Všednost v české fotografii



Teoretická bakalářská práce
Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2022

Helena Kristová

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Všednost v české fotografii

Teoretická bakalářská práce

Opava 2022

Helena Kristová

Helena Kristová

Všednost v české fotografii

Ordinariness in the Czech Photography

Teoretická bakalářská práce
Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: Mgr. Štěpánka Bieleszová Ph.D.

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2022

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2021/2022

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Bc. Helena Kristová

UČO: 46016

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Všednost v české fotografii

Téma práce anglicky: T: Ordinariness in the Czech Photography

Zadání: Ačkoliv je tento termín často spojován s fotografií nejsem si úplně jistá, zda byl komplexněji zpracován z hlediska historie české fotografie. Ráda bych se tématu věnovala jak z historického kontextu, tak z pohledu současných fotografů – co je na tématu stále láká, jaké fotografické médium používají, jaké jsou jejich inspirační motivy, ale také co to všednost nebo banalita je a jak je různými pohledy stále kontextualizovaná. A co všechno se pod všední fotografií skrývá – někteří autoři s ní záměrně pracují v kontextu například abstrakce, minimalismu, spirituality anebo konceptu.

Ráda bych se zamyslela nad pracemi fotografů: Josefa Sudka, Jana Svobody, Marie Kratochvílové, Stanislava Tůmy, Ivana Pinkavy, Michala Kalhouse, Markéty Othové, Lukáše Jasanského a Martina Poláka, Miroslava Machotky, Jaroslava Beneše, Štěpána Grygara, Aleny Kotzmannové, Jiřího Thýna, Adama Kenckiho a dalších.

Literatura:

ANDĚL, Jaroslav et al.: Jan Svoboda: nejsem fotograf. Brno: Moravská galerie, 2015. 295 stran. ISBN 978-80-7027-290-9.

BÁRTL, Lukáš: Všední den v české fotografii 50. a 60. let. Řevnice: Arbor vitae, 2018. 191 stran. ISBN 978-80-88256-01-4.

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

CÍSAŘ, Karel a VÉGH, Christina: Markéta Othová. Praha: Makum, 2010. 166 s. ISBN 978-80-904184-3-1.

DUFEK, Antonín: Miroslav Machotka: fotografie. Praha: KANT, 2015. 118 s. ISBN 978-80-7437-153-0.

PETIŠKOVÁ, Tereza a VANČÁT, Pavel: Marie Kratochvílová. Brno: Spolek přátel Domu umění města Brna, 2016. 95 stran. ISBN 978-80-270-0998-5.

POSPĚCH, Tomáš, ed.: Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech. Hranice: Dost, 2010. 375 s. ISBN 978-80-87407-01-1.

POSPĚCH, Tomáš: Myslet fotografii: česká fotografie 1938-2000. Praha: Positif, 2014. 280 s. ISBN 978-80-87407-05-9.

PUTNA, Martin C.: Ivan Pinkava – Heroes. Praha: KANT, 2004. 203 s. ISBN 80-86217-72-8.

VANČÁT, Pavel, FRIEIBERG, Jan: fotografie? / photography? Klatovy: Galerie Klatovy/Klenová, 2004. 55 stran. ISBN 80-85628-98-8.

VANČÁT, Pavel: Mutující médium. Fotografie v českém umění 1990–2010. Praha: Fotograf 07, 2011. 152 stran. ISBN 978-80-254-9129-4.

VLČKOVÁ, Tereza: Věci se rozpadají. Pomíjivost a křehkost v české fotografii. Teoretická diplomová práce, Opava, Institut tvůrčí fotografie FPF SU, 2012.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Datum zadání práce: 13. 4. 2022

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....

prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

ANOTACE

Bakalářská práce se věnuje tématu všednosti v české fotografii. Klade si za cíl představit téma jak z umělecko-historického kontextu, tak z pohledu současných fotografů. Konkrétně se práce zabývá otázkami: jaké jsou inspirační motivy autorů, jak konkrétně se téma všednosti nebo každodennosti projevuje v jejich tvorbě a jak je možné téma různými pohledy stále kontextualizovat. Pod všedními fotografiemi se mnohdy skrývají hluboká témata – někteří autoři skrze fotografii poukazují na téma rodiny, městské vizuality, abstrakce, minimalismu, spirituality anebo konceptuálního umění.

Konkrétně se práce zabývá tvorbou těchto fotografů: Josefa Sudka, Jana Svobody, Bořka Sousedíka, Štěpána Grygara, Michala Kalhouse, Markéty Othové, Adama Kenckého, Lukáše Jasanského a Martina Poláka, Aleny Kotzmannové, Tomáše Pospěcha, Jana Reicha, Marie Kratochvílové, Miroslava Machotky, Stanislava Tůmy, Jaroslava Beneše, Jiřiny Hankeové, Dušana Šimánka a Jana Mahra.

KLÍČOVÁ SLOVA: všednost, každodennost, banalita, česká fotografie, abstrakce, minimalismus, výtvarné umění, konceptuální umění

ABSTRACT

The bachelor‘s thesis is devoted to the topic of ordinariness in Czech photography. It aims to present the topic from an art-historical context and from the point of view of contemporary photographers. Concretely, the work deals with the questions: what are the inspirational motives of the authors, how concretely is the theme of ordinariness or everydayness manifested in their work, and how is it possible to contextualize the theme from different perspectives. Under ordinary photographs are often hidden deep themes - some authors point family, urban visuality, abstraction, minimalism, spirituality or conceptual art.

Specifically, the thesis deals with the work of the following photographers: Josef Sudek, Jan Svoboda, Bořek Sousedík, Štěpán Grygar, Michal Kalhous, Markéta Othová, Adam Kencky, Lukáš Jasanský and Martin Polák, Alena Kotzmannová, Tomáš Pospěch, Jan Reich, Marie Kratochvílová, Miroslav Machotka, Stanislav Tůma, Jaroslav Beneš, Jiřina Hankeová, Dušan Šimánek and Jan Mahr.

KEYWORDS: ordinariness, banality, Czech photography, abstraction, minimalism, fine art, conceptual art



PODĚKOVÁNÍ

Děkuji doc. Mgr. Tomáši Pospěchovi, Ph.D. za jeho cenné rady a podnětné vedení mé práce. Díky patří také mým blízkým za trpělivost a podporu.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a na základě uvedených pramenů a literatury. Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

© 2022 Helena Kristová

Obsah

Úvod	17
Všednost / Každodennost / Banalita	18
Všednost jako inspirace ve výtvarném umění	19
Všednost jako inspirace v české fotografii	22
Podoby všednosti ve fotografiích českých autorů	32
Každodennost v rodinném kruhu	33
Významné banality	48
Tiché múzy města	66
Abstrakce	84
Závěr	103
Bibliografie	105
Elektronické zdroje	108
Jmenný rejstřík	109

Úvod

Cílem bakalářské práce *Všednost v české fotografii* je zaměřit se na dílo především současných fotografů a fotografek, kteří se během své tvorby intenzivně zabývali právě tématem obyčejnosti a banality. Ráda bych se zaměřila na motivaci a tendence umělců, které je vedly k zaznamenávání všedních momentů, předmětů nebo situací z jejich bezprostředního okolí. Témata jsou to různá, ale povětšinou se jedná o velice subjektivní pohled do intimního prostředí umělce. Mou ambicí není popsat všechna díla, která se tématikou zabývají, ale spíš vytvořit vlastní kurátorský výběr autorů s různými přístupy, sloužící k představení a pochopení tohoto fenoménu. Bakalářská práce si klade za cíl představit stručný přehled výsledků stopování všednosti a banality v konkrétních dílech vybraných autorů působících především od konce šedesátých let minulého století do současnosti. Tématiku všednosti bych ráda zasadila do kulturně-historického vývoje a zároveň sledovala fotografické projevy jak v umělecké fotografii, tak v současném umění.

Všednost / Každodennost / Banalita

Všednost je ve slovníku charakterizována jako monotónnost nebo každodennost. Banalita pak jako jednoduchost nebo bezvýznamná věc. Ráda bych se na úvod zaměřila právě na vymezení těchto termínů a především jejich charakteristiku, která bude zcela klíčová pro pochopení celkového záměru práce.

„Když mluvíme o nejhlubším smyslu života, proč neustále používáme veliká slova jako láska, víra, přátelství nebo tak. Proč by smysl života nemohl spočívat v něčem tak obyčejném, jako je kupříkladu tuha? Nebo knoflík od rádia?“

Daniil Charms

Fotografie autorů, o kterých bude v této práci řeč, se ve svém prostředí soustředí právě na ony obyčejné věci jako je „*tuha nebo knoflík od rádia*“. Každý je hledá v jiném prostředí, na jiných místech a každý v nich vidí vždy něco poněkud odlišného. Výsledkem jejich práce je koláž běžných situací, ve kterých autor zobrazuje například vztah ke své nejbližší rodině, hledání podoby svého města, abstrakce nebo přesah do konceptuálního umění. Věnovat pozornost všedním, potažmo každeodenním věcem je podle mě symsluplné, obzvláště v dnešním světě, který klade čím dál větší důraz na technologický pokrok, symetrii, čistotu a dokonalost. Hledání běžných věcí a situací, které zažívá každý z nás, může diváka přimět k novému vidění krásy života a možnost zahlédnout v každodenních stereotypech možný nečekaný význam. Z věcí všední povahy se díky zaměření autorova hledáčku stává prostředek nevšední zkušenosti.

Jak jsem již zmínila v úvodu, práce si neklade za cíl představit většinu autorů zabývajících se tímto tématem, ale poukázat na některé z nich, a především ukázat různé způsoby práce s tématikou všednosti.

Všednost jako inspirace ve výtvarném umění

Téma všednosti a každodennosti můžeme nacházet nejen ve fotografii, ale také v malířství, sochařství a dalších výtvarných oborech.

Koš s ovocem, obraz od italského umělce Caravaggia je příkladem klasického barokního zátiší, ovšem pokud se podíváme zblízka, uvidíme zvadlé listy vinné révy a hnijící ovoce. Mnoho dalších nedokonalostí je zde vykresleno s velkou přesností a bez snahy o zkrášlení reality. Obraz je považován za zcela výjimečný, protože ukazuje realitu a její všednost takovou, jaká je. V 16. a 17. století se motiv zátiší a výjevy z každodenního života staly signifikantní pro nizozemské malířství. Žánr, který byl ve své době považován za vůbec nejnižší, je dnes ceněn velice vysoko.[1]



Caravaggio: *Koš s ovocem*, 1594-1602

Pravdivou skutečnost bez klasicistní a romantizující idealizace měli zájem zobrazovat umělci v 2. polovině 19. století s příchodem realismu. Zajímali se o konkrétní všední skutečnost a toužili zobrazit realitu takovou, jaká je. Mezi jejich hlavní náměty patřila například chudoba, lidská práce nebo krajina.[2] Z hlediska všednosti se stal ve 20. století důležitým umělecký směr označovaný jako *Nová věcnost*. Poválečný směr, který vznikl ve 20. letech, vyzdvihoval význam obyčejného objektu, zaměřoval se na všednodenní skutečnost a nevyhýbal se ani motivicky banálním věcem. Typickým námětem pro umělce bylo prostředí města, továrny ale i krajina či zátiší.[3] Přestože je termín spojován s malířstvím, literaturou, filmem i architekturou, pravděpodobně nejvíce se ujal ve fotografii.[4] Autoři se soustředili především na co možná nejstřízlivější věcnou reprodukci, upustili od používání ušlechtilých tisků a začali klást důraz na světlo,

1 Umělci holandského malířství: Jan Vermeer (1632–1675), Hendrick Avercamp (1585–1634), Franc Halc (1582–1666)
2 Umělci realismu: Gustav Courbet (1819–1877), Jean-François Millet (1814–1875), Honore Daumier (1808–1879), Auguste Rodin (1840–1917)
3 BALEKA, Jan: *Výtvarné umění, výkladový slovník*. Praha: Academia, 2010, s. 242.
4 Představitelé věcnosti ve fotografii: Albert Renger-Patzsch (1897–1966), John Heartfield (1891–1968), Karl Blossfeldt (1865–1932) a August Sander (1876–1964), v USA byl pro stejný směr zažitý pojem americký verismu, jeho představitelé byli: Paul Strand (1890–1976), Edward Weston (1886–1958), Ansel Adams (1902–1984)

tonalitu, ohniskovou vzdálenost a úhel záběru. „*Přenechejme proto umění umělcům a pokusme se prostředky fotografie vytvářet fotografie, které mohou obstát svými fotografickými kvalitami – aniž bychom si něco vypůjčovali z umění*“ vyzýval ostatní fotografy Albert Renger-Patzsch [5]

V padesátých a šedesátých letech 20. století se téma každodennosti a banality stalo dominantní pro umělecký směr Pop-art. Umělci se inspirovali předměty denní potřeby, velkoměstskou kulturou a jejími vizuálními projevy. Reagovali především na rozvíjející se konzumní společnost.[6] Později v šedesátých letech vnímali každodennost jako inspiraci pro svou tvorbu umělci hyperrealismu. Potřebu vztáhnout se k předmětné skutečnosti měli podobně jako realisté v mnoha etapách dějin vizuálního umění (caravaggismus, realismus 19. století, nová věcnost).[7]

V českém prostředí se ve 20. století prosadilo několik uměleckých skupin, které se ve své tvorbě zabývaly každodenností a hledáním vizuality všedního města. Silným sdružením, které spojilo autory napříč uměleckým spektrem byla Skupina 42. Umělce přitahovala zejména velkoměstská civilizace, její krajina, periferie, všední a každodenní život. Tímto tematickým zaměřením navazovali na tendence civilismu.[8] Formační se pro členy skupiny stala stať Jindřicha Chalupeckého „*Svět, v němž žijeme*“ z roku 1940.[9]

„*Umění objevuje skutečnost, vytváří skutečnost, odhaluje skutečnost, ten svět, v němž žijeme, a nás, kteří žijeme. Neboť nejen tématem, ale smyslem a záměrem umění není nic než každodenní, úděsné a slavné drama člověka a skutečnosti: drama záhady čelící zázraku.*“ [10]

Skupinu tvořili básníci (Jiří Kolář, Ivan Blatný, Josef Kainar, Jiřina Hauková, Jan Hanč), malíři (František Gross, František Hudeček, Kamil Lhoták, Jan Kotík, Jan Smetana, Karel Souček, Bohumír Matal), teoretici (Jindřich Chalupecký, Jiří Kotík), sochař (Ladislav Zívr) a fotograf (Miroslav Hák). Umělci se na základě identifikace s Chalupeckého esejí snažili o syrový záznam skutečnosti a ve svých dílech hledali krásu a poetičnost v zdánlivě obyčejných a všedních věcech.

Další uměleckou skupinu, kterou bych zde ráda zmínila a která se také zabývala každodenností, je skupina s příznačným názvem Pondělí. Mezi členy skupiny patřili především výtvarní umělci zabývající se malbou nebo sochou (Milena Dopitová, Pavel Humhal, Petr Lysáček, Michal Nesázal, Petr Písařík, Petr Zubek). Programově se začali vyhýbat primárním výtvarným prvkům a začali se soustředit na konceptuální instalace a objekty. Pracovali s obyčejnými předměty, které nově kontextualizovali s větším zaměřením na význam než na formu.[11] Jana a Jiří Ševčíkovi s odstupem reflektovali úspěch Pondělníků slovy: „*Vděčí za to své konceptuálnosti a své odvaze přiblížit se každodenním banálním situacím tak důsledně, že se staly jejich nejvlastnějším tématem.*“[12] Jejich mentalita byla oproti konkurenční skupině Tvrdohlaví méně konfrontační a programová, členové skupiny Pondělí se soustředili na věcnou přítomnost díla bez jakékoliv romantické metafory.

Podíváme-li se na tuto problematiku z geopolitického nadhledu, mohlo by nám posloužit porovnání mezi vnímáním estetiky v západní a východní kultuře. V obou těchto světech mají již mnohá staletí zakořeněný způsob vnímání krásy. Západní kultura mnohdy preferuje tradiční řecký ideál krásy a dokonalosti, zatímco přibližně stejné místo zaujímá ve východní kultuře japonská estetika wabi-sabi. Ve stručnosti je filosofie wabi-sabi charakterizovaná jako krása věci nedokonalých, nestálých a neúplných. Je to krása věcí skromných, prostých a neobvyklých. Japonci si uvědomují krásu v předmětech podléhajících opotřebení či zkáze vlivem přirozeného plynutí času a působením přírodních vlivů. Wabi-sabi může být způsobem života ale i zvláštním druhem krásy.[13]

Estetiku Wabi-sabi v kontextu českého výtvarného umění poprvé představila Galerie U Betlémské kaple na výstavě v roce 2016.[14] Mezi legendami českého malířství a sochařství, jako jsou Alena Kučerová, Karel Malich, Vladimír Boudník nebo Miroslav Chlupáč. Z fotografie zde měla zastoupení díla Josefa Sudka, Jana Svobody, Emily Medkové a Ivana Pinkavy. Atmosféra vybraných fotografií představovala jakousi primitivnost, pomíjivost a jistý rozpor ve vnímání krásy.

V následujících kapitolách se pokusím přiblížit autory, kteří se ve svém fotografickém díle dlouhodobě zabývají vztahem mezi každodenností, ale i určitou nadčasovostí.

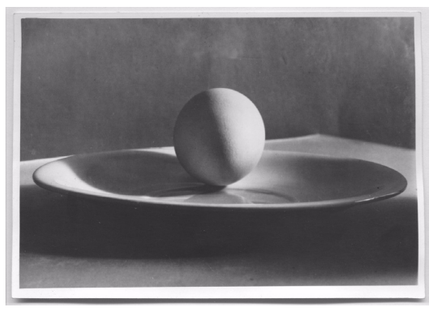
5 RUHRBERG, Karl et al.: *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2011, s. 63.
6 Umělci pop-artu: Richard Hamilton (1922–2011), Andy Warhol (1928–1987), Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg (*1929)
7 Umělci hyperrealismu: Chuck Close (1940–2021), Richard Estes (*1932), Duane Hanson (1925–1996)
8 Civilismus, též civilizační či civilní poezie, je tendence v poezii konce 19. století a prvního dvacetiletí 20. století. Soustřeďuje se na zobrazení technických vymožeností, moderního života a civilizace. Oslavuje všední věci a lidskou práci. (zdroje: https://cs.wikipedia.org/wiki/Civilismus)
9 Skupina 42 byla založena v roce 1942 a v roce 1948 byla nuceně ukončena
10 „*Svět, v němž žijeme*“, Jindřich Chalupecký, 8. 2. 1940
11 Skupina Pondělí vznikla v roce 1989 a činnost ukončila v roce 1993, skupinový program formuloval Pavel Humhal (zdroj: https://www.artlist.cz/skupiny/pondeli-323/)
12 Jana a Jiří Ševčíkovi, *Pondělí - Velká přestávka* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 12.7. – 1.6. 2002, s. 23.
13 https://artalk.cz/2016/09/22/tz-wabi-sabi-v-ceskem-vytvarnem-umeni/, KOREN, Leonard: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básníky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A knižní a výtvarná kultura, 2016.
14 Wabi-sabi v českém výtvarném umění, Galerie U Betlémské kaple, Praha, 21.9.2016 – 14.10.2016

Všednost jako inspirace v české fotografii

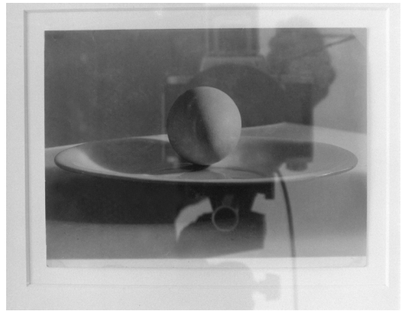
Celou problematiku lze ukotvit do kulturně-historického rámce v českém prostředí. Tato prácie si klade za cíl především zmapovat motivy všednosti ve fotografii v období konce šedesátých let 20. století, kde se začínají objevovat minimalistické a konceptuální tendence, následované fotografií nové epochy po roce 2000 až do současnosti. Důležitými inspiračními motivy byly minimalismus, vizualismus, představitelé takzvané „nefotografické" fotografie, ale především fotografické dílo Josefa Sudka a Jana Svobody.

„*V dřevěném ateliéru na dvoře mezi malostranskými činžáky, obklopen svými představami, sny a milovanou hudbou, fotografuje to nejobyčejnější, co tvoří kus jeho všedního dne: sklenice, vejce, jablko, chléb, cibuli, vázu s květinou* ..." [15]

Inspirací a významným předobrazem byla bezpochyby bohatá tvorba ***Josefa Sudka*** (1896–1976). Jak uvádí citace z knihy *Cesty československé fotografie*, Sudek byl citlivým a svébytným pozorovatelem svého nejbližšího okolí. Krása, poezie a tajemství nejvšednějších věcí hrají v Sudkově díle hlavní roli. Výtvarné rozpětí v Sudkově tvorbě bylo neskutečně pestré, a právě proto se snad každý jeho následovník musel nejprve vypořádat s jeho dílem – ať už na něj navazoval, inspiroval se jím, napodoboval jej anebo se vůči němu vymezil. Například soubory: *Okno mého ateliéru* (1940–1954), *Zahrádka mého ateliéru* (1950–1970) nebo *Labyrinty* (1963–1972) jsou jakýmsi vyznáním krásy všednosti a obyčejných věcí. Josefa Sudka ve své tvorbě citují a komentují mimo jiné Jan Reich, Jan Svoboda, František Provazník nebo Michal Kalhous.



Josef Sudek: *Talíř s vejcem*, 1950



Michal Kalhous: *Bez názvu,* 2006

15 MRÁZKOVÁ, Daniela a REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989, s 65.

Téma každodennosti a všednosti se stalo neodmyslitelnou součástí pro svébytný proud české fotografie. Jedná se o tvorbu fotografie všedního dne nebo fotografie v duchu poezie všedního dne.[16] Toto pojmenování se vžilo až později pro fotografie zobrazující všední momentky z hlučných ulic měst nebo poklidného života na vesnicích v padesátých a šedesátých letech 20. století. Mezi nejvýznamnější fotografy tohoto proudu se řadí Karel Otto Hrubý (1916–1998), Miloš Budík (1935), Ivo Přeček (1935–2006), Milada Einhornová (1925–2007), Erich Einhorn (1928–2006), Josef Illík (1919–2006) nebo Pavel Dias (1935–2021).

Fotografie proudu poezie všedního dne tvoří logický a nepostradatelný článek mezi fotografií socialistického realismu a dokumentární fotografií šedesátých let. Přesnému dobovému vymezení a charakteristice se věnoval Lukáš Bártl ve své disertační práci s příznačným názvem *Poezie všedního dne ve fotografii*.[17] Pro účely diplomové práce postačí jednoduchá charakteristika. Fotografové se v tomto období především snažili vymezit vůči estetice socialistického realismu, která byla silně propagována a protlačována například do časopisu *Nová fotografie*.[18] Snímky otiskované na stránkách tohoto československého periodika mají do určité míry také znaky všednosti, avšak s úplně jiným kontextem a zabarvením. Nalezneme zde několik základních námětových okruhů: dělník, zemědělec, dítě, vědecká práce a volný čas. Scenérie byly podávány tak, aby tvořily jakýsi základní prostředek k dosažení socialismu posléze komunismu. Výše zmínění autoři se naopak ve svých snímcích pokoušeli zachytit onu poetičnost a lyričnost okolního světa, která nebyla na první pohled ničím významná, zvláštní ani důležitá. Ústředním motivem se stával člověk a jeho městské či vesnické prostředí. Většinou šlo o momentky a situace, které autoři dokázali i přes jejich ne vždy na první pohled zajímavý obsah zachytit se zaujetím a smyslem pro detail a krásu spočívající v obyčejných věcech nebo činnostech.

Jednou z nejvýznamnějších poválečných fotografických skupin bylo DOFO (Dobrá Fotografie), které sdružovalo především olomoucké fotografy (například: Jan Hajn, Rupert Kytka, Ivo Přeček, Vilém Reichmann, Václav Zykmund). Řada z autorů začínala s fotografiemi ve stylu poezie všedního dne, ale postupně směřovala k výtvarné fotografii. Z počátku se tvůrčím programem stala nevšední interpretace všední skutečnosti a slogany jako „nevšednost všednosti" nebo již zmiňovaná „poezie všedního dne". Postupem času začali autoři více inklinovat k surrealismu a absurditě. Typickými motivy se stala surrealistická setkání nesourodých objektů, kontrasty, detaily a celky rozmanitých tvarů nebo tematizace polarity živé a neživé. Antonín Dufek v katalogu věnovaném skupině DOFO zmiňuje i další autory, kteří se ve své tvorbě přikláněli k „rehabilitaci všedního dne". Připomíná Miroslava Háka, Václava Chocholu, Josefa Sudka, Viléma Reichmanna, Evu Fukovou. Blíže k fotožurnalismu pak měli Jiří Jeníček, Václav Jírů, Jan Lukas nebo Dagmar Hochová.[19]

16 BÁRTL, Lukáš: *Všední den v české fotografii 50. a 60. let*. Řevnice: Arbor vitae, 2018.

17 Lukáš Bártl, *Poezie všedního dne ve fotografii* (diplomní práce), Teorie a dějiny výtvarných umění FF UPOL, Olomouc 2012.

18 Časopis *Nová fotografie* vycházel v letech 1950–1952 pod vedením Františka Doležala a za svoji krátkou existenci se stal typickým příkladem vulgárního pojetí estetiky socialistického realismu, dogmatismu a schematismu v umění.

19 DUFEK, Antonín a ZATLOUKAL, Pavel: *Fotoskupina Dofo: fotografie z let 1958–1975*. Brno: Moravská galerie, 1995. s. 16.

Z olomoucké skupiny by si pozornost v tomto kontextu zasloužila tvorba ***Iva Přečka***. Ve svém pozdějším díle Ivo Přeček reagoval na tvorbu Josefa Sudka, ale i svého přítele Jana Svobodu. Přikláněl se především k minimalizujícím tendencím, užíval jednoduché výrazové prostředky často hraničící s abstraktním uměním. Tyto tendence se objevují například v souboru *Pyramidy*, 1978–1988, ve kterém Přeček zachytil obyčejnost, a přesto vizuální výjimečnost stohů sena na Hané. Zhruba ve stejné době fotografuje cyklus *Zahrádky*, 1978–1988, v kterém se soustředí na světlo, geometrické plochy a detail prostých zahradních skleníků a fóliovníků.



Ivo Přeček: *Z cyklu Pyramidy III*, 1977



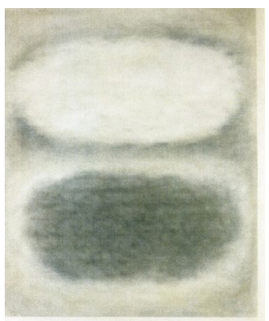
Ivo Přeček: *Zahrádka I*, 1979

Dalším bezpochyby významným inspiračním motivem byla tvorba ***Jana Svobody*** (1934–1990), který se přes existenciálně pojatá zátiší z konce padesátých let dostal až k otázkám týkajících se samotných pravidel fotografie – hranice fotografického obrazu, jeho kompozice, tonality i fyzické podstaty. Jan Svoboda ve svém díle zobrazoval prostší motivy než Josef Sudek, jehož osobitá tvorba byla pro Svobodu etalonem kvality a originality.

Právě tyto minimalistické fotografie na sebe strhávají pozornost až do současnosti a jsou stále inspirací pro mnoho autorů. Námětem jeho fotografií jsou běžné předměty každodenního života nacházející se především v hermetickém prostředí jeho domova. Opakovaně pracoval například s motivem stolu, ze kterého se často stával jakýsi imaginativní abstraktní předmět vyvolávající myšlenku symbolistní nebo až spirituální.



Jan Svobodak: *Půdorys stolu,* 1982



Václav Boštík: *Světlý a tmavý mrak*, 1987

Výtvarné umění bylo bezpochyby silným inspiračním pramenem nejen pro Jana Svobodu. Svůj fotografický jazyk se pokoušel redefinovat ve vztahu k malířství a sochařství. V jeho fotografiích můžeme najít například silný vztah k malířskému dílu Paula Cézanna (1839–1906). Jednak ho přitahovala Cézannova zátiší s ovocem, ale také práce s šedým valérem a redukcí iluzivního prostoru fotografie na mělký prostor moderní malby. Jan Svoboda cítil podobě jako Paul Cézanne, že je potřeba dostat se k samotné podstatě uměleckého vyjádření a oprostit se od konvenčního akademického balastu.[20]

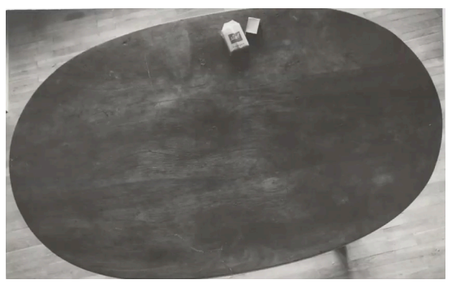


Paul Cézanne: *Hrušky a zelená jablka*, 1873



Jan Svoboda: *Hrušky I,* 1964

Z českého výtvarného umění byl Jan Svoboda silně ovlivněn především „emocionální geometrií“ Stanislava Kolíbala.[21] Tvorbu obou uměleckých osobností provází zájem o geometrické řešení hmoty a prostoru s užitím minimálních prostředků, avšak jejich výpověď se dotýká základních transcendentálních hodnot lidského života.



Jan Svoboda: *Stůl XXVII,* 1972



Stanislav Kolíbal: *Pozice kruhu*, 1993

20 PÁTEK, Jiří: *Jan Svoboda: dílo ve sbírkách Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2020. s. 69. PÁTEK, Jiří a VANČÁT, Pavel eds: *Jan Svoboda: nejsem fotograf*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2015. s. 36-41.

21 Výstižně nazval jeho dílo kritik Tomáš Pospiszyl, když hovoří o Kolíbalovi jako o tvůrci „emocionální geometrie“ (zdroj: https://www.artlist.cz/stanislav-kolibal-937/)

Minimalismus, který se prosadil ve Spojených státech amerických jako reakce na abstraktní expresionismus, vznikl v šedesátých letech 20. století. Tendence zjednodušování reality na linie, geometrické formy a základní barvy se projevila snad ve všech odvětvích výtvarného i užitého umění. Myšlenku minimalismu přenesl do svých děl i Jan Svoboda. Ovlivněn výtvarnými umělci, svébytným pojetím prostoru a svojí kompozicí předznamenal vývoj a vnímání fotografie v postmoderní době.

Inspirující pro další fotografy byla pak Svobodova práce se samotným fotografickým médiem. Většinou mu nešlo o maximální technickou kvalitu, dokonalou ostrost či bohatství tonální škály. Charakteristickým rysem jeho fotografií jsou velké rozměry zvětšenin adjustované na tvrdých kartonech přímo na zdi bez rámu a až obsesivní důraz na kompozici a iluzivní ztvárnění prostoru. Nezřídka fotografoval statické motivy kinofilmovým fotoaparátem. Jeho umění spočívalo v objevování magičnosti ve zdánlivě nefotogenických fragmentech. Na fotografiích nalezneme často ty nejbližší předměty a běžné konstelace prostých zátiší.

„*Nejbanálnější zobrazení banálních motivů.*" „*Fotografie, které nechtějí být fotografiemi a zároveň jimi bezvýhradně jsou.*"[22] I takto by se dal s určitou nadsázkou charakterizovat nástup „nefotografické" fotografie v českém umění devadesátých let 20. století, který nepřímo navazoval a v mnohých přístupech se hlásil právě k tvorbě Jana Svobody. „*Fotografii chápou především jako prostředek intimní autoreflexe, jako médium, kterým je možno ukázat kouzlo a krásu všedních věcí a chvil.*"[23] Mimo jiné takto je charakterizován postoj představitelů nefotografie k jejich práci. Ve svých dílech se nezajímají o velká společenská, politická ani existencionální témata. Podobně jako Jan Svoboda se zaměřují převážně na vnějškově neatraktivní konceptuálně laděné snímky. Určitý náboj a ozvláštnění jim poté dodávají trefně zvolené názvy nebo kratší texty. Jan Svoboda často používal vzletné symbolistní či sakrální názvy.[24] Lukáš Jasanský s Martinem Polákem využívali názvy naopak groteskní, absurdní nebo ironické. Mezi nejvýznamnější autory nefotografie mimo již zmíněnou dvojici patří Markéta Othová, Alena Kotzmannová a Michal Kalhous. Koncept této uměnovědné „škatulky" vytvořil teoretik a kurátor Pavel Vančát. Poprvé se pokusil tento fenomén obhájit na výstavě v Galerii Klatovy / Klenová v roce 2004, kde uspořádal společně s fotografem a kurátorem Janem Freibergem výstavu s příznačným názvem *Fotografie??*.[25] Tento pojem se v historii české fotografie moc neujal a podle autora se dokonce stal vyčpělým.[26] Pokusil se jej proto znovu rekonstruovat na výstavě *Mutující médium* v Galerii Rudolfinum v roce 2011.[27] Autoři nefotografie zde byli zařazeni do celkového kontextu vývoje české fotografie v letech 1990–2010.

22 VANČÁT, Pavel, FRIEIBERG, Jan: *fotografie?? / photography??*. Klatovy: Galerie Klatovy/Klenová, 2004, s. 6.
23 BIRGUS, Vladimír a MLČOCH, Jan: *Česká fotografie 20. století*. Praha: KANT, 2010, s. 324.
24 *Fuksie, Zvěstování III.*, 1959; *Přízrak V., Florián*, 1959 - viz. ANDĚL, Jaroslav et al.: *Jan Svoboda: nejsem fotograf*. Brno: Moravská galerie, 2015, s. 4.
25 *Fotografie??*, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy, 30.5 – 18.7 2004, kurátor: Pavel Vančát, Jan Freiberg. Díla vystavovali autoři: Jan Svoboda, Ivo Přeček, Miroslav Machotka, Marie Kratochvílová, Štěpán Grygar, Jan Hudeček, Martin Stein, Petr Faster, Jasanský / Polák, Markéta Othová, Alena Kotzmannová, Michal Kalhous.
26 Pavel Vančát, *Česká nefotografie - o historii jednoho vágně definovaného pojmu a fotografii 90. let*, přednáška v rámci přednáškového cyklus *Středy na AVU*, dostupné na http://vvp.avu.cz/prednasky/stredy-na-avu/program-letniho-semestru-20102011/
27 *Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010*, Galerie Rudolfinum, Praha, 10.2 – 1.5. 2011, kurátor Pavel Vančát.

Pro všechny je charakteristická zejména černobílá, nemanipulovaná a statická fotografie, variabilní práce s formátem a autorská adjustace většinou přímo na galerijní zeď. Jednotlivým autorským přístupům budou věnovány další kapitoly.

Ráda bych se zde zastavila u pojmu „vizualismus". Ač je termín v českém prostředí spojován se subjektivním dokumentem, tito autoři se věnovali jak momentní a statické fotografii, která je pro vizualismus typická, tak hledali abstraktní obrazce ve všedním životě.[28]

Pojem byl poprvé použit v roce 1980 v časopise *Eurepean Photography* (č. 3, s. 11-13) mediálním umělcem a teoretikem Andreasem Müller-Pohlem, který tehdejší fotografickou uměleckou scénu rozdělil do tří převažujících přístupů: vizualismus, konceptuální fotografie a dokument. Tímto dělením jednoznačně vymezil vizualismus vůči tehdy dominující konceptuální a dokumentární fotografii.[29] Aplikaci a objasnění tohoto pojmu v kontextu české fotografie se věnoval zejména Antonín Dufek a Tomáš Pospěch.

Antonín Dufek pravděpodobně nejlépe shrnul české autory vizualismu v katalogu výstavy *Aktuální fotografie II. – Okamžik*.[30] V jedné z kapitol s názvem *Okamžik v přímé fotografii života – vizualismus* zmínil jednak typickou formu autorů, jejich tendence a inspirace, zároveň však vyzdvihl i nejproduktivnější autory, mezi které zařadil Štěpána Grygara, Bořka Sousedíka, Karla Kameníka a Romana A. Muselíka. Autoři, kteří podle Antonína Dufka vnáší zajímavý odstín do spektra vizualismu, jsou Petr Klimpl, Josef Moucha, částečně i Jan Jindra, Zdeněk Lhoták a Stanislav Tůma. Zmiňuje i autory, kteří se na tuto výstavu nevešli, ale patřili by do stylu vizualismu, namátkou Josef Husák, Petr Šimr, Jiří Vašků, Antonín Braný a Petr Faster.[31]

Výstava *Fotografie jako fotografie*, uspořádaná v roce 2011 v galerii Školská 28 Tomášem Pospěchem, si také kladla jako referenční rámec pojem vizualismus.[32] Vystavující umělci byli Bořek Sousedík, Karel Kameník a Josef Moucha. V textu V*izualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie* [33] Tomáš Pospěch v intencích textu Andreas Müller-Pohle doplňuje a do samotného centra vizualismu zařazuje také tvorbu: Jaroslava Beneše, Marie Kratochvílové, Iva Přečka, a především Jana Svobody. Některým z těchto autorů se věnuji v diplomové práci v příslušné tematické kapitole, přesto bych zde ráda zmínila dva z nich, jejichž tvorba je založena na každodennosti a banalitě a jsou významně spojováni právě s českým vizualismem.

Snad v jediném dostupném katalogu k autorské výstavě ***Bořka Sousedíka*** (*1946), shrnuje Antonín Dufek primární zásady vizualismu: „*Vyznačuje se vcelku jasnými zásadami tvorby. Předně se jedná o čistou momentní fotografii, ať už jsou na ní zobrazeni lidé nebo jen nehybná skutečnost. Aranžování nebo dodatečné manipulace negativů a pozitivů jsou vyloučeny. Za druhé dominuje snaha o nekonvenční zobrazení skutečnosti, ovšem při zachování realismu fotografie; snímky zřetelně vykreslují skutečnost, a přesto mají svébytné hodnoty, nevyčerpávají*

28 POSPĚCH, Tomáš, Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 30.
29 Tamtéž, s. 32.
30 *Aktuální fotografie II. – Okamžik*, Moravská galerie v Brně, 04. 29. – 05. 24. 1987, kurátor Antonín Dufek.
31 Antonín Dufek, Aktuální fotografie II. – Okamžik, in POSPĚCH, Tomáš, ed.: *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010, s. 280-282.
32 *Fotografie jako fotografie*, Galerie Školská 28, Praha, 7. 10. – 29. 10. 201, kurátor Tomáš Pospěch.
33 POSPĚCH, Tomáš, Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 30-63.

se exaktním popisem.“[34] Tato výstižná charakteristika by se hodila i k mnoha autorům, kterým se budu posléze v diplomové práci věnovat. Bořek Sousedík je ostravský fotograf, pedagog a teoretik. Jeho fotografická tvorba snad nejlépe vystihuje zásady českého pojetí vizualismu. Sám se pokoušel tyto tendence formulovat v teoretických textech, vždy však používal jiného označení („*imanentní exprese*“, nebo novotvar „*opsognomie*“).[35] Tomáš Pospěch jeho tvorbu charakterizoval následovně: „*Jako náměty fotografií volí banální situace, rozhodující je nálada, subjekt autora. V nedělitelnosti tvorby a života se jeho fotografie, často rodinné momentky, stávají osobním deníkem rozvíjeným v čase, který vypovídá o jeho každodenním bytí, blízkých, i stavu myšlení.*“[36] Bořek Sousedík ve svém specifickém fotografickém projevu zkoumá především téma rodiny, ale zároveň nám přináší osobitý pohled na hledání vizuality města. Jeho fotografie se v mnohém podobají snímkům Miroslava Machotky, Štěpána Grygara anebo souboru *Ma France*, 1977 Marie Kratochvílové.

Dalšího autora, kterého bych ráda zmínila, je ***Štěpán Grygar*** (*1955). Autor, který je charakteristický svou osobitou citlivostí a poetickým nádechem. Jeho tvorba z poloviny 70. let je řazena právě k fotografickému vizualismu, který později vystřídala poměrně silná náklonnost k minimalistickému a konceptuálnímu přístupu s analýzou fotografického média jako takového. Jeho „vizualistické“ detaily městského prostředí často zabstraktňují fotografický obraz všednosti a banality.

34 DUFEK, Antonín: *Bořek Sousedík: Fotografie* (kat. výst.), Brno: Dům umění města Brna, 16. 12 1986 – 18. 1. 1987.
35 POSPĚCH, Tomáš, Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 39.
36 Tamtéž, s. 39.











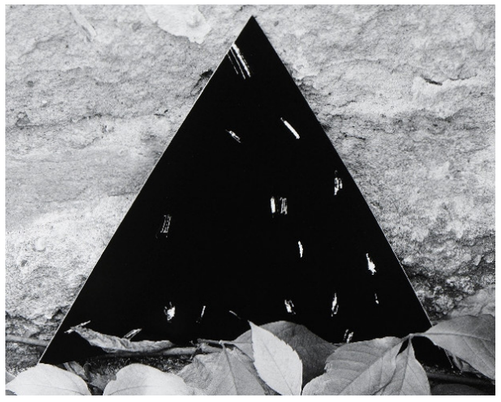


ukázka z tvorby Bořka Sousedíka, díla z let 1979–1984











ukázka z tvorby Štěpána Grygara, díla z let 1981–1990

Podoby všednosti ve fotografiích českých autorů

V následujících kapitolách si představíme konkrétní přístupy českých fotografů k tématu banality, všednosti nebo každodennosti. Při studiu tohoto fenoménu jsem došla k několika tematickým okruhům zastřešujícím práce autorů, kteří se od šedesátých let 20. století věnují obyčejnému zaznamenávání všední reality. Celkem z mého bádání vyplynuly čtyři podkapitoly věnující se tématu rodiny, konceptuální pojetí fotografie, hledání městské vizuality a abstraktní fotografie.

Každodennost v rodinném kruhu

Pocity každodennosti jsou nedílnou a přirozenou součástí snad každého rodinného života. Situace, které se opakují po staletí, pouta mezi jednotlivými členy domácnosti a předměty všední potřeby – to jsou témata, kterými se zabývá ve výtvarném umění mnoho autorů. Snad každý z nás potřebuje nějakou svébytnou formou reagovat na tento stav bytí.

Pro ilustraci tématu rodiny a všednosti ve fotografii jsem vybrala práce Michala Kalhouse, Markéty Othové a Adama Kenckého.

„Obyčejnost mnozí zapomněli žít a vážit si ji.“ [37]

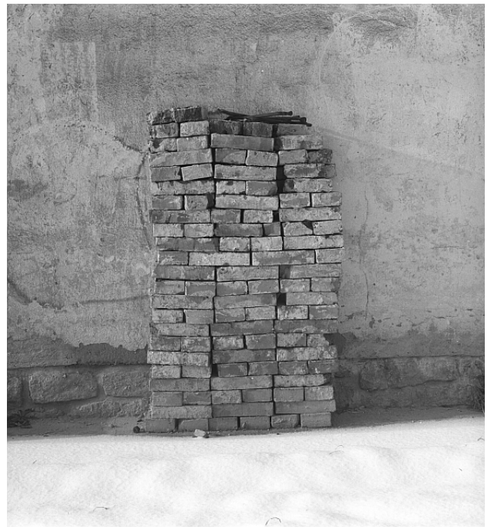
Fotograf ***Michal Kalhous*** (*1967) se ve své tvorbě dlouhodobě zabývá osvobozováním našich předurčených způsobů vnímání a prožívání reality. Skutečnosti, které se na jeho velkých, ledabyle zaostřených a tonálně bledých fotografiích, objevují, překvapují diváka svojí lehkostí a velkorysostí, kterou podobně jako svým velkoformátovým fotografiím věnuje náhodným kombinacím věcí z každodenního života. V poslední době se stále intenzivněji zabývá tématem rodiny jako redefinování lidského společenství na křesťanských základech.

Michal Kalhous svoje fotografická témata hledá především v bezprostřední blízkosti své rodiny a svého domu. Obsahově se tak mísí ojedinělé a upřímné výpovědi o autorově pohledu na partnerské vztahy, děti ale i na sebe sama. Snímky mají mnohdy až deníkový charakter, jednak svým vyprávěním o každodenním životě ale také formou, kterou Michal Kalhous používá od svých raných let a stala se pro něj již tak typická. Je to především přiznaná nedokonalost. Fotografie jsou nevyretušované, křivé, tonálně šedé až nevýrazné. Divákovi jsou tak předkládány na první pohled nezajímavé fotografie. Na straně druhé jsou to však obrazové fragmenty emocí o kráse všedních okamžiků. Ačkoliv je samotné fotografování pro Michala Kalhouse neobyčejným zážitkem, své fotografie nepojmenovává ani nedatuje. Snímky sice netvoří žádnou časovou osu, zato jsou maximálně soustředěny na objekt. Jen těžko se dají dobově, geograficky nebo společensky ztotožnit s konkrétním místem či obdobím. Na první pohled téměř trapně jednoduché předměty jdou k samotnému základu a obecnosti. Autor nechává skrze objektiv promlouvat neobyčejná setkání obyčejných věcí a bezvýznamné maličkosti, které považuje za důležité. Za svými všedními a mnohdy až banálními snímky hledá Michal Kalhous krásu prostého života, s humorem a nadsázkou.

Historička umění Štěpánka Bieleszová uvedla na vernisáži fotografií Michala Kalhouse s názvem *Stary knedlik*,[38] známý citát Josefa Sudka: „*Pro velké téma nemusíte chodit daleko stačí se podívat z okna*“.[39] Michal Kalhous je bezesporu tím pravým příkladem umělce, který

37 BÁRTL, Lukáš a KULOVÁ, Eva: *Michal Kalhous: fotografie*, Brno: Tiskárna Helbich, 2018, s. 5.
38 *Michal Kalhous: Stary knedlik*, Galerie výtvarného umění v Ostravě, 19.1. – 6.3. 2022, kurátorka Štěpánka Bieleszová.
39 https://www.youtube.com/watch?v=eeoBcwPabdY - Vernisáž výstav: *Radost & Michal Kalhous / Stary knedlik.*

zpracovává velká témata s lehkostí sobě vlastní a divákovi tak nabízí nahlédnout klíčovou dírkou do všedního rodinného života. Nestaví však diváka do nikterak nepříjemné pozice - máme spíš pocit, že nám Michal Kalhous s mírou a odvahou otevírá své vnitřní světy, ve kterých můžeme spatřit například bezprostřední dětskou hru, či běžné předměty a zátiší, která patří do každé domácnosti jako je nakrájený starý knedlík, vajíčko na talíři, odřezané špičky od klobás, tajemný kaktus za záclonou anebo stopku od třešní. Michal Kalhous hledá citlivě výjimečnost v obyčejných věcech podobě jako jeho fotografičtí předchůdci Jan Svoboda a Dagmar Hochová, ke kterým se autor rád vztahuje.



Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1997



Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1998



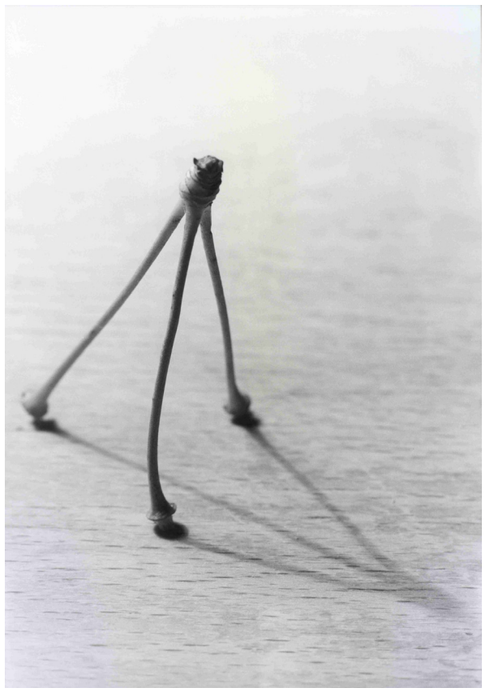
Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1998



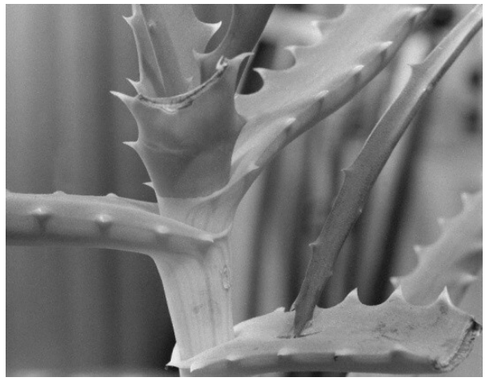
Michal Kalhous: *Bez názvu*, 2004



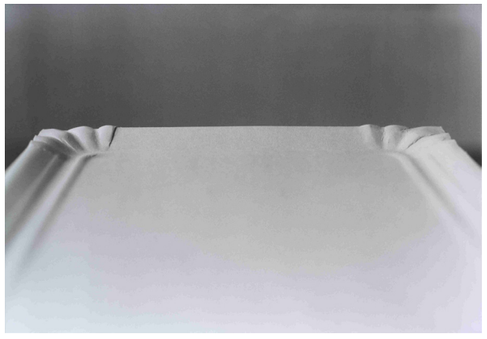
Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1995



Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1998



Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1995



Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1998



Michal Kalhous: *Bez názvu*, 2012 (ze souboru *My Father Is a Star*)



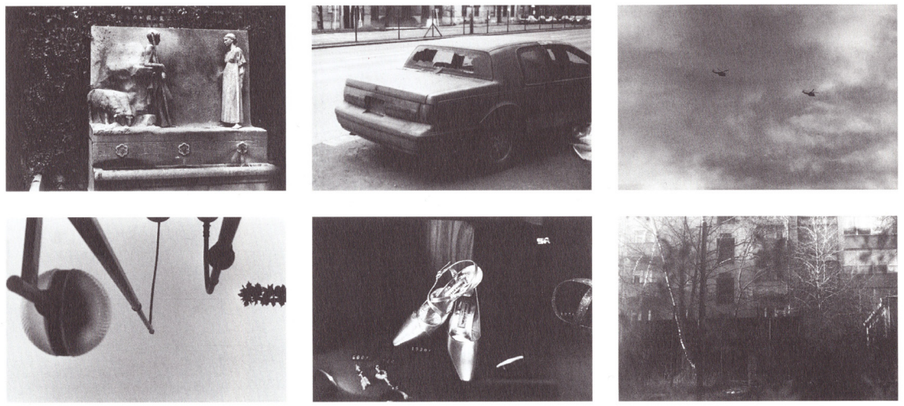
Michal Kalhous: *Bez názvu*, 1997

„Všednost, která je stejná zde i jinde, která je hranicí jinosti, připomíná, že lze určitý pocit z místa sejmout a ukázat v čistě obrazových souvislostech, osvobozených od původních vztahů.“ [40]

Fotografka, „nefotografka“ ***Markéta Othová*** (*1968) je další autorkou, která zkoumá technické ale i obrazové hranice fotografie. Atmosféra snímků jedné z nejprogresivnějších českých fotografek je mnohdy opravdu všední, ale přesto zanechává v divákovi velice silný dojem. Umělkyně ve svých cyklech záměrně pracuje s protilehlými emocemi jako je obyčejnost, banalita, periodicita, nejednoznačnost až podivnost a nadpřirozenost. Markéta Othová pro své soubory často používá i protichůdné vyjadřovací metody.

Jedny z nejstarších cyklů s názvem *Její život*, 1998 (6 černobílých fotografií) a *Návraty*, 2000 (12 černobílých fotografií) jsou typické využitím metody vycházející ze střihové skladby a filmové řeči. Chodci v ulicích jsou vyfotografováni v různých sekvencích tak, že celá série evokuju film zastavený v jednotlivých záběrech. Skutečné pořadí si nechává autorka pro sebe a divák je tak vržen do zvláštní role voayera. V časovém vakuu se naopak nachází soubory *Leçon de photographie*, 2007; *Pasivní design*, 2009; *Bez názvu* (z cyklu *1933*), 2015; *Bez názvu* (z cyklu *1990–2018*), 2018. Hlavní roli v těchto souborech hraje obyčejný předmět všedního života. Markéta Othová takřka banálním objektům připisuje význam tím, že je zvětšuje do nadpřirozených formátů. Nepoužívá žádné výrazné světlo a ponechává je v čistých černobílých tónech. Divák tak přestává spoléhat na své empirické zkušenosti a nechává se pohltit velikostí, nepřirozeností a abstrakcí obrazu. Autorka tímto způsobem zvěčňuje předměty denní potřeby nebo objekty z osobního archivu. Například skenerem zaznamenala obyčejné černé diáře z let 1990–2018 a zvětšila je do nebývalých rozměrů. Othová tímto užitím nefotografického způsobu záznamu dospívá až na samotnou hranici média a začíná se přibližovat grafickému designu. Podobně monumentálním způsobem Othová zpracovala i pozůstalost po svém otci Antonínu Othovi, který byl sklář a vlastnoručně vyrobil mnoho skleněných objektů pro všední domácí používání. V souboru s názvem *1933* autorka velice čistě a jednoduše zdokumentovala mísy, vázy, sklenice, talíře a těžítka, které vznikaly od šedesátých do devadesátých let. Jako by tím navždy chtěla uchovat jedinečnou práci svého otce a možná až trochu pateticky mu vzdát hold těmito monumentálními tvary, které se často stávají až abstraktními obrazy. Ve fotografiích cítíme onen zastavený čas, jako z časopisu o designu ze třicátých let a zároveň až nebývalou poctu obyčejným všedním předmětům.

Další polohou uměleckého vyjádření Markéty Othové jsou fotografické eseje nebo deníky, ve kterých zachycuje všední okamžiky. Soubory s názvem *Staré zdroje*, 1995–1996; *Sony Music*, 1999; *Excalibur*, 1999; *Allegro ma non troppo*, 1999 jsou esteticky příjemná vyprávění. Každá fotografie je velice pečlivě usazená na svém místě v sérii a tvoří tak krásné a pravdivé zachycení reality. *„A přitom jsme právě díky jejich univerzální šedi, každodennosti a možná i trochu nudě, nutkáni přemýšlet o oku a vědomí za čočkou fotoaparátu, které jsou za ně zodpovědné.“* Takto se nad fotografiemi zamýšlí Tomáš Pospiszyl v textu z katalogu výstavy *„Zatím co ty spíš“*.[41] Fotografické deníky opravu nevzbuzují jednu konkrétní emoci, ale dávají divákovi možnost se do příběhu vcítit a prožít ho pode své zkušenosti. Čočka fotoaparátu Markéty Othové zachycuje všední pohledy do ulic měst, na rozestlanou postel, na hladinu řeky, pohled na svoje prsty u nohou nebo prostá domácí zátiší. Každý jsme snad jednou takový pohled zažili, ať už vědomě nebo nevědomě. Při pohledu na fotografie Markéty Othové nás překvapí, s jakou lehkostí, estetičností a upřímností dokáže autorka vyprávět o prostém životě.



Markéta Othová: *Excalibur,* 1999

40 *Markéta Othová: staré zdroje* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy 1996, z textu Karla Srpa.

41 POSPISZYL, Tomáš a GABALOVÁ, Zdenka: *Markéta Othová: Realizované projekty 1994–2001*, Los Angeles: CzechFront Gallery, 2001, výstava: *Markéta Othová „Zatím co ty spíš“*, CzechFront Gallery, Los Angeles, 19.5. – 30.8 2001

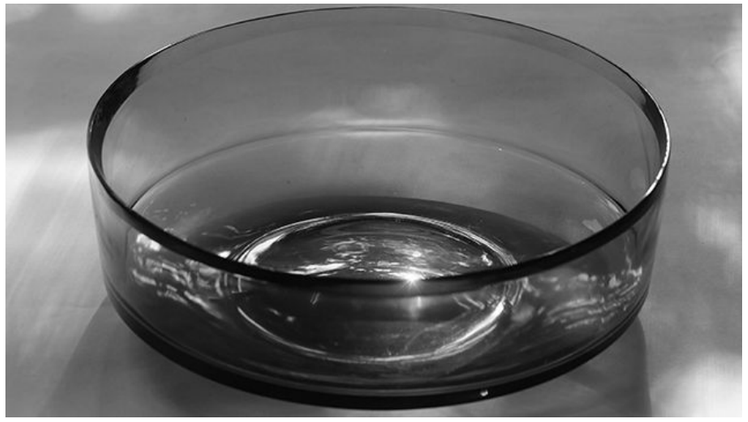


Pohled do instalace ve Fait Gallery, 2018



Markéta Othová: *Bez názvu*, 2018 (z cyklu *1990-2018*)



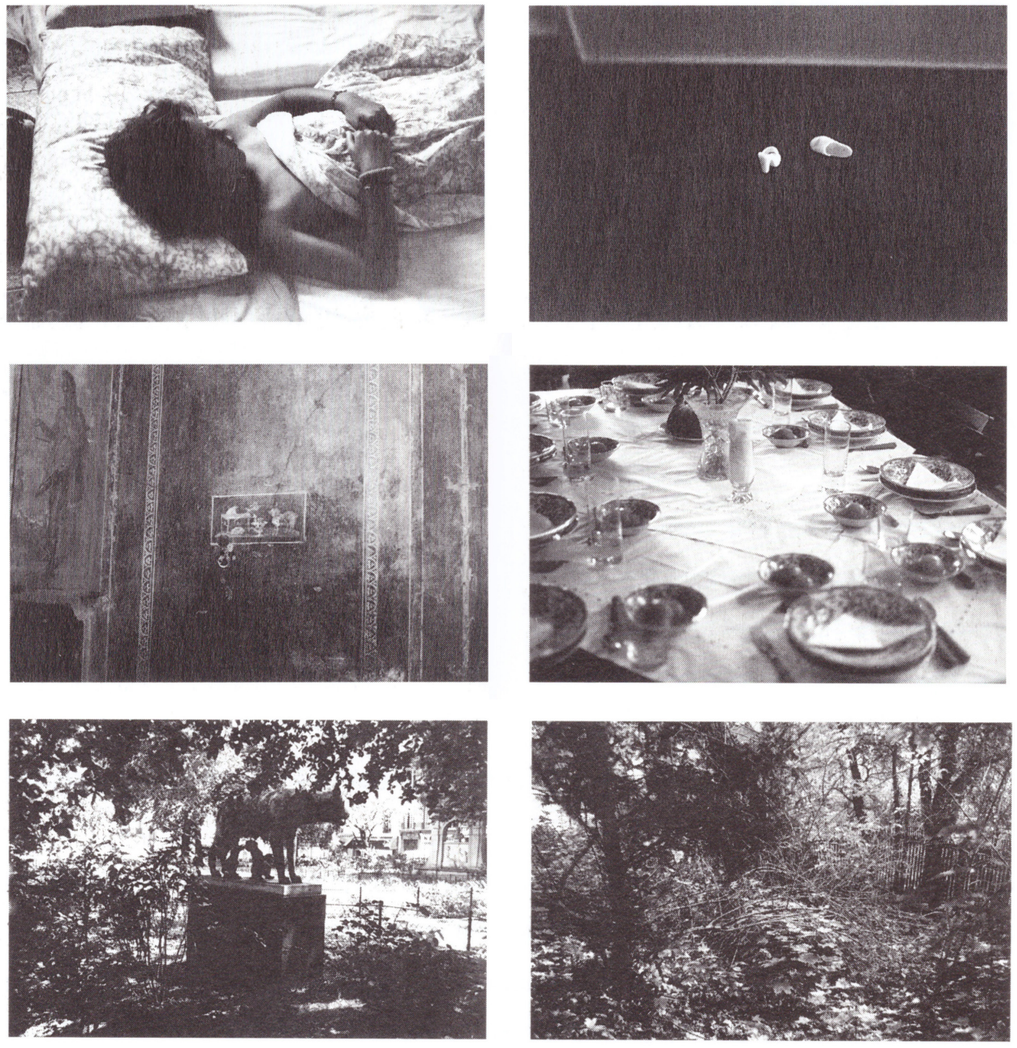




Markéta Othová: *Bez názvu*, 2015 (z cyklu *1993*)



Markéta Othová: *Sony Music*, 1999



Markéta Othová: *Zatím, co ty spíš*, 2001

Méně známý autor věnující se mimo jiné také podobnému tématu, jako již zmínění renomovaní autoři je ***Adam Kencki*** (*1986). Fotografii studoval nejprve na Ostravské univerzitě v Ateliéru tvůrčí fotografie u Michala Kalhouse a poté v Ateliéru reklamní fotografie u Jaroslava Prokopa na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně, kde je dosud studentem doktorandského studia. Adam Kencki je znám především svým netradičním fotografickým vyprávěním ze zahraničních cest, které mnohdy odrážejí jeho originálně pojaté cestovní deníky. Výstavy *O tom, co jsem dělal venku* [42] a *Město-moře-kuře* [43] představily snímky z mnohých míst po celém světě – Polsko, Dánsko, Nizozemsko, Španělsko, Portugalsko, Izrael. Způsob, jakým Adam Kencki fotograficky pracuje nemá však nic společného s cestovatelskou, dokumentární ani turistickou fotografií. Jeho snímky z černobílých či barevných analogových filmů tvoří směsici intimních a kontemplativních pohledů na každodenní život, ať už se odehrává kdekoliv.

Podobné a mnohdy ještě křehčí a jemnější jsou fotografie z autorova bezprostředního okolí – procházky se psem, malé pravidelné domácí rituály, rozestlané peřiny, květiny, nedopité čaje – to vše nenásilně a pravdivě dokumentuje soužití dvou mladých lidí. Ačkoliv můžeme v mnohých všedních zátiších cítit vliv autorova bývalého učitele Michala Kalhouse, každý přináší do fotografie jinou emoci. Snímky Michala Kalhouse působí občas až banálně jednoduše a humorně, Adam Kencki naopak pracuje více se světlem, krásou náhodné chvíle a něžností. Soubor *No Visitors After Midnight, I.*,[44] který byl poprvé vystaven v prostějovské Galerii Duha v roce 2016, představuje onen bezstarostný život dvou lidí v malém stísněném bytě. Velmi intimní série snímků odkazuje na potřebu samoty v tom všem společném hledání kompromisů a zároveň na ono bezstarostné bezčasí dvou milujících se lidí.

V souborech Adama Kenckého se často navzájem doplňují v různých rozměrech černobílé i barevné snímky z analogového či digitálního fotoaparátu. Stejně tak je tomu i v dalším podobně laděném souboru s názvem *Zase doma*.[45] Formou subjektivního dokumentu tentokrát zpracoval téma vlastní rodiny, ze které pochází. Adam Kencki si po všemožném cestování uvědomil, co to znamená být opět na delší dobu doma. Jsou to především lidé, ke kterým se vracíme, ale také drobné každodenní práce, které oceníme právě až s odstupem, tolik opomíjené maličkosti jako je čerstvě upečený domácí perník, posekaný trávník, kupky sena, sušení chleba nebo vyhřívání se na slunci na oblíbeném místě. Esteticky příjemné snímky Adama Kenckého hovoří o tom, co pro něj osobně znamená „být doma“. Všední zátiší vynikají jednak svojí jemnou barevností, nenásilnou kompozicí, hrou světla a stínů a autentickou atmosférou.

42 *Adam Kencki: O tom, co jsem dělal venku*, Galerie Valchařská, Brno, 26.6. – 11.9.2015, kurátor Lukáš Bártl.
43 *Adam Kencki: Město-moře-kuře*, Czech Photo Centre, Praha, 14.8. – 15.9. 2019.
44 *Adam Kencki: No Visitors After Midnight, I.*, Galerie Duha, Prostějov, 13.10. – 31.10. 2016, kurátor Lukáš Bártl.
45 *Adam Kencki: Zase doma*, Galerie Fiducia, Ostrava, 29.8. – 5.10. 2018, kurátorka Lucia L. Fišerová.



Adam Kencki: ze souboru *Co jsem dělal venku*



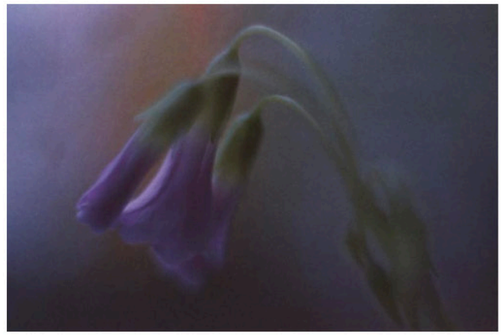


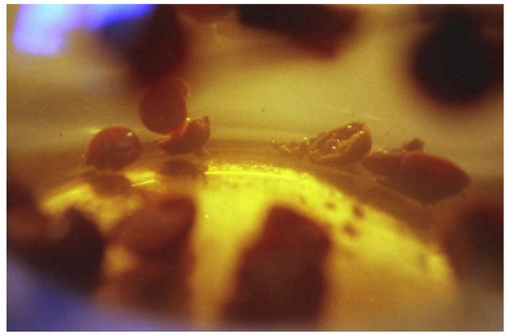






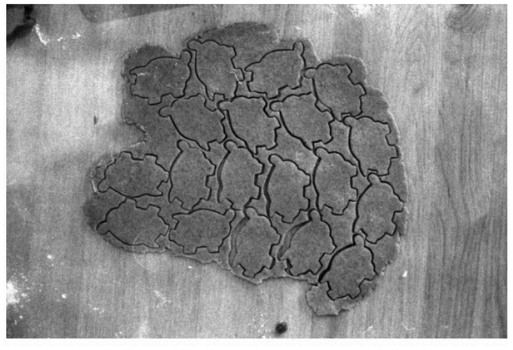
Adam Kencki: *Zase doma*













Adam Kencki: *No Visitors After Midnight, I.*

Významné banality [46]

V konceptuálním umění je nejdůležitějším aspektem díla vždy myšlenka. Konceptuální forma umění, s kterou umělec přichází, je definována předem a provedení bývá často pouhou povrchní záležitostí. Konceptuální tendence pronikly v sedmdesátých letech i do české fotografie a staly se velice oblíbeným uměleckým výrazem. Médium fotografie obsahuje i dílo Josepha Kosutha *Jedna a tři židle* z roku 1965, které je považováno za jedno z prvních konceptuálních děl. Tato umělecká forma, která vznikla ve Spojených státech v šedesátých letech 20. století jako reakce na modernismus, se vymezuje vůči jeho formalismu vizuálně dokonalých uměleckých děl, které považuje za bezobsažné. Ze samotného principu konceptuální fotografie vyplývá, že prvotní nápad má přednost před tradičními estetickými a technickými zájmy. Takové snímky mohou působit na první pohled velice obyčejně někdy až banálně jednoduše.

Kapitola s názvem *Významné banality* představí fotografy jejichž mnohé soubory jsou řazeny do konceptuální fotografie a zároveň pracují s určitou banální nadsázkou. V této kapitole jsou zmíněni autoři patřící k tak zvané „nefotografii“. Tento pojem se pokoušel etablovat v českém fotografickém prostředí teoretik a kurátor Pavel Vančát. Samotní autoři měli ovšem problém se s tímto „zaškatulkováním“ mnohdy ztotožnit.[47] Mezi takové patří i Alena Kotzmannová a umělecká dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák. Pokusím se je proto také zařadit do skupiny autorů, kteří se věnují všednosti v české fotografii. Do této kategorie bych dále zařadila některé soubory Tomáše Pospěcha.

„Ano, nečitelnost je naše silná stránka. Jestli máme na začátku vzniku fotografie nějaký koncept, jak se tomu dnes říká, tak se ho honem rychle snažíme zamaskovat, pomíchat, zničit. Stejně tak raději než kritický nebo hodnotící tón volíme neutralitu, která nejlépe vyjadřuje náš úžas nad skutečností.“ [48]

Fotografické cykly ***Martina Poláka*** (*1966) a ***Lukáše Jasanského*** (*1965) nám mohou v mnohém připomenout produkci Düsseldorfské fotografické školy. Architektura, automobily, urbánní segmenty nebo jiné objekty, kterým autoři dávají nebývalou pozornost a až jakousi absurdní monumentalitu, se však od německé školy založené Bernardem a Hillou Becherovými liší použitím specifického humoru, přiměřené dávky ironie a důrazem na banalitu. Snímky se proto nedají jednoduše zařadit ani do reportážní fotografie ani do nové

46 termín pochází ze seriálu *Česká fotka*, vyrobený pro Českou televizi v roce 2014, odvysílaný 5.6. 2016 na ČT art

47 Pavel Vančát, *Česká nefotografie - o historii jednoho vágně definovaného pojmu a fotografii 90. let*, přednáška v rámci přednáškového cyklus *Středy na AVU*, dostupné na http://vvp.avu.cz/prednasky/stredy-na-avu/program-letniho-semestru-20102011/

48 Lukáš Jasanský a Martin Polák „*Úžas nad skutečností*“, rozhovor s Martinou Pachmanovou, Labyrint revue 5-6/1999, s. 106-114.

topografie. Autorská dvojice se od společného studia na Střední průmyslové škole grafické v Praze stále zamýšlí nad podobnými tématy a jejich rukopis zůstává nezměněn. Od roku 1986 vytvořili kolem třiceti souborů. Jako jeden z hlavních vyjadřovacích prostředků používají většinou černobílé velkoformátové negativy, na kterých se v jakémsi šedém a nudném bezčasí vznášejí výše zmíněné objekty. Podle Pavla Vančáta připravili Jasanský s Polákem svým neotřelým přístupem půdu pro nástup post-konceptuálního přístupu k fotografii.

Monotónnost a všednost je meritem většiny souborů Jasanského s Polákem, avšak v mnohých případech je to až jakýsi vynucený záměr nafotit soubor právě bez jakékoliv emoce. Jako příklad lze uvést dva soubory, které jsou zároveň velice netypické pro uměleckou dvojici a to tím, že je na nich bezprostředně zachycena fyzická přítomnost člověka. Souborem *Chlapi*, 1989–1990 se pokusili o vytvoření jakéhosi archivu různých typologií mužů konce osmdesátých let. V souboru *Ředitel a zakladatel*, 2011, zaznamenali různorodost každodenních činností a povinností ředitele kulturního centra Sokol v polském městě Nowy Sącz. V obou případech pracují Jasanský a Polák s tématem všednosti, které dovádí až do absurdního humoru, jež je v oněch případech mírně za hranou, přesto že odpovídá podivnosti daného tématu. Muže fotografovali mnohdy z dálky tak, aby si jich případně nevšimli, což staví diváka zároveň do nepříjemné nebo trapné situace nezávislého pozorovatele.

Druhou polohou uměleckého dua, kterou bych zde ráda zmínila, je prosté topografické zaznamenávání krajiny, měst či architektonických objektů bez zobrazení člověka. Ten je v těchto souborech upozaděn a slouží jako činitel, pachatel nebo jako předobraz či inspirace.

Jedna z nejstarších fotografických sérií *Pragensie*, 1986–1990 pracuje se záznamem všednosti a ironie městského prostředí, ve kterém byl schopen žít člověk na konci osmdesátých let. Zpitvořené domy tyčící se nad lesoparky, absurdní zátiší na okrajích měst, opuštěné ulice, auta ledabyle zaparkovaná jakoby město opustil veškerý život, tvůrčí energie a kulturní potenciál. Soubor je odrazem pasivity, která v té době byla silně přítomná na každém rohu. Podobně suše pojali i cyklus s názvem *Jan Merta* z roku 2009, ve kterém zdokumentovali místa, která byla zásadní a inspirativní pro tvorbu a život významného umělce.[49] Přítomnost člověka je zde opět potlačena, přesto je možné ji vnímat skrze antropomorfní povahu budov, které mohou připomínat lidskou tvář. Zároveň mohou stroze informativní snímky v člověku probouzet představy, jak na daném místě umělec pobýval a co na konkrétních místech dělal, nebo čím pro něj byla inspirativní.

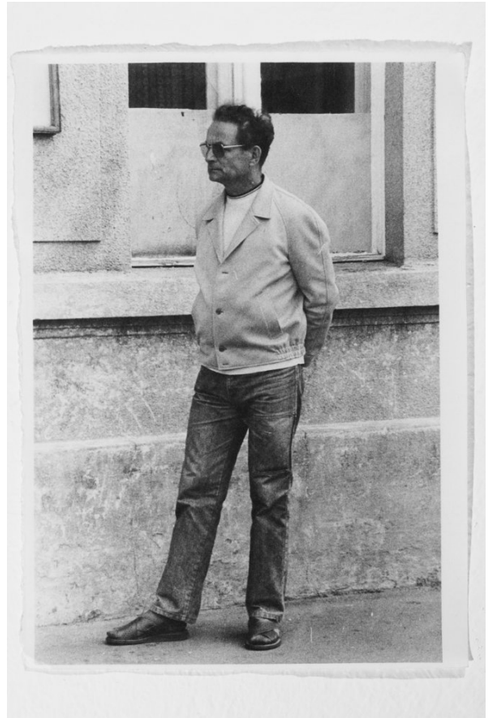
Mnoho dalších souborů, ač jsou na prví pohled velice unylé a nevýznamné a mnohdy se pohybují na hranici amatérské fotografie, v sobě nese společenskou kritiku nebo podtext nějakého historického či politického fenoménu. Proměnu společenských podmínek lze nejlépe ukázat na cyklech *Kuranda*, 1997 nebo *Vesnice*, 2000–2002. V prvním případě umělci zachycovali typologii vozů korejské značky *Hyundai*, která se stala v Česku podobně jako v Koreji symbolem modernizace. Naproti tomu poněkud tísnivě působí cyklus z českého venkova. Mnohá obydlí se po řadu let nijak razantně nezměnila, přestože v nich již mnoho let žijí celé generace. Jasanský s Polákem tak upozornili na neustálé a nikam nevedoucí

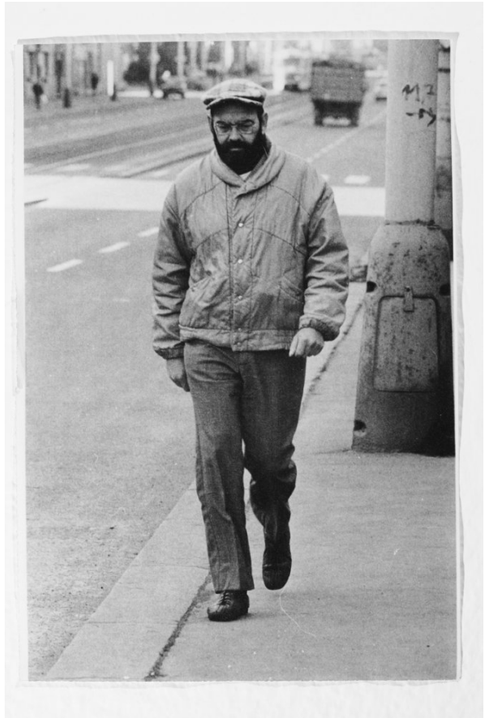
49 MERTA, Jan et al.: *Galerie: Lukáš Jasanský a Martin Polák uvádějí Jana Mertu*, Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2016.

přestavby. Banálnost konceptuální fotografie dovedli až na samotný okraj chápání, když v roce 1987 nafotografovali všech deset tisíc pozic počítadla starého magnetofonu (soubor *10 000*, 1987–2010). Ručně vyrobené klasické zvětšeniny prezentovali v Galerii Klatovy/Klenová. Sérií chtěli poukázat na konceptualismus sedmdesátých let 20. století.[50] Zároveň touto svéráznou sebetrýznivou performancí vzdali hold mizející analogové fotografii.[51]

Vlastní vesmír Lukáše Jasanského a Martina Poláka je naprosto struhující svojí vytrvalostí a konsistentním zaznamenáváním nezkrášlené, mnohdy až banální skutečnosti, ve které žijeme nebo jsme žili. Přestože většina souborů na první pohled vykazuje dokumentární kvality fotografického média, umělecká dvojice se pohybuje na hranici amatérské fotografie a tím zpochybňuje stereotypy fotografie samotné.

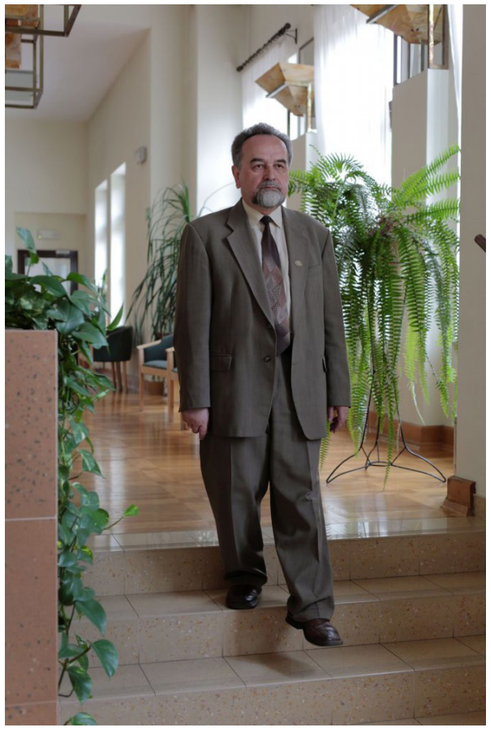
50 JASANSKÝ, Lukáš: *Fotografie Lukáše Jasanského a Martina Poláka*, Brno: Moravská galerie v Brně, 2013, s. 102.
51 VANČÁT, Pavel: *Mutující médium. Fotografie v českém umění 1990–2010*. Praha: Fotograf 07, 2011, s. 92.





Martin Polák a Lukáš Jasanský: *Chlapi*, 1989–1990





Martin Polák a Lukáš Jasanský: *Ředitel a zakladatel*, 2011













Martin Polák a Lukáš Jasanský: *Pragensia*, 1986–1990





Martin Polák a Lukáš Jasanský: *Jan Merta*, 2009



Martin Polák a Lukáš Jasanský: *Kuranda*, 1998







Martin Polák a Lukáš Jasanský: *10 000*, 1987–2010

„Neustálé vlnění beztvarého oceánu a podobně neohraničený lidský život, odehrávající se ve věčném pohybu.“ [52]

„*Fotografuje věci banální, někdy i nevzhledné a o některých fotografiích bychom mohli říci, že odporují zásadám správného fotografování.*“[53] Takto popisuje v jednom z profilů kurátorka Tereza Jindrová přístup fotografky ***Aleny Kotzmannové*** (*1974). Jedná se o další významnou osobnost na poli fotografie, pro kterou je nejvíce charakteristické propojení konceptuální fotografie s klasickou analogovou černobílou fotografií. Alena Kotzmannová ve svých souborech často pracuje s archivem, ze kterého následně staví a buduje příběhy, prostory anebo pocity. Mnohdy i jen náhodně zachycené snímky skládá do nových souvislostí, vytváří novou realitu na základě své momentální inspirace. Přestože jednotlivá zobrazení spolu nemusí přímočaře souviset, seskupené snímky vytváří určitý narativ, který je generovaný metodou asociací v divákově představivosti a utváří tak celek.

Jedním z takových příkladů je série *Apartment*, 2006–2007. Všední až banální pohledy do různých na sobě nezávislých exteriérů a interiérů budují díky názvu v divákově představivosti nový reálně neexistující mentální prostor. Fotografie s názvem: *Z terasy*, *Z ložnice*, *Vstupní hala*, *Chodba*, *Ložnice* zobrazují velice tmavá zdánlivě nezajímavá až abstraktní zátiší. Alena Kotzmannová tímto minimalistickým interaktivním způsobem vtahuje diváka do bezprostřední blízkosti. Jako by autorka sama šla proti dokumentárnímu záznamu tím, že pro ni není důležité kdy a kde fotografie vznikly. Imponuje jí naopak, že z fotografií, které přesahují čas a prostor může sestavovat soubory podle svého výběru. Fenomén bezčasí je charakteristický zároveň i pro výše zmíněné autory.

Časově neukotvený a stále trvající je projet *Koule*, ve kterém Alena Kotzmannová od roku 1989 jednoduše sbírá fotografie zobrazující různé druhy tohoto nejdokonalejšího prostorového tělesa. Náhodně nalezené situace tohoto charakteru vyvolávají nejrůznější iracionální pocity, inklinující až k surrealismu. Fotografie nejsou mnohdy nijak zajímavé ani nenesou estetickou hodnotu. Právě tím, že tvoří sérii, vytváří umělecký celek a nabádají diváka k novému způsobu vidění - disko koule, bójka na Vltavě, glóbus nebo vodojem. Zadání i zpracování vybraného tématu působí na první pohled velice banálně na druhou stranu je za ním určitý myšlenkový rámec, který si nárokuje divákovu pozornost nejen na výstavě ale následně i ve veřejném prostoru.

Naopak subtilní soubor s názvem *Někde jinde*, 2008 nechává diváka chvíli tápat podle jakého klíče jsou fotografie vybrány. Umělkyně rozehrála hru protilehlých významů: světlo versus stín, černobílé versus barevné snímky, interiér versus exteriér, exotické versus domácké, tajemné versus banální. Přesto měli jednotlivé snímky něco společného – až na druhý pohled byl zřejmý motiv stínu vrhaný palmovými listy. Inspirací pro tento soubor byl citát Josefa Sudka: „*Možná, že kdybych začal fotografovat barevně, tak by se mi to v hlavě všechno převrátilo a bylo by to už všechno někde jinde. Tak já už vidím jen v poměru světlo-stín a přechody mezi tím...*“ [54]

52 POSPISZYL, Tomáš a KOTZMANNOVÁ, Alena: *Kotzmann*, Praha: KANT, Fra, 2012, s. 261.
53 Profily Alena Kotzmannová, publikováno 28. 1. 2015 (https://artycok.tv/27052/alena-kotzmannova)
54 *Alena Kotzmannová: Někde jinde*, Ateliér Josefa Sudka, Praha, 24.9. – 26.10. 2008

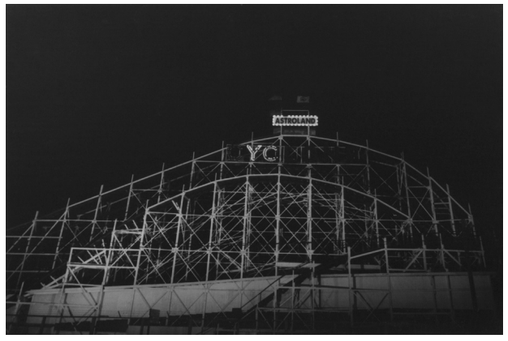
Banalita a všednost jsou pro fotografie Aleny Kotzmannové stěžejním vyjadřovacím prostředkem. Ovšem ve většině souborů jde o taktické a záměrné upozornění skrze obyčejné snímky na skrytý významnější fenomén. Tento způsob vyprávění se stal pro autorku signifikantní. Významný soubor *Cyclone*, 2004–2005, který autorka vystavila v rámci finalistů Ceny Jindřicha Chalupeckého v roce 2005, je krásným příkladem použití obyčejných snímků k zamyšlení se nad ontologickým vnímáním času. V našem světě je zcela nevyhnutelné počítat se zakřivením času i prostoru. Série *Cyclone* obsahuje 20 černobílých fotografických dvojic, které jsou prezentované odděleně. Autorka sama nechtěla, aby se dané dvojice potkaly v jedné místnosti vedle sebe, i když jsou téměř totožné. Drobné neshody uvádějí diváka do nejistoty nejen o souslednosti událostí a jevů, ale i o samotném principu fotografování. Danou dvojici snímků vždy dělí určitý časový rozestup – někdy jen pár vteřin, někdy i měsíc.

„*Ukazuje fragmenty svého těla, odhmotňuje se v prchavé světelné záři či stínu, infiltruje se do banálních věcí každodenní potřeby a starého šrotu a někdy dokonce provádí transpersonální akrobacii a vstupuje do těl našich nejbližších.*“ [55] Řeč je o *Dočasné osobě* - souboru fotografií, který zkoumá nejrůznější podezřelé jevy, jež se vymykají rozumu. V letech 1997–1998 nafotila Alena Kotzmannová soubor věnovaný neznámé fiktivní postavě, která přišla z budoucnosti. Z všedních situací nebo zátiší vytvořila autorka pomocí výřezu, neobvyklého pohledu nebo nasvícení, futuristický portrét neznámé osoby, která v našem světě zanechává téměř nepostřehnutelné otisky. Tyto různé jevy se podařilo Aleně Kotzmannové zachytit například v metru, ve výkladních skříních nebo na obloze.

Bezčasí, nejednoznačný prostor, bezbřehost banálních jevů a situací, tím vším nás autorka a priori stále podněcuje k přemýšlení nad naší vlastní existencí tady a teď. Podobně jako pohled na obyčejnou mořskou hladinu v nás fotografie Aleny Kotzmanové vzbuzují neustálé vlnění, klamání, vzrušení, pochybnosti ale někdy naopak i klid a nekonečnou inspiraci.

55 *Alena Kotzmannová: Dočasná osoba* (kat. výst.), Pražský dům fotografie 1998, text Martina Pachmanová (https://kotzmannova.cz/index.php?id=docasna-osoba)

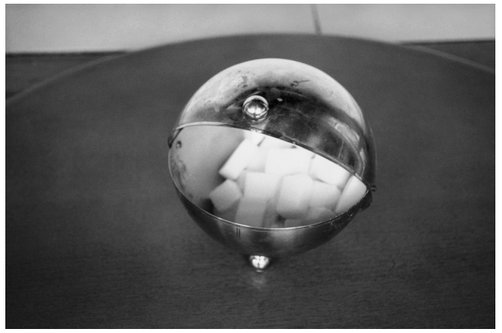








Alena Kotzmannová: *Cyclone*, 2004–2005

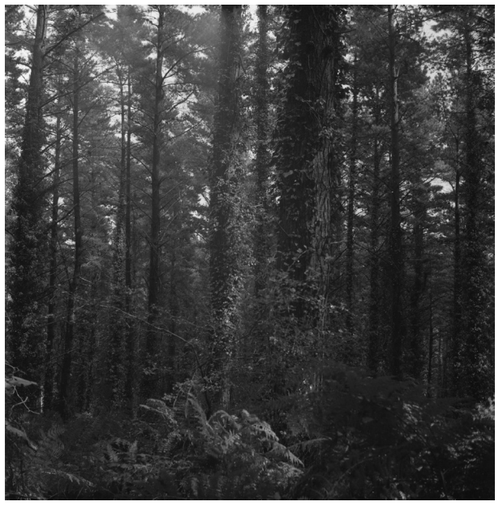


Alena Kotzmannová: *Koule*, 2005









Alena Kotzmannová: *Apartment*, 2006-2007



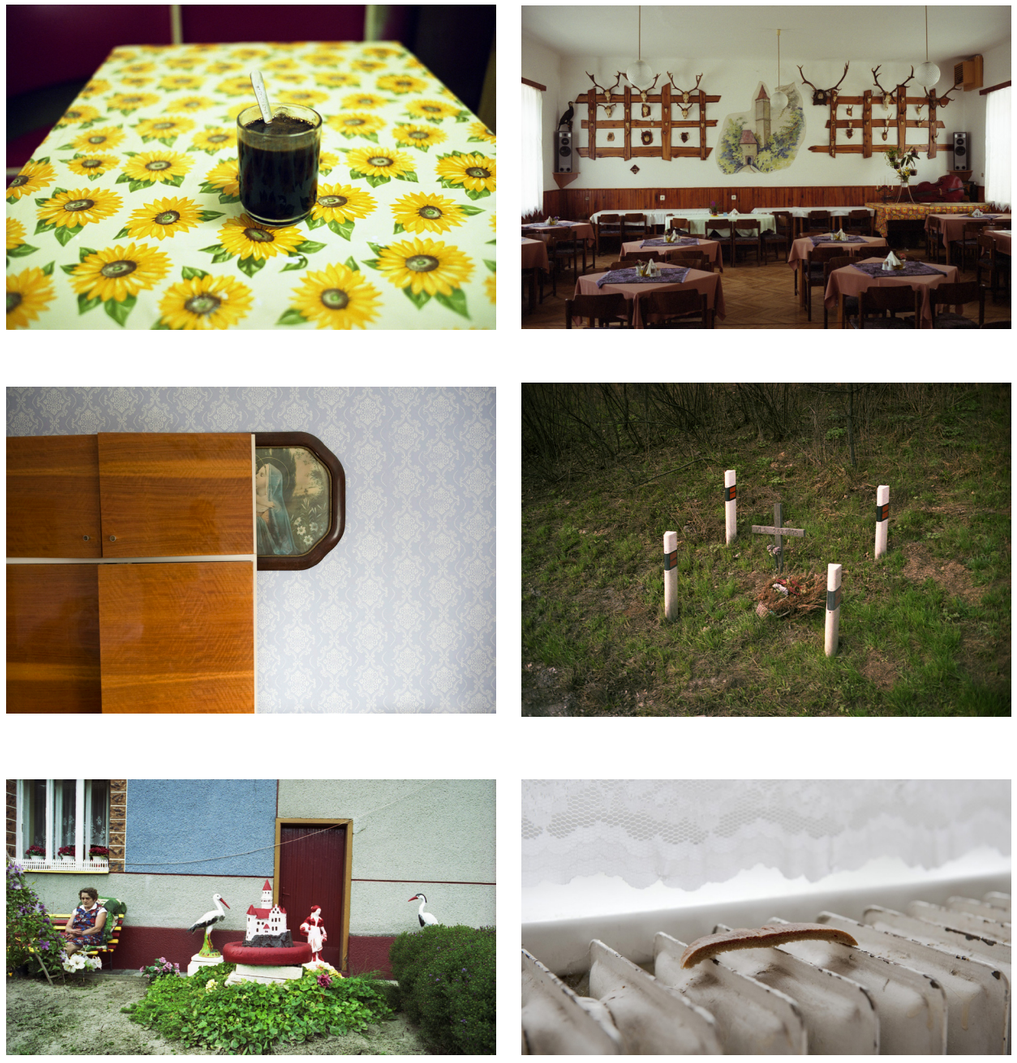


Alena Kotzmannová: *Někde jinde*, 2008

Fotograf, teoretik, kurátor a pedagog ***Tomáš Pospěch*** (*1974) ve své mnohovrstevnaté práci osciluje mezi mnoha fotografickými přístupy. Pohybuje se na hraně sociálního a subjektivního dokumentu často propojeného s konceptuálním přístupem. V autorově tvorbě nalezneme celou škálu rozličných témat pokaždé nahlížených jiným uměleckým přístupem. Vzhledem k tématu diplomové práce bych se ráda věnovala autorově vztahu k takzvanému „češství" – stereotypům, každodennosti až banalitě s ním spojenými. Jeden z nejrozsáhlejších souborů Tomáše Pospěcha s příznačným názvem *Češství* (2004–2014) zkoumá výše zmíněná témata. Autor na projektu pracoval deset let, jedná se tedy o opravdu poctivou sondu do obyčejného a všedního života Čechů. Postupem času se Tomáš Pospěch zbavil signifikantních fotografií s motivem piva, řízků, knedlíků, státních symbolů a ponořil se hlouběji do vizualizace české sebeidentifikace. Na snímcích může divák vidět bizarní způsob dekorace jak v hospodách, tak v domácnostech, oschlou kůrku chleba na topení, poctivého „turka" na umělohmotném kytičkovaném ubruse, nafukovací bazén na zahradě nebo hrobeček u silnice. Všechny symboly jsou vyfotografované velice jednoduše, bez přidané emoce a v jejich přirozeném prostředí. Divák se tak může plně soustředit na informaci, kterou mu autor předkládá a zařadit si ji do svého prostředí. Soubor *Češství* zosobňuje esenci mnoha dalších autorových souborů.

Protože se Tomáš Pospěch věnuje svým projektům vždy velice pečlivě a dlouhodobě, soubory mají tendenci vznikat souběžně, prolínat se a doplňovat. Zejména s již jmenovaným souvisí soubory: *Majitelé hradů* (2004–2005), *Šumperák/Mizení plánu* (2013–2016) nebo *Bezúčelná procházka* (2004–2008).[56] I v těchto pracích Tomáš Pospěch zpracovával téma všednosti, stereotypů a opět bezmezně kreativní české nátury. Například v souboru *Bezúčelná procházka* se autor zaměřil na to, jak banálně může být viděn fotbal, pokud z něj odstraníte ústřední motiv, kterým je míč. Najednou se před námi zjevují muži v neobvyklých, podivných až meditativních pozicích: člen týmu snažící se vylovit z vody zakopnutý míč, fotbalisté hledající míč ve vysoké trávě, jedinec čekající na okraji hřiště a další. V souboru *Šumperák/Mizení plánu* zdokumentoval Tomáš Pospěch fenomén legendárního „šumperáku", nejrozšířenějšího typu rodinného domu u nás. V tomto případě se autor zamýšlel nad originalitou a zároveň sériovostí v architektuře. Skrze laboratorně standardizované snímky hledal Tomáš Pospěch nejrůznější variace domu. Z čistě topografických fotografií opět vyplývá, že český národ je plný kutilů, kteří si i přesto že architektonický plán měl zcela jasné zadání, vytvoří vlastní charakteristickou podobu.

56 https://www.artlist.cz/tomas-pospech-453/, medailonek napsala Edita Kubištová / Liessner a Lucia L. Fišerová



Tomáš Pospěch: *Češství,* 2004–2014





Tomáš Pospěch: *Bezúčelná procházka*, 2004–2008

















Tomáš Pospěch: *Šumperák/Mizení plánu*, 2013–2016

Tiché múzy města

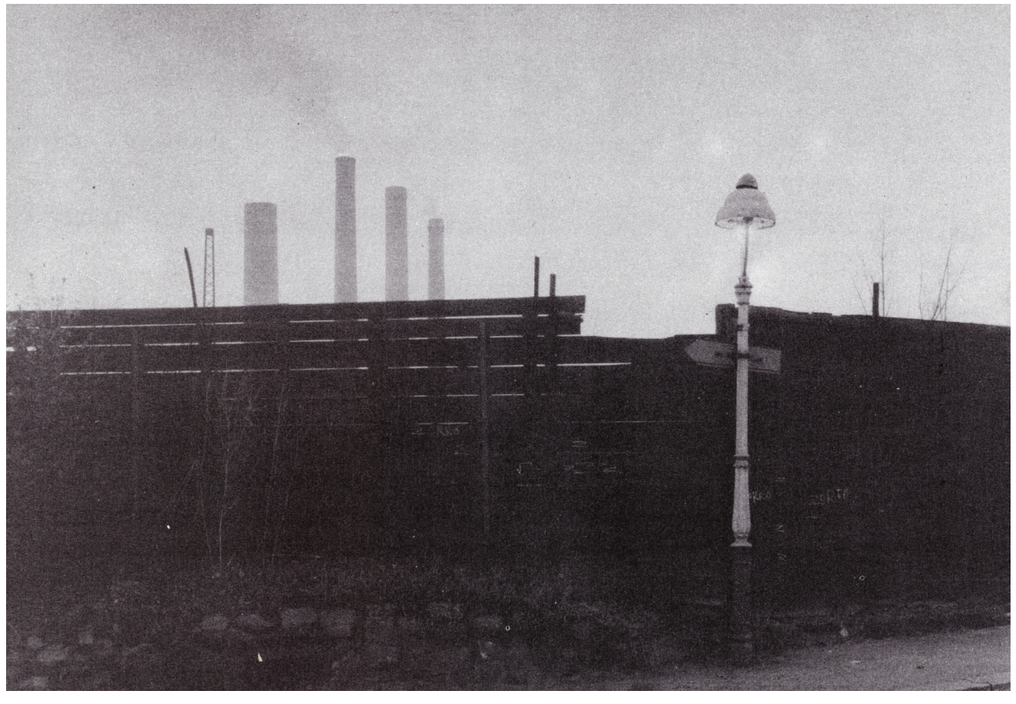
Město je bezesporu nekonečnou inspirací pro velké množství fotografů. Město je odrazem neustálé změny, odrazem lidského chování, politických rozhodnutí anebo změn režimu. V této kapitole bych se ráda zaměřila na autory, kteří se ve své práci soustředí na hledání vizuality města. Nesnaží se ovšem nalézat ikonicky malebné záběry nebo svými snímky šokovat. Jde jim pouze o velice jemnou a vytříbenou estetiku každodennosti a všednosti, kterou si každý ze zmíněných autorů hledá po svém. Někdo se nechává vtáhnout do fantaskního světa světla a stínu, někdo hledá geometrii, minimalismus nebo abstrakci, jiný vytváří z architektonických objektů městské sochy.

Fotografové Jan Reich, Marie Kratochvílová, Miroslav Machotka a Stanislav Tůma jsou právě těmito autory, kteří ve všednosti města hledali krásu, klid a své individuální autorské naplnění.

Melancholii mizejícího města zaznamenal během sedmdesátých a osmdesátých let fotograf ***Jan Reich*** (1942–2009). Tichý a vytrvalý poutník, který na kinofilm a později na dřevěnou kameru od Josefa Sudka zaznamenal obyčejné části města na samém počátku jejich neexistence. Během sedmdesátých let fotografoval pražské periferní čtvrti Holešovice, Libeň, Vysočany a jejich opuštěné továrny, dvory, přístavy a ohrady. Jan Rous v jednom z katalogů přirovnal dílo Jana Reicha k melancholickému dílu Kamila Lhotáka a mizejícímu světu Bohumila Hrabala.[57] Jan Reich během svého tvůrčího období nafotil několik významných souborů. Například portréty lidí od cirkusu, se kterým v polovině šedesátých let cestoval po Evropě. Poté žil v Paříži, kde intenzivně fotografoval na Leicu všední atmosféru města a místní obyvatelstvo. Citlivé a jemné jsou i jeho portrétní fotografie, na kterých v intimním prostředí zaznamenával své blízké a přátele.

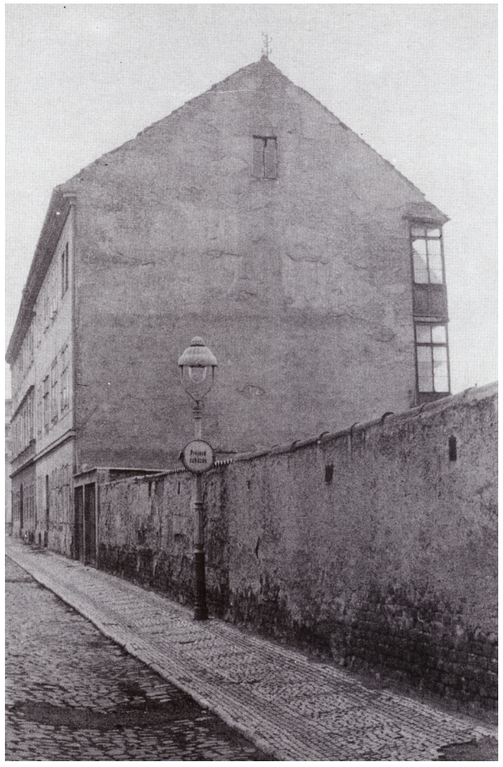
Pozdější fotografie především z cyklů: *Mizející Praha* 1971–1974, *Periferie* 1976 a *Město* 1978–1979 jsou příhodnou ukázkou s jakou citlivostí, smyslem pro detail a obyčejností autor dokázal pracovat. Kamil Lhoták se podobným způsobem věnoval záznamu mizející pražské periferie, ovšem jeho obrazy díky použití barev působí malebněji. Díky černobílým fotografiím Jana Reicha máme realističtější představu, jak asi zapomenuté kouty na opuštěné periferii vypadaly. Všednost a banalita se zde opět prolíná s abstrakcí. Reichova zátiší nejsou tedy pouze jen informativní, ale mají v sobě určitou poetiku a smysl pro minimalistické až abstraktní záběry. Po předešlých fotografických zkušenostech se Jan Reich záměrně vyhýbal inscenovaným fotografiím, rušným ulicím a bulvárům a především lidem. Vše zmíněné je vidět na jeho fotografiích z francouzské metropole nebo v sociálně laděném dokumentu z prostředí cirkusáckého života. Snímky z Prahy jsou naopak záznamem bezčasí a ponuré nálady všedních dní.

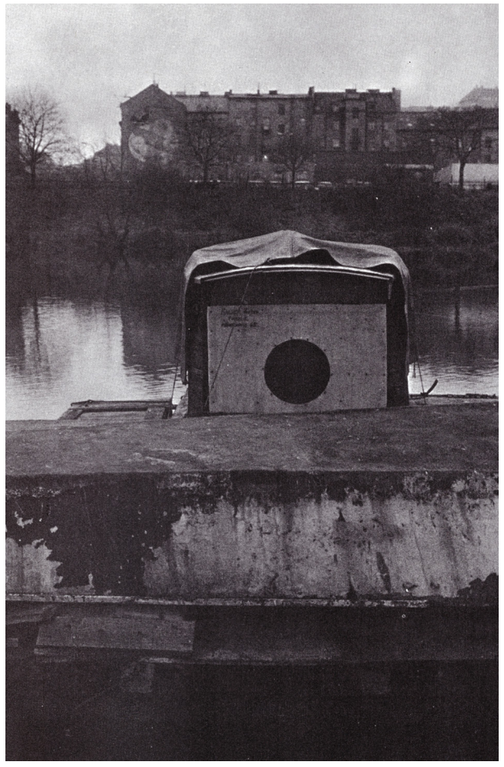
57 *Jan Reich: fotografie 1964–1980* (kat. výst.) Galerie hl. m. Prahy, Staroměstská radnice, 1981, text Jan Rous.





Jan Reich: z cyklu *Město*, 1978–1979

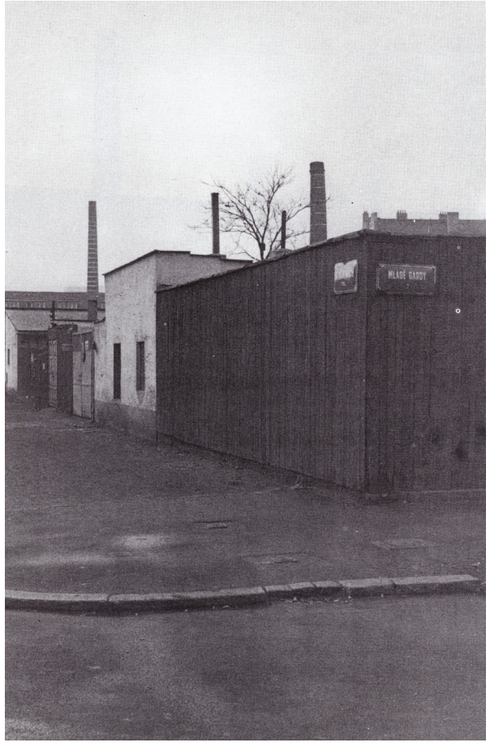




Jan Reich: *Mizející Praha*, 1971–1974









Jan Reich: *Periferie*, 1976

Fotografka, kterou bych ráda zmínila, stojí už od počátku své tvorby mezi fotografií a konceptuálním uměním. Svojí nenásilnou, promyšlenou a nezvyklou poetikou reagovala na politicky i umělecky složitou dobu. ***Marie Kratochvílová*** (*1946) ve svých osobitých souborech pracovala převážně s tematikou města, ve kterém ráda nacházela minimalistické prvky sahající mnohdy až k čisté abstrakci. Není proto překvapením, že jejími velkými inspiračními vzory byl právě Jan Svoboda a Josef Sudek. Pavel Vančát v monografii Marie Kratochvílové uvádí její fotografické počátky z roku 1971 slovy: „*… začíná se intenzivně zabývat zachycením každodenní skutečnosti města, jeho nenápadnou texturou, kterou zaznamenává s abstraktní nonšalancí.*“[58] Výsledkem je několik jemných cyklů: *Sněhy*, 1972–1973, *Asfalty*, 1974 a *Bílé chodby/Katedra anatomie*, 1974–1976. Snímky zaznamenávají skutečnou podstatu věcí, která se opravdu mísí s čistou abstrakcí a kdyby nám nenapověděl název souboru, mohli bychom si fotografie Marie Kratochvílové jednoduše splést se suprematismem Kazimira Maleviče nebo s informální grafikou Mikuláše Medka. V cyklech *Betony*, *Chodníky/Asfalty* se nechala inspirovat surrealisticky laděnými fotografiemi Emily Medkové (například: *Hlava*, 1958; *Karlův most*, 1962; *Na zámku La Coste*, 1972). Celá tvorba autorky je protkaná velice vytříbeným uměleckým vkusem. Svojí vizuální sensibilitu získala autorka díky silnému zájmu o výtvarné umění, ale také protože fotoaparátem dokumentovala díla místních konceptuálních a akčních umělců. Nesnažila se pouze napodobit tehdejší umělecké trendy, ale díky možnosti fotoaparátu zachytit tu pravou realitu, tak jak ji ona sama ze své zkušenosti vnímala. Antonín Dufek uvedl v katalogu z roku 1977: „*Podstatnější je významovost snímků, apelujících na naše každodenní prožívání a konání.*“[59]

Přes deset let vznikal autorčin nejrozsáhlejší soubor *Městské sochy*, 1975–1986, který do sebe zahrnuje i cykly: *Okna*, 1975–1976, *Botanická zahrada*, 1979–1984, *Botanika/Přírodovědné pracoviště*, 1979, *1. Máj* (*Městské sochy*), konec sedmdesátých let. Marie Kratochvílová se v těchto souborech soustředí na věcnost drobných zátiší a předmětů. Čistota a estetičnost jejích snímků, jakoby vyzdvihovala daný předmět, izolovala ho od prostorového rámce a dodávala mu až jakousi atmosféru portrétní fotografie. Soubor *Okna*, vznikal téměř současně se stejnojmenným cyklem Jana Svobody. Každý umělec tento fenomén zaznamenal z jiného úhlu pohledu. Marie Kratochvílová fotografovala okna zvenku se sociologickým postřehem, naopak Jan Svoboda fotografoval zevnitř ze svého bezpečného a melancholického prostředí.[60] Jiné snímky z výše zmíněných souborů přetváří obyčejné objekty na minimalistické až abstraktní obrazy. Autorka zde pracuje s určitou nadsázkou, humorem, ale i empatií.

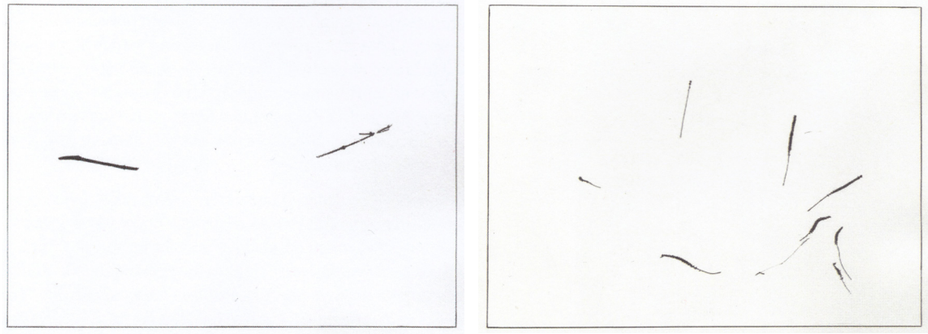
Pravděpodobně nejznámějším dílem autorky je soubor nazvaný *Ma France*, který nafotografovala v létě 1977 během třítýdenní cesty po Francii. Bezprostředně po návratu vytvořila Marie Kratochvílová z fotografií pět autorských knih. Dílo se díky svému přístupu

58 PETIŠKOVÁ, Tereza a VANČÁT, Pavel: *Marie Kratochvílová*. Brno: Spolek přátel Domu umění města Brna, 2016, s. 17.

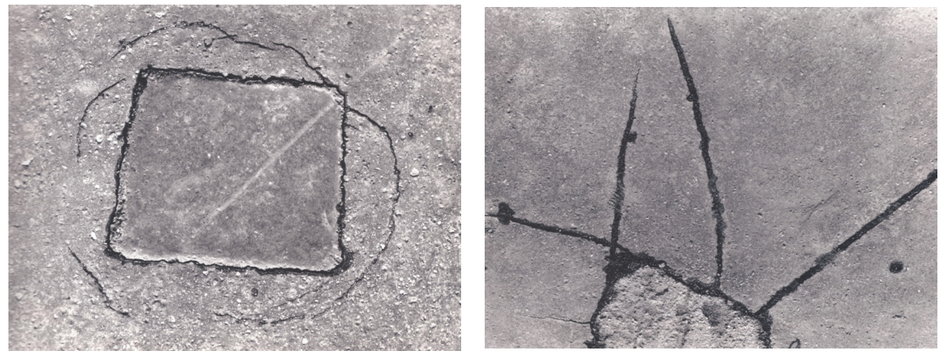
59 Antonín Dufek, *Marie Kratochvílová: Komunikace* (kat. výst.) Vysokoškolský klub Gorkého v Brně, 1977.

60 Ve stejné době vznikl soubor *Okna* od Jaroslava Bárty, zaměřený kriticky vůči neúctě ke kolektivní paměti. Sociologickou sondou byl i dlouholetý projekt Iren Stehli *Pražské výlohy*, 1978–1996, téma řešil také Dušan Šimánek v souborech *Kulisy*, 1982, *Okna*, 2004–2005.

ale i originální adjustaci stalo jedním z nejradikálnějších počinů české fotografie sedmdesátých let.[61] Konceptuálně pojatý soubor je složen se snímků, které nesou znaky textové, obrazové ale i abstraktní. Díky svému silně subjektivnímu a poetickému pohledu se dílo řadí k předchůdcům postmoderního umění.

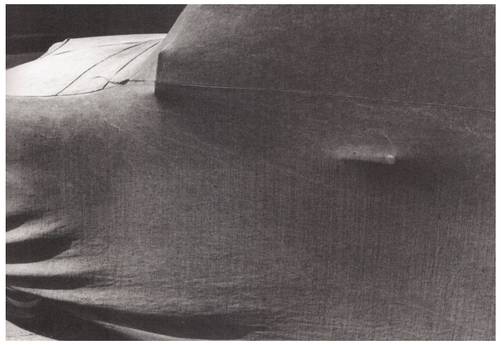


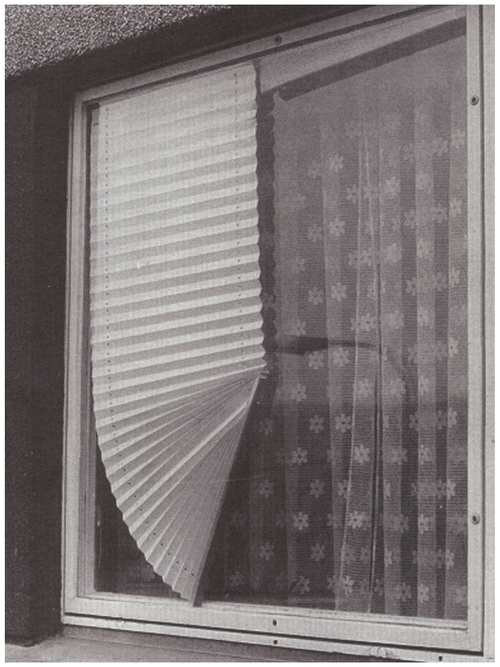
Marie Kratochvílová: *Sněhy*, 1972–1973



Marie Kratochvílová: *Asfalty*, 1974

61 PETIŠKOVÁ, Tereza a VANČÁT, Pavel: *Marie Kratochvílová*. Brno: Spolek přátel Domu umění města Brna, 2016, s. 18.

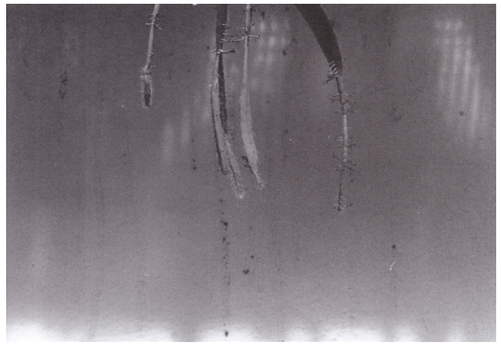


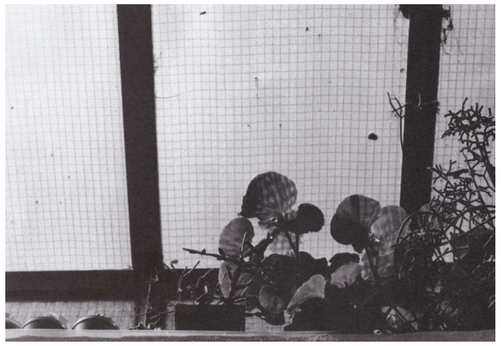


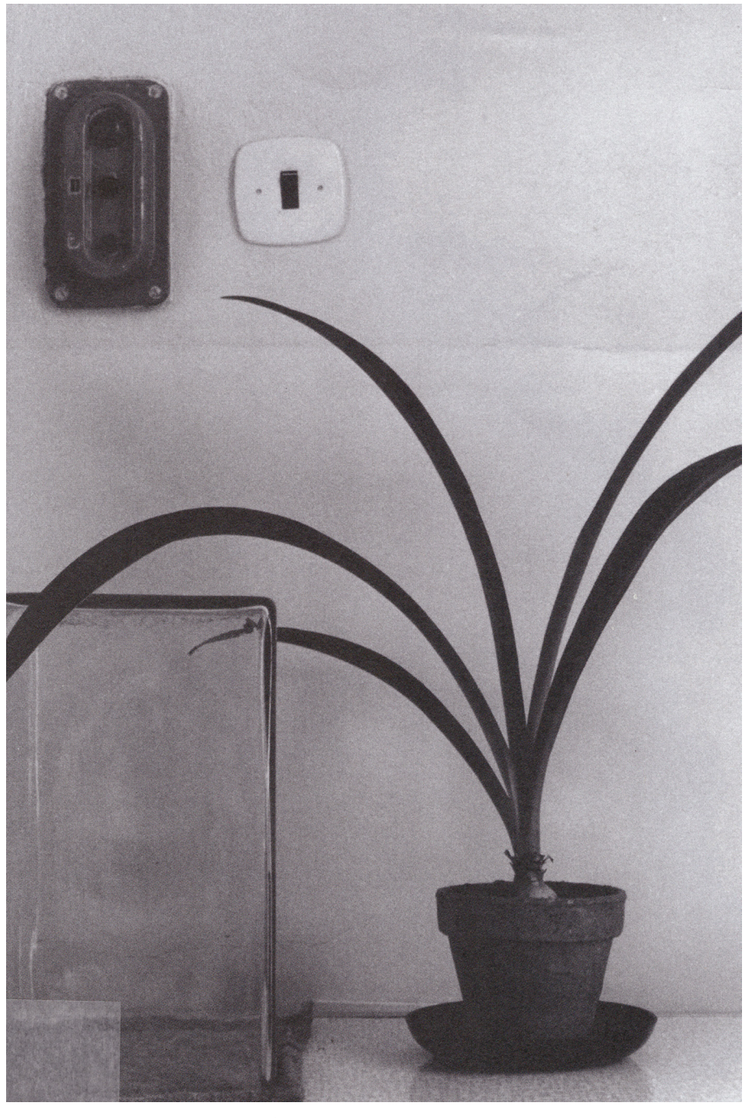




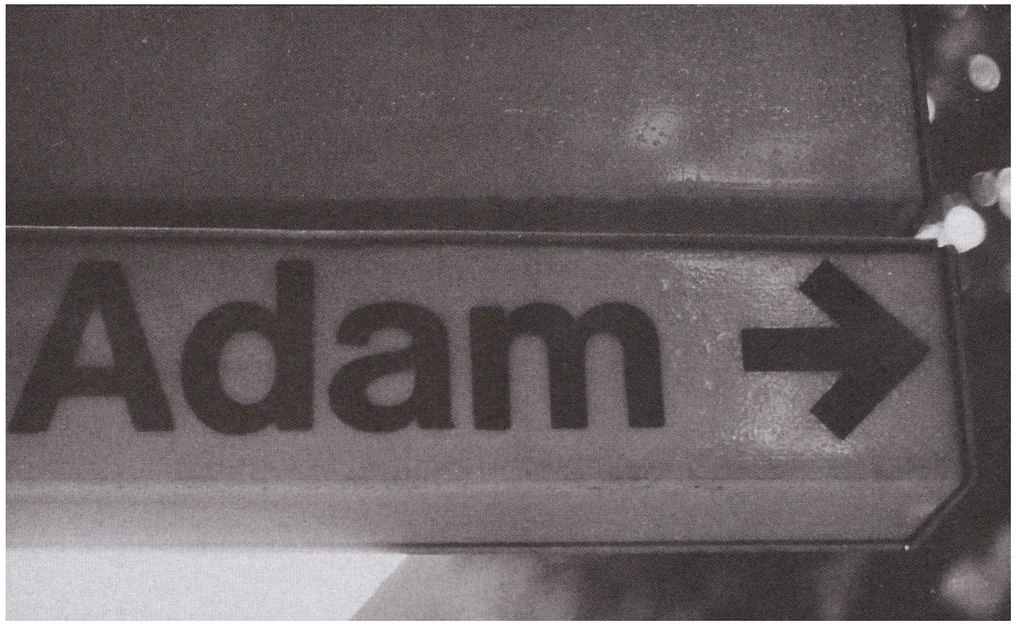
Marie Kratochvílová: *Městské sochy*, 1975–1986

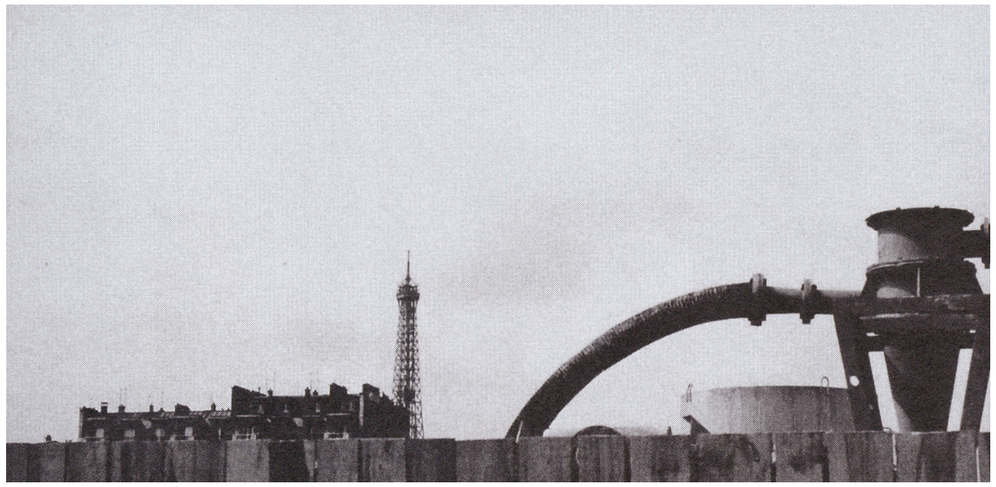






Marie Kratochvílová: *Botanika / Přírodovědecké pracoviště*, 1979

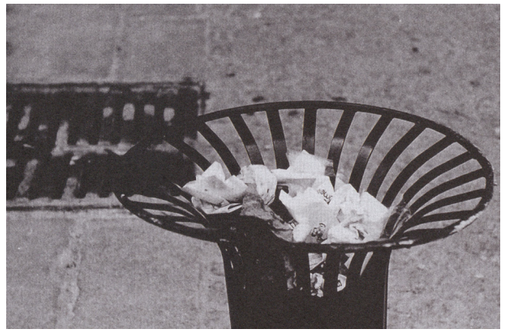


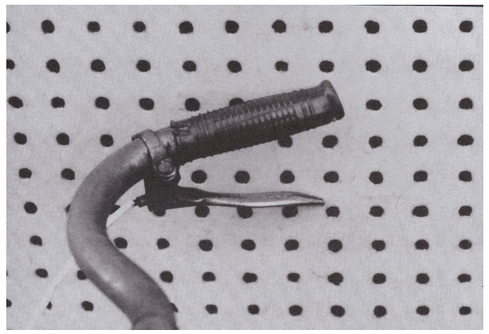






Marie Kratochvílová: *Ma France*, 1977







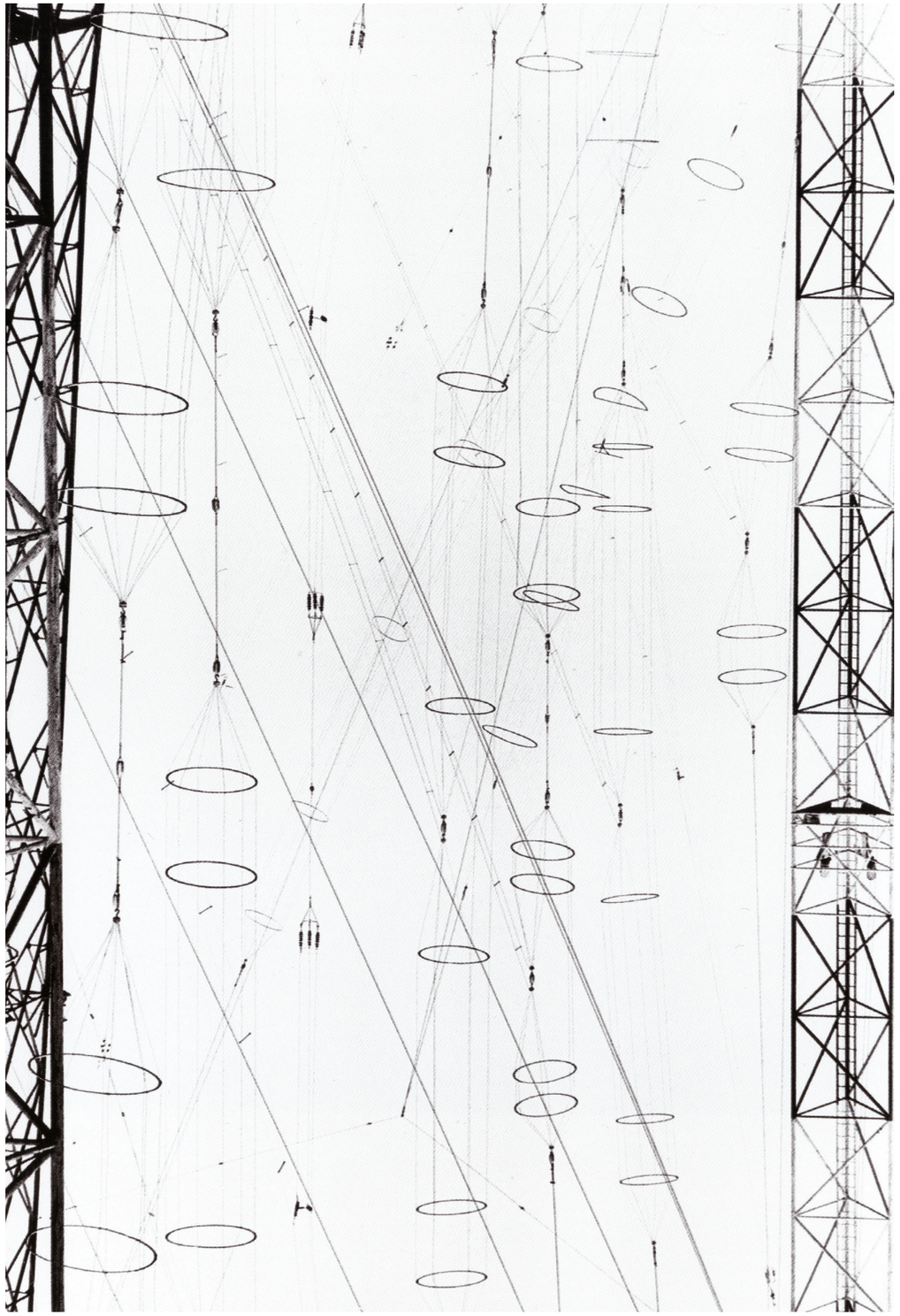


„Zkoumá tvarosloví každodennosti.“ [62]
„V obojím případě je to setkání všednosti a vznešenosti.“ [63]

Miroslav Machotka (*1946) patřil mnoho let spíše k opomíjeným autorům, přesto že se fotografii věnuje již několik desítek let. Patří k autodidaktům, kteří se svojí vytrvalostí, pečlivostí a věrností jednomu tématu nakonec přeci jen dočkali monografie a výstav v prestižních galeriích. O Machotkově tvorbě se často hovoří jako o té, která trpělivě a usilovně hledá dosud nevyfotografované varianty každodenních realit města. Antonín Dufek ho přiřazuje společně s Janem Svobodou a Marií Kratochvílovou k fotografům, kteří v osmdesátých letech odmítli interpretaci hmotných textur a objektů, kterou se zabývali autoři spjatí se surrealismem a informelem.[64] Ve spletitosti města hledal jiná výtvarná tvarosloví než jeho předchůdci. Podobně jako Marie Kratochvílová, hledal především vlastní estetickou vizualitu města, založenou na poetičnosti, náhodných setkáních, minimalismu a abstrakci. Machotka sám uvedl ke své tvorbě, že s klasickým dokumentem má společné jen to, že fotí na kinofilm. A dodal, že dokument a lidi by fotil rád, ale má vůči nim nějaký ostych a blok.[65] Jeho tvorba by se dala jednoduše nazvat jako neživý dokument.

Podobně jako již zmíněné srovnání s Marií Kratochvílovou, mají oba autoři společný silný vztah k výtvarnému umění. Antonín Dufek v monografii upozorňuje na podobnost a inspirační zdroje například v tvorbě Kazimira Maleviče, Josefa Alberse anebo Václava Boštíka.[66] Miroslav Machotka, bez jakékoliv vnější nebo formální manipulace, pouze výběrem místa, objektů, světla, času a vizuálním spojováním prvků fotografovaného světa své záběry více méně vytváří, v jistém smyslu podobně jako malíř konstruuje abstraktní obraz. Na snímcích Miroslava Machotky se velmi výrazně uplatňuje tvar, silueta, geometrie, kaligrafie a textura. Každá fotografie je pak individuálním dílem, které reflektuje nejen podobu městské civilizace, ale rezonuje i s autorovým vnitřním pocitem, s nimiž konfrontuje každodennost, banalitu i materialismus svého okolí. Město, které se stále mění, začal Machotka fotografovat už na konci sedmdesátých let. Nesoustředil se na žádná velká ani výpravná témata. Jeho fotografie jen málokdy nesou sociální kontext. Fotografie jsou pro diváka přínosné především novým pohledem a nově vznikajícími souvislostmi, které Machotka umně a s lehkostí skládá. Divák se tak dostává k obrazům důvěrně známého světa, který je však zpochybněn a znovu otevřen pro jeho vlastní fantazii. Autor má smysl pro groteskност i absurditu každodenního světa kolem sebe.

62 *Miroslav Machotka: Tvarosloví každodennosti*, Fotograf Gallery Praha, 7.5. – 4.6. 2010, kurátor Antonín Dufek,
63 DUFEK, Antonín: *Miroslav Machotka: fotografie*. Praha: KANT, 2015, s. 8.
64 https://fotografgallery.cz/miroslav-machotka/, text Antonína Dufka k výstavě Miroslava Machotky: *Tvarosloví každodennosti*
65 DUFEK, Antonín: *Miroslav Machotka: fotografie*. Praha: KANT, 2015, s. 9.
66 Tamtéž, s. 8.



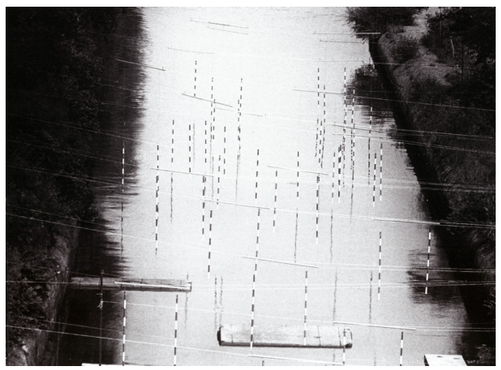
Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 1983



Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 2010



Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 1982



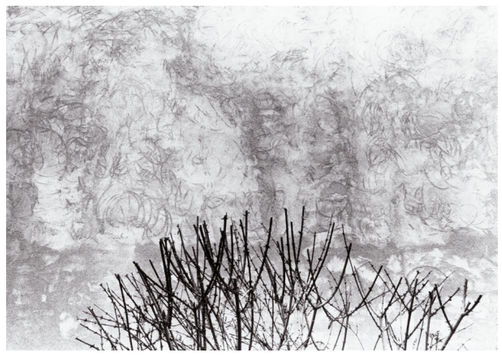
Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 1981



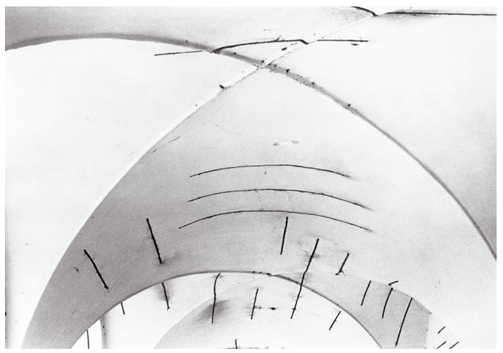
Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 1982



Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 1981



Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 2008



Miroslav Machotka: *Bez názvu*, 2014

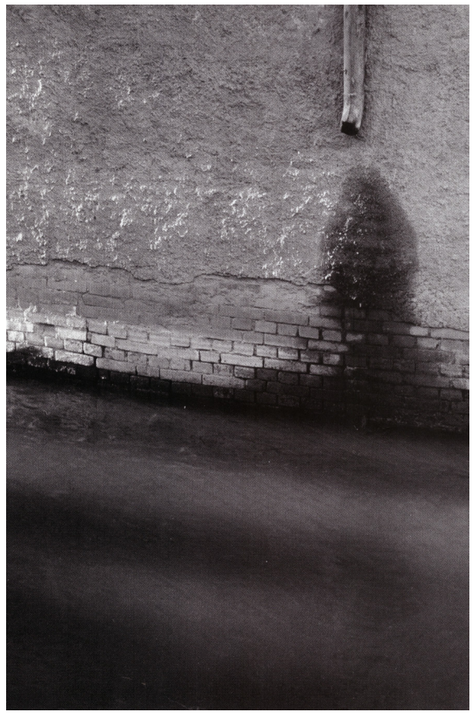
Stanislav Tůma (1950–2005), který si na základě svého nejrozsáhlejšího fotografického souboru vysloužil označení jako „*trpělivý hledač dobrého světla*“ nebo „*dvorní fotograf Malé Strany*“. Téměř po celé Evropě jsou známé Tůmovy snímky právě z prostředí Prahy a zejména pak z již zmíněné Malé Strany. Richard Drury uvedl o jeho práci následující: „*Jeho věcná vizuální řeč pramenící většinou z obyčejných situací každodenní existence však v sobě nese vždy hluboké stopy lidskosti v úsilí dešifrovat, odkrývat smysl zakletý v krajině lidské civilizace.*“[67]

Fotografie Stanislava Tůmy zaznamenávají onen prchavý moment, tajemství, které se objeví a zdůrazní s příchodem světla. Na druhé straně se na snímcích setkáváme s lidskou hravostí, výpovědích o vrstvách lidských příběhů vrytých do stále živého kontextu pražských ulic. Tůmu nikdy nepřestávalo fascinovat ono zachytávání genia loci Malé Strany a Hradčan. Domy a architektonické objekty jakoby na fotografiích ožívaly a získávaly antropomorfické prvky. Některé z fotografií mohou odkazovat opět k tématice surrealismu nebo informelu, ale podobně jako u Miroslava Machotky je i u Stanislava Tůmy cítit jistý a chtěný odstup směrem k poetice a abstrakci.

Například snímky *ON* (16.5. 2005) nebo *Jednooký* (5.1. 1995) připomínají práce Emily Medkové. Objevuje se zde motiv zdi s vypadlou omítkou nebo nějakou nedokonalostí, která nápadně připomíná svým důrazem texturu a ostrými hranami informelní struktury. Naopak fotografie *Nostic* (7.3. 2005) a *Čertovec* (12.1. 2004) pracují s oním hledáním světla a stínu. Autor zde zachytil „duchy“ oněch míst, které se zjevují pouze jako stíny na zdech. Všední fotografie nás i díky názvu přenáší do světa fantazie nebo pražských povídek. Do třetice bych ráda zmínila dvojici snímků *Golem* (1980) a *Plavec II*. (1981), na kterých je vidět poetičnost s jakou autor hledal prchavá zátiší lidské paměti v městském prostředí.

Klasické černobílé fotografie Stanislava Tůmy, složené ze základních kamenů – světla, stínu, obrysu a struktury vytváří z města jakýsi psychicky činný organismus, který se stále mění, odráží lidský život, který v něm bují a odkazuje na minulost a jen matně předpovídá budoucnost.

67 TŮMA, Stanislav a DRURY, Richard: *Stanislav Tůma: Lidská krajina*, Praha: JBST, 2005, s. 5.



Stanislav Tůma: *Čertovec*, 2004



Stanislav Tůma: *Nostic*, 2005



Stanislav Tůma: *Jednooký*, 1995



Stanislav Tůma: *On*, 2005



Stanislav Tůma: *U Ančy v pokoji*, 1982



Stanislav Tůma: *Natašino kapradí*, 1987



Stanislav Tůma: *Golem*, 1980



Stanislav Tůma: *Plavec*, 1981

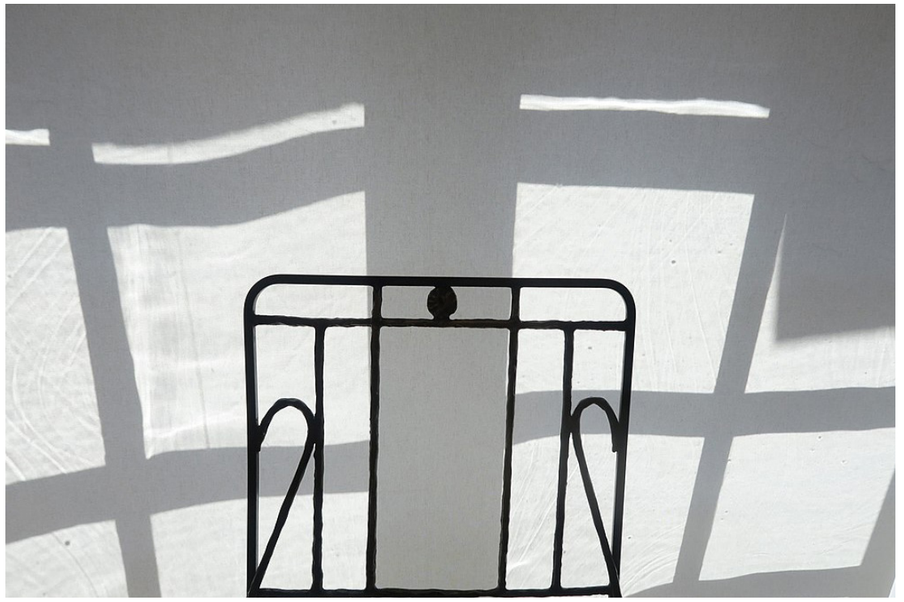
Abstrakce

V této kapitole bych se ráda zamyslela nad díly fotografů, jenž ve své tvorbě často zabíhají až za hranice abstraktního umění. Tématu abstrakce ve fotografii bylo věnováno již mnoho pozornosti, přesto bych se chtěla zaměřit jen na určitý výsek autorů, kteří se na základě hledání všedních motivů dostali až k abstrakci. Nebude se tedy jednat výhradně a čistě o abstraktní umění, protože klíčem k výběru autorů byla především snaha poukázat na téma každodennosti. Jaroslav Beneš, Jiřina Hankeová, Dušan Šimánek a Jan Mahr jsou autoři, kteří toto téma ve své tvorbě reflektují.

Abstrakcí, geometrií a místy až minimalismem se zabývá ve své osobité skoro neměnné tvorbě fotograf ***Jaroslav Beneš*** (*1946). Bývá srovnáván s Miroslavem Machotkou, nejen protože spolu často vystavovali, nejen protože jsou oba solitéři cizelující své vidění několik desítek let, ale především protože jsou oba vytrvalí, nikam nespěchají a svůj pohled soustřeďují do námětově podobné práce.[68] O Miroslavu Machotkovi jsem se již zmínila v souvislosti s hledáním všednosti v městských kulisách. Jaroslav Beneš svůj pohled soustředí také na civilizační identitu města, jeho dynamiku a jeho atmosféru. Na rozdíl od Machotky jsou snímky Benešovy více abstrahující, více se soustředí na povrch věcí, na jejich detail. Ve svých fotografiích nechává často a intenzivně promlouvat světlo a stín, tím dochází k dynamickým a kontrastním konstrukcím.

Jaroslav Beneš svoje snímky nepojmenovává, jen málokdy je řadí do ucelených souborů a často sám už ani neví kde byla fotografie pořízena. Není pro něj tedy ani jako pro autora důležitá forma, nelpí ani na technické dokonalosti. Díky tomu se divákovi dostává před oči opravdu jedinečný a svébytný pohled na město jako spleť všedních detailů současné architektury. Přestože se jedná o civilizační výpověď ani na jednom snímku není zachycen člověk. Jaroslav Beneš se opravdu soustředěně a vytrvale věnuje subjektivnímu ztvárnění města – jeho konstrukcím, linkám, monumentálnosti a občas až nelidskosti. Josef Chuchma v monografii o Jaroslavu Benešovi velice detailně srovnává jeho přístup s Miroslavem Machotkou. Poukazuje ovšem i na určitý výrazový a významový rozdíl: „*Machotka destiluje z prostředí jeho geometrii a zachycené materiály (tráva, strom, dlažba, asfalt, tkaniny, kov apod.) se nacházejí v nepatřičně, anorganicky působících konstelacích, ve vzájemném protiřečení si — a my si nad Machotkou uvědomujeme umělost městské krajiny a okleštěnost přírody v ní. To Beneš je pocitovější, světelnější (i „doslova“: více nechává působit stíny, valéry, světelné nádechy a výdechy); „repertoár“ materiálů na jeho fotografiích je mnohem častěji „jednodruhový“, redukovaný na opracovaný kámen, leštěný kov, tabulové sklo či umělé hmoty, prostě na materiály, které jsou k sobě spasovány dle nějakého architektonického stavebního návrhu, a nikoliv připomínající — jako je tomu u některých míst zdokumentovaných Machotkou — proslulá surrealistická setkávání věcí na operačních stolech.*“[69]

Jaroslav Beneš svými snímky přináší nevšední výpověď o všedním městě. Originální jsou na jeho snímcích pohledy zezdola nebo diagonálně. Na věci se často rád dívá skrz skleněnou bariéru nebo naopak velice detailně. V jeho práci se mísí postupy minimalismu s určitými náznaky proudu vizualismu, který je charakteristický spíše pro Štěpána Grygara, Miroslava Machotku, Bořka Sousedíka, Karla Kameníka nebo Josefa Mouchu, s některými z nichž Beneš zároveň často spolupracoval a vystavoval.



Jaroslav Beneš: *Bez názvu* (Musée Picasso-Paris)

68 BENEŠ, Jaroslav a CHUCHMA, Josef: *Jaroslav Beneš: fotografie*, Praha: KANT, 2016, s. 6.
69 Tamtéž, s. 7.



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 1982



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 1984



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 1988



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 1999



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 2006



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 1982



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 1999



Jaroslav Beneš: *Bez názvu*, 1994

„A když se banalita navíc stane fyzicky hmatatelnou na klasickém papíru, tím že si na nic nehraje, nekalkuluje, nešokuje, nevyhledává senzace, je mi lidsky blízká, uklidňující, ač všední, nevšední." [70]

Práce by nebyla kompletní, pokud bychom zapomněli na autorku, která ve svých mnoha fotografických souborech zpracovává všednost a její podoby. ***Jiřina Hankeová*** (* 1948) ve své tvorbě pracuje nejvíce právě s každodenností, kterou mnohdy dohání do absurdních až banálních situací. Ve své práci se mnohdy dostává na hranu abstraktního umění. Předtím, než začala autorka fotografovat, věnovala se kresbě, malbě ale i poezii a textům k písním. V osmdesátých letech byla ovlivněna skupinou Trasa, zejména tvorbou Olbrama Zoubka a sestrami Válovými. Na přelomu století se Jiřina Hankeová začala věnovat převážně fotografické tvorbě.

„*Reálným podložím všech cyklů je každodenní skutečnost. Autorka však tyto polohy všednosti převádí nevšedním způsobem do souřadnic kompozičních pravidel řádu.*"[71] Těmito slovy shrnuje Michal Janata medailonek na webových stránkách autorky. Dílo charakterizuje jako obsáhlé s širokým spektrem narativních vrstev, kde na většině snímcích převládá dialog světla, tvaru a barvy. Fotografie podle Janaty mají mnohdy blíže k malbě, kresbě či grafice. Principy podobné malířství můžeme vidět v souboru *Cyklické krajiny*, 2010, ve kterém Jiřina Hankeová fotografovala krajinu z okna jedoucího dopravního prostředku. Naprosto všední pohled se tak stává krajinou impresionistickou, romantizující nebo úplně abstraktní. V subtilně koncipovaných souborech *Světlo a tvar*, 2004; *Krajiny cestou*, 2005; *Bílá*, 2012 nebo *Stíny*, 2012 autorka pracuje především s geometrickou kompozicí a hrou světla a stínů. Jako by se sama sebe ptala, co všechno abstraktního lze pomocí fotoaparátu zaznamenat. V souboru *Bílá* si Hankeová hraje pouze s několika bílými papíry, kterými tvoří monochromatické kompozice podobající se suprematismu Kazimira Maleviče. *Krajiny cestou* je soubor zkoumající nikdy nekončící zájem o geometrii, abstrakci a strukturu českých chodníků a asfaltů. Zároveň se soustředí na různá jejich spojení, vymezení se, splývání nebo narušení.

V autorčině tvorbě nalezneme soubor fotografií, který nese příznačný název *Banality*, 2010. Jednotlivé fotografie jsou stroze pojmenovány podle místa jejich nalezení (například: *Příbram*, *Vinařice*, *Kladno*, *Liberec* nebo *Paříž*). Jiřina Hankeová dává v tomto souboru přednost strukturálně komplikovanějším, členitějším a barevně nesourodým objektům, které během několika let posbírala v mnoha městech. Pravděpodobně ji nejvíce uchvátila obyčejnost různě nalezených věcí ve veřejném prostoru. Zaujata byla jejich geometrií, schématem nebo opakujícím se vzorem. Sama autorka v komentáři pro stejnojmennou výstavu uvádí následující: „*Banalita je všední, bezvýznamná věc. Co takhle zkusit fotografovat banality banálně, bez zlatého řezu, bez perspektivy, bez aranžování je vyjmout ze souvislosti se širším okolím, zachytit je ryzí, prostě tak jak jsou.*"[72] S všedními věcmi pracuje autorka v mnoha

70 Jiřina Hankeová, text k vlastní výstavě: *Jiřina Hankeová: Banality, fotografie z let 2008–2012*, Leica Gallery Prague, 2012.
71 https://www.jirinahankeova.com/about
72 Jiřina Hankeová, text k vlastní výstavě: *Jiřina Hankeová: Banality, fotografie z let 2008–2012*, Leica Gallery Prague, 2012.

další souborech, za všechny bych ráda zmínila *Roční období*, 2016. Na čtyřech snímcích autorka interpretuje opakovanou a pravidelnou změnu počasí pomocí domácí pohovky. Jaro, Léto, Podzim a Zima se vtělují do různě dekorovaných gaučů, které působí naprosto banálně až infantilně.

Vášní Jiřiny Hankeové, před tím, než začala pravidelně fotografovat, bylo psaní básní. Nyní autorka nachází poezii v náhodně nalezených předmětech v krajině, v kuchyni, v obývacím pokoji nebo ve stínech a barvách – a vytváří tak nové každodenní příběhy a světy s vlastní identitou.

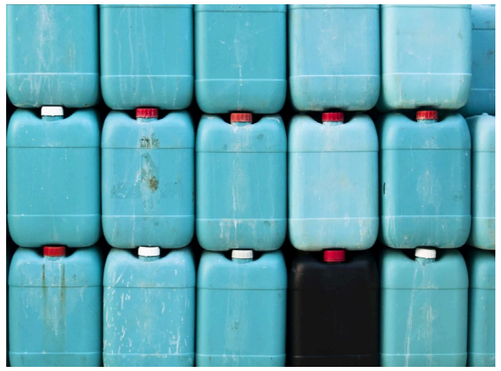


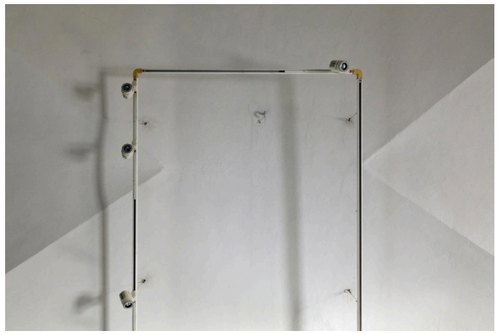






Jiřina Hankeová: *Cyklické krajiny*, 2010













Jiřina Hankeová: *Banality*, 2010






Jiřina Hankeová: *Čtyři roční období*, 2016











Jiřina Hankeová: *Totéž jako jiné*, 2014

„Je to pozorování a přijímání všední zkušenosti světa a vyjadřování její esence.“ [73]

Dušan Šimánek (*1948) na svých volných souborech pracuje pozvolna a soustředěně. Často ve svých souborech rozvíjí blízkost fotografie s možnostmi abstraktního malířství, geometrie a senzuálního působení. Autor se ve svých pracích stále vrací k všednodennímu ornamentu, který ho provází již od samých začátků.

Nejznámější a nejrozsáhlejší soubor *Ticho* (1978–1985) je unikátním příkladem senzuální citlivosti autora. Dušan Šimánek v tomto souboru zpracoval velice silné antropologické téma vystěhovaných žižkovských domů určených k asanaci kvůli zamýšlené výstavbě panelových domů. Přestože téma fotografovala i Iren Stehli anebo Jiří Poláček, Šimánkovy fotografie vynikaly svébytným uměleckým projevem. Autorova pozornost se soustředila pouze na stěny pokryté ornamenty válečkových výmaleb, zbytků dlaždicového obložení, dětských čmáranic anebo vyšisovaného obrysu nábytku. To bylo prakticky jediné, co v opuštěných domech a bytech zůstalo. Snímky pořízené na barevné diapozitivy ukazují smutnou a syrovou všednost zanikající kultury proletářské čtvrti. Dušan Šimánek pravděpodobně nechtěl fotografiemi nijak šokovat, proto zvolil tento až meditativní přístup, podtržený i výstižným názvem. Divák se tak může v klidu a postupně dostat do tehdejší atmosféry a tiché abstraktní a geometrické obrazy začnou v myšlenkách ožívat a probouzet se „opět“ k životu. Soubor je svojí jednoduchostí ukázkou Šimánkova silného malířského a až spirituálního chápání fotografie. V podobném duchu pokrčoval například v souborech barevných fotografií plastových ubrusů s názvem *Multiply* (2005) nebo *Herbář* (2019), ve kterých autor znovu projevuje svůj zájem o kombinaci geometrické struktury, barvy a rastru. Zároveň poukazuje na sociokulturní fenomén popkultury s akcentovaným vědomím hranice s kýčem. Oba soubory pracují s banálními předměty, jakými jsou křiklavě barevné umělohmotné ubrusy s nevkusnými potisky anebo v případě *Herbáře* přímo s umělými květinami, které autor rozložil na jednotlivé kousky a čistě informativně zdokumentoval.

„*Jsme opět u Campbellových polévek Andy Warhola v aktuální transpozici. Je to pozorování a přijímání všední skutečnosti světa a vyjádření její esence. Duchampův ready-made je nanovo zaktualizován ve skryté kráse prostých otisků, nově odhalené na přehlížených předmětech žijících s námi a kolem nás v naší běžné každodennosti. Vytržením ze souvislostí a setkáním reality a vize vzniká na jedné straně podtržení jsoucnosti obyčejného předmětu a na straně druhé objev jeho jiné netušené povahy a upozornění na ni. Multiply jsou svým způsobem provokativní exhibicí možností dokonalé fotografické reprodukce s nárokem na zařazení jejího výsledku do umělecké tvorby a vytvoření nečekaného artefaktu*.“[74] Těmito slovy zakončuje Anna Fárová velice obsáhlý a upřímný text v dosud jediné Šimánkově monografii. Tento princip použil Dušan Šimánek i ve své dosud poslední výstavě v Ateliéru Josefa Sudka, kde na počátku roku 2022 představil soubor s názvem *Maska*.[75] Globálním symbolem se za poslední dva roky stala rouška či respirátor – předmět který získal mnoho rozporuplných přívlastků a už asi navždy bude hlavním symbolem právě uplynulých let. Tak banální objekt se na fotografiích Dušana Šimánka stává monumentálním artefaktem, dokumentem a emblémem lidskosti. Přestože autor zaznamenává nefigurativní zátiší a jeho tvorba by se dala charakterizovat jako neživý dokument, jeho fotografie mají vždy velice silnou výpovědní hodnotu a současně si kladou závažné společenské otázky.

Jako poslední bych ráda zmínila soubor *Okna* (2004–2005), ve kterém Dušan Šimánek zkoumal opět abstraktní vize při obyčejném pohledu z okna. Svět se skrz sklo deformuje a pro autora tak vznikají nesmírně přitažlivé iluze, ze kterých se vynořují přeludy a fantomové. Naprosto všední záležitost se díky hledáčku Dušana Šimánka stává zábavným a nevšedním mystériem. Symbolem okna, jeho zabstrahováním a vyjmutím z měřítka, se autor zabýval již předtím v cyklu *Kulisy I*. (1982), který je spíše dobovou kritikou a ironickým pohledem na tehdejší architekturu.



Dušan Šimánek: *Ticho*, 1978–1985

73 FÁROVÁ, Anna a LINDAUROVÁ, Lenka: *Dušan Šimánek*, Praha: Torst, 2006, s. 24.
74 Tamtéž.
75 https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/vystava/maska, text Lukáš Bártl



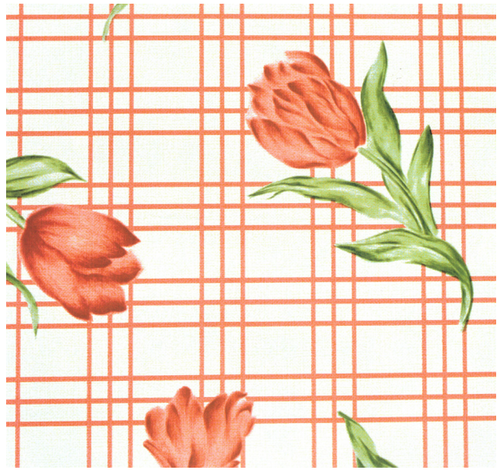






Dušan Šimánek: *Ticho*, 1978–1985







Dušan Šimánek: *Multiply*, 2005









Dušan Šimánek: *Herbář*, 2019





Dušan Šimánek: *Maska*, 2022

„V ateliéru se potýká s všedními předměty, dovoluje jim ztrácet třetí rozměr, splynout s pozadím či zázračně se proměnit v barevná pole.“ [76]

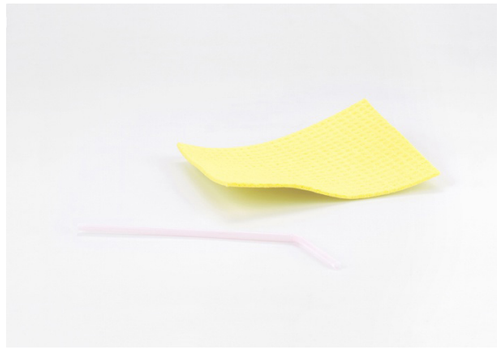
Podobné principy jako Dušan Šimánek ve své práci aplikuje o generaci mladší autor ***Jan Mahr*** (*1977). Ve svých souborech se snaží upozorňovat na téma nadprodukce spotřebního zboží. Díky práci s formátem, barvou, světlem a minimalistickou formou se autor dostává až na hranice abstraktního umění. Štěpánka Bieleszová kurátorka výstavy *Synthetic* poznamenala, že Jan Mahr vytváří kompozice, které nezapřou odbiv ke klasikům abstraktní malby, jakými byli Mark Rothko, Josef Albers, Olivier Mosset nebo Franz Kline.[77] Jan Mahr se v souborech *Synthetic* a *Soft* zabýval abstrahováním banálních předmětů každodenní potřeby. Na velkoformátových snímcích může divák odhalit například papírové tácky, obaly na CD, poznámkové bločky, vatové tyčinky do ucha, plastové příbory zatavené v igelitu nebo houbičky na nádobí. Fotografie působí jako čistý a informativní důkazní materiál o absurditě dnešního světa posedlého zběsile rychlým konzumem.

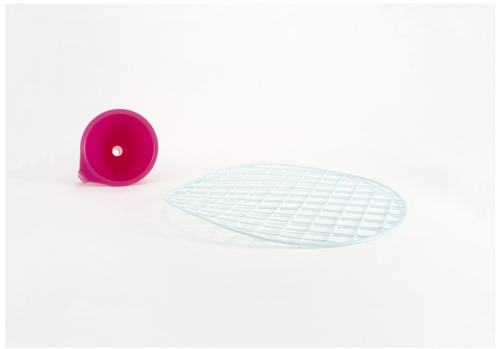
Podobné sociálně kritické tendence s důrazem na abstrakci nalezneme v již zmiňovaném díle Dušana Šimánka (soubory: *Multiply*, *Herbář*, *Maska*). Fotografie Jana Mahra balancují mezi rafinovanou obyčejností a nebezpečnou lyričností.[78]



Jan Mahr: *Synthetic,* 2010

Jan Mahr: *Synthetic,* 2010





Jan Mahr: *Soft,* 2008

76 Komentuje Mahrovu tvorbu teoretik Jiří Ptáček in: Radek Wohlmuth, *Jan Mahr*, Art & Antiques, květen 2012, č. 5, s. 26.
77 Text Petra Bielesze k výstavě: *Jan Mahr: Synthetic*, Muzeum umění Olomouc, Café Amadeus 14.3. – 27.5. 2012.
78 Slova Jiřího Davida v textu k výstavě *Jan Mahr: Synthetic*, Fotograf Gallery 16.7. – 13.8 2010.

Závěr

Zaznamenávání každodennosti je pro fotografii a priori přirozené. Médium fotografie asi nejlépe ze všech druhů umění dokáže přesně zaznamenat libovolný okamžik nebo skutečnost. Pro některé autory je právě tato výsada fotografie ta nejpodstatnější. Mnoho z výše zmíněných autorů se snaží tuto výsadu kultivovat, poukazovat díky ní na jim blízké a podstatné momenty v životě. Na počátku diplomové práce byla snaha zaměřit se na tyto autory, ukázat jaké jsou jejich pracovní postupy, a především jaká témata z těch všedních jsou pro ně důležitá.

Díky tomuto zkoumání je nyní v závěru možné poukázat na nalezené schody a pokusit se formulovat jaké podobné principy autoři ctí.

Fotografie vybraných autorů všednosti jsou oproštěny od zobrazení lidí, ale přesto vypráví jejich příběhy. Autoři samy zmiňují ostych a obavy z klasického dokumentu a fotografování lidí. Popisné zobrazování skutečnosti, neutrality a bezčasí je jim bližší. V takzvaném neživém dokumentu se mnoho z nich cítí komfortněji. Snahou o nemanipulované fotografie s důrazem na detail nebo polodetail objektu připomínají zásady Nové věcnosti. Pomocí nalezených, nahodilých, obyčejných nebo až banálních zátiší autoři zobrazují realitu takovou jaká je. A rozhodně se nejedná o jednoduchá témata – autoři používají jen prosté zobrazení pro sociálně, historicky nebo kulturně důležité náměty. Mnoho ze zmíněných fotografů nelpí na technicky dokonalých fotkách, nesnaží se o dokonalou ostrost či výrazné bohatství tonální škály. Důvodem může být i fakt, že mnoho z nich neprošlo žádným fotografickým vzděláním, ale vášeň k tomuto oboru si našli samy.

Bibliografie

BALAJKA, Petr: *Jan Svoboda*. Praha: Odeon, 1991. 165 s. ISBN 80-207-0287-3.

BÁRTL, Lukáš: *Adam Kencki: o tom, co jsem dělal venku.* Brno: Tiskárna Helbich, 2015. ISBN 978-80-906018-3-3.

BÁRTL, Lukáš: *Všední den v české fotografii 50. a 60. let.* Řevnice: Arbor vitae, 2018. 191 s. ISBN 978-80-88256-01-4.

BÁRTL, Lukáš a KULOVÁ, Eva: *Michal Kalhous: fotografie*. Brno: Tiskárna Helbich, 2018. 77 s. ISBN 978-80-7609-000-2.

BENEŠ, Jaroslav a CHUCHMA, Josef: *Jaroslav Beneš: fotografie*. Praha: KANT, 2016. 119 s. ISBN 978-80-7437-190-5.

BIELESZOVÁ, Štěpánka ed.: *Michal Kalhous*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2022. 127 s. ISBN 978-80-244-6108-3.

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

CÍSAŘ, Karel a VÉGH, Christina: *Markéta Othová*. Praha: Makum, 2010. 166 s. ISBN 978-80-904184-3-1.

CÍSAŘ, Karel a INGERLE, Petr: *Fotografie Lukáše Jasanského a Martina Poláka*. Brno: Moravská galerie, 2013. 106 s. ISBN 978-80-7027-268-8.

DUFEK, Antonín a ZATLOUKAL, Pavel: *Fotoskupina Dofo: fotografie z let 1958 - 1975*. Brno: Moravská galerie, 1995. 84 s. ISBN 80-7027-041-1.

DUFEK, Antonín: *Miroslav Machotka: fotografie*. Praha: KANT, 2015. 118 s. ISBN 978-80-7437-153-0.

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

KOREN, Leonard: *Wabi-sabi pro umělce, designéry, básníky a filozofy*. Praha: K-A-V-K-A knižní a výtvarná kultura, 2016. 93 s. ISBN 978-80-270-0082-1.

MERTA, Jan et al.: *Galerie: Lukáš Jasanský a Martin Polák uvádějí Jana Mertu*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2016. 155 s. ISBN 978-80-7010-120-9.

MRÁZKOVÁ, Daniela a REMEŠ, Vladimír: *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta, 1989. 359 s. ISBN 80-204-0015-X.

PÁTEK, Jiří: *Jan Svoboda: dílo ve sbírkách Moravské galerie v Brně*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2020. 262 s. ISBN 978-80-7027-343-2.

PÁTEK, Jiří a VANČÁT, Pavel eds: *Jan Svoboda: nejsem fotograf.* Brno: Moravská galerie v Brně, 2015. 295 s. ISBN 978-80-7027-290-9.

POSPĚCH, Tomáš: *Bezúčelná procházka*. Hranice: Dost, 2010. 24 s. ISBN 978-80-903903-9-3.

POSPĚCH, Tomáš, ed.: *Česká fotografie 1938-2000 v recenzích, textech, dokumentech*. Hranice: Dost, 2010. 375 s. ISBN 978-80-87407-01-1.

POSPĚCH, Tomáš: *Myslet fotografii: česká fotografie 1938-2000.* Praha: Positif, 2014. 280 s. ISBN 978-80-87407-05-9.

POSPĚCH, Tomáš, ed.: *Role fotografie: rozhovory o různé fotografii*. Praha: Positif, 2019. 151 stran. ISBN 978-80-87407-27-1.

POSPISZYL, Tomáš a GABALOVÁ, Zdenka: *Markéta Othová: Realizované projekty 1994-2001*. Los Angeles: CzechFront Gallery, 2001.

POSPISZYL, Tomáš a KOTZMANNOVÁ, Alena: *Kotzmann*. Praha: KANT, Fra, 2012. 303 s. ISBN 978-80-86603-50-6.

POSPISZYL, Tomáš, ed.: *Martin Polák / Lukáš Jasanský*. Praha: Tranzit, 2012. 468 s. ISBN 978-80-87259-15-3.

PUTNA, Martin C.: *Ivan Pinkava – Heroes*. Praha: KANT, 2004. 203 s. ISBN 80-86217-72-8.

RUHRBERG, Karl et al.: *Umění 20. století*. Praha: Slovart, 2011. I SBN 978-80-7391-572-8.

ŘEZÁČ, Jan a SUDEK, Josef: *Josef Sudek: slovník místo paměti*. Praha: Artfoto, 1999. 79 s. ISBN 80-86085-33-3.

SRP, Karel: *Emila Medková*. Praha: Torst, 2005. 18 s. ISBN 80-7215-238-6.

SRP, Karel: *Pragensie: 1985-1990 / Lukáš Jasanský, Martin Polák*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, JNJ Galerie, 1998. ISBN 80-902145-3-3.

SUDEK, Josef: *Labyrinty*. Praha: Torst, 2013. 78 s. ISBN 978-80-7215-440-1.

TŮMA, Stanislav a MISSELBECK, Reinhold: *Suburbium: Pražské podhradí*. Praha: Jiřina Borkovcová a Stanislav Tůma, 1996. 73 s. ISBN 80-902180-2-4.

TŮMA, Stanislav a DRURY, Richard: *Stanislav Tůma: Lidská krajina*. Praha: JBST, 2005. 45 s. ISBN 80-239-5146-7.

VANČÁT, Pavel, FRIEIBERG, Jan: *fotografie? / photography?.* Klatovy: Galerie Klatovy/Klenová, 2004. 55 s. ISBN 80-85628-98-8.

VANČÁT, Pavel a POKORNÝ, Marek: *Michal Kalhous: muž a žena*. Ostrava: Plato, 2014. 50 s. ISBN 978-80-87763-07-0.

VANČÁT, Pavel a PETIŠKOVÁ, Tereza: *Marie Kratochvílová*. Brno: Spolek přátel Domu umění města Brna, 2016. 95 s. ISBN 978-80-270-0998-5.

VANČÁT, Pavel: *Jan Svoboda*. Praha: Torst, 2011. 37 s. ISBN 978-80-7215-424-1.

VANČÁT, Pavel: *Mutující médium. Fotografie v českém umění 1990–2010*. Praha: Fotograf 07, 2011. 152 s. ISBN 978-80-254-9129-4.

VLČKOVÁ, Tereza: *Věci se rozpadají. Pomíjivost a křehkost v české fotografii*. Teoretická diplomová práce, Opava, Institut tvůrčí fotografie FPF SU, 2012.

Elektronické zdroje

www.artmap.cz

cs.isabart.org

www.artlist.cz

kotzmannova.cz

jasansky-polak.svitpraha.org

www.jirinahankeova.com

fotografgallery.cz

www.dum-umeni.cz

www.lgp.cz

www.gvuo.cz

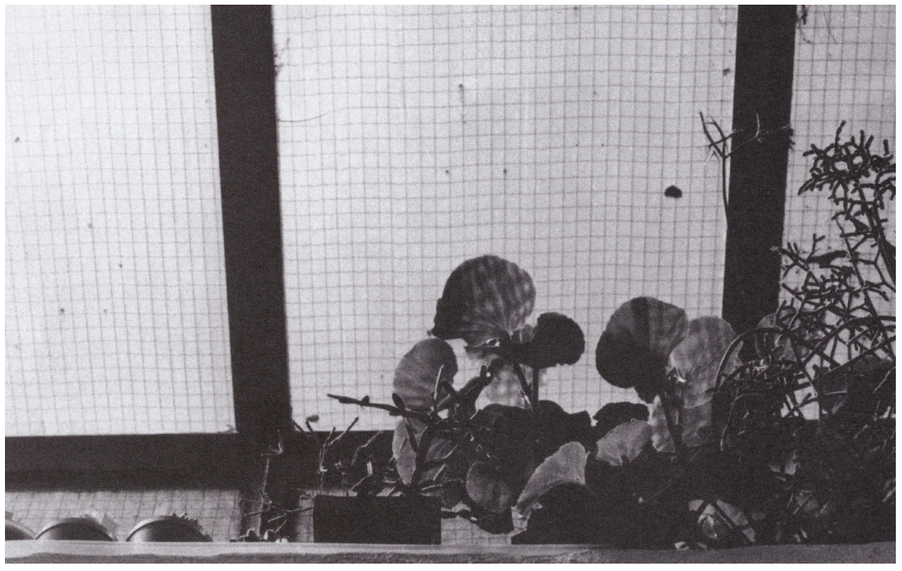
www.artantiques.cz

www.muo.cz

www.atelierjosefasudka.cz

Jmenný rejstřík

Beneš, Jaroslav 27, 84, 85, 87
Boštík, Václav 24, 76
Cézanne, Paul 25
Grygar, Štěpán 27, 28, 31, 85
Hankeová, Jiřina 84, 88-93
Jasanský, Lukáš 26, 48-55
Kalhous, Michal 22, 26, 33-37, 44
Kencki, Adam 33, 44-47
Kolíbal, Stanislv 25
Kotzmannová, Alena 26, 48, 56-61
Kratochvílová, Marie 26-28, 66, 70-76
Mahr, Jan 84, 100, 101
Machotka, Miroslav 26, 28, 66, 76-80, 84, 85
Othová, Markéta 26, 33, 38-43
Polák, Martin 26, 48-55
Pospěch, Tomáš 27, 28, 48, 62-65
Přeček, Ivo 23, 24, 27
Reich, Jan 22, 23, 66-69
Sousedík, Bořek 27, 28, 30, 85
Sudek, Josef 21-24, 66, 70
Svoboda, Jan 21, 22, 24-27, 34, 70, 76
Šimánek, Dušan 84, 94-100
Tůma, Stanis 27, 66, 80-83l



Všednost v české fotografii

Teoretická bakalářská práce

Helena Kristová

Institut tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: Mgr. Štěpánka Bieleszová Ph.D.

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava, 2022

Počet znaků: 73 165