DOMOV v české fotografii

Imrich Veber

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Diplomová práce
Opava, 2014

DOMOV v české fotografii

The Home in Czech Photography

Imrich Veber

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Jiří Siostrzonek

Oponent: Petr Vilgus

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Diplomová práce

Opava, 2014

ABSTRAKT

Interpretace domova záleží na každém jedinci, já jsem se však pokusil nalézt několik významných umělců, kteří se zaměřili či se stále věnují tématu domova. Má práce se pokouší klást otázky o tomto druhu fotografie, na které také odpovídá, pokud je to možné. Text přináší platformu pro další dialog a prostor k budoucímu uvažování o této problematice.

KLÍČOVÁ SLOVA

domov, rodina, dokumentární fotografie, konceptuální fotografie

ABSTRACT

Interpretation of the ”home” depends on each individual, but I was trying to find a few major artists who are committed and are still devoted to the topic of home. My work attempts to ask questions about this kind of photography, which also corresponds, as far as possible. Text provides a platform for further dialogue and space for future consideration of this issue.

KEYWORDS

home, family, documentary photography, conceptual photography

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: **2012/2013**

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení:	**Imrich VEBER**
Osobní číslo:	**F120983**
Studijní program:	**N8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média**
Studijní obory:	**Tvůrčí fotografie**
	Tvůrčí fotografie
Název tématu:	**T: Domov v české fotografii**
Téma anglicky:	**T: The Home in Czech Photography**
Zadávající ústav:	**Institut tvůrčí fotografie**

Zásady pro vypracování:

Tvorba autorů systematicky dokumentujících prostředí domovů.

Forma zpracování diplomové práce: **tištěná/elektronická**

Seznam odborné literatury:

Jiří Musil (ed.), Lidé a sídliště, Praha: Svoboda, 1985.
Alain de Botton, Architektura štěstí, Zlín, 2010.
Vladimír Birgus, Jan Mlčoch, Česká fotografie 20. století, Praha: Kant, 2009.

Vedoucí diplomové práce: **Mgr. Jiří SIOSTRZONEK, Ph.D.**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání diplomové práce: **26. července 2013**
Termín odevzdání diplomové práce: **25. dubna 2014**

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

Děkuji všem, kterých se jakkoli dotkla má práce na tomto textu.
Jmenovitě pak Jiřímu Siostrzonkovi, Tomáši Pospěchovi,
Jindřichu Štreitovi, Michalu Kalhousovi, rodičům a Evičce.

Diplomovou práci jsem vypracoval samostatně za užití citované literatury a ostatních zdrojů a souhlasím s jejím zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Olomouc, 23. května 2014 Imrich Veber

OBSAH

ÚVOD 8
DOMOV 10
  Můj domov 11
DOMOV a FOTOGRAFIE 13
  50. a 60. léta 13
    Trampoty rodinného fotografa 13
  70. léta 20
  80. léta 29
  90. léta a současnost 32
    Rýč, míč, klíč 33
ZÁVĚR 36
JMENNÝ REJSTŘÍK 37
POUŽITÁ LITERATURA a INTERNETOVÉ ZDROJE 38
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA 39

ÚVOD

Ve svých dosavadních teoretických pracích jsem se vždy určitým způsobem dotýkal tématu dokumentární fotografie. Ať už to byla bakalářská práce na Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě anebo další práce, jíž jsem zakončil bakalářské studium na Katedře dějin výtvarných umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. V první jmenované jsem si z vlastní potřeby prohledával nové tendence uvnitř dokumentární fotografie, abych si mohl ohledat vlastní tvůrčí mantinely. V tomto období pro mne měla práce *Nový dokument v české fotografii v kontextu visegrádské 4* velký význam a to i přesto, že se nesetkala s nadšeným přijetím pedagogů. Druhou zmiňovanou prací byla *Vesnice jako světové téma – tvorba Jindřicha Štreita do roku 1989*, jíž jsem psal v období, kdy jsem pracoval na mé poslední knize HOMOurban a dokončoval další cyklus o handicapovaných uživatelích zařízení Marianum v Opavě. Bylo to období, kdy jsem ve vlastní tvorbě řešil jakousi vnitřní potřebu osvobození od klasičtější polohy dokumentární fotografie k novější formě. Proto pro mě bylo nesmírně důležité srovnat si vývoj Štreitovy tvorby, stejně jako, slovy Tomáše Pospěcha, vývoj nového dokumentu.

Teoretické práce by se patrně měly psát jako obohacující položky zárodečné vědecké činnosti studentů, které by měly mít přínos společnosti, kultuře atp. Minimálně cítíme, že by se o tom tak mělo hovořit. Já jsem svou teoretickou práci takto ale nikdy nevnímal. Nemívám tendence věnovat se věcem pouze pro splnění požadavků společnosti anebo vzdělávacího aparátu. Možná až s jistým sobectvím se zaměřuji vždy jen na věci, které mě v rámci určité problematiky posunují dále, na věci, které mi v daném čase objasní skutečnosti, ke kterým bych jinak neměl čas dospět. Snad už jen úvod této práce, jejíž název *Domov v české fotografii* by přinejmenším evokoval zcela jiná začínající slova a věty, dává tušit, že se pomalu stáváte čtenáři další práce, která má za cíl především mně samému objasnit několik vlastních otázek, které koneckonců mohou mít i obecnější platnost a proto je tento přístup aplikovatelný i na jinak nutně seriózněji vyhlížející akademické práce.

V návaznosti na můj aktuální projekt BLOK 62, ve kterém sleduji generaci lidí, která žije anebo strávila část života v panelových domech ze 70., 80. či počátku 90. let minulého století, jsem se často zamýšlel co je vlastně domov, jak jej lidé vnímají a jak k zobrazování tak abstraktního pojmu přistupují umělci. Právě proto se tato teoretická práce stává nedílnou součástí mé tvorby poslední doby

a dává mi tak prostor k vnitřnímu dialogu a řešení otázek, na které pravidelně narážím a jsem nucen se alespoň snažit si na ně odpovídat.

Má práce bude vedena tedy spíše esejisticky než přísně a suchopárně vědecky, dost možná čtenáři neposkytne žádná zásadní zjištění, ale třeba vytvoří prostor k dalšímu dialogu v „domácí" problematice a pokusí se zkonkretizovat pojem *domova* a popsat několik základních tvůrčích přístupů, které doloží na tvorbě vybraných několika autorů.

DOMOV

Jakkoli se může zdát pojem „domov" samozřejmý každému z nás, při snaze o účelové uchopení dojdeme k závěru, že je to pojem stejně abstraktní a neurčitý, podobně jako kultura, společnost, snad by se ve výčtu dalo pokračovat. Zřejmě se shodneme na tom, že k domovu často míváme příjemné asociace, to však nemusí platit absolutně a proto je tato teze velmi snadno vyvratitelná. Můžeme prohlásit, že domov je místo, odkud pocházíme. To se však taky zcela neztotožňuje se sociologickými zjištěními, i když je pravda, že většina z nás má domov právě takto zaškatulkovaný a pro takové se nynější snahy o lokalizaci a definici domova mohou zdát přinejmenším zcestné. Co ale ve chvíli, kdy připustíme, že: *„Domov může být letiště nebo knihovna, zahrada nebo třeba motorest."*[1]? Pokud připustíme i tyto možnosti, tak vše výše uvedené se nám zbortí. Jenže co pak na dovolené, kdy říkáme, že už půjdeme domů a ve skutečnosti tím myslíme hotelový pokoj?

„Spoléháme se na své prostředí, že bude nepřímo zosobňovat nálady a myšlenky, kterých si vážíme, a že nám je bude připomínat. Spoléháme na budovy, že nás budou jako psychologické formy tvarovat k lepšímu. Soustřeďujeme kolem sebe hmatatelné tvary, které nám sdělují, co vnitřně potřebujeme – ale snadno na to zapomínáme. Uchylujeme se k tapetám, lavicím, malbám a ulicím, aby nenechaly naše pravé já zmizet.

Na oplátku pak místa, jejichž mentalita se rovná té naší a legitimizuje ji, poctíme názvem ‚domov'. Náš domov nám nemusí poskytovat ubytování nebo skladovat naše šaty, aby si zasloužil takové pojmenování. Mluvit o domově ve vztahu k nějaké budově prostě znamená, že jsme poznali její soulad se svou vlastní vnitřní poezií."[2]

Výše uvedené Bottonovy poznámky jsou pozoruhodné a zejména pro můj účel tak povznášející, že by má práce o fotografii domova mohla být takřka o čemkoli a přitom bych vůbec nemusel utéct od tématu. Proto je více než nutné nyní na začátku stanovit hranice, ve kterých se budu na následujících stranách pohybovat. *„Domov totiž nejsou jen zdi našeho domu, kde jsme se narodili a vyrůstali, je to právě nefalšované děkování bytí za to, že jsoucna kolem nás existují, vždyť tu nemuselo být vůbec nic;(…)."*[3] Autorka předchozích řádků, Anna Hogenová, ještě dříve dochází k závěru, že *„abychom vůbec mohli milovat domov, musíme*

---

[1] BOTTON, Alain de. *Architektura štěstí. Tajné umění zařídit si život.* Zlín: Kniha Zlín, 2010. s. 103—104. ISBN 978-80-87162-64-4.

[2] tamtéž, s. 104.

[3] HOGENOVÁ, Anna. *Fenomén domova*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2013. s. 11. ISBN 978-80-7290-705-2

vědět, co je to ‚deinos'[4]*"*.[5] Dále rozvádí myšlenku o chybě lidí, kteří zapomínají na své prožitky hrůz, považuje to za největší chybu v jejich životech. Díky absenci hrůz v našich pamětech dochází k závěru o nepochopení dobra, tím pádem o nepochopení a nemožnosti prožitku domova – ten je možné chápat *„jen na pozadí ‚deinos'"*[6]. Díky těmto poznámkám nám začíná být patrné, že domov je zcela transcendentální pojem a proto k němu budu takto dále přistupovat. Hogenová dává důraz na potřebu klopýtnutí ve vlastním životě, člověk se podle ní musí naučit cizímu a teprve pak pochopit sebe sama. *„Žít z vlastního základu se člověk musí trpělivě učit. Nestačí si postavit dům, a tak založit domov."*[7] Alain de Botton pak na adresu fyzického domova ve smyslu prostorovém dodává následující: *„V náladách vtělených do domácích prostor nemusí být nic nepřirozeně sladkého nebo domáckého. Tyto prostory k nám mohou mluvit o zasmušilosti stejně dobře jako o vlídnosti. Neexistuje žádné spojení mezi pojmy domov a půvab. To, co nazýváme domovem, je prostě místo, kterému se daří snáz nám zpřístupnit důležité pravdy, jež svět ignoruje nebo jež naše rozptýlené a nerozhodné mysli nemohou udržet."*[8]

Můj domov

Vzhledem k předchozím citacím se na následujících řádcích pokusím pracovně si vymezit „můj domov" a v těchto vratkých a jistě i nadále jednoduše napadnutelných hranicích se dále pohybovat. Domov ve fotografii můžeme vnímat hned z několika aspektů. Jestliže upustíme od společensky daných konvencí, jsme schopni připustit, alespoň v to doufám, že domov do umění (vznikajícího fotograficky) prosakuje mnohovrstevnatě. První skupinu prací tvoří *předmětné obrazy*, druhou řekněme fotografie *intimního charakteru* (chcete-li rodinného) a třetí skupina sestává ze všech ostatních fotografií, které je možno definovat širšími pojmy jako domov, domovina, rodná krajina apod.[9] Tyto skupiny nejsou ale uzavřené nádoby a naopak se jednotlivá umělecká díla přelévají a vzájemně míchají. Ostatně zařazení toho kterého díla do jednoho ze tří uváděných šuplíků je silně emociálně

---

[4] *deinos* považuje za prožitek hrůzy a strašlivého

[5] tamtéž, s. 11.

[6] tamtéž, s. 11.

[7] tamtéž, s. 11.

[8] BOTTON, Alain de. *Architektura štěstí. Tajné umění zařídit si život.* Zlín: Kniha Zlín, 2010. s. 117. ISBN 978-80-87162-64-4.

[9] toto rozdělení vyplynulo z rozhovoru s Tomášem Pospěchem dne 6. března 2014 v Praze.

vynutitelné na kurátorovi, editorovi, zkrátka na každém, kdo se o rozdělení fotografií bude kdy pokoušet. Takže jsme zase na začátku, chtělo by se říci. Já se ale tohoto velmi hrubého dělení přidržím a pokusím se jej dále rozvinout.

Nejdříve bych pro svou práci vyřadil „domovinné" fotografie. Byť jsou jistě zajímavé, mou práci by učinily zbytečně nekoncentrovanou a tematicky nekonkrétní. První jmenovanou skupinou byla předmětná fotografie, kterou vnímám pro svou práci jako zcela nezbytnou, ale i přesto se k těmto fotografiím budu vyjadřovat pouze ve vztahu k prostřední kategorii *rodinné* fotografie, jenž je mi ve vztahu k mé práci nejbližší. Rodinnou fotografii ale nevnímám přesně tak, jak by mohlo její označení napovídat. Nevyhledávám fotografie rodinného charakteru, vytvářené primárně členy rodiny či amatérského charakteru. Co je pro mě v práci zcela nezbytné, je jakási *esence rodinné blízkosti*, navozování pocitů intimity, lidské a příbuzenské pospolitosti. Všeho posledně uvedeného se budu v následujícím textu držet a pokusím se vytvořit spíše jakýsi prostor k diskuzi nad daným tématem než vyčerpávající seznam autorů věnujících se esenci rodinného domova.

DOMOV a FOTOGRAFIE
50. a 60. léta

Domov jako široké téma bude zřejmě v dějinách fotografie jedno z nejfrekventovanějších vůbec a přesto mám pocit, že autorů, kteří by se mu výhradně věnovali, je poskrovnu. Než se dostanu k pro mě nejzásadnějšímu umělci, jenž věnuje svou uměleckou tvorbu rodině a naopak, pokusím se zlehka vnořit do poválečného období, kdy se u nás fotografie dostávala mezi širokou veřejnost a poskytovala čím dál více neomezenější možnosti. Při pročítání všech ročníků *Československé fotografie* jsem narazil již ve vydání z roku 1955 na článek **Jána Šmoka**, který je pro mě natolik zajímavý, že jsem se jeho část rozhodl bez výjimky přepsat.

> **Trampoty rodinného fotografa**
> (Přepis z: *Československá fotografie*, VI., 1955, č. 7, s. 77—78.)
> Se vzrůstajícím počtem nových fotografických pracovníků, kteří se v začátcích ponejvíce věnují soukromé nebo tak zvané rodinné fotografii, vzrůstají též předpoklady pro růst i dalších tvůrčích pracovníků. Snahou redakce je umožnit jim rychlejší růst a pomáhat ke zvýšení jejich ideové a odborné vyspělosti. K této otázce uvádí další diskusní příspěvek s. J. Šmoka a očekává širší ohlas z řad čtenářů.
>
> *„Rodinný nebo také soukromý fotograf užívá fotografického přístroje pouze ke svým soukromým cílům, nejčastěji k zachycení podoby nebo činnosti příslušníků rodiny, lidí sobě blízkých, svých dojmů z cest, z dovolené, výletů, méně často jako pomůcku při provádění svého koníčka nebo zaměstnání – třeba sbírání květin, lovu ryb atd.*
> *Mimo jazyk nepronikl ještě nikdy žádný sdělný prostředek v takové míře mezi nejširší vrstvy obyvatelstva, jako fotografie. Fotografie nevyžaduje totiž obtížně získatelnou zručnost nutnou na př. ke hře na hudební nástroj nebo ke kreslení. Tato zručnost je u fotografa nahrazena snadno zvládnutelnou technikou fotografického přístroje. Je možno se naučit za odpoledne manipulovat s přístrojem, není možno se naučit hrát na housle."*[10]

Toto Šmokovo srovnání je poměrně přehnané, i když je trochu patrné, jak jej zamýšlel. Manipulování s přístrojem je stejně snadno či obtížně zvládnutelné jako základní držení houslí.

---

[10] ŠMOK, Ján. Trampoty rodinného fotografa. *Československá fotografie,* VI., 1955, č. 7, s. 77—78.

„Zvládnutí fotografického procesu není otázka talentu, nýbrž otázka naučení – stejně jako se lze naučit psát nebo mluvit. Počet lidí, kteří užívají fotografie k soukromým cílům (dále budu užívat označení ‚rodinný fotograf'), je obrovský. Vedle tohoto množství je pouze nepatrná hrstka lidí, kteří užívají fotografie jako prostředku k umělecké tvorbě. Je to stejný poměr, jako mezi počtem lidí, kteří umějí psát, a počtem spisovatelů. Zatím co mezi spisovatelem a člověkem, který umí pouze psát, je od pradávna velmi jasný rozdíl, nebylo dlouho zřetelného rozdílu mezi fotografem rodinným a fotografem umělcem. Na jedné straně tvrzením, že fotografie není umělecká disciplina, byl smazáván rozdíl mezi podstatou činnosti rodinného fotografa a podstatou umělecké tvorby, na druhé straně po provedení důkazu, že fotografie je uměleckou disciplínou, vidíme naopak snahu tvrdit, že veškerá rodinná fotografie je umění."[11]

Je zajímavé, že svědky tohoto schizmatu jsme stále, zvláště pak v našem prostředí je stále legitimní uvažovat nad tím, zda fotografie je či není umění. Situaci nepomáhá ani přílišná ignorace ze strany státních sbírkotvorných institucí.

„Rodinná fotografie je nepřesný termín. Rodina a její prostředí mohou být totiž náplní tvorby umělecké i neumělecké. Správný termín by zněl ‚neumělecká fotografie z rodinného prostředí'. Neumělecká fotografie vede k užívání procesu k pouhé fotografické reprodukci skutečnosti, autor snímku nesleduje vyjádření myšlenky, nehodlá vyjádřit žádné společenské vztahy. Jde pouze o fotografické zaregistrování vzezření nějaké věci v daném okamžiku, při tom je postup zcela stejný, ať je onou věcí babička nebo stránka knihy. Takovou ‚reprodukční', zcela primitivní methodou je zhotovováno nejvíc snímků z rodinného prostředí. Tuto methodu mám na mysli, pokud budu dále užívat termínu ‚rodinná fotografie'."[12]

Ján Šmok zde vymezuje rodinného fotografa jako takového, který využívá fotografii pouze k vlastním soukromým cílům. Dále zajímavě konkretizuje zaměření svého textu přesně na „neuměleckou fotografii z rodinného prostředí". Téměř bych mohl první část jeho označení

---

[11] tamtéž

[12] tamtéž

negovat a zaměřit svou práci na „uměleckou fotografii z rodinného prostředí". To by však zcela nekorespondovalo s mým záměrem. I když se mi jedná také o popsání rodinného, má práce má pokrýt širší rozsah. Šmok dále pokračuje…

> *„Neumělecká fotografie soukromého typu není uměleckou kategorií právě tak, jako není uměleckou kategorií soukromý dopis nebo deník. Chceme-li však, aby soukromé dopisy byly psány slušně a srozumitelně, aby využívaly všech možností daného sdělného prostředku – jazyka – zkušeností a prostředků literatury. Když někdo ví, že ‚být' a ‚bít' je rozdíl a že krátká věta je srozumitelnější a přehlednější než věta přes dvě stránky – nestal se proto ještě spisovatelem a jeho dopis uměleckým dílem.*
>
> *Právě tak chceme, aby i soukromá neumělecká fotografie byla vkusná, aby využívala všech možností, které má daný sdělný prostředek (fotografie), aby převzala některé základní poučky z fotografické umělecké tvorby. Nikdo se ještě nestane umělcem tím, že se naučí přesně zaostřit a správně exponovat a že dá pozor, aby z hlavy fotografované osoby nevyrůstal telegrafní sloup nebo tovární komín.*
>
> *‚Rodinná fotografie' v celém svém rozsahu nespočívá ve fotografování členů rodiny, nýbrž v soukromém fotografování methodou neumělecké fotografie. Můžeme tedy ‚rodinnou fotografii' definovat jako užití neumělecké fotografie k zachycení jevů, zajímajících jedince. Tyto fotografie jsou určeny pro soukromou potřebu jedince a jeho okolí."*[13]

S výše uvedeným lze souhlasit, jen je třeba zdůraznit rozdíl mezi rodinnou fotografií bez uměleckých ambicí a takovou, která sice je rodinná, ale záměrně užívá amatérismu k dosažení tvůrčího záměru.

> *„Snížením cen na trhu a dovozem fotografických přístrojů podstatně stoupl počet fotografujících. Pouhé zvýšení počtu majitelů přístrojů nás ovšem nemůže uspokojit.*
>
> *Nové organisační útvary, které postupně vznikají, vykazují na jedné straně proti předválečnému stavu úzké sepětí svého úsilí s úsilím našich čelných mistrů o novou fotografii, o realismus, o socialistické umění. Na druhé straně nevykazují však žádné spojení s masou majitelů přístrojů, s ‚rodinnými' fotografy. Rodinní fotografové kroužkům nedůvěřují, do kroužků nejdou –*

[13] tamtéž

kroužky samy pro rodinné fotografy nedělají nic. Každý ‚vyspělejší' amatér prostým rodinným amatérem pohrdá, dokonce se objevilo i speciální označení ‚cvakař' (odvozeno od cvakání závěrky). V dobách nedostatku fotografického materiálu se často vyskytovaly návrhy, aby se cvakařům vůbec neprodával materiál.

Proti tomu vidíme na druhé straně kroužky lidové tvořivosti, které v některých případech sdružují vysloveně rodinné fotografy a nemohou proto vyvíjet uměleckou činnost. Kroužky lidové tvořivosti v té nebo oné formě by měly hlavně sdružovat ty fotografy, kteří se záměrně a vědomě věnují nebo chtějí věnovat fotografii umělecké. Obdobné je to u amatérů filmových, kde je smíšení ještě značnější.

Tažení proti ‚cvakařům' bylo založeno již před válkou na nesprávném chápání funkce fotografie ve společnosti a na neznalosti základních předpokladů umělecké tvorby ve fotografii. Toto tažení žádá, aby každý majitel přístroje ‚vážně umělecky fotografoval', čímž současně tvrdí, že fotografie umění je – i že fotografie umění není. Je-li totiž fotografie uměním, nemůže být uměleckost dána vlastnictvím přístroje, nýbrž talentem. Talent se nedá koupit současně s přístrojem. Po roce 1949 se v tažení proti ‚rodinným' dokonce objevila pověst, že rodinné fotografování je buržoasní přežitek, že musí každý sloužit svou fotografií ‚výstavbě socialismu'.

Stát věnuje obrovské částky na to, aby každý občan znal slovem a písmem rodný jazyk, aby se dovedl srozumitelně a vkusně písemně i ústně vyjadřovat. A přece nikdo neprohlásil, že socialistický stát naučil občany psát a proto že nesmí psát nic jiného než socialisticko-realistické romány. Je sice pravda, že ministr pošt někdy o svátcích žádá občany, aby psali méně, protože se záplava dopisnic a dopisů nevejde do místnosti poštovních úřadů – ale rozhodně netvrdil a tvrdit nebude, že psaní dopisů je buržoasní přežitek a že se dopisy psát nesmí. Ale my jsme ochotni to majitelům fotografických přístrojů tvrdit a ‚rodinnou fotografii' jim zakazovat.

Chceme-li, aby lidé svou fotografií sloužili budování socialismu, musíme se prostě přičinit o ohromný počet fotografujících. Z těch menší počet bude fotografovat slušně, ještě menší počet bude vytvářet fotografická umělecká díla."[14]

[14] tamtéž

Šmok na předchozích řádcích zajímavě obhajuje užití fotografie laiky a vzdoruje tomu, aby fotografie byla (zne)užívána k budování socialistické společnosti, když nakonec tuto možnost v předchozím odstavci připouští, ale podmiňuje ji výrazným zvýšením počtu fotografujících. Dále pokračuje s teorií, jak rozšířit fotografii mezi masy a zároveň je naučit, jak dělat lepší fotografie. *„Představme si, že bychom měli tolik ‚zárodečných' malířů, co máme ‚zárodečných' fotografů"*[15], píše a celý text zakončuje podivným provoláním a snahou o budování fotografického základu společnosti. *„Snáze se najde umělec mezi milionem fotografujících než mezi tisícem. Zvýšením úrovně základní masy rodinných fotografů bude zákonitě stoupat i počet fotografů orientujících se k umělecké tvorbě. Zvýšením úrovně rodinných fotografů podstatně prospějeme celé naší fotografii i celé naší společnosti."*[16]

Takovýto druh fotografie mě však v souvislosti s mou prací nezajímá, jde mi tedy hlavně o popsání pocitu domova v nejintimnějším slova smyslu, přičemž je mi jasné, nakolik je toto vymezení subjektivní. Základ tedy chtě nechtě bude vyvěrat z rodinného prostředí, cílem ale není popsání díla autorů, kteří sledovali jen své rodiny, natožpak omezení pouze na fyzickou přítomnost členů rodiny na fotografiích. Domnívám se, že dříve zmiňovaná *předmětná* fotografie může leckdy obsahovat silnou *intimní esenci* nebo ji také dokonce předčit svou vizuální výpovědí.

Fotografie domova se čas od času objevují v díle každého fotografa, avšak cílevědomý autorský přístup a koncepční sledování mnou výše vymezeného tématu se hledá obtížněji. Již dříve byly v časopisech, zejména v nejdostupnější *Československé fotografii*, publikovány fotografie rodiny, dětí, blízkých přátel. Nic ale nenasvědčovalo tomu, že bychom byli svědky rozsáhlejších tematických souborů, spíše než nahodilých jednotlivostí. Tak třeba v roce 1961 byla publikována fotografie **Rudolfa Kohna** *Rodina nezaměstnaného* **[1]**, anebo fotografie *Nové domovy pracujících v Maďarsku* **[2]**. Obě fotografie patrně nejsou součástí rozsáhlejšího rodinného souboru, ani v jednom případě autor zřejmě nezachycuje svou rodinu, domov či nejbližší, přesto však je zajímavé, že v 50. a 60. letech byla publikována řada takovýchto fotografií, které spíše měly snahu oslovit širší publikum, jež se rekrutovalo z amatérských řad majitelů fotoaparátů, než že by chtělo systematicky sledovat toto rodinné téma. O šest let dříve, ve stejné době, kdy byl publikován Šmokův text o rodinné fotografii, bylo

[15] tamtéž

[16] tamtéž

otisknuto také několik průměrných dětských fotografií. **[3]** Obrazový materiál tehdy věrně doprovázel zmiňovaný text a apeloval na amatéry a jejich rodinnou kreativitu. V souvislosti s touto tematikou byla ve stejné době publikována také fotografie dětského domova, což dokládá, jak institucionalizace zasahovala do každodenního života. **[4]** O frekventovanosti rodinného tématu vypovídá další řada fotografií **[5]**, nutno ale dodat, že se nejednalo o žádnou přesycenost těmito náměty a že jsou výše zmiňované fotografie vybírány z řady zcela odlišných témat zemědělství, krajiny, oficiálních slavností, které byly tehdejším aparátem de facto žádanější. Státní orgány však pociťovaly obrovský potenciál fotografické pracovní síly právě v poučených rodinných fotografech, podobně jako to zmiňuje Šmok ve svém textu.

Ať už však tato „mobilizace" amatérských fotografických sil měla v konečném důsledku nějaký užitek nebo ne, **Dagmar Hochová** byla jedna z prvních, zda ne vůbec první a téměř jediná česká fotografka, která se cílevědomě soustředila na téma dětské fotografie. Ačkoli její fotografie pro mě postrádají vážnou esenci intimity domova, nemohu v souvislosti s mou prací přejít její tvorbu bez povšimnutí.

„Moji rodiče byli moudří lidé. Měli k sobě krásný vztah, spolehlivý a kamarádský. V tomhle duchu se nás tři děti snažili vychovávat. Nechyběl jim ani smysl pro humor. Svým příkladem na nás samozřejmě působili a mě ani nenapadlo, že by to mohlo být jinak. Často jsme si zvali kamarády a kolem kulatého stolu baštili chlebíčky a dortíčky a slavili narozeniny. Přitom jsme si vymýšleli různá dobrodružství a některá i prováděli. Postříkali jsme čistý baloňák ženě školního inspektora špinavou vodou z kouzelného prstenu s gumovým balónkem. Chudák bratranec Pavel se sestřičkou trpně přihlíželi, když jsem jim operovala houpacího koně. Z rozříznutého břicha lezla sláma a já je ujišťovala, že kůň bude opět zdráv. Na svůj temperament jsem občas doplácela i ve škole: ‚Hoši a Hochová zůstanou po škole'."[17] Už jen z autorčina úvodního textu monografie *Deset, dvacet, třicet, už jdu!* je patrná jakási laskavost a vřelost, s jakou Hochová přistupuje k fotografování dětí. Její fotografie dětí nejsou hodnotící, nemají nějaký vážný podtext a postrádají třeba i trochu kritičnosti. Jakoby povstaly z ryzích rodinných fotografií, které také vznikají ve většině případů ze snahy zachytit radostné okamžiky. Hochová však vizuální sílu fotografii posouvá daleko za možnosti běžného tehdejšího uživatele fotoaparátu. Její fotografie dívky schovávající se za dřevěnou sudovitou nádobou **[6]** má v sobě tolik hravosti, laškování

[17] HOCHOVÁ, Dagmar. *Deset, dvacet, třicet, už jdu!*. České Budějovice, 2009. ISBN 978-80-902860-5-4

a zároveň tajemnosti, kolik by běžný fotograf jen těžko zaznamenal. Nejen motiv je sám o sobě zajímavý, Hochová jej však ještě umocňuje přesnou čtvercovou kompozicí středoformátové kamery, mistrně využívá opakujících se obloukovitých křivek kovových obručí, elipsovitého závěru nádoby a tváře děvčete. Pravidelnost kuželovité kompozice je však narušena pohledem očí, který směřuje ven ze snímku a zároveň vytváří přímku rovnoběžnou s diagonálou naznačenou dvěma otvory v uších nádoby. Prostá jednoduchost snímku, klid a harmonie, vytvářejí celkovou jedinečnou atmosféru. Dagmar Hochová nebyla fotografkou přistupující k dětem s věkovým odstupem a nadhledem. Hochová naopak svým přístupem byla stále si hrající holkou mimoděk mačkající spoušť. Podobnou hravostí s promyšlenou obrazovou skladbou vyniká také další fotografie bubliny a tří dívek **[7]**. Hochová rozehrává dynamickou kruhovou kompozici na trojúhelníkovém pozadí tvořeném tvářemi dívek.

Ve stejné době se objevila další výrazná dokumentaristka **Markéta Luskačová**, která se dětem věnovala také, i když ze zcela jiné perspektivy. **[8]** *„Jako je u jejího cyklu ze Šumiace třeba připomenout tradici české meziválečné fotografie, není možné nepokusit se u tématu dítěte o vymezení vztahu mezi Markétou Luskačovou a její skoro o generaci starší přítelkyni Dagmar Hochovou. V lecčem jsou si blízké, do jisté míry se vymezují jedna vůči druhé. Téma dítěte je pro ně pro obě významné, pro obě představuje dítě opravdovost a spontaneitu, kterou dospělí mnohdy ztrácejí. Určitý rozdíl je však v tom, jak každá z nich děti fotografuje. Obě hledají v dítěti jeho osobnost, ta je přitahuje a tu se v něm pokoušejí při fotografování povzbudit. Zatímco však Dagmar Hochová do fotografování dětí vkládá svou láskyplnou vehementnost, Markéta Luskačová prociťuje svět dítěte, které je na jejích fotografiích vždy součástí vyhraněného sociálního kontextu."*[18] Ke slovům Marie Klimešové není co dodávat, snad jen že obrat „láskyplná vehementnost" asi nejlépe popisuje fotografie Hochové a dělá zřejmou dělící linii mezi jejími pracemi a tvorbou Markéty Luskačové. Na rozdíl od ní, řadě fotografií Hochové hrozí téměř nasládlost a sklouznutí k až přílišnému sentimentu. Naproti tomu je pohled Luskačové podstatně přímější a bez zalíbenosti otevřenější. Fotografie z roku 1968 ze *Šumiace* **[8]** nám tak přináší obrazové svědectví z nejintimnější části domácnosti – dětské ložnice – ale přitom si zachovává nejpřísnější výtvarná měřítka. Ve stejné době fotografoval svůj ikonický soubor *Cikáni* **Josef Koudelka**, který bychom také samozřejmě mohli zařadit do kontextu prací zabývajících se tématem domova, avšak k účelům mého tématu, vymezení domova a vzhledem

[18] KLIMEŠOVÁ, Marie. In: *Markéta Luskačová*. Praha: Torst, 2001. s. 35. ISBN 80-7215-129-0

k množství dostupné literatury o jeho tvorbě, jej ponechám stranou pouze s touto letmou zmínkou. Podobně můžeme uvažovat také o tvorbě **Josefa Sudka**, jehož práce jsem se rovněž rozhodl nezařadit do kontextu mé práce. Jeho fotografie jsou více než o domovu o domovině ve smyslu, o kterém se budu zmiňovat později v souvislosti s Janem Reichem.

70. léta

K posledně zmiňovanému Sudkovi je vhodné zmínit také minimalistu **Jana Svobodu**, jehož fotografie je do jisté míry možné vnímat z hlediska domova. Lze hovořit o atmosféře domova, která je ale velmi skryta pod silnou minimalistickou vizuální výpovědí jeho fotografií a proto jeho zařazení do mé práce je velmi abstraktní a subjektivní. Když se ale zaměříme na jeho tvorbu, na níž o několik let později navázal například Michal Kalhous, kterému se budu věnovat v závěru mé práce, tak zjistíme, že působení fotografií těchto autorů může vyvolávat podobné reakce a v divákovi evokují obdobné pocity. **[36, 37]**

Časová posloupnost ale poměrně logicky dává možnost navázat třetí výraznou dokumentaristkou, **Iren Stehli**. *„Léto roku 1973 bylo pro ni šťastné, za příznivé lidské konstelace začala fotografovat zajímavé lidské typy. Více než o pěkné fotografie šlo o ty lidi na nich. ‚Před příchodem do Československa jsem nejen nefotografovala, ale ani jsem o fotografii nic nevěděla. K té mě přivedla vlastně náhoda. Když jsem se připravovala na vysokoškolské studium, spřátelila jsem se s dívkou, která v té době studovala fotografii. V její temné komoře vlastně vznikl můj zájem o fotografii. Nemohu pominout ani druhý podnět. Ocitla jsem se v novém a docela jiném prostředí, poznala jsem jinou a hodně odlišnou kulturu… Fascinovalo mě všechno, od oblečení lidí přes jejich veřejné projevy a různost typů po ulice, obchody, tramvaje, taneční zábavu; prostě všechno bylo jiné. Snad nejdůležitější byly vztahy mezi lidmi, v mých očích daleko vřelejší a srdečnější, než jsem dosud měla možnost poznat… Začala jsem naprosto bez konceptu, ale brzy jsem poznala, že s lidmi, které fotografuji, potřebuji mít kontakt. Ačkoli jsem byla zmítána ostychem a strachem, že budu odmítnuta, požádala jsem ty, které jsem chtěla fotografovat, o souhlas…‘(…).“*[19] Jak sama Stehli uvádí, byla fascinována vším od oblečení až po taneční zábavu. S odstupem času vidíme, že všechna tato témata se dříve nebo později dostávala do popředí jejího zájmu. Osobně Iren Stehli vnímám, zvláště pro účely mé práce, jako jednu z nejdůležitějších autorek, které se skutečně koncepčeně věnovaly domovu. Ať už její zaměření bylo zcela cílené nebo

[19] FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. s. 573—574. ISBN 978-80-7215-369-5

nikoliv, její „domovská" témata naplňují vše, co si často pod pojmem domov můžeme představit, ale je tam i cosi navíc, *„aura, která není běžná, přímost a síla. Způsob Irenina fotografování je od začátku jasně dán, je tak jednoznačný jako její povaha, její zvědavost a její zájem: soustřeďuje se na lidi, život, lidskou zkušenost, lidské prožitky, táže se, jaký je člověk a jaký je jeho život. Ale i ten člověk je u ní zvláštně vymezený, není to kdokoli, je to člověk společensky nezařazený, spíše trochu na okraji, mimo establishment, a žije si po svém. Jeho projev je do té míry svodobný, že překračuje normu průměrného a zavedeného způsobu bytí. Je to člověk bez společenského nánosu ve své totální obnaženosti, opravdovosti a bezprostřednosti, braný tak, jak je, bez příkras, ale s velikým obdivem ke všem projevům jeho životní sebejistoty, prézence a osobité závažnosti. Jsou to většinou zvláštní individuality, a tak dochází na Ireniných fotografiích k tomu, že jedinec je centrem celého obrazu. I v těch případech, kdy jde o skpinu lidí, vždycky je tam jedna osoba základní osou a je tak kontepmlována, že by o ní šel napsat psychologický elaborát."*[20]

Již v souboru *Statek u České Lípy* z roku 1975 se Stehli v náznacích dotýká domova **[9]**, ten však naplno a koncepčně sleduje v cyklech *„Doma, Krejčí, Libuna, Dům – tahle témata jsem vlastně fotila od roku 1976 zároveň, vždycky v určitých fázích o něco intenzivněji. Pamatuji se například, že v létě 1978 jsem byla skoro denně u Libuny, a tím jsem pak časem poznala i její sousedy atd. Pak jsem se dozvěděla, že Dům se bude bourat, takže jsem pak intenzivněji zase fotila ty lidi kolem, ale to vše se nějak neustále prolínalo."*[21]

Stehli dále uvažuje v souvislosti s „domáckými" soubory o formě fotografické knihy, která podle ní může mít stejnou funkci jako román a dodává: *„Zajímala jsem se v té době o dvě osoby, u kterých jsem trávila nejvíce času, a to o krejčího Slámu a Libunu Sivákovou. Navštěvovala jsem je zpočátku zcela bez konceptu, jen proto, že mě oba přímo fascionovali: krejčí Sláma především svou svérázností, naprosto neotřelým způsobem života a myšlením, které bych u takového člověka nikdy nepředpokládala, a Libuna Siváková zpočátku svou krásou a noblesností, která byla v protikladu s podmínkami jejího života… Uvažovala jsem o tom, proč se vždy v knihách zobrazují jen slavní lidé a proč nevidíme knihy o životě lidí, jako je třeba tato žena, jejíž život je pro mne vlastně důležitější. Kladla jsem si otázku, zda vůbec lze zobrazit každodenní všednost její reality, která spočívala*

---

[20] tamtéž, s. 574.

[21] STEHLI, Iren. In: FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře.* Praha: Torst, 2009. s. 576. ISBN 978-80-7215-369-5

v naprostém stereotypu bez efektů, bez návštěv slavných lidí, vernisáží výstav atd., ale jen v každodenním praní, mytí nádobí, ošetřování vřískajících dětí a nekonečném uklízení ve značně stísněném prostoru… Po čtyřech letech, když jsem toto téma zpracovávala pro diplomní soubor, pochopila jsem znovu roli, kterou sehrál čas. Uvědomila jsem si, že se pokouším přejít od práce na esejích k práci na románu. Takový román nelze předem koncipovat, sám se rozvíjí v čase."[22]

Libuna se tak stala hlavní postavou bezmála třicet let trvajícího románu nejen o ní samotné, ale, a to zejména, o roli ženy v tehdejší společnosti, o vztahu k muži či dětem. V tehdy nepublikovaném textu z roku 1986 Anna Fárová píše: *„Román o Libuně trvá dvanáct let, Iren Stehli ji zná od jejího útlého mládí, kdy ji začala fotografovat, a pak sledovala vývoj jejího života v manželství, mateřství, konflikty s partnerem až do vyvrcholení její opuštěnosti a uvědomění si sebe a své samoty s dalšími a dalšími peripetiemi. A je-li to naprosto konkrétní příběh Libuny – cikánky žijící na Žižkově –, je to zároveň v takovém pojetí především alegorický a možný příběh o ženě vůbec."*[23] Autorka v tomto vizuálním eseji využívá mimo klasičtějších pohledů, které mimochodem silně připomínají fotografie Josefa Koudelky **[10]**, také oněch předmětných **[11]**, které jsem zmiňoval při dělení fotografie domova. Přitom jak vidíme, tyto předměty (jakkoli v tomto případě zobrazují také drobné podobizny Libuny a jejího manžela) skvěle navozují a evokují podobné pocity jako portréty fyzicky přítomných osob. Je tedy zcela zřejmé, že k zobrazení atmosféry domova není bezpodmínečně nutné fotografovat členy rodiny, své blízké atp., ale lze se soustředit pouze na fragmenty z intimního každodenního prostředí. To také dokládá soubor *Ticho* **Dušana Šimánka**, kterého Stehli jako svého tehdejšího spolužáka vyzvala ke zdokumentování žižkovského domu před jeho demolicí.[24]

„Dušan Šimánek fotograficky zaznamenal sloh určité doby. Jeho hledání vizuality ve vystěhovaných domech starého Žižkova určených k demolici není informací o konkrétní intimní situaci, ačkoli tento rozměr je zdánlivě nejviditelnější. Na počátku stály náhoda a kouzlo nechtěného, uprostřed vědomá zkušenost a na konci dokonale senzitivní

---

[22] tamtéž, s. 576.

[23] tamtéž, s. 576.

[24] tamtéž, s. 586.

a přitom věcný obraz."[25] Dramatik *Michael Zochow* k Šimánkovu Tichu napsal v Berlíně v roce 1989 následující: *„Vždycky mě dojímá vstoupit do opuštěné místnosti. Kdepak, ta není prázdná. Je tam ticho. Ticho, ve kterém se život stal ozvěnou. Tomu tichu lze naslouchat jemně, srdcem. Co života je ve smrti! A jakého života! Života už ode všeho oproštěného, čistého, vytříbeného. Ano, i v tom tichu se stává život uměním, a to je vskutku kouzelná proměna. Naslouchámе nevyslovenému, zříme neviditelné. Zapomenuté vzpomínky se vracejí naplněny novým smyslem…"*[26]. Zochowův text úžasně interpretuje stavy diváka, který sleduje Šimánkovy fotografie, které jsou zmrazením mrazení v zádech, které vyvolávají pohledy na vystěhované byty, holé obnažené, dávno zašlé, stěny – svědky mnoha rodinných událostí, lásek, radostí, střetů a hádek. **[12]** *„Minimalismus a intenzita vidění zároveň s bravurou realizace velkoformátových fotografií působí jako hledání podstaty životních událostí v jejich zbylé esenci."*[27] Anna Fárová ještě dodává několik zajímavých postřehů. *„Ticho Dušana Šimánka je vnitřní projekt nezávislý na poptávce, zcela neveřejný, neutilitární a neprodejný. Je to tichý a ryze osobní svět, svět plachosti a pochybností, svět bez vnější záře, obrácený do sebe. (…) Patřily k němu tapety, dekorativní předměty, nábytek a jeho rozmístění, které dohromady tvořily něco podobného tomu, co Karel Čapek nazýval Marsyas čili na okraj literatury. Toto byl okraj kultury. / Intimity žižkovských domácností přinášely fantastické konfigurace a objevy, které měly zvláštní citový nábor. Frontální stanoviště fotografa, co nejjednodušší rozprostření objektu po celé ploše fotografie, od kraje do kraje – všechny tyto principy poznačily celou jednu etapu Šimánkovy tvorby až k dovršené sérii pod názvem Ticho. Vedle obydlených interiérů existovaly na Žižkově opuštěné a vystěhované byty, ve kterých zůstaly stopy po obyvatelích, někdy zcela nezřetelné a postupně mizející, stíny a prach, hřebíky a praskliny, otisky bývalého života. Fotograf tam nalezl abstraktní scénu pro metafyzická dramata anebo předlohy pro barevné obrazy. Zjitřené vnímání prostoru a barvy překrývá touhu sdělovat reálný význam, poněvadž objekty jsou naplněné tajemným estetickým a existenčním kouzlem. Při procházení ztichlými vyprázdněnými prostory zažíval ozvuky svých pocitů, kde víc než pouhé vidění rozhodovalo souznění s atmosférou místa a s objekty. Extázi*

---

[25] LINDAUROVÁ, Lenka. In: FÁROVÁ, Anna; LINDAUROVÁ, Lenka. *Dušan Šimánek*. Praha: Torst, 2006. s. 27. ISBN 80-7215-274-2

[26] ZOCHOW, Michael. In: FÁROVÁ, Anna; LINDAUROVÁ, Lenka. *Dušan Šimánek*. Praha: Torst, 2006. s. 29. ISBN 80-7215-274-2

[27] FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. s. 587. ISBN 978-80-7215-369-5

z prostoru, kterou nejprve fotografiemi vyznává, postupně potlačuje a vědomě popírá, dokonce i tam, kde snímá trojrozměrnou část místností – strop se stěnami, roh místnosti nebo stěny kolmé na sebe apod. Potřeba dokonalosti a symetrie není racionálně zdůvodněnou konstrukcí, nýbrž vyplývá z imaginace a snových představ. Vznikají fotografie, které na první pohled působí jako dokonalé plošné reprodukce zvoleného výřezu zdi, vytvořené iluzivní téměř naturalistickou metodou. Při bližším zkoumání zjistíme, že je tu cílená transformace a stylizace, které vyznívají jako samozřejmost. Tato oproštěnost nebo jednoduchost není však zjednodušením, nýbrž komplexním a komplikovaným hledáním esence a podstaty."[28] **[13]**

Nyní se ještě vrátím ke Stehlinému propojení obou dříve zmiňovaných rovin (*předmětné* a intimní *rodinné*), které pozorujeme v souboru *Doma* (1975—1981), kde autorka pečlivě hlídá „kulisy" portrétovaným… *„Interiéry, tedy Doma, jsou jednou z nejsilnějších kapitol tvorby Iren Stehli. Fotografuje obyvatele domácností tak, jak oni si sami přejí, nechává je zvolit si místo i postoj. Zdálo by se, že fotografka tady už nečiní vůbec nic. Volí pouze svoje stanoviště k objektu, čímž zdůrazňuje svoje ‚stanovisko'. Respektuje druhého v jeho projevu a v jeho rozmanitosti. Přihlíží k různým ukázkám životního stylu a činí to s jistým humorem. Má smysl pro nezvyklé a svobodné chování osob, které zůstává stejné i před kamerou, a to naznačuje dlouhodobou důvěru, která se vytvořila během hodin nebo roků dialogu. Tyto obrazy jsou jednoduché, tak jednoduché, jak jen možno. Mají průzračnost zrcadlení, vědomou naivitu upomínkových snímečků."*[29]

Jsme tak svědky fotografií, které upomínkově, ale s vážností zobrazují lidi v jejich vlastních bytech, pokojích, patrně na jejich nejoblíbenějších místech. **[14, 15, 16]** Soubor *Doma* je proto příznačný k tématu domova v jeho nejniternějším smyslu slova. Vidíme fotografované, kteří s hrdostí otevírají dveře fotografujícímu a dávají tak nahlédnout do svých soukromých prostorů, chcete-li domovů. A poslední soubor Iren Stehli, který bych v souvislosti s fotografií domova rád zmínil a zároveň navázal na předchozí rozsáhlé texty o Tichu Dušana Šimánka, je *Dům v Žerotínově ulici* (1976—1979). Stehli se dozvěděla o připravované demolici a tak se rozhodla systematicky fotografovat prostředí domu, který měl být za pár let odstřelen. Vytvořila tak memento několika místním rodinám a citlivě zaznamenala mizející mikrosvět pavlačového domu a jeho obyvatel. Hojně využívá podhledů a nadhledů **[17]**, cítíme silnou provázanost

---

[28] tamtéž, s. 593.

[29] FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. s. 577. ISBN 978-80-7215-369-5

s ve stejnou dobu vznikajícím cyklem Doma **[18]**, až nakonec spatříme apokalyptický výjev právě odstřelených a k zemi se sesouvajících domů, které vypustily z komínů poslední prach. **[19]**

Anna Fárová kolem sebe v 70. letech, zejména v souvislosti s výstavami v Činoherním klubu, vytvořila okruh dokumentaristů většinou z pražského prostředí, mezi které ale přizvala také **Jindřicha Štreita** z odlehlé severovýchodní části Moravy. Štreitovu tvorbu zde není třeba představovat, zmiňuji jej v souvislosti s jeho vlastní reflexí domova. *„Když jsem fotenkoval zde*[30]*, nemyslel jsem jen na domov jako takový, ale na tento kraj a na začlenění lidí do této krajiny, do tohoto územního celku. Bylo to také proto, že to byl kraj, který byl násilně vysídlen a znovu dosídlen. Byli to lidé, kteří zde šli z mnoha důvodů a toto téma bylo stále jakýmsi podprahovým motivem, na který jsem při každé návštěvě jakékoli rodiny myslel. Mnozí již při nastěhování zde, mysleli, jak se co nejrychleji odtud zase dostat jinam. Do teplejších krajin, do civilizovanějších krajů, do míst, kdy to není tak náročné na žití. Tito lidé nepřemýšleli o tom, že by zde zapustili kořeny a hledali domov. Již lepší to bylo s dětmi z rodin, kteří přišli dříve. Tyto děti již přijímali místo jako svůj domov. Snažili se zde najít uplatnění. Situace se poněkud změnila po sametové revoluci, kdy se otevřely další možnosti a tady se podmínky ještě zkomplikovaly. Tak to vše mi šlo hlavou. Já osobně jsem přijal tento kraj za svůj domov. Od mých deseti let, kdy se rodiče do tohoto kraje přistěhovali, jsem byl k tomu veden jejich příkladem. Dělali vše pro to, aby byli nápomocni lidem a tomuto místu.*

Nedávno jsem se zúčastnil v Praze výstavy Kde domov můj?[31]*. Domov je pro mě místo, kde jsem zapustil kořeny, kde člověk žije se svou rodinou, kde cítí bezpečí. Každý to má trochu jinak. Snad to ani není vázáno na místo, ale na mezilidské vztahy a na lásku, kterou prožíváme.*

Fotografové jako třeba Pavel Štecha, Irena Stehli, Bohdan Holomíček, prakticky každý dokumentarista se nějak tohoto tématu dotkl. Nemusel fotenkovat jen v bytech, ale třeba panelákový exteriér – J. Čejka, ulici V. Kolář…"[32]

Fotografie Jidřicha Štreita jsou všeobecně známé a já jsem dlouho uvažoval, zda jej do této práce zařadit nebo ne. Vzhledem ale k jeho

---

[30] Autor zde má na mysli Bruntálsko a okolí Sovince, kde dodnes žije.

[31] Výstava *Kde domov můj?* byla organizována Centrem současného umění DOX v Praze ve dnech 11.10. 2013—20.1. 2014. Součástí kurátorského výběru zavedených autorů byla také část děl získaných veřejnou výzvou.

[32] Z osobní korespondence s Jindřichem Štreitem ze dne 1. března 2014.

vlastnímu komentáři je zřejmé, že více než domov jej zajímala situace lidí v jeho kraji ze socio-politického úhlu pohledu. Samozřejmě, že se domov objevuje napříč jeho tvorbou, mě však v souvislosti s mou prací zajímají autoři, kteří se zcela cílevědomě a koncepčně věnovali tomuto tématu. Kteří se nořili hlouběji do jednotlivých domácností a osudů lidí, než aby zaznamenávali zevrubnější, byť fotograficky hluboký a důsledný, vývoj společnosti. Stejně tak do mého vnímání domova příliš nezapadají Štreitem zmiňovaní Bohdan Holomíček, **Jaromír Čejka [20]** nebo Viktor Kolář. Všichni se jistě dotýkají tématu domova, možná i více, než sám tuším nebo si chci připustit, všechny tyto autory ale vnímám jako observátory dění okolo, ne jako zúčastněné intimní „rodinné" fotografy, kteří by hluboce prociťovali téma rodiny, domova a nejbližších ať už svých nebo cizích. Domov pro ně v otázce fotografie zastával pouze jeden z mnoha námětů, který ve svých pracech chtěli obsáhnout. Možná je obhajoba mého vymezení značně vrtkavá, docela možná je i nemístná a chybná, jestliže ale chci cíleně zúžit téma domova, nezbývá, než přistoupit na velmi subjektivní vymezení a s tím spojený výběr autorů.

Vzhledem k nyní uvedenému se sám sebe ptám, jak obhájit výběr cyklu *Chataři* (1970—1972) **Pavla Štechy**. Vždyť stejně jako Štreit, Kolář nebo Čejka „pouze" zaznamenává život lidí kolem sebe, bez ambicí fotografovat domov (alespoň myslím), dokonce i bez blízkého vztahu k fotografovaným. Co je ale pro mě nejdůležitější – fotografuje cíleně jakousi úzce vymezenou formu domova, byť víkendového, do kterého se Pražané uchylují v jejich volném čase. *„Je tu dosud osobní prožitek, osobní podání, je tu vyhraněnost fotografického názoru, brilance provedení, jistá suchá strohost, která je antiromantická, antiexpresivní, ale zato dobře vyjadřuje moderní problematiku. Všechny snímky jsou dovedené do zmrazené geometrické a obsahové statičnosti. Tento fotograf jako by odmítal nepředvídatelnost a fantastičnost životního dění, jako by korigoval přesahy rozumového světa do emocionálního na přiměřenou míru, všechno citové zůstává v náznaku. Jinak všechno slouží konkrétnímu sdělení, má svůj smysl a poslání, jako by tu vládly spíše propočty a racionálno než podvolení se intuici, inspiraci, nahodilému a okamžitému okouzlení životních a fotogenických vždycky sugestivních malých zázraků. Štechovy fotografie působí definitivně, ale zároveň studeně svou maximální účelovostí."*[33] Část textu Anny Fárové ze dne 3. listopadu 1978, kterým zahajovala Štechovu výstavu v Činoherním klubu, vystihuje zcela přesně podstatu jeho fotografického souboru, který je suše konstatujícím,

[33] FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. s. 515. ISBN 978-80-7215-369-5

přitom autorsky a výtvarně silný. Štecha neidealizuje víkendové úniky společnosti a spíše než romantické představě o sídle na venkově staví zrcadlo ne jednotlivcům zachycených na fotografiích, ale celé společnosti. **[21]**

Podobně jako Štecha se i **Stanislav Pekár** soustředí na drobná prostředí, v tomto případě na ubytovnu či piknik[34]. Jeho přístup je ale podstatně živější, vycházející z tehdejšího pojetí dokumentární fotografie, ačkoli nebylo pravděpodobně ještě tak etablované, jak by se mohlo zdát. *„Dnešné Pekárove poňatie fotografie je v slovenskej amatérskej fotografii ešte dosť ojedinelé svojim neestetizujúcim a zdanlivo antivýtvarným postojom."*[35] Jeho fotografie z ubytovny **[22]** jsou silně zúčastněná díla, jejichž vizuální působení nechává přítomnost autora téměř zmizet, stejně jako v souboru *Piknik* **[23]**. Při sledování fotografií tak mizí bariéra mezi sledujícím a sledovaným a stáváme se součástí Pekárových interiérů a exteriérů.

S fotografiemi dříve zmiňovaného Jaromíra Čejky a v návaznosti na tvorbu slovenského autora Stanislava Pekára je namístě citovat text Petry Hanákové z roku 2007, který byl věnován kapitole *Panelová normalizácia* výstavy *Stratený čas? Slovensko 1969—1989 v dokumentárnej fotografii*, kterou organizovala Slovenská národní galerie v Bratislavě.

„Väčšina stôp vizuálnej kultúry socializmu sa po roku 1989 pozvoľna vytrácala, prevrstvili ju nové vizuálne stopy, najmä reklama – sprvu hrubá, neotesaná, neskôr stále sofistikovanejšia. Povrchné stopy zmizli, zostalo však jedno nezanedbateľné, neprehliadnuteľné zlopovestné dedičstvo – panelová výstavba. Sídliskové životné prostredie – povestná betónova džungľa, poznamenalo a dodnes poznamenáva každodenný život veľkej časti slovenskej populácie a istým zástupným spôsobom symbolizuje i všetky podstatné ‚lajfstajlové' hodnoty dobového životného pocitu označovaného ako normalizačná šeď: rovnakosť, sociálna nivelizácia, zvnútornenie, zdanlivé (panelovo-stenové) sprivátnenie, ale i relatívne šťastné (keďže dobrodružné) detstvo ‚husákových detí' v tesnej (hoci nevybranej) komunite sídliska. V rámci interpretácie, vymedzenej tínedžerskou sídliskovou romantikou Fontány pre Zuzanu a drsne kritickým Panelstory od Viery Chytilovej, predstavujú sídliskové fotografie na našej výstave skôr (hoci nie výlučne) ten kritický tón. Bohuňovského Vlčince (pôvodne inštalované vo veľkých, spevnených

---

[34] Práce Stano Pekára bylo možné zhlédnout v roce 2012 na Mesiaci fotografie v Bratislavě.

[35] VICENÍK, Klaudius. Fotografia Stanislava Pekára. *Československá fotografie*, XXVIII., 1977, č. 11, s. 500.

zväčšeninách ako akási druhá kulisa priamo na sídlisku) ukazujú práve onú ‚zvlčilú' detskú apropriáciu predčasne odovzdaného sídliska bez občianskej vybavenosti. Zdanlivo prorežimné Hákove snímky – najmä tá so šťastnou nukleárnou rodinkou na pozadí sídliska – možno kedysi vyznievali optimisticky. Súčasnosť však obnažuje skôr ich ambivalentný, ironický tón. Predsa však by táto kapitola nemusela byť len kritikou vtedajšej (iste nedokonalej a v podstate monštruóznej, ale aspoň nejakej) bytovej a rodinnej politiky. Práve ona bola totiž prirodzeným zázemím povestného normalizačného demografického zázraku – na Slovensku snáď bezprecedentného baby boomu 70. a 80. rokov."[36]

Následující text na výše zmiňované výstavě uváděl část *Súkromie*. *„Útek do rodiny či únik do súkromia – to sú pojmy, ktorými sociológovia či urbánni etnografi zvyknú charakterizovať jeden z dominantných trendov života za normalizácie. Okrem demografického boomu či fenoménu chatárstva a chalupárstva prezrádzala tento proces primkýnania sa k rodine a privátnym hodnotám napríklad špecifická bytová kultúra panelákových sídlisk. Byty za totality sú dnes fascinujúcim študijným materiálom najmä pre zahraničných sociológov a kultúrnych historikov: zvonka šedivá rovnakosť a deficitné životné prostredie – anonymné, odcudzené a nevľúdne, zvnútra perfektne zateplená obývačka s parádnou ‚stenou' či exotickou tapetou – typickými atribútmi socialistického malého blahobytu či súkromého raja. Hoci exteriéry panelákov a pôdorys ich bytov boli takpovediac invariantné – boli akousi mriežkou socialistickej triednej nivelizácie, v interiéri a jeho zariadení sa sociálne nožnice prekvapivo otvárali. Spomínaný trend úniku do súkromia zaznamenala i fotografia. Tzv. subjektívny dokument snímal každodenné, malé i veľké starosti a radosti, odohrávajúce sa v bezprostrednej, intímnej blízkosti fotografov. Išlo často o akési rodinné denníky, pripomínajúce amatérsku rodinnú fotografiu i jej terapeutické hodnoty. Viaceré foto-cykly vznikali (ako väčšina denníkov) na báze časozberu, ktorý obnažoval a zároveň prekleňoval aj tie tragickejšie životné okamihy (napríklad Nosálov súbor Otec mi odišiel či Stachove diptychy rodinných portrétov s vyprázdněnými miestami po odídených, resp. zomretých členoch rodiny). Vznikali tak často výnimočne bezprostredné, milé, empatické snímky, vypovedajúce o potrebe ľudskej blízkosti*

[36] HANÁKOVÁ, Petra. In: HANÁKOVÁ, Petra; HRABUŠICKÝ, Aurel. *Stratený čas? Slovensko 1969—1989 v dokumentárnej fotografii*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2007. s. 131. ISBN 978-80-8059-127-4

a spolupatričnosti, ale aj o osobitom mieste fotografa a fotoaparátu v intímnych projektoch (a projekciách!) rodinných dejín."[37]

Jak už bylo dříve zmíněno, období socialismu pochopitelně výraznou měrou formovalo životy mnoha lidí a společnosti, chtělo by se říci všech. Již zmiňovaný Pavel Štecha fotografoval úniky z této znormalizované společnosti, na druhé straně vznikaly fotografie z druhé strany, zevnitř společnosti. Hanáková ve svých textech hovořila o fotografiích **Vladimíra Háka**, jehož práce působí téměř jako katalogové položky k tomu, jak se stát šťastnou socialistickou rodinou. **[24]** Již méně zainteresovaně působí fotografie **Antona Podstraského**, který kombinuje „předmětnou" fotografii s krajinářskou a dokládá tím, že i bez nutnosti portrétování členů rodiny (když nebudeme považovat kočárek za portrét dítěte schovaného patrně uvnitř) lze vizuálně odvyprávět silný příběh. **[25]** Velmi příjemným a osvěžujícím dojmem pak v tomto obodbí působily stále vznikající rodinné fotografie, které ale svým obsahem a formou přerůstaly Šmokem zmiňované rodinné amatéry. K právě takovým můžeme přiřadit práce **Jána Motulka [26]** či již Hanákovou zmiňovaného Ľubo Stacha a řadu dalších, kteří se kdy, byť částečně, tématu rodiny a domova věnovali.

80. léta

Ačkoli nemám příliš rád časová dělení, užívám je tady ne ani tak pro rozdělení tvorby jednotlivých autorů, jejichž práce samozřejmě nevznikají na základě letopočtu, ale spíše kvůli přehlednosti textu samotného. Shodou okolností ale začátkem 80. let začal fotografovat exteriéry ulice z okna svého kladenského bytu **Jiří Hanke**. V tomto souboru se zaměřil, jak už bylo napsáno, výhradně na exteriér. Koncem 70. let totiž v exteriéru vznikají ještě snímky mnoha autorů, například **Jana Reicha**, které by mohly být podobně zařazeny do kategorie domova, já jeho soubor záměrně vynechávám, protože esencí jeho snímků je *domovina*[38] více než samotný *domov*. Zatímco Reich fotografoval domovinu širokého množství lidí, společnosti, Hanke se zaobíral a systematicky fotografoval jeho de facto nejbližší a nejvšednější prostředí. Co může být pro většinu lidí běžnějšího, než je výhled z vlastního domu, bytu? Hanke tak pouze zhmotňuje své každodenno ve fotografických zvětšeninách, sdílí s námi své rituály pravidelných výhledů a dává nám poznat, co musel nebo chtěl v průběhu více než 20 let sledovat, pozorovat, na co chtěl číhat, co očekával…

---

[37] HANÁKOVÁ, Petra. In: HANÁKOVÁ, Petra; HRABUŠICKÝ, Aurel. *Stratený čas? Slovensko 1969—1989 v dokumentárnej fotografii*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2007. s. 143. ISBN 978-80-8059-127-4

[38] *Domovinu* vnímám více jako pojem vlastenecký a společenský než intimní.

Jeho soubor *Pohledy z okna mého bytu*[39] je proto sumářem nálad, proměn a pocitů, které pozoruhodně důsledně zprostředkovávají jeden běžný domov v Kladně. **[27]** Hanke kontinuálně pokračoval ve fotografování svých pohledů až do současnosti.

Tak jako Hanke svéhlavě fotografoval svou ulici, v Polsku v období let 1979—1990 vytvářela svůj neobyčejně rozsáhlý *Zapis socjologiczny* **Zofia Rydet** a vytvořila tak důsledný portrét tehdejší polské společnosti.**[28]** Její práce je naprosto cílevědomou typologií téměř „sanderovského" typu, připomínající práce také Jacoba A. Riise či jiných renomovaných autorů. Co je zajímavé, že stejně jako oni, nebyla Rydet fotografkou v pravém slova smyslu – byla socioložkou, která zpočátku využívala fotografii jako dokumentaci předmětu svého zájmu. Její tvorba tak samozřejmě vykazuje zřejmé prvky dokumentární, portrétní, ale svým způsobem také konceptuální fotografie zejména ve svéhlavém přístupu k fotografovaným. Rydet díky tomuto vytvořila autentické album někdejší polské společnosti. Zofii Rydet zde zmiňuji zejména z důvodu vizuálních kvalit její tvorby, kterou mi svou dlouhodobou a soustředěnou prací připomněl právě Jiří Hanke a není mým cílem zde obsáhnout polské autory v celé šíři.

Ve druhé polovině 80. let se u nás objevila autorská dvojice tehdy studentů **Lukáše Jasanského** a **Martina Poláka**. *„Zřejmě nejvýznamnějším fotografickým cyklem první fáze tvorby Lukáše Jasanského a Martina Poláka jsou Pragensie, na kterém pracovali celou druhou polovinu 80. let. Metodiku vzniku Pragensií autoři ještě několikrát zopakovali: při společných procházkách vyhledávali a fotografovali banální, zdánlivě obyčejné nebo v tradičním smyslu nehezké náměty, jejichž případný význam je zpočátku zřejmý jen autorům. (…) Cyklus Pragensie představuje jakousi odvrácenou tvář skutečných pragensií, oslavujících krásy historické Prahy. Lukáš Jasanský a Martin Polák namísto toho zachycují lokality na rozhraní města a přírody, pragmatickou architekturu továren, kancelářských budov a plotů, neudržované meziprostory a parkoviště."*[40]

Jasanský s Polákem začali pracovat s fotografií poměrně radikálně a cílevědomě, jakkoli to na první pohled nemusí být zcela patrné a nejen laické veřejnosti, která v jejich konceptuálním přístupu jen stěží hledala nějakou logiku nebo dokonce umění. *„Hned první výstava Lukáše Jasanského a Martina Poláka v Galerii Kniha v roce 1989, kde*

---

[39] Stejnojmenná kniha byla vydána nakladatelstvím Kant v Praze koncem roku 2013, editor Tomáš Pospěch.

[40] POSPISZYL, Tomáš. In: *Lukáš Jasanský, Martin Polák.* Praha: tranzit.cz, 2012. s. 440. ISBN 978-80-87259-15-3

byla představena později ještě doplněná podoba cyklu Pragensie, *vyvolala kritickou reflexi. Zpráva v časopise Československá fotografie se nesla v duchu nepochopení záměru umělců: ‚Autoři přinesli do redakce několik fotografií, abychom měli vhodný doprovodný materiál k této informaci o výstavě, ale byli jsme jejich výtvory mírně šokováni a nic nás neupoutalo. Fotografie byly ‚prázdné', bez jakékoliv invence a jiskry, přestože se autoři nechali slyšet, že jde o tvůrčí záměr.'*[41]*"*[42] Autor nedávné monografie této autorské dvojice Tomáš Pospiszyl dále ještě dodává následující: *„Fotografie Lukáše Jasanského a Martina Poláka se již od roku 1989 staly na domácí půdě předmětem diskuzí, přesto i zde dokázaly oslovit své diváky, najít své vykladače a propagátory. Jako jeden z prvních jejich konceptuální podstatu pochopil historik umění Zdenek Primus, jenž oba fotografy zařadil do několika jím organizovaných výstav. Rané soubory také zaujaly v Československu žijícího ruského umělce Viktora Pivovarova, který o nich v roce 1991 napsal dodnes zajímavý článek do časopisu Výtvarné umění."*[43] *„Práci Jasanského a Poláka Pivovarov charakterizuje jako neokonceptuální. Současně o ní přidává několik předvídavých postřehů: dílo Jasanského a Poláka se podle něj vyznačuje desakralizací a demytizací posvátných hodnot, jaké představují náboženství, smrt nebo umění. Podstatná je pro ně ironie, hravost a potřeba reflektovat prostředky umění. (…)"*[44]
Pragensie tak představují podivný soubor fotografií, které mají vedle vysoké umělecké úrovně také obrovskou vypovídací hodnotu. **[29, 30]** Dalo by se namítat, že jsou zaměřeny na domovinu, podobně jako je tomu v případě mnoha jiných autorů a tedy by je bylo vhodné z mé práce vyřadit, podobně jako jsem to udělal u řady dalších autorů. To že jejich práce je zaměřena více na domovinu je sice pravda, to nepopírám, co je ale pro mě zvláště důležité je skutečnost, že Jasanský s Polákem vědomě filtrují své okolí, vybírají striktní detaily a scény, jež využívají ke konstrukci svého uměleckého záměru. Do důsledku dovádí snahu o potlačení estetiky, brání se jakémukoli zkrášlení a povrchovému okouzlení. Oproti tomu další fotografové, které jsem do mé práce nezařadil, pouze konstatují, dokumentují,

---

41 -rs-. Lukáš Jasanský a Martin Polák, *Československá fotografie*, XL., 1989, č. 10, s. 435.

42 POSPISZYL, Tomáš. In: *Lukáš Jasanský, Martin Polák.* Praha: tranzit.cz, 2012. s. 442. ISBN 978-80-87259-15-3

43 PIVOVAROV, Viktor. Pozvání k tanci. *Výtvarné umění*, II., 1991, č. 1, s. 45—50.

44 POSPISZYL, Tomáš. In: *Lukáš Jasanský, Martin Polák.* Praha: tranzit.cz, 2012. s. 442. ISBN 978-80-87259-15-3

zkrátka na vysoké úrovni zobrazují své okolí bez toho, aniž by do výsledného díla vkládali svůj silný autorský záměr či názor.

90. léta a současnost

Zmiňovaní Lukáš Jasanský a Martin Polák jsou součástí zajímavé generace autorů, kteří si podobně jako oni pohrávají s banálností, všedními výjevy, s předsudky společnosti, vizuálními vjemy a stereotypy. Jednou z této generace je také **Markéta Othová**, jejíž některé práce je možné bez pochyby zařadit do kontextu domova. Podobně jako Jasanský s Polákem, či autor, kterému se budu věnovat na konci, také ona uvážlivě volí jména svým souborům a tak například „fotografický herbář lučních květin" pojmenovává *Ahoj babi*. **[31]** V něm sice vůbec nezobrazuje jakoukoli osobu, natožpak babičku, ale díky tomu možná ještě sugestivněji v každém divákovi vyvolá obraz vlastní babičky, který tento cyklus menších černobílých zvětšenin bude nutně evokovat. Nabízí se nyní další soubor, který si pohrává již se samotným názvem – *Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno…* **Michaela Thelenová** se v něm opět věnuje otázce domova, tentokrát ve smyslu vztahovém a jak už název napovídá, řeší partnerskou otázku stejně jako možná širší problém rodiny atp. **[32, 33]** Autorka tímto souborem nepřináší žádná řešení ani nic víc, prozkoumává ale každodenní vizualitu a mezilidské vztahy v nejužší podobě – patrně mezi dvěma lidmi. Její fotografie nemají jednoznačnou interpretaci a tak konečné vyznění práce je ponecháno na divákovi, který si v jednotlivých fotografiích může vytvořit příběh, jenž bude vystavěn na základech a prožitcích toho kterého člověka. Thelenová si pohrává se stereotypy, snad také pootevírá dnes tak frekventovanou otázku genderové vyváženosti – ona, autorka, čeká na muže, partnera, který přichází z práce do krásně a sterilně upraveného prostředí.

Michaela Thelenová vytváří zajímavou paralelu k práci **Kamily Musilové**, která zejména v souboru *Dědeček a babička* **[34]** důsledně ohledává spíše její vztah s prarodiči než vlastní domov jako takový. Musilová pracuje s typickými předměty z bytu nebo domu jejích prarodičů, které přeskládává, vytváří novou realitu a jak sama říká, fotografie jsou nejhlubším portrétem jejího dědečka a babičky. To dokazuje fakt, který jsem už několikrát zmiňoval, že fotografie domova či rodiny, potažmo „rodinná fotografie", nemusí nutně bezprostředně zobrazovat členy rodiny, ale často si vystačí pouze s podobným zprostředkovaným pohledem, jakými jsme svědky právě v díle Othové, Thelenové či Musilové.

Myšlenkovým i vizuálním protipólem zmiňovaných autorek je **Dita Pepe**, v jejíž díle bychom mohli najít jistou paralelu k fotografiím Kamily Musilové v otázce rekonstrukce reality. Dita Pepe koncem 90. let a počátkem desetiletí následujícího vytvářela převážně autoportréty. Její *Autoportréty se ženami* **[35]** asi nejvíce korespondují s tématem domova (možná také kvůli volbě interiérů), ačkoli k mému vnímání esenciality domácího intimna mají tyto vykonstruované fotografie přecejen stále poměrně daleko, byť formálně zobrazují domov v té nejryzejší podobě. Co je však zajímavé, že stačí vyměnit jednu osobu za neautentickou a výsledná fotografie zcela změní své vyznění a nemyslím si, že by to bylo způsobeno pouze tím, že známe okolnosti s nimiž Dita Pepe pracuje. Ona stylizace a vytváření iluze a jiné identity je natolik patrná, že postačuje k nabourání harmonického vnímání fotografie a evokaci atmosféry domova. Nemám na mysli harmonické vnímání fotografie ve smyslu zobrazování čehosi nutně pozitivního, spíše jako takové zobrazení, kterému nebrání nic „divného" v jeho interpretaci a ve ztotožnění daného obrazu s pojmem domov. I přes veškerou snahu o autentičnost fotografií se autorce nedaří přesvědčivě zobrazovat sebe sama jako cosi přirozeného, což později brání divákovi v upřímné či uvěřitelné interpretaci.

Rýč, míč, klíč

„Tato výstava představuje mé rodinné a domácnostní introspektivní snažení, jehož výsledkem jsou fotografie, ve kterých věci, situace běžného života mohou nabývat obecnější nebo symbolický význam. Domov a výchovu dětí vnímám i jako prostor vycházející z pochopení a přijetí svých nových rolí. Výsledkem tohoto uvědomění a uvědomění si tvorby prostoru domova a tvorby v prostoru domova není jen artefakt, ale hlavně svobodná, sebevědomá tvůrčí bytost a ji obklopující prostředí důvěry a bezpečí. Záměrem je ukázat obyčejný život, jehož všední každodennost a zdánlivá jednotvárnost nemusí být zatěžující banalitou, emocionálním skleníkem a deprimujícím vězením, které brání svobodnému využití a rozvíjení našich vlastních schopností. Prožití a pochopení obyčejnosti, všední každodennosti a jednotvárnosti mohou být vnímány i jako cesta k sebepoznání, otevření se světu, úžasu z bytí, zjemnění vnímání a možnost k získání zkušeností, které odhalují hluboký smysl života potvrzovaný smrtí. Vystavené fotografie mají kromě jiného prověřit i schopnosti a možnosti mé obrazové komunikace."[45]

---

[45] text Michala Kalhouse k vlastní výstavě *Rýč, míč, klíč*, která se konala v Galerii Emila Filly v Ústí nad Labem ve dnech 27. ledna—4. března 2011.

Autor předchozích řádků, **Michal Kalhous**, je pro mě autor, který dovádí téma domova do krajnosti a věnuje mu téměř celou svou tvorbu a veškerý tvůrčí čas. Michal Kalhous je podivně uvědomělým, teoreticky velmi dobře vybaveným autorem, který však potlačuje přílišnou intelektuálnost (nebo ji naopak plně využívá?) a soustředí se na banální momenty z domácnosti, z výchovy dětí, z mezilidských vztahů. To vše z jakéhosi uvěřitelného vnitřního přesvědčení, navzdory všem, kteří v jeho práci chtějí vidět něco vykalkulovaného. Michal Kalhous je pro mě nejryzejším autorem, který nejen pečlivě vybírá své fotografie, ale s jeho nedokonalými, často velkými zvětšeninami cílevědomě a s rozvahou pracuje ve výstavním prostoru a při konečné prezentaci. Nevytváří univerzální fotografie do jakéhokoli prostředí, jeho systematická práce během samotného pořizování fotografií bývá sofistikovaně stvrzena „chudou" adjustací a strohým, snad až „banálním" umístěním v prostoru. Sám Kalhous přiznává, že jednoduché přibití fotografií hřebíkem na stěnu používá také z finančních důvodů, ale pokud tomu takto je, omezené finanční prostředky v tomto případě dopomáhají k důsledné konečné prezentaci díla.

Můžeme říci, že Michal Kalhous spolu s Lukášem Jasanským a Martinem Polákem, Markétou Othovou či Alenou Kotzmannovou navazují na minimalistické práce Jana Svobody a jeho současníků. *„Michal Kalhous přitom uvnitř své generace vždy zaujímal specifickou pozici. Působí totiž mimo kulturní centra na venkově v moravském Šternberku, ale především přistupuje asi nejradikálněji k problematice vztahu zaznamenávaného tématu a estetické formy jeho obrazu. Navazujíc na teorii ready-mades Marcela Duchampa, Kalhous fotografuje jaksi mimoděk a vybírá si předměty či situace, které provokují svojí indiferentností. Banalita či dokonce ošklivost jeho ‚modelů' se přitom stávají otevřeným polem pro autorovu sofistikovanou práci s kompoziční a vypjatě výrazovou stránkou jeho fotografií. Tu navíc ještě autor prohlubuje řazením jednotlivých snímků do obsahově ucelených sérií, ve kterých každý záběr či detail sehrává podstatnou roli v procesu komunikace a uchopení díla divákem."*[46]

Michal Kalhous totiž pracuje s rodinnou nebo jeho slovy „domácnostní" fotografií k mému vnímání nejbližším a nejupřímnějším způsobem. Kalhous se ke své životní roli otce postavil čelem a prostřednictvím své tvorby se ptá nejen sebe, co je úlohou muže v rodině, potažmo ve společnosti, jak se tyto rodinné vztahy proměnily, co je řekněme životně důležité atp. Rovněž se otevřeně

---

[46] Z úvodního textu Michala Kolečka k výstavě *Rýč, míč, klíč* v Galerii Emila Filly v Ústí nad Labem ve dnech 27. ledna—4. března 2011.

„smiřuje” s touto rolí, nehraje si na velkého umělce, kterému je rodina upozaděnou oporou. Naopak. Otevírá se širokým možnostem zapojení vlastní rodiny, přátel a nejbližších do své tvorby. Kombinuje tak „rodinné” portréty **[37,39]** s jakýmisi fragmenty okolí **[38]**, vizuálně dává možnost nahlédnout do svého nejintimnějšího prostředí. V jeho fotografiích ale nevidíme pouze věcně zachycené předměty **[40]**, ale atmosféra domova, rodinné teplo, paradoxně číší z těchto jinak poměrně stroze vystupujících zvětšenin **[42,43]**. Je pravda, že Kalhousova tvorba otevírá řadu diskuzí, pokud bych přistoupil na zdejší schizofrenní posuzování fotografického umění – Michal Kalhous má to štěstí být na straně fotografů-umělců a ne na té druhé. Jeho práce je tedy stvrzena skupinou kurátorů a teoretiků, kteří fotografii vnímají jako ryzí umění a Kalhousovi je definitivně stvrzován statut umělce. Opačná strana českého fotografického prostředí na něj nahlíží jako na kalkulátora a vykonstruovaného umělce a popírá kvality jeho práce. Stačí vzpomenout nepochopení tvorby Jasanského a Poláka ze strany redakce *Československé fotografie* při jejich první pražské výstavě. Nebo snad tato autorská dvojice nepochopila podstatu umění? S tvorbou Michala Kalhouse to může být podobné, jen jsme dále a jeho fotografie jsou z těch nejryzejších domácnostních, jaké jsme u nás kdy měli. Kalhous se nebojí kombinovat banální fotografie **[41]**, respektive fotografie banalit, které povyšuje na umělecké předměty (v případě jitrnice jakousi podivnou neumělou instalací), s fotografiemi, jež můžeme pravděpodobněji označit za zdánlivě běžné rodinné momentky. **[44, 45]** Kalhousův jinak pečlivě konstruovaný soubor drží silnou vizuální, názorovou i myšlenkovou kontinuitu a to i přesto, že při laickém přehlédnutí souboru může nejeden divák zůstat s pocitem nepochopení.

Jak jsem již psal výše, Michal Kalhous představuje pro mě nejryzejší podobu fotografie domova a jsem velice rád, že je to právě on, kdo si takto cílevědomě sleduje svou „domácnostní” linii tvorby a že v české fotografii zachovává myšlenku na cosi tak důležitého, jako je domov, vlastní identita, rodina a v neposlední řadě čistota a upřímnost uměleckého projevu.

ZÁVĚR

Domov v české fotografii bylo téma, které mě delší dobu zajímalo také z hlediska mé vlastní tvorby a jsem nesmírně rád, že jsem tomuto tématu mohl věnovat mou diplomovou práci. Před začátkem práce jsem tušil, že se nejedná o jasně ohraničené téma a že jej bude velice těžké vymezit. Přes to všechno jsem s výsledkem spokojený. Práci jsem úzce koncentroval pouze na výběr již etablovaných autorů a na jejich tvorbě jsem se pokusil představit téma domova, různé přístupy k němu a případně si zodpovídat otázky kolem jejich tvorby či problematiky jako takové. Je zajímavé, jak v průběhu mého textu jsem se dopracoval od klasických poloh dokumentární fotografie ke konceptuálnější formě. Nevím, zda je to způsobeno mnou nebo vývojem fotografie a jejím uplatňováním. Určitě by bylo možné, a je to přirozené, vybrat zcela jiné autory se zcela odlišnými pracemi a názorem. Já jsem však k práci přistupoval řekněme kurátorsky, mým cílem nebylo vyčerpat a zmínit všechny autory, kteří se kdy tématu domova věnovali a okrajově se jej dotkli – to by podle mého názoru snad ani nemělo význam. Můj výběr autorů je tedy zcela subjektivní, založený na mém vnímání fotografie domova a na mém v úvodu vymezeném rozsahu a zaměření prací. Stejně tak, jak už jsem zmínil, uvažoval jsem spíše nad pracemi zavedených autorů. Možná spíše kvůli časovému stvrzení jejich díla než z jakési bezpečnosti výběru. Všem je jasné, že v současné době vzniká celá řada prací, které by bylo možné zařadit do této práce o domově, ale jsou to díla dostatečně hluboká? Myslím, že mnohá z nich nejsou. Většina těchto prací jsou pouze povrchními a letmými soubory vznikajícími především na základě studijních zadání a proto jsem se všem takovýmto souborům raději vyhýbal. Jednak nejsem přesvědčen o jejich kvalitách, a také by to mou práci dělalo zbytečně nekoncentrovanou a nakonec mé vykreslení domova dostatečně koresponduje s tím, co jsem si v úvodu vytyčil ke sdělení.

Fotografie domova tedy není jasně vymezitelná, dokonce ani v našem prostředí nevznikala příliš koncepčně, byla a je spíše roztroušena v rozsáhlejších dílech ostatních autorů. I přes to všechno jsem velice rád, že také u nás najdeme fotografy, kteří jsou bytostně spjatí s tématem domova, rodiny, svého bezprostředního okolí a nebojí se si svou situaci obhajovat. Vždyť koneckonců rodina a nejbližší jsou většinou první lidé, se kterými nejen mladí autoři přicházejí do styku, které fotografují a sdílejí s nimi svůj tvůrčí čas.

JMENNÝ REJSTŘÍK

Jaromír Čejka.....26, **20**
Marcel Duchamp.....34
Vladimír Hák.....29, **24**
Jiří Hanke.....29, 30, **27**
Dagmar Hochová.....18, 19, 23, **6, 7**
Bohdan Holomíček.....25
Věra Chytilová.....27
Lukáš Jasanský.....30, 31, 32, 34, **29, 30**
Michal Kalhous.....33, 34, 35, **37—45**
Rudolf Kohn.....17, **1**
Viktor Kolář.....25
Alena Kotzmannová.....34
Josef Koudelka.....19, 22
Markéta Luskačová.....19, **8**
Ján Motulko.....29, **26**
Kamila Musilová.....32, **34**
Markéta Othová.....32, 34, **31**
Stanislav Pekár.....27, **22, 23**
Dita Pepe.....33, **35**
Anton Podstraský.....29, **25**
Martin Polák.....30, 31, 32, 34, **29, 30**
Jan Reich.....29
Zofia Rydet.....30, **28**
Iren Stehli.....20, 21, 22, 24, 26, **9—11, 14—19**
Josef Sudek.....20
Jan Svoboda.....20, 34, **36**
Dušan Šimánek.....22, 23, 24, **12, 13**
Pavel Štecha.....26, 27, **21**
Jindřich Štreit.....25, 26
Michaela Thelenová.....32, **32, 33**

POUŽITÁ LITERATURA a INTERNETOVÉ ZDROJE

BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: Kant, 2010. 390 s. ISBN 978-80-7437-026-7

BOTTON, Alain de. *Architektura štěstí. Tajné umění zařídit si život*. Zlín: Kniha Zlín, 2010. 265 s. ISBN 978-80-87162-64-4.

Československá fotografie

FÁROVÁ, Anna. *Dvě tváře*. Praha: Torst, 2009. 1151 s. ISBN 978-80-7215-369-5

FÁROVÁ, Anna; HELLER, Martin. *Iren Stehli*. Praha: Torst, 2006. 175 s. ISBN 80-7215-284-X

FÁROVÁ, Anna; LINDAUROVÁ, Lenka. *Dušan Šimánek*. Praha: Torst, 2006. 143 s. ISBN 80-7215-274-2

HANÁKOVÁ, Petra; HRABUŠICKÝ, Aurel. *Stratený čas? Slovensko 1969—1989 v dokumentárnej fotografii*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2007. 215 s. ISBN 978-80-8059-127-4

HOGENOVÁ, Anna. *Fenomén domova*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2013. ISBN 978-80-7290-705-2 HOCHOVÁ, Dagmar. *Deset, dvacet, třicet, už jdu!*. České Budějovice, 2009. 126 s. ISBN 978-80-902860-5-4

KALHOUS, Michal. *Rýč, míč, klíč. Fotograf a jeho rodinné inspirace: Disertační práce.* Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Fakulta umění a designu, 2012. 109 l. Vedoucí disertační práce Michal Koleček.

LUSKAČOVÁ, Markéta. *Markéta Luskačová*. Praha: Torst, 2001. 159 s. ISBN 80-7215-129-0

POSPISZYL, Tomáš (ed.). *Lukáš Jasanský, Martin Polák.* Praha: tranzit.cz, 2012. 468 s. ISBN 978-80-87259-15-3

WOLYŃSKI, Piotr (red.). Formy zamieszkiwania. Domostwa w obrazach – poznaniaków portret zbiorowy. Poznań: Akademia Sztuk Pięknych w Poznaniu, 2010. 119 s. ISBN 978-83-88400-49-0

WOLYŃSKI, Piotr (red.). Formy zamieszkiwania. Publiczne i prywatne przestrzenie miasta. Poznań: Uniwersytet Artystyczny w Poznaniu, 2010. 163 s. ISBN 978-83-88400-66-7

www.faitgallery.com

www.kamilamusilova.com

www.zofiarydet.com

jasansky-polak.svitpraha.org

artlist.cz

www.itf.cz

www.gef.cz

www.galeriecaesar.cz

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA

[1] Rudolf Kohn, *Rodina nezaměstnaného*



[2] *Nové domovy pracujících v Maďarsku*





Dětská rodinná fotografie: Na písku (D. Řehák, Brno) • U televisoru (S. Kadlec, Praha) • Při kreslení (S. Kadlec, Praha) • V přírodě (Z. Martinovský, Praha) • Z rodinného alba (J. Pergler, Praha) • Martin s Jendou (A. Vošta, Praha)

[4] Leo Schwarz, *Z pobytu nejmenších v dětském domově* (Olomouc)



[5] Z. Voženílek, *Nedělní procházka*



[6] Dagmar Hochová, z knihy *Deset, dvacet, třicet, už jdu!* (1956—1969)



[7] Dagmar Hochová, z knihy *Deset, dvacet, třicet, už jdu!* (1967—1994)



[8] Markéta Luskačová, *Šumiac*, 1968



[9] Iren Stehli, *Statek u České Lípy*, 1975



[10] Iren Stehli, *Libuna*, 1974—2001



[11] Iren Stehli, *Libuna*, 1974—2001



[12] Dušan Šimánek, *Ticho*, 1977



[13] Dušan Šimánek, *Ticho*, 1977



[14] Iren Stehli, *Doma*, 1975—1981



[15] Iren Stehli, *Doma*, 1975—1981



[16] Iren Stehli, *Doma*, 1975—1981



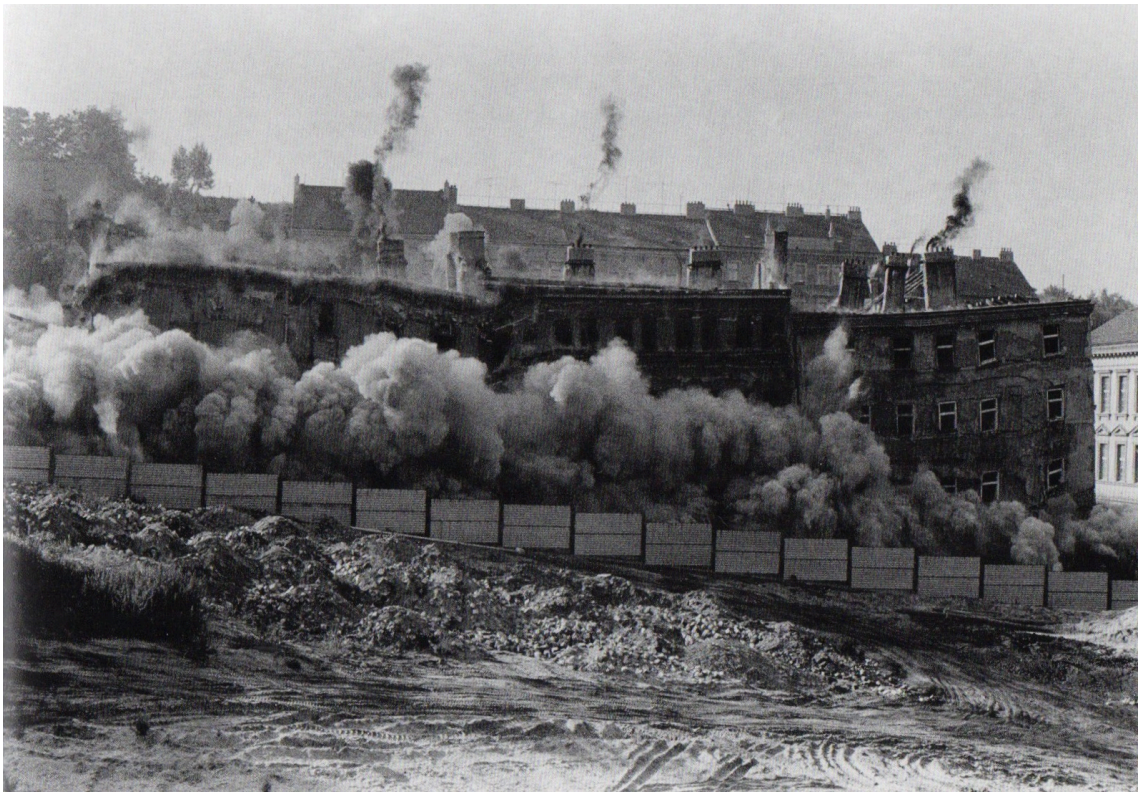
[17] Iren Stehli, *Dům v Žerotínově ulici*, 1976—1979



[18] Iren Stehli, *Dům v Žerotínově ulici*, 1976—1979



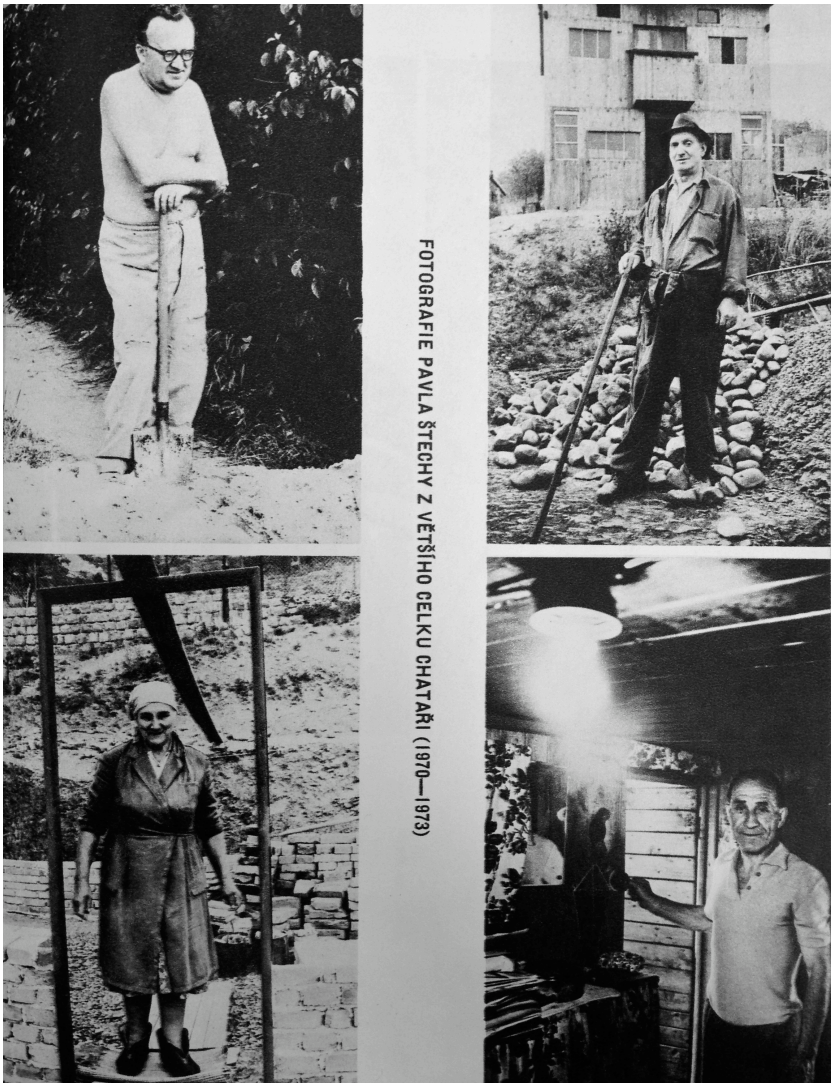
[19] Iren Stehli, *Dům v Žerotínově ulici*, 1976—1979



[20] Jaromír Čejka, *Jižní Město*, Praha

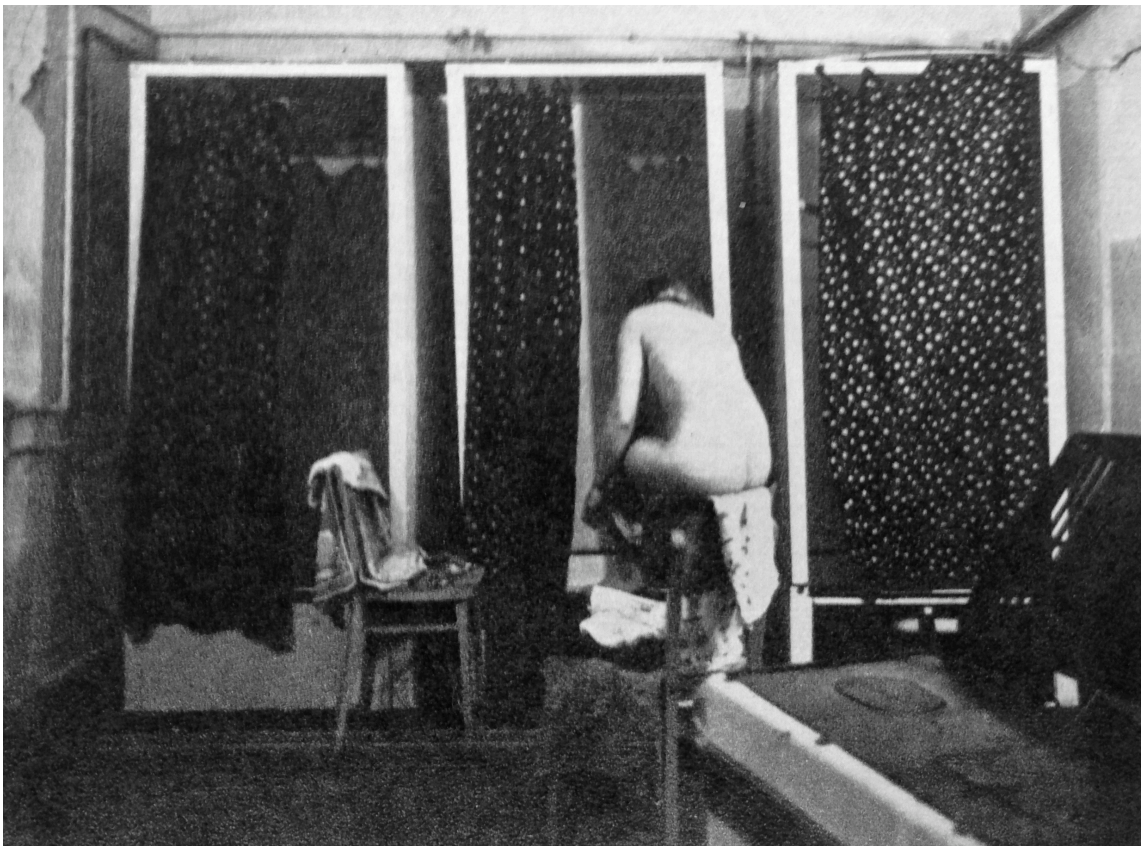


[21] Pavel Štecha, *Chataři*, 1970—1973

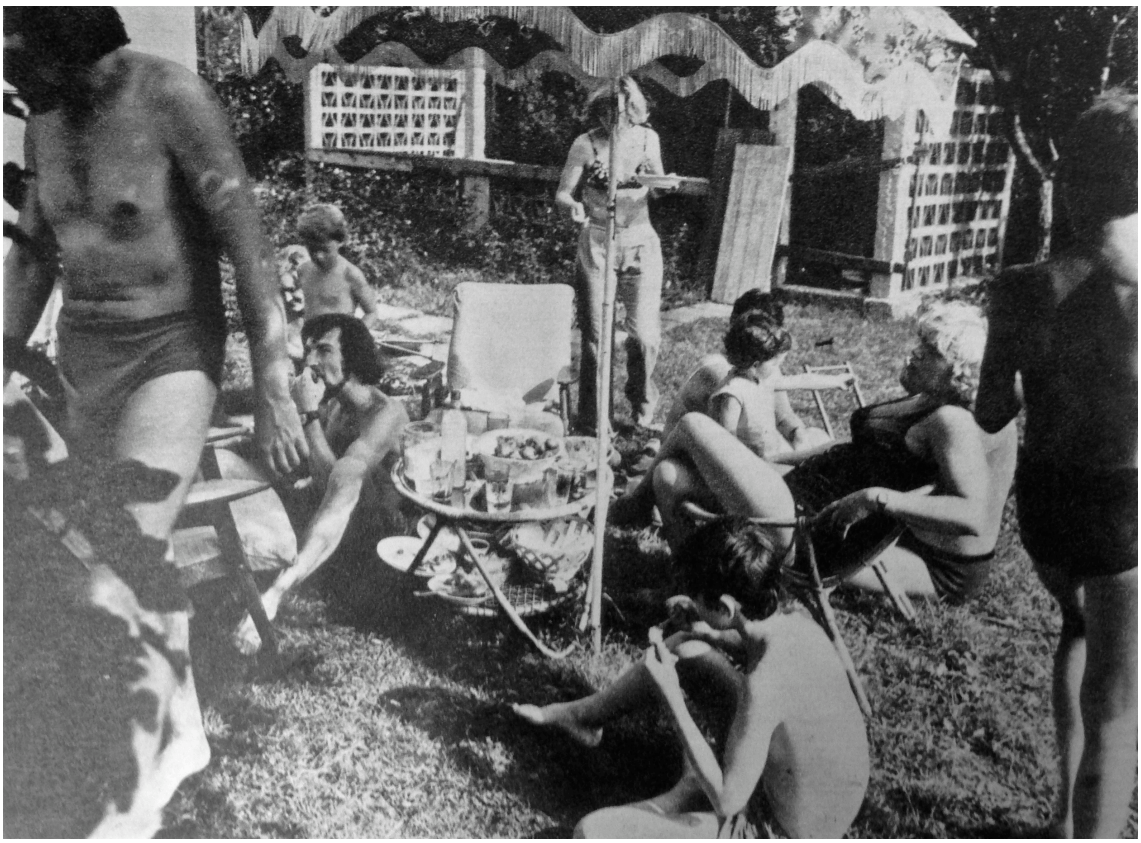


[22] Stanislav Pekár, *Ubytovna*, 1975





[23] Stanislav Pekár, *Piknik*, 1975



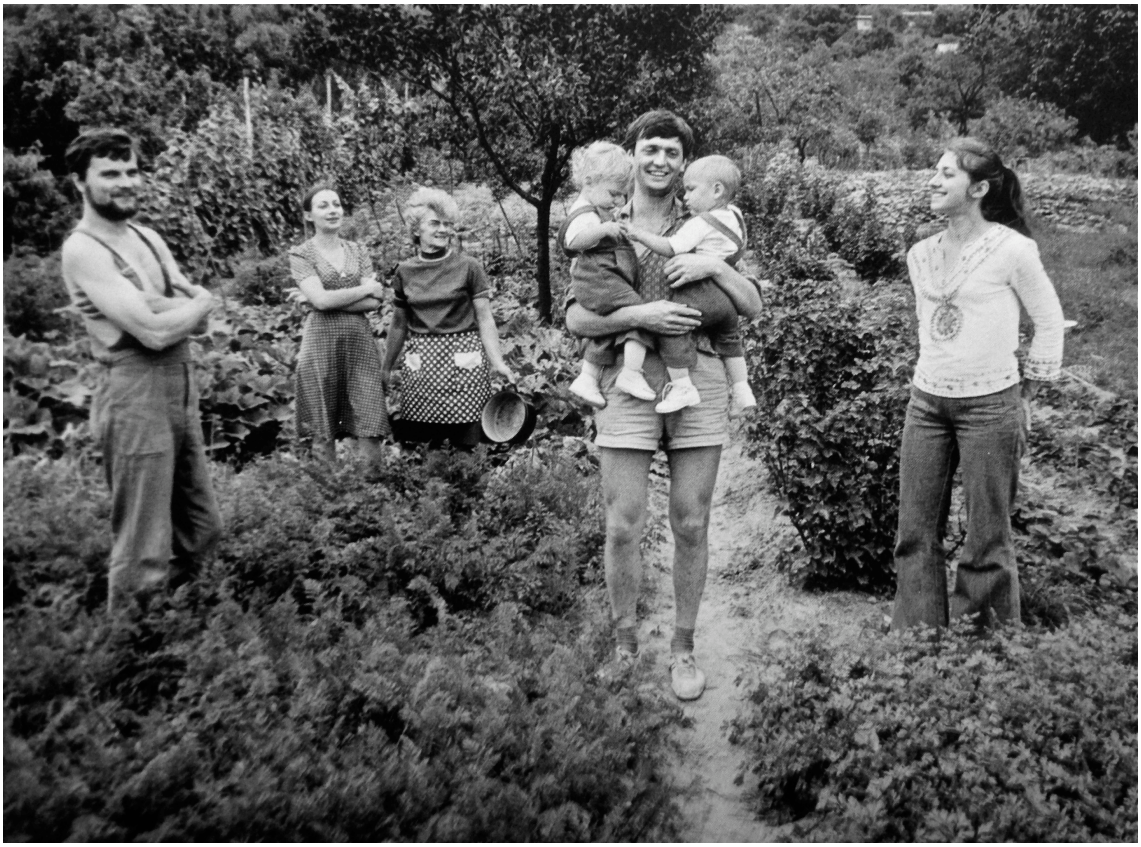
[24] Vladimír Hák, *Z cyklu Rodina*, 1976—1977



[25] Anton Podstraský, *Štrkovecké jazero, Bratislava*, 1970—1980



[26] Ján Motulko, *Úroda šťastia*, 1977



[27] Jiří Hanke, *Pohledy z okna mého bytu*, 1982



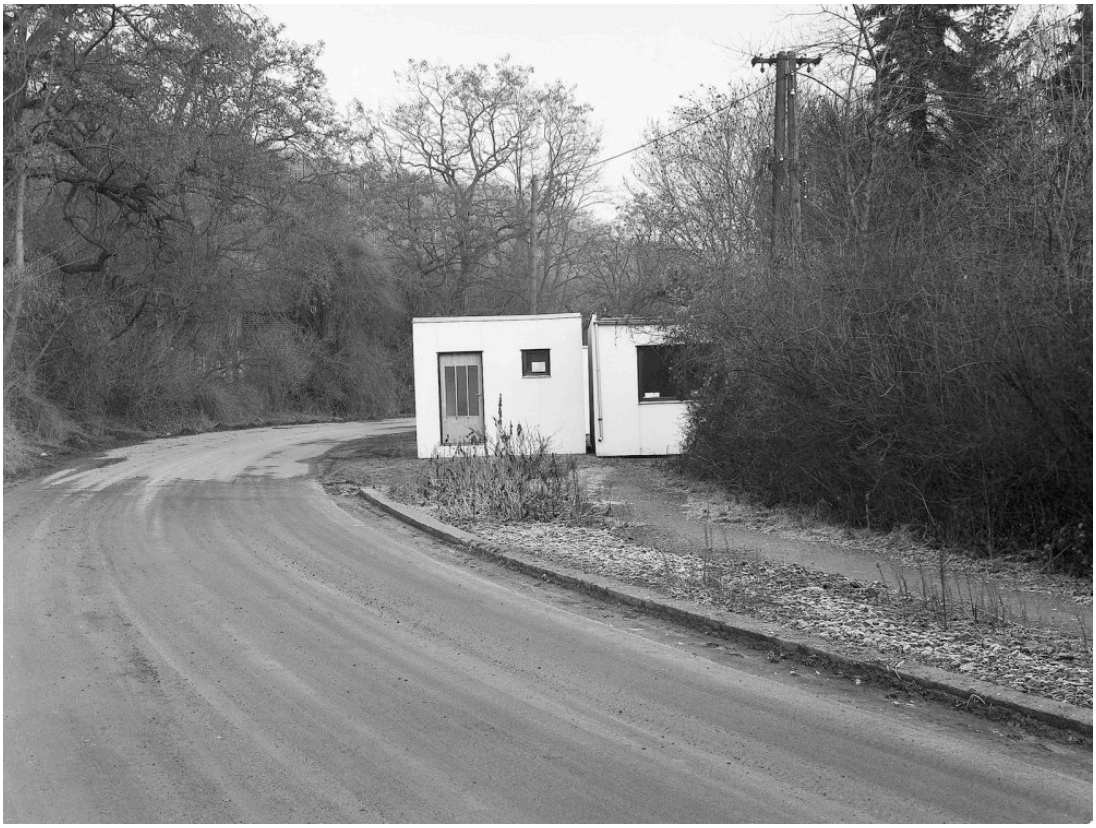
[28] Zofia Rydet, *Zapis socjologiczny*, 1979—1990



[29] Lukáš Jasanský a Martin Polák, *Pragensia*, 1986—1990



[30] Lukáš Jasanský a Martin Polák, *Pragensia*, 1986—1990



[31] Markéta Othová, *Ahoj babi.*, 2008



[32] Michaela Thelenová,
Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno…, 2010



[33] Michaela Thelenová,
Až se vrátíš domů z práce, bude krásně uklizeno…, 2010



[34] Kamila Musilová, *Dědeček a babička*, otevřený soubor







[35] Dita Pepe, *Autoportréty se ženami*, 1999—2000



[36] Jan Svoboda, *Prostor pro růžový obraz*, 1972



[37] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012



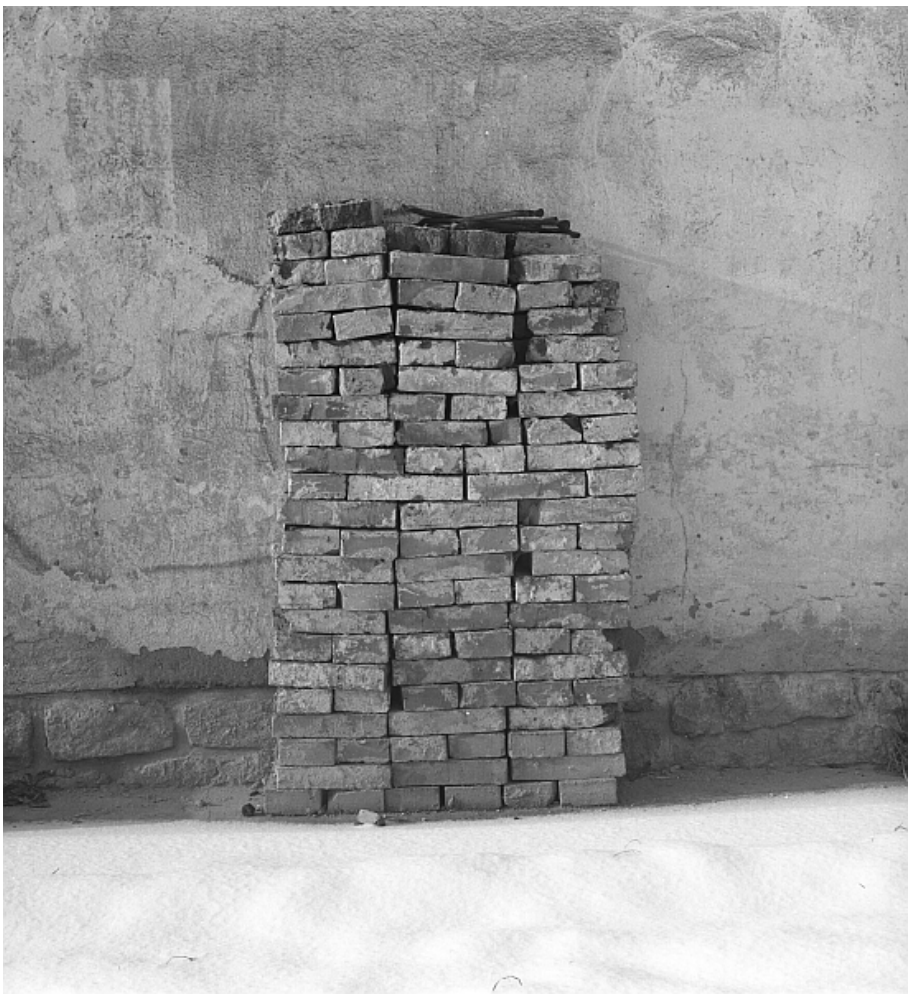
[38] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012



[39] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012



[40] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012



[41] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012



[42] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012

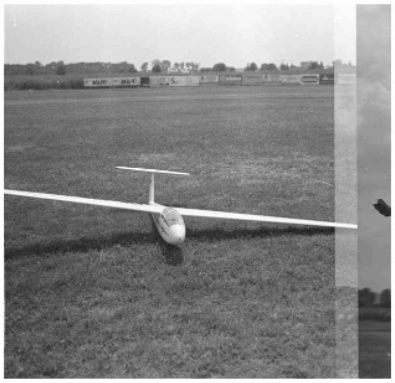


[43] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012



[44] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012





[45] Michal Kalhous, *Rýč*, *míč*, *klíč*, 2008—2012

