Slezská univerzita
Filosoficko - přírodovědná fakulta

Magdalena Pažourková

BRNĚNSKÁ FOTOGRAFIE

1939 - 1989

Opava, září 1998

Slezská univerzita
Filosoficko - přírodovědná fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Magdalena Pažourková

BRNĚNSKÁ FOTOGRAFIE

1939 - 1989

Magisterská diplomová práce v oboru tvůrčí fotografie

Vedoucí diplomové práce: Miroslav Myška
Oponent diplomové práce: doc. PhDr. Vladimír Birgus
Opava, září 1998

Obsah

Ediční poznámka 4

ZATÍM CO HÁCHA 5

ZATÍM CO BENEŠ 12

ZATÍM CO GOTTWALD 22

ZATÍM CO ZÁPOTOCKÝ 32

ZATÍM CO NOVOTNÝ 49

ZATÍM CO SVOBODA 82

ZATÍM CO HUSÁK 108

ZATÍM CO HAVEL 160

Prameny 162

Literatura 167

Ediční poznámka

Tato publikace metodicky i formálně navazuje na bakalářskou diplomovou práci Meziválečná brněnská fotografie, kterou jsem obhájila na Institutu tvůrčí fotografie filosoficko - přírodovědné fakulty Slezské univerzity v roce 1994. Popisuje historii brněnské fotografie ve stínu nedemokratických režimů v průběhu půlstoletí ohraničeného dvěma studentskými listopady.

Pojem brněnská fotografie zde zahrnuje jak tvorbu fotografů žijících v Brně, tak i fotografickou výstavní, publicistickou, skupinovou a spolkovou činnost vztahující se k tomuto městu územně nebo osobou autora (ať už se jedná o fotografie, recenze, teoretického článku nebo výstavní koncepce). U autorů, kteří žili střídavě v Brně a mimo něj, je (až na výjimky) brán zřetel jen na brněnskou etapu jejich tvorby.

Těžiště práce leží v reflexi dobových odborných publikací a periodického tisku, osobních vzpomínek současníků a archivních materiálů. Výsledná mozaika je odrazem snahy o postižení co nejširšího obrazu brněnské fotografické komunity s ohledem na chronologii i za cenu rezignace na sledování ucelených vývojových linií tvorby jednotlivých osobností. Důrazu na časový tok odpovídá i ryze chronologické členění textu do kapitol.

Významnějším fotografům jsou zde věnovány miniprofily koncipované s ohledem na strukturu hesel Encyklopedie českých a slovenských fotografů (ASCO, Praha 1993). Zařazené fotografie antologicky doplňují profily autorů resp. ilustrují text s akcentem na dodržení časové a vývojové linie. Jde vesměs o reprodukce snímků z fotografických periodik, sborníků, katalogů a knižních publikací, výjimečně o reprodukce originálních snímků. V zájmu dokreslení dobových ohlasů brněnské fotografie tvoří podstatnou část práce citace recenzí, esejí a rozhovorů. Citace nejsou s ohledem na autenticitu pravopisně upraveny.

ZATÍM CO HÁCHA

jel 14. března 1939 nočním vlakem do Berlína pro ledovou sprchu Hitlerových podmínek definitivního zániku druhé republiky, zavírala se vrátka tvůrčí i osobní svobody jako předzvěst konce relativně poklidné koexistence brněnských fotografických komunit. Židovská obec vinou zrůdné aplikace norimberských zákonů záhy přestala existovat - některým (jako Friedrichu Tugendhatovi) se podařilo emigrovat, jiní (jako Fränze Grubnerová) prožili hrůzu koncentračních táborů. Brněnští Němci zmizeli z hledáčku historiků do válečných zákopů a poválečnými pochody s ranci na zádech směrem „Heim ins Reich" (pokud neskončili zlynčováni v hromadném hrobě u Pohořelic), propadlišti dějin unikl pouze jediný z nich - talentovaný levicový fotograf a karikaturista Wilhelm (Vilém) Reichmann.

Na české fotografy doléhala tíha válečné situace povlovněji. Pro nacistickou ideologii byly modernistické a avantgardní projevy umění opovrženíhodným „zvrhlým uměním", nicméně ještě v říjnu 1939 vystavovala v pražské galerii U medvídků FOTOSKUPINA ČTYŘ. Výstavu je možno označit za dozvuk experimentální tvorby odstartované roku 1934 absolventy brněnské ŠKOLY UMĚLECKÝCH ŘEMESEL. Smyčka se však postupně utahovala. Zatímco věhlasný architekt Bohuslav Fuchs se pragmaticky začal podepisovat Gottfried, předválečný přispěvatel brněnského pásma Zdeněk Rossmann, který na čas přesídlil do Brna, neunikl věznění.

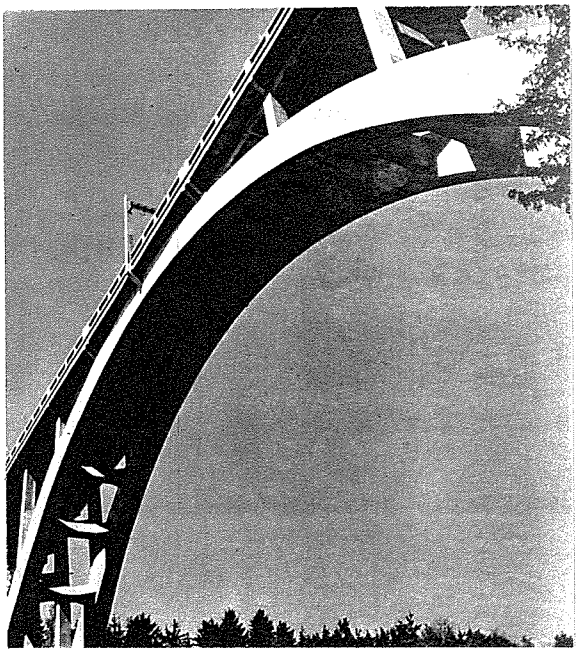
Nadále vycházely fotografické časopisy - kromě FOTOGRAFICKÉHO OBZORU též periodikum s bezděky dobově trojsmyslným názvem SPOUŠŤ. KLUBY FOTOGRAFŮ AMATÉRŮ (KFA) dokonce vyprodukovaly novou soutěž - na základě předložených fotografií odborná porota počínaje rokem 1942 každoročně určovala MISTRA SVAZU. Hned druhým Mistrem svazu roku 1943 se stal Josef Bureš, dlouholetý předválečný činovník brněnského klubu, který, byť s domovenkou pražského KFA, práci brněnských amatérských fotografů podněcoval a ovlivňoval i ve válečných a poválečných letech. Mezi členy brněnského KFA dominoval středoškolský profesor Čeněk Chládek, exteriérovými portréty se prosazoval i mladý výtvarník Jan Beran.

Statí NAŠE CESTA ve Fotografickém obzoru se v roce 1942 rozloučil se světem fotografických klubů, výstav a publikací **Jan Lauschmann** (1901-91). D. Mrázková v odeonské monografii tento krok poetizuje:

„... V nových podmínkách, po zápasech, které pomáhal vybojovat, se amatérská fotografie, ta, která jej jedině zajímala, proměnila. Pojednou, jako by ho už ani nebylo třeba. Jako mluvčího, organizátora, ale ani jako fotografa. Už není

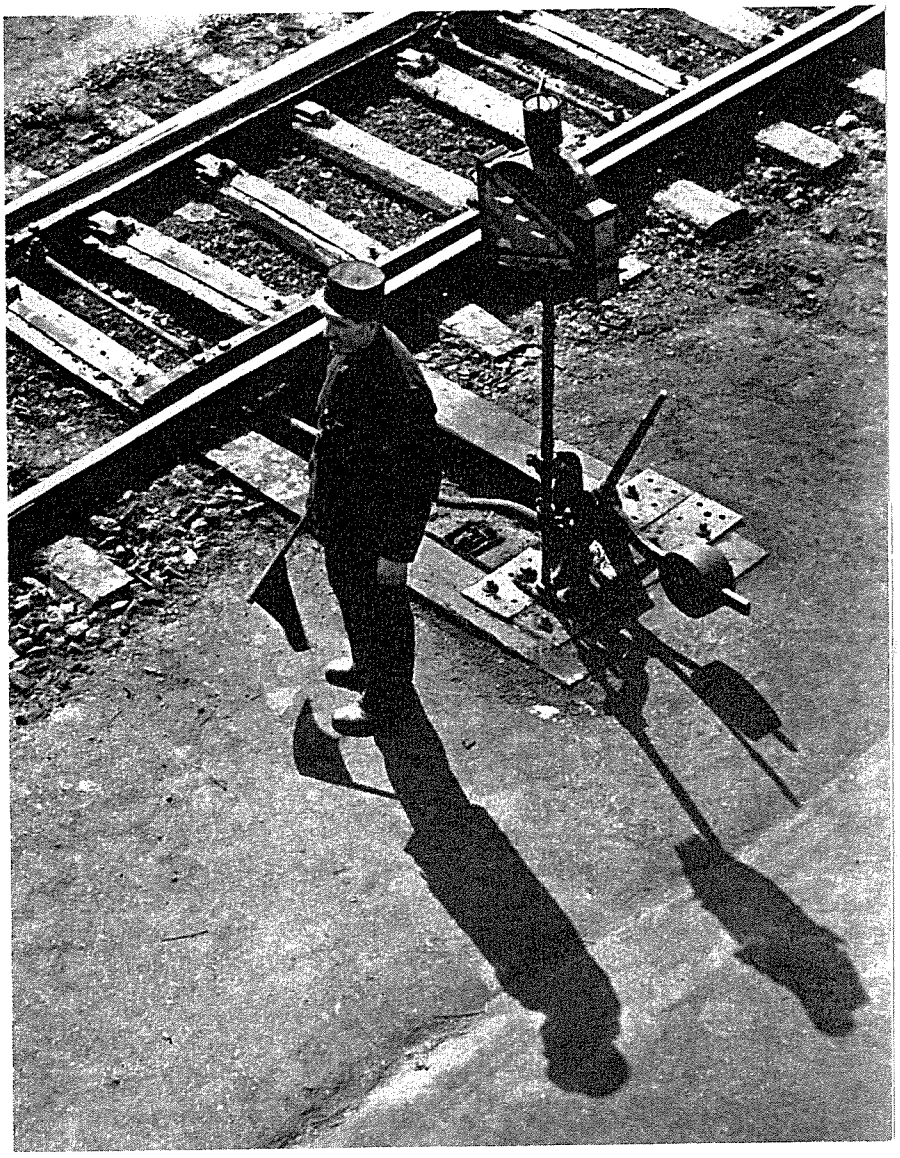
zapotřebí ... dokazovat přednosti bromu před ušlechtilými tisky. Každý si osvojil zásady čisté fotografie... Sám svět fotografického obrazu vlastně přestává být důležitý a naděje fotografů se upínají spíš k obrazu světa. ..."[1]

Sám Lauschmann svoji rezignaci na fotografickou tvorbu vysvětloval nepateticky náročností svých povolání (technický ředitel Neobromu, později technolog fotochemického průmyslu a profesor na vojenské akademii). Byl opravdovým amatérem v ryzím smyslu slova, člověkem milujícím tvůrčí fotografii jako koníček, ale nehledajícím v ní naplnění života.

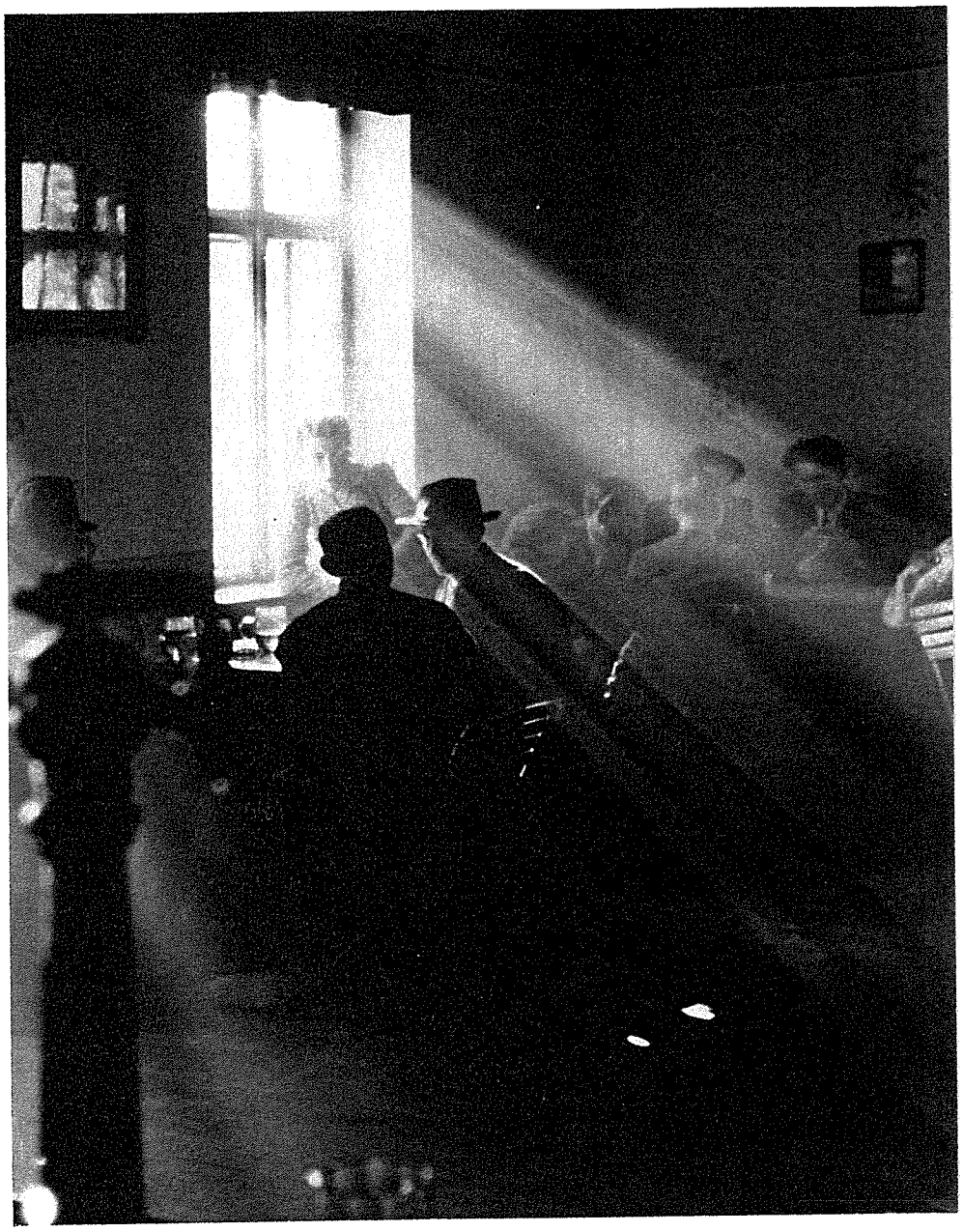


1.
Jan Lauschmann
Mostní oblouk, Bechyně
1939

Doširoka se naopak počátkem čtyřicátých let rozvinula tvorba **Oldřicha Staňka** (1914), jehož životopis a jinošské úspěchy dokumentoval první díl této kroniky. Staněk se později zapsal jako průkopník barevné fotografie vysokohorských krajin, květin a jeskyní, významný je též jeho pedagogický vklad jakožto vedoucího fotografického oddělení STŘEDNÍ UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ ŠKOLY V BRNĚ (1959-74). V kontextu české fotografie však spíše vyniká jeho válečná černobílá tvorba, např. ohlas konstruktivismu v diagonální kompozici *Výhybkář* (1940) a postrůžičkovská *Venkovská hospoda* (1941-2).

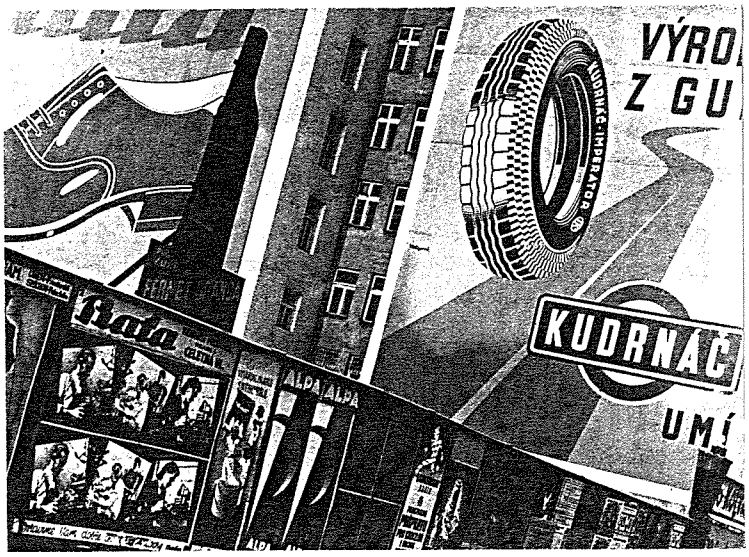


2.
Oldřich Staněk
Výhybkář
1940



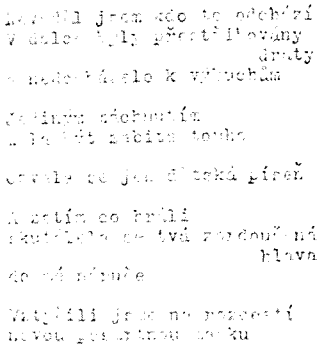
3.
Oldřich Staněk
Venkovská hospoda
1941-42

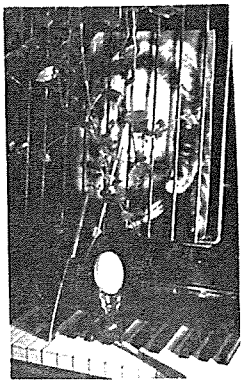
Antifašista Wilhelm Reichmann se před válkou uchýlil před svými krajany ze zabraného pohraničí do Brna, kde do roku 1942 přečkával válku jako úředník stavebního úřadu. Poté narukoval na východní frontu, kde jako štábní kartograf padl o rok později do sovětského zajetí. Jeho žena mezitím doma opatrovala ranou fotografickou tvorbu - soubor *OPUŠTĚNÁ* (jehož nejznámější snímek *Osidla* je datován nejen rokem 1938, ale někdy cimrmanovsky též 1939, 1940 nebo 1941) a zárodky cyklů *ZWEISAMKEIT (DVOJICE)*, *METAMORFÓZY* a *KOUZLA*.



4.
Vilém Reichmann
Perštýn
z cyklu Kouzla
1941

Přestože Vítězslav Nezval udělal nad surrealismem kříž už v roce 1938, v posledních letech války vypučel jeho pozdní květ v podobě pražsko - brněnské SKUPINY RA. Brňáky ve skupině, která si svůj název osvojila až pro poválečné výstavy a publikace, zastupovali básník Ludvík Kundera, malíř Bohdan Lacina, výtvarník Václav Zykmund a fotograf Miloš Koreček. Společenství spřádalo nitky vzájemných lidských a uměleckých vazeb na osnově válečných samizdatových sborníků (zejména *ROZTRHANÉ PANENKY*, 1942).



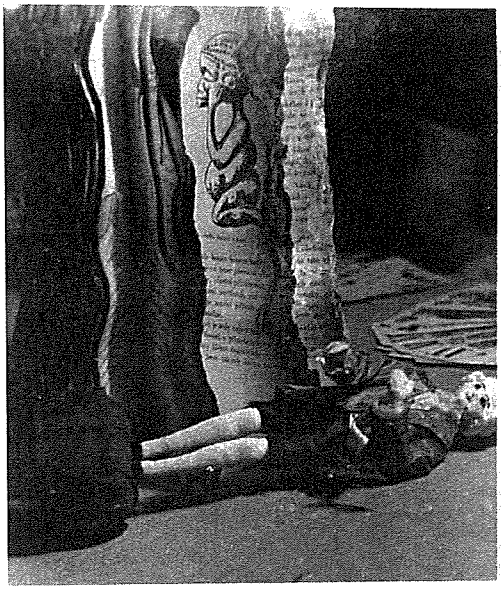


5. **Ludvík Kundera** a **Václav Zykmund**
Výhružný kompas
1944

Václav Zykmund (1914-84), středoškolský matematikář, se usadil v Brně počátkem války po návratu z první učitelské štace v Mukačevu. To už měl za sebou bohatou minulost surrealistického malíře, grafika, fotografa, básníka, překladatele, výtvarného teoretika a kritika, iniciátora rakovnické EDICE RA. Zykmund byl přes svůj mnohdy nesnesitelný temperament (podle L. Kundery vyvolával mnohé aféry, faktem je, že Korečkovi přebral za války manželku) hnacím motorem a jednotícím prvkem válečného sdružení „mladých surrealistů". Jeho brněnská fotografická tvorba je téměř výlučně datována rokem 1944, kdy fotografoval pozoruhodné manrayovské akty a portréty. Počátkem téhož roku inicioval dvě společná happeningová *ŘÁDĚNÍ*, při nichž aranžoval jakožto objekt surreálných kompozic mj. malířskou barvou ornamentálně tetovaného L. Kunderu. Z prvního řádění vznikl *VÝHRUŽNÝ KOMPAS* (1944), samizdat 16 listů Zykmundových fotografií a Kunderových básní, druhé řádění je torzovitě zachyceno v Zykmundově fotosouboru *AKCE* (1944-5) a několika Korečkových dokumentačních snímcích.



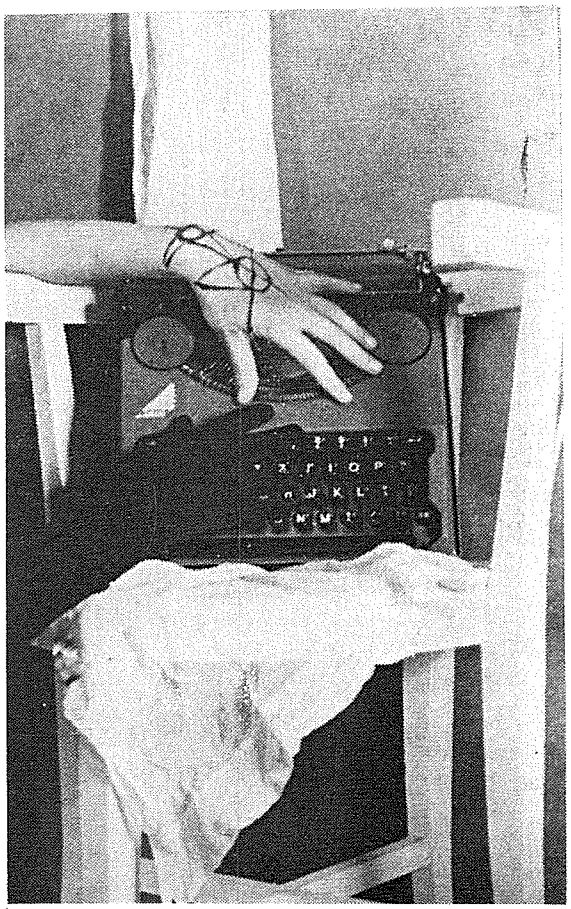
6. **Václav Zykmund**
Akce
1944



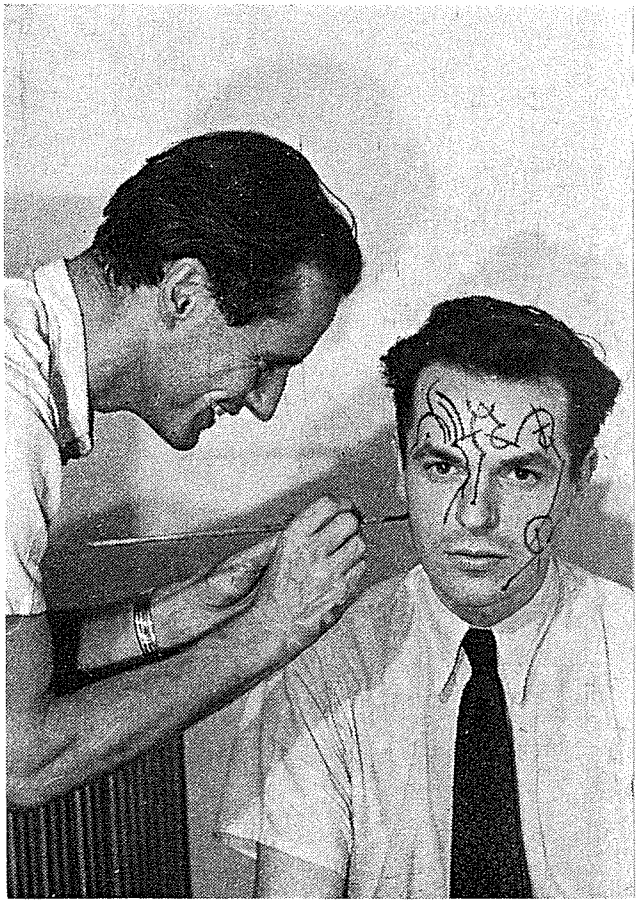
7. **Václav Zykmund**
Akce
1944

Později se Zykmund tvůrčí fotografii už věnuje pouze jako publicista a teoretik, na vlastní tvorbu zapomíná. Do r. 1948 pracuje jako samostatný výtvarník, vede katedru výtvarné výchovy olomoucké filosofické fakulty (1960-72), v 70 letech

působí jako lektor INSTITUTU VÝTVARNÉ FOTOGRAFIE. Až těsně před svou smrtí Zykmund nechává Korečka zvětšit většinu svých negativů z této prainstalace - vzniká soubor *ŘÁDĚNÍ II* (1984). A. Dufek tyto snímky řadí „ ... *do blízkosti pozdní, manýristické fáze veristického surrealismu, charakterizované okázalou výpravností, formální vytříbeností a volbou přitažlivých motivů*“.[2]



8.
Václav Zykmund
Akce
1944



9.
Miloš Koreček
Zykmund tetující Kunderu při Řádění II
1945

Miloš Koreček (1908-89), další středoškolský profesor matematiky a deskriptivní geometrie, spřízněný zprvu spíše řízením osudu než uměleckým názorem s V. Zykmundem (oba bydleli v Mezírce 41 a učili na stavební průmyslovce), objevil jako nepříliš zkušený fotoamatér koncem roku 1943

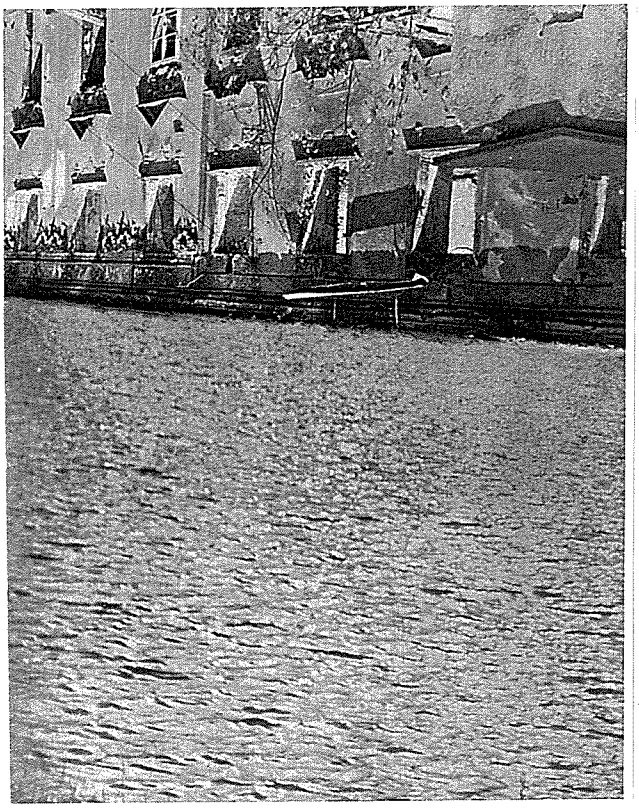
náhodným nedopatřením fotografickou techniku fokalku, kde přehřátím emulzních vrstev na fotografické desce dochází k jejím deformacím a následnému rozlévání. Výsledné fantaskní metamorfózy původních obrazů vábily k interpretaci podobně jako nacházené významy všedních kulis explosionalisty Boudníka, pokud jejich neuchopitelná abstraktnost nepůsobila sebou samotnou. Koreček svoji techniku ve službách výtvarnému lyrismu cíleně rozvíjel v letech 1944-48, poté fotografických experimentů zanechal, vrátil se k nim až jako penzionovaný zasloužilý učitel v sedmdesátých letech.



Miloš Koreček: Fotografie 1945

10.
Miloš Koreček
Fotografie
1945

vychutnával při návratu z exilu v květnu 1945 hold špalírů Pražanů dychtících po restauraci demokracie, které svojí přílišnou důvěrou v Sovětský svaz sám podkopal kořeny, Brno se už třetí týden vzpamatovávalo z přechodu válečné fronty. Město přežilo bez větší úhony, jen s několika prolukami po spojeneckých náletech a tuhých pouličních bojích. V případě Německého domu, střediska německého společenského života, občané hnáni válečnými léty střádanou nenávistí dokončili dílo zkázy.



Miloš Koreček: Fotografie 1945

11.
Miloš Koreček
Fotografie
otištěno ve sborníku
A zatím co válka, 1946

Brněnští fotografové zmiňovaní v prvním díle této publikace, včetně levicové avantgardy, válku přežili. Osvobození města Rudou armádou dokumentoval mj. Čeněk Chládek.

Čeněk Chládek (1884-1963), zakladatel a pozdější předseda KFA v Klatovech, byl jako středoškolský profesor přeložen roku 1937 do Brna, kde prožil poslední čtvrtstoletí svého života. Zamlada ctil barvu milovníka ušlechtilých tisků, později však šel s dobou a od bromolejových technik se oprostil. Věnoval se zejména místopisným fotografiím, po penzionování r. 1942 se specializoval na

fotografování uměleckých památek a výtvarných děl (mj. fotografie k publikaci J.B.Svrčka *SOCHAŘSKÉ DÍLO JOSEFA KUBÍČKA* (M. Stejskal, Praha 1949).

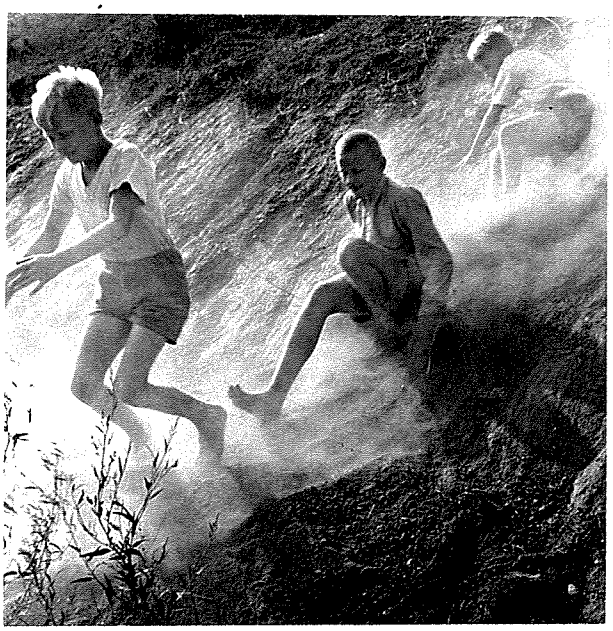


ČENĚK CHLÁDEK: DEŠTIVÝ DEN

12. **Čeněk Chládek**
Deštivý den
otištěno ve Fotografii, 1948

Brněnský klub fotografů amatérů v poválečných letech posbíral všechna prestižní ocenění čs. amatérského svazu a dokonale vytřel zrak do té doby neotřesitelnému pražskému ČKFA. Vedle Č. Chládka se o to zasloužili zejména mladší členové

Jan Beran, Jan Mertlík, Jaroslav Vávra a K.O. Hrubý. Klub už r. 1945 uspořádal soutěž, na níž nejvyšší ocenění získal Vávra před Beranem. O následující klubové výstavě 112 prací 25 členů uspořádané 24.3.-23.4.1946 přinesla FOTOGRAFIE obsáhlý referát Josefa Bureše, který vyzdvihl vyzrálost a osobitost J. Berana, příslib J. Vávry, vysoký standard Č. Chládka, odvážnou emotivní dekorativnost K.O. Hrubého, ocenil též V. Průšu, O. Rybáka a dr. Raušala. Časopis otiskl v celostránkové reprodukci Beranovu *Skluzavku,* Vávrův *Portrét Jana Berana* a snímek Jiřího Uhlíře *Třída dr. E. Beneše v Brně*. Klubovou soutěž r. 1946 vyhrál B. Těšík před Vystrčilem, Mertlíkem, Matulou a Korečkem, ve specializované soutěži UMĚLÉ SVĚTLO se prosadil Vávra před Chládkem a Beranem. Beranovy fotografie byly vystaveny na mezinárodních salonech fotografie v Kodani 1946 a v Johannesburgu 1947.



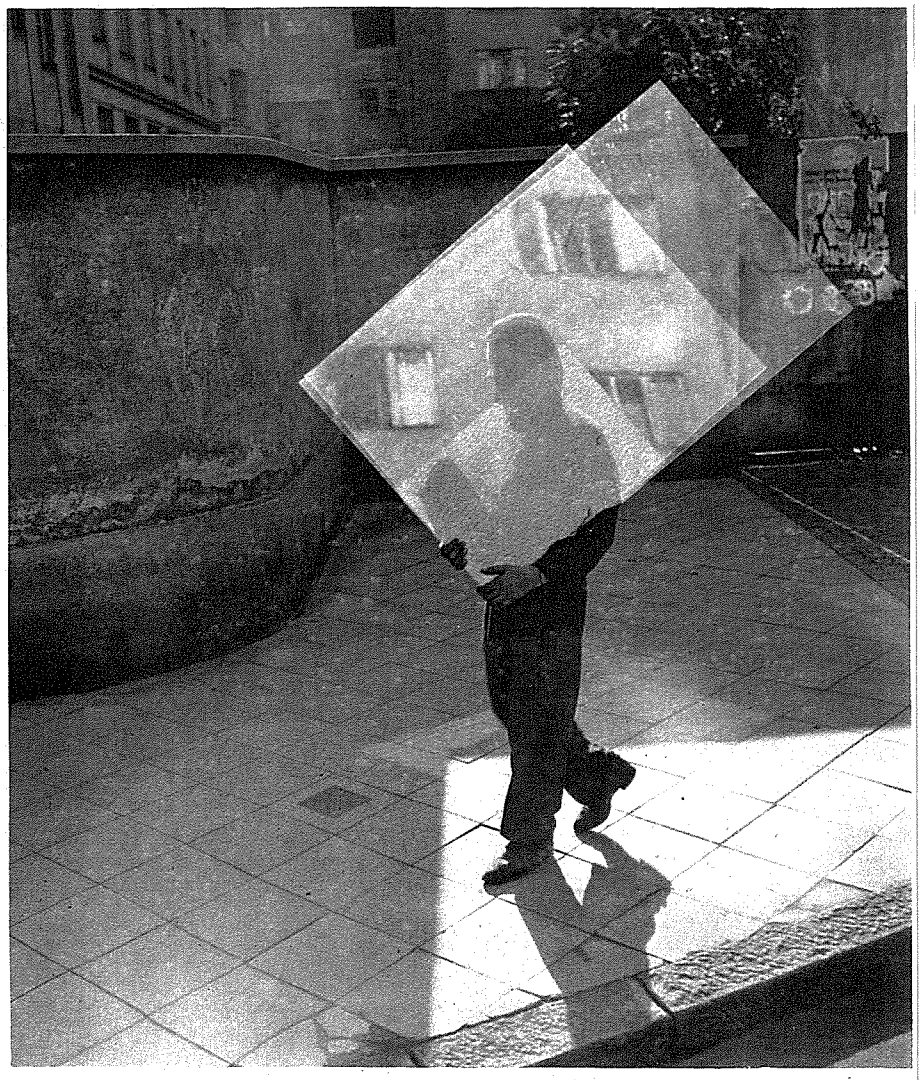
13.
Jan Beran
Skluzavka
1946

O výstavě brněnského KFA ve dnech 9.-23.2.1947 referovala podrobně Fotografie. Stoupající účast (232 obrazů od 45 autorů) provázela stoupající úroveň., pochváleni byli Beran, Chládek, Lauschmann (!), Vávra, Hrubý, Šťastný, Těšík, Hanuš, Mertlík, Vystrčil, Zdražil a Černoch. Kromě účasti klasika dr. Jana Lauschmanna stojí za zmínku též účast Miloše Korečka, který *„kromě dobrých architektur ukazuje technicky mistrovské reprodukce obrazů".*[3] Tvrdou kritiku naopak od Jaroslava Vávry schytala olomoucká celostátní výstava amatérského svazu.

V posledních ročnících soutěže Svazu československých KFA o Mistra Svazu dominoval brněnský klub dokonale - stačí přehlédnout seznam oceněných:

1946 Jan Beran (KFA Brno)
1947 Jan Mertlík (KFA Brno)
1948 Jan Beran (KFA Brno)
Za rok 1946 jsou k dispozici podrobné výsledky, v nichž vyniká ještě 2. místo Jaroslava Vávry v soutěži o Mistra Svazu, jeho vítězství v dílčích soutěžích a 3. místo Jana Mertlíka v paralelní soutěži.

Jan Beran (1913) vystudoval výtvarnou výchovu na brněnském pedagogickém institutu, v letech 1936-45 byl zaměstnán jako účetní Zemského úřadu. Po válce se už profesně zabýval fotografií: 1945-50 jako metodik pro film a foto v brněnské pobočce ÚSTAVU PRO FILM A DIAPOZITIV. Poté do roku 1959 byl referentem pro film ve Výzkumném ústavu pedagogickém, 1959-73 pracovníkem KRAJSKÉHO KULTURNÍHO STŘEDISKA V BRNĚ. Členem brněnského KFA byl od roku 1937. Vynikal v nearanžované živé fotografii, exteriérových portrétech, promyšleně pracoval se světlem a zkratkou. Dokázal vtipně pointoval kuriózní záběry.

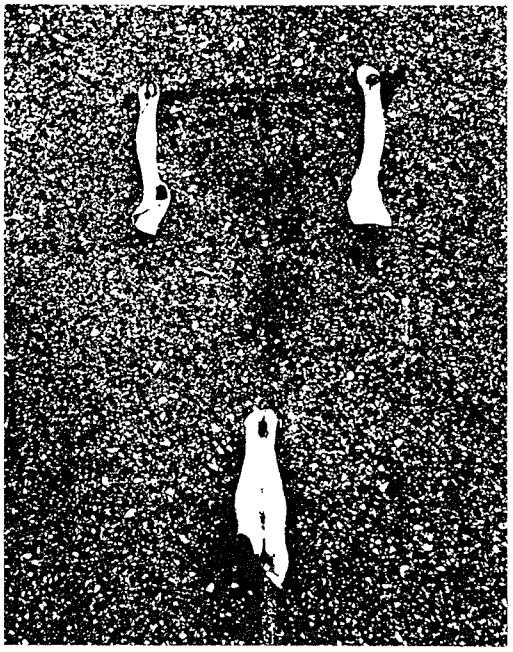


JAN BERAN: SKLENÁŘ

14.
Jan Beran
Sklenář
otištěno v ročence
Čs. fotografie 1946

Na podzim 1945 bylo obnoveno vydávání odborných fotografických časopisů. JEDNOTA SPOLEČENSTEV FOTOGRAFŮ PRO ČECHY A MORAVU přišla s VĚSTNÍKEM FOTOGRAFŮ (r. 1947 přejmenován NA ZPRAVODAJ FOTOGRAFŮ), odborářské vydavatelství Práce nabízelo „*časopis pro odbornou práci ve fotografii*" s názvem FOTOGRAFIE (oba časopisy vycházely do roku 1948). Rok po osvobození SVAZ ČESKOSLOVENSKÝCH KFA navázal měsíčníkem ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE na více než padesátiletou tradici Fotografického obzoru, zastaveného na podzim 1944.

28. října 1945 se jedním z prvních transportů válečných zajatců z východní fronty vrátil do Brna zubožený Reichmann, aby se s českou transkripcí křestního jména konečně bez překážek začlenil do kontextu špičkové české fotografie.



15.
Vilém Reichmann
Ecce homo
z cyklu Raněné město
1947

Vilém Reichmann (1908-91), absolvent architektury na brněnské německé technice, pozdější učitel a úředník, od trampského mládí publikoval karikatury. Jako předválečnému členu KSČ blízkému LEVÉ FRONTĚ mu bylo jako jednomu z nemnohých Němců r. 1945 přiznáno československé občanství a vyhnul se tak vysídlení. K dřívějším povoláním se už nevrátil, nadále působil jako samostatný výtvarník a fotograf. Rozvinul svoji koncepci sdružování fotografií do tzv. cyklů, průběžně doplňoval dříve započaté soubory. Bezprostředně po repatriaci vytvořil svůj nejuzavřenější fotografický soubor *RANĚNÉ MĚSTO* (1945-46), výjimečný ve koncepci reflexe války mimo tradiční roviny publicistiky či dokumentu. Soubor zobrazil stopy války v absurdních kontextech všední brněnské reality. Sám na sklonku života tvrdí, že surrealistou byl spíše bezděčně, neprogramově:

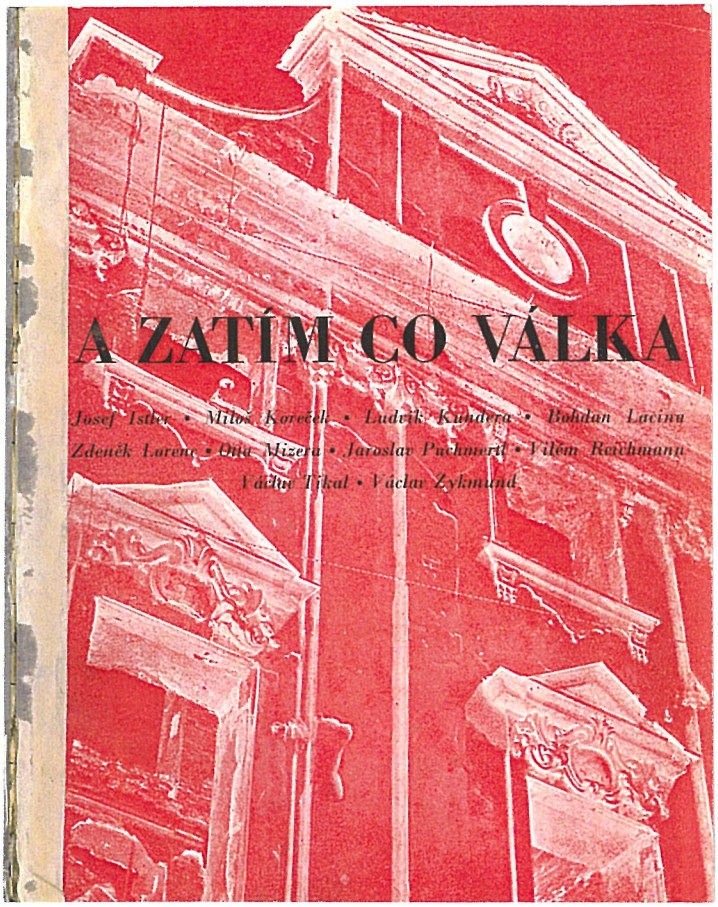
„Osobně jsem surrealistický názor nepřijal vcelku, patřily mu moje sympatie, zájem, ale surrealistou do všech důsledků jsem nebyl. Nikdy jsem se za surrealistu nepovažoval. Odrazoval mne také jeho dogmatismus a intolerance k jiným uměleckým projevům. Surrealismus je koncipován jako umění svobodného projevu, na druhé straně byl svázán nesporným dogmatismem. Fantaskní umění omezené předpisy, nebyla to trochu naivní koncepce?"[4]



16.
Vilém Reichmann
Co zanechali Sudeťáci, Čtenářka snáře
z cyklu Kouzla

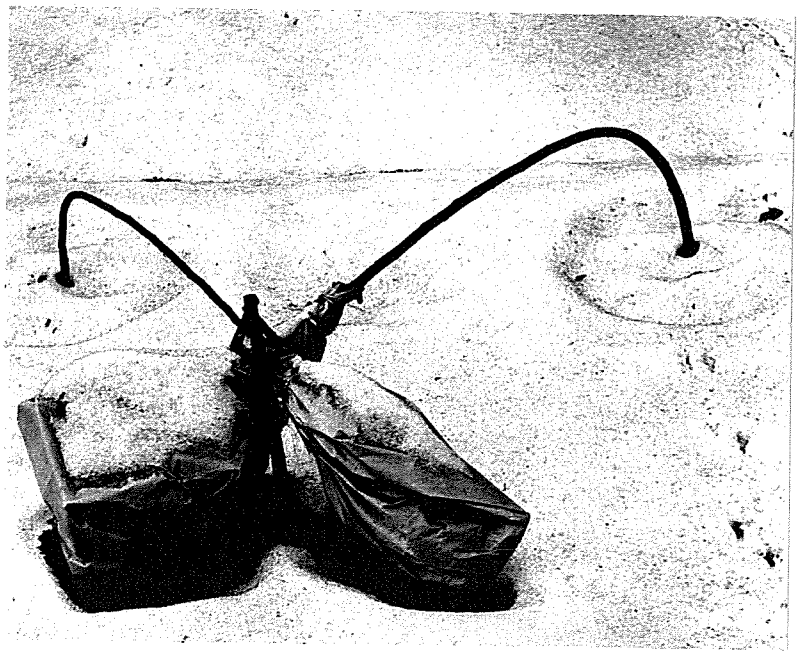
Jeho dílo jej usvědčuje, stojí na pevných základech surrealistické poetiky, kterou ovšem rozvíjí pomocí vizuálních metafor do svébytné interpretace. Zobrazuje nalezené objekty tak, aby podnítil jejich fantazijní transponování do nečekaných souvislostí jiných plánů vnímání. Není divu, že si rychle našel cestu do společenství *„mladších"* či *„revolučních"* surrealistů, jak se sami označovali L. Kundera, J. Istler, M. Koreček, B. Lacina, Z. Lorenc, V. Tikal a V. Zykmund. Přívlastky těchto označení sloužily výše jmenovaným rovněž k vymezení pozic v jisté distanci k ortodoxnímu surrealismu. Jejich skupina, o jejíchž dřívějších fotografických aktivitách se zmiňuji v předchozí kapitole, byla neformálně stvrzena záhy po osvobození spoluautorstvím literárního a výtvarného sborníku *A ZATÍM CO VÁLKA* (1946). Šlo o první kolektivní vystoupení členů SKUPINY RA

včetně kooptovaného V. Reichmanna. V. Zykmund do sborníku zařadil kromě Korečkovy fotografie vybombardovaného domu a dvou novějších fokalků dva snímky Reichmannovy: *Osidla* s vročením 1941 (ze souboru *OPUŠTĚNÁ*, 1938-41) a *Svázaná* s vročením 1942 (ze souboru *DVOJICE*, 1940-42).

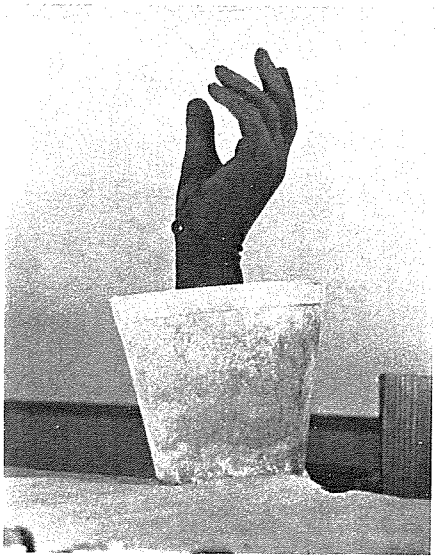


17.
Václav Zykmund - typo
Miloš Koreček - foto
Knižní obálka sborníku
A zatím co válka
1946

SKUPINA RA se oficiálně představila od 11. ledna 1947 první kolektivní výstavou v brněnském Domě umění, kterou do 9. února shlédlo 4.775 návštěvníků. Výstava byla od února do konce dubna téhož roku reprízována v Praze, Hradci Králové a Mladé Boleslavi, v září skupina vystavovala i v Budapešti. U příležitosti první výstavy byl vydán sborník SKUPINY RA, obsahující kromě programového prohlášení skupiny („... *otázka, zda jsme či nejsme surrealisté, zůstala nevyřešena.*“[5]) katalog výstavy. Miloš Koreček vystavil čtyři fotografie (snímané „přes rameno“ inscenujícímu V. Zykmundovi) z *ŘÁDĚNÍ*, 15 fokalků rozčleněných do cyklů *PRAKRAJINY*, *VARIACE* A *POSTAVY* plus několik fotografií zpracovaných technikami pseudoreliéfu a isohélie. Vilém Reichmann vystavil kromě kreseb deset fotografií, základních kamenů souborů *ZWEISAMKEIT*, *OPUŠTĚNÁ*, *KOUZLA* a *RANĚNÉ MĚSTO*.



18.
Vilém Reichmann
Svázaná
otištěno ve sborníku
A zatím co válka, 1946
1940





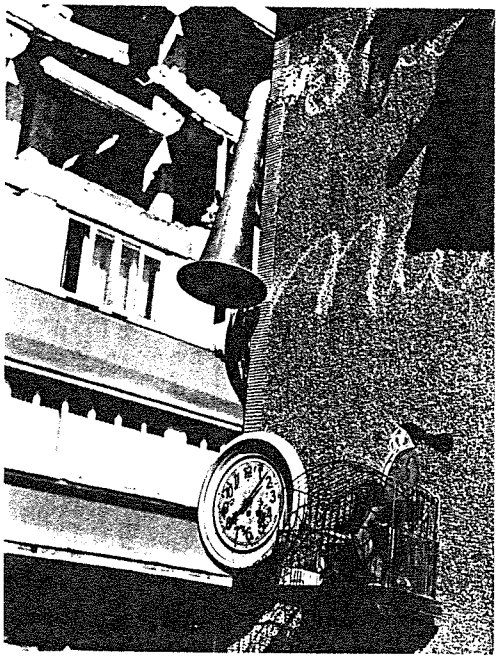
19. / 20.
Miloš Koreček
Z druhého Řádění
otištěno ve sborníku A zatím co válka, 1946
1945

SKUPINA RA rozvinula čilou mezinárodní aktivitu, ovšem v čase, který měla subjektivně i objektivně vyměřena, už nedošlo k žádné další prezentaci, která by

dávala prostor fotografiím. SKUPINA RA zašla na úbytě kulturní politiky v podmínkách komunistické nadvlády r. 1949, kdy se vyčerpával též potenciál mezinárodního surrealistického hnutí. Fakticky však přestala působit již počátkem roku 1948.

Ohlasy na fotografickou tvorbu SKUPINY RA v dobovém tisku byly kladné, leč lakonické - omezily se jen na pár řádků. Zásadního ocenění se Reichmannovi a Korečkovi dostalo v létě 1947 zařazením na vídeňskou výstavu ČESKOSLOVENSKÁ MODERNÍ FOTOGRAFIE. Výstava, reprízovaná v Curychu, podala objektivní přehled všech živých tendencí v moderní československé fotografii. Byla nadlouho poslední příležitostí k ucelené reprezentativní přehlídce našich špiček. Karel Teige v doprovodné publikaci DAS MODERNE LICHTBILD IN DER TSCHECHOSLOWAKEI k výstavě napsal:

„... Dnešní stav české a slovenské moderní fotografie ... se shoduje v podstatných momentech s aktuálním stavem mezinárodní fotografické produkce. Experimentální práce nesená v intencích surrealismu i abstrakcionismu (Funke, Štyrský, Chaloupka, Linhart, Povolný, Bernat, Koreček, Reichmann a epizodicky Heisler, Vobecký a Zykmund) má několik styčných ploch s abstraktními výzkumy i realistickými záběry M. Háka a s drsnou věcností Severových cyklů. ... "[6]



21.
Vilém Reichmann
Bombardón
otištěno v Bloku, 1948
1946

Tento text v mírné modifikaci uveřejnil Teige r. 1948 pod názvem CESTY ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFIE v Kunderou redigovaném brněnském časopise BLOK spolu s reprodukcemi mj. i Reichmannových fotografií. *Bombardón* byla nadlouho poslední Reichmannova zveřejněná fotografie. Přicházela nová doba.

ZATÍM CO GOTTWALD

v Clementisově beranici lákal v únoru 1948 svým hřímáním z balkonu na Staroměstském náměstí do pasti stalinského komunismu sto tisíc nevědoucích demonstrantů, z oblohy se spolu se sněhem snášela železná opona, aby oddělila tábor míru vedením dělnické třídy od světa imperialistické reakce plného veteše buržoazní demokracie. Osobnosti se chtě nechtě zařazovaly do řady s masami ostatních, rozmanitost přenechala všechen prostor deklarované jednotě.

Komunisté navzdory slibům rázně skoncovali s živnostníky. Brněnské SPOLEČENSTVO FOTOGRAFŮ už nenavázalo na bilanční výstavy, jimiž čas od času dávalo vědět veřejnosti o svých uměleckých ambicích. Poslední z výstav nazvanou BRNO 1914-1946 uspořádali živnostenští fotografové v době jubilejní valné hromady k příležitosti 35letého trvání společenstva 9. srpna 1946 v brněnském DOMĚ UMĚNÍ. Předseda společenstva Karel Podlipný oznamoval, že *„v nejbližší době bude ustaven Svaz slovanských fotografů, který má sdružovat odborné fotografy všech slovanských národností za účelem prohloubení bratrských styků a navázání cílevědomé spolupráce výměnou názorů a zkušeností, zájezdy a j."*[7], zanedlouho však měli fotografové živnostníci jiné starosti. Jejich zavedené firmy posloužily jako základ násilně ustavovaných fotografických družstev a komunálních podniků. V Brně působili od r. 1950 fotografové většinou pod kuratelou SLUŽEB MĚSTA BRNA, část provozoven získalo VÝROBNÍ DRUŽSTVO INVALIDŮ.



22.
A. Špiřík
Foto-kino Špiřík
(poslední reklama)
otištěno ve Fotografii, 1947

Brzy byl udušen plamen poválečné avantgardy. SKUPINA RA zanikla - Miloš Koreček r. 1949 dal před fokalky přednost učitelskému povolání, Václav Zykmund r. 1948 nastoupil do brněnského studia loutkového filmu, počátkem

50. let obhájil doktorát a kandidaturu věd na brněnské filosofické fakultě, zanechal aktivní tvorby a začal se systematicky věnovat teorii a dějinám umění. Vilém Reichmann publikoval od r. 1948 jen karikatury a kreslený humor, fotografickou činnost utlumil, dotvářel nicméně novými fotografiemi postupně narůstající soubory, jím označované jako „cykly". Jeho snímky se dostaly z temné komory na světlo veřejné prezentace až po deseti letech.



23.
Vilém Reichmann
V pravé poledne
z cyklu Kouzla
1948

Brněnský časopis Blok byl zastaven po třetím ročníku r. 1949. Brno tak nadlouho pozbylo vlastní kulturní periodikum, které zasvěceně rozebíralo např. PRAŽSKOU VÝSTAVU MEZINÁRODNÍHO SURREALISMU 1947, dávalo prostor k prezentaci brněnských výstav, k teoretickým statím a polemikám. V dubnu 1948 blok uveřejnil v kontextu české fotografie zásadní polemiku Karla Teigeho s curyšským architektem Maxem Billem, žákem Bauhausu a jedním z nejdůslednějších představitelů „konkrétního umění".

Max Bill v eseji JE FOTOGRAFIE UMĚNÍM? reagoval na Teigeho úvodní stať ke knize DAS MODERNE LICHTBILD IN DER TSCHECHOSLOWAKEI (citovanou zde dříve) z pozice skeptika, který přeceňuje řemeslnou, mechanickou složku

fotografické tvorby a její závislost na technice, odmítá surrealistické ocenění náhody jako výrazového prostředku i (zanedlouho u nás kulturněpolitickou doktrínu) odsudek čistě duchovních produktů umění jako změšťáčtělých neužitečných zvrhlostí:

„ ...Uvědomil jsem si ... kolik je v Československu nadaných fotografů, kteří se místo prolhané idyly pokoušejí uměleckou formou vyjádřit skutečnost často mnohem obnaženější. Tato forma je zhusta určena literárně-naturalistickým obsahem obrazu, není to však ani literatura ani obraz ve významu uměleckého díla. Je to umělecké ve svém výběru, v použitém zorném úhlu, ve výřezu, je to magie předmětu a kombinací, ale přesto nikoli čisté umělecké dílo, nýbrž jenom přiblížení k němu. Snad to vůbec nechce být uměleckým dílem, nýbrž dokumentem tragičnosti a magie věcí, historie jejich nedokonalosti nebo jejich krásy. Tak zůstává nejkrásnější úlohou fotografa vyslovit pravdivé jádro dokumentu ve formulaci, která věci nejlépe slouží. ...“[8]



24.
Vilém Reichmann
Vytančeno ze sálu
z cyklu Dvojice
1951

Karel Teige M. Billovi odpověděl článkem FOTO A UMĚNÍ poukazem na historickou proměnlivost pojmu umění, na příkladech doložil, že každá forma uměleckého vyjádření má též čistě utilitární, mimoestetickou paralelu se shodnými vnějšími znaky a shrnul:

„... Na rozdíl od názorů, které vyznává Max Bill, nechceme tvrdit, že obrazy vytvořené ať štětcem a barvami nebo fotogenickými technikami, anebo třebas jakýmikoliv prostředky a látkami, mohou být pouze tehdy pokládány za

integrální umělecká díla, jsou-li zcela oproštěny od zpodobování přírody. Umělecké dílo je výraz básnické myšlenky, je sebevyjádřením básníka. Sebefantastičtější myšlenka a představa i sebebizarnější sen jsou konec konců zpracováním vnější skutečnosti v lidské hlavě. Obraz, malířský nebo fotografický, nemůže se ovšem do krajnosti oprostit od zpodobování vnější skutečnosti; zříká-li se zobrazení vnější reality, neznamená to nikterak, že byl od ní zcela odpoután... Básnická myšlenka, všechna lidská myšlenka, nemůže se „očistit" a odpoutat od vztahu a závislosti vůči realitě, existující mimo nás a nezávisle na nás. - Neznáme umělecké dílo, v němž by se poetický element vyskytoval v chemicky čistém stavu: trvá vždy v konkretním spojení jevové i psychické skutečnosti."[9]

V tomtéž čísle Bloku L. Kundera Teigemu otiskl i zásadní článek CESTY ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFIE, který polemiku rozpoutal. Článek byl zmiňován zejména v prvním díle této práce (MEZIVÁLEČNÁ BRNĚNSKÁ FOTOGRAFIE), zde v oddíle věnovaném Skupině Ra. Byl to bohužel poslední Teigeho vklad k teorii a historii naší fotografie.

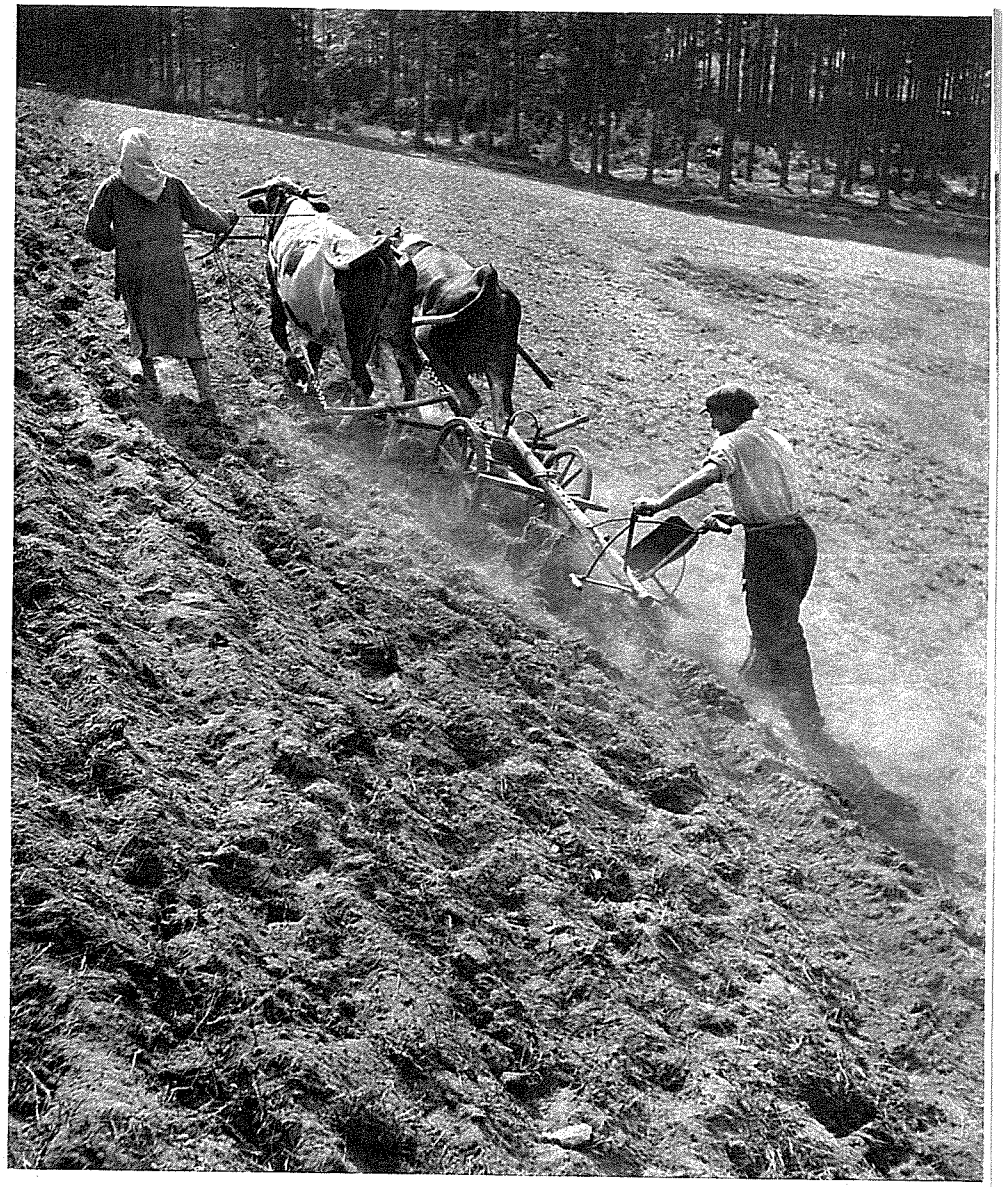
K podobným závěrům jako Teige mířil z hlediska praktikujícího fotoamatéra Jan Beran v článku PROGRAM A ŘÁD V PRÁCI FOTOGRAFA AMATÉRA, kde tvrdil:

„Fotografovat znamená myslet. Každý snímek má nésti pečeť duševní činnosti autorovy. Myšlenkové pochody v době, kdy se rozhodujeme pro snímek, kdy si tvoříme v mysli představu o konečném zobrazení objektu, jsou pilíři obrazové stavby. ... Zajímejme se o své okolí a život v něm, studujme do všech podrobností objekty, jež hodláme zachytit,abychom o nich věděli více, než co říkají svým povrchem."[10]

V tomto rozsáhlém článku Beran zmiňuje programovou práci brněnského KFA a podává mimoděk sociologické svědectví o jeho členské základně: předseda bytový architekt V. Průša, profesor ve výslužbě Č. Chládek, středoškolský profesor M. Koreček, zvěrolékař J. Mertlík, grafik J. Červenka, astronom dr. Raušal, fotokeramik Svojanovký, zaměstnanci elektrických podniků Koutník a Matula. K výše jmenovaným je třeba přičíst též J. Vávru, který koncem 40. let Brno opouští, a účastníky svazových soutěží K. O. Hrubého, B. Těšíka, F. Vystrčila a K. Matulu. Svědectví o úrovni předních brněnských fotoamatérů té doby dnes podávají pouze tradiční ročenky ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE, které je představují v opravdu reprezentativní společnosti Sudka, Jírů, Chocholy, Wiškovského, Háka aj.

Jaroslav Vávra (1920-81) studoval na brněnské technice i právnické fakultě, výrazným členem brněnského KFA byl od války do r. 1949, kdy se přestěhoval

do Olomouce. Významnějšího ohlasu se dočkal až v šedesátých letech jako člen skupiny DOFO a průkopník op-artových aktů. Za zmínku stojí, že první samostatnou výstavu uspořádal opět v Brně (ve Funkově kabinetu r. 1965). Zde však má místo jeho brněnská tvorba čtyřicátých let.



JAROSLAV VÁVRA: ORÁNÍ NA ČESKOMORAVSKÉ VYSOČINĚ

25.
Jaroslav Vávra
Orání na Českomoravské vysočině
otištěno v ročence Československá fotografie 1949

Jan Mertlík (1914-78) přišel do Brna z Českých Budějovic studovat Vysokou školu veterinární, na které také po válce zakotvil jako odborný asistent. Patřil ke špičkovým fotoamatérům nejen v kontextu brněnského KFA, což dokládá jeho ocenění titulem Mistr Svazu KFA 1947. Byl průkopníkem barevné fotografie (včetně domácího zpracování procesu negativ - pozitiv i diapozitivů), ve fotoklubu vedl kurs barevné fotografie. Jako ryzí amatér v lauschmannovském smyslu slova stavěl fotografii do služeb vlastní odbornosti zvěrolékaře, aniž by jeho záliba profesní horizont překročila. Publikoval v odborném tisku a fotografických ročenkách zejména na přelomu 50. let v duchu doby snímky z pracovního prostředí. V kontextu celé tvorby vyniká zejména jeho krajinářská fotografie.



JAN MERTLÍK: STROJ POMÁHÁ LIDEM

26.
Jan Mertlík
Stroj pomáhá lidem
otištěno v ročence Československá fotografie 1949

KLUBY FOTOGRAFŮ AMATÉRŮ postihla po Únorovém převratu několikanásobná reorganizace. 13.-14. listopadu 1948 se v Brně sešel 3. celostátní sjezd fotografických pracovníků, který přejmenoval kluby fotografů amatérů na KLUBY FOTOGRAFICKÝCH PRACOVNÍKŮ (KFP). Tradice samostatného amatérského svazu byla ukončena. V červnu 1950 byly kluby začleněny pod Revoluční odborové hnutí, které obsadilo s novým měsíčníkem NOVÁ FOTOGRAFIE místo všech dosavadních fotografických časopisů, zrušených v popřevratovém kvasu. V roce 1951 fotografické kluby skončily pod ochranou ÚSTŘEDÍ LIDOVÉ TVOŘIVOSTI.

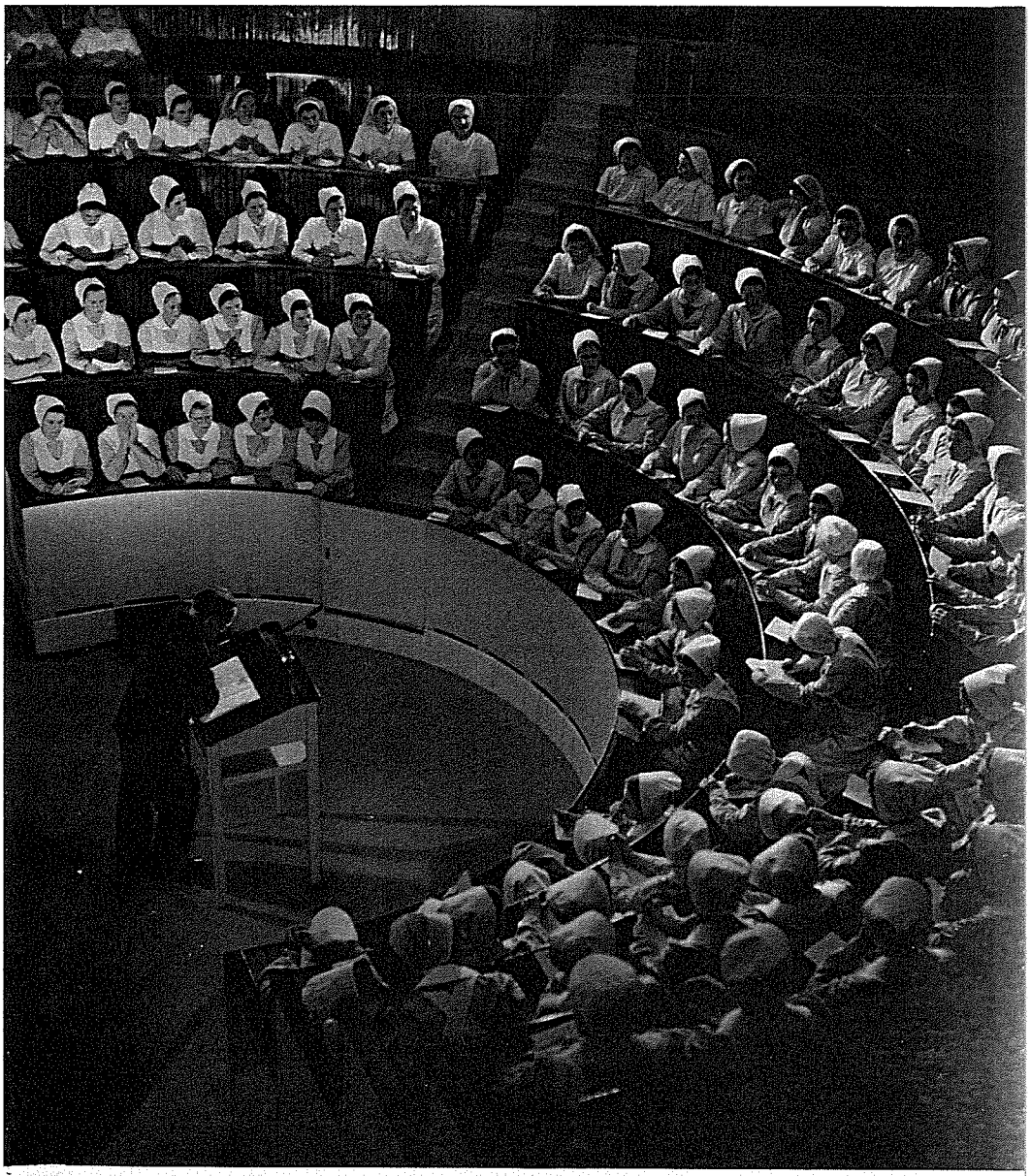
Jan Beran na reorganizaci vzpomíná:

„... Soukromé kluby byly rušeny, eventuelně převáděny pod hlavičku ROH. Na celostátní konferenci v brněnském Besedním domě jsem uslyšel z pódia větu: „Tady se už žádná beranovština dělat nebude!!" Byl jsem označen za formalistu, zvedl jsem se a odešel..."[11]

Beran po tomto incidentu přestává v klubu aktivně působit. Nové zalíbení nachází ve filmování, díky kterému dosáhl výrazné úspěchy na zahraničních amatérských festivalech. Samostatné fotografické výstavy se dočkal až r. 1961.



27.
Jan Beran
Předvánoční motiv
otištěno v ročence
Čs. fotografie 1949



Rolleiflex 6×6, film Ako, Tessar, f/5, 6, přisvětleno, 1/5 vt., Pextral

Školení sester zdravotní služby je dokladem zvýšené péče o zdraví pracujících (K. O. Hrubý, Brno)

28.

K. O. Hrubý

Školení sester zdravotní služby je dokladem zvýšené péče o zdraví pracujících

otištěno v Nové fotografii, 1951

Na podzim 1948 Brňané mohli zhlédnout reprízu pražského 4. MEZINÁRODNÍHO FOTOGRAFICKÉHO SALÓNU jako poslední příležitost svého druhu na delší dobu. Ruku v ruce s centralizací moci ve státě pokračovala provincionalizace Brna,

které upadalo v relativním srovnání s Prahou hluboko pod prvorepublikové poměry. V Brně nevycházel jediný časopis ani noviny s celostátním záběrem, což je situace, která přetrvala s malými výjimkami do konce osmdesátých let. Do pražských redakcí byla cesta často proklatě klikatá a dlouhá (dětská říkanka z Moravy dodává: kdo nevěří, ten je trouba). Fotografové s uměleckými ambicemi postrádali kulturní platformu, ostatní neměli moc šancí tříbit své zkušenosti a prosazovat řemeslnou zručnost. Za stalinského kulturního dogmatismu toho mnoho prosadit nešlo ani v Praze (trpkým svědectvím jsou jednostrunně agitační a budovatelské náměty článků i volné fotografické tvorby na stránkách Nové fotografie), ledy tam ale tály rychleji.

Fotoamatéři mezitím mohli měřit síly pouze v ideologicky vhodně zaštítěných soutěžích. R. 1950 byl v soutěži ministerstva informací a osvěty oceněn druhou cenou (za P. Koblicem) Jan Mertlík, zmíněn byl i nový člen brněnského klubu Bohuslav Burian. V příštím roce byli za soutěž ROH BUDUJÍCÍ ČESKOSLOVENSKO Brňané opět pochváleni, zejména za „*první místo v náboru soutěžících*" (rozhodujícím kritériem byla masovost účasti !) a snímek K. O. Hrubého *Z dodávkových smluv na vesnici.*

Jak pracuje brněnské fotostředisko

Krajské fotostředisko ROH v Brně zahájilo před několika měsíci cyklus pravidelných středečních schůzek se závažným přednáškovým, informativním a diskusním pořadem, k němuž jsou přizváni vynikající brněnští fotopracovníci, výtvarní umělci, zástupci výrobních fotozávodů a političtí pracovníci. Pro informaci uvádíme plánovaný program střediska na leden a únor t. r., který je nejlepším dokladem cílevědomé a odpovědné práce jeho funkcionářů:

Negativní proces a vývojky — Fotopracovníci na pomoc agitaci; Dnešní fotokomory a zvětšovací přístroje; Druhy objektivů a jejich použití — organisační zprávy z fotoodborů ZK; Ukázky snímků z Brna — vyhlášení vítěze z celoroční soutěže aktivity fotopracovníků ROH; Socialistický realismus ve fotografii — Příprava fotopracovníků k Mezinárodnímu dni žen; Průmyslový výtvarník a fotografie — Fotografičtí pracovníci na pomoc kult. prop. orgánům v závodě; Příprava pracovního plánu střediska na II. čtvrtletí; Hovoří vítěz celoroční soutěže aktivity pracovníků — Zprávy krajského vedení ČSSF.

29.
Jak pracuje brněnské fotostředisko
otištěno v Nové fotografii, 1951

Nová fotografie 1951 otiskla fotografie Jana Mertlíka *Z městských jatek* a Jiřího Kaplana *Malí výtvarníci.* O atmosféře brněnského klubu přinesla Nová fotografie 1952 noticku K. Matuly žehrající na reorganizační guláš. Bez dalšího komentáře je pak možno uvést názvy brněnských fotografií otištěných v tomto ročníku: *Kultura lidu* (J. Beran), *Čítárna mládeže* (J. Beran), *Z ústavu pro zoologii při Vysoké škole zemědělské* (K.O. Hrubý), *Ze strojní traktorové stanice v Horních Heršpicích* (K.O. Hrubý). Hrubý se v listopadu 1952 zúčastnil též pražské

výstavy skupiny fotografů výtvarníků při Ústředním svazu čs. výtvarných umělců snímkem z průmyslového prostředí.

Příběhem by možná měla doutnat jiskra naděje. Nuže, v čtyřicátém devátém byla v Brně zřízena nástupkyně „šuřky" - VYŠŠÍ ŠKOLA-UMĚLECKÉHO PRŮMYSLU. A o dva roky později na ní otevřeli fotografické oddělení.

ZATÍM CO ZÁPOTOCKÝ

sliboval v dubnu 1953 národu pevnou korunu pár dní před měnovou reformou znehodnocující celoživotní úspory drobných střádálů, národ ukládal do skříně smuteční flór státních panychid a v koutku duše pomýšlel, že si bude moci na chvíli narovnat páteř.

Část schématických dogmat odešla r. 1953 na smetiště dějin se Stalinem, Gottwaldem i časopisem Nová fotografie. NAKLADATELSTVÍ ORBIS obnovilo vydávání ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFIE.

Vyšší škola uměleckoprůmyslová představila v tomto měsíčníku snímky žáků fotografického oddělení vedeného K.O. Hrubým (J. Loch, M. Šustek, A. Nožička). Tamtéž prezentoval premiérově M. Spurný dvě krajiny z výstavy lidové umělecké tvořivosti a L. Říha pracovní snímek. Během roku 1953 se brněnští amatéři dočkali několikeré zahraniční prezentace:

Mezi 18 účastníky festivalu LUT přestavenými na mezinárodní výstavě ve francouzském Callé (míněn zřejmě Calais, pozn. Aut.) byli Brňané C. Harníček, Č. Chládek, M. Spurný, K. Schwarz, O. Staněk a Bedř. Süss. Pro mezinárodní výstavu v Buenos Aires vybralo Ústředí lidové tvořivosti mezi 50 zúčastněných mj. fotografie Bedř. Bergera, Boh. Buriána, K.O. Hrubého, J. Křapy, K. Matuly, J. Mertlíka, V. Strouhala a M. Spurného. V rámci široké kolekce vystavené v pákistánském Karáčí nechyběly snímky B. Buriana, K. Matuly a F. Studeného, početně i kvalitativně však dominovaly fotografie K.O. Hrubého.

K. O. Hrubý: Žně (6×11)



30. **K. O. Hrubý**
Žně
1950-59

Karel Otto Hrubý (1916) přišel do Brna r. 1938 ze Znojma zabíraného Němci. Pražská studia práv přerušená okupanty už později nedokončil. Počátkem války působil jako hudebník, od r. 1941 pracoval v německé nemocenské pojišťovně. Zapojil se do činnosti brněnského KFA. Od r. 1945 spojil natrvalo tento koníček se svým povoláním - nejprve jako redaktor ROVNOSTI, 1947-8 dokumentarista ČS. STÁTNÍHO FILMU, 1948-51 fotograf STÁTNÍHO DIVADLA V BRNĚ, 1951-52 během krátkého pražského pobytu fotoreportér KVĚTŮ, 1952-77 učil fotografii na brněnské Vyšší škole uměleckého průmyslu (později Střední uměleckoprůmyslová škola) - do r. 1959 jako kmenový zaměstnanec, poté externě souběžně se samostatným fotografováním: knižně publikoval zejména krajinářskou a regionální fotografii - byl fotografem svého kraje, v 50. letech objevoval krásu východoslovenské přírody na Liptově.



31.
K. O. Hrubý
Dětské dostaveníčko
otištěno
ve Fotografii, 1958

V 50. letech byl K.O. Hrubý bezkonkurenčně nejtištěnějším brněnským fotografem těchto let. Prorazil i bariéru zahraniční prezentace (1949 na výstavě čs. fotografie v Sopotech), samostatné výstavy (1953 klub ROH v Plzni) a samostatné publikace (*BRNO VE FOTOGRAFII*, Blok 1951 aj.). Jeho fotografie tématicky vyhovovaly společenské objednávce - šlo zejména o esteticky vytříbené snímky z pracovního prostředí. Hrubý byl též aktivním organizátorem fotografického života - jako vůdčí duch brněnského fotoklubu, v 70. letech jako místopředseda SVAZU ČESKÝCH FOTOGRAFŮ. R 1971 stál též u zrodu INSTITUTU VÝTVARNÉ FOTOGRAFIE, školícího korespondenčním způsobem s pravidelnými konzultačními soustředěními. Krátce působil i na brněnské lidové škole umění. Od r. 1980 se uchýlil do venkovského ústraní a fotografování zanechal.

Krajská fotografická výstava v Brně

Jak se již zmiňujeme v dnešním úvodníku, byla 5. května t. r. otevřena v Brně krajská fotografická výstava, která jasně prokázala vysokou úroveň práce moravských fotografů. Výstava byla též výsledkem součinnosti a pochopení pracovníků krajského národního výboru, resp. jeho IV. referátu. Tento bohužel ojedinělý poměr národního výboru k fotografii dokazuje i skutečnost, že výstavu zahájil sám předseda KNV soudruh Schwarz. Výstava byla otevřena za účasti fotografických pracovníků, kteří svou vyspělost ukázali na více než 200 obrazech, převážně velmi dobré úrovně. Po s. Schwarzovi k nim promluvil i redaktor „ČsF", který především zdůraznil, že mezi nedávnou velkou výstavou ZK Vagonky-Tatra v Praze a touto výstavou není protikladů, neboť šlo o výstavy dvou složek, sledujících společný cíl: vytvoření nové čs. fotografie s nejširší thematikou, vyjádřenou dokonalou realistickou formou a prodchnutou pokrokovou ideou. Jde o to, aby se fotografie stala i v nejširších masách lidových pracovníků prostředkem k vyjádření upřímných lidských citů a vztahů — řekl dále mluvčí našeho časopisu, a pokračoval: Československá fotografie má velké úkoly. Letos probíhá významný zápas o její organisaci. Vyřešením těchto otázek a dosavadního neudržitelného stavu bude teprve vytvořen pevný základ další naší činnosti. Nato zástupce „ČsF" vystavujícím autorům i ostatním fotografickým pracovníkům připomněl, aby využili příležitosti výstavy a přímo zde, před konkretními pracemi, hovořili o poslání, úkolech, obsahu, thematice, formě a dalších závažných problémech naší fotografie. A rozumí se i o její organisaci." Nepochybuji, že o průběhu a výsledcích těchto diskusí nám napíšete do redakce „ČsF" a tak navážete se svým časopisem plodnější a trvalou spolupráci, kterou jste dosud právě vy, Moravané, trochu opomíjeli ke škodě své i celé naší fotografie" — řekl redaktor „ČsF".

Po prohlídce výstavy byl uspořádán aktiv v krajském fotografickém středisku ROH, kde účast dosahuje přes 100(!) pracovníků. Aktiv vedli s. K. O. Hrubý a s. Koutník. Fotografické středisko v Brně se v mnohém liší od ostatních. Nejenom značným počtem pravidelných návštěvníků, ale i — a to především — programem svých aktivů. Na nich má možnost každý člen střediska týden co týden hodnotit „novinky týdne", t. j. snímky posledních dnů, jejichž konečný rozbor je ovšem svěřen nejzkušenějším a nejpovolanějším fotografickým pracovníkům. Tento způsob práce střediska a výchovy nových pracovníků (o němž nám Brněnští podle svého slibu ještě napíší více) lze jistě doporučit všem fotografickým kroužkům. Není divu, že se tato příkladná činnost dobře organisovaného kolektivu, jehož členové neustále pracují pod vedením dobrých instruktorů a v soudružském prostředí, projevila i na jejich výstavě a na její úrovni.

Nad snímky z brněnské výstavy

Dnešní číslo jich přináší zatím šest. Výběr těchto šesti prací nebyl záměrný a pro nedostatek času, vzhledem k uzávěrce čísla, ani zvláště důkladný. Přesto však i tyto, téměř nahodile vybrané fotografie svědčí o nadprůměrné úrovni výstavy brněnských fotografů. (K samotné výstavě se ještě vrátíme po její instalaci v Praze.)

Nyní se podívejme na otištěné obrazy hodně zblízka:

Na 3. straně hlubotiskové přílohy vidíme „Děti u vody" od B. Buriana. S výchovného hlediska není snad Burianův záběr právě vzorný, jenomže kluci už jiní nebudou. (A že se mezi ně připletlo i nějaké děvčátko? — také to se stávalo, děje a bude dít i napříště.) Nevtiskuje však právě ta uličnická rozjívenost tomuto snímku jeho zvláštní půvab? Nemůže být pochyb o tom, že právě ona se zasluhuje o jeho živost a tak podstatnou odlišnost od dětských snímků běžného druhu.

Na 8. stránce hlubotisku přicházíme k dalšímu fotografickému obrazu, tentokrát opět od brněnského mistra fotografie K. O. Hrubého. Je to záběr z výstavy sovětského výtvarného umění, na níž skupina návštěvníků s napjatým zájmem poslouchá výkladu instruktora.

Tento suchý komentář by vlastně zcela stačil, neboť všechno ostatní říká sám Hrubého obraz. Vypráví o prostředí i atmosféře výstavního sálu, o velkém významu výstavy, o hlubokém a nelíčeném zájmu našich lidí o sovětské výtvarné umění, o našem niterném poměru k Sovětskému svazu. Sám obraz Hrubého nám ve značné míře připomíná jedno z krásných sovětských děl, na nichž jsme si již přivykli vídat oduševnělé tváře zajímavých typů sovětského pracujícího člověka, jemuž se už stalo i umění samozřejmou denní potřebou.

Obraz, jako téměř každá fotografie K. O. Hrubého, se vyznačuje i vysokou technickou úrovní a dokonalým zvládnutím všech obtíží, s nimiž se fotograf setkává při práci v interiéru. Hrubý, ačkoliv nepoužívá pomocného osvětlení, umí vytvořit i za nejtěžších světelných poměrů krásný, valérově vyrovnaný snímek. Důkazem je i jeho záběr „Na výstavě sovětského výtvarného umění", dělaný 1/25 vteřiny při cloně 5,6 na film 17 Din.

Poslední obrázek z brněnské výstavy — „Řeckořímský zápas" — je od K. Matuly. Snímek patří k dobrým reportážním záběrům. Jeho autor volil šťastný okamžik pohybu, kdy dvojice zápasníků opravdu bojuje, kdy je každý sval jejich vypracovaných těl napjat až k praskutí. Je zásluhou Matulovou, že těla zápasníků bleskem nepřesvětlil, ale naopak se mu je podařilo zachytit velmi plasticky a nijak nepotlačil charakter pleti.

*

Hodnocení ukázek z brněnské výstavy vyznívá proto tak kladně, že si jejich autoři správně uvědomují smysl své práce. Vědí, že fotografie má pracujícímu člověku jeho život obohacovat, a to buď jako jejímu obdivovateli, anebo tím, že mu umožní, aby vlastní výtvarnou činností s její pomocí krásu současného života, krásu kolem sebe objevoval a zachycoval. A nejenom pro sebe, ale i pro ostatní, jako to udělali na př. Brněnští svou výstavou.

V. Jírů

32.
Václav Jírů
Krajská fotografická výstava v Brně
otištěno
v Čs. fotografii, 1954

5. května 1954 byla v Brně otevřena KRAJSKÁ FOTOGRAFICKÁ VÝSTAVA s cílem *„vytvoření nové čs. fotografie s nejširší thematikou, vyjádřenou dokonale realistickou formou a prodchnutou pokrokovou ideou“*[12]. Hlubotisková příloha představila s rozsáhlým komentářem 6 prací z výstavy - B. Burian: *Děti u vody*, *Rehabilitace*, R. Štursa: *Jevišovice*, D.Řehák: *Otíkovo světlo*, K.O.Hrubý: *Z výstavy sovětského výtvarného umění*, K.Matula: *Řeckořímský zápas*. Jinde časopis uvedl snímky A. Sazmy.

Čs. fotografie referovala o VÝSTAVĚ BAREVNÝCH FOTOGRAFIÍ BRNĚNSKÝCH FOTOGRAFICKÝCH PRACOVNÍKŮ (od 10.6. 1953 v pražském ČKD Stalingrad). Šlo o první soubornou výstavu barevných fotografií v Československu.

ČKD Stalingrad volá pracovníky v barevné fotografii

Fotografický odbor ČKD Stalingrad, Praha II, Nekázanka 7, zahájil 10. VI. t. r. výstavu barevných fotografií brněnských fotografických pracovníků, kterou dostal prostřednictvím časopisu „Čs. fotografie“.

Celkem bylo vystaveno 51 barevných fotografií, z toho 31 formátu 24×30, ostatní 18×24. Na výstavě se podílel největším počtem K. O. Hrubý, známý pracovník i z černobílé fotografie, a sice 31 obrazy 24×30, dr. Jan Mertlík 13 snímky 18×24; J. Cholera vystavoval 2, Volejníček 3 a A. Nožička 2 fotografie.

Tato výstava vzbudila u pražských fotografických pracovníků mimořádný zájem. Na její zahájení se dostavili: s. ing. L. Křivánek, dr. Kulhánek, s. Šmok z AMU, redaktor „ČsF“ a jiní. Po výstavě provedli účastníky s. ing. Křivánek, dr. Kulhánek a Šmok.

Nejvíce upoutaly obrazy K. O. Hrubého, který se odvážně rozjíždí i do těch oblastí barev, které se dají velmi těžce zvládnout, jako na př. reportážní snímky. Ani s. dr. Mertlík nezůstává pozadu a upoutává šíří thematiky. Lze říci, že barevně vycházejí nejlépe květiny, jako na př. „Ve skleníku“ a „Clivie“. Portréty barevně pokulhávají. Některým snímkům schází prokreslené pozadí a příznivější podmínky osvětlení, ač jinak jsou velmi dobré. Celkem výstava překvapila jak svým počtem a formátem, tak i volbou námětů.

Po procházce výstavou se hodně diskutovalo a otázky jen pršely, které většinou zodpovídal s. ing. Křivánek.

Jako celek byl to největší soubor barevných fotografií dosud veřejně vystavených. I v Praze se na každé výstavě objevují barevné fotografie, ale v menším počtu i rozměrech. Brněnští tedy opět ukázali svou převahu nejen v černobílé, ale i v barevné fotografii. Je jistě potěšitelné, že zájem o barevnou fotografii roste a pracovníků den ode dne přibývá.

Již veřejné přednášky o barevné fotografii s. Šmoka z AMU a s. ing. L. Křivánka v malém sále městské knihovny, který nestačil pojmout všechny návštěvníky, jasně ukázaly, že počet pracovníků v barevné fotografii se velmi rychle zvětšil. Avšak skutečný rozmach barevné fotografie můžeme očekávat jen tehdy, budou-li na trhu všechny potřebné pomůcky a celý proces se cenově zpřístupní i jednotlivcům.

Je zřejmé, že barevná fotografie, jako nový výrazový prostředek, zasáhne hluboko do našeho výtvarného života. Bylo by však třeba, aby pracovníci v barevné fotografii více přihlíželi k obsahu a realistickému vyjádření skutečnosti a nehledali náměty jen v barevné bohatosti.

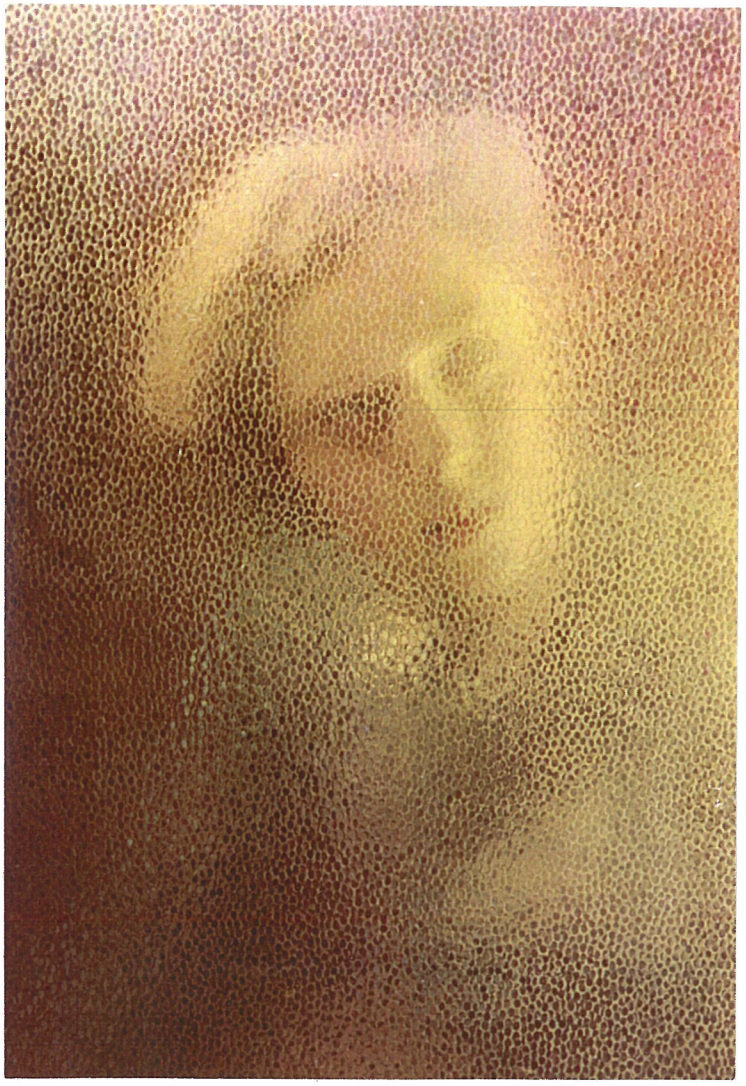
Je věcí a svatou povinností těch, kteří už mají v barevné fotografii značné zkušenosti, podchytit tuto rostoucí armádu, vésti ji a usměrňovat její činnost jak po stránce technické tak i ideové. Bylo by proto potřeba utvořit nějaké „barevné“ středisko, kde by se všichni zájemci z celého Pražského kraje scházeli, vzájemně si své práce ukazovali, společně si navzájem radili, pomáhali a společně řešili různé problémy, které se jednotlivcům staví v cestu. Vždyť růst každé tvůrčí práce je možný jen v kolektivním a kamarádském prostředí.

Fotografický odbor ČKD Stalingrad velmi rád zprostředkuje tyto schůzky, poskytne jim k nim místnost, pracovnu a zařízenou a vybavenou místnost, kde mohou své práce vystavovat. Kdo s tímto návrhem souhlasí a má na něm zájem, sděl nám svou adresu, abychom mohli svolat první schůzku všech „barevníků“.

Hrazdil Josef

33. **Josef Hrazdil**
ČKD Stalingrad volá pracovníky v barevné fotografii
otištěno v Československé fotografii, 1953

Hrubý (s 31 snímky) a Mertlík (s 13 fotografiemi) první výstavě barevných fotografií dominovali. První pokusy vystavovali i jinak neznámí J. Cholera (2 ks), Volejníček (3 ks) a A. Nožička (2 ks).



34.
Jan Mertlík
Portrét Mariany
1953



35.
Jan Mertlík
Portrét Jiřiny
1953

Důstojným cílem úniku od nuceně budovatelských témat se stávala krajinářská fotografie. Brněnští fotografové v 50. letech tvořili klasické krajinné snímky s důrazem na světlo a techniku ve službách prvnímu plánu. Kromě dříve zmíněných (K. O. Hrubý, O. Staněk, V. Mertlík) o sobě dával vědět i Miloš Spurný.

V červnu 1953 o své výstavě nechal slyšet i FOTOGRAFICKÝ KROUŽEK ZÁVODNÍHO KLUBU BRNĚNSKÉ POBOČKY ENERGOPROJEKTU. V Brně se však toho roku uskutečnila zejména II. CELOSTÁTNÍ VÝSTAVA ČS. LIDOVÉ FOTOGRAFIE, na

níž fotokluby (tehdy oficiálně FOTOGRAFICKÉ ODBORY ZÁVODNÍCH KLUBŮ REVOLUČNÍHO ODBOROVÉHO HNUTÍ) i jednotlivci prezentovali vítězné snímky z krajských přehlídek soutěže lidové umělecké tvořivosti. Ústředí lidové tvořivosti zveřejnilo svoje východiska pro hodnocení a výběr prací:

„Náš hospodářský a politický život je zaměřen k vítězství naší lidové, k socialismu směřující demokracii a je proto přirozené, že zájem lidových fotografických pracovníků v souhlase s jejich talentem a možnostmi má se soustředit především na zobrazování těchto událostí. Soustředění pozornosti na budovatelské úkoly neznamená ovšem úřední přikazování. Fotografický pracovník nemá přehlížet význam zobrazování rodinného života, krajin, rekreace, sportu, zátiší atd. ... Rozšíření thematiky neznamená ovšem útěk do bezzásadovosti formalistického, buržoasního umění. V poslední době jsme byli svědky pokusu rozšířit thematiku čs. fotografie i do oblasti aktu... platnost aktu ve fotografii nelze dobře obhájit. Velkým nebezpečím je tu naturalismus a formalismus. Ze sovětských pramenů se dovídáme, že sovětského člověka nezajímá zobrazování člověka jako živočicha, tento výrok pomůže i našim pracovníkům najít správný poměr k takovým snímkům.“[13]

Počínaje rokem 1953 se objevily snahy reflektovat i tvorbu fotografických řemeslníků sdružených ve družstvech a komunálních podnicích. V Čs. fotografii vyšla opatrná kritika poměrů Gottwaldovy éry:

„... nutno připomenout špatné ideologické představy některých pracovníků býv. svazu čs. socialistické fotografie, kteří jsou autory zmatků, vyskytnuvších se i v profesionální fotografii. Jejich slova, že fotograf z povolání nikdy nemůže vytvořit pravdivou socialistickou fotografii, jsou jistě nepravdivá. Není myslitelné, aby se tisícové řady fotografů z povolání hodily jen tak přes palubu proto, že dříve tvořily formalistickou fotografii. Jejich přednášky na sektorové poradě družstevních pracovníků nás uvedly do takového stavu, že jsme nevěděli, zda vůbec máme ještě fotografovat nebo raději změnit povolání. Od nich jsme slyšeli, že socialistická krajina se neobejde bez továrních komínů, že portrét v civilních šatech neexistuje, pouze portrét v montérkách, se sbíječkou na rameni. Že se z nové fotografie vyřazuje fotografování květin apod.“[14]

Jako ve správném dobovém filmu kritika našla pozitivní východisko:

„... fotografovat lidi i v civilních šatech, květiny, krajiny i bez komínů, prostě vše, co nám přináší náš nový pokrokový řád. Jenomže to budeme fotografovat očima pokrokových pracovníků“.[15]



Beskydské údolí (M. Spurný, Brno - z výstavy LJT)

36.
Miloš Spurný
Beskydské údolí
otištěno v Československé fotografii, 1953

U příležitosti výše zmíněné výstavy čs. lidové fotografie v Brně byl 25.-26.9.1953 v Brně uspořádán CELOSTÁTNÍ AKTIV FOTO-FILMOVÝCH PRACOVNÍKŮ, ČLENŮ ZÁVODNÍCH KLUBŮ A OSVĚTOVÝCH BESED. Kromě zatvrzelých formalistů tvořících v ústraní do šuplíku se všichni pod jednou střechou shodli na potřebách *„připravit ideové školení foto-filmových pracovníků, zaktivizovat krajské a okresní poradní sbory lidové tvořivosti, ustavit poradní sbor při MK pro řešení celé čs. fotografie a všech jejích složek, ustavit dva poradní sbory - pro fotografii a film při Ústředním domu lidové tvořivosti, upravit termíny pro přehlídky fotografické lidové umělecké tvořivosti v soutěži 1954, připravit obeslání mezinárodních výstav, odstranit dosavadní nedostatky kvality fotografického materiálu a služeb".*[16]

Z rétoriky tohoto usnesení ve střihu komunistických schůzí prokvétá tradice předválečných KFA, kterou se nepodařilo zadusit. Brněnští fotografové na aktivu aktivní nebyli:

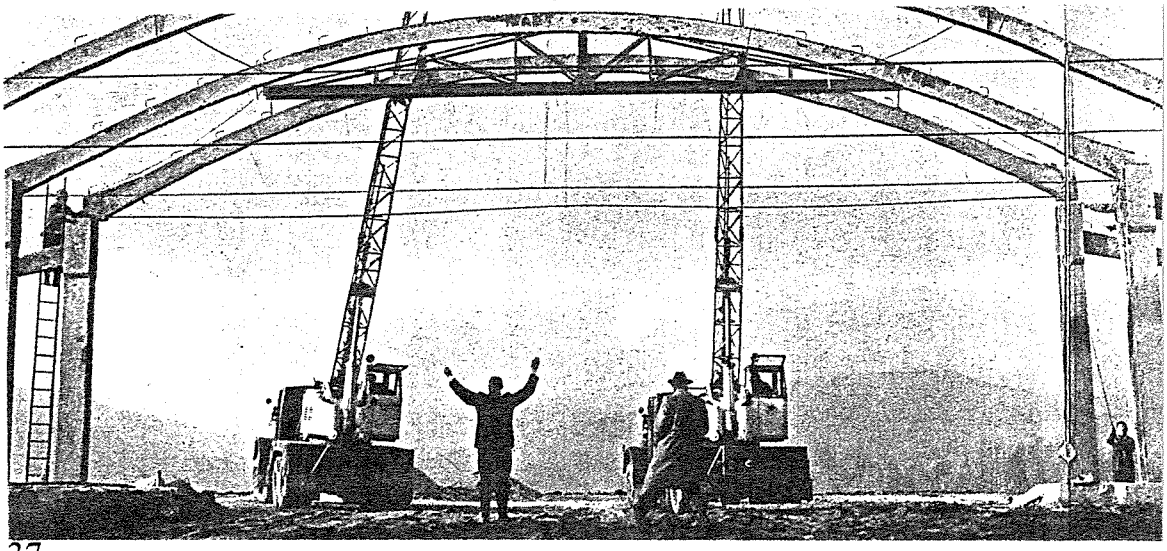
„Na poradě se sešli zástupci všech krajů republiky, s podivením jsem však viděl, že Brněnští neměli zájem, až na dva - s. Matulu a s. Koutníka. Ostatní se buď přišli jen podívat anebo jsme je vůbec neviděli. Škoda, mnoho soudruhů chtělo si s nimi pohovořit o jejich práci."[17]

Mezi oceněnými se však brněnští fotografové ocitli: Karel Peloušek s *„ruchem a zdravým dětským pohybem naplněnou fotografií Na klouzačce"*, Dalimil Řehák

„s citlivostí a láskou k dětem zachytil chlapce ze slepecké školy“, ing. Jaroslav Horák byl odměněn za krajinu *Z jižní Moravy*. Obsáhlý referát ředitele Ústředního domu lidové tvořivosti o výstavě neopomněl pranýřovat nedostatky filipikou prošpikovanou protimluvy:

„... nebezpečím, které se projevilo i v soutěži, byla tendence některých fotografů pojímat boj proti schematismu ve fotografii ... jako naprosté zavrhnutí všeho, co zobrazuje výrobu. Někteří fotografové se na př. velmi pečlivě vyhýbali krajině s průmyslem, se zemědělskými stroji a za vhodné uznávali jen „tichá zákoutí“. Někteří přišli i s akty. Práce těchto fotografů, někdy ovlivněné nesprávnými názory a praxí i některých profesionálů, se však na celostátní výstavu nedostaly... Liberalistické tendence, projevující se u některých fotografů, ukazují, že si nesprávně vykládají boj proti zužování thematiky. Někteří se zřejmě domnívali, že se fotografie vrátí do dob předmnichovské republiky, kdy mnoho fotografů zavíralo před skutečností oči a třeba i nevědomě svou fotografií podporovalo buržoasní ideologii a morálku. Neuvědomili si ,že tyto doby jsou nenávratně pryč. Vždyť zatím co fotografie v předmnichovské republice ... nesměla říkat pravdu o společnosti, sloužila sensaci bulvárního tisku, byla zatlačována od reálného pohledu k formalistickým hříčkám, má v lidově demokratické společnosti plnou možnost pravdivě zobrazit náš mnohotvárný a bohatý život, zachycovat v něm veliké změny v hospodářství i kultuře... Je třeba jasně říci, že liberalistické tendence jsou stejně nesprávné a věc lidu poškozují právě tak, jako tendence vulgarisátorské. Obě jsou rub a líc jediné falešné mince.“[18]

Klasickým příkladem kladného hrdiny foto-ideologů byl B. Burian.



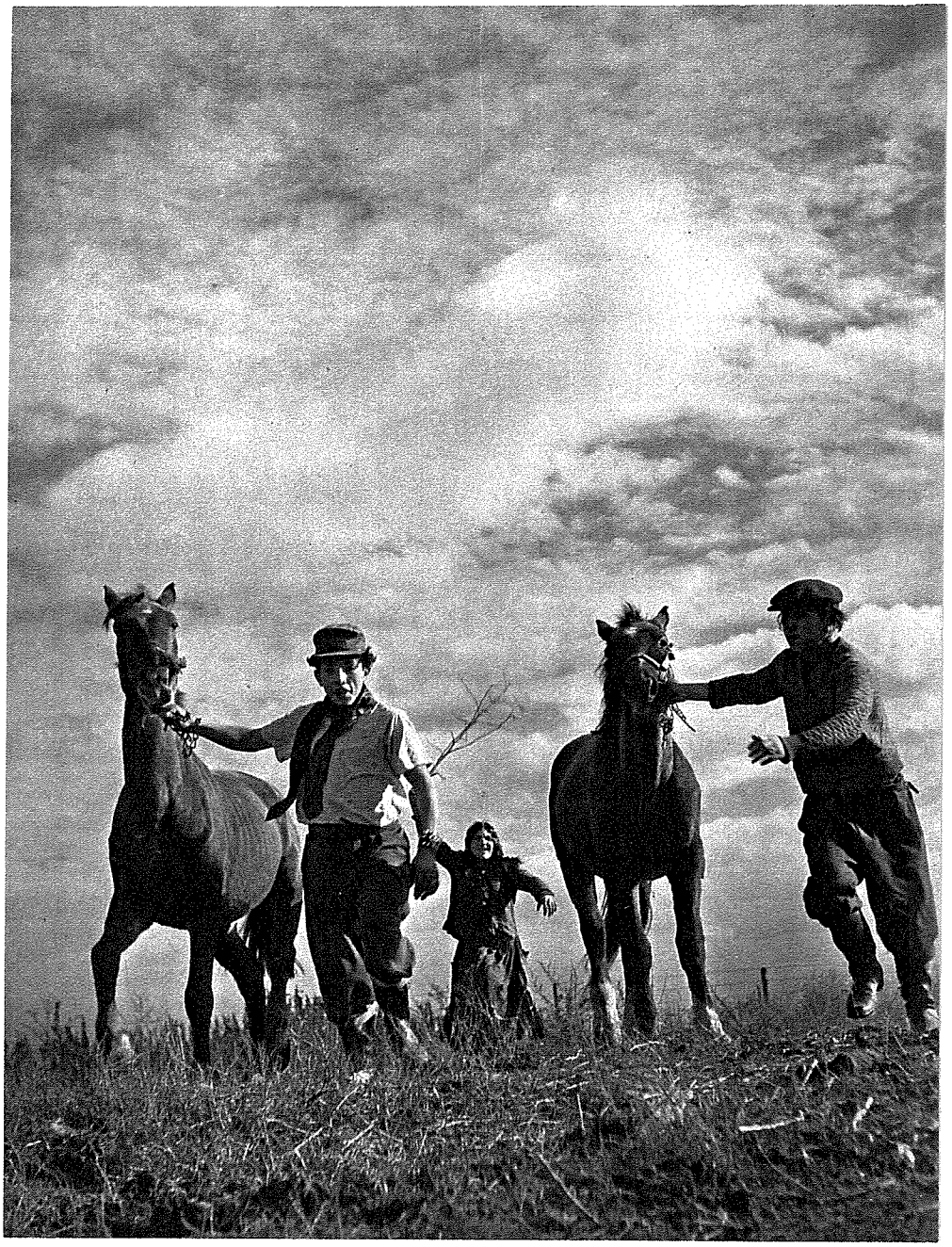
37.
Bohuslav Burian
Symfonie socialismu
otištěno
v Čs. fotografii, 1960

Bohuslav Burian se stal členem brněnského KFA roku 1948. Pracoval jako elektrikář. V polovině 50. let se stal členem fotografické sekce Svazu čs. výtvarných umělců, jeho práce se dostaly do fotografických sbírek zahraničních muzeí umění. Je znám téměř výhradně reportážními snímky z pracovního prostředí. V Čs. fotografii 1960 mu K.O. Hrubý věnoval čtyřstránkový profil.

Kolektivní organizace fotografického života a několikastupňových soutěžních přehlídek lidové umělecké tvořivosti v 50. letech zastiňovala jedinečnost fotografických individualit. Pokud vůbec padlo veřejně jméno špičkového umělce, bylo to v bloku FOTOGRAFICKÉ SEKCE ÚSČSVU (!), do které se prosadil jako jediný Brňan K.O. Hrubý. V rámci této sekce byl ceněn zejména jako regionální a reportážní fotograf. Sekce se představila r. 1952 souborou výstavou v pražském paláci Dunaj, v následujícím roce putovaly další její výstavní soubor po maďarských městech (tato výstava zahrnující i Hrubého snímky byla reprízována r. 1955 v Bulharsku).



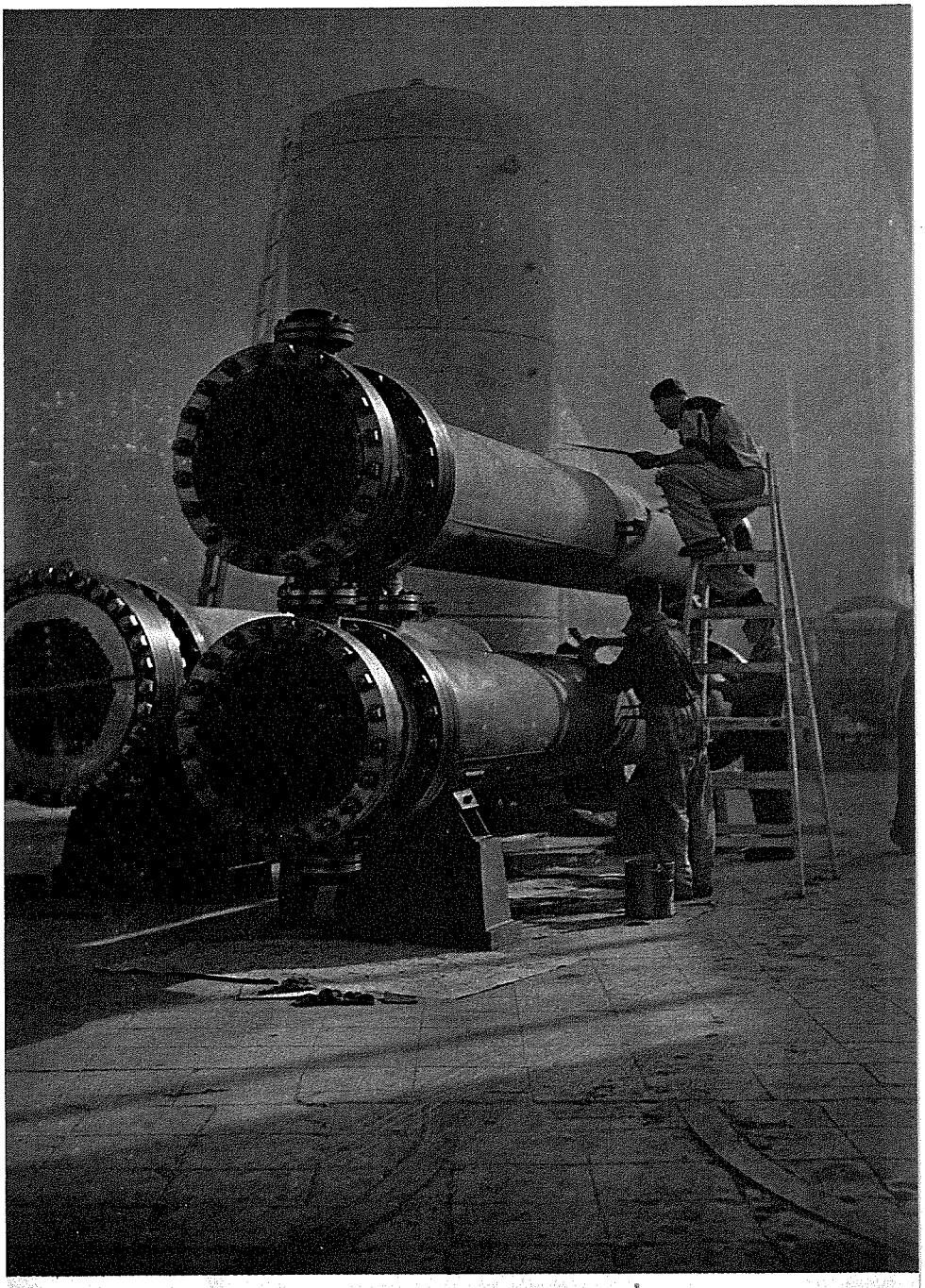
38. **K. O. Hrubý**
Cestou k vodě
otištěno v Československé fotografii, 1955



39.
K. O. Hrubý
Na pastvinách
otištěno v Československé fotografii, 1955

Hrubý byl r. 1955 oceněn 2. cenou v oddíle profesionálů soutěže reportážní fotografie vypsané ministerstvem kultury. V oddíle „lidových fotografů" vyšly ceny na Brňany M. Budíka, K. Říhu a O. Budínského a V. Skoupila, pochváleni byli i profesionál S. Matulík a lidoví fotografové M. Karas, M. Kopecký, K. Matula, J. Stehlík, B.Kalný, J. Kuželovský, V. Skoupil a J. Tichý. Čs. fotografie

otiskla vyzrálé reportážní fotografie K.O. *Hrubého Cestou k vodě, Na pastvinách* a *Při požáru* a tradiční téma Josefa Tichého *Výstava čs. strojírenství v Brně* a *Z instalace výstavy čs. strojírenství v Brně.*



Z instalace výstavy čs strojírenství v Brně (Josef Tichý, Brno - ze soutěže reportážní fotografie)

40.
Josef Tichý
Z instalace výstavy čs. strojírenství v Brně
otištěno v Československé fotografii, 1955

Josef Tichý (1914) byl dlouholetým organizátorem brněnského fotografického dění, r. 1957 se stal sekretářem krajského fotografického střediska v Brně. V šedesátých letech byl členem skupiny VOX (viz dále), podílel se na několika desítkách fotopublikací a kalendářů, od šedesátých do konce 80. let samostatně vystavoval. Do povědomí se zapsal později jako portrétista a autor výtvarně stylizovaných aktů.

III. CELOSTÁTNÍ VÝSTAVA ČS. LIDOVÉ FOTOGRAFIE ve dnech 13.11.-11.12.1955 v Teplicích dala vědět o M. Spurném (1. cena za snímek *Horní Bečva*), M. Sklenském, G. Jirglem a M. Karasovi. Ceny vítězům předával předseda ústřední sekce pro lidovou fotografii při ÚDLT A. Koutník z Brna. M. Spurný na sebe upozornil r. 1956 i vítěznou fotoreportáží v SOUTĚŽI O NEJLEPŠÍ SNÍMKY Z VYSOČINY - jeho snímky zachycovaly ráz Vysočiny v její nejhornatější oblasti na Novoměstsku a v romantickém povodí Jihlávky.

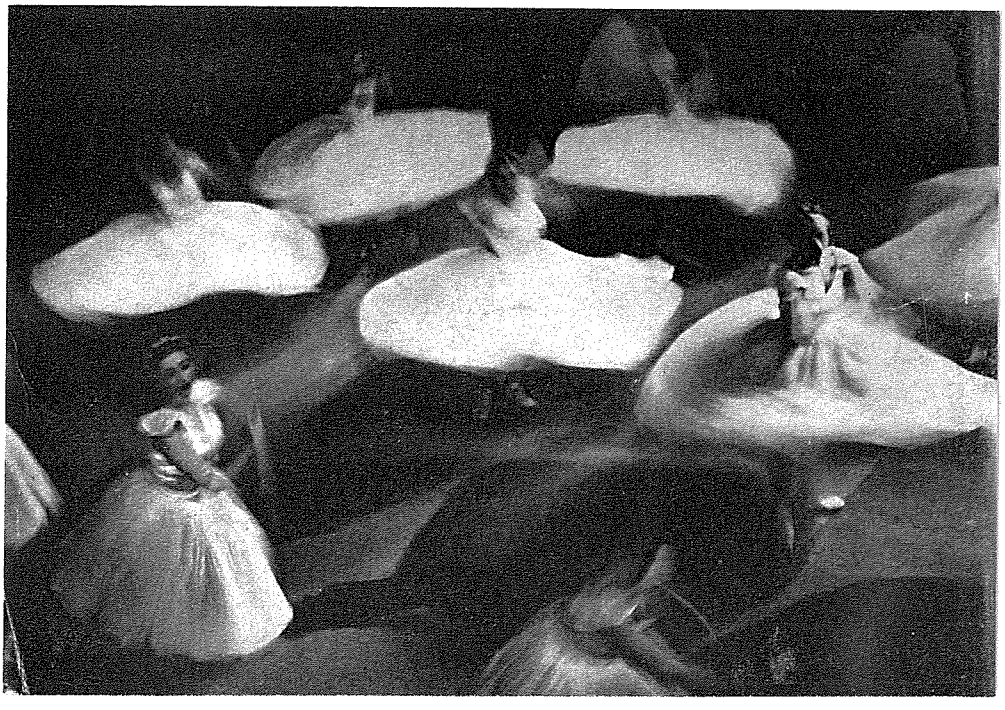
K.O. Hrubý byl v létě 1956 zastoupen na PUTOVNÍ VÝSTAVĚ ČS. FOTOGRAFIE V SOVĚTSKÉM SVAZU (Moskva, Leningrad, Riga, Kyjev). Společně s O. Staňkem získal čestné uznání i na FESTIVALU ÚZKÉHO AMATÉRSKÉHO FILMU V CANNES. Sám se také podíval do zahraničí, což byla tehdy nevídaná věc, a přinesl o tom v Čs. fotografii několikastránkový článek RUMUNSKO OČIMA FOTOGRAFA doložený šesti fotografiemi z dnešního pohledu spíše bezděčně dokumentační hodnoty. Brněnské nakladatelství Blok mu téhož roku vydalo ve 2. doplněném vydání knihu *BRNO VE FOTOGRAFII* která se dočkala spíše negativní časopisecké recenze. Šifra V.J. (Václav Jírů?) knize vytýkala záběry s padajícími vertikálami i absenci vnitřního plánu.



41.
K. O. Hrubý
Trh ve staré Bukurešti
otištěno
v Čs. fotografii, 1956

Počátkem roku 1956 Ústřední dům lidové tvořivosti vybral fotografie na výstavy do Melbournu a Johannesburgu a upozornil v odborném tisku, že *„fotografičtí pracovníci nemohou obesílat zahraniční výstavy jednotlivě nebo samostatně, ale vždy jen prostřednictvím fot. odboru při ZK, osvětové besedy nebo jiné masové organizace".*[19] Trnem v oku ústředí musel být zejména brněnský A. Rossi.

Adolf Rossi (1920), velkomeziříčský rodák od dětství žijící v Brně a pracující v tamějším Hutním projektu, se od r. 1947 zúčastňoval na vlastní pěst mezinárodních soutěží umělecké fotografie a obesílal soustavně zahraniční výstavy. V katalogu k jeho první domácí výstavě (ZK HUTNÍ PROJEKT BRNO, 31.8.-30.9.1957) předvedl užaslým návštěvníkům výčet více než pěti stovek účastí na mezinárodních výstavách, na nichž posbíral během deseti let téměř tři desítky ocenění. V boloňském divadle TEATRO DELLA RIBALTA dokonce uspořádal samostatnou výstavu IL MOVIMENTO NELLA FOTOGRAFIA (Pohyb ve fotografii), byl mj. čestným členem francouzského CLUB INTERNATIONAL DE PHOTOGRAPHIE, mnichovského ARBEITSKREIS MÜNCHNER FOTO-AMATEURE a indické MYSORE PHOTOGRAPHIC SOCIETY v Bengalore. Doma se představoval zřídka - r. 1948 v rámci výstavy DOMU UMĚNÍ MĚSTA BRNA, r. 1955 vítězstvím v soutěži fotokroužku svého zaměstnavatele. Podílel se na fotodokumentaci výstav MUSEA MĚSTA BRNA, byl též s F. Kalivodou spoluautorem plakátu *Zveme Vás do Brna* pro III. VÝSTAVU ČS. STROJÍRENSTVÍ v Brně 1957.



42.
Adolf Rossi
ze souboru Balet
otištěno
v katalogu výstavy,
1957

Umanutá Rossiho zahraniční aktivita (téměř se dere na jazyk výraz obsese) je dokladem výjimečné plodnosti, v katalogu výstavy (tři stovky fotografií členěných do oddílů krajina, architektura, balet, opera, portrét, výjev, příroda a zátiší) však z 15 otištěných většinou konvenčních snímků těžko vysledovat přímou úměru kvality s kvantitou. Krajiny jsou velmi konfekční, zaujme reportážní momentka a zejména kompozičně zdařilé snímky z baletního prostředí zhotovené pro výstavu Národního muzea BALET A PANTOMIMA NA NAŠICH JEVIŠTÍCH (1957).

Rossi si vykoledoval přísný odsudek recenzenta jeho výstavy v Čs. fotografii, který autorovi přiznal právo na formální experiment a ocenil přírodní a divadelní snímky, zato mu to natřel za jeho izolaci a přezíravost k domácí komunitě. Rossi si to vzal k srdci, zapojil se a už na KRAJSKÉ VÝSTAVĚ AMATÉRSKÉ FOTOGRAFIE V BRNĚ 1959 získal čestné uznání 2. stupně.

Na okraj výstavy A. Rossiho

Brněnská výstava Adolfa Rossiho zasluhuje si jistě bližší pozornosti pro zvláštní ovzduší, ve kterém vznikla. Na první pohled zde byly nápadné dvě věci: především velký počet členů výstavního výboru (asi 18 lidí), kteří výstavu jediného pracovníka organisovali nebo morálně podporovali, a pak velký počet medailí, stuh a jiných památek z účasti autora na mezinárodních výstavách. Obě tyto skutečnosti vyvolávaly u návštěvníků otázku: Jak to, že u nás tak málo víme o práci A. Rossiho, když v cizině je jeho práce tak oceňována? Není u nás Rossi zneuznáván?

Je nesporné, že A. Rossi dovede fotograficky vidět a tvořit. Ukazuje to zcela jasně řada dobrých snímků na výstavě. Rossi se zaměřil na poměrně úzkou thematiku, především na divadlo a přírodní snímky, odkud dovede mnoho vytěžit. Jeho práce jsou ovšem většinou neseny směrem formálního experimentu; nebylo by však správné jej proto zavrhovat. Nemá-li fotografie jako umění ustrnout, musíme jí přiznat právo na experiment. Toto právo, popírané jen z nepochopení, musíme přiznat i Rossimu.

Chyba, které se A. Rossi dopouští, spočívá podle našeho názoru v něčem jiném — totiž v úplné isolaci od naší fotografie. A. Rossi se neúčastňuje (alespoň pokud víme) našich soutěží ani výstav, neotiskuje svoje obrázky v našich časopisech, neprojevuje svoje názory v diskusích. Rozhodl se, jak se zdá, opírat se o jinou kritiku než o naši. Posílá svoje fotografie na fotografické salony do celého světa a na nich zakládá svou práci. Je to ale oboustranný omyl nebo nedorozumění. Každý, kdo zná ovzduší těchto salonů, to musí jasně vidět. Tyto salony dožívají ještě v duchu starého piktorialismu, který zde nalezl poslední útočiště před vítězným náporem živé, realistické fotografie. Tomuto duchu se přizpůsobují i obrazy A. Rossiho. Zvláštní příchuti jeho obrazům dodává i to, že pocházejí ze země „za oponou" a přece jsou dělány stejně jako na druhé straně. Tato myšlenka, zdůrazněná i v některých výstřižcích z kritik, může být také důvodem, proč salony přijímají i některé Rossiho obrazy, které, přísně vzato, nepatří k jeho nejlepším.

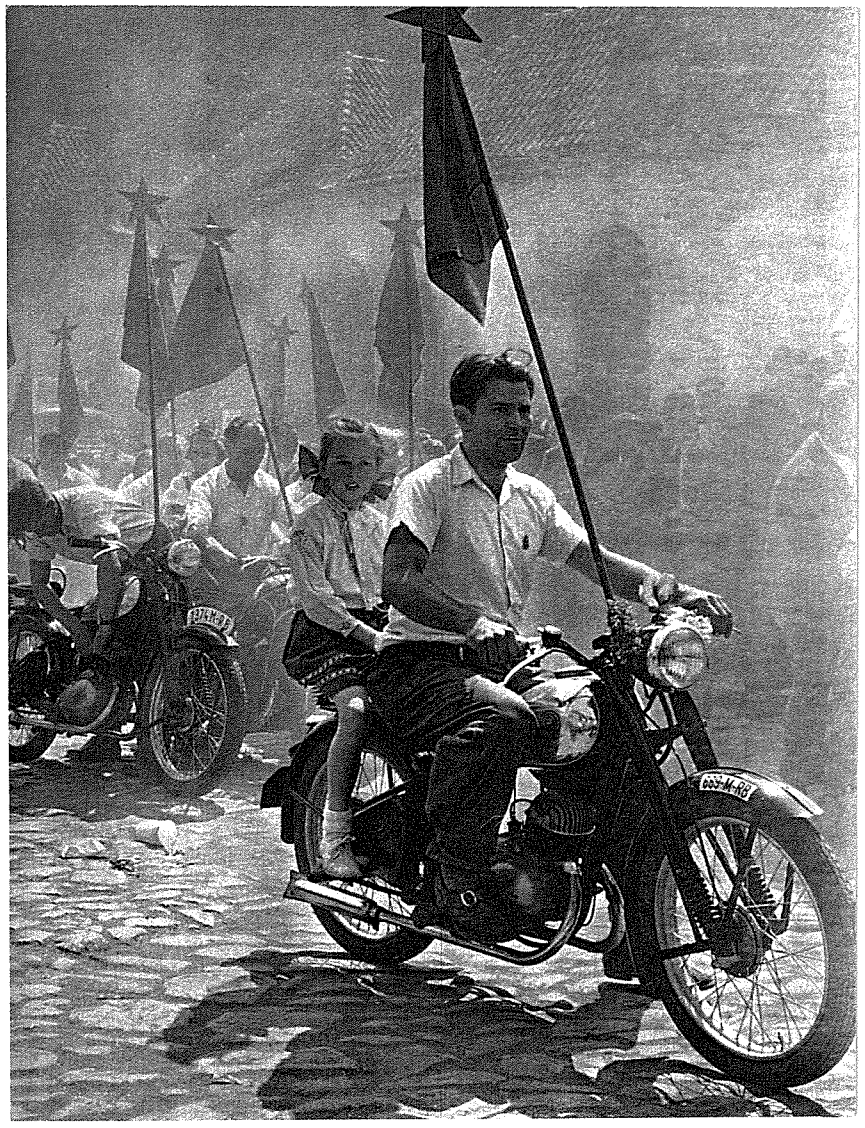
A. Rossi pak z těchto úspěchů vyvozuje pro svou tvorbu nesprávné závěry, utvrzuje se ve své linii, ztrácí dále kontakt s naší fotografií a co horšího — ztrácí i přísná měřítka na svou tvorbu. Opakuje se, ztrácí invenci, zůstává stát. Na cestě, kterou se dal, vskutku už také nelze daleko dojít. Přehlídka dosavadní práce by měla být pro Rossiho podnětem k zamyšlení, jakou cestu dále volit. Nebudeme jistě po něm chtít, aby obrátil na čtyráku a přesedlal na pracovní thematiku; v oblasti kulturní činnosti i v přírodě je dost příležitostí, aby Rossi dokázal, že ví, kde jsou kořeny jeho tvorby. A ostatní — zvláště pak lepší spolupráce a našimi fotografickými pracovníky — již přijde samo.

lk

43.
-lk-
Na okraj výstavy A. Rossiho
otištěno v Československé fotografii, 1957

V prosinci 1956 byl ve fotosoutěži místního hospodářství oceněn J. Beran (2. cena) a M. Karas (3.cena). V soutěži FOTOCHEMICKÝCH ZÁVODŮ BERLÍN (dříve KODAK) r. 1956 získal 2. cenu M. Budík, další ocenění pak J. Beran, J. Janačík, R. Pavlak, B. Hyčka, J. Bresler a A. Rossi. Vítězné snímky byly vystaveny ve výstavních místnostech NDR v pražském paláci Dunaj.

24.3.-14.4. 1957 se v Brně konala již 4. CELOSTÁTNÍ VÝSTAVA ČS. LIDOVÉ FOTOGRAFIE, doplněná retrospektivní výstavou čs. fotografie z let 1920-38, amatérskými snímky z počátku století provedenými ušlechtilými tisky a fotografiemi ze zahraničí („*z lidově demokratických států, z některých států západních*"), konkrétně z Rumunska, Německa, Indie a Jižní Afriky. Z domácích byli oceněni Josef Tichý, O. Staněk, čestná uznání obdrželi M. Budík , K. Bechný, Z. Fischer, G. Jirgle, Lev Petržela, Miloš Sklenský. KRAJSKÉMU STŘEDISKU LIDOVÉ FOTOGRAFIE KRAJSKÉHO DOMU OSVĚTY V BRNĚ byl udělen putovní pohár ministerstva školství a kultury a K.O. Hrubému čestné uznání za výchovnou činnost. Čs. fotografie reprodukovala vystavené snímky M. Budíka (*Podpis za polibek*) a R. Hýbala (*První máj*).



44.
R. Hýbal
První máj
otištěno
v Čs. fotografii
1957

V říjnu 1957 na 1. Mezinárodním salonu v Bukurešti zvítězila barevná fotografie Oldřicha Staňka *Horská květina.* Krajskému středisku lidové fotografie při krajském domu osvěty v Brně byla v ročníku 1957 věnována celostránková rubrika Čs. fotografie Z FOTOGRAFICKÉHO ŽIVOTA, která kromě metodického popisu činnosti střediska představila jeho fotografie oceněné v Budapešti na výstavě kroužku Puskás Tivadar - R. Štursa: *Svačina na trhu*, M. Budík: *Návštěva*, M. Sklenský: *Záložák*, J. Tichý: *Výstava čs. strojírenství v Brně* a B. Hyčka: *Idyla ulice*.

ZATÍM CO NOVOTNÝ

velkohubě a naštěstí mylně prosazoval tezi, že socialismus u nás navždy zvítězil, poměry a podmínky pro českou fotografii se obracely pomalu, ale jistě k lepšímu. Lze-li věřit statistikám ministerstva vnitřního obchodu, československí občané vlastnili několik miliónů fotoaparátů. Bylo vyslyšeno volání po dalším fotografickém periodiku, sborník Fotografie 57 se stal impulsem pro pokračování ve formě čtvrtletní fotografické revue.

Průlom předznamenala v listopadu 1956 moskevská výstava čs. fotografie. V Sovětském svazu byly (za účasti K.O. Hrubého, jak bylo řečeno dříve) relativně neschématicky, s důrazem na výtvarné hodnoty představeny špičky naší tehdejší tvorby. Výstava se šťastně trefila do doby chruščevovského tání a zpětnou vazbou pomohla bořit dogmata ideologie socialistického realismu u nás.

R. 1957 se v Domě umění města Brna uskutečnila výstava ZAKLADATELÉ ČESKÉHO MODERNÍHO UMĚNÍ, která představila v příznivém světle členy OSMY a SKUPINY VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ a prošlápla stopu k omilostnění dalším zatracovaným.



45.
Miloš Budík
Návštěvník výstavy
otištěno
v Čs. fotografii
1958

2. února - 2. března 1958 proběhla v Domě umění města Brna 5. CELOSTÁTNÍ VÝSTAVA LIDOVÉ FOTOGRAFIE. Přinesla ocenění pro Josefa Tichého (za ryze fotografické vystižení vhodného okamžiku oblíbeného námětu s využitím protisvětla ve snímku *SLUK tančí* a za poeticky působivé vyjádření technického prostředí *Instalace výstavy čs. strojírenství*), O. Vybírala (*Těžké břemeno*) Vladimíra Hájka, Vl. Vítka a Miroslava Leblocha. Oceněné *fotografie Těžké břemeno* a *SLUK tančí* přinesla Čs. fotografie, v ročníku 1958 zbylo místo ještě pro dva záběry J. Berana a snímek M. Budíka.

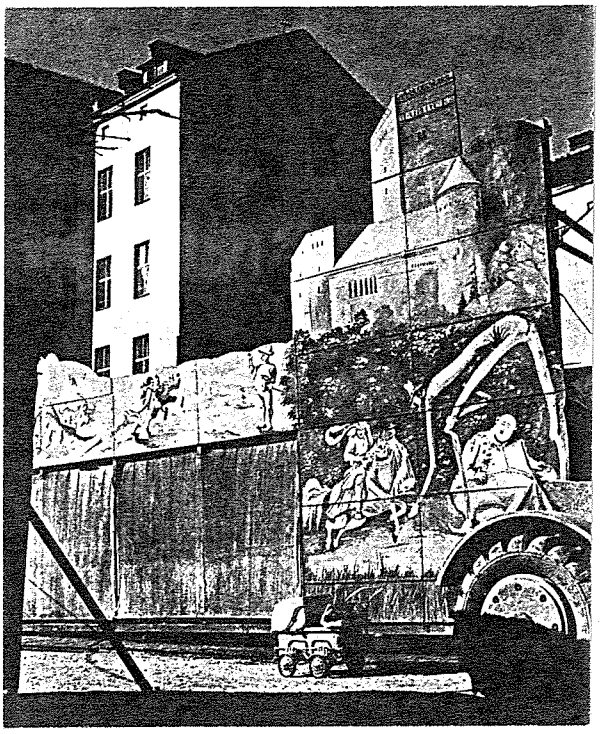
V létě 1958 referoval I. Říha v Čs fotografii o družební výměně výstavních souborů FOTOGRAFICKÝCH KROUŽKŮ ZK KRAS a ZK INGSTAV s milánskou skupinou fotoamatérů IL NAVIGLIO. Brňané Tichý, Říha, Tausche a Rossi byli v dubnu v Miláně příznivě přijati, o výstavě byl uveřejněn článek v italském časopise FOTOGRAFIA s několika reprodukcemi. Italové se na oplátku představili v červnu v Brně.

Také KROUŽEK ZK MEZ BRNO se dočkal celostránkové prezentace své výstavy v Čs. fotografii 1958, která uvedla fotografie A. Šťastného, M. Neděly a M. Brázdy. Obdobně byl ve stejném ročníku představen FOTOKROUŽEK ZK ZÁVODŮ JANA ŠVERMY snímky Z. Pospíšila, B. Čulíka, Petra Nečase a V. Vítka.



46.
A. Šťastný
Vánoce
otištěno
v Čs. fotografii, 1958

31. března 1958 byla ve výstavní síni ÚLUV v Praze zahájena 1. CELOSTÁTNÍ VÝSTAVA ČESKOSLOVENSKÉ UMĚLECKÉ FOTOGRAFIE. Výstava byla reprízována v Bratislavě, Košicích a Brně. Výstava neměla kvalitou a rozměrem v minulosti obdoby, byť opomíjela meziválečnou avantgardu. Po deseti letech se veřejnosti opět v nejlepší společnosti představil Vilém Reichmann.

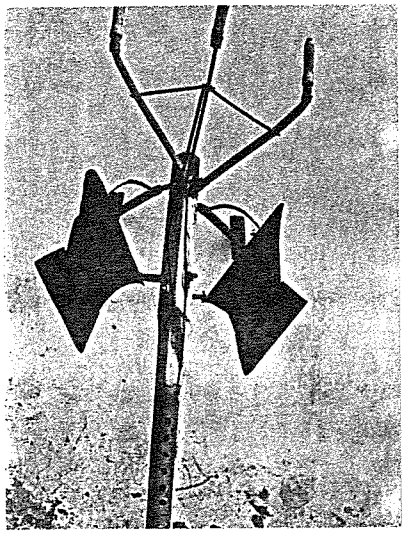


47.
Vilém Reichmann
Z cyklu Kouzla
otištěno
v Čs. fotografii, 1958

Jiří Jeníček uvedl nedlouho poté, v říjnu 1958, zasvěceným článkem Z OBRAZOVÝCH CYKLŮ VILEMA REICHMANNA na stránkách Čs. fotografie devět ukázek z cyklů *OPUŠTĚNÁ, KOUZLA, METAMORFÓZY, RANĚNÉ MĚSTO* a *PODVOJNOST* (alternativní název cyklu *DVOJICE*):

„... autor se jimi průkopnicky zmocňuje vyšších výrazových poloh fotografie. Reichmannovy obrazy nejsou věcné ani abstraktní smyšleniny;jsou ryze optické a fotogenické skladby a zcela realistické. Objektivní skutečnost je však autorem přeladěna v silně subjektivní tvar, takže každý obraz má subjektivní výraz a - smysl. V. Reichmann podrobuje neutrální vztahy předmětů v objektivní skutečnosti kontrapunktice myšlení a tvarů, při čemž vždy promlouvá řečí srozumitelnou. V jeho obrazové mluvě se pojmy platné pro ten který předmět nebo věc mění v pojmy nové, vyhraněné, asociované. Jejich tvary vzbuzují v divákově vědomí nové, sdružené i nesdružené představy. V. Reichmann obrazově i myšlenkově existenci skutečných předmětů metamorfózuje. Neobtiskuje jen objektivní skutečnost, nereprodukuje jen dění, jevy. Fabuluje o

nich až pohádkově - je fotografickým Andersenem. ... Je možné, že leckdo bude tvrdit, že Reichmannovy obrazy jsou surrealistické provenience. Tak či onak, je jimi dán důkaz, co z poloh, z nichž byly vnímány, lze při pohledu na věci vydolovat smysly, které podle slavné Marxovy věty - vytvářely dějiny lidstva!"[20]



48.
Vilém Reichmann
Z cyklu Metamorfózy
otištěno v Čs. fotografii, 1958

Reichmann (v 50. letech fotografující volnou tvorbu do šuplíku a publikující pouze několik fotografií v zahraničních časopisech) tak byl fakticky rehabilitován. V následujících měsících se roztrhl pytel s články připomínajícími nově nalezeného básníka fotografického objektivu. Ludvík Kundera v časopise DIE GALERIE (1958, č. 5) pojmenoval již názvem svého textu (DER DICHTER DER PHOTO-ZYKLEN, tj. Básník fotografických cyklů) atributy Reichmannova díla. Reichmann sám tamtéž vymezil své krédo:

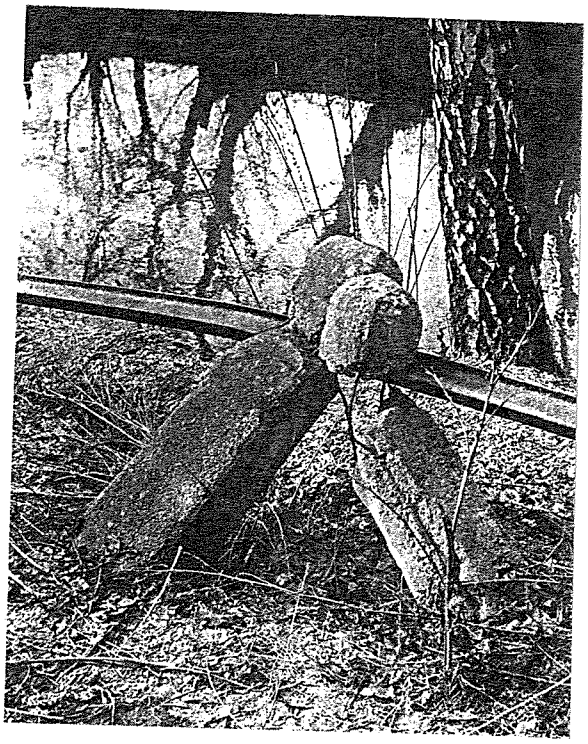
„Mé fotografie ... svou podstatou zcela vědomě nechtějí být jednoznačné, nýbrž oslovují fantazii diváka, provokují jeho interpretaci zcela podobně jako moderní umění vůbec. Je právě mojí ctižádostí jestliže ne objevit, tedy dále rozvinout tento princip jako nový moment současné fotografie. Jedná se o jakési fotografické metafory, jejichž emocionální obsah vysvětlováním v žádném případě nemůže získat na působivosti, spíše se tato působivost oslabí..."[21]

V následujícím roce Reichmann vystavil své fotografie v brněnském DOMĚ PÁNŮ Z PODĚBRAD na společné výstavě ŽIVOT A POEZIE VE FOTOGRAFIÍCH VILÉMA REICHMANNA A BEDŘICHA PETROVANA. Časopis KULTURA o výstavě přinesl referát V. Zykmunda, který rovněž ve VÝTVARNÉM UMĚNÍ publikoval zásadnější článek FOTOGRAFICKÁ METAFORA. K FOTOGRAFIÍM V. REICHMANNA. První samostatné výstavy PHOTOLYRIK VILÉM REICHMANN s katalogem L. Kundery se Reichmann dočkal r. 1960 ve vídeňské KLEINE GALERIE.

Jan Skácel reichmannovskou esejí NĚKOLIK SLOV O MUŽI, KTERÝ FOTOGRAFUJE(FOTOGRAFIE, říjen 1959) přispěl opět do mlýnice polemik o míře uměleckosti fotografické tvorby:

„... objevujeme i základní rozdíl mezi metaforou na fotografii a metaforou slovesného umění. Umělec s fotografickým aparátem ji snad zachycuje, je tu snad bolest hledání, není tu však - alespoň po mém názoru - tvůrčí bolest vyslovení. Domnívám se, že fotografie přestává u zjevení."[22]

Skácel projevil překvapivou nevnímavost k subjektivnímu vkladu fotografa během jeho tvůrčího procesu. Ve své době však nebyl osamocen - již zmiňovaná 1. celostátní výstava čs. umělecké fotografie vyprovokovala na stránkách týdeníku Kultura diskusi na téma JE FOTOGRAFIE UMĚNÍ? - s výsledkem převážně kladným, ne však jednoznačným. Zaznamenejme zde, že advokátem uměleckosti fotografie byl mj. Václav Zykmund.



49.
Vilém Reichmann
Z cyklu Dvojice
otištěno v revui Fotografie 62, 1962

Do půl roku po zahájení pravidelného provozu pražské VÝSTAVNÍ SÍNĚ FOTOCHEMA (podle V. Birguse zřejmě nejstarší samostatná fotografická galerie v Evropě) byl 4. listopadu 1958 otevřen výstavou svého patrona KABINET FOTOGRAFIE JAROMÍRA FUNKA (v dnešním DOMĚ PÁNŮ Z KUNŠTÁTU). Na tomto

činu měl největší zásluhu ředitel Domu umění města Brna Adolf Kroupa. Funkeho kabinet dlouhodobou koncepčností výstavní činnosti neměl v Československu v příštích desetiletích obdobu.

K.O. Hrubý byl zastoupen v kolekci 24 čs. fotografií na světové výstavě Expo v Bruselu 1958. V lednu 1959 uvedl K.O. Hrubý do společnosti na stránkách Čs. fotografie své studenty na *„škole uměleckých řemesel"* , jak ji postaru nazýval. Článkem popisujícím názorně zaměření fotografického oddělení na škole včetně osnov doprovodil premiérové publikace snímků J. Chytilkové, H. Misurové a P. Diase.

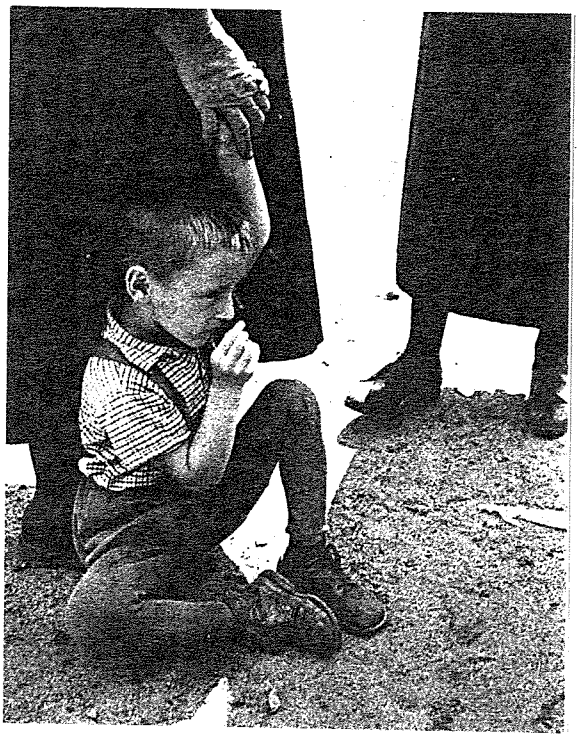


ROZHOVOR (P. DIAS, PRAHA - Z II. MEZINÁRODNÍ STUDENTSKÉ VÝSTAVY)

50.
Pavel Dias
Rozhovor
otištěno
v revui Fotografie,
1959

Pavel Dias (1938) po maturitě na brněnské Střední uměleckoprůmyslové škole (obor fotografie a užitá grafika) odešel r. 1958 studovat kameru a fotografii na FAMU a v Praze zakotvil natrvalo. V Brně měl ovšem r. 1963 první samostatnou výstavu. Na brněnskou „šuřku" se vrátil vyučovat v letech 1983-88, v tomto období vydal samostatnou knižní publikaci *KONĚ FORMULE 1/1* (Pressfoto, Praha 1986). Jeho doménou byla zprvu reportáž a dokument, věnuje se i výtvarně orientované volné tvorbě a užité fotografii.

Hilda Misurová - Diasová (1940) se s P. Diasem seznámila na střední škole, kterou absolvovala o rok později. Poté jej následovala na pražskou FAMU i životem. Přiznává vliv K.O. Hrubého z dob brněnských studií. Tehdy se jí dostalo prvního mezinárodního uznání na MEZINÁRODNÍ VÝSTAVĚ STUDENTSKÉ FOTOGRAFIE. První samostatnou výstavu měla v Brně r. 1967. Nejčastěji objektivem sleduje děti nebo ženy s citem pro bezprostřední, živou fotografii, tvoří i portréty, akty a módní fotografii.



51.
Hilda Misurová-Diasová
Klepny
otištěno v Čs. fotografii, 1960

V květnu 1958 založil UNIVERZITNÍ VÝBOR ČESKOSLOVENSKÉHO SVAZU MLÁDEŽE V BRNĚ tradici mezinárodních studentských fotografických výstav. H. Misurová obdržela při 1. ročníku čestné uznání, o rok později pak 3. cenu. Čs. fotografie kromě oceněných snímků 1. ročníku představila Budíkovu *Dravou hru*, r. 1959 Diasův *Rozhovor*.

V brněnském NÁRODNÍM TECHNICKÉM MUZEU proběhla 15.5.-5.7.1959 VI. CELOSTÁTNÍ VÝSTAVA 119 autorů AMATÉRSKÉ FOTOGRAFIE. Tradiční brněnská sestava oceněných byla rozšířena o několik nových tváří: M.iloš Budík, Oldřich Staněk, Rudolf Štursa, Lubomír Zelenka, Miloš Sklenský, Vl. Valenta (všichni čestná uznání), J. Beran, Karel Matula, Josef Rossi, Richard Hýbal, Jaroslav Kytnar, L. Pernica ze stáje KRAJSKÉHO DOMU ODBORŮ, Antonín Šťastný ze ZK MEZ VÝVOJ a Stanislav Waisser za RK VÚSL BRNO. Bez ocenění vystavovali ještě František Fojt, Zdeněk Fischer, Milo Hájek, O. Hamerský, Petr Nečas, Miroslav Nejezchléb, Josef Novotný, Vladimír Skoupil, Soňa Skoupilová, Jiří Stypa, Václav Strouhal, K. Šimíček, Vladimír Tausch a Vladimír Vůjta. Publikace v Čs. fotografii se dočkaly oceněné snímky R. Štursy (*Milenci*), a M. Budíka (*Jiný zájem*), dále J. Beran, S. Skoupilová, V. Valenta, opět R. Štursa a M. Budík a premiérově Jos. Rossi. V katalogu výstavy byly otištěny mj. snímky Jiřího Stypy a Richarda Hýbala.

V příloze věnované fotografiím z příštího ročníku soutěže brněnských fotografií výrazně ubylo - dostalo se pouze na J. Berana, K.O. Hrubého, M.Budíka, R. Štursu a novou tvář na stránkách měsíčníku, Jiřího Ustohala z brněnského předměstí Šlapanic. Ze stránek fotografických časopisů mizely zejména snímky z pracovního prostředí, byť na akt si redakce ještě netroufly.



52. **Rudolf Štursa**
Na procházce
otištěno v Československé fotografii, 1959

Čs. fotografie 1959 znovu zalovila v Reichmannových cyklech *METAMORFÓZY, KOUZLA* a *PODVOJNOST(ZWEISAMKEIT)*. K.O. Hrubému věnovala čtyřstránkový profil s deseti fotografiemi. Další ročník přinesl třístránkový profil Jana Berana z pera I. Zhoře a medailon Bohuslava Buriana s komentářem K.O. Hrubého.

Dům umění města Brna uvedl r. 1959 výstavu 30 LET ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFIE. V příštím roce se Brno dočkalo zajímavých výstav v Kabinetu Jaroslava Funka - nové olomoucké skupiny DOFO a přehlídky vývoje fotografie od prapočátků po současnost DĚJINY FOTOGRAFIE I., kterou připravil Rudolf Skopec. V květnu 1961 představil František Kalivoda tamtéž výstavu KOMUNISTICKÁ FOTOGRAFICKÁ AVANTGARDA A SOCIÁLNÍ FOTOGRAFIE - šlo o rekonstrukci mezinárodních výstav sociální fotografie pořádaných Kalivodovou FILM-FOTO SKUPINOU LEVÉ FRONTY v letech 1933-34 (podrobněji viz první díl této knihy). Výstavu, která byla reprizována na pražské Staroměstské radnici, doplňovaly snímky mj. Viléma Reichmanna, Františka Povolného, K.O. Hrubého, Jana Berana a dalších (včetně Sudka, Lehovce, Jeníčka, Chocholy).



Antonín Hinšt – Brno: Fotograf (6×6)

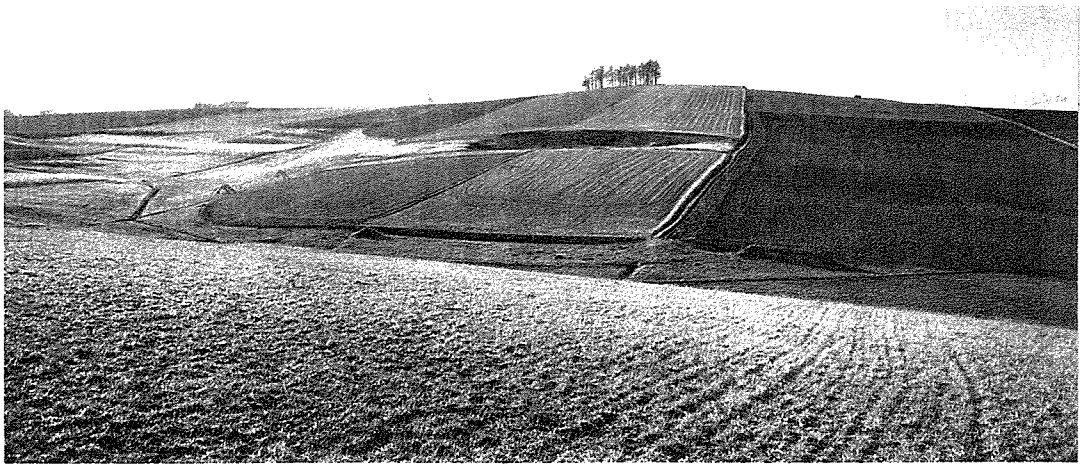
53.
Antonín Hinšt
Fotograf
otištěno
v revui Fotografie 60,
1960

Revue Fotografie se o brněnských fotografech výrazně zmínila r. 1960 diskusním článkem K.O.Hrubého PROTI POHODLNOSTI A POVRCHNOSTI VE FOTOGRAFII, který analyzoval příčiny stabilně vysokého kreditu brněnských fotoamatérů:

„... k hlavním důvodům jejich úspěchů patří i kolektivní život brněnských fotografů; od roku 1946 se amatéři i profesionálové pravidelně jednou týdně

scházejí, a to nejenom k diskusím a přednáškám, ale hlavně proto, aby uspořádali i malou výstavku prací, které v posledních dnech vytvořili. Těchto večerů se účastní asi 50-70 fotografujících ... Každý autor smí dodat nejvýše pět prací, které jsou oceňovány anonymně ... Přitom dochází k užitečným diskusím, zvláště když se mínění ostatních rozchází s míněním povolaných kritiků. Nejlepší snímky se potom vyberou do propagačních skříněk, pro výstavy, soutěže apod. Tato praxe vzájemného veřejného hodnocení se uplatňuje už skoro 14 let ... Často jsou na programu debatní večery s autorem o oboru, v němž nejvíce vyniká, a tu se každý přednášející snaží o své práci říci opravdu všechno."[23]

Jako obrazový doprovod článku (fotoamatéři ?) vybrali fotografie A. Hinšta, Josefa Tichého, K.O. Hrubého, a Gustava Jirgleho. V dalším čísle došlo i na Budíkův a Štursův snímek. V létě 1961 dala revue Fotografie velký prostor pro články K.O. Hrubého KRAJINA VE FOTOGRAFII, M. Spurného O PRÁCI REGIONÁLNÍHO FOTOGRAFA a A. Hinšta KRAJINA NA MALÉM FORMÁTU. Hinšt a Hrubý práci pojali technicistně, nicméně text doložili vlastními zdařilými fotografiemi. Spurného metodický vklad ke krajinářské fotografii poslouží i dnešnímu čtenáři.



M. Spurný: Typisace Vysočiny (6,5×11)

54.
Miloš Spurný
Typisace Vysočiny
otištěno v revui Fotografie 60, 1960

Zimní číslo revue Fotografie 61 přineslo kritiku dalšího knižního opusu K.O. Hrubého na téma Brno, rozšířeného proti předchozím vydáním o živé fotografie lidí, avšak redakčně nezvládnutého:

„... Hrubému se ... výběr nepodařil. Má v knize 220 snímků ... a proklouzly mu tam věci mdlé ..., ale především mnoho fotografií nadbytečných, opakujících týž motiv anebo téma téměř obdobné. Tři podobné snímky v knize neznamenají třikrát víc, ale často méně než jediný z nich, zvláště když se ani ostře neliší záběrem anebo formátem a jsou-li dokonce v knize řazeny vedle sebe... A tak leží na Brně 1961 týž stín poněkud promarněné příležitosti, který poznamenal už Brno 1955. ...“[24]

Významný český historik fotografie Rudolf Skopec (1913-75) se do brněnských fotografických análů zapsal zejména r. 1962, pod jeho a Reichmannovou patronací brněnská MORAVSKÁ GALERIE zřízením stálé fotografické sbírky založila na nejhodnotnější kolekci české fotografie - o tento primát se dnes dělí s UMĚLECKOPRŮMYSLOVÝM MUZEEM v Praze. Rudolf Skopec v následujícím roce sestavil pro Funkův kabinet výstavu ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE MEZI DVĚMA VÁLKAMI.



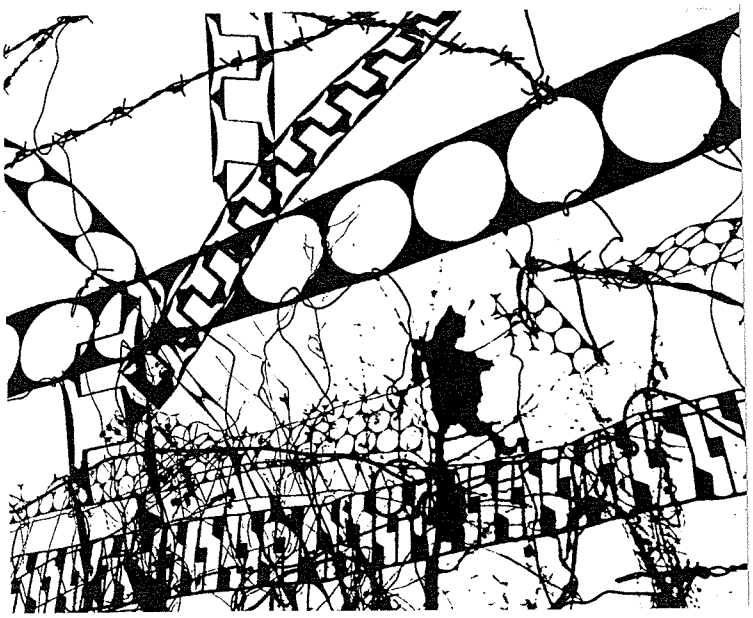
55. **Vilém Reichmann**
otištěno v revui Fotografie 62, 1962

V. Reichmann se po svém vzetí na milost vrhl do fotografického dění s velkým elánem. Během cca tří let po roce 1958 se snažil vytvořit v rámci Svazu čs. výtvarných umělců skupinu fotografů s tvůrčími východisky podobnými jeho poetické interpretaci reality. Antonín Dufek k tomu v jeho monografii uvádí:

„... Reichmannova brněnská idealistická perspektiva jako obvykle nepočítala s rozparcelováním pražského uměleckého světa do animózních skupinek, ani s věčným taktizováním vedení fotografické sekce, která se vždy snažila prezentovat tvorbu v nevyhraněné podobě, stravitelné pro komunistické funkcionáře. Pokusy z let 1959-1961 (teoretičkou skupiny se nakonec uvolila být Anna Fárová) tedy nemohly skončit jinak než nezdarem a naše fotografie ztratila jednu šanci, jak zvýšit svoji prestiž doma i v zahraničí. ...“[25]

Reichmann se představil na jaře 1961 knižní monografií *CYKLY* (SNKLHU, edice Umělecká fotografie, sv.9). Publikace utrpěla redakčním zpracováním. Navzdory názvu postrádaly fotografie jasné rozčlenění do „cyklů“, zato byly, snad ve snaze o obranu proti nařčení ze surrealismu, polopatisticky komentovány A. Zykmundovou. Ani výběr fotografií nebyl reprezentativní, inu, padesátá léta sotva skončila.

Počátkem 60. let se Reichmann několikrát projevil i jako teoretik, pomáhající ospravedlnit imaginativní, lyrickou fotografii a ustát též po vzoru chytré horákyně pozici surrealisty nesurrealisty komplikovanou postavením fotografa, tj. umělce neumělce.



56.
Vilém Reichmann
Podle plotu
z cyklu Metamorfózy
1964

„... Proč by se fotografie nezmocnila prvků a postupů poesie slovesné: symbolu, metafory, příměru, básnického obrazu, proč by se v daném případě nepokusila o něco, co je zcela běžné v lidových písních, bájích a v poesii ... Náznak, zkratka, mnohoznačnost a interpretační šíře - zdá se, že všechny tyto znaky moderní poesie jsou dostupné i básni fotografické, komponované do cyklu významově i výtvarně. ...“[26]

Dufek připomíná, že zde jde o originální příspěvek teorii tvůrčí fotografie, protože žádný jiný z našich nebo zahraničních fotografů a teoretiků podobně nekonkretizoval představy o poetických principech obrazové tvorby.

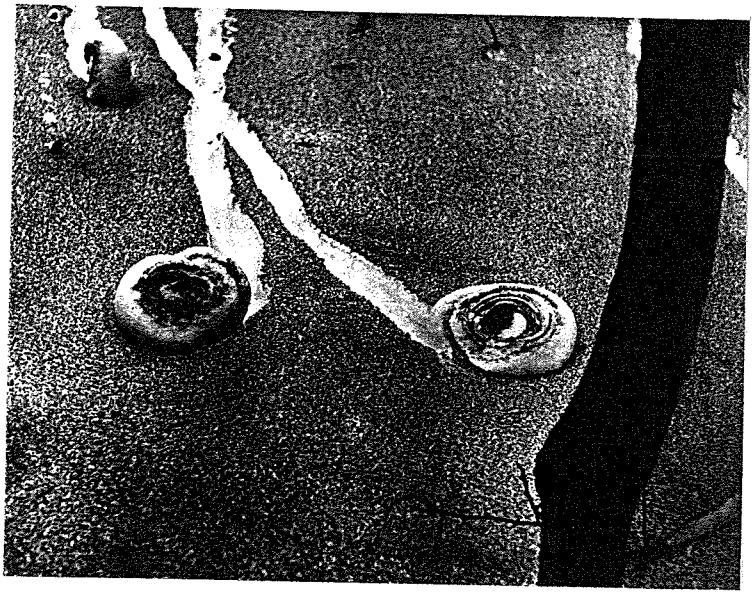
Reichmannovu pozici umělce - vizuálního poety oslaboval přídomek fotograf. Obhajobu svého stavu založil na zdůraznění výrazových prostředků fotografie jako nástroje k rozšíření obzorů vnímání umění:

„... nastane doba, kdy poesii budou všichni když ne dělat ..., tak přece vnímat, vidět. Masové rozšíření fotografie u nás je zárukou kvalitativního skoku, může se stát jednou z bran k poesii, která se stane nutností, denním chlebem pro nového člověka, žijícího v netušeném bohatství nejen materiálním, ale především vnitřním.. ...“[27]

Pozici fotografie jako uměleckého oboru posílil Reichmann i článkem O VLIVU FOTOGRAFIE NA MALÍŘSTVÍ, argumentujícím mj. fotografickými prvky v díle Kamila Lhotáka či Emila Filly. Soudím, že jako zbraň v této bitvě o pozici fotografie měla význam i formální rovina Reichmannova členění fotografické tvorby do souborů, „cyklů“. Formální paralela s básnickými sbírkami je očividná a pro glosátory Reichmannovy tvorby tak vděčná, že ji prakticky všichni recenzenti a komentátoři jeho díla neopomněli zmínit. V mimoděčné rovině vnímání laiků tak posilovali odpověď na servis *„fotografie není umění - člověk to jen zmáčkne a zbytek zařídí technika“* returnem *„básně a povídky jsou ve sbírkách, fotografie v cyklech - umění jako umění“*.

Cykly však Reichmannovi nepochybně sloužily zejména jako tvůrčí metoda uměleckého vyjádření. V Čs. fotografii 1963 je sám komentoval:

„... V kratším nebo delším úseku 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. ...“[28]



57.
Vilém Reichmann
Dokutálená
z cyklu Dvojice
1963

Článkem O UMĚLECKÉ FOTOGRAFII VĚCÍ navrhl V. Reichmann kategorizaci tohoto žánru. Namísto pojmu zátiší nastínil empiricky podpořil členění na prostý popis věcí ve světle (fanatismus věcnosti), na tvůrčí linii Josefa Sudka a na fotografické ekvivalenty básnických metafor.

Václav Zykmund ve stejné době přispěl k teorii fotografie knihou esejí *UMĚNÍ, KTERÉ MOHOU DĚLAT VŠICHNI?* (Orbis 1964). Název napovídá, že stál na stejné straně barikády ve stejné bitvě jako Reichmann - snažil se na fotografii aplikovat tradiční estetická kritéria a tím ji podpořit coby druh umění.

Václav Zykmund se s Vilémem Reichmannem počátkem 60. let sešli i při tvůrčí práci. Oba se podíleli na činnosti naší nejvýraznější fotografické skupiny té doby, skupiny **DOFO** (někdy též DoFo, čtěme „dobrá fotografie" nebo „Dům osvěty - fotografové Olomouce"). Členy skupiny byli zejména Jaroslav Vávra (odrodilý Brňan), Ivo Přeček, Jaromír Kohoutek, Jan Hajn a Vojtěch Sapara - pro účely výstav se sestava skupiny mnohokrát modifikovala.

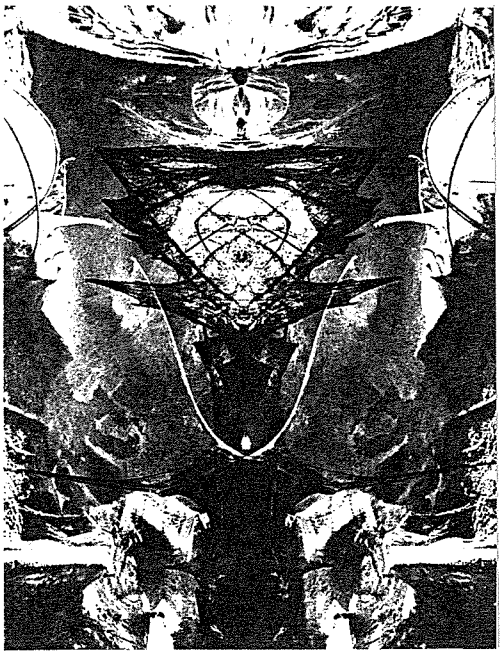
V. Zykmund jako teoretik skupiny a V. Reichmann jako tvůrčí osobnost se do činnosti DOFO zapojili r. 1962. Reichmann se skupinou téhož roku vystavoval ve Funkeho kabinetu (s reprízou v olomouckém Domě umění), r. 1963 v pražském DIVADLE NA ZÁBRADLÍ a r. 1965 opět v Kabinetu Jaromíra Funkeho v Brně. Pro obě výstavy ve Funkeho kabinetu připravil V. Zykmund katalog, první výstavu též komentoval v LITERÁRNÍCH NOVINÁCH a Čs. fotografii. Čs. fotografie se skupině věnovala ještě články K: Dvořáka (r. 1964) a N. Dvořákové (r. 1965).

VÝSTAVA SKUPINY DOFO V BRNĚ — Ve Fotografickém kabinetu v Domě pánů z Kunštátu v Brně byla vynikající výstava skupiny DOFO, která se stala pro brněnskou fotografující veřejnost prvořadou událostí. (Vystavovali Hajn, Kohoutek, Kytka, Přeček, Vávra a Reichmann.) Vyhraněnost názoru těchto členů odlišuje ostře tuto výstavu od běžných fotografických výstav a je nutno říci, že vyvolává spory. Příčinou diskusí kolem výstavy je skutečnost, že snímky této skupiny nejsou určeny pro ty, kteří vidí ve fotografii pouhý „odlitek" skutečnosti, nebo kteří chtějí všechny fotografie vždy interpretovat pouhou tzv. formální logikou, ale že jsou určeny především pro ty, kteří mají smysl pro obraznost, „obrazné myšlení", pochopení pro poezii a výtvarnou metaforu. Přitažlivost, objevnost a zdánlivá rozpornost vystavených prací tkví v jednotném názoru vystavujících, ve specifické fotografické výtvarnosti, v jejich mimořádném smyslu pro detail a pro seskupení takových logicky různorodých předmětů, jež vyvolávají již svou existencí silné emocionální napětí a které, vytrženy ze skutečnosti a přeneseny na fotografický papír, vedou až k jakémusi paradoxnímu, až groteskním pohledu. Základem jejich práce je fotografická lyrika, kterou důsledně sledují. Není to ovšem tzv. lyrika omšelých a sentimentálních, většinou impresionistických nálad, ale antisentimentální, někdy až stroze věcný pohled, který, spojen s lidsky účastným pohledem na skutečnost, vytváří vysoce humanistickou náplň jejich prací. „Okouzlení" je jediné slovo, které vystihuje celkový dojem z výstavy. Jednoznačný úspěch členů skupiny je tím pozoruhodnější, že jde většinou o umělce s živelným, přirozeným a takřka ničím neovlivněným nadáním. Jejich snímky nemají ani estétský charakter, a přece (nebo právě proto) je nutno jejich práci už dnes považovat za jednu z nejlepších, jakou ve fotografii máme.

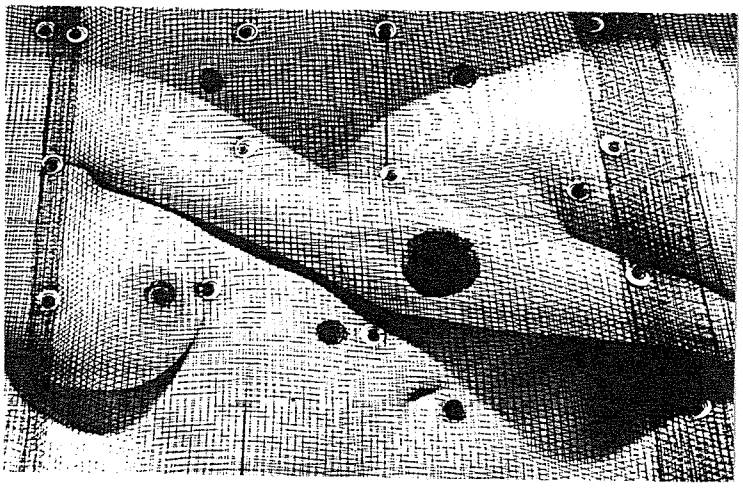
Václav Zykmund

58. **Václav Zykmund**
Výstava skupiny DOFO v Brně
otištěno v Československé fotografii, 1962

Skupina DOFO se od založení snažila o výjimečné zobrazení všedního. Reichmann do skupiny vnesl výtvarnou imaginaci, sám se nechal načas ovlivnit směrem k významnějšímu ovlivňování fotografického obrazu v temné komoře - fotomontáže či jiné speciální postupy vedly k pografičtění pozitivu. Reichmann později tyto práce shrnul v souboru *DELIRAMA* (1963-68). Nejznámější z nich, fotografie *V hlubinách*, byla otištěna na obálce katalogu výstavy SURREALISMUS UND FOTOGRAFIE uvedené v essenském MUSEU FOLKWANG r. 1967.

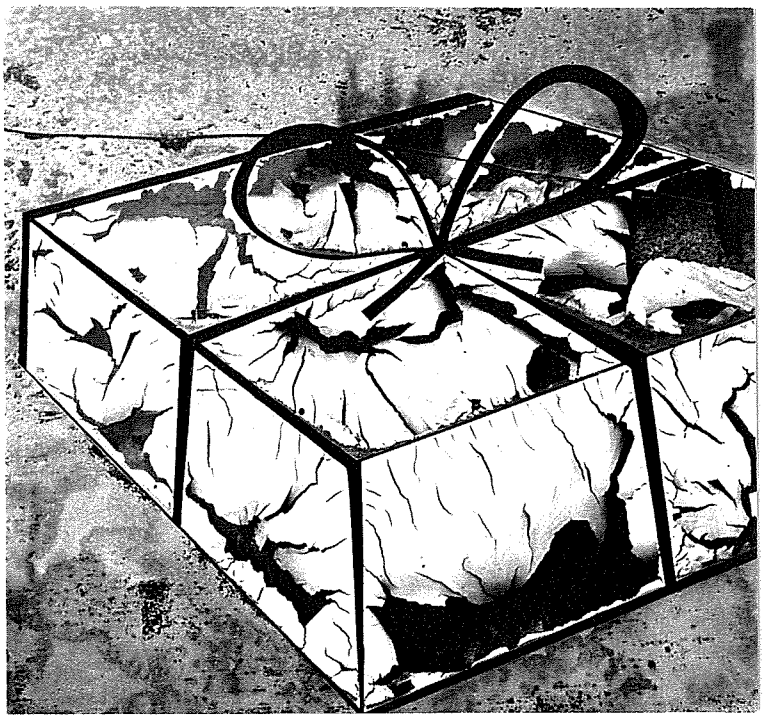


59.
Vilém Reichmann
V hlubinách
z cyklu Delirama
1966



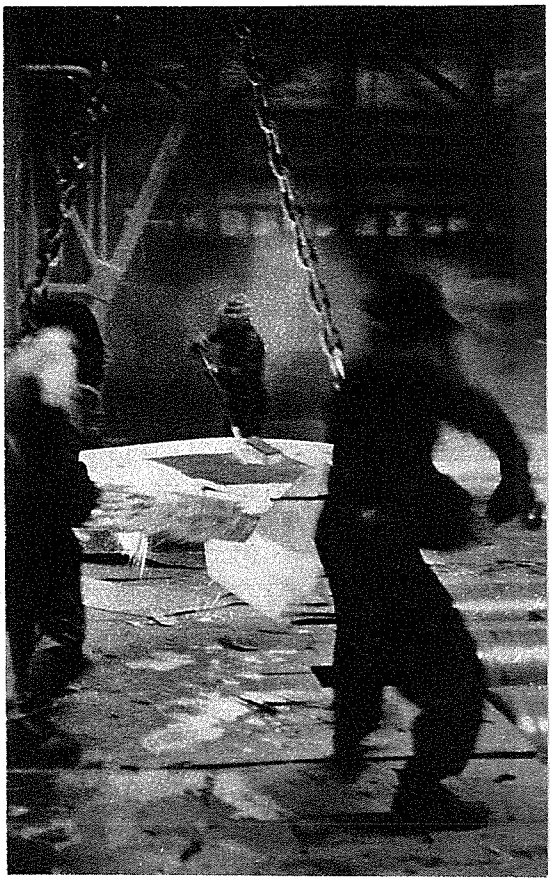
60.
Vilém Reichmann
Zásahy
z cyklu Delirama
1966

Reichmann se v 60. letech podílel na fotopublikacích o Brně spolu s K.O. Hrubým a M. Budíkem. (Krajské nakladatelství, Brno 1964 - Blok, Brno 1966 - Blok, Brno 1968 - Propagační tvorba, Brno 1969). Podobně jako na dříve zmiňovaných opusech nazývaných vždy stejně lakonicky *BRNO* je i zde příliš znát společenská objednávka. Brno zkrátka nemělo štěstí na souzvuk města s tvůrcem, jako tomu bylo třeba v případě *PRAHY PANORAMATICKÉ* J. Sudka. Lépe dopadla spolupráce s K.O. Hrubým na knize *VALAŠSKÁ SUITA* (Blok, Brno a Profil, Ostrava 1966). Reichmannova volná tvorba byla nadále publikována jen časopisecky v Čs. fotografii, revui Fotografie, PLAMENI nebo v novém brněnském kulturním měsíčníku HOST DO DOMU.



61.
Vilém Reichmann
Gift - Dar
z cyklu Tabulária
1966

Dluh Reichmannovi splatila po letech A. Šlachtová-Zykmundová (možný pseudonym V. Zykmunda !) hlubotiskovým ,porftoliem jeho 13 fotografií v nakladatelství Pressfoto (Praha 1984). Reprezentativní přehled celoživotních cyklů včetně zasvěcené studie Antonína Dufka však vyšel až r. 1994 (Foto MIDA, České Budějovice). A. Dufek stál též u zrodu bibliofilského vydání cyklu *RANĚNÉ MĚSTO* (Edice MPVU, Brno 1985).



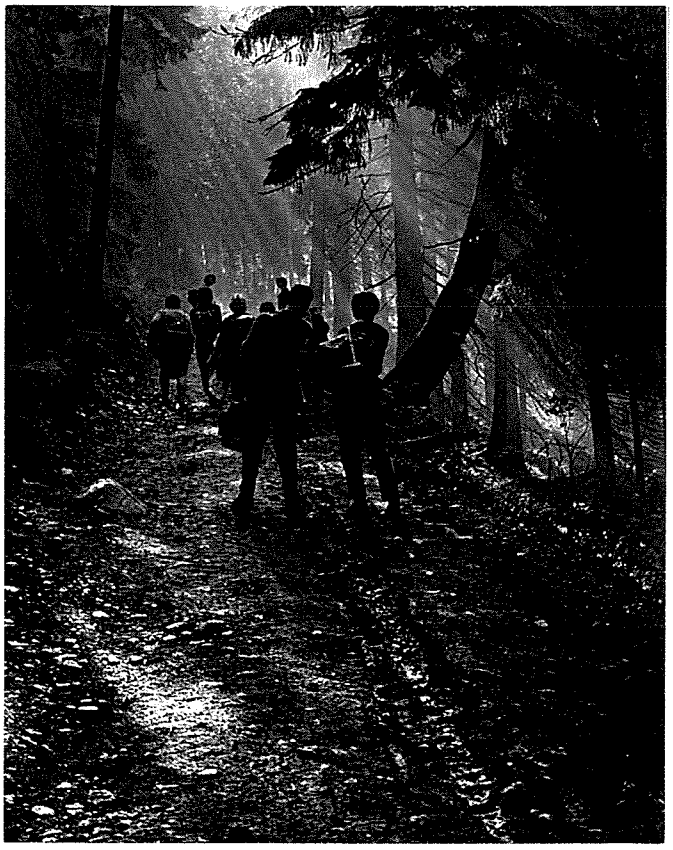
62.
Josef Tichý
Ve válcovně
ze souboru Lidé blízko ohně
otištěno v Československé fotografii, 1965

Počátkem 60. let brněnští fotografové o sobě nadále dávali vědět v domácích soutěžích. Ve Funkově kabinetu se na „výstavce výběru prací O NEJLEPŠÍ FOTOGRAFICKÝ SNÍMEK MĚSTA BRNA" v prosinci 1961 představili mj. Antonín Hinšt, Jaroslav Kytnar, Vladimír Tausch, Vladimír Skoupil, Josef Tichý, Emil Bican, Radovan Cígler, Jindřich Grepl, Milo Hájek, Jar. Hladký, Zdeněk Resner, Lubomír Bartoš, Josef Čoupek, Jiří Miksche, Josef Rossi, Zdeněk Souček, Ivan Berka, Josef Blažek, Karel Matula, Petr Nečas, Herbert Němeček, Erich Pokorný, Vladimír Vrbík a další.

Na celostátní SOUTĚŽI TVOŘIVOSTI MLÁDEŽE (od 7.10.1962 v Liberci) uspěli F. Chlumecký, O. Pernica, L. Bartoš, J. Šíchová, B. Nečasová, J. Menšík, J. Beran,

F. Mrázek, S. Skoupilová a V. Skoupil. Mrázkův oceněný snímek *Přestupek* byl v Čs. fotografii otištěn v bezprostředním sousedství varianty později proslavené fotografie *120 kilometrů* mladého člena ZK Vagónka Tatra Jana Saudka. V časopisech se objevovaly vedle snímků ostřílených K.O.Hrubého a J. Berana i jednotlivé fotografie J. Ustohala, M. Budíka, A. Rossiho, J. Tichého, Ivana Horsáka a manželů Skoupilových. Josef Tichý představil v Čs. fotografii 1965 soubor snímků z hutí a železáren doprovázená poetickým článkem Jana Skácela *LIDÉ BLÍZKO OHNĚ*. Za tento soubor získal Tichý o rok později stříbrnou medaili v soutěži francouzského časopisu Photo Cinéma.

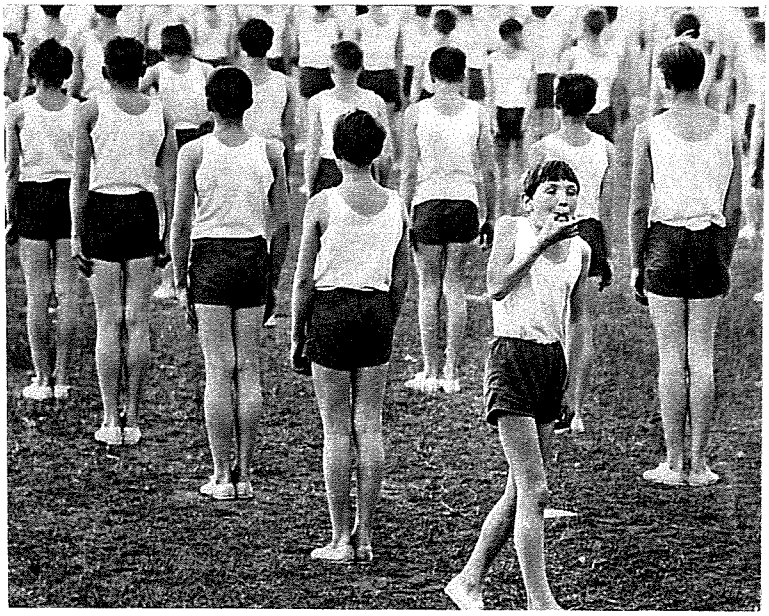
Na 4. SVĚTOVÉ VÝSTAVĚ FOTOGRAFIE V KARÁČÍ v listopadu 1962 se prezentovali mj. Josef Tichý, Jaroslav Kytnar a Rudolf Štursa. R. 1963 tamtéž proběhla MEZINÁRODNÍ VÝSTAVA STUDENTSKÉ FOTOGRAFIE, na které obdržel L. Bartoš zlatou medaili za snímek *Pes a míč* a Jiřina Mertlíková bronzovou medaili za fotografii *Cesta na Zverovku*. Čestná uznání obdrželi Blanka Nečasová a O. Hamerský (kromě těchto čtyř brněnských studentů získal uznání ještě ostravský Viktor Kolář).



63.
Jiřina Mertlíková
Cesta na Zverovku
1963

V soutěži HUMOR A SATIRA VE FOTOGRAFII na Haškově Lipnici 1963 vynikli Jan Beran a Ant. Hinšt. Hinšt uspěl snímkem *Posluchač* téhož roku i v soutěži ZA SOCIALISTICKÉ FOTOGRAFICKÉ UMĚNÍ, r. 1964 tato soutěž přinesla vavříny Josefu Tichému. Jan Beran r. 1964 satirickou soutěž v Ledči nad Sázavou vyhrál. V soutěži Meopty r. 1965 O NEJLEPŠÍ SNÍMEK PŘÍSTROJEM FLEXARET byli mezi deseti vítězi mj. Vilém Reichmann (!) a J. Horák. R. 1965 obdržel Vladimír Skoupil zlatou medaili za snímek *V poslední řadě* na FOTOGRAFICKÉM SALÓNU V TURÍNĚ 1965, Adolf Rossi byl oceněn na salónu v Kanadě.

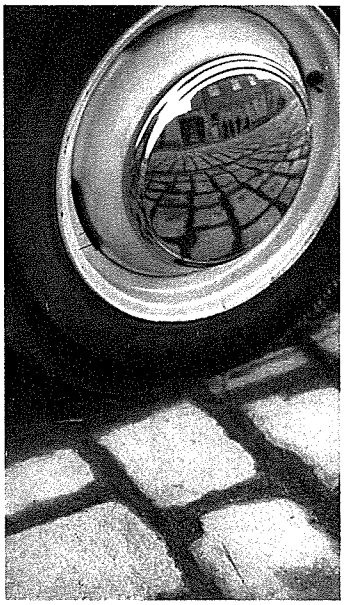
V POSLEDNÍ ŘADĚ (VLADIMÍR SKOUPIL – JIHOMORAVSKÝ KRAJ)



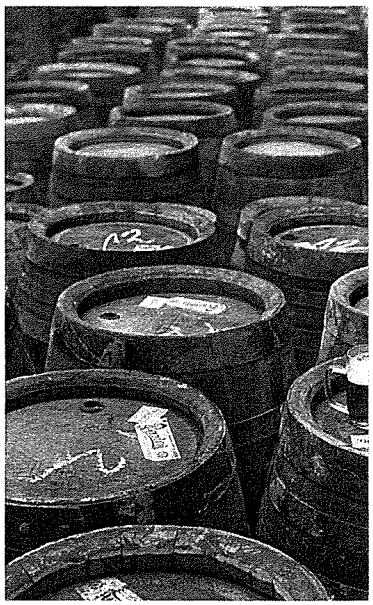
64.
Vladimír Skoupil
V poslední řadě
otištěno v Čs. fotografii, 1965

Tradice celostátních výstav amatérské fotografie v 60. letech pokračovala, ovšem mimo Brno i mimo zorné pole odborného tisku. Fotografie už nebyla svedena do jediného proudu kontrolované lidové umělecké tvořivosti a jak se její řečiště větvilo, výstava se marginalizovala. Nicméně za zmínku stojí příspěvek Brňanů A. Hinšta, M. Bainara a Kubeše na X. přehlídce v Gottwaldově 1966.

V září 1961 se v Brně rozšířilo spektrum fotografického vzdělávání. Vedle studijního oboru fotografie na střední uměleckoprůmyslové škole (s absolventy Pavlem Diasem, Hildou Misurovou, Petrem Sikulou, Miroslavem Myškou) a učebního oboru fotografie na středním odborném učilišti (s absolventy Petrou Skoupilovou, Jefem Kratochvílem, Marií Kratochvílovou) se fotografie začala vyučovat i na LIDOVÉ ŠKOLE UMĚNÍ JAROSLAVA KVAPILA. Její lektoři Ant. Hinšt a K.O. Hrubý během šedesátých let pomohli mnoha fotografickým talentům (Petr Baran, členové skupiny EPOS). Antonín Hinšt se s čtenáři Revue Fotografie 1963 podělil o zkušenosti z 1. ročníku doplněné fotografiemi frekventantů LŠU (Milan Bainar, Jindřich Peterek, Karel Trněný).



65.
Karel Trněný
Úkol na téma
Dlažba
1963



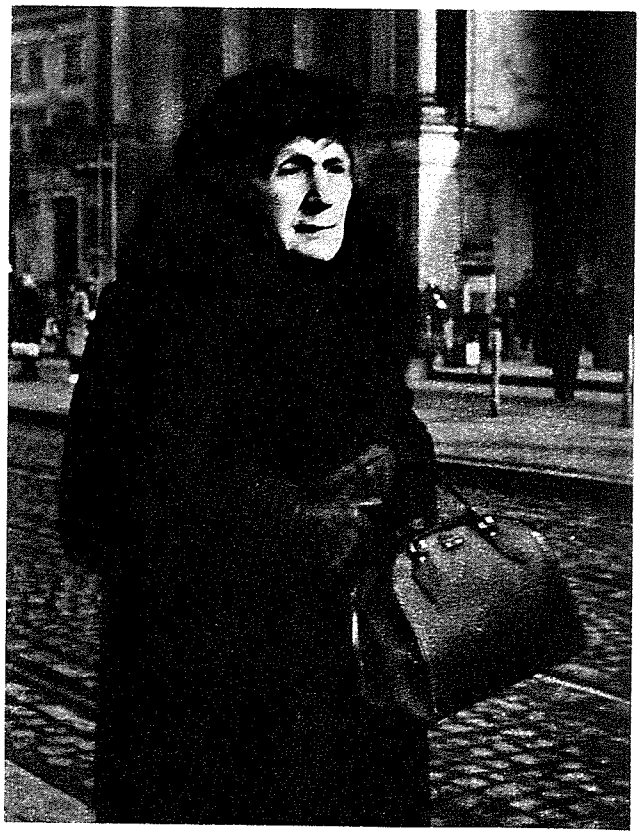
66.
Milan Bainar
Úkol na téma
Věcná fotografie
1963

Brňané Antonín Hinšt a Jan Beran byli aktivní i v pracovní skupině pro amatérskou fotografii při Ústředním domě lidové umělecké tvořivosti. Záznamy z jednání skupiny podávají dnes svědectví o počátcích fotografického oboru na brněnské lidové škole umění:

Jan Beran:„...Máme ovšem v Brně zkušenosti s LŠU, která už letos běží ve fotografii čtvrtý rok. Sám se věnuji v LŠU filmové tvorbě. Ti, kteří ukázali talent, dělají úžasné pokroky. Jsou ochotni hodně obětovat. Mnozí se na začátku přišli radit, jaký aparát by si měli koupit a dnes už jsou výtvarně i režijně dost vysoko.“
Antonín Hinšt: „Tři roky jsem tu brněnskou LŠU ve fotografii táhl sám. Poznali jsme, že k tomu stačí mít jen místnost, aby tam byla lavice a tabule s křídou. Žáci mají vybavení, o kterém ani nevíme. Týdně přednášíme čtyři hodiny, besedujeme, ukládáme úkoly. Výsledky jsou o dvě třídy lepší než u normálních i několikaměsíčních kursů, které nemají tento školský režim.“[29]

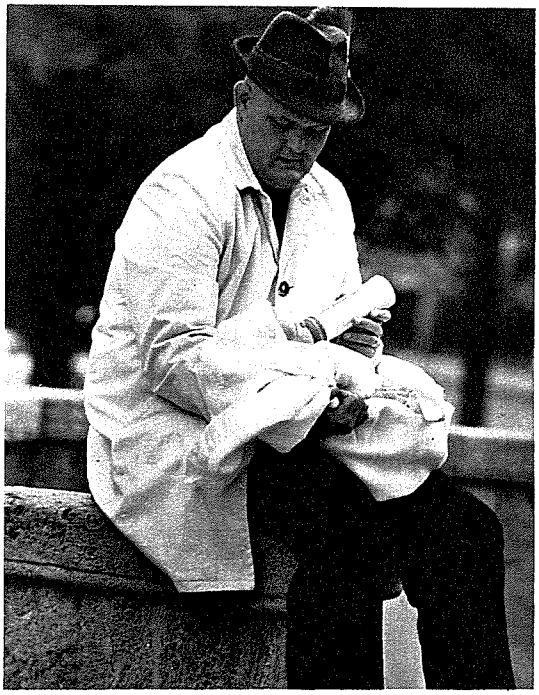
Větší podniky vytvářely materiální zázemí pro práci fotokroužků svých zaměstnanců. Aktivně působil FOTOKROUŽEK ZÁVODŮ JANA ŠVERMY (dnešní Zbrojovka), jehož členy byli manželé Skoupilovi. FOTOKROUŽEK PRVNÍ BRNĚNSKÉ STROJÍRNY dokonce organizoval počátkem 60. let celostátní SOUTĚŽE

BAREVNÝCH DIAPOZITIVŮ. První ročník 1962 přinesl ocenění pro Brňany J. Fajta, Ant. Kravku, Boh. Šuláka, Lub. Pernicu, Viléma Bayera, Bohumila Horáka, R. Hrabáka a Lub. Zelinku. Druhý ročník s tématem Pohyb v barvách znamenal úspěch pro St. Bláhu, Eduarda Chlubného, Jaroslava Bareše a Vladimíra Pokoru.



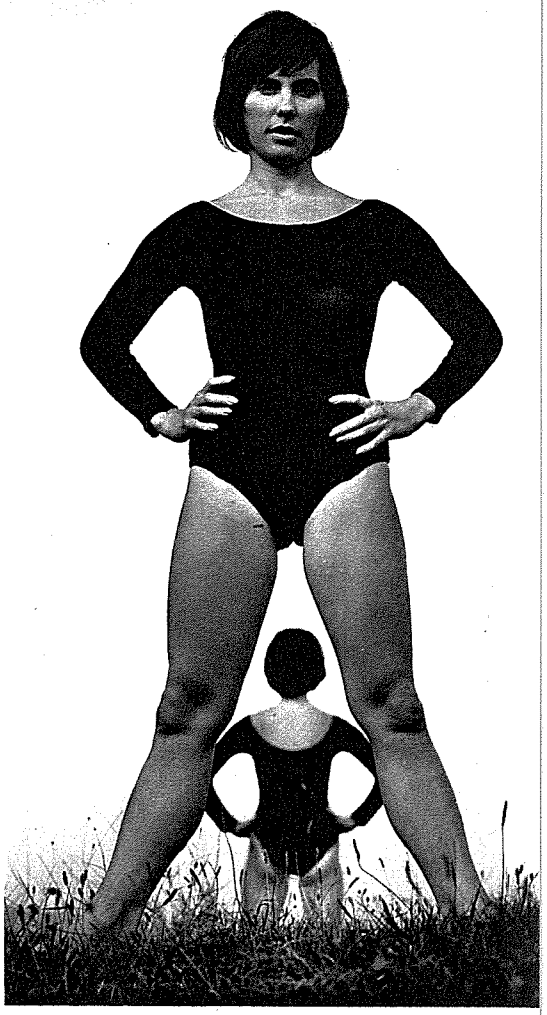
67.
K. O. Hrubý
Staré ženy
ze soutěže
Cykly a seriály 1965
otištěno v Čs. fotografii,
1965

Krajské kulturně osvětové středisko v Brně iniciovalo TÉMATICKOU SOUTĚŽ NA FOTOGRAFICKÉ SERIÁLY. R. 1965 soutěž získala celostátní rámec. V následujícím ročníku byly uděleny hned tři první ceny, a to Brňanům A. Hinštovi, K.O. Hrubému a M. Budíkovi.





Miloš



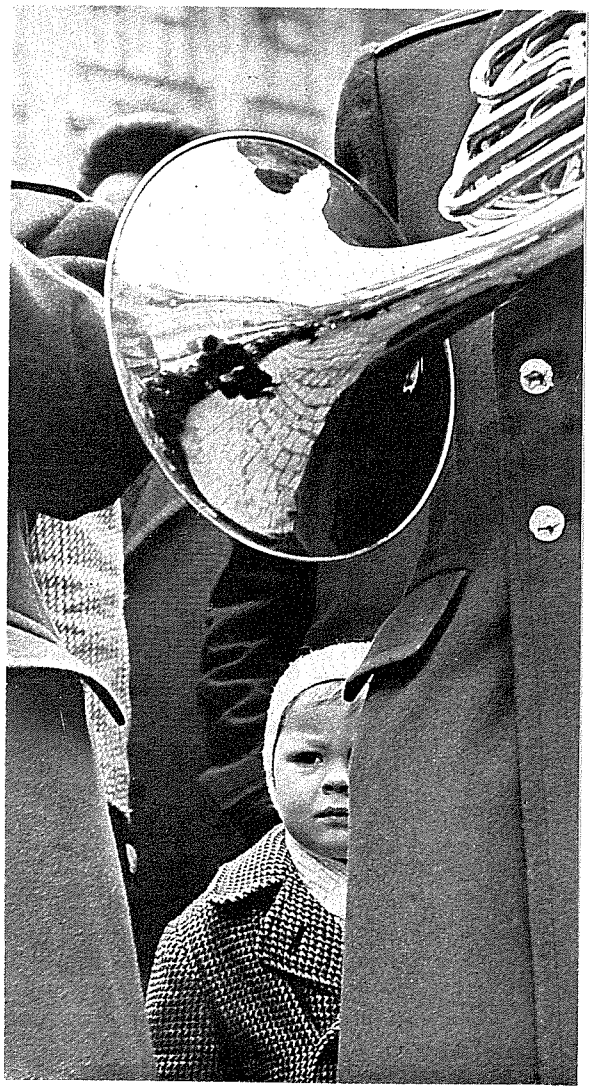
Budík

45

68./69./70. **Miloš Budík**
otištěno v revui Fotografie 67, 1967

Miloš Budík (1935) vystudoval r. 1955 chemickou průmyslovku v Brně, již kolem maturity na sebe upozorňoval jako fotografický talent v mnoha soutěžích (mj. soutěž berlínského Kodaku 1957). Samostatnou výstavou debutoval r. 1960 ve Funkově kabinetu.S výjimkou období 1964-70 (kdy byl technickým a obrazovým redaktorem časopisu VĚDA A ŽIVOT) byl zaměstnán jako fotograf. V letech 1965-72 působil ve skupině brněnských fotografů VOX. Pozoruhodné jsou jeho reportážní snímky, suverénně zvládající prostor a dynamiku, prosadil se i aranžovanou tvorbou. V letech 1959-82 byl autorem několika reprezentačních obrazových publikací o Brně.

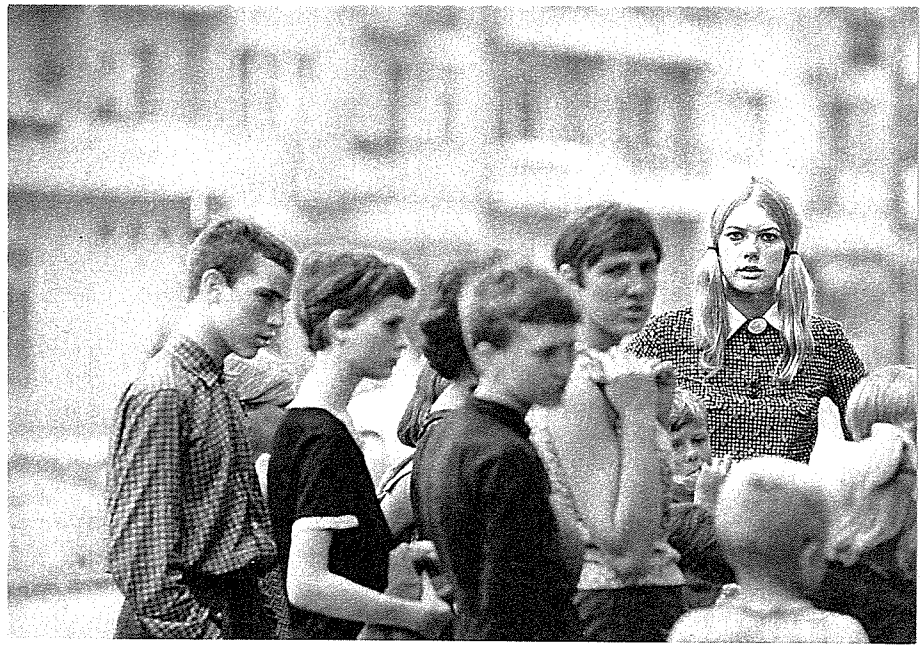
Budíkův spoluautor brněnských repreknih K.O. Hrubý se v knize *VYSOČINA* (Blok 1963) představil šťastněji v poloze krajináře než autora živé fotografie. Rok 1965 přinesl Brnu VÝSTAVY FOTOGRAFIÍ AGENTURY MAGNUM, FOTOMONTÁŽÍ JOHNA HEARTFIELDA A FOTOKOLÁŽÍ KARLA TEIGEHO. Fr. Kalivoda uspořádal v Domě umění města Brna VÝSTAVU AVANTGARDNÍCH FOTOGRAFIÍ A FOTOMONTÁŽÍ LÁSZLÓ MOHOLY-NAGYE. Na domácí půdě ukončila studia FAMU absolventskou výstavou Hilda Misurová-Diasová, představil se i solitér 60. let Antonín Hinšt. Igor Zhoř jeho výstavu glosoval:



71.
Antonín Hinšt
Posluchač
otištěno v Čs. fotografii, 1963

„[Hinšt]... fotografuje tak, aby i prostý objekt prostřednictvím jeho objektivu byl aktem jeho tvůrčí volby povznesen nad svou všednost. Dociluje toho různě - nejčastěji spojitostmi, do nichž fotografované věci a jevy staví.“[30]

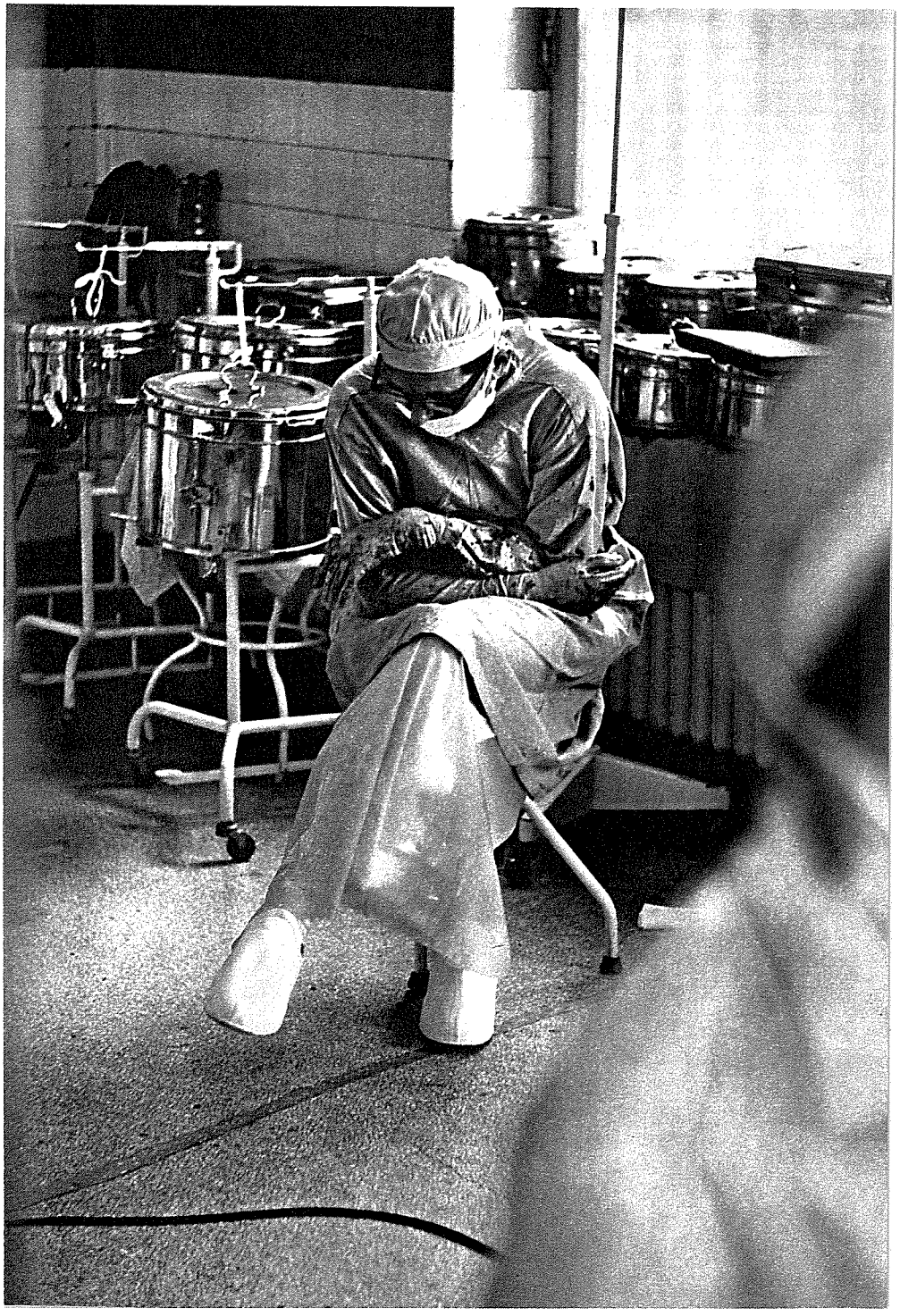
Po několika letech společného obesílání výstav v září 1965 brněnští fotografové Miloš Budík, Jan Beran, Antonín Hinšt, K.O. Hrubý, Josef Tichý, Soňa Skoupilová a Vladimír Skoupil ustavili fotografickou skupinu VOX. Skupina od počátku rezignovala na pevný program (*„hlavním smyslem a náplní je uspokojení a radost z tvůrčí práce“*[31]). Tým brněnských all stars si nepřipouštěl tématická či názorová omezení, společně sestavovali komponované výstavní celky bez ohledu na žánrovou jednotu. Jednotícím prvkem skupiny byl akcent na výtvarnou působivost, jedinečnost ve všednosti, absurdní humor. Později se přidal zájem o fotografii dokumentující akci (okamžik, který je ve svém dynamismu s to dokumentovat konkrétní a neopakovatelnou událost).



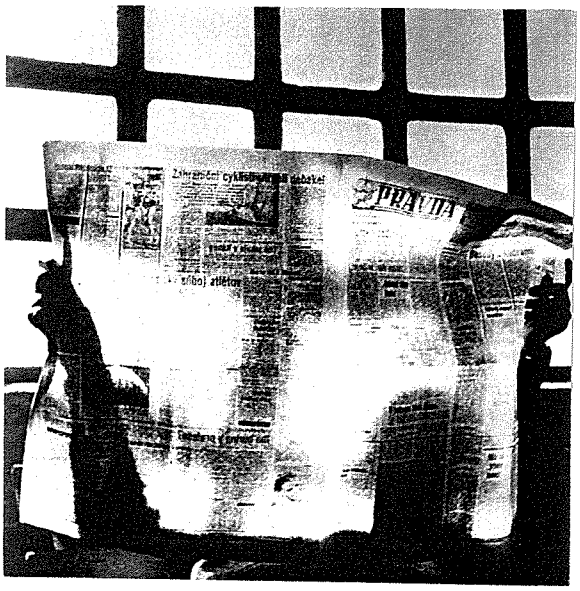
72.
Soňa Skoupilová
Parta
otištěno v revui
Fotografie 70
1970

Skupina VOX se jako celek r. 1966 zúčastnila těchto výstav: BARREIRO (Portugalsko), PHOTEUROP 66 (Brusel - Versailles - Lausanne), BORDEAUX 66, AMAGER FOTO KOBENHAVN 66, SALON VŽKG OSTRAVA 66, IV. MEZINÁRODNÍ PŘEHLÍDKA FOTOKLUBŮ VSETÍN 1966, SAO PAULO 1966. Ve Versailles získala skupina medaili francouzského ministra pro mládež, Josef Tichý tamtéž ocenění za fotografii *Tvary*. Tichého fotografie *Hráč na violu* byla odměněna na přehlídce v Barreiro. V dalších letech pokračovala v zahraničních výstavách (mj. PHOTEUROP 67), uvedla se však zejména samostatnými výstavami v Československu: 1967 VARIACE ve Funkově kabinetu, v ostravské Fotochemě, ve

Slováckém muzeu v Uherském Hradišti, na putovní výstavě v Polsku. Roku 1969 v Luhačovicích a v Chebu představili „SVĚT ABSURDIT“. Poslední společná výstava skupiny proběhla r. 1970 v Brně, skupina formálně ukončila činnost r. 1972.



73.
Miloš Budík
Chirurg
otištěno v revui Fotografie 67, 1967

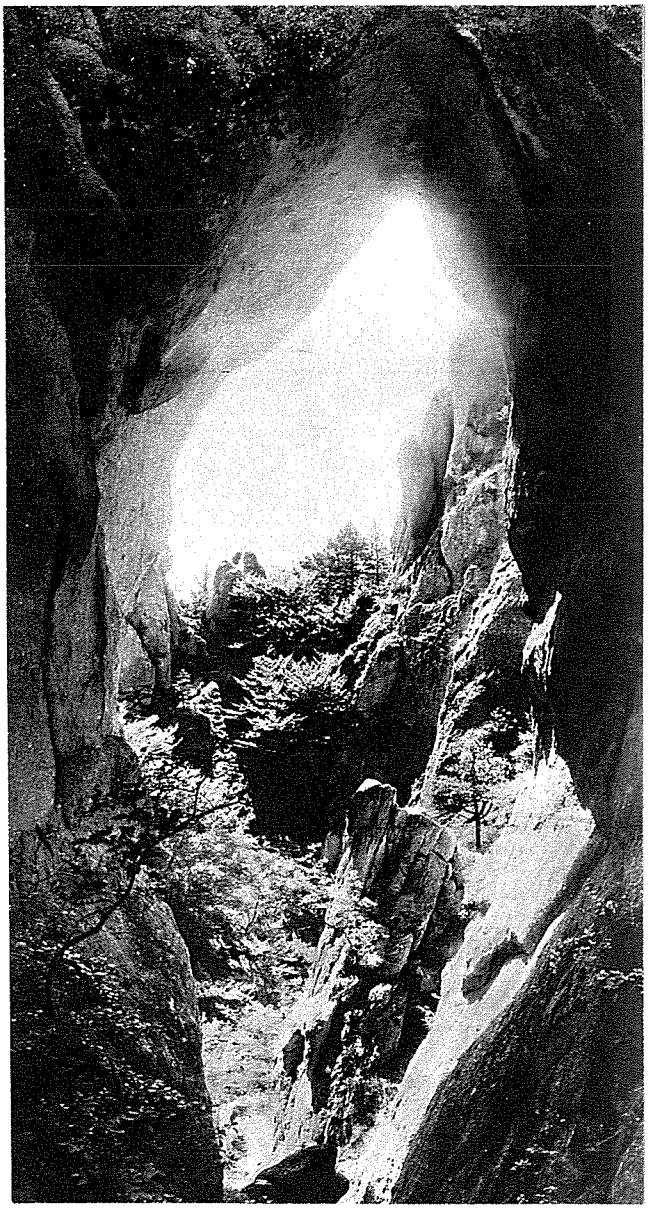


74.
Jan Beran
ze souboru Svět absurdit
otištěno v revui
Fotografie 69,
1969

V roce 1965 vznikla ještě jedna brněnská fotoskupina: M. Spurný, M. Černoušek, P. Mazal, J. Novák a F. Petřík založili při brněnském kulturně osvětovém středisku **REKRAFO** - skupinu regionální krajinářské fotografie, snažící se *„svými obrazy vzkřísit již zhasínající slávu a technizací značně poničenou krásu krajiny"*. Skupina kladla důraz na autentickou regionalitu fotografie už vymezením „lovišť": *„Milanu Spurnému zůstala tradičně jižní Morava a Českomoravská Vysočina, Pavel Mazal sleduje Ždánicko, Drahanskou Vysočinu a Jesenicko, Miloslav Černoušek pořídí Jihlavky, Jaroslav Novák Pomoraví a František Petřík obtížnou Hanou."*[32] Tím se současně vymezovala vůči salónní fotografii anonymních krajin piktorialistického typu i vůči módní krajino-grafice. Skupina byla aktivní zejména v letech 1965-67, kdy její soubor osmdesáti panoramatických snímků z Českomoravské vysočiny (základ M. Spurného rozšířený o díla dalších členů skupiny) putoval po jejích menších městech, dávala o sobě vědět až do konce 80. let.

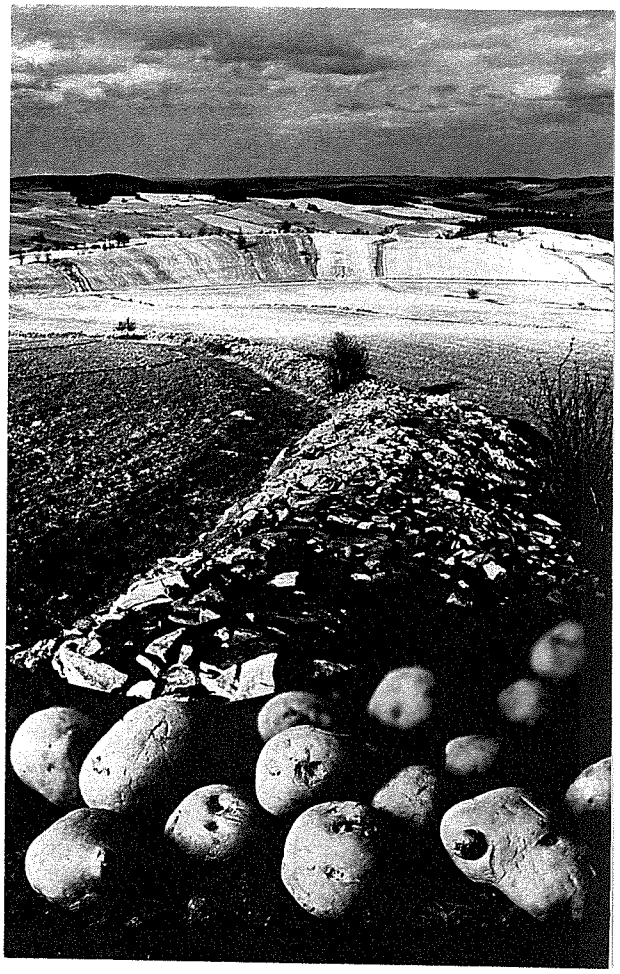
V říjnu 1966 se způsobem práce REKRAFO podrobně zabýval belgický časopis PHOTO CINÉMA, který článek doplnil několika panoramatickými krajinami M. Černouška a M. Spurného. Ještě v únoru 1967 se týž časopis ke skupině vrátil, když její snahu zachytit v krajině stopy působení člověka v tehdejší etapě technické civilizace dával za vzor banálně tvořícím francouzským krajinářům.

Miloslav („Milan","Miloš") Spurný cíle skupiny komentoval:
„... prvotní je náš zájem o krajinu a její osud v etapě technické civilizace... Je dnes velká odvaha dělat „realistické" krajinky. Podíváme-li se na krajinářskou tvorbu, ať již domácí nebo venku, je to celkem neradostný pohled. Navzdory tomu dramatu, které se dnes odehrává v přírodě, se prakticky krajina ze snímků



75.
Pavel Mazal
Sulovské skály
otištěno v Čs. fotografii,
1967

ztratila: degenerovala v záležitost výtvarné formy, jen v kompoziční hru linií a ploch bez vlastního smyslu a poslání. A stále se prohlubuje to hluboce nepravdivé dělení krajinářské fotografie na „uměleckou" a pouze dokumentární. Výtvarný forrmalismus zatlačil do pozadí zájem o vlastní krajinu a přírodu vůbec. Je to dnes módní snažit se deformovat, redukovat a abstrahovat reálný svět na geometrické praformy - ale krajina z toho obvykle vyjde jako fantóm a ten náz nezajímá. Víme, že naše usilování o renesanci aspektivní (= „realistické") fotokrajiny popouzí dnešního výtvarníka... A tak trpělivě vysvětlujeme, že nekopírujeme, poněvadž kopíruje jen ten, kdo obkresluje známé - ale prosím vás, kdo zná zákonitosti vývoje organických soustav a jejich změn? A my chceme ukazovat krajinu jako organismus, v němž probíhají zákonité změny, nechceme sklouznout na platformu výtvarných rebusů."[33]

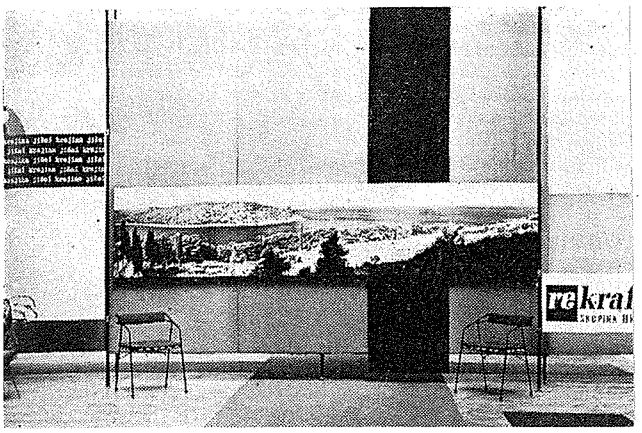


76.
Miloš Spurný
Vysočina - bramborářský kraj
otištěno v revui Fotografie 67,
1967

Profil skupiny REKRAFO se snímky M. Spurného, P. Mazala a M. Černouška vyšel v Čs. fotografii 1967. Spurný se však později zpronevěřil svému programu krajinářského purismu. Téhož roku v Revui Fotografie publikoval stať HLOUBKA V KRAJINĚ, kde komentoval svůj experimentální postup ekranového snímání krajiny (*„...skládáme krajinu z tolika políček filmu, kolik jich věcný a obrazově výtvarný záměr - a to nejenom ve vertikále, ale i v horizontále - vyžaduje"*[34]). Roku 1970 už tamtéž uvedl a obhajoval bytostně abstraktní KRAJINÁŘSKOU FOTO-MONTÁŽ-GRAFIKU.

Miloš Spurný (1922-79) vystudoval r. 1949 přírodovědeckou fakultu brněnské univerzity, působil jako botanik, rostlinný fyziolog a krajinný ekolog Čs. akademie věd v Brně (1959-79 Botanický ústav/Výzkumný ústav fytotechniky ČSAV). Fotografoval výlučně krajiny, v tvorbě akcentoval realisticky výtvarnou dokumentaci krajiny (včetně využití fotomontáží) a vliv člověka na její vzhled. Byl vůdčím duchem skupiny REKRAFO. Samostatně debutoval výstavou VYSOČINA VE FOTOGRAFII MILOŠE SPURNÉHO v Moravské galerii (1964), Vysočině věnoval i další výstavy v pražské Fotochemě (1965) a v Moravské Třebové (1965, reprízy Nové Město na Moravě 1966, Velké Meziříčí 1966, Křižanov 1967, Žďár nad Sázavou 1967, Jihlava 1967). Oblast Středomoří a

Černomoří zobrazil na výstavě JIŽNÍ KRAJINA VE FOTOGRAFII M. SPURNÉHO v Moravské galerii (1967, reprízy Fotochema Praha 1967, Velké Meziříčí 1968). Poslední výstavou EVROPSKÉ KRAJINY VE FOTOGRAFII M. SPURNÉHO v Blansku r. 1976 dále rozšířil celoživotní regionální obzor. Velkoformátovými fotomontážemi se též podílel na ztvárnění interiérů veřejných prostor.



77.
Miloš Spurný
Instalace výstavy M. Spurného
otištěno v Čs. fotografii, 1967

V druhé půli 60. let o sobě dávala vědět skupina pěti absolventů Hinštova kursu Lidové školy umění Jaroslava Kvapila sdružených pod hlavičkou KRUHU PŘÁTEL VÝTVARNÉHO UMĚNÍ při Domu umění města Brna. Skupinu NIPP tvořili zlatník **Milan Bainar** (1936), technik Zdeněk Kubeš (1938), konstruktér Oldřich Pernica (1938), kovorytec Radomír Plšek (1931) a zemědělský inženýr Karel Veverka 1943). Ustavující výstavu skupiny uspořádali po dokončení LŠU r. 1964 v Brně. Jednotícím znakem byla výrazná sytost hlavního motivu dosažená kontrastní expozicí nebo manipulací při pozitivním procesu. Pro Kubeše byly typické dynamické figurální kompozice s využitím neostrosti a kontrastu, pro Bainara osobitá poetizace smutku, pro Pernicu intelektuální pointa snímků oscilujících od neosobní ponurosti a chladu k recesi, pro Veverku formální stylizace přírodní tématiky, pro Plška sportovní motivy. Bainar jako jediný dosáhl určitých úspěchů v soutěžích. Druhou společnou výstavou r. 1968 (Fotochema Ostrava, Funkův kabinet Brno) se dostali až na stránky Revue Fotografie i Čs. fotografie.

K.O. Hrubý výstavu doprovodil laskavou recenzí:
„... moderní fotografie, má-li si toho jména zasloužit, musí vycházet v první řade z určité myšlenkové potence autora. A ta se dle mého názoru u těchto pěti mladých mužů vyskytuje v uspokojivé míře.Dohromady mi ani nevadí, že ten myšlenkový motor je někdy hnán příliš do obrátek anebo občas i vyjede na okraj schválnosti nebo recese. Ale téměř u všech snímků pěti autorů divák cítí jakési mrazení v zádech, to když mu dojde z pozadí ten tlak, napětí a nejistota naší



78.
Milan Bainar
Dětský portrét
otištěno v revui
Fotografie 68,
1968

schválnosti nebo recese. Ale téměř u všech snímků pěti autorů divák cítí jakési mrazení v zádech, to když mu dojde z pozadí ten tlak, napětí a nejistota naší doby, které tato výstava vyzařuje. Ba ne, tady není veselého opravdu nic...On by se člověk už jednou rád na nějaké výstavě třeba zasmál, ale to si ještě asi počkáme; zatím zřejmě fotografům moc do smíchu není a je jeich právem, že se do toho nedají nutit."[35]



79.
Zdeněk Kubeš
Chodec
otištěno v revui
Fotografie 68,
1968

6.5.-5.6.1966 Funkův kabinet uvedl již zmiňovanou výstavu SURREALISMUS A FOTOGRAFIE, reprízovanou 2.10.-2.11. v essenském muzeu Folkwang (spolu s Teigeho kolážemi z let 1935-51), r. 1968 v Praze a Bratislavě. Petr Tausk a Adolf Kroupa (za přispění V. Zykmunda i V. Reichmanna) sestavili reprezentativní výběr 94 fotografií 31 českých fotografů spjatých se surrealismem od klasiků Štyrského a Severa až k nejmladší generaci (Nožička, Kuklík, Přeček). Miloš Koreček představil čtyři fokalky, Vilém Reichmann po dvou snímcích z výstavy Skupiny Ra a z aktuální tvorby, Václav Zykmund dvě ilustrace k básni L. Kundery Výhružný kompas, Bohdan Lacina tři fotografie a Vladimír Rybička jeden snímek. Václav Zykmund ve skromném, na kolenou vzniklém katalogu vymezuje vztah fotografie k surrealismu:

„... je přirozené, že ve fotografii nalezl surrealismus svou sféru jen v rozmezí možností fotografie, jen v rozmezí jejích specifických zákonitostí. Jakékoli překročení těchto možností, třeba v podobě mechanické aplikace specifických zákonitostí jiné formy nebo druhu umění, by znamenalo ztrátu původní kvality a přesun surrealistické fotografie do jiných rovin, především však do roviny fotografie neumělecké.
Surrealistická fotografie, podobně jako surrealistické malířství, není ve svém projevu jednotná. Zařazujeme pod ni nejen fotografie těch objektivně existujících skutečností, které ve vnímateli vzbuzují určité konkrétní pocity adekvátní pocitům, které vzbuzuje surrealistický verismus v malířství, nejen všechny snímky evokující „snovost" reality s její absurditou, s jejími náhodnými setkáními objektů, které k sobě v běžném životě či ve formální logice nepatří, tím spíš, že setkání se odehrává v rovině cizí této předmětné skutečnosti, ale také takové snímky, v nichž realita skutečnosti nabyla svou strukturu, tvarovostí odstupňováním valérů silných emotivních kvalit obdobných těm, které vytváří tzv. absolutní surrealismus a konečně i snímky, v nichž jde o syntézu obou těchto zdánlivě protilehlých forem, snímky, v nichž je dovoleno aranžování, hra, uplatnění fabulačních schopností fotografa.."[36]

Pro Bohdana Lacinu a Vladimíra Rybičku byla výstava SURREALISMUS A FOTOGRAFIE v tomto kontextu premiérou.

Bohdan Lacina (1912-71) studoval Vysoké učení technické v Brně a Vysokou školu architektury v Praze (1931-37), poté byl učitelem kreslení v Jevíčku a v Boskovicích. Od roku 1944 až do smrti žil v Brně. Byl významným surrealistickým i expresionistickým malířem, členem SKUPINY RA. Po jejím rozpadu pracoval ve Výzkumném ústavu pedagogickém, od r. 1962 pak na katedře dějin umění a výtvarné výchovy brněnské univerzity. Fotografoval od r. 1961, na technické stránce fotografií se podílel jeho syn Aleš Lacina.

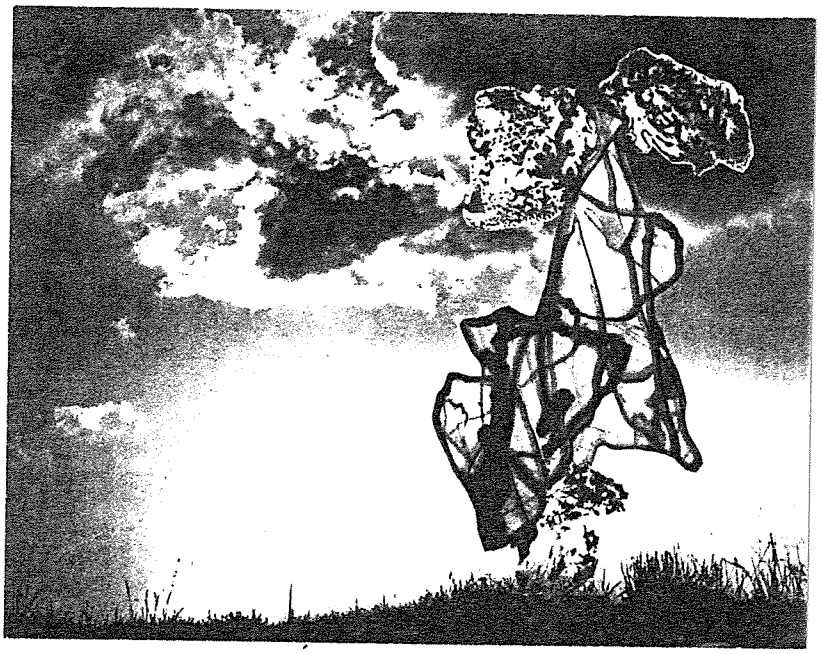
Vladimír Rybička (1908-88) pracoval v letech 1928-34 jako asistent filmové režie, od r. 1930 byl členem FILM-FOTO SKUPINY LEVÉ FRONTY. 1934-60 působil v průmyslových podnicích, 1960-74 v propagaci Brněnských veletrhů a výstav. Fotografoval od mládí, za zmínku stojí jeho tvorba od počátku 60. let, kdy vytvářel tzv. *foto-poet-montáže* metodou vystřihované fotokoláže nebo speciálními fotografickými postupy. Rybička svoji tvorbu komentoval:

„... fotografuji Flexaretou, někdy bez přístroje vůbec, promítáním, spojováním negativu a pozitivu, inverzí ... Poznal jsem, že si fotograf ve své kameře sice odnáší krajinu, ale jiná krajina vněm od té chvíle žije. Tak jsem snímky ... přebásňoval, transplantoval a měnil...“[37]

Výstava SURREALISMUS A FOTOGRAFIE se při pražské repríze r. 1968 dočkala polemického ohlasu v Čs. fotografii:

Výstava, kterou podnítil brněnský kabinet Jaromíra Funkeho a kterou převzalo i essenské Museum Folkwang, se dostala do Prahy a byla instalována v síni Čs. spisovatele. Jak vysvětluje v katalogu Václav Zykmund, název Surrealismus a fotografie nahrazuje ten spíše očekávaný „surrealistická fotografie“ jaksi pro jistotu. A skutečně. Soubor připravený Adolfem Kroupou, Vilémem Reichmannem, Petrem Tauskem a Václavem Zykmundem je značně variabilní, bylo by možno jej donekonečna obměňovat a doplňovat, čehož důkazem jsou i proměny pražské oproti brněnské podobě. Naproti tomu, kdyby to byl soubor jen trochu přísnější k vlastní podnětné myšlence i k teorii fotografie, musil by se scvrknout na pouhých pár fotografií. Pokud by nebyl rozšířen o další práce těch autorů, kteří mají se surrealismem společného nikoli jen něco, nýbrž celý svůj umělecký i osobní postoj. Avšak vezměme tu výstavu jako podnět a spravedlivě jí přiznejme zásluhu o to, že se pokusila podat zejména mladým lidem realitu jistých pojmů. Nepamětníci, jakmile se začnou zabývat surrealismem s hlediska kulturní historie nebo ještě častěji jako pověstí, musí mít z pojmů hlavu pěkně zamotanou. V tom směru pro ně musí být setkání s fotografiemi Jindřicha Štýrského, Jiřího Severa či Františka Vobeckého pravým ozářením dohadů. Poučné jsou však i ony vzdálenější doteky s programem surrealistů, jak se objevují v některých pracích autorů, stojících tehdy mimo vlastní surrealistický proud, ale podléhajících jeho naléhavému vlivu. A pak už zbývá jenom ověřit si, do jaké míry jsou mnohé práce nebo celé myšlení hlavně mladší generace surrealismem ovlivněny. Samozřejmě že o jakémsi vlivu je možno mluvit skoro vždycky, ale má to smysl u autora, který zde vystavuje jakýsi projev tematické adekvace a zároveň máte v kapse výtisk časopisu s autorovou banální a kýčovitou fotografií „pro užitek“? (L. Postupa: Vrány) Nevím, do jaké míry třeba musí tohle také dělat či dělá takový Ivo Přeček, ale zajímá mě, že jeho fotografie vždycky v sobě nesou jakési zákonité znaky osobního programu. A tak pomíjejíc princip neodvolatelné revolučnosti až k pomezí fanatismu je tahle výstava jen přespříliš vnější pohled na problém. Bez spojitosti s jinými ještě svědectvími a aspoň základně orientujícími definicemi surrealistického programu (tím nemyslím hesla, ale ukázky) je takto vytržená fotografie jen kuriozitou a atrakcí. Je to stejné nedopatření, jako když třeba Ludvík Souček v publikaci Umělecká fotografie vytrhuje Moholy-Nagyho z celé souvislosti a představuje ho jako fotografa jenom proto, poněvadž tento umělec a teoretik mimo jiné používal pro demonstraci programu také fotografování. Amatérství ve fotografické teorii už nadělalo hodně zmatků a přece každý jeho další projev se u nás přijímá s uznalým pokyvováním hlavou. A tak tedy na závěr této procházky a do vínku těm, kteří budou mít námitky, kratičký citát z kmotra českého surrealismu Karla Teiga: „Řeknete-li, že surrealismus popírá realitu, máte pravdu jen potud, pokud je možno říci, že také revoluce popírá realitu.“ — dvk

80.
-dvk-
recenze výstavy
Surrealismus
a fotografie
otištěno
v Čs. fotografii,
1968



81
Vladimír Rybička
Podzim
otištěno v revui
Fotografie 66,
1966

Od 16. dubna 1967 vystavoval ve Funkově kabinetu se svými žáky prof. Otto Steinert, jeden z nejvýznamnějších světových fotografů. Brněnský Dům umění vydal k výstavě *„objemný katalog se 24 reprodukovanými snímky (pro které byly zapůjčeny štočky přímo z NSR)"*[38]. Funkův kabinet rovněž přinesl reprízu výstavy 7x7, na které Anna Fárová představila čtrnáct našich fotografů. V pražské Fotochemě byly r. 1967 soustředěny nejlepší fotografie ze SOUTĚŽE ČASOPISU STUDENT, které vystavovalo *„dvaačtyřicet autorů fotografické nastupující generace"*. Vedle V. Merty, J. Reicha či B. Goldweina se zde představili brněnští Petr Baran a Jiří Erml. VÝSTAVA AMATÉRSKÉ FOTOGRAFIE se konala toho roku v Martině, z jihomoravské kolekce upoutali mj. brněnští Hinšt, František Maršálek, Jiří Horák, Milan Bainar a Jaroslav Kytnar.



82.
Jiří Horák
Kluci
1968

byl omylem milovaným stařík em mezi všemi vrstvami probuzeného národa, který se opájel slastným významem jeho jména, blížila se nevyhnutelná kocovina, která měla dát okusit pocity okupace, ponížení a zbabělosti dalším generacím.



83.
Antonín Hinšt
Josef Smrkovský
1968

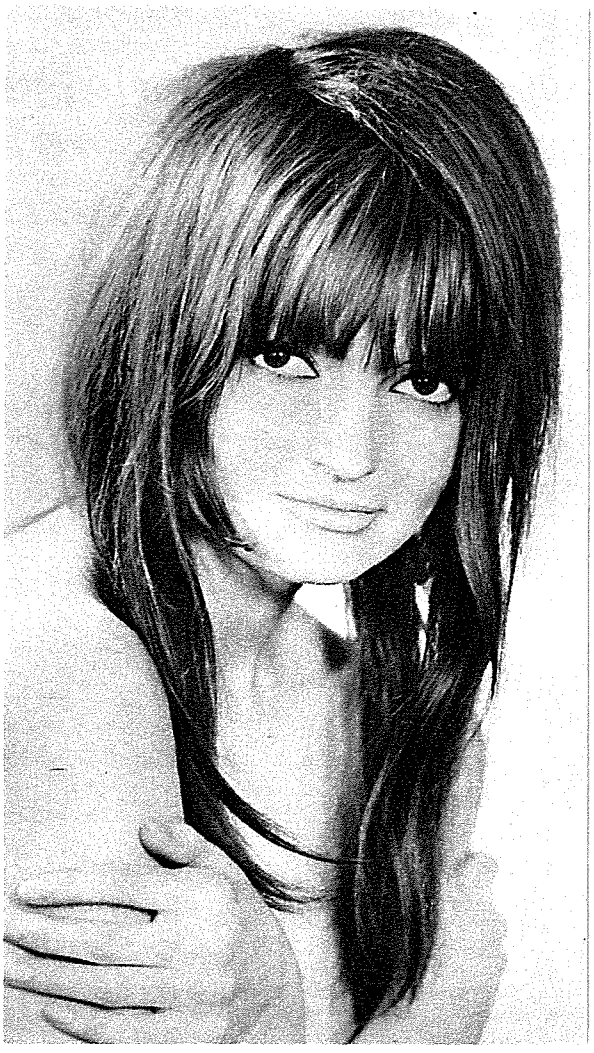
V Brně prakticky nevznikaly zaznamenáníhodné reportážní fotografie. Pro tuto víceméně užitou tvorbu zde nebyl dostatečný odbyt ani motivace. Zdeněk Křapa si v revui Fotografie stýskal:

„Fotograf roste úměrně se svými publikačními možnostmi... Z tohoto hlediska jsou nezaslouženě handicapováni všichni, kteří žijí a tvoří mimo Prahu s její neúměrnou koncentrací vydavatelských institucí... Tvrzení, že pražské redakce vědomě preferují pražské fotografy, by nebylo fair. Jenže nekonečný šroub redakční práce si vynucuje spolupráci především s těmi autory, kteří jsou při ruce, nebo kteří se mohou redakci snadněji připomenout autor třeba z Liberce nebo z Rakovníka. V tom budou vždy preferováni ti, kdo bydlí či působí v kulturních centrech nebo v jejich těsné blízkosti..."[39]

Okupace Brna sovětskými tankisty v srpnu 1968 dala v tomto směru k reportážní tvorbě hořkou příležitost. Rozsáhlý reportážní soubor z okupovaného Brna vytvořil Petr Sikula. Ještě trpčí šance se naskytla brněnským fotoreportérům o rok později. První oběti zastřelené důsledkem brežněvovské agrese měli v Brně na svědomí jejich rodáci milicionáři... S počátkem normalizace se reportážní

úhor v Brně ještě rozšířil. Jihomoravský deník Rovnost, od r. 1970 ještě Brněnský večerník, malá redakce ČTK a občasné šance proniknout do pražských deníků zůstaly v podstatě jedinou reportérskou platformou, která nedala vyniknout žádné výrazné osobnosti.

Velký boom prožívaly v Brně konce 60. let tvůrčí skupiny. Fotografické skupiny se utvářely nejčastěji ze spolužáků LŠU nebo SUPŠ. Skupiny brněnských výtvarníků BRNO 57, PARABOLA a PROFIL se dokonce na jaře 1968 sdružily ve vyšší útvar - v BLOK TVŮRČÍCH SKUPIN.



84.
Miloš Beneš
Portrét
otištěno v revui Fotografie 68, 1968

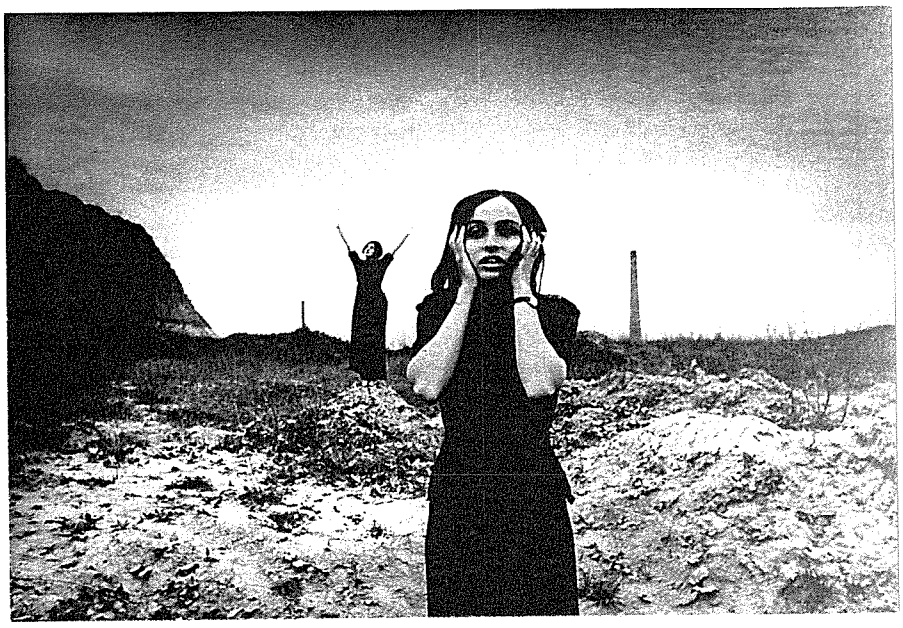
V roce 1968 se do povědomí fotografické obce prosadila skupina mladých absolventů Hinštova a Hrubého fotografického oboru brněnské Lidové školy umění. Jádro **skupiny EPOS** tvořili Rostislav Košťál, Jiří Horák a František Maršálek., zakládajícími členy r. 1967 byli ještě Miloš Havelka a Miloš Beneš.



85.
Rostislav Košťál
Fotografie
otištěno v revui Fotografie 68, 1968

Skupina EPOS zprvu tvořila emotivní živou a portrétní fotografii, postupně však přešla k figurální inscenované fotografii, která ji vynesla na vrchol módní vlny. R. 1968 se ke skupině připojil též Petr Sikula, který se svou krajinářskou fotografií (byť prostoupenou symbolikou) vymykal z hlavního proudu EPOSU - dramatické exteriérové konfrontace lidských modelů s civilizačními a přírodními motivy. Skupina přenesla do výrazového rejstříku naší fotografie ohlas soudobé kultury akcentované novou „ztracenou generací" (vliv rockové hudby, hnutí hippies, existencialistů). Styl skupiny byl v interakci s tehdejší reklamní a módní fotografií. Exaltované scény plné absurdních střetů pompézních gest a předmětů s přízračnými přírodními kulisami odrážely snahy o generační revoltu v prostředí ztracených iluzí přelomu 60. a 70. let.

EPOS inicioval (slovy A. Dufka) „*novou vlnu čs. fotografie*", která na sebe strhávala značnou pozornost na desítkách zahraničních výstav (mj. Royal Photographic Society, Londýn 1968 - Kodak Gallery, Sydney 1971 - Sarajevo 1976) a rozpoutala bouři na domácí scéně (výstava EPOSu ve Funkově kabinetu 1971, přehlídky čs. fotografie v Moravské galerii 1969, 1971, 1973). Nejsilnější ohlas paralelní tvorby se projevil na skupinové výstavě (Erml - Hudec - Kuščynskij - Lauffová - Reich) v pražské galerii Fronta r. 1969.



86.
František Maršálek
Civilizace
otištěno v revui Fotografie 72, 1972

Přijetí tvorby EPOSU bylo značně kontroverzní, od vynášení do nebes od vrstevníků členů skupiny po radikální odsudky. V. Birgus dopad tvorby skupiny glosoval:

„... Inscenované výrazy, které zpočátku šokovaly a upoutávaly velkou pozornost na výstavách poměrně brzy zevšedněly, jejich tematický i motivický repertoár se záhy vyčerpal a jejich efektní exaltovaná forma byla rozmělňována v hlubokomyslně se tvářících, ale ve skutečnosti zcela bezobsažných pracích desítek epigonů."[40]

V. Zykmund v Revui Fotografie 1974 celou novou vlnu československé fotografie kritizoval, když o autorech tvrdil, že se

„...ocitají ve sféře vyumělkovaného, hystericko-mystického, ryze expresionistického projevu ... symbolismus, jehož se tím má dosáhnout, je symbolismus literární, popisující to, co už bylo 1000x popsáno a co bylo vždy vizuálnímu projevu cizí".[41]

Skupina EPOS se v polovině sedmdesátých let přeměnila na volné sdružení, cca r. 1980 formálně zanikla.



87.
František Maršálek
Z cyklu Balada o zřícenině
otištěno v revui Fotografie 72, 1972

František Maršálek (1939) absolvoval v Brně učební obor soustružník (1956), a strojní průmyslovku (1963), fotografii studoval 1964-67 na brněnské LŠU a 1981-85 na pražské FAMU. Byl postupně dělníkem, konstruktérem a fotografem. V osmdesátých letech vyučoval fotografii na brněnské střední uměleckoprůmyslové škole (1980-82, 1985-86 externě, 1986-90 interně). R. 1967 spoluzaložil skupinu EPOS, ve které utvářel romantizující proud aranžovaných motivů lidských postav v plenéru znázorňujících civilizační úděl, či ekologickou symboliku. Maršálkovy fotografie jsou téměř výlučně manipulované dvojexpozicí, rozostřením nebo při vytváření pozitivu (patrný vliv minimalismu, který v osmdesátých letech sám rozvíjel). Po vyčerpání slohu EPOSu v průběhu 70. let se přiklonil k abstraktní krajinářské fotografii, od počátku 80. let pak k inscenované ateliérové tvorbě s rozvíjející úlohu světla v kompozici (*ESEJE, OPUŠTĚNÉ PROSTORY*). Samostatně vystavoval zejména v 70. letech: Galerie v podloubí, Olomouc 1972 - Stadt Galerie, Norimberk 1973 - White C Gallery, Los Angeles 1975 - W. Hengel Galerie, Linz 1977 - Galerie Ant. Trýba, Brno 1978 - Vídeň 1979 - Metra, Blansko 1979 - Dům umění města Brna, 1981 - Klášterec n. Ohří 1981 - Galerie Ant. Trýba, Brno 1983. Podílel se též na programech a plakátech Divadla na provázku.

Petr Klimpl Maršálkovu pozici ve skupině EPOS s odstupem hodnotí:
„Maršálek zaujal v době, kdy byla popularita skupiny EPOS na vrcholu, fotografiemi, které byly méně provokující než např. tvorba Sikuly či Košťála ...

Maršálek podobně jako ostatní oblékal své modely do černých hávů a drapérií, aranžoval jejich gesta uprostřed pochmurné krajiny a na pozitivech přeexponovával oblohu. Zároveň ale dbal jisté elegance a bezchybného formálního a technického provedení snímku... Působení výhradně v oblasti úzce vymezeného pásma pocitů..., stejně jako nárůst produkce četných epigonů - to vše vedlo k postupnému rozmělnění ještě nedávno objevné a strhující fotografické poetiky. Její následující vývoj v křečovitost manýry se nám s odstupem let nyní jeví jako nevyhnutelný a zákonitý. Pro Františka Maršálka počala ztrácet již v polovině sedmdesátých let tato aranžovaná fotografie na atraktivitě..."[42]

Jiří Horák (1940) má základní vzdělání, r. 1967 absolvoval kurs fotografie Ant. Hinšta a K.O. Hrubého na Lidové škole umění Jaroslava Kvapila v Brně. Téhož roku se podílel na založení skupiny EPOS. V jejím rámci vynikly snímky deformované širokoúhlými objektivy, interakce člověka s okolním světem pomocí konfrontace symbolů civilizace s psychikou portrétovaných osob. Po rozvolnění skupiny výrazněji akcentuje reportáže a dokument (slovenské cikánské osady, strážnické folklórní soubory, chrtí dostihy, Jugoslávie). Samostatně vystavoval zejména v osmdesátých letech (Česká Lípa a Děčín 1980 - Yper (Belgie) 1981 - Galerie Brennpunkt, Západní Bernín 1983 - putovní výstava Jugoslávie 1983 (Piran, Triglav Koper, FOTOGALERIJA Slon Ljubljana) - Legnica (Polsko) 1984 - Rzesów (polsko) 1985 - Příbor 1986 - Uherský Brod 1986 - STARÁ RADNICE Brno 1987 - GALERIE VÝTV. UMĚNÍ Hodonín 1988).

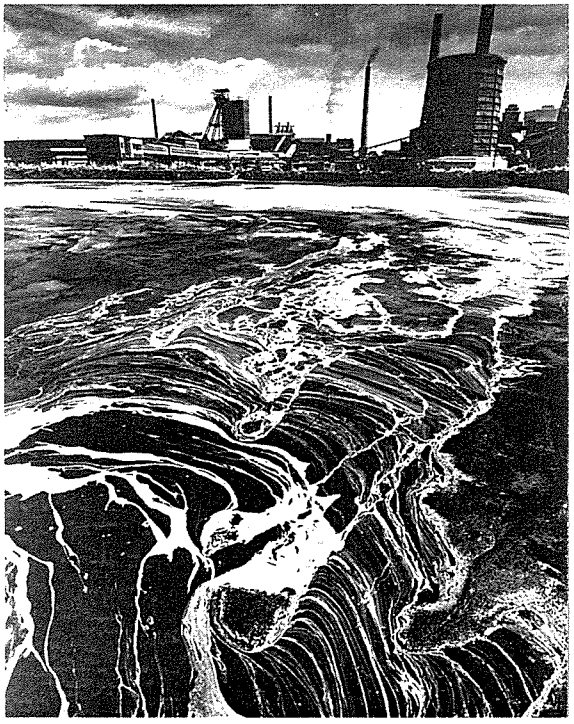
88.
Jiří Horák
Svatý den
otištěno
v Čs. fotografii,
1969



89.
Rostislav Košťál
Triptych Letní láska
otištěno
v revui Fotografie 74,
1974

Rostislav Košťál (1943) r. 1965 vystudoval stavební fakultu brněnské techniky, od té doby pracuje jako dopravní inženýr, dlouhá léta působí v Dopravním podniku města Brna, od r. 1990 jako náměstek ředitele. Fotografuje od r. 1963, byl žákem K.O. Hrubého na brněnské LŠU. Od r. 1969 působil ve funkcích Svazu českých fotografů. Byl zakládajícím členem skupin EPOS (1967) a SETKÁNÍ (1976). Koncem 60. let začal razit dramatické exteriérové aranže ženských aktů souběžně s romantickými kompozicemi aktů v přírodě. V 80. letech rozšířil rejstřík o obrazové vyjádření pohybu. Výtvarná poučenost se projevila ve vědomých parafrázích známých děl i použití symbolistických a

expresionistických prvků ve volné tvorbě . Samostatně vystavoval od počátku 70. let (Vysokoškolský klub Brno 1970 - Metra Blansko 1972 - Galerie Ant. Trýba Brno 1973 - Ostrava-Hrabůvka 1978 - Galerie Axel Nagel, Západní Berlín 1978 - Galerie Print, Worpswede 1978 - Sedlčany 1979 - Česká Lípa 1980 - Krakow 1980 - Příbram 1985 - Blansko 1986 - Stará radnice Brno 1987 atd.) Obdržel cca 100 cen na fotosoutěžích a mezinárodních salónech.



90.
Petr Sikula
Krajina
1968-75

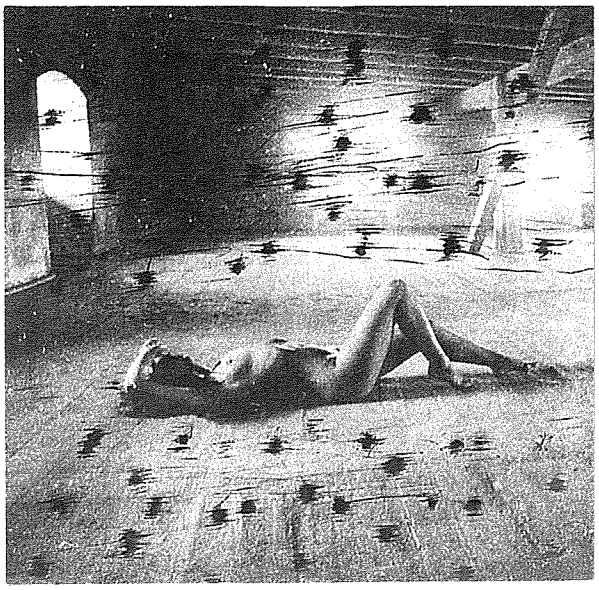
Petr Sikula (1941), vyučený soustružník, po absolvování Hinštových kursů na LŠU v Brně r. 1964 absolvoval též brněnskou střední uměleckoprůmyslovou školu u K.O. Hrubého (1969). Od r. 1969 pracuje jako fotograf v Ostravě. V šedesátých letech tvořil živé fotografie a akty, K.O. Hrubý jej přivedl ke krajinářským a živým fotografiím Liptova (Čs. fotografie 1968 jeho seriálu *TVÁŘ LIPTOVA* věnovala dvoustranu), na niž později navázal v okolí domovského Uherského Brodu. Z období Sikulova brněnského pobytu je významná již zmíněná reportáž z okupace města v srpnu 1968. Téhož roku se zapojil do skupiny EPOS, k jejímuž image přispíval tradičně snímanými ekologicky devastovanými krajinami, jejichž účinek efektně zdůrazňoval speciálními technikami (*OSTRAVSKÁ KRAJINA* 1971-4). Samostatnou výstavou KOPANICE debutoval r. 1968 v Uherském Brodě, v Brně se představil pouze v rámci skupiny EPOS nebo r. 1973 na společných výstavách ČS. FOTOGRAFIE 1971-1972, CYKLY A SERIÁLY. R. 1973 byl MISTREM SVAZU ČS. FOTOGRAFŮ.

Jar. Kytnara, Josefa Kratochvíla, Karla Doubka a Jana Šlancara. Tři posledně jmenovaní spolu se spolužákem z LŠU Jiřím Tralichem založili r. 1966 další z řady brněnských fotoskupin s názvem DIALOG.



92.
Karel Doubek
Fotografie
otištěno v Čs. fotografii, 1968

Jef (Josef) **Kratochvíl** (1943) byl nejvýznamnějším členem skupiny DIALOG. Vyučen fotografem na středním odborném učilišti, pracoval jako fotograf ve Službách města Brna. Absolvoval u K.O. Hrubého a A. Hinšta Lidovou školu umění J. Kvapila. Počátkem 70. let přispěl k nové vlně aranžovaných exaltovaných kompozic. Od r. 1973 se specializoval na reklamní fotografii (Textil a oděvy Brno, časopisecké reklamy), dokumentoval inscenace DIVADLA NA PROVÁZKU, věnoval se užité fotografii (plakáty divadelních představení, obaly gramofonových desek). Vystavoval převážně v Brně.



93.
Jef Kratochvíl
Dáma osudu
1981-89

Přehled o brněnských fotografických skupinách ještě není úplný. R. 1965 Karol Halámek, Miloš Plaček a Pavel Šlapák, kteří zpočátku publicisticky zachycovali denní život města, ustavili skupinu FOTON. Po první výstavě r. 1967 se k nim přidali Josef Kokta, Zdeněk Kubeš, Alois Vykydal, Karel Brunner a Vladimír Rybička. FOTON pak přešel k volné tvorbě, reklamě a průmyslové fotografii. Snímky uplatňovali v denících a časopisech, r. 1970 se K. Halámek, P. Šlapák, A. Vykydal a K. Brunner mihli i Čs. fotografií.

V letech 1970-74 působila skupina v Brně skupina spolužáků ze „šuřky" Miroslava Myšky, Zdeňka Kastnera, Vladimíra Vejtasy a Dany Vitáskové, nazvaná MAX. Svatoslav Fiala je jediným členem skupiny FINES, jehož snímek stál r. 1970 za publikaci redakci Čs. fotografie. Podobně se z hloubi dějin vynořují r. 1971 Richard Sicha a Josef Lauš, reprezentující skupinu FOSILA.

Mimo nových tvůrčích skupin dal o sobě vědět ještě brněnský inženýr **Jaroslav Váňa.** V 60. letech publikoval články a glosy zejména v Revui Fotografie, r. 1968 došlo i na volnou tvorbu tohoto fotoamatéra. Představil pointovanou živou fotografii, s níž slavil dílčí úspěchy v celostátní soutěži fotografického humoru, časopiseckých seriálech a na výstavách. Na snímcích je znát odvozenost z Reichmannovy poetiky.

R. 1968 se vedoucím fotografického oddělení Moravské galerie stal **Antonín Dufek**. V nelehkých podmínkách příštích let významně pozvedl prapor výstavnictví rozsáhlými PŘEHLÍDKAMI SOUČASNÉ ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFIE (1969, 1971, 1973). Uspořádal bilanční výstavu Josefa Sudka (1976),přehlídku ČESKÁ FOTOGRAFIE 1918-1938 (1981), objevitelskou expozici KOUZLO STARÉ FOTOGRAFIE (1978). Z hlubin zapomnění vytáhl FOTOSKUPINU PĚTI. Seriálem na

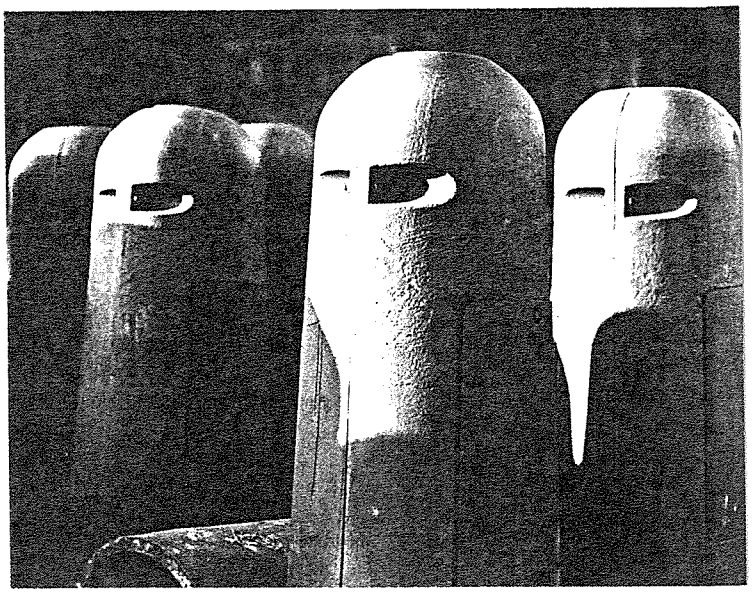


94.
Jaroslav Váňa
Dva za zdí
otištěno v revui Fotografie 68, 1968

stránkách Čs. fotografie představil fotografickou sbírku Moravské galerie, o jejíž kvalitu se výrazně zasloužil ustavením speciální nákupní komise pro fotografii, která zakoupila mj. větší kolekce Funkeho, Sudka, Rösslera, Reichmanna. Z několika nevšedních pohledů prezentoval zejména soudobou československou fotografii na výstavách AKTUÁLNÍ FOTOGRAFIE ZE SBÍREK MORAVSKÉ GALERIE (1982), MĚSTO (1987),AKTUÁLNÍ FOTOGRAFIE II. - OKAMŽIK (1987), OSOBNOSTI ČS. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE 1940-1980 (1987), VIZE (1988) aj.

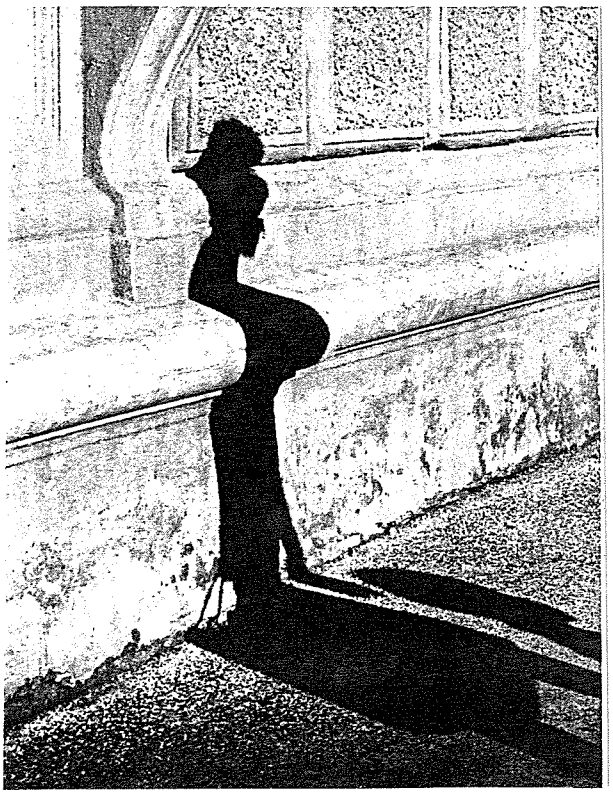
Kabinet fotografie Jaromíra Funka byl veden Ninou Dvořákovou a Janou Vránovou. Představily SOVĚTSKOU MEZIVÁLEČNOU FOTOGRAFII (1972), FOTOMAX (1972), MLADOU BRATISLAVSKOU FOTOGRAFII (1975), tématickou výstavu STROM (1978), Miroslava Háka, Maxe Alperta, Ivo Loose, Jaroslava Rösslera, Adolfa Schneebergera, Jaromíra Funka.

Vilém Reichmann vystavoval u příležitosti svých šedesátin na podzim 1968 ve Funkově kabinetu FOTOGRAFIE Z POSLEDNÍCH DESETI LET. V Čs. fotografii doprovodil ukázky z výstavy tradičně zasvěceným komentářem V. Zykmund. K.O. Hrubý poznámkou ve své recenzi *„tady se totiž už nic dál dovádět nedá, co lze k danému tématu říci, řekl autor jasně, beze zbytku a konečně“*[44] předznamenal zásadní zlom v Reichmannově tvorbě. Počátkem 70. let Vilém Reichmann víceméně uzavřel své po několik desetiletí doplňované cykly *DVOJICE, METAMORFÓZY, KOUZLA, FANTOMY* a *NEVŠEDNÍ DEN*. Cítil, že se v nich námětově vyčerpal a nalezl nové tvůrčí téma v makrofotografii (kterou na jubilejní výstavě uvedl základem cyklu *AGAVE*).



95.
Vilém Reichmann
Nástup
z cyklu Metamorfózy
1967

METAMORFÓZY vznikaly v letech 1941-74, zejména však v 50. a 60. letech. Jsou erbovním znakem Reichmannovy poetiky nalezených a z hlušiny okolí vytěžených vizuálních metafor. V. Zykmund soubor při první knižní publikaci charakterizoval:
„... V cyklu Metamorfózy je uplatněn princip nečekaného pohledu. Naše konvenční představa je zviklána, střetá se s něčím jiným než s tím, co si vytvořila, kolísá, tápe, pak se objevuje a napříště bude, nepochybuje o tom, nově objevený pohled vkládán zpět do skutečnosti a bude to pohled obohacený negací konvenční představy. ...“[45]



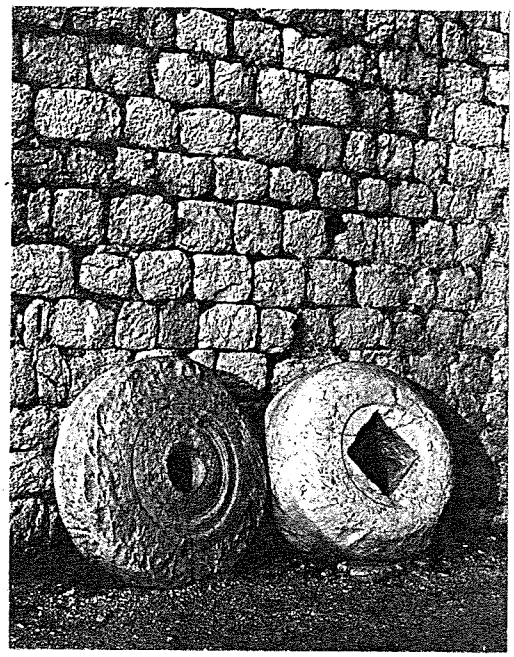
96.
Vilém Reichmann
Sexbomba
z cyklu Kouzla
1962

KOUZLA (1939-70) představují druhou základní polohu Reichmannovy tvorby, Dufkem výstižně charakterizovanou jako magický realismus založený na poetickém principu ozvláštnění.

Další soubory jsou založeny na kombinaci obou základní hledisek s akcenty specifických, často existenciálních námětů (*OPUŠTĚNÁ* - samota jedince, *ZWEISAMKEIT/DVOJICE* - samota ve dvou, koexistence)



97.
Vilém Reichmann
Setkání se sebou
z cyklu Dvojice
1968



98.
Vilém Reichmann
Domleto
z cyklu Dvojice
1969

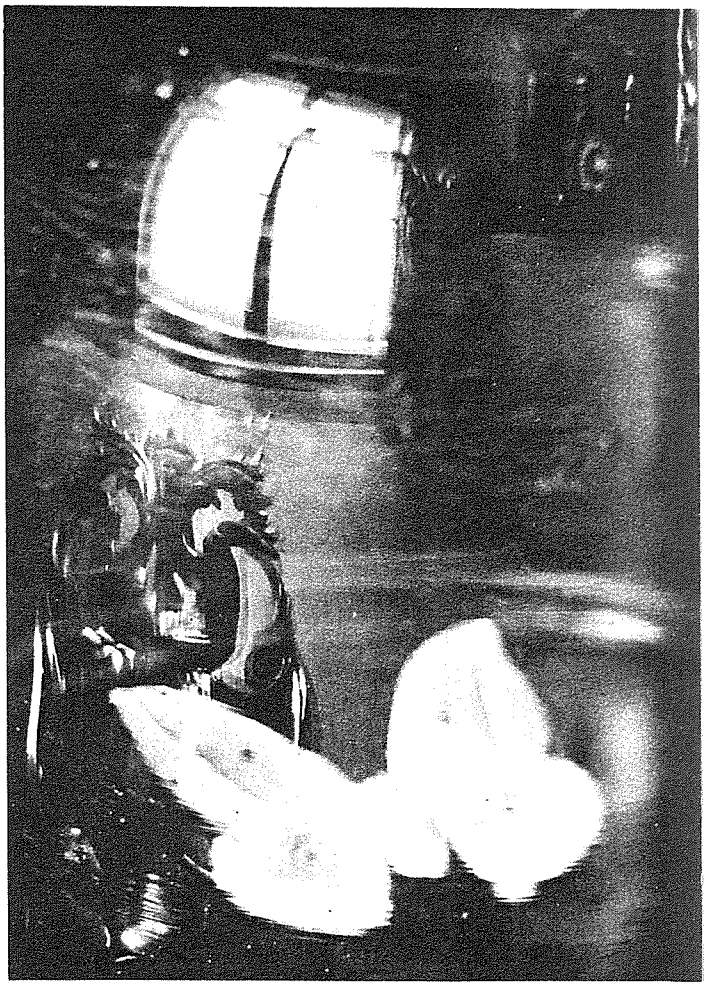
V kontextu tvorby 60. let má specifické postavení soubor *NEVŠEDNÍ DEN* (cca 1960-70). Základ souboru Reichmann představil na stejnojmenné autorské výstavě r. 1964 v Prostějově i v monografii. Podle Dufka šlo o reakci na přeexponování tzv. „poezie všedního dne" v literatuře, filmu i fotografii počátku 60. let.

Reichmannův generační i tvůrčí druh V. Zykmund r. 1971 uveřejnil v Čs. fotografii seriál článků FOTOGRAFIE A SPOLEČNOST, ve kterém přispěl k fotografické teorii zdařilou aplikací výtvarné estetiky na fotografii. Zykmund

publikoval ještě koncem 70. let - např. r.1977 pod pseudonymem Libuše Kovářová závažný seriál PROBLÉMY VÝTVARNÉ FOTOGRAFIE, užíval ještě další pseudonymy -Taras Štefek, Alena Šlachtová a zřejmě i další. Alena Šlachtová je uvedena mj. jako autor textu k Reichmanně portfoliu z r. 1984 a několika reichmannovských článků a katalogů.

V dubnu 1969 v pražské výstavní síni FRONTA vystavoval Taras Kuščynskij portréty spolu se čtveřicí studentů FAMU. Jiří Erml, Pavel Hudec-Ahasver, Jan Reich a Luba Lauffová vystavovali silně aranžované portréty, konfigurace, téměř „bromolejové" akty. Jediný Brňan mezi nimi, J. Erml, vystavoval *„snově posunuté reality s podivuhodně složitým obsahem".*[46] Výstavou se tak rozvinul proud „nové vlny československé fotografie", která na několik let ovládla pozornost fotografické i laické veřejnosti.

Jiří Erml současně (!) uvedl první samostatnou výstavu ve Funkově kabinetu v brněnském Domě pánů z Kunštátu. Drtikolovské akty, skvělé portréty, secesní atmosféra, snové detaily dávaly najevo příchod nové osobnosti.



99.
Jiří Erml
1969

Na jaře 1969 pro Dům pánů z Kunštátu sestavil svoji výstavu i **Rudolf Štursa** (1928). Představil se jako vnímavý a citlivý krajinář, uvedl i zajímavý dokumentární seriál Pohřeb v Karpatech, dojem však pokazil podobně jako pejsek s kočičkou dort. Od všeho něco, a raději víc než méně - banální záběry ze zahraničních cest a další konvenční snímky výstavu rozmělnily.

Skupina EPOS uvedla v Čs. fotografii 1969 dvoustranu klasických momentek *MLADÁ GENERACE*. Jen o číslo dál zato všichni členové skupiny VOX dokumentovali snímky ze své luhačovické výstavy SVĚT ABSURDIT, že stará škola se dovede odvázat v duchu doby. Absurdní vidění reality bylo in.



100.
K. O. Hrubý
Z cyklu Svět absurdit
1969

V květnu 1969 Moravská galerie dala příležitost 125 pracím 78 autorů na výstavě SOUČASNÁ ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE. Kurátor výstavy Antonín Dufek tak zahájil tradici fotografických bienále, která reflektovala naši soudobou tvorbu. Na této výstavě výše zmiňovaná nová vlna dostala poprvé prostor k ucelené prezentaci. Výstava byla reprizována v Praze, Olomouci a Ostravě.

Poslední důležitou výstavou roku 1969 byla pozapomenutá fotografická tvorba nedávno zesnulého J. Severa vystavená v Domě pánů z Kunštátu. **Jiří Sever** (1904-68) se v Brně narodil a vystudoval reálku, textilní průmyslovku i Vysoké učení technické, po dosažení doktorátu r. 1929 však odešel za prací do Prahy, kde strávil zbytek života. S Brnem je tak spjata pouze ranná fotografická tvorba z let 1924 až 1929. Jiří Sever byl výrazný solitér sdružující snímky do cyklů, popisujících věcně vnitřní poezii civilizační reality předmětů a zákoutí bez snahy o metaforu.

3. ročník celostátní soutěže brněnského Krajského kulturního střediska CYKLY A SERIÁLY obeslalo 146 autorů. Výstava v Domě umění v květnu 1970 představila mj. typicky „novovlnný" Košťálův seriál *NOSFERATU.*

K.O. Hrubý r. 1970 vystavoval *HUDEBNÍ MOMENTKY*, podílel se i na poslední domácí výstavě skupiny VOX. V Čs. fotografii se r. 1970 představili K.O. Hrubý, R. Košťál, P. Šlapák, K. Brunner, K. Halámek, A. Vykydal, J. Nosek, B. Tříska, L. Wachtl, v revui Fotografie všichni členové skupiny VOX (v rámci rozsáhlého profilu skupiny) a M. Spurný (s článkem KRAJINÁŘSKÁ FOTO-MONTÁŽ-GRAFIKA).

V roce 1971 vystavoval EPOS v Domě pánů z Kunštátu. Sikulova syrová reportáž z východoslovenské dědiny, Košťálovy a Maršálkovy snové reportáže o divných slečnách a divných krajinách, o vousatých mladících v nepravděpodobných situacích, melancholický humor Horákův dávaly návštěvníkům pocit průchodu džunglí pocitů a emocí podivné doby. V konfrontaci s předchozí výstavou Jana Saudka se EPOS, měřeno dobovým ohlasem, neztratil.

V říjnu 1971 Moravská galerie uvedla výstavu ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE 1968/1970, doprovázenou katalogem A. Dufka. Dufek v něm rozpoutal polemiku označením nové vlny čs. fotografie za manýristickou stylovou tendenci. Výstava byla antologií aktuální profesionální i amatérské tvorby, bohužel jen dílčí, ochuzenou o posrpnové emigranty, což cudně opisuje recenzující Amicissimus:

„... Smíříme se s neúplností pohledu, jež pramení z jiných příčin a jež se týká jak české, tak moravské i slovenské fotografie. Chybí řada jmen....."[47]

Katalog výstavy suploval fotografické ročenky, jejichž tradice byla přes pokusy o oživení delší dobu přerušena.

Na stránkách Čs. fotografie se r. 1971 seriálem *UKRADENÁ SLEPICE* uvedl absolvent brněnské Střední uměleckoprůmyslové školy Jan Hladil. Připomněl se i FOTOKROUŽEK PRVNÍ BRNĚNSKÉ STROJÍRNY snímky Jar. Kytnara a R. Hrabáka.

Brněnskou VÝSTAVU DESETI MLADÝCH FOTOGRAFŮ dokumentovala v tisku i fotografie Jiřího Ermla. Po čase se objevila i značka REKRAFO u fotonekrologu hadovitých meandrů Dyje a Moravy, které v lužních lesích nahradily napřímené kanály. Josefu Tichému byl publikován snímek z mezinárodního fotosalónu.

V září 1972 byla z iniciativy K.O. Hrubého zahájena v Brně výuka ve ŠKOLE VÝTVARNÉ FOTOGRAFIE Svazu českých fotografů, jež se později transformovala na INSTITUT VÝTVARNÉ FOTOGRAFIE. Šlo o výběrové dálkové korespondenční studium (po vzoru FAMOUS PHOTOGRAPHER'S SCHOOL) doplněné o osobní kontakt učitele se skupinou žáků při pravidelných konzultacích. Moderní metoda výuky umožnila širší teoretickou průpravu,kritické reflexe, diskuse o specifických problémech, vzájemné porovnání práce všech studentů. Model studia byl natolik nosný, že jej v září 1990 převzala Filozofická fakulta v Opavě přidružená k brněnské Masarykově univerzitě (od září 1991 SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ, Filosofická resp. filosoficko-přírodovědná fakulta) pro dálkové bakalářské (od r. 1996 magisterské) studium oboru tvůrčí fotografie.

Lektorský sbor se v počátcích Institutu výtvarné fotografie skládal z Antonína Hinšta, K.O. Hrubého, Josefa Tichého, Jaroslava Vávry a Václava Zykmunda. O kvalitě prací posluchačů školy se mohli přesvědčit čtenáři Čs. fotografie a návštěvníci výstavy, která se uskutečnila r. 1973 ve Funkově kabinetu. K.O. Hrubý si ovšem neopomněl postesknout:

„... na adresu posluchačů je nutno vznést výtku, že si na přesnost termínu příliš nepotrpí a tak se pokaždé stává, že poslední úkoly posílají až těsně před konzultací a příslušný lektor se pak hroutí pod náporem prací, které má do konzultace zhodnotit."[48]

Antonín Hinšt (1929?) po absolutoriu matematiky a výtvarné výchovy na brněnské univerzitě byl matematikářem (1956-72 gymnázium Slovanské nám., 1972-80 střední uměleckoprůmyslová škola, na níž učil i fotografii). Byl zakladatelem a lektorem amatérského fotografického vzdělávání na Lidové škole Jar. Kvapila (od r. 1961) a Institutu výtvarné fotografie (1972-80). R. 1980 emigroval do Německa, od 90. let žije opět v Brně. V letech 1965-72 byl členem skupiny VOX. Fotografoval odromantizované výtvarné snímky krajiny a architektury, věnoval se i reportáži. Pro jeho tvorbu je typická strohá klasická kompozice, úspornost v tonalitě, smysl pro výtvarnou pointu. Fotografických soutěží a přehlídek se úspěšně účastnil od počátku 60. let, v Brně samostatně vystavoval r. 1965.



101.
Antonín Hinšt
Z cyklu Svět absurdit
1969

Rok 1972 přinesl útlum činnosti brněnských fotografických skupin. Členové EPOSu vystavovali i samostatně (Košťál v blanenském domě pracujících a brněnském klubu Helios, Maršálek v olomoucké Galerii v podloubí). Čs. fotografie přinesla snímky z Maršálkovy výstavy, jehož exteriérovým aranžím dala prostor i Revue Fotografie.

V říjnu 1972 se nicméně EPOS objevil v Domě pánů z Kunštátu na výstavě autorů mladších 30 let nazvané FOTOMAX. O měsíc později výstavu vystřídala SOVĚTSKÁ FOTOGRAFIE MEZI DVĚMA VÁLKAMI sestavená péčí L. Linharta, během roku např. i výstava O. Bleyové a Z. Mináčové. Na výstavě BRNO VČERA, DNES A ZÍTRA ze soutěže brněnského národního výboru dominovaly snímky K.O. Hrubého, A. Hinšta, V. Reichmanna, L. Nováka, M. Myšky, V. Skoupila. Ve Varšavě vystavovala v říjnu 1972 skupina VOX na jaře 1973 pak FOTOKLUB MĚSTA BRNA. Pražská Fotochema r. 1973 uvedla s živým ohlasem návštěvníků práce **klubu brněnských fotografů FOMATON**. Recenzent Karel Dvořák byl výstavou nadšen:

„... výstava byla z posledních - nejen ve Fotochemě - nejprogramovější. Návštěvníci ten pohyb pochopili jako svár starého s novým - a to v duchu myšlení fotografického. Tady se svár odehrává v jakémsi specifickém pohledu na tvář doby... A jestli se často hovoří o problému „aranžovanosti" fotografie, pak ... Maršálek, Košťál, Horák, ale i několik dalších nás brzo přinutí hledat pozoruhodný přechod od „aranžovanosti" fotografie k její absolutní angažovanosti. V řadě těch kreací se jasně projevuje výrazný spodní plán a

nesporné novátorství. Zdá se, že vnější dědictví surrealismu zcela končí, jeho fantomy ... nahrazuje cosi nepříjemně věcného až drastického. Jakási nová skutečnost fotografie...v československé fotografické tvorbě znamená velký posun a možná výrazný zvrat. Ale není to jen v citovaných autorech. Společný podnět je cítit např. i u realisticky vyprávějící D.-Vitáskové, v doslovně nových krajinách Halašových, v čisté práci J. Hinštové s přírodními objekty či v Pavlišových variabilních studiích v černobílé a barevné fotografii... "[49]

FOMATON působil v letech 1972-76. Revue Fotografie v článku o jeho pražské výstavě FOMATON SE PŘEDSTAVUJE akcentovala další členy klubu:

„... Na jedné straně spekulativní obrazová poezie v pracích R. Košťála, F. Maršálka a J. Horáka, na druhé straně svěží vypravěčský dar M. Myšky a mezi těmito dvěma polohami dost široká stupnice... s pracemi např. J. Pavliše... K. Halámek je zřejmě duší a motorem klubu, ale přitom nezapomíná ani dobře fotografovat. Z trojice představitelů básnivé fotografie zaujal tentokrát Maršálek méně než Košťál anebo Horák. Zdá se, že vstoupil do bludného kruhu a myšlenku, před časem tak působivou, už jenom opakuje. Toto nebezpečí hrozí i Košťálovi... Několik autorů vystavilo práce více či méně dekorativní. K. Ryšavého a J. Hinštovou k nim inspirovaly přírodní motivy, M. Vystavěla tvary drátů a mříží. I čtyři snímky lesa D. Vitáskové byly vlastně takto pojaty.O Miroslavu Myškovi jsem se už zmínil. Byl na výstavě zastoupen nejpočetněji. Myška je talent, o němž ještě uslyšíme... Že lze náměty obrazů hledat mimo pohřby, hřbitov a devocionálie, dokázal na výstavě M. Valeský rozmarným seriálkem z přestávky orchestru. Bylo v tom rozhodně víc nápadu než v obrazech, které připomínají poslední věci člověka stejně jako poněkud už vyčpělou módu pěstovanou v některých zahraničních fotografických časopisech. "[50]

Vytrvale o sobě dávala vědět skupina SPEKTRUM. Čs. fotografie 1973 otiskla fotografie J. Floriana, L. Wachtla, B. Třísky a J. Noska. Fotografickou sbírku Moravské galerie na jejích stránkách představil Antonín Dufek, mladou generaci brněnské SUPŠ její kantor K.O. Hrubý článkem ilustrovaným fotografiemi studentů Bohumila Prokůpka a Antonína Halaše. Několikrát se v časopise objevily plenérové portrétní inscenace Rostislava Košťála.

Ve Funkově kabinetu se r. 1973 odehrála premiéra výstavy LYRICKÉ PROUDY V ČS. FOTOGRAFII, připravené Petrem Tauskem. Výstava byla reprizována ve Freiburgu (1975) a v Tunisu (1976). Závěrem roku 1973 Moravská galerie potřetí pořádala VÝSTAVU ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFIE, tentokrát z produkce let 1971-72. Po dvoukolovém výběru porota vybrala 438 snímků 123 autorů. Karel Dvořák v článku BRNĚNSKÉ NEBE PLNÉ ZNAMENÍ opět vyzdvihl „novou vlnu fotografie":

„ Nová tvorba se vlivem nejmladší generace viditelně odpoutává od některých setrvalých znamení dědičnosti či převzatosti a toto omlazování je neoddiskutovatelné... Také tato nová vlna v sobě ovšem nese nepopiratelné znaky minulosti, dokonce značně vzdálené. Kolik vlivů secese se tu objevuje! Kolik dalších nových projevů romantismu! Nicméně mnohé z toho je zároveň vysvětlováno zcela novou fotografickou řečí. Ačkoli namnoze působí nové výboje téměř snově či nepřítomně, je pod nimi více života, než bylo ještě nedávno v jistém stereotypu ryze technické a zejména grafice nadbíhající dočasné zaujatosti. Při větší pozornosti se ukáže, jak je ta „nepřítomnost" silně zaujatá, často především záměrně šokující... V tom je vůbec ta nová a nejnovější (progresivní) produkce pozoruhodná. Odstupuje od efektu, opouští spolehlivost vžitých stanovisek, hledá vlastní fotografickou řeč už docela jinde, než kde ji hledala např. vlna let dvacátých či pozdější etapa návratu k takzvané české tradici. Vlivy světové fotografie jsou zažitější, formují se nikoli v „národní povaze", ale vysloveně v soudobém životním pocitu."[51]

Z dnešního pohledu je překvapivé, jakého prostoru a jaké přízně se dostávalo mladé fotografické generaci s nejednoznačnou a problematickou tvorbou (nazíráno nejen z hlediska umělecké kritiky, ale zejména optikou režimní ideologie). Ve stejném období byly publikační možnosti mladých literátů omezeny na minimum a rocková hudba byla v Československu prakticky zrušena, resp. zahnána do ghetta mimo zákon.

A. Dufek v Revui Fotografie nicméně upozornil, že dříve stylově jednotná generace mladých fotografů se začala diferencovat. Hlavní proud nové vlny (kam byli řazeni mj. Kuščynskyj, Saudek, Košťál, Maršálek, Horák) rozšířil výrazové možnosti k ušlechtilým procesům, art deco, secesi, jeho část dezertovala do jiných pozic (Balíček, P. Zhoř). Erml a další se statickou fotografií neatraktivních věcí zařadili k následovníkům Sudka. Krajinná fotografie byla diferencována na subjektivní a věcnější. Dufek zmínil i vysoký standard střední a starší generace - dynamické fotografie Hrubého, specificky ozvláštněné krajiny Budíkovy a Hinštovy a fantazijní pojetí Reichmanna.

Dufkův výběr prací i katalog rozpoutal opět diskusi, jejíž podstatná část uvedená v Revui Fotografie je zde pro dokreslení atmosféry přetištěna.

102. ⇒⇒⇒

Diskuse k Výstavě československé fotografie 1971-1972

otištěno v revui Fotografie 74, 1974

Poznámky k výstavě Československá fotografie 1971—72

Mecenášů ubývá a s nimi i velké fotografické výstavy. Měli bychom tedy těm zbývajícím věnovat víc pozornosti. Tím spíš, jde-li o výstavu tak důležitou, jako je brněnská bienální přehlídka fotografické tvorby (viz F73/4). O té letošní, shrnující práce z let 1971—72, se na veřejnosti hovořilo snad víc než o obou předcházejících dohromady. Tak i onak. Je to správné, neboť si lze stěží představit výstavu soudobé tvorby, kterou by publikum přijalo jednoznačně příznivě.

Byla to rozhodně výstava seriózní a záslužná, a přece k ní mám vážnou výhradu. Československá fotografie 1971—72, jak byla výstava nazvána, je pojem mnohem širší, než jak vyplynulo z vystavených prací. Chyběla tu mnohá jména, bez nichž si naši současnou fotografii nelze představit, a navíc tu nebyly zastoupeny celé důležité obory, totiž užitá fotografie, zvláště reklamní, a fotografie novinářská. Tak se celkový obraz výstavy převážil k poloze, která sice patří k naší současné fotografii, ale je jen jednou její částí.

Výstavu tohoto přehlídkoveho typu – a právě takovou československá fotografie velice potřebuje – nelze patrně uspořádat obvyklým způsobem. Většinu předních fotografů nenalákáme vyhlídkou, že se budou muset před porotou ucházet o přijetí na výstavu třeba spolu se začínajícím fotografem. Bude-li organizátor chtít tyto tvůrce získat, bude jim patrně muset zaručit přijetí prací podle jejich vlastního výběru, a to v počtu, který by vyhovoval oběma stranám.

Možná, že takto organizovaná výstava vyvolá ještě víc sporů než ty dosavadní, ale budou to snad už opravdu spory o československé fotografii jako celku, a nikoli jen její jedné tváři, i když sebezajímavější.

J. Macků

Rád bych se převtělil do některého mladého návštěvníka brněnské výstavy, abych mohl prožít pocity, s nimiž se na vystavené fotografie dívá. Jistě vnímá danou skutečnost jako něco nového, co se mu obdobně nabízí v literatuře, v hudbě, malířství a v tzv. moderní tvorbě vůbec. Domnívám se, že starší návštěvníci nad mnohou fotografií zakroutí hlavou a živě si představí, jak by jim před lety porota s káravým pohledem vracela fotografie neostré, rozmazané, technicky nedokonalé. Fotografické mládí si dnes může dovolit vše a poroty se pružně přizpůsobí. A tak se na výstavách, včetně brněnské, ukazují fotografie, jakoby vyšlé před třiceti čtyřicetí roky z fotografických ateliérů a snímky skupin uspořádané tak, jak je kolem roku 1900 s oblibou sestavovali amatéři. A prožili jsme také dobu, která takové snímky označovala za měšťácké... Ovšem, hlasy přísných (mladých) kritiků by patrně zlověstně zavyly, kdyby šlo o zakázkovou práci, družstevního nebo komunálního závodu, pro něž je jiné hodnotící měřítko, ať se pokusí o cokoliv. Bylo to vidět i slyšet na nedávné výstavě fotografických družstev na Slovanském ostrově v Praze. Moravská galerie by měla svou sběratelskou činnost zaměřit i na tuto oblast. Ale i tak jsme jí povděčni, že občas uspořádá přehlídku fotografické tvorby a hlavně, že výběr archivuje pro budoucí generace, aby viděly, jaké tvůrčí zmatky ovládaly fotografii kolem roku 1970.

R. Skopec

O užitečnosti brněnské výstavy nemůže být řeči, neboť 124 autorů, kteří vystavovali 440 fotografií, mělo na výstavě jedinečnou příležitost poměřit vlastní kvality a chtění s kvalitami jiných autorů. Nicméně zůstává nejisté, zda výstavu obeslali všichni naši významní fotografové a zda porota vybírala vždy podle čtvrtého bodu statutu, kde se praví: „Hlavním hodnotícím kritériem je estetická hodnota předložených prací bez ohledu na jejich náměť".

U příležitosti výstavy Moravská galerie vydala obsáhlý katalog s úvodem A. Dufka (za českou část výstavy) a Ľ. Hlaváče (za část slovenskou). Oba tito autoři byli členy poroty a svými články bezpochyby částečně vyjádřili stanoviska a kritéria poroty.

A. Dufek zdůraznil pozitivnost nástupu mladé generace, tj. posluchačů či absolventů FAMU, kteří vycházejí z manýristické ‚nové vlny' aranžované fotografie, vyjadřující symbolicky senzibilitu a imaginaci současného člověka. Dále píše, že v této ‚nové vlně' jsou autoři „dovádějící do krajnosti především nadosobní expresivitu a symbolickou významnovost svých prací". Chtěje čtenáři přiblížit program ‚nové vlny', autor zdůrazňuje, že „označení představeného stylu zobrazování jako novodobého manýrismu vychází ze současného pochopení tohoto slohu jako výrazového a současně formálně vázaného minulostí. Tomu odpovídá naznačená situovanost ‚nové vlny', pro niž určující momenty jsou nápadná výrazová stylizace a motiv návratu."

To jsou odvážná tvrzení, uvážíme-li že manýrismus, svérázná reakce na renesanci a předzvěst baroka, nebyl ve své době jednotný a že ve většině děl byl vzdálen expresivitě, jak tomuto terminu dnes rozumíme. Idealizace reality, sbližení lidské, především ženské postavy s přírodou a jejími mýty, jak se projevovala např. ve fontainebleauské škole, je velmi vzdálena manýristickým kuriozitám rudolfinské doby. Jediné, co tyto (a ostatní) formy manýrismu spojovalo, byl novoplasticismus florentské Akademie, která si činila nárok být ‚teoretikem' tohoto rozporného, avšak plodného období, jež mělo ovlivnit četná umělecká hnutí o tři století později. Ovlivnění, o němž je řeč, projevilo se jednak v surrealismu a jednak v některých formách tzv. imaginativního umění, kde manýrismus vzal na sebe podobu snu, jehož smyslem bylo odhalování složité struktury lidské psychiky a návrat k oněm prapůvodním mýtům, které často tvoří, jak se zdá, prazáklad umělecké tvorby.

Chceme-li hovořit o manýrismu ve fotografii, pak si musíme uvědomit, že mechanické (vnější) přebírání manýristických principů moderními výrazovými prostředky fotografie nemusí být ještě zdaleka manýrismem. O fotografickém manýrismu lze hovořit např. u Štyrského, někdy u Reichmanna, rozhodně však nikoli u reprezentantů tzv. ‚nové vlny'. Expresivita snímků těchto autorů, častá křečovitost, přebujelá aranžovanost koketující s filmovou fotografií, divadlem a špatně pochopeným literárním symbolismem, je od manýrismu a jeho soudobého vyznění vzdálena stejně jako od literatury (či fotografie) faktu.

Ostatně je třeba nejprve diferencovat to, co Dufek nazývá ‚novou vlnou'. Jan Saudek se např. podstatně liší od R. Košťála. Zatímco první, ať už aranžuje skutečnost jakkoli, nikdy nepřekračuje hranici skutečnosti, R. Košťál, F. Maršálek a četní jiní tuto hranici překračují a ocitají se ve sféře vyumělkovaného, hystericko-mystického, ryze expresionistického projevu. Důkazem je i tónování, měkká kresba, návrat k piktorialismu, k tzv. ušlechtilým technikám. Symbolismus, jehož se tím má dosáhnout, je symbolismus literární, popisující to, co už bylo tisíckrát popsáno a co bylo vždy vizuálnímu projevu cizí. Vyčichlý romantismus pozdní secese, plný poetických rekvisit, symbolických gest a fetišismu se dnes stává ve fotografii módou. Ne všechno lze tedy zařadit do této ‚nové vlny', která je ve svém jádru vlastně ‚starou vlnou' a ne všechny hodnoty, které někteří další autoři skýtají, mají naději na rozvinutí.

Na rozdíl od Dufka bych nazval ‚novou vlnou' ty snímky, které korespondují s tzv. superrealismem, a které jsou autentickým projevem dneška. Mám na tu myšli ony záznamy dějů a akcí (třeba i hraných), které s maximálním potlačením osobnosti zaznamenávají skutečnost bez křečí a bez příkras (Štecha, Slušný, Koleková). Tady jde skutečně o nový projev bez sentimentálních reminiscencí na fin de siècle. Dufkova ‚nová vlna' ovšem skutečně existuje, i když ne jako nová, a bylo by jistě nesprávné jakýmkoli způsobem ji usměrňovat. Jde tu o sociologický fenomén, o jehož oprávněnosti či neoprávněnosti rozhodne budoucnost.

T. Štefek

Myslím, že brněnská výstava dráždila veřejnost řadou nových znamení, která je třeba citlivě a s pochopením vnímat a domýšlet. Kdybychom fotografii neustále nesměšovali uvnitř a pak zase vně její produkce s ledačíms, co s věcí vůbec nesouvisí, kdybychom nečekali na manifesty, ale hledali v ní znamení života, asi by i dělitko na aktuální a zastaralé či formální a obsahové už dávno leželo někde jinde. Brno mi potvrdilo, že přes všechny vnější znaky se ve fotografii nic neopakuje; že z širšího hlediska zaručené nehrozí ani konec fotografie ani její návrat k minulosti. Na výstavě byly fotografie myšlenkově i z minulého století, to ano; ale jako celek, jako jedinečná příležitost vidět a posuzovat dosti komplexní obraz současné fotografické tvorby výstava prokazuje, že přece jen vše směřuje k novému. A to stojí za všechny nedostatky jinak velmi chvályhodného brněnského činu.

K. Dvořák

Brněnská výstava představovala nejen úctyhodný kus organizační, ale i odborné a teoretické práce. A to jak v porotě, tak při zpracování katalogu. A to nebývá u fotografických výstav, doprovázených často jen nezávaznou esejí, zvykem. Teoretik jakoby tím byl vyzýván k dialogu. I na to pořadatelé myslili uspořádáním symposia o teorii fotografie.

Bienále podrobně seznámilo veřejnost s polohou současné fotografie, která klade důraz na symbolizační autonomii a formově stylizační koncept, na výtvarnost a obrazovost fotografie. A podařilo se prověřit přednosti i nedostatky takového projevu. Je-li zřejmé, že z této základny dnes vyrůstá řada výrazných individualit a předpokládáme-li, že taková ‚obrazová' fotografie – ať už jakkoli extrémně pojatá – brzy najde své uplatnění u nejširšího publika, nelze pominout, že ne vždy se zde autoři dovedli vyhnout planému estetismu – a ve vztahu k výtvarnému umění dokonce i stylovému epigonství.

Nemyslím však, že by to byl důvod k znepokojení. Na výstavě byly zastoupeny i jiné proudy, které vyvažovaly určitou jednostrannost první polohy a časem jistě nabudou i na programovém důrazu. Mám na mysli hlavně objektivizující tendence připoutávající fotografický obraz k optice faktové, objektové zkušenosti.

Mnoho nedorozumění vyvolává název výstavy, i když je z jejího statutu zřejmé, že jde pouze o fotografii volnou a o výběr z předložených prací – nikoli tedy o cílevědomě koncipovanou reprezentaci československé fotografie.

Závažnější je poukaz, že mnoho podnětů může právě dnes přicházet z fotografie užité – a to v nejširším slova smyslu. Některé tradiční formy a způsoby „užitosti" fotografie jsou právě tím, co dnes fascinuje výtvarné umění. To by mělo být obsahem samostatné výstavy.

J. Kříž

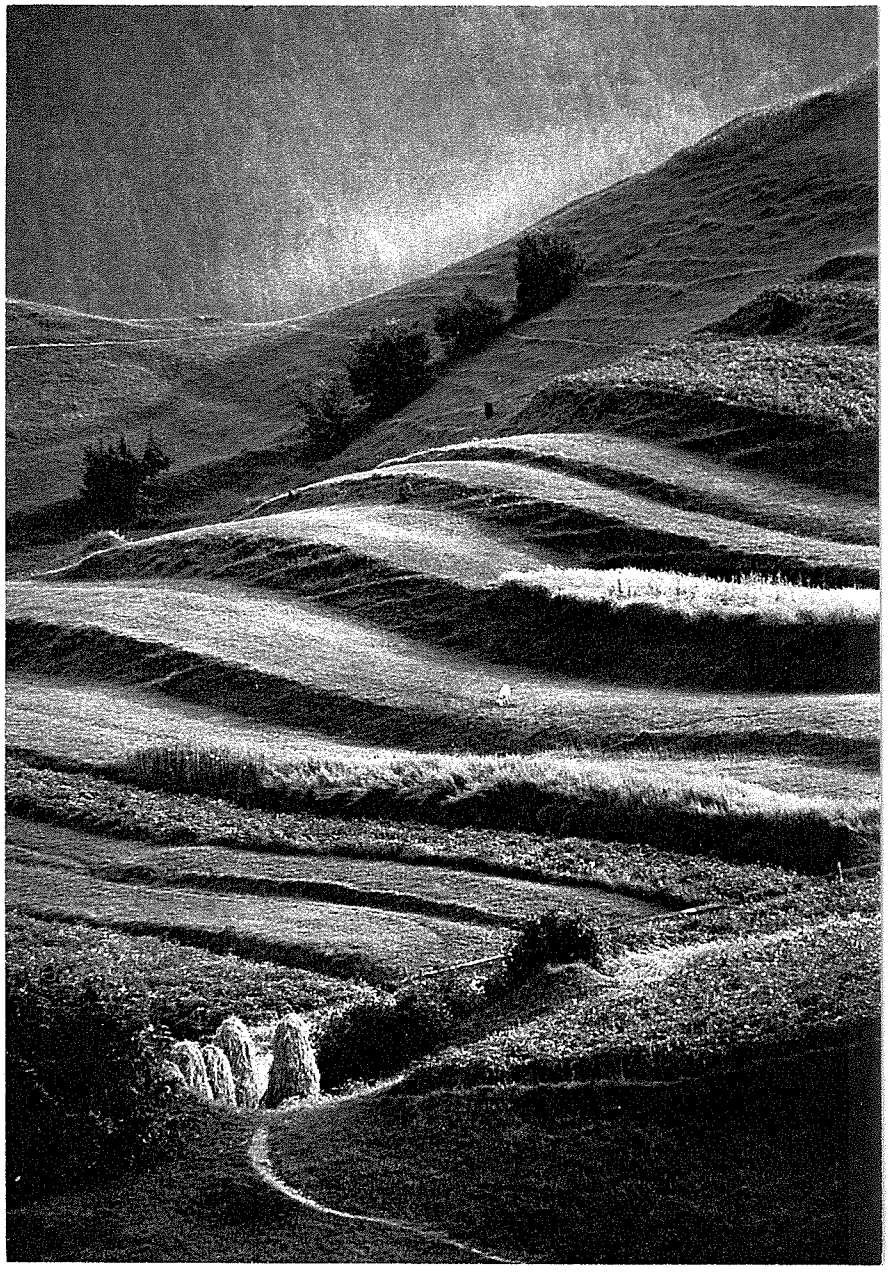
Československé fotografii citelně chybí souhrnné výstavy, pomáhající postihnout a tím spoluvytvářet její podobu. Takovou výstavou byla přehlídka brněnská. Po dvou rozpačitějších ročnících se pořadatelům podařilo uskutečnit výstavu s vyhraněnou koncepcí, a tím ji odlišit od mnoha podobných akcí váznoucích v mělčině bezproblémových stereotypů. Hlavní klad brněnské výstavy vidím v tom, že se stala průmětem a dějištěm problémů, že upozornila na zanedbávané jevy a souvislosti. Vystoupilo zde do popředí hned několik závažných problémů, z nichž nejdůležitější je otázka současného stavu československé fotografie, jejího názorového a generačního rozvrstvení a problém kvality. A právě tyto problémy jsou pro teorii a kritiku nejpodstatnější a ve fotografii, bohužel, nejvíce zanedbané. Brněnská výstava připomněla kritický nedostatek explikativní a hodnotící aktivity v objasnění teoretických historických a formálních konvencí, na nichž je naše současná fotografie závislá. Explikativního a hodnotícího přístupu je třeba nejen ve fotografické teorii a kritice, ale, jak demonstrovala výstava, i ve fotografické praxi. Ukázalo se to na polaritě původního, svébytného projevu a eklekticismu, která se tu prezentovala zvlášť výrazně.

J. Anděl

Brněnská výstava je jediná a o to cennější společná přehlídka současné české a slovenské fotografické tvorby, přinášející mnohost žánrů i výrazů, jež charakterizují současnou fotografii nejen u nás, ale v celém světě. I když tu obraz čs. tvo by není vyčerpávající, přece jen šíře záběru je obdivuhodná. Porota byla přísná, hodnotila kvalitu, novost obsahu, pohledu a výrazu. Co bylo pracím výstavy společné? Hledání a touha po emocionalitě výrazu. Snad překvapí útěk některých mladých autorů do minulosti fotografických technik i nálad, z čehož vzniká při vší příjemnosti těchto snímků někdy až nepříjemný pocit zpět zahledělé generační vlny. Kromě klasického názoru na fotografii ve škále od výtvarného záznamu skutečnosti až k technickým experimentům na brněnské výstavě lze vystopovat zajímavou tendenci v komponované fotografii, jež s téměř režijním záměrem vytváří fotografický obraz, jehož rezultátem je podtržení jeho vnitřního smyslu.

J. Mašín

Roku 1974 se v Moravské galerii uskutečnilo sympózium „Fotografie dnes - teoretické a kritické přístupy", z něhož vyšel tiskem sborník referátů. Václav Chochola ve Funkově kabinetu nabídl evropský kulturní kaleidoskop OSOBNOSTI, FOTOGRAFICKÉ MOZAIKY, PAISSANCE A FOTO-ARCHÍV. Dům umění reprizoval roudnickou výstavu OSOBNOSTI ČESKÉ FOTOGRAFIE I. , kde Anna Fárová zařadila Jana Lauschmanna po bok Drtikola, Růžičky, Funka, Sudka, Wiškovského, Štýrského, Háka, Rösslera, Severa a Muchy. (Než mohlo dojít k výstavě OSOBNOSTI ČESKÉ FOTOGRAFIE II., Annu Fárovou pro podpis Charty 77 vyhodili z práce.)



103. **K. O. Hrubý**
Krajina
z knihy Krajinářská fotografie, 1974

Funkův kabinet nabídl v únoru 1974 výstavu jedenácti fotografů MLADÁ GENERACE. Dominující kolekce EPOSU přinesla variace na stará témata a naznačila blížící se vyčerpání tvůrčí metody. Miroslav Myška představil slovenské krajiny a strohé, kultivované akty. V březnu zde přišla na řadu výstava z brněnské soutěže CYKLY A SERIÁLY. Z výstavy tvůrčích skupin v Praze otiskla Čs. fotografie snímky R. Košťála, J. Horáka, M. Budíka a A. Hinšta. Košťálovým dívkám v přírodě věnovala tři strany Revue Fotografie.

V. Židlický v Egeru a Hodoníně r. 1974 uspořádal výstavu „Krajina v současné moravské fotografii". Na stejné téma vydalo téhož roku nakladatelství Orbis r. 1974 vydalo hodnotnou a rozsáhlou didaktickou knihu Antonína Hinšta a K.O. Hrubého „Krajinářská fotografie" s fotografiemi mj. M. Budíka, A. Hinšta, K.O. Hrubého, R. Košťála, F. Maršálka, M. Myšky, V. Reichmanna, P. Sikuly, V. Skoupila, O. Staňka, R. Štursy, J. Tichého a J. Valeského.

V městském muzeu ve Františkových Lázních vystavoval r. 1974 poprvé samostatně (!) Miloš Koreček FOKALKY 1944-74. Jak název výstavy naznačuje, vedle tuctu klasických děl ze 40. let uvedl především nové práce, reichmannovsky provázané se staršími do několika „cyklů". S ohledem na dlouhou tvůrčí pauzu (1948-71) byl pozoruhodný kvalitativní vzestup úrovně vystavených děl. F. Maršálek k tomu poznamenává:

„Maximálních výsledků dosáhl autor v dosud rozvíjeném cyklu Prakrajiny, ke kterému během let přidal další vrcholný cyklus Fantomázie. V Prakrajinách a ještě zřetelněji ve Fantomázii se autor věnuje výhradně výtvarnému řešení obrazu. ... Jednotlivé fokalky ... evokují realitě odtažité děje varu magmatu, horotvorných procesů vrásnění a přesmykání obrovských mas či kosmologické jevy fascinujících rozměrů, vzdálené smyslovému vnímání člověka a mezím jeho prostorové představivosti. Je zjevné, že poetika Korečkových obrazů je v těchto cyklech napojena na tytéž zdroje imaginace a výtvarné poezie jako tvorba Josefa Šímy, Jindřicha Štyrského a Toyen, nelze také nepřipomenout fantaskní mentální krajiny Yvese Tanguyho...
Korečkovo recentní dílo představuje mimořádně široký a otevřený systém, nevyznačující se nijakou monotónnosti, do kterého přijímá různorodé vlivy, což někdy vede ke kvalitativní disparitě, neboť vznikají vedle velmi pozoruhodných a zralých děl i artefakty pouze studijního významu, což zřejmě mimo jiné souvisí i se svéráznou technologií fokalku.."[52]



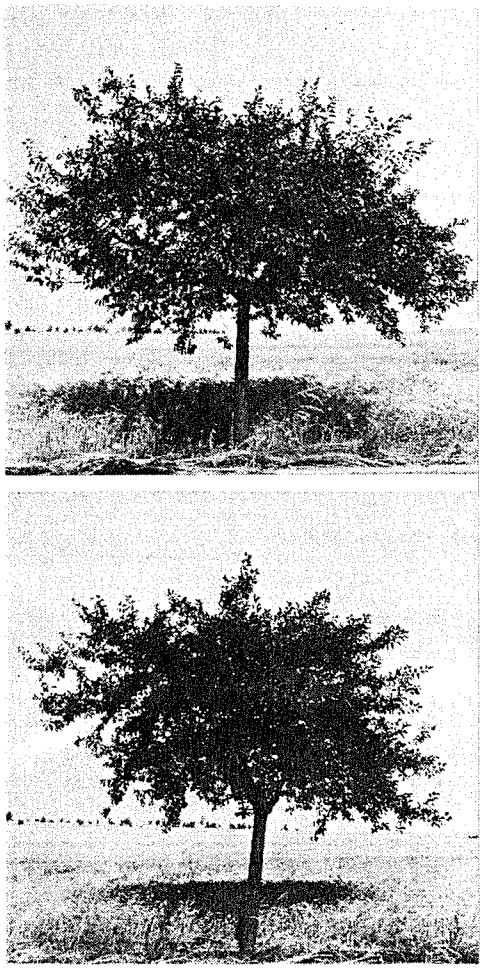
104.
Miloš Koreček
Fokalk
z výstavy r. 1974
v Mar. Lázních
1971-74

Miloš Koreček do své smrti v příštích patnácti letech cykly fokalků dále rozvíjel a paralelně doplňoval. Dočkal se ještě devíti samostatných výstav, zásadní byla zejména bilanční výstava ve Funkově kabinetu r. 1984.

V roce 1975 se v Brně uskutečnila mj. výstava díla J. Svobody, retrospektiva Jaroslava Rösslera připravená Janem Křížem a výstava MLADÁ BRATISLAVSKÁ FOTOGRAFIE. **Jaroslav Anděl** se v Brně zapsal výstavou MEDITACE O KRUHU (slovy V. Birguse *„...složenou z vlastních snímků a především z reprodukcí informativních fotografií rozličných kruhových objektů, které v nečekaných komparacích ukazovaly tvarové analogie ve vzdálených oblastech hmotné skutečnosti...* "[53]) .Brněnská „šuřka" slavila padesátiny mj. fotovýstavou žáků ve Funkově kabinetu. Klub FOMATON uspořádal tamtéž výstavu, kterou K.O. Hrubý kritizoval za diletantskou instalaci a nekritický výběr. Československá fotografie uvedla rozhovor s Vilémem Reichmannem slovy *„oft kopiert - nie erreicht"*[54], mimo to poskytla dvoustranu pro fotografie M. Myšky z horolezeckého tábora. Jiřímu Valochovi vyšla v Itálii monografie JIŘÍ VALOCH, POESIA VISIVA uspořádaná Adolfem Rossi a J. Pavlíkem (B. Carucci Ed., Řím 1975).

Jiří Valoch (1946) vystudoval r. 1970 filosofickou fakultu brněnské univerzity (obory bohemistika, germanistika a estetika). Od r. 1972 působí jako odborný pracovník Domu umění města Brna. Publikuje vizuální a konceptuální poezii,

teoretické práce o výtvarném umění, pořádá výstavy. Kromě fotogramů ze 60. let je významná zejména jeho fotografická tvorba období 1969-74, spočívající dle Dufka v dokumentaci minimálních akcí a intervencí v přírodním prostředí (1969-72), tzv. fototextech (verbální interpretace v negativech a zvětšeninách, dokumentace verbálních zásahů v přírodním prostředí, fotosériích tvořících obrazovou paralelu japonské básnické formy haiku, vše z let 1969-74) a v konceptuálních sekvencích, které vznikají dodnes paralelně s čistě textovými pracemi (od r. 1970). Je prvním představitelem naší konceptuální fotografie, jeho fotografické dílo má internacionální význam. Fotografickou tvorbu *RELATIONS ADN HAIKU* samostatně vystavoval r. 1978 v MĚSTSKÉ KNIHOVNĚ ve Vratislavi, učastnil se též výstav PHOTOPOETRY (London University 1976), AKTUÁLNÍ FOTOGRAFIE (Brno 1982), FOTOGRAFIE JAKO DOKUMENT A ARTEFAKT (Blansko 1984), TĚLO (Kroměříž 1985), V ČASE (Bratislava 1985, reprízováno) a ČS. FOTOGRAFIE 1945-89 (Praha 1989). Je zastoupen v knize A. Dufka *ČERNOBÍLÁ FOTOGRAFIE* (Odeon, Praha 1987).



105.
Jiří Valoch
Studie identifikace - diptych
1967

ZATÍM CO HUSÁK

přemýšlel nad otevřeným dopisem od Václava Havla, jak jej zastrašit nebo uklidit z dohledu, poddaní rezignovaně plánovali mateřské dovolené, manželské půjčky, přikrádání ze společného, hromadné odborářské rekreace, banány a cestu za hraniční dráty na příděl výměnou za večerní univerzitu marxismu-leninismu, ohnutý hřbet a prostituci svědomí.

Realitu reálného socialismu zachycoval systematicky Jiří Erml:
„Fotografovat jsem začal někdy ve 14 letech. Líbilo se mi to. Časem se mi podařilo dostat na pražskou FAMU, obor fotografie, kde to v té době bylo dost zajímavé. Ale tak to bylo v té době v Československu téměř všude. Režim Novotného se hroutil, „Jaro" se připravovalo a o možné „normalizaci" mělo představu jen pár jedinců. „Podařilo" se mi v rodné zemi zůstat poněkud déle než zdrávo. Po několika průzkumných cestách se mi konečně podařilo s celou rodinou dostat v roce 1980 na „dovolenou" do Jugoslávie.
Poslední léta v Československu jsem kromě komerčních záležitostí fotografoval znormalizované obyvatelstvo."[55]



106.
Jiří Erml
Tři kamarádi, Strážnice
1979

Jiří Erml (1945) po maturitě na jedenáctiletce (1962) pracoval jako stavební dělník, od r. 1963 byl asistentem kamery v brněnském televizním studiu. V letech 1964-69 vystudoval fotografii na FAMU, do emigrace r. 1980 působil jako fotograf. Od výstavy (spolu s Kuščynským, Hudcem-Ahasverem., Reichem a Lauffovou) r. 1969 v pražské GALERII FRONTA byl významným představitelem nastupující vlny inscenované fotografie. Samostatně vystavoval r. 1969 v DOMĚ PÁNŮ Z KUNŠTÁTU, r. 1977 v dánské IMAGE GALLERY v Arhusu, r. 1995 v UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉM MUZEU v Praze. Účastnil se společných výstav (GALERIE IL DIAFRAMA, Milán 1968 - GALERIE FRONTA, Praha 1969 - VISION & EXPRESSION, Rochester 1969 - CZECH PHOTOGRAPHY, Seattle (reprízy San Francisco, Chicago) - ČESKÁ FOTOGRAFIE V EXILU, Výstavní síň Forum, Praha 1991 - ČESKÁ FOTOGRAFIE V EXILU 1939-89, Mánes, Praha 1992)



107.
Jiří Erml
Výtah
otištěno v
Čs. fotografii,
1978

V brněnské Galerii Ant. Trýba uspořádal r. 1975 svou první samostatnou výstavu L. D. Holan.

Ladislav Dobromil Holan (1939) po maturitě na textilní průmyslovce od r. 1958 pracoval jako fotograf Výzkumného ústavu vlnařského v Brně, od r. 1962 pak jako fotograf brněnské Univerzity J.E. Purkyně. Tvořil hlavně pohybové fotografie stylizovaných aktů a portrétů, vedlejší oblastí zajmu je přírodní zátiší. R. 1975 kromě Brna vystavoval samostatně též ve Varšavě, r. 1981 ještě v České Lípě. Od konce 60. let se účastnil kolektivních výstav v zahraničí (VOM GLÜCK DES MENSCHEN, Berlin 1967 - 100 FOTOMEISTARU, Riga 1969 - BEST OF BEST FROM OVERSEAS, Toronto 1971 a cca 200 dalších) i doma (1. výstava asociace fotografických svazů, Praha 1970 - HOLD ZEMI, České Budějovice 1985 - TĚLO, Kroměříž 1986 - ČESKÁ AMATÉRSKÁ FOTOGRAFIE, Praha 1989). Publikoval v zahraničních fotografických ročenkách.



108.
Ladislav D. Holan
Portrét
1981

Muzeum města Brna na Špilberku otevřelo r. 1976 stálou expozici protiválečných fotomontáží Johna Heartfielda, které byly vystaveny už r. 1965 v Domě umění města Brna.

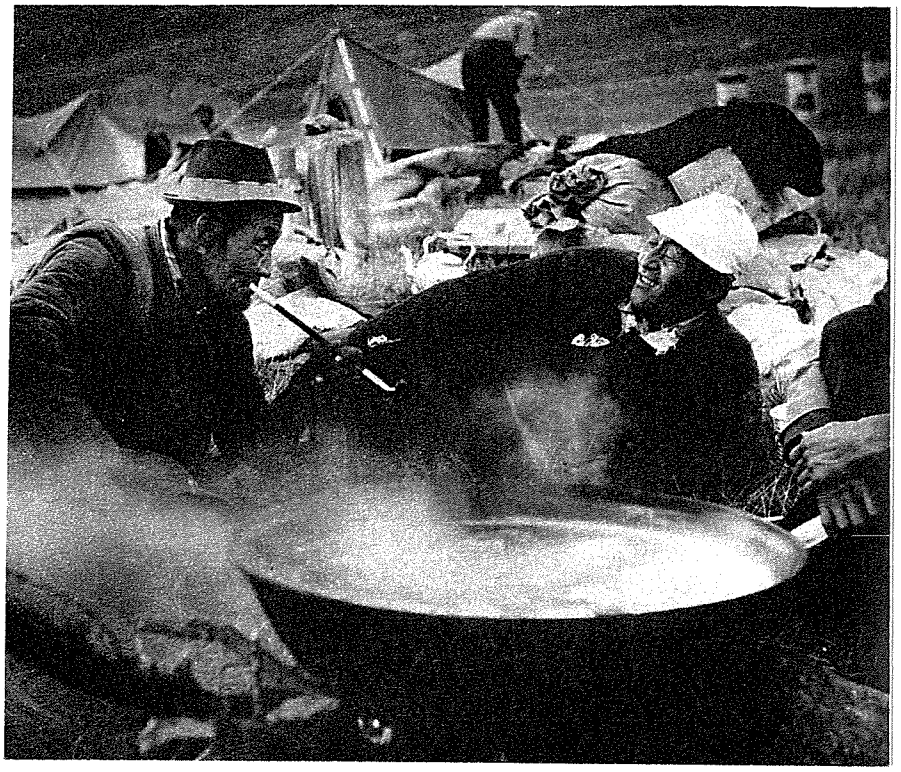
Krajinářská skupina REKRAFO se probrala z letiké letargie. Její členové Spurný, Černoušek, Mazal a (nováček) Baltus burcovali montážemi obrazů devastace povodí Svratky a Moravy a angažovali se i občansky jako dobrovolní ochránci životního prostředí. R. 1976 o jejich aktivitách referovala Revue Fotografie. M. Spurný mimo to představil na blanenském zámku r. 1977 racionálním pohledem přírodovědce zaznamenané *EVROPSKÉ KRAJINY*.

V roce 1976 se ustavila skupina amatérských i profesionálních fotografů různých koutů Čech a Moravy, pojmenovaná SETKÁNÍ. Spolu s P. Balíčkem, M. Bílkem, M. Borovičkou, T. Kuščynským, M. Michlem, P. Sikulou a V. Weinertovou se na její činnosti podíleli i Brňané Rostislav Košťál a Miroslav Myška. Skupina se sdružila bez pevného programu zejména za účelem společných výstav, almanachů a výměny autorských fotografií. Výstavní aktivity skupiny kulminovaly v období 1976 - 86. Premiéru si skupina odbyla výstavou na vsetínském zámku r. 1976, v příštím roce se představila mj. v brněnském Funkeho kabinetu. R. 1978 vyšel almanach skupiny s úvodním textem M. Horníčka (Jednotný klub pracujících, Valašské Meziříčí 1978).

Miroslav Myška (1946) po vyučení sazečem maturoval r. 1972 na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně u K.O. Hrubého a O. Staňka. V letech 1970-74 působil se spolužáky ze „šuřky" ve fotoskupině „MAX", v letech 1972-76 ve vedení klubu brněnských fotografů FOMATON, r. 1976 spoluzakládal skupinu SETKÁNÍ. Pracuje jako samostatný fotograf v Brně. Působí dlouhodobě jako lektor IVF a pedagog Slezské univerzity. V 70. letech se prosadil subjektivně pojatými krajinami a estetizujícími lyrickými reportážemi z Mongolska, Liptova, Balkánu, domovů důchodců. Věnuje se ženskému aktu a „texturologickým" makrofotografiím architektury. Samostatně vystavoval od r. 1971 (EXPEDICE MONGOLSKO, Blansko 1971 - BALKÁN, Blansko 1977 - FOTOGRAFIE Z BALKÁNU, Galerie mladých Brno 1977 - TORZA, DETAILY, STRUKTURY, Blansko 1983 - Antikvariát AB, Brno 1996), účastnil se desítek kolektivních výstav. Vydal knihu *JIŽNÍ MORAVA* (Blok, Brno 1989).

Petr Klimpl v rozsáhlém Myškově profilu k jeho fotografiím z Liptovské Tepličky a Balkánu pro Čs. fotografii napsal:

„Myškův soustředěný tematický zájem přinesl plody v řadě vizuálně bohatých, promyšleně komponovaných, ale zároveň přirozeně působících obrazů, které by



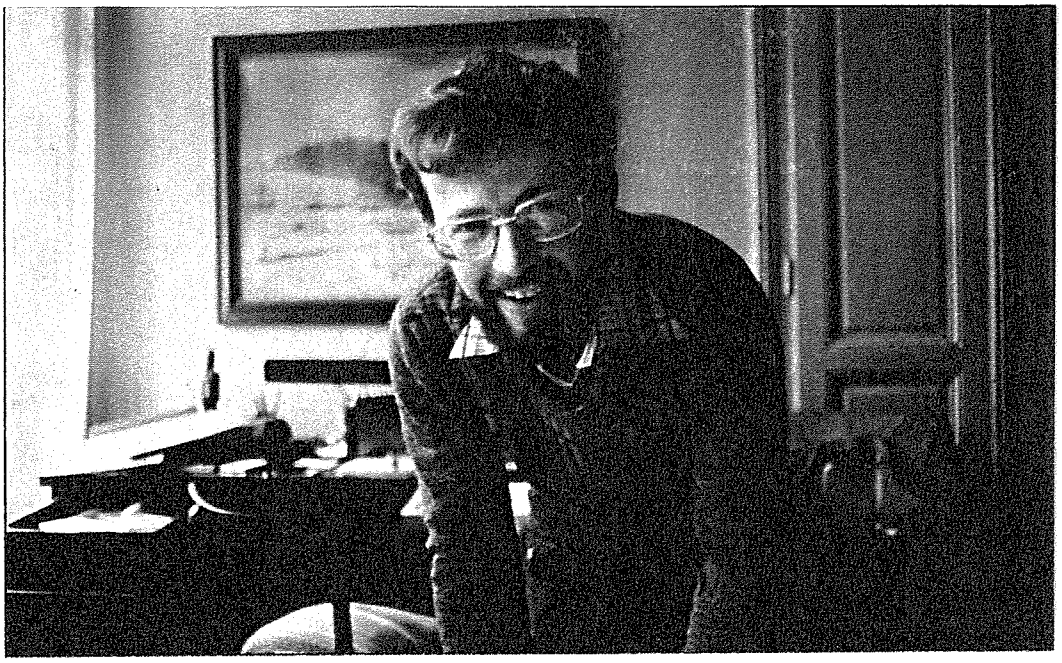
109.
Miroslav Myška
otištěno
v Čs. fotografii, 1975

těžko mohly plnit funkci reportáže... Lidé na Myškových fotografiích vědí, že jsou fotografováni, dívají se fotografovi do očí ... někteří z fotografovaných jsou zcela přirození, jiní chtějí „dobře vypadat"... Vytváří se tak neočekávaný dialog mezi fotografovaným a fotografujícím. Z Myškových fotografií vyčteme mnoho informací - lidé jsou zobrazováni v jejich běžném prostředí, v postojích, které jsou jim vlastní. Vztah mezi obecným a jedinečným je v těchto fotografiích velmi složitý..."[56]

V lednu 1977 vystavil v olomoucké Galerii v podloubí absolvent brněnské SUPŠ **Miroslav Ambroz** (1957) pozoruhodnou kolekci osobitých portrétů a autoportrétů, zátiší a interiérové fotografie.

V roce 1977 se sdružili brněnští medici Petr Klimpl a Josef Pokorný se studentem FAMU z Olomouce V. Birgusem do skupiny DOKUMENT. Skupina se sjednotila na základě Birgusem formulovaného „stylu nerozhodujících okamžiků" reagujícího na bressonovský fotožurnalismus (snímající děj v jeho kulminačním bodu) a humanistickou fotografii. Zatímco Birgus se již v té době věnoval subjektivnímu dokumentu, Klimpl a Pokorný před příklonem k této formě aplikovali teorii nerozhodujícího okamžiku na soubory portrétů (mj. ve skupinovém projektu *PRODUKTIVNÍ VĚK*). Skupina vystavovala poprvé v létě 1978 v brněnské GALERII MLADÝCH. Nejživější výstavní aktivitu skupiny přinesl r. 1979: FOTOGRAFICKÁ KONFRONTACE Chorzów, Funkeho kabinet Brno, Dom odborov

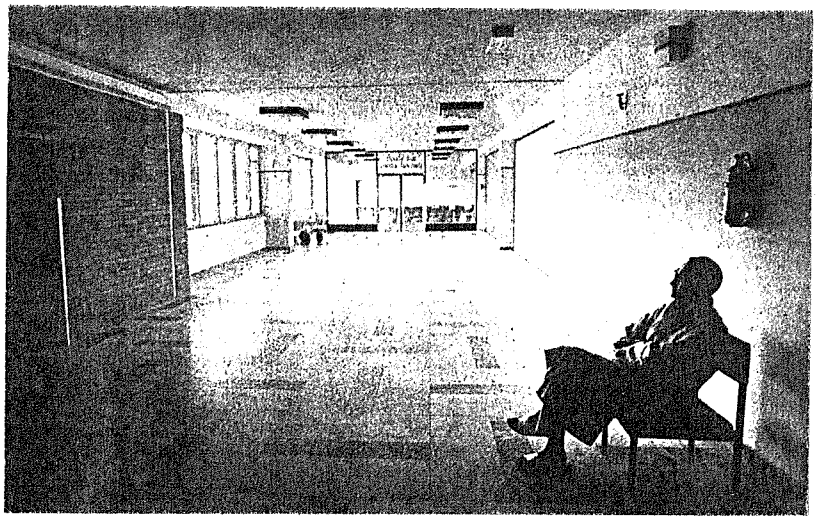
Žilina. Po delší odmlce DOKUMENT uspořádal další sérii výstav v letech 1987-8: MUSEUM FÜR PHOTOGRAPHIE BRAUNSCHWEIG, Funkův kabinet Brno.



110.
Petr Klimpl
Vladimír Birgus, Brno 1976
1976

Teoretik skupiny V. Birgus demonstroval „styl nerozhodujících okamžiků" na příkladech z tvorby J. Pokorného:

„Povšimněme si zde např. záběrů z operačních sálů. Viděli jsme snad již tisíce fotografií chirurgů v zakrvavených pláštích, tisíce snímků oči operatérů soustředěných na složité úkony, tisíce záběrů jejich citlivých rukou v otevřených ranách. Nic podobného nenacházíme na Pokorného fotografiích: operující lékaři mají tváře zakryté rouškami, nemocný je skryt za jejich postavami, zdravotní sestry jsou otočeny zády ke kameře, kompozice působí nevyváženě. Tyto snímky (a tím více další záběry sestry napouštějící vodu či nemocných čekajících v nosítkách na nemocniční chodbě) vynikajícím způsobem postihují zcela obyčejný každodenní život v nemocnici. Nejde zde o efekt „... ale o skutečnost... Autor ... nezvolil reportážní metodu zachycující nejdramatičtější okamžiky, protože mu nešlo o drama, o extrémy, ale o všednost, pravdivost, obecnost. Proto většinu fotografií z tohoto cyklu pořídil v poklidných, „nerozhodujících" okamžicích, v nichž se sice nic mimořádného neděje, které však výstižně charakterizují dané prostředí. ".[57]

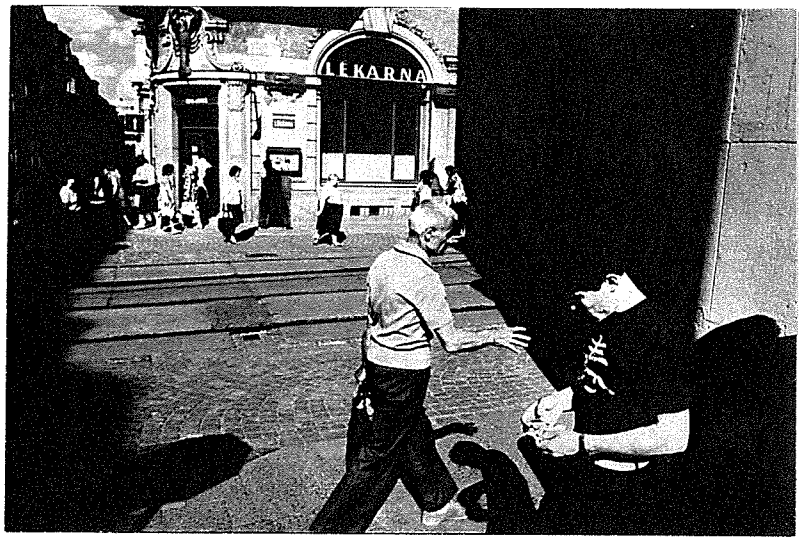


111.
Josef Pokorný
otištěno v revui Fotografie 81
1977-81

Josef Pokorný (1953) po maturitě na znojemském gymnáziu vystudoval brněnskou lékařskou fakultu (1972-78). Nyní je lékařem ve Znojmě. Od počáteční aranžované a krajinářské tvorby přešel počátkem brněnských studií k reportážním momentkám, koncem studií tvořil dokumentární soubory ze zdravotnického a rodinného prostředí. V 80. letech přešel od dokumentárního přístupu k subjektivnímu, tématický záběr rozšířil o dokument městského prostředí. Během svého brněnského působení vystavoval samostatně ve znojemském Domě umění (1975) a v brněnské Galerii mladých (1976). V 70. letech získal též několik ocenění na pardubické soutěži FOTOGRAFIA ACADEMICA.

Petr Klimpl (1956) v Brně vystudoval gymnázium a lékařskou fakultu (1982) a pracuje jako psychiatr. Jako člen klubu FOMATON (1972-75) absolvoval brněnskou LŠU (1973). Publikuje články ve fotografických časopisech, r. 1989 sestavil katalog a výstavu ČESKÁ AMATÉRSKÁ FOTOGRAFIE 1945-89. Zprvu tvořil výtvarné fotografie statických městských motivů, později v rámci skupiny DOKUMENT sociální portréty mladých rodin v domácím prostředí, pro projekt Produktivní věk „portréty povolání" v pracovním prostředí. Během 80. let se jeho městské fotografie i portréty subjektivizovaly. Samostatně vystavoval od r. 1974 (MIZEJÍCÍ SVĚT, Galerie mladých Brno a Galerie v podloubí Olomouc 1974 - PORTRÉTY, Příbor 1980 - PORTRÉTY, Kladno 1987 atd.).

Klimpl s odstupem deseti let na činnost skupiny vzpomíná:



112.
Petr Klimpl
Brno 1985
1985

„... Spojoval nás názor, nikoli podobnost prací. Vladimír Birgus tehdy rozvíjel svá velkoměstská témata osamělých lidí z cyklu Cosi nevysloveného, Josef Pokorný fotografoval mladé rodiny a nemocnice. Já jsem dělal portrét a zkoušel reportáže. Pak jsme si pod vlivem sociologizujícího dokumentu zvolili úkol s názvem Produktivní věk. ... Již během přípravných diskusí kolem programu se ukázalo, že je nad naše možnosti. Sociologickou sondu takového společenského záběru nelze dělat amatérsky, resp. jako volnou tvorbu. Program jsme opustili také pod vlivem rychle se vyčerpávajícího popisného dokumentu, který nás přestal přitahovat. ... kolem roku 1980 společná činnost DOKUMENTU na řadu let ustala. Pauza byla způsobena tím, že jsme dokončovali vysokoškolská studia, hledali si zaměstnání, zakládali rodiny, měnili životní styl. ... Dnes mohu říct, že žijeme dál jako volné sdružení na základě společných zájmů, názorů a především přátelství..."[58]

Petr Klimpl a Josef Pokorný představili v říjnu 1977 (ještě mimo skupinu DOKUMENT) v olomoucké „Galerii v podloubí" nekašírované dokumentární portréty. Klimplovy vystavil portréty v domácím prostředí, Pokorný zachycoval v podtextu rodinné vztahy.

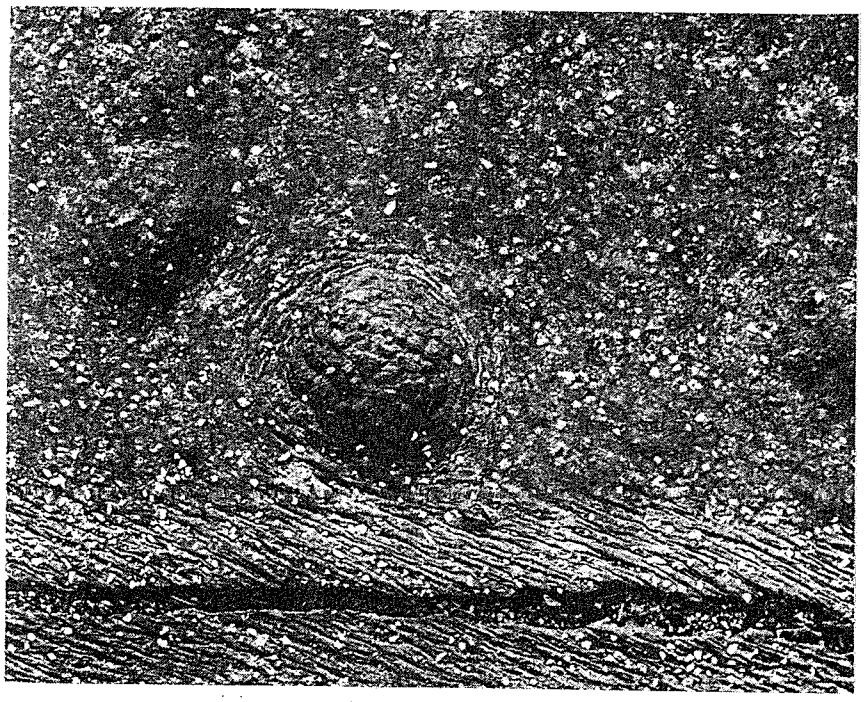


113.
Josef Pokorný
otištěno
v Čs. fotografii,
1978

Na jaře 1977 vystavovala v brněnském Vysokoškolském klubu M. Kratochvílová pod souhrnným názvem *KOMUNIKACE* dva cykly fotografií: *ASFALTOVÉ STRUKTURY* a *SNĚHOVÉ STRUKTURY*. Antonín Dufek k výstavě uvádí:

„Její práce mají vztah spíše k soudobému výtvarnému umění. Ostře zobrazené výseky asfaltových a sněhových ploch odhalují vizuální bohatství hmot ... jsou to ukázky nové vizuální citlivosti k navenek nepůvabným ... strukturám, jejichž informativní náboj autorka odhaluje, aniž by si usnadňovala cestu imaginativním přístupem ... Ve srovnání např. s Aoisem Nožičkou vykazují práce Kratochvílové další generační posun, který se vyznačuje radikálním omezením obecně sdělitelné významovosti ve prospěch konkrétnosti..."[59]

Marie Kratochvílová (1946) se vyučila fotografkou na brněnském učilišti, v Brně jako fotografka dosud působí. Od počátku 70. let dokumentovala umělecké aktivity místních výtvarníků. Ve objektivizovaných statických fotografiích z brněnského prostředí se inspirovala konceptualismem a minimalismem aj., postupem doby se její tvorba subjektivizovala až ke stylu deníkových záznamů. Poprvé vystavovala v rámci přehlídky ČESKOSLOVENSKÁ FOTOGRAFIE 1971/72 (Moravská galerie, Brno 1973). Samostatně vystavuje zejména v Brně (KOMUNIKACE, Vysokoškolský klub 1977 - MOJE FRANCIE, Klub Křenová 1979 - MĚSTSKÉ OBJEKTY, Galerie mladých 1981 - BOTANICKÁ ZAHRADA, Galerie v předsálí, Blansko 1984 - KONFRONTACE, Vysokoškolský klub 1986 - Funkův kabinet 1986).



114.
Marie Kratochvílová
otištěno v Československé fotografii, 1977

V roce 1977 nabídla Moravská galerie retrospektivu A. SCHNEEBERGERA. Autor výstavy A. Dufek představil v červenci 1977 také výstavu ČESKÁ MEZIVÁLEČNÁ FOTOGRAFIE ZE SBÍREK MORAVSKÉ GALERIE v bratislavské Komorní galerii Městského domu kultury a oddechu. Snímky Josefa Pokorného a Jiřího Ermla z olomoucké výstavy DESET MLADÝCH FOTOGRAFŮ dostaly prostor v Čs. fotografii.

„... Josef Pokorný je představitelem nedramatického a nevyumělkovaného pojetí fotografie, snažícího se zachytit běžný všední život. V souboru je zastoupen výběrem ze svých cyklů z nemocnice Dětské oddělení a Návštěvní den. Obdobná snaha se objevuje i ve fotografiích ze Sněžky od Jiřího Ermla, který s určitým ironickým odstupem už po léta zachycuje nejrůznější skupiny turistů při výstupu na tuto horu. Charakter opravdového sociologického výzkumu má také jeho další cyklus vystihující současnou obdobnost i rozdílnost chování lisí v identickém prostředí (výtah v jakési instituci). Tyto cykly, zdůrazňující autenticitu na úkor tradičních estetických zákonů, jsou překvapením po autorových dřívějších výtvarných fotografiích.."[60]

R. 1977 se stal vedoucím oddělení užité fotografie brněnské SUPŠ V. Židlický. Téhož roku poprvé samostatně vystavoval v domovské Galerii výtvarného umění v Hodoníně. Vilém Reichmann se představil ve východoberlínské Galerii

Schweinebraden. V sedmasedmdesátém rovněž nabídla Minigalerie Výzkumného ústavu veterinárního lékařství první samostanou výstavu Miloše Korečka na domácí brněnské půdě. Další brněnská Korečkova výstava proběhla už o rok později v Domě umění.

V následujícím roce se Brno dočkalo i (koncem 70. let ojedinělé zahraniční) výstavy ŠVÝCARSKÁ FOTOGRAFIE OD ROKU 1840 DO NAŠICH DNÍ. J. Anděl spolu s A. Dufkem a P. Scheuflerem sestavili na podzim 1978 pro Moravskou galerii rozsáhlou výstavu KOUZLO STARÉ FOTOGRAFIE. V létě 1978 vystavovala v brněnské Galerii mladých skupina Dokument poprvé v plné sestavě (Klimpl, Birgus, Pokorný). EPOS získal čestné uznání na 5. NÁRODNÍ VÝSTAVĚ AMATÉRSKÉ FOTOGRAFIE.

Na říjen 1978 připravil J. Anděl a A. Dufek pro Funkův kabinet tématickou výstavu STROM, naznačující různorodost uměleckých názorů a autorských přístupů významných osobností naší fotografie (Preissig, Bufka, Schneeberger, Wiškovský, Hák, Sudek, Jan Svoboda, Anděl aj.). Brňané byli zastoupeni Reichmannovými metafickými obrazy tlejících kmenů, Valochovou Studií indentifikace a dokumentací pozoruhodné Ambrozovy environmentální realizace *Strom.*

Vilém Reichmann koncem roku 1978 oslavil sedmdesátiny bilanční výstavou makrofotografické tvorby posledního desetiletí nazvanou ZBLÍZKA v blanenském okresním muzeu. Název naznačuje zaostření Reichmannovy tvorby na imaginativní makrofotografii:

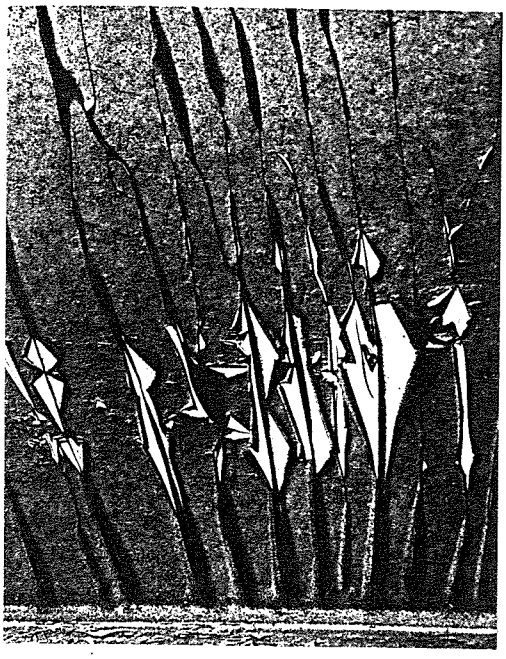
„... metoda fotografování zblízka otevřela Reichmannovi nový svět. Makrofotografie, spojovaná takřka výhradně s vědeckou fotografií, našla jedinečné uplatnění ve volné tvorbě. Vědecká fotografie sice již od začátku století vzbuzuje zájem teoretiků a tvůrčích fotografů, ale Reichmann byl zřejmě jediným fotografem, který využil jedné z jejích metod k cílevědomé tvorbě. Fotografie nalezených přírodních i civilizačních objektů a jejich zázračných setkání začaly ubývat, když fotograf odložil své jediné vozidlo Jawu 05 Pionýr a ani již nenachodil denně tolik kilometrů, jako dřív. Zato makrofotografie houfně přibývaly, redukovány teprve dodatečným přísným výběrem. Stačilo obejít blok s rozkopanými ulicemi, zchátralými ploty, poničenými fasádami domů. V detailech se začal objevovat důvěrně známý Reichmannův svět figurální fantazie i nefigurativních paralel abstraktního malířství a grafiky. Důležité jsou však i rozdíly vzhledem k předchozí Reichmannově tvorbě... V makrofotografiích dochází k odklonu od fotografického obrazu světa a příklonu ke světu fotografického obrazu. Každá fotografie má svůj vlastní výtvarný řád..., vidění



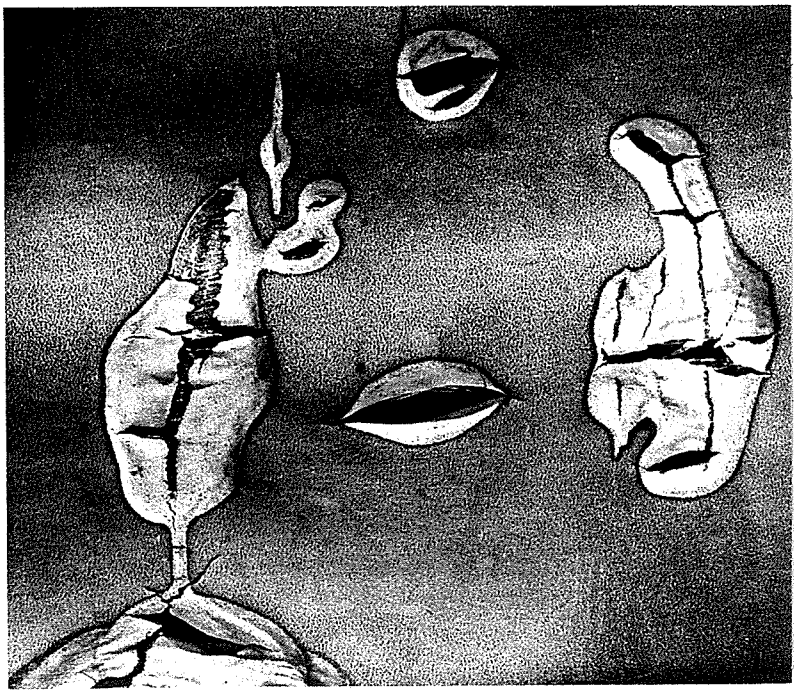
115.
Vilém Reichmann
Vztyčení
z cyklu Arbogramy
1976

při nemž dochází ke ztrátě prostorové orientace, k zážitku ztráty odstupu od viděného a vplynutí do krajin nových světů..."[61]

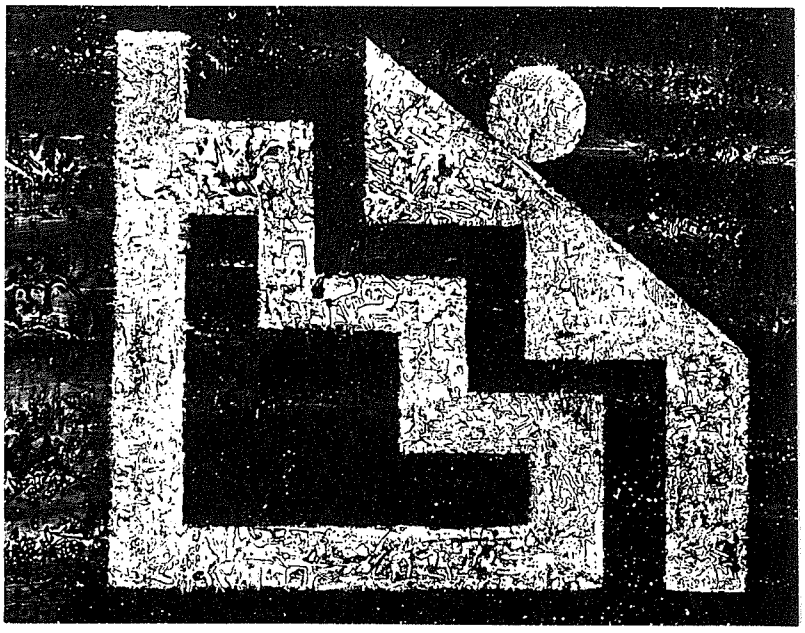
Názvy makrofotografických cyklů reflektují fotografovaný materiál jako stylotvorný zdroj asociací. Vznikly cykly fotografií rostlin (*AGÁVE*), povrchu rozteklého asfaltu (*TÉRITORIA, MAKROTÉRIE*), předmětů s oprýskaným lakem (*TABULÁRIA*), krystalů a kresby zamrzlých kalůží (*HIBERNÁLIE*), stromové kůry (*ARBOGLYFY*), červotočem narušených dřevin (*ARBOGRAMY*), popraskaného opaxitu (*VITROGRAFY*). Reichmann se zde opět vrací k surrealistickým a existencialistickým základům, na nichž rozvíjel celoživotní tvorbu.



116.
Vilém Reichmann
Hlad
z cyklu Tabulária
1979



117.
Vilém Reichmann
Složitý vztah
z cyklu Agáve
1981



118.
Vilém Reichmann
Sblížení
z cyklu Grafogramy
1989

V osmdesátých letech V. Reichmann začal zpracovávat celofánovou fólii coby substituci negativu rozličnými technikami vedoucími ke „grafogramu", variantě fotogramu. Do kontextu Reichmannovy tvorby fotogramy zařadil J. Valoch:

„Stejně jako ve fotografiích, ani v grafogramech nejde tedy o jednotu stylu, jak jsme na ni byli zvyklí u tradičních typů tvorby. Jejich spojujícím prvkem je jednota způsobu vidění světa, jednota přístupu k tvorbě, jednota v různosti

možností, jimž je společné autorovo interpretační vidění, dovolující akceptovat první významový plán díla a zároveň si uvědomovat další významové roviny, do kterých vstupuje..."[62]

Nakladatelství Pressfoto vydalo r. 1979 Dufkovu monografii Jaromíra Funkeho. Skupina DOKUMENT vystavovala na podzim 1979 ve Funkově kabinetu. Petr Klimpl na výstavě představil dvě polohy práce - stylem nerozhodujícího okamžiku pojaté portréty učitelů v pracovním prostředí a reportážní soubory DRAŽBA a RECEPCE.



119.
Antonín Hinšt
otištěno
v Čs. fotografii,
1980

Obnovenou soutěž SVAZU ČESKÝCH FOTOGRAFŮ o MISTRA SVAZU 1979 mohli posoudit návštěvníci přehlídky soutěžních prací ve Funkově kabinetu. K.O. Hrubý polemizoval s rozhodnutím poroty, která přiřkla vítězství Vl. Richtrmocovi, s poukazem na špičkové práce B. Archalouse a J. Štreita.

V dubnu 1979 se v Domě umění města Brna konalo pracovní setkání na téma AKTUÁLNOST ČESKOSLOVENSKÉ MEZIVÁLEČNÉ FOTOGRAFIE. Jan Lauschmann vzpomínal na Jiřího Jeníčka , Vladimír Birgus připomněl mj. vklad Jiřího Krohy, Jar. Anděl přispěl k hodnocení meziválečné avantgardy, Ant. Dufek hovořil o vztahu meziválečné fotografie k současnosti.

R. 1980 otiskla Revue Fotografie záběry R. Košťála, M. Spurného a P. Mazala. Čs. fotografie 1980 věnovala pět stránek profilu a fotografiím Antonína Hinšta, který ještě téhož roku emigroval. Od té doby jako by se po něm u nás slehla zem, ještě v říjnu 1989 chyběl na bilanční výstavě absolventů a pedagogů SUPŠ Brno, ostudně jej opomíjí i Muselíkova podrobná stať o historii školy.

Jan Beran r. 1980 zvítězil v 2. ročníku fotosoutěže ke Dni tisku, rozhlasu a televize s reportážními zkratkami ze zatopených Benátek a z dialogu italských manželů. Beranovu benátskou potopu otiskla na dvojstraně Čs. fotografie. Skupina REKRAFO vystavovala „Evropskou krajinu" v Brně a v pražské Fotochemě, rozšířená o Pavla Spurného. K výstavě vyšla trojstrana v Revui Fotografie, kde P. Mazal bilancoval patnáctiletou činnost skupiny, postižené nedávným úmrtím vůdčí osobnosti Miloše Spurného. Čs. fotografie téměř dva roky po Spurného skonu uveřejnila desítku snímků Spurného a jeho REKRAFa k článku KRAJINÁŘSKÁ FOTOGRAFIE JAKO VÝTVARNÝ DOKUMENT, v němž Miloš Spurný shrnul svůj vklad k teorii i praxi fotografie krajiny:

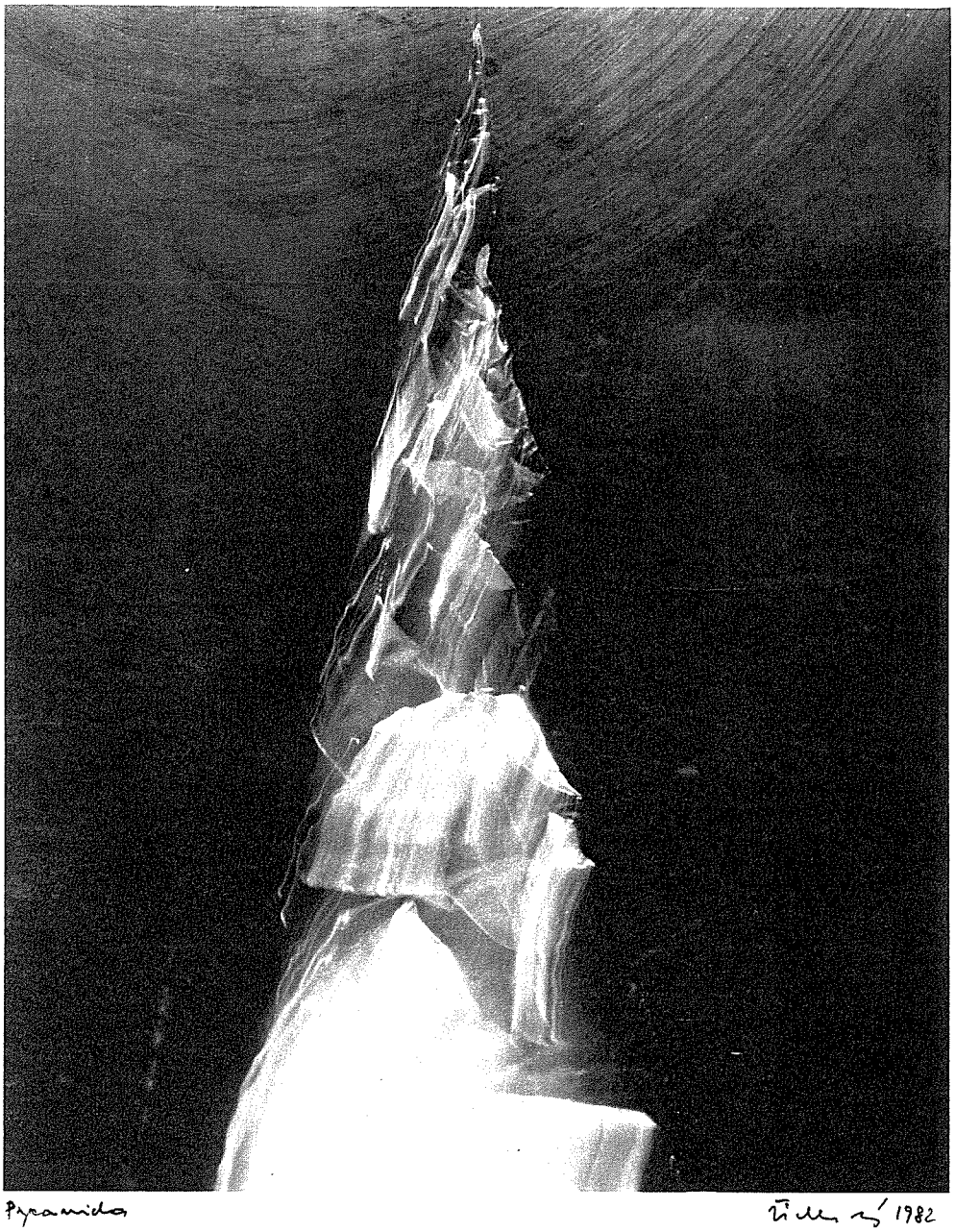
„Lze vůbec dostat fotografickým způsobem do obrazu krásu krajiny?... A musí být vědecká, dokumentární fotografie nevýtvarná, bez invence, bez lidského vkladu poezie a emocí?... Ale pro zasvěcené není již dávno svět rozdělen na antinomie hmoty a ducha, přírody a člověka... Připusťme tedy, že věda dovoluje vše, co je pravdivé. Tedy i fotografie s pravdivým obrazem krajin. Ale jak na to?... V poslední době byla vyvinuta speciální technika montáže krajiny několika snímků, z nichž každý dokumentuje jen určitý rys krajiny a teprve celek integruje vše typické a charakteristické. Lze ji nazvat rozvinutou montážní krajinnou stylizací..."[63]



120.
Miloš Spurný
Jižní Morava
otištěno v revui Fotografie 80, 1980

V GALERII JAR. KRÁLE brněnského Domu umění uvedl r. 1980 Vl. Židlický reprízu své druhé samostatné výstavy. V lednu 1981 se poprvé představil Praze v divadle Rubín. Článek šifry -JiŠ- výstavu komentuje:

„Židlický je fotograf izolace a samoty, chladné a přece dráždící jako světlo autogenu. Ne náhodou jsou častými protipolohami jeho fotografií blesk a tma, obojí zbavené střední polohy přirozeného světla. Oba kontrasty velmi často smiřuje „plesnivé" tónování, nořící realitu do jejího vlastního diluvia, kde nabývá svět docela jiné anatomie. Židlického symbolika rozhodně není příliš



121.
Vladimír Židlický
Pyramida
1982

útěšná. V atmosféře jeho kamenů, trav, elektrických drátů, lepenek, oprýskaných dveří a mrtvých ptáků není pohybu. dynamika je Židlického neobvyklým zátiším propůjčena pouze foto-grafickými zásahy, které život neudělají o nic živější."[64]

Vladimír Židlický (1945) žil do r. 1977 v Hodoníně, kde byl v letech od r. 1968 hnacím motorem fotografických výstav a sbírky GALERIE VÝTVARNÝCH UMĚNÍ, jejímž byl zaměstnancem. R. 1975 vystudoval FAMU, v letech 1977-89 vyučoval (a od r. 1982 i ředitelovaI) na brněnské SUPŠ. Od počátku 90. let je fotografem na volné noze. Fotografováním navázal na malířské začátky. Prosadil se nekonvenční obrazností fotografie stírající hranice s výtvarným uměním

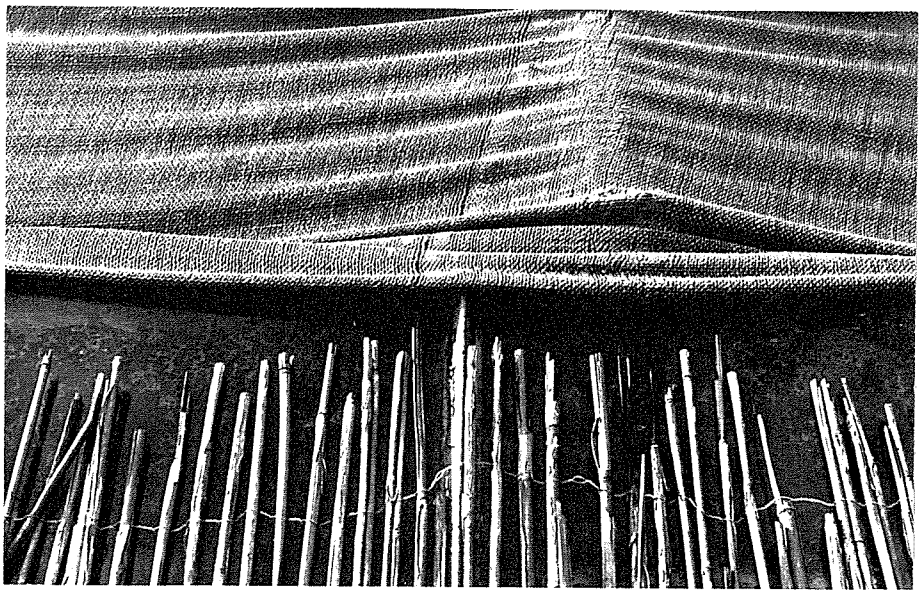
prostřednictvím zejména manipulativních technik (manuální zásahy do negativu, kresba světlem během expozice). Žánrově se dotýká nejčastěji aktu a fotografiky. Samostatně vystavuje od r. 1977 doma i v zahraničí.

V. Birgus Židlickému přisuzuje významné místo v současné české fotografii: *„Nejzávažnějších a nejoriginálnějších výsledků v oblasti výtvarně stylizované fotografie v českých zemích dosáhl Vladimír Židlický, který už ve druhé polovině 70. let začal s neobyčejnou invencí a technickou virtuozitou využívat rozličných manuálních zásahů do negativu, od rytí a škrábání až po strhávání částí emulze, které jsou podle jeho vlastních slov „výrazem touhy poznamenat již hotový obraz svou subjektivně animální pečetí, byť racionálně vedenou". Židlický u nás spolu s Havránkovou nejvýrazněji předjímal současné postmodernistické tendence zpochybňující dlouho uznávané zásady nezasahování do negativu a přísné autonomie fotografie... Jeho tehdejší nekonvenční akty a torza těl, metaforické autoreflexivní výpovědi nebo symbolické obrazové reakce na obecné filozofické otázky i aktuální problémy znamenaly velký přínos pro progresivní trendy v naší fotografii i grafice. Pro oblast stylizované výtvarné fotografie navíc představovaly určité východisko ze stále zjevnějšího nebezpečí bezobsažného dekorativismu".*[65]

R. 1981 se v Brně uskutečnily dvě výstavy V. Reichmanna - v KLUBU MLÁDEŽE KŘENOVÁ a v MINIGALERII VÚ VEL. Od 26.6. do 23.8. 1981 byla otevřena šestá velká výstava připravená v Moravské galerii A. Dufkem ČESKÁ FOTOGRAFIE 1918-1938 ZE SBÍREK MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ. Dufek na výstavě po zásluze vrátil na výsluní pozornosti tvorbu FOTOSKUPINY PĚTI. Brněnská a olomoucká meziválečná avantgarda dominovala téhož roku na další Dufkově výstavě AVANTGARDNÍ FOTOGRAFIE 30. LET NA MORAVĚ V OBLASTNÍ GALERII VÝTVARNÉHO UMĚNÍ V OLOMOUCI.

V České Lípě nezávisle na sobě vystavovali členové EPOSU J. Horák a R. Košťál v snímky v duchu své tradiční tvůrčí metody. Ivo Přikryl v Čs. fotografii obě výstavy velmi ocenil a doprovodil třístránkovou fotopřílohou. Revue Fotografie na jaře 1981 připomněla rozsáhlým Tauskovým článkem osmdesátiny Jana Lauschmanna. Tamtéž představil A. Dufek další fázi tvorby Marie Kratochvílové - konceptuální snímky kontrastujících struktur nalezených předmětů:

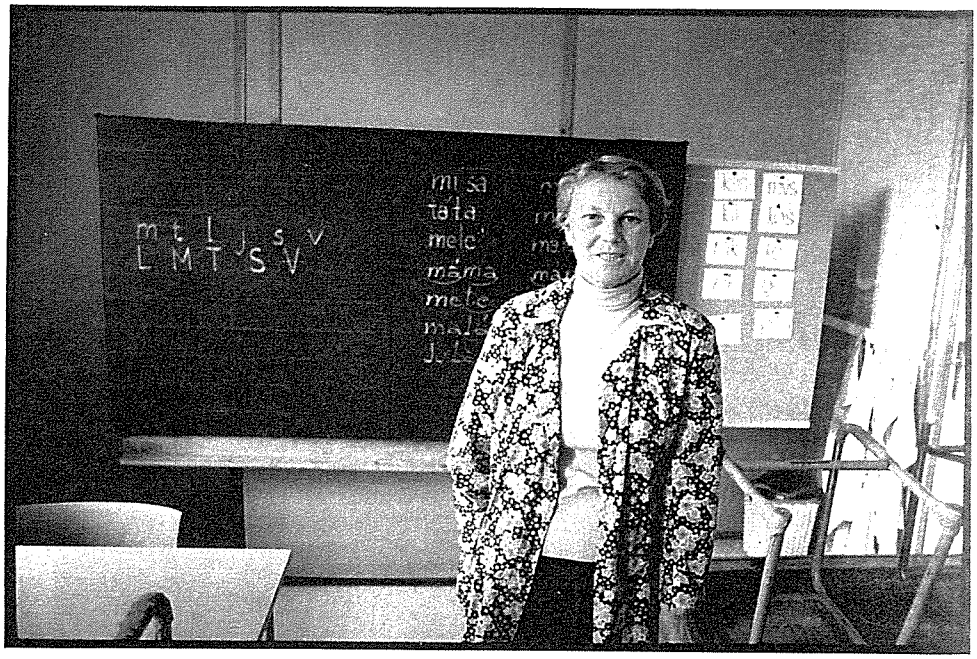
„Marie Kratochvílová si docela samozřejmě přinesla z botanické zahrady, kde je zaměstnána, něco jako komorní ódu na sklo, pytlovinu a bambusové rohože. ... Vybírá si jednoduché a prosté věci a s tvrdošíjnou vytrvalostí dokazuje, že ve fotografii málo může být hodně. Předmět může být nevýznamný, významné je mu být blízko. Vidět jakoby bez odstupu, bez perspektivy, která svazuje věci.Ostře zobrazený detail je něčím jiným než povšechně viděný celek..."[66]



122.
Marie Kratochvílová
otištěno v revui Fotografie 81, 1981

Ant. Dufek v letní Revui Fotografie 1981 rozebíral Klimplův dokumentární cyklus *UČITELÉ* z hlediska uplatněné tvůrčí metody nerozhodujícího okamžiku:

„...portrétovaný je zobrazen ve svém pracovním prostředí (ale ne bezprostředně při práci), v pracovním oděvu a s atributy své specializace v tzv. nerozhodujícím okamžiku... Řekněme, že učitel ve třídě bez žáků je pořád ještě učitelem, ale je to zvláštní. Navíc promítá svou roli do „sezení" u fotografa, snaží se vypadat tak, jak se chce vidět... Tvůrčí práce na vzniku snímku se dělí mezi portrétistu a portrétovaného, jenomže rozhodující část tvůrčího procesu se odehrála už předem v autorově mysli a je uložena v koncepci, podle níž je cyklus vytvořen... samotná autorská koncepce může být tvůrčím činem, jehož platnost je ... do jisté míry nezávislá na realizaci... Dostáváme se do blízkosti problematiky konceptuálního umění...
Racionální zaměření společenské dokumentace má v sobě skryto nebezpečí nevzrušivého chladu a netvůrčího přístupu k vizuálním kvalitám fotografie. Petr Klimpl chce možná právě proto zůstat skutečným tvůrcem svých fotografií, účastnit se co nejplněji jejich vzniku od začátku až do konce. To vůbec není formální otázka, nýbrž otázka pravdivosti. Fotografie nemůže zaručit pravdu, člověk však může zaručit alespoň to, co sám zná, co odpovídá jeho osobnosti."[67]





123.
Petr Klimpl
Z cyklu Učitelé
otištěno v revui Fotografie 81, 1981

V listopadu 1981 vystavoval v pražské FOTOCHEMĚ Rudolf Štursa dokumenty ze svých zahraničních cest propagačního fotografa BRNĚNSKÝCH VELETRHŮ A VÝSTAV. Podle ilustračního fota šlo o poměrně kultivované momentní fotografie zkušeného praktika, který za nás viděl svět. Recenzent -Jiš- sice básnivě chválil,

ale mnohdy otřesná obrazová stránka samotné Čs. fotografie té doby nesvádí k bianco důvěře v její soudy.

Vítězem teplické přehlídky mladé fotografie JUNIORFOTO (a nositelem titulu Juniorský mistr 81) se stal Pavel Konečný z Brna se souborem z nemocničního prostředí (*...navzdory absenci výtvarných složek má Konečného syrový dokument skutečně dosti silný emocionální efekt...*[68]).

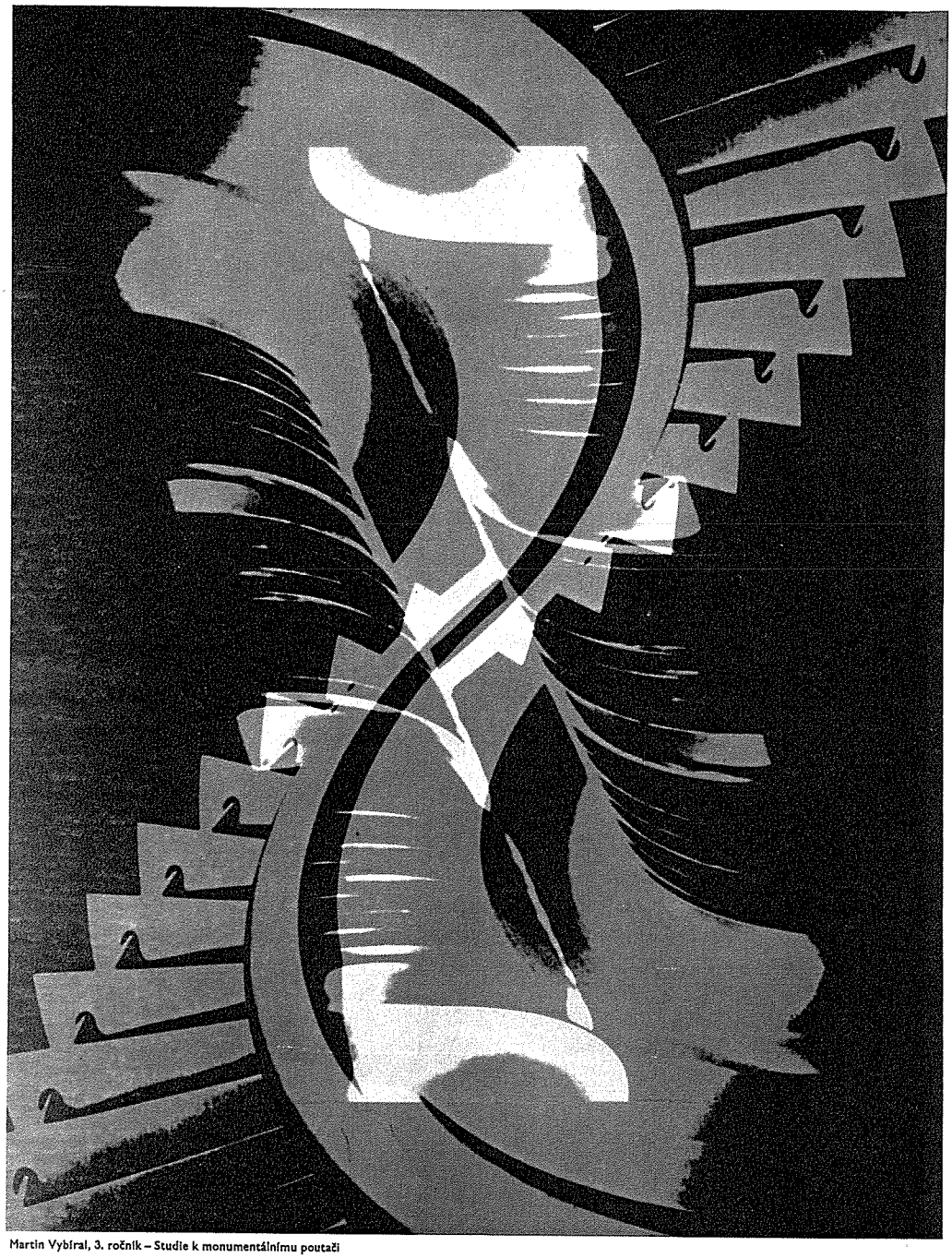
V roce 1982 se v Brně uskutečnila výstava AKTUÁLNÍ FOTOGRAFIE ZE SBÍREK MORAVSKÉ GALERIE V BRNĚ, koncipovaná A. Dufkem, který do ní zahrnul mj. Reichmannovy makrofotografie, Maršálkovy symbolistní výpovědi a konceptuální tvorbu Jiřího Valocha.

Na jaře 1983 v MUZEU DĚLNICKÉHO HNUTÍ vystavovala brněnská skupina ELÁN 74 fotografie Jindřicha Pospíšila (dokumenty, světelné a prostorové studie), žánrové pouliční snímky Lubora Laciny, noční scenérie Michala Bartoše, dokumenty Drahomíry Julínkové, romantické krajiny Jiřího Krumla, lyrizující záběry Milana Vlčka, aranžované portréty Petra Obermajera, manýristické efekty Josefa Vrby, umělecké pokusy Vladimíra Horského. Bronislava Gabrielová výstavu právem setřela:

„... v oblasti fotografie tvůrčí i technické objevy vždy vedly k dalšímu napodobování nebo rozšiřování. Pokud se tak dělo s potřebnou mírou vkusu a technické dovednosti,nesnižovalo to umělecké ambice. Výtvarný účinek se však stěží dostaví tam, kde není zvládnuta základní světelná a skladebná fotografická abeceda... Domnívám se proto, že výstavě mělo předcházet větší kritické posouzení práce všech členů a daleko náročnější výběr exponátů...“[69]

O poznání lépe dopadla výstava fotografií studentů brněnské SUPŠ v Domě pánů z Kunštátu, která nesla pečeť Hrubého nástupce Vl. Židlického. Krajiny a dokumenty z Liptova byly vystřídány moderními výtvarnými kompozicemi. V. Birgus vyzvedl:

„...neobyčejně čisté a citlivé detaily městských objektů a struktur od Jiřího Víška, nacházející skrytou dynamičnost a výtvarnou působivost elementárních tvarů, linií a objemů a zvýrazňující úzké vztahy mezi světem věcí a světem lidí. Také Jiří Dvořák, Jiří Korecký, Jana Pospíchalová, Jaroslav Schön a Martin Vybíral dokázali zobrazit minimální motivy tabulí skla, detailů zdi nebo pruhů



Martin Vybíral, 3. ročník – Studie k monumentálnímu poutači

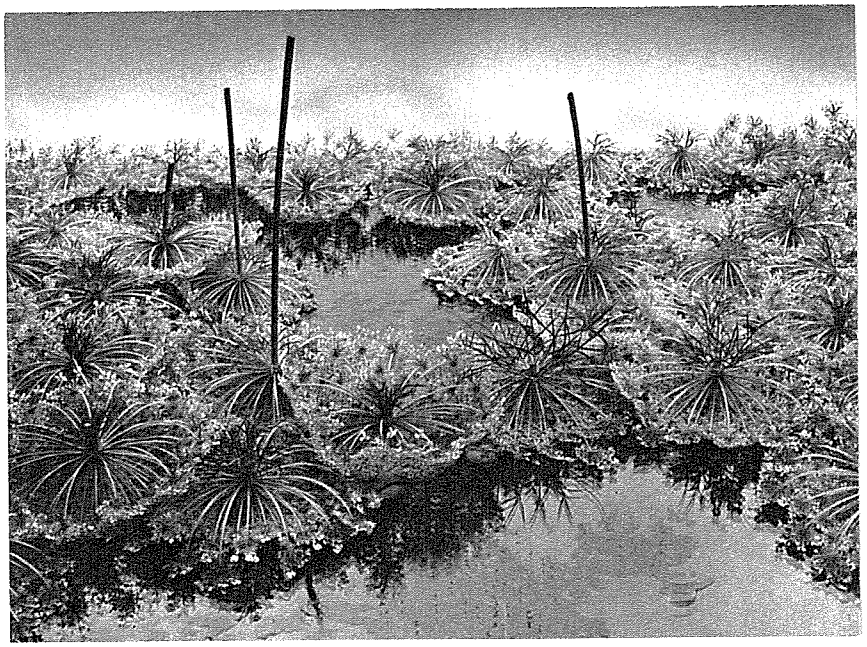
124.
Martin Vybíral
Studie k monumentálnímu poutači
1981

igelitu s maximální výtvarnou kulturou a obrazovou působivostí, umocněnou jemnými valéry šedi a mnohdy i hnědým tónováním. U nás dosud neobvyklé přeludně působící výseky reality od Romana Muselíka připomínaly metafyzické fotografie..., jejichž vizuální obsahovou stránku nelze dost dobře převést do slov..."[70]



125.
Jiří Víšek
Fotografie
1980

Titul MISTR SVAZU ČESKÝCH FOTOGRAFŮ za rok 1983 byl udělen Jiřímu Horákovi za *„ucelený soubor fotografií postihující s vyhraněným rukopisem, kultivovanou formou a účinnou výtvarnou zkratkou aranžované reportáže vnitřní pocity mladých lidí v prostředí velkoměstských aglomerací a racionálně uvažující společnosti“*[71] Do desítky nejlepších byl zařazen i další Brňan Pavel Šešulka se souborem fantazijních předmětných detailů a struktur.



126.
Pavel Šešulka
1985

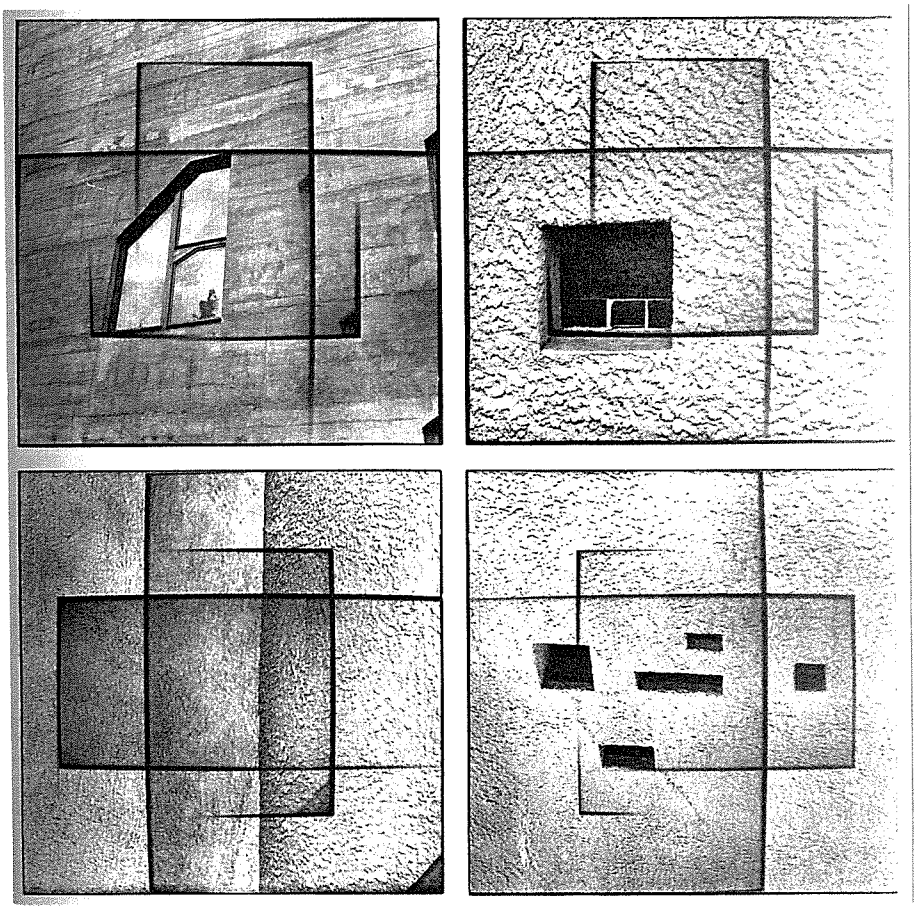
Pavel Šešulka (1945) byl postupně uměleckým zámečníkem, zpěvákem, školníkem a údržbářem. Systematicky fotografuje od r. 1980, kdy začal navštěvovat Lidovou školu umění Jaroslava Kvapila. Fotografické cítění kultivoval v Institutu výtvarné fotografie (1982-5). Jeho imaginativní tvorba (ve stylu V. Reichmanna či E. Medkové) je ozvláštněna výrazovou expresivitou osvětlení a kompozice. V polovině 80. let kromě veristických zátiší a aranžovaných parafrází krajin či hudebních skladeb fotografoval expresivní dokumentární cykly (výtvarně pozoruhodný soubor *LIDÉ Z MĚSTA*, sociální dokument *DIAGNOSTICKÝ ÚSTAV MLÁDEŽE V BRNĚ*), koncem 80. let patetické ateliérové figurální aranže. R. 1985 získal hlavní cenu na Fotosalónu Vítkovice, dvakrát byl oceněn v soutěži o Mistra Svazu a na Chebském bienále.

Rozsáhlou reportáž fotorepotéra Květů Andreje Šťastného z divadelního zájezdu progresivní malé scény Divadla na provázku přinesla na podzim 1983 Revue Fotografie. Karlovarský Thermal nabídl výstavu studentů a absolventů FAMU včetně F. Maršálka, J. Víška a V. Židlického. Pavel Dias se stal novým učitelem brněnské Střední uměleckoprůmyslové školy. V těšínském divadle společně vystavovali Vilém Reichmann a Miloš Koreček. Reichmann aktuální tvorbu představil i ve Funkově kabinetu. Ant. Dufek sestavil výstavu PHOTOGRAPHES TCHÉCQUES 1920-1950 pro pařížské CENTRE POMPIDOU.

V následujícím orwellovském roce 1984 bilancoval M. Koreček ve Funkově kabinetu celoživotní tvorbu. Lauschmannovi i Reichmannovi vyšla v nakladatelství Pressfoto (nekvalitně vytištěná) bilanční portfolia 13 fotoposterů, Reichmannovy fotografie navíc šťastně doprovodily básnickou sbírku Jana Skácela ODLÉVÁNÍ DO ZTRACENÉHO VOSKU.

V lednu 1984 vystavoval V. Židlický v Domě umění na výstavě 5 + 5 s devíti výtvarníky své „fotografické obrazy" z počátku 80. let - parafráze jeho oblíbených malířů, fotografie inspirované hudbou a expresivní výtvarná podobenství:

„... Patřilo sem několik monumentálně koncipovaných fotografických obrazů - angažovaných sdělení o ožehavých problémech dnešního světa... kontrastní tonalita vyvolává zdání hluboké prostorovosti kompozice, rozmáchlé světelné zásahy navozují dojem prudkého pohybu (v tradiční malbě jen stěží dosažitelného) podivuhodných těles; prolínání tvarů monumentálních rozměrů s plochami oživenými shluky malých, bodově osvětlených nebo zamlžených formací ne nepodobným souhvězdím, vzbuzuje představu nekonečného vesmíru, v němž se odehrává dramatický děj."[72]



127.-130.
Miroslav Myška
Textury
1987

Miroslav Myška představil na stránkách Čs. fotografie nový proud své tvorby z let 1980-83, fotografické kompozice výseků betonových objektů a strukturální kompozice.

„Fotografické kompozice... prozrazují autorův talent objevit v realitě takové motivy, které se vyznačují skladebnou vyvážeností proporcí. Při jejich pozitivním zpracování Myška zvýraznil monumentální pojetí kompozice, modelační vlastnosti světla a rozehrál tonální stupnici do malířsky jemných nuancí šedi i výrazných černobílých akordů... Autor... přetvořil všední, esteticky nevábné detaily betonových zdí do kultivovaných, graficky pojatých obrazů s plošnými i světelnými průniky nebo strukturálně plastickým rozvedením tvarů. Dokázal, že za jistého osvětlení, při citlivém kompozičním střihu, uvážlivém technickém postupu a v neposlední míře i volbou vhodného materiálu se může strohý, fádní výsek reality změnit v minuciózní, stříbřitě šedý, sametově černý a jiskřivě bílý fotografický objekt, slučující konstruktivní rozvrh forem s poetizujícím výrazem."[73]

Československá fotografie r. 1984 dala velký prostor starší generaci brněnských fotografů. **Bronislava Gabrielová** při systematickém mapování jejich tvorby představila v překvapivém světle krajináře Oldřicha Staňka zasvěceným profilem a ukázkami jeho vrcholné tvorby z období 1932-44. Další článek věnovala

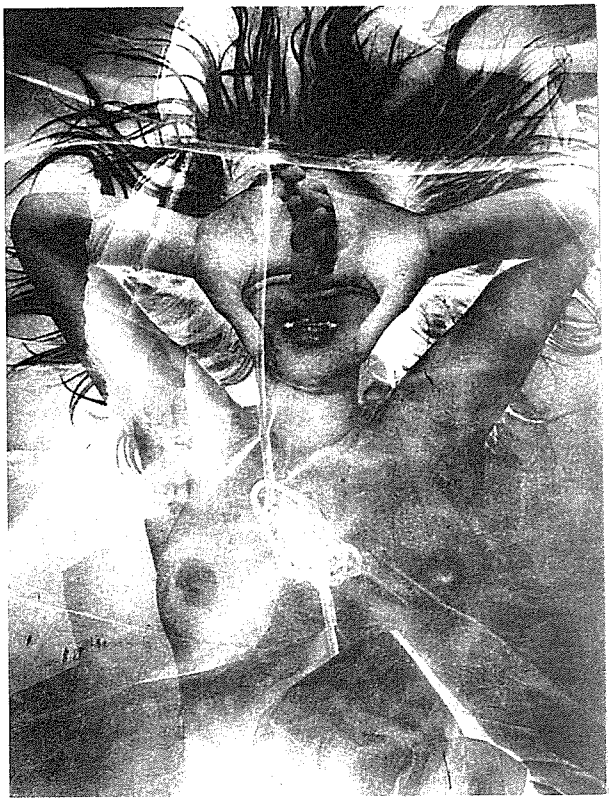
fotografickým cyklům Stanislava Skoupého (1927), Mojmíra Strouhala (1929) a Aloise Böhma (1944). Důstojného místa se dostalo i žánrovým momentkám a profilu Jana Berana.

Šedesátiny brněnské „šuřky" byly impulsem k její rozsáhlé jubilejní výstavě v Brně v říjnu 1984. Ohlédnutí za pracemi profesorů a absolventů školy bylo úctyhodné:

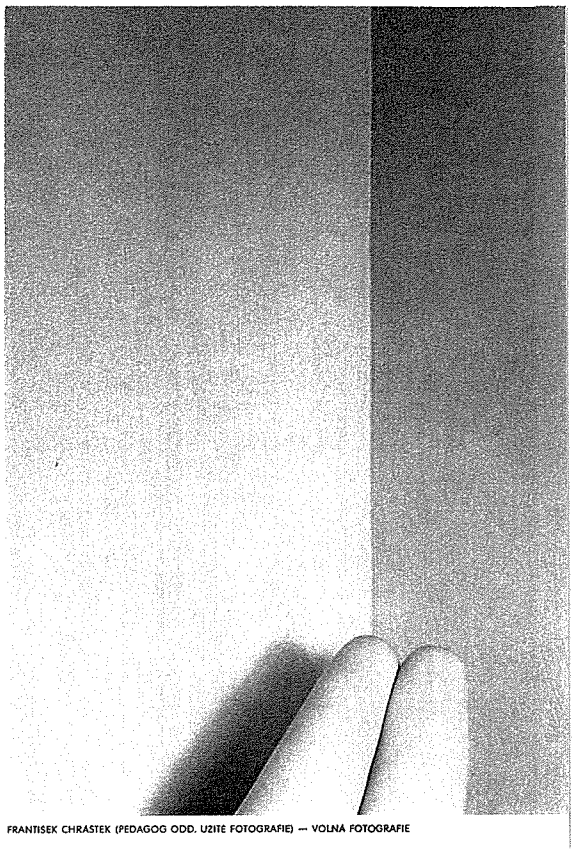
„Kniha Architekt Bohuslav Fuchs (1930) a časopis Telehor (1936), v nichž se moderní fotografie v rozhodující míře podílejí na typografické úpravě, připomínaly, že ve škole působil Zdeněk Rossmann a František Kalivoda. Hugo Táborský vystavoval konstruktivně pojaté abstraktní kompozice z třicátých let, jimiž ovlivnil vývoj avantgardní moravské fotografie. Tvorba Oldřicha Staňka byla zastoupena ukázkou y cyklu Železnice (1932) a monumentálně účinným Horským motivem. Dílo K.O: Hrubého reprezentovala geometricky rytmizovaná Liptovská krajina (1959). Na práci Aloise Nožičky upozornily fotografické obrazy z cyklu Vztahy (1971) a Příznaky (1972), vycházející z principu surrealismu. Současné výtvarné směřování talentovaných absolventů školy dokumentovaly reportážně živé fotografie Hildy Misurové-Diasové, expresivní snímek Petra Sikuly Civilizace, graficky traktované kompozice Miroslava Myšky z cyklu Architektura a meditativně působivé fotografie Františka Maršálka. S uměleckým úsilím dnešní generace profesorů seznamovala dynamická, výtvarně sugestivní fotografie kosmogenní tématiky Vladimíra Židlického, reportážně strhující a přitom výtvarně komponovaný rozměrný snímek Pavla Diase a výrazově křehké Objekty Františka Chrástka, pro které jsou příznačné jemná barevnost i provedení."[74]

Alois Nožička (1934) vystudoval grafiku a fotografii na SUPŠ v Brně r. 1954, poté kameru na FAMU (1959), působí jako televizní kameraman. V 50. letech fotografoval bez žánrového vymezení (během studií na SUPŠ např. dokument z maďarské vesnice), od 60. let přešel k imaginativní fotografii - tehdy byl též členem surrealistické skupiny. Později tvořil též koláže a konceptuální tvorbu.

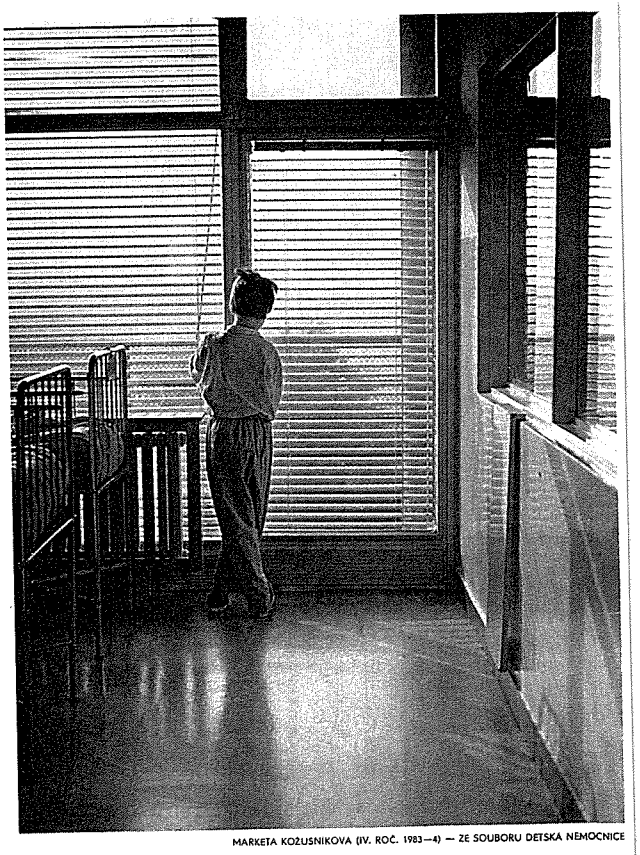
František Chrástek (1953) po absolutoriu gymnázia v Uherském Brodě a FAMU (1981) byl v letech 1982-85 učitelem fotografického oddělení brněnské SUPŠ. Poté se věnoval pouze fotografické tvorbě, charakterizované hlavně krajinou, zátiším a aktem. V 80.letech fotografoval abstraktní kompozici základních geometrických tvarů i barevnou minimalistickou fotografii. Samostatně vystavoval poprvé r. 1987 v Uherském Brodě, v Brně r. 1989 ve Funkově kabinetu.



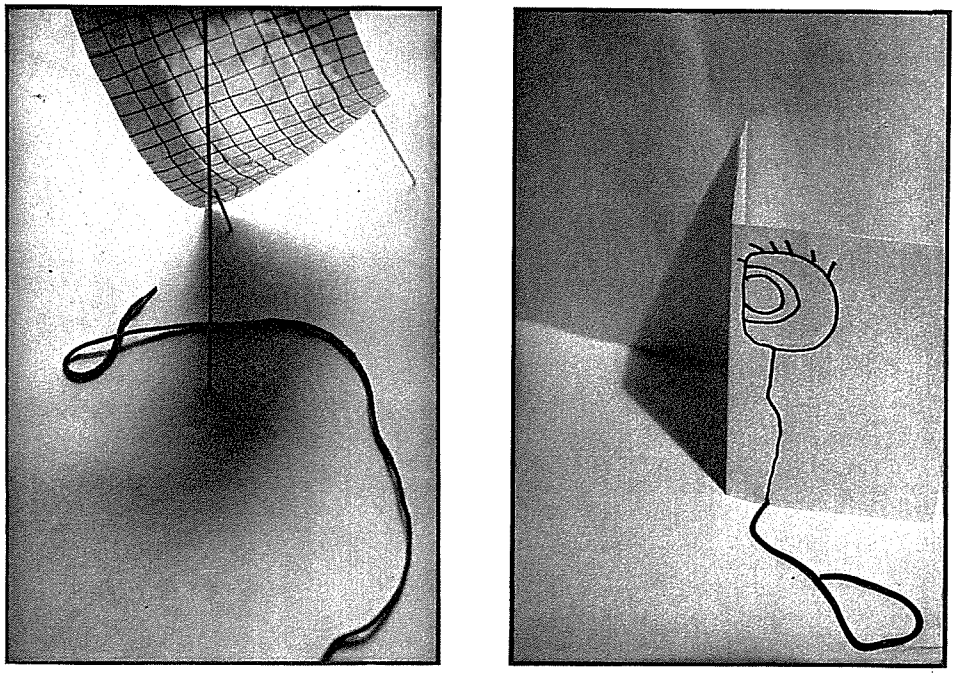
131.
Alois Nožička
otištěno v katalogu výstavy
Fotografie absolventů & pedagogů SUPŠ, 1989



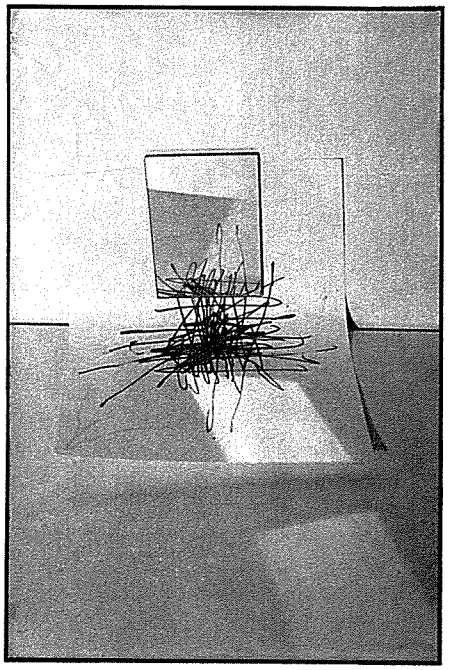
132.
František Chrástek
otištěno v Čs. fotografii, 1985



133.
Markéta Kožušníková
Ze souboru Dětská nemocnice
otištěno v Čs. fotografii, 1985



Aleš Hlávka, 3. ročník – Ilustrace



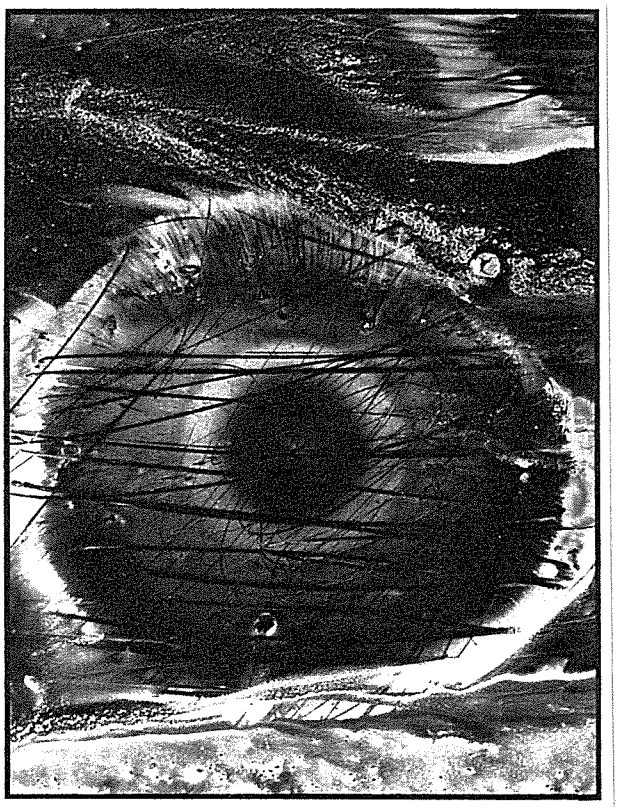
134.
Aleš Hlávka
Ilustrace
otištěno v Československé fotografii, 1985

Šuřka opanovala i stránky obou českých fotografických periodik. Čs. fotografie otiskla práce studujících Martina Vybírala, Markéty Kožušníkové, Romana Muselíka, Jaromíra Kaliny a Jiřího Víška i pedagogů Františka Chrástka a Pavla Diase, Revue Fotografie přidala ještě Soňu Brokešovou, Aleše Hlávku a Věru

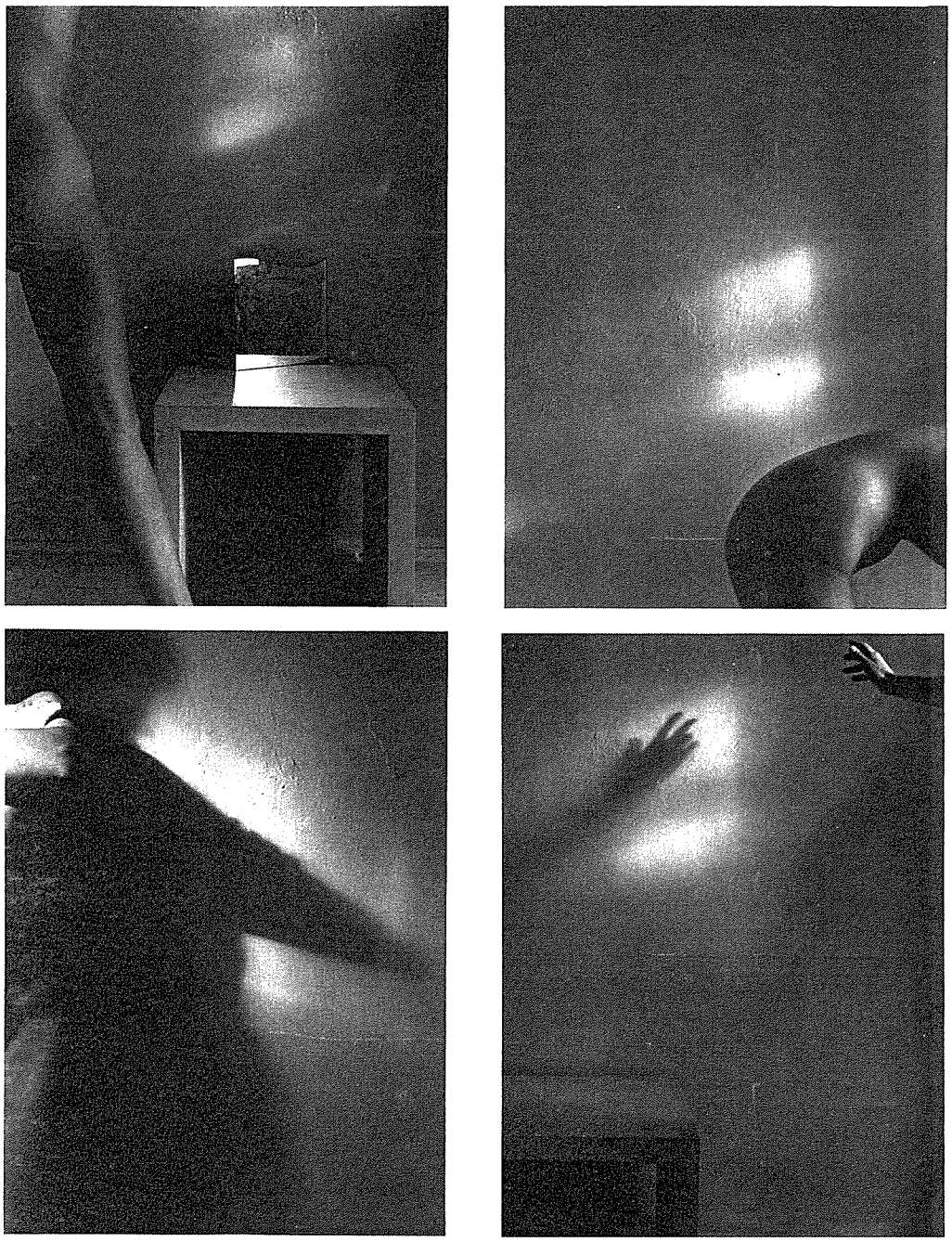
Buriánkovou, řediteli Židlickému věnovala studii o filosofických aspektech jeho tvorby. Na podzim 1985 proběhla v Moravské galerii velká bilanční výstava dosavadní Židlického tvorby doprovázená mj. recenzí B. Gabrielové:

„Kompoziční skladba a prostorová stavba fotografií V. Židlického nejsou myslitelné bez dnes už vžité tvarové destrukce kubismu, bez smyslu geometrické abstrakce pro eliminaci všech podružných forem;jejich imaginativnost i sugestivní metaforičnost je možné srovnávat s citovou bohatostí a fantaskností symbolismu, i se snovou představivostí surrealismu... Židlický sice vychází z formálního rejstříku výtvarného umění (včetně klasické a moderní fotografie), ale volně s ním nakládá nebo jej přetváří podle svých myšlenek, představ a objevně rozšiřuje o doposud nepoužívané tvaroslovné prvky..."[75]

R. 1985 vystavoval V. Reichmann v MALÉ GALERII brněnské univezity. Bibliofisky vyšlo v Brně portfolio jeho poválečného cyklu *RANĚNÉ MĚSTO*. Ant. Dufek připravil výstavní soubor FOTOGRAFIE A ČAS, který po bratislavské premiéře putoval i do Chebu a pražské FOTOCHEMY. V Domě umění města Brna se k vánocům 1985 zastavila putovní výstava SOUČASNÁ ZÁPADOEVROPSKÁ ČERNOBÍLÁ FOTOGRAFIE.



135.
Miloš Koreček
Z cyklu Černé slunce
1975



Fotografie 1—4 z Eseje č. 1

136.
František Maršálek
Fotografie 1-4 z Eseje č. 1
otištěno v revui Fotografie 85, 1985

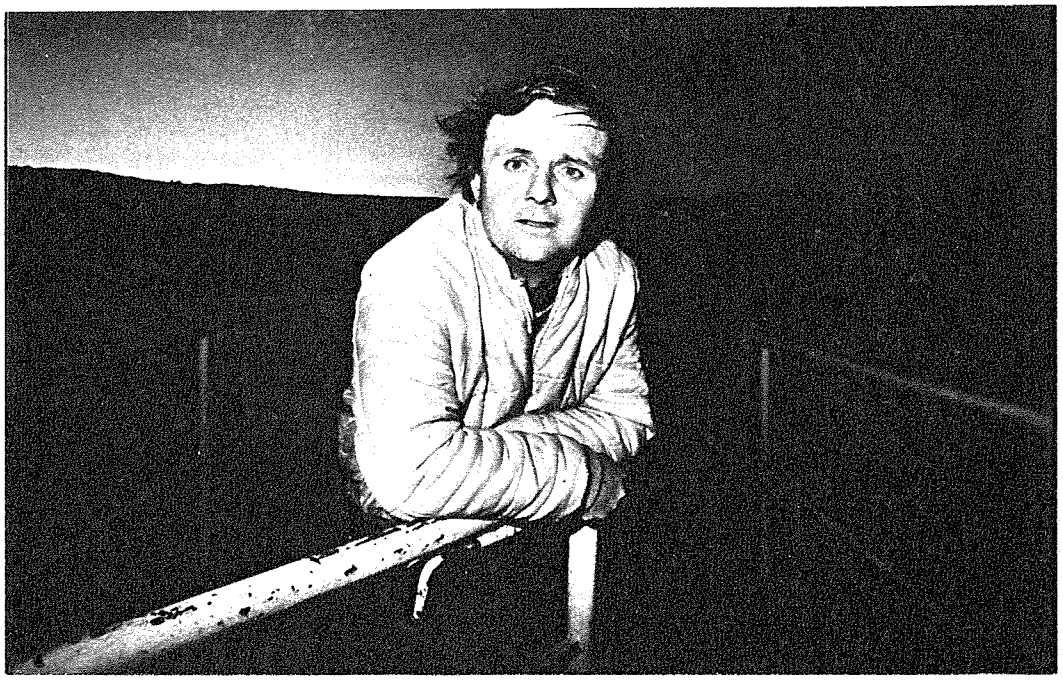
Petr Klimpl v Revue Fotografie během roku 1985 zasvěceně komentoval aktuální tvorbu Miloše Korečka, Františka Maršálka a Jiřího Horáka:

„Ikonografie Korečkových fokalků je nezměrně bohatá a možnosti imaginární tvorby se jeví bezmála jako nevyčerpatelné. Přes přítomnost realitě poněkud vzdálené symboliky mají některé fokalky paradoxně vlastnosti blízké obrazům

reálného světa... Sledujeme-li rozdíl mezi tvorbou čtyřicátých let a dnešním obdobím, nacházíme posun jak kvantitativní, tak kvalitativní. Objevuje se iluzorní prosto, typický až pro novější práce, a obohacuje výrazové možnosti. Kromě toho obohacení technologie rytím a škrábáním emulze, které má někdy charakter záměru, dynamizuje fokalk..."[76]

„Eseje... tento název dal František Maršálek trojicím jednotně esteticky i formálně koncipovaných fotografií, v e kterých konfrontuje fragmenty aktu s lidským příbytkem, který je zbaven takřka všeho... V některých Esejích konfrontuje fragment lidského těla s reálným prostorem, v jiných dává přednost prostoru imaginárnímu... Eseje mají jemnou, zklidněnou symboliku, naoko se v nich neděje nic převratného, a přesto že jsou nabity utajeným dějem, slouží intimnímu rozjímání..."[77]

„...Horák proslul především aranžovanými fotografiemi, postavenými v mnohém na kontrastu člověka a městské civilizace... Během doby hodně ubylo z nadosobní expresivity výrazu a snaha o symboličnost sdělení se vytratila zcela...Místo literárních tendencí převládla v Horákových aranžovaných fotografiích obraznost, neboť účinek těchto snímků ... obvykle staví na dobře srozumitelném vizuálním nápadu. Expresivita a symboličnost aranžovaných portrétů byly „přefiltrovány" a vznikla z nich směs porozumění a jemné nostalgie, se kterou autor sleduje dění kolem sebe..."[78]



137.
Petr Klimpl
Jiří Horák
1985

V létě 1985 proběhla v Brně výstava účastníků „fotografické tribuny" mladých brněnských fotografů, která v mnohém suplovala klubový fotografický život v jeho původní podobě. O atmosféře tohoto společenství vypovídá faksimile článku B. Gabrielové:

FOTOTRIBUNA V BRNĚ

K rozvoji „mladé fotografie" mají přispět pravidelná setkání mladých amatérských i profesionálních fotografů, která již několik měsíců pořádají Městské kulturní středisko S. K. Neumanna v Brně s fotografickým oddělením Moravské galerie. Tyto přitažlivé, početně navštěvované večery, uváděné přednáškami o současné fotografii, nejsou ovšem uzavřeny ani starším fotografům. Jejich hlavním posláním zůstává diskuse nad soubory prací začínajících autorů, k níž právě ti zkušenější mohou přispět mnohými cennými radami. Jedním z výsledků této fotografické tribuny byla i letní výstava z tvorby některých mladších i starších účastníků, instalovaná v atraktivním prostředí nádvoří památkového areálu Městského kulturního střediska.

Žánrový rejstřík výstavy byl bohatý: obsahoval fotografie reportážní, dokumentární, komponované i konceptuální. Z tzv. „živé" fotografie připomeňme především snímky Petra Klimpla, který z členů někdejší tvůrčí skupiny Dokument nejvíce respektuje fotografické zobrazování „nerozhodujících okamžiků", jak bylo původním programem Dokumentu. Klimplovým dynamickým i lyrizujícím momentkám ze života dětí ovšem nechybí – při veškeré jeho snaze vyhnout se aranžování – promyšlený kompoziční záměr, který vedle ostatních fotografických předností zvýtvarňuje bezprostřednost záznamu. Fotografie Stanislava Skoupého a Aloise Böhma prozrazují smysl pro vtip a schopnost zachytit humornou situaci nebo „kouzlo nechtěného". Značná míra kultivovanosti charakterizovala práce mladých absolventů Střední umělecko-průmyslové školy v Brně: Magda a Martin Vybíralovi vystavili ukázky ze svých nápaditých „vánočních cyklů" (jde o jeden z úkolů v rámci přijímacích zkoušek na FAMU). Tyto soubory doplnily nejnovější snímky M. Vybírala, v nichž umnost fotografického provedení (průniky v kompoziční skladbě, jemné tonální přechody) zvýraznila jejich myšlenkový obsah – upozornění na nebezpečí dehumanizace člověka i jeho prostředí. Zcela jiné vyjadřovací prostředky zvolil k dosažení podobného záměru Petr Nedoma. Prudkými tonálními kontrasty, světelnými efekty a neobvyklými kompozičními výřezy přetváří obrazy světa technické civilizace v meditativní fotografické metafory pocitu úzkosti a odcizení. Reprezentativní výběr fotografií vystavila známá vyškovská skupina Orion. Z nich upozorňujeme na pastelově křehké fotografické miniatury Josefa Vojáčka a na konvolut nových děl Jiřího Foltýna, která jsou výrazem jeho přemýšlivého výtvarného postupu – racionálně pojatého řešení prostorových a časových vztahů různě seskupených předmětů, filozofujícího podtextu, výtvarné obrazotvornosti a fotografické dovednosti.

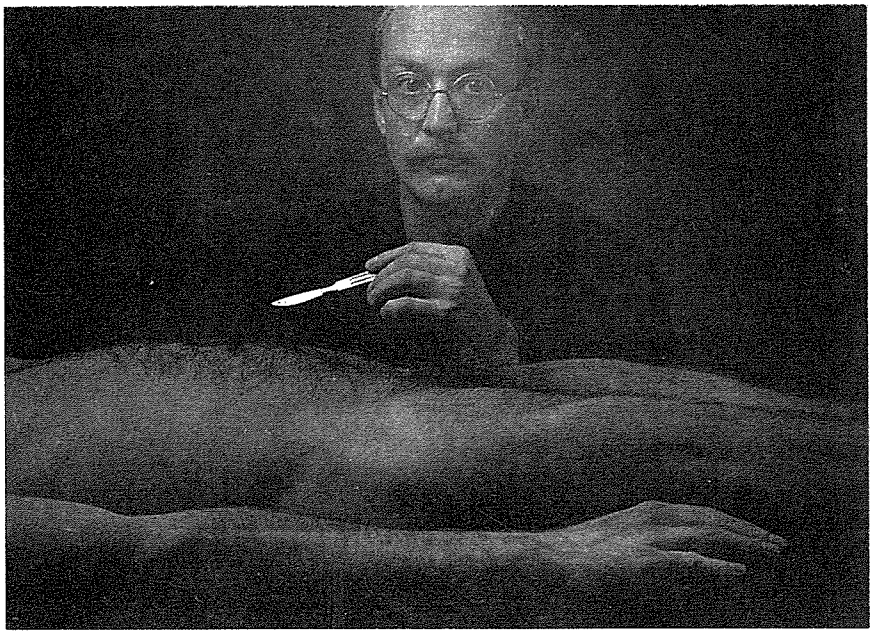
Výstava zachytila i další stále aktuální tendence soudobé fotografie, například neokonstruktivismus v kosených fotografických záběrech architektury Mojmíra Strouhala a v graficky pojatých obrazech Františka Sysla, sociologizující dokumentárnost v cyklu ze života cikánů Jiřího Dvořáka, dokumentaci akce v souborech Zbyňka Maděryče, strukturalismus v kombinovaných kompozicích Miroslava Veselého aj.

Zřejmé ohlasy tvorby známých českých fotografů v některých snímcích a technická i názorová rozpačitost mnohých prací začínajících autorů nezměnila nic na skutečnosti, že brněnské fotografické setkání bylo zajímavým výstavním činem tohoto léta. *-BG-*

138.
Bronislava Gabrielová
Fototribuna v Brně
otištěno v Československé fotografii, 1985

Na podzim 1985 vystavoval Dům pánů z Kunštátu k 10. výročí založení katedry fotografie na FAMU snímky většiny absolventů oboru umělecká fotografie (416 prací 83 autorů). Výstava odrazila aktuální tendenci k výraznému uplatňování subjektivního autorského pohledu, významové nejednoznačnosti, odklon od tradičního portrétu a aktu, hledání nových témat a forem, intermedializaci tvorby. Brněnské fotografy na výstavě reprezentovali Pavel Dias, František Chrástek, Vladimír Židlický a František Maršálek.

V roce 1986 vyšla v ODEONU MONOGRAFIE JANA LAUSCHMANNA od Daniely Mrázkové. Od 22.4. do 25.5. byla v Domě umění města Brna vystavena expozice DEVĚTSIL - ČESKÁ VÝTVARNÁ AVANTGARDA 20. LET, která zahrnula mj. koláže E. Markalouse a fotografie J. Rösslera. Výstava byla reprizována r 1986 v Praze a r. 1990 v Oxfordu.



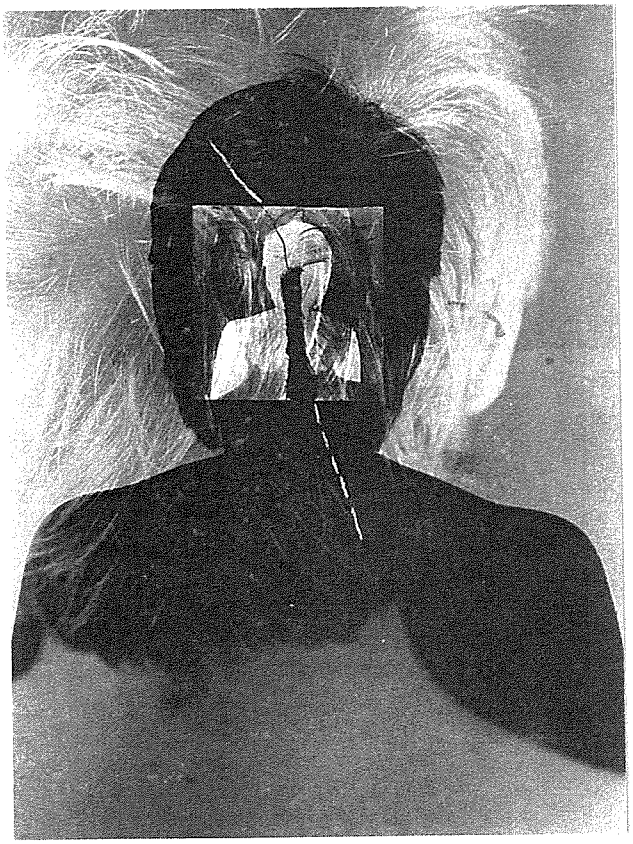
139.
Martin Vybíral
Anatomie Martina Vybírala
1989

Na jaře 1986 vystavovali v olomoucké GALERII POD PODLOUBÍM (s reprízou v pražském JUNIOR KLUBU NA CHMELNICI) manželé Vybíralovi, vystavující společně do rozchodu koncem 80. let. U Martina Vybírala, vymaňujícího se z vlivu tvorby V. Židlického,

„... šlo o jakési autoreflexivní fotografie vlastních portrétů, an nichž je exaltovaná tělesnost figury ve strnulých pózách a s vypjatými gesty nositelkou napětí a míří k vyjádření subjektivně zabarvených pocitů ze skutečnosti, kterou prorůstá bezútěšně lidská konvenčnost a formálnost, poskytující tak málo hodnotných prožitků. Některé práce byly ještě poznamenány snahou po zapojení dodatečného zásahu, zvýtvarňujícího a „zušlechťujícího" artefakt, novější fotografie inklinují k fotograficky čistému, přímému podání."[79]

Magdalena Vybíralová (1963), absolventka grafické větve brněnské SUPŠ a externí studentka FAMU(r. 1989 vyvdala nové příjmení **Jansová**), uvedla spontánní dokumentární soubor z předvánočních hospod a restaurací a abstraktní tvorbu:

„... Totálně propracované detaily strukturované reality v šedě zataženém podání byly dotvářeny metodou fotogramu ... liniemi úhelníků a různými civilizačními indexy - číslicemi, šipkami atd. ... Organicky pojatá torza vlastního aktu, čímž je zdůrazněna subjektivnost obsahové problematiky, jsou dávána do protikladu s neživotnými, ostře řezanými formami těles a předmětů - radiátoru, věšáku, mříže. Absurdní spojitost živého a neživého je zde navozena nenápadným zevním grafickým zásahem..."[80]



140.
Magdalena Vybíralová
1986

Martin Vybíral (1960) maturoval v Brně na gymnáziu a SUPŠ (1982). V letech 1985-93 vystudoval externě FAMU. Působí jako fotograf a učitel brněnské šuřky. Od stylizovaných figurálních a strukturálních kompozic počátku 80. let se propracoval k sebereflexivním snímkům. Poprvé vystavoval r. 1983 v Prostějově, v Brně kromě už zmíněných výstav s tehdejší manželkou r. 1988 v Galerii mladých a samostatně r. 1986 ve Studiu Horizont a 1988 v Topas klubu.

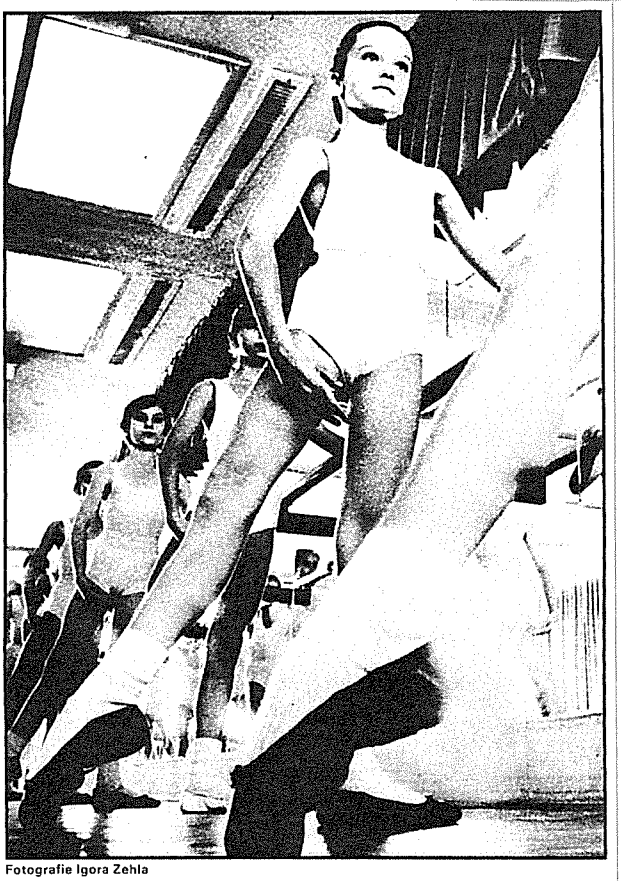
B. Gabrielová uvedla v Čs. fotografii ukázky reportážních cyklů P. Šešulky. Rostislav Košťál vystavoval r. 1986 v Kulturním středisku města Blanska aranžované fotografie ve střihu dekorativního ženského aktu na louce či pod kvetoucím stromem. Slovy Petra Klimpla

„Košťálovy fotografie představují téměř klasické vyjádření ženskosti: živoucí, sexuálně přitažlivé, proměnlivé, snící, rozverné i náladové... Využívá reportážní metody a s modelkou rozehrává v krajině děj... Fotografické dílo se rozvíjí na základě autorovy invence z jednotlivých - mnohdy náhodně vzniklých - obrazů ke komplexnímu sdělení, které díky různorodosti skladebných částí dosahuje originálního celistvého dojmu na principu podobném mozaice."[81]

V závěru roku 1986 vystavovala ve Funkově kabinetu Marie Kratochvílová kromě starší tvorby dva aktuální soubory, ve kterých její tradiční výraz (detail všedního předmětu) dostal nový náboj v silně osobním pohledu na věci denně používané, člověku blízké. KLUB FOTOGRAFŮ MĚSTA BRNA uspořádal přehlídku svých děl doplněnou o práce rakouských fotografů. Vladimír Židlický vystavoval na přelomu let 1986-87 v pražské GALERII U ŘEČICKÝCH mj. předlohy pro plakáty s mírovou tématikou. Reportér brněnské redakce Mladé fronty **Igor Zehl** ze svých sportovních momentek vytěžil snímky, s nimiž uspěl v soutěži KAMEROU '86 i v Revui Fotografie.

Na jaře 1987 uspořádalo Moravské muzeum spolu s Moravskou galerií rozsáhlou výstavu Oldřicha Staňka, bilancující jeho více než padesátiletou tvůrčí práci. Jádrem výstavy byly soubory velkoformátových krajin, k nimž B. Gabrielová poznamenává:

„...Staňkovým inspiračním zdrojem programově zůstává předmětná skutečnost, v prvé řadě příroda, kterou zobrazuje s hlubokým smyslem pro její specifičnost a s neobvyklou technickou bravurou. Nelákají ho efemérní experimenty, neověřené postupy, dává přednost fotografickému realismu, který naplňuje esteticky přitažlivými nebo dokumentárně cestopisnými obrazy... Krajina zachycená objektivem O. Staňka je transformovaná do mnohotvárných, velkoryse pojatých scenérií, i výtvarně nosných přírodních zátiší, zdůrazňujících specifickou texturu skal, vody, půdy, sněhu a dřeva...."[82]



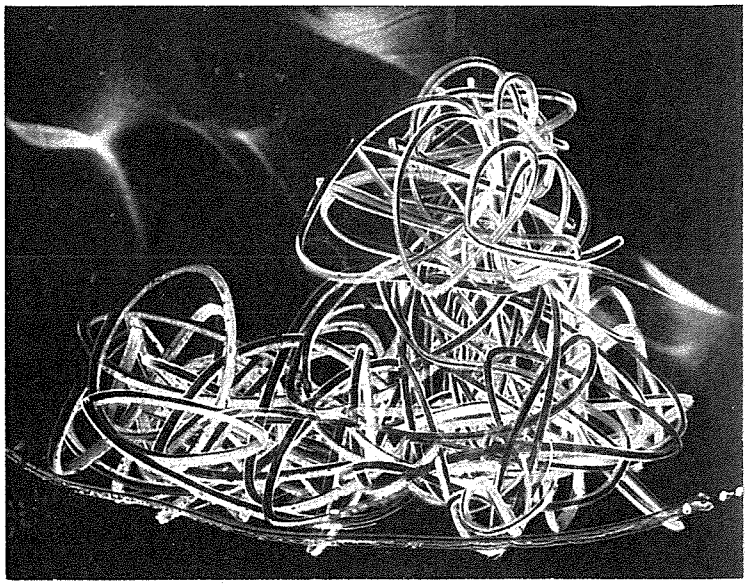
Fotografie Igora Zehla

141.
Igor Zehl
Ze spartakiády
1986

A. Dufek r. 1987 připravil pro Dům umění výběr z prací 19 autorů nazvaný MĚSTO, včetně Reichmannových fotografií ze 40. let. Dufek též publikoval 64 medailonů českých poválečných fotografů v knize *ČERNOBÍLÁ FOTOGRAFIE* (Odeon, Praha 1987), mezi něž neopomněl zařadit V. Reichmanna, J. Horáka, R. Košťála, F. Maršálka, P. Diase, J. Valocha, T. Rullera a V. Židlického.

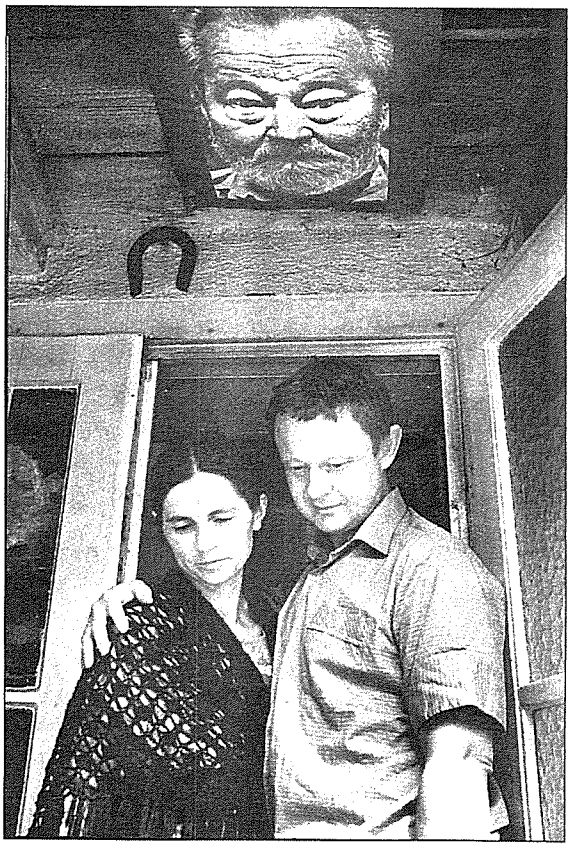
Rozhovor s P. Klimplem v Čs. fotografii doprovázený fotografiemi skupiny DOKUMENT předznamenal oživení její výstavní činnosti koncem 80. let. Tamtéž J. Valoch zasvěceně uvedl plody poslední fáze Reichmannovy tvorby - grafogramy:

„ ... Na první pohled zaujmou svou dvoupólovostí - odkazují stejně tak ke kresbě jako k fotografii, charakteristiky obou těchto médií jsou nedílnou součástí výsledku... Smyslem je samozřejmě syntéza, která umělci dovoluje aktualizovat podstatné rysy obou médií a vytvořit něco nového „na jejich hranicích", dílo, jenž má vlastnosti fotografie i kresby a zároveň dráždivost nezařaditelného ... Škála grafogramů je široká, najdeme mezi nimi listy, které jsou charakterizovány ryze kresebnou plošností ..., jiné naopak využívají nezaměnitelné prostorovosti zvětšeného expresívního záznamu který můžeme vnímat jako figurální námět, často výrazně dynamický..."[83]



142.
Vilém Reichmann
Houpací židle
z cyklu Grafogramy
1986

DIVADLO VÍTĚZNÉHO ÚNORA v Hradci Králové vydalo r. 1987 Otovi Nepilému portfólio dokumentárních fotografií z Polska poloviny 80. let.



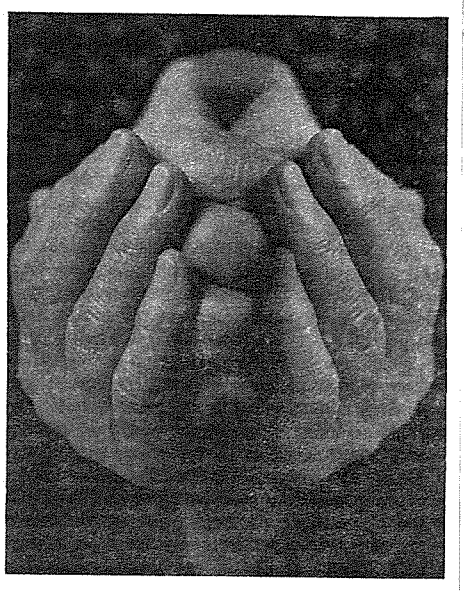
143.
Ota Nepilý
Vladimír a Lucie
1988

Ota Nepilý (1962) po maturitě na pardubickém chemickém učilišti vystudoval v letech 1981-84 užitou fotografii na brněnské SUPŠ, poté působil jako fotograf v Brně a Hradci Králové, od r. 1988 trvale v Brně. Od počátku 80. let dokumentoval život českých a slovenských písničkářů při koncertech, v zákulisí i domácím prostředí (mj. cyklus *VÁNOCE U MUZIKANTŮ*, 1989), polskou venkovskou komunitu, hradecké divadlo (projekt *HERCI A OSTATNÍ*, 1987), snímal též portréty a užitou fotografii. Samostatně vystavoval od r. 1981 (mj. KULTURNÍ DŮM LEITNEROVA, Brno 1983 - KULTURNÍ DŮM, OSTROV NAD OHŘÍ 1984 - STUDIO POEZIE A HUDBY Hradec Králové, 1984 - STAVEBNÍ FAKULTA VUT, Brno 1985 - koleje Pardubice 1986 - DIVADLO VÍTĚZNÉHO ÚNORA, Hradec Králové 1987 - VYSOKOŠKOLSKÝ KLUB, Brno 1987 - KLUB KŘENOVÁ, Brno 1988 - TOPAS KLUB, Brno 1988).

Čs. fotografie v srpnu 1987 článkem B. Gabrielové poprvé reflektovala třicet pět let volné tvorby P. Barana:

„ ... Baranovo vidění světa má v různě motivovaných cyklech odlišné zabarvení. Jednou je konfliktně vyostřené, fotograficky akcentované prudkým střídáním světla a stínu, výběrem bizarních rozbujelých tvarů, volbou scénáře s divadelně nadsazenou „kulisou" konvexně a konkávně formovaného horizontu, ostře se odrážejícího od osvětleného pásu oblohy (Krajinou slavkovské bitvy, 1977-1978; Alchymie 1980). Jindy je poetizováno do baladického, nostalgického nebo meditativního fotografického vyprávění, nebo do vyvážené, jakoby ztišené, tonálně vybělené skladby, kterou doplňují úryvky oblíbených básníků i vlastní texty (Modlitba v bílé, 1983; Růže nebeská, 1981; Pivoň - volná paralela s gotikou, 1983). Od počátku 80. let si Petr Baran osvojuje ke zvýšení magičnosti svých prací techniku fotografické montáže. ... Baran rád směřuje k tvarové symetričnosti... rovněž v Souměrnostech (1985): sdružují dva paralelní konvoluty - fotografie s tvarovými a kompozičnímu variacemi jakoby sošně modelovaných rukou a fotografické montáže plošně traktovaných, jemně graficky pojednaných formací „nové přírody ...".[84]

Petr Baran (1943), projektant fotografující amatérsky od r. 1963, poprvé vystavoval r. 1968 v brněnské KINOKAVÁRNĚ. Volnou tvorbu koncipuje do souborů adjustovaných do tzv. fotoknih (alba a leporela), kterých do konce 80. let připravil přes padesát. Většina fotoknih byla prezentována na výstavách. Kromě výše citovaných stojí za zmínku mj. minimalistická *NA ZÁMEK, NA ZÁMEK* (1973), animované metaforické leporelo *NEMOCNICE* (1975), dokument z protialkoholní léčebny *HLÍNA ŽELIVU* (1983) nebo publicistické glosování tvorby sochaře Šimka (1987).

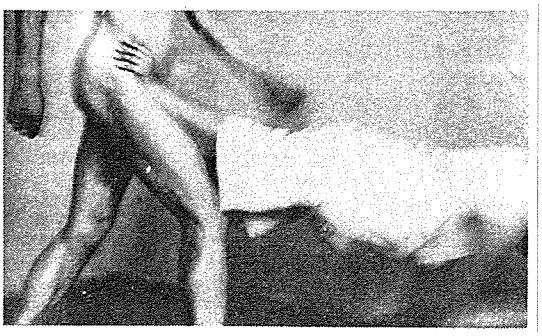


144.
Petr Baran
Ruce
ze souboru Souměrnosti
1985

V brněnském VYSOKOŠKOLSKÉM KLUBU se r. 1987 představil výstavou SITUACE čerstvý absolvent zdejší elektrotechnické fakulty Z. Maděryč::

„... Pro Maděryčova východiska není charakteristický ani podstatný chladný racionalismus, nýbrž dynamické pojetí okolního světa ... jež vyplývá i přímo ze skutečnosti, pro niž se jeví být jediným možným hlediskem. Dynamika, představující zároveň intenzitu smyslového prožitku, je věčným principem jejich existence. ... Zachycené „situace" jsou opakovanou „hrou" v čase, v níž je pohyb a efemérnost jedinou vnímanou zákonitostí. Figurální „akce" jsou většinou realizovány podle předem stanovených plánů, i když se autor nevyhýbá ani impulzívnímu zachycení. ... Na [části vystaveného souboru] byla „akce" zastavena a situace převedena v zobecněný stav, vizuálně založený na statických obrazových složkách, spojených ve vyrovnané, výtvarně působící skladbě. ..."[85]

Zbyněk Maděryč (1961) vystudoval elektrotechnickou fakultu VUT v Brně, kde působí jako fotograf. V 80. letech vtělil prvky konceptuálního a „tělového" umění do fotografického stylu, který pojímal lidské tělo jako nositele myšlenky a činitele akce. R. 1983 založil sdružení fotografů vysokoškoláků nazvané KATEDRA EXPERIMENTÁLNÍ FOTOGRAFIE.



145.
Zbyněk Maděryč
otištěno v Čs. fotografii,
1987

KATEDRA EXPERIMENTÁLNÍ FOTOGRAFIE, jejímž byl Maděryč vůdčím duchem, zorganizovala kolem poloviny 80. let několik intermediálních akcí, zejména happeningových výstav reportážních fotografií v prostředí jejich zrodu - ČÁRA NA ČÁŘE (pro nezasvěcené: Čára je výraz brněnského „hantecu" pro Českou ulici, plnící v organismu města stejnou funkci jako pražské Příkopy), ŠALINA V ŠALINĚ, PRIOR V PRIORU. Na činnosti katedry se s Maděryčem podílel Petr Žwak (zejm. ČÁRA NA ČÁŘE), Petr Hajn (reportáž z Porty), Vít Mádr (módní fotografie) a jiní - např. při akci Prior v Prioru ještě Michal Bartoš, Jaromír Fajkus, Zdeněk Hanák, Aleš Ležatka a Ludvík Marguš. KATEDRA EXPERIMENTÁLNÍ TVORBY iniciovala na podzim 1987 přeměnu dosavadní příležitostné platformy mladých fotografů v KLUBU TOPAS (na Kaunicových kolejích) na pravidelnou MINIGALERII.

Z výstav v MINIGALERII do konce 80. let zaznamenejme alespoň už zmiňované ČÁRA NA ČÁŘE (květen 1987), PORTA 1987 (listopad 1987), Vít Mádr (prosinec 1987), Roman Muselík (únor 1988), Martin Vybíral (březen 1988), snímky z cest Oty Nepilého (říjen 1988), Jaromír Fajkus (listopad 1989), Bratrstvo (listopad 1989), Jiří Šimáček (listopad 1989).

Motiv Čáry uchopili ve větším měřítku v říjnu 1987 P. Dias a A. Dufek, kdy v brněnském TECHNICKÉM MUZEU uspořádali na toto téma soubornou výstavu nazvanou ČESKÁ. Kolektivní práce 22 brněnských autorů s hostujícími Dagmar Hochovou a Miroslavem Huckem dokumentovala tuto ulici z různých autorských pohledů. Vernisáži na České ulici i výstavnímu souboru vedle Hochové a Hucka dominoval zejména Z. Maděryč se soubory *VE ČTYŘI NA ČÁŘE* a *DOKUMENT ČÁRA*. Nápadité byly noční fotografie chodců dvojice Muselík - Morávek. Milan Noga upoutal výtvarně světelnými reflexemi, Michal Bartoš periferním viděním průvodních jevů periférie, Petr Klimpl pro něj tradičními chodeckými snímky, Rostislav Košťál ženským aktem v prázdné noční ulici. Z dalších účastníků zaznamenejme ještě Jaromíra Kalinu, Michaela Vystavěla a Zdeňka Moravce.

Netradičním uměleckým aktivitám se v Brně osmdesátých let dařilo v průniku několika uměleckých komunit. Ke kvasu kromě výtvarníků přispívali divadelníci progresivních malých scén OCHOTNICKÝ KROUŽEK (J.A. Pitínský, T. Rusín, M.

Dohnal) HADIVADLO (A. Goldflam, B. Rychlík), DIVADLO NA PROVÁZKU (I. Bittová, T. Ruller), architekti (V. Ambroz, T. Ruller, T. Rusín), alternativní hudebníci (M. Dohnal, P. Váša, P. Fajt, I. Bittová, K. David). Například body art měl své exponenty kromě Z. Maděryče zejména v módním návrháři Michalu Švarcovi (s konceptuálním projektem Hudba těla) a později ve fyzickém básníkovi Petru Vášovi. V brněnské konceptuální tvorbě stály na pomezí fotografie zejména absurdní projekty **Vladimíra Ambroze** jako odnož inscenované fotografické tvorby. K fotografii lze řadit i některé aktivity Tomáše Rullera.

Tomáš Ruller (1957) vystudoval gymnázium v Brně, sochařství a architekturu na pražské AVU. R. 1982 se vrátil zpět do Brna, kde po dvouletém působení v DIVADLE NA PROVÁZKU (výtvarník a herec) pracuje jako samostatný výtvarník a architekt. Od r. 1981 realizuje performance a multimediální tvorbu, od r. 1983 video art. Pozoruhodné jsou jeho instalace v plenéru (krajina, městské prostředí), v interiérech, akce, projekty, korporální aktivity, happeningy, na kterých spolupracoval s brněnskými výtvarníky a divadelníky. Účastní se kolektivních a skupinových výstav, zvítězil v několika architektonických soutěžích.

Petr Oslzlý k Rullerově fotografické tvorbě uvedl:

„... Od šedesátých let a zejména v sedmdesátých letech se v kultuře začaly prosazovat s novou silou netradiční materiály a nové postupy, akcentující zejména poznávací složky uměleckého projevu. Pozdní fázi této cesty k realitě a vnímateli zastupuje Tomáš Ruller, jehož aktivity vedou mnohdy k pozoruhodným fotografickým pracím. Jsou to například fotografie zobrazující scénické projevy s lasery a videem nebo snímky instalací v exteriérech a interiérech. Rullerovy fotografické dokumenty jsou často samostatnými obrazy. Dokonale představují postupy, které mají podstatný význam pro soudobou tvůrčí fotografii a jsou jinými autory často využívány k ryze výtvarným cílům. U Rullera je naopak důležitá výpověď jeho prací, reprezentujících současné vědomí vztahových situací a jejich prožitků..“[86]

Od 10.3. do 12.4. 1987 se ve Funkeho kabinetu uskutečnila výstava INSTITUTU VÝTVARNÉ FOTOGRAFIE. Souboru fotografií převážně z posledních pěti let dominovaly snímky Pavla Šešulky, který se představil ve třech svých nejšťastnějších polohách (snová zátiší, expresivní *LIDÉ Z MĚSTA* a humanistický dokument *DIAGNOSTICKÝ ÚSTAV*), zatímco Revue Fotografie uvedla jeho problematičtější novou figurální tvorbu. Nezapadl ani Michal Bartoš se subjektivním dokumentem *VELKÁ CENA*. Kolekci doplňoval panel fotografií lektorů IVF včetně Miroslava Myšky.

Ve Funkově kabinetu r. 1987 se po letech opět ohlásila skupina DOKUMENT jubilejní výstavou k 10. výročí vzniku. Vladimír Birgus doložil jednotu svých příspěvků k teorii subjektivního dokumentu s fotografickou tvorbou. Jeho soubor *NĚCO NEVYSLOVITELNÉHO* vznikající od r 1979 je názorným příkladem výkladu skutečnosti kořeněného osobním prožitkem autora. Josef Pokorný vystavil emocionálně a psychologicky podbarvený lékařský cyklus *MŮJ OBVOD* (1984) a sociální dokument *MĚSTO*. Petr Klimpl v souboru *NIC OSOBNÍHO* (1981-87) využil dekompozice skladby a kontrastu k expresivnímu vyznění svých *„osobních poznámek s dostatečným místem pro projekce a pocity diváka"*. Tradiční recenzentka brněnské scény Bronislava Gabrielová na fotografiích DOKUMENTU ocenila vyhraněný styl a osobitost autorských východisek.

7. dubna 1987 byla výstavou OSOBNOSTI ČS. DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE 1940-1980 nově otevřena GALERIE DOMU UMĚNÍ MĚSTA BRNA NA STARÉ RADNICI. Vladimír Remeš z pozice apriorního kritika soudobých dokumentaristických tendencí naší fotografie Dufkovu dramaturgii výstavy odsoudil:

„... Slibný název a reprezentativní prostory budovy Staré radnice v Brně ... nic nenapovídaly, ale spíše naopak - byly zavádějící. Pokud ovšem jistá neprodyšnost a kompaktnost celého souboru nebyla opět záměrná a pokud neměla jakýmsi instalačním „zglajchšaltováním" nesrovnatelných hodnot pro ilustraci podtrhnout dokumentační složku, přirozeně obsaženou v každé fotografii bez rozdílu... Hledání „dokumentárnosti" za každou cenu ... sice napovídá cosi o podstatě fotografie, ale ... nemá praktickou cenu ... A ředění těch jmen, která již jako osobnosti plně vstoupila do našeho povědomí jmény dalšími, která do něho možná ani nevstoupí, ... je i do určité míry zavádějící..."[87]

Remešovu odsudku neunikla ani souběžná Dufkem připravená výstava AKTUÁLNÍ FOTOGRAFIE II. - OKAMŽIK (Moravská galerie, 29.4.-24.5.1987):

„... subtilněji vymezené téma Okamžiku sledovalo cíl ... daný nutností zahrnout do probíhajících procesů i takřka neexistující teorii. Přesněji: u nás neexistující! Nepěstovanou a nerozvíjenou, čas o d času sledovatelnou pouze ve svých elementárních snahách a projevech.. Touto vazbou výstava Okamžik korespondovala spíše s oběma nedávnými koncepčními pokusy ... (Tělo a Čas). I „okamžiky" směřují k vyslovení několika obecně platných pravd, demonstrovaných na shromážděném materiálu. ... Nakonec o jednotlivých fotografiích, podobajících se opět jedna druhé jako vejce vejci, divák jen zjistil, co je přímá fotografie života a co její vizualistická modifikace, co je fotografie divadelní, inscenovaná, výtvarná, statická a - ostatní: fotografie netradičních uměleckých aktivit.

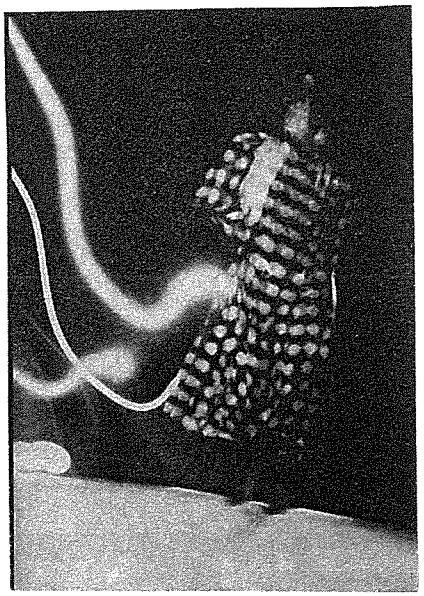
Antonín Dufek vždy překvapoval svérázným třídícím pojetím. I tentokrát byla jeho specifikou náhodnost výběru, a tedy i zaměnitelnost demonstrovaného materiálu v příslušných kategoriích..."[88]

Dufkovo hledačství nových úhlů pohledu a zejména jeho pochopení pro styl mladých českých dokumentaristů leželo Remešovi v žaludku dlouhodobě, což dokládá i Remešova nebývale žlučovitá kritika tvůrčího stylu skupiny Dokument, v níž to schytal A. Dufek coby *„samozvaný mluvčí"* skupiny, P. Klimpl (který dle Remeše mátl snahou šířit dokumentární fotografii *„jako holou registraci skutečnosti ... nikoliv analýzu všednodennosti, ale zevšednění fotografie samé"*) a zejména V. Birgus, který *„pouze nezajímavě identifikuje skutečnost"*. Remešova kritika ústí v obecný odsudek klasifikace dokumentární fotografie jako svébytného žánru:

„...na větší ploše se dovídáme, co již víme, neboť to je - ve vzduchu! Antonín Dufek svůj paján na to, že by se mělo fotografovat dokumentárně, jak si to předsevzal Dokument, končí dokonce jednou velmi moudrou a prospěšnou větou: „Sociologický přístup k společné tématice by prospěl i amatérským klubům, které se poněkud jednostranně soustřeďují na uměleckou problematiku." A co jiného je Dokument, než amatérský klub? ...
Z toho, co Vladimír Birgus před deseti lety čirou teoretickou postulací označil jako styl doby, příznivci a nadšenci méně talentovaní „vytvořili" - žánr. Ano, žánr! Nejspíš proto, že fotografovat dokumentárně se jim začalo jevit jako nejsnazší cesta do ráje fotografické tvorby.
... dokumentární fotografie ... nemůže být jakýsi umělý, utilitární potřebě přizpůsobený žánr, nýbrž funkce - schopnost fotografie (dokonce jakékoliv!) se takto uplatnit..."[89]

Remešovo rezolutní účtování s dokumentaristy r. 1988 vyprovokovalo vzrušenou polemiku s V. Birgusem, P. Klimplem a L. Šolcem na stránkách odborného tisku. Polemika vyzněla v Remešův neprospěch - Birgus přesvědčivě vyvrátil jeho argumenty a Šolc poukázal na předpojatost, s níž Remeš vůči skupině Dokument vystupoval.

Koncem roku 1987 proběhly na brněnské STARÉ RADNICI výstavy R. Košťála a J. Horáka. Košťál budil zájem parafrázemi známějších výtvarných děl, celkový dojem byl ale dost rozpačitý. Horák připravil reportážní momentky ze Strážnických slavností a z Oravy, na nichž se podepsala zkušenost fotoaranžéra, mnohdy na úkor vnitřní pravdivosti fotografií.



146.
Vít Mádr
Ze souboru Transformace
1988

JINÝ POHLED NA MÓDU

V brněnském vysokoškolském klubu Topas vystavoval v prosinci minulého roku Vít Mádr. Pustil se do žánru, který je spíše doménou profesionálních fotografů. Mádr fotografuje módu a jeho fotografie vyvolávají jisté pocity rozpačitost i nad svým obsahem. Nejde totiž o fotografie módy, jaké známe z časopisů. Jsou na nich sice manekýnky v atraktivním oblečení a s výrazem tváře, na který jsme zvyklí, ale je tu i ještě něco navíc; aspoň pro diváka, který se snaží na ně zadívat pozorněji. Je zde překvapení, pro někoho možná i šok v barevnosti snímků. Autor totiž nechce fotografovat pouze módu, ale pokouší se danou realitu posunout do nové, výtvarné roviny. Využívá všech klasických způsobů - neostrosti, pohybu, detailu, světla, zvláštní kompozice, ale i pro dnešek již patrně anachronického způsobu kolorování fotografií. Tvorba, jak sám říká, je pro něho jen hrou, nehledá žádné experimenty, ale fotografuje pro vlastní radost. Když tento pocit při fotografování ztrácí, začne se věnovat jinému druhu výtvarného umění, třeba malbě. Nezbývá, než doufat, že mu tato radost vydrží ještě dlouho...

-Abm-

147.
-Abm-
Jiný pohled na módu
Otištěno v Čs. fotografii, 1988

V prosinci 1987 vystavoval v TOPAS KLUBU student elektrotechnické fakulty a člen Katedry experimentální fotografie **Vít Mádr** módní fotografii, žánr, který u nás v té době skomíral. Je to ostatně patrné i z velmi nepoučené glosy Československé fotografie.

Revue Fotografie ´88 uvedla osmistránkový teoretický příspěvek Petra Klimpla doplněný souborem šestnácti jeho portrétních a dokumentárních fotografií. Ve statích O FOTOGRAFII a O DOKUMENTARISMU A VIZUALISMU Klimpl reflektoval úsilí a výsledky poválečné humanistické fotografie, kořeny a směřování své tvorby od sociálního dokumentu k momentkám a osobnímu deníku. Esej O PORTRÉTU je poctivou analýzou tvůrčího přístupu a zkušeností:

„... Portrét považuji za zřejmě nejdůležitější fotografický projev, vždyť jeho význam jde tak daleko, že určitý portrétní styl a určitý model ... vytváří symbol určitého období. ... Portrét pro mne dosud představuje jedinečnou příležitost k vyjádření názorů, dojmů a pocitů, z nichž mnohé lze jen ztěží převést do slov. Stále mne fascinuje skutečnost, že víceméně náhodná mžikovost momentní fotografie umožňuje vzniknout syntetizujícímu obrazu portrétovaného. ... Tu méně, tu více se uplatňují ... obecnější ... projevy. Nejen ve složitých a často také neuvědomovaných formách chování, ale i v držení těla, gestu, výrazu tváře i v její modelaci je skryta veškerá předchozí zkušenost portrétovaného. ... Fotografický portrét pro mne představuje intelektuální dobrodružství poznání.“[90]



148.
Vilém Reichmann
Blíží se to
z cyklu Metamorfózy
1980

23.6.-11.9. 1988 proběhla v pražském DOMĚ U KAMENNÉHO ZVONU výstava bilancující tvorbu SKUPINY RA včetně pozdějších prací jejích členů. Kromě fotografií V. Reichmanna a M. Korečka, vystavovaných už r. 1947, se zde objevily i snímky V. Zykmunda a J. Istlera. Reichmannovi v tomtéž roce vyšlo v soukromé edici portfolio cyklu *AGÁVE* a v nakladatelství PANORAMA kniha přírodních snímků *VYSOČINA VILÉMA REICHMANNA*. 16. srpna byla zahájena retrospektivní přehlídka Reichmannova fotografického díla na Staroměstské radnici (reprízovaná v Chebu) - úvodní řeč galeristky označila osmdesátiletého klasika za *„u nás poměrně málo známého autora"*, čímž bezděčně reflektovala fakt, že Reichmann v Praze do té doby opravdu důstojně nevystavoval.

Chebská výstava VIZE v červnu 1988 (s reprízou v brněnském Domě umění 17.11.-4.12.1988) předvedla další Dufkův úhel pohledu na soudobou československou fotografii. Zorným úhlem byla tentokrát inscenovaná resp. aranžovaná fotografie posledních let. Mezi 14 autory (mj. Jasanský, Pinkava, Stano, Stanko, Švolík, Pohribný, Župník - nikoli však Saudek!) byli zastoupeni i V. Židlický a M. Vybíral, k čemuž P. Klimpl podotýká:

„... Židlický je nejplodnějším inscenátorem a bořitelem vžitých tabu, ... proměňuje původní fotografii ... manipulací s negativem. Jeho Dramatické figury ... jsou napájen převážně malířskou imaginací ...
Z koncepce poněkud přečnívali Lubo Stacho ... a Martin Vybíral. Vybíralovy meditativní fotografie o sobě naznačovaly existenciálnější polohu, traktovanou na rozdíl od Stana, Stanka či Švolíka snad až příliš vážně a osudově..."[91]

Na další Dufkem koncipované výstavě roku 1988 LINIE-BARVA-TVAR v DOMĚ U KAMENNÉHO ZVONU byly dokladem abstraktních tendencí českého umění ve 30. letech mj. snímky H. Táborského.

V Brně se r. 1988 konalo 4. BIENÁLE FOTOGRAFIÍ·PŘÍRODY, navazující na tradici krajinářských výstav FOTOKRAJINA. Doyen skupiny REKRAFO **Pavel Mazal** v Čs. fotografii nad bídnou úrovní soutěžní výstavy upozornil na ústup a úpadek krajinářské fotografie nejen na této výstavě a bil se za renesanci klasicky pojaté fotografie krajiny:

„... I taková činnost, jakou je krajinářská fotografie, může odhalit překvapivě podstatné - drama země a života člověka. Avšak tvůrci v různých oborech umění se dnes zabývají více otázkou, jak ... najít nový formální experiment. ... Nedělá se konkrétní krajina, dělá se obraz, krajina se stává jen jakousi pomocnou kulisou laboratorních experimentů, šarád a schválností - v blahé naději, že se tak „dělá umění"... "[92]

V budově brněnských výzkumných ústavů na Botanické ulici byla v létě 1989 instalována výstava Slovenská fotografie 80. let. Zatímco při bratislavské premiéře vzbudily skandál konceptuální a inscenované příspěvky, v Brně nahodilí návštěvníci z řad domácích „výzkumníků" nevydýchali bezprostřední nahotu fotografií Stana, Stanka, Štrby ani nesmlouvavé sociální dokumenty Huszára či Sedláka. Výstava byla předčasně ukončena ...

.V létě 1989 uspořádal Ant. Dufek v Moravské galerii z její fotografické sbírky výstavu STOPADESÁT FOTOGRAFIÍ souběžně s profilem AVENTINSKÉHO TRIA Berka - Hackenschmied - Lehovec. Dufek přispěl i k významným zahraničním zápisům naší fotografie - za jeho přispění připravil Jaroslav Anděl pro HOUSTONSKÉ MUZEUM VÝTVARNÉHO UMĚNÍ na závěr roku 1989 velkou výstavu ČESKÝ MODERNISMUS 1900-1945 (reprizována v New Yorku a Akronu). Další brněnský rodák Petr Spielmann se v (tehdy ještě) Západním Berlíně zasloužil o vydání knihy *VILÉM REICHMANN - FOTOGRAFIE* a o Reichmannovu retrospektivu v Bochumi (reprizována ve Vídni).

Brněnští fotografové byli pochopitelně zastoupeni na třech jubilejních výstavách (slavilo se sto padesát let fotografie). Výstava k vydání knihy *CESTY ČESKOSLOVENSKÉ FOTOGRAFIE* v Domě U kamenného zvonu zahrnula i Lauschmanna, Markalouse, Reichmanna, Diase a Židlického. LETNÍ SALÓN ČS. FOTOGRAFIE dal výstavní plochu v BRUSELSKÉM PAVILONU každému, kdo si ji zaplatil. Podzimní výstava tamtéž (sestavená Petrem Klimplem) nazvaná ČESKÁ AMATÉRSKÁ FOTOGRAFIE 1945-1989 představila snímky mnohých postav z této knihy.

ROSTISLAV ČUŘÍK: BAROKNĚ MYSLET... BAROKNĚ ŽÍT, 1988/89



149.
Rostislav Čuřík
Barokně myslet, barokně žít
1988

V. Židlický vystavoval v pražské galerii FRONTA velkoformátové „drasticky" rukodělně pozměňované metaforické fotografie. Jeho Střední uměleckoprůmyslová škola na Husově ulici r. 1989 slavila pětašedesátileté výročí bilanční výstavou FOTOGRAFIE ABSOLVENTŮ & PEDAGOGŮ SUPŠ BRNO. Zde přetištěná recenze detailně vypočítává zúčastněné, zapomíná pouze na Josefa Faita, Jiřího Koreckého, Antonína Halaše, Pavla Otevřela, Ladislava Fišera a Aloise Nožičku. V Čs. fotografii ji doplnily snímky V. Jiráska, R. Muselíka, M. Vybírala, P. Otevřela, F. Maršálka, M. Jansové, I. Emra, R. Čuříka, B. Prokůpka a M. Sychry. S recenzí B. Gabrielové polemizoval P. Klimpl, ani jeden z nich však koncem roku 1990 nevzpomněli na dříve „vyzmizíkovaného" profesora šuřky 70. let A. Hinšta.

Roman Muselík (1965) po SUPŠ vystudoval vědu o výtvarném umění na filosofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Soustavně fotografuje od 18 let, zpočátku městský subjektivní dokument a vizualistické dekompozice, později meditativní snímky, od r. 1988 symbolické inscenované portréty v duchu poetiky BRATRSTVA. Samostatně vystavoval poprvé r. 1988 v brněnském TOPAS KLUBU.

Václav Jirásek (1965) po SUPŠ vystudoval malbu na AVU. Kromě malířství se od r. 1988 jako samouk věnuje fotografii, v letech 1989-93 jako člen BRATRSTVA. Zpočátku se zabýval zejména barevnými figurálními aranžemi ve stylu padesátých let, v 90. letech rozšířil činnost mj. o fotografie architektury a zakázkovou tvorbu. Mimo společných akcí s BRATRSTVEM vystavoval samostatně r. 1994 v Moravské galerii v Brně a v ČESKÉM CENTRU V BERLÍNĚ.



150.
Roman Muselík
Bez názvu, 1988

BRATRSTVO je sdružení mladých výtvarníků založené r. 1989. R. Muselík, V. Jirásek a **Petr Krejzek** (1965) společně maturovali v orwellovském roce 1984 na brněnské SUPŠ, kde Muselík studoval fotografii, Jirásek grafiku a Krejzek kresbu. Společně s mechanikem **Zdeňkem Sokolem** (1965) utvořili fotografickou páteř skupiny výtvarníků BRATRSTVO, založené roku 1989. Členy BRATRSTVA byli i M. Findeis, A.Čuma, O. Jirásek a P. Jirásek. Společné výstavy BRATRSTVA se konaly r. 1989 v TOPAS KLUBU, pražském divadle SEMAFOR, r. 1990 v Praze a GALERII MLADÝCH v Brně, r. 1991 v Lounech a v PRAŽSKÉM DOMĚ FOTOGRAFIE, r. 1992 v brněnské galerii AMBROSIANA, 1993 ve Vídni, 1994 v Banské Bystrici, 1995 v Berlíně, 1996 v Polsku a Moravské galerii.

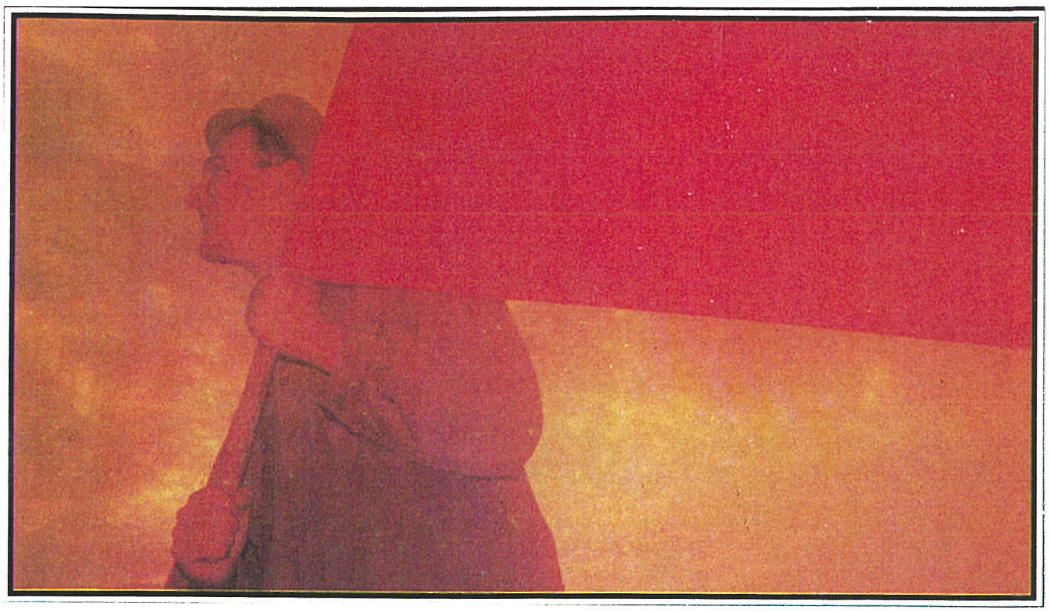
Výrazovými prostředky snímků BRATRSTVA (podepisujícího fotografie koletivně) jsou aranžované figurativní kompozice parafrázující agitku 50. let, aniž by parafráze měla výlučně ironický podtext. Manifest Bratrstva mj. praví:
„... Bratrstvo spatřuje bezprostřední zdroj své inspirace v agitačním umění tzv. socialistického realismu (u nás 50. léta), kde nachází archetypy a trvale platné pozitivní lidské hodnoty - optimismus, heroismus, seběvědomí, kolektivní vůli, prostotu i nepostižitelné fenomény mystiky ... Bratrstvo svébytně naplňuje obecné rysy umění současné doby, tj. syntetismus, eklekticismus, historismus spojený s využíváním médií moderní pop-kultury. Tím dospívá k manýristické jednotě v rozmanitosti... Bratrstvo je výpovědí generace formované 70. léty v Československu..."[93]



151. **Václav Jirásek - Petr Krejzek, Bratrstvo**
Až spáč procitne
1989



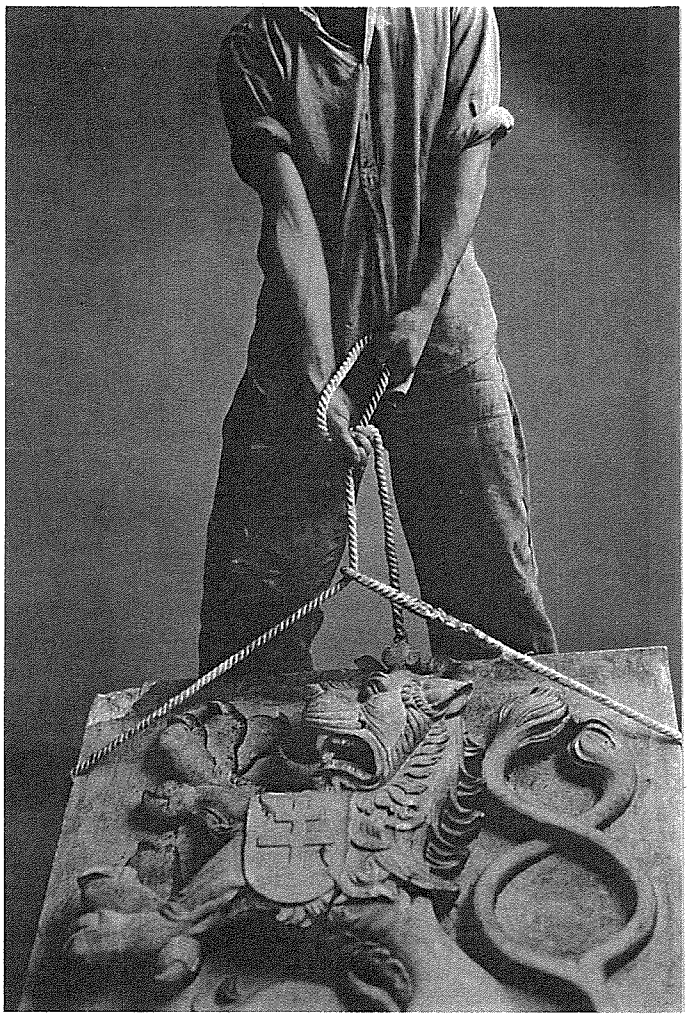
152. **Bratrstvo**
Vnuknutí moci
1989



153. **Václav Jirásek - Petr Krejzek, Bratrstvo**
V boj bratři, semkněte se!
1989

Neživotně tezovité archetypy na fotografiích BRATRSTVA v sobě mnohdy nesou v jednom plánu pozitivní poselství o jimi proklamovaných hodnotách (vlastenectví, pracovitost, zápal pro věc, hrdost). Ivan Pinkava poukazuje na ambivalenci jako základní duch fotografií BRATRSTVA:

„... Fotografie Bratrstva neodsuzují ani nemoralizují, spíše konstatují. Smířlivě v nich objevujeme stopy téměř všech uměleckých slohů a proudů včetně nejrůznějších deviací, kuriozit a herezí, jež zde stojí v rovnocenném postavení s cílem využít vše pozitivní, co je zde možné nalézt. Přesto je nemůžeme charakterizovat jako eklektické. Bratrstvo není protestující, ale přijímající. ... Konstatující či lépe nehodnotící způsob vyjadřování je v zásadě cosi nového pro generace vychovávané v utopiích -ismů ... Nejsme si jisti ani tím, zda je Bratrstvo ironické či nikoliv. Ale Bratrstvo je ironické a právě tak není ironické. Ambivalence je základní pocit. Bratrstvo je právě tak dogamtické jako tolerantní, právě tak duchovní jako materialistické, právě tak poetické a slovanské jako tvrdě prozaické a německé, právě tak nacionalistické jako vesmírné, právě tak umělecké jako kýčovité. Toto unikání je nesmírně dráždivé... Účinnost a zdánlivá provokativnost fotografií Bratrstva vyplývá z častého posunu významů v kontextech i funkcích. Svým způsobem je to jazyk současnosti. Symboly se stávají symboly svých symbolů, reklama vyžaduje reklamu sama sobě....“[94]



154. **Bratrstvo**
Po letech křivd a zápasů
1989

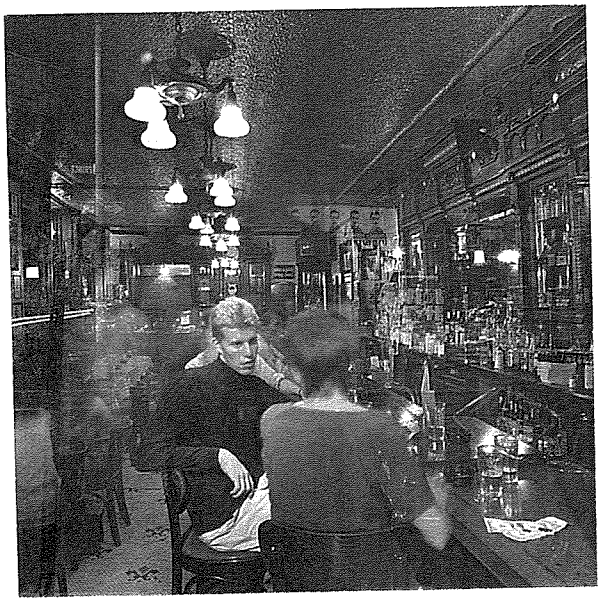
BRATRSTVO objasňuje obrazové výrazivo 50. let takto:

„Umění 50, let vpodstatě odtrhujeme od konkrétní reality oné doby. Manipulujeme záměrně tím, co se nám hodí, nenecháváme se ovlivňovat konvencí hodnotného a nehodnotného. Toto období je pro nás zajímavé svoji obskuritou, fantastickou schopností mísit pozitivní s negativním, kdy za smíchem je stále cítit hrozba, a konečně svojí formou kolektivní mystiky s překvapujícím médiem vypjatého optimismu. Padesátá léta chápeme ve smyslu naprosto specifického komunistického pop-artu. Kde Amerika měla Mickey Mouse a Elvise, tam jsme my měli obrazy brigádníků a úderníků, kde Amerika tančila rock'n'roll, u nás svazáci za hlaholu revolučních písní odcházeli budovat vlast. Bylo to nejryzejší manipulované populární umění."[95]

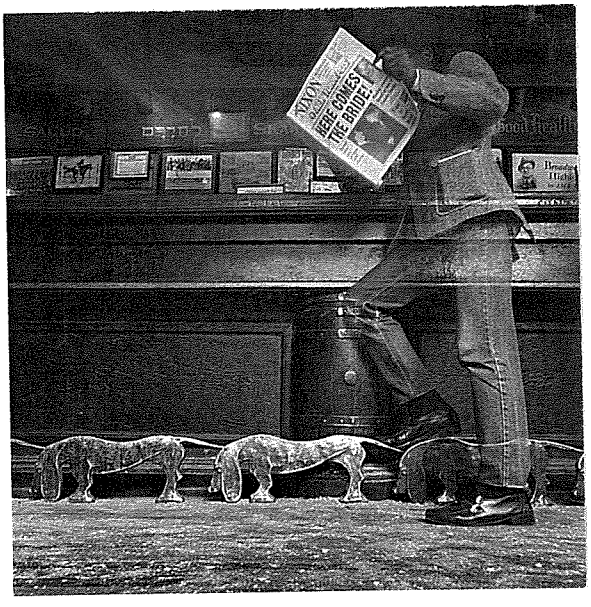
pozoroval z okna letadla pankráckou věznici, z níž vyšel naposledy před půl rokem, my na zemi sme si sľúbili lásku a vravieť pravdu len. Lidé se otřepali, živností včetně fotografických začalo přibývat jako hub po dešti. Vznikaly opět fotoateliéry a studia hodná toho slova, nové noviny a časopisy, nová nakladatelství s fotopublikacemi v edičním plánu, vznikla i nová vysoká škola se studijním oborem tvůrčí fotografie.

DŮM PÁNŮ Z KUNŠTÁTU, v němž byl dvě desítky let činný KABINET FOTOGRAFIE JAROMÍRA FUNKEHO, byl kvůli havarijnímu stavu uzavřen - aby dodnes zůstal v zubožením stavu neopraven. Vznikly nové menší fotogalerie - např. AMBROSIANA Vladimíra Ambroze nebo GALERIE AB v péči Miroslava Myšky.

Jiří Erml se vrátil na skok z Ameriky - jeho reportážní fotografie z Československa konce 70. let byly uvedeny na VÝSTAVĚ ČESKÁ FOTOGRAFIE V EXILU v lednu 1991 v pražské AUROŘE (a v katalogu k této výstavě, který vydal brněnský HOST). Erml se pak představil doma ještě jednou - s novým jménem George, knihou a výstavou NEW YORK: SEBRANÉ BARY/COLLECTED BARS na jaře 1995 v pražském UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉM MUZEU.



156.
George Erml
Fanelli Cafe - Soho/Manhattan
1994



157.
George Erml
Julius - Greenwich Village/Manhattan
1994

Amatérská fotografie v Brně stagnuje, rozšířily se horizonty osobního uplatnění. Zavedení brněnští fotografové si většinou hbitě opatřili živnostenské listy a živí se užitou tvorbou, občas vystavují. Nejvýraznější novou tváří 90. let je **Igor Šefr** (1961), který v letech 1990-95 působil jako fotoreportér brněnských redakcí (Lidová demokracie, ČTK). Igor Šefr spolu s Václavem Jiráskem zastupoval brněnskou fotografii r. 1996 na bilanční výstavě JISTOTY A HLEDÁNÍ V ČESKÉ FOTOGRAFII 90. LET.

Ale to už je jiná historie.

Prameny

1. Mrázková, Daniela: Jan Lauschmann, Odeon, Praha 1986. S. 38.

2. Dufek, Antonín: FotoRama. In: Skupina Ra, Galerie hl. města Prahy, Praha 1988. S. 95.

3. Bureš, Josef:Fotografická výstava ČKFA v Brně.In: Československá fotografie II(1947),s.60

4. Zápisky z rozhovoru Františka Chrástka s Vilémem Reichmannem v červnu a červenci 1981. In: Chrástek, František: Vilém Reichmann (závěrečná teoretická práce), Filmová a televizní fakulta AMU, Praha 1981.

5. Skupina Ra, Galerie hl. města Prahy, Praha 1988. S. 126.

6. Teige, Karel: Das moderne Lichtbild in der Tschechoslowakei (katalog výstavy) , 1947.

7. Fotografie II (1946), s. 77.

8. Bill, Max: Je fotografie uměním ? In: Blok III (1948), s. 189.

9. Teige, Karel: Foto a umění. In: Blok III (1948), s. 191.

10. Beran, Jan: Program a řád v práci fotografa amatéra. In: Čs. fotografie II (1947), s. 17.

11. Magnetofonový záznam z rozhovoru Miloše Uhlíře s Janem Beranem, 1994.Viz též: Uhlíř, Miloš: Jan Beran (bakalářská diplomová práce Institutu tvůrčí fotografie), Filosoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava 1994.

12. Jírů, Václav: Krajská fotografická výstava v Brně. In: Československá fotografie V (1954), s. 71.

13. Pecha, St.: Několik slov k celostátní výstavě fotografie v Brně. In: Československá fotografie V (1954), s. 89.

14. Navrátil, K.: Co dělají fotografové z povolání? In: Čs. fotografie V (1954), s. 93.

15. dtto

16. Československá fotografie V (1954), s. 116.

17. Štěpán, L.: K celostátnímu aktivu v Brně. In: Čs. fotografie V (1954), s. 142.

18. Šafařík, Antonín: Fotografie v soutěži lidové umělecké tvořivosti. In: Československá fotografie VI (1955), s. 13.

19. Československá fotografie VII (1956), s. 42.

20. Jeníček, Jiří: Z obrazových cyklů Viléma Reichmanna. In: Čs. fotografie IX (1958), s. 116.

21. Die Galerie, 1958. Převzato z: Dufek, Antonín: Vilém Reichmann, FOTO MIDA, České Budějovice 1994.

22. Skácel, Jan. Několik slov o muži, který fotografuje. In: Fotografie 59 (III), říjen, s. 18.

23. Hrubý, K.O.: Proti pohodlnosti a povrchnosti ve fotografii. In: Fotografie 60 (IV), č.1, s.22.

24. Macků, Jiří: Tři obrazové knihy a několik poučení, která z nich vyplývají. In: Fotografie 61 (V), č. 4, s. 68.

25. Dufek, Antonín: Vilém Reichmann, FOTO MIDA, České Budějovice 1994.

26. Reichmann, Vilém: Autor o své díle. In: Fotografie 59 (III), říjen, s. 17.

27. dtto

28. Dvořák, Karel: Hovoří Vilém Reichmann. In: Československá fotografie XV (1964),s. 152.

29. Kabourek, Bohumil: Do výchovy nový systém, ale promyšlený. In: Československá fotografie XVI (1965), s. 163.

30. Zhoř, Igor: Z výstavy Antonína Hinšta. In: Československá fotografie XVII (1966), s. 177.

31. Variace z výstavy fotografické skupiny VOX v Brně. In: Čs. fotografie XVIII(1967), s.223.

32. Rekrafo skupina Brno. In: Československá fotografie XVIII (1967), s. 56.

33. dtto

34. Spurný, Milan: Hloubka v krajině. In: Fotografie 67 (XI), č. 3, s. 22.

35. Československá fotografie XIX (1968), s. 173.

36. Surrealismus a fotografie (katalog výstavy), Fotografický kabinet J. Funka, Brno 1966.

37. Rybička, Vladimír: Foto • poezie • montáže. In: Fotografie 66 (X), č. 1, s. 31.

38. Československá fotografie XVIII (1967), s. 123.

39. Křapa, Zdeněk: Dvojrozměrný prostor - trochu zamyšlení nad prací Miloše Budíka. In: Fotografie 67 (XI), č. 3, s. 42.

40. Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945-1989 (2. část). In: Revue Fotografie 90 (XXXIV), č. 1, s. 12.

41. dtto

42. Klimpl, Petr: Eseje Františka Maršálka. In: Fotografie 85 (XXIX), s. 59.

43. Československá fotografie XIX (1968), s. 59.

44. Československá fotografie XIX (1968), s. 451.

45. Zykmund, Václav: Vilém Reichmann - Cykly, SNKLHU, Praha 1961.

46. Československá fotografie XX (1969), s. 221.

47. Amicissimus: Katalog Moravské galerie č. 54. In: Čs. fotografie XXII (1971), s. 532.

48. Hrubý, K.O.: Škola výtvarné fotografie SČF. In: Čs. fotografie XXIII (1972), s. 388.

49. Československá fotografie XXIV (1973), s. 352.

50. Fotografie 73 (XVII), č. 4, s. 71.

51. Československá fotografie XXIV (1973), s. 536.

52. Maršálek, František: Miloš Koreček (závěrečná teoretická práce katedry fotografie), Filmová a televizní fakulta AMU, Praha 1985 S. 34, 41

53. Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945-1989 (3. část). In: Revue Fotografie 90 (XXXIV), č. 2, s. 10.

54. Hrubý, K.O.: Z tvůrčí dílny Viléma Reichmanna. In: Čs. fotografie XXVI (1975), s. 157.

55. Krčil, Bob: Česká fotografie v exilu / Antologie, HOST, Brno 1990. S. 18.

56. Klimpl, Petr: Miroslav Myška. In: Československá fotografie XXVIII (1977), s. 420.

57. Birgus, Vladimír: Josef Pokorný. In: Československá fotografie XXVIII (1977), s. 324.

58. Hruška, Martin:Skupina Dokument včera a dnes. In: Čs. fotografie XXXVIII (1987), s.36.

59. Antonín Dufek: Marie Kratochvílová. In:Československá fotografie XXVIII (1977),s. 403.

60. Birgus, Vladimír: 10 mladých fotografů. In: Čs. fotografie XXIX (1978), s. 164.

61. Dufek, Antonín: Vilém Reichmann, FOTO MIDA, České Budějovice 1994

62. Valoch, Jiří: Grafogramy Viléma Reichmanna. In: Čs. fotografie XXXVIII (1987), s. 84.

63. Spurný, Miloš: Krajinářská fotografie jako výtvarný dokument. In: Československá fotografie XXXII (1981), s. 260.

64. Československá fotografie XXXII (1981), s. 160.

65. Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945-1989 (3. část). In: Revue Fotografie 90 (XXXIV), č. 2, s. 10.

66. Dufek, Antonín:Botanická zahrada aneb Blízkost předmětu. In:Fotografie 81(XXV),č.1,s.68

67. Dufek, Antonín: Učitelé aneb Horká kaše dokumentární fotografie. In:Fotografie 81,č.2,s.66

68. Šerých, Jiří: Cesta trnitá za juniorským mistrem SČF 1981. In: Československá fotografie XXXIII (1982), s. 164.

69. Gabrielová, Bronislava: Tvůrčí skupina Elán 74. In: Čs. fotografie XXXIV (1983), s. 353.

70. Birgus, Vladimír: Brněnská škola ve formě. In: Čs. fotografie XXXIV (1983), s. 493.

71. Richtrmoc, Vladimír: Počtrnácté o mistra SČF. In: Čs. fotografie XXXV (1984), s. 248.

72. Gabrielová, Bronislava: Vladimír Židlický na výstavě 5 + 5. In: Československá fotografie XXXV (1984), s. 161.

73. Gabrielová, Bronislava: Fotografické kompozice Miroslava Myšky. In: Československá fotografie XXXV (1984), s. 152.

74. Gabrielová, Bronislava: 60 + 1 rok fotografie na brněnské SUPŠ. In: Československá fotografie XXXVI (1985), s. 308.

75. Gabrielová, Bronislava: Výtvarné metafory Vladimíra Židlického. In: Československá fotografie XXXVII (1986), s. 164.

76. Klimpl, Petr: Neznámý Miloš Koreček. In: Fotografie 85 (XXIX), č. 3, s. 37.

77. Klimpl, Petr: Eseje Františka Maršálka. In: Fotografie 85 (XXIX), č. 1, s. 59.

78. Klimpl, Petr: Momentky Jiřího Horáka. In: Fotografie 85 (XXIX), č. 4, s. 12.

79. -ram-: Magda a Martin Vybíralovi v Olomouci. In: Čs. fotografie XXXVII (1986), s. 355.

80. dtto

81. Klimpl, Petr: Rostislav Košťál v Blansku. In: Čs. fotografie XXXVII (1986), s. 487.

82. Gabrielová, Bronislava: Staňkovy krajiny. In: Čs. fotografie XXXVIII (1987), s.354.

83. Valoch, Jiří: Grafogramy Viléma Reichmanna. In: Čs. fotografie XXXVIII (1987), s. 84.

84. Gabrielová, Bronislava: Fotografické knihy Petra Barana. In: Československá fotografie XXXVIII (1987), s. 352.

85. -ram-: Věčný princip Zbyňka Maděryče. In: Čs. fotografie XXXVIII (1987), s. 532.

86. Oslzlý, Petr: Poznámky k hraničnímu tvaru. In: Scéna 1985, č. 5.

87. Remeš, Vladimír: Tři brněnské výstavy. In: Čs. fotografie XXXVIII (1987), s. 449.

88. dtto

89. Remeš, Vladimír: Nedorozumění staré deset let. In: Čs. fotografie XXXIX (1988), s. 448.

90. Klimpl, Petr: O portrétu. In: Revue Fotografie 88 (XXXII), č. 2, s. 66.

91. Klimpl, Petr: Vize. In: Revue Fotografie 89 (XXXIII), č. 1, s. 78.

92 Mazal, Pavel: Perspektivy pro krajináře? In: Čs fotografie XL (1989), s 61

93. Manifest Bratrstva. In: Fotografie, 1992 (II), č. 7, s. 16.

94. Pinkava, Ivan: Paprsek smíření do srdcí vchází aneb Bratrstvo. In:Fotografie,1992(II),s.15.

95. Balajka, Petr: Bratrstvo. In: Československá fotografie XLI (1990), s. 267.

Literatura

Knihy, katalogy, sborníky, studie

A zatím co válka (sborník), Edice Ra, Brno 1946

Armutidisová, Irena: Osobnost K. O. Hrubého (bakalářská diplomová práce Institutu tvůrčí fotografie), Filosofícko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava 1994

Birgus, Vladimír: Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945-1989. In: Revue Fotografie 89 -90 (XXXIII - XXXIV)

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

Birgus, Vladimír: Československá fotografie 1945-1991 v datech. In: Československá fotografie XLI (1990), Fotografie 1991, 1992 (I, II)

Blok brněnských tvůrčích skupin, Svaz čs. výtvarných umělců, Brno 1969

Czech Modernism 1900-1945. The Museum of Fine Arts, Houston 1989.

Československá fotografie 1946 (ročenka), Svaz československých klubů fotografů amatérů, Praha 1946

Československá fotografie 1949 (ročenka), Československý svaz klubů fotografů amatérů, Praha 1949

Členská výstava SČSVU 1962 Brno (katalog výstavy), Svaz čs. výtvarných umělců, Brno 1962

Dufek, Antonín: Černobílá fotografie, Odeon, Praha 1987

Dufek, Antonín: Fotografie v Čechách a na Slovensku 1919-1945. In: Revue Fotografie 89 (XXXIII)

Dufek, Antonín: Vilém Reichmann, FOTO MIDA, České Budějovice 1994.

Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993

EPOS - Jiří Horák, Rostislav Košťál, František Maršálek, Petr Sikula (katalog výstavy), Kabinet fotografie J. Funka, Brno 1971

Erml, George: New York:Sebrané bary/Collected Bars (katalog výstavy), Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1995

Fotografie absolventů a pedagogů SUPŠ Brno (katalog výstavy), Dům umění, Brno 1989

Fotografie absolventů FAMU, Dům umění města Brna, Brno 1985

Hinšt, Antonín - Hrubý, K. O.: Krajinářská fotografie, Orbis, Praha 1974

Chrástek, František: Vilém Reichmann (závěrečná teoretická práce), Filmová a televizní fakulta AMU, Praha 1981.

Josef Tichý (katalog výstavy), Dům umění města Brna, Brno 1989

Karel Otto Hrubý (katalog výstavy), Nadace Viléma Reichmanna, Brno 1996

Klub fotografů města Brna - XV. členská výstava (katalog výstavy), Kulturní a informační centrum města Brna, Brno 1992

Krčil, Bob: Česká fotografie v exilu / Antologie, HOST, Brno 1990

Maršálek, František: Miloš Koreček (závěrečná teoretická práce katedry fotografie), Filmová a televizní fakulta AMU, Praha 1985

Mrázková, Daniela: Jan Lauschmann, Odeon, Praha 1986

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

Pažourková, Magdalena: Meziválečná brněnská fotografie (bakalářská diplomová práce Institutu tvůrčí fotografie), Filosoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava 1994

Reichmann, Vilém: Vilém Reichmann (portfolio), Pressfoto, Praha 1984

75 let gymnázia na Slovanském náměstí v Brně - Králově Poli (almanach), Gymnázium v Brně - Králově Poli, Brno 1995

Sikula, Petr: Fotografie 1968/75 (katalog výstavy), Okresní kulturní středisko, Uherské Hradiště 1975

Skácel, Jan: Odlévání do ztraceného vosku, Blok, Brno 1984

Skupina Ra, Galerie hl. města Prahy, Praha 1988

Surrealismus a fotografie (katalog výstavy), Fotografický kabinet J. Funka, Brno 1966

VI. celostátní výstava československé amatérské fotografie (katalog výstavy), Národní technické muzeum v Brně, Brno 1959

Tausk, Petr: Současný stav fotografie, Akademie múzických umění, Praha 1977

Uhlíř, Miloš: Jan Beran (bakalářská diplomová práce Institutu tvůrčí fotografie), Filosoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity, Opava 1994.

Vybíralovi, Magda a Martin:Fotografie (katalog výstavy),Galerie mladých při MKS,Brno 1988

Výstava fotografií Adolfa Rossiho (katalog), ZK Hutní projekt, Brno 1957

Časopisy

Blok I - III (1946-49)

Československá fotografie I - XLI (1946-48, 1953-1990)

Fotografie I - IV (1945-48)

Fotografie 1991, 1992 (I, II)

Fotografie / Revue Fotografie I - XXXIV (1957-90)

Host do domu

Index 1969

Nová fotografie I - III (1950-52)

* * *

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a použila pouze výše uvedenou literaturu.

Magdalena Pažourková

