

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Bc. Martin Kouba

KOLEKTIVNÍ PROJEKTY DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE 80. A 90. LET 20. STOLETÍ V ČESKÉ REPUBLICE



SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA
INSTITUT TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Bc. Martin Kouba

KOLEKTIVNÍ PROJEKTY DOKUMENTÁRNÍ FOTOGRAFIE 80. A 90. LET 20. STOLETÍ V ČESKÉ REPUBLICE

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Mgr. Václav Podestát

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu.

Opava, září 2000

Úvod

Text magisterské diplomové práce popisuje kolektivní projekty dokumentární fotografie uskutečněné v 80. a 90. letech dvacátého století v České republice. Navazuje na bakalářskou diplomovou práci *Dílny dokumentární fotografie 80. a 90. let v České republice* zahrnující dílny dokumentární fotografie koncipované do kratších časových rámců a rozšiřuje ji o projekty dlouhodobějšího charakteru. Uvádí především ty, které byly završeny výstavou a katalogem. Zmiňuje významné zahraniční fotografické projekty orientované na obrazové postižení reality sociálních jevů společnosti i jejich působení na obdobné práce v České republice. Posuzuje míru schopnosti fotografie zobrazit skutečnost. Připomíná vliv vizuální informace na proces rozhodování institucí odpovědných za stav zkoumané reality. Ukazuje také příklady represivních zákroků proti tvůrcům fotografických dokumentů. Dokládá význam činnosti, která napomáhá lidské společnosti spatřit samu sebe.

Vymezení pojmu dokumentární fotografie

Pojem *kolektivní projekt dokumentární fotografie* v sobě zahrnuje dva způsoby organizace, které se od sebe liší zejména časovou náročnosti: a) *Dílna (workshop) dokumentární fotografie* - organizovaná do kratšího časového rámce několika dnů, se záměrem obrazově postihnout aktuální společenské změny. Časový limit však zároveň skýtá nebezpečí nedostatečně hlubokého poznání dokumentovaných jevů. b) *Projekt dokumentární fotografie* - koncipovaný k dlouhodobému, mnohdy i několikaletému, systematickému sledování daného tématu Pomíjí nahodilé aktuality a zaměřuje se spíše na analýzu dlouhodobějších tendencí vývoje života společnosti.

Obecná definice

Základní charakteristiku pojmu upřesňují slovníkové definice jednotlivých slov: *kolektiv*[1]*:* skupina lidí spjatých společným zájmem; *projekt*[2]*:* návrh, plán; *dokumentace*[3]*:* potvrzování, dokládání průkazným materiálem, dokumenty; *fotografie*[4]*:* zhotovování trvalých obrazových záznamů pomocí účinků světla (záření) na fotocitlivou vrstvu. Obecné slovníkové definice ukazují, že termín *kolektivní projekt dokumentární fotografie* označuje záměrnou činnost konanou skupinou lidí spjatých společným zájmem, jenž je orientovaná na zhotovování trvalých obrazových záznamů, které průkazně dokládají existenci zobrazených jevů.

Obecná definice pojmu *fotografie - zhotovování trvalých obrazových záznamů pomocí účinků světla (záření) na fotocitlivou vrstvu* - je jednou ze dvou základních podmínek k *průkaznému dokládání existence zobrazených jevů.* Druhá základní podmínka, kterou obecná definice neuvádí, předpokládá schopnost fotografie *věrně zobrazit skutečnost.* Zmíněná schopnost, přes svou zdánlivou samozřejmost, představuje problematický aspekt v možnostech vlastností fotografie. Lze ji nazírat z několika východisek: a) ze stanoviska teorie sdělování (Ján Šmok); b) analýzou komunikačních prostředků masové kultury (Vilém Flusser, Marshall McLuhan); c) i mimooborovým, literárněvědeckým pohledem (Roland Barthes).

Ján Šmok

Šmok ve své analýze fotografie vychází z definice její minimální částice - rozptylového kroužku („*Nejmenší část fotografického obrazu tvoří rozptylový kroužek, vytvořený*

[1] Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. SPN, Praha 1987.
[2] Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. SPN, Praha 1987.
[3] Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. SPN, Praha 1987.
[4] Encyklopedický slovník. Zpracoval kolektiv autorů. Odeon, Encyklopedický dům, Praha 1993.

objektivem a nějakou technikou dále transformovaný na onu formu, kterou vnímá divák."[5]), od jehož vlastností postupně odvozuje souhrnné vymezení pojmu *fotografie*. Šmok svým určením charakteru rozptylových kroužků řadí fotografii mezi sdělovací systémy vázané („*Fotografie má výrazové prvky vázané, s jednotlivými rozptylovými kroužky nemůžeme svobodně manipulovat*"[6]), pro něž je typická nemožnost volně nakládat s jednotlivými výrazovými prvky. Takto definované základní vlastnosti fotografie ukazují, že vznik fotografického obrazu je principiálně *vázaný* na skutečnost před objektivem. Lze proto předpokládat, že prostřednictvím fotografie je možné *věrně zobrazit skutečnost*. Šmok zároveň upozorňuje na určité rozdíly mezi realitou a jejím fotografickým zobrazením při transformaci skutečnosti (viz. Flusser) z trojrozměrného prostoru do plochy dvojrozměrné fotografie („*rozdíl v kontrastu, rozdíl v podání prostoru, rozdíly tonální, rozdíly v podání textury, rozdíly v reprodukci pohybu*[7]). Nepřekročí-li tyto technologické limity určitou přiměřenost, lze usoudit, že vysoká (technologická) míra zástupnosti činí fotografii vhodnou k použití zejména v informativní oblasti („*Tam totiž jde téměř vždy především o věrné zastoupení skutečnosti, protože snímek má v jistém smyslu skutečnost zastoupit při jejím poznávání či zkoumání."*[8]). Do informativní oblasti lze zařadit i dokumentární fotografii, v níž se prolínají složky informativní se složkami emotivními. Šmok ji vymezuje následujícím způsobem: „*Dokumentární fotografie je druh emotivní fotografie, který obsahuje (bez ohledu na žánr) vedle výrazné emotivity také specifickou složku informativní. Svůj emocionální účinek odvozuje především od reality snímkem zastoupené, v metodě tvorby neužívá aranžování a udržuje nízkou míru výtvarné stylizace.*"[9] Definice zmiňuje vedle podstatného prvku informace a důrazu na nemanipulaci i emociální účinek „*odvozený především od reality snímkem zastoupené*". Dokumentární fotografie „*zastupuje*" realitu, od které „*odvozuje*" svoji emocionalitu. Emoce tedy mají svůj původ v zobrazeném jevu a nejsou „*odvozeny*" od manipulace fotografa s jednotlivými prvky obrazu. Šmok tak pokládá v disciplíně dokumentární fotografie postoj fotografa ke skutečnosti a k jejímu věrnému zobrazení za rozhodující.

---

[5] Šmok, Ján: Teorie umění a obsahové jednání člověka. Mezinárodní institut informačního designu, Benešov u Prahy 1994. S. 57.
[6] Šmok, Ján: Teorie skladby fotografického obrazu. Slezská univerzita, filozoficko-přírodovědecká fakulta, institut tvůrčí fotografie, Opava 1994. S. 20.
[7] Šmok, Ján: Teorie skladby fotografického obrazu. Slezská univerzita, filozoficko-přírodovědecká fakulta, institut tvůrčí fotografie, Opava 1994. S. 43.
[8] Šmok, Ján: Teorie skladby fotografického obrazu. Slezská univerzita, filozoficko-přírodovědecká fakulta, institut tvůrčí fotografie, Opava 1994. S. 49.
[9] Tausk, Petr: Dějiny fotografie I., Přehled vývoje do roku 1918, SPN 1987. S. 93.

Vilém Flusser

Flusser přirovnává význam vynálezu fotografie k významu vzniku písma, přiznává jí srovnatelně převratný vliv na chování jedinců i na vývoj lidské společnosti. Analyzuje fotografii z hlediska působení technických obrazů na jednání člověka, následně celé společnosti. Připomíná oboustranné ovlivňování společnosti a technických obrazů, tedy vzájemné zpětné vazby. Flusser přisuzuje obrazům roli prostředníků mezi člověkem a jeho životním prostorem, kteří mu pomáhají porozumět světu, v němž žije („*Obrazy prostředkují mezi světem a člověkem. Člověk „ek-sistuje", to znamená, že svět mu není přístupný bezprostředně: mají mu jej zprostředkovat obrazy.*"[10]). Obrazy definuje jako plochy s významem, jež mají magický charakter podobně jako život dobové společnosti. Když však dochází k tomu, že obrazy přestávají svět vysvětlovat a naopak jej počínají zakrývat, reaguje člověk (druhé tisíciletí př. Kr.) na vzniklou situaci vynálezem písma („*Pokusili se obrazové clony roztrhnout, aby si uvolnili cestu do světa, který se nacházel za nimi. Jejich metoda spočívala v tom, že vytrhávali obrazové prvky (pixels) z povrchu a řadili je do řádků: vynalezli lineární písmo. A tím překódovali kruhový čas magie v lineární čas historie.*"[11]). Písmo pak vysvětluje obrazy, transformuje je do pojmů, odnímá z nich magický charakter, podobně jako ze života společnosti. Ale rovněž texty se postupně dostávají do stádia, kdy jimi člověk neprohlédne k reálnému světu, kdy si společnost uvědomí, že pojmovým nazíráním světa nelze beze zbytku obsáhnout celou skutečnost („*Stanou-li se však texty nepředstavitelnými, pak už není co vysvětlovat a dějiny jsou u konce. V této krizi textů byly vynalezeny technické obrazy: aby učinily texty opět představitelnými, aby jim dodaly magický náboj aby překonaly krizi dějin.*"[12]). To je také okamžik (první polovině 19. století), kdy jsou jednotlivé obory (chemické, optické, technické) na takové úrovni, že dochází k vynálezu fotografie. A ta může tím, že je technologicky disponovaná k mechanickému záznamu skutečnosti, člověku pomoci opět učinit svět srozumitelný. Flusser ale technické obrazy - fotografie definuje jako abstrakce třetího stupně („*Ontologicky jsou tradiční obrazy abstrakcemi prvního stupně, pokud abstrahují z konkrétního světa, zatímco technické obrazy jsou abstrakcemi třetího stupně: abstrahují z textů, které abstrahují z tradičních obrazů, které zase abstrahují z konkrétního světa.*"[13]). Dále svou analýzou technických obrazů - fotografií ukazuje na jejich klíčovou vazbu k aparátu - fotografickému přístroji, který zkonstruován podle vědeckých textů - lineárních informací, produkuje nelineární - mýtické informace.

[10] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 9.
[11] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 10.
[12] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 12.
[13] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 13.

Upozorňuje tedy na příčinnou spojitost vědeckých textů s technickými a optickými parametry fotografického přístroje („*Technický obraz je obraz vyrobený přístroji. A protože přístroje jsou produkty užitých vědeckých textů, jedná se u technických obrazů o nepřímé výtvory vědeckých textů.*"[14]), na jejich zákonitý vliv na rozhodování fotografa (viz. Šmok), vznik fotografie a tím i příjemce fotografie. Flusser připomíná nebezpečí, které může vzniknout při nekritickém přijímání fotografií. To spočívá v eventuálním záměru masově programovat - manipulovat společnost k určitému způsobu chováni („*na fotografickém universu jako celku lze poznat, jak se už dnes programům stále lépe daří obracet lidské záměry ve funkce aparátu*"[15]). Což je pravý opak původního smyslu fotografie. Flusser k minimalizaci zmíněné možnosti nepochopení smyslu fotografie navrhuje několik bodů - otázek, které považuje za nutné si položit nad každou fotografií: „*1. Jakým druhem kamery byla tato fotografie vytvořena? 2. Kde, jakou technikou a na jakém kulturním, politickém a historickém pozadí byla tato kamera vyrobena a čím se liší od jiných na trhu dostupných kamer? 3. Jaký záměr sledoval fotograf volbou této kamery? 4. Jaký záměr sledoval při snímání této fotografie? 5. Nakolik se fotografovi podařilo podřídit tomuto záměru kameru? 6. A nakolik se podařilo kameře tento záměr odvrátit? 7. Jaké médium tuto fotografii distribuuje? 8. V jakém kulturním, politickém a ideologickém kontextu toto médium funguje? 9. V čem se toto médium liší od jiných, fotografovi dostupných médií? 10. Jaký záměr sledoval fotograf volbou tohoto tématu? 11. Nakolik se mu podařilo podřídit tomuto záměru médium? 12. A nakolik se médiu podařilo tento fotografův záměr přimět k tomu, aby jím obohatil jeho vlastní program?*"[16] Po důsledném zodpovězení všech dvanácti otázek směřovaných na konkrétní fotografii by mělo být zřejmé, jakou informaci či soubor informací zkoumaná fotografie nese, včetně postižení veškerých myslitelných vlivů, které na fotografii působily v době jejího vzniku. Na dokumentární fotografii Flusser pohlíží jako na disciplínu, která nepřináší nové informace - tedy neinformuje, ale která zobrazuje nové jevy jen jedním způsobem nazírání („*Dokumentarista, nejinak než cvakař, se zajímá o stále nové scény stále stejným způsobem vidění.*"[17]). Jako ideální příklad obrazové dokumentace uvádí fotografování zcela zautomatizovaného stroje, který nezaujímá žádný postoj - iluzi ke skutečnosti („*...,dokumentární' fotosérie se snímají ze stanovisek, zatímco plně automatické při přemisťování z jednoho stanoviska na druhé. Tím, od čeho se prostřednictvím plné automatizace očišťují naše přání při pojímání konkrétního světa, je přání setrvat na jednom*

[14] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 13
[15] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 42.
[16] Flusser, Vilém: Moc obrazu. Výtvarné umění, 1996, č. 3-4, s. 95-96.

stanovisku."[18]), a který tak minimalizuje zkreslení způsobené viděním světa skrze osobní zkušenosti a subjektivní názor fotografa - člověka. Flusser současně ukazuje způsob, jak se fotograf může osvobodit z *jednoho způsobu vidění*: Zobrazovat nepravděpodobné situace - tedy informovat. To je stav, kdy fotograf - člověk úmyslně vyhledává neobvyklé scény, které pak zobrazuje novým *způsobem vidění*. Tímto nejen informuje (nevytváří redundantní obrazy - informace), ale zároveň se také staví proti ovlivnění programem fotoaparátu (*„Oni si skutečně uvědomují, že ‚obraz', ‚aparát', ‚program' a ‚informace' jsou základní problémy, se kterými se musí vypořádat. Skutečně se vědomě snaží vytvářet nepředvídané informace, to znamená dostat z aparátu a pak do obrazu něco, co v programu aparátu není."*[19]) i všech následných distribučních řetězců.

Marshal McLuhan

McLuhan spatřuje význam fotografie v její možnosti v nekonečných řadách opakovat - hromadně reprodukovat sebe samu (*„Monokl i kamera mění lidi ve věci a fotografie rozšiřuje a zmnožuje obraz člověka tak, že se začíná podobat masově vyráběnému zboží."*[20]). Přirovnává její vliv k vynálezu knihtisku umožňujícího v době svého vzniku (první polovině 15. století) zrychlení a demokratizaci šíření informací, které vyústily ve výrazné společenské proměny (*„Právě tato mimořádně důležitá uniformita a opakovatelnost způsobila gutenbergovský přelom od středověku k renesanci. Téměř stejně rozhodující podíl měla fotografie ne přelomu od pouhého mechanického industrialismu ke grafickému věku elektronického člověka."*[21]). McLuhan v souvislosti s vnímáním reality také připomíná způsob, kterým člověk přijímá vizuální informace. Vše, co se v tzv. skutečnosti nachází dole, člověk svýma očima vnímá obráceně - nahoře a ve svém mozku otáčí nazpět (*„Naše normální vidění je také vzhůru nohama; svůj vizuální svět obracíme v duchu správnou stranou vzhůru tím, že překládáme vizuální vjem ne rohovce do vjemu taktilního a kinetického. Svět postavený na nohy je zřejmě něčím, co můžeme cítit, ale co nemůžeme přímo vidět."*[22]). Vidění člověka tedy vykazuje biologicky dané odchylky od skutečnosti, které dále umocňuje vliv civilizační příslušnosti konkrétního jedince na způsob vnímání reality. McLuhan poukazuje na rozdíly ve vnímání skutečnosti a tedy i obrazu příslušníků západní křesťanské civilizace ustavené na písmu a kulturami odlišného civilizačního rámce. Totéž se také týká vnímání dětí, které se

---

[17] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 52.
[18] Flusser, Vilém: Moc obrazu. Výtvarné umění, 1996, č. 3-4, s. 130.
[19] Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994. S. 72.
[20] McLuhan, Marshal: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991. S. 177.
[21] McLuhan, Marshal: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991. S. 178.
[22] McLuhan, Marshal: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991. S. 179.

ještě nenaučily číst a psát („*Eskymák se totiž už nemusí dívat na obrázek správnou stranou vzhůru o nic víc než dítě, které se ještě nenaučilo číst písmena ‚na řádce'. Stojí za to se otázat, proč západního člověka znepokojuje, že se domorodci musí naučit číst obrázky, stejně jako my se učíme číst písmena.*"[23]). McLuhan přiznává fotografii vlastnost, která umožňuje lidské společnosti zkoumat samu sebe tak, jak to před jejím vynálezem nebylo možné. Zaznamenávat mimiku obličeje, gesta a pozice těla v okamžicích pouhým okem nepostřehnutelných, kdy je pak možné s jejich pomocí nově interpretovat psychologii osobnosti zobrazeného člověka, případně psychologii chování skupiny lidí - davu („*Freud a Jung stavěli na interpretaci jazyků individuálních i kolektivních pozic a gest ve vztahu ke snům a obyčejným aktům každodenního života. Fyzické a psychické útvary, ‚nehybné' záběry, s nimiž pracovali, vděčily za mnohé pozicím odhaleným fotografií.*"[24]).

Roland Barthes

Barthes přisuzuje fotografii schopnost zachytit skutečnost před objektivem fotoaparátu s upozorněním na určité úskalí - klam při čtení fotografického obrazu. Spočívá zejména ve vnímání odlišných časových rovin v nichž se nachází fotografovaný objekt v době expozice a pozitiv - vyhotovená, následně čtená fotografie, která objekt zobrazuje. Právě to, že jej ona fotografie zobrazuje, zpětně potvrzuje jeho existenci během expozice („*Fotografie neříká (nutně) to,* co již není, *nýbrž pouze a najisto,* co bylo. *Toto jemné rozlišování má klíčový význam. Vědomí se před fotografickým snímkem nemusí nutně brát nostalgickou cestou vzpomínky (vždyť tolik snímků je mimo individuální čas), nýbrž v případě naprosto všech snímků se dívá cestou jistoty: esencí Fotografie je ratifikovat to, co reprezentuje.*"[25]). Fotografie tak dokládá minulou existenci zobrazeného. Barthes polemizuje s relativistickým pojetím fotografie, zpochybňujícím schopnost fotografie věrně zaznamenat skutečnost (viz. Flusser), které definuje fotografický obraz jako obraz kódovaný (v němž nemá zobrazený objekt identický význam s týmž objektem v reálném světě), opticky redukovaný převodem trojrozměrného objektu do plochy („...*Fotografie je obraz bez kódu, jakkoli jisté kódy zjevně její čtení zakřivují, neberou fotografický snímek jako kopii „reality" - nýbrž jako* emanenci minulé *reality: tedy nikoli jako umění, nýbrž jako* magii."[26]). Barthes definuje fotografii jako první médium, jež umožňuje přímým způsobem dokládat existenci předmětů („...*až dodnes mi žádná reprezentace nebyla s to dát jistotu o minulosti nějaké věci jinak než zprostředkovaně,*

[23] McLuhan, Marshal: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991. S. 179.
[24] McLuhan, Marshal: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991. S. 181.
[25] Barthes, Roland: Světlá komora - vysvětlivka k fotografii. Archa, Bratislava 1994. S. 75.
[26] Barthes, Roland: Světlá komora - vysvětlivka k fotografii. Archa, Bratislava 1994. S. 79.

avšak jakmile je tu Fotografie, je tato moje jistota bezprostřední: nikdo není s to mne vyprostit z klamu."[27]) na rozdíl od nepřímého popisu předmětů *řečí* a *tradičními zobrazovacími prostředky* (malbou, grafikou atd.).

Shrnutí

Všechna uvedená hlediska přiznávají (dokumentární) fotografii určitou míru schopnosti *věrně zaznamenat skutečnost* a prostředkovat tak obrazem reálný svět. Všechna také zdůrazňují zásadní odlišnost v metodě zobrazování a čtení fotografického obrazu od principů tradičních zobrazovacích prostředků. Jednotlivá hlediska se od sebe liší především v zaměření na ty či ony vlastnosti fotografie. Šmokova analýza dokládá technologické předpoklady fotografie pro *věrné zaznamenání skutečnosti - kauzální vázanost* fotografického obrazu na předlohu v reálném světě. Flusser definuje fotografii jako komplexní významovou plochu (mýtickou informaci) ustavenou na vědeckých textech (lineární informaci) se skrytou tendencí programovat společnost. McLuhan poukazuje na velkou moc, jakou má snadno reprodukovatelný technický obraz i jeho mutace (film, televize atd.) na proměny života společnosti, také připomíná nestejné vnímání technických obrazů (i obrazů obecně) jednotlivými kulturami. Roland Barthes v subjektivněji pojatém eseji o fotografii ukazuje na nesamozřejmost vnímání odlišnosti časových rovin, v nichž se nachází objekt v reálném světě a jeho reprezentace (jež je pro něj nezpochybnitelným důkazem o existenci objektu, který reprezentuje) na ploše fotografie.

Z výše popsaných hledisek vyplývá, že fotografie je disponovaná k *věrnému zaznamenání skutečnosti*, avšak nikoliv v absolutní hodnotě. Prvek, který může nejvíce ovlivnit míru vizuální i významové jednoty zobrazeného a reálného světa je člověk - fotograf. Pro dokumentární fotografii je tento závěr klíčový: to, jaké zaujme člověk - fotograf stanovisko ke snímané skutečnosti, zda bude respektovat daný stav, či jak a v jakém rozsahu bude skutečnost interpretovat a zda interpretací zkreslí či nezkreslí význam zobrazovaného jevu. Dokumentární fotografie klade na fotografa vysoké nároky jak na orientaci v sociální struktuře společnosti, znalosti historického kontextu a umění vyjadřování se obrazem („*Dokumentární fotografie je přístup a ne technika, je přitakání, nikoliv negace. Nepopírá výtvarné složky, které musí zůstat kritériem každého díla, může jedině tyto složky omezit a určit jim směr, aby sloužily svému účelu: co nejvěrněji tlumočit myšlenku obrazovou řečí*".[28]),

[27] Barthes, Roland: Světlá komora - vysvětlivka k fotografii. Archa, Bratislava 1994. S. 101.
[28] Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA I. Světová literatura, 1981, č. 1, s. 219.

tak i nároky na charakter („*...platí hlavně úcta k pravdě, i když žádná pravda není vyčerpávající ani objektivní a každá je spjatá s osobním poznáním a názorem.*"[29]) a schopnost empatie, bez níž nelze s porozuměním podat hluboké obrazové svědectví. Pro některé z dokumentaristů má vysoká míra vcítění osudové následky. Diana Arbusová (1925-1971) velmi citlivě vnímá osudy fotografovaných lidí, a ty ji naplňují natolik, že se s nimi již nedokáže vyrovnat („*...nebyla chladným pozorovatelem, osobní krize lidí ze svých fotografií prožívala jako vlastní dramata...jejich tíhu nakonec neunesla a v roce 1971 si sama vzala život.*"[30]).

Počátky dokumentární fotografie

Vynález fotografie představuje významný předěl v zobrazování reálného světa. Tradiční technologie (kresba, malba, grafika) se odklánějí od popisu skutečnosti ke zkoumání niterných stavů tvůrce („*Malíř nemohl zobrazovat svět, který už objevil na mnoha fotografiích. Místo toho začal v expresionismu a abstraktním umění odhalovat vnitřní proces tvořivosti.*"[31]). Fotografie postupně vyplňuje uprazdňované místo a začíná být využívána k zobrazování světa s velikými nadějemi v její přínos *poznání* („*A tak fotografie od samého počátku nevystupuje jenom jako prostředek zobrazení předmětného světa, který je při své dokumentační a reprodukční funkci stále ještě pojímán v kategorii umění, ale jako analytický nástroj poznání života.*"[32]). Svými technologickými danostmi - mechanickým zobrazováním a neomezenou reprodukovatelností (na rozdíl od tradičních zobrazovacích technik) činí zobrazování - napodobování světa dostupné širokým vrstvám společnosti. Tato demokratizační tendence se projevuje i rozšířením tématického zaměření. Fotografie již v prvních desetiletích svého trvání přináší obrazová svědectví o mezních situacích existence člověka a společnosti. Zaměřuje se na nižší sociální vrstvy, válečné konflikty atd. Například Richard Beard (1801-1885) zaznamenává svými daguerrotypiemi život nemajetných obyvatel Anglie na přelomu 40. a 50. let 19. století, Carol Popp de Szathmari (1812-1887) a Roger Fenton (1819-1869) fotografují Krymskou válku (1853-1856), která se tak stává po americko-mexickém střetu (1846-1848) jedním z prvních válečných dění zaznamenaných na fotografický materiál. Mezní situace člověka, sociální problémy, válečné konflikty, neevropská etnika atd. se postupně stávají (v závislosti na technologickém vývoji a procesu uvědomování specifických vlastností fotografie) trvalými náměty ustavující se reportážní a

[29] Katalog Dílna Lubsko 89. Svazarm Brno. S. 4.
[30] Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA II. Světová literatura, 1981, č. 2, s. 239.
[31] McLuhan, Marshal: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991. S. 182.
[32] Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta 1986. S. 11.

dokumentární fotografie, jejichž obrazová svědectví jsou mnohdy natolik výmluvná, že vyvolávají korigující zpětné vazby ve prospěch dokumentovaných jevů. Tuto schopnost potvrzují mnohé příklady pozitivních změn (nebo snah o ně) bezútěšných sociálních podmínek obyvatel v různých částech světa. Již v druhé polovině 19. století fotografie iniciuje některá zásadní politická rozhodnutí. Jedním z takových příkladů se stává publikovaná fotografie Mathewa B. Bradyho (1823-1896) svědčící o poměrech v zajateckém táboře během občanské války v USA (1861-1865). Vyvolává natolik rozhodné ohlasy veřejného mínění, že jsou učiněny kroky vedoucí k nápravě životních podmínek zajatců („*Tato fotografie nanejvýš výmluvně svědčila o nelidských podmínkách v nichž žili zajatci, a vzbudila tak ohromné pobouření, že velitel tábora byl zatčen, odsouzen a veřejně popraven...*"[33]). Podobně působí album *Neúrodný rok 1891-1892 v Nižnogorodské gubernii* Maxima Petroviče Dmitrieva (1858-1948), které zaznamenává otřesné důsledky sucha v horním Povolží a dává popud k organizované pomoci do nejvíce postižených lokalit („*...publikované fotografie...vyvolaly nevídaný ohlas, a carské vládě nezbylo než mobilizovat pomoc.*"[34]). Na tyto rané projevy dokumentární fotografie, ještě ne zcela záměrně sledující sociální problematiku („*Fotografie prvních dokumentaristů měly jen sporadicky a víceméně bezděčně sociálně kritické zaměření...V těchto pracích se také poprvé projevila síla fotografického dokumentu, schopného atakovat společenské svědomí a dokonce přispívat k určitým politickým činům a společenským reformám.*"[35]), postupně navazují projekty, které s plným uvědoměním výpovědních možností fotografie programově sledují sociálně citlivá témata s úmyslem změnit daný stav, nebo zaznamenávají rozmanité komunity lidí či nenávratně mizející kultury. Vedle samostatně fotografujících dokumentaristů (například Jacob Augustus Riis 1849-1914) se ustavují nezávislé sociálně kritické skupiny fotografů (například Szociofotó, skupiny Filmfoto Levé fronty, 30. léta 20. století), nebo projekty podporované oficiálními institucemi (například Farm Security Administration, 1935).

Přehled kolektivních projektů

Kapitola zmiňuje významné zahraniční projekty, které svým významem a propracovaností koncepce ovlivňují obdobně zaměřené aktivity. Připomíná rozpracované projekty v rámci České republiky a také ty, jež svým pojetím přinášejí nová, nebo zde do té doby neobvyklá hlediska. Přehled utváří širší historický rámec k porozumění situace, do níž vyúsťují projekty uskutečněné v 80. a v 90. letech dvacátého století, zevrubněji popisované následujícími

[33] Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA I. Světová literatura, 1981, č. 1, s. 208.
[34] Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta 1986. S. 57.
[35] Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA I. Světová literatura, 1981, č. 1, s. 210.

kapitolami. Občanská válka v USA (1861-1865) se stává podnětem pravděpodobně k historicky prvnímu kolektivnímu projektu dokumentární fotografie. Americký fotograf Mathew B. Brady (1823-1896) organizuje skupinu fotografů (k nejvýznamnějším z nich patří Alexander Gardner 1821-1882 a Timothy H. O. Sullivan 1840-1882) se záměrem dokumentovat frontové linie, zázemí vojáků, zajatecké tábory atd. a obsáhnout tak co nejúhrnněji válečné dění(„*...najal kolem dvaceti asistentů, kteří pracovali na různých místech. Tím vlastně vytvořil prototyp skupinových fotografických projektů.*"[36]). Společně pořizují unikátní soubor fotografií, který zaznamenává významný předěl v dějinách USA. Hospodářská krize v USA (30. léta) svým dopadem na farmáře podněcuje projekt dokumentární fotografie, který dodnes nelze pominut pro svou exaktní přípravu, rozsah a dobu trvání. Rooseveltova vláda čelí působení hospodářské krize daňovou a úvěrovou politikou. K pomoci řešení jejího vlivu v oblasti zemědělství zakládá Správu pro zabezpečení farmářů (Farm Security Administration). Vedením pověřuje docenta ekonomie Kolumbijské univerzity Roye Emersona Strykera (1891-1975), který připravuje dokumentaci neúrodou nejpostiženějších oblastí. Skupinu fotografů vybavuje informacemi o dané oblasti a technikami sociologického výzkumu. Projekt zaznamenává významnou část života farmářů („*Stryker kladl důraz na komplexnost fotografického obrazu životního způsobu. Vypracoval podrobné pracovní scénáře, v nichž fotografům určoval, čeho si mají všímat, ale přitom respektoval tvůrčí individualitu každého autora...každý snímek byl nakonec doplněn potřebnými informativními daty.*"[37]). Během doby trvání projektu (1935-1942) je naexponováno čtvrt miliónu záběrů, z nichž mnohé se řadí k těm nejhodnotnějším mezi dokumentárními fotografiemi. Různými fázemi projektu prochází přibližně třicet fotografů, mezi nimiž lze nalézt nejvýznamnější americké dokumentaristy té doby, například: Walker Evans, Dorothea Langeová, Russell Lee, Arthur Rothstein aj. Celosvětová hospodářská krize byla důvodem i k zakládání nestátních organizací - skupin, které volně sdružují sociálně vnímavé fotografy, mnohé s levicovou orientací. Vznikají v průběhu 30. let v řadě evropských zemích i USA vzájemně propojené internacionálním charakterem marxistického hnutí. V Německu, již od poloviny 20. let, se na popud časopisu Arbeiter Illustrierte Zeitung ustavují skupiny dělnických fotografů, které dokumentují sociální postavení dělníků. Autoři Walter Ballhause, Eugen Heilig a Ernst Thormann vyrůstají z prostředí sociálně kritických postojů. Maďarské hnutí Szociofotó iniciuje avantgardní spisovatel Lajos Kassák. I zde je životnost sdružení podmíněna možností publikovat (časopis Munka). Karol Aufricht, člen fotosekce

[36] Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA I. Světová literatura, 1981, č. 1, s. 207.
[37] Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA I. Světová literatura, 1981, č. 1, s. 219.

německého spolku Naturfreunde v Bratislavě společně s Irenou Blühovou, Barborou Zsigmondiovou aj. zakládá slovenské Sociofoto. V Čechách se aktivizuje skupina Film-foto Levé fronty, v níž se sociální tématice věnují především Oldřich Straka, Rudolf Kohn ale i Jaromír Funke s Josefem Sudkem. Teoretik Lubomír Linhart (kniha Sociální fotografie) v Praze organizuje dvě mezinárodní výstavy sociální fotografie, formuluje její funkci: *„Fotografie pro nás je tím, čím ve skutečnosti a v celé šíři dnes je - významným společenským činitelem, hluboce zasahujícím ať už jako subjekt, či jako objekt do společenského dění."*[38] Americká organizace Fotoliga (1936-1951), sídlící v New Yorku, programově sleduje sociální problematiku. Pořádá přednášky a kurzy, kterými prochází kromě 1500 frekventantů i Aaron Siskind, Sid Grossman, Moris Engel aj., v malých pracovních týmech dokumentují život nižších společenských vrstev velkoměst na východním pobřeží. Aktivita Fotoligy zaniká pro podezření z protiamerické činnosti. Od druhé poloviny 20. století působí projekty dokumentární fotografie v již plně rozvinutém věku obrazových médií: filmu, televize o něco později videa, počítačové virtuální reality a Internetu, který otevírá zcela nové možnosti publikování jakékoli obrazové informace (viz. níže). Fotografie přesto stále setrvává na pozicích plnohodnotného vyjadřovacího prostředku, oprošťuje se od některých služebných rolí (například kopírování dokumentů atd.) a navíc do popředí vystupují některé její přednosti - intimita, diskrétnost či relativně snadná dostupnost. V této realitě se ocitá fotografická skupina Oči (1977)[39] studentů Juraje Antala, Josefa Bohušovského, Zdeňka Fišera, Jarmily Fišerové, Jana Hlavsy, Bohumila Kotase, Jaroslava Kroužka, Tomáše Trubana a Antonína Wzatka VŠ dopravní v Žilině, kteří se specializují na dokumentaci všedního života. Své snímky prezentují i expanzivně - v místě vzniku, čímž dochází k výjimečné příležitosti porovnat fotografický obraz se skutečností, kterou reprezentuje. Vydávají také vlastní cyklostylovaný časopis *Dioptrie*. Jejich aktivity vrcholí výstavou *My 1980*. Rovněž v roce 1977 utvářejí Vladimír Birgus, Petr Klimpl a Josef Pokorný skupinu *Dokument*. Projektem *Produktivní věk* se zaměřují na nejdelší a pro společnost nedůležitější část života člověka. Plánovaná asanace významné části pražské čtvrti Žižkova v 2. polovině 70. let podněcuje zájem řady dokumentaristů o zaznamenání stávajícího stavu tradičně dělnické lokality s nezaměnitelnou atmosférou. Ke spolupráci na dokumentaci se scházejí Vladimír Birgus, Dana Kyndrová, Dušan Šimánek, Pavel Štecha a Iren Stehli, avšak projekt z důvodu časové náročnosti nedokončují. Historik sociální fotografie Béla Albertini organizuje v Maďarsku od roku 1981 mezinárodní sociologicko-fotografické dílny, které analyticky dokumentují

[38] Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta 1986. S. 119.
[39] Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO 1993.

sociálně-ekonomickou situaci jihomaďarské vsi Nagybaracsky v oblasti Bács-Kiskun. Každá z dílen má své specifické zaměření: například obydlí, vztah obyvatel a institucí atd. Každoročně probíhají prvních deset dnů v srpnu. Šesté dílny (1986) v pořadí se účastní i dokumentaristé z Československa: Karel Cudlín, Tibor Huzsár, Zbyněk Illek (získává zde inspiraci pro dílny, které později organizuje v fotogalerii G4 v Chebu) a v Anglii žijící česká fotografka Líba Taylorová. Projekt zaznamenává poměrně neutěšený hmotný stav života vesnice. Organizátoři jsou proto nuceni obhajovat jeho sociálně kritická východiska, vysvětlovat termín *sociální fotografie* v zemi, jejíž státní zřízení je ustaveno na marxistických teoriích. I zde se tak potvrzuje pravidlo, že žádný mocenský systém nepřijímá kritické postoje snadno. Spíše inklinuje k prosazování represivních zákroků proti tvůrcům obrazového svědectví, které obviňuje z nebezpečných protirežimních postojů. V demokratických státech je jim vytýkána levicovost a marxistická východiska (viz. zákaz činnosti Fotoligy v USA). A naopak, v zemích socialistického tábora bývají tvůrci identického tématického zaměření obviňováni z pravicových a protisocialistických postojů. Tuto zkušenost také nabývá v roce 1982 Jindřich Štreit, jemuž tehdejší československá politická reprezentace zabavuje fotografie a tři měsíce jej zadržuje ve vazební věznici. Důvodem Štreitova zatčení jsou dokumentární fotografie všednodenní reality obyčejných lidí Bruntálska, která se nekryje s ideály socialistického venkova. Vypjatá ostražitost všech mocenských systémů tak jen dokazuje sílu obrazových informací, které zároveň také dokáží propagandisticky zneužít. Oficiální instituce jen výjimečně iniciují projekty dokumentární fotografie (viz. Správa pro zabezpečení farmářů v USA). Těžiště organizování projektů spočívá spíše na skupinách jednotlivců, vysokých školách (ITF, FAMU), nebo různých občanských sdruženích (například sdružení České foto, 400/27 atd.). V druhé polovině 80. let se v Brně ustavuje skupina fotografů kolem hlavního iniciátora Zbyňka Maděryče a Michala Bartoše se záměrem dokumentovat všední život. Od roku 1986 postupně dokončují práce na jednotlivých tématech: z ulice - *Česká na České*, nákup a prodej - *Prior v Prioru* a doprava - *Tramvaj v tramvaji*. Výsledky projektu, podobně jako skupina *Oči*, prezentují expanzivně - v místě expozice. Zajímavý rozměr těmto prezentacím dávají veřejné úvodní proslovy herce Divadla na provázku Petra Oslzlého, které se vztahují k předmětu dokumentace. Ty působí zvláště neobvykle v době, kdy na veřejnosti promlouvají pouze oficiální představitelé státu a jimi pověřené osoby. Mezinárodní projekt *Nejasná rodina* zkoumá komunity rodin a jejich proměny v návaznosti na útlum výroby dominantních zaměstnavatelů v různých regionech Evropy. První ročník probíhá v severoanglickém městě Crooku, kde se uzavírají doly a zaniká odvětví těžkého průmyslu. Českou republiku reprezentuje v roce 1994 město Luby, v němž mezi zaměstnavateli

dominuje transformující se výrobna hudebních nástrojů Cremona, na níž je existenčně vázána značná část obyvatel města. Lubské fáze projektu se účastní Peter Bialobrzeski (Německo), Steve Conlan (Velká Británie), Olivier Coulanges (Francie), Richard Cross (Velká Británie), Stefan Dolfen (Německo), Richard Grassick (Velká Británie), Jitka Hanzlová (Německo), Zbyněk Illek, Stanislav Kožený, Jaroslav Kučera, Dana Kyndrová, Veronique Lesperatová (Francie), Miriam Reiková (Velká Británie), Petr Rošický, Marie Laurence Pillotová (Francie), Saul Sharpiro (Dánsko). V návaznosti na dokončovaný projekt *Lidé Hlučínska* organizuje Institut tvůrčí fotografie v roce 1998 fotografickou dokumentaci soustředěnou nyní na město: *Zlín a jeho lidé*. Projekt zaštiťují instituce, které mohou z různých důvodů využívat výsledný obrazový materiál: Úřad města Zlína, Muzeum jihovýchodní Moravy, FAMU katedra fotografie a Fakulta sociálních věd Univerzity Karlovy. Dokumentace je rozložena do několika let s cílem zaznamenat komplexní životní prostředí regionu v jeho rozmanitých projevech. Projekt odborně vedou pedagogové Vladimír Birgus (ITF), Pavel Dias (FAMU), Jiří Siostrzonek (ITF), Jindřich Štreit (ITF) a Vojtěch Bartek (ITF). Manažerské zajištění realizuje Martina Marková (ITF). První dílčí výsledky dokumentace jsou prezentovány v Městském divadle ve Zlíně 21. 10. až 22. 11. 1998 společnou výstavou studentů a pedagogů. Účastní se jí Lubomír Ančinec, Vojtěch Bartek, Martin Davidov, Pavel Dias, Pavla Hrachová, Miroslav Chlad, Jan Karásek, Jiří Karásek, Martin Kouba, Martina Marková, Otomar Petyniak, Tomáš Pospěch, Jiří Siostrzonek, Vít Šimánek, Martin Štěrba, Jindřich Štreit, Dušan Tománek, Martin Voříšek, Jaroslav Vraj, Veronika Zapletalová, Robert Žákovič. Projekt vyvrcholí na počátku roku 2002 závěrečnou výstavou a katalogem. Dokumentární semináře Jindřicha Štreita v Sovinci, kterých se účastní studenti FAMU, ITF i zahraničních vysokých škol, v roce 1998 vyúsťují v projekt Náš svět. Občanské sdružení *Ecce homo Šternberk*, které se zaměřuje na odstraňování bariér mezi postiženými a nepostiženými tzv. normálními lidmi, podporuje vydání shrnujícího katalogu fotografií a výtvarných prací klientů speciálních škol i ústavů sociální péče. Fotografická část postihuje stále do značné míry uzavřený svět mentálně postižených jedinců, o němž přináší citlivé svědectví většinové společnosti. Na dokumentárních seminářích se podílejí Vlado Bohdan, Nancy I. Bridgesová, Kerstin Hackerová, Christof Höller, Gary Freeman, Elke Latinovičová, Vuk Latinovič, Björn Steinz, Jarmila Šimáňová, Daniel Šperl a Walter Winkler. Občanské sdružení *400/27*, jehož hlavní náplní je práce na dlouhodobých projektech dokumentární fotografie, organizuje fotografický projekt *Ústí nad Labem - život města na soutoku dvou řek*, zahájený v březnu 2001. Účastní se jej převážně studenti Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě a Fakulty užitého umění a designu Univerzity J. E. Purkyně v Ústí nad Labem. Každý z

účastníků si volí téma, jež po celý rok sleduje: Jan Čihák - *Příroda a město*, Jan Jedlička - Řeka Labe, Jan Freiberg - *Lidé na ulicích*, Tomáš Krásenský - *Čtvrť Předlice*, Tomáš Ludvík - *Archiktetura*, Vladimír Murtin - *Zdravotnictví*, Martina Novozámská - *Religiozita*, Otomar Petyniak - *Lidé ze Spolchemie*, Tomáš Pospěch - *Němectví*, Dušan Skála - *Portréty lidí*, Jana Štěpánová - *Ženy ve městě*, Jan Vaca - *Slavnosti a rituály*. V dubnu 2002 projekt shrne výstava fotografií a katalog, ale již nyní organizátoři průběžně publikují dosavadní výsledky dokumentace na Internetu (http://hyperlink.cz/400-27/menuA.htm), v České republice patrně jako první. Další, v současné době probíhající projekt, je zaměřený na město a periferii Českých Budějovic. Fotografickou akci *Z okraje do středu* pořádá ve dnech 13. - 16. září 2001 Galerie Pod kamennou žábou a občanské sdružení Kyvadlo. Přípravu a koncepci zajišťují Aleš Kuneš, David Boukal a Zdenek Stolbenko. Fotografická akce je pojata jako obrazový záznam náhodně vybraných cest jednotlivých účastníků z předměstí do centra města. Výsledky dílny vystaví na jaře 2002 galerie Solný sklad v Českých Budějovicích. Forma kolektivních projektů dokumentární fotografie svou existencí v rozvinuté medializované společnosti na přelomu 20. a 21. století potvrzuje, že náleží ke konstantám vývoje obrazové informace. Využívá nových možností publikování výsledků na Internetu, který tak může do značné míry suplovat zanikající obrazové časopisy po rozšíření televize v 50. a 60. letech. V kombinaci s obory společenských věd představuje stále důležitý nástroj pro analytické poznávání světa.

Projekty dokumentární fotografie 80. a 90. let 20. století v České republice

Projekt Fotografické dokumentace Chebska

Série dílen iniciovaných vedoucím fotogalerie G4 Zbyňkem Illkem se řadí k prvním zorganizovaným, uskutečněným a prezentací výsledků završeným projektům dokumentární fotografie v České republice 80. a 90 let. Chebské kulturní instituce fotogalerie G4 a Chebské muzeum (Jaromír Boháč) v roce 1988 uvádí v činnost projekt fotografické dokumentace pěti nejvýznamnějších měst chebského okresu a jejich bezprostředního okolí: Ašsko 1988, Lubsko 1989, Mariánské Lázně 1990, Františkovy Lázně 1991, Cheb 1992 s úmyslem jej cyklicky po pěti letech opakovat. V druhé polovině 90. let se však tento záměr ukazuje jako předčasný (Zbyněk Illek) a projekt symbolicky uzavírá *Dílna '98 Ašsko po deseti letech*. Každý červen, počínaje rokem 1988, probíhají v jednotlivých městech týdenní dílny dokumentární fotografie s neměnným zaměřením: Lidé - sociální poměry, osobnosti, typy. Město - stavební vývoj, památky atd. Hospodářský život - průmysl, zemědělství, obchod, spoje. Kultura - školství,

tělovýchova, zdravotnictví. Příroda - krajina, krajinný detail, přírodní zvláštnosti. Dílen se každoročně účastní přibližně 30 amatérských i profesionálních fotografů. Projekt volně navazuje na teoretické dílny zaměřené v letech 1982 až 1987 na výuku fotografů - amatérů. Primární zdroj inspirace však představují především fotografické dílny organizované historikem sociální fotografie Bélou Albertinim, které analyticky dokumentují jihomaďarskou ves Nagybaracsku. Vedoucí fotogalerie G4 Zbyněk Illek se v roce 1986 stává jedním z pozvaných zahraničních účastníků, prakticky se seznamuje s uplatňovanou metodou dokumentace a tuto zkušenost promítá do koncepce chebského projektu. Fotografická témata definuje pojetí dokumentace Chebského muzea tzv. třídník. Ten má statut oficiálního dokumentu, jež předepisuje metodu dokumentace muzeím tehdejšího Československa. Propůjčuje tak, mimo jiné, věrohodnost činnosti uskutečňované v choulostivém pohraničním okrese. Projekt nabývá věrohodnost i pozitivním výrokem schvalovací komise Komunistické strany Československa, ta jej ale po první dokončené Dílně '88 Aš zpochybňuje, uzavírá výstavu a katalog stahuje z prodeje. Po politickém převratu v roce 1989 přestává být ideologická podpora a tolerance oficiálních státních institucí limitujícím faktorem existence projektů dokumentární fotografie. Objevují se ale nová omezení, sice ne již ideologického charakteru, avšak s podobným účinem - především problémy s finančním zajištěním. Je velmi přínosné, že projekt *Fotografické dokumentace Chebska* přes všechna úskalí nepřerušuje kontinuitu a navyšuje tak výpovědní hodnotu obrazového svědectví o zaznamenání změny politického systému.

Dílna '88 Ašsko

Vstupní dílna projektu se uskutečňuje Aši, ve městě s rozvinutým textilním průmyslem, ve dnech od 19. do 25. června 1988. Účastí se jí 25 amatérských i profesionálních fotografů, z nichž někteří patří k výrazným osobnostem české dokumentární fotografie (Bohdan Holomíček, Miroslav Hucek, Pavel Štecha, Jindřich Štreit).

Témata Lidé, Město, Hospodářský život, Kultura a Příroda postihují podstatnou část existence společnosti. Teoretická příprava koncepce fotografické dokumentace předznamenává možnost dosažení ideálního výsledku - vyváženého obrazu stavu života lidí a hmotné kultury v určené lokalitě a době. Oproti maďarskému projektu, který se opakovaně soustředí výhradně na jednu ves, se chebské dílny přesouvají v ročních intervalech po stanovených městech regionu. Koncepce klade důraz, s respektem k spolupracujícímu subjektu - muzeu, na faktografickou složku obrazového záznamu s nižším podílem subjektivní interpretace skutečnosti.

Dílna probíhá v době aktivní činnosti totalitního politického režimu v oblasti, jíž je pro charakter pohraničního okresu věnována mimořádná pozornost bezpečnostních složek státní moci. Té samé moci, která si uvědomuje výpovědní sílu obrazové informace, a která nepřiměřeně reaguje na taková obrazová svědectví, jež shledává jako ideologicky závadná. Tyto okolnosti nepřímo působí i na výběr publikovaných fotografií.

Katalog uvozují čtyři impresionisticky laděné (zamračená až temná obloha) krajiny Vladimíra Pražáka odkazující hlavními motivy (ploty) dvou snímků na blízkost státních hranic. Méně metaforickou, spíše konstatující formou reflektuje tentýž fakt i Bohdan Holomíček. Z jedoucího automobilu zcela bezprostředně fotografuje propagandistická hesla *Aš - vzorné hraničářské město - Vás vítá, Západočeský kraj pevná hráz socialismu a míru,* dopravní značky nesoucí názvy obcí *Trojmezí* a *Hranice*, tak, jak se s nimi postupně setkává. Huckovy fotografie velmi neutěšeného východu z továrny s nápisem *Na shledanou zítra včas* a záběr sušení vypraných očíslovaných sportovních dresů, otočených hlavou dolů, jsou svou ironií protiváhou jeho bezproblémových snímkům z ašských ulic, které budí dojem bezkoncepčnosti a nahodilosti. Petr Klimpl vyvažuje depresivní snímek kojence v zamřížované postýlce fotografií sestřičky s chovancem kojeneckého ústavu v náruči. Totožné téma sleduje i Jan Schýbal, který se jednostranně zaměřuje na motiv dětí za mřížemi sociálního zařízení. Faktografický charakter cyklů Okna a Štíty Jiřího Voneše, panoramatických záběrů obcí v okolí Aše Luboše Stiburka a detaily továrních pracovišť Karla Kocourka umocní komparace se záběry shodných motivů zaznamenaných na *Dílně '98 Aš po deseti letech.* Ondřej Kocourek formou programového dokumentu v cyklu *Ředitelé* (obr. č. 1) konfrontuje vedoucího pracovníka v kanceláři s budovou jemu podřízenému podniku. Nezbytnou součástí snímku je logo nebo název instituce. Anna Kocourková se ve svém cyklu *Důchodový věk* zaměřuje na životní situaci lidí, kteří již překročili hranici produktivní části života. Snímá je jednotlivě, v prostředí domácnosti, nebo stále ještě aktivní v zaměstnání. Jindřich Štreit se v katalogu představuje třemi cykly: *Ohara Hranice, Poslední rozloučení* a *Bača.* V cyklu *Ohara Hranice* zachycuje pracovnice dělnických profesí při přestávce a konfrontuje odosobněné pracovní prostředí s nástěnkovou tvorbou zaměstnanců. Cyklus *Poslední rozloučení* v katalogu reprezentuje dvojce fotografií, z nichž jedna obsahově vychází z textu *Jsme na svačině* v těsné blízkosti pohřební urny, druhá zobrazuje pohřební rituál vedený katolickým knězem. Tento způsob surreálného humoru se u jeho déletrvajících cyklů objevuje spíše v ploše jednoho snímku. Pavel Štecha na svých pečlivě komponovaných fotografiích

slučuje architekturu s prvky hmotné kultury z různých slohových období do seskupení, která dovolují analyzovat kulturní a politický vývoj dokumentované oblasti. Zbyněk Illek směřuje svůj zájem o životě Vietnamců na jejich pracoviště v textilních továrnách i do „soukromí" podnikových ubytoven. V cyklu *Aš popsaná* přímočaře projevuje svůj kritický postoj vůči stávajícímu politickému režimu.

Samotná obrazová část katalogu úvodním záběrem plotu v krajině a závěrečným snímkem *SOS* napsaného na zdi formuluje politický postoj většiny účastníků i organizátorů dílny. Často však pouze na úrovni prvního plánu obrazového sdělení, cenného především pro vyjádření neoficiálního politického postoje, ale nikoliv z hlediska kvality obrazové interpretace reality.

Účastníci

Bohdan Holomíček, Vladimír Houdek, Miroslav Hucek, Jiří Chmelík, Jan Chrž, Zbyněk Illek, Lukáš Kliment, Petr Klimpl, Karel Kocourek, Ondřej Kocourek, Anna Kocourková, Stanislav Kožený, Werner Krieger, František Lukeš, Václav Pluhař, Václav Podestát, Vladimír Pražák, Jan Rauner, Jan Schýbal, Lubomír Stiburek, Milan Stiburek, Pavel Štecha, Jiří Urbánek, Jan Vejražka, Jiří Voneš.

Dílna '89 Lubsko

Na první uskutečněnou navazuje *Dílna '89 Lubsko*. Koná se opět v průběhu jednoho červnového týdne. Kromě 23 oficiálních účastníků se na dílně poprvé podílejí statutem hosta zahraniční fotografové a předznamenávají tak mezinárodní charakter následujících ročníků. Dílnu provází změna politického systému a z ní vycházejícího přizpůsobení pracovních a organizačních aktivit. Samotná fotografická dokumentace probíhá ještě v socialistickém Československu. Příprava katalogu a organizace výstav v již ustavujícím se demokratickém zřízení bez ideologických omezení.

Témata fotografické dokumentace Lidé, Město, Hospodářský život, Kultura a Příroda představují konstantu dílen, jež mění pouze místo svého působiště. Luby, podobně jako Aš, charakterizuje lehký průmysl. Zde tradičně zaměřený na výrobu hudebních nástrojů, která poskytuje obživu většině místních obyvatel. Všechna města zahrnutá do projektu fotografické dokumentace spadají do oblasti tzv. Sudet, před poválečným odsunem hospodářsky a kulturně rozvíjených především většinově zastoupeným německým obyvatelstvem.

Teoretik dílny Antonín Dufek rozčleňuje stanovená témata do následujících částí: Imprese z Lubska, Život na Lubsku, Místní sondy, Práce, Zpravodajství, Programové sondy. Úvodní část, *Imprese z Lubska*, obsahuje fotografie vznikající na základě dojmů, náhodných setkání i principů tzv. nalezených zátiší. Rus Jevgenij Pavlov takto pojímá své snímky torz hudebních nástrojů. Ludmila Georgievová i Miroslav Hucek promítají do svých záběrů ze hřbitova původních obyvatel poetiku ulomených andělských křídel. Václav Podestát fotografuje bezútěšnou ulici neperspektivního pohraničního města, po níž jde žena a v popředí ji bez jakékoli souvislosti přechází slepice. Snímek mimo to také ukazuje prolínání venkovského a městského způsobu života menších měst. Petr Velkoborský konfrontuje velmi agresivní rostlinu tzv. bolševník s ruinou statku, obvyklým jevem v pohraniční oblasti.

Kapitola *Život na Lubsku* zahrnuje široké spektrum témat všedního života. Zaměstnání, trávení volného času, interiéry rekreačních chalup, ústavy a školy. Anna Kocourková souborem *Portréty* a Václav Podestát svými *Dvojicemi* z pracovního prostředí tvoří na dvoustraně katalogu protiváhu souboru *Odpočívající člověk* Jana Schýbala. Ten fotografuje převážně formou momentky v duchu Cartier - Bressonova rozhodujícího okamžiku, v přehledných kompozicích bez zbytečných rušivých prvků. Soubor *Bydlení víkendové* Ludmily Georgievové zrcadlí idealistické až potěmkinovské smýšlení chalupářů. Její sociologicky hodnotné snímky ukazují až přearanžované interiéry chalup, které pro své majitele představují spíše náhražku nedostupného ideálního světa než skutečný život. Ján Rečo v souboru *Skleník* expresivními záběry postihuje tu část obyvatel, která ve volném čase dává přednost družné komunikaci v restauracích. Souborem *Obchody a obchodníci* sleduje Petr Klimpl profesně četnou skupinu prodavaček a obchodníků v prostředí jejich provozoven. Navazuje s nimi kontakt a s jejich svolením je v přirozených postojích a s klidnými pohledy do objektivu fotografuje. Svým pojetím se přibližuje tvorbě Augusta Sandera a Dianě Arbusové, která patří k významným autorům stylu tzv. nerozhodujícího okamžiku. Petr Velkoborský fotografuje nesentimentálně, citlivě a bez zavádějících interpretací mentálně postižené dospělé chovanky Ústavu sociální péče na pozadí nadreálně působící kulisy nedobořeného domu. Opomíjena nezůstává ani problematika výchovy mládeže, na kterou soustřeďují pozornost Ludmila Georgievová souborem *Internát* a cyklem *Učitelé* Richard Beneš. Dětské hry se staly tématem několika autorů: Jaroslava Bárty, Richarda Beneše, Barbary a Miroslava Huckových, Jiřího Nussbaumera i Jana Schýbala.

Místní sondy jsou částí, která sleduje stav privátní i veřejné hmotné kultury. Karel Kocourek zaznamenává v centrálních kompozicích důležité architektonické detaily pro komunikaci - schody, vchody, ploty. Werner Krieger si souborem *Zahrádkáři* všímá dobře udržovaných soukromých mikrosvětů, které hrají v životech majitelů podobnou roli jako chalupy svým víkendovým obyvatelům.

Kapitola *Práce* akcentuje výrobnu hudebních nástrojů Cremonu, která je existenčně důležitá pro drtivou většinu obyvatel Lubů. Václav Podestát, podobně jako August Sander, fotografuje typ řemeslníka s nástrojem v charakteristickém prostředí. Petr Velkoborský postihuje imaginativní povahu strojů i prosklených prostor továrny zrcadlících v několika rovinách své bezprostřední okolí. Richard Beneš cyklem *Pracovní zátiší* zaznamenává koláže nástěnkových textů i grafické projevy zaměstnanců. Anna Kocourková portrétuje mistra houslaře Josefa Vávru. V podniku Karna, který šije ochranné oděvy a vlajky, nalézá Ladislav Maryška odideologizované motivy komunistických symbolů v paradoxních seskupeních. Ondřej Kocourek zachycuje v duchu programového dokumentu zemědělskou rodinu při práci na statku i v soukromí jejich domova.

Oddíl *Zpravodajství* vyplňují tři reportáže významných událostí. Jan Schýbal fotografuje den narození dítěte Zdeňka Kolínského, Ludmila Georgievová zkoušku lubského orchestru a Lubomír Stiburek pouť na Chlum.

Závěrečná kapitola *Programové sondy* zahrnuje soubory s promyšlenými východisky. Ondřej Kocourek objektivizující dokumentární formou snímá z jednoho místa během deseti minut křižovatku ve středu města a s ní automaticky vše, co se v okamžiku expozice odehrává. Podobně postupuje i Jaroslav Bárta, snímá autobusové zastávky lubských komunikací ze stejné vzdálenosti a úhlu. Rozšiřuje zde i svůj soubor *Okna*, který dokládá neúctu k tradičnímu tvarovému projevu, postupnou banalizaci a uniformitu hmotné kultury. Ján Rečo fotografuje cesty v okolí Lubů, z nichž ta, která stoupá k horizontu, symbolicky uzavírá katalog.

V pořadí druhá dokončená dílna je prosta obrazových interpretací s politickým podtextem. Zde již patrně působí vliv atmosféry postupného rozkladu totalitní moci i fakt neomezovaného výběru fotografií na výstavu a katalog. Šíří témat a faktograficky hodnotným podáním se přibližuje zadání organizátorů.

Účastníci

Richard Beneš, Jaroslav Bárta, Antonín Dufek, Eva Frančevová, Ludmila Georgievová, Barbara Hucková, Miroslav Hucek, Zbyněk Illek, Karel Kocourek, Ondřej Kocourek, Anna Kocourková, Petr Klimpl, Werner Krieger, Ladislav Maryška, Jiří Nussbaumer, Václav Podestát, Viktorie Rybáková, Ján Rečo, Jan Schýbal, Lubomír Stiburek, Jiří Urbánek, Jan Vejražka, Petr Velkoborský.

Hosté

Richard Grassick (Velká Británie), Igor Manko (SSSR), Evgenij Pavlov (SSSR), Pavel Štecha, Wendy Watriss (USA).

Dílna '90 Mariánské Lázně

Dílna '90 Mariánské Lázně se stává první dílnou, která od organizačních příprav, samotného konání až po vytištění katalogu a výstavu probíhá ve svobodné společnosti. Dílnou s mezinárodní účastí, a také dílnou, na kterou finančně přispívají sponzoři. Její týdenní červnové setrvání v Mariánských Lázních a okolních obcích protíná sociologicky orientovaný projekt Český člověk autorů Ivana Lutterera, Jana Malého a Jiřího Poláčka, kteří systematicky od počátku 80. let zobrazují na neutrálním pozadí příslušníky různých profesí i sociálních vrstev. Svými fotografiemi se připojují k ostatním 34 účastníkům dílny.

Dokumentace stavu *Hmotné kultury* představuje úvodní část katalogu. Podílí se na ní několik autorů. Jaroslav Bárta nechává vyznít v souboru *Fasády doby* rozdíly v pojetí eklekticistické architektury lázeňské čtvrti a úpadkového funkcionalismu panelových sídlišť na periferii města. Projevy doby, které ve svém známém souboru *Okna* komponuje do plochy jedné fotografie, zde snímá odděleně. Zdeněk Halámek a Clarice Marik Simpsonová bez větší dávky invence fotografují domovní vchody z čelního pohledu. Tvarovou bizarnost sousedství lešení s již opravenými částmi domů, nebo jejich detailů zobrazuje Anaja Gansterová, dotýká se tím i probíhající celkové rekonstrukce života společnosti.

Kapitola, která by mohla být nazvána *Lázeňská promenáda*, se jen zdrženlivě dotýká fenoménu korzujících návštěvníků lázní. Lubomír Stiburek zpracovává téma programovou dokumentární metodou *opakovaného exponování zvoleného výseku reality z neměnného místa ve stanovených časových intervalech.* Soubor *Lázeňští* Jana Schýbala nenavazuje svými kvalitami na práce z Lubska. Svou roli zde patrně sehrává anonymní prostředí lázeňského

města, které znesnadňuje komunikaci s lázeňskými hosty. Dílnu obohacuje objektivizující dokumentaristická metoda Ivana Lutterera, Jana Malého a Jiřího Poláčka, kteří ve projektu Český člověk fotografují náhodné kolemjdoucí vytržené z kontextu svého prostředí na neutrální šedé pozadí. Miroslav Hucek souborem *Mariánské Lázně* akceptuje hodnoty turistické fotografie, především záběrem chlapce u fontány nebo odpočívajícím lázeňským hostem na lavičce v parku.

Obyvatelé Mariánských Lázní ve spektru různých činností jsou hlavním tématem následující části. Ludmila Georgievová rozděluje svou pozornost do několika oblastí lidského konání. Četnost témat jí znemožňuje překročit úroveň banálního záznamu dívky před hotelem Monty, hrobníka, cvičitelky tance, úředníka. Ondřej Kocourek rozšiřuje svůj soubor *Ředitelé,* opouští formu momentky, s řediteli více komunikuje, pracuje s jejich autostylizací. Vizuální projev Anny Kocourkové spoluprácí s představiteli jednotlivých profesí také postupně inklinuje k větší statičnosti. Steve Conlan fotografuje formou reportáže lékaře i pacienty v nemocničním areálu. V noci doprovází policisty při zákrocích v ulicích města i ve chvílích klidu na policejní stanici. Souboru Ladislava Šolce *Půlnoc na Hlavni třídě* zaznamenává stinnější stránky života lázeňského města. Jednu z netypických pracovních příležitostí mariánskolázeňských občanů, drůbežárnu, dokumentuje Nik Cole. Fotografuje také Dětský domov, nezbytnou součást většiny měst.

Závěrečný oddíl katalogu se vztahuje k *Okolí Mariánských Lázní.* Petr Velkoborský fotografuje v návaznosti na své lubské téma mnichovský Ústav sociální péče. Zde se však pouze přibližuje bezprostřednímu vyznění snímků z předchozí dílny nasnímaných během společných her chovanců na zahradě ústavu. Jiří Nussbaumer z téhož prostředí faktograficky dokládá působení řádových sester v ústavu a celkovým záběrem stav kostela i fary. Jaroslav Bárta pořizuje v Lázních Kynžvart sociologicky hodnotný snímek bizarního zahrádkářského projevu. Barbara Hucková si všímá majitelů silných motocyklů a jejich vznikajících snah o sdružování do skupin vymezených vůči většinové společnosti. Katalog uzavírají fotografie Jana Vejražky, které neoznačené místem vzniku, zobrazují typický jev pohraničních obcí - neudržovaná obydlí nebo již pouze ruiny obytných domů a statků.

Kvalitu mariánskolázeňské dílny lze posuzovat v souvislosti s atypičností sociální struktury města na dvěstě let utvářené lázeňstvím. Atmosféra prostředí a určitá lehkost lázeňského života přímo vybízí k povrchní reflexi reality. Že je možné těmto vlivům čelit, dokazuje

kontinuální tvorba Ondřeje a Anny Kocourkových, kteří opakovaně sledují identická témata. Po formální i obsahové stránce je postupně, od dílny k dílně, zpřesňují. Tento přístup umožňuje komparaci motivů fotografií z jednotlivých působišť různých ročníků obrazové dokumentace.

Účastníci

Jaroslav Bárta, Antonín Dufek, Nik Cole (Velká Británie), Steve Conlan (Velká Británie), Barbara Cottman (SRN), Ben Fernandes (USA), Anaja Ganster (SRN), Ludmila Georgievová, Zdeněk Halámek, Vladimír Houdek, Miroslav Hucek, Barbara Hucková, Dalibor Chrudina, Zbyněk Illek, Karel Kocourek, Ondřej Kocourek, Anna Kocourková, Bill Kuykendal (USA), Efrem Lukatskij (SSSR), Ivan Lutterer, Jan Malý, Josef Moucha, Jiří Nussbaumer, Rita Ostrovskaja (SSSR), Jiří Poláček, Tadanori Saito (Japonsko), Clarice Marik Simpson (USA), Luboš Stiburek, Jan Schýbal, Ladislav Šolc, Pavel Štecha, Jan Vejražka, Petr Velkoborský, Wendy Watriss (USA).

Dílna '91 Františkovy Lázně

Dílna je v pořadí čtvrtým pokračováním pětiletého cyklu chebského projektu dokumentace. Účast zahraničních fotografů se stává samozřejmou skutečností. Jsou dokladem postupně se rozvíjející otevřené občanské společnosti, která odlišnost přestává vnímat jako ohrožení své vlastní identity. Mnozí z tuzemských fotografů svou pravidelnou účastí propojují tuto dílnu s těmi uplynulými a utvářejí tak větší předpoklady pro objektivní závěrečné vyznění projektu.

Úvodní část katalogu zpracovává téma *Lázeňství*, zahrnuje jak lázeňské hosty, tak i personál lázeňských domů. Ludmila Georgievová soubory *Léčebné kůry* a *Dětské léčení* informativně zaznamenává pacienty i obslužný personál v procesu rehabilitací. John Rigby snímá ve statických postojích pracovníky technického zázemí společně s jejich přízračně působícími stroji. Petr Velkoborský odkazuje citlivě komponovaným snímkem osamělého lázeňského hosta v interiéru kavárny na zašlou úroveň lázeňské společnosti.

S dílnou opět koexistuje projekt Český člověk Ivana Lutterera, Jana Malého a Jiřího Poláčka, kteří portréty samostylizujících se místních občanů zahajují kapitolu *Obyvatelé Františkových Lázní*. Ondřej Kocourek v souboru *Podnikatelé* faktograficky snímá zástupce vznikajícího stavu drobných podnikatelů společně s reklamními poutači jejich provozoven. Na plakátové plochy se souborem *Reklama* zaměřuje Karel Kocourek, dvoujazyčné provedení textů je již samozřejmou daností propagačních materiálů. Luboš Stiburek konfrontuje lidovou hrázděnou

architekturu s průmyslovým prodejním stánkem, který je počátkem devadesátých let typickým projevem ekonomických snah drobných podnikatelů v blízkosti česko - německé hranice.

Fotografie druhé poloviny katalogu dokumentují *Obce* v okolí Františkových Lázní. Jan Vejražka s Johnem Rigbym pořizují faktografický obrazový materiál kaolínových dolů u Nové Vsi. Anna Kocourková promítá do souboru *Důchodový věk* také do původní vlasti se navracející Volyňské Čechy. Ti ve svých bytech projevují religiozitu mnohem výrazněji než starousedlíci, tuto zvyklost si přinášejí jako důsledek dlouhodobého kontaktu s pravoslavím.
V Milhostově fotografuje John Rigby z bezprostřední blízkosti sídlištní dětskou partu, pro kterou je vítaným zpestřením všednodenních her. Ludmila Georgievová souborem *Lidé z Milhostova* přináší záběry z interiéru bytu mladé rodiny s typickým sektorovým vybavením, maminka reaguje na přítomnost fotografky předváděním svého dítěte. Ve Skalné, Libé, Vonšově a Křižovatce navazuje Miroslav Hucek verbální kontakt s místními obyvateli, které poté fotografuje. Snímky doprovází útržky společných rozhovorů.

Stanislav Kožený v závěru publikace romantizujícím způsobem zobrazuje ruiny židovského hřbitova. Téma, které se počátkem 90. let (po dlouhodobé tabuizaci komunistickým režimem) stává častým námětem řady předních autorů (viz. fotoagentura Signum).

Katalog čtvrté dílny postrádá soudržnost předchozích výtisků. Více než polovina fotografií přináší obrazovou informaci o okolních obcích. Soustředění na určující město oblasti se rozptyluje do sice důležitých, ale svou četností povrchních reflexí vsí regionu. Na fotografiích z Milhostova se u Ludmily Georgievové i Johna Rigbyho projevuje nevyhraněnost v postoji k prostředí, ve kterém se pohybují. Situace na jejich snímcích se nacházejí ve fázích, kdy lidé reagují, již je překročena hranice okamžiku momentního záběru a zároveň se nerozvíjí do fáze splynutí s onou situací. Nedořečenost je charakteristickou slabostí krátkodobé formy fotografické dokumentace - dílny - mnohdy akceptující snímky, které rezignují na úroveň pouhého sběru dat.

Účastníci

Katalog neuvádí souhrnný seznam zúčastněných.

Autoři zastoupení v katalogu

Ludmila Georgievová, Miroslav Hucek, Karel Kocourek, Ondřej Kocourek, Anna Kocourková, Stanislav Kožený, Ivan Lutterer, Jan Malý, Jiří Poláček, John Rigby (Velká Británie), Luboš Stiburek, Ladislav Šolc, Jan Vejražka, Petr Velkoborský.

Dílna '92 CHEB

Posledním z řady vytypovaných měst, Chebem a nejbližším okolím, vrcholí pětiletý cyklus projektu fotografické dokumentace regionu. Dílny se účastní dvacet československých i zahraničních fotografů, někteří z nich jsou svou pravidelnou účastí stabilizujícími faktory projektu. Výrazná převaha dokumentaristů předznamenává široké zastoupení proudu sociální fotografie. Cheb v sobě koncentruje vlivy demokratické společnosti na strukturu sociálních vrstev obyvatel. Poloha příhraničního města je příčinou mnoha odlišností od vnitrozemských měst stejného významu. Kromě majoritní skupiny poválečných českých dosídlenců a jejich potomků zde žije početná minorita Romů, komunity vietnamských obchodníků a i ti, které na sebe váže organizovaná prostituce.

Koncepce katalogu sleduje přirozený běh lidského života s různými možnostmi jeho naplnění. Obrazovou část publikace uvádějí fotografie Richarda Grassicka dětí mateřských a základních škol i studentů gymnázia. Petr Fryer představuje v sociologicky hodnotném souboru Zahrádkáři skupinu obyvatel, kteří mají potřebu si vytvářet vlastní iluzivní mikrosvěty, v nichž se podle vlastních představ plně realizují. Výrazy tváří zahrádkářů svědčí o laskavém pochopení záměrů fotografa i o jeho citlivém přístupu. Bořivoj Hořínek nerozvíjí možnosti, které v souboru Ulice naznačují jím viděné situace. Obličejová mimika lidí jeho snímků prozrazuje, že jsou si vědomi blízkosti fotografa, ale setrvávají v neutrálních postojích. Neprojevují negaci ani vstřícné emoce. Dana Kyndrová plynule pokračuje ve svém zájmu o člověka jako součásti procesů oficiálních rituálů i jako dehumanizovaného prvku automatizované výroby. Fotografuje ve dvou chebských závodech: v pivovaru a v Esce - výrobně jízdních kol. Postojům, pohybům, gestům lidí - zaměstnanců je možné uvěřit, mohou takové být i v nepřítomnosti fotografky přirozeně souznící s prostředím. Jevgenij Raskopov si v souboru Cheb 1992 všímá zejména neobvyklých setkání například pohřebního vozu s kočárky, nápisu kožešiny nad výlohou s pleteným zbožím, jež také vypovídá o častých výměnách majitelů obchodů i prodávaného sortimentu v rozvíjejícím se tržním hospodářství. Utvářejí se také silné akciové společnosti. O jedné z nich informuje formou reportáže Luboš Stiburek, zaznamenává celou škálu jejích aktivit.

Ludmila Georgievová navazuje na františkolázeňské téma Podnikatelé Ondřeje Kocourka. I ona v souboru *Chebské butiky* fotografuje majitele, nebo prodavačky obchodů pod firemními štíty. Fenomén vietnamských obchodníků se promítá do souboru Bleší trh Alici Markové. Je zde patrný i jev pronikání českého personálu do jinak těžko propustných komunit. Jiří Preis nepřiznaně fotografuje činnost neoficiálních směnárníků před chebským obchodním domem, dokládá tak stále pokračující výhodnou existenci neoficiálního kurzu. Soubor Romové Ludmily Georgievové v katalogu zastupují snímky romské svatby před radnicí. John Rigby vytváří z minimálního odstupu od fotografovaných bezprostředně působící záběry, které řadí do souboru Křižovatka. Schopnost Jaroslava Kučery navázat kontakt a získat důvěru lidí pohybující se za hranicemi norem společnosti dává příležitost se setkat s těmi, kteří jsou nuceni být z různých důvodů velmi opatrní. Tam, kde pozornost koncentruje na jednu osobnost, proniká za práh povrchově zjevného k intimní zkušenosti života konkrétního jedince i člověka obecně (obr. č. 3). Podstata dokumentární fotografie spočívá, bez ohledu na formální kánony, právě zde - v přiblížení se k člověku. Stanislav Kožený dokumentuje dopravní problémy na státní hranici informativními záběry dlouhých řad nákladních automobilů, upozorňuje i na jev prostituce. Jaroslav Kučera se téhož jevu zmocňuje přímočarým způsobem. S dívkami komunikuje a s jejich sebeironickou spoluprácí nesentimentálně a bez jakéhokoli stínu odsouzení podává zprávu.

Steve Conlan souborem Den městského policisty a Jefrem Lukatskij barevně souborem Česká policie se společně věnují identickému tématu - práci policistů. Jefrem Lukatskij projevuje schopnost souběžně zaznamenat několik paralelních dějů. Barva jeho snímků naturalizuje realitu, umocňuje opravdovost skutečnosti situace. Neužívá ji jako skladebný, ani jako obsahový prvek. Miroslav Hucek kombinuje člověka s nápisy na zdech i s plochami reklamních plakátů, které podávají cenné informace o době.

Závěr katalogu vybočuje absencí člověka z proudu dominujícího sociálního proudu. Karel Kocourek dokumentuje stav neobydleného domu. Snímek vymaňují z úrovně prostého záznanu asociace vyvolané tabulí "Na Hradčanech". Anna Kocourková porovnává třemi shodně komponovanými fotografiemi jednotlivé lokální dominanty - místa k zastavení v přilehlých obcích. Miroslav Hucek v Hrozňatově konstatuje fázi rozkladu Lorety. Josef Moucha na jedné ze dvou zastoupených fotografiích nechává paralelně působit tvarosloví gotiky s tvarovou kulturou následujících slohů. Účin důkladně promyšlené druhé fotografie

vychází ze symbolické řeči pečlivě zvolených drobných prvků obrazu (vypínače, zamknuté kasičky pod nápisem „charitas", železné tyče a ostrého hrotu pantu od dveří) a centrálního motivu ukřižovaného Ježíše Nazaretského. Katalog uvedený snímkem dětí v mateřské školce zakončuje fotografie Jana Vejražky německého náhrobního kamene s dvěma vsazenými portréty zesnulých.

V katalogu poslední dílny pětiletého cyklu dochází k odklonu od pevně stanovených témat. Dominují fotografie sociálního dokumentu, jež postihují široké spektrum sociálních vrstev obyvatel města. Od úspěšných podnikatelů přes nižší střední vrstvu až po skupiny pohybující se za hranicí zákona. Informace o stavu architektury a hmotné kultury je na snímcích zastoupena sekundárně, jako přirozené prostředí jednotlivých sociálních vrstev. Bez účasti zkušených dokumentaristů by nebylo proveditelné postihnout na stávající úrovni tak široké pole struktury společnosti. Potvrzuje se, že zúžení rozsahu témat přispívá kvalitě dosažených výsledků.

Účastníci

Steve Conlan (Velká Británie), Peter Fryer (Velká Británie), Richard Grassick (Velká Británie), Ludmila Georgievová, Bořivoj Hořínek, Miroslav Hucek, Karel Kocourek, Anna Kocourková, Stanislav Kožený, Jaroslav Kučera, Dana Kyndrová, Jefrem Lukatskij (Ukrajina), Alica Marková, Josef Moucha, Jiří Preis, Jevgenij Raskopov (Rusko), John Rigby (Velká Británie), Luboš Stiburek, Jan Vejražka, Petr Velkoborský.

Dílna '98 Ašsko

V Aši, místě zahájení projektu dokumentace Chebska, se symbolicky po deseti letech ve dnech 7. až 14. června projekt uzavírá. Nenaplňuje se tak původní záměr opakovat dílny dokumentární fotografie v jednotlivých městech regionu po pěti letech. Přesto tato dílna naznačuje, jak cenný obrazový materiál by mohlo přinést pokračování projektu. Koncepce výstavy i katalogu vychází ze záměru komparovat identické záběry pořízené s desetiletým časovým odstupem, v řadě případů stejnými autory. Projekt Jaroslava Bárty *Letem českým světem* dokládá jak veliký přínos poznání a uvědomění vývoje mohou přinést komparace dobových snímků míst či objektů s fotografiemi jejich nynějšího stavu. Pozvání k účasti na dílně přijímá 24 fotografů, tradičně i ze zahraničí. Přístup organizátora Zbyňka Illka ale nejeví známky zamýšleného definitivního zakončení projektu. Daří se mu snižovat věkový průměr účastníků zapojením i několika studentů vysokých škol fotografie.

Katalog volně člení několik tématických okruhů. Zahajují jej snímky obcí v bezprostředním okolí Aše. Ondřej a Karel Kocourkovi fotografují panské sídlo: hrad Libštejn, jehož neutěšený stav vypovídá o důsledcích poválečného znárodňování, vyvlastňování a nivelizace třídních rozdílů. Jaroslav Kučera připomíná hmotný projev tradiční religiozity snímkem novorománské kaple P. Marie, jemuž rozšiřuje význam název Nebesa příslušné obce. Ve svém následujícím záběru zaznamenává školní třídu v pláštěnkách, plně zastírajících individualitu jednotlivých dětí, na pozadí zdevastované klasicistní budovy (typově veřejné budovy, patrně bývalé školy). Zdeněk Halámek poukazuje fotografiemi Podhradí na objekty ležící stranou pozornosti, jež postupně pohlcuje jimi prorůstající vegetace. Podobně vegetací přerůstají železniční koleje nedaleko ašského nádraží, neustále bezezbytku neplnící funkci komunikačního prostředku. Malý počet obyvatel pohraničních obcí je příčinou nedokonalého zásobování základními životními potřebami. Zbyněk Illek v roce 1988 a Luboš Stiburek o deset let později dokládají nepřerušenou činnost tzv. pojízdných prodejen, které bez přerušení suplují neexistující síť obchodů s potravinami. Luboš Stiburek také komparuje své černobílé panoramatické záběry lidové architektury a chat z roku 1988. Nyní fotografuje identické objekty ze stejného místa barevně a promítá tak jejich desetiletý vývoj mezi dvěma časovými body. Mnohé z nich jeví známky pozvolné kultivace. Tato exaktní metoda dokumentace umožňuje s velikou mírou přesnosti určit tendenci vývoje zobrazeného motivu či oblasti, v ideálním případě i společnosti jako celku. Stiburek se vedle cyklu *Architektura* zaměřuje i na krajinu, kterou zároveň podává zprávu i o stavu zemědělství po restitucích půdy a rušení státních statků.

Následující kapitola přechází cykly *Aš v Aši* Jana Schýbala a *Štíty dnes* Jiřího Voneše z okolních obcí a periferie Aše do města. Charakteristickým rysem momentních snímků Jana Schýbala je přirozená kompozice jednotlivých figur fotografického obrazu, blízká vidění lidského oka. Zaznamenává všednodenní situace, které může ve svém životě prožít i spatřit kdokoli.

Jiří Voneš potvrzuje cyklem *Štíty* dynamický pohyb společenského dění 90. let. Mnohé plochy štítů nesou reklamní nápisy, jiné již nelze porovnat se stavem z roku 1988, celé bloky dlouhodobě neudržovaných historických budov podléhají demolicím. Jiří Voneš v takových případech fotografuje proluky, prázdná místa. Václav Podestát přináší cyklem *Portréty z Ašska* cenný sociologický vzorek obyvatel Aše, v němž se promítají společenské proměny 90. let v různých profesích, postavení Romů i cizinců. Již před rokem 1989 pracuje v ašských textilních závodech početná skupina Vietnamců, kteří se po restrukturalizaci textilního

průmyslu počátkem 90. let orientují především na obchodní činnost. Portréty Václava Podestáta postihují změnu vztahu této komunity k české většině. Vietnamští obchodníci představují silný ekonomický prvek struktury města. Postupně se stávají majiteli kamenných obchodů, zaměstnávají české vychovatelky dětí atp. Autorův pozitivní přístup k lidem a komunikace s nimi mu dovolují vytvořit atmosféru důvěry portétovaného k fotografovi. Nejpřesvědčivěji proto působí ty fotografie, na nichž je zřejmý tento vztah. Jako například snímek staršího muže v pracovním oděvu ve vyrovnaném (nenahodilém) postoji s klidným pohledem do objektivu, či snímek ženy-vychovatelky s vietnamským dítětem v náručí. Méně přesvědčivě vyznívá fotografie prostitutky, v jejímž prostředí může jen velice obtížně v krátké době vzniknout podobná důvěra, srovnatelná s výše popsanými příklady. Prostituce koncentrovaná v pohraničních oblastech je jednou z mnoha příčin přeplněnosti ašského kojeneckého ústavu a dětského domova, na které se zaměřují Jaroslav Kučera, John Rigby a Jan Schýbal. Téma četně zastoupené v katalogu *Dílna '89 Ašsko* zde reprezentuje ke komparaci pouze jeden snímek Jana Schýbala. Ten nyní více pracuje s metaforou. Opuštěnost dětí a permanentní život v kolektivu již nevyjadřuje prvoplánovým způsobem - skupinky dětí za mřížemi, ale prostřednictvím několika kelímků s kartáčky na čištění zubů stojících vedle sebe, které navozují mnohem širší asociace. Ludmila Georgievová se souborem *Červnová středa Pátera Františka* dotýká religiozity v lokalitě, v níž v minulosti silně působí vliv protestantismu. Kapitolu symbolicky zakončuje cyklus *Zahrady předků* Josefa Mouchy, jehož snímky hřbitovů ukazují jejich někdy smířlivé splývání s půdou, jindy radikální asanace míst, do nichž jsou uloženy generace původních obyvatel.

Střednímu dílu katalogu dominuje dokumentace továren, institucí, ústavů, nemocnicí - organizací, které formují charakter města a jeho obyvatel. Ondřej Kocourek zde cykly *Ředitelé* a *Ředitelé po deseti letech* plně uplatňuje komparativní metodu dokumentace. Zvolené hledisko podává nepopiratelné obrazové informace o stavu objektů a osobách ředitelů v obou časových rovinách, tzn. v letech 1988 a 1998. Z těchto časových bodů, při expozici zlomků vteřiny, lze odvodit také tendenci vývoje toho, co je identicky nasnímáno na plochách obou fotografií. Například Technické služby města Aše setrvávají ve stejné budově, stejný ředitel užívá stejnou kancelář, ta je vybavena stejným nábytkem. Proměňuje se pouze uspořádání šanonů a výzdoba na stěnách kancléře, dále podnikový automobil a logo technických služeb. Opačný příklad podává *Kovo Aš*, kde se mění vše - v době konání *Dílny '98 Ašsko* stojí z celého komplexu budov pouze tovární komín, který lze vnímat jako výstražný symbol na fotografii i v reálném městě Aši. Dana Kyndrová plynule navazuje na

svá témata o člověku zasazeného do civilizačních procesů a rituálů. V 90. letech směřuje pozornost více k postavení ženy ve společnosti. Ženy ze závodu *Ohara* na jejích fotografiích obsluhují textilní stroje, ocitají se v neženských rolích, pozbývají půvaby ženskosti, redukované na mechanickou obsluhu strojů. Také snímky Steva Conlana z *Astexu Aš* zobrazují ženy vykonávající během pracovní doby pouze několik stále se opakujících pohybů. Oba autoři patří spíše mezi citlivé pozorovatele, do skutečnosti nijak nezasahují, v nejvyšší možné míře splývají s dokumentovaným prostředím. I Tadanori Saito a Stanislav Kožený se zaměřují na dělnické profese. John Rigby dokazuje svými záběry z nemocnice, že ani zde stroje a přístroje neopouštějí člověka dehumanizovaného 20. století. Markéta Adamcová dokumentuje stav textilního závodu *Tosty Aš N.P.* po ukončení výroby a vystěhování objektu. Tento fakt vyslovuje symbolickou formou. Fotografuje skartované dokumenty, prázdnou výrobní halu (v katalogu komparovanou snímkem *Vietnamské šičky* Zbyňka Illka stavu téhož prostoru z roku 1988), jejíž opuštěnost zvýrazňuje osamoceně visící šatní ramínko, a také detaily rukou propuštěných zaměstnanců. Díl zakončuje snímek *Domov důchodců* Dany Kyndrové, který zobrazuje část jeho kulturní místnosti, v níž jediná neobsazená židle metaforicky vyslovuje pravdu o nenávratných proměnách dočasných společenství seniorů. V okamžiku expozice se na obrazovce televizoru odehrává scéna milostného setkání prince a princezny, ve zmíněném kontextu s absurdním vyzněním.

Závěrečný díl katalogu zahrnuje volně uskupená různorodá témata, s nimiž se obraz Ašska stává bohatší a ucelenější. Stanislav Kožený snímky *Rodiny Čudovy* a Jaroslav Kučera s Jiřím Vonešem snímky *Rodiny Sivákovy* přinášejí doklad o tom, že není poctivé kohokoli zařazovat do předem daných kategorií a hledisek etnické příslušnosti či podle míry odchylek od formálních kánonů v oblékání a životního stylu. Uvedené fotografie vyjadřují takový nesoulad očekávání a předpokládané skutečnosti. Rodina Čudova, zaznamenaná v uvolněných postojích v prostředí příliš neudržované zahrady, projevuje v bytě bystami T. G. Masaryka a E. Beneše pozitivní vztah k prvorepublikové demokracii či přísně vyrovnanou kávovou soupravou v proskleném sekretáři postoj k *řádu*. Podobně nečekaně až surreálně působí plyšová zvířátka zavěšená na stropě ložnice manželů Sivákových. Miroslav Hucek se po deseti letech vrací k zámečku z cyklu *Doubrava*. Zde se nic výrazně nemění, chov koní ani osoba správce. Miroslav Hucek fotografuje v pozitivním duchu žurnalistické reportáže, který uplatňuje již v době působení v týdeníku Mladý svět. Sám formuluje svůj vztah k realitě a jejímu zobrazování takto: *„Z dřívější práce na různých workshopech jsem nabyl dojmu, že většina účastníků se snaží všem ostatním dokázat, jak právě oni si umí vybrat fotografické*

téma, nezvyklé prostředí nebo šokující život lidí, a jak to všem ostatním předvedou. Mě ale moc neoslovují otřískané domy, zanedbané a špinavé ulice, život na okraji společnosti. To opravdu jen vyjímečně a domnívám se, že to je ten nejsnazší způsob, jak upozornit na svoji práci"[40]. Jednu z nejvýraznějších změn polistopadového vývoje v pohraničních oblastech prodělávají pohostinská a restaurační zařízení. Vděčí za svůj rozkvět ekonomickému zájmu německy hovořících návštěvníků. Jan Vejražka fotografuje před vchodem *Hospody u Špreňarů* dvě generace jejích majitelů, lovecky laděný interiér zaznamenává i se stolujícími hosty. Mnohem expresivněji sleduje identické téma Fabio Sgroi. Anna Kocourková zpracovává cyklus *Hotely a restaurace* centrálně komponovanými motivy dvoujazyčných reklamních poutačů jednotlivých zařízení. Dokumentárnost jejích snímků zvyšují vkopírované údaje o datu expozice v pravém dolním rohu. Fotografie z cyklu *Slavnost mládeže Aš, 1988* Ondřeje Kocourka tvoří časový protipól záběrům diskoték a klubů Ludmily Georgievové a Dany Kyndrové, v nichž se baví současná mládež. Symboly komunistické moci, které lze nalézt již pouze v nevyužívaných objektech, pojímá jako své téma Stanislav Kožený. Zbyněk Illek nachází tytéž motivy v roce 1988 na těch nejexponovanějších místech, krátce před tím, než pozbývají svůj význam. I Fabio Sgroi fotografuje bývalé symboly moci, ale na rozdíl od přístupu předchozích autorů je zařazuje do širšího kontextu, jako v případě snímku *Zrušená továrna*, na němž, za stranově převráceným nápisem *Tosta*, shlíží portrét Stalina do dvora továrny zaplněného nejrozmanitějším odpadem. Snímek *Hlavní, Aš* téhož autora zobrazuje pohled do ulice s vlající americkou vlajkou (současným oficiálním symbolem), pod níž prosklené dveře nesou profil Indiána. Dílna probíhá v předvolebním období, které se projevuje zvýšenou četností pozvánek na setkání s kandidáty atp. Téma se promítá do zájmu Luboše Stiburka. Ludmila Georgievová navazuje cyklem *Kamenné Asia Shopy* po formální i obsahové stránce na svůj soubor *Chebské butiky* a františkolázeňský soubor *Podnikatelé* Ondřeje Kocourka. Také zde fotografuje podnikatele před obchodem, nezbytně i s názvem firmy. Dále, ale již formou reportáže, zaznamenává dění vietnamské tržnice. Jaroslav Kučera i Dana Kyndrová se v závěru katalogu soustřeďují na poutače a hmotné zázemí prostituce. David Kurc dokumentuje přípravu zaměstnankyň *Night Clubu Sahara* na večerní zaměstnání. Jan Schýbal s Václavem Podestátem doplňují téma o rozšířený fenomén silniční prostituce. Poslední snímek katalogu, *Na hranici* Jaroslava Kučery, prost jakýchkoli tradičních náznaků blízkosti hranice, se obloukem vrací k *Dílně '88 Ašsko* metaforami odkazující na střežený předěl mezi dvěma ideologicky odlišnými světy.

[40] Katalog Oživené město Neratovice, fotografická dílna 1996. B.m., Alba Studio 1996. S 19.

Závěrečné dílna jen potvrzuje tendenci vývoje transformace společnosti, naznačené již v předchozích ročnících projektu, který v tomto období probíhá Šťastnou shodou různých okolností. Nashromážděný obrazový materiál, ať už jakékoli úrovně, nese do budoucnosti cenné svědectví o době proměny politického systému a zároveň i o regionu, na nějž má silný vliv sousední Německo. Lze jen litovat, že zdaleka ne všichni účastníci kontinuálně sledují identická témata. Fotografie by se pak staly mnohem prokazatelnějšími.

Účastníci

Markéta Adamcová, Steve Conlan (Velká Británie), Ludmila Georgievová, Zdeněk Halámek, Bohdan Holomíček, Bořivoj Hořínek, Miroslav Hucek, Karel Kocourek, Ondřej Kocourek, Anna Kocourková, Martin Kouba, Stanislav Kožený, Jaroslav Kučera, David Kurc, Dana Kyndrová, Josef Moucha, Václav Podestát, John Rigby (Velká Británie), Tadanori Saito (Japonsko), Fabio Sgroi (Itálie), Jan Schýbal, Lubomír Stiburek, Jan Vejražka, Jiří Voneš.

Závěr a hodnoceni projektu Fotografické dokumentace Chebska:

Promyšleně koncipovaný projekt Fotografické dokumentace Chebska přináší nesporně faktograficky cenné obrazové materiály o stavu krajiny, hmotné kultury i rozložení a vývoji sociální struktury obyvatel. Tím naplňuje zamýšlený záměr *„získat tématicky vymezenou fotografickou dokumentaci současného života na Chebsku"*[41] (Jaromír Boháč). Určitý limit projektu představuje krátké, týdenní trvání jednotlivých dílen, které zabraňuje sledovat témata do patřičné hloubky a překročit tak úroveň faktografických záznamů k hlubší reflexi stavu společnosti. Jednu z výjimek tvoří ti, kteří v průběhu projektu opakovaně setrvávají u identických, nebo příbuzných témat, a kteří tuto věrnost osvědčují i v závěrečné *Dílně '98 Ašsko*. Prostřednictvím této dílny se projekt navrací do svého výchozího bodu, a proto v ní mohou naplno vyznít všechny výhody komparativní dokumentace. Tyto výhody ve svém přístupu k dokumentaci uplatňují Ondřej (cyklus *Ředitelé*) a Anna Kocourkovi (cyklus *Důchodový věk*), jejichž tvorba je po formální stránce odvozená od prací A. Sandera a D. Arbusové, ale obsahově nesmírně cenným materiálem reflektujícím rychlé proměny společnosti na přelomu 80. a 90. let. Luboš Stiburek panoramatickými záběry totožných motivů ve dvou časových rovinách a Miroslav Hucek svými návraty do týchž míst rovněž přinášejí nezvratitelná svědectví o daném regionu v posledních letech 20. století. Další výjimku představují zkušení dokumentaristé, kteří v rámci projektu sledují svá dlouhodobá

[41] Katalog Dílna '88 Ašsko. Chebské muzeum. S. 4.

témata. S přednastavenou citlivostí k dokumentovaným jevům se mohou rychleji orientovat v neznámém prostoru. Takovými jsou Dana Kyndrová (zaměřená na oficiální rituály, člověka v automatizovaném výrobním procesu a postavení ženy ve společnosti), Jaroslav Kučera (soubor *Sudety*) a Pavel Štecha (sociologicky orientovaný dokument). Mezi neprofesionálními fotografy výrazněji přesahuje mez konstatování faktu Jan Schýbal svými momentními záběry se smyslem pro přehlednou kompozici obrazové informace. Zahraniční účastníci přinášejí v neznámém prostředí pouze náznaky toho, co by vznikalo za dlouhodobějších pobytů.

Ze zpětného hodnocení vyplývá několik poznámek k organizaci Projektu dokumentace Chebska. Volněji členěné kapitoly katalogů vypovídají mnohdy o přílišném prolínání určených témat, podobně jako se v reálném světě rozmanitým způsobem neoddělitelně prostupují jednotlivé fáze a stavy života. Avšak předpokládaným cílem zkoumání jakéhokoli jevu bývá jeho, do jisté míry, vytržení z kontextu se záměrem jej co nejpřesněji pojmenovat. Proto lze usuzovat, že pro podobně koncipované projekty by zřejmě byla přínosem pevněji definovaná struktura témat a v případě použití komparativní metody dokumentace, také důraz na důsledné návraty k výchozím motivům komparace.

Fotografická dílna - Kladno 1994

Jiří Hanke, galerista programově náročné Malé galerie spořitelny v Kladně, iniciuje v roce 1994 projekt dílen, které zamýšlí opakovat každý následující rok s obměnou tematického zaměření. Volný předobraz dokumentace představuje fotografický triptych švýcarské kulturní nadace Pro Helvetia *Bratislava-Basilej-Kladno*, jehož kladenská část se koná na přelomu února a března roku 1993. Jiří Hanke absolvuje triptych v celém rozsahu a s vědomím limitů jeho nedostatečné analytické úrovně, stanovuje ve svém projektu na každý rok jednotné téma, které je pro všechny účastníky závazné. Volí taková témata, jenž svou povahou určují chod města. Pro rok 1994 se jím stávají *Horníci*. V následujícím roce v principiální návaznosti směřuje k tématu Hutníci, dosud rozpracovanému. Pojistku úrovně projektu zosobňuje pětice předních fotografů - dokumentaristů.

Horníci

Katalog je koncipován ve smyslu logického postupu kroků směrovaných od brány Dolu Kladno přes profese pracující na povrchu, samotnou těžbu uhlí v podzemí až po sociální zázemí a sprchy horníků v jeho závěru. Členění katalogu lze rovněž vnímat jako záznam pracovního dne horníka, který volně sleduje jednotlivé fáze směny.

Petr Rošický fotografií brány závodu uvádí dokumentované téma, vstup do dolu i počátek pracovní směny. Na následujícím, výrazně graficky působícím snímku staví proti sobě monumentální kola těžní věže a nepatrného člověka. Mlžný opar, který zahaluje zemi, umocňuje symbolicky vyznívající fatální převahu zmechanizovaného světa nad lidmi. Dana Kyndrová se vyslovuje k témuž problému z opačného hlediska - snímá dělníka posunujícího důlní vozíky. Přes nesmírný pokrok různých technologií, které *osvobozují člověka* od těžké fyzické práce, existují profese míjené tímto vývojem. Člověk v kleci výtahu, zobrazený Petrem Rošickým, projevuje životnost pouze jiskrou svého oka mezi mřížemi. Snímek odkazuje k stěžejní činnosti hornické profese - k těžbě. Zdeněk Lhoták užívá bleskového světla k zachycení práce v podzemí. Pracuje se světelnými kontrasty, využívá protiklady klidu a pohybu. Světelné reflexe horniny nebo stříkajících kapek vody utvářejí strukturu nepravidelného rastru, který posouvá zaznamenaný děj mimo realitu konkrétního místa. Ján Rečo zde uplatňuje v 90. letech velmi frekventovaný způsob objektivizujícího dokumentu: typ člověka na neutrálním pozadí. Lze jím mechanicky a relativně rychle vytvářet rozsáhlá obrazová svědectví. Ján Rečo fotografuje horníky bezprostředně po vyfárání. Uhelný prach usazený na jejich tvářích zastírá jedinečnost jednotlivých individualit. Před objektivem tak nestojí člověk - bytost, ale jednotka pracovní síly, pojmenovaná jako *horník* (obr. č. 4). Michal Hladík reportérsky zaznamenává výdej stravy v závodní jídelně, sousedním snímkem také nějaké těžko definovatelné pracoviště obsluhované ženami. Na něž se zde rovněž soustředí a vřazuje do svého dlouhodobějšího projektu Dana Kyndrová. Při sledování svého další tématu, překvapuje vstupem do pánské šatny zpola svlečeného horníka ve spodním prádle, před nímž visí na řetězu to, co mu po pracovní době navrací osobnost - civilní oblek. Fotografie sprchujících se horníků Michala Hladíka, i některé záběry ostatních autorů, zobrazují kolektivně prováděné činnosti (stravování, sprchování, převlékání atd.) a ukazují, jak málo je dnešní člověk ponecháván sám sobě v intimním spočinutí a jak řídká jsou jeho vystoupení z anonymity kolektivu v těchto a jim podobných profesích, v nichž se, více než v kterýchkoli jiných činnostech, přímočaře projevuje konflikt člověka, stroje a pracovního prostředí. Sošné detaily těl sprchujících se horníků Zdeňka Lhotáka, odkazující na jeho soubor *Autoportréty*, uzavírají katalog. Jsou tedy fotografiemi závěrečné fáze pracovní směny *Horníka*.

Představené výsledky dokumentace opodstatňují princip jediného tématu, dotýkají se řady jeho charakteristických jevů. Přesto i v tomto případě forma dílny časovým omezením nedovoluje rozvést problematiku do patřičné hloubky. Ani přední dokumentaristé nemohou v

krátkém čase hlouběji splynout s prostředím vymykajícím se z osobní zkušenosti většiny z nich. Práce horníků je pouze částí jejich životů, důraz na soukromý život by dovolil plastičtěji promluvit o této sociální skupině.

Účastníci

Michal Hladík, Dana Kyndrová, Zdeněk Lhoták, Ján Rečo, Petr Rošický.

Oživené město Neratovice

Projekt Oživené město Neratovice vzniká na podzim roku 1995 z iniciativy Ivana Frieda (ředitele kulturní organizace v Neratovicích), Arity Huckové (manažerky v oblasti kultury) a Jaroslava Zikmundovského (ředitele Základní umělecké školy v Neratovicích). Podnět k uskutečnění projektu dává životní pocit odcizení významné části obyvatel města, které vyrůstá od padesátých let na místě historické obce Neratovice (písemně doložené již v době Přemysla Otakara II.) jako ubytovací kapacita pro zaměstnance chemické továrny Spolana. Sídlištní město se stává domovem lidí přicházejících za byty a prací z celého tehdejšího Československa. Nepřirozená rychlost výstavby s absencí kvalitního urbanistického záměru zabraňují utváření tradičních občanských pospolitostí. Smysl projektu spočívá ve snaze změnit tuto skutečnost. Fotografická dílna se povahou média logicky stává náplní nultého ročníku, na který budou reagovat a navazovat dílny ostatních uměleckých disciplín (sochařů, architektů, malířů atd.) se záměrem napomoci utváření spontánních mezilidských vazeb.

Fotografická dílna 1996

Fotografická dílna probíhá 1. až 5. července roku 1996. Vedoucí dílny Miroslav Hucek koncipuje východiska dokumentace do dvou úrovní, na rovinu určeného zadání témat a části volného autorského přístupu k problematice města. Klade důraz na vyváženost obrazového sdělení a respektování zadaných témat. Úvodní obrazová část publikace (neoznačená jménem autora) je věnovaná obcím bezprostředního okolí Neratovic. Neuspořádaně do sebe zahrnuje převážně témata dětských her, trávení volného času, dopravních situací atd. Těžiště katalogu je rozděleno do pěti autorských bloků, v nichž se fotograf může souvisle představit. Tento rys jej odlišuje od koncepce publikací souměřitelných dílen dokumentární fotografie, které dávají přednost řazení námětů do tématických oddílů zpracovaných současně několika autory (viz. projekt Fotografické dokumentace Chebska).

Miroslav Hucek se bezesporu řídí principy, které zavazují všechny účastníky dílny. Jak je stanoveno, podává neprovokující obraz o dokumentovaném místě, navíc v širokém

tématickém záběru - doprava, fenomén jízdních kol, škola, sídliště, dětské hry, Spolana, neobvyklá setkání, relaxace. Kromě interiérů chemické továrny Spolany snímá své záběry ve veřejném prostoru města. Charakteristickým rysem jeho dokumentaristického přístupu je absence jakékoliv zaujatosti. Charakteristickými rysy jeho dokumentaristického přístupu jsou citlivé kompozice, mnohdy lyrický nádech a absence jakékoliv zaujatosti tématem. Fotografie lidí nezískává nepozorovaně, komunikuje s nimi, a ti pak reagují vstřícně. Soubor je řazen volně chronologicky, začíná ránem - cestou do zaměstnání, následuje téma škol, Spolany, dětských her, návratu ze zaměstnání, končí večerní relaxací na rybách.

Hugo Vítámvás mechanicky snímá, ve vysoké technické kvalitě, soubor sociologického vzorku obyvatel Neratovic napříč sociálními i profesními skupinami. Který obsahuje záběry pořízené na veřejném prostranství - v parcích, obchodech, na ulici; v pracovním prostředí stavcb, výrobních závodů, kanceláří; na místech trávení volného času - hřišť a zahrádek. Vyjadřuje se formou tzv. nerozhodujícího okamžiku. Jím zainteresovaní portrétovaní lidé se sami stylizují do přirozených postojů. Pracuje i s identifikující rolí prostředí, nikoliv bezpodmínečně. V momentě, kdy nějakým způsobem ruší hlavní motiv, jej posouvá do pásma optické neostrosti. Celková skladba souboru chronologicky nezaznamenává průběh jednoho dne, jako ten předcházející, ale běh celého života, symbolizovaný kojenci v náručích svých matek s protipólem staršího muže opřeného o kosu.

Pavel Dias jako jediný prolamuje bariéru chladu sídlišť a proniká do privátního prostoru. Jeho subjektivní, pocitová reflexe soukromí bytů operuje spíše s náznaky, životním pocitem, než aby interiéry s jejich obyvateli exaktně popisovala. Citlivý přístup mu dovoluje se přiblížit i do intimní vzdálenosti lidí zaměstnaných ve velkých, anonymitu navozujících závodech. Fotografie kněze, jenž při obřadu eucharistie pozvedá oplatek do výše svých očí, zobecňuje konkrétní situaci do roviny všelidsky platných hodnot. Autorova humanisticky orientovaná tvorba se vymyká pojetí inklinujícího k nezaujatému zrcadlení reality, v jehož duchu se odvíjí východiska koncepce dílny.

Juro Schramek se volbou témat přiklání k sociálnímu proudu dokumentární fotografie. Podobně jako Pavel Dias inklinuje k zainteresovanému záznamu reality. Formou reportáže, v cyklech *Porodnice* a *Katolická charita*, podává zprávu o činnosti zmíněných institucí. Řečí směřování pohybu gest zobrazovaných lidí symbolicky promlouvá o solidárním postoji charitativní organizace k potřebným. Kompozice obrazových prvků některých jeho záběrů

negativně ovlivňuje obsahově dominantní motivy scény. V situaci, kdy nemůže celou scénu umístit na plochu matnice fotoaparátu, výrazně naklání rovinu horizontu. Diagonální kompozice pak mnohdy nevhodně působí na obsahovou náplň fotografií, jako v případě snímku kojence orientovaného hlavou dolů. Nesnadný, a proto náročný, zainteresovaný postoj vyžaduje větší míru osobního nasazení a prožitku reflektovaných jevů.

Barbara Hucková fotografiemi *Labyrint* (malba iluzivního města před panelovým domem) a *Hrad* (nafukovací dětský hrad na sídlišti) analyzuje tendence současné společnosti se obklopovat nereálnými světy, představami a jevy odvádějícími pozornost od skutečného života zbaveného nadosobního přesahu. Cyklus *Pouť* odkazuje na obdobnou funkci křesťanského rituálu. Přehledně komponované snímky hrajících si chlapců korespondují s celkovou koncepcí katalogu i závěrečné *memento mori* (konfrontace kráčející staré ženy a dítěte) se neobjevuje poprvé - s jedinou odlišností - s nadějí, kterou dává *Strom života.*

Katalog projektu představuje město Neratovice způsobem, jako by zde neexistoval pocit odcizení, nebo avizovaná krize soužití determinovaná unifikovanou panelovou výstavbou, zobrazovanou jako přirozené prostředí převážně šťastných občanů. Absence privátních prostor, s výjimkou fotografií Pavla Diase, nepřispívá k vyvážené reflexi stavu města. Přesto převládající, skutečnost konstatující, obrazový materiál mechanicky nabývá hodnoty informace pro společenské obory. Ojediněle z průměru tvorby vystupují fotografie s širší platností, např. záběry Pavla Diase (*duchovní* ze souboru *Obřadní síň*) a Barbary Huckové (*Labyrint*) zobecňující konkrétní jevy do všelidsky srozumitelné řeči. Ty ale stěží mohou vyvážit nenaplnění velmi příkladného záměru - napomoci precizní obrazovou analýzou k oživení mezilidské komunikace.

Účastníci

Pavel Dias, Miroslav Hucek, Barbara Hucková, Juro Schramek, Hugo Vítámvás.

Český člověk

Projekt *Český člověk* vzniká na jaře roku 1982 v souvislosti s nerealizovanou zakázkou fotografické dokumentace lidových krojů. Jan Malý, Jiří Poláček a Ivan Lutterer, vybaveni pojízdným studiem - stanem, po té nechávají promlouvat náhodné události, a ty se pak nakonec stávají určujícím podnětem k formulování projektu (Anna Fárová: *„Tehdy do jejich stanu pronikl obyčejný člověk z ulice s láhví vína v ruce, žilnatými pažemi, ve vyhrnutém tričku, pošpiněných montérkách, uvolněném ledabylém postoji, ale s přímým pohledem.*

Bezděčně udal téma a styl."[42]). Metoda fotografické dokumentace se tedy odvíjí od výše popsané nezáměrné situace.

Přibližně třikrát do roka, od počátku působení projektu, stavějí Jan Malý, Jiří Poláček a Ivan Lutterer své pojízdné studio v některém městě nebo obci Čech a Moravy. Během tohoto putování navštěvují všechny významné regiony. V letech 1990 a 1992 se jejich cesty střetávají také s *Dílnou '90 Mariánské Lázně* a *Dílnou '91 Františkovy Lázně* projektu *Fotografické dokumentace Chebska* organizovaného vedoucím chebské fotogalerie G4 Zbyňkem Illkem a Jaromírem Boháčem z Chebského muzea. Stávají se tak i jeho součástí. Postupně splývají s českou populací, neshromažďují její vyvážený sociologický vzorek, ale portrétují jen ty, kteří projeví zájem. Autoři projektu k nim přistupují velmi otevřeně. Každý obdrží nejprve svou podobiznu zhotovenou Polariodem, fotoaparátem pro okamžitou fotografii a podle dosaženého výsledku se pak může rozhodnout, zda podstoupí další a důležitější fázi portrétování či ne. Je to okamžik, kdy realizátoři rovněž získávají důvěru, která se po té promítá i do atmosféry při samotném fotografování a pozitivně ji ovlivňuje. Tímto způsobem se po několik let utváří rozsáhlý soubor portrétů, jenž snad četností a rozmanitostí typů dokáže odpovědět na často kladenou otázku „*Jaký je český člověk?*", pramenící z dějinně podmíněné nedůvěry ve vlastní kvality a komplexu malého národa. To, že dokumentace *Českého člověka* probíhá od počátku 80. let, se stává další přínosnou okolností, pomocí které projekt postihuje významné společenské proměny posledních dvou dekád 20. století, tzv. *Perestrojku, Sametovou revoluci* i *Ekonomickou transformací.* Tyto změny formují specifickým způsobem každého jednotlivce, jenž je pak projevuje ošacením, postoji i výrazy tváře, jak ozřejmují první sumarizující výstavy a obsáhlý katalog vydaný v roce 1997, sestavený výběrem z 5000 nasnímaných fotografií[43]. Vydání katalogu zaštiťuje občanské sdružení *České foto*, které závěrem roku 1995 zakládají Jaroslav Bárta, Ivan Lutterer, Jan Malý, Zdeněk Helfert a Pavel Scheufler s náročným záměrem vytvářet příznivé podmínky dokumentární fotografii: „*Jeho cílem je nezávisle na činnosti institucí iniciovat a podporovat kvalitní dokumentární tvorbu a zároveň se snažit o uchování a záchranu hodnot obsažených ve fotografiích starých. Jde nám o současnost a vědomí významu minulosti, o fotografii jako ‚médium paměti'.*"[44] Český člověk se stává prvním rozsáhlým, takto podpořeným projektem, po němž následují další náročné cíle: *Letem českým světem* a *Fotografie české společnosti.*

[42] Český člověk. Fotografie z let 1982-1996. Studio JB, Lomnice nad Popelkou 1997. S. 5-6.
[43] Scheufler, Pavel: Český člověk Jaroslav Bárta. Umění a řemesla, 2000, č. 4, s. 50.
[44] Bárta, Jaroslav: Zpráva o stavu země. Umění a řemesla, 2000, č. 4, s. 44.

Projekt charakterizují dva základní přístupy: a) *Neutrální, šedé pozadí*, které portrétovaným jedincům či skupinám odnímá přirozené prostředí obce, lokality, profese nebo intimity domova a ponechává je, izolované, sobě samým. Takto odděleni od čehokoliv, jenom ne od sebe samých, jsou na fotografiích konfrontováni s jinými takovýmito jedinci či skupinami. b) *Samostylizace portrétovaných* jedinců či skupin představuje patrně jednu z největších hodnot tohoto projektu. Kvalitní portrét se vyznačuje výstižnou charakteristikou povahových rysů fotografovaného člověka, která může být i určitým zobecněním typu. V případě projektu, cíleně využívajícího samostylizaci, vzniká před objektivem fotoaparátu v nitrech portrétovaných osob jisté napětí mezi stylizací, projektující idealizované představy o sobě nebo nenaplněné ambice a skutečnou přirozeností, vyvozenou z vědomí vlastních kvalit a smíření se s vlastními limity. To jistě také platí pro žánr portrétu obecně, ale v tomto případě není možné se blíže seznámit s každým jednotlivým člověkem, jenž vstoupí do stanu, navázat s ním důvěrnější vztah a poznat jej. Proto je velmi cenný přístup tzv. nezasahování a respektu k jedinečnosti těch, kteří v sobě nalézají odvahu vystoupit z důvěrně známého *světa*, postavit se před nekonečnou šedivou plochu, prostou jakéhokoli významu a se vší vahou své životní zkušenosti vypovědět o sobě. Od fotografů projektu dostávají jedinou instrukci: dívat se do objektivu; s vědomím, že lidské oko je mocným nástrojem komunikace i poznání a zůstává jím i tehdy, když se protne pohled *živého* oka s pohledem *neživého* oka portrétovaného.

Potlačení autorského přístupu, přirozená samostylizace portrétovaných a přímé pohledy do objektivu představují formální znaky stylu tzv. *Nerozhodujícího okamžiku* („*Fotografie ve stylu nerozhodujících okamžiků vědomě zdůrazňují nedramatičnost, postavy zachycují v postavení ‚en face' s pohledy většinou soustředěně upřenými do objektivu.*"[45]) a zařazují projekt Český člověk mezi práce vycházející ze stejných nebo podobných východisek. V duchu tohoto pojetí vytváří již v předválečných letech průřez německou společností August Sander. Jeho nikdy nedokončený soubor *Lidé 20. století* obsahuje celou škálu profesních i sociálních typů, zaznamenaných v charakteristických postojích v kontextu přirozeného prostředí. Podobně postupují v 70. letech Irving Penn portréty domorodců Dahomey, Kamerunu, Nové Guiney atd. na neutrálním pozadí a Milton Rogovin souborem *Pracující lidé*, které fotografuje v soukromí bytů i na pracovištích v továrnách. V kontextu české dokumentární fotografie rozšiřuje Jiří Hanke v intencích tvorby zmíněných autorů své cykly

[45] Birgus, Vladimír: Nerozhodující okamžik. Československá fotografie, 1977, č. 3, s. 110.

Podnikatelé a *Otisky generace*. Okrajově se této metody dotýká také Ján Rečo, jenž v rámci *Fotografické dílny - Kladno 1994* fotografuje horníky po směně na bílém, nekonečném pozadí.

Nesmírný přínos k poznání stavu české populace, prostředkovaný fotografiemi prostými ovlivňování portrétovaných jedinců a zásahů do technologického procesu, dokazuje stále mocnou výpovědní hodnotu tradiční černobílé fotografie, a to v době, kdy nad ní elektronická zobrazovací média získávají stále větší převahu. Takovýmito kvalitními výsledky se dokumentární fotografie, tolikrát zneužitá propagandou různých politických systémů i reklamou, rehabilituje jako důvěryhodný sdělovací prostředek.

Účastníci

Ivan Lutterer, Jan Malý, Jiří Poláček.

Letem českým světem

Rozsáhlý projekt fotografické dokumentace zahrnující většinu významných lokalit, obcí a památných míst v České republice iniciuje na počátku 90. let Jaroslav Bárta. Východiska dokumentace odvozuje z principu obrazové komparace identických motivů fotografovaných s časovým odstupem jednoho sta let. Konceptuální pojetí projektu logicky vychází z předchozích aktivit Jaroslava Bárty, pro než je příznačná komparativní metoda dokumentace a potlačení individuality autora. Lze ji vysledovat již v souboru *Okna*, v němž zdánlivě banální motivy necitlivých stavebních zákroků při úpravách oken do charakteru předchozích architektonických stylů vypovídají o výrazných proměnách hodnotových měřítek společnosti. Přímé předznamenání projektu *Letem českým světem* představují autorovy osobní zkušenosti z konce 80. a začátku 90. let s výmluvným účinem obrazového porovnání objektů zaznamenaných na historických pohlednicích s fotografiemi jejich současného stavu nasnímaných z téhož místa. Postupně vytváří obrazová svědectví České Lípy, Chebu, Teplic, Košťan, Lomnice nad Popelkou, Prahy a Příbrami. Jaroslav Bárta od roku 1993 společně s Ivanem Luttererem, Danielou Horníčkovou a Zdeňkem Helfertem vytvářejí časový protipól fotografiím z konce 19. století. Jako výchozí pramen volí obsáhlé dílo *Letem českým světem* nakladatele J. R. Vilímka, který jej v rozmezí let 1896-1898 vydává ve 42 sešitech. K této levnější formě publikování jej vede především snaha o širokou dostupnost a podnícení vlasteneckých citů celé tehdejší společnosti, v níž dynamicky probíhají sebeuvědomovací procesy politických, podnikatelských i kulturních vrstev příslušníků české části dobové populace. Nakladatel J. R. Vilímek spolupracuje s významnými profesionálními fotografy

konce 19. století, jako například s Rudolfem Brunerem-Dvořákem, Jindřichem Eckertem a Moritzem Adlerem, ale i s řadou vlastníků fotografických závodů a amatérů z regionů zahrnutých do projektu, který je v konečném součtu společným dílem 96 autorů (Pavel Scheufler: „*Celkem se v díle objevuje 96 jmen fotografů resp. majitelů fotografických závodů a fotoamatérů.*"[46]).

Relizátoři projektu vytvářejí v letech 1993 až 1998 identické kopie více než k 500 historickým fotografiím měst, ulic, panských sídel, památníků, interiérů, sakrálních objektů, krajin, lidové architektury, přírodních úkazů atd. Respektují původní místa expozic, technologické parametry, tzn. ohniska objektivů, formáty negativů, roční a denní doby, světelné podmínky. Toto naprosté podřízení procedury srovnávací dokumentace nesnadnému hledání původních okolností vzniku snímků přináší fotografické obrazy ve velké míře totožné s předlohami. Jsou tak definovány dva vizualizované časové body, identické z technologického hlediska utváření fotografie, a proto shodné i v obrazové rovině. Naplněním všech zmíněných podmínek dochází ke vzácné příležitosti nezpochybnitelně doložit zda 20. století, jež se klene mezi oběma časoprostorovými body, přináší pozitivní trendy vývoje do projektu zahrnutých motivů či ne.

Dvojice fotografií samy o sobě vybízejí k porovnání současného s minulým. Vyvstávají nad nimi otázky o povaze lidské společnosti a jejích prioritách. Mnohé z nich se jeví jako pozitivní, především lze mezi ně zahrnout objekty nebo celé části měst spadající do zón památkové ochrany. Takovými příklady jsou snímky Telče (str. 632-633) či Nerudovy ulice v Praze (str. 634-635), kde je ve velké míře dochovaná hmotná kultura předchozích generací, a tak, mimo jiné, posílena i kolektivní paměť současné populace. Kategorie staveb s nejvyšší společenskou prioritou, jimž je kontinuálně věnovaná svědomitá pozornost, zahrnuje převážně historicky významné objekty, k nimž se vztahuje a identifikuje s nimi každá politická moc. Tyto objekty pak plní magicko-rituální funkci postupně ve všech po sobě následujících politických režimech 20. století, jak potvrzuje stav vnitřní dispozice Poslanecké sněmovny (str. 188-189), prvního nádvoří Pražského hradu (str. 614-615) atd. Oblasti ležící stranou pozornosti prodělávají převážně přirozený vývoj a plynule tak ve vrstvách zrcadlí většinu proměn společnosti. Mnohé z nich vykazují úpadkové (ne vždy nezbytně nevratné) tendence, projevující se šedivou neurčitostí, za jejichž příčinou stojí kolektivizující pojetí vlastnictví

[46] Letem českým světem. Obraz proměny českých zemí v odstupu století. Lomnice nad Popelkou, Studio JB 1999. S. 639.

uplynulých čtyřiceti let, které vyvolává lhostejnost a apatii k čemukoliv veřejnému. Takto volně promlouvají fotografie Kouřimi (str. 210-211), Bílovce (str. 508-509) aj., v katalogu řídce zastoupené typy motivů. Do dnešních dnů zde doznívá koncepce nakladatele J. R. Vilímka zaznamenat především to, co podněcuje vlastenecké city, tedy nikoliv obyčejné, všední, každodenní. Bezděčně tu proto uniká téměř nepostižitelné pozadí oficiálních dějin, a tedy i to, co přímo nesouvisí s národně obrozeneckým směřováním. Motivy, které promlouvají o negativně působících preferencích společnosti, představují další z nezáměrných kapitol publikace. Mnohé priority vlád poúnorového Československa jsou natolik bezprecedentní, že nevratně poškozují celé oblasti. Jedním z takových příkladů se stává osud města Mostu (str. 630-631) a více jak 100 obcí téhož regionu. Dvě fotografie, z nichž levá (obr. č. 7) zobrazuje celkový pohled na město a její protistrana (obr. č. 8) na konci 20. století již jen pustinu v pravém slova smyslu, prostým porovnáním vypovídají o absolutní neúctě ke komplikovaně utvářenému přirozenému světu, dílu desítek generací, která dodnes poznamenává sociální i profesní strukturu obyvatel, životní prostředí a celkové klima oblasti, jež se také v širších souvislostech projevuje na celém území státu.

Promyšleně formulované principy projektu fotografické dokumentace a jejich poctivé respektování vedou k velice hodnotnému výsledku, který nepovrchním způsobem postihuje komplikované proměny společnosti 20. století. Celkovému vyznění díla přispívá i promyšlená prezentace výstavního souboru a obsáhlý, kvalitně vytištěný katalog. Stručné historické souhrny jednotlivých vyobrazení autorů Ivana Dejmala, Libora Jůny a Jiřího T. Kotalíka zhodnocují faktografický aspekt publikace, rovněž studie Pavla Scheuflera o kontextu a motivaci nakladatelských aktivit J. R. Vilímka přináší velký díl k porozumění všech potřebných souvislostí. Určitý limitující faktor projektu představuje výběr lokalit a objektů odvozený z národně emancipačních snah české populace konce 19. století (v tomto století je národní sebeuvědomování příznačné pro řadu evropských národů). Výběr lze tedy vnímat především jako to, s čím se může česká společnost identifikovat a co má pro ni národně symbolický význam. Motivická bohatost publikace však toto, v určitých dějinných souvislostech zvolené hledisko výběru, hojně vyvažuje. Projekt Letem českým světem klade svou opětovnou realizací po stu letech do budoucnosti otázku: *uskuteční se na konci 21. století další fáze fotografické dokumentace?*

Účastníci

J. R. Vilímek 1898

M. Adler, H. Bedrník, J. Benda, A. Beran, P. Bičiště, F. Böger, J. Böttinger, F. A. Brožek, R. Bruner-Dvořák, J. David, K. Divald, F. Duras, A. Dunka, F. V. Dvořák, G. Dvořák, J. Eckert, E. J. Ehrlich, F. J. Elstner, M. Faden, J. Fatke, F. Fiedler, J. Fiedler, J. Fietz, S. Friedl, J. Fuchs, V. Fuchs, E. Fuxa, J. Janoušek, T. Jarchovský, F. Gyula, J Hahn, J. Heidl, J. Hladík, J. Hoffmann, Č. Hrbek, J. Chromý, , N. Klaus, J.Klesl, J. Kopecký, F. Krátký, K. Lamač, J. F. Langhans, G. Laube, A. Lehmann, B. V. Liška, J. Ludvík, K. Maloch, B. Markl, firma E. Martens a spol., F. L. Mojžíš, J. Němčík, L. Němčík, J. Neumann, J. Niesner, A. Novák, A. Palfy, J. M. Pátek, J. Picek, J. Pírka, Č. Polnický, J. Příbramský, firma C. Pietzner, J. Purr, P. Rafael, F. Roesler, A. Rohlík, J. Rösler, J. Rublič, J. Russ, J. Seidel, P. Socháň, J. K. Souček, firma J. Stegel a spol., firma Stengel a Markert, firma Stern a synové, J. Šimon, Ch. Šmidt, F. Šrotýř, O. Štůrek, J. Tauber, Q. Trapp, L. Ulrich, firma J. Vilím, J. Weiss, J. Wendler, R. Wendler, V. Wietz, J. M. Wutschke, A. Wüst, J. Záhejský, Zeiderlich, K. Židlický,

J. Bárta 1998

Jaroslav Bárta, Zdeněk Helfert, Daniela Horníčková, Ivan Lutterer.

Lidé Hlučínska

Institut tvůrčí fotografie v roce 1984 zahajuje rozsáhlý fotograficko-sociologický projekt Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století ve fotografii se spoluprácí a podporou Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity, Fondu rozvoje vysokých škol Ministerstva školství, mládeže a tělovýchovy ČR a Ministerstva kultury ČR. Projekt organizačně zajišťují Vojtěch Bartek s Jiřím Siostrzonkem, který současně utváří jeho sociologickou koncepci. Jindřich Štreit seznamuje studenty s metodou dokumentace a dohlíží na uměleckou kvalitu. Celkovou úroveň garantuje Vladimír Birgus. Na projektu se mezi lety 1994 až 1999 podílí na 30 studentů a pedagogů ITF. Předmětem fotografické dokumentace je zvolena z různých hledisek zajímavá pohraniční oblast mezi Opavou a Ostravou tzv. Hlučínsko, jež zahrnuje 41 obcí a menších měst. Určujícím faktorem mentality, sociálních návyků a hodnotových postojů zdejších obyvatel je dlouhodobá (1742-1920) příslušnost k německému Prusku (Jiří Siostrzonek: „*...stálý germanizační vliv v průběhu téměř 200 let přešel v pozvolnou asimilaci typických prvků německé kultury, estetických, etických a sociálních hodnot, které se velmi výrazně podepisují i na dnešním převládajícím životním stylu starousedlíků.*"[47]), která se také

[47] Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století. Slezská univerzita v Opavě 1999. S. 11.

promítá do hmotné kultury regionu. Po roce 1945 zde, na rozdíl od jiných pohraničních oblastí, nedochází k hromadnému odsunu obyvatel převážně se hlásících k německé národnosti. Je tak zachováno kontinuální osídlení, které je výjimečné v hraničním pásu tzv. Sudet. Tato skutečnost vybízí ke komparativní analýze s územími, kde po 2. světové válce probíhá hromadný odsun německého obyvatelstva.

V průběhu konání projektu organizuje ITF lokální expanzivní výstavy fotografií v jednotlivých obcích regionu postupně se uskutečňující v Petřkovicích (Jiří Bína, Jakub Chleboun, Petr Karola, Petr Vilgus, Martin Popelář 2.-31. 3. 1995), Dolním Benešově (Jakub Chleboun, Evžen Sobek, Lucie Škvorová 4.-31. 3. 1995), Kravařích (Vojtěch Bartek, Jiří Bína, Jakub Chleboun, Petr Karola, Martin Popelář, Evžen Sobek, Jan Světlík, Lucie Škvorová, Jindřich Štreit, Petr Vilgus, Kateřina Vladárová 25. 8.-17. 9. 1995), Bolaticích (Jaroslav Ožana, Tomáš Pospěch, Jan Světlík 24. 11.-19. 12. 1995), Dolním Benešově (Jaroslav Ožana, Tomáš Pospěch, Jan Světlík 20. 12. 1995-20. 1. 1996), Štěpánkovicích (Dita Hornsteinerová, Mária Hudáková, Tomáš Pospěch 8. 11.-17. 11. 1996) a Šilheřovicích (Mária Hudáková, Tomáš Pospěch 12. 4.-18. 4. 1997). Vysokou návštěvností výstav, mnohde vůbec poprvé realizovaných, projevují místní lidé nebývalý zájem o pohled studentů na život obcí, sousedů i na ně samotné. Vzniká zde jedinečná příležitost k vzájemnému pochopení a poznání fotografů s těmi, kteří se ocitají před objektivy. Návazně na to i větší oboustranná důvěra v následujících fázích dokumentace.

Po několikaletém trvání a jistém motivickém nasycení projekt vrcholí závěrečnou výstavou studentů a pedagogů instalovanou ve Výstavních síních Slezského zemského muzea v Opavě 11. 3. - 2. 5. 1999, k níž také Institut tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě vydává obsáhlý katalog zahrnující reprezentativní výběr fotografií (Vladimír Birgus, Václav Podestát, Jindřich Štreit) z mnohačetného souboru snímků všech zúčastněných autorů. Obrazovou část katalogu uvádějí do širších souvislostí texty Vladimíra Birguse (shrnující hodnocení projektu v kontextu vývoje dokumentární fotografie), Jiřího Siostrzonka (historická a sociologická analýza Hlučínska) a Jindřicha Štreita (pedagogické vyhodnocení přínosu projektu studentům). Publikaci v neabecedním pořadí člení autorské soubory, mezi nimiž převládá proud živé sociální fotografie, kterou v závěru doplňují méně zastoupené snímky architektury a hmotné kultury.

Čelní strana obálky katalogu nese pozitivně laděný snímek svatebního obřadu zaznamenaný Tomášem Pospěchem, jenž v průběhu konání projektu nejintenzivněji dojíždí do rozmanitých míst oblasti dokumentace. Soubor jeho fotografií rovněž uvozuje obrazovou část katalogu. Autorovy snímky nejsou pouhými záznamy různých situací. Viděné skutečnosti interpretuje a posouvá do obecnějších významových rovin. Práce na poli (obr. č. 5) tedy není „jen" prací v řádku končícím na horizontu, nýbrž také prací člověka na sobě samém, směřované k samému závěru - horizontu života. Nezřídka umisťuje do středu plochy obrazu výrazné symbolické motivy, zde například strom, jenž opět není „samotným" stromem, ale i stromem života, k němuž se z jedné strany přibližují rodiče a z druhé jejich potomek (Bolatice 1995, str. 17). Tomáš Pospěch se řadí spíše k intelektuálněji laděným autorům, na situace nereaguje bezprostředně (jako například Mária Hudáková), k spatřenému se přibližuje ve variantách, zpřesňuje tak své obrazové sdělení. Pracuje více s pojmy, které, pokud možno, očišťuje od rušivých prvků. Více než vizuální krásu (na rozdíl od Evžena Sobka) upřednostňuje pojmovou čistotu fotografického obrazu. Kompoziční a významová schémata, se ale mohou stát i určitým úskalím. Tam, kde jsou uplatňována mechanicky, působí poněkud strojeně (Štepánkovice 1996, str. 24). Martin Popelář přistupuje k lidem bezprostředněji, snímá je i ve velmi intimních chvílích (Kravaře 1995, str. 38) v jejich domácnostech. Zaznamenané situace nezobecňuje, více si všímá vztahů mezi lidmi, jejich mimiky a gest. Například fotografií dědy a vnuka postihuje jednotlivé generační sociální role, plot mezi nimi jen umocňuje nepřekonatelný věkový rozdíl i postavení v rodině (Kravaře 1994, str. 40). Na řadě snímků Martina Popeláře není patrná forma - kompozice. To co sděluje, umisťuje většinou do středu obrazu, tak jak je to přirozené pohledu lidského oka. Jednu z výjimek představuje fotografie chlapce a letící hrdličky, kde symbolicky promlouvá let osvobozujícího se ptáka v konfrontaci se zamřížovaným oknem (Kravaře 1994, str. 42). Lucie Škvorová na jednom ze svých snímků (Kobeřice 1995, str. 47) pracuje s efektem prolínání dvou obrazových rovin, které se promítají v okně. Zrcadlí tak vnitřní i vnější svět současně. Následujícími fotografiemi dokumentuje zákulisí průběhu kulturní akce v Dolním Benešově. Petr Vilgus se účastní slavnosti, na níž hasičský sbor předvádí techniku. Události se zmocňuje popisnou reportážní formou (Petřkovice 1995, str. 50). Tam, kde proniká do soukromí bytů, zaznamenává také výzdobu na stěnách a vybavení svědčící o hodnotových postojích a zálibách vlastníků. Jan Světlík přistupuje k fotografování lidí velmi citlivě, jeho osobnost nevyčnívá z publikovaných snímků. Je jedním z mála autorů, kteří přirozeně splývají s dokumentovaným prostředím, a kteří vyciťují jemný podnět nerozhodujícího okamžiku, kdy se věci i lidé spojují v jednu komplexně promlouvající situaci. Neprovádí dodatečné výřezy pozitivů, fotografie zvětšuje v

plném formátu negativů, přiznává vše, co zaznamenává. Rovněž Mária Hudáková fotografuje nepozorována uvnitř dětských her a přináší jejich bezprostřední záběry. Stephanie Kiwitt (Německá spolková republika) je jedinou zahraniční účastnicí projektu, ale předpokládaná jazyková bariéra ji nijak neomezuje, daří se jí navazovat vztah s lidmi a snímá je i v prostředí jejich domovů. Kde například zaznamenává rodinu v obývacím pokoji sedící před tapetou, se zobrazeným výjevem skalnatého mořského pobřeží, absurditu těchto nesourodých motivů ještě zvyšuje, kromě vypínačů a termostatu umístěnými nad „horami", venkovní oblečení matky a dcery (Hať 1995, str. 64). Petr Karola si formou reportáže všímá, že ani starší venkovská generace, přestože spjatá s půdou, neodolává herním automatům. Naproti tomu dokládá, navzdory moderní době, stále přetrvávají venkovské rituály doprovázející *zabíjačky* (Hlučín 1997, str. 69). Dětský svět fotografuje také Kateřina Vladárová, to, jak je čisté klukovské kamarádství. Její záběry z interiérů potvrzují, že i do poměrně uzavřeného Hlučínska pronikají vlivem médií atributy vnějšího světa. Vojtěch Bartek načítá, bez výraznější snahy komponovat, panoramatickým fotoaparátem vše, co se nachází v zorném úhlu 180°. Užívá jej až reportérským způsobem, a proto přináší i snímky ze slavností, kterých se vždy účastní větší množství lidí, po té naexponovaných v širokém zorném úhlu na citlivý materiál. Petr Hrubeš se jako jediný ze všech účastníků projektu zaměřuje na portréty. Volí k tomu účelu ostatními autory opomíjené středisko regionu - město Hlučín. Ty, kteří dávají souhlas k fotografování, usazuje na mobilní sedátko nebo nechává stát v přirozených pozicích a snímá je s přímými pohledy do objektivu v prostředí ulic a náměstí - tam, kde se s nimi potkává. Výsledné vyznění jeho snímků je podobné přístupu Diany Arbusové. Dita Hornsteinerová se dotýká svým snímkem mužů v pracovních oděvech (Štěpánkovice 1995, str. 82) zdejšího typického sociálního jevu tzv. permanentní pracovitosti, zejména na hmotném majetku (Jiří Siostrzonek: „*Muži na Hlučínsku jsou vesměs zdatnými řemeslníky a své dovednosti uplatňují v průběhu života v nekonečných stavebních úpravách, rekonstrukcích, přístavbách jak vlastního majetku, tak práce na zvelebení bydlení nejbližší rodiny.*"[48]). Michal Kubíček zaznamenává popisnější formou některé aspekty venkovského života: svatební hostinu, chlapce s hlavou poražené ovce nebo babičku se psem. Zlatka Linhartová se jako pozorovatel účastní velikonočních rituálů. I její snímky patří spíše mezi ty méně invenční, jenž jsou využitelné především pro následné sociologické a etnografické studie. Jindřich Štreit především zasvěcuje studenty do umění komunikace s lidmi, ale i on se projektu aktivně účastní několika fotografiemi. Nejzajímavější z nich zobrazují zaujatost

[48] Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století. Slezská univerzita v Opavě 1999. S. 11.

totalitního režimu pro využití vyřazených tanků či letadel jako artefaktů zdobících venkovské návsi. Tyto, kdysi nebezpečné zbraně, mají nyní značný surrealistický potenciál, umocněný navíc způsobem zobrazením Jindřicha Štreita, který je konfrontuje s jejich bezprostředním okolím. Jakub Chleboun, Jiří Škabrada, Vladimír Murtin i někteří další studenti se dokumentace účastní jen sporadicky a tak nepřinášejí rozsáhlejší soubory fotografií, které by zřetelněji reprezentovaly jejich přístup k dané oblasti. Naproti tomu je Evžen Sobek autor, který se intenzivně účastní prací na projektu, zvláště v jeho počáteční fázi. Proniká do různých prostředí: domácností, pohostinství, kostelů, holičství i heren, kde fotografuje situace odpovídající funkci příslušné místnosti nebo objektu. Lidé jeho snímků mívají často expresívní výrazy, dané dramatickými okolnostmi chvíle. Evžen Sobek se ale postupně odklání od tohoto postupu a směřuje spíše k vizualistickému pojetí dokumentární fotografie (například Kravaře 1994, str. 106). Jiří Siostrzonek vypovídá o religiozitě prostupující všední život Hlučínska. Její hmotné projevy konfrontuje s charakterem soudobých technických zařízení a prvků (Dolní Benešov 1998, str. 113). Martin Kouba se výhradně zaměřuje na detaily hmotné kultury v lokalitě města Hlučína, které, vytržené z kontextu, komponuje převážně na střed obrazu a na ploše jednoho pozitivu je ve dvojicích komparuje. Jako apendix katalogu lze chápat část, v níž Vojtěch Bartek, Tomáš Pospěch, Jiří Siostrzonek a Vladimír Šulc dokumentují sakrální architekturu, dokládají vývoj individuální výstavby nebo zaznamenávají stále ještě patrné zbytky prvorepublikového vojenského opevnění. Takto zachycenou hmotnou kulturu regionu stručně charakterizují texty Jiřího Siostrzonka.

Jeden z nejrozsáhlejších projektů dokumentární fotografie posledních let v České republice přináší velmi cenné svědectví o regionu Hlučínska. Studenti Institutu tvůrčí fotografie dostávají příležitost dlouhodobě pracovat pod vedením zkušených dokumentaristů, mají k dispozici potřebné historické a sociologické studie pro bližší seznámení s lokalitou. Mohou využít veškeré podpory institucí, které zaštiťují projekt. Ale jen nemnoho z nich systematicky pracuje po celou dobu konání projektu tak, jako například Tomáš Pospěch, který zde postupně formuluje svůj vizuální jazyk. Rozsáhlé soubory přinášejí také Evžen Sobek a Martin Popelář, na nichž je patrné pozvolné odpoutání od motivického zaměření Jindřicha Štreita. Jan Světlík se svým přirozeným talentem také liší od většiny ještě nevyhraněných autorů. Dominantní proud sociální fotografie narušují pouze Petr Hrubeš portréty hlučíňanů a Martin Kouba komparativními dvojicemi detailů hmotné kultury. Slabší stránku projektu představuje absence autorů specializovaných na fotografii architektury a krajiny, zastoupené na snímcích

pouze sekundárně. Zmíněný nedostatek částečně vyvažuje závěrečná část katalogu, která se však grafickou úpravou a vloženými texty vymyká z celkové koncepce katalogu.

Účastníci

Vojtěch Bartek, Jiří Bína, Tony Gřešek, Dita Hornsteinerová, Petr Hrubeš, Mária Hudáková, Jakub Chleboun, Petr Karola, Stephanie Kiwitt, Martin Kouba, Michal Kubíček, Zlatuše Linhartová, Vladimír Murtin, Martin Popelář, Tomáš Pospěch, Jiří Siostrzonek, Evžen Sobek, Jakub Sobotka, Jan Světlík, Jiří Škabrada, Lucie Škvorová, Jindřich Štreit, Vladimír Šulc, Petr Vilgus, Kateřina Vladárová.

Fotografie české společnosti

Sdružení *České foto*, zaměřené na ochranu historického fotografického dědictví, se v návaznosti na tuto aktivitu soustředí i na současnou obrazovou dokumentaci. V 90. letech 20. století stojí u zrodu dvou přínosných projektů dokumentární fotografie (*Český člověk, Letem českým světem*). Projekt *Fotografie české společnosti* se uskutečňuje v letech 1996 až 1999 s cílem *„...zachytit proměny, související s celospolečenským vývojem v posledních letech. Fotograficky zobrazit, jak se ‚nová doba' odrazila na lidech, jejich prostředí a konání, jak se změnil vzhled měst, vesnic, krajiny"*[49] (Pavel Scheufler). Toto, víceméně, sociologické hledisko naplňují autoři, jenž jsou svou dokumentaristickou orientací schopni naplnit požadované zadání. Jména zúčastněných fotografů také garantují úroveň výsledků srovnatelnou minimálně s jejich předchozími pracemi. Organizátoři pro projekt záměrně vybírají příslušníky několika generací, od těch zkušených až po nedávno dostudované fotografy. Tím minimalizují nebezpečí tzv. generačního vidění světa a vytvářejí předpoklad pro zaznamenání plastičtějšího obrazu společnosti. Po třech letech dokumentace v nejrůznějších lokalitách republiky prezentuje sdružení České foto výsledný soubor fotografií ve výstavní síni Nejvyššího purkrabství Pražského hradu 28. 4. až 18. 6. 2000. Instalaci koncipuje jako sled fotografií identického formátu a adjustace, které vizuálně člení několik velkoformátových zvětšenin. Řazení snímků nepreferuje autorské soubory a ani není podřízeno tématickému výběru, prolínají se zde, podobně jako v reálném světě, rozmanitá prostředí a situace, jež se dotýkají řady aspektů života společnosti.

Autoři sledují v rámci projektu většinou svá dlouhodobá témata nebo do něj promítají krátkodobější aktivity. Karel Cudlín přináší svědectví o městském způsobu života, zejména z

[49] Fotografie české společnosti. České foto, Studio JB 2000. S. 89.

prostředí uniformních panelových sídlišť. Také fotografuje menšinová náboženská (židovství) nebo alternativní společenství (rockové kluby a koncerty). V roce 1998 neopomíjí zaznamenat volební kampaň. U Jaromíra Čejky se výrazně projevuje návaznost na jeho dlouhodobě sociologicky orientovanou dokumentaci průniku městských prvků bydlení do venkovských lokalit (obr. č. 6), vlivu masové kultury na tradiční hodnoty i vztahu současné populace k sakrálním objektům. Jeho snímky vypovídají o lidské společnosti zejména prostřednictvím stavu hmotné kultury, grafických projevů, architektonických detailů atd. Zobrazení člověka má až sekundární význam. Alena Dvořáková hledá především poslední zbytky mizejícího přirozeného světa, nezasaženého moderní civilizací, pokud je nalézá, velmi citlivě a s romantickým nádechem je zaznamenává. Její snahy jsou příbuzné působení Jana Reicha na Sedlčansku, zaujatého původními venkovskými formami hospodaření a bydlení. Ivo Gil, podobně jako Jaromír Čejka, vychází ze sdělnosti reklamních sloganů, poutačů a hesel v kombinaci s hmotnými prvky. Bohdan Holomíček od 70. let rozšiřuje svůj permanentní obrazový deník, který, zrcadlící autorovu cestu životem, je sám o sobě cenným dokumentem doby. Pavla Hrachová, v době konání projektu studuje FAMU, se dotýká široké škály témat: výprodejů zlevněného zboží ve městě, dočasně vybuzeného národní sebevědomí po vítězných hokejových zápasech, skautské tradice, venkovských voleb nebo odosobněné výroby automobilů atd., jimiž přináší různorodé, hodnotné sociologické dokumenty, jejichž dosud nevyhraněná obrazová řeč je prostoupena hledáním individuálního výrazu. Viktor Kolář po několik desetiletí fotografuje Ostravu. Jeho Ostrava 90. let je rovněž *zasažena* trendy celospolečenského vývoje projevujících se i prostřednictvím supermarketů, burzami, útočnými psy, mobilními telefony atd., o kterých podává silné, vyhraněné obrazové svědectví. Tomki Němec se jednostranně zaměřuje na společenství trampů a módní návrat k přírodě. Tomáš Pospěch, v průběhu dokumentace studující FF UK a ITF, zaznamenává jevy vedoucí k vnějškové stejnosti a jisté masovosti (vojenské cvičení, vystoupení mažoretek), zaznamenává také nelehký způsob obdělávání půdy soukromými zemědělci nebo průnik moderní techniky do řádových komunit s mnohasetletou tradicí. Petr Rošický fotografuje práci člověka v odvětví těžkého průmyslu, který v 90. letech prodělává zásadní změny vyúsťující v postupný útlum výroby, a tím i v hromadné propouštění zaměstnanců a proměny jejich sociálního postavení. Účast Pavla Štechy je doprovázena spíše příležitostnými snímky, jako například záběry ze setkání vrcholných politiků nebo odchodu vojáků do civilu.

Expozice, přestože zamýšlená jako volný sled různorodých fotografií přibližujících se vnímání reálného světa člověkem, znevýhodňuje autory s vyhraněnou obrazovou řečí a

dlouhodobým tématickým zaměřením (např. Jaromíra Čejku, Viktora Koláře, Tomkiho Němce). Rozptyluje takové soubory mezi celek výstavní kolekce a zeslabuje jejich úhrnné vyznění. Naopak práce fotografů, kteří zde nesledují systematicky žádný specifický námět (např. Pavla Hrachová, Karel Cudlín, Tomáš Pospěch), ale spíše reagují na sociologicky zajímavé podněty, nejsou negativně ovlivněny koncepcí výstavy a podtrhují její mozaikovitost. Sdružení České foto zde představuje, po dvou předchozích objektivizujících projektech Český člověk a Letem českým světem, které přinášejí exaktněji prokazatelné hodnoty, obrazový materiál, jenž je výsledkem autorské interpretace reality. A ta je nevyhnutelně subjektivní a podmíněná osobními dispozicemi každého účastníka. Výsledný soubor proto promlouvá spíše mnohoznačněji a není ani přesnou definicí stavu české společnosti na konci 20. století, ale je také souborem jejích fragmentů odrážejícím mnoho z její skutečné podoby.

Účastníci

Karel Cudlín, Jaromír Čejka, Alena Dvořáková, Ivo Gil, Bohdan Holomíček, Pavla Hrachová, Viktor Kolář, Tomki Němec, Tomáš Pospěch, Petr Rošický, Pavel Štecha.

Závěrečné hodnocení kolektivních projektů dokumentární fotografie

Projekty dokumentární fotografie svou organizační strukturou, koncentrací fotografů, rozpětím v čase a prostoru zosobňují mechanismy, které produkují obrazové soubory vymezené koncepcí dokumentace, povahou zkoumaného jevu a osobnosti fotografa. Případnou zkreslenou interpretaci skutečnosti nebo chybnou koncepci zmírňuje sám charakter média fotografie - zrcadlit vše v zorném úhlu objektivu. Automaticky, bez ohledu na člověka, generuje historicky přínosný obrazový materiál o místě a době. Tento jev postihuje všechny recenzované projekty. Nesporně nejexaktněji měřitelné hodnoty přinášejí objektivizující koncepce (*Český člověk, Letem českým světem*), v nichž je individualita autora co nejvíce potlačena. Do popředí naopak vystupuje pokora a respekt k přísným pravidlům dokumentace (viz. *Letem českým světem* - denní a roční doby, ohniska objektivů, stanoviště fotografa atd.), vznikají tak velmi vyrovnané a na relevantní informace bohaté soubory. Jejich nedostatkem je, spíše z hlediska laického diváka, absence schopnosti vzbudit jakékoliv emoce. Na individualitu autora náročnější a divácky vděčnější koncepce kladou důraz především na umění interpretace a vcítění se do prostředí i osudů fotografovaných lidských bytostí. Kvalitní výsledek je často limitován nutností dlouhodobého soustředění na téma (například: Jaromír Čejka v projektu *Fotografie české společnosti*). Přínosem krátkodobějších projektů jsou poměrně rychle vznikající soubory obrazových informací, schopné v omezené době postihnout i překotné společenské změny (viz. jednotlivé dílny *Dokumentace Chebska*) i za cenu jisté nedořečenosti. Eventuální zkreslení částečně kompenzují svou četností, a proto i mnohapohledovostí, zainteresovaní autoři. Všechny zmíněné přístupy k obrazovému svědectví mají své klady i zápory. Je patrné, že každý z nich má předpoklady pro uspokojivé zaznamenání jen určitého výseku reality. Je tedy nesmírně důležitá volba toho odpovídajícího.

Použitá literatura

Barthes, Roland: Světlá komora - vysvětlivka k fotografii. Archa, Bratislava 1994.
Birgus, Vladimír: Nerozhodující okamžik. Československá fotografie, 1977, č. 3.
Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA I., Světová literatura 1981.
Birgus, Vladimír: Sociální fotografie USA II., Světová literatura 1981.
Birgus, Vladimír; Pavel Scheufler: Fotografie v českých zemích 1839-1999. Grada, Praha 1999.
Český člověk. Fotografie z let 1982-1996. Studio JB, Lomnice nad Popelkou 1997.
Encyklopedický slovník. Zpracoval kolektiv autorů. Odeon, Encyklopedický dům, Praha 1993.
Encyklopedie českých a slovenských fotografů. ASCO 1993.
Flusser, Vilém: Moc obrazu. Výtvarné umění, 1996, č. 3-4.
Flusser, Vilém: Za filosofii fotografie. Hynek, Praha 1994.
Fotografie české společnosti. České foto, Studio JB 2000.
Hlaváč, Ľudovít: Dejiny fotografie, Osveta 1987.
Hlaváč, Ľudovít: Sociálna fotografia na Slovensku, Pallas Bratislava 1974.
Katalog Dílna '88 Ašsko. Chebské muzeum.
Katalog Dílna Lubsko 89. Svazarm Brno.
Katalog: 150 let fotografie, MK ČSR 1989.
Katalog: 3., 4., a 5. (1983-1985) workshopů maďarského projektu dokumentární fotografie v Nagybaracsce.
Katalog: Dílna '88 Ašsko.
Katalog: Dílna '89 Lubsko.
Katalog: Dílna '90 Mariánské Lázně.
Katalog: Dílna '91 Františkovy Lázně.
Katalog: Dílna '92 Cheb.
Katalog: Kladno 1994 - Horníci.
Katalog: Oživené město Neratovice, fotografická dílna 1996. B.m., Alba Studio 1996.
Klimeš, Lumír: Slovník cizích slov. SPN, Praha 1987.
Letem českým světem. Obraz proměny českých zemí v odstupu století. Lomnice nad Popelkou, Studio JB 1999.
Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století. Slezská univerzita v Opavě 1999.
McLuhan, Marshal: Jak rozumět médiím. Odeon, Praha 1991.
Moucha, Josef; Příběh Galerie 4.
Mrázková, Daniela; Příběh fotografie, Mladá fronta 1986.
Šmok, Ján: Teorie skladby fotografického obrazu. Slezská univerzita, filozoficko-přírodovědecká fakulta, institut tvůrčí fotografie, Opava 1994.
Šmok, Ján: Teorie umění a obsahové jednání člověka. Mezinárodní institut informačního designu, Benešov u Prahy 1994.
Tausk, Petr: Dějiny fotografie I., Přehled vývoje do roku 1918, SPN 1987.
Tausk, Petr: Dějiny fotografie II, Interpretační hlediska, SPN 1984
Tausk, Petr: Přehled současné fotografie v zahraničí, SPN 1985
Tausk, Petr: Přehled vývoje československé fotografie, SPN 198
Umění a řemesla, 2000, č. 4.

Obrazová příloha



Obr. č. 1 Ondřej Kocourek, Aš ´88



Obr. č. 2 Ondřej Kocourek, Aš ´98



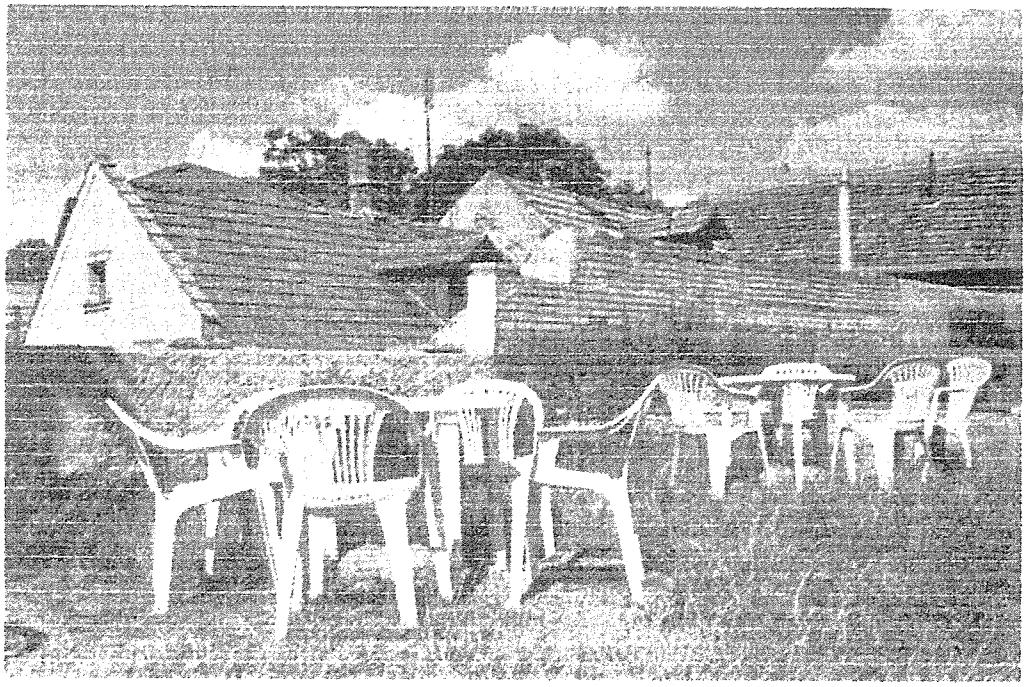
Obr. č. 3 Jaroslav Kučera, Cheb ´92



Obr. č. 4 Ján Rečo, Kladno ´94



Obr. č. 5 Tomáš Pospěch, Bolatice ´95



Obr. č. 6 Jaromír Čejka, Hostivice ´99



Obr. č. 7 Most 1898



Obr. č. 8 Most 1998

Obsah

Úvod	3
Vymezení pojmu dokumentární fotografie	4
Obecná definice	4
Ján Šmok	4
Vilém Flusser	6
Marshal McLuhan	8
Roland Barthes	9
Shrnutí	10
Počátky dokumentární fotografie	11
Přehled kolektivních projektů	12
Projekty dokumentární fotografie 80. a 90. let 20. století v České republice	17
Projekt Fotografické dokumentace Chebska	17
Dílna '88 Ašsko	18
Dílna '89 Lubsko	20
Dílna '90 Mariánské Lázně	23
Dílna '91 Františkovy Lázně	25
Dílna '92 CHEB	27
Dílna '98 Ašsko	29
Závěr a hodnoceni projektu Fotografické dokumentace Chebska	34
Fotografická dílna - Kladno 1994	35
Horníci	35
Oživené město Neratovice	37
Fotografická dílna 1996	37
Český člověk	39
Letem českým světem	42
Lidé Hlučínska	45
Fotografie české společnosti	50
Závěrečné hodnocení kolektivních projektů dokumentární fotografie	53
Použitá literatura	54
Obrazová příloha	55
Obsah	59