SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Emil Zavadil – Architekt fotografických výstav

Praha 2021 Martin Pašta

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Martin Pašta

Obor: Tvůrčí fotografie

Emil Zavadil – Architekt fotografických výstav

Emil Zavadil – Architect of photography exhibitions

Teoretická diplomová práce





Praha 2021

Vedoucí teoretické diplomové práce:
doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

ABSTRAKT

Práce mapuje tvorbu Emila Zavadila v roli architekta fotografických výstav. Během posledních pěti dekád realizoval desítky fotografických výstav, jednak v rámci své spolupráce s přední českými muzei a galeriemi, ale také v rámci samostatných výstav. Při realizaci výstav spolupracoval s významnými českými kurátory fotografie. Cílem práce je seznámit čtenáře s prací Emila Zavadila, nahlédnout do pracovního procesu vytváření výstavního prostoru a způsobu komunikace mezi autorem, kurátorem a architektem. Závěr práce je doplněn vybranými rozhovory.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Emil Zavadil, architekt, fotografická výstava.

ABSTRACT

The paper presents work of Emil Zavadil as architect of photography exhibitions. During last five decades he has created tenths of photography exhibitions during his work for main Czech museums and galleries as well as for independent exhibitions. He has been working together with significant curators during the realization of those exhibitions. The goal of the paper is to introduce the work of Emil Zavadil to readers and provide overview of working process for creating exhibition space as well as to show the way of communication between author, curator and architect. There are selected interviews in the end of this paper.

KEY WORDS:

Emil Zavadil, architect, photography exhibition.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2020/2021

Zadávající ústav:	Institut tvůrčí fotografie
Student:	Martin Pašta
UČO:	33724
Program:	Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Obor:	Tvůrčí fotografie
Téma práce:	T: Emil Zavadil - architekt fotografických výstav
Téma práce anglicky:	T: Emil Zavadil - Architect of prothography exhibitions
Zadání:	Práce mapuje tvorbu Emila Zavadila v roli architekta fotografických výstav. Během posledních pěti dekád realizoval desítky fotografických výstav jednak v rámci své spolupráce s přední českými muzei a galeriemi, ale také v rámci samostatných výstav. Při realizaci výstav spolupracoval s významnými českými kurátory fotografie. Cílem práce je seznámit čtenáře s prací Emila Zavadila, nahlédnout do pracovního procesu vytváření výstavního prostoru a způsobu komunikace mezi autorem, kurátorem a architektem. Závěr práce je doplněn vybranými rozhovory.
Literatura:	Pospěch (ED.), Tomáš, 2019, Role Fotografie - Rozhovory o různé fotografii, POSITIF Drábek, Petr, 2014, Teoretická magisterská práce - Antonín Dufek, Archiv ITF
Vedoucí práce:	doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Datum zadání práce:	13. 12. 2020

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto závěrečnou práci vypracoval zcela samostatně a veškerou použitou literaturu a další podkladové materiály, které jsem použil, uvádím v seznamu literatury. Současně prohlašuji, že souhlasím se zveřejněním této práce podle § 47b zákona č. 111/1998 Sb., o vysokých školách a o změně a doplnění dalších zákonů (zákon o vysokých školách), ve znění pozdějších předpisů.

Dále souhlasím se 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.

V Praze dne 31.1.2021

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji doc. Mgr. MgA. Tomáši Pospěchovi, Ph.D. za ochotu, pomoc a spolupráci při zpracování této diplomové práce, za jeho cenné rady, připomínky a podněty. Děkuji také své rodině za podporu a pochopení.

OBSAH

1> Úvod 1

2> Životopis 4

3> O výstavním prostoru 8

Neexistuje nevhodný prostor 11

4> Aktéři 14

Antonín Dufek 17

Jan Mlčoch 18

Vladimír Birgus 19

Josef Koudelka 19

Taras Kuščynskyj 20

5> Médium výstava 22

Bod 23

Úsečka 24

Plocha 24

Prostor 25

Výstava by měla návštěvníka přivést do trochu jiného světa 26

Stačí i málo 27

Buď se řehtají a nebo se tváří… 27

Není možné udělat výstavu jako katalog 27

Exponát je tím nejdůležitějším prvkem 29

Velmi naivní je přisvítit měsíc na obraze bodovým světlem 30

S grafikou výstavy by se mělo pracovat jako s exponátem 31

Nemůžu soupeřit, ale když chytnu slinu… 32

Pozvánka, plakát, katalog 32

6> Vybrané výstavy 40

Laděna Víznerová, šperky – Taras Kuščynskyj, fotografie. 41

Josef Sudek – Souborná výstava fotografického díla. 45

Česká fotografie 1918–1938. 47

My 1948–1989 49

Moderní krása – Česká fotografická avantgarda 1918–1948 51

Společnost před objektivem – fotografie z let 1918–1989 ze sbírek MG 51
Josef Koudelka – fotograf 53
Werner Bischof 55
Neregulováno. Prales ve fotografii 57
Třetí strana zdi 59
Tenkrát na Východě / Češi očima fotografů 1948–1989 61
Zdenko Feyfar – neznámý i známý 64
Vnitřní okruh v současné české fotografii 66
Josef Koudelka – Návraty 69

7> Rozhovory 74

Vladimír Birgus 75
Antonín Dufek 79
Jan Mlčoch 81
Jiří Pátek 85

8> Závěr 87

9> Příloha 90

Seznam fotografických výstav realizovaných Emilem Zavadilem 92

Seznam použitých pramenů a literatury 97

Jmenný rejstřík 98

1> Úvod

Více než padesát let. Více než tři sta výstav.

Vystavování autorských prací patří neodmyslitelně k jakékoliv umělecké nebo výtvarné činnosti. V našem případě bude předmětem zájmu vystavování fotografií. Pohnutky autora k vytvoření konkrétního fotografického souboru nebo i solitérní fotografie mohou být různé. Může že se například jednat o čistě estetizující abstraktní formy, dokumentární soubory, inscenované cykly nebo o ryze konceptuální myšlenky. Všechny uvedené i neuvedené fotografické disciplíny mají však společné to, že autor má potřebu něco vytvořit, ať už z pohnutek výtvarně estetických nebo sdělit či zaujmout postoj k nějakému problému. To však obvykle samo o sobě nestačí a většina autorů se chce o svůj výtvor či sdělení podělit s ostatními lidmi, se společností, a dovolat se buď uznání nebo otevřít dialog ke komunikaci. Uspořádání výstavy je jedním ze způsobů jak toto sdělení uskutečnit.

V dnešní době lze pochopitelně sdělovat autorské dílo mnoha různými způsoby, zejména prostřednictvím internetu a dostupných sociálních a prezentačních sítí, kde je zcela jistě výhodou dostupnost, nenákladnost a rychlost s jakou lze sdělení realizovat, nicméně obvykle za cenu potlačení významu sdělení z důvodu obrovského množství existujících sdílených příspěvků. Pro fotografii je také jistě velmi podstatnou sdělovací platformou knižní forma, která má svojí bohatou tradici a většina fotografů je s ní obeznámena a v rámci své tvorby jí více či méně používají.

Vystavování ve veřejném prostoru, ať už se jedná o zavedenou galerii, alternativní prostor nebo dostupné veřejné místo, má stále své pevné místo mezi způsoby komunikace autora a diváka. Výstavní prostor má svoje specifické možnosti, které mohou vhodně podpořit prezentaci díla nebo sdělení jeho obsahu. V současnosti vznikají i díla, která jsou vytvořena čistě pro konkrétní prostor bez nějž by postrádala smysl či oslabovala obsah sdělení. Především je to onen prostor jež poskytuje možnosti, které ostatní způsoby mohou postrádat. Exponáty lze vystavovat v nadživotní velikosti, odděleně či společně na panelech nebo plochách stěn, solitérně v prostoru a podobně, a podpořit tak například dojem kontrastu nebo vytvoření dějové linie, která by při použití ostatních prezentačních metod byla jen těžko realizovatelná.

Na realizaci výstav se v závislosti na jejich rozsahu a náročnosti podílí mnoho lidí v různých rolích. Jako první nás obvykle napadne autor nebo skupina autorů, pokud se jedná o žijící umělce. Další logicky následující nebo možná i předcházející rolí je kurátor,

který buď zcela samostatně nebo ve spolupráci s autorem, případně s kolektivem autorů, realizuje koncept výstavy a utváří její výsledný dojem a úspěšnost sdělení tématu nebo myšlenky.

Další role spojená s vystavováním, a možná i často opomíjená, je role architekta výstavy. Zatímco tandem autor – kurátor se soustředí na výběr vhodných fotografií pro konkrétní výstavu po obsahové stránce, architektovou úlohou je fotografie umístit do prostoru, podpořit vizuální vyznění výstavy a vystavovaného tématu a zprostředkovat dílo návštěvníkovi.

Architekt Emil Zavadil je významnou osobností v českém nejen fotografickém prostředí, zabývající se realizací architektury výstav v období trvajícím již pět desítek let. Počátky jeho činnosti v roli architekta výstav sahají do 70. let minulého století a pokračují do dnešní doby. Portfolio žánrů nezahrnuje jen fotografickou tvorbu, ale i například užité umění, stálé expozice obrazových sbírek a další.

Cílem práce je přiblížit část tvorby Emila Zavadila, která se věnuje návrhu fotografických výstav. Toto téma ještě nebylo zpracováno a dosud neexistuje ani žádná větší práce o Emilu Zavadilovi obecně. Výchozím materiálem pro práci jsou osobní rozhovory s Emilem Zavadilem, dokumentace z jeho archivu, rozhovory s architektem uveřejněné v dostupné literatuře a osobní rozhovory spolupracujících kurátorů.

Práce je členěna do několika volně uspořádaných kapitol, v nichž se postupně věnuji různým tématům nebo pojmům, se kterými se architekt fotografických výstav při své činnosti setkává a propojuji obecné myšlenky získané z různých literárních zdrojů s názory a myšlenkami Emila Zavadila a vybraných kurátorů, které jsem získal rozhovory a korespondencí. V další části se věnuji vybraným výstavám z dlouhodobého působení Emila Zavadila. Tato část obsahuje obrazovou dokumentaci, která je v některých případech doplněna o schematické nákresy a komentáře k realizaci výstav, které jsou syntézou poznatků z rozhovorů a vlastních myšlenek. Výstavy nejsou vybrány dle svého historicky uměleckého významu, ale slouží jako ilustrace přístupu Emila Zavadila k architektonickému řešení prostoru a práce s výstavním materiálem. V závěru práce jsou obsaženy vybrané rozhovory s dalšími osobnostmi, se kterými se Emil Zavadil během svojí činnosti setkával na výstavních projektech.

2> Životopis



foto: Ondřej Kocourek (2018)

„…prosím vás, dělejte to s láskou, aby to bylo všechno pěkné, krásné“.

Z rozhovoru s Emilem Zavadilem

Emil Zavadil se narodil 25. 10. 1936 v Přerově do rodiny JUDr. Emil Zavadila a Zdeňky Zavadilové rozené Kozákové. V raném mládí, když ještě chodil do obecní školy, jej potkala tragická událost. Jeho otec byl za protektorátu vězněn a v prosinci v roce 1944 ve Vratislavi popraven. Vyrůstal v rodinném domku u rodičů matky s o tři roky mladší sestrou. Velký vliv na něj měl strýc z maminčiny strany, akademický malíř Vlastimil Kozák, velký milovník přírody a ornitolog, který ho přivedl k umění. Další osobností utvářející jeho charakter v raném mládí byl učitel Raimund Štimpl, který na škole vedl divadelní kroužek, do něhož Emil Zavadil chodil a jak sám uvádí, probudil v něm lásku k divadlu a jeho pochopení.

V roce 1955, po absolvování gymnázia v Přerově, nastoupil na studium architektury do Prahy na stavební fakultě ČVUT. V Praze se jej ujal bývalý přítel jeho otce architekt Stanislav Langr a seznámil ho s profesorem architektem Janem Sokolem, výraznou osobností působící na poli architektury. Společně ho uvedli do pražského prostředí. Pro Emila byla Praha novým světem, navštěvoval zde také jezdecký klub, kde se učil jezdit na koni. Bydlel na koleji ve Strojnické ulici a ve volném čase sportoval ve Stromovce. S právníkem dr. Antonínem Balíkem absolvoval po dlouhá léta procházky po pražských památkách. Dalším průvodcem Prahou byl Emilův přítel a spolužák Jaroslav Okoun. V průběhu studia přestoupil na katedru urbanismu. Svoje rozhodnutí odůvodňuje tím, že ho stavebnictví moc nelákalo, protože bylo příliš konkrétní. Jeho preferencí byly abstraktní a geometrické tvary. Studium končil pod vedením profesora Jindřicha Krise závěrečnou prací na téma urbanistického plánu pro Hořice v Podkrkonoší.

Po zakončení studia nechtěl skončit v projektovém ústavu, jak bylo tehdy běžné, a tak vyhledal pomoc svého známého, psychiatra, který mu vystavil posudek, že není schopen psychické práce a podařilo se mu tak vyhnout umístěnce do Ostrova u Karlových Varů. Díky pomoci dalšího známého nastoupil do Průhonického parku jako pomocný zahradník pod vedením Bohuslava Kafky. Zde se setkává s tvorbou krajiny, zelení ve městě a studuje na Lesnické fakultě v Kostelci nad Černými lesy botaniku a absolvuje praxi v podniku Záhradnické a rekreačné služby mesta Bratislavy, kde se podle slov Emila Zavadila tvořily urbanistické projekty na vysoké úrovni. Po návratu zpět mu profesor Pravdomil Svoboda, Emilův vedoucí v nyní již Botanické zahradě Akademie věd, doporučil, aby zde nesetrvával, ale aby šel využít svůj talent a potenciál do praxe.

Odešel tedy do podniku Sady, lesy a zahradnictví Praha, ale nebyl zde spokojen s kvalitou úrovně projektů, která byla oproti zkušenosti v Bratislavě znatelně nižší. Rozhodl se přejít do krajského projektového ústavu vedeného Vratislavem Růžičkou a uplatnit se v projektování urbanismu. V této době také přispívá do článků o zahradách pro časopis Vlasta.

V projektovém ústavu se setkává se svým spolužákem a kamarádem ze studia architektury, Tarasem Kuščynským, který zde v té době také pracoval, ale už se začal výrazněji projevovat jako fotograf ženských aktů a portrétů. Zde také vzniká první spolupráce Emila Zavadila na architektuře výstavy, kterou navrhuje pro Tarase „na dálku" na jeho výstavu v zahraničí. Spolupracuje s Tarasem také na grafických návrzích různých propagačních materiálů, například pro podnik zahraničního obchodu. Vzhledem k přibývajícímu množství práce na těchto projektech odchází z projektového ústavu a zůstává na „volné noze" převážně jako grafik a postupně začíná i s architekturou výstav, ze začátku převážně pro projekty, ve kterých je zapojen Taras Kuščynský. Jako svoji první oficiální výstavu si vybavuje výstavu z roku 1969 s názvem *5 fotografů*. Jednalo se o společnou výstavu Jiřího Ermla, Pavla Hudce Ahasvera, Tarase Kuščynského, Ľuby Laufové a Jana Reicha. Podstatný vliv na Emilovo další angažmá měla následující výstava z roku 1970. Byla to společná výstavu šperků Laděny Víznérové a fotografií Tarase Kuščynského v dnešní Galerii Jaroslava Fragnera v Praze. Emil Zavadil dostal pro realizaci naprostou svobodu a mohl tak zvolit originální přístup pro architektonické řešení výstavy. Umně propojil šperky a fotografie s použitím skleněných panelů evokujícím vitríny. Realizace výstavy zaujala kurátora Moravské Galerie v Brně Antonína Dufka tak, že uspořádal reprízu výstavy v Kabinetu užitého umění v Moravské galerii města Brna a přizval Emila Zavadila k vytvoření architektonického řešení výstavy i pro tento prostor. Na základě těchto událostí vznikla dlouholetá spolupráce mezi Emilem Zavadilem a Moravskou galerií[1].

[1]Životopis byl sestaven na základě rozhovorů s Emilem Zavadilem na přelomu roku 2020/21. Jako další zdroj byly použity rozhovory z následujících publikací:
POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 42–49.
Bulletin České komory architektů. Praha: Česká komora architektů, 1994- . ISSN 1804-2066. Bulletin 3/20. S. 44–48.

Od této doby Emil Zavadil navrhoval výstavy nejen v pro Moravskou galerii v Brně (MG), ale i v dalších významných českých institucích a výstavních prostorách jako jsou Národní galerie Praha (NG), Rudolfinum, Obecní dům v Praze, Galerie hlavního města Prahy (GHMP), Uměleckoprůmyslové museum v Praze (UPM), Pražský hrad, Galerie středočeského kraje (GASK), Alšova jihočeská galerie (AJG) a jiné. Mimo jiné je autorem návrhu slavné dlouhodobé výstavy Alfonse Muchy *Slovanská epopej*, která se konala ve Veletržním paláci NG v Praze.

Momentálně žije střídavě v Praze na Jižním městě a na svém zrekonstruovaném statku v Malíně, kde má také svoji knihovnu, ateliér a archiv.

3> O výstavním prostoru

„Ideální by byl půdorysně neomezený prostor bez podpor s rozptýleným horním osvětlením.“

Z rozhovoru s Emilem Zavadilem pro Bulletin ČKA 3/20

Výstavní prostor je specifickou formou prezentace umění. Jako i jiné formy prezentace, například časopis, kniha, rozhlasový pořad, sociální síť, a podobně, umožňuje nejen prezentovat určité dílo, ale i konfrontovat jej s ostatními umělci a diváky a vyvolat mezi nimi diskuzi[2]. V případě fotografie, která za určitých podmínek umožňuje flexibilitu ve vytváření konečného výstavního formátu, lze například prostoru využít k prezentaci v monumentální formě, kdy mohou být jednotlivé fotografie vystaveny v „nadživotní" velikosti v metrových rozměrech, takže je divák více vtažen do děje, nebo má možnost vnímat detaily, které by za normálních okolností nevnímal nebo lze takto zdůraznit význam určité fotografie v souvisejícím souboru. Lze také použít rozčlenění prostoru k vytvoření lineárního i nelineárního „čtení" výstavy, rozdělit prostor do oddělených sekcí, tak aby se vytvořily skupiny exponátů, které spojuje společný znak nebo aby mezi nimi vznikla konfrontace. Může tomu být například v případě uvedení prací od různých autorů na stejné či podobné téma, ale třeba prací, které spolu na první pohled nesouvisí a jejich umístěním do společného prostoru se nalezne nová souvislost. Prostor umožňuje podpořit sdělení dalšími doprovodnými prvky jako je například dobový nábytek, osobní věci autora, nebo další artefakty, které mohou souviset s představovaným tématem a doplnit tak celkovou atmosféru a prožitek diváka nebo jinak podpořit sdělení[3].

Výstavní prostory se liší účelem, pro který jsou zřizovány, svým významem, výstavním zaměřením, cílovou skupinou umělců i diváků. Můžeme je například rozdělovat na komunitní, obvykle zřizované samotnými umělci či uměleckými skupinami, například Display později Tranzitdisplay[4], SVIT[5], CO14[6], MeetFactory[7]. Na soukromé galerie například Museum Kampa, DOX. Na institucionální galerie nebo muzea

[2] KORECKÝ, David, ed. *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. S. 160.

[3] např. výstava *Josef Sudek – Souborná výstava fotografického díla*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum. Architekt Emil Zavadil. 1976.

[4] https://cz.tranzit.org.

[5] https://www.svitpraha.org.

[6] HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. *Místa počinu: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28, 2010. S. 102.

[7] http://www.meetfactory.cz/

zřizované kraji a městy[8], například Národní galerie Praha, GHMP, GASK, Moravská galerie v Brně, Alšova jihočeská galerie, a jiné.

V případě komunitního prostoru se jedná obvykle o menší výstavní prostory, kde je možné realizovat spíše rozsahově menší projekty. Výstavní činnost může být „pouze" dočasnou funkcí prostoru, jinak používanému k odlišné činnosti jako je například ateliér nebo kavárna. Výhodou komunitního prostoru je, že může být vytvářen a provozován s ohledem na potřeby provozovatele – umělecké skupiny. Jeho větší dostupnost a neformálnost pak může přispívat například k možnosti mladších začínajících umělců prezentovat a konfrontovat svoji práci[9]. Komunitní prostor má také potenciál těsnější spolupráce mezi členy skupiny, která zde nejen vystavuje, ale obvykle i tvoří svá díla a tráví čas. Divák bývá často nějakým způsobem sociálně propojen se skupinou (spolužák, známý, příbuzný) a má tak výhodu bližšího kontaktu a komunikace s umělcem, což může vést k lepšímu dialogu umělec–divák.

Komerční galerie a institucionální výstavní domy naproti tomu obvykle nabízejí prostory, ve kterých lze prezentovat rozsáhlejší projekty v prestižním prostředí a s podporou realizačních týmů a specializovaných činností, ke kterým můžeme počítat také činnost architekta výstavy. V těchto institucích lze zpravidla očekávat větší formálnost a možná i opatrnost, která je způsobena očekáváním ze strany zřizovatele i širší veřejnosti. Na druhou stranu pak právě ona exkluzivita a důležitost prestižního výstavního prostoru může autorům pomoci zajistit uznání, popularitu a přitáhnout finanční prostředky, sběratele, podporovatele, které jsou pro autory důležité kvůli zjištění jejich nezávislosti a pokračování práce na dalších projektech. Tyto instituce mají také výrazně větší potenciál přitáhnout zájem širší veřejnosti a přispívat tak ke kulturní povědomosti. Z pohledu diváka je takovýto oficiální prostor určitým příslibem záruky kvality vystavovaného uměleckého díla, který se může, ale i nemusí naplnit.

Práce architekta Emila Zavadila je propojena zejména s institucionálními prostory, ve kterých navrhl více než tři sta výstav, pokud počítáme všechny výstavy, včetně těch fotografických. V jeho dlouholetém působení se zabýval jak instalacemi

[8]HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. *Místa počinu: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28, 2010. S. 95–105.
[9]Tamtéž, s. 114–115.

stálých expozic, tak i dočasných výstav. Kromě fotografických výstav realizoval také výstavy ostatních médií a oborů, jako je například malba, socha, užité umění a podobně. V této práci se věnuji pouze fotografickým výstavám Emila Zavadila, nicméně zde uvedené postupy a názory uplatňuje v zásadě u všech svých výstavních návrhů. V následujícím textu se s Emilem Zavadilem podíváme do některých institucionálních prostor, kde realizoval fotografické výstavy a pokusíme se zjistit, jaká specifika mají uvedené prostory pro vystavování fotografie. Architekt říká, že teoreticky ideální prostor sice existuje, ale prakticky je nedosažitelný. Ideální výstavní prostor má horní rozptýlené osvětlení, je v půdorysu neomezený a nemá žádné členění[10]. I u takového prostoru, který se blíží tomu ideálnímu, však mohou nastat problémy, protože na jednu stranu má architekt ideální podmínky k přizpůsobení prostoru potřebám výstavy, ale na druhou stranu musí pracovat s dostatečně vysokým rozpočtem, protože musí nechat vše na zakázku vyrobit. Dá se říct, že obvykle má situaci složitější, když pracuje s hodně členitým prostorem nebo s prostorem, kde je výrazná, například historická architektura. V takových případech je někdy potřeba stávající prostor popřít, aby více odpovídal tématu výstavy[11].

Neexistuje nevhodný prostor

Ptal jsem se Emila Zavadila, jestli se mu pracovalo v některé galerii lépe a v některé hůře a zda někdy řešil situaci, že by byl výstavní prostor pro instalaci díla vyloženě nevhodný. On takto zjednodušené řazení na vhodný či nevhodný prostor odmítá. Ke každé kombinaci prostoru a výstavních exponátů je potřeba přistoupit individuálně a osobitě. Snaží se najít estetické souznění díla a architektury, ve které je prezentováno.

Nejvíce výstav realizoval Emil Zavadil v prostorách Uměleckoprůmyslového muzea Moravské galerie v Brně. Hlavní výstavní prostor, jemuž dominují sloupy a klenba v průčelí vedoucí ke schodišti, se nachází ve foyer budovy. Ten je pak obklopen menšími galeriemi–kabinety, které jsou specializovány na určitý druh umění. Jedním z kabinetů

[10] *Bulletin České komory architektů.* Praha: Česká komora architektů, 1994- . ISSN 1804-2066. Bulletin 3/20. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 46.
[11] Tamtéž, s. 45.

byl také Kabinet užitého umění, v němž probíhaly fotografické výstavy. K vystavování fotografií sloužil univerzální systém tvořený soustavou trubek, které se rozepřely mezi podlahu a strop. Mezi tyto trubky se nainstaloval panel jenž tvořil plochu pro umístění fotografií. Takto vytvořené panely se daly instalovat libovolně do prostoru kabinetu a vytvářet spojené i oddělené sekce podle architektova záměru. Emil Zavadil spatřoval výhodu tohoto systému právě v jeho flexibilitě a také úspoře nákladů spojených s realizací výstavy. Financování architektonického řešení výstav bylo často problematické a nemělo dostatečnou prioritu, díky čemuž se muselo přistupovat ke kompromisům. Systém je možné vidět například na fotografické dokumentaci k výstavě *Josef Sudek – Souborná výstava fotografického díla* (1976). Na této dokumentaci i dalších jiných můžeme pozorovat, že i s takto jednoduchým systémem se dá vytvořit originální řešení. Vhodným rozmístěním panelů vytvořil různá zákoutí, která doplňoval dalšími artefakty podporujícími celkové vyznění výstavy, například židle, stoly a podobně. Když to okolnosti umožňovaly, tak se pouštěl do složitějších realizací. To je vidět například na dokumentaci k výstavě *Laděna Víznerová a Taras Kuščynský* (1971), kde také používá tento systém, ale místo panelů používá skleněné tabule a vytváří soustavu vitrín mezi nimiž se divák pohybuje.

S výstavou *Aktuální fotografie ze sbírek* MG (1982) přešla Moravská galerie na jiný výstavní systém, převzatý z brněnského výstaviště. Jednalo se o panely 1 x 2,5 metru, které se skládaly buď tak, že byly samonosné a daly se umístit volně do prostoru nebo byly pro jejich fixaci v prostoru použity vypínací dráty. Příklad instalace je možné vidět na fotografiích z výstavy *Aktuální fotografie 2 – Okamžik* (1987) nebo *Neregulováno – Prales ve fotografii* (2008).

To však neznamená, že by se Emil Zavadil spokojoval pouze s používáním dostupného fundusu. Když to okolnosti a prostředky umožňují, tak se pouští do realizací výstav s použitím vlastních osobitých návrhů nebo využívá převzaté techniky kolegů. Výrazným architektonickým prvkem jsou například skleněné panely architekta Bohuslava Rychlinka, které Emil Zavadil použil při výstavě *Česká fotografie 1918–1938* (1971) a vytvořil tak „vzdušnou“ konstrukci pro fotografie, které jakoby levitují ve výrazném prostoru historického foyer MG.

Postupem doby můžeme pozorovat odklon od univerzálního standardního technického vybavení (fundus) a přechod spíše k budování dočasných panelů navrhnutých přímo pro konkrétní prostor a účely výstavy, ať už se jedná o rozčlenění prostoru z důvodů praktických, jako je rozšíření plochy použitelné pro exponáty například na výstavě *Zdenko Feyfar – neznámý i známý* (2013), nebo z důvodů výtvarně estetických, například k potlačení historického prostoru ve vztahu k tématu výstavy jako tomu bylo na výstavě *Moderní krása – Česká fotografická avantgarda 1918–1948* (1999) nebo možná ještě více na výstavě *Společnost před objektivem* (2000). Také se více uplatňuje používaní barevných ploch, které zde opět napomáhají vyniknout avantgardnímu tématu v historickém objektu Domu u Kamenného zvonu viz. *Moderní krása*. Barevné schéma funguje i při členění exponátů do témat a vytváří různorodost a rytmus, který přispívá k návštěvnickému zážitku.

Pomyslné vyvrcholení uvedených přístupů můžeme sledovat v GHMP při výstavě *Vnitřní okruh v současné české fotografii* (2013). Osobně mi toto řešení připadá jako jedno z nejlepších, které Emil Zavadil realizoval. K celkovému vyznění zřejmě přispívá i dostatečně velkorysý prostor městské knihovny GHMP pro účely výstavy. Architekt si mohl dovolit tohoto prostoru maximálně využít. Mohl například na velkou stěnu umístit pouze pár samostatných výrazných výstavních exponátů, pracovat s dynamikou prostoru použitím diagonálních dělících panelů nebo pracovat s plochou a exponáty tak, že vytvářel zdánlivě nepravidelný vizuálně estetický rytmus připomínající styl vystavování obrazů v historických obrazárnách nebo v Centre Pompidou v Paříži.

Pravým opakem, co do velikosti dostupného prostoru v poměru k počtu vystavených exponátů, pak můžeme pozorovat na výstavě *Zdenko Feyfar – neznámý i známý* (2013), kde musel doslova „bojovat“ o každý kus místa. Nicméně i zde je vidět, že důvtipnou a profesionální prací s prostorem lze dosáhnout kvalitního výsledku.

4> Aktéři

„Kdybychom pominuli práci architekta, tak by místo výstavy byl jen prázdný sál a uprostřed hromada obrazů nebo fotografií.“

Z rozhovoru s Janem Mlčochem

Pokud se zamyslíme nad hlavními aktéry kterékoliv výstavy, intuitivně nás jako první napadne konkrétní umělec. Nakonec právě na jeho dílo se přeci divák jde do galerie či jiného výstavního prostoru podívat. Jak je tomu ale v případě, že se jedná o výstavu historického uměleckého směru, monografii nežijícího autora nebo skupiny autorů vystavujících na společné téma? Zde tušíme, že bude zapotřebí i další role, tedy někoho kdo téma výstavy uchopí, prostuduje, sestaví, nalezne nové vztahy a skutečnosti, provede kritický výběr a podobně. Touto rolí je kurátor výstavy. Role kurátora není v našem uměleckém prostředí jasně definovaná a nároky či očekávání na to, co by měla role kurátora obnášet se také mění postupem času s vývojem výstavních činností a s potřebami umělců, institucí, ale i samotných kurátorů. Musíme brát v potaz i historický vývoj muzeí, galerií a dalších „negalerijních" prostorů. Každý s těchto druhů výstavního prostoru má trochu jiné předpoklady pro své fungování i když se postupem času začali více prolínat, například nárůstem dočasných výstav v rámci sbírkových muzeí zaměřených v minulosti spíše na stálé expozice[12]. S tím jsou spojené různé nároky na kurátory podle toho, pro jaký typ instituce či galerie pracují. Historicky můžeme sledovat například převažující sbírkovou činnost v rámci muzejních institucí, kde dominovaly stálé výstavy historického umění, například v Národní galerii v Praze či v Moravské galerii v Brně, kde byla role kurátora fotografie orientována zejména na vytváření a péči o sbírku [13] a komponování stálých výstavních expozic. Oproti tomu v galeriích, které neprovozují sbírkovou činnost, ale zaměřují se výlučně na dočasné výstavy, je role kurátora posunuta směrem k vyhledávání témat vhodných k realizaci, oslovování umělců a někdy i organizačním úkonům spojeným s realizací výstavy. Na kurátora se dá také hledět jako na někoho, kdo je prostředníkem mezi umělcem či prezentovaným tématem a divákem. Pokud je dobře obeznámen s podstatou vystavovaného díla, historickými souvislostmi, vývojem daného směru či vývojem konkrétního umělce, je schopen usnadnit divákovi porozumění díla, odkrýt nebo najít nové souvislosti a podobně. Někdy také může najít souvislosti natolik zásadní nebo dát dílo do zcela nového kontextu, že tím vlastně vytvoří svébytné umělecké dílo. V dostupné literatuře

[12]HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. *Místa počinu: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28, 2010. S. 73.
[13]POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Antonínem Dufkem, s. 10–15.

se lze setkat s různými názory na to, co je rolí kurátora a do jaké míry by měl nebo neměl kurátor zasahovat svým výběrem a myšlenkami do realizovaných výstav. Umělci zde preferují vlastnosti jako jsou porozumění a otevřenost ze strany kurátora, možnost diskuze, ochotu riskovat, produktivní konfrontaci[14]. Ze strany kurátorů například Jiří David uvádí, že rád představuje umělce a jejich práce v nečekaných souvislostech a upřednostňuje oboustranný dialog[15]. Karel Císař chápe svojí činnost jako pokračování intelektuální práce jinými prostředky a snaží se své záměry uskutečňovat pokaždé za zcela odlišných podmínek, které přispívají ke konečném vyznění projektu[16]. Pro Věru Jirousovou je důležitá důkladná znalost věcí a kontextu a oceňuje, když má výstava kurátorův osobní výraz – přirovnává výstavu k básni[17]. Z uvedených představ role kurátora se poněkud vymyká názor Milana Knížáka, který tvrdí, že valná většina kurátorů neví, co je jejich úkolem a spatřuje jej primárně v péči o umělecké sbírky[18]. Umělci i kurátoři se shodují, že v ideálním nastavení, kdy mezi nimi panuje porozumění a vzájemný respekt, je jejich spolupráce prospěšná a vzájemně obohacující. V mnoha případech se také sami umělci stávají kurátory ať už při sólových nebo skupinových výstavách. A i kurátoři se stávají umělci při nalézání nových témat a souvislostí.

Doposud jsme se zabývali rolemi, které jsou zodpovědné za vznik uměleckých exponátů, tvorby výstavních témat, hledání nových souvislostí či konfrontací v existujících dílech a vytvoření koncepce konkrétních výstav. Pokud se bavíme o výstavě, která se uskuteční v tradičním výstavním prostoru, tedy zejména v muzeu nebo galerii ale i negalerijním prostoru, vyvstává další otázka, jak do něj exponáty umístit. Zde se dostáváme k roli architekta výstavy a jeho spolupráce s autorem a kurátorem výstavy. Vhodným způsobem instalace, rozdělením prostoru a dalšími prostředky, se dá zcela jistě podpořit autorský a kurátorský záměr výstavy nebo v případě nevhodného či necitlivého způsobu instalace dosáhnout pravého opaku. Svoji roli zde určitě hraje i dispozice dostupného výstavního prostoru a možnosti jeho

[14]KORECKÝ, David, ed. *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. Rozhovory s umělci o vztahu kurátor–umělec, s. 16–21.
[15]Tamtéž, rozhovor s Jiřím Davidem, s. 37.
[16]Tamtéž, rozhovor s Karlem Císařem, s. 27–28.
[17]Tamtéž, rozhovor s Věrou Jirousovou, s. 60.
[18]Tamtéž, rozhovor s Milanem Knížákem, s. 75–77.

přizpůsobení[19]. Role architekta a to, jak citlivě dokáže realizovat svěřené představy je tedy předpokladem k vytvoření úspěšné výstavy.

Emil Zavadil ilustruje vztah kurátor–architekt na následujícím příběhu. Při jedné výstavě fotografií Jindřicha Štreita v soukromé galerii Jiřího Švestky byl Emil Zavadil požádán, aby pomohl s návrhem instalace fotografií. Když se probíral fotografiemi určenými k vystavení, tak ho zaujalo, že jsou fotografie velice živé, nabité dějem a tak chtěl ještě námět kompozičně podpořit nepravidelným uspořádáním fotografií v ploše, tedy záměrně nepoužít tradiční souměrnost podle vodorovné osy. Nicméně s uvedeným návrhem Jiří Švestka[20] nesouhlasil a použil tradiční přístup. Emil Zavadil k tomu uvádí, že má pocit, že mnoho kurátorů znervózní, jakmile jim začne fotografie „rozhazovat" a nejsou už tedy umístěny v řadě nebo nějaké ose, a že tradice přetrvává navzdory jeho některým pokusům o nový záměr.

V následujícím textu je přiblížena spolupráce architekta Emila Zavadila s vybranými osobnostmi z řad kurátorů a umělců, se kterými pracoval na společných výstavních projektech.

Antonín Dufek

Emil Zavadil o Antonínu Dufkovi říká, že je nesmírně pracovitý a má obrovský přehled o fotografii a o fotografech, nejen těch slavných, ale také regionálních. To znamená, že pro své výstavy nehledá jen nejlepší fotografy zaručující komerční úspěch galerie, ale nebojí se jít do terénu a vyhledávat a objevovat méně známé, ale přesto nebo možná právě proto, zajímavé fotografy. Antonín Dufek sám o sobě tvrdí, že postrádá výtvarný talent[21]. Emil Zavadil to doplňuje postřehem, že Antonína Dufka zajímá především obsahový a odborný význam fotografií a vizuálně výtvarnou stránku nechává stranou, respektive na architektovi. U Emila Zavadila je tomu přesně naopak a to je možná klíčem k úspěchu jejich dlouholeté spolupráce. Dalo by se říct, že si do svých

[19]KORECKÝ, David, ed. *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. S. 89.
[20] Český galerista a kurátor. https://vikend.ihned.cz/c1-65333210-jiri-svestka-rozhovor-galerie-berlin.
[21]POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Antonínem Dufkem, s. 15.

zodpovědností nemluví, což ovšem neznamená, že by spolu nevedli plnohodnotný dialog. Jejich odbornost, um a cit se vzájemně doplňují. Jejich spolupráce probíhala obvykle tak, že Antonín Dufek připravil fotografie podle témat do určitých okruhů a souvisejících celků, ale výtvarné řešení a rozmístění v prostoru nechal plně na architektovi. Jejich vzájemný respekt a toleranci ilustruje i historka, kterou Emil Zavadil uvádí v jednom z rozhovorů, a to že při jedné z výstav vedle sebe v instalaci umístil fotografii skupinového portrétu a fotografii vysavačů, protože si byly kompozičně blízké. Antonín Dufek se sice nad takovým umístěním obsahově nesourodých fotografií podivil a nechápal jej, ale ponechal expozici beze změny. S Antonínem Dufkem Emil Zavadil spolupracoval dlouhou řadu let v MG, kam ho Antonín Dufek přivedl v roce 1971. Pro Moravskou galerii realizoval 93 výstav[22].

Jan Mlčoch

S Janem Mlčochem spolupracuje v současné době[23] na připravované výstavě *Josef Sudek / Otto Rothmayer*. Tvrdí o něm, že má nesmírný výtvarný cit a připisuje to tomu, že Jan Mlčoch je sám umělec[24]. Emil Zavadil říká, že je to pro něj radostná práce[25], že si s Janem Mlčochem dobře rozumí a dobře se mu s ním spolupracuje. Zmiňuje také, že se mu líbí myšlenka výstavy, ukázat tvůrčí myšlení a pracovní proces Josefa Sudka při vytváření fotografií ve vile jeho přítele Otto Rothmayera. Na výstavě nebudou vystaveny jenom ty vybrané a nejlepší finální fotografie, ale i ty ostatní, které obvykle skončí pouze v archivu. Divák tak bude mít možnost vidět a porovnat, jaké záběry Josef Sudek zhotovil během fotografování konkrétního námětu, například architektova bazénu. Při návrhu se Emil Zavadil snažil vžít do role architekta Otto Rothmayera a udělat výstavu jakoby jeho pohledem. Zatímco Josef Sudek na svých fotografiích představuje Otto Rothmayera, Emil Zavadil v roli Otto Rothmayera, představuje Josefa Sudka. I na této výstavě pracuje

[22] POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 48.
[23] Výstava se připravuje, viz. https://www.upm.cz/josef-sudek-otto-rothmayer/.
[24] Jan Mlčoch se v 70. letech zabýval konceptuálním uměním.
[25] Poslední fotografická výstava před spoluprací s Janem Mlčochem, byla výstava Josefa Koudelky *Návraty* (2018), kterou provázely určité počáteční nejasnosti kolem koncepce výstavy a následně i názorová nejednotnost autora a architekta ohledně provedení výstavy. Emil Zavadil, tak pracoval pod zvýšeným pracovním tlakem.

s artefakty, jakými jsou různá umělecká díla ze zahrady a vily, vytvořená samotným Otto Rothmayerem nebo jeho přáteli, ale tentokrát ne pro vytvoření pocitu, že se návštěvník prochází vilou, ale kvůli tomu, aby je představil jako samostatná umělecká díla, která sdílejí výstavní prostor v rovnoprávném vztahu s fotografiemi. Určitým zadostiučiněním by také mělo být to, že by se na výstavě měly objevit originální Rothmayerovy židle, které chtěl Emil Zavadil použít už při výstavě Josefa Sudka v roce 1976. Tenkrát ale dostala přednost Anna Fárová pro svoji výstavu Josefa Sudka v Praze.

Vladimír Birgus

U Vladimíra Birguse považuje Emil Zavadil za důležité to, že je sám také fotograf, takže kromě nesporných kurátorských kvalit má také výtvarný cit. Dále, že je velice zběhlý v tom, co se momentálně děje ve fotografickém světě nejen u nás, ale i v zahraničí a je schopen vymyslet výborná témata na pořádání fotografických výstav, které jsou dle jeho slov ohromující. Zmiňuje i určitou tvrdošíjnost Vladimíra Birguse, ve smyslu některých detailů, které vyžaduje při přípravě výstavy, a se kterými Emil ne vždy souhlasí. I přes některé neshody, vyplívající s odlišných přístupů k prezentaci vystavovaných fotografií v prostoru, se však shodují na tom, že jejich spolupráce na projektech je přínosná a obohacující a váží si navzájem jeden druhého. Zde bych chtěl zmínit alespoň jednu výstavu z jejich vzájemné spolupráce a to je *Vnitřní okruh v současné české fotografii* (2013), která podle mě patří k nejlepším instalacím realizovaných Emilem Zavadilem, kde vynikajícím způsobem pracuje s prostory knihovny GHMP a svěřenými exponáty. On sám považuje výstavu za jednu z nejzdařilejších, kterou Vladimír Birgus sestavil.

Josef Koudelka

S Josefem Koudelkou se Emil Zavadil seznámil na výstavě s názvem *Životní prostředí, fotografie*, která se konala pod záštitou Ministerstva životního prostředí, a uskutečnila se v historických prostorách na zámku v Dobříši (1991). Mezi vystavenými pracemi byly i Koudelkovy panoramatické fotografie. Emil Zavadil, který výstavu

navrhoval, uvádí, že tam si ho Josef Koudelka všimnul a na základě toho, potom pokračovali ve spolupráci na některých dalších výstavách. Josef Koudelka v té době fotografoval Divadlo za branou a tak zde s Emilem Zavadilem připravili několik výstav (1991, 1993) přímo v prostorách divadla. Již z této doby si architekt pamatuje, že Josef Koudelka je typem autora, který je velice pečlivý a má rád vše pod naprostou kontrolou. K výsledné práci měl drobné připomínky, které požadoval na hotovém řešení výstavy upravit. V následujícím roce spolupracovali na výstavě *Černý trojúhelník*, která mapovala ekologickou katastrofu Podkrušnohoří. Výstava se konala na Pražském hradě v Salmovském paláci (1994). Prostory paláce dobře vyhovovaly tématu práce, protože byly od roku 1948 neobydlené a prázdné a probíhající opravné práce ještě nebyly zcela dokončeny. Na nádvoří byly instalovány dvě velkoformátové panoramatické fotografie, které se sbíhaly do vstupu paláce a tvořily trojúhelníkový půdorys. Emil Zavadil spolupracoval s Josefem Koudelkou ještě na dalších několika výstavách. Poslední jejich spolupráce proběhla na výstavě *Josef Koudelka – Návraty* (2018). Na tuto výstavu nevzpomíná Emil Zavadil v nejlepším světle, protože došlo k jistému nedorozumění ohledně koncepce výstavy, která se z architektova pohledu zásadně změnila po té, když měl již téměř dokončený její návrh[26]. Protože musel celé řešení znovu předělávat a tentokrát měl autor i speciální požadavky ohledně jeho práce, tak se dostal pod pracovní tlak, který mu nevyhovoval. Výstavu nicméně dokončil velice zdařile, což je možné vidět na fotografiích z dokumentace k výstavě.

Taras Kuščynskyj

S Tarasem Kuščynským se Emil Zavadil znal a přátelil již od svých studií ze stavební fakulty. Díky němu se vlastně Emil Zavadil dostal k navrhování výstavních prostorů. V době kdy oba pracovali v projektovém ústavu a Taras Kuščynskyj začal výrazněji pronikat do fotografické tvorby, požádal Emila Zavadila, aby mu vypomohl s architekturou výstav, na kterých byl zastoupen. Jedním z prvních takových počinů byla Tarasova účast na výstavě užitého umění – bižuterie, *Jablonec 68*, v expozici škol, kterou vedl Antonín Langhamer. Ten použil Tarasovy fotografie k doplnění výstavy a Taras

[26] Emil Zavadil je zvyklý pracovat s několikaměsíčním předstihem podle neměnného plánu.

Kuščynskyj doporučil Emila Zavadila jako architekta. Za výstavu obdrželi zlatou medaili[27]. Po tomto úspěchu spolupracovali ještě na několika dalších Tarasových výstavách. Osobně považuji za nejzdařilejší instalaci z tohoto období tu, která se objevila na výstavě *Laděna Víznerová, šperky – Taras Kuščynskyj, fotografie*, ve verzi z roku 1970 pořádané v dnešní Galerii Jaroslava Frágnera. Zde Emil Zavadil dostal k dispozici fotografie a šperky bez dalších instrukcí a měl tedy úplně volnou ruku při návrhu výstavy. Ve svém návrhu tyto dva „světy" velice důvtipně a originálně propojil a vytvořil tak nezapomenutelný zážitek. Poslední výstavu Tarase, bohužel již posmrtnou[28], dělal Emil Zavadil na Staroměstské radnici v Praze (1987), kde byl zodpovědný nejen za architektonické řešení, ale i tvorbu popisek, které vytvářel sám ručně a nabádal spolupracovníky, aby to dělali s láskou, aby to bylo krásné.

[27] Z rozhovoru s Emilem Zavadilem a následujících zdrojů:
Bulletin České komory architektů. Praha: Česká komora architektů, 1994- . ISSN 1804-2066. Bulletin 3/20. S. 45.
POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 43.

[28] Taras Kuščynskyj zemřel v roce 1983.

5> Médium výstava

„Já, od začátku, se snažím udělat výstavu tak, aby byla přístupná i člověku, který se běžně třeba o ten obor nezajímá.“

z rozhovoru s Emilem Zavadilem

Výstava začíná prázdným prostorem, prázdným sálem, prázdnými obvodovými zdmi a hromadou setříděných nebo i nesetříděných exponátů, v našem případě fotografií, které sem byly dopraveny za účelem vystavení.

Bod

Bodem v našem pomyslném výstavním prostoru je konkrétní fotografie zhmotněná adjustací. Adjustace fotografie je prvním krokem ke zhmotnění média fotografie do konkrétní podoby výstavy. Může vhodně podpořit pocit, kterým fotografie na diváka působí. Monumentální fotografie podpoří důležitost sdělení. Malý formát může navodit pocit intimity, který důvěrně známe při prohlížení rodinných alb nebo osobních deníků. Vytisknutí nebo vyvolání fotografie a její „prosté“ umístění na stěnu bez dalších adjustačních technik zase může zdůraznit fotografické médium a připomenout návrat k jeho kořenům. S rozšířením digitální fotografie přibyly možnosti volby materiálu, na který se dá tisknout a je tedy možné opět posunout vnímání obrazu do trochu jiných dimenzí. Podstatnou roli hraje též rám nebo použití skla. Opět je možné navozovat určité asociace, které mají například odkázat k nějakému historickému období, nebo vyprovokovat diváka nečekaným ironizujícím prvkem, například bohatě zdobeným zlatým rámem. Sklo, pokud není použito jen výhradně k ochraně exponátu, může sloužit i jako výtvarný prvek. Může například podpořit dojem bariéry, divák sleduje něco zpovzdáli, kde nemůže být fyzicky přítomen, nemůže do děje zasáhnout, ale jen jej pasivně pozorovat. Velmi originálně Emil Zavadil použil skleněných tabulí například ve výstavě Laděny Víznerové a Tarase Kuščynského v roce 1970, která propojovala šperky a fotografie. Na jiné výstavě z roku 1968, která se jmenovala *5 fotografů*, se dohodl s vystavujícími umělci, aby své fotografie adjustovali ve stejném formátu na rámech vystupujících do prostoru a podpořili tak dojem objektu. Významným faktorem adjustace fotografie je pochopitelně její rozměr a to nejen ve smyslu, který jsem již zmiňoval, ale také při použití v souboru fotografií nebo napříč celou výstavou. Zde se může nabízet myšlenka, že velikost fotografie, nebo alespoň její poměr stran už je dán médiem jako takovým a má tedy cenu všechny fotografie v souboru vytisknout nebo zvětšit ve stejném rozměru. Toto poněkud přísně technické řešení, pokud je například

ještě podpořeno umístěním v pravidelných a krátkých rozestupech na dlouhých stěnách v po sobě následujících místnostech, může být však problematické pro udržení pozornosti diváka a jeho motivace absolvovat celou výstavu. Možná je to dané tím, že nejsme na takové pravidelné a mechanické uspořádání obrazových vjemů zvyklí z přírody a je nám tedy spíše cizí. Pokud bychom se pokusili porovnat situaci s dalším médiem, kterým je obraz, zde už tento problém nutně nenastává. Pro každý obraz je už od samého začátku jeho vzniku definovaná velikost jeho plochy, která udává výsledný výstavní rozměr. Obvykle se také velikosti obrazů byť od stejného autora liší a při výstavě je automaticky narušena pravidelnost, se kterou se může potýkat fotografie. Možná je to právě různorodost formátu obrazů, na kterou si diváci za dlouhá léta ve výstavních síních zvykli a tak ji hledají i v případě fotografií.

Úsečka

Dalším pomyslným rozměrem v našem exkurzu do výstavního prostoru je úsečka. Jednou z poloh fotografie je její narativnost, tedy schopnost vyprávět nebo sledovat nějaký dějový vývoj. V takovém případě může být žádoucí seskupit fotografie lineárně v řadě za sebou stejně tak, jak plyne jejich příběh. Fotografie jsou umístěné na stěně v jedné řadě ve stejné výšce, v pravidelných rozestupech a obvykle ve stejném formátu. Tento přístup se využívá často také při výstavách, které mají chronologický charakter, například sledují vývoj konkrétního autora v čase. S tímto přístupem se však můžeme poměrně často setkat i v situacích, kdy obsah fotografického cyklu lineární nutně není. Emil Zavadil tento přístup využívá velice opatrně a obvykle se snaží tuto puristickou pravidelnost narušit alespoň subtilními zásahy, například v podobě změny mezer mezi exponáty, jejich seskupováním a rozdělováním v rámci společného panelu nebo stěny, a jemným narušováním středové osy.

Plocha

Plné využití potenciálu výstavní plochy, ať už se jedná o stěnu v místnosti nebo výstavní panel, nám otevírá další možnosti práce s vystavovanými fotografiemi. Pokud

odhlédneme od pravidelného uspořádání s cílem využít plochy k umístění maximálního počtu fotografií, nebo již zmíněného lineárního uspořádání fotografií, nabízí se využít plochu k realizaci vztahů mezi jednotlivými fotografiemi nebo i k přispění rozmanitosti vizuálního vjemu, atraktivnosti „čtení“ exponátů a estetického prožitku. I na stejné ploše lze například zvýraznit harmonii fotografií, která patří významově k sobě a vhodným umístěním proti nim postavit do kontrastu fotografii nebo fotografie významově odlišné. Kontrastu lze dosáhnout změnou vzdálenosti mezi skupinami, změnou velikosti fotografií, umístěním do nestandardní výšky, umístěním do rohu nebo těsně na okraj plochy a podobně. Plochu také ale můžeme využít ke zvýraznění jedné konkrétní fotografie, nebo řešení pojmout minimalisticky, a umístit na plochu jen jedinou fotografii a pohrát si s kontrastem velikosti plochy a fotografie. Tento přístup můžeme sledovat ve výstavách Emila Zavadila, o kterých on sám tvrdí, že jsou živé, různorodé. Obvykle se jedná o výstavy, které zahrnují nějaké dějinné období a představují fotografické práce různých autorů, amatérských i profesionálních. V takovém případě se pustí do odvážnější práce s plochou a využije její plný potenciál, jako například na výstavě *Společnost před objektivem* (2000).

Prostor

Nastává čas rozšířit výstavu do třetího rozměru a vydat se do prostoru. Zatímco přístupy z předchozích dimenzí se dají s některými omezeními realizovat i například v knize nebo na plakátu, v případě prostoru se otevírají nové unikátní možnosti jak pracovat s exponáty. I fotografie lze věšet volně do prostoru, stávají se z nich pak samostatné objekty. Návštěvník může třeba procházet skupinou portrétů a vnímat a míjet je tak, jako vnímá a míjí ostatní lidi v běžném životě. Výrazným příkladem využití výstavního prostoru můžou být například instalace Zbyňka Baladrána, kdy exponáty nevisí na zdi, ale obvykle ho celý prostupují. V klasickém přístupu, který můžeme sledovat u realizací Emila Zavadila, se s prostorem pracuje tak, aby vhodně podpořil vyznění exponátů v konkrétním prostoru. Někdy je potřeba rozšířit výstavní plochu, jindy rozčlenit prostor, aby lépe reflektoval rozdělení expozice do tematických skupin. Do prostoru je možné umístit také různé artefakty a objekty podporující téma instalace.

Rozdělení prostoru lze i vhodně využít pro vytvoření dynamiky prostoru nebo k vytvoření napětí a vztahu mezi exponáty na protilehlých stěnách, jako tomu bylo kupříkladu na výstavě *Vnitřní okruh v současné české fotografii* (2013).

Výstava by měla návštěvníka přivést do trochu jiného světa

Emil Zavadil přistupuje s citem nejen k výstavním prostorům a vystavovaným dílům, kdy naslouchá požadavkům a přáním autora nebo kurátora, ale obrací svojí pozornost také k divákovi. Má na paměti, že návštěvníci výstavy jsou složeni nejen z řad odborné veřejnosti, která má obvykle hlubší znalost prezentovaného díla a je trénovaná na jeho vnímání, ale i z řad laiků a náhodných kolemjdoucích, a chce výstavu přiblížit a odlehčit tak, aby byla přijatelná a příjemná i pro tuto skupinu. Jedná se většinou o určité rozptýlení divákovy pozornosti použitím doplňujícího artefaktu, který obvykle souvisí s vystavovaným tématem nebo třeba narušením rytmu delší sekvence fotografií. Umožňuje tak divákovi se „nadechnout“, rozptýlit se a pokračovat dále. To spatřuje důležité hlavně při rozsáhlých výstavách, kde hrozí ztráta pozornosti či zájmu diváka. Na jedné z výstav se například dohodl s hlídačem výstavy, jež byl vášnivým sběratelem starých hodin s kukačkami, aby mu je zapůjčil. Nechal tyto hodiny rozmístit po výstavě a nařídil je tak, aby kukaly v různou dobu. Princip náhody zde jistě vykonal svojí práci a zapůsobil údajně i ve chvíli, kdy měl kurátor výstavy Antonín Dufek pronést zahajovací řeč. Nakolik zde hodiny s kukačkami korespondovaly s tématem výstavy zůstává otázkou. Na jiných výstavách však artefakty s výstavním tématem korespondují a přibližují divákovi další drobné detaily z umělcova života či tvorby, jako například při výstavě díla Josefa Sudka.

Emil Zavadil respektuje přání umělce a kurátora ve smyslu vytvoření sekvencí nebo skupin fotografií, které k sobě patří, ale preferuje, když se divák může po výstavě pohybovat volně, přeskakovat nebo se vracet k exponátům a vytvářet si tak vlastní dojem z výstavy.

Stačí i málo

Někdy Emil Zavadil realizoval jen velmi subtilní výtvarný zásah do výstavní plochy. Například při výstavě *10 fotografů* (1971) v Domě pánů z Kunštátu použil linkovaný papír jako podklad na výstavní panely a fotografie pak různě do linek umisťoval. Jindy narušil přirozenou kompozici panelů tak, že je nainstaloval naležato a fotografie umístil na ně. Ostatní svislé panely oddělovaly prostor a vytvářely divákovi soukromí, aby nebyl vyrušován okolím. Při výstavě *Britská fotografie* (1985) vytvořil kontrast mezi fotografiemi, které byly podle slov architekta neobyčejně civilní, a výstavním prostorem, který upravil do průmyslového vzhledu. Při výstavě *Jiří Valenta, fotografie* (1998) adjustoval fotografie tak, že umístil paspartu až na sklo.

Buď se řehtají a nebo se tváří…

Specifickou atmosféru doby před rokem 1989 můžeme ilustrovat na dnes již úsměvném příběhu, který Emil Zavadil vypráví v souvislosti jeho angažmá pro *8.filmový a fotografický festival mládeže* (1974). Pro výstavu mimo jiné tvořil plakát s motivem dítěte. Komisi se však nelíbilo, že se dítě na portrétu neusmívá a že by se diváci mohli domnívat, že má strach. Emil historku uzavírá tím, že malé děti se neumějí usmívat, doslova říká „buď se řehtají a nebo se tváří…“, a tak aby vyhovil pánům v komisi, nakonec fotografii vyretušoval podle svého úsměvu v zrcadle.

Není možné udělat výstavu jako katalog

Někteří kurátoři, ale i autoři, preferují přísné dodržení chronologie vystavovaných fotografií a chtějí vést diváka tak, aby byl tento záměr realizován. Zde se opět dostáváme k problematice vztahů autor/kurátor–architekt–divák. Může zde existovat určité napětí mezi volbou zda preferovat formu nebo obsah vystavovaných fotografií–témat v souvislosti s instalací výstavy. Zatímco autor/kurátor obvykle přirozeně preferuje významový obsah fotografií a snaží se prezentaci přizpůsobit především v tomto smyslu, Emil Zavadil uvádí, že pro něj je důležitější estetická forma fotografií ve vztahu k výstavnímu prostoru a snaží se tuto formu dostat do souladu

s architekturou prostoru. Má na mysli také diváka a svými slovy se snaží udělat výstavu tak, aby byla přístupná i člověku, který se běžně nepohybuje v oboru, v našem případě fotografii. Snaží se tedy rozčlenit prostor tak, aby se divák mohl výstavou procházet volně, dle svých preferencí, aby výstava byla zážitkem nejen ve smyslu obsahového významu. Zároveň dodává, že členění je jednodušší u skupiny autorů, kde je pochopitelně přirozenější než například u monografické výstavy jediného autora, případně tématu. Vyslovuje také názor, že někteří kurátoři, přes jejich nesporné odborné kvality, nechápou návštěvníka a výstavy tvoří spíše pro ostatní kurátory. Ve vztahu k architektonickému řešení dodává, že někteří kurátoři dokážou výstavu v určitých detailech navrhnout lépe než architekt, ale málokdo dokáže zvládnout celý prostor. Nestačí tedy, aby jen jedna stěna či panel byla bezvadně vymyšlená, ale aby celá výstava působila jako celek. Taky je pro něj důležité, aby každá výstava byla svébytná a do jisté míry originální, tedy aby se řešení neopakovalo, ale přizpůsobilo konkrétnímu prostoru.

Originalitu Emila Zavadila lze ilustrovat například na instalaci výstavy *Krajiny na Kraji* (2005), která se konala v Lapidáriu Betlémské kaple v Praze a věnovala se fotografii současné krajiny v pohraničních oblastech Česka, tedy krajiny, která byla v minulosti nepřístupná a přísně hlídaná[29].Téma výstavy Emil Zavadil podpořil instalací velkých kovových roštů, kari sítí[30], ze kterých vytvořil pomyslné hranice, nejen ve smyslu geografickém. Na tyto sítě pak umisťoval panely s fotografiemi. V magazínu *Fotograf* jeho instalaci zhodnotili kladně takto *„Na okraj je třeba zmínit mimořádně zdařilou instalaci Emila Zavadila, který fotografie v syrovém prostoru lapidária umístil na panely vyrobené z kary sítí, což ještě umocnilo atmosféru vystavených prací“* [31].

[29] *Fotograf: magazine* [online]. Praha: Fotograf 07, 2014-. ISSN 1802-2413. Číslo #8 krajina. Dostupné z: http://fotografmagazine.cz.

[30] Kovové ocelové pruty tvořící pravidelnou síť využívané ve stavebnictví obvykle jako výplň betonových konstrukcí.

[31] *Fotograf: magazine* [online]. Praha: Fotograf 07, 2014-. ISSN 1802-2413. Číslo #8 krajina. Dostupné z: http://fotografmagazine.cz.

Exponát je tím nejdůležitějším prvkem

Emil Zavadil postupuje při přípravě výstavy podle svého, dlouhými lety praxe osvědčeného, způsobu. Zadání výstavy požaduje několik měsíců předem, aby měl dostatek času na přípravu. Od autorů či kurátorů vyžaduje přesný seznam fotografií včetně jejich rozměrů. Měří výstavní plochy a vše pečlivě do nejmenších detailů plánuje a zaznamenává do návrhů. Fotografie si rozkresluje ve velikosti známek a vytváří si z nich přehled exponátů. Zároveň si je tak vrývá do paměti pro pozdější práci s návrhem[32]. Je ještě ze „staré školy" a nepracuje při návrzích s počítačem, ale vytváří plány ručně. V případě jednodušších prostorů je jeho oblíbeným vodítkem půdorys, se kterým si obvykle vystačí, ve složitějších případech si vytvoří i fotodokumentaci „problémových" míst nebo překážek. Rozkresluje si umístění fotografií na panelech, na stěnách a jejich rozmístění v prostoru. Stejně pečlivě se věnuje i jednotlivým fotografiím, kde si například měří v jaké výšce je osa očí, aby je pak mohl podle svých představ umístit do skupiny tvořící celek. Rozmýšlí, kde rozmístí doplňující artefakty, jaké použije barvy na stěnách, jak rozčlení prostor, aby v něm vytvořil dynamiku a rytmus, který považuje za důležitý ve vztahu k divákovi. S rytmem pracuje i na stěnách a plochách. Někdy se jedná jen o subtilní zásahy, například nepatrné posunutí fotografie ze středové linie, úprava mezer mezi skupinami fotografií a podobně. O rozmístění do osy nebo mimo osu rozhoduje obvykle spíše kompozice, úhel pohledu fotografa. Tvrdí, že u Sudkových zátiší by nedávalo smysl je rozmístit mimo osu, protože jsou všechna fotografována z podobného úhlu. Pokud má však k dispozici fotografie, které jsou ze života, z reportáže a jsou vyfotografovány v různých kompozicích, z nadhledu nebo podhledu, pak má tendenci k nim tak přistupovat i během instalace. O rozmístění také rozhoduje, zda se jedná o dominantní fotografii, která reprezentuje konkrétní soubor, nebo je tak výrazná, že může stát sama o sobě v prostoru. Takovou fotografii můžeme označit za ikonu, které lze dopřát velký formát a samostatné umístění. Ostatní fotografie mohou hrát podpůrnou roli a dotvořit kontext.

[32] *Bulletin České komory architektů.* Praha: Česká komora architektů, 1994- . ISSN 1804-2066. Bulletin 3/20. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 46.

Fotografie lze ve výstavním prostoru seskupovat nejen na základě obsahu, ale i formy. Na výstavě *Václav Chochola, fotografie z let 1940–1982* (1982) byla ke každému tématu nebo portrétované osobě dodána sada fotografií, které spolu souvisely a odkazovaly k tvůrčímu procesu autora. Jednalo se o sestavy mini-fotografií na milimetrovém papíře, fotografií formátu pohlednice a velkých výstavních fotografií. V tomto případě se Emil Zavadil rozhodl vědomě narušit tuto obsahovou vazbu a seskupil fotografie podle velikosti, tedy formátu. Když divák vstoupil do prostoru, nejdříve uviděl velké výstavní fotografie a jak postupoval dozadu do místnosti, pokračovaly pohlednice a nejdále v místnosti pak byly umístěny náhledy na milimetrovém papíře.

Za své vzory považuje Bohuslava Rychlinka a s Stanislava Kolíbala. Uvádí, že zatímco Rychlinkovi by se svojí prací snad přiblížit mohl, Kolíbal dělal fantastické výstavy a je pro něj nedostižný, protože svým přístupem vytváří nové umělecké dílo[33]. Z mladších autorů zmiňuje Zbyňka Baladrána a Dominika Langa, jejichž instalace označuje za překvapivě neočekávané a originální, ale naplňující smysl expozice[34]. Dodává, že on by takové instalace nejspíše nesvedl a označuje se za klasika.

Velmi naivní je přisvítit měsíc na obraze bodovým světlem

Osvětlení výstavního prostoru je dalším způsobem, jak podpořit vyznění jednotlivé fotografie, celého tématu, ale i výstavního prostoru. Někdy je potřeba vhodným osvětlením vyřešit náročné světelné podmínky výstavního prostoru nebo přizpůsobit osvětlení tak, aby vyhovovalo technické kvalitě fotografií a jejich adjustace. Typickým problémem může být přímé sluneční světlo nebo fotografie umístěná za obyčejným „nemuzejním“ sklem. Architekt vzpomíná například na výstavu John Goto (1983) jehož fotografie staré Prahy byly údajně velice tmavé a instalované za sklem, takže by mohly být fotografie, při standardním nasvícení, špatně vidět. S problémem se

[33] Z osobního rozhovoru s Emilem Zavadilem a zdroje:
POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 48.

[34] POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 48.

vypořádal tak, že z každé strany panelu, na němž byly tyto fotografie umístěny, instaloval dlouhé úzké papírové válce, do nichž vložil zářivkové osvětlení. Vytvořenou škvírou ve válci pak světlo na fotografii dopadalo pod správným úhlem a nevytvářelo nežádoucí odrazy. Obecně má Emil Zavadil rád rozptýlené horní světlo, které neruší exponáty. Bodovému osvětlení se obvykle vyhýbá, pokud k tomu vyloženě nemá zvláštní důvod. V jednom ze svých rozhovorů říká „Velmi naivní je přisvítit měsíc na obraze bodovým světlem“ [35].

S grafikou výstavy by se mělo pracovat jako s exponátem

Samostatným prvkem architektonického řešení výstavy je doprovodný text k tematickému celku, například k souboru fotografií, a jeho umístění. Jedním z nejčastějších řešení je umístění textu na samostatný panel, stěnu výstavního prostoru nebo sekce, kterou má doprovázet. Zde vyvstává otázka, kde by měl být text umístěn ve vztahu k exponátům, a to zda má předcházet nebo následovat vlastní exponáty. Pokud budeme uvažovat věc z pohledu diváka, jedná se o to, zda autor či kurátor chce, aby se divák nejdříve seznámil s textem a až následně pokračoval k exponátům, anebo zda naopak chce, aby divák na sebe nechal nejprve exponáty působit a až po té konfrontoval svou představu s textem. U některých výstav můžeme například pozorovat, že text k vystaveným exponátům volně plyne na ploše nad exponáty, nebo že je umístěn na zem či volně do prostoru a je přítomen jen jaksi nenuceně.

U Emila Zavadila opět dominuje výtvarně estetické hledisko a nemá rád přísně didaktický způsob, kdy se stanoví, že každá místnost nebo výstavní celek bude uveden textem. Jako obvykle dává do kontextu plochu a prostor s výstavním materiálem a doprovodným textem. Když se mu to zdá opodstatněné, neváhá toto pořadí vyměnit. Jeho přístup vnímání textu se také postupem doby proměnil. Dříve text nepovažoval za příliš důležitý a nechával na sebe působit především výtvarnou stránku exponátů. Postupem času připouští, že text je důležitý, protože pomáhá objasnit autorův/kurátorův záměr, pomáhá neinformovanému divákovi pochopit dobové či

[35] *Bulletin České komory architektů.* Praha: Česká komora architektů, 1994- . ISSN 1804-2066. Bulletin 3/20. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 46.

sociální souvislosti vzniku díla a podobně. Na výstavách se také začaly objevovat citáty nebo básně vystavujících umělců. Emil Zavadil navíc začal přistupovat k textu jako k dalšímu exponátu. Trvá na tom, aby forma textu byla originální, svébytná a aby vhodně doplňovala téma výstavy. Uvádí příklad, kdy text umístil uprostřed prostoru na samostatný panel a ostatní exponáty umístil kolem něj.

Nemůžu soupeřit, ale když chytnu slinu…

Architekt zmiňuje zajímavý postřeh z doby, kdy se se svými návrhy aktivně zúčastňoval zadávacích architektonických soutěží. Uvědomil si svůj handicap v tom, že se nesžil s používáním počítače a své návrhy prezentoval, tak jak byl zvyklý, tedy na papíře. V té době již bylo standartní, že se návrhy odevzdávaly ve formě videa, které prezentovalo virtuální prohlídku výstavního prostoru a i přesto, že mohlo obsahovat nepřesnosti například ve smyslu zkreslené perspektivy, byla tato forma prezentace pro svojí jednodušší čitelnost preferována. Svých soutěžních pokusů víceméně zanechal, nicméně svého tradičního přístupu se nevzdal a nedá dopustit na kvalitně vypracovaný výkres. Za zmínku stojí ještě to, že když už se nějaké soutěže účastní, tak i když si třeba nedává příliš šancí na úspěch, tak pokud ho problém při rozpracování zaujme, vnitřně ho to pohltí a intenzivně pracuje na návrhu bez ohledu na to, co tomu řekne porota, nebo jestli vyhraje nebo ne a zajímá ho, jak se mu instalaci podaří navrhnout.

Pozvánka, plakát, katalog

Emil Zavadil pracoval také jako grafik zejména ve svých začátcích a poté do konce 80. let, kdy jak říká, už nestačil konkurovat grafikům pracujícím na počítači. Stejně jako u návrhů výstav pracoval na grafických návrzích ručně a to i včetně navrhování písma pro texty. Na začátku spolupracoval s Tarasem Kuščynským na grafických zakázkách pro podnik zahraničního obchodu a později se věnoval doprovodným materiálům výstav, tedy přípravě plakátů a pozvánek na výstavy. Vytvářel také katalogy výstav, například pro výstavy *Česká fotografie 1918–1938* (1981), *Aktuální fotografie 2 – Okamžik* (1987),

Vilém Reichmann, fotografie (1988), *150 fotografií – fotografická sbírka MG* (1989) a další.

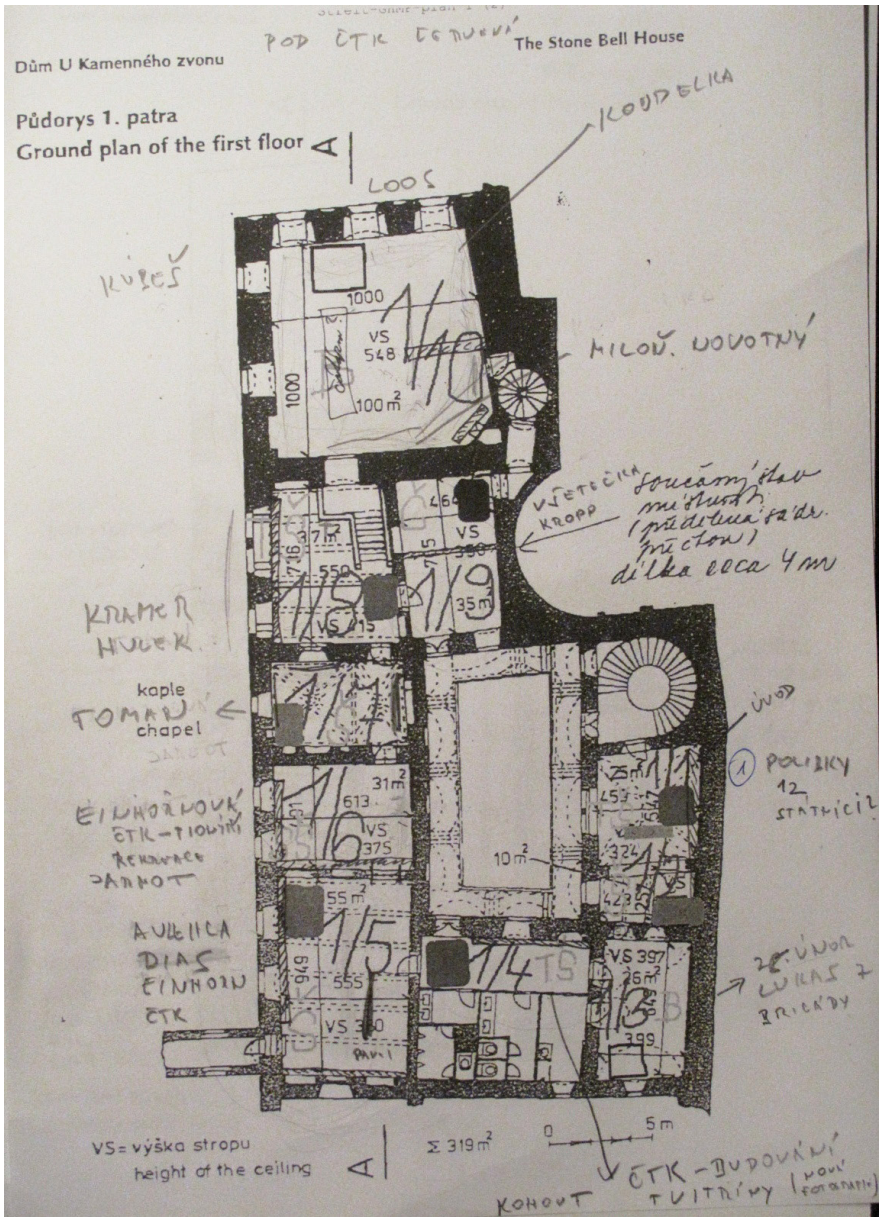
Je také autorem grafického designu některých fotografických publikací, jako například *Vesnice je svět* Jindřicha Štreita (1993). Ukázky grafické práce této publikace a některých plakátů a pozvánek jsou uvedeny v příloze.





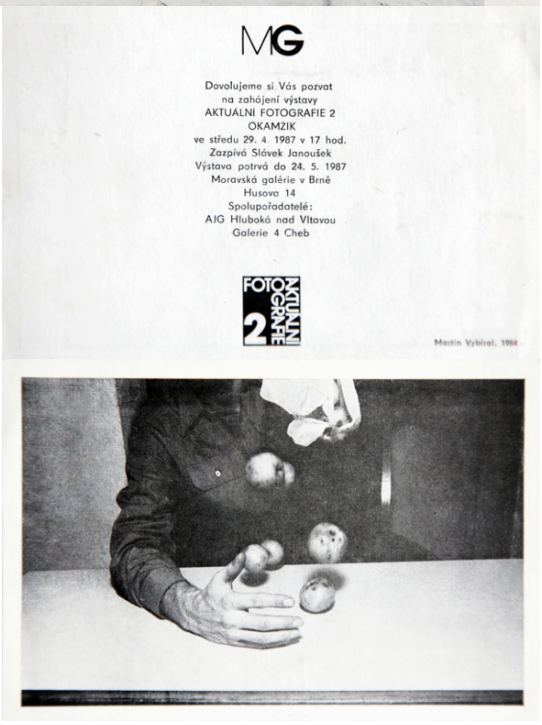


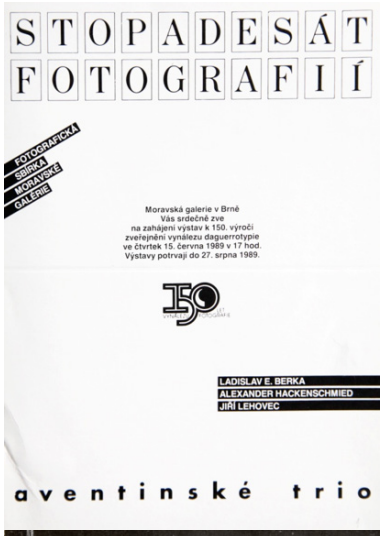
Emil Zavadil při instalaci výstavy
Josef Koudelka – Návraty, UPM, Praha 2018
foto: Ondřej Kocourek

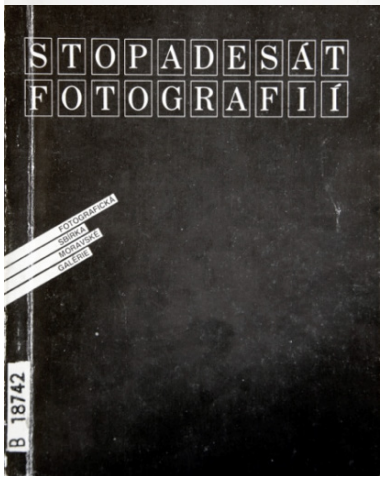


Část plánu k výstavě
Tenkrát na Východě / Češi očima fotografů 1948–1989
Dům U Kamenného zvonu GHMP, Praha 2009
autor: Emil Zavadil

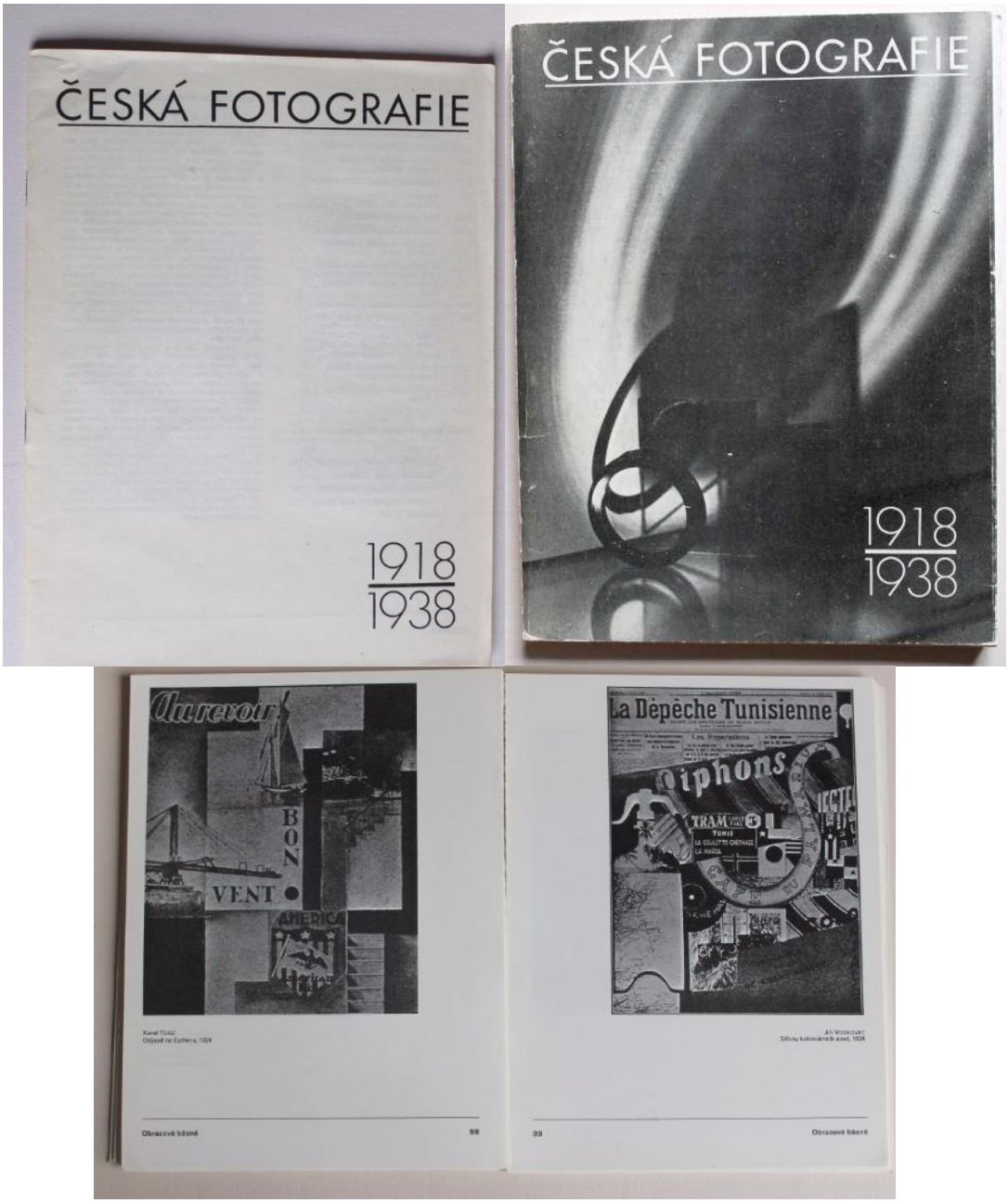








Ukázky plakátů a pozvánek pro výstavy
Aktuální fotografie 2 – Okamžik (1987)
150 fotografií – fotografická sbírka MG (1989)
Aventinské trio (1989)
grafické zpracování: Emil Zavadil

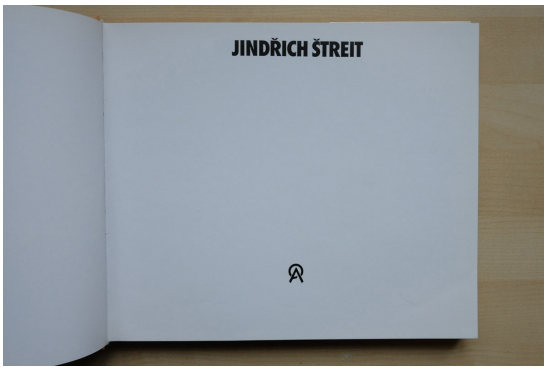


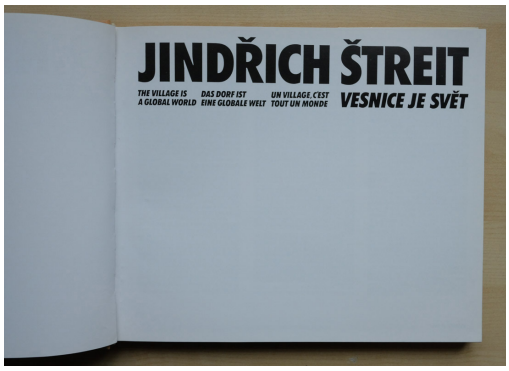
Emil Zavadil katalog výstavy
Česká fotografie 1918–1938
MG, Brno 1981





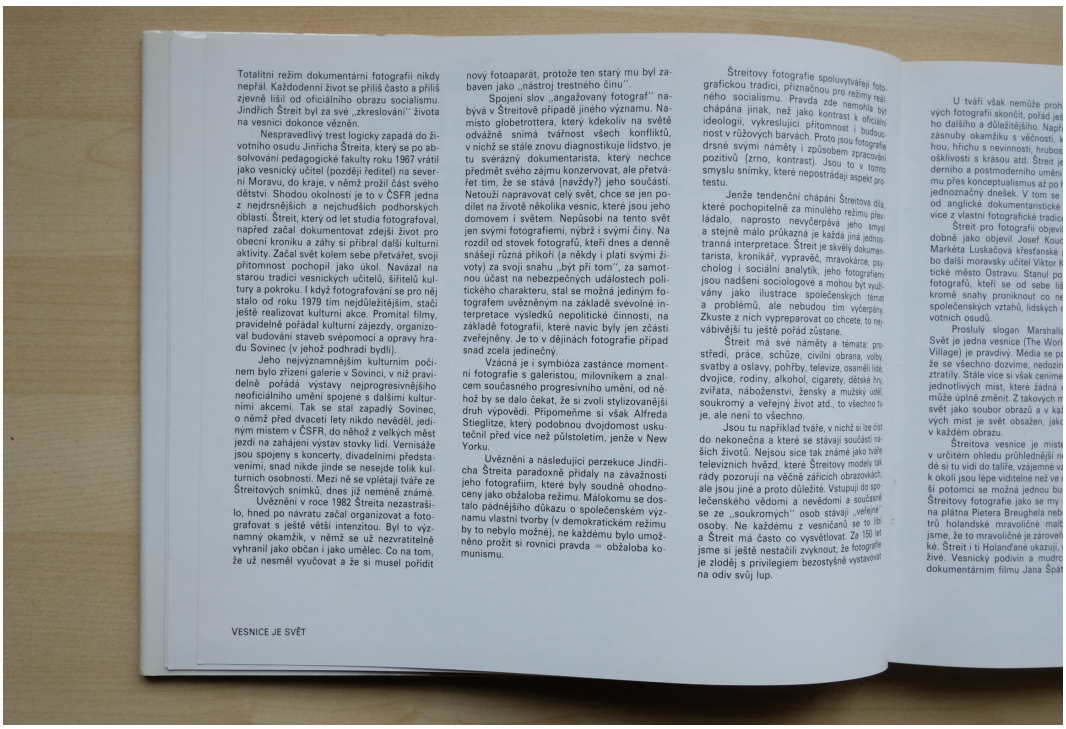
Jindřich Štreit: Vesnice je svět. Grafická úprava Emil Zavadil. 1993.











Totalitní režim dokumentární fotografii nikdy nepřál. Každodenní život se příliš často a příliš zjevně lišil od oficiálního obrazu socialismu. Jindřich Štreit byl za své „zkreslování" života na vesnici dokonce vězněn.

Nespravedlivý trest logicky zapadá do životního osudu Jiřího Štreita, který se po absolvování pedagogické fakulty roku 1967 vrátil jako vesnický učitel (později ředitel) na severní Moravu, do kraje, v němž prožil část svého dětství. Shodou okolností je to v ČSFR jedna z nejdrsnějších a nejchudších podhorských oblastí. Štreit, který od let studia fotografoval, napřed začal dokumentovat zdejší život pro obecní kroniku a záhy si přibral další kulturní aktivity. Začal svět kolem sebe přetvářet, svoji přítomnost pochopil jako úkol. Navázal na starou tradici vesnických učitelů, šiřitelů kultury a pokroku. I když fotografování se pro něj stalo od roku 1979 tím nejdůležitějším, stačí ještě realizovat kulturní akce. Promítal filmy, pravidelně pořádal kulturní zájezdy, organizoval budování staveb svépomocí a opravy hradu Sovinec (v jehož podhradí bydlí).

Jeho nejvýznamnějším kulturním počinem bylo zřízení galerie v Sovinci, v níž pravidelně pořádá výstavy nejprogresivnějšího neoficiálního umění spojené s dalšími kulturními akcemi. Tak se stal západlý Sovinec, o němž před dvaceti lety nikdo nevěděl, jedním místem v ČSFR, do něhož z velkých měst jezdí na zahájení výstav stovky lidí. Vernisáže jsou spojeny s koncerty, divadelními představeními, snad nikde jinde se nesejde tolik kulturních osobností. Mezi ně se vplétají tváře ze Štreitových snímků, dnes již neméně známé.

Uvěznění v roce 1982 Štreita nezastrašilo, hned po návratu začal organizovat a fotografovat s ještě větší intenzitou. Byl to významný okamžik, v němž se už nezvratitelně vyhranil jako občan i jako umělec. Co na tom, že už nesměl vyučovat a že si musel pořídit nový fotoaparát, protože ten starý mu byl zabaven jako „nástroj trestného činu".

Spojení slov „angažovaný fotograf" nabývá v Štreitově případě jiného významu. Namísto globetrottera, který kdekoliv na světě odvážně snímá tvářnost všech konfliktů, v nichž se stále znovu diagnostikuje lidstvo, je tu svérázný dokumentarista, který nechce předmět svého zájmu konzervovat, ale přetvářet tím, že se stává (navždy?) jeho součástí. Netouží napravovat celý svět, chce se jen podílet na životě několika vesnic, které jsou jeho domovem i světem. Nepůsobí na tento svět jen svými fotografiemi, nýbrž i svými činy. Na rozdíl od stovek fotografů, kteří dnes a denně snášejí různá přikoří (a někdy i platí svými životy) za svoji snahu „být při tom", za samotnou účast na nebezpečných událostech politického charakteru, stal se možná jediným fotografem uvězněným na základě svévolné interpretace výsledků nepolitické činnosti, na základě fotografií, které navíc byly jen zčásti zveřejněny. Je to v dějinách fotografie případ snad zcela jedinečný.

Vzácná je i symbióza zastánce momentní fotografie s galeristou, milovníkem a znalcem současného progresivního umění, od něhož by se dalo čekat, že si zvolí stylizovanější druh výpovědi. Připomeňme si však Alfreda Stieglitze, který podobnou dvojdomost uskutečnil před více než půlstoletím, jenže v New Yorku.

Uvěznění a následující perzekuce Jindřicha Štreita paradoxně přidaly na závažnosti jeho fotografiím, které byly soudně ohodnoceny jako obžaloba režimu. Málokomu se dostalo pádnějšího důkazu o společenském významu vlastní tvorby (v demokratickém režimu by to nebylo možné), ne každému bylo umožněno prožít si rovnici pravda = obžaloba komunismu.

Štreitovy fotografie spoluvytvářejí fotografickou tradici, přiznačnou pro režimy reálného socialismu. Pravda zde nemohla být chápána jinak, než jako kontrast k oficiální ideologii, vykreslující přítomnost i budoucnost v růžových barvách. Proto jsou fotografie drsné svými náměty i způsobem zpracování pozitivů (zrno, kontrast). Jsou to v tomto smyslu snímky, které nepostrádají aspekt protestu.

Jenže tendenční chápání Štreitova díla, které pochopitelně za minulého režimu převládalo, naprosto nevyčerpává jeho smysl a stejně málo průkazná je každá jiná jednostranná interpretace. Štreit je skvělý dokumentarista, kronikář, vypravěč, mravokárce, psycholog i sociální analytik, jeho fotografiemi jsou nadšeni sociologové a mohou být využívány jako ilustrace společenských témat a problémů, ale nebudou tím vyčerpány. Zkuste z nich vypreparovat co chcete, to nejzábavnější tu ještě pořád zůstane.

Štreit má své náměty a témata: prostředí, práce, schůze, civilní obrana, volby, svatby a oslavy, pohřby, televize, osamělí lidé, dvojice, rodiny, alkohol, cigarety, dětské hry, zvířata, náboženství, ženský a mužský údělí, soukromý a veřejný život atd., to všechno tu je, ale není to všechno.

Jsou tu například tváře, v nichž si lze číst do nekonečna a které se stávají součástí našich životů. Nejsou sice tak známé jako tváře televizních hvězd, které Štreitovy modely tak rády pozorují na věčně zářících obrazovkách, ale jsou jiné a proto důležité. Vstupují do společenského vědomí a nevědomí a současně se ze „soukromých" osob stávají „veřejné" osoby. Ne každému z vesničanů se to líbí a Štreit má často co vysvětlovat. Za 150 let jsme si ještě nestačili zvyknout, že fotografie je zloděj s privilegiem bezostyšně vystavovat na odiv svůj lup.

U tváří však nemůže proh
vých fotografií skončit, pořád je
ho dalšího a důležitějšího. Napří
zásnuby okamžiku s věčností, s
hou, hříchu s nevinností, hrubos
ošklivosti s krásou atd. Štreit je
derního a postmoderního umění
mu přes konceptualismus až po
jednoznačný dnešek. V tom se
od anglické dokumentaristické
více z vlastní fotografické tradic
Štreit pro fotografii objevil
dobně jako objevil Josef Kou
Markéta Luskačová křesťanské
bo další moravský učitel Viktor K
tické město Ostravu. Stanul po
fotografů, kteří se od sebe liš
kromě snahy proniknout co ne
společenských vztahů, lidských
votních osudů.

Prosluly slogan Marshall
Svět je jedna vesnice (The Worl
Village) je pravdivý. Média se p
že se všechno dozvíme, nedozví
ztratily. Stále více si však cenime
jednotlivých míst, které žádná
může úplně změnit. Z takových m
svět jako soubor obrazů a v ka
vých míst je svět obsažen, jak
v každém obrazu.

Štreitova vesnice je míst
v určitém ohledu průhlednější n
dě si tu vidí do talíře, vzájemne v
k okolí jsou lépe viditelné než ve
ši potomci se možná jednou bu
Štreitovy fotografie jako se my
na plátna Pietera Breughela neb
trů holandské mravoličné malb
jsme, že to mravoličné je zároveň
ké. Štreit i ti Holanďané ukazují,
živé. Vesnický podvin a mudro
dokumentárním filmu Jana Špát

Jindřich Štreit: Vesnice je svět. Grafická úprava Emil Zavadil. 1993.

6> Vybrané výstavy

„Třetím skrytým kouzelníkem byl architekt výstavy Emil Zavadil, …“

Emil Zavadil vzpomíná na ohlasy své výstavy v novinovém článku

Laděna Víznerová, šperky – Taras Kuščynskyj, fotografie.

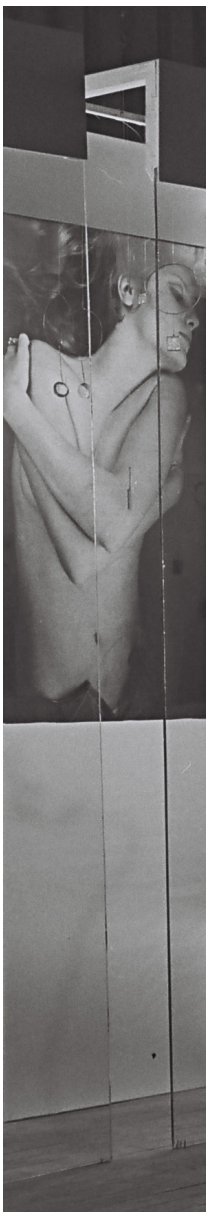
V roce 1970 proběhla v Domě kazatelů na Betlémské náměstí v Praze, dnešní Galerii Jaroslava Fragnera, společná výstava šperků Laděny Víznerové a fotografií Tarase Kuščynského. Architekturu výstavy měl na starost Emil Zavadil. Nejde o spojení vůbec náhodné, protože Emil Zavadil se znal s Tarasem Kuščynským již ze studií architektury, kde spolu chodili do stejného ročníku a přátelili se. Emil Zavadil uvádí, že ho vlastně Taras k práci architektura výstav přivedl.

Emilu Zavadilovi se podařilo, důvtipnou realizací ve výstavním prostoru, propojit šperky Laděny Víznerové a fotografické portréty a akty Tarase Kuščynského. Výrazným konstrukčním prvkem jsou skleněné panely, za kterými jsou umístěny velkoformátové fotografie. Mezi sklem a fotografiemi jsou zavěšené šperky, které jsou nasvíceny bodovým osvětlením. Sklo zde evokuje vitrínu, za kterou bývají šperky obvykle umístěny, a vzbuzuje pocit nedostupnosti, protože nemůžeme jít blíž a šperku se dotknout. To samé by se přeneseně dalo říci i o modelkách na fotografiích. Šperky jsou zároveň umístěné tak, aby zdobily různé části těl modelek na fotografiích, v závislosti na tom jak kolem exponátů divák prochází. K hravosti celého konceptu přispívají i pololesklé parkety podlahy, kam se světlo odražené od šperků promítá a vytváří další vizuální vjem. Můžeme si i všimnout, že řešení není monotónní a jsou tu i sekce s fotografiemi na prostorových panelech a oddělené stolky s přehlídkou dalších šperků. Dle mého názoru se jedná o velice povedené řešení a na svojí dobu zřejmě i v rámci tehdejších možností na naší domácí scéně velice moderní.

Výstava byla ještě zásadní tím, že zaujala Antonína Dufka, kurátora Moravské galerie v Brně. Ten výstavu převzal a s řešením Emila Zavadila ji zrealizoval v Kabinetu užitého umění Moravské galerie v roce 1971. Na fotografické dokumentaci můžeme sledovat, že se nejedná o stejné řešení, které by bylo kopií již provedené výstavy, ale že architekt přistupuje k novému prostoru individuálně. Snaží se prostor plně využít a přizpůsobuje řešení konkrétní situaci. Hledá nové souvislosti, možnosti a výrazové prostředky. Podle vlastních vzpomínek uvádí, že v daném prostoru použili větší formát fotografií, a umístili do větší výšky, aby rozložení lépe korespondovalo s velkou plochou stěn v místnosti. V tomto prostoru také oddělil šperky od fotografií a umístil je do

samostatných vitrín. Vitríny jsou umístěny tak, že vytváří uličku, kterou divák prochází a je tak šperky obrazně obklopen a zároveň je jeho pohled směřován na monumentální fotografii s aktem ženy a empírové hodiny umístěné na stolku pod fotografií.

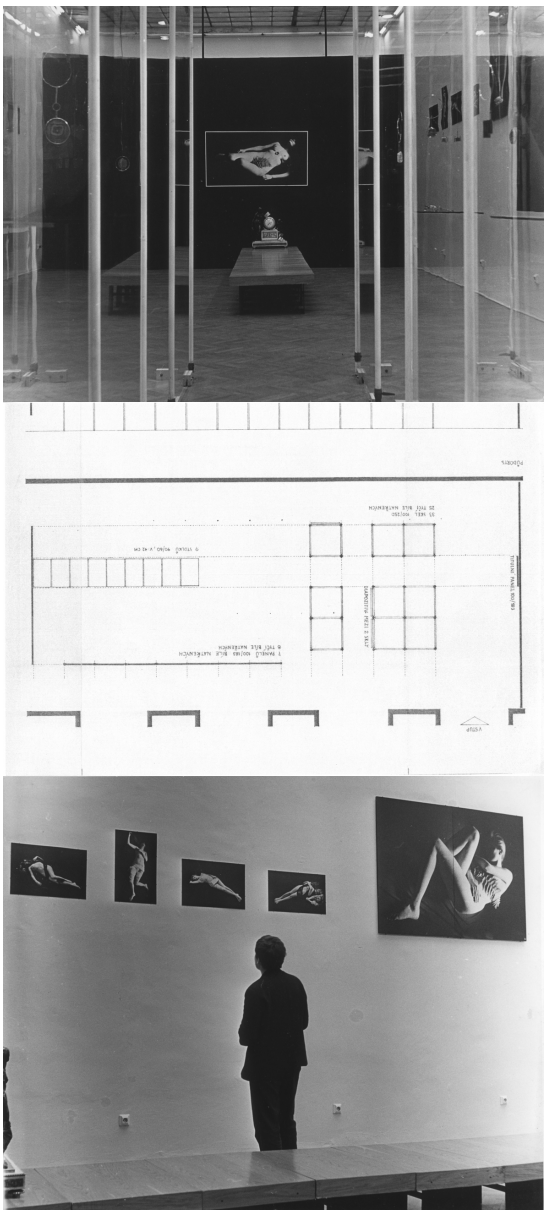
Touto výstavou také odstartovala dlouhodobá spolupráce Emila Zavadila s Moravskou galerií a Antonínem Dufkem.





Laděna
Víznerová
šperky
Taras Kuščynskyj
fotografie
Dům
kazatelů
Praha
1970



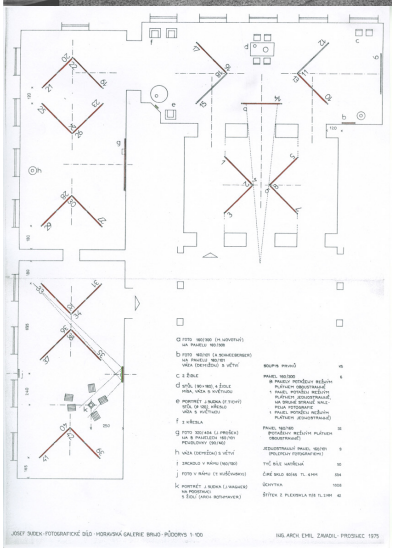


Laděna Víznerová, šperky – Taras Kuščynskyj, fotografie
Kabinet užitého umění MG, Brno 1971

Josef Sudek – Souborná výstava fotografického díla.

V roce 1976 se v Moravské galerii města Brna konala souborná výstava fotografického díla Josefa Sudka u příležitosti 80. výročí umělcova života. V té době se v galerii používal závěsný systém tvořený z trubek rozpřažených mezi podlahou a stropem, mezi kterými byly umístěny panely potažené režným plátnem. Toto standardizované řešení nevytvářelo příliš mnoho prostoru pro kreativní manipulaci a působilo spíše strohým dojmem. Toho si byl Emil Zavadil vědom a spatřoval v tom i určité riziko ve smyslu, že by výstava nemusela být dostatečně atraktivní pro laickou veřejnost. Aby se vypořádal s tímto problémem, oživil výstavní prostor a aby zároveň divákům přiblížil další střípky informací ze Sudkova života, umístil do prostoru různé artefakty naznačující odkaz na Sudkovu tvorbu nebo jeho přátelství s dalšími členy z řad umělců a významných osobností. Můžeme tak na výstavě například spatřit stolek s miskou, na které spočívá jablko, jako odkaz k jeho fotografickým zátiším. Zatímco na panelech je umístěna tvorba Josefa Sudka, tak stěny místností jsou doplněny o fotografie, na kterých je autor zachycen ať už ve formě portrétů, například od Františka Tichého nebo Tarase Kuščynského, nebo při fotografické činnosti od Josefa Proška. Dalším zajímavým doplňkem je busta Josefa Sudka umístěná na podstavci a obklopena židlemi odkazujícími na Sudkova přítele architekta Otto Rothmayera. K tomu se váže zajímavá historka. Emil Zavadil si chtěl, podle svých vzpomínek, původně pro účely výstavy zapůjčit a použít originální Rothmayerovy židle a požádal o to Josefa Sudka. Židle však nebyly zapůjčeny s odůvodněním, že jsou ve špatném stavu. MG tedy nabídla, že by je v rámci zapůjčení zrestaurovala. I přes tuto nabídku k zapůjčení židlí nedošlo, ale židle se o něco později objevily na další výstavě Sudkova jubilea sestavené Annou Fárovou a pořádané v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze.











Josef Sudek – Souborná výstava fotografického díla
Uměleckoprůmyslové muzeum MG, Brno 1976

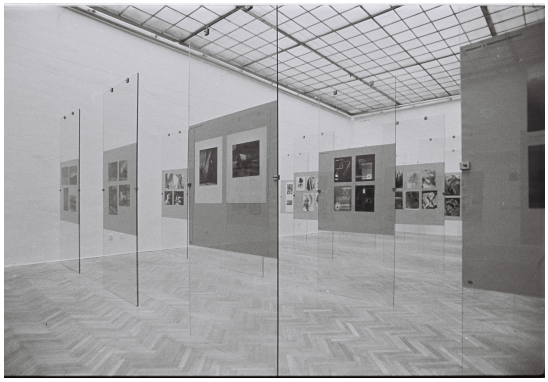
Česká fotografie 1918–1938.

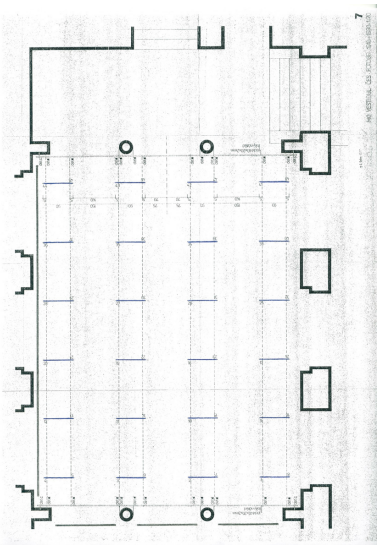
V roce 1981 se v Uměleckoprůmyslovém muzeu Moravské galerie konala rozsáhlá výstava českých fotografií z meziválečného období, připravená Antonínem Dufkem. Výstava byla přehlídkou uměleckých fotografických stylů a mapovala přechod od piktorialismu k avantgardním směrům. Výstava byla velice úspěšná a byla reprízována nejen v Čechách, ale i v Německu, Rakousku a Polsku.

Pro část výstavy, která se nacházela ve foyer budovy, použil Emil Zavadil techniku, kterou vymyslel architekt Bohuslav Rychlink. V místnosti jsou od jedné ke druhé zdi natažená vypnutá ocelová lanka ve výšce, kde končí panely. Horní část panelu je zafixována těmito lanky a spodní část leží na zemi buď volně vlastní vahou nebo může být ještě dodatečně fixována. V tomto konkrétním případě Emil použil skleněné desky, mezi které fotografie umisťoval. Průhledné sklo umocňuje „vzdušnost“ celého řešení a výsledná instalace vytváří kontrast monumentálního historického sálu a lehkosti levitujících fotografií avantgardních umělců.

I zde je možné si povšimnout specifického přístupu Emila Zavadila k fotografii. V jednom z rozhovorů se mi svěřil, že ho na fotografii nejprve zajímá výtvarná forma a až teprve potom obsah neboli sdělení. Vnímá tedy fotografii jako výtvarný prvek a pokud je mu to umožněno, pracuje s ním tak v prostoru. Na fotografické dokumentaci je patrné, že v tomto případě zvolil pravidelné uspořádání stejně velkých panelů a na první pohled to vypadá, že na většině z nich jsou čtyři rovnoměrně rozmístěné fotografie. Při bližším zkoumání je však patrné, že dominantou je střed panelu a fotografie kolem něj vytvářejí různé symetrie. U této výstavy také pracoval s tím, že některé fotografie kombinoval do skupin výhradně na základě formální kompozice, například portréty a vysavače. Podle jeho slov byl Antonín Dufek občas tímto počínáním zděšen, ale nakonec nechal Emilovi volnou ruku. Myslím si, že v případě avantgardních abstrakcí či solitérních fotografií může být takovýto výtvarný přístup přínosný, nicméně v případě fotografických cyklů sledujících nějakou naraci či chronologii bych jej považoval za problémový. Věřím, že i Emil Zavadil si plně uvědomuje tradiční rivalitu mezi formou a obsahem a citlivě pracuje ve prospěch obou.





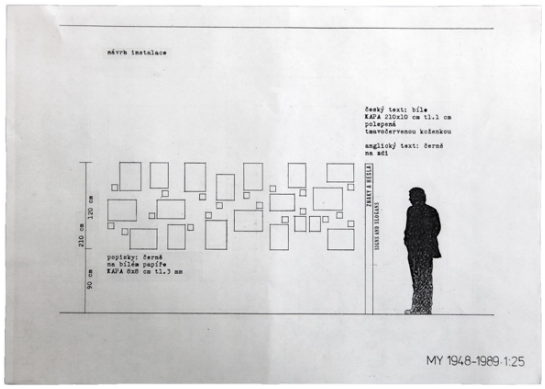




Česká fotografie 1918–1938
Uměleckoprůmyslové muzeum MG, Brno 1981

My 1948–1989

Pro výstavu *My 1948–1989*, která se konala ve výstavních prostorech Pražákova paláce Moravské galerie (1999) se Emil Zavadil rozhodl použít netradiční rozmístění fotografií. Výstava se konala ku příležitosti 10. výročí pádu komunismu a zobrazovala nejrůznější události a momentky ze života ve vymezeném období. Různorodost obsahovou i formální se architekt rozhodl podpořit uvedeným způsobem instalace. Na rozdíl od tradičního řazení v případě souborů, které mají nějaký vnitřní řád nebo příběh, tady naopak momentky ožívají a ztrácejí se tak, jak tomu bylo i v zachycované realitě. Uvedený přístup můžeme přirovnat i k nástěnce, která je přeplněna aktuálními událostmi a úkoly, ale rozmístění poznámek obvykle nemá přesný řád.







My 1948-1989
Pražákův palác MG
Brno 1999

Moderní krása – Česká fotografická avantgarda 1918–1948

V roce 1999 proběhla výstava *Moderní krása – Česká fotografická avantgarda 1918–1948* v Domě U Kamenného zvonu v Praze. Jednalo se o rozsáhlou přehlídku české meziválečné fotografické avantgardy. Výstavu připravili kurátoři Vladimír Birgus, Pierre Bonhomme, Jan Mlčoch a Karel Srp. Architektonické řešení výstavy měl na starosti Emil Zavadil. V přiložené fotografické dokumentaci můžeme pozorovat, jak se architekt vypořádal s kontrastem historické architektury výstavního prostoru a moderním obsahem fotografií české avantgardy. Primárními prvky k potlačení historického aspektu prostoru je použití jednobarevných ploch, například černé, modré a červené a také použití přídavných panelů. Barevnost ploch se rytmicky střídá a do jisté míry koresponduje s barevností a geometrií, která je typická pro avantgardní plakáty. Tam, kde by mohly vizuálně nevhodně do tématu zasáhnout například bohatě zdobené dveře, je nainstalován jednoduchý čistý panel dominující opět svoji barevností. I na tomto příkladu je vidět citlivý a uvědomělý přístup Emila Zavadila k vytvoření symbiózy mezi výstavním prostorem a vystavovaným dílem.

Společnost před objektivem – fotografie z let 1918–1989 ze sbírek MG

Výstava *Společnost před objektivem – fotografie z let 1918–1989* , která se konala v prostorách Obecním domu v Praze (2000) tematicky navazovala na předchozí výstavu *My 1948–1989* (1999). Emil Zavadil se zde rozhodl použít podobnou formu uspořádání fotografií a navíc se potřeboval vypořádat s přirozenou monumentalitou prostoru jakým je Obecní dům v porovnání s civilností až obyčejností obsahu vystavovaných fotografií. Rozhodl se tedy tuto monumentalitu narušit a umístil zde panely, které se paprskovitě rozbíhaly z hlavní rotundy do přilehlých křídel. Výsledný dojem byl podpořen i různou výškou a barvou zmíněných panelů. Opět zde můžeme vidět nápadité rozmístění exponátů v ploše.





Moderní krása
Česká fotografická avantgarda 1918–1948
Dům u Kamenného zvonu, Praha 1999



Společnost před objektivem
fotografie z let 1918–1989 ze sbírek MG
Obecní dům, Praha 2000



Josef Koudelka – fotograf

V roce 2002 Emil Zavadil spolupracoval na výstavě Josefa Koudelky konané v prostorách Veletržního paláce Národní galerie v Praze. Jednalo se o rozsáhlou monografii díla obsahující všechny významné soubory za padesát let autorova působení. Z podhledu architektonického řešení byl asi nejzajímavější ochoz, na kterém byly umístěny Koudelkovy panoramatické fotografie. Fotografické publikace s rozkládacími panoramaty, byly instalovány do nízkých panelů, které probíhaly pod různými úhly napříč místnostmi. Knihy byly v rozloženém stavu umístěny pod sklem vodorovně na panelu. Instalace hlavních výstavních fotografií panoramat se tu formálně významně liší od instalace knižní podoby fotografií panoramat a svěží formou navazuje na typický model, kdy hlavní objekty zaujímají místo na zdi a doprovodné artefakty jsou umístěny v prostoru ve vitríně či proskleném stolku. Vidíme zde opět nejen estetické, ale i praktické využití výstavního prostoru a současně vytvoření přidaného zážitku pro návštěvníka. Instalaci zmíněných panelů provázely drobné technické problémy, protože původně chtěl architekt, aby jeden z paprsků vybíhal i do chodby před výstavním prostorem dveřmi, které však nemohly z bezpečnostních důvodů zůstat neustále otevřené. Některé panely musely být odstraněny na popud tehdejšího ředitele NG Milana Knížáka, který měl dojem, že je jich již příliš, ale celkově hodnotí Emil Zavadil výstavu jako velice zdařilou, protože došlo ke vzájemné spokojenosti mezi ním a autorem.



Josef Koudelka – fotograf. Veletržní palác NG, Praha 2002.



Werner Bischof

V architektonickém řešení fotografické výstavy Wernera Bischofa, která se uskutečnila v Obecním domě v Praze (2005), dominovaly podlouhlé panely vybavené vlastním osvětlením. Architekt měl pocit, že noblesa fotografií Wernera Bischofa by měla být podpořena také noblesním vzhledem výstavního prostoru a vytvořil speciální zářivkové osvětlení, které bylo schované v panelech, tedy nebylo přímo viditelné a osvětlovalo pouze fotografie. V místnosti samotné nebylo další osvětlení použito, takže diváci procházeli v šeru kolem panelů, ze kterých na ně vystupovaly zářící fotografie. Celý efekt podporovala béžová až zlatá barva pozadí. Můžeme zde pozorovat, jak architekt přizpůsobuje prostor potřebám výstavy. Pokud výsledek srovnáme například s výstavou *Společnost před objektivem – fotografie z let 1918–1989*, konané ve stejném prostoru, kdy se snažil přirozenou honosnost prostředí Obecního domu potlačit, tak vidíme, že zde ji naopak podpořil. Rozsáhlou sekci dokumentace k výstavě oddělil od hlavní části a umístil ji stranou tak, aby vizuálně nerušila hlavní fotografie.







Werner Bischof
Obecní dům, Praha
2005

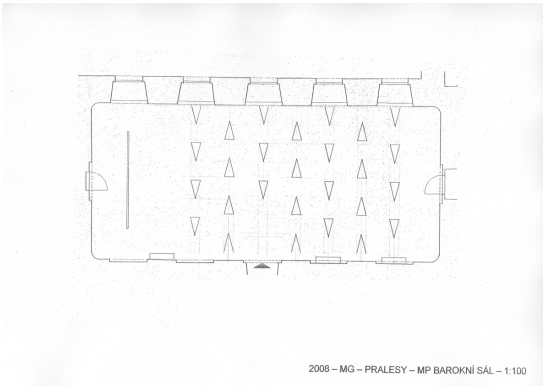
Neregulováno. Prales ve fotografii

Výstava *Neregulováno. Prales ve fotografii* se konala v Barokním sálu Místodržitelského paláce MG (2008). Výstava vedle sebe představila jak starší fotografie ze sbírek MG, tak i novější fotografie amatérských fotografů či profesionálů a pedagogů[36]. Z fotografické dokumentace je patrné poměrně originální řešení výstavy. Z úzkých a vysokých panelů vytvořil Emil Zavadil samostatné sloupy s trojúhelníkovým půdorysem. Každá ze tří stěn byla natřena různým odstínem zelené barvy a sloupy byly rozmístěné pravidelně v prostoru. Dalo by se říct, že sloupy evokují stromy lesa, které jsou v kontrastu s názvem a tématem výstavy striktně „vysazeny" do pravidelného rastru. Ze všech stran jsou pak nainstalovány fotografie, které naopak svým rozmístěním tuto pravidelnost porušují. Při procházení výstavy má pak divák podobný pocit jako při procházce v lese. Trochu se vlastně ztrácí mezi, sloupy–stromy a mezerou mezi nimi má možnost zahlédnout vždy něco nového, další strom, další exponát.

[36]Doprovodný text k výstavě, publikováno na *http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2008/neregulovano-prales-ve-fotografii.aspx*.







Neregulováno - Prales ve fotografii
Místodržitelský palác MG, Brno
2008

Třetí strana zdi

Výstava *Třetí strana zdi* (2008) mapovala neoficiální českou fotografickou tvorbu vyjadřující určitou formu svobody v jinak nesvobodném státě. Třetí strana tu symbolizuje neoficiální alternativu k pomyslné zdi rozdělující svobodný a nesvobodný svět. Výstava se konala Pražákově paláci Moravské galerie [37].

Tato výstava je pro nás zajímavá z toho pohledu, že se jedná o jeden z mála návrhů řešení výstavy, se kterým nebyl Emil Zavadil vnitřně spokojen. Jak on sám říká, došlo z jeho strany k nepochopení konceptu výstavy. Pojal ji jako standartní výstavu a pracoval s fotografiemi obvyklým způsobem a teprve, když už měl vše rozmyšlené a připravené, tak se dozvěděl, co přesně výstava vyjadřuje. Tedy že se jednalo o neoficiální fotografie uvedené doby. Uvádí, že by byl výstavu pojal jinak, aby podpořil její téma, například přidáním určitého pocitu nejistoty, zda se výstava nezavře a podobně, a dodává, že naštěstí téma dobře podpořil grafik Adam Macháček.

[37] Použito následujících zdrojů:
Doprovodný text k výstavě, publikováno na
http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/vystavy-a-program/aktualni-vystavy/2008/treti-strana-zdi.aspx
DRÁBEK, Petr. *Antonín Dufek.* Opava, 2014. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě. Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.







Třetí
strana
zdi – Foto
grafie v Česko
slovensku 1969–1988
ze sbírek MG, Pražákův palác MG
Brno 1999

Tenkrát na Východě / Češi očima fotografů 1948–1989

Výstava *Tenkrát na východě* proběhla v Domě u Kamenného zvonu GHMP (2009). Kurátory výstavy byli Vladimír Birgus a Tomáš Pospěch. Byla uskutečněna ke dvacátému výročí „sametové revoluce“ a představila více i méně známá fotografická díla různých lokálních autorů[38].

Z pohledu architektonického řešení je výstava provedena velice jednoduše a čistě. Exponáty jsou umístěné na stěnách bez použití jakýchkoliv panelů. Výrazným prvkem výstavy jsou barevné pruhy, které se linou po většině výstavních ploch. Na nich je také umístěna většina fotografií, ale různým způsobem narušují řád a pravidelnost. Někdy z tohoto pruhu vyčnívají do prázdného bílého prostoru, jindy se tlačí ke kraji jakoby z něho chtěly vyskočit. Je zde názorně ukázáno, že i takto subtilní zásah může vnést k oživení do jinak relativně monotónního prostoru.

Výraznou sekcí jsou „polibky“, tedy fotografie líbajících se komunistických politiků z archivu Československé tiskové kanceláře[39]. Z dnešního a možná i tehdejšího pohledu velice bizarní projev sounáležitosti a předstíraného bratrství zemí východního bloku. Zde se autorům i architektovi podařilo celou atmosféru ještě znásobit a ironizovat. Rohová klenba a umístění do rohu evokuje kapličku. I fotografie jsou umístěné do pomyslného kříže obráceného směrem k zemi. Nechybí samozřejmě vždy přítomná rudá barva. Fotografie jsou prezentovány v cyklu, zde ve smyslu znásobení motivu. Divák se nutně musí zasmát, ale pak s hořkostí vzpomenout na doby, ve kterých tyto fotografie vznikly.

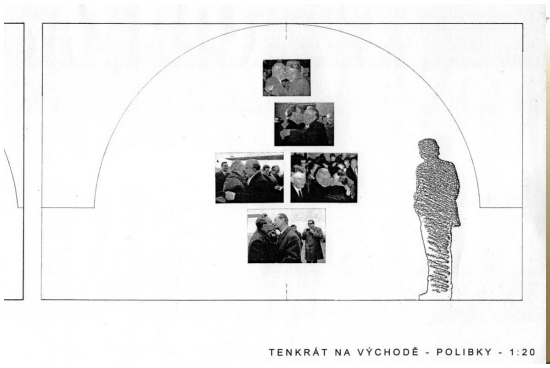
Dalším neméně zajímavým artefaktem, povzbuzujícím k zamyšlení, jsou oficiální portréty československých prezidentů republiky umístěných na schodišti. Jsou tu umístěni vzestupně všichni „rudí“ prezidenti od Klementa Gottwalda až po Gustava Husáka. Řadu zakončuje prezident svobodné republiky Václav Havel. Upřímně mi bylo Václava Havla umístěného do takovéto neblahé společnosti líto a pokud by vzestupné řazení prezidentů na schodišti nebylo jen čistě chronologické, ale vyjadřovalo i morální

[38] *Fotograf: magazine* [online]. Praha: Fotograf 07, 2014-. ISSN 1802-2413. Číslo #14 komerce. Dostupné z: http://fotografmagazine.cz.
[39] Tamtéž.

hodnoty, musel by být nutně portrét Václava Havla umístěn o patro, nebo spíš několik pater, výše.

V přiložené dokumentaci k výstavě si lze také povšimnout, jak pečlivě architekt připravuje jednotlivé scény. Je zde nákres právě zmíněné stěny s polibky, a pro představu měřítka je doplněna postava diváka. Nemohu si zde odpustit myšlenku, že postava, která pozoruje absurdní divadlo je Václav Havel…













Tenkrát na Východě
Češi očima fotografů 1948-1989
Dům u Kamenného zvonu
GHMP, Praha
2009

Zdenko Feyfar – neznámý i známý

V roce 2013 se konala výstava ke 100. výročí narození českého fotografa Zdenka Feyfara[40], v prostorách Muzea hlavního města Prahy. Výstava obsahovala fotografie Prahy, Podkarpatské Rusi, Krkonoš a další autorovy tvorby. Počet vystavovaných fotografií byl poměrně rozsáhlý a pravděpodobně by si instalace zasloužila větší prostory. Emil Zavadil se musel s tímto nelehkým úkolem, před který byl postaven, vypořádat. Místnost podélně rozdělil panelem na dvě sekce „uličky" a získal tak pro fotografie téměř dvojnásobnou plochu. V každé z uliček také vytvořil několik menších oddělených sekcí „kójí", kterými prostor rozčlenil a získal další plochu pro exponáty. Tyto sekce rozlišil barevně podle zobrazovaných témat, například v modré sekci byly umístěny fotografie Prahy. Výstavu oživil i umístěním autorova osobního fotoaparátu do podsvíceného výklenku. I přes to, že do prostoru musel umístit fotografie v takto zhuštěné podobě, tak výstava působí příjemně až komorně. Zajímavým prvkem je také umístění titulu výstavy na boční stěnu úzkého dělícího panelu, který vytváří optickou dominantu při příchodu do místnosti.

[40] Doprovodný text k výstavě. http://muzeumprahy.cz/zdenko-feyfar-neznamy-i-znamy.









Zdenko
Feyfar
neznámý
i známý
MHMP
Praha
2013

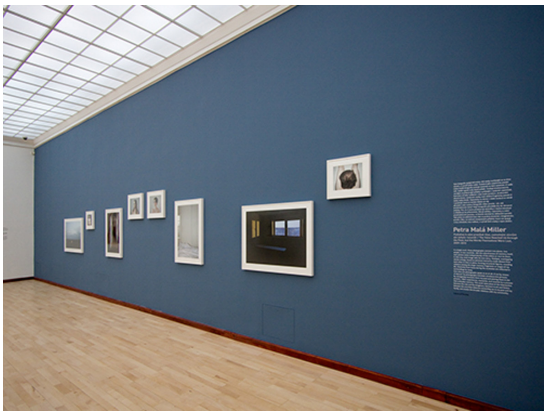
Vnitřní okruh v současné české fotografii

Výstava *Vnitřní okruh v současné české fotografii* se konala v Městské knihovně GHMP (2013). Jednalo se o rozsáhlou výstavu aktuálních tendencí české fotografie po roce 2000 zaměřenou na autorské sebereflexe, rodinu, přátele, vztahy a jiná intimní témata[41]. Tuto výstavu považuje Emil Zavadil za velice zdařilou a osobně ji považuje za jednu z nejlepších, které připravil Vladimír Birgus. U této výstavy měl architekt k dispozici poměrně velkolepý prostor, který se mu podařilo kreativně a prakticky využít. Hlavní sály úhlopříčně rozdělil podlouhlým panelem při zachování dostatečné vzdušnosti prostoru. Získal tím nejen plochu pro prezentaci dalších fotografií, ale vytvořil i určitou dynamičnost prostoru, která působila na diváka při vstupu do místnosti. Na fotografické dokumentaci z výstavy můžeme tuto dynamiku pozorovat. Sbíhající se stěny vedou divákovu pozornost do bodu, kde je umístěn dominantní exponát nebo v jiném případě i prázdné místo, které vyvolává napětí způsobené očekáváním. Některým dílům dopřál architekt vyniknout samostatně na velkých monumentálních stěnách hlavních sálů zvýrazněných barevným podkladem a jiné subtilnější soubory shromažďoval na zmíněných diagonálních panelech. Na velkých plochách je také vidět nápaditá práce s formátem fotografií, například na fialové stěně. Jsou zde umístěny dominantní velkoformátové fotografie, volně obklopené menšími fotografiemi umístěnými naležato i nastojato, což samo o sobě vytváří přidaný výtvarně estetický prvek. Někdy také používá obsahový kontrast mezi fotografiemi umístěnými na zdmi a na protějších panelech. Výrazným výtvarným prvkem byla také sekce Jiřího Šiguta s instalací fotografií z cyklu „Moji nejbližší“. Autor je znám pro svoji netradiční práci s fotografickým médiem a zde prezentuje fotografický materiál, na kterém jsou světlem zvěčněny otisky pozůstatků zesnulých příbuzných, konkrétně popelu rodičů a prarodičů[42]. Atmosféra je dotvořena černou barvou celé místnosti a použitím jemného tlumeného osvětlení.

[41] Doprovodný text k výstavě. https://www.ghmp.cz/vystavy/vnitrni-okruh-v-soucasne-ceske-fotografii.
[42] Text Jana Balabána k výstavnímu cyklu *Moji nejbližší*. http://www.sigut-jiri.cz/soubory_texty/43_5-05-balaban-jan-jiri-sigut-moji-nejblizsi-pdf.pdf.



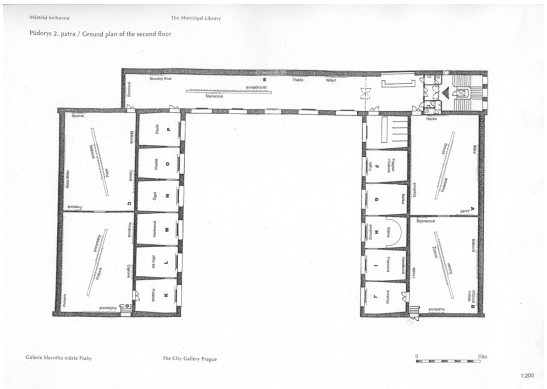


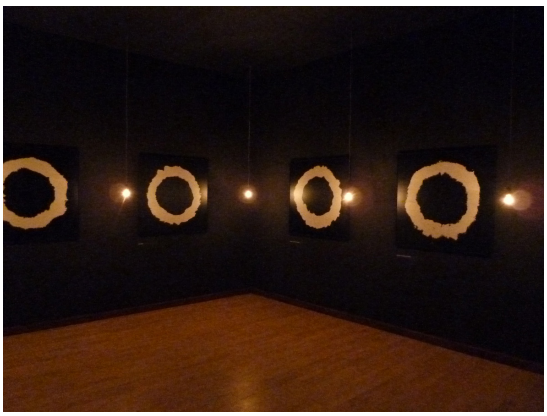


Vnitřní okruh v současné české fotografii
Městská knihovna GHMP, Praha 2013









Vnitřní okruh v současné české fotografii
Městská knihovna GHMP, Praha 2013

Josef Koudelka – Návraty

V roce 2018 se konala rozsáhlá retrospektivní výstava Josefa Koudelky s názvem „Návraty“, která obsahovala více než 300 fotografií a byla řazena chronologicky do sedmi kapitol a tematických celků[43]. Z pohledu spolupráce autora a architekta tato výstava neprobíhala úplně ideálně. Koudelka je typ autora, který má poměrně přesnou a striktní představu o tom, jak by měly být jeho fotografie prezentovány. Tato představa vychází obvykle z již proběhlých výstav nebo z jeho vydaných knižních publikací. Pokud považuje nějakou výstavu za zdařilou, má pak tendenci ji přesně opakovat i v dalších výstavních prostorech. Tento přístup je z pohledu autora pochopitelný, nicméně z pohledu architekta je každý prostor specifický a to je potřeba brát v úvahu při tvorbě výstavy. Typickým příkladem může být členitost prostoru, která neumožnuje instalovat původní tematický celek dohromady. Musí se pak přistoupit například ke změně formátu, k redukci počtu fotografií v souboru nebo k jeho rozdělení do více sekcí.

Při této výstavě musel navíc Emil Zavadil řešit problémy spojené s přípravami. Protože se jednalo o první výstavu po rozsáhlé rekonstrukci, dostal za úkol vybrat a nakoupit výstavní fundus, který by se použil nejen pro Koudelkovu výstavu, ale i pro další budoucí výstavy. Tím se omezily možnosti realizace výstavy přímo na míru Koudelkovým představám. Emil Zavadil je zvyklý řešit přípravu výstavy v dostatečném předstihu a zde jej k tomu navíc nutily i zmíněné technické okolnosti.

V počáteční fázi byla výstava prezentována jako dar Josefa Koudelky Uměleckoprůmyslovému museu a architekt na tom založil svoji koncepci návrhu, která měla podpořit skutečnost, že se jedná o dar, cennost. V původním návrhu proto vytvořil oddělené sekce „pokladnice“ , které měly obsahovat cennosti v podobě Koudelkových fotografických souborů – darů. Takto vypracované návrhy průběžně Josefu Koudelkovi zasílal prostřednictvím kurátorky, nicméně ten se k nim nevyjádřil ani je nijak nerozporoval. Po několika měsících měli k výstavě schůzku, ze které vyplynulo, že se zásadně změnila koncepce výstavy a že se nebude jednat o prezentaci Koudelkova daru Uměleckoprůmyslovému museu, ale že proběhne výstava celoživotního díla Josefa Koudelky ku příležitosti jeho životního jubilea. To bylo pro Emila Zavadila nepříjemným

[43] Doprovodný text k výstavě. https://www.upm.cz/koudelka-navraty-2/.

zjištěním, protože musel původní návrh odložit a začít úplně znovu. Koudelka měl také speciální požadavky ohledně tvorby návrhů a maket. Chtěl aby návrhy adjustace fotografií byly v měřítku 1:1, což bylo pro architekta další neočekávanou přítěží, která narušovala způsob jakým byl zvyklý pracovat. Emil Zavadil tak pracoval na výstavě „pod tlakem" a hodnotí tuto spolupráci jako ne příliš radostnou. Výrazným prvkem výstavy, který se mu podařilo prosadit, byla instalace velkoformátových panoramatických fotografií na panely umístěné netradičně v prostoru – souběžně s kratší stranou místnosti. Návštěvník tedy procházel místností a panoramata viděl z čelního pohledu. Jak procházel místností a některá z nich míjel, tak se před ním objevovala další, nová. Toto uspořádání také umožnilo použít větší množství fotografií na relativně malém prostoru. Přes počáteční nedůvěru se tento způsob nakonec líbil i autorovi[44].

Na základě svých dlouholetých zkušeností říká, že výstavu není možné udělat jako katalog, protože tak výstavní prostor nefunguje. Je rozdíl, když může divák poodstoupit, prohlédnout si celek dohromady nebo naopak přistoupit, aby viděl detail. Může se vrátit k něčemu, na co si vzpomněl, nebo si chce jednoduše porovnat to, co právě vidí s něčím, co již viděl. Členění pak napomáhá čtení výstavy, umožňuje se „nadechnout" a pokračovat s vnímáním dalšího obsahu. Zde bychom mohli nalézt paralelu v jazyce, v mluvení nebo čtení textu. Text taky potřebujeme členit na kapitoly, stránky, odstavce, věty, slova. Zvýrazňovat je a oddělovat, a to nejen z důvodů obsahově logických, ale také pro to, aby se text dal dobře číst a nabízel záchytné body k nadechnutí se a k odpočinku. V případě prezentace fotografií v dlouhé uličce obsahující nespočetnou řadu fotografií umístěných pravidelně za sebou, byť správně fakticky a chronologicky seřazené, jsou divákovy možnosti vnímání díla velice omezené a musí se spokojit s přísně lineárním, přijímáním obsahu výstavy, což může ovlivnit jeho možnost výstavu „vstřebat" a mít i dopad na jeho subjektivní hodnocení výstavy nebo vystavovaného díla.

Emil Zavadil, podle svých slov, odvedl při realizaci této výstavy dobrou práci, ale nebyl s ní vnitřně spokojen, nevyjadřovala jeho představy a hodnoty. Obecně svojí roli architekta a vztah k autorovi/kurátorovi, přirovnává k interpretovi hudby, který má sice noty, ale výsledné vyznění hudby je závislé také na jeho individualitě a i proto je pokaždé

[44] POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 46.

trochu jiné. Podobně to vnímá při práci s výstavním prostorem a jemu svěřeným výstavním materiálem. Umělec nebo kurátor je pro něj skladatelem a on interpretuje jeho dílo, pokaždé v jiném prostoru, znovu a přirozeně i trochu odlišně.











Josef Koudelka – Návraty
UPM, Praha 2018
foto: Ondřej Kocourek





Josef Koudelka – Návraty
UPM, Praha 2018
foto: Ondřej Kocourek





7> Rozhovory

„Architekt je vlastně prostředník mezi autorem a divákem a má zprostředkovat co největší pochopení umělcova záměru, umělcova díla.“

Z rozhovoru s Janem Mlčochem

Vladimír Birgus

Co pro Vás znamená pojem výstava a v čem je tato forma autorské prezentace či sdělení odlišná od ostatních způsobů, jakým je například kniha nebo internet?

Jedině na výstavě máme možnost vidět originály děl.

Jaký máte názor na „exkluzivitu“ výstavního prostoru. Mám na mysli to, že pro autora může být vystavování ve známé galerii prestižní záležitostí, stejně tak divák může mít pocit záruky kvality vystavovaného obsahu.

Význam výstavního prostoru samozřejmě může výrazně ovlivnit postavení vystavujícího umělce. Pokud má někdo samostatnou výstavu v Metropolitním muzeu nebo Muzeu moderního umění v New Yorku, Chicagském uměleckém institutu, Tate Modern v Londýně, Pompidouvě centru v Paříži, Muzeu Ludwig v Kolíně nad Rýnem nebo v Albertině ve Vídni, tak ho to téměř automaticky posune v hierarchii v uměleckém světě i na trhu umění. Takové špičkové instituce s velkým rozpočtem samozřejmě mimořádně dbají i na architektonickou a vizuální stránku expozic a mnohdy pracují s předními architekty a výtvarníky. Sám jsem to párkrát zažil při přípravě výstav v Bundeskunsthalle v Bonnu, Muzeu Ludwig v Kolíně nad Rýnem, Národní galerii Kanady v Ottawě či Jeu du Paume v Paříži, kdy architekti měli k dispozici takové prostředky o jakých se našim muzeím a galeriím může jenom snít. O to více si cením Emila Zavadila, který dovede navrhnout působivou a nápaditou instalaci i za málo peněz.

Při výstavě, kterou připravujete sám, nebo při spolupráci s autorem, nebo s kolektivem autorů, ovlivňujete podobu prezentovaného díla či tématu kurátorským výběrem. Má podle Vás i architektura výstavy zásadnější roli na tom, jak lze prezentované dílo pochopit nebo ovlivnit jeho vyznění?

Určitě ano. Instalace může silně ovlivnit celkový dojem z výstavy jak v pozitivním, tak v negativním smyslu. Jsem proto rád, že u tolika velkých expozic jsem mohl spolupracovat právě s tak skvělým architektem jako je Emil Zavadil, ať už to byla retrospektiva Jaroslava Rösslera v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, pražská repríza výstavy Moderní krása. Česká fotografická avantgarda 1918–1948 v Domě U Kamenného zvonu, expozice Akt v české fotografii v Císařské konírně Pražského hradu,

třídílná přehlídka Česká fotografie 20. století v Uměleckoprůmyslovém museu, Domě U Kamenného zvonu a Městské knihovně v Praze, expozice Vnitřní okruh v současné české fotografii v Městské knihovně v Praze a v Domě umění v Bratislavě i mnohé další.

Role autor–kurátor–architekt se může v závislosti na možnostech či potřebách výstavy prolínat. Ocitl jste se někdy v roli architekta výstavy?

Mnohokrát, protože většina výstav, které kurátorsky připravuji, nemá svého architekta a instalaci musím vyřešit sám, případně s autorem či spolukurátorem. V některých výstavních prostorech jsou přitom velmi omezené možnosti ovlivnit instalaci jinak než určením pořadí fotografií nebo grafické úpravy popisků a úvodních textů. Taková je třeba galerie Opera v Divadle Jiřího Myrona, kde se fotografie instalují do háků ve stěně s apriorně určenými rozestupy a výškou. Naštěstí většina muzeí a galerií, v nichž jsem výstavy připravoval, poskytuje daleko větší možnosti pro invenční instalace.

Na mnoha výstavách jste spolupracoval s Emilem Zavadilem v roli architekta fotografické výstavy. Jaký je váš vztah k Emilu Zavadilovi?

Jsme nejenom dlouholetí spolupracovníci, ale i přátelé. I když jsme se občas pěkně pohádali, protože já jsem při instalování exponátů více zdůrazňoval význam autorů a jejich děl a on zase výtvarné vyznění fotografií na jednotlivých panelech, stěnách či celých místnostech. Většinou jsme ale našli kompromis. Mnohdy pro mne objevil nové souvislosti, podle nichž je možno fotografie vedle sebe vystavit.

V čem je podle Vás nenahraditelný, v čem spočívá jeho originalita?

Má ohromný cit pro skladbu výstavy, pro hledání souvislostí i kontrastů mezi exponáty, pro barevné řešení, pro začlenění expozice do prostředí. Má výrazný rukopis, ale jeho výstavy nejsou exhibicí architekta, on jenom pokorně pomáhá nacházet způsoby, jak by umělecká díla mohla být co nejlépe představena. A to neplatí jenom pro fotografické výstavy. Své mistrovství skvěle prokázal v jednoduché, ale mimořádně působivé instalaci jak velké Koudelkovy retrospektivy v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, tak Muchovy Slovanské epopeje ve Veletržním paláci v Praze. Je mi moc líto, že tato dlouhodobá expozice, přitahující velké množství zejména zahraničních návštěvníků, nebyla po návratu Slovanské epopeje z Japonska a Číny ve Veletržním paláci obnovena.

Jak probíhá spolupráce s architektem? Předáte mu výběr fotografií a on samostatně navrhuje vzhled výstavy a rozmístění fotografií podle svého uvážení nebo se na tom podílíte společně a jedná se o aktivní dialog?

Emil se chce nejprve dozvědět o tom, co se bude vystavovat. Sám se dobře orientuje v historii i současnosti české fotografie, vždyť byl architektem mnoha důležitých fotografických výstav, třeba těch, které sestavoval Antonín Dufek pro Moravskou galerii i jiné instituce. Sám třeba v roce 1992 vydal knihu Štreitových fotografií 14 pohledů na okres Saint Quentin a v roce 1996 s Dufkem připravil putovní expozici současné české fotografie Tváří tvář konci století. Patří ještě ke staré škole architektů, kteří místo s počítačem pracují hlavně s papírem a tužkou. Vždy si pečlivě změří výstavní plochy, po kurátorech chce seznamy fotografií s přesnými rozměry. Dávno před začátkem instalování přináší precizně vypracované návrhy v jakých místech a jak budou jednotlivé fotografie i celé soubory vystaveny a mnohdy i v jakých barvách budou panely či celé stěny. Ale je připravený na dialogy s kurátory i autory. Někdy bez diskusí, někdy se skřípěním zubů a občas i s nadávkami své původní plány pozměňuje a nakonec vzniká finální výstava, která je společným dílem autora či kurátora a architekta. Je zajímavé, že výstava pro něho končí zavěšením posledního exponátu či popisky. Nevzpomínám si, že by někdy přišel na vernisáž výstavy, na níž jsme spolupracovali.

Architektura, nejen fotografických, výstav za dobu Vašeho působení v roli kurátora prošla určitými změnami. Dle mého názoru se v dnešní době výstavní prostor výrazněji upravuje pro potřeby instalace. Jak vnímáte tyto změny Vy?

Myslím, že je to velmi různorodé. Jsou muzea a galerie, která na mnohé expozice totálně proměňují výstavní prostory a pořizují rozsáhlé vestavby a projekce. Asi nejmarkantnější je to u nesmírně drahých výstav předních módních návrhářů a módních domů jako je Dior, Versace, Tom Ford, Alexander McQueen, které dnes patří k nejnavštěvovanějším výstavám v Muzeu Viktorie a Alberta v Londýně nebo v Metropolitním muzeu v New Yorku, kde se náklady na takové instalace šplhají do mnoha miliónů korun. Velké úpravy výstavních prostor se také dělají pro zásadní výstavy archeologických exponátů či děl starých mistrů, jaké třeba do pařížského Louvru, londýnského Britského muzea nebo do Bundeskunsthalle v Bonnu přitahují mnohasettisícové davy. Viděl jsem i řadu invenčně instalovaných výstav avantgardního umění – za všechny třeba připomenu nedávnou

výstavu Devětsilu v Galerii hlavního města Prahy v Domě U Kamenného zvonu. Ale na druhé straně řada muzeí stále upřednostňuje jednoduché instalace na bílých stěnách, systém tzv. white cube. Řadu velmi jednoduchých instalací výstav je možno najít v bývalých industriálních stavbách nebo v prázdných domech a bytech, které se často využívají třeba na fotografickém festivalu v Arles. Zrovna tam jsem předloni viděl skvělou výstavu anonymních barevných fotografií s motivy rodiny, které byly instalovány přímo v obývacích pokojích, ložnici, kuchyni i psí boudě jednoho domu.

Mám pocit, že je role architekta výstavy, nebo všeobecně architektura výstavy, opomíjená. Mám na mysli to, že když sleduji nějaký mediální článek o uskutečněné výstavě, obvykle tam zmínka o architektuře výstavy a o jejím architektovi chybí. Stejně tak je tomu například v katalogu výstavy. Co si o tom myslíte?

Máte naprostou pravdu.

Co byste popřál Emilovi Zavadilovi?

V současné covidové době bych Emilu Zavadilovi samozřejmě popřál hlavně pevné zdraví. A mnoho dalších výborných výstav.

Antonín Dufek

Co pro Vás znamená pojem výstavní prostor a v čem je tato forma autorské prezentace či sdělení odlišná od ostatních způsobů, jakým je například kniha nebo internet?

Samotný výstavní prostor je pro mne důležitý svým „charakterem“ (velikost, členitost),stavem (připraveností pro instalaci), barevností.

Při výstavě, kterou připravujete sám, nebo při spolupráci s autorem, nebo s kolektivem autorů, ovlivňujete podobu prezentovaného díla či tématu kurátorským výběrem. Má podle Vás i architektura výstavy zásadnější roli na tom, jak lze prezentované dílo pochopit nebo ovlivnit jeho vyznění?

Ano, má, je to jakási nedefinovatelná dimenze navíc.

Role autor–kurátor–architekt se může v závislosti na možnostech či potřebách výstavy prolínat. Ocitl jste se někdy v roli architekta výstavy?

Naprosto ne.

Na několika výstavách jste spolupracoval s Emilem Zavadilem v roli architekta fotografické výstavy. Jaký je váš vztah k Emilu Zavadilovi?

Rozuměli jsme si. Asi ne úplně.

Jak probíhá spolupráce s architektem? Předáte mu výběr fotografií a on samostatně navrhuje vzhled výstavy a rozmístění fotografií podle svého uvážení nebo se na tom podílíte společně a jedná se o aktivní dialog?

Dával jsem mu skupiny fotek, které chci mít pohromadě, ostatní bylo na něm.

Architektura, nejen fotografických, výstav za dobu Vašeho působení v roli kurátora prošla určitými změnami. Dle mého názoru se v dnešní době výstavní prostor výrazněji upravuje pro potřeby instalace. Jak vnímáte tyto změny Vy?

Kurátor je méně respektován.

Mám pocit, že je role architekta výstavy, nebo všeobecně architektura výstavy, opomíjená. Mám na mysli to, že když sleduji nějaký mediální článek o uskutečněné výstavě, obvykle tam zmínka o architektuře výstavy a o jejím architektovi chybí. Stejně tak je tomu například v katalogu výstavy. Co si o tom myslíte?

Architekt či designer výstavy je stále důležitější a výstavy stále dražší.

Co byste popřál Emilovi Zavadilovi a ostatním současným i budoucím architektům fotografických výstav?

Aby i nadále ctili to, co vystavují.

Jan Mlčoch

Co pro Vás znamená pojem výstavní prostor a v čem je tato forma autorské prezentace či sdělení odlišná od ostatních způsobů, jakým je například kniha nebo internet?

Výstava resp. výstavní prostor je samostatné médium, stejně jako kniha nebo další formy prezentace. Tradičně se za výstavní prostor považuje výstavní síň, tedy uzavřený prostor. Nejen fotografie se však také mohou instalovat a prezentovat ve volném prostoru, veřejném prostoru, v ulicích, ale třeba i neoficiálně pod mostem, jako se například dělo v 70. letech. V tradičním pojetí je výstavní prostor základním zadáním, formátem, do kterého má architekt vložit daný soubor fotografií. Architekt je vlastně prostředník mezi autorem a divákem a má zprostředkovat co největší pochopení umělcova záměru, umělcova díla. To se může dít nejrůznějšími způsoby. Formou klasické výstavy, kdy jsou fotografie zarámovány, zapaspartovány, tady mám na mysli tradicionalistickou linii, fotografie se ale můžou také instalovat naprosto volně, to se často děje v současné době, nebo se můžou prezentovat cestou tzv. světelných obrazů, což v současnosti znamená především digitální projekci. Existují tedy nejrůznější způsoby, jak zpřístupnit umělcovo dílo a architekt výstavy na tom má zásadní podíl. Měla by panovat shoda mezi autorem a architektem tak, aby společně podali dílo návštěvníkovi dle svého záměru.

Jaký máte názor na „exkluzivitu" výstavního prostoru. Mám na mysli to, že pro autora může být vystavování ve známé galerii prestižní záležitostí, stejně tak divák může mít pocit záruky kvality vystavovaného obsahu.

To může být sice pravda, může být zárukou, ale není zárukou stoprocentní. I ve špičkových výstavních institucích můžou být výstavy, které jsou prostě špatné a nezachrání to dům ani pověst instituce. Dokonce si dnes každý může pronajmout legendární a prestižní prostory, jako je například pražský Mánes a vystavit zde prakticky cokoliv. Oproti tomu kvalitní fotografie se dají vystavovat i ve foyer divadel, například Josef Koudelka vystavoval svého času v divadle Semafor. Emil Zavadil spolupracuje s významnými výstavními institucemi a to nejen co se týká fotografií, ale je i všestranný odborník na muzejní materiál. Například jeho účast na výstavě Století architektury na Pražském hradě byla oslňující, jelikož dokáže výborně pracovat s historickým

materiálem, s obrazy, s architektonickými prvky, sochami. Velice často je využíván pro svoje zkušenosti a jedinečnou práci s prostorem i s tzv. výstavním materiálem a je schopen zvládat i instalačně velice složité projekty.

Při výstavě, kterou připravujete sám, nebo při spolupráci s autorem, nebo s kolektivem autorů, ovlivňujete podobu prezentovaného díla či tématu kurátorským výběrem. Má podle Vás i architektura výstavy zásadnější roli na tom, jak lze prezentované dílo pochopit nebo ovlivnit jeho vyznění?

Ano, zcela jistě. Je i důležité, jaké dostane architekt zadání. Jsou případy, kdy umělec naveze do výstavní síně 40 obrazů a pak se začne dohadovat „co s tím?". Emil Zavadil je v tomto ohledu velice přísný, chce nejméně 3 až 4 měsíce před vlastní vernisáží mít neměnný, závazný seznam exponátů, s rozměry, s materiálem atd., to znamená žádné improvizace. On je člověk, který potřebuje mít výstavní materiál v soupisech a obrázcích velice brzo, aby mohl pracovat s kompletně celým prostorem a aby mohl pracovat s doporučeními autora nebo kurátora.

Role autor–kurátor–architekt se může v závislosti na možnostech či potřebách výstavy prolínat. Ocitl jste se někdy v roli architekta výstavy?

Ano. K roli architekta výstavy jsem se dostal mnohokrát. Například při výstavě barokní grafiky České nebe v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě (1993) nebyl k dispozici architekt, tak jsem změny v instalaci navrhoval sám. Od té doby se to posunulo, protože od roku 1995 máme galerii Josefa Sudka na pražském Úvozu, kde mimo jiné zastávám roli architekta. Díky těmto zkušenostem tak můžeme s Emilem Zavadilem vést dialog o prostoru a instalacích připravovaných výstav.

V čem je podle Vás nenahraditelný, v čem spočívá jeho originalita?

Emilova výjimečnost spočívá nejen v jeho vzdělání a dlouholeté zkušenosti, ale i v tom, že má velký cit pro prostor a pro výstavní materiál, který má prezentovat. Úkolu věnuje nejen zájem, ale i spoustu času. Je naprosto běžné, že si scénáře ověřuje v reálném pohledu na předměty, například u fotografií portrétů si měří, kde mají osu očí a u věcí, které nejsou zdánlivě trojrozměrné zkoumá, jaký mají reliéf a zjišťuje, že tam třeba ještě třetí rozměr je a s tím vším pracuje. Je všestranně citlivý vůči věcem, které má prezentovat. Emil Zavadil je jedním z prvních, který začal pracovat s fotografií se stejnou

úctou a vážností, jako se dřív zacházelo s grafikou, akvarely a ostatními výtvarnými obory. Emil Zavadil začal pracovat s adjustováním fotografií, zabýval se nejen prostorem samotným, ale také tím, jakou formu a kvalitu bude mít prezentace. Emil Zavadil nastavil určitý úzus jak nakládat šetrně s fotografickým odkazem. Mám ho za jednoho z nejzkušenějších architektů výstav, což je specializovaná profese. Málokdo si uvědomuje, že architektů je spousta, ale architektů výstav není mnoho.

Jak probíhá spolupráce s architektem? Předáte mu výběr fotografií a on samostatně navrhuje vzhled výstavy a rozmístění fotografií podle svého uvážení nebo se na tom podílíte společně a jedná se o aktivní dialog?

Pro výstavu JOSEF SUDEK / OTTO ROTHMAYER s podtitulem „Návštěva u pana kouzelníka" jsem Emilovi připravil dílčí bloky z celkového počtu asi 180 fotografií. Seřadil jsem ideální scénář, kde výstava vede diváka určitým tématem na Pražský hrad, do pracovny Otto Rothmayera, do vily, z vily do zahrady a tak dále, a sleduje určitou vnitřní logiku výstavy. V jednotlivých částech výstavy jsou samostatné bloky, které se týkají vždy jednoho tématu, například bazén v Rothmayerově zahradě, které jsou i formálně sjednocené. Tedy stejné fotografie bazénu, ve stejném formátu, ale zároveň jsou tam vložené fotografie, které tvoří kontrast a rozbíjejí vytvořenou monotónnost. Toto dělení navrhuji já, jako kurátor, ale je to první návrh, se kterým architekt pracuje a převádí moji práci do prostoru, což mu umožňuje dále rozvinout koncept výstavy do dalšího rozměru a nalézt další souvislosti. Architekt je vlastně první divák, první posuzovatel a první kritik mého návrhu a může tedy vzniknout přínosný dialog.

Architektura, nejen fotografických, výstav za dobu Vašeho působení v roli kurátora prošla určitými změnami. Dle mého názoru se v dnešní době výstavní prostor výrazněji upravuje pro potřeby instalace. Jak vnímáte tyto změny Vy?

Jestli si myslíte, že se dnes upravuje víc, tak se možná mýlíte. Podívejte se na některé výstavní projekty z 50. a 60. let a zjistíte, že se investovaly obrovské peníze a obrovská energie do stálých expozic, které potom v 70. a 80. letech chudly a teprve až zase v 90. letech se v některých případech znovu podařilo udělat nákladné a exkluzivní expozice. Ale nutně neznamená, že dobrá expozice musí být nákladná. Například Stanislav Kolíbal je mistrem minimalistických expozic, které i přes svou nenákladnost a

jednoduchost působí velice exkluzivně. Rozsah a možnosti úprav jsou samozřejmě závislé také na prostředcích, které jsou na výstavu vyčleněny. Emil Zavadil dokáže pracovat s oběma polohami a zpracovat jak velice okázalou a exkluzivní expozici, tak i velice střízlivou a skromnou expozici, která je ale esteticky velice vybroušenou výstavu. Takže s Emilem se spolupracuje velice dobře.

Mám pocit, že je role architekta výstavy, nebo všeobecně architektura výstavy, opomíjená. Mám na mysli to, že když sleduji nějaký mediální článek o uskutečněné výstavě, obvykle tam zmínka o architektuře výstavy a o jejím architektovi chybí. Stejně tak je tomu například v katalogu výstavy. Co si o tom myslíte?

No to je chyba! Protože kdybychom pominuli práci architekta, tak by to byl prázdný sál a uprostřed hromada obrazů nebo zarámovaných fotografií, nebo dokonce ani ne zarámovaných, protože na adjustaci fotografií se podílí a zadává ji architekt. Dle mého názoru, další rolí, která je přehlížena, a která úzce spolupracuje s architektem, je grafik výstavy. Právě Emil Zavadil v začátcích dost často dělal i grafiku a katalogy výstav. Takže i když tuto práci v současnosti už nedělá, tak pro ni má cit a pochopení, a v tom je jeho síla.

Co byste popřál Emilovi Zavadilovi a ostatním současným i budoucím architektům fotografických výstav?

Tak hlavně aby je to bavilo, nejen živilo, to by bylo žádoucí, aby neumřeli hlady, ale aby k tomu měli vztah, aby to pro ně nebyl jenom „materiál". Aby z toho měli radost, jinak je to prostě „chlebařina" jako všechno ostatní. Ale v okamžiku, kdy může realizovat nějakou výstavu, kde uplatní nejen své zkušenosti a estetický cit, kde uplatní i své myšlenky, tak to je přeci báječné. A to právě celý život dělá Emil Zavadil, a to bych přál i ostatním.

Jiří Pátek

Co pro Vás znamená pojem výstavní prostor a v čem je tato forma autorské prezentace či sdělení odlišná od ostatních způsobů, jakým je například kniha nebo internet?

Výstava je díky tomu, že se odehrává v prostoru specifickou formou prezentace. Zprostředkovává divákovi fyzicko-psychický zážitek, který je ve své komplexnosti nenahraditelný.

Jaký máte názor na „exkluzivitu“ výstavního prostoru. Mám na mysli to, že pro autora může být vystavování ve známé galerii prestižní záležitostí, stejně tak divák může mít pocit záruky kvality vystavovaného obsahu.

Exkluzivita v tomto smyslu může a nemusí fungovat. Někdy je to pouze setrvačnost a vytěžování dobrého jména z minulosti. Ale samozřejmě toto kouzlo má vždy něco do sebe. Už proto, že výstava na dobré adrese posiluje kredit autora.

Při výstavě, kterou připravujete sám, nebo při spolupráci s autorem, nebo s kolektivem autorů, ovlivňujete podobu prezentovaného díla či tématu kurátorským výběrem. Má podle Vás i architektura výstavy zásadnější roli na tom, jak lze prezentované dílo pochopit nebo ovlivnit jeho vyznění?

Zcela určitě. Minimálně traktování vystaveného materiálu se podílí na tom, jak čteme jeho obsah i jak ho emočně prožíváme.

Role autor–kurátor–architekt se může v závislosti na možnostech či potřebách výstavy prolínat. Ocitl jste se někdy v roli architekta výstavy?

V roli architekta jsem se ocitl mockrát. Ale nejraději mám situaci, kdy mohu spolupracovat s architektem, jemuž věřím. V dialogu.

Na několika výstavách jste spolupracoval s Emilem Zavadilem v roli architekta fotografické výstavy. Jaký je váš vztah k Emilu Zavadilovi?

S Emilem Zavadilem jsem příliš nespolupracoval, byl spíše dvorním architektem výstav Antonína Dufka. Nicméně jsem vždy oceňoval jeho vtip, konstruktivnost a zkušenost. Architektura Emila Zavadila se „necpe“ před prezentované fotografie, ale slouží jim.

Jak probíhá spolupráce s architektem? Předáte mu výběr fotografií a on samostatně navrhuje vzhled výstavy a rozmístění fotografií podle svého uvážení nebo se na tom podílíte společně a jedná se o aktivní dialog?

Obecně si myslím, že výstava není jen věc estetiky prostoru a proto není možné nechat její provedení výhradně na architektovi. Nemůže mít takový vhled do problému jako kurátor.

Architektura, nejen fotografických, výstav za dobu Vašeho působení v roli kurátora prošla určitými změnami. Dle mého názoru se v dnešní době výstavní prostor výrazněji upravuje pro potřeby instalace. Jak vnímáte tyto změny Vy?

Je fakt, že doby, kdy se věšely různé výstavy do jednoho prostoru, který se jen vymaloval, jsou pryč. Dnes je většinou každá výstava specifická, věnuje se nějakému problému, a na to reaguje její architektura. Ostatně není výjimkou, že architektem výstavy fotografií je nějaký umělec. Klasickým příkladem je Zbyněk Baladrán.

Mám pocit, že je role architekta výstavy, nebo všeobecně architektura výstavy, opomíjená. Mám na mysli to, že když sleduji nějaký mediální článek o uskutečněné výstavě, obvykle tam zmínka o architektuře výstavy a o jejím architektovi chybí. Stejně tak je tomu například v katalogu výstavy. Co si o tom myslíte?

To je pravda, i když ne tak zcela. Orientovaný novinář architekta vždy zmíní. I když na druhou stranu v kontextu současnosti, která dělá takový „humbuk" kolem designu, by se dalo očekávat víc.

Co byste popřál Emilovi Zavadilovi a ostatním současným i budoucím architektům fotografických výstav?

EZ hlavně zdraví. Současným a budoucím pokoru.

8> Závěr

Pevné zdraví a mnoho dalších povedených výstav pane Zavadile!

Cílem práce bylo seznámit čtenáře s prací Emila Zavadila a jeho přínosem pro české fotografické prostředí v roli architekta fotografických výstav. Soustředil jsem se pouze na fotografické výstavy, ale je nutné uvést, že Emil Zavadil se věnuje výstavnímu řešení i pro jiné umělecké a řemeslné obory. Mimo fotografických výstav navrhoval také stálé i dočasné expozice obrazů, plastik, soch, užitého umění, architektury, vlastně by se dalo říct všeho, co se vystavovat dá a ukazuje to na jeho všestrannost.

Emil Zavadil ke každé výstavě přistupuje se stejnou pečlivostí, precizně se seznamuje se všemi exponáty, přeměřuje je, vyrábí makety a umisťuje do plánu. Rozkresluje jednotlivé místnosti ještě stále klasickou metodou – tužkou na papír – bez použití moderních technik. Je tak prostě zvyklý a je přesvědčen, že je to tak správné. Také dbá na to, aby každá výstava byla trochu originální, byť se jedná třeba o výstavu, která již v jiném prostoru proběhla. Vždy dává do souvislosti konkrétní výstavní prostor s výstavním materiálem. Jinými slovy stejné exponáty v jiném prostoru nemohou fungovat stejně a je potřeba vymyslet řešení tak, aby mezi nimi vznikla symbióza. Nikdy nejde „proti“ exponátům a říká, že „Exponát je tím nejdůležitějším prvkem“.

Má vysoce vypracovaný výtvarný cit. Tento cit je pro něj tak přirozený, že někdy dokáže těžko nalézt a popsat důvody svého rozhodnutí a pokusit se je generalizovat. Možná proto, že generalizace není možná v případě něčeho tak individuálního, jako je umění a jeho prezentace ve výstavním prostoru. Emil Zavadil upřednostňuje výtvarnou formu exponátů. Významový obsah samozřejmě vnímá také, ale pro jeho práci, kdy nachází propojení exponátů s výstavním prostorem, je obvykle až na druhém místě. Právě proto se možná s některými autory nebo kurátory dokáže při svých návrzích dostat do názorového konfliktu. Nakonec i podle jeho slov má spoustu kurátorů, ale i autorů priority ohledně vnímání díla, ve vztahu k výstavnímu prostoru, nastavené obráceně a chtějí instalaci plně podřídit obsahu, například pro zachování přesné chronologie nebo pro zopakování „osvědčené“ instalace z předchozích výstav a podobně. Protože je však lety praxe prověřený profesionál, tak obvykle mezi ním a autorem/kurátorem panuje dostatečná vzájemná úcta a pochopení, a nakonec spolu naleznou východisko, které vyústí ve kvalitní výsledek a skvělý zážitek pro návštěvníky výstavy.

V jeho zájmu však není jen spokojenost autora nebo kurátora, ale pamatuje také na diváka. Vždyť je to právě architekt, kdo je prvním divákem výstavy a jeho rolí je

zprostředkovat a pomoci pochopit dílo dalším divákům, kteří do výstavního prostoru zavítají. Říká, že výstava musí být pro diváka také zážitkem. Nemá zde namysli nějakou zbytečnou komercializaci výstav. Má na mysli to, že většina diváků, kteří přijdou na výstavu, jsou netrénovaní, že návštěvníci třeba autora vůbec neznají nebo nejsou zběhlí v dějinách umění a chybí jim k pochopení díla například dobové politické či kulturní souvislosti. Pokud není divák historickým badatelem, může být pro něj náročné „vstřebat" rozsáhlou výstavu, která je uspořádána, byť obsahově velice pečlivě, tak třeba se zbytečně „monotónní" prezentací. Proto se snaží do výstavy začlenit také například i některé artefakty z umělcova života a přiblížit jej tak divákovi. Pokud je to možné s ohledem na přání autora nebo kurátora a ve vztahu k exponátům, tak prostor člení a vytváří rytmus a střídání tak, aby diváka udržel v pozornosti a aby vnímal další přidanou estetickou hodnotu, kterou vytvořil propojením výstavního materiálu a výstavního prostoru.

Za svojí dosavadní více než padesátiletou praxi vytvořil Emil Zavadil přes tři sta výstav a přispěl tak ke kulturnímu obohacení několika generací příznivců umění, včetně toho fotografického. Nezbývá než popřát Emilovi Zavadilovi pevné zdraví a doufat, že bude mít ještě chuť a sílu mnoho dalších výstav navrhnout.

Děkujeme pane Zavadile!

9> Příloha

Ing. arch. Emil Zavadil (* 1936 v Přerově)

V roce 1961 vystudoval stavební fakultu ČVUT – obor stavba měst a územní plánování. Nejprve pracoval jako zahradní dělník v Průhonickém parku (1961–1962), následně absolvoval stipendijní pobyt v Botanické zahradě Akademie věd Průhonice (1962–1966) a později nastoupil do Krajského projektového ústavu, kde se věnoval urbanismu. Navrhl Rozárium pro Floru Olomouc (1969). Od konce 60. let se věnuje užité grafice a navrhování architektury výstav ve svobodném povolání. Za více než padesát let praxe navrhl přes tři sta výstav. Dlouhodobě spolupracuje a navrhuje výstavy pro Moravskou galerii v Brně (93 výstav), Galerii hlavního města Prahy (42 výstav), Alšovou Jihočeskou galerii (22 výstav), Pražský hrad (21 výstav), Uměleckoprůmyslové museum v Praze (9 výstav), Muzeum hlavního města Prahy (9 výstav), Národní galerii Praha (6 výstav), Obecní dům v Praze (7 výstav), Galerii Rudolfinum (4 výstavy) a jiné. Za svou práci získal několik ocenění. Vytvořil stálé expozice *Flámské a holandské malířství 16.–18. století* (AJG, 1978), *Gotické umění* (AJG, 1979), *Gotika, Baroko, 19. století* (MG, 1991), *České umění 20. století* (GHMP, 1998), *Slovanská epopej* (NG, 2010). Z dočasných nefotografických výstav jmenujme alespoň *Český surrealismus (GHMP, 1996)*, *Rudolf II. a Praha* (Míčovna Pražského hradu, 1997), *František Bílek* (GHMP, 2000), Deset století architektury – 19. století (Císařská konírna, 2001), *Lucas Cranach a české země* (Obrazárna Pražského hradu, 2005), *Jan jiří Heinsch – Malíř barokní zbožnosti* (Císařská konírna, 2006), *Ladislav Šaloun – Dotek osudu* (GASK, 2018)[45]. Seznam fotografických výstav je uveden dále v této příloze.

[45]Strukturovaný životopis byl převzat a upraven z následujících publikací:
POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. Rozhovor s Emilem Zavadilem, s. 48.
Bulletin České komory architektů. Praha: Česká komora architektů, 1994- . ISSN 1804-2066. Bulletin 3/20. S. 47.

Seznam fotografických výstav realizovaných Emilem Zavadilem

1969 *5 fotografů*. Výstavní síň Mladé fronty.

1970 *Laděna Víznerová, šperky – Taras Kuščynskyj, fotografie*. Dům kazatelů Praha.

1971 *Laděna Víznerová, šperky – Taras Kuščynskyj, fotografie*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Kabinet užitého umění.

1971 *10 fotografů*. Dům umění města Brna, Dům pánů z Kunštátu, Kabinet Jaromíra Funkeho.

1972 *Československá fotografie 1971–1972*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Kabinet užitého umění.

1974 *Filmový a fotografický festival mládeže*. Národní technické muzeum, Praha.

1976 *Josef Sudek – Souborná výstava fotografického díla*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum.

1976 *Josef Sudek – Souborná výstava fotografického díla*. Galerie výtvarného umění Hodonín.

1978 *Kouzlo staré fotografie*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Kabinet užitého umění.

1981 *Česká fotografie 1918–1938*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum.

1982 *Aktuální fotografie ze sbírek MG*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Kabinet užitého umění.

1982 *Václav Chochola, fotografie z let 1940–1982.* GHMP, Staroměstská radnice, Křížová chodba.

1983 *John Goto, fotografie*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Kabinet užitého umění.

1985 *Britská fotografie*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Kabinet užitého umění.

1987 *Aktuální fotografie 2 – Okamžik.* Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Kabinet užitého umění.

1987 *Aktuální fotografie 2 – Okamžik.* AJG Bechyně, Zámecký špejchar.

1987 *Taras Kuščynskyj*. GHMP, Staroměstská radnice 2. patro.

1988 *Vilém Reichmann, fotografie.* GHMP, Staroměstská radnice.

1989 *150 fotografií – fotografická sbírka MG*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum.

1989 *Aventinské trio*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Podesta.

1989 *Česká amatérská fotografie 1945–1989*. Bruselský pavilon, Bruselský pavilon.

1989 *Jindřich Štreit*. Výstavní síň Fotochemy, Jungmannovo náměstí.

1991 *Životní prostředí, fotografie*. Ministerstvo životního prostředí, Zámek Dobříš.

1991 *Životní prostředí, fotografie*. Ministerstvo životního prostředí, Parlament.

1991 *Josef Koudelka – Divadlo za branou*. Divadlo za branou.

1992 *Současná světová fotografie ze sbírek Muzea moderního umění nadace Ludwig, Vídeň*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum.

1993 *Josef Koudelka – Divadlo za branou*. Divadlo za branou.

1994 *Josef Koudelka – Černý trojúhelník*. Pražský hrad, Salmovský palác.

1995 *George Erml – Newyorské bary, fotografie*. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

1996 *Facing the End of the Century (Tváře z konce století)*. Taitemia Gallery, Kuopio. Později reprízováno v Tallinu, Pécsi, Panevežysi, Šiauliai, Den Haagu, Cottbusu, Popradě a Moravské galerii v Brně. 1996–1998.

1996 *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*. Pražský hrad, Nejvyšší purkrabství.

1997 *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*. Dům umění města Brna.

1998 *Fotografie 40. a 50. let*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum.

1998 *Jiří Valenta, fotografie*. Galerie moderního umění Roudnice nad Labem.

1998 *Michel Lavarret – Botanická zahrada UK ve fotografii*. Karolinum, Křížová chodba.

1999 *My 1948–1989*. Moravská galerie, Pražákův palác.

1999 *Moderní krása – Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. GHMP, Dům U Kamenného zvonu.

1999 *Letem českým světem 1898–1998*. Uměleckoprůmyslové museum Praze.

1999 *Toužící oko – fotografie z Moderna Muset i Stockholm*. GHMP, Dům U Kamenného zvonu.

2000 *František Drtikol, fotografie z let 1901–1914 a album Z dvorů a dvorečků staré Prahy*. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

2000 1999 – *Fotografie české společnosti*. Pražský hrad, Nejvyšší purkrabství.

2000 *Společnost před objektivem – fotografie z let 1918–1989 ze sbírek MG*. Obecní dům.

2000 *Pavel Brunclík – Země, fotografie*. GHMP, Staroměstská radnice, Křížová chodba, Rytířský sál.

2000 *Karel Čapek, fotografie*. Obecní dům, Jídelny, Salón.

2000 *Akt v české fotografii*. Pražský hrad, Císařská konírna.

2001 *Josef Sudek, fotografie 1940–1970 ze sbírek MG*. Moravská galerie, Pražákův palác.

2001 *Tvář naší země – krajina domova*. Pražský hrad, Tereziánské křídlo.

2001 *Jaroslav Rössler, fotografie, koláže, kresby*. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

2001 *Seiting and Players / Scenérie a hráči – Divadelní mnohoznačnost americké fotografie*. GHMP, Staroměstská radnice, 2. patro.

2001 *Emila Medková*. GHMP, Dům U Kamenného zvonu.

2002 *Josef Koudelka – fotograf*. NG, Veletržní palác.

2004 *Příběh moderního média – Česká fotografie 1840–1950*. Rudolfinum.

2004 *František Drtikol, fotografie z let 1918–1935*. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

2004 *Robert Capa – Tváře dějin*. Obecní dům.

2005 *Grete Popper, fotografie z doby mezi dvěma světovými válkami*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Camera.

2005 *Peter Finnenmore – Zenový zahradník*. Moravská galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum, Camera.

2005 *Franz Fiedler, Zapomenutý klasik fotografie*. Moravská galerie, Pražákův palác.

2005 *Krajiny na kraji – studenti katedry fotografie FAMU*. Lapidárium Betlémské kaple.

2005 *Česká fotografie 20. století*. GHMP, Dům U Kamenného zvonu, Městská knihovna.

2005 *Česká fotografie 20. století*. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

2005 *Reflexe – absolventi FAMU z let 1966–2004*. Galerie Václava Špály.

2005 *Werner Bischof*. Obecní dům.

2008 *Neregulováno – Prales ve fotografii*. Moravská galerie, Místodržitelský palác, Barokní sál.

2008 *Třetí strana zdi – Fotografie v Československu 1969–1988 ze sbírek MG*. Moravská galerie, Pražákův palác.

2008 *Josef Koudelka – Invaze 68*. GHMP, Staroměstská radnice.

2009 *Tenkrát na Východě – Češi očima fotografů 1948–1989*. GHMP, Dům U Kamenného zvonu.

2013 *Zdenko Feyfar – neznámý i známý*. MHMP.

2013 *Vnitřní okruh v současné české fotografii*. GHMP, Městská knihovna.

2013 *Vnitřní okruh v současné české fotografii*. Dom umenia Bratislava.

2018 *Josef Koudelka – Návraty*. Uměleckoprůmyslové museum v Praze.

2021 Josef Sudek / Otto Rothmayer. Uměleckoprůmyslové museum v Praze (plánováno[46]).

[46] https://www.upm.cz/josef-sudek-otto-rothmayer/

Seznam použitých pramenů a literatury

[1] BÁRTL, Lukáš, ed. a TRNKOVÁ, Petra, ed. *Fotografie především*. Brno: B & P Publishing, 2017. ISBN 978-80-7485-149-0.

[2] *Bulletin České komory architektů*. Praha: Česká komora architektů, 1994- . ISSN 1804-2066. Bulletin 3/20.

[3] ČERNÁ, Jitka a kol. *Výstava Velmi křehké vztahy, obraz rodiny v současném umění: kurátorský a marketingový přístup k výstavě*. Ústí nad Labem: Fakulta umění a designu Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2010. ISBN 978-80-7414-292-5.

[4] DRÁBEK, Petr. *Antonín Dufek.* Opava 2014. Diplomová práce. Slezská univerzita v Opavě. Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě. Institut tvůrčí fotografie. Vedoucí práce doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

[5] *Fotograf: magazine* [online]. Praha: Fotograf 07, 2014-. ISSN 1802-2413. Dostupné z: http://fotografmagazine.cz.

[6] FREMLOVÁ, Vendula. KOLÁŘ, Martin. *Kurátorský experiment I a II*. Ústí nad Labem: Fakulta užitého umění a designu Univerzity J.E. Purkyně v Ústí nad Labem, 2007. ISBN 978-80-7044-936-3.

[7] HORÁK, Ondřej, ed. a HORÁK, Jan. *Místa počinu: historie výstavních prostorů u nás od 19. st. po současnost*. Praha: Komunikační prostor Školská 28, 2010. ISBN 978-80-254-8775-4.

[8] KORECKÝ, David, ed. *Médium kurátor: role kurátora v současném českém umění*. Praha: Agite/Fra ve spolupráci s VŠUP Praha, 2009. ISBN 978-80-86603-51-3.

[9] PACHMANOVÁ, Martina, ed. *EX-pozice: o vystavování muzejních sbírek umění, designu a architektury*. Překlad Irma Charvátová a Markéta Kraftová. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2018. ISBN 978-80-87989-51-7.

[10] POSPĚCH, Tomáš, ed. *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. ISBN 978-80-87407-27-1.

Jmenný rejstřík

B

Baladrán, Zbyněk 25, 30, 86
Balík, Antonín 5
Birgus, Vladimír 19, 51, 66, 75–78
Bischof, Werner 55, 95
Bonhomme, Pierre 51
Brunclík, Pavel 94

C

Capa, Robert 95
Císař, Karel 16

Č

Čapek, Karel 94

D

David, Jiří 16
Drtikol, František 94, 95
Dufek, Antonín 6, 17, 18, 26, 41, 42, 47, 77, 79–80, 85

E

Erml, Jiří 6, 93

F

Fárová, Anna 19, 45
Feyfar, Zdenko 13, 64, 95
Finnenmore, Peter 95

G

Goto, Jonh 30, 92
Gottwald, Klement 61

H

Havel, Václav 61, 62
Hudec Ahasver, Pavel 6
Husák, Gustav 61

CH

Chochola, Václav 30, 92

J

Jirousová Věra 16

K

Kafka, Bohuslav 5
Knížák, Milan 16, 53
Kolíbal, Stanislav 30, 83
Koudelka, Josef 19, 20, 53, 69, 70, 76, 81, 93–96
Krise, Jindřich 5
Kuščynskyj, Taras 6, 12, 20, 21, 23, 32, 41, 45, 92, 93

L

Lang, Dominik 30
Langr, Stanislav 5
Langhamer, Antonín 20
Laufová, Ľuba 6
Lavarret, Michel 94

M

Macháček, Adam 53
Medková, Emila 94
Mlčoch, Jan 14, 18, 51, 74, 81–84
Mucha, Alfons 7, 76

O

Okoun, Jaroslav 5

P

Pátek, Jiří 85, 86
Popper, Grete 95
Pospěch, Tomáš 61
Prošek, Josef 45

R

Reich, Jan 6
Reichmann, Vilém 33, 93
Rothmayer, Otto 18, 19, 45, 83, 96
Rössler, Jaroslav 75, 94
Růžička, Vratislav 6
Rychlink, Bohuslav 12, 30, 47

S

Sokol, Jan 5
Srp, Karel 51
Sudek, Josef 12, 18, 19, 26, 29, 45, 82, 83, 92, 94, 96
Svoboda, Pravdomil 5

Š

Šigut, Jiří 66
Štreit, Jindřich 17, 33, 77, 93
Štimpl, Raimund 5
Švestka, Jiří 17

T

Tichý, František 45

V

Valenta, Jiří 27, 93
Víznerová, Laděna 12, 21, 23, 41, 92

EMIL ZAVADIL – ARCHITEKT FOTOGRAFICKÝCH VÝSTAV

Martin Pašta

Institut tvůrčí fotografie, Filozoficko-přírodovědecké fakulty v Opavě,
Slezské univerzity v Opavě

2021

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent práce: MgA. Karel Poneš

Počet stran: 100
Počet normostran: 64
Počet úhozů: 115 159