí díky upozornění na sebe v nuceném exilu, většina pak v nedobrovolné izolaci.

Tuto dobu osvětluje dosti přesně jeden ze střípků pozdějšího rozhovoru s vedoucí galerie Divadla v Nerudovce, která se k svému postu do vedení jedné z dobově „nejavantgardnějších“ pražských scén dostala vlastně nechtěně a víceméně omylem. *„Především v pozdějším období se musely veškeré pořádané akce schvalovat stranickými orgány, občas ledacos prošlo, občas také ne.*" Milena Slavická - Marcela Pánková: Zakázané umění I. Publisher 1995. citace z rozhovoru s Jarmilou Šerou, která spravovala divadlo v Nerudovce od roku 1975 do roku 1981.

Možnosti prezentace, práce institucí a odborné časopisy

Divadlu v Nerudovce se dokonce podařilo vydat souborný katalog výstav od vzniku galerie až do počátku 80. let, který však šel do stoupy a uchovalo se jen málo zachráněných výtisků. Tento sborník je obšírným pohledem na dobovou alternativní scénu. (Objevují se zde kupř. díla Magdaleny Jetelové s textem Jana Kříže.) Plánovaný další katalog už nebyl uskutečněn, protože po výstavě Malostranské dvorky (zakázané v den jejího otevření v roce 1981) byla galerie pro „rekonstrukci” navždy uzavřena.

Na rozdíl od přísně předurčené a střežené výtvarné scén s řadou loajálních přisluhovačů byla oblast fotografie v mnoha ohledech relativně svobodná. Přísná kontrola oficiálních galerií se jí téměř nedotkla, protože ani v průběhu 60. let se v oficiálním prostoru příliš nezabydlela. Fotografie se vystavovala v podnikových výstavních prostorách, v předsálích domů kultury a ve foyerech divadel, kde zdaleka nefungovalo tolik schvalovacích systémů a nepřekročitelných pravidel.

Stejně tak specializované odborné časopisy **Revue fotografi** a **Československá fotografie** (v závislosti na momentálním složení redakcí) přinášely články a zaměstnávaly autory, jejichž práce by i pod pseudonymem nepřicházela jinde v úvahu. I přes úplný zákaz činnosti v oblasti kultury tak mohl publikovat řadu stěžejních teoretických děl o fotografii **Václav Zykmund**, objevovaly se teoretické stati **Bohuslava Blažka** (věnované psychologickým otázkám ve fotografii) a **Jana Kříže**, který dokonce napsal bez pseudonymu průvodní studii do monografie **Miroslava Háka**. Souběžně byly tištěny články o významných světových fotografech a aktuálním dění v zahraničí (kupř. **Vladimír Birgus**).

V roce 1972 se stává vedoucí redaktorkou Revue fotografie **Daniela Mrázková**. Do jaké míry jsou Petrem Sedlákem zaznamenané a nekomentované rozhovory se synem **Václava Jírů** z magisterské diplomové práce ITF objektivní, lze jen těžko posoudit. Autor se v rámci studie přirozeně zaměřil na Václava Jírů a nedal prostor druhé straně. Jisté však je, že z hlediska čtenářů byl příchod Mrázkové nesporným a mimořádným přínosem. V letech 1972 až 1978 prožívá na tuto dobu exkluzivní Revue fotografie s jistotou své nejvýraznější období, které je bleskově ukončeno dosazením loajálního **Jiřího Hegera**. Velká část Mrázkovou prosazených článků a aktuálních kritik či informací je dodnes ceněným dobovým dokumentem, některé dokonce přerůstají k nadčasové platnosti. V tomto ohledu byla překvapením kontroverzní transformace Československé fotografie do Fotografie magazínu pod vedením

Mrázkové na počátku 90. let. Zřejmě zde platí ono antické: „Nevstoupíš dvakrát do stejné řeky".

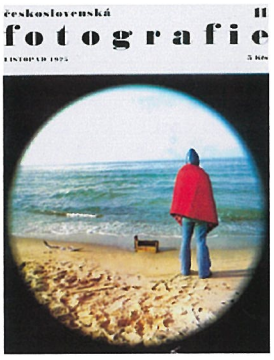
Kromě těchto zcela oficiálně trpěných linií se později objevovaly také polooficiální publikace, pod záštitou členství v zájmových klubech. Charakteristická byla činnost **Jazzové sekce**, věnovaná v nakladatelství **Jazzpetit** v relativně velkém rozsahu také fotografii. Publikujícími autory byl kupř. redaktor edice **Karel Srp** nebo **Anna Fárová** (která však na přelomu 70. a 80. let musela i zde vystupovat pod pseudonymem **Annette Moussu**). Právě zde se objevují první ucelené studie a informace o minimalismu, konceptualismu a dalších v zahraničí kulminujících směrech 70. let.

Instituce, jakými byly **Moravská galerie v Brně** nebo Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, uváděly velké koncipované výstavy zcela nepoplatné režimu. V roce 1971 mohla být na Staroměstské radnici uvedena putovní výstava **Muzea moderního umění** v New Yorku „Nová fotografie USA", kde se divákům představila díla Diany Arbusové, Bruce Davidsona, Lee Friedlandera, Garryho Winogranda a dalších. V rámci expozice fotografické techniky Interkamera v roce 1973 byla vystavena díla Augusta Sandera, Ericha Salomona a tématická výstava Magna. Zde ovšem (jak zaznamenal Vladimír Birgus) „Některé záběry z výstavy Angažovaný fotograf byly prohlášeny za ideologicky závadné." Velkoryse organizovaná kulturní část Interkamery se tak uskutečnila v tomto roce naposledy. Ve stejném roce uspořádalo Ministerstvo kultury ČSR a velvyslanectví USA v Náprstkově Muzeu v Praze výstavu Edwarda Westona. Z vnějšího pohledu (kdy odhlédneme od politické nutnosti deklarovat pod sovětskou kuratelou „svobodu") se nám tato informace může jevit ve srovnání se současnými „záštitami" Ministerstva kultury ČR jako velmi bizarní.

Velké projekty s různorodou kvalitou v této době připravovala řada kurátorů. **Kupř. Václav Jírů, Erich Einhorn, Petr Tausk, Vladimír Židlický**, **Daniela Mrázková** a **Vladimír Remeš**. Práce kurátora

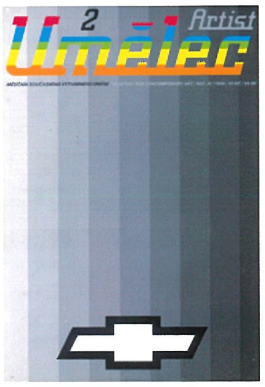
fotografických výstav získává v 70. letech značnou důležitost a je samozřejmě i prestižní záležitostí. Kritika v dobových recenzích odborného tisku obrací k této činnosti soustředěnější pozornost než tomu bylo v uplynulých desetiletích.

Jednou z nejvýraznějších kurátorských osobností této dekády byla (vedle Antonína Dufka) bezesporu Anna Fárová. Bylo to dáno samozřejmě také narůstáním významu sbírkových institucí, objevilo se množství článků podrobně analyzujících sbírky Moravské galerie v Brně a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Zpočátku se Fárová ve své činnosti soustředila v rámci instituce Uměleckoprůmyslového muzea k představení ojedinělých a mnohdy již zapomenutých nebo nově získaných fondů sbírek pod názvem Osobnosti české fotografie. Zde se také ve velké míře objevovaly fotografie věcí od Miroslava Háka nebo Jindřicha Štyrského, které jsou předmětem našeho zájmu. Zároveň organizovala rozsáhlé výstavy v zahraničí, věnované především Drtikolovi a Sudkovi a její přínos pro uvedení české klasické moderní fotografie do světového kontextu je v této době vskutku. zásadní. Na rozdíl od Anny Fárové byl Antonín Dufek v průběhu 70. let mnohem těsněji spjatý s kvalitně a nepoplatně vybíranou soudobou tvorbou, organizoval velké tématické výstavy československé fotografie a byl první, kdo v roce 1975 připravil v Domě pánů z Kunštátu v Brně rozsáhlou expozici věnovanou dílu **Jana Svobody**. V kontextu českého výtvarného zobrazování věcí je Svoboda (vedle Josefa Sudka) jednoznačně nejvýraznějším tvůrcem. Na rozdíl od dobových souvislostí již uzavřeného díla klasika Sudka zůstává Svobodova tvorba nadále aktuální a otevřená pro nejrůznější inspirace mnohých pokračovatelů.



dobová ukázka obálky ČSF

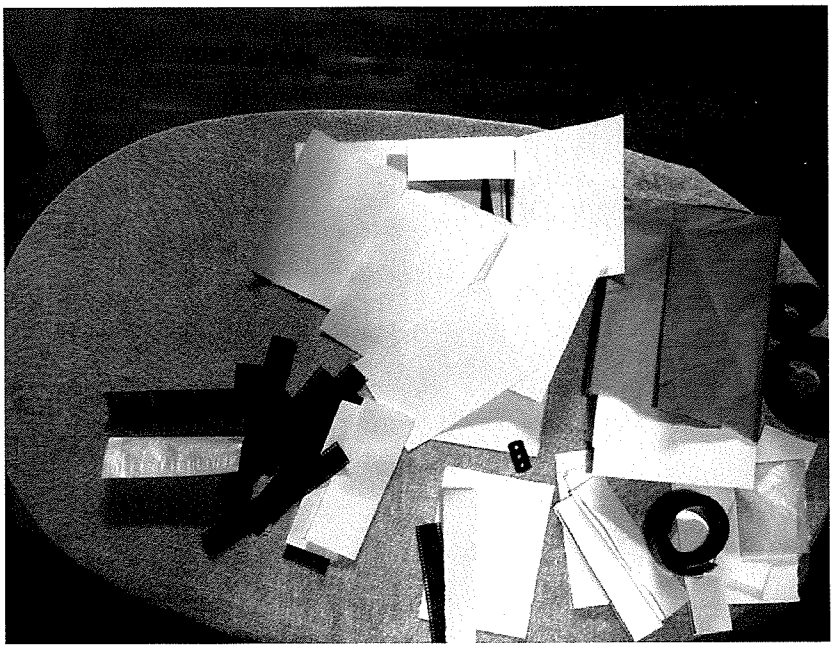








Současná periodika věnující se fotografii a výtvarnému umění, dostupná na českém trhu.



Jan Svoboda, Na kuchyňském stole 1, 1971

„NENÁVIDÍM FOTOGRAFII"

„NENÁVIDÍM FOTOGRAFII“

Jan Svoboda

První výtvarné počiny **Jana Svobody (1934 - 1990)** byly spojovány s kresbou. Pouze jeden rok se učil v Karlových Varech malířem porcelánu. Měl mnoho zájmů: mimo studia scénografie na Střední uměleckoprůmyslové škole v Praze se v ranném věku věnoval poezii, kterou si také sám ilustroval.

Jeho fotografická dílo se rozvíjí od roku 1957, kdy se poprvé setkává s Josefem Sudkem. Od prvního setkání je hluboce ovlivněn nejen osobností již uznávaného klasika, ale i jeho tvorbou. Svoboda se však od počátků pohyboval v širších kontextech výtvarného umění. Zde měl na fotografa podstatný vliv okruh přátel, malířů a sochařů, s nimiž jako jediný fotograf roku 1964 vstoupil do výtvarné skupiny Máj.

Profesí reklamní grafik se od roku 1971 stává na dvanáct let fotografem Uměleckoprůmyslového muzea. Po náhlém odchodu z místa se od roku 1983 dosti těžce „protlouká“ na volné noze a ve svých 56 letech krátce po „sametové revoluci“ umírá.

Svoboda nebyl typem profesionálního „zakázkového“ fotografa, podle vyprávění pamětníků jej od vyslovené nouze často zachraňovaly drobné granty přidělené úspěšnějšími kolegy ze sekce fotografů SČVU. Žil na pokraji bídy s pocitem uchované nezávislosti. Věřil v hodnotu svého díla, ale nikdy ho nezneklidňovalo, když nebyl právě oceňován.

Jan Svoboda je oprávněně nazýván „ikonou české fotografie“ či „jediným umělcem mezi českými fotografy“, již v 70. letech byl považován za přímého „Sudkova nástupce“.

Autor měl k fotografii rozporuplný vztah. Na jedné straně obdiv k technologickému „čarování“ s negativy a autorskými printy, kde se často mistrně pohyboval na hraně pro širší fotografickou obec již nepřijatelných zvětšenin a na straně druhé intenzivně prožívaný vliv existencialismu a obdiv k modernímu i aktuálnímu malířství. To vše bylo základnou pro vlastní transformace a interpretace minimálních

motivů z bezprostředního okolí, realizovaných často do (pro tehdejší dobu neobvyklých) velkých formátů. Vytvářel jakýsi vlastní „piktorialismus“ (samozřejmě nikoliv v tomto historickém významu pojmu), osobitě transformoval reálnou plochu v prostoru do plochy obrazu a proměňoval původní charakteristiku nalezených objektů do čistě fotografického záznamu.

Jeho zátiší vycházejí stejně jako u starých holandských a vlámských mistrů z každodennosti a převážná většina záběrů působí, jakoby autor při cestě svým bytem o ně „zavadil“. V tu chvíli nebylo možné kolem stejného předmětu projít nezúčastněně podruhé.

Obsah obrazů Svoboda brzy zredukuje na minimum: zvětšeniny dostávají podle toho také příznačné elementární názvy: Strach, Stmívání, Předtucha, Pád atd..

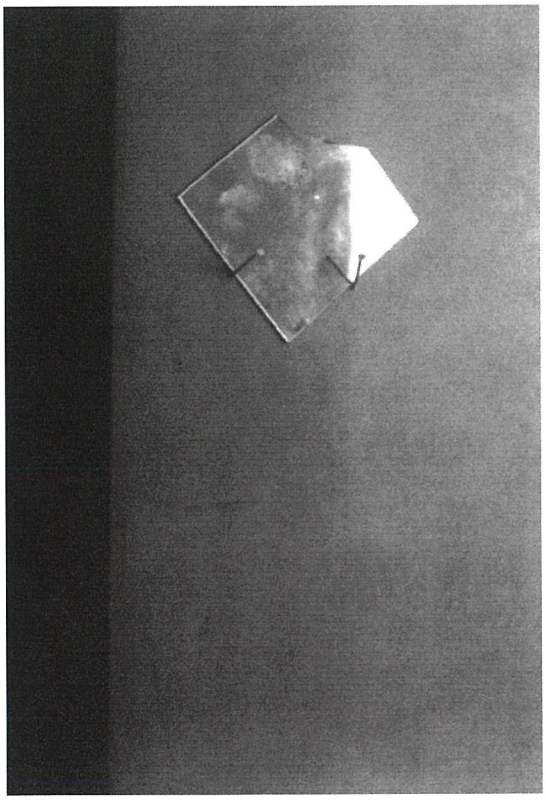
„Nenávidím fotografii!“. Výkřik v úvodu kapitoly zřetelně charakterizuje Svobodovu povahu, jež byla pro nemnoho přátel, ale i pro odbornou veřejnost z oblasti fotografie mnohdy nevyzpytatelná.

Osobnost autora byla komplikovaná, složitá, rozporuplná a v pravém slova smyslu bohémská s těžko předvídatelnými reakcemi.

Svoboda záměrně zničil mnoho svých negativů, zvětšeniny z jednoho nebyly nikdy totožné. Pro fotografa byla autorská zvětšenina primární záležitostí, po zhotovení určitého malého počtu snímků uzavřel možnost matrice pro další (vždy jiné) kopírování.

„Smysl jeho tvorby nespočívá v zobrazování objektů. Jsme naučeni vnímat fotografii jako obrazovou iluzi. Zde je však chápána jako „věc". Vznikají soubory jako „Obrazy, které se nikdy nevrátí", kde Svoboda jakoby zhmotňuje světlo v určitý objekt. Touto redukcí dosahuje jedinečného efektu. Stejně jako paprsek světla je nestálý, jako by se tato nestálost přenášela i do fotografií. Podobné pocity můžeme cítit i ve fotografiích jako je „Druhá strana fotografie" nebo v rozsáhlém cyklu „Stůl".

Petr Balajka: Jan Svoboda (rozhovor k pětapadesátinám autora).
RF 1989, č.3, str. 24 - 28.

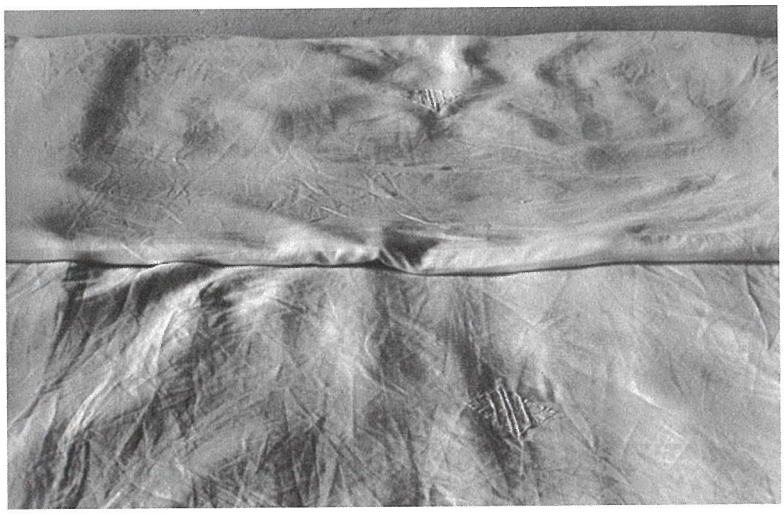


Jan Svoboda: Zrcátko, 1971

Svobodova tvorba v oblasti fotografie přirozeně nečerpá pouze ze Sudka, z něhož přebírá především jeho do důsledků posílenou úctu k původnímu autorskému printu, ale lze objevit i další volné inspirace v meziválečné avantgardě. Konec konců, jako fotografovi Uměleckoprůmyslového muzea, mu mnohé autorské zvětšeniny z klasického odkazu moderní fotografie prošly doslovně pod rukama.

Část tvorby **Jaromíra Funkeho** a jeho čisté záběry vržených stínů a reflexů z dvacátých let se v „civilnější" a prostší podobě ukazují jako důležitý impulz. Povšimněme si předzvěsti minimalistických motivů, kde Funke při zobrazování předmětů využívá „pouze" reflexy a stíny (kupř. snímek **Kompozice III, 1927 - 29**). Ve fotografově tvorbě z 20. let postupně objekty ustupují do tušeného plánu, věci jsou u vzniku snímku stále přítomné, ale mimo záběr. Stejně tak nelze opominout

možné inspirace v různých moderní technikou ovlivněných nebo světelných kompozicích **Jaroslava Rösslera**.



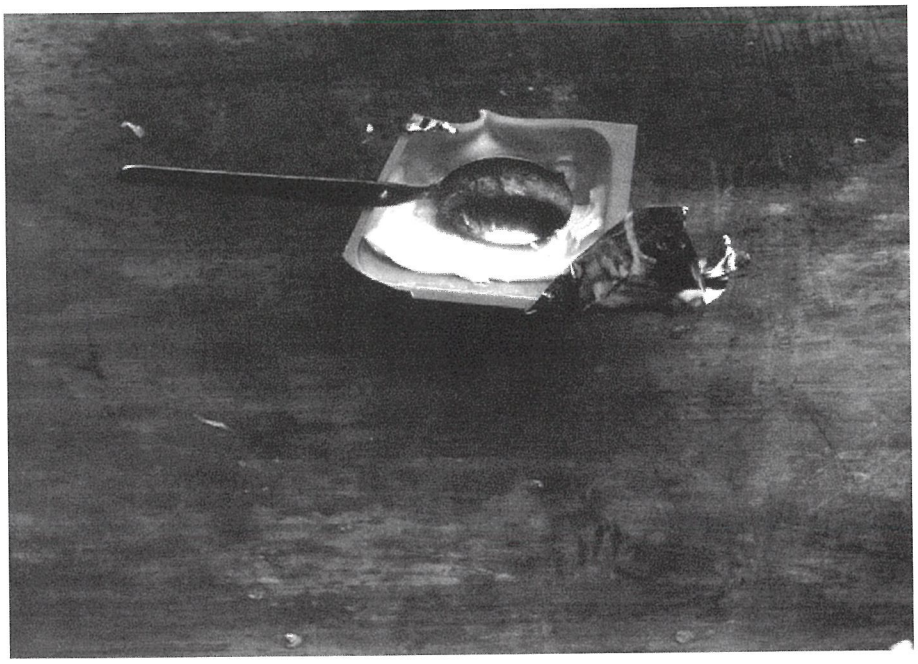
Jan Svoboda: Polovina VII, 1970

Sudkovou tvorbou byla již od 70. let inspirována řada autorů (alespoň v počátcích své práce), ale transformovaně můžeme sledovat vliv jeho díla v české fotografii prakticky až do dnešních dnů. Mnohokrát však docházelo i k přímému kopírování neinvenčně a povrchně vnímaného díla. Svoboda je autorem, který pochopil samotnou primární podstatu Sudkových obrazů. Velice dobře tento princip pojal tehdejší kurátor Uměleckoprůmyslového muzea **Zdeněk Kirschner**, který v roce Svobodova odchodu z instituce (1983) připravil v Galerii výtvarného umění v Roudnici nad Labem výstavu **Komparace I**, kde v mnoha ohledech zdařile srovnával na konkrétních i méně zřetelných příkladech tvorbu obou fotografů. Tento projekt byl v celkové koncepci ve své době ojedinělý.

Sudek se během války věnoval stále detailnějšímu zkoumání struktur věcí a od 40. let se soustředil na motivy Okna. Zvláštní postavení okna, které je hranicí dvou prostorů a v přeneseném významu také hranicí subjektivního „uvnitř" a objektivní skutečnosti „vně", přináší nejen výjimečné obrazové možnosti, ale otevírá i velkou šíři dalších interpretací. Okna a proměnlivost světelných podmínek

zároveň Sudkovi umožnila v mnohých studiích ověřovat své proslulé schopnosti „čarování“ se světlem.
Mnohé varianty pohledů z okna jsou nepochybně vrcholem Sudkovy tvorby. V tomto ohledu je vliv na tvorbu Jana Svobody nesporný. Postupně v 70. letech „vyčistil“ své obrazy od zbytečných „banalit“ a pracoval s naprosto jednoduchými, obyčejnými věcmi položenými nebo opřenými v prostoru. Rozdílnost obou postupů spočívá v tom, že u Svobody je výsledek podpořen skladbou v ploše jen minimem věcí. V extrémní poloze je plocha skutečnosti transformována do plochy obrazu. Tonálně i skladebně čistý prostor je autorem zneklidňován náhlým rozbitím v jednom momentu. Může mít podobu konkrétna krabičky cigaret na kraji stolu nebo tenké laťky opřené o zeď. Ve své době provokativní úspornost motivů a „technicky nestandardní" tonální stupnice vyvolávala překvapivé pohoršení. (Viz. kupř. ostré reakce Jana Křížo v Revue Fotografie věnovaný motivům stolu.) Jan Kříž: Stůl ve fotografiích Jana Svobody. RF, 1978, č.1.

Není podstatné, že Svoboda stejně jako Sudek, používali předměty ze svého bezprostředního okolí (tak to dělala ostatně velká část tvůrců soustředěných do oblasti zátiší), ale důležité je, jak s nimi zacházeli. V Sudkově ateliéru se za léta nastřádalo množství věcí, přesto se nedá tvrdit, že by svoje fotografie nerozvážně předimenzovával. I ty nejsložitější skladby podléhaly přísnému a až klasickému řádu. Fiktivní prostor většinou zůstává zachován. Řád Svobodových fotografií není jen v minimalizaci zaznamenávaných motivů, ale je také ve schopnosti transformovat tradiční fotografickou technologií tyto často banální předměty do plošnosti obrazu.



Jan Svoboda: Na kuchyňském stole I, 1971

„ Byla-li věc zapojena do širšího pole poznávání světa, objevuje se v nové kvalitě, schopna vypovídat o nejobecnějších, dobově charakteristických pravdách světa jako celku. (...) Při práci se stolem se objevují všechny charakteristické vlastnosti (zvláštnosti Svobodova fotografického vidění. Nejenže si zde uvědomíme neomezené možnosti „výtvarnosti" Svobodových snímků, ale zároveň můžeme postupně zjišťovat, o jak zásadní významové pojmy v každém jednotlivém případě jde, jak cílevědomá je to práce. (...) Předměty se ale nevydělily ze světa proto, aby mu unikly, ale aby mohly rozšířit vědomí sebe o nové dimenze rozlehlosti věci je i otevřenost možností její proměny, jejího pohybu v prostoru i čase perspektiv vědomí. Proto i Svobodovi v každém snímku jde o to, jak unést kategorii předmětnosti do nových souvislostí a vztahů našeho vlastního duševního života.“ Jan Kříž: Z tvůrčí dílny Jana Svobody. ČSF 1975, č.11, str. 49.

Inspirace tvorbou Jana Svobody

Na počátku 80. let jako opak mnohými autory intenzivně rozvíjeného sociologického a subjektivněji postaveného dokumentu vzniká proud technicky dokonalého a obrazově precizního velkoformátového snímání v propojení s tradicí moderního pojetí fotografického obrazu. Někteří z autorů (podobně jako Josef Sudek) pracují s kontaktními kopiemi.

Mezi Svobodovy souputníky a obdivovatele patří Ivo Přeček. Stejně tak jako Sudek inspiroval Svobodu tak zase Svoboda inspiroval **Ivo Přečka (1935)**, který byl v 60. letech členem skupiny **DOFO** (1958 - 1975). Účast v aktivitách skupiny ho ovlivnila i z hlediska, že její členové se hlásili k tehdejšímu proudu české kultury, která navazovala na přerušené avantgardní tradice 30. a 40. let.

Ivo Přeček se v této době věnoval fotomontážím a speciálním technikám, v nichž propojoval téma všednosti a strukturálních motivů (cyklus Prorůstání). K jeho vrcholnému období patří také trojrozměrné objekty a asambláže, které propojuje s fotografií.

Na počátku 70. let se pod vlivem tvorby Jana Svobody uchyluje k minimalistickým motivům. Se Svobodou jej propojuje částečně také profese. Přeček pracoval jako fotograf Muzea umění města Olomouce.

Cyklus **Pyramidy** představuje maximum z nemanipulované statické fotografie. Později až v 90.letech opět experimentuje, pokouší se zachytit čas a pohyb. Důkazem výjimečnosti tohoto umělce byla retrospektivní výstava z let 1959 - 2003 v Muzeu umění města Olomouce, která nabídla kolem stovky exponátů poprvé v uceleném pohledu na autorovu tvorbu. Výstava je doprovázena katalogem s textem Antonína Dufka a kurátorky výstavy Heleny Rišlinkové. Ke své nejmilejší fotografii se Přeček vyjádřil příznačně již v roce 1967. *„Ke všem fotografiím mám osobní vztah a nejmilejší je mi vždy ta poslední."* ČSF 1967, č.1, str. 18. Znovuobjevovaná osobnost regionu (v roce 1998 získal spolu s dalším členem DOFA Janem Hajnem Cenu

města Olomouce) poukazuje na skutečnost, že ani v České republice není tvorba předurčována pouze uměleckými centry.



Ivo Přeček: Brejle a kovadlina, 1964

Pro snímání velkoformátovou kamerou v sudkovské tradici je nejcharakterističtějším tvůrcem **Jaroslav Beneš (1946)**, inspirující se stejně jako Jan Svoboda minimalistickými motivy. Ve fotografii je (přes technické a printerské dovednosti) autodidaktem. Autor se poprvé představil v roce 1980 v Divadle v Nerudovce v Praze. Od roku 1984 získal místo fotografa v Pražských vodárnách, koncem 80. let byl zakládajícím členem Aktivu volné fotografie při Pražském domě fotografie.

Od poloviny 70. let se soustředil na statické nemanipulované fotografie snímané velkoformátovou kamerou, z nichž vytvářel stejně jako Sudek pouze kontaktní kopie. U Beneše se mísí postupy minimal artu s určitými názvuky vizualismu, který je však u jiných autorů charakterizován spíše prací s maloformátovými přístroji. Nejznámějším fotografovým motivem je pražské metro. V řadě variant a studií

(ačkoliv bez zobrazení člověka) prozkoumává vztahy člověka a soudobé – mnohdy odlidštěné a anonymní architektury. Hlavním námětem je vztah prostoru a tvarů podpořený světlem v subjektivních interpretacích. Poměrně často spolupracoval a vystaval s Miroslavem Machotkou, Štěpánem Grygarem a Josefem Mouchou, jejichž díla mají však celkem jiný charakter.

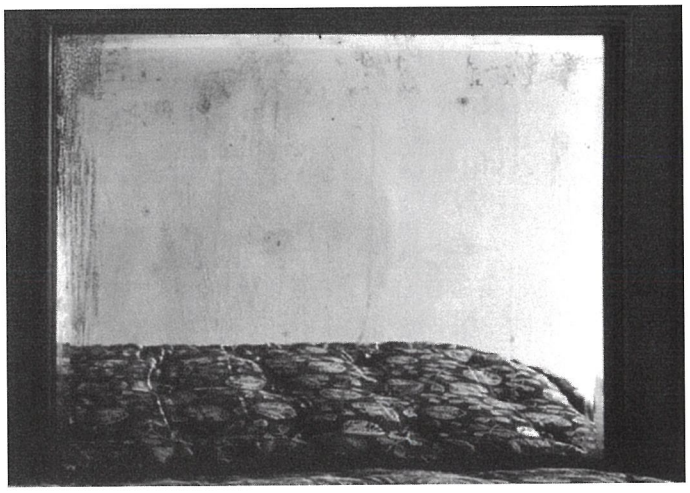
Jan Hudeček a věci vytržené z užívání

Mezi nejvýraznější autory, kteří se v podstatné části své tvorby zaobírali také minimalismem patří nesporně **Jan Hudeček (1955-1989).** Jeho pozůstalost není sice velká rozsahem, ale solitérní dílo v několika razantních výstupech dotváří neodmyslitelně časový úsek 80. let.

Po období výtvarně vycizelovaných studií z nejbližšího prostředí svého domova na Letné a tehdejšího zaměstnání v Archivu hl.m. Prahy v Clam Gallasově paláci (kde ještě zřetelně postřehneme inspiraci v díle Jana Svobody) se postupně dostává k velmi svébytnému smísení „kafkovsky ztuhlých okamžiků", překvapivých „levitací" a absurdit v každodennosti. Od poloviny 80. let vytrhuje jednoduché předměty denního užívání ze všech běžných kontextů (podobně jako autoři nového románu) a interpretuje je v jiných souřadnicích. Jednoduchým optickým trikem proměňuje prostou realitu prostředí tak, aby se nábytek vznášel prostorem nebo spíše obrací věci proti přirozené gravitaci. V jiných snímcích zkoumá archetypy stálosti a dodává jim přes jejich statičnost vnitřní dynamiku. Navazuje tak zcela odlišným způsobem na „reflexivní" přístup k fotografickému médiu, známý z 60. let.

Hudeček (jako řada dalších fotografů podobného směrování v oblasti statické nemanipulované fotografie) byl jistě fascinován Svobodovou tvorbou. Oba autoři přisuzovali velký význam originálním printům, jimž (pro jejich jedinečnost) přikládali jistě až magický význam. V bezprostředním srovnání s rozsáhlejším dílem staršího fotografa jsou již zcela zřetelně patrné generační rozdíly, ačkoliv z vnějšího pohledu (formální čistotou minimalistického nebo

překvapivě prostého řešení záběru) mohou prosvítat podobná východiska. Vyhraněná subjektivita obrazně postihující postoj k životu se záznamem individuálních zdrojů přerůstají k obecnějším otázkám lidského života. Není bez zajímavosti, že na Hudečkovu posmrtnou výstavu **Autobiografie** ve výstavní síni Fotochemy v roce 1990 kdosi zavěsil smuteční oznámení o pohřbu Jana Svobody.



Jan Hudeček: z cyklu Libeňský bazar, 1982 - 83

Téma blízkého prostředí domova zpracovávala již před Hudečkem řada autorů. Nejvýraznější z nich byl patrně účastník výstavy **9+9** v Plasech u Plzně **Bořivoj Hořínek (1948)**, jehož motivy, podle svědectví pamětníků Hudečka v počátcích bezprostředně ovlivnily. K nejznámějším cyklům patří **Dům (1975-80) Byt** a **Zátiší (vznikající po roce 1977)**. Ačkoliv se oba na FAMU jako spolužáci již nemohli setkat (Hořínek absolvoval v roce 1977, Hudeček až o pět let později) je dobré sledovat kontinuálně rozdílný vývoj obou autorů. Povšimněme si kupř. Hořínkovy fotografie z cyklu Byt (1985) (Publikované v Encyklopedii českých a slovenských fotografů, Asco, Praha 1993) a o šest stránek dál Hudečkova snímku Bez názvu ze stejného roku. Ačkoliv je motiv totožný (pootevřené dveře bytu s černými stíny za nimi) nejlépe si zde uvědomíme zřetelné rozdíly. Zatímco Hořínek vnímá celý prostor jako mnoho variant k nepoznatelnému tajemství,

Hudečkův snímek je v tomto ohledu přímočařejší, soustřeďuje se na samotnou podstatu nepřekročitelné hranice a nenabízí žádné zlehčující varianty. Hořínek byl na rozdíl od Hudečka (kromě minimal artu) později také více ovlivněn meziválečnými výboji Bauhausu a konstruktivismem.

V dobových kontextech je třeba zmínit i **Helenu Polákovou (1952)**, jejíž imaginativní průhledy několikerou skutečností z cyklu Doma z 80. let se však východiskům obou autorů vzdalují ve výrazně subjektivních rovinách. Podobně (ačkoliv s jinými a obrazově různorodějšími motivy) pracoval také **Martin Hruška (1948-1997)** s mnohem zřetelnějšími inspiracemi ve světovém poválečném surrealismu nebo **Martin Stein (1953)** s výraznějšími vazbami na český „strukturální" surrealismus 60. a 70. let.

Pamětí opuštěných bytů ve stopách po jejich užívání se ve velkoformátových minimalistických barevných printech zabýval **Dušan Šimánek (1948)**. Ačkoliv se jedná o práce barevné, lze zde vystopovat celkem zřetelné inspirace v tvorbě Jana Svobody, především v jemných přechodech tonalit a ve schopnosti transformace plošné předlohy opět do plochy obrazu, aniž by snímek ztrácel na dynamice s přesmyčkami do fiktivní prostorovosti.

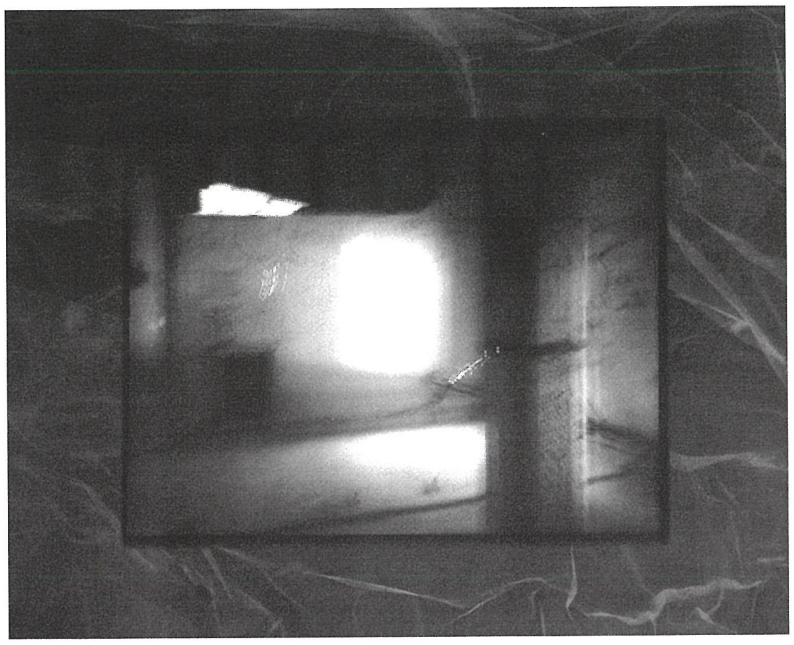
Nové inspirace meziválečnou avantgardou

Meziválečnou avantgardou byl výrazně inspirován **Jaroslav Rajzík (1940)**, který v průběhu 70. a 80. let (později jako vedoucí semináře výtvarné fotografie) ovlivnil tímto směrováním řadu studentů FAMU. Jeho obrazy se zpočátku mohou jevit jako bezprostřední pokračování experimentů Jaromíra Funkeho. Věc se zde sice ukazuje v souvislostech s linií a strukturou, ale autor objevuje i zcela nové dimenze v působení času a světla v přísně vymezovaném prostoru. Obrací pozornost k minimalistickým motivům, ale na rozdíl od Jana Svobody se vzdalují konkrétní každodennosti, jež je ve Svobodových obrazech vždy znovu objevována a obnovována. Ačkoliv Rajzík fotografuje

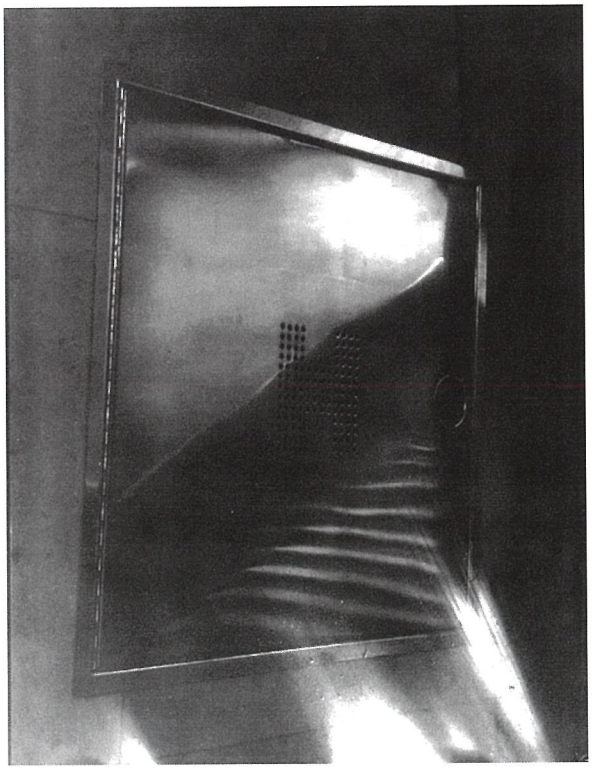
motivy ze svého nejbližšího prostředí, reálnou skutečnost stylizuje do téměř nefigurativní polohy.

I když fascinující velkoformátové printy **Pavla Máry (1951)** jsou rovněž ukotveny meziválečnými východisky, výrazně se odlišují expresivní barevností a jejím zřetelným řádem, vzájemně související s částí abstraktní malířské tvorby. Těmito obrazy (vznikajícími již v polovině 70. let) se později volně inspiroval také Jan Hudeček ve své užité části tvorby.

Fragmenty zobrazených industriálních objektů se postupně oprošťují do elementárních tvarů v Mechanických zátiších, což je souhrnný název několika Márových cyklů (kupř. Stroje, Signály, Hračky). U souboru Stroje nás může napadnout i jistá souvislost ke kultovním strojům a strojkům malíře Františka Grosse ze Skupiny 42. Na rozdíl od kypících složitých mechanismů, zaplavujících celou plochu obrazu je však Mára mnohem výstižnější, soustředěnější na určující detail, ačkoliv zde rovněž zachycuje dynamiku pohybu a prostorovost. Tato část Márovy tvorby bývá zařazována mezi „nejvýraznější příklady minimalismu" v české fotografii. Tento minimalismus se ovšem výrazně odlišuje od minimalismu Svobodova nejen využitím barvy, ale také způsobem inscenování, které přes experimentální podobu více souvisí s klasickým žánrem zátiší. Výraznými tvůrčími experimenty se vyznačuje také dílo **Pavla Baňky (1941)**, jež od poloviny 80. let pracuje na barevných souborech Věci viděné v různých městských zákoutích a krajině. Při snímcích focených vpodvečer využívá bleskové osvětlení, jež dodávají snímaným objektům zvláštní magičnost. Novější ukázky z tohoto nepřetržitě rozvíjeného souboru jsme měli příležitost vidět i v rámci letošní výstavy Univerzity J.E. Purkyně na pražské VŠUP.



Pavel Bańka: Opuštěný chlév, 1993



Jaroslav Beneš: Metro, 80.léta

Tonálně lineární cesta k abstrakci a řešení výtvarných problémů

V roce 1987 část dobových inspirací s přesností vymezuje Vladimír Birgus v textu **Procházka po výstavě** katalogu Fotografie absolventů FAMU (Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1987). Frekvence inspirací v abstrakci je na počátku 80. let téměř určující: *„Pozoruhodně abstrahující fotografie, v nichž jsou samotné předmětné motivy převážně jenom východiskem k rozličným řešením výtvarných problémů na výstavě předvádějí například* **Josef Hník, Bořivoj Hořínek, Petr Hron, František Chrástek, Ivan Kostroň, Jaroslav Kováčik, Martin Stein, Ján Strieš a Miroslav Sychra.** *Většina z nich ukazuje, že tento proud má u nás nejen dlouhou tradici sahající až k Rösslerovým a Funkovým experimentům z 20. let, ale i poměrně silné zastoupen v současnosti.“*

Fotografie předmětů v souvislostech s dokumentem

Na pomezí sociálně dokumentární tvorby stojí svými přízračnými městskými zákoutími starého Smíchova **Jiří Poláček (1946)**, využívající ve své práci nápaditě zábleskové osvětlení. Ve své tvorbě zaměřené na statické motivy ovšem využíval převážně velkého formátu negativu, vytvořil i rozsáhlý soubor panoramatických snímků. Přes užití velkoformátové techniky a statičnost objektů připomínají jeho dynamické skladby expresivní momentky. Poláček patří mezi nejoriginálnější tvůrce přelomu 70. a 80. let. Precizně podané struktury objektů, opuštěné smíchovské ulice, na nároží omšelé reklamní nápisy a budovy obestavěné lešením, ukazují přízračné kulisy těchto let ve velmi osobité atmosféře.

Poláček se vyučil kovodělníkem, maturitu absolvoval při večerním studiu.V letech 1966-1972 žil ve Spojených státech, kde navštěvoval žurnalistickou školu v Kalifornii. Po návratu do Československa pracoval jako laborant v ČTK. FAMU absolvoval v roce 1978. V nejznámější části svého díla se věnoval spolu s **Janem Malým** a **Ivanem Luttererem** monumentálnímu dokumentu Český člověk,

podávajícím prostřednictvím „potulného ateliéru“ zprávu o lidech na konci reálného socialismu.

Kontrast tradičních a nových cest v zobrazování věcí

Tvorba **Jana Malého (1954)** v oblasti snímání věcí se zpočátku orientovala na tradicionalistická velkoformátová zátiší. Z mého hlediska si zasluhuje zmínku jeho průzkum následnosti obrazů v kinofilmových pásech, zvětšovaných vcelku na několik metrů dlouhý fotografický papír (**Dopisy** kolem roku 1980).

V 80. letech pracuje se statickými městskými a krajinnými detaily (kde často nejvíce dominují věci) jako u více autorů. Někteří fotografují tradiční velkoformátovou technikou, jiní sice nikoliv, ale jejich výstupy na tato technická řešení upomínají. (Připomeňme si alespoň detaily „modernizovaných“ oken a chodníků **Jaroslava Bárty (1948)**, dlažby **Jana Brodského (1952)** či naopak k Atgetovi se obracející městské veduty **Jana Reicha (1942)**, trochu romantické zahradní stavby **Stanislava Boloňského (1948)** nebo podobná, ale do větší šíře zpracovávaná témata **Josefa Ptáčka (1946)**.)

K velmi výrazným tvůrcům, jejichž profesní kariéra začíná studiem FAMU, patří také **Václav Šedý (1955)**, jež na konci 70. let absolvoval kurzy na Venezia la Fotografia u světově proslulých fotografů (D. Michals a H. Edgerton). Právě inspirace v Michalsových sekvencích a způsoby využívání zábleskového zařízení (Edgerton) ovlivnily jeho ranou tvorbu realizovanou ještě v Čechách. Od poloviny 80. let však již nemá téměř žádné kontakty s českou výtvarnou scénou a žije v Miláně.

V tomto ohledu jsou patrná odlišná východiska sériovosti a principu změn v čase **Vladimíra Kozlíka (1953)**, jehož tvorba se v některých minimalistických výstupech přibližuje konceptuálnímu umění, jiné snímky vycházejí z land artu. Nejprve se orientoval na moderní zátiší, využíval také fotogramy, těžištěm práce zůstávají fragmenty městského prostředí a krajiny. Podle slov Vladimíra Birguse

se postupně zbavoval určité závislosti na díle Franca Fontany a dalších průkopníků barevné fotografie minimalismu.

Možná proto, že vystudoval nejen fotografii na FAMU, ale i knižní úpravu na SPŠ grafické, je řazení jeho záběrů velmi promyšleným celkem ve víceobrazových složkách kompozic.

Jeho způsob práce lze charakterizovat větou D.Michalse: *„Není třeba cestovat přes půl zeměkoule, abyste mohli fotografovat jiné lidi a zvláštní věci. Mohu sedět ve svém pokoji a mít v hlavě celý svět."* Daniela, Mrázková: Příběh fotografie. Mladá fronta. 1985. Duane Michals, str. 218.

O „prodejnosti" české volné fotografie na přelomu 70. a 80. let

V roce 1979 byla ve výstavní síni Umění – Knihy otevřena po desetiletích první „prodejní výstava" nazvaná Fotografie do interiéru. Jak bylo však vzápětí rozhodnuto, výstava nakonec prodejní nebyla a tuto prioritu získalo až uvedení ve „fondové" oficiální galerii Centrum o rok později. Komunistický režim sice nebránil prodeji „užité" fotografie po schválení příslušnými komisemi, ale z neznámých příčin (možná z důvodu konkurence pro ostatní výtvarnou oblast) nechtěl prodávat volnou tvorbu. Byly to doby, kdy bylo možné v antikvariátech téměř „pokoutně" mimořádně levně nakupovat díla současníků i klasiků. K výstavě Fotografie do interiéru Daniela Mrázková poznamenala: *„Záležitostí se zabýval výbor Českého Fondu výtvarných umění, fotografická komise Fondu, Dílo i Výtvarná služba díla. Diskutovalo se, psalo, telefonovalo – a úměrně tomu, jak plynuly týdny i měsíce, bylo čím dál zřejmější, že skutečný důvod, proč u nás nelze veřejně maloobchodně prodávat vlastně neexistuje – že překážky, pokud vůbec existují – jsou administrativní povahy. V kuloárech se na různých úrovních říkalo všelicos, dokonce i věci, na které je pro klid v domě lépe okamžitě zapomenout."* ČSF 1979, č.7, str. 308.

Pavel Baňka celou diskuzi uzavírá tamtéž slovy *„(…)rozhodně chceme víc. Chceme přispět k zásadnímu řešení věcí. Nejen k tomu, aby si lidé fotografii mohli koupit na výstavě, či ve fondových prodejnách stejně jako práce ostatních uměleckých oborů. Konečně, všichni jsme registrováni při fondu, tak proč bychom nemohli mít stejná práva jako ostatní?“* ČSF 1979, č.7, str. 308.

Na Baňkově výroku vidíme zřetelně situaci, kdy lidé z nějakých důvodů „neregistrovaní“ neměli vůbec nejmenší šanci prodat i tu nejběžnější řemeslnou produkci. V tom okamžiku se jednalo o tzv. „nedovolené podnikání“ a fotograf měl velké potíže. „Fondovní“ autoři měli brzy možnost se přesvědčit, že jedna věc je fotografii nabízet k prodeji a mít administrativně šanci ji vůbec nabízet a druhá věc byla neexistence trhu a zájemců o sběratelství soudobé fotografické tvorby v Československu. Boj o prodej fotografií i v rámci „svazů“ se téměř rovnal jakési rozvratné činnosti Ostatní (hlavně ti šikovní a konjunkturální) výtvarníci se soustředili spíše na kontakty s nejrůznějšími institucemi, které měly ze zákona povinnost umění nakupovat.

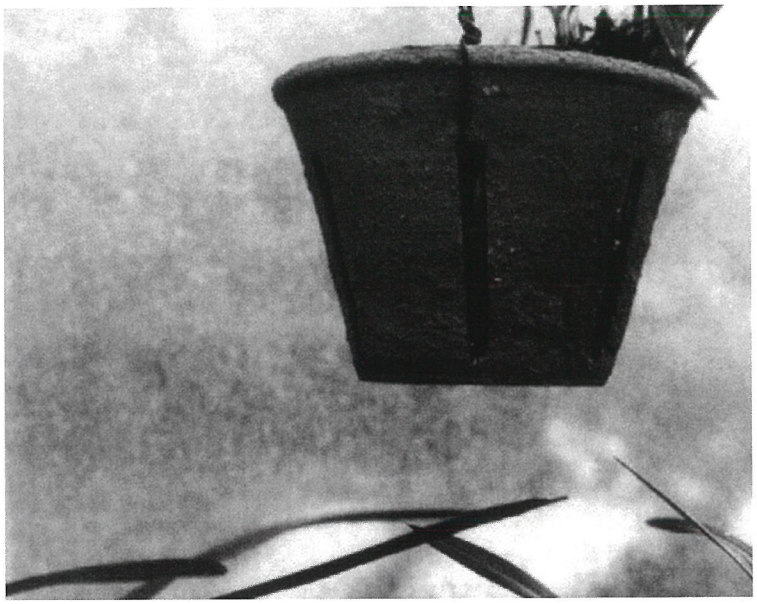
Nové koncepce výkladu tvorby 70. a 80. let: výstava Fotografie??

V roce 2004 připravili mladí kurátoři Pavel Vančát a Jan Freiberg výstavu s názvem Fotografie ??, uvedenou v premiéře v Galerii U bílého jednorožce v Klatovech. Ačkoliv s jejich strukturováním výběru je možné polemizovat, přináší alternativní (ačkoliv velmi zúžený) pohled na situaci fotografie 70. a 80. let a její inspirující vlivy na léta 90. Základním principem koncepce je potlačení celé škály širokých imaginativních inspirací v české fotografii, prostupující ji od meziválečné avantgardy. Autorům se však bohužel nepodařilo v tomto výběru postupovat důsledně a tak kromě zřetelných výstupů jsou zde zastoupena díla, která jsou v imaginativních východiscích velmi hluboce zakořeněna. A to za předpokladu, že to samotní autoři s důsledností popírají **(Marie Kratochvílová /1946/)**. Platí to také

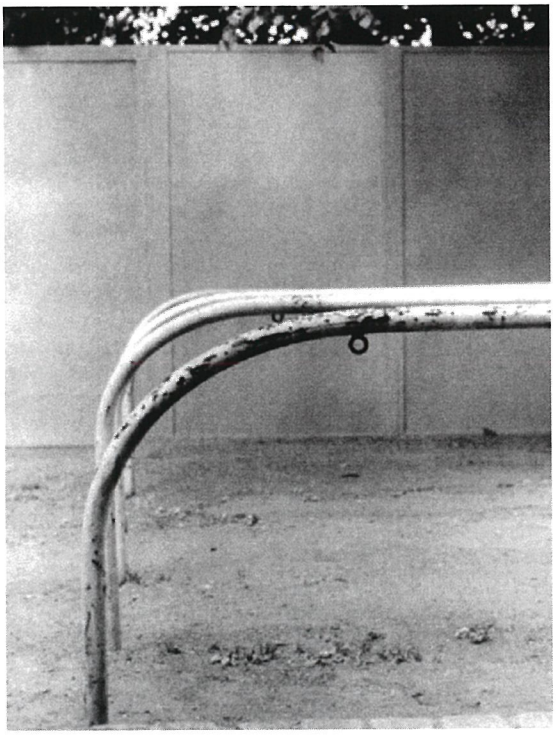
o méně známém Martinu Steinovi stejnou měrou jako o Ivo Přečkovi (přes všechnu proklamovanou pozdější návaznost na dílo Jana Svobody). Paradoxní je, že tuto podstatu nalézáme i u autorů, kteří se „programovou nefotografičností" snaží tomuto „jhu české fotografie" vyhýbat. (Mám na mysli několik prací Michala Kalhouse (1967)).

Pavel Vančát píše: *„Druhou linii, která naopak fotografický obraz začala dekomponovat, představovali autoři ovlivnění na přelomu sedmdesátých let a osmdesátých let vlnou vizualismu (přenesenou z Německa). Mezi ně v různé míře patřili Štěpán Grygar, Petr Faster, Marie Kratochvílová a Miroslav Machotka. Faster se zřejmě nejdůsledněji ponořil do hledání fotografických prvočinitelů, minimálních výrazových prostředků pro zachycení prostoru a jeho iluze. Dílo Štěpána Grygara se postupně posouvalo až na hranici (stále ještě fotografického) konceptualismu Zřejmě nejvytrvalejším tvůrcem vizualistického kánonu je v Čechách Miroslav Machotka, jeho snímky dodnes řeší otázky rozrušitelnosti fotografické kompozice. S Machotkou duševně spřízněná Marie Kratochvílová se oproti tomu uvolněně pohybovala na hraně subjektivního dokumentu, který se však ve formálně vypjatých zkratkách soustředí především na neživé objekty se zvláštním důrazem na jejich kulturní obsah (ten se výrazně ukazuje především v její autorské knize „Ma France" z roku 1977)."*

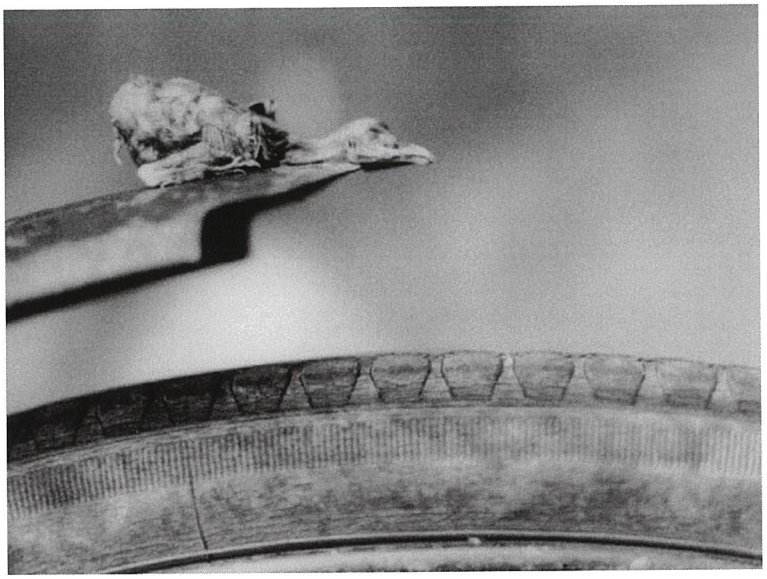
Pavel Vančát - Jan Freiberg: Fotografie ??, katalog výstavy, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy 2004.



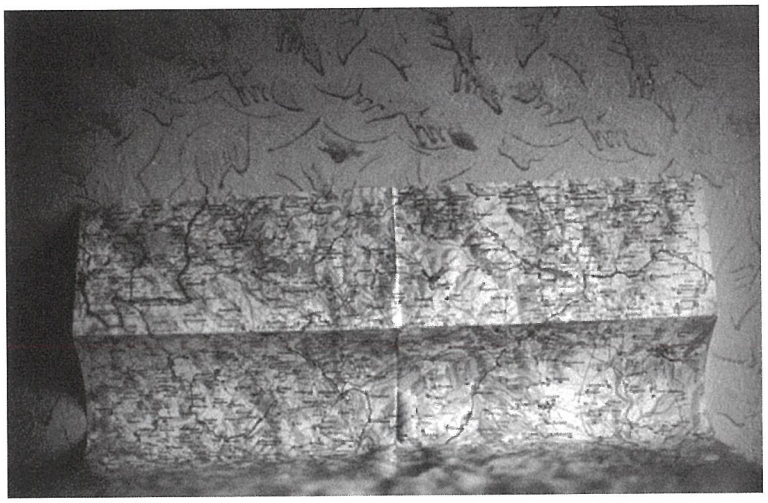
Marie Kratochvílová: Z cyklu Sochy, 1978-1981



Marie Kratochvílová: Z cyklu Sochy, 1978-1981



Michal Kalhous: Bez názvu, 2001



Petr Faster: Bez názvu, 1982

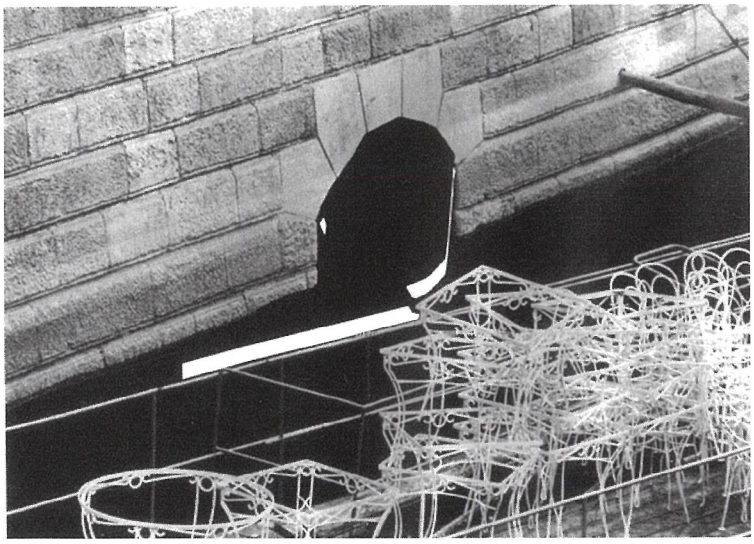
Zatímco Grygarovy snímky směřovaly v této době skutečně k vizualistu (s prvotními názvuky postkonceptualismu) **Miroslav Machotka (1946)** více souvisí s dílem Jana Beneše, jež na této výstavě kupodivu není zastoupen, ačkoliv právě v 90. letech prokazatelně inspiruje kupř. Markétu Othovou (zde představenou ve stěžejních ukázkách z tvorby). Machotka se narodil v Roudnici nad Labem, vystudoval elektrotechnickou fakultu ČVUT v Praze a později pracoval jako technik v české televizi. Ve fotografii je stejně jako Jaroslav Beneš autodidaktem. Od roku 1971 samostatně vystavoval, účastnil se také mnoha skupinových expozic. Oproti Jaroslavu Benešovi se nezabýval velkoformátovou technikou, mnohé jeho záběry vznikly záznamem kinofilmového aparátu. Precizní výběr statických motivů a promyšlená skladba mohou někdy upomínat na práci s technickým přístrojem.



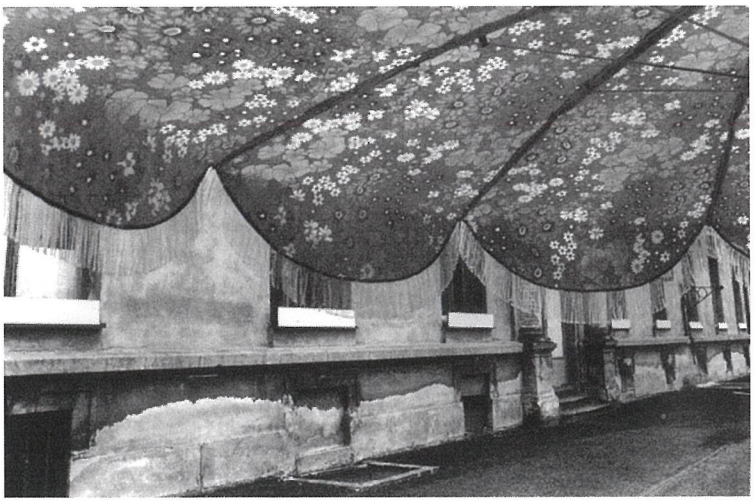
Miroslav Machotka: Bez názvu, z portfolia „ 14 fotografií z let 1978-81, 1979

Fotografie Miroslava Machotky se v prvním plánu možná inspirují snímky města českých klasiků Miroslava Háka, Viléma Reichmanna nebo Emily Medkové. Zároveň se však dosti výrazně odlišují: Machotka se vzdává imaginativní reality, nenacházíme u něj snovou

stísněnost a neklid. Obrazy jsou velmi civilní, chybí v nich nepřehlédnutelná zřetelná metafora. Jsou vystavěny na promyšlené práci s prostorem, objektem, liniemi a tvary, jež (podobně jako u Beneše) bezprostředně reflektují stav městského veřejného prostoru. Machotka nefotografuje proto, aby hledal analogie v novodobých civilizačních objektech, ale aby je nově vizualizoval. Má rád kontrasty v motivech jasného řádu geometrických tvarů a předmětů, jež svůj zřetelný tvar ztrácejí.



Miroslav Machotka: Bez názvu, 1999



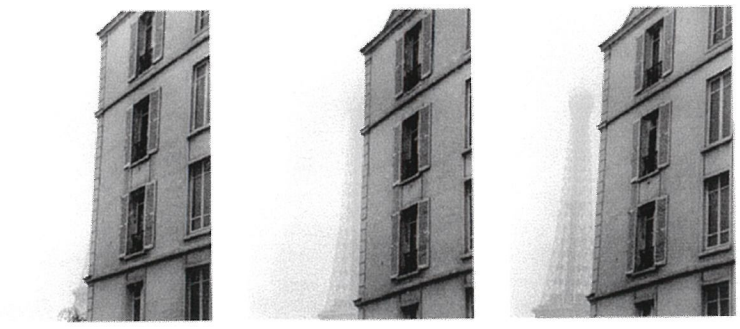
Miroslav Machotka: Bez názvu, 1998

Štěpán Grygar (1955)

Autor rozvíjí téma sériovosti svými vizuálně působivými fotografiemi především v 80. letech. Dynamická estetika „náhody" momentky je v kontrastu s obrazovou kultivovaností. Antonín Dufek staví jeho práci dokonce k výtvarnému senzualizmu se zdůrazněním autonomního skladebného řádu. Grygar se od počátků tvorby zaměřil na minimalistické motivy s drobnou proměnlivostí; na posuny věcí a přemísťování objektů s cílem vytvořit jiné děje v nové skutečnosti.

Na počátku 90. let se věnoval obrazovému pojetí věci z mnoha různých pohledů, kupř. míč interpretoval jako zeměkouli pomocí 19 různých úhlů záběru na ten samý předmět. V řadě těchto pozdějších děl se setkáváme s různosměrnými nepatrnými ději vzniklými u statických objektů posunem kamery. Své motivy často objevuje v městském veřejném prostoru, autor však v tomto tématu nehledá inspirace charakteristické pro surrealismem nebo imaginativním uměním ovlivněné tvůrce. Hlavním smyslem zůstává dynamičnost, jež je přesně vyvažována postupnou adopcí předmětu naším subjektem.

Jeho práce má široký okruh inspiračních zdrojů mimo médium v grafice a malířství. V Praze od 90. let etablovaná Američanka, kurátorka Suzanne Pastor uvažuje nad Grygarovými fotografiemi jako „vědeckými". Nebo o jeho tvorbě jako o „poslání básníka, matematika, astrologa či vědeckého pozorovatele".



Štěpán Grygar: Paris, 1989

Poznámka 3.

Situace v konceptuálním umění a fotografii na Slovensku

Konceptuální a postkonceptuální hlediska byly mnohem bližší slovenskému prostředí, kde v těchto směrováních pracují **Michal Kern, Peter Rónai, Lubo Stacho, a Rudo Sikora**.

Ačkoliv se tyto okruhy zdánlivě již bezprostředně nedotýkají zaměření mé práce, musíme si uvědomit, že tato tvorba v českém prostředí svou „jinakostí" zaznamenávala dosti široký ohlas. Zmíním proto alespoň dva výrazně odlišné představitele.

Petera Rónaie (1953) od 70. let provází propojování vztahu malířství a fotografie. Autor vytváří multimediální objekty, koncem 90. let mění význam fotografických originálů pomocí počítačové techniky. Známá je Mona Lisa: podobně jako Marcel Duchamp ji v souvislostech s postmodernistickými tendencemi znovu interpretuje. V souvislosti s tímto tvůrcem není věc sice středobodem jeho zájmu, ale Peter Rónai je skrývá do mnoha implicitních souvislostí.

I v průběhu 90. let se v České republice s pravidelnou frekvencí objevují práce Rudolfa Sikora (1947). Pedagog VŠVU v Bratislavě využívá ve svých fotografiích již od 70. let často fotogram. Nejprve jako dokumentaci objektů (sekvence fotografií s šipkami na sněhu, ukazujícími od města do přírody). Sikora objevuje některé věci jako názorné ukazatele směru: nikoliv doslovně, ale jako zamyšlení, kam máme směřovat. Jak výstižně poznamenává Antonín Dufek: vede „vnímatele k zamyšlení nad rozhodujícími problémy člověka v současném světě." Překvapivé je to, že zřetelný systém srozumitelných znaků dává velký prostor pro možnosti komunikace s divákem.

Asi nejvíc vymezuje jeho tvorbu kreslení a pohyb dynamického světla při fotografování, nicméně podstatná je pro nás osobitá forma „znakovosti", jíž užívá prostřednictvím svého těla, ale i mimo něj (aniž by jej ztrácel ze svého zorného pole).

Konceptuální tendence v české fotografii

Skutečně čistě konceptuální díla, nebalancující na pomezí různých směrů nebo nemající konceptuálnost pouze jako visačku pro nepříliš přesně pochopené principy této tvorby v české fotografii nalezneme v průběhu 70. a 80. let poměrně málo. Výstižně to vyjádřil Vladimír Birgus již v roce 1987 v rámci výstavy absolventů **FAMU**. *„Nepříliš reprezentativní zastoupení (...) mají fotografie související koncep-tuálním uměním, body artem a land artem, i když je o ně zejména mezi současnými studenty opět rostoucí zájem. Absolventské fotografie Jaroslava Anděla jsou vlastně dokumentací určitého artefaktu land artu, stojí tedy na pomezí fotografie a výtvarného umění, v oblasti, která je Andělovi jako fotografovi i jako teoretikovi nejbližší. (...) volné paralely s konceptuálním uměním bychom mohli najít v originálním souboru **Petra Župníka**, objevujícím zcela nečekané tvarové podobnosti zcela odlišných motivů. K netradičním dílům na pomezí fotografie a jiných uměleckých druhů mají blízko přeludně působící záběry „vznášejícího nábytku" od **Jana Hudečka** i sekvence s drobnými statickými objekty **Antonína Malého.**"* Vladimír Birgus - Zdeněk Kirschner: Fotografie absolventů FAMU, katalog UPM, Praha 1987. Vzhledem k tomu, že záběry Antonína Malého nejsou v obrazové příloze katalogu k dispozici, nepřísluší mi polemizovat. Bratři Jan a Antonín se mohli přirozeně vzájemně různým způsobem inspirovat, ale z dobových informací a obrazových dokumentací jsou známé především sekvence Jana Malého.

Vladimír Birgus si však jako první povšiml hned několika velmi důležitých okolností. Nepříliš častou frekventovanost konceptuálních tendencí u nás, prioritní postavení Jaroslava Anděla a tvorby Jana Hudečka v těchto souvislostech, které nalézá teprve o rok později belgický teoretik **Marc Schepers**.

Letošní držitel ocenění Fotografická osobnost roku za kurátorskou činnost **Jaroslav Anděl (1949)** má podle Antonína Dufka blíže

k „internacionálnímu konceptovému umění". Dnes je autor vnímán především jako teoretik a kurátor výstav, ale v 70. letech představil řadu projektů, které bezprostředně souvisí s konceptuálním uměním (**Meditace v kruhu** (1975), **Elementy kosmologie** (1976), **Idiomy** (1977) a další). V letech 1976-1977 fotografoval celkem odlišný soubor, dokumentovaný částečně v nevelkém katalogu Cestou s K.H. Máchou, kde se obrací k tradičním obrazovým hodnotám fotografie.
Je nutné zmínit také pozdější práce **Jiřího Foltýna (1951)**. Průlom v jeho tvorbě znamená cyklus **Příhody s lanem** (1982-84), kterým navazuje na progresivní tendence 70. let (konceptualismus, minimalismus, land art). Umělými zásahy do fotografie ovlivňuje fotografovanou skutečnost (vícenásobná expozice, manipulace během expozic, malba na fotografovaný objekt). V 90. letech vytváří osobité autentické deníky na kontaktech 4x5 cm.

Vizualismus a „momentková" dekompozice

Ale vraťme se zpět k autorům uvedeným Vančátovou a Freibergovou výstavou Fotografie??. Pražský fotograf **Petr Faster (1952)** je autodidakt. Ačkoliv se již v roce 1984 představil dosti výraznou samostatnou výstavou ve Výstavní síni Fotochema v Praze, jeho heslo kupodivu chybí v Encyklopedii českých a slovenských fotografů z roku 1994. Dílo přitom reflektují kritici a teoretici média jako kupř. Jerzy Oleg, Antonín Dufek, Zdeněk Primus nebo Josef Moucha. Jeho práce z 80. let mají blízko k čistému vizualismu s názvuky konceptuální fotografie. Často využívá jemných, vzdušných tonalit v souvislosti s kontrastním, tvrdě přítomným, jednoduchým objektem, objeveným v realitě města. Vlastní osobité skladebné řešení s překvapivou vyvážeností dekompozičních prvků připomínají některé práce Josefa Mouchy.

Na rozdíl od Fastera se **Josef Moucha (1956)** poměrně brzy vzdaluje vizualismu ve prospěch postkonceptuálního směrování. Již ve druhé polovině 80. let paralelně zvětšuje části dvou po sobě jdoucích políček

kinofilmu, kde však nevytváří pouze napětí mezi fragmenty různých skutečností, ale ve fázích tím otevírá možnosti časoprostoru.

Z dalších výrazných tvůrců, jejichž část díla v oblasti fotografování věcí můžeme označit jako inspirované vizualistickými postupy je třeba zmínit **Karla Kameníka (1959- 1997)** (ve druhé polovině 80. let byl externím tajemníkem IVF). Právě v této době se více orientoval na statické motivy s osobitými metaforickými významy. Ačkoliv se narodil a střední školu vystudoval v Ostravě, po absolvování fakulty architektury ČVUT již žil v Praze. Ostravská fotografická scéna jej však vždy velmi inspirovala (kupř. dokumentaristická tvorba Viktora Koláře).

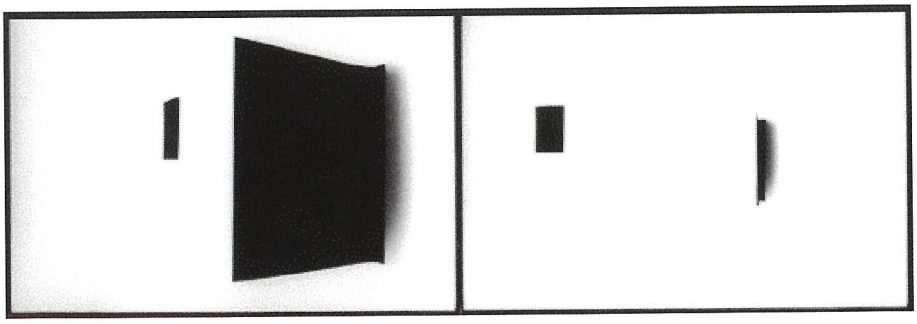
Kameník patří vedle Jana Hudečka a Martina Hrušky mezi osobité tvůrce, jejichž dílo bylo předčasně uzavřeno. Názvuky tragického osudu jsou v části jejich tvorby latentně přítomné.
Jeho snímky se postupně od „čistého" dokumentu dostávaly do subjektivnější polohy. Objevují se razantně snímané fragmenty reality vytrácí se konkrétní lidská přítomnost a objevuje se pouze v názvucích v opuštěném prostředí. Lidský rozměr zůstává zachován v existenciálně laděných detailech devastované architektury a skulptur, reflexech a neobyčejně objevných koncentrovaných vizuálních prožitcích.

Přízračné noční snímky, obloha, prolínání předmětů v průhledech a odlescích zhušťují metaforické významy. Jak poznamenává Josef Moucha: „Za nejbližší ekvivalent svých záběrů (autor) pokládal zvuk." Řada snímků má skutečně tuto pro fotografii neobvyklou dimenzi. Záznam letu racků nad hladinou vody (připomeňme si pozdní tvorbu Miroslava Háka z 60.let) ryby, které průhledem přes akvárium opanovávají místnost, průhledy přes sítě opuštěných sportovišť, rafinovaně snímané „fragmenty snů letící prostorem.

Výrazným představitelem ostravské scény je také dnes trochu zapomínaný osobitý pedagog Lidové konzervatoře **Bořek Sousedík (1946)**, jež ovlivnil řadu svých posluchačů. Jeho tvorba je zřetelně ovlivněna východisky **Adrease Műllera Pohleho**, takže je trochu zvláštní,

že pozornosti kurátorů výstavy Fotografie?? zcela unikl.

Vyučená fotografka **Marie Kratochvílová (1946)** od 70. let dokumentovala umělecké aktivity Jiřího Valocha, Dalibora Chatrného, Jiřího H. Kocmana a dalších. Podobně jako řada dalších se soustředila na fragmenty městského prostředí. Ačkoliv Antonín Dufek zdůrazňuje její odklon od „fantazijní interpretace reality" v mnohých pracích můžeme imaginativní inspirace dohledat. Tvorba autorky v oblasti fotografování věcí patří nesporně k tomu nejosobitějšímu, co se vedle práce Jana Svobody a jím inspirovaných autorů objevilo v průběhu 70. let. Její popud k umělecké tvorbě je díky osobním vazbám s progresivním soudobým výtvarným uměním velmi široký. Objevují se propojení s minimalismem, land artem, konceptualismem a dalšími u nás v té době nezvyklými aktivitami. Byla mezi prvními fotografy u nás, vědomě pracujícími s autentickým osobním deníkem. Její originální autorská kniha „Ma France" z roku 1977 má punc dobové výjimečnosti.



Martin Stein: 1974



Miro Švolík: Zdravotnictví, 1986

MIMOINSTITUCIONÁLNÍ PROJEKTY ANNY FÁROVÉ

MIMOINSTITUCIONÁLNÍ PROJEKTY ANNY FÁROVÉ

Situace kurátorské práce v oblasti klasické moderní fotografie se pro Annu Fárovou změnila po podepsání **Charty 77**, kdy „vyhazovem" okamžitě ztrácí zázemí sbírek, knihovny a velké, mezinárodně uznávané instituce.

Ačkoliv se v západní Evropě přibližně ve stejné době mnohými teoretickými studiemi řeší otázka legitimity a nelegimity mimo instituce, situace v tehdejším Československu je samozřejmě příkře odlišná. Zde to není otázka svobodné volby, ale represivního tlaku, který vnucuje podrobně vážit rozhodování.

Fárová na přelomu 70. a 80. let mimo instituce uspořádala několik akcí, jež mají i v kontextu takto postaveného evropského myšlení svou platnost, a proto se již v době svého vzniku setkaly s pochopením mnoha osobností světové fotografie. Kromě toho (jaksi mimochodem) ovlivnily dosti široké spektrum fotografické veřejnosti. Ačkoliv význam práce Fárové v muzeu jistě nelze podcenit, tato nepříliš pohodlná volba jí získala velké množství sympatizantů.

Fárová vycházela ze svých zkušeností z „oficiální" výstavy **7+7 v Galerii Václava Špály v Praze**. Zde volně propojila zdánlivě nespojitelné proudy dokumentární a výtvarně orientované fotografie, rozmáchle spojila různé generace od klasiků až ke studentům FAMU.

Expozice 9+9 v Praze a Plasech u Plzně

První expozici **9+9** (po nuceném odchodu z placeného místa kurátora) předcházely v roce 1980 dílčí prezentace osmnácti autorů v centru Prahy v předsálí Činoherního klubu. Jestliže dnes konfrontujeme tento zážitek s tehdejšími diváky, zdůrazňují mimořádnost a jakousi „svátečnost" tohoto řetězce. Z praktického hlediska (o výstavě se v dobovém tisku přirozeně mlčelo) získala nejlepší reference pro budoucí návštěvníky souborné expozice mimo centrum. Zdevastovaný prostor ve zrušeném cisterciánském klášteře

v Plasech u Plzně získala díky svým dřívějším kontaktům v muzeu. Fárové se navíc podařilo probudit zájem o setkání u významných evropských osobností fotografie a výtvarného umění, s nimiž již dříve aktivně spolupracovala. (Autorkou sestavená česká monografie Henri - Cartier Bressona z roku 1958 byla dokonce prvním uceleným uvedením díla tohoto dnes již klasika humanistické fotografie v publikaci na světě.) Setkání se dále účastnili kupř. **Marc Riboud** a kritici **Christian Caujoll** a **Hermé Guibert**. Výstava se nepohybovala pouze v samotných obrysech neoficiálního setkání, byla profesionálně dokonale domýšlena, byl k ní vytištěn souborný katalog, dávající stejný prostor všem zúčastněným.

Ačkoliv jistě převládala dokumentární tvorba humanistického, kritického nebo subjektivněji pojatého zaměření, nalezneme zde i fotografie z našeho okruhu zájmu. Přízračná nalezená zátiší Jiřího Poláčka ze starého Smíchova, minimalistické práce Dušana Šimánka či aranžované skladby předmětů Jana Malého. Mnohé snímky byly akcentovány velkými formáty, instalace využívala bezezbytku možnosti syrového prostoru.

Instalace 11. v Praze

Z ojedinělé zkušenosti pro samotnou autorku koncepce, pro autory i pro diváky vytěžila Fárová až o 7 let později další nápady.

Tentokrát šlo o trochu „triumfální“ návrat „zakázané“ kurátorky do centra Prahy (Výstavní síň Fotochemy na Jungmannově náměstí). Situace byla tím průraznější, že byla oslovena tehdejší nastupující generace, která ji zvolila jako „kultovní“ představitelku svobodného myšlení. Fárová zde pracovala s celkem jinými autory, nezatíženými již v žádném ohledu traumatem roku 1968 ani let následné „normalizace“.

Výstavní síň Fotochemy

Zde na chvíli odbočíme od kurátorské práce Fárové a soustředíme se na další ojedinělý fenomén 80. let: hojně navštěvovanou Výstavní síň Fotochemy v Praze. Díky rozhovoru v Československé fotografii z roku 1984 s novým kurátorem, dnes již zemřelým **Martinem Hruškou,** můžeme lépe pochopit situaci ve výstavních síních. Zajímavý je pro nás jeho přístup k samotné koncepci a vedení zmíněné galerie.

V loňském roce jste se stal „šéfem" výstavní síně. Vaše jmenování do této funkce nebylo jistě náhodné - co mu předcházelo? *Před sedmi lety jsem byl přijat ke studiu fotografie na pražské FAMU a na doporučení tehdejšího studijního proděkana prof. Bojanovského jsem si musel najít nějaké zaměstnání v oboru. To, že se našlo volné místo právě ve Fotochemě, byla skutečně náhoda. Avšak to ostatní už náhoda nebyla - v roce 1982 jsem studia ukončil a když v polovině loňského roku odcházel můj předchůdce do důchodu, padla volba na mě. Na vysvětlenou musím dodat, že výstavní síni se mohu věnovat zatím jen na 50 procent, protože mám v podniku ještě další povinnosti.*

Některé výstavy fotografií krátce po vašem nástupu do funkce, ale hlavně ty letošní signalizují, že pro výstavní síň hledáte novou koncepci. Oč z hlediska prezentace autorů a jejich fotografií usilujete ?
Jde mi především o to, aby teď, ale hlavně až se zase zalidní Jungmannovo náměstí (…)
Poznámka 4
(v této době zde probíhaly rozsáhlé rekonstrukce a do galerie se vstupovalo provizorním vchodem.)
(…) k nám chodila široká kulturní veřejnost. V tom také vidím stěžejní úkol výstavní síně FOMA - naučit co nejširší okruh lidí fotografii vnímat. Kdo jiný by se tohoto úkolu mohl zhostit lépe? Výtvarná fotografie je na stránkách většiny časopisů zatím popelkou

a specializované fotografické časopisy kupují zase převážně jen odborníci, nebo ti, kdo se jimi, chtějí stát.

Hlavní chybu předchozího vedení jsem viděl především v tom, že výstavní program byl pouhou výslednicí nabídky: prostě kdo přišel a splňoval určité elementární technické a výtvarné podmínky, byl zařazen do „pořadníku" a za nějaký čas měl vernisáž. Tento stav byl rozhodně nezdravý - vystavovatelská a publicitní aktivita se ne vždy kryla s kvalitou, a tak se dobré výstavy střídaly s „exhibicemi" podnikavých a průbojných jedinců a s „gulášovými" přehlídkami začátečnických fotokroužků. Přitom většina návštěvníků očekává - vzhledem k tradici umístění a ojedinělosti naší fotosítě v Praze - že uvidí z československé fotografie to nejlepší. Řešení tedy bylo jediné - aktivnější dramaturgie. V současné době to znamená, že část výstav se ještě rodí z nabídek, ale větší část už tvoří pozvaní autoři. Protože - což vyplývá z ojedinělosti síně FOMA se nemůžeme specializovat na vyhraněnou koncepci, snažím se o to, aby struktura ročního programu alespoň v hrubých rysech odpovídala struktuře tvůrčí fotografie u nás a dokumentovala právě důležité, typické či pozoruhodné tendence současné fotografie. Zdůrazňuji slovo současné, neboť nemáme finanční ani organizační možnosti stát se navíc fotografickým muzeem či galerií se sbírkami a depozitářem. I když předem nevylučuji retrospektivní či historické výstavy, přesto tento typ výstav zůstane doménou Uměleckoprůmyslového muzea nebo Moravské galerie- těžiště našich výstav bude v dnešku.

Komu a za jakých podmínek tedy umožníte vystavovat? *Nikdo není možností vystavovat svoje fotografie předem zbaven. Kdokoliv může přijít a nabídnout své práce. Status amatéra či profesionála vůbec nerozhoduje, stejně tak jako předchozí zkušenosti či praxe. Školení či členství ve svazech a organizacích. Prostě nerozhoduje nic, než autorovy fotografie. Nabídek a zájemců o výstavní termín je však mnoho a výstav může být do roka jen sedmnáct, takže ne všechno, co by stálo*

za vystavení, může také být vystaveno. Říkám však upřímně a předem - chceme především fotografii jako osobní autorovu zpověď a názor. Být třeba i zdánlivě naivní, nedotažený - vždy bude mít přednost před sice kultivovanou, leč studeně efektní či popisnou fotografii.

Víte, ono se někdy těžko odmítá. Jsou mezi námi lidé, kteří technicky dokonale zvládnou téma, často třeba už i leckde publikovali nebo vystavovali a jsou nemile překvapeni, když u nás neuspějí. Všechno se vyvíjí a pochopitelně od vzniku výstavní síně se také neustále posunují i kritéria a požadavky na vystavené fotografie. Dnes přece fotografii chápeme jako jazyk s určitými specifickými vyjadřovacími možnostmi a už nestojíme v úžasu nad tím, že promlouvá, ale vzrušuje nás co a jak to říká. Může to být třeba i šok, nikdy však nuda!

Existuje u vaší výstavní síně nějaký poradní sbor či něco jako dramaturgická rada, která se na výběru fotografií a autora podílí, nebo je to výlučně vaše osobní záležitost? *Výběr výstav je záležitost nesmírně citlivá a dost nevděčná. To byl také důvod k tomu, abych se obklopil lidmi, o nichž vím, že vztah k fotografii mají: že je navíc doplněn i zkušenostmi, nadhledem a teoretickými znalostmi. Tak se v poslední době stalo dobrým zvykem, že značná část výstav má kromě autora jakéhosi neoficiálního „garanta". Je to obvykle teoretik, který autorovu tvorbu delší dobu sleduje a při výstavě „drží" koncepci a pomáhá s výběrem prací. Zpravidla pak výstavu i zahajuje. Namátkou to byli: Bohuslav Blažek, Jan Kříž, Kateřina Klaricová, Ján Šmok, Jiří Šerých, Antonín Dufek, Petr Tausk a další. Z těchto lidí, bude-li zájem i z jejich strany, bych rád časem složil neoficiální dramaturgickou radu, na kterou bych se obracel nejen s plány, i s problémy.*

Jako vedoucí výstavní síně musíte být nestranný. Posuzovány z tohoto pohledu, měly všechny výstavy za vašeho vedení úroveň. Ovšem jako fotograf a člověk jste určitě některým fandil. Jedněm více, jiným méně...?

O nestrannost usiluji. Jinak fandím všem výstavám, protože mám zájem, aby všechny vzbudily zájem veřejnosti. Měl bych tedy správně vyjmenovat všechny, protože každá v sobě skrývala nějakou zvláštnost či specifiku. Za všechny uvedu překvapující debut dosud neznámého Petra Fastera, který bez jakýchkoliv předchozích zkušeností přinesl kompaktní výtvarně a myšlenkově jasnou výstavu, včetně zvlášť zkomponované hudby. Ze skupinových pak kolekci „famáků" třetího ročníku z letošního března (Pohribný, Kliment, Víšek, Župník, Švolík, Krob). To snad ani nebyla výstava, ale živel. Tolik bezprostředností, nápadů, fantazií, ale i legrace a schválností se na jedné výstavě málokdy vidí. Ač se sám stále pokládám za mladého, tváří v tvář této výstavě už jsem generační rozdíl cítil. Ti kluci totiž žijí a fotí absolutně bez předsudků a předem stanovených pravidel. Fotografování je pro ně přirozený a spontánní projev. Snad jim to vydrží i v budoucnu, až přijdou „kšefty" a každodenní chlebíček. Mimochodem, právě tahle výstava vzbudila největší ohlas - myslím hlasy pro i proti Při této příležitosti bych chtěl naše návštěvníky požádat, aby houfněji a více psali do zápisových knih na výstavě. A to nejen názory na autora a jeho fotografie, ale i na program síně vůbec - je to pro nás jedna z mála možností, jak poznat „veřejné mínění."" -hm- (Hladký Miroslav?): S Martinem Hruškou o tvůrčích záměrech výstavní síně FOMA. ČSF,1984, č. 12, str.4-5.

Rozhovor jsem uvedla záměrně nekrácený, protože je podle mého názoru významným dobovým dokumentem a osvětluje mnohé skutečnosti z práce institucí v polovině 80. let.

Fárová tedy získává příležitost kurátorsky pracovat s nejaktuálnější tvorbou 11 mnohdy ještě studentů, vstupujících na veřejnost v častých případech poprvé. Mladí tvůrci se zcela distancují od dokumentu, vymezujícího výstavu Fárové s generačně staršími fotografy v Plasech. Manipulují, inscenují, vymýšlejí koncepty, jejich tvorba jakoby se vrátila zpět k původním kolektivním výstupům avantgardy v období

Devětsilu. Práce nepostrádají mladickou energii, schopnost balancovat na ostří nezávazné recese, vtipu a osobité poetičnosti, aniž by ovšem sklouzávaly k samoúčelné banalitě. Svou tvorbu zde představili **Tono Stano, Rudo Prekop, Miro Švolík, Peter Župník, Jaro Svitok, Ivan Pinkava, Jan Pohribný, Michal Pacina, Šimon Caban, Naďa Rawová a Michal Cihlář.**

37 fotografů na Chmelnici

Po této mimořádně úspěšné expozici, s nebývalou návštěvností, o níž se objeví překvapivě i recenze v denících (kupř. v Mladé frontě o ni nadšeně referuje Ondřej Neff) se Fárová rozhodne (stejně jako na výstavě 7+7 z 60. let) opět propojit příslušníky různých generací z výstavy v Plasech a ve Fotochemě. Přibírá také různé solitéry a autory z jiných uskupení.

Z popudu Pavla Máry získává kurátorka pro svůj projekt dva měsíce před listopadem 1989 prostor celého progresivního divadla Na Chmelnici. Vlivem pokračujících společenských změn už výstava může být součástí oficiálních programů oslav 150. výročí objevu fotografie a tvoří protipól k mnohdy celkem nezáživným hlavním expozicím.

Vše závisí především na vzájemných kontaktech mezi fotografy. Fárová mimo tyto okruhy nastupující tvorbu nikdy systematicky nesledovala, doporučením jsou zpravidla přátelé přátel. Nakonec se účastní 37 autorů. Výstavu tedy nelze zjednodušovat jako „vystoupení téměř ucelené progresivní fotografie 80. let."Mnozí z tvůrců v průběhu další dekády upadli do úplného zapomenutí, jiní rezignovali na volnou tvorbu vůbec nebo se koncentrovali do komerční oblasti (mnohdy i k jinému oboru). Přesto je důvod záznamy o této expozici podrobněji studovat, protože zde objevíme jistou alternativu bilance 80. let.

Reflexe expozice 37 fotografů Na chmelnici Vladimíra Remeše

Opožděný článek Vladimíra Remeše **Třicet sedm nadějí** vyšel vzhledem k výrobním lhůtám tiskáren a známým událostem listopadu 1989 v Československé fotografii až v únoru 1990. Objevil se již ve zcela odlišné společenské situaci a tato reflexe nemohla najít v době lačné po reportážních záznamech proměny žádný ohlas.

Podle Remešova k manifestacím s listopadem odhodlaného názoru se expozice *„stala současným pilířem, dovolujícím vyjádřit vývoj ve fotografii posledních let, jehož nejsme trpnou součástí.“* ČSF 1990, č.2, str. 68.

Je trochu paradoxní, že jako kritik rychle odsunul do zapomenutí svou a Daniely Mrázkové mnohem větší oficiální expozici **Cesty československé fotografie** v prestižním a čerstvě zrekonstruovaném Domě U kamenného zvonu na Staroměstském náměstí. Z dnešního pohledu se může zdát absurdní, když kurátoři otevřeně přizná, že na aktivitě samotných tvůrců postavená výstava v omšelém klubu na okraji Prahy má větší hodnotu než finančně a profesionálně zaštítěná hlavní expozice oslav 150. let fotografie.

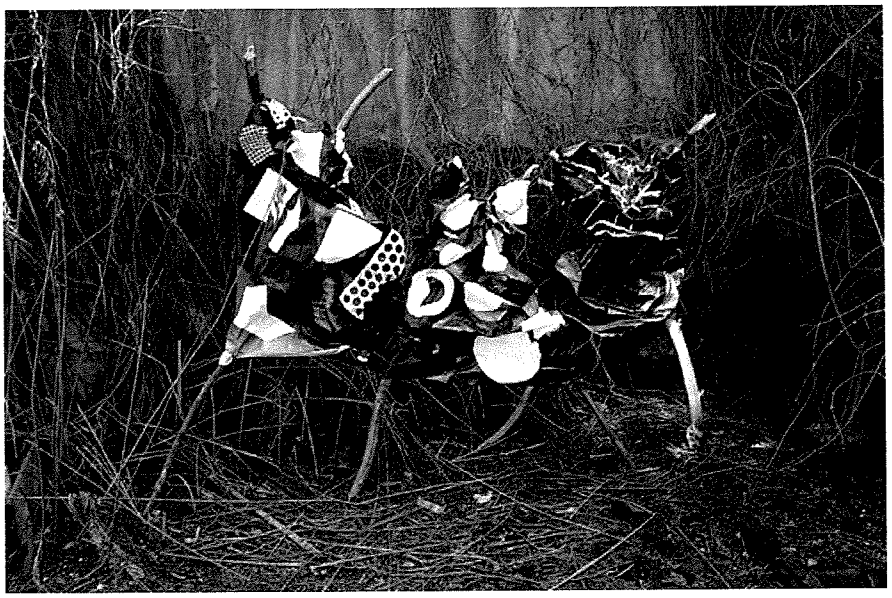
A Remeš ve svém nadšení pokračuje: *„Sahala i mnohem víc dozadu. Do sedmdesátých let, kde je počátek těchto generačních proměn, tehdy ještě sotva tušených. I když dnes se nám jeví jako skvělá mostní konstrukce, obnovující mnohokrát zpřetrhané kontinuity a po svém rozvíjející tradici i odkaz meziválečné avantgardy.“*
ČSF 1990, č.2, str. 68.

Škodolibě nás napadne, proč se tedy nepokusil s maximálními tehdejšími prostředky s Danielou Mrázkovou o podobný most, který za pár měsíců sebekriticky vidí s tak prozíravou ostrostí.
„Stala se jakýmsi završením dosavadního úsilí.“ pokračuje dál v sebemrskačství Remeš. *„Pravda, těžila i z určitého zdání neoficiálnosti. Což si neodpustil vyjádřit Jaro Svitok: koláží, která parafrázovala oficiální pojetí výstav ke 150. výročí fotografie jako ropuchu na prameni. Bylo to*

vtipné a do značné míry pravdivé. O účast nejmladší generace na nich se sváděl neuvěřitelně tuhý zápas s lidským konzervatizmem.“ hrdinsky dodává autor. *„Na druhé straně však právě toto vyčlenění z hlavního proudu dovolovalo „mládeži“ ukázat svůj postoj, aranžovat totální působení myšlenky.“* ČSF 1990, č.2, str. 68.

Šťastné to doby před rokem 1989, kdy byl mladý a začínající pomalu každý až do důchodového věku. Jistě se zde objevila řada mladých tvůrců, ale stejná řada těch přes třicet, jimž podle rady amerických beatniků není radno věřit. Remeš si celkem proporčně všímá všech generací, ačkoliv jeho sympatie jsou jednoznačně na straně mladších. *„Pavel Mára, který s kádrem sedmatřicátníků z výstav 9+9 a 11. donedávna neměl nic společného, naopak budil dojem jakéhosi antipoda. Jenom dekorativismus jeho portrétních drapérií svým razantním kontrastem černé a bílé je zatím ve stádiu experimentu. Jakoby teprve čekal na funkční uplatnění. Ale to byl už problém starších prací Pavla Máry.“* ČSF 1990, č.2, str. 68.
„Naproti tomu jako už provždy uzavřené působí práce Pavla Hečka, který vzbudil tolik pozornosti svou osobní výstavou ve Fotochemě.“ ČSF 1990, č.2, str. 68. *„Řada autorů pak rozvíjí to, co nastolily už Plasy (…)* “ tamtéž. Odnesl to i zcela jiný Peter Župník (pro nás zajímavý svými originálními nalezenými zátišími se zásahem barvy). Pro Remeše se stal natolik konjunkturální, že mu radí že *„Všechny výstavy, které by obsadit chtěl, ani obsadit nemůže, nechce-li dělat vlastní plagiáty.“* ČSF 1990, č.2, str. 68. Remeš chválí novinové recenzenty za kladné recenzování Mira Švolíka a dále kladného hodnocení portrétní práce Ivana Pinkavy. O dalších příslušnících slovenské nové vlny mluví již jako o stagnujících. *„Jako by se nemohly nasytit recesistních bakchanálií z dob, kdy ještě byly posluchači tzv. „geniálních“ ročníků katedry fotografie pražské FAMU.“* ČSF 1990, č.2, str. 68. Trochu tím (jako dobře orientovaný v dějinách fotografie) kopíruje předválečnou kritiku Devětsilu a poetismu.

Z ohledu na fotografování věcí je zde zastoupen Jaroslav Bárta svými vyspravovanými chodníky a modernizovanými okny, jehož práci Remeš inertně zaznamenává. Připomeňme si však počátek tvorby jakýchsi překypělých „Pomníků" Ruda Prekopa (zde ještě pod názvem Moje okno, 1989), klasická zátiší Jana Reicha (Japonské zátiší) osobité záznamy nočních ulic Libuše Jarcovjákové, pohledy do „normalizací" předurčených výloh Iren Stehli, mapování domu Bořivoje Hořínka nebo tajemství balíku Vratislava Hůrky. V souvislosti s nemožností dohledat v rámci této obecněji pojaté diplomové práce dostatek obrazových informací k výstavě pak Remešova reflexe vystupuje jako ironické memento verbálních informací, jež je vlastně spíše informací o stavu myšlení kritiky na přelomu dvou společenských systémů. Uvažujeme-li o velkých a přehledových výstavách, shrnujících dekádu 80. let, pak výstava **Cesty československé fotografie** Daniely Mrázkové a Vladimíra Remeše je podle mého mínění (i podle slov samotného spoluautora) podřízena mnohým kompromisům a alternativně volná instalace 37 fotografů Na chmelnici je zase nepřenosná, je zcela podřízena atmosféře klubového prostoru a situaci těsně před pádem režimu. V tomto ohledu je nejzřetelněji a široce koncipována **Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart** Vladimíra Birguse, Miroslava Vojtěchovského a Reinholda Misselbecka, uvedená Museem Ludwig v roce 1990. Celek, jež putoval po mnoha světových galeriích (a stal se tak nepochybně nejúspěšnější výstavou české a slovenské fotografie všech dob) však bohužel nebyl představen v domácím prostředí. Z expozic reflektujících s odstupem tuto dobu pak expozice **Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století** (Muzeum umění Olomouc 2002) Heleny Rišlinkové, Lucie Lendelové a Tomáše Pospěcha.



Aleš Kuneš: Milování v kuchyni- plastika, 1993

ARTE POVERA A INSTALACE

ARTE POVERA A INSTALACE ALEŠ KUNEŠ A JAN HUDEČEK

Současně s protagonisty „slovenské nové vlny", ale každý v jiném ročníku na katedře výtvarné fotografie pražské FAMU, studovali spolužáci ze SPŠ grafické **Aleš Kuneš (1954)** a **Jan Hudeček (1955 - 1989)**. Jejich tvorba stála v ústraní od výrazných projektů mladší generace. V průběhu 80. let realizovali pouze dvě společné výstavy v divadle v Nerudovce a v Malé galerii Melantrich.

Jejich **Diarchie** (Dvojvládí) v Malé galerii Melantrich v Praze v rámci společné expozice budilo mezi pracovníky výstavní síně úžas. Do té doby představovala dramaturgie standardním způsobem jednoduše instalované komorní výstavy krotkého soudobého výtvarného umění a práce fotografických klasiků. Jednou z nejvýraznějších výstav, jež předcházela, bylo originální uvedení tvorby Karla Ludwiga ve výběru ze sbírek Václava Chocholy. Hudeček s Kunešem v tomto přesně mobiliářem vymezeném prostoru instalovali řadu objektů, obří i drobné asambláže a různým způsobem inscenované fotografie. Na některých objektech spolu-pracovali s dílnou Filmového studia Barrandov (kupř. přesné gumové odlitky částí těl) jiné byly vcelku prosté části oblečení. Hudeček zde poprvé vystavil iluzivní asambláž dveří v původní velikosti s věšákem, na němž byly rozvěšené různé předměty (dnes majetek UPM). Ve své době zaznamenala výstava značný ohlas, byla reflektována nejen odborným, ale i denním tiskem a časopisy. Bohužel, nikdo si tehdy nepovšiml zásadního posunu autorů na přesmyčku mezi post-konceptuální umění a arte povera. A tak kupř. Kateřina Klaricová v anketě RF o nejvýraznější výstavní počin 80. let srovnávala tuto tvorbu s aktivitami divadla Sklep. Patrně nejvnímavěji se k výstavě postavil Martin Hruška, jež si povšiml řady „jinakostí", ovšem bez schopnosti je přesně pojmenovat a dát do kontextů s dobovým evropským směřováním. V tomto ohledu byl

nejlépe informován belgický kurátor a teoretik fotografie **Marc Schepers**, jež chtěl výstavu přenést do své antverpské galerie **Ruimte Morguen**. Považoval jí za postkonceptuální projekt, jež se blížil některým soudobým západoevropským expozicím, na nichž se kurátorsky podílel (kupř. instalace Hilmara Liptowa). Administrativní problémy s tehdejším způsobem schvalování jej však znechutili natolik, že po marných pokusech od tohoto projektu ustoupil.

První, kdo dokázal tuto tvorbu v katalogu přesněji definovat, byla až s odstupem let **Suzanne Pastor** v souvislosti s Kunešovou prezentací v rámci výstavy **Die Prager Fotoszene v Braunschweigu (1996)**. Řadila ji na pomezí neodada a arte povera. Pro Hudečka (až na drobné výjimky) platí spíše Birgusova již citovaná charakterizace z roku 1987, jež si všímá souvislostí s konceptuálním uměním.

Racionální a důsledné prozkoumávání známých míst z nejbližšího prostředí, objevování předmětů, jež jsou „neviděné“ v každodenním provozu, se i v celku Diarchie projevilo jako transmutace do podivuhodných útvarů schopných vlastního života.

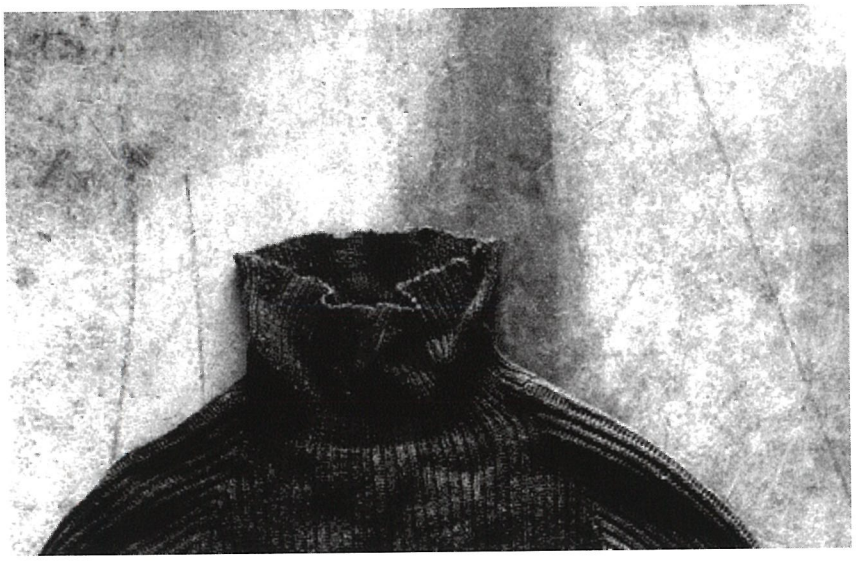
Puristické oproštění věcí v obrazu směrem k podstatě bez rozvíjení prvoplánových „příběhů" je základním kamenem Hudečkovy tvorby.

Kontrapunktem k těmto „dokončeným" a technicky precizním autorským printům jsou Hudečkovy skici nikdy nezveřejněných pozdějších „poznámek" z cest za otcem na Slovensko z let 1982 až 1986. Hudeček používá malý formát jen příležitostně, ale podstatně dříve než se „deníkové záznamy“ stávají až příliš frekventovanými. V těchto poznámkách se objevuje okouzlení banalitou a až topografické prozkoumávání terénu charakterizující pozdější tvorbu Jasanského a Poláka.

Už na výstavě v Nerudovce se objevují první minimalistické motivy kupř. zvláštně „veselý“ stín na pruhované roletě (připomínající dívčí akt), „Thonetka“ se stínem, rozvíjející v ploše obrazu fiktivní prostor,

zavřené tmavé okno, (připomínající v některých ohledech stejný motiv Miroslava Háka), obrovská barokní skříň a mnohé další.

Surrealismem inspirovaná „levitující" židle se ukazuje poprvé právě zde u Aleše Kuneše, který tento motiv podvědomě objevil u Jana Švankamajera v jeho fascinujícím filmu Zánik domu Usherů.



Jan Hudeček: Diarchie, 1988 (Autoportrét na rok1972)

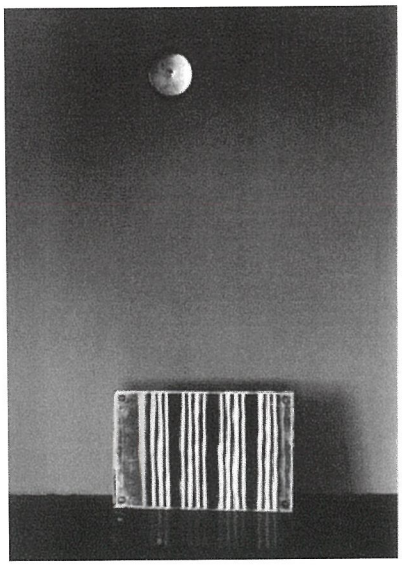
Po výstavě v Nerudovce se oba na dlouhých 7 let pro veřejnost odmlčí, zatímco slovenská nová vlna „paráduje" po výstavních síních a sklízí mimořádné ohlasy. Tím intenzivněji pracují na svých tématech, které Kuneš zhodnotil mnohdy teprve v průběhu 90. let.

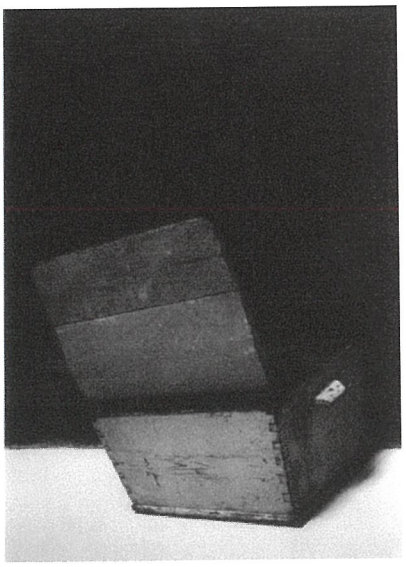
Hudeček se věnujc ilustrování knihy Přemysla **Ruta „Náměsíčný průvodce Prahou"** (v této podobě nikdy nezveřejněno) a ilustracím povídek Ivana Vyskočila. V archivní sbírce Aleše Kuneše je řada kontaktů, poznámek a přípravných materiálů. Teprve v létě roku 1988 spolu s Kunešem kompletují výstavu Diarchie. Výstavě předcházela složitá jednání. Oba autoři chtěli novou kolekci představit v Malé galerii Melantrich, budované velmi pomalu v Jilské ulici na Starém městě v Praze. Líbilo se jim strategické umístění výstavní síně v centru i její zdánlivá „otevřenost" jakýmkoliv nápadům. Žádost o možnost výstavy (s tehdy běžným přesunutím do sítě schvalovacích řízení)

si podali již v roce 1983, rekonstrukce prostor se však neustále v „socialistickém duchu“ protahovala. Československá strana socialistická, která síň formálně řídila, také váhala s provozem galerie a chtěla zde zahájit pouze prodej v knihkupectví. Nakonec byla galerie přece jen uvedena do chodu a oba autoři dostali podzimní termín roku 1988.

„Výstava měla naznačovat spřízněnost, nikoliv však identitu obou autorských záměrů ", napsal Martin Hruška.
Martin Hruška: DIARCHIE Kuneš a Hudeček.ČSF, 1989, č.2, str. 30-31.

Tam kde Hudeček konceptuálně důsledně nebo až s přesností matematika promýšlel a ukončoval, nechal Kuneš myšlenku otevřenou, načrtával pouze atmosféru, inspiroval se v překvapivě širokém spektru tradice i aktuálních tendencí, jež propojoval do překvapujících přesmyček. Tuto situaci: **Mám rád hotové věci /J.H./ Nemám rád hotové věci /A.K./** autoři verbálně s přesností vyjádřili ve svém rozhovoru v RF. Jan Hudeček - Aleš Kuneš: Dialog. RF,1988, č.3,str.54-65.





Jan Hudeček: Bez názvu, před r. 1985

Hudeček v Diarchii ilustroval vlastní osobní prožitky pomocí inventarizace obnošeného šatstva. Latentní motivy Hudečkova nedokončeného díla upozorňují na myšlenku, jíž vyslovil s mimořádnou přesností německý historik a teoretik fotografie **Milan Chlumsky** v recenzi **Čas ve fotografii aneb fotografovaný čas**: *„(...) stává se Hudečkův Autoportrét z roku 1977 výmluvným dokladem toho, jak fotografie může budoucí osud člověka profeticky symbolizovat.“* ČSF 1990, č.8, str. 341-342.

Kuneš se v Diarchii soustředil ke komplikovanějším motivům, inscenoval, rekonstruoval situace, které v dětství možná zažil, ale dost možná, že jenom rozvíjel fiktivní příběhy jako autor románu. Prostor si připravoval jako scénograf scénu, některé instalace mají téměř barokně iluzivní charakter. V ústředním autoportrétu, odkazujícím k nejranějšímu dětství kupř. instaloval dětské dupačky manipulující siláckým způsobem s obrovskou manželskou postelí. Kuneš na výstavě poprvé uvedl své zvláštní asambláže, kde využívá transparentnosti velkoformátových originálních filmů 18x24 a nechává pod nimi prosvítat různé drobné předměty. Využívá zde nesmírné banality jako kupř. realistickou červenou bambulku na čepičce. Právě zde se nejvíce přibližuje autorům z okruhu arte povera. V pozdějších asambláží již tyto primární a neobyčejně vtipné inspirace nalézáme skromněji. Bylo to způsobeno dalšími výraznějšími kontakty s mannheimskou galeristkou Karin Friebe, jejíž zájmy se obracely spíše ke konkrétnímu a nefigurativnímu umění.



Aleš Kuneš a Jan Hudeček: Autoportrét pro Revue Fotografie, 1988



Peter Župník: Kľúčový problém bieleho králika, 1990-2002

„SLOVENSKÁ NOVÁ VLNA"
GENERACE 60 (narozená kolem roku 1960)

„SLOVENSKÁ NOVÁ VLNA“ GENERACE 60 (NAROZENÁ KOLEM ROKU 1960)

Ještě před polovinou 80. let se dostává v Československu ke slovu inscenovaná fotografie (zažívající svou renesanci ve světě již od 60. let). Pracuje s aranžmá, se ztvárněním „uměle“ konstruovaných obrazů, kde také věc je velmi častou rekvizitou.

Někdo se jejich pomocí vyjadřuje, někdo se za ně skrývá, další zase používá i jiná, nefotografická média. U dokumentu nebyl v 80. letech ještě příliš obvyklý zásah do rozvíjející se situace před objektivem. Inscenovaná a konceptuální fotografie je právě o zásahu. Pro tento druh fotografie je zásadní autorova schopnost vstupovat svou osobitostí do snímaného prostoru, akcentovat své myšlenky a záměry.

Od 70. let proniká do fotografie autenticita autorů ve smyslu řešení vlastního JÁ pomocí objektů. V polovině 80. let se prostředí u nás stává otevřenějším.

„V osmdesátých letech je tento proces završen a do popředí vstupuje subjekt autora, který volí médium fotografie (za využití všech dosažených poznatků a znalostí nových technik) jako jednu z mnoha možností, jak vyjádřit své já." Helena Ryšlinková - Lucia Lendelová - Tomáš Pospěch: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20.století. Muzeum města umění Olomouc 2002. str. 8.

Volný pohyb myšlenek, velké spektrum výtvarných projevů, proměna životního pocitu v umění, to všechno zasáhlo českou uměleckou scénu, uvyklou na introvertnost a individuální soukromé projekty. Fotografický svět u nás se začal otevírat a zajímat o jiné tvůrce než pouze o klasický odkaz.

Příčinou určitého opoždění byla dlouholetá kulturní izolace komunistického Československa. Historici a teoretici umění po roce 1989 se v zahraničí podivovali, že se často nevyvíjela ve zcela absolutní izolaci.

Bylo to tím, že restrikce komunistického režimu nepovažovala fotografii za příliš důležitou. Tehdejší cenzuru nejvíce zajímaly „nepatřičné protisocialistické" myšlenky jednotlivých fotografů,přímočarý sociálně kritický dokument nebo explicitně erotické akty.

V tomto období je ještě výraznější stav v dění na pražské FAMU. Odhlédneme-li od celkem výjimečného nepřijetí uchazečů z politických důvodů (což je dnes u těchto jednotlivých případů těžko prokazatelné) lze naopak snadno doložit, že zde prostor nakonec po několika přijímacích řízeních získali lidé, jež měli s režimem nepochybné kolize.

Akademické prostředí zůstalo benevolentnějším pro relativně svobodné aktivity studentů. S odstupem lze dokladovat, že podstatná část dobové produkce v oblasti výtvarné i dokumentární tvorby byla nějakým způsobem se školou spjata. Je tomu tak i u kurátorské činnosti Anny Fárové. Autorka by po svém podpisu Charty 77 jen těžko hledala spojence na VŠUP, natož pak na konzervativní AVU. Na FAMU byly její teoretické texty a studie z dějin fotografie běžně citovány v diplomních pracích, působila jako konzultant, studenti a pedagogové FAMU vystavovali na jejích projektech. Zdaleka nešlo pouze o Annu Fárovou, v oficiálně vydávaných skriptech nechybí téměř žádný z významnějších fotografů a teoretiků, jsou citovány a v běžných seminářích probírány práce jinde zcela neakceptovatelných autorů (kupř. v souvislostech s osobitou teorií znaku Josef Zvěřina, který byl v 50. a 60. letech 14 let vězněn a pozdějšími „normalizátory" byl označen za vůdce „kontrarevoluční organizace". V průběhu 70. a 80. let byl jako jeden z prvních signatářů Charty 77 pod permanentním dohledem a tlakem STB). Osobností zásadního významu byl vedoucí katedry profesor Ján Šmok, jež mnohé ze studentů obšírně poznal ještě během přípravných kurzů na LŠU v Biskupském dvoře. Systematicky řídil a obnovoval „ostrůvek

svobody“, kterým katedra fotografie FAMU podle svědectví většiny tehdejších studentů nepochybně byla.

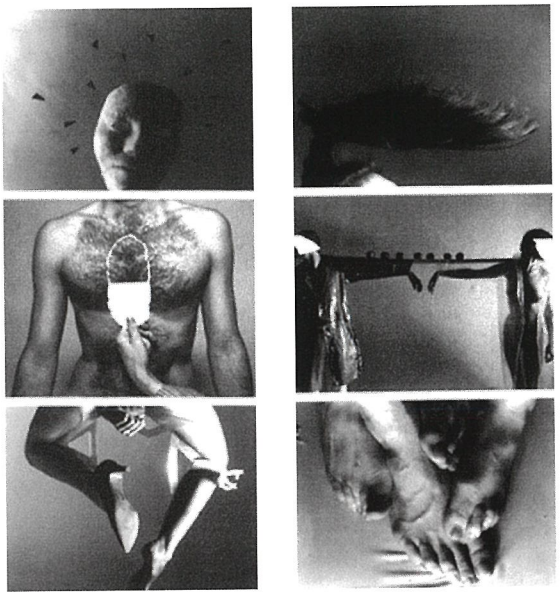
Nástup velké řady slovenských studentů z různých středních škol (kupř. SUPŠ v Bratislavě (fotografii zde vyučovala **Milota Havránková**), SUPŠ Košice) znamenal výraznou proměnu klimatu katedry. Bylo to dáno jiným a mnohem uvolněnějším způsobem výuky na těchto školách než bylo v Čechách a na Moravě obvyklé. Pedagogové zde kladli více než na řemeslnou zručnost důraz na výtvarnou a experimentátorskou kreativitu.

Na FAMU před příchodem „komunity“ slovenských fotografů převládly kultivované, téměř nefigurativní, tonálně lineární studie, imaginativní inspirace v návaznosti na tradice české fotografie. K výjimečnému vzruchu docházelo při klauzurách nebo při obhajobách diplomních prací jen málokdy. A byly to spíše kolize mezi pedagogy než konflikty vyvolávající kontroverzní díla. Doba patrně nazrála k zásadnímu přehození výhybky.

Zajímavé na tomto vývoji bylo, že práce všech slovenských autorů byly od počátku přijímány v pražském prostředí s velkým pochopením a mnohdy doslova s nadšením. Mezi inertní a často bezpohlavní nefigurální tvorbou vynikali humorem, jinošskou neučesaností, erotikou, lehkostí a neotřelostí. Skupinový nástup mohl připomenout „silácké“ kolektivní aktivity z meziválečných 20. let v období poetismu a Devětsilu. Zpočátku vystavovali i se svými generačně spřízněnými českými spolužáky FAMU (kupř. Janem Pohribným, Jiřím Víškem a dalšími) později se však okruh FAMU uzavírá výhradně pro slovenské autory, vystavující se studenty a absolventy jiných výtvarných vysokých škol (kupř. **Šimon Caban**, **Michal Cihlář**, **Michal Pacina** nebo **Naďa Rawová**). Z toho vyplývá, že tvorba Slováků v Praze se neodehrávala pouze v uzavřené národní komunitě.

Vladimír Birgus v katalogu Fotografie absolventů FAMU z roku 1987 proto celkem logicky o tomto okruhu hovoří jako o „současné

mladé generaci inscenované fotografie“ a termín Antonína Dufka „nová vlna československé fotografie“ používá v souvislostech s inscenovanou fotografií přelomu 60. a 70. let.



Michal Pacina , Rudo Prekop, Tono Stano: ze souboru Hra na čtvrtého, 1985-1986

Původ termínu „slovenská nová vlna“ můžeme hledat u Antonína Dufka, který psal úvod do katalogu pro brněnskou výstavu v Domě pánů z Kunštátu již v roce 1985. Je to termín velice přibližný a umělý, protože se nedotýká meritu věci. Jednou z nejvýraznějších samostatných výstav okruhu je nepochybně **Hra na čtvrtého**, kde kromě Slováků Rudo Prekopa a Tona Stana je účasten i Michal Pacina. Naopak stejně jako v generačním okruhu poetismu se pod humbukem „vlny“ skrývají i autoři, kteří jsou (řečeno slovy z meziválečných generačních diskusí Jindřicha Štyrského) později „neviditelní“. Dufek sám (vzhledem k tomu, že nemá bezprostřednější vazby se školou) ve svém textu pro katalog Fotografie absolventů FAMU řadí různé autory velice volně. Tak se mohlo stát, že k okruhu slovenské nové vlny zařadil i „trochu jiného“ Aleše Kuneše, který se přirozeně odlišuje generačně i svým odlišným pojetím tvorby. Všichni tito autoři absolvovali FAMU v průběhu druhé poloviny 80.

let. Možná je tedy přesnější alternativou mluvit v těchto souvislostech o generaci 60 (okolo roku 1960 se většina z autorů narodila).

Trochu vágní termín slovenská nová vlna může mít však i obecnější opodstatnění, protože přínos slovenských autorů české fotografii 80. let je nezpochybnitelný. Do tohoto výrazného okruhu jistě patří **Tono Stano, Rudo Prekop, Miro Švolík, Peter Župník** a dále autoři jako kupř. **Vasil Stanko** nebo **Kamil Varga** a **Jaro Svietok** či předčasně zemřelý **Ján Pavlík** (1963 – 1988).

Všichni tito autoři si nepřinášeli žádné „stigma" vyplývajíc z všudypřítomné tradice, obvyklé mezi českými fotografy. Mísili zcela uvolněně v duchu postmoderny (vstupující od počátku 80. let do českého prostředí) neformální hravost a osvobozující poetiku jinošské erotiky a nerozpakovali se prostupovat s překvapující lehkostí skrz různá média. Ve velice razantní a široké produkci bylo zpočátku těžké rozlišit, co je pouhým nezávazným studentským žertováním a co si již začíná postupně budovat statut skutečné tvorby.

Na této generaci bylo velmi osvobozující, že si nepřinášela žádná traumata Československého politického vývoje v systému „povolování a utahování šroubů". Rok 1968 a příjezd spojeneckých tanků Varšavské smlouvy jí byl stejně vzdálený jako „hon na čarodějnice" po Chartě 77. V prostředí zahnívajícího „reálného socialismu" těsně před „perestrojkou" se pohybovali bez výraznějších kolizí. Dobově překvapující silná erotičnost jejich fotografií doprovázela studentská bezelstnost a osobitý styl jakési nehrané „naivity". Nelze popřít, že jejich nezávazný styl (podobně jako ve hvězdné slovenské „chalanské" pop music – v Čechách v 80. letech nesmírně populární) získal brzy bezprostřední zájem velkého množství diváků. Dobovou návštěvnost jejich výstav lze jen těžko srovnávat s výstupem jiných mladých domácích autorů, kterýchkoliv časových period samostatného Československa.

Tono Stano (1960)

je s jistotou nejznámější a dodnes jednou z nejvýraznějších osobností Slováků, žijících v Praze. Jeho osobitý styl a technicky precizní ateliérová tvorba v oblasti aktu v 80. letech nepostrádala určitou svižnou eleganci, která v kontrastu s vtipnými a nekomplikovanými nápady vytvářela velmi nápadné propojení.

Byl jedním ze spoluautorů patrně nejvýraznějšího fotografického projektu celé dekády **„Hra na čtvrtého"** spolu se svým spolužákem **Rudem Prekopem** a **Michalem Pacinou.** Kurátorkou expozice byla Anna Fárová. Na rozdíl od mnohých studentských experimentů té doby si celek nadále uchovává svou původní inspirativnost. A kdo byl podle Anny Fárové „tím čtvrtým"? To byl samotný divák, jež si jednotlivé fragmenty triptychů opět skládal dohromady.
Každý z fotografů „obhospodařoval" určitou část těl modelů: (Pacina hlavy, Prekop trupy, Stano nohy). Kromě částí těl se na snímcích objevují určité charakterizační prvky (kupř. fragmenty šatů, kousky sklíček, papíru, zrcátek, brýlí, masek, igelitů atd.). Věci zde sice nejsou hlavním aktérem hry, působí však jako nepostradatelná „kostka", která uvádí figury do pohybu. „Na umělecké vysoké škole musí člověk sám vědět, co chce dělat, a ten učitel mu v tom nemůže nějak výrazně pomoci. Mne lákala práce s tělem a čím dál tím víc i akty, vyjádření se touto formou." Protože na AMU se tehdy preferovalo trochu jiné pojetí, vznikla paradoxní situace: "Namísto toho, aby mi na škole někdo v mé práci pomáhal, pedagogové spíš zkoušeli, jestli to skutečně myslím vážně. Šmok mé fotky nazýval dokumentacemi divadelních výjevů. Je možné dokonce říci, že mi házeli klacky pod nohy. Ale to je v pořádku. Ono je to dokonce pro umělecký růst podle mne lepší, než kdyby byl člověk na škole hýčkaný." S odstupem let lze říci, že pedagogové na škole nevěděli, zda je Stanova tvorba jakousi studentskou recesí, která pomine, nebo jestli jde o něco nového, ale životaschopného. Spor byl rozhodnutý, když se k tomuto

uměleckému programu přihlásili i další mladí fotografové: Švolík, Župník, Varga, Stanko... Mimochodem, také Slováci, kteří zůstali po škole v Praze a vytvořili jakousi volnou skupinu spřízněnou umělecky, ale ne organizačně. Podle dat narození těchto fotografů se skupina zvykne nazývat Generace 60.

Český a slovenský svět. www.czsk.net/svet/index.html

Stanova ateliérová tvorba se ve svých čistých liniích a pregnantnosti stala brzy určitou ikonou pro velmi široký okruh diváků.

„Protože lidské tělo mne naplňuje nesmírnou energií. Vidím, že stále je ještě mnoho poloh, ve kterých nebylo lidské tělo z různých důvodů nikdy zachycené. A mám pocit, že je na mně, abych se to pokusil udělat, abych nechal tělo promluvit. Jednoduše, výraz těla mne zajímá. Zvlášť výraz ženského těla. Přistihl jsem se při tom, že s muži jsem kromě pár portrétů vlastně nic nafotil. Akty už vůbec žádné... Mám pocit, že žena je tak nějak blíže bohu a že ona v sobě obsahuje jakýmsi způsobem i muže. A tak jsem v rámci stylizace a znakovosti svých fotografií muže vypustil. Ale příliš se netrápím otázkou proč. Nechávám to na své intuici." Český a slovenský svět. www.czsk.net/svet/index.html

Za sympatickou lze považovat snahu přenést v souboru **Fascinace (2001)** tyto ateliérní postupy do přírodního krajinného prostředí. Samozřejmě, že tento krok vyvolal rozporuplné reakce kritiků a teoretiků, ale i diváků a příznivců fotografa, jimž se od svého vyhraněného stylu mohl takto vzdálit. Řada těchto snímků má také výraznější erotický podtext, než jsme byli doposud u autora zvyklí. Některé velkoformátové zvětšeniny, vystavené Pražským domem fotografie a v alternativních zchátralých industriálních prostorách v Bílkově ulici na Starém městě mají určitý existenciální podtext nebo hledají dávno ztracené propojení člověka s přírodou. V této části cítíme určitou dávku „umělosti", ovšem nikoliv jako negativní prvek. Naopak právě zdůrazňují a akcentují nutný rozpor současníka

z přelomu milénia. Osobně považuji Stanův dlouhodobý projekt v mnoha dílčích jednotlivostech za velmi nápaditý, zbytečně se však utápí v mnohosti vystavených artefaktů, kde se ukazují i méně nápadité práce. Propadem pro mne byla dekorativnost printů vystavených v Galerii NoD v Roxy.

Podobná východiska v lidské tělesnosti a žánru aktu jako Stano má také **Vasil Stanko (1962).** Na rozdíl od Tona Stana jsou však jeho způsoby inscenování složitých a obrazově komplikovaných scén ve velkých industriálně působivých prostorách (dříve fotografované v uzavřeném divadle v Nuslích) v důsledku méně nápadité. Divákova pozornost je systematicky upoutávána množstvím různých podstatných i méně podstatných detailů. Jeho tvorba jakoby vycházela z poetiky „obrozeneckých" živých obrazů. Celek vyžaduje jistě mnoho režijně inscenačního důvtipu, technického umu pro vysvícení velkých prostor, ale výsledek (v černobílých i barevných verzích) je v mnohosti opakování podobných motivů rozmělněn. Stankova velká výstava v Purkrabství Pražského hradu (1999) tento názor zřetelně doložila.

Rudo Prekop

Na rozdíl od Stanka je osobitým představitelem inscenované fotografie **Rudo Prekop (1959)**. Kromě již zmiňované Hry na čtvrtého se jeho překvapivé schopnosti instalačních transformací projevují v mnoha různých vrstvách. Podivuhodné jsou kupř. již jeho stylizace přátel do různých humorně označovaných zvířat. Autor zde projevuje mimořádnou míru invenčnosti a nápaditosti. V další fázi tvorby se věnuje statickým motivům různých Památníků, které jako monumentální objekty sestavuje v ateliéru a komplikovaným způsobem osvětluje. Jeho „smetištní" sběračství podivuhodných opuštěných předmětů a jejich fragmentů může vzdáleně upomínat na tvorbu pop artového umělce Roberta Rauchenberga.



Rudo Prekop: Pomník radosti, 1993-94



Rudo Prekop: Pomník smutku, 1993-94

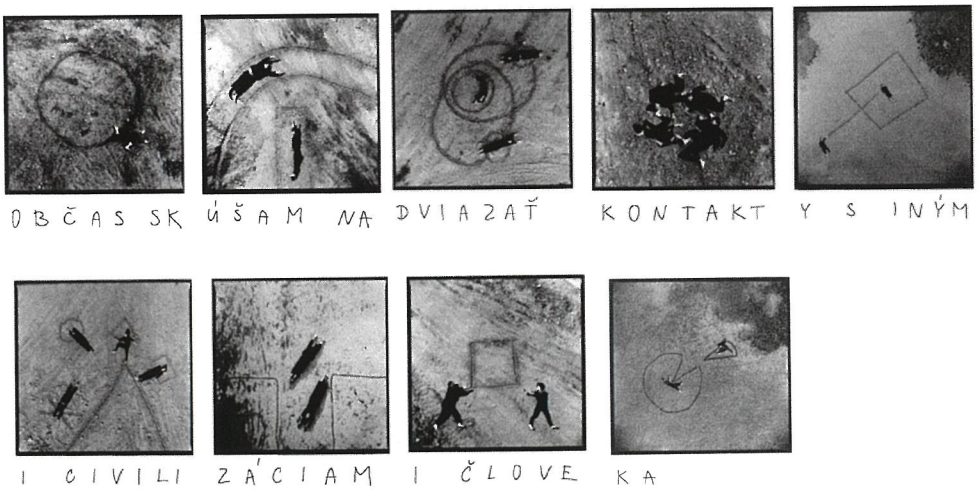
Miro Švolík (1960)

Se celosvětově proslavil fotografováním ležících lidských postav z ptačí perspektivy. V mnohých inscenacích mu pomáhala jeho žena (profesí scénografka loutkového divadla). Některé motivy jakoby byly volně inspirovány právě touto okolností, určité rekvizity mohou mít divadelní původ.

S lidmi zachází tak trochu jako s loutkami nebo věcmi, jež potřebuje k sestavení scény a k vytvoření divadelního obrazu. Změnil měřítko reálných postav i předmětů, vše připomíná poetikou loutkové divadlo s náhle obživlými herci.

Švolík po svém „raketovém" a velmi příkrém vzestupu dosti těžko hledal svůj rukopis. Diváci po tomto „geniálním" nápadu očekávali těžko splnitelné další. Švolík se naopak vracel k velmi prostým a téměř nemanipulovaným portrétům, které mohly jen těžko zaznamenat ohlas původní tvorby.

V 90. letech zasahuje do negativu i pozitivu a zabývá se koláží, kombinuje krajinné motivy s tělem (kupř. cyklus Obrázky ze Slovenska).



Miro Švolík: Očas skúšam nadviazať kontakty s inými civilizáciemi, 1990

Peter Župník (1961)

Na rozdíl od svých kolegů hledá inspirativní zdroj jinde. U autora jsou od počátků patrné (jak si povšiml Vladimír Birgus již v roce 1987 v katalogu FAMU) různosměrné vlivy konceptuálního umění.

Župník neváhal nikdy porušovat základy autonomní čistoty fotografického obrazu. Do svých záběrů intermediálně vstupoval ručním dokreslováním různých motivů, čímž je ještě výrazněji subjektivizoval. Své snímky často řadil do diptychů, kde propojoval zcela odlišné záběry předmětů do tvarových korelací.
Kupodivu přesto je Peter Župník přesvědčen, že největší hodnota fotografie je v její autentičnosti a ze světové tvorby nejvíce obdivuje dokument Roberta Franka, Wiliama Kleina, Charlese Harbutta nebo Diany Arbusové.

Ačkoliv Župník v České republice vystavuje v posledních letech poměrně často, zařazuji trochu delší slovenskou citaci z internetové stránky Český a slovenský svět, protože podle mého mínění velmi přesně osvětluje hned několik okolností.

Především jak to bylo v první polovině 80. let s nástupem Slováků na FAMU. V té době totiž neexistovala v celé zemi možnost vysokoškolsky studovat fotografii a přitom bylo třeba naplnit určité „plánované kvóty" regionů. Prof. Šmok se soukromými cestami po slovenských středních školách patrně bránil alternativě, že by mu bylo direktivně určeno přijmout kohokoliv, kdo by se ze Slovenska nahodile přihlásil.

„Jednu z hlavných úloh pri ďalšom profesionálnom smerovaní stredoškoláka Petra Župníka zohral iný "spišofil", slovenský rodák a zakladateľ katedry fotografie na pražskej FAMU Ján Šmok. "On každý rok obišiel všetky stredné fotografické školy, pozrel si záverečné práce z tretieho a štvrtého ročníka a vyberal. Patril som medzi tých, ktorým potom medzi rečou povedal: 'Ukáž sa budúci rok na prijímačkách! Tu máš formulár...' Ja som ani nevedel, čo to FAMU

je."(...) napriek tomu do Prahy odcestoval, na prijímacích skúškach však neuspel. (...) Bol to asi osud. FAMU - to bol ostrov slobody. Mohli sme robiť všetko, čo sme chceli. Profesor Šmok bol génius, ktorý dokázal vždy všetko vyžehliť."(...) Vladimír Skalský, Naďa Vokáčová: Český a slovenský svět. www.czsk.net/svet/index.html

Další část textu osvětluje, jakými cestami se mladí lidé v průběhu 90.let „aklimatizovali" v neznámém západoevropském prostoru. Svou ženu poznal koncem 80. let v Bratislavě. *„Cez manželku vznikla aj väzba s Parížom: Beáta Župníková tam totiž odišla študovať. Najprv jazyk, potom medzinárodné právo. „Niekoľko rokov som strávil medzi Prahou a Parížom. Celkom mi to vyhovovalo, darilo sa mi tiež pracovne, vydal som aj svoju prvú monografiu." Ďalší významný zlom jeho živote priniesol august 1994. To sa Župníkovcom narodil Teodor, prvé z troch detí. Narodil sa v Paríži a Peter Župník sa mu, samozrejme, musel i chcel venovať. Odvtedy je teda Parížanom na plný úväzok. Sám o sebe dokonca hovorí ako o otcovi v domácnosti. Manželka je totiž ďaleko viac než on mimo domácnosť. Pracuje v oblasti medzinárodného obchodu, sprostredkúva kontakty medzi podnikmi zo Západu a z Východu. (...)*Vladimír Skalský, Naďa Vokáčová: Český a slovenský a svět. www.czsk.net/svet/index.html

Také poslední výňatek je nutné přepsat v plném znění, protože velmi přesně vymezuje vztah některých příslušníků slovenské nové vlny k inspiracím v, surrealismu, jež jsou možná někdy latentně přítomné, ale zároveň se odlišují od kontinuální české tradice.

„Teoretici hľadajú v tvorbe Petra Župníka inšpirácie surrealizmom. „Surrealizmus je nádherná vec, ale neviem či sa dá vôbec niečím inšpirovať, aby to nebol plagiát," zamýšľa sa Peter Župník. Kto vidí, s akým nadšením hovorí o tom, čo mu pripomínajú uhorky na stole, či paprika, práve prinesená z obchodu, musí pochopiť, že viac než nejaké smery ho inšpirujú nádherné detaily obyčajného života... Peter Župník je básnik každodenných zázrakov.(...)" Vladimír Skalský, Naďa Vokáčová: Český a slovenský svět. www.czsk.net/svet/index.html

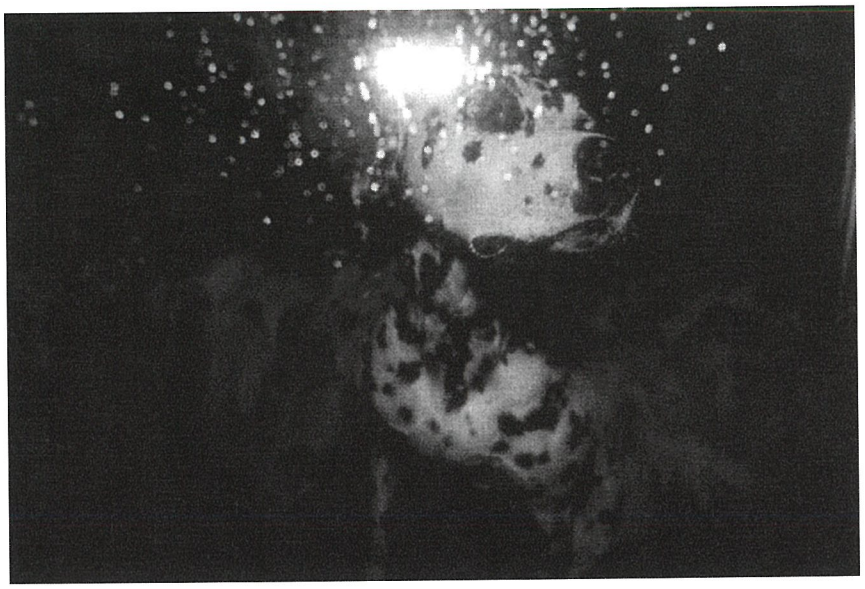


Peter Župník: Psí den, 1985-1988

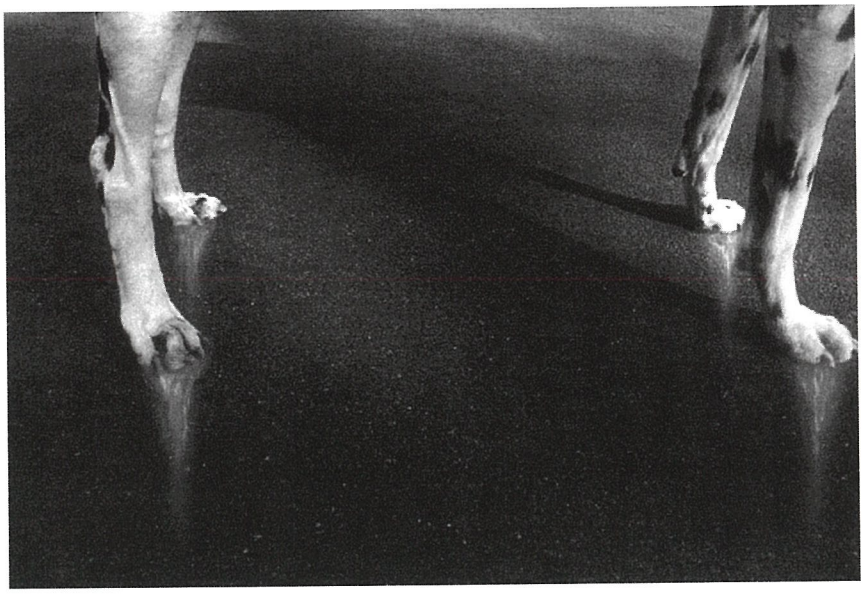
Župník mluví o stavu blaženosti a o luxusu, protože v onom vymezeném prostoru (jež si určil sám) zachycuje pocity, stavy, věci a svět, mající vlastní schopnost revitalizace. Další dimenze. Fotografův přístup má možná vyústění v tom, že snímky nechá tzv. „uležet", než se k nim vrátí, aby vyzkoušel jestli jej oslovují stále stejně silně.

Fotograf **Kamil Varga (1962)** se od fotografických žánrů dostává brzy pod vlivem dalších spolužáků k inscenovaným snímkům na hranicích grafiky. Do obrazů kreslí volnými světelnými zdroji, využívá klasické symboliky tradičního malířství.

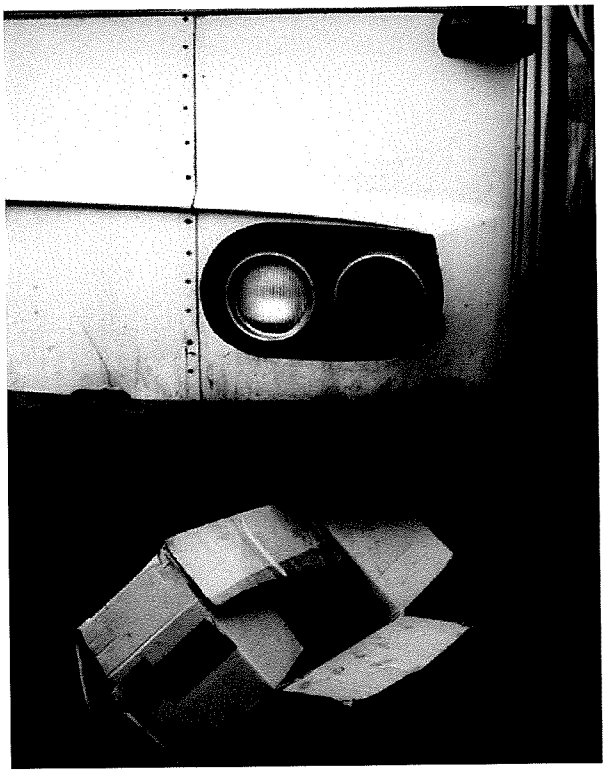
V souvislosti se slovenskou novou vlnou je nutné zmínit také **Jána Pavlíka (1963-1988)**, jehož předčasně uzavřená tvorba si uchovává velkou životnost a je v současnosti znovuobjevována. Pavlík byl velmi všestranným tvůrcem: využíval koláže, kresbu - maloval obrazy a psal básně. V jeho díle objevíme také fiktivní narativní obrazové příběhy (kupř. Príbeh Ernesta a Alice).



Peter Župník: Pesanděl, 1983-1990-2002



Petr Župník: Stabilita, 1986-2001



Lukáš Jasanský - Martin Polák. Fluxus, 1990

PROMĚNA GENERACÍ NA KATEDŘE FOTOGRAFIE FAMU

PROMĚNA GENERACÍ NA KATEDŘE FOTOGRAFIE FAMU

Ukončením studia většiny protagonistů slovenské nové vlny na katedře fotografie a blížící se pád již celkem bezzubého a setrvačností přežívajícího režimu v roce 1989 uzavřel jejich trochu výlučné postavení. Kromě jediné souborné expozice ve výstavních prostorách Národní galerie Kinského paláce (1996) se autoři nadále soustřeďují k vlastním projektům.

Agentura Radost a časopis POST

Na přelomu 80. a 90. let mají různosměrné aktivity studentů AMU svou tribunu v časopisu Kavárna A.F.F.A., jíž řídí pozdější hlavní protagonista „studentů listopadu" loutkoherec Martin Mejstřík. Fotografickou přílohu tohoto časopisu pod názvem Post připravoval graficky velmi nadaný **Petr Lukáš (1966)**. Svými aktivitami na sebe upozornil již během absolvování fotografického učiliště. Přátelil se s Idou Burešovou (později Saudkovou), jež se objevovala jako model na některých známých printech Jana Saudka. Seznámil se také s Milanem Knížákem, jehož postmoderní designérská tvorba mu byla velkým vzorem. Fotograf na sebe upozornil osobitou interpretací Flux-lucis, kde v téměř abstraktních formách snímal šperky tohoto kontroverzního umělce.

Prostřednictvím otce měl k dispozici v té době zcela nebývalé technologické počítačové možnosti. V roce 1992 začal samostatně vydávat exkluzivní a graficky zcela výjimečný Měsíčník obrazové vlny POST. Tento projekt, jež o několik let předběhl další podobné snahy (kupř. **Yazzyk** nebo **Divus**) však ještě v témže roce z finančních důvodů zkrachoval. Ačkoliv další exkluzivní a výlučné obrazové časopisy měly později rovněž problémy s odbytem, byly postaveny na financování celkem dobře fungujících vlastních komerčních studií.

Petr Lukáš byl také jedním z výrazných protagonistů Agentury Radost (Pavel Nádvorník (1962), Gabriela Fárová (1963), Radovan

Boček (1963) a dalších) vzniklé v listopadu 1989. Všechny velkolepé plány skončily stejně rychle, jako pozdější pokus o založení časopisu.

Ačkoliv všechny tyto krátkodeché aktivity nemají žádný vývoj, jejich význam spočívá v prioritě snahy po funkčním zapojení fotografie do polistopadové společnosti.

Nový mýtus Lukáše Jasanského a Martina Poláka

Mezi nejvýraznější fotografy stejné generace FAMU patří v prvé řadě **Lukáš Jasanský (1965)** a **Martin Polák (1966).** Od poloviny 80. let pracují na společných projektech. Na přelomu 80. a 90. let byla jejich práce trochu stranou oproti „mediálnímu humbuku" okolo společenství v okruhu Radosti. Dvojice si však od samého počátku poctivě budovala své trochu výlučné postavení v celé šíři oblasti výtvarného umění. Téměř nikomu z „fotografů" se nepodařilo již na počátku 90. let překročit pomyslnou „hranici fotografie" směrem do prostoru „výtvarných umělců" (většinou absolventů VŠUP a AVU). Jasanský a Polák byli od počátku respektováni jak odbornou veřejností fotografickou, tak i teoretiky a kritiky soudobého výtvarného umění. Toto jejich postavení je tím cennější, že jejich výstupy byly vždy čistě fotografické, bez jakýchkoliv intermediálních nebo jiných zásahů.
Jejich dílo se vyznačuje zdánlivě chladnou popisností vybraných míst. Nejde však o „odlidštěnou" formu části západoevropské a především německé nové topografie. Tvorba sice vyniká brilantní technikou autorských (mnohdy velkoformátových) printů, jež však více souvisí s mezními polohami, známými už u Jana Svobody.

Autorům se podařilo vytvořit si originální a osobitou poetiku, jejíž základ musíme hledat v podobném promýšlení věcí, jež utváří pro jiné hermeticky uzavřený, ale právě skrz obrazy se překvapivě otevírající, společný mýtus.

Pozdější ironické interpretace věc nejprve s až statistickou důsledností evidují. Oba se (jak se zdá) přitom dobře baví.





Nemocní si najdou maringotku,
zdraví si najdou budku nebo díru.

1. Lukáš Jasanský- Martin Polák: Hambakoště, 1990-91

Lukáš Jasanský- Martin Polák: Nemocní si najdou maringotku, zdraví najdou budku nebo díru

Nevzhlednost otisků minulé přízemnosti života přerůstá do jinakosti dnešní společnosti.

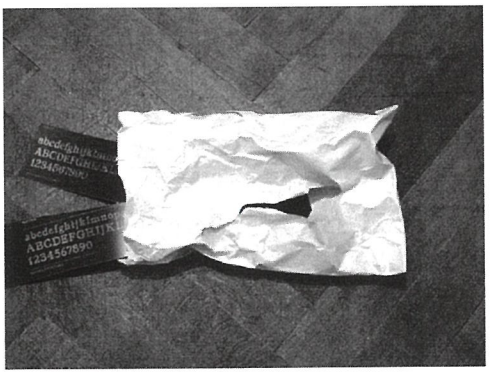
Specifikem v tvorbě dvojice je snímání polocelků, které v sobě mají zvláštní a zcela osobitou poezii banality. Jejich tvorba často přerůstá do jakéhosi komentáře nebo dokonce kritiky tradičních fotografických žánrů a přístupů. Celek je s důsledností založen na osvobozujícím promýšlení konceptů podtrženém jemnou „poťouchlostí".

Oba autoři začínali s cykly fotografií nalezených zátiší z Olšanských hřbitovů, později sami inscenovali zátiší, jež sestavovali z nejrozmanitějších předmětů. Doplňovali je také lidskou tělesností ať už zcela konkrétní nebo jen tušenou (**cyklus Obrazovky**). V tomto souboru frontálně fotografovaly virtuální dění na televizní obrazovce. Během studia FAMU se samozřejmě několikrát dostali do kolizí s názory pedagogů. Jejich způsob práce byl po silném vlivu předchozí generace velmi neobvyklý, ačkoliv mnohem zřetelněji vycházel v řadě ohledů z tradice české fotografie.

Pavel Vančát se vyjádřil k jejich tvorbě v rozhovoru s Mikulášem Kroupou v Radiu Praha 2.6.2004 : *„ Lukáš Jasanský a Martin Polák jsou považováni za, dá se říci, uštěpačné autory, kteří z fotografické*

tradice vycházejí, ale zároveň jsou proti ní v opozici. Tato krabice, vyfotografovaná dokonalým fotografickým procesem na velký formát, ukazuje jak ten předmět sám o sobě, tak onu vyprázdněnost fotografického zátiší. Ukazuje schopnost zachytit cokoliv metafyzickým způsobem. Na druhou stranu u nich funguje taktéž melancholický přístup. Řekl bych, že skutečnost s tím jistým sociálním postižením. Jejich velkým zájmem je zachycování běžných použitých předmětů, které mají někdy až surrealistický nádech s jistým současným nadhledem. Zkoumají platnost klasických fotografických žánrů. "

Velmi výrazný je rozsáhlý cyklus **Pragensie**, představený poprvé Karlem Srpem v Galerii hl.m. Prahy na Staroměstské radnici v roce 1998. Monumentalita jinak vnímaných „pohlednicových" záběrů zde celé pojetí výrazně akcentovala (nikoliv již v komornější expozici Ateliéru Josefa Sudka).



Martin Polák- Lukáš Jasanský: Abstrakce, 1995-1996

Aleš Kuneš k výstavě v časopisu Ateliér poznamenává: *(...) Tradice české „výtvarné fotografie" byla spíše „imaginativní" (ačkoliv zde nalezneme jistě mnohé z nové věcnosti, funkcionalismu či konstru-ktivismu). Odklon od meziválečné avantgardy, konceptuální umění, novou topografii (a mnohá další aktuální směrování) nelze vidět jen zúženě prizmatem manželů Becherových a jejich žáků v Německu. Výrazné ozvuky nalezneme v Británii stejně jako ve Francii, zatímco v Čechách byly od konce minulého století až do dnešních dnů překvapivě úzce rozvíjeny. Práce Jasanského s Polákem má řadu příznivců i verbálních*

odpůrců, od studií FAMU však nikdo z „druhého břehu" nepřinesl žádné zvláštní věcné argumenty. Podezírat tento „břeh" pouze z konservatismu „katedrové estetiky by bylo až příliš vágní. Zároveň se zdá, že mnohé protiargumenty by věrně kopírovaly to, o co samotní tvůrci usilují. V dějinách umění bylo obvyklé (a s dobovým odstupem možná absurdní) posuzovat jiné spektrum slovy, která se ho vůbec nedotýkala nebo se ho dotýkala pouze okrajově. Je to vždy především otázka vymezení, ohraničování a „legitimity" (přijímaná však již delší dobu se značnou skepsí)."

(...) Pilný „pražský chodec" zobrazená místa zpravidla poznává nebo si může sám pro sebe (či s přáteli) udělat kvíz. Mnohokráte publikovaná skutečnost z historie fotografie zaznamenává, že diváci na prvních daguerrotypiích spontánně nepoznávali nejznámější místa Paříže. Pragensie se nevyhýbají turistickým lokalitám, ale objevují se i úseky, které nemůžeme mít neradi. Jsou však ve městě zasunuty nejen hluboko pod povrch možností krátkodeché návštěvy, ale mnohdy i pod povrch naší schopnosti je v okamžiku setkání právě takto vnímat.

(...) Přes značný verismus fotografií si Jasanský s Polákem občas neodpustí rozpustilý vtípek v podobě koupající se postavy pod industriální stavbou železničního mostu či naháče vystupujícího z koniferového křoví. Nemusíme tak postrádat charakteristický humor autorů v banalitě některých záběrů a možnost sdíleného subjektivního „labužnictví" v obdivu k věcem bez významu. Všechny záběry jsou snímané v rozptýlené neostrosti (předpokládejme, že camerou obscurou). Práce s „dírkovou komorou" bývá vděčným tématem studentských workshopů, kdy lze fotografovat recesisticky jakýmkoliv předmětem a na těch nejnemožnějších místech. Jasanský s Polákem „drží svou fantazii na uzdě" a většinou jim stačí dodržovat poetiku klasických pohlednic. Z tohoto důvodu (ať už jsou zde uvedené záběry jiné nebo stejné jako na Staroměstské radnici) je současná proměna v první řadě v měřítku. Nutno říci, že ke škodě věci. (...) Atelier, 2003 č.3, str.7

Za zmínku stojí s jistotou instalace v galerii Václava Špály až z konce 90. let. První retrospektiva z „celoživotního díla" spočívala v přenesení dokumentačních záběrů, pořizovaných průběžně z dosavadních expozic. Znásobené vnímání několika prezentací na jednom místě prostoupilo několika časovými rovinami.

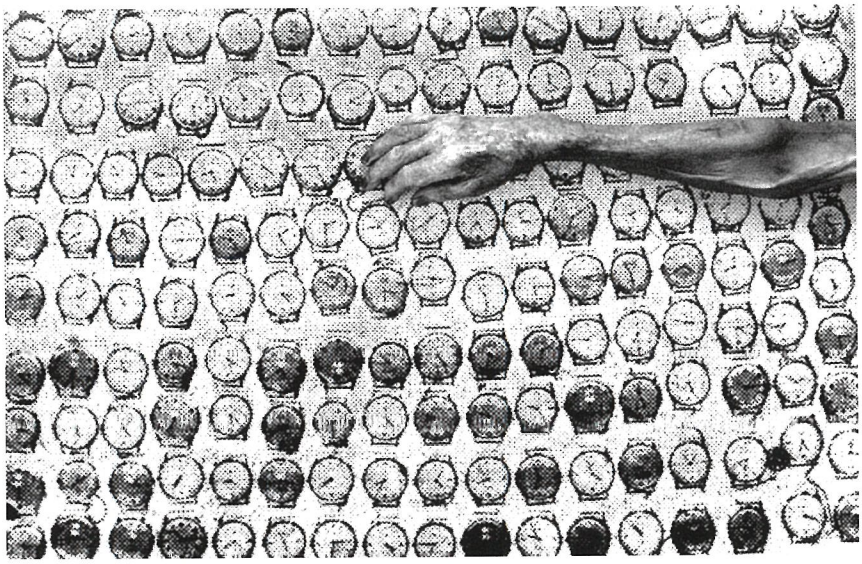
V tomto případě právě „instalace instalací" je tím aspektem, jenž popsaný koncept retrospektivy problematizuje. Jednotlivé snímky zbavuje jejich dokumentární hodnoty, jež jim byla původně vlastní. Důležitou roli hraje společný rytmus instalovaných snímků a dokonce i architektonických detailů výstavních prostor, jakými jsou radiátory či osvětlovací tělesa.



Pohled do galerie v Klatovech, Galerie u Bílého jednorožce, 2004

Další fotografové věcí přelomu 80. a 90. let

Nejblíže této osobité dvojici stojí jejich spolužák ze SPŠ grafické i z FAMU **Robert Portel (1966).** Stejně jako Jasanský s Polákem spolupracoval s řadou významných výtvarníků a fotografů na realizaci jejich projektů. Pohyboval se v okruhu redakce Revolver Revue nebo nakladatelství Torst.



Robert Portel, Bez názvu 1993

Jeho nápaditá volná tvorba, kombinuje, podobně jako u Františka Vobeckého, fotografii a drobné vložené konkrétní předměty ve výsledné reprodukci. Východiska této tvorby nemají nic společného se surrealismem, v některých momentech jakoby transformovaly do ironickému pohledu k socialistickému realismu. Portel je mnohem zřetelnější autor, využívá věci, jež nám symbolizují zcela konkrétní společné prožitky určitého dějinného období. Po sondách do dokumentární fotografie (převážně ze života menšin) vzniká **cyklus 50. léta (1988-90**), kombinující reprodukce schematických fotografií z období vlády komunistickém režimu a nale-zené drobné osobní fetiše. Oficiální propagandu tak porovnává s možnými záznamy autentických rodin-ných alb. Od druhé poloviny 90. let však svou vlastní tvorbu nevystavuje.

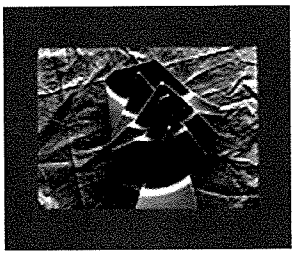
Oproti Robertu Portelovi vycházel **Jaroslav Fišer (1965)** z transformované tradice atgetovských nalezených zátiší, vytvářel však jejich prostřednictvím osobité pocty různým výtvarníkům, filmařům a fotografům. Na přelomu 80. a 90. let však pracoval i na prostorových objektech asambláží v duchu postmodernismu.

Michaela Brachtlová (1970) kombinovala předměty a přírodniny s erotickými motivy detailů lidského těla. V průběhu 90. let se účastnila řady výstav korelující více s výtvarnou scénou. Kupř. Mrkačka v Galerii MXM (1996) či Tělo jako důkaz v Muzeu umění Olomouc (reprizováno v Českém centru v Berlíně)

Osobité práce s inscenovanou fotografií, které se však v mnohém odlišovaly od autorů slovenské nové vlny, vytvářeli také **Pavel Pecha (1962)** z Trnavy a **Robo Kočan (1968)** z Popradu. Kočanovy působivé instalace a intermediální přesahy však nemají bezprostřední vazby do českého prostředí. Na rozdíl od něj absolvent IVF a FAMU Pavel Pecha v souboru Moje intuitívné divadlo zobrazoval hru tajemných a nepochopitelných událostí, jež oscilují mezi surrealismem a absurdním dramatem.



Michaela Brachtlová, Bez názvu, 1994



Tomáš Pospěch, Z cyklu existencionální zátiší, 1994

POST SCRIPTUM
90. LÉTA

Přestože má moje práce končit v období osmdesátých let, musím alespoň zběžně nahlédnout, kudy se interpretování věcí ve fotografii dále ubírá až do dnešních dní. Tento krátký pohled je veden spíše v subjektivní rovině mých zájmů a nepostihuje tedy situaci v celé šíři.

Česká i slovenská scéna „balancovala" po roce 1968 (jak je zřejmé z předchozího textu) v mezních případech na hranici povoleného a zakázaného. Nikdy nebyla větší část zahnána do úplné ilegality, ačkoliv se jistě vyskytly kolize s režimem - většinou z překvapivě banálních a neočekávaných příčin. Po roce 1989 se kromě tvorby několika výrazných exulantů neobjevilo nic, co by fotografická veřejnost alespoň v dílčích náhledech neznala z předchozích desetiletí.

Nástupem postupně nově definovaných společenských „pořádků" po listopadu 1989 se otevřely dveře možnosti prezentace na západ od našich hranic. Ačkoliv možnost uvést zde své práce využilo velké množství českých a slovenských fotografů, nikdo nedosáhl v kontextu se světovou tvorbou na jednoznačně výlučné postavení, srovnatelné kupř. s Drtikolem nebo Sudkem. Po tomto počáteční „boomu" východoevropské a středoevropské fotografie se již v první polovině 90. let kontakty ustálily na běžné kulturní výměně, charakterizující produkci malých států otevřené Evropy.

Rozdělení Československa

Napětí mezi českou a slovenskou politickou reprezentací se od počátku 90. let vybíjelo v celé sérii menších či větších střetů. Dne 25. listopadu 1992 rozhodlo Federální shromáždění o zániku Československa k 31. prosince 1992. Od 1. ledna 1993 se na mapě Evropy objevily, po nekonfliktním rozdělení, dva nové samostatné státy- Česká republika a Slovenská republika, bylo tak zahájeno nejnovější období české státnosti.

Od roku 1993 se tedy slovenská a česká scéna ve fotografii vyvíjí mimo bezprostřední kontexty. Samozřejmě, že po desetiletí utvářené vazby se zcela nezpřetrhaly. V České republice žije a pracuje řada slovenských tvůrců, kteří patří do kontextu fotografie obou zemí (jak ostatně dokládá i moje práce). Český divák má možnost nahlédnout do slovenské scény kupř. prostřednictvím každoročně organizovaného podzimního Mesiace fotografie v Bratislavě (tradice vznikla od roku 1991).

Nové podmínky pro autorskou tvorbu

Boj o vlastní identitu a autenticitu autorů se v průběhu 90. let proměnil. Minulý tlak vědomí cenzury (transformovaný mnohdy do autocenzury) je dnes tlakem institucí (jež mohou libovolně dávat nebo naopak potírat) spolu s průsečíkem různých vlivů moci a v neposlední řadě také peněz. Trh současného umění (natož pak fotografie) zatím u nás nemá ustálenou zřetelnější podobu určovanou tradicí. Udělování grantů je mnohdy podřízeno zcela neprůhledným vlivům a okolnostem, jež často vyžadují strategie, které se samotnou tvorbou nemají mnoho společného.

Pokus o českou transformaci art creating society

Rok po pádu režimu realizuje **Aleš Kuneš** za pomoci okruhu přátel bez vědomí úřadů a jakékoliv podpory, akci Kampaň ve veřejném prostoru severního předmostí mostu Barikádníků (1990). Ke své práci využívá vyřazený levný fotomateriál ze zrušených státních podniků. V době neexistence reklamních billboardů vylepí asi sto metrů různých obrazů (v metrové šíři) na pilíře industriální architektury. Obří zvětšeniny jsou inspirovány a doplněny dobovými titulky z novin. Kunešovi od počátku nejde o „expozici" ve veřejném prostoru, ale o společenství lidí, co se na akci podílejí a o bezpro-střední reflexe náhodných kolemjdoucích. K výlepu Kuneše inspiroval text přednášky Marca Scheperse, pronesený na setkání Art creating society v Oxfordu na přelomu 80. - 90. let. Následně realizoval

podobné projekty pod souhrnným názvem **Pěst na oko** na mnoha místech Evropy (Skandinávie, Německo, Belgie).

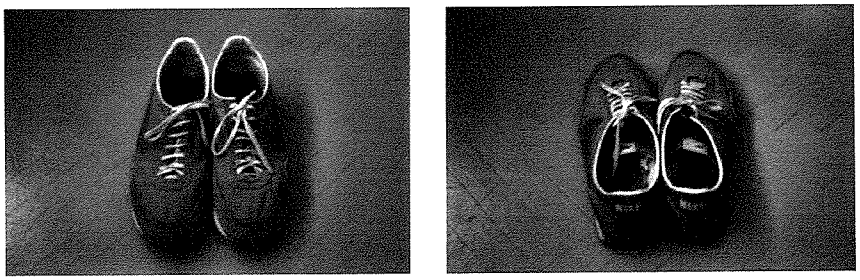
Spolupráce s **Jolanou Havelkovou (1966)** přinesla řadu dalších fotografických i výtvarných akcí, z nichž asi nejznámější je 0. ročník **Funkeho Kolína** (1993). Tam (jak sám říká) „přivedl lidi, kteří by se nikdy o své vůli nesetkali". Nejdůležitějším impulzem bylo seznámení s okruhem **Veroniky Bromové** v časopisu Yazzyk, kde se setkává s **Ivanem Mečlem** a **Markétou Othovou**. S Ivanem Mečlem potom realizují dva projekty, bezprostředně se dotýkající pojetí principů mimoinstitucionálního art creating society: **Bazar nábytku na Libeňském ostrově** (inspirovaný tvorbou Jana Hudečka z poloviny 80. let) (1995) a **Nádraží Praha Vysočany** (1996). Kromě dnes velmi výrazných výtvarníků, na obou akcích vystavoval také široký okruh nepozvaných a náhodných sympatizantů. Expozici na nádraží zahájil František Skála místním rozhlasem. Poslední společnou akcí byl Den nikdy neuskutečněných nápadů na Letenské pláni v Praze.



Aleš Kuneš: Fotogram, 1994

Konec dominance jediné možnosti vysokoškolského studia

V průběhu 90. let vzniká vedle FAMU celá řada alternativních možností vysokoškolského studia fotografie, které zde nebudeme podrobněji analyzovat. Řada mladých tvůrců se dnes bez problémů a s jistotou jazykové výbavy pohybuje v rámci různých stipendií a studijních pobytů v mezinárodním prostoru zahraničních škol. Původní jednosměrná dominance katedry fotografie FAMU je všemi těmito vlivy zřetelně oslabena. Pohled na současnou nastupující generaci je mnohem komplikovanější, nezřetelnější, ale také pestřejší.



Markéta Othová: Síla osudu, 1999

POZNÁMKY KE STAVU ČESKÉ FOTOGRAFIE VĚCÍ V PRŮBĚHU 90.LET

POZNÁMKY KE STAVU ČESKÉ FOTOGRAFIE VĚCÍ V PRŮBĚHU 90. LET

Věc je nepochybně základním prvkem celé lidské civilizace, takže i její různé způsoby zobrazení nás bude provázet v proměnlivé míře vždy.

Videoart

Ačkoliv tento obor je specifickou částí soudobé tvorby a nesouvisí přímo se zaměřením mé práce, zmíním zde dvě autorky, které videoprojekci používají v instalacích spolu s fotografií.

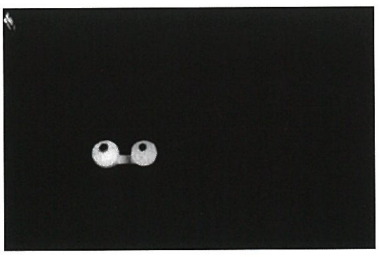
Jednou z nejvýraznějších tvůrkyň v oblasti videoartu je Slovenka žijící v Praze **Janka Vidová (1963).**

Videofilmy a videoinstalace, jež autorka vytvořila v průběhu 90. let, vykazují v první fázi spontaneitu a náhodnost, ale následně i mnohé prvky z minimalismu. V tomto ohledu je možné mluvit i o abstraktním expresionismu, který byl vlastní její tvorbě především v oblasti kresby. Při filmování sleduje několik věcí najednou a rozhodující význam má střih, který už není prožitkem okamžiku, ale otázkou rozumové a logické úvahy. Abstraktními dynamickými obrazy osobitým způsobem reaguje na tradici filmových experimentátorů 20. let.

Velmi osobitou mladou umělkyní je **Alena Kotzmanová (1974)**, která se věnuje postkonceptuálně zaměřené tvorbě. Pracuje s černobílou fotografií a s videoartem. Celek uchopení předmětu pak bývá instalací několikanásobně umocněné. Věci kolem sebe zaznamenává téměř dokumentárním způsobem, někdy je skládá do jednoduchých cyklů. Řada videoinstalací se záznamy z každodennosti přerůstají do neuchopitelné a téměř metafyzické skutečnosti obrazu.



Alena Kotzmannová: Holiday, 1999



Alena Kotzmannová: Nádraží střed, 1999

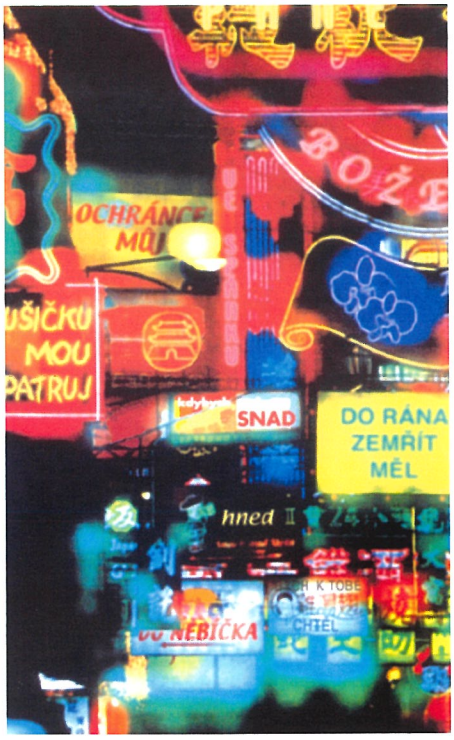
Digitální fotografie a nové počítačové technologie

Poslední práce Projekt-Room **Michaely Thelenové (1969),** představené letos ve smíchovské galerii Futura, se zaobírají přímým vstupem do systému virtuální reality, jež nás kárá prostřednictvím výstražných počítačových oken, promlouvajících lidovým folklorem. Kromě digitálně manipulované fotografie svou tvorbu zaměřuje také ke klasickému snímání. Další část projektu věnovala sociologicko dokumentárnímu průzkumu různých triček s nápisy a obrázky, které konzumním způsobem specifikují své majitele. Autorka byla v roce 2003 nominována na cenu Jindřicha Chalupeckého.

Lucie Svobodová (1963) vytváří fraktální neohraničené prostory a rovněž pracovala na virtuální realitě ovládané mozkovými vlnami s tématem duálního vidění světa.

S Michalem Gabrielem realizovala virtuální sochu, zabývala se 3D prostorovou grafikou V její práci objevíme mnoho druhů elektronických médií : laser, 3D animační softwary, internet, virtuální realitu, umělou inteligenci, digitální záznam obrazu a zvuku i další aplikace (mimo jiné v programování a s nově vyrobeným hardwarem. Experimentuje se zvukem, slovem, statickým obrazem nebo pohybem, prostorem, zpětnou vazbou, psychotropními látkami (studovala i výsledky řízených experimentů u nás v 60. letech).

Kromě digitálně upravované fotografie vytváří **Štěpánka Šimlová (1966)** instalace a objekty. Nejznámější série **Sladké sny za hořkých nocí** pracuje velmi osobitým způsobem v přehuštěné atmosféře moderního velkoměsta. Neónové nápisy, jsou novodobými mantrami, provázející v rozbujelých fragmentech konzumu noční chodce.



Štěpánka Šimlová: Modlitbičky, 2000

Veronika Bromová (1966) byla mezi prvními u nás, kdo se výrazněji zaobíral digitálně manipulovanou fotografií. Autorka patří mezi výtvarníky, kteří fotografii používají jako jednu z výrazných možností k sebeprojekci.

Jakou úlohu v obrazu hraje věc, když Bromová vlastně fotografuje vlastní tělo obdobně jako třeba Cindy Shermann? Podobně jako u Jindřicha Štyrského, Bromová manipuluje s předmětem jako s fetišem v kombinaci s vlastním tělem. Používá líčení, paruky, lepenky, oblečení

Zobrazování tělesnosti v kontextu s věcmi

Ukazuje se důslednější zkoumání tělesnosti vzdáleném obrazové transformaci estetizujících tvarů a linií, prvoplánové erotice či pudové sexualitě.

Důležitým krokem v tvorbě **Janky Vidové (1963)** byla expozice **Erotika** (1996) v pražské galerii Behemót, kde se výtvarnice výrazně

posunula od čistě filmové práce s řadou promyšlených obrazových experimentů směrem k instalaci. Erotičnost je zde vnímána v názvuku věcí a detailů, z náhodných i chtěných kontextů sekvencí dvou obrazovek. Dva různé vizuální světy se propojují do jediného akcentovaného významu. Protipólem této tvorby může být Změna významů (1998), kde naopak obrazy v několika dynamických projekcích ukazují vratkou proměnlivost dílčích znaků.

Opavská rodačka **Lenka Klodová (1969)** se ve své práci obrací k obrazovým fetišům pornografického průmyslu. Na některých fotografiích, kde se sama stává modelem těchto snímků spolupracovala s absolventkou bakalářského studia **Kateřinou Malou**. V poslední době využívá explicitně pornografický materiál sestavování různých objektů. Působivé je kupř. pornografické loutkové divadélko. Již zmíněná **Michaela Brachtlová (1970)** vytvořila nejvýraznější práce v polovině 90. let. Její eroticky inspirované snímky původně hledající podobnosti v detailech fragmentů lidských těl a přírodnin nebo věcí, se postupně posouvají až k jakémusi fetišismu, pracujícímu s tělesností a téměř haptickými strukturami předmětů. Intimním tématům domova a blízkého prostoru. Jiní tvůrci podrobně analyzují bezprostřední okolí, vztahové identity a tato intimní témata transformují do obecnějšího názoru na současnost.

Tento princip charakterizoval také mnohé práce „prázdninové“ akce studentů různých pražských vysokých výtvarných škol **Díra-nedíra** v Loosově vila na Smíchově.

Za všechny zmíním alespoň mladou polskou autorku **Dorotheu Bylicu (1977)**, jež absolvovala fotografii a design na škole výtvarných umění v Krakově. V Praze studovala FAMU a v současné době pokračuje na VŠUP.

V souboru **Malá tajemství dne** (představeném v celku v Galerii Velryba v roce 2000) odkryla vymezený pohled do intimity vlastního soukromí. Nesetkáváme se zde s žádným šokujícím odhalením, křečovitou stylizací a osobní denunciací sebe sama a svých přátel - obrazy plynou klidně, fixují situace těla v prostředí, nově vnímají

vazby, kterých si v každodenním provozu můžeme jen stěží povšimnout. Obrazový a velice osobní deník střídajících se přechodných „domovů", kterými mladý člověk nutně prochází, jestliže se vypraví mimo své vazby, své domovské město a své „teritorium".
Držitelka Ceny Jindřicha Chalupeckého z roku 2002 **Markéta Othová (1967)** nevnucovala výtvoru nikdy svou individualitu, naopak ustupovala jakoby do pozadí, sžívala se s úzce vymezeným materiálem, s nímž dokázala pracovat bez předsudků.

V souboru **Staré zdroje** černobílým záznamem dokumentovala obyčejně obyčejné předměty svého prostředí. Printy těchto drobných věciček jsou v jejich nadživotní velikosti a získávají překvapivou monumentalitu. Práce se vyznačují pochopením pro letmý náznak v celistvosti souborů, který počítá s aktivní účastí diváka a jeho odezvou. V tomto smyslu se vrací k přerušené kontinuitě s konceptuální euroamerickou fotografií let sedmdesátých. Obrazy seprosazují především svou přítomností a vládnou jakémukoliv vysvětlování.
V nezvyklosti reprodukovaného černobílého světa působí odstředivou silou proti vybudovanému navyklému způsobu chápání.

Pro **Mílu Preslovou (1963)** není fotografie prostředkem, ale především stále znovu obnovovaným materiálem, z něhož čerpá pro své konceptuálně zaměřené soubory. Kameru využívá k prostým záznamům konkrétních i jednoduše inscenovaných situací, své motivy objevuje v každodennosti nejbližšího prostředí, individuálního osudu i rodiny. Autorka rozvíjí diskurs identity ve všech složitých souvislostech. Jsme uzavřeni ve své identitě, ale současně vidíme svůj obraz jako obraz někoho jiného. Důvodem tvorby pro ni je život sám, její osobní krize a naděje, jimiž prochází.

Intimní témata přírody

Mohlo by se zdát, že intimní témata přírody do mé práce tak úplně nepatří. Autoři, jež zde zmiňuji, však ve své tvorbě pracují s jakýmsi „zvěcňováním" přírodních motivů, takže jsem je zařadila možná trochu nad rámec své studie.

Tvorba ostravského konceptuálního umělce **Jiřího Šiguta (1960)** působí v řadě výstupů jako rituál obřadu, jež vyjadřuje harmonii mezi myšlenkou a konáním. V průběhu uplynulého desetiletí odkládá na čas fotografický přístroj a redukuje technologii na nejnutnější minimum: k záznamu přírodních jevů na pozitivní materiál a zpracování fotopapíru různých, převážně velkých formátů.

Tento postup není „umělou" konstrukcí fotogramů. Lze tedy mluvit „o konceptuálně zaměřené fotografii", „o fotografických jevech v nejprostší možné podobě", „o dotykové magii", „o osobních rituálech", „o působení živlů" atd.. Souběžně ovšem vytváří i konceptuální záznamy různých předmětů v korelaci se svým vlastním pohybem v prostoru.

Tvorba **Viktora Kopasze (1973)** je v povědomí diváků především autentickými deníkovými záznamy ze situací člověka a věcí v bujném, ničím neřízeném vegetabilním světě přírody. Jednotlivé stránky z poctivě vedených deníků ukazují většinou několik souvisejících obrazů, rozvíjejících jednoduchý, ale velmi průrazný model. Základním inspiračním zdrojem možná byla „dokumentárnost" starých etnografických a cestopisných studií. Autor zaznamenával vymezené okruhy svého zájmu s až pedantsky vědeckou důsledností. V této důslednosti se však rozhodně nevytrácel zaprášený půvab zahlédnutý ve starých ilustracích učeně vedených průzkumů málo známých a dříve těžko dostupných míst.

Skupinové aktivity

Skupina **Pode Bal** (únor 1998) (Hana Valihorová, Petr Motyčka, Antonín Kopp, Michal Šiml, Martin Krpec).

Smyslem existence skupiny je potřeba jejích členů reagovat prostřednictvím vizuální komunikace na problémy absurdity současné společnosti. Úryvek z jejich vystoupení v Rudolfinu v roce 1999 nechávám záměrně bez komentáře.

„Téma mého příspěvku k tomuto semináři je v programu označené titulem „Fotografie jako základní kámen současného sdělení." Já si ovšem myslím, že fotografie není základní kámen současného sdělení, ale spíše posunem a profanací toho sdělení. Titul vzniknul někde mezi původním zadáním a tiskárnou. Ve sdělení fotografie vidím podstatněji její schopnost měnit význam toho, co ukazuje, a tedy dezinformovat. (...)

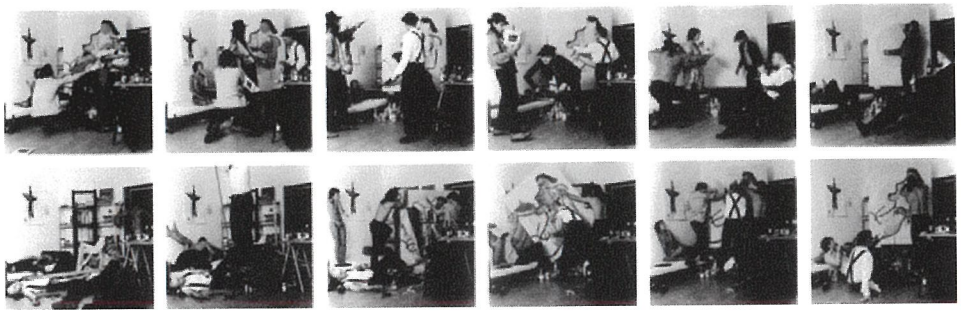
Prostřednictvím obrazů je změněn náš pohled na svět, protože je nám ukazovaný v posunutém významu. Na pohled se jeví velice věrohodně, a tak jsme schopni akceptovat i ty nejhrubší zkreslení a de facto lži. Pomalým zvykáním si na obrazy upevňujeme v nás jejich pohled na svět. Toto jsou motivy krásných a usměvavých lidí, motivy luxusu, motivy štěstí, ale i motivy moci a netolerance. Jejich neexistující svět se pomalu zabydluje v nás a v našem myšlení (...)

(...) Na takto hrubý motiv ne každý přistoupí. Nebezpečnější jsou ovšem obrazy, které méně bijí do očí, neboť jsou přijímány vesměs nekriticky. Člověk je programován obrazy k jistému jejich očekávání. Nekritický přístup, který doprovází vnímání fotografických obrazů, umožní jejich přijetí. Nepřijímá už ale obrazy reálného světa, ale obrazy světa nereálného a nedosažitelného. Odcizuje se takto od původního významu." Fotografie jako matoucí prostředek a profanace významu. předneseno 4.2.99 v pražském Rudolfinu jako součást semináře Současná fotografie a nová témata.

O ostravské skupině **Kamera skura (1996)** Michal Koleček v textu katalogu skupiny v roce 2002 napsal: *„Když bychom učinili z dosavadních aktivit skupiny Kamera skura předmět veřejného průzkumu a dotazovaným respondentům položili otázku, co si o nich myslí, asi bychom z velké části získali odpovědi operující s termíny neumění, blbost, drzost či v lepším případě sranda. Takové vysvědčení*

nebývá výtvarníky přijímáno s pochopením a většinou na něj reagují zdůrazněním výjimečnosti umělecké výpovědi nebo stesky nad nevzdělaností i nízkou kulturní úrovní diváků. Samotným členům skupiny Kamera skura by však toto hodnocení asi nevadilo a možná, že by s ním do určité míry souhlasili. Minimálně by korespondovalo s jejich nedůvěrou k podstatné části současné umělecké produkce, kterou vyjadřují prostřednictvím relativizace tradičních principů spojených se statusem autora, procesem tvorby i prezentací artefaktu.“

Poetika popírání autorského subjektu, zcela neprůhledná organizační struktura možná v ledasčems připomíná aktivity art creating society. Brain-washing prostřednictvím textů, akcí, jejich dokumentací spolu s dokonale vypreparovanými a estetizujícími fotografiemi, jakoby prošlými sítem důsledného posuzování několika komisí najednou - to vše ve zvláštní symbiose neodadaistických objektů, jež jakoby potírají jakoukoliv náhodně vypreparovanou dokonalost.



Kamera skura: Total Bruntal, 2003

Odpověď Jiřího Davida

Zhruba během posledních dvou dekád do oblasti vymezené doposud u nás především fotografům, proniká řada výtvarníků, pracujících s fotografií. Mnozí z nich se specializují téměř výlučně na práci s médiem. Toto otevřenější prolínání scén přináší často řadu impulzů pro obě strany. Někteří výtvarní teoretici a kritici (s malou orientací ve specifičnosti fotografie) vynášejí ukvapené soudy stejnou měrou, jako odborníci specializovaní na fotografii nahlížejí do výtvarného umění.

Od Marcela Duchampa je věc - objekt také bezprostředním vyjadřovacím prostředkem, jemuž se není možné v materiálním světě vyhnout. V kontextech různých tradic soudobého umění pracují s fotografií kupř. Kryštof Kintera, Pavel Ryška, Pavel Kopřiva a mnozí další.

Absolventka VŠUP **Veronika Zapletalová (1971)** studovala také několik let na ITF. Její fotografické práce připomínají v nejznámějším souboru **Rouroni** z roku 1998 výtvarné skicy, kdy do černobílých zvětšenin zasahuje expresivními liniemi růžovou pastelkou. Motivy fotografované na původních stavbách baťovského Zlína odpovídají svému názvu. Různé překvapivě situované potrubí připomíná obrovský hmyz, vysávající svou kořist za okny budov.



Veronika Zapletalová: Rouroni, 1998

Stejné školy studovala také **Andrea Lhotáková (1977).** Zaujala nejprve snímky z oblasti nového dokumentu. Projektem **Jako živí**, snímaným po expozicích muzeí celého světa, se dostává opět do oblasti fotografování věcí – vypreparovaných zvířat. Fotografka precizně připravovala a domýšlela konstrukce prolínání barev scény. Využívala invenčně rozvolněnou pohybovou neostrost kamery bez stativu a několikanásobnou expozici na jediné políčko kinofilmu. Tento způsob práce respektoval intuitivnost pohybu v přírodě podřízenou přísné logice dědičně fixovaných programů jednání známých pod pojmem „instinkt".

Malíř, kreslíř, tvůrce instalací a nekompromisní publicista a člen skupiny Tvrdohlavých **Jiří David (1956)** se pohybuje v oblasti fotografie velmi často. Kupř. v souboru **Moji rukojmí** se obracel k průhledům do zlověstně nebezpečného dětství, k nepatřičným obsesím, vynořujícím se mezi situacemi her.

Subtilní příběh začínal v imaginativní krajině - zátiší s růžovým domkem, nechybějí žluté narcisy, židle, ale vše je sklopeno do perspektivy světa loutek. Tyto motivy se pak na okamžik zablýsknou po celé cestě linkou obrazů. Významy věcí se tak spolu s vyprávěním rozplynou ve velmi osobních pocitech. Přerůstání světa loutek do lidské perspektivy a naopak propadání se člověka do loutkovitosti jako vnější a ničím neovlivnitelná situace.

JAK TEDY JEDNODUŠE CHARAKTERIZOVAT STAV FOTOGRAFIE A MYŠLENÍ O NÍ V POSLEDNÍCH 15 LETECH ?

Pomůžeme si vtipným výrokem Jiřího Davida v jednom nepublikovaném rozhovoru: ***„Obecně mám rád fotografii autentickou i stylizovaně manipulovanou, černobílou i barevnou, z minilabu, i z domácích fotokomor, amatérskou i tzv. profesionální, vědomě reflektovanou i zcela náhodnou, instinktivní, i suše věcnou, konceptuálně sofistikovanou, i suše naivní, trapně pokleslou i vznešeně noblesní, riskantní i trochu usedlou, starou i současnou..."***

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ABECEDNÍ SEZNAM KNIH A KATALOGŮ

(řazený podle jmen autorů)

ABECEDNÍ SEZNAM ČLÁNKŮ (řazený podle jmen autorů)

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

SLOVNÍKY A DALŠÍ LITERATURA JAKO INSPIRACE K DIPLOMOVÉ PRÁCI

JMENNÝ REJSTŘÍK

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY:

ABECEDNÍ SEZNAM KNIH A KATALOGŮ
(řazený podle jmen autorů)

Anděl, Jaroslav: Alexandr Hackenschmied. Torst, Praha 2000.

Anděl, Jaroslav: Umění pro všechny smysly. Meziválečná avantgarda v Československu. Národní galerie v Praze, Praha 1993. (katalog)

Anděl, Jaroslav: Vybrané kapitoly z dějin fotografie,ÚKVČ, Praha 1978.

Balajka, Petr: Jan Svoboda. Odeon, Praha 1991.

Birgus, Vladimír: Česká a slovenská fotografie 80. let. Edice Revue Fotografie. Orbis, Praha 1991.

Birgus, Vladimír - Dufek, Antonín - Šmok, Ján: Fotografie absolventů FAMU. (katalog), Dům umění města Brna, Brno 1985.

Birgus, Vladimír: Infomatorium 2. Mladá fronta, Praha 1984.

Birgus, Vladimír - Kirschner, Zdeněk: Fotografie absolventů FAMU. Katalog Uměleckoprůmyslového muzea, Praha 1987.

Birgus, Vladimír: Česká a slovenská fotografie 80. let. Česká a slovenská fotografie dnes, Edice Revue fotografie. Orbis, Praha 1991.

Birgus, Vladimír - Vojtěchovský, Miroslav - Misselbeck, Reinhold: Tsechoslowakische Fotografie der Gegenwart, Muzeum Ludwig, Edition Braus, Heidelberg 1990.

Birgus, Vladimír: Fotografie. Informatorium 2. Mladá fronta, Praha 1984.

Birgus, Vladimír: Vývoj československé fotografie v datech 1945 - 1989. SNP, Praha 1990.

Birgus, Vladimír: - Mašín, Jiří: Česká výtvarná fotografie. SČVU, Praha 1984. /katalog/

Birgus, Vladimír - Scheufler, Pavel: Fotografie v Českých zemích 1839 - 1999, Grada Publishing, Praha1999.

Birgus, Vladimír: - Vojtěchovský, Miloslav: Jistoty a hledání v české fotografii 90. let. KANT, Praha 1996.

Birgus, Vladimír - Vojtěchovský, Miroslav: Česká fotografie 90. let. KANT, Praha 1998.

Birgus, Vladimír: Hořká léta 1939 - 1947, Slezská univerzita, Opava 1995.

Birgus, Vladimír: Česká a slovenská fotografie 80.let. Edice Revue Fotografie. Orbis, Praha 1991.

Birgus, Vladimír - Kirschner, Zdeněk: Fotografie absolventů FAMU. Katalog. Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1987.

Birgus, Vladimír: Jaroslav Rössler, Torst, Praha 2001.

Birgus, Vladimír : Vojtěchovský, Miroslav: Jistoty a hledání v české fotografii 90.let. KANT, Praha 1996.

Bydžovská, Lenka - Srp, Karel(ed): Aventinská mansarda. Otakar Štorch Marien a výtvarné umění. Katalog . Galerie hlavního města Prahy, Praha 1990.

Bydžovská, Lenka - Srp, Karel (ed): Český surrealismus 1929-1953. Argo a Galerie hlavního města Prahy, Prahy 1996.

Dufek, Antonín: Jaromír Funke - Průkopník fotografické avantgardy (1896 - 1945). Moravská galerie, Brno 1996.

Dufek, Antonín: Fotoskupina DOFO. Fotografie z let (1958 - 1975), Moravská galerie, Brno 1995.

Dufek, Antonín - Davies, Sue - Hlušička, Jiří: Conterporary Czechoslovakian Photographers. The photographers' Gallery, London 1985./katalog/

Dufek, Antonín: Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně. Brno 1982.

Dufek, Antonín: Černobílá fotografie. Odeon, Praha 1987.

Dufek, Antonín: Běla Kolářová - Fotografie 1961-1966. Pražský dům fotografie, Praha 1992./katalog/

Dufek, Antonín: Okamžik - Aktuální fotografie 2. Moravské galerie, Brno 1987. /katalog/

Dufek, Antonín: Společnost před objektivem. Obecní dům, 2000./katalog/

Dufek, Antonín: Česká fotografie 1918-1938. Katalog Moravské galerie, Brno 1981.

Dufek, Antonín: Aventinské trio. Moravská galerie, Brno 1981./katalog/

Dufek, Antonín: Světlo, stín a objekt v české fotografii třicátých let. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988. /katalog/

Dusíková, Michaela: Časopis fotografický obzor ve 30. a 40. letech. Magisterská diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 1998.

Dvorský, Stanislav a kol.: Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945 - 1989. nakladatelství Lidových novin, Praha 2001.

Fárová, Anna: 7 + 7 fotografů. Galerie Václava Špály, Praha 1967. /katalog/

Fárová Anna: 9 & 9 souborný katalog výstav v Činoherním klubu v Praze v letech 1980 - 1981. Praha 1981.

Fárová, Anna: 11. Výstavní síň Fotochemy, Praha 1988. /katalog/

Fárová, Anna: 37 fotografů na Chmelnici. OKD Praha 3. Praha 1989. /katalog/

Fárová, Anna: Československá fotografie v exilu 1939 - 1989. Asociace fotografů. Praha 1992.

Fárová, Anna: Josef Sudek, Torst, Praha 1995.

Freiberg, Jan - Vančát, Pavel: Fotografie?? Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy / Klenová, 2004. /katalog/

Heisler, Jindřich a Toyen: Kasemata spánku. TORST, Praha 1999.

Hlavsa, Jan: Psychologické metody výchovy k tvořivosti. SPN, Praha 1986.

Hlavsa, Jan: Psychologické základy teorie tvorby.Academia, Praha 1985.

Horová, Anděla a kol.: Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Academia, Praha 1995.

Chalupecký, Jindřich: Obhajoba umění 1934-1948. Československý spisovatel, Praha 1991.

Jasanský, Pavel: Polák, Martin: Pragensie.Galerie hl.m. Prahy 1998./katalog/

Kotzmannová, Alena: Kočičí. Kotzmann, Praha 1999. /katalog/

Král, Petr: Fotografie v surrealismu. Torst, Praha 1994.

Kuneš, Aleš - Pospěch, Tomáš: Čítanka z teorie fotografie, sestaveno jako studijní materiál pro Institut tvůrčí fotografie.
Opava, 2003.

Kuneš, Aleš: Surrealistické incidence, Česká fotografie šedesátých let. PHP. Praha, 1996./katalog/

Kuneš, Aleš: Věci ve fotografické tvorbě. Opava 1992. Skripta FF SU Opava.

Malá, Kateřina: Vztah malby a fotografie v České a Slovenské poválečné intermediální tvorbě, bakalářská diplomová práce, Opava, září 2003.

Mrázková, Daniela: Co je fotografie - 150 let fotografie, katalog výstavy, Videopress, Praha 1989.

Mrázková, Daniela - Remeš, Vladimír: Cesty československé fotografie. Mladá fronta, Praha 1989.

Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985.

Moucha, Josef: Nové pohledy. Galerie 4, Cheb 1986. /katalog/

Misselbeck, Reinhold: 20th Century Photography. Museum Ludwig Cologne. Taschen, Kolín nad Rýnem. 1999.

Othová, Markéta: Staré zdroje. Galerie hl. města Prahy 1996./katalog/

Pastor, Suzanne E. (ed.): Václav Zykmund. Fotografie 1933 - 1945, Pražský dům fotografie, Praha 1993.

Robert Petr: Konceptuální tendence ve fotografii 70. až 90. let v Čechách, bakalářská diplomová práce, Opava 2003.

Rišlinková, Helena - Lendelová, Lucia - Pospěch, Tomáš: Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století. Muzeum umění Olomouc. Olomouc 2002.

Scheufler, Pavel: Fotografické album Čech 1839-1914. Odeon, Praha 1989.

Scheufler, Pavel - Klaricová, Kateřina - Moucha, Josef: Proměny české dokumentární fotografie. Galerie 4, Cheb 1989. /katalog/

Sousedík, Bořek: Skladba fotografického obrazu. MKS, Ostrava 1989.

Šedý, Václav: Nové tendence ve fotografii sedmdesátých let. závěrečná teoretická práce FAMU. Praha 1983.

Srp, Karel: Emila Medková. TORST, Praha 2005.

Šmejkal, František: Devětsil - Česká výtvarná avantgarda dvacátých let. Galerie hlavního města Prahy, Praha a Dům umění města Brna, Praha a Brno 1986. /katalog/

Šmejkal, František: Skupina Ra. Galerie hlavního města Prahy, Praha 1988. /katalog/

Šmok, Ján: Skladba fotografického obrazu. SPN, Praha 1974. /skripta/

Šmok, Ján: Za tajomstvami fotografie. Osveta, Martin 1975.

Šmok, Ján: Začněte fotografovat. SNTL, Praha 1983.

Štyrský, Jindřich: Emilie přichází ke mně ve snu.TORST, Praha 2001.

Tausk, Petr: Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny. SPN, skripta FAMU, Praha 1986.

Tausk, Petr: Dějiny fotografie II. Interpretační hlediska SPN? Skripta FAMU, Praha 1984.

Teige, Karel: Surrealismus proti proudu. (reprint pův. vydání z roku 1938) Praha 1993.

Tmej, Zdeněk: Abeceda duševního prázdna. Zádruha, Praha 1945.

Valter, Karel: Linie. Jihočeské nakladatelství České Budějovice 1980.

Vincourová, Kateřina: Galerie hl. m. Prahy 1999. /katalog/

Vojtěchovský, Miroslav: Současná užitá fotografie. Galerie „D" Praha 1989. /katalog/

Vojtěchovský, Miroslav: Vývoj československé teorie fotografie 20. století. SPN, Praha 1985.

Zhoř, Petr: Současný stav české moderní výtvarné fotografie. Závěrečná teoretická práce FAMU, Praha 1984.

Zykmund, Václav: Surrealismus a fotografie. Dům umění města Brna, Brno 1966. /katalog/

ABECEDNÍ SEZNAM ČLÁNKŮ:
(řazených podle jmen autorů)

Anděl, Jaroslav: Sen o Devětsilu. Umění, 1987, č.1

Balajka, Petr: Jan Svoboda (rozhovor k pětapadesátinám autora), Revue fotografie. 1989, č. 3, str. 24 - 28.

Birgus, Vladimír: Česká avantgardní fotografie a svět.Ateliér, 1999, č 5 .

Birgus, Vladimír: Dějiny fotografie v datech. Československá fotografie, 1985, č. 1, 3, 8, 10.

Birgus, Vladimír: Dějiny fotografie v datech. Československá fotografie, 1986, č. 6, 7.

Birgus, Vladimír: Umění, které tu nikoho nezajímá, MF Dnes. 18.9. 1999.

Birgus, Vladimír: Přehlídka mladé generace z FAMU. Československá fotografie, 1984, č.4, str. 164 - 172.

Birgus, Vladimír: Fotografie absolventů FAMU. Československá fotografie, 1986, č. 2.

Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945 - 1989. Revue fotografie. 1989 - 1990, č.1, 2,4.

Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945 - 1989 (4.část), Československá fotografie 1990, č.4, str. 60 - 65.

Birgus, Vladimír: Nová věcnost a konstruktivismus v české fotografii. Ateliér, 1999. č.5, str.4 - 6.

Císař, Karel: Výstavy fotografií/fotografie výstav. Umělec, 1999, ročník III., č.2.

Čapková, Gabriela: Českobudějovická skupina Fotolinie. Revue fotografie, 1986. č.1, str.13 - 19.

Československá fotografie. red.: Petr Faster v pražské Fomě. 1984, č.12, str.546 .

Čiháková - Noshiro, Vlasta: Umění jako postoj. Výtvarné umění 1991, č.4.

Dufek, Antonín: FAMU?In: Revue Fotografie, 1986 č. 2.

Dufek, Antonín: Z historie české fotografie. Revue fotografie, 1984, č.3 a 4, 1985, č. 1 a2.

Fárová, Anna: Z tvůrčí dílny Emily Medkové. Československá fotografie, 1976, č. 8, str. 349-350.

Fárová, Anna: Fotografická sbírka UPM v Praze.
Československá fotografie , 1973, č.1 - 12, 1974, č. 1 -12.

Hruška, Martin: Ve výstavní síní Foma nově? Československá fotografie, 1982, č. 11.

Hruška, Martin: Studium fotografie na SPŠG v Praze. Československá fotografie, 1986, č.2 str. 56 - 60.

Hruška, Martin: Čechy krásné, Čechy mé... Fotografie 1991, č.12, str.25.

Kovářová, Libuše: Výtvarná „mluva" fotografie. Československá fotografie, 1977, č.4, str. 150.

Kovářová, Libuše: Fotografie a kultura, Československá fotografie, 1977, č.1, str. 6-7.

Kuneš, Aleš: Jindřich Štyrský. Revue Fotografie, 1992, č.1.

Mrázková, Daniela: Vnitřní pohled Duane Michalse,
Československá fotografie, 1982, č.6.

Pastor, Suzanne: Inscenovaná fotografie. Pražská fotografická scéna. Štěpán Grygar, Aleš Kuneš, Miro Švolík, Peter Župník, Vladimír Židlický, katalog Pražského domu fotografie. str.7, 11, 15.
Praha 1996.

Pospiszyl, Tomáš: 48. Bienále v Benátkách. Poslední v tomto století. Umělec, 1999, č.3, str. 23 - 29.

Postupa, Ladislav: Všeobecně o fotografii. Československá fotografie 1967, č.7, str. 269.

Remeš, Vladimír: Od konceptu k manipulaci. Československá fotografie, 1989, č. 8, str. 11.

Scheufler, Pavel: Fotografie v Čechách a na Slovensku 1889-1919. Revue Fotografie, 1989, č.2.

Šmok, Ján: FAMU a katedra fotografie dnes. Revue fotografie, 1978, č.4.

Šmok, Ján: Jen trochu historie (FAMU), Revue fotografie, 1986, č.2.

Šmok, Ján: Komplementární svědectví fotografií Aloise Nožičky. Revue fotografie, 1989, č. 3, str. 39.

Tausk, Petr: Současný stav světové reportážní fotografie. Československá fotografie 1967, č.8. str. 293-295.

Váchová, Věra: FAMU a obor umělecká fotografie. Revue fotografie, 1978, č.4

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK:

UPM	Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
RF	Revue fotografie
ČSF	Československá fotografie
NLN	Nakladatelství Lidových novin v Praze
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze
IVF	Institut výtvarné fotografie Svazu českých fotografů
ITF	Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě
VŠUP	Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze
AVU	Akademie výtvarných umění v Praze
MG	Moravská galerie v Brně

SLOVNÍKY

Dvořák, Joachim a kol.: Kulturní bedekr 2000. Labyrint, Praha 2000.

Horová, Anděla a kol. autorů: Nová encyklopedie českého výtvarného umění 1+2. Academia, Praha 1995.

Kol. autorů: Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO, Praha 1993.

Kol. autorů: Slovník českých a slovenských výtvarných umělců 1950 - 1997. Výtvarné centrum Chagall, Ostrava od roku 1998.

Linhart, Jiří a kol.: Slovník cizích slov. Dialog, Litvínov 2003.

Edward, L. - S.: Art today - Současné světové umění. Phaidon Press Limited 1995, 1. české vydání, Slovart, Praha 1996.

Otto, J.: Ottův slovník naučný. Ilustrovaná encyklopedie obecných vědomostí. Praha1888 - 1909.

Otto, J.: Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému. Praha 1930 - 1943.

Rejman, Ladislav: Slovník cizích slov. SPN Praha 1966.

Třeštík, Michal a kol: Kdo je kdo v České republice. Agentura Kdo je kdo, Praha od roku 1991

Poche, E. a kol.: Encyklopedie českého výtvarného umění.Academia, Praha 1975.

Další inspirace čerpaná z časopisů a revue:

Československá fotografie, Revue fotografie, Analogon, Atelier, Detail, Film a doba, Fotograf, Fotografie magazín, Foto-video, Host, Imago, Kritická příloha Revolver revue, Labyrint revue, Listy o fotografii, Pražské galerie, Přítomnost, Revolver revue, Tvar, Umělec atd..

Jmenný rejstřík:

Alan, Josef: 19, 26, 44, 63
Anděl, Jaroslav: 9, 12, 65, 95, 96
Arbusová, Diana: 69, 125
Atget, Eugene: 2, 30
Baran, Ludvík: 47, 48
Balajka, Petr: 74
Baňka, Pavel: 9, 83, 84, 88
Bartuška, Josef: 23
Beneš, Jaroslav: 8, 79, 92, 93
Benc, Stanislav: 7, 45, 49
Berka, Emil Ladislav: 23
Birgus, Vladimír: 12, 68, 69, 85, 86, 96, 109, 111, 117, 125
Borový, František: 30
Blažek, Bohuslav: 68, 104
Brachtlová, Michaela: 10, 136, 144
Breton, André: 4
Bresson, Cartier-Henri: 101
Bromová, Veronika: 10, 139, 143
Boloňský, Stanislav: 86
Bárta, Jaroslav: 86, 109
Brodský, Jan: 86
Bill, Max: 44
Boudník, Vladimír: 38
Bojanovský, Ilja : 102
Boček, Radovan: 130
Bylica, Dorothea: 144
Caujolle, Christian: 101
Caban, Šimon: 106, 117
Cihlář, Michal: 106, 117
Čapek, Josef: 4
Čech, Vojtěch: 48
Čihák, František: 6, 36
Doležal, František: 6, 36
Drtikol, František: 5, 15, 36, 70, 137
Dufek, Antonín: 12, 23, 30, 59, 65, 70, 78, 94, 96, 97, 99, 104, 118
Dias, Pavel: 64
Duchamp, Marcel: 45, 149
Drahoš, Tom: 46, 47
Dvořák, Karel: 63
Davidson, Bruce: 69
David, Jiří: 149, 150
Ehm, Josef: 19, 64
Effenberger, Vratislav: 32, 35, 54, 57, 58
Einhorn, Erich: 69
Eluard, Paul: 4
Funke, Jaromír: 5, 13, 15, 18, 19, 20, 21, 23, 36, 38, 49, 74, 82, 85
Fišer, Zbyněk: 35

Fišer, Jaroslav: 10, 136
Fuková, Eva: 7, 46, 49, 59, 60, 61
Friebe, Karin: 114
Freilender, Lee: 69
Faster, Petr: 8, 89, 91, 97, 105
Foltýn, Jiří: 8, 97
Fuchs, Bohuslav: 22
Fleischmann, Karel: 23
Fárová, Anna (Annette, Moussu): 12, 62, 65, 69, 70, 100, 101, 102, 105, 106, 116, 120
Freiberg, Jan: 88, 89
Fontana, Frank: 87
Fára, Libor: 57
Frinta, Emanuel: 52
Frank, Robert: 125
Fárová, Gabriela: 129
Gráf, Werner: 5
Grygar, Štěpán: 9, 80, 89, 94
Gross, František: 33, 83
Gribovský, Antonín: 38
Guibert, Hermé: 108
Gabriel, Michal: 142
Hackenschmied, Alexander: 4, 5, 22
Hák, Miroslav: 5, 32, 33, 37, 38, 48, 49, 68, 70, 92, 98, 112
Honty, Tibor: 5, 26
Hořínek, Bořivoj: 8, 81, 85, 109
Hudeček, Jan: 8, 10, 80, 81, 82, 83, 96, 98, 110, 111, 112, 113, 114, 139
Hruška, Martin: 14, 82, 98, 102-105, 113
Hitler, Adolf: 26
Heisler, Jindřich: 26, 27, 28, 30
Havlíček, Zdeněk: 35
Hník, Josef: 85
Hron, Petr:74
Hrabal, Bohumil: 60
Hanč, Jan: 60
Husák, Gustáv: 66
Hůla, Jiří: 58
Heger, Jiří: 60
Hůrka, Vratislav: 109
Hečko, Pavel: 108
Hain, Jan: 38, 78
Havránková, Milota: 117
Harbut, Charles: 125
Havelková, Jolana: 139
Chalupecký, Jindřich: 4, 33, 142, 145
Chochola, Václav: 6, 32, 33, 34, 110
Chocholová, Blanka: 33
Chrástek, František: 85
Chatrný, Dalibor: 99

Chlumsky, Milan: 114
Istler, Josef: 6, 34, 57
Jírů, Václv: 37, 68, 69
Jeníček, Jiří: 36, 38
Jasanský, Lukáš: 10, 111, 130, 131, 132, 135
Janošek, Čestmír: 45
Jetelová, Magdalena: 47, 67
Jerzy, Oleg: 97
Jarcovjaková, Libuše: 109
Kafka, Ivan: 9
Kolář, Jiří: 6, 60, 62
Kolářová, Běla: 7, 45, 61, 62, 63
Kuneš, Aleš: 5, 10, 12, 33, 48, 51, 52, 53, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 132, 133, 137, 138, 139
Krátký, Čestmír: 7, 45, 49, 50, 53, 54, 57
Kříž, jan: 1, 29, 45, 57, 61, 66, 67, 68, 76, 77, 104
Kříž, Vilém: 47
Kratochvílová, Marie: 8, 88, 89, 90, 99
Kalhous, Michal: 10, 89, 91
Kašpařík, Karel: 24, 25
Kundera, Ludvík: 34
Kamenický, Josef: 23
Koreček, Miloš: 34
Kotalík, Jiří: 33
Kamera scura: 10, 147, 148
Kočan, Robo: 10, 136
Kuklík, Karel: 7, 45, 49, 50, 57
Kotzmannová, Alena: 10, 141
Knižák, Milan: 129
Kliment, Petr: 105
Krob Roman: 105
Klein, William: 125
Kroupa, Mikuláš: 131
Kroupa, Adolf: 32
Klodová, Lenka: 10, 144
Kopasz, Viktor: 146
Koleček, Michal: 147
Kopřiva, Pavel: 10, 149
Kintera, Kryštof: 10, 149
Král, Petr: 32, 48, 55
Klimpl, Petr: 36
Kostroň, Ivan: 85
Kováčík, Jaroslav: 85
Kozlík, Vladimír: 86
Kern, Michal: 95
Kytka, Rupert: 38
Kovařík Slavoj: 38
Kubíček, Jan: 45
Koblasa, Jan: 53

Klaricová, Kateřina: 65, 104, 110,
Kirschner, Zdeněk: 65, 75, 96
Kameník, Karel: 98
Kolář, Viktor: 98
Kocman, H. Jiří: 99
Linhart, Lubomír: 6, 36
Linhart, Jiří: 23
Lenhart, Otakar: 24, 25
Lacina, Bohdan: 34
Lorenc, Zdeněk: 34
Linhartová, Věra: 43
Lutterer, Ivan: 85
Lukas, Jan: 47
Liptow, Hilmar: 111
Lendelová, Lucia: 109, 115
Lukáš, Petr: 129
Lhotáková, Andrea: 150
Lhoták, Kamil: 60
Man, Ray: 15, 18
Mára, Pavel: 9, 83, 106, 108
Medková, Emila: 7, 45, 48, 49, 50, 51, 55, 57, 58, 59, 61, 92
Markalous, Evžen: 22
Moucha, Josef: 8, 19, 26, 62, 63, 80, 97, 98
Mrázková, Daniela: 12, 13, 68, 69, 87, 107, 109
Machotka, Miroslav: 8, 80, 89, 92, 93
Malý, Jan: 85, 86, 96, 101
Malý, Antonín: 96
Michals, Duane: 86, 87
Medek, Mikuláš: 53, 57, 58
Miró, Joan: 63
Mlčoch, Jan: 65
Malá, Kateřina: 144
Misselbeck, Reinhold: 109
Mejstřík, Martin: 129
Mečl, Ivan: 139
Nagy, Moholy - Lázsló : 15
Nádvorníková, Alena: 32, 58
Nohel, Jaroslav: 23, 24
Nouza, Oldřich: 23
Němec, Bohumil: 23
Novák, Ada: 23
Novák, Karel: 3
Nožička, Alois: 7, 49, 50, 54, 55, 56
Neff, Ondřej: 106
Nádvorník, Pavel: 129
Othová, Markéta: 10, 92, 139, 145
Pavlík, Jan: 10, 119, 127
Poláček, Jiří: 8, 85, 101
Postupa, Ladislav: 7, 49, 50, 51, 52

Prekop, Rudo: 10, 106, 109, 118, 119, 120, 122, 123
Prošek, Josef: 7, 27
Přeček, Ivo: 8, 38, 78, 79, 89
Polák, Martin: 10, 111, 130, 131, 132, 133, 135
Pacek, Jiří: 14
Pánková, Marcela: 67
Portel, Robert: 10, 135, 136
Preslová, Míla: 10, 145
Primus, Zdeněk: 12, 97
Povolný, František. 23, 24, 25
Poláková, Helena: 82
Ptáček, Josef: 86
Pastor, Suzanne: 94, 111
Putta, Jiří: 45
Pikous, Jan: 53
Pohle, Muller Andreas: 98
Pohribný, Jan: 105, 106, 117
Pinkava, Ivan: 106
Pacina, Michal: 106, 117, 118, 120
Pospěch, Tomáš: 10910, 136
Pode Bal: (Krpec, Martin - Kopp, Antonín - Motyčka, Petr - Šiml, Michal - Valihorová, Hana): 146
Reichmann, Vilém: 7, 32, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 65, 92
Rajzík, Jaroslav: 9, 64, 82
Rössler, Jaroslav: 5, 15, 16, 17, 18, 75, 85
Růžička, Josef Drahomír : 4, 13
Rossmann, Alexandr: 22
Ryška, Pavel: 10, 149
Remeš, Vladimír: 13, 69, 107, 108, 109
Rišlinková, Helena: 78, 109, 115
Rajzík, Jaroslav: 9, 65, 82
Reich, Jan: 86, 109
Rónai, Peter: 95
Riboud, Marc: 101
Rawová, Naďa: 106, 117
Rut, Přemysl: 112
Rauchenberg, Robert: 122
Sever, Jiří: 5, 7, 32, 48, 49
Sousedík, Bořek: 8, 98
Sudek, Josef: 5, 6, 8, 13, 14, 18, 36, 38, 44, 49, 60, 70, 72, 74, 75, 76, 77, 132, 137
Sapara, Vojtěch: 38
Stano, Tono: 10, 106, 118, 119, 120, 121, 122,
Stanko, Vasil: 10, 106, 119, 121, 122,
Svoboda, Jan: 1, 8, 66, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 89, 130
Srp, Karel: 12, 31, 69, 132
Sutnar, Ladislav: 19
Schenenberger, Alois: 13
Sedlák, Petr: 69

Stein, Martin: 82, 85, 89
Schepers, Marc: 96, 111, 137
Strieš, Jan: 85
Sychra, Miroslav: 85
Stacho, Ľubo: 95
Sikora, Rudo: 95
Steinert, Otto: 59
Slavická, Milena: 67
Stalin, V. Josef: 36
Strand, Paul: 50
Skopec, Rudolf: 64
Sander, August: 69
Salomon, Erich: 61
Svitok, Jaro: 106, 119
Skalský, Vladimír: 129
Saudek, Jan: 129
Saudková (Burešová), Ida: 129
Skála, František: 139
Svobodová, Lucie: 142
Sherman, Cindy: 143
Šmirous, Karel: 3
Šíma, Josef: 4
Šimánek, Dušan: 8, 82, 101
Štyrský, Jindřich: 27, 29, 30, 31, 48, 55, 57, 70, 118
Šimlová, Štěpánka: 10, 142, 143
Šmok, Ján: 6, 36, 55, 63, 64, 104, 116, 125, 126
Šmejkal, František: 6, 29, 45
Švolík, Miro: 10, 105, 106, 108, 119, 121, 124
Šedý, Václav: 86
Šerých, Jiří: 104
Švankmajer, Jan: 112
Šigut, Jiří: 146
Toyen: 26, 29, 57
Talbot, Fox Henry William: 2
Tausk, Petr: 12, 32, 69, 104
Táborský, Hugo: 23
Thelenová, Michaela:10, 142
Teige, Karel: 4, 5, 13, 15, 22, 32, 33, 34, 35, 42, 44, 55, 57
Tikal, Václav: 34, 57
Toman, Jiří: 46
Urbánek, Zdeněk: 60
Vidová, Janka: 10, 141, 143
Vojáček, Josef: 8
Vobecký, František: 5, 23, 25, 135
Valter, Karel: 23
Varhaník, Jiří: 14
Valoch, Jiří: 99
Vojtěchovský, Miroslav: 109
Vančát, Pavel: 88, 89, 97, 131

Víšek, Roman: 105
Vyskočil, Ivan: 101
Varga, Kamil: 119, 121, 127
Vokáčová, Naďa: 126
Wiškovský, Eugen: 5, 21, 22
Weston, Edward: 21, 50, 69
Winograd, Gary: 69
Zykmund, Václav (pseud. Šlachtová, A.- Kolářová, L.,- Štefek,T.): 6, 27, 32, 34, 35, 38, 42, 43, 46, 68
Zrzavý, Jan: 26
Zvěřina, Josef: 116
Zapletalová, Veronika: 149
Župník, Peter: 10, 96, 105, 106, 108, 119, 121, 125, 126, 128
Židlický, Vladimír: 69
Župníková, Beata: 126