Martin Popelář
Fotograf a kurátor

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Valdemar Bednarz

Martin Popelář
Fotograf a kurátor

Martin Popelář
Photographer and Curator

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Valdemar Bednarz

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: MgA. Mgr. Ondřej Durczak, Ph.D.

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

Opava 2026

© 2026 Valdemar Bednarz | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

Akademický rok: 2025/2026

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Valdemar Bednarz

UČO: 61606

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Martin Popelář: fotograf a kurátor

Téma práce anglicky: Martin Popelář: Photographer and Curator

Zadání: Bakalářská práce se formou orální historie a monografické studie zaměřuje na osobnost Martina Popeláře, výrazného ostravského fotografa a dlouholetého kurátora Fotografické galerie Fiducia. Práce odborně mapuje a zpracovává komplexní dráhu autora od jeho formativních let přes studium na ITF (projekt Lidé Hlučínska) a reportážní praxi v Mladé frontě DNES až po současnost. Zásadním cílem práce je zkoumat průnik jeho autorské a kurátorské role v úzkém partnerství s Romanem Poláškem v kontextu ostravské kulturní scény. Práce přináší dokumenty a informace vyplývající z primárních rozhovorů s autorem i jeho klíčovými současníky (Jindřich Štreit, Roman Polášek, Jiří Macháček a další) a z rešerše dostupných materiálů.

Literatura:
BOBKOVÁ, Michaela. Fotografická galerie Fiducia (v kontextu Antikvariátu a klubu Fiducia). Opava, 2014. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.
ADAMÍČEK, Radovan. Veřejné fotografické prezentace na Ostravsku devadesátých let 20. století.
BIRGUS, Vladimír, ŠTREIT, Jindřich, SIOSTRZONEK, Jiří a kol. Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století ve fotografiích. Opava: Slezské zemské muzeum, 1999.
POPELÁŘ, Martin. Lidé Hlučínska. Opava. Bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě, Institut tvůrčí fotografie.

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

Datum zadání práce: 21. 3. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

Abstract

Tato bakalářská práce zkoumá osobnost Martina Popeláře s důrazem na úzké propojení jeho role fotografa a dlouholetého kurátora Fotografické galerie Fiducia. Text mapuje jeho tvůrčí vývoj od formativních let, studia na Institutu tvůrčí fotografie a reportážní praxe až po systematickou galerijní spolupráci s Romanem Poláškem. Jádro práce tvoří metoda orální historie: primárním zdrojem jsou autorské rozhovory s Popelářem a jeho současníky (např. J. Štreit, R. Polášek, J. Ožana, J. Macháček, T. Pospěch, J. Moucha, J. Siostrzonek). Tyto osobní a často subjektivní vzpomínky text vrství a porovnává s dobovými materiály: akademickými pracemi (M. Bobková, R. Adamíček), kulturní revue Protimluv, výstavními katalogy a archivy Českého rozhlasu. Cílem je vytvořit ucelený portrét autora, jehož osobní zkušenost s dokumentárním obrazem přerostla v neokázalou péči o regionální kulturní prostor a prezentaci děl dalších tvůrců..

Abstract

This bachelor thesis examines the personality of Martin Popelář, emphasizing the close connection between his role as a photographer and his long-term position as a curator of the Fiducia Photographic Gallery. The text maps his creative development from his formative years, his studies at the Institute of Creative Photography, and his reportage practice to his systematic gallery collaboration with Roman Polášek. The core of the thesis is based on the method of oral history: the primary sources are original interviews with Popelář and his contemporaries (e.g., J. Štreit, R. Polášek, J. Ožana, J. Macháček). The text layers and compares these personal and often subjective memories with period materials: academic works (M. Bobková, R. Adamíček), the cultural revue Protimluv, exhibition catalogues, and the archives of Czech Radio. The aim is to create a comprehensive portrait of an author whose personal experience with the documentary image has grown into an unostentatious care for the regional cultural space and the presentation of the works of other creators..

Klíčová slova

Martin Popelář, dokumentární fotografie, kurátorství, Fotografická galerie Fiducia, Ostrava, orální historie, Institut tvůrčí fotografie, Roman Polášek

Key words

Martin Popelář, documentary photography, curating, Fiducia Photographic Gallery, Ostrava, oral history, Hlučín Region, Roman Polášek

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval samostatně za použití literatury a pramenů uvedených v seznamu použité literatury a uvedených rozhovorů.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do Umělecko-průmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetových stránkách www.itf.cz

V Orlové 15. 4. 2026, Valdemar Bednarz

Poděkování

Na tomto místě bych rád upřímně poděkoval Tomáši Pospěchovi za jeho odborné a inspirativní vedení mé bakalářské práce, za cenné podněty, trpělivost a čas, který mi při našich konzultacích věnoval.

Můj velký dík patří rovněž Martinu Popelářovi. Děkuji mu za jeho nesmírnou ochotu, otevřenost a velkorysost, s jakou mi poskytl stěžejní informace, a za trpělivost při mém pronikání do jeho autorského i kurátorského světa.

V neposlední řadě chci vyjádřit hluboký vděk všem, kteří mi laskavě poskytli rozhovor, podělili se se mnou o své osobní vzpomínky a cenné postřehy nebo mi jinak pomohli s kompletováním materiálů. Jmenovitě děkuji Jindřichu Štreitovi, Romanu Poláškovi, Jaroslavu Ožanovi, Ditě Pepe, Petru Hrubešovi, Jiřímu Surůvkovi, Jiřímu Siostrzonkovi, Jiřímu Macháčkovi a Josefu Mouchovi. Děkuji všem, kteří mi byli jakkoli nápomocni a poskytli mi nezbytnou součinnost při vzniku a zdárném dokončení této práce.

Obsah

1. Úvod 11

2. Dětství a studia Martina Popeláře 15

2.1. Začátky a formování autora 15

2.2. Setkání s Monikou Štreitovou a nástup na ITF 16

2.3. Projekt Lidé Hlučínska 24

2.3.1. Vznik a organizační zázemí 24

2.3.2. Metodika práce a různorodost autorských přístupů 26

2.3.3. Práce v Kravařích a analytická reflexe Martina Popeláře 30

2.3.4. Oficiální výstupy a odkaz projektu 31

3. Martin Popelář fotograf 33

3.1. Volná tvorba v kulisách ostravského „vnitrozemí“ 35

3.2. Profesní fotografie 44

3.2.1. Reportážní škola Mladé fronty DNES a povodně roku 1997 44

3.2.2. Technická kázeň a vstup na volnou nohu 52

3.2.3. Divadelní prostředí a zákulisí televizní produkce 53

3.2.4. Protimluv 57

3.2.5. Cesty do ostravského (v)nitrozemí 58

4. Kurátorská činnost a spolupráce s Romanem Poláškem 61

4.1. Co je Fiducia 61

4.2. Kurátorská dvojice Martin Popelář a Roman Polášek 63

4.3. Příběhy výstav: Od objevování archivů po výtvarné přesahy 65

4.3.1. Jan Lukas a premiéra neznámého deníku 65

4.3.2. Jiří Surůvka a záchrana digitálních dat 66

4.3.3. Dita Pepe a Petr Hrubeš: Galerie jako dětský pokoj 67

4.3.4. Transport originálů a autonehoda s Weegee 68

4.3.5. Outsider art: Objev Otakara Matuška 68

4.3.6. Nekompromisně nekomerční etos galerie 68

4.4. Komorní scéna Aréna: Fotografie v divadelním čase 69

5. Přepisy rozhovorů a další texty 71

5.1. Seznam respondentů 71

5.2. Martin Popelář 73

5.3. Martin Popelář a Jaroslav Ožana 76

5.4. Dita Pepe a Petr Hrubeš 80

5.5. Jindřich Štreit 83

5.6. Jiří Surůvka 83

5.7. Roman Polášek 85

5.8. Jiří Siostrzonek 89

5.9. Josef Moucha 90

5.10. Jiří Macháček 91

5.11. Tomáš Pospěch 92

5.12. Vzpomínka Petra Vilguse na projekt Lidé Hlučínska 95

5.13. Text Jana Balabána k výstavě Martina Popeláře 96

5.14. Životopis v datech 98

6. Závěr 101

Literatura a další zdroje 104

Seznam zkratek 105

Jmenný rejstřík 106



Přebal alba ZZKLPIDL
s použitím fotografie myslivců ze Šilheřovic Martina Popeláře

1. Úvod


Martin Popelář, autoportrét, 2025

K Martinu Popelářovi mě vlastně přivedl jeden konkrétní obraz – znovu jsem uviděl obal desky ***Krupobití Až Do kurevpění*** (album kapely ZZKLPIDL) s fotografií myslivecké honitby. Je to snímek, který diváka nenutí soudit ani obdivovat, ale spíš ho staví do role tichého svědka. Z chladné ranní trávy jako by stoupal pach střelného prachu a vlhka; lidská gesta jsou tu trhavá a neklidná. Ten zachycený okamžik přesně vystihuje to, co u Martina Popeláře považuji za klíčové: umí najít drama i poezii na periferii, a to bez zbytečného patosu. Sám ostatně vzpomíná, jak ho při fotografování tohoto honu v bažantnici téměř vybitá baterie donutila mnohem víc přemýšlet nad každým záběrem, a díky tomu vznikla fotografie, která připomíná klasickou malbu.

Téma zaměřené na Martina Popeláře jako ostravského fotografa a kurátora jsem si vybral proto, že jeho vliv na tamní scénu nespočívá jen v jeho vlastních fotografiích. Je to především jeho dlouholetá, nenápadná práce, která určuje, jak se u nás fotografické médium ukazuje a jak si hledá publikum. Funguje vlastně ve dvou polohách: jako tvůrce, který má trpělivost, výdrž a cit pro okrajové situace, a zároveň jako kurátor. Právě on totiž po stabilizaci domu na Nádražní ulici převzal spolu s Romanem Poláškem galerii Fiducia a systematicky budoval její program. Zajímá mě právě toto propojení – jak se zkušenost autora potkává s prací kurátora v prostředí Ostravy, města s těžkou industriální pamětí, kde kultura často vzniká hodně živelně a zdola.

Psát o Martinu Popelářovi znamená skládat mozaiku, protože zatím neexistuje žádná ucelená monografie, která by jeho práci shrnula. Vycházet se dá z akademických prací, jako je text Michaely Bobkové o historii klubu a antikvariátu Fiducia, nebo ze studie Radovana Adamíčka o ostravských výstavách v devadesátých letech. Kromě toho existují cenné stopy v kulturní revue Protimluv nebo v rozhovorech pro Český rozhlas, kde Popelář s Poláškem přímo popisují, jak spolu výstavy chystají. Sociolog Jiří Siostrzonek ho navíc v rozhovoru výstižně popisuje jako spíše tichého člověka, který na sebe nepotřebuje upozorňovat.

O jeho skromnosti asi nejlépe svědčí jedna nedávná událost těsně před dokončením mé bakalářské práce, o které mi sám vůbec neřekl. V lednu 2026 se konala velká vernisáž ke stému výročí otevření GVUO. Byla to výstava plná surové ostravské estetiky, kde se potkali tvůrci různých generací. Od klasiků, jako jsou Gustav Aulehla, Petr Sikula, Fedor Gabčan a Viktor Kolář, přes Jiřího Davida a Otakara Matuška, až po mé vrstevníky. A právě tady vystavoval Roman Polášek ukázku ze svého souboru Homeles a vedle něj



Myslivci ze Šilheřovic, 1992
Martin Popelář vzpomíná, že na tomto honu tehdy bojoval s docházející baterií a musel fotografovat velmi úsporně. Myslivci tam pálí na všechny strany, je v tom strašná absurdita, chvílemi to vypadá jako fronta na Donbasu.

i Martin Popelář. Jen se tak znovu nenápadně potvrdilo, že jeho práce do základu ostravské scény prostě patří.

Tento rozpor – nenápadnost na jedné straně a reálný vliv na scénu na straně druhé – je pro mě hlavním důvodem, proč chci jeho příběh srozumitelně poskládat. Chci ukázat, jak si Martin Popelář našel svůj dokumentární rukopis a jak ho pak přenesl do práce kurátora. Proto se opírám hlavně o metodu orální historie. Jádrem textu jsou moje vlastní rozhovory s lidmi, kteří u toho byli: s Jindřichem Štreitem, Romanem Poláškem, Josefem Mouchou nebo Jiřím Macháčkem. Tyto osobní vzpomínky pak přirozeně propojuji s dostupnými dokumenty a katalogy. Když se v něčem pamětníci rozcházejí, nesnažím se to uměle žehlit – beru to prostě jako běžnou součást lidského vzpomínání.

Rozdělení práce proto přirozeně sleduje obě tyto roviny. Na začátku se věnuji Popelářovi jako autorovi – od jeho úplných začátků až po to, s kým postupně spolupracoval. Potom se přesouvám přímo k Fotografické galerii Fiducia a rozebírám, jak vlastně dvojice Polášek–Popelář kurátorsky funguje, abych v závěru shrnul, co to pro region znamená, když umělec zároveň dělá výstavy jiným. Do celého tématu tak vstupuji přes jeden silný atmosférický obraz, abych postupně popsal dlouhodobou práci, díky níž se i přehlížená periferie může proměnit v silnou vizuální výpověď.





Civilní služba
První vlevo Roman Polášek-

Vánoce
Rodiče a starší sourozenci Daniel a Pavel

2. Dětství a studia Martina Popeláře

2.1. Začátky a formování autora

Martin Popelář se narodil 29. 7. 1971 v Ostravě-Vítkovicích. Vyrůstal v rodině, kde fotografie nepředstavovala žádné nedosažitelné umění určené pro zdi galerií, ale spíše každodenní domácí rituál vonící vývojkou a ustalovačem, který se odehrával v improvizované temné komoře. Sám Martin Popelář tyto začátky popisuje s odzbrojující věcností, když vysvětluje, že otec tvořil běžné rodinné snímky do alba, zatímco starší bratr byl zručnější. O rodinném zázemí hovoří s respektem: „*Brácha byl víc fotograf, fotil ptáky, byl ornitolog a pak studoval veterinu. Dělal i větší zvětšeniny. Takže vztah k fotografii doma byl.*“[1] O pevném a podporujícím rodinném prostředí se s úctou vyjadřuje také fotograf Jindřich Štreit, který s odstupem let jednoduše poznamenává, že Martin Popelář měl zkrátka „*výborné rodiče.*“[2]

V prostředí rodiny se Martin Popelář dlouho pohyboval jen jako nenápadný pozorovatel v pozadí. Samotný proces zrodu obrazu ho sice silně přitahoval, ale do hry vstupovala klasická sourozenecká rivalita. V rozhlasovém rozhovoru se sám označil za mladšího bratra, který doma spíše překážel, a starší sourozenec ho proto k fotografování „*nechtěl moc pouštět.*“[3] Zlom nastal až ve čtvrtém ročníku střední školy, kdy si pořídil svůj první fotoaparát a začal s prvními pokusy, ovšem zatím bez větších ambicí stát se profesionálním autorem.



Martin Popelář, maturitní fotografie 1989

Po maturitě v přelomovém roce 1989 se jeho životní dráha ubírala zcela jiným směrem. S dokončenou zemědělskou školou nastoupil do zemědělského družstva v Krmelíně, přičemž tuto etapu líčí naprosto civilně a bez jakéhokoliv uměleckého patosu. O svých pracovních začátcích vypráví velmi přímočaře: „*Měl jsem zemědělskou školu, takže jsem nastoupil jako traktorista. Pak jsem přešel do přidružené výroby, kde jsme dělali v Hrabové. Byla to v podstatě dělnická práce.*“[4] To dokládá jeho přirozenou zkušenost s běžnou pracovní rutinou, do níž se teprve postupně propisoval polistopadový společenský zlom.

Skutečný obrat v jeho tvůrčím směřování přinesla až civilní služba, jejíž začátek doprovázely zmatky v nově se tvořícím státním systému. Na jaře roku 1990, kdy si měl vyzvednout povolávací rozkaz, parlament čerstvě uzákonil možnost civilní služby a Martin Popelář úřadům oznámil, že odmítá nastoupit k vojsku. Protože však nebylo nic připravené a chyběla pracovní místa, nějakou dobu trvalo, než se

1 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 2. ITF, Hlučínsko a bakalářská práce.
2 Rozhovor s Jindřichem Štreitem, sekce 2. Galerie Fiducia a rodinné vazby.
3 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.
4 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 1. Civilní služba, začátky a první fotografie.

nakonec ocitl ve vítkovickém domově důchodců. Toto prostředí se překvapivě stalo jeho prvním opravdovým dokumentárním terénem. Sám k tomu uvádí, že již delší dobu cítil potřebu tvořit a civilní služba zafungovala jako nezbytný startér: „*Měl jsem už předtím tendenci fotit, ale nevěděl jsem přesně co. [...] najednou bylo co fotit a objevilo se téma.*“[5] Téma najednou nebylo něco, co by musel složitě vymýšlet u stolu, ale stálo v podobě konkrétních lidských osudů přímo před ním.

Během této služby navíc došlo k zásadnímu profesnímu i přátelskému setkání s Romanem Poláškem. Oba mladí muži sdíleli společný zájem o vizuální tvorbu, což Martin Popelář shrnuje vzpomínkou, že se s Romanem Poláškem o fotografii tehdy „docela bavili“ a vyměňovali si myšlenky.[6] Toto každodenní společné uvažování a sdílení zkušeností se ukázalo jako nesmírně formující. Roman Polášek s odstupem času hodnotí toto období jako klíčové a dodává ucelený pohled na tehdejší vývoj Martina Popelá-ře: „*S Martinem Popelářem jsme se potkali na civilce a diskutovali o všem možném. Tam se hodně naučil fotit a právě souborem z domova důchodců se pak dostal na Institut tvůrčí fotografie (ITF).*“[7]

2.2. Setkání s Monikou Štreitovou a nástup na ITF

Během výkonu civilní služby nevstoupil do života Martina Popeláře pouze Roman Polášek, ale objevila se v něm i další zásadní osoba – Monika Štreitová. Ta v té době studovala na Janáčkově konzervatoři v Ostravě a skrze ni se Martin Popelář přirozeně dostal do blízkosti jejího otce, uznávaného dokumentárního fotografa Jindřicha Štrei-ta. V tomto novém rodinném a uměleckém okruhu se pro něj fotografie přestala jevit pouze jako technická dovednost a začala získávat hlubší dokumentární a lidský rozměr.



Sudice, první výstava Lidé Hlučinska
Na výstavě s Vojěchem Bartkem, Jindřichem Štreitem, Evženem Sobkem a Lucií Škvorovou

5 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 1. Civilní služba, začátky a první fotografie.
6 dtto
7 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 8. Fotografie pro instituce, sdílení techniky a začátky.





Hřbitov, 1995
Při jednom z výjezdů s Jindřichem Štreitem,vznikla fotografie snad v okolí Bohušova na hřbitově. Hrobník tam připravoval hrob k pohřbu a vedle byly vidět ostatky z předchozího pohřbení .Martin Popelař si z té situace pamatuje silný pocit konkrétnosti a věcnosti.

Křest v Rýmařově, 1995
Křest dospělých přímo v potoce v Rýmařově. Martin Popelář znal tamního faráře, takže tentokrát on naopak vzal na focení Jindřicha Štreita.

Sám Martin Popelář tuto zkušenost reflektuje s vděkem, když vzpomíná, že mu Jindřich Štreit ukázal své práce a předal mu cenné zkušenosti: „*Naučil mě, jak vypadá dokument a hlavně jak se dají fotit lidi, což jsem předtím vůbec nevěděl.*“[8]

Partnerský vztah s Monikou Štreitovou, který započal přibližně v roce 1991, posléze přerostl v manželství. Svatba se uskutečnila 25. října 1997 a jejich svazek byl oficiálně ukončen rozvodem 1. června 2003. Přestože tento rozchod představoval pro obě strany náročnou životní situaci a Monika Štreitová jej podle vzpomínek svého otce „těžce nesla“, rodinné i přátelské vazby s Jindřichem Štreitem se nepřetrhaly. Sám Jindřich Štreit tuto kontinuitu potvrzuje a zdůrazňuje, že s bývalým zetěm udržuje stabilní a vřelé vztahy: „*S Martinem jsme zůstali přátelé a dodnes si píšeme k narozeninám.*“ O hlubokém zakořenění těchto vazeb svědčí i drobný rodinný detail – kdykoli má Jindřich Štreit cestu na Valašsko, rád se zastaví za matkou Martina Popeláře ve Valašském Meziříčí, a stejný zvyk si zachovala i Monika Štreitová při svých návratech z Portugalska.[9]

Ačkoliv se profesní i osobní dráha Martina Popeláře v průběhu let výrazně proměňovala a jeho první manželství skončilo rozvodem, jeho životní příběh má klidné a vyrovnané pokračování. Abychom autorský a lidský portrét nenechali uzavřený pouze



Cesta do Košic, 1996

Martin Popelář jel do Košic za Monikou a jejími spolužáky, natáčeli tam desku. Vzniklo tam pár záběrů z vlaku.

8 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 1. Civilní služba, začátky a první fotografie.
9 Rozhovor s Jindřichem Štreitem, sekce 1. a 2.

v událostech devadesátých let a na přelomu milénia, je namístě krátce zmínit i jeho současné zázemí. Jak ve společném rozhlasovém rozhovoru přátelsky prozradil Roman Polášek, Martin Popelář je dnes spokojeně ženatý s manželkou Petrou, se kterou má dvě děti, Davida a Barboru.[10]

Právě formativní vliv Jindřicha Štreita, který v té době již působil jako pedagog, nasměroval Martina Popeláře k dalšímu studiu. Jindřich Štreit mu doporučil Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě jako logický krok pro jeho autorský rozvoj. Martin Popelář svůj přesun na akademickou půdu glosuje velmi stručně: „*Tím jsem do toho vplul.*“[11] Ačkoliv se v rozhovorech ohledně přesného data nástupu objevují mírné nejasnosti a sám autor jej klade zhruba do roku 1994, fotograf Tomáš Pospěch se domnívá, že Martin Popelář začal studovat pravděpodobně již na podzim roku 1993, neboť jej od svého vlastního nástupu vnímal „*podobně jako Evžena Sobka jako staršího a zkušenějšího kolegu.*“[12]

Způsob, jakým se Martin Popelář projevoval v akademickém a tvůrčím kolektivu, popisují jeho současníci jako velmi neokázalý. Sociolog a pedagog Jiří Siostrzonek na něj



Pod Tatrami, 1996

Cestou z Ostravy do Košic, kdy jel Martin za Monikou, kde Monika nahrávala CD vážné hudby. Vzniklo tam pár záběrů z vlaku, třeba snímek lidí, kteří se na sebe dívají, skoro jako by se nikdy neviděli.

10 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas..
11 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 1. Civilní služba, začátky a první fotografie.
12 Rozhovor s Tomášem Pospěchem, sekce 1. Začátky na ITF a datace studia Martina Popeláře.







Ukázky hasičů na festivalu v Dolní Lhotě, 1999
Ukázka hasičského zásahu zřejmě na fotbalovém hřišti.

Drakiáda v Mošnově, konec 90. let
Snímek ze srazu pouštění draků.

Polanecká spojka, 1996
Snímek vznikl na Polanecké spojce, u mostu přes Odru. V dírách mezi pražci si tam tehdy hráli kluci.

vzpomíná jako na studenta, který na sebe nepotřeboval strhávat pozornost: „*Byl vždycky takový neprůbojný, nevýrazný a tichý. Zúčastňoval se sice všeho, co jsme dělali, ale oproti jiným autorům zkrátka nijak nečněl.*“[13] Tato tichá povaha se však v praxi sociálního dokumentu ukazovala jako obrovská výhoda. Umožňovala mu být v daném prostředí nenápadně přítomen, nevyvolávat nepřirozené reakce okolí a nechat situace před objektivem volně plynout.

Vedle formování na Institutu tvůrčí fotografie představovala další důležitou školu pro jeho autorský rukopis práce v médiích. Během studia začal Martin Popelář působit jako fotoreportér v ostravské redakci deníku Mladá fronta DNES, kde úzce spolupracoval například s Jaroslavem Ožanou a Alexandrem Satinským. Reportážní dril a nutnost reagovat na každodenní události ho naučily rychlosti, pohotovosti a schopnosti přesné vizuální zkratky. Zkušenost z reportážního terénu navíc posilovala jeho cit pro hledání drobných absurdit a nečekaných momentů ve veřejném prostoru.

Toto tvůrčí období zároveň položilo pevné základy pro jeho pozdější kurátorskou a galerijní dráhu. Dlouhodobé přátelství s Romanem Poláškem, započaté již na civilní službě, se postupně přetavilo v úzké profesní partnerství. Počátky jejich spolupráce byly přitom ryze pragmatické, diktované ekonomickou náročností fotografického oboru. Z tohoto sdílení a vzájemné podpory, které později vyvrcholilo i společným financováním drahé digitální techniky v začátcích chodu galerie, se zrodil charakteristický způsob jejich práce. Jak sám Roman Polášek tuto nezbytnou kooperaci shrnuje: „*Koupili jsme si napůl foťák. (...) Měli jsme společný počítač a střídali jsme se u něj. (...) Pořídit si techniku bylo dost náročné a ve dvou se to dalo utáhnout.*“[14] Právě z těchto dlouhých diskuzí nad obrazem a nutnosti úzce spolupracovat postupně vyrostla kurátorská kompetence, která se stala určující pro jejich dlouholeté společné působení ve Fotografické galerii Fiducia.



Olympiáda domovů důchodců v Šilheřovicích, 1998
Snímek z olympiády domovů s mezinárodní účastí z Německa. Mělo to překvapivě propracovanou organizaci s kvalifikacemi i dresy.

13 Rozhovor s Jiřím Siostrzonkem, sekce 1. Osobnost Martina Popeláře a ostravská bohéma.



Party v historické tramvaji Barbora, 1999
Fotografie pochází ze soukromé akce v pronajaté staré dřevěné tramvaji, které se přezdívalo Barbora (či Barborka). Šlo o vůz, který dopravní podnik pronajímal pro soukromé jízdy. Byla to party pro kamaráda; na palubě bylo hodně střelců a s narůstajícím veselím se tropily různé hlouposti.

14 Přepis rozhovoru s Romanem Poláškem, sekce 8. Fotografie pro instituce, sdílení techniky a začátky.

2.3. Projekt Lidé Hlučínska

Studium na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě nepředstavovalo pro Martina Popeláře pouze získávání teoretických znalostí při intenzivní víkendové výuce na Horní Bečvě. Skutečnou zkouškou a formujícím obdobím pro něj, stejně jako pro celou tehdejší generaci studentů, se stala přímá práce v terénu. Zásadním milníkem, v němž se protnuly vize pedagogů s talentem nastupujících autorů, se stal rozsáhlý kolektivní dokumentární projekt Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století. Právě v rámci tohoto úkolu si Martin Popelář nejen naplno vyzkoušel roli sociálního dokumentaristy, ale poprvé v sobě probudil také zárodek budoucího kurátorského a editorského myšlení – to když se po čase stráveném v regionu rozhodl celý tento mohutný projekt zmapovat a analyticky zpracovat jako téma své vlastní bakalářské práce.[15]



Projekt Lidé Hlučínska, 1995

Fotografie z fotbalového zápasu týmu Amfora, za který hráli známí herci, moderátoři a zpěváci. Kravaře byly vždycky docela ambiciózní, takže když tam tento tým dorazil, místní ženy se na stadion přišly podívat neskutečně vymóděné.

2.3.1. Vznik a organizační zázemí

Projekt Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století nevznikl ze dne na den, ale představoval promyšlenou reakci pedagogů Institutu tvůrčí fotografie – Jindřicha Štreita, Jiřího Siostrzonka a Vojtěcha Bartka – na potřebu inovovat výuku. Na přelomu let 1993 a 1994 se shodli, že sociální dokument je nutné vyučovat formou dlouhodobých tvůrčích dílen, neboť se ukázalo, že pro studenty je klíčová nejen „*výuka ve škole, ale také praxe v terénu*“, aby své akademické studium „*doplnili reálnými zkušenostmi*“. Záměrem nebylo pouze

15 POPELÁŘ, Martin. Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.

vytvořit odtažitý dokument podložený sociologickým průzkumem, ale zajistit bezprostřední „*zachycení života lidí na konci 20. století*“, což znamenalo zaznamenat „*každodenní život, různé pracovní činnosti, to, jak lidé žijí doma ve svých chaloupkách, ale i společenské a sportovní akce.*“[16]



Projekt Lidé Hlučínska, 1994

Fotografie vznikla o vánočních svátcích v Kravařích

Výběr geograficky blízkého Hlučínska k tomuto účelu nebyl náhodný. Jak ve své analytické práci zhodnotil samotný Martin Popelář, šlo o specifickou, historicky uzavřenou enklávu s pevnou generační kontinuitou a dvousetletým politickým sepětím s Německem. Tento vliv zformoval svébytnou místní komunitu vyznačující se silnou religiozitou, pečlivostí, smyslem pro pracovní povinnosti a lpěním na tradicích. Obyvatelé Hlučínska tak tvořili společenství, jež si bedlivě střežilo své hodnoty a představovalo ostrý protipól například k vysídleným oblastem bývalých Sudet (jako bylo Bruntálsko), kde do té doby nejintenzivněji tvořil Jindřich Štreit.[17]

Úspěch tohoto ambiciózního terénního výzkumu závisel na dokonalém organizačním zázemí a synergii všech tří pedagogů, z nichž každý vnesl do projektu vlastní expertizu. Klíčovou úlohu hlavního vyjednavače a teoretika sehrál sociolog Jiří Siostrzonek, jenž na institutu „*učil předměty zaměřené třeba na sociologii a právě on s Hlučínskem přišel*“. Z pozice tehdejšího ředitele kulturního domu v Dolním Benešově dokázal pro studenty velmi „snadno domluvit ubytování“ a inicioval úvodní setkání se zástupci obcí, kteří následně pomáhali otevírat dveře do místních domácností či škol.[18] Fotograf Vojtěch Bartek studenty motivoval a materiálně podporoval; z vlastních zásob jim s velkou důvěrou

16 Rozhovor s Jiřím Siostrzonkem, sekce 2. Projekt Lidé Hlučínska a práce v terénu.
17 POPELÁŘ, Martin. Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.
18 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 2. ITF, Hlučínsko a bakalářská práce.

rozdával nedostatkové filmy, protože zkrátka věřil, že *„mu přinesou pěkně nacvakané fotky.“*[19] Jindřich Štreit pak působil jako přirozený odborný garant, jenž v počátcích vtahoval studenty přímo do dění a učil je překonávat ostych při překračování hranic cizího soukromí. Ačkoliv na začátku nikdo netušil, jak studenti na tento experimentální formát zareagují, podařilo se vytvořit prostor, v němž dokázali teoretické předpoklady úspěšně přetavit v silné vizuální výpovědi.[20]

2.3.2. Metodika práce a různorodost autorských přístupů

Samotná práce v terénu měla zpočátku jasně danou metodiku, která měla studentům pomoci překonat prvotní bariéry a ostych z neznámého prostředí. V úvodních fázích projektu probíhaly společné výjezdy pod vedením Jindřicha Štreita, jehož obrovské nasazení a komunikativnost pomáhaly studentům s navazováním prvních kontaktů. Brzy se však ukázalo, že tento vysoce režijní způsob práce nevyhovuje všem. Studenti si začali hledat vlastní cesty, jak k dokumentu přistoupit, protože se potřebovali do cizího prostředí s vlastním autorským přístupem dostat zcela sami a pozici fotografa si v něm



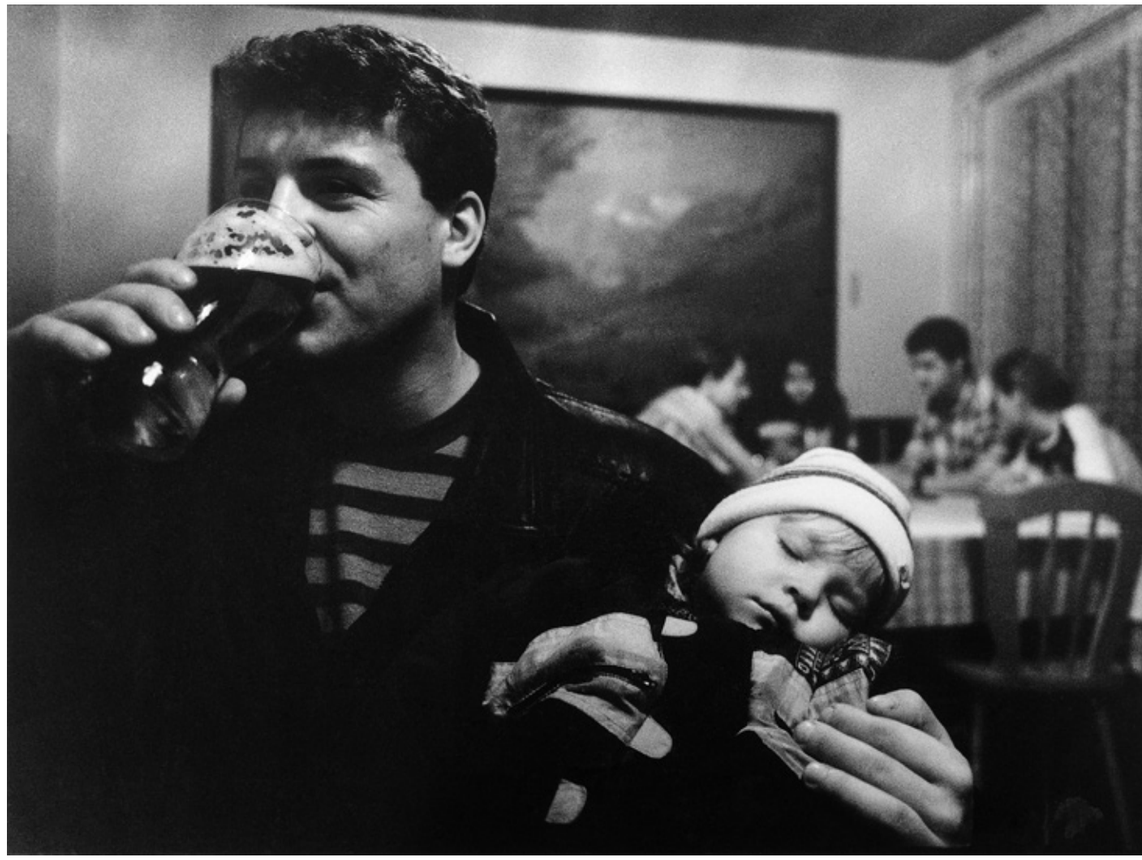
Projekt Lidé Hlučínska, 1995
O dušičkách na hřbitově se to všechno krásně sešlo. Kravaře

19 Rozhovor s Ditou Pepe a Petrem Hrubešem, sekce 1. Projekt Lidé Hlučínska a práce v terénu.
20 POPELÁŘ, Martin. Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.

osobně obhájit.[21] Původní hromadné výjezdy se tak přeměnily v mnohem individuálnější ponory do reality Hlučínska.

Tento posun k samostatnosti velmi přesně ilustruje přístup Tomáše Pospěcha, který cíleně omezil aktivní komunikaci a odmítal situace před objektivem jakkoliv ovlivňovat. Sám svou tehdejší metodu přibližuje slovy: *„Fungoval jsem spíš jako taková židlička v koutě – byl jsem málo komunikativní, lidé si na mě rychle zvykli a přestali mi věnovat pozornost.“*[22] Tento zdánlivě pasivní přístup byl však podložen přísnou systematičností; v každé nové obci nejprve zjišťoval informace od starosty a faráře, aby mohl cíleně vyhledávat specifické místní úkazy, jako byli chovatelé holubů či vícečetné rodiny. Pro samotné fotografování pak volil strategicky neděle plné rituálů a naopak se vyhýbal pracovním sobotám, kdy lidé běžně pracovali kolem domů.[23]

Vedle tohoto přísně solitérního přístupu se však hojně uplatňovala i práce v malých skupinkách, do kterých se Tomáš Pospěch později zapojil společně s Ditou Pepe a Máriou Hudákovou. Samotná práce v terénu byla logisticky velmi skromná, často se přespávalo na univerzitní ubytovně v Opavě. Nasazení studentů, napjaté finanční podmínky i klíčovou materiální podporu ze strany pedagogů (zejména Vojtěcha Bartka) výstižně



Projekt Lidé Hlučínska, 1995
Hospoda Kravaře

21 Rozhovor s Tomášem Pospěchem, sekce 2. Projekt Lidé Hlučínska a přístup k fotografování.
22 Rozhovor s Tomášem Pospěchem, sekce 2. Projekt Lidé Hlučínska a přístup k fotografování.
23 POPELÁŘ, Martin. Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.

dokládá přímá vzpomínka Dity Pepe: „*Byli jsme úplně bez peněz, pamatuji si, že jsme jedli jenom oplatky z místní Jednoty. Pan Bartek nám ale dal do ruky třeba deset filmů a já si říkala: ‚Páni, to je důvěra, snad to nepokazíme.‘ Brali jsme to jako velkou příležitost.*“ Při překračování prahů cizích domácností se pak model tvůrčí dvojice mimořádně osvědčil, což Dita Pepe potvrzuje slovy: „*Fungovalo to tak, že jeden vždycky mluvil a ten druhý fotil. Ta energie se prolívala a navzájem jsme si pomáhali.*“[24]

Šíře celého projektu umožnila, aby se vedle klasického sociálního dokumentu uplatnily i zcela odlišné vizuální přístupy. Právě Mária Hudáková, jež fotografovala především ve Štěpánkovicích a Šilheřovicích, se například zaměřila na motivy dětí a zvířat. Dokázala však suverénně překročit úskalí sentimentality či banálnosti a vytvořila přirozené, hluboké snímky, čímž se po bok zařadila k autorkám jako Kateřina Vladárová či Stephanie Kiwitt. Právě Stephanie Kiwitt vnesla do projektu unikátní vnější pohled. Jako autorka pocházející z Německa dokumentovala v roce 1995 obec Hať, kde tehdy fotografovala souběžně s Janem Světlíkem, a její snímky vynikaly vysoce kultivovanou prací s kompozicí a silným výtvarným nábojem. Ačkoliv na Hlučínsko nahlížela prizmatem své německé zkušenosti, výsledek překvapivě souzněl s viděním českých autorů.

Zcela specifickou cestou se vydal Martin Kouba, který v letech 1996 až 1997 dojížděl do Hlučína. Nešel cestou tradiční dokumentární fotografie, nýbrž zvolil formu promyšlených komparativních dvojic, které posunuly jeho práci do roviny sugestivní sdělnosti a schopnosti vyprávět příběh propojením zdánlivě nesouvisejících objektů.[25] Výrazný vnější pohled představoval také pražský fotograf Petr Vilgus. Pro něj se práce na subjektivním dokumentu v tomto regionu stala „neskutečným dobrodružstvím“, které pro něj



Pod Frýdlantskými mosty, 1996
Auto bylo po nehodě vytáhnuté z cesty na násep pod Frýdlantskými mosty, kluk šel kolem, tak jsem čekal až se to sejde.

24 Rozhovor s Ditou Pepe a Petrem Hrubešem, sekce 1. Projekt Lidé Hlučínska a práce v terénu.
25 POPELÁŘ, Martin. Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.

bylo natolik formativní. Právě za své pojetí subjektivního dokumentu z tohoto období navíc v letech 1996 a 1997 získal i prestižní ocenění v soutěži Czech Press Photo.[26]

Další autoři přistupovali k tématu opět odlišně. Petr Hrubeš se věnoval statickým portrétům přímo v ulicích Hlučína. Fotografování lidí a zejména technická práce s bleskem ho silně lákala, přičemž se za pochodu tuto pro něj novou disciplínu „pořád učil“. i přesto dokázal vybrané kolemjdoucí zcela suverénně vytrhnout z jejich běžné činnosti a naturalisticky čistě zaznamenat jejich podobu. Tento na tehdejší dobu odvážný a technicky specifický přístup budil pozornost i mezi samotnými spolužáky, což dokládá autentické svědectví Dity Pepe: „*Já jsem často jen s úžasem stála a pozorovala, jak to Petr celé přímo na ulici komponuje.*“[27] Poetickou a psychologicky laděnou rovinu reprezentoval Evžen Sobek, jenž v obcích Sudice a Dolní Benešov citlivě pracoval se světelnou atmosférou. Dokázal přesně vystihnout momenty volného času, ať už šlo o návštěvu holiče, rodinný večer nebo dění v hospodě, a tyto uvolněné výjevy často umocňoval zpracováním v temnější tonalitě. Nepřehlédnutelnou stopu zanechala také Kateřina Vladárová, jejíž tiché, metafyzické snímky nevytvářely umělá schémata, ale podle hodnocení tehdejších kolegů měly výjimečnou „*schopnost vtáhnout diváka do myšlenkového světa fotografovaného člověka.*“[28]

Právě společný čas strávený s Kateřinou Vladárovou se stal určujícím pro autorský rozvoj Martina Popeláře. Jako tvůrčí dvojice zakotvili v Kravařích, kde nalezli svůj hlavní fotografický terén. Tento úzký kontakt a nutnost vymezit se vůči ostatním, tak široce



Cesta do Košic, 1996
Martin Popelář jel do Košic za Monikou a jejími spolužáky, natáčeli tam desku. Vzniklo tam pár záběrů z vlaku.

26 VILGUS, Petr. Focení Hlučínska bylo neskutečné dobrodružství, vzpomíná po dvaceti letech pražský fotograf na unikátní projekt dokumentace našeho regionu.
27 Rozhovor s Ditou Pepe a Petrem Hrubešem, sekce 1.
28 POPELÁŘ, Martin. Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.

rozkročeným přístupům spolužáků, jej definitivně nasměrovaly k nalezení vlastního vizuálního jazyka. Jak sám zpětně hodnotí význam této intenzivní spolupráce: „*Velmi pozitivní byla možnost rychlé reflexe nad situacemi, ve kterých se dva lidé pohybují společně, a tyto postřehy si vzájemně sdělují. Takto se daleko snazší cestou a v podstatě velmi přirozeně formuje vlastní styl práce.*“[29]

2.3.3. Práce v Kravařích a analytická reflexe Martina Popeláře

V rámci širokého spektra autorů působících na Hlučínsku si Martin Popelář vytvořil svůj hlavní fotografický terén v obci Kravaře. V počátcích projektu zde utvořil tvůrčí dvojici s Kateřinou Vladárovou a spolehlivé zázemí nalezli v místní hospodě U Špeka. Atmosféra celého projektu byla v této fázi silně sycena energií rodiny Štreitových. Jak Martin Popelář uvádí ve své analýze, počáteční stadium bylo tvorbou a osobností Jindřicha Štreita ovlivněno natolik výrazně, že v rámci seminářů vznikala „*celá řada ‚Štreitíků‘.*“[30] Studenti se podvědomě snažili napodobovat Štreitův rukopis i jeho způsob komunikace s lidmi, což se stalo výzvou pro jejich další autorský vývoj.



Projekt Lidé Hlučínska, 1994
Za stodolou chlapec a holubice. Kravaře, Nový Dvůr

29 POPELÁŘ, Martin. *Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.*
30 POPELÁŘ, Martin. *Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.*

Právě snaha vymanit se z tohoto silného vlivu a najít vlastní cestu formovala Popelářův přístup. Brzy zjistil, že exaktní plánování a systematické domlouvání návštěv v domácnostech mu nevyhovuje. Jak sám reflektoval, tyto oficiální schůzky se většinou zvrhly v pouhé společenské posezení u kávy, při kterém nezbýval prostor pro autentickou práci. Začal proto raději spoléhat na náhodu a vlastní cit pro nečekané situace. Uvědomil si, že aby mohl tvořit svobodně a překonat stadium pouhého napodobování vzorů, musí v terénu „*zapomenout na řád vyžadující sociologický systém a osvobodit se od pocitu zakázky.*“[31]

Tento uvolněnější, vyzrálejší přístup silně rezonoval i mezi jeho spolužáky. Například Tomáš Pospěch jej od počátku studia vnímal jako staršího a zkušenějšího kolegu, přičemž Popelářovy snímky z Kravař pro něj představovaly silný inspirační zdroj v tom, jak originálně přistupovat k venkovskému tématu.[32] Intenzivní tvůrčí spolupráci v Kravařích však zasáhla hluboká tragédie, když Kateřina Vladárová v roce 1995 zemřela při automobilové nehodě. Stalo se tak krátce před jejich plánovanou společnou výstavou na zámku v Kravařích.

Martin Popelář se však v rámci hlučínského projektu nevyprofiloval pouze jako dokumentarista, ale v rámci své bakalářské práce zde poprvé prokázal i své teoretické schopnosti. Pečlivě v ní zanalyzoval a kurátorsky zhodnotil autorské přístupy jednotlivých spolužáků, čímž vytvořil mimořádně cenný ucelený materiál. Ačkoliv ho k odevzdání textu musel pedagog Vojtěch Bartek v samém závěru důrazně motivovat,[33] již zde se začalo zřetelně projevovat jeho budoucí směřování ke kurátorské a editorské praxi.

2.3.4. Oficiální výstupy a odkaz projektu

Projekt Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století nezůstal pouze u školních cvičení, ale od samého počátku směřoval k reálným společenským výstupům. Důležitou součástí celého procesu byly zpočátku menší lokální výstavy, které se konaly přímo v zapojených obcích (například v Kravařích). Tyto prezentace plnily klíčovou sociální funkci – sloužily jako nezbytná zpětná vazba a projev respektu vůči portrétovaným obyvatelům, čímž fotografové obhajovali smysl své práce přímo v místech jejího vzniku.

Celá několikaletá iniciativa následně vyvrcholila v roce 1999 dvěma stěžejními událostmi. Tou první byla rozsáhlá souborná výstava Lidé Hlučínska 90. let XX. století ve fotografii, jež probíhala od 11. března do 2. května 1999 v prestižních prostorách Slezského zemského muzea v Opavě. V červnu téhož roku se pak tato expozice dočkala své reprízy v ostravské Galerii Opera v Divadle Jiřího Myrona.[34]

Druhým a z historického hlediska nejtrvalejším výstupem celého mapování se stalo vydání obsáhlé stejnojmenné publikace, kterou v roce 1999 vydala Slezská univerzita v Opavě. Kniha, opatřená odbornými texty Vladimíra Birguse, Jiřího Siostrzonka a Jindřicha Štreita, na 140 stranách představila kurátorský výběr snímků dvaadvaceti zúčastněných autorů, a to včetně profilu Martina Popeláře. O celkovou koncepci a grafickou úpravu tohoto stěžejního svazku se postaral pedagog Vojtěch Bartek.[35]

31 POPELÁŘ, Martin. *Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století.*
32 Rozhovor s Tomášem Pospěchem, sekce 1. Začátky na ITF a datace studia.
33 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 2. ITF, Hlučínsko a bakalářská práce.
34 BIRGUS, Vladimír. *Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století ve fotografiích* (katalog výstavy).
35 BIRGUS, Vladimír. *Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století ve fotografiích* (katalog výstavy).

Způsob této dlouhodobé a systematické dokumentární práce v jednom vybraném regionu se pro Institut tvůrčí fotografie ukázal jako mimořádně nosný a stal se pro školu signifikantním modelem. Pedagogové i studenti si v praxi ověřili, že spojení teoretického sociologického průzkumu s ryze osobním vizuálním vkladem přináší výsledky dalece přesahující běžné studentské práce. Na tento úspěšný formát tak mohly v následujících letech plynule navázat další významné kolektivní dokumentární projekty, k nimž patřily Zlín a jeho lidé či rozsáhlé mapování Opava na prahu nového tisíciletí.[36]



Králík z bytu na Slezské Ostravě, 2003
Fotografie králíka, která je pro něj symbolem světla v době, kdy procházel náročnějším obdobím a rozvodem.

36 Na úspěch Lidí Hlučínska navázal Institut tvůrčí fotografie například projektem *Zlín a jeho lidé* (knižně vydáno v Opavě roku 2001, ISBN 80-7248-132-0) a později dokumentárním projektem *Opava na prahu nového tisíciletí*, realizovaným v letech 2003–2007.

3. Martin Popelář fotograf

Přechod od studentských let a organizovaných školních projektů k samostatné autorské praxi představoval pro Martina Popeláře klíčovou etapu jeho tvůrčího i profesního vývoje. Tato kapitola se proto detailně zaměřuje na jeho samotnou fotografickou dráhu, kterou lze vnímat ve dvou odlišných, avšak vzájemně se ovlivňujících rovinách. První z nich představuje jeho volná tvorba, v níž si na pozadí specifického kulturního kvasu ostravské scény devadesátých let vybudoval svůj nezaměnitelný, civilně laděný vizuální rukopis. Druhou, neméně důležitou rovinu pak tvoří jeho intenzivní profesní kariéra. Ta zahrnuje jak tvrdý reportážní dril v regionální redakci deníku Mladá fronta DNES, tak i pozdější, esteticky a časově odlišnou práci pro Národní divadlo moravskoslezské či kulturní revue Protimluv. Právě tato neustálá oscilace mezi svobodným osobním pozorováním každodennosti a plněním striktních novinářských či institucionálních zadání definitivně zformovala Popelářův komplexní přístup k fotografickému médiu.



Dostihy ve Staré Bělé, 1998
Zaujal ho prostor před hlavní tribunou.

3.1. Volná tvorba v kulisách ostravského „vnitrozemí“

Volná tvorba Martina Popeláře se nedá snadno oddělit od specifického prostředí, ve kterém se autorsky formoval. Devadesátá léta na Ostravsku nepředstavují pouze abstraktní dobu po revoluci, ale především období překotné proměny celého regionu, kdy se začal mnohem viditelněji a živelněji organizovat kulturní život. Radovan Adamíček ve své studii o ostravských výstavách devadesátých let upozorňuje, že po roce 1990 vzniklo velké množství nových výstavních míst a alternativních prostorů, často i tam, kde člověk přicházel primárně za něčím jiným než za uměním, ať už šlo o školy, firmy, nemocnice nebo kluby.(1) Právě tato proměna je pro správné čtení Popelářovy volné tvorby zcela zásadní, neboť vizuální obraz se začíná potkávat s publikem mimo tradiční galerijní model a fotografie se postupně stává přirozenou součástí veřejného prostoru.

Zároveň šlo o dobu, kdy se v regionu stabilizovala instituce, jež dala dokumentární fotografii jasný a respektovaný rámec, tedy Institut tvůrčí fotografie v Opavě. Jak již bylo podrobně popsáno v předchozí kapitole věnované Popelářovým studiím, kolem institutu se vytvořilo podnětné prostředí, ve kterém se dokumentární fotografie vyučovala jako exaktní metoda založená na dlouhodobé práci v terénu a pevném vztahu k místu.



Mítink ODS na Masarykově náměstí, 1992
Na tomto politickém mítinku ho nejvíce zaujala atrakce bungee jumpingu, která fungovala jako efektní kulisa celé akce.

Miss Aerobic, 1997
Na snímku je kulturní vložka během soutěže Miss Aerobic: kulturistka, která se v přestávce představovala publiku.

1 ADAMÍČEK, Radovan. *Veřejné fotografické prezentace na Ostravsku devadesátých let 20. století.* Bakalářská práce.





Ulice Jirská, Ostrava, 1996

Fotografie z roku 1996. atmosféra za hlavním nádražím v Přívoze. Jedna z nemnoha fotek pořízených Leicou 2 zapůjčenou Jindrou Štreitem.

„Ostravské Beatles“, 2001

Tak sám nazývá jednu ze svých fotografií z Ostravy. Vznikla v okolí nové zástavby směrem k Vítkovicím (v Dolní oblasti Vítkovic), u prosklené zastávky. Zajímala ho podobnost gest lidí jdoucích z práce a seskupení postav s ikonickými skupinovými fotografiemi.

Tento akademický přístup se na Ostravsku přirozeně potkával s realitou města, které bylo fyzicky vrstvené, rozlehlé, fragmentované a jež autorům nabízelo stejně snadno hluboké sociální příběhy jako absurdní situace na hraně grotesky.

Jedním z nejviditelnějších výstupů této institucionální základny byl kolektivní projekt Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století, jehož teoretické zázemí a průběh jsem podrobně rozebral v podkapitole 1.3. Zatímco pro mnoho tehdejších studentů představoval tento projekt primárně motivaci dostat fotografie k lidem, jak detailně vzpomíná Tomáš Pospěch: „*Popoháněl mne, že jsem věděl, že mi fotografie nezůstanou v šuplíku – škola pořádala vernisáže přímo na vesnicích a výsledkem byla společná kniha a výstava. Je velká škoda, že dnes už studenti nemají příležitost takto společně dlouhodobě pracovat na jednom projektu. Hodně nás to tehdy spojovalo, motivovalo a dávalo pocit, že pracujeme na něčem smysluplném.*“[2]

Pro Popeláře to naopak znamenalo zásadní uvědomění si vlastních tvůrčích hranic. Zjistil, že mu striktní sociologické zadání nevyhovuje a potřebuje se spolehnout spíše na moment překvapení. Ve své volné tvorbě se proto mnohem méně upínal k pevně vymezenému tématu a více se spoléhal na prchavý okamžik. Sám tento svůj přístup formuluje téměř programově, když vysvětluje svou neukotvenost v jediném cyklu: „*Nikdy jsem nebyl autor, který by systematicky rozvíjel jedno téma. Spíš jsem fotografoval tam, kde jsem se pohyboval, a skládal z toho soubor. […] Nejde ani tak o lokalitu jako o situaci a moment.*“[3]

Pro dokreslení kontextu je vhodné zmínit i další Popelářovy současníky, kteří z dokumentární tradice vycházeli, avšak hledali si vlastní autorskou polohu. Například



Domov důchodců na Sirotčí ulici, 1999

Toto je první fotografie z Martinova souboru, se kterým byl přijat na ITF. Vznikla během civilní služby v Domově důchodců na Sirotčí ulici v ostravských Vítkovicích. Přestože tam strávil dva a čtvrt roku a fotografoval poměrně intenzivně, zůstala mu jen tahle jedna fotografie.

2 Rozhovor s Tomášem Pospěchem, sekce 3. Osobní vzpomínky na práci v terénu.
3 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 3. Jak vznikaly jednotlivé fotografie a soubory.

Tomáš Pospěch vytvořil v té době subjektivně laděné dokumentární soubory Pomezí a Ostrovy, čímž ukázal, že dokument v regionu nemusel být pouze humanisticky popisný, ale mohl se posouvat i do výrazně koncepčnější roviny.(4) Podobně Evžen Sobek reprezentoval silnou terénní linii, kdy svou trpělivou prací v uzavřených komunitách v souboru Konvent přímo navazoval na tradici české sociálně orientované fotografie.(5)

Vedle venkovského či komunitního dokumentu existovala na Ostravsku ještě jedna mimořádně silná linie, a to městská fotografie. Zásadní postavou v tomto ohledu zůstává Viktor Kolář, který ve své tvorbě systematicky a napříč desetiletími buduje obraz Ostravy, čímž vytváří dlouhodobý a hluboký portrét svého rodného města.(6) Přítomnost Viktora Koláře byla pro ostravskou fotografii devadesátých let důležitá i po institucionální stránce, neboť se podílel na iniciování výstavních aktivit v galerii v Divadle Jiřího Myrona.(7) Ostravská fotografie tak fungovala nejen jako množina nezávislých tvůrců, ale i jako provázaná síť lidí, kteří společně vytvářeli podmínky pro veřejnou prezentaci děl.

Volná tvorba Martina Popeláře se s městskou fotografií potkává odlišným způsobem než u Viktora Koláře. Zatímco dílo Viktora Koláře lze číst jako ucelený a promyšlený městský epos, Martin Popelář se obrací k dílčím situacím a náhodám, k momentům,



Bezdomovec ve starých pokladnách u stadionu odborářů, 1999

Fotografie zachycuje známého ostravského bezdomovce Kašu, který bydlel ve starých pokladnách u stadionu odborářů, v místech pozdějšího obchodního centra. Byla to výrazná místní postava, která po Ostravě jezdila s dvoukolákem a měla kolem sebe asi patnáct psů. Martin Popelář tam tehdy fotil s redaktorkou a vzpomíná, že bezdomovec byl výborný a ukecaný – přednášel jim svoje básně a dělal představení s plyšáky.

4 Tomáš Pospěch. Soubory Pomezí a Ostrovy (101).
5 Databáze Artlist: Profil umělce Evžen Sobek. (101)
6 KOLÁŘ, Viktor. *Ostrava*.
7 ADAMÍČEK, Radovan. *Veřejné fotografické prezentace na Ostravsku devadesátých let*. Bakalářská práce.





Ostrava Hrabůvka, 1999

Snímek z Hrabůvky, použitý na obálce knihy Ivany Gibové. Připomínalo mu to poetiku dvorků Jiřího Koláře.

Majitelka pumy na balkoně, 1994

Fotografie vznikla v době, kdy Martin Popelář rozvážel obědy. Auto parkoval pod balkony a do jednoho z vchodů pravidelně nosil jídlo. V bytě bydlela žena, která chovala pumu. Zvíře mělo svůj oddělený prostor na balkónu, žena tam často pletla a právě tato situace ho dlouho přitahovala. Dlouho ale neměl u sebe fotoaparát, až se to jednou sešlo a podařilo se mu ji zachytit.

které se na zlomek vteřiny objeví a rychle mizí. Výmluvně to ilustruje jeho vzpomínka na vznik jedné z klíčových ostravských fotografií. Martin Popelář nevyhledával témata cíleně, ale nechával je k sobě přijít během každodenní rutiny: „*Když jsem po civilce rozvážel obědy pro Diakonii, jezdil jsem po Porubě a vznikla mi tam jedna důležitá fotografie: v bytě bydlela rodina, která chovala pumu. Měla vlastní pokoj i výběh na balkon. Majitelka tam seděla a pletla, proti ní byla ta puma. Jezdil jsem kolem skoro rok a dlouho jsem neměl fotoaparát nebo se ta situace nesešla. Pak to jednou vyšlo. Takové věci mě zajímaly: potkat zvláštní moment v prostředí, kterým člověk pravidelně prochází.*“[8] Přesně to vystihuje jádro jeho volné tvorby, ve které nejde o předem připravenou inscenaci, ale o trpělivost, pohotové rozpoznání neopakovatelného okamžiku a ochotu si na něj počkat.

Vizuální klima Ostravska devadesátých let silně formovala také každodenní fotoreportážní praxe. Jak jsme již nastínili v podkapitole o Popelářově formování a jak bude detailněji rozebráno v následující části o profesní fotografii, tvrdý novinářský rytmus v redakci Mladé fronty DNES učil autory okamžité reakci. Hranice mezi volným a užitým obrazem je tak u Martina Popeláře vysoce propustná. Koncert, politická kampaň či situace ve veřejném prostoru mohou původně vzniknout jako redakční zakázka, ale někdy se promění ve fotografii, která obstojí i mimo svůj prvotní účel. Mezi uměleckou a novinovou fotografií se v regionu nevytvářely umělé bariéry, nýbrž existoval mezi



Volební kampaň KDU-ČSL, 1996

Fotografie z kampaně lidovců, kteří tehdy jezdili vlakem po vesnicích, tuší, že to bylo s tehdejším předsedou Holáněm.

8 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 7. Ostrava a její proměny.

nimi vzájemný respekt napříč žánry, což dokládá i Popelářův kolega Alexandr Satinský, který otevřeně přiznával, že si nejvíce cení právě práce Viktora Koláře.[9]

Tento mix dokumentu a reportáže se v Ostravě navíc prolínal se silnou výtvarnou scénou, v níž fotografie často fungovala jako nástroj záznamu performance. Výraznou osobností porevolučního umění byl v tomto ohledu Jiří Surůvka, jehož tvorba pracovala s performancí, body artem, digitálním obrazem a společenskou kritikou.[10] Tuto fascinaci absurdností a bizarností každodennosti, která se propisovala do ostravské tvorby, Surůvka sám velmi přesně popisuje: „*Mě hrozně baví fotky objevovat. Třeba když jsme fotili v Ostravě: šel tam chlap s batohem a v něm si nesl psa, úplně jako mimino. Pak se to prohodilo, šel zase chlap, tlačil kočárek, ale nebylo v něm děcko – seděl tam pes. a děcko měl ten chlap na zádech. Takové absurdity mě prostě baví potkávat.*“[11] Tato linie připomíná, že ostravská vizuální kultura devadesátých let nebyla jen čistým humanistickým dokumentem. Vyznačovala se také ostrou, ironickou a někdy až záměrně nevkusnou hrou s tělem a veřejným prostorem.



Surůvkova výstava v Černém pavoukovi, 1998

Snímek z vernisáže výstavy Jiřího Surůvky v legendárním Černém pavoukovi. Na Surůvkově výstavě mu Ladislav Holeš tehdy jako překvapení objednali striptérku. Byla to dost bizarní situace, striptérka navíc tvrdila, že je v civilu učitelka a striptýzem si jen přivydělává.

9 www.ostravapressphoto.cz/ – Ostrava Press Photo
10 Jiří Surůvka, www.gvuo.cz/ – Galerie výtvarného umění v Ostravě
11 Rozhovor s Jiřím Surůvkou, sekce 3. Objevování absurdit a práce na ulici.

Tato vnitřní dualita regionu, tedy tradiční dokument oproti performativní a konceptuální rovině, pomáhá pochopit, proč Popelářova volná tvorba často působí jako průsečík obou světů. Z dokumentu si bere těsný kontakt s realitou a neustálý pohyb v terénu, ale do jeho obrazů se zcela přirozeně dostává absurdita a nečekané vrstvení situací, které mnohdy připomíná spíše výtvarnou zkratku než pouhý popis skutečnosti.

Tento vytříbený smysl pro absurditu a schopnost zachytit ostravskou divokost se u Martina Popeláře projevuje napříč různými prostředími. Někdy jde o tiché, surrealistické výjevy na ulici, jindy o čirou, nespoutanou grotesku z reportážní praxe. Výmluvným příkladem je jeho vzpomínka na fotografování soukromé oslavy v pronajaté historické dřevěné tramvaji zvané Barbora. Zde se naplno ukázala jeho schopnost pohotově reagovat na zcela nečekaný, až bizarní vývoj událostí. Sám Martin Popelář tuto divokou scénu popisuje s typickým nadhledem: *„Byla to párty pro kamaráda, policejního ostřelovače, který byl dokonce i na olympiádě. Lidé se tam opili a dělali hlouposti, on pak na snímku visí hlavou dolů za nohy ze stupínku tramvaje.“*[12] Podobné momenty dokonale dokreslují, že vizuální kronika města v podání Martina Popeláře zachycuje vedle tradiční sociální melancholie i syrovou a nefalšovanou živelnost.

Pro Martina Popeláře tak volná tvorba nikdy nepředstavovala rigidní program. Byla důsledkem jeho neustálého pohybu městem, které se měnilo před očima a kterým člověk procházel spíše v účelových přesunech než na souvislých procházkách. Místo plánovaného cyklu u něj často rozhodoval jeden silný moment, jenž se nečekaně objevil a vzápětí zmizel. Zkušenost ukazuje, že když je takový moment dostatečně silný, stojí za to riskovat, že už bude pozdě, nebo se prostě otočit a vrátit se pro fotoaparát.[13]



Holandské kolotoče na Karolině, 1991

Fotografie vznikla v době, kdy na prázdném náměstí na Karolině stály velké holandské atrakce. Byla to velká událost a bylo kolem toho tehdy velké haló, i když s odstupem říká, že atrakce samotné za mnoho nestály; důležitá byla spíš atmosféra celé akce.

12 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 5. Komentáře k fotografiím: Výstavy, koncerty a veřejné akce.
13 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.





Balabánův ateliér, 1994

Šlo o akci výtvarníka Daniela Balabána, který se studentkou zkoušel performanci – tiskl na její tělo fosilie pomocí barev. Snímek zachycuje moment po akci, kdy se dívka umývá.

Příprava haly ve Vítkovicích na koncert, 1997

Fotografie zachycuje přípravu haly na koncert. Dělníci sundávají plexiskla a likvidují ledovou plochu po hokeji. Martin Popelář na tom viděl silný obraz: pracovní gesto, konstrukci prostoru i světelné efekty.

3.2. Profesní fotografie

Profesionální fotografická dráha Martina Popeláře je mimořádně pestrá a zahrnuje širokou škálu uplatnění. Od každodenního tvrdého drilu v deníkovém zpravodajství přes přesnou technickou fotografii až po vysoce specializovanou spolupráci s divadelními scénami a knižními vydavatelstvími. V jeho vlastním vyprávění i ve vzpomínkách jeho dlouholetých kolegů se toto období jeví jako svědectví o neúprosném novinářském režimu, složitém hledání vlastního místa na trhu a schopnosti vizuálně se přizpůsobit diametrálně odlišným prostředím.

3.2.1. Reportážní škola Mladé fronty DNES a povodně roku 1997

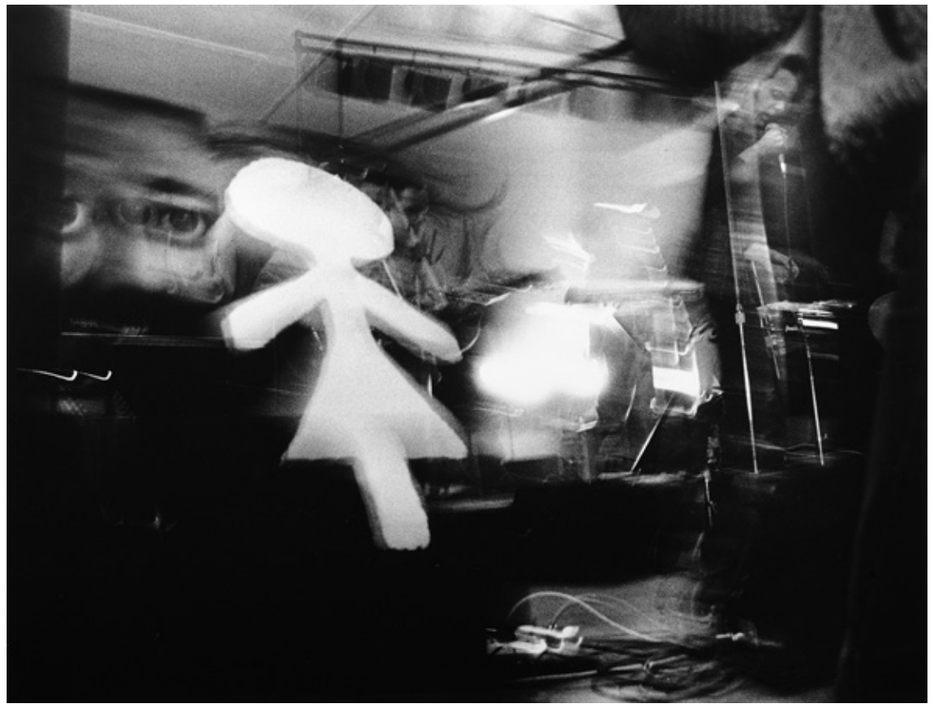
Zásadní profesní formací prošel Martin Popelář v ostravské redakci deníku Mladá fronta DNES. Devadesátá léta představovala pro tištěná média v České republice zlatý věk a právě tento deník začal v té době masivně posilovat svou pozici rozšiřováním regionálního zpravodajství. Ostravská mutace se dynamicky zvětšovala a začínala ve velkém zavádět vlastní regionální přílohy, které čítaly i pět nebo šest stran denně.

Do tohoto neustále se zrychlujícího provozu nastoupil Martin Popelář. Základ fotografického týmu tehdy tvořili kmenoví zaměstnanci Jaroslav Ožana a Alexandr Satinský. Ačkoliv byl Popelář zpočátku formálně veden jako externista, v praxi brzy fungoval jako zcela nepostradatelný člen redakce. S odstupem času to potvrzuje sám Jaroslav Ožana: *„Martina jsme oslovili i proto, že jsme někoho dalšího potřebovali a znali jsme se. Ve výsledku byl plnohodnotný fotograf; nedělilo se to tak, že by externista dělal jen to, co zbyde.*



Noc plná hvězd, 1997
Úklid po rockovém festivalu Noc plná hvězd v Třinci na Borku. Po skončení koncertů zůstala plocha zaplněná odpadky a prázdnými kelímky, které bylo potřeba postupně uklidit. Fotografie zachycuje mladé členy fotbalového klubu po festivalu v roce 1997.





Dolní oblast Vítkovice, 2014
Prohlídka areálu

Koncert skupiny Klamy reklamy v klubu Prostor, 1999
Fotografie vznikla při zkoušce před koncertem skupiny Klamy reklamy v klubu Prostor na nábřeží. Martin Popelář tam fotil pro Mladou frontu. Na snímku figuruje i Dan Vašut, který na něm po svém pozdějším úmrtí působí skoro jako takový duch a stín.

Co bylo potřeba, to se dělalo. Bylo tehdy hodně práce, rozjížděly se přílohy, region měl pět nebo šest stran a všechno se muselo pokrýt.“[14]

Tento redakční mechanismus vyžadoval dokonalou organizaci, která se utvářela na každodenních ranních poradách. Práce byla typicky rozdělena tak, že Martin Popelář obvykle pokrýval kulturu, Jaroslav Ožana sport a Alexandr Satinský zpravodajství.[15] Vlastní práce v terénu pak byla úzce svázána s technologickými limity tehdejší doby. Fotografové běžně pracovali s černobílými filmy značky Kodak, které museli podle potřeby takzvaně tlačit na vyšší citlivost (až na hodnotu ISO 1600), aby vůbec zvládli zachytit obraz ve špatných světelných podmínkách.

Před plošným zavedením digitálních skenerů vyžadovala distribuce snímků do pražské centrály až neuvěřitelnou improvizaci. Jaroslav Ožana vzpomíná na logistiku, která se dnes zdá takřka absurdní: „Ještě před skenery to fungovalo i tak, že se nafotil film, zjistilo se, kdy jede autobus z ostravského ústředního autobusového nádraží do Prahy, a svitek se poslal autobusem. V Praze ho pak zpracovali, udělali fotky a nasázeli je do novin.“

S postupným vybavením ostravské pobočky se proces přesunul do lokální temné komory, kde práce často připomínala doslova závod s uzávěrkou. Po návratu z terénu neměli fotografové čas na odpočinek; museli se rovnou přesunout do fotokomory,



Sněhová kalamita u Třince, 1999
Fotografie vznikla v době, kdy Martin Popelář pracoval pro Mladou frontu a jezdil fotit zimní kalamity. Snímek zachycuje zapadlý kamion v místě mezi Hnojníkem, Českým Těšínem a Třincem z dob jeho výjezdů. Scéna ho zaujala i tím, že kolem kamionu procházeli lidé, zřejmě děda s vnukem, kteří se přišli podívat.

14 Rozhovor s Jaroslavem Ožanou a Martinem Popelářem, sekce 3. Mladá fronta DNES a začátky v redakci.
15 Rozhovor s Jaroslavem Ožanou a Martinem Popelářem, sekce 6. Jak fungovala práce v novinách a v ČTK.





Kopřivnické šlahouny, 1996
Fotografie je z festivalu Kopřivnické šlahouny, který tehdy patřil k poměrně známým a dlouholetým akcím. Vystupovali tam mimo jiné i Psí vojáci.

Koncert Jethro Tull, 2000
Snímek z halového koncertu vznikl pravděpodobně kolem roku 1997, kdy Martin Popelář ještě pracoval ve Frontě. Na konci koncertu byly mezi diváky vypuštěny balony a právě z té situace fotografie vznikla.

kde jim laborantka ve spěchu pomáhala vyvolávat filmy. Následný proces pod jedním ze dvou zvětšovacích přístrojů vyžadoval absolutní rutinu a přesnost. Zvětšenina musela splňovat přísná redakční kritéria, jak popisuje Ožana: „*Fotka měla přesný formát, používal se rámeček a dolů se ručně zapisovalo, co na ní je, jméno fotografa, místo a další základní údaje. To byly nejdůležitější informace.*“[16] Až takto fyzicky zpracovaný obraz putoval k lamači, který jej sázel na tiskovou stránku. Ostravská redakce měla nicméně oproti jiným regionům jednu obrovskou výhodu – její vydání šlo do tisku jako vůbec poslední v republice. Ožana k tomu dodává: „*Často se daly stihnout i večerní koncerty nebo jiné akce, které se fotily třeba v jedenáct večer nebo o půlnoci, a pořád se to ještě dostalo do vydání.*“[17]

Do těchto striktních každodenních redakčních plánů však pravidelně vstupovaly mimořádné události. Skutečnou zatěžkávací zkouškou nejen pro profesní dovednosti a novinářský systém, ale i pro lidskou odolnost celého týmu se staly katastrofální povodně v červenci roku 1997. Vzhledem k tomu, že Alexandr Satinský právě čerpal dovolenou,



Povodně v Ostravě, 1997

Fotografie vznikla při povodních pro Mladou frontu. Je z Ostravy, z místa u vody směrem k Nové Vsi, kde vojáci zpevňovali hráz pytli s pískem, aby se neprotrhla. Martin Popelář vzpomíná, že to bylo fyzicky i psychicky velmi náročné focení na dřeň. Pršelo, všude bylo bahno a vojáci navíc oblast vyvápňovali chlorem. Byl z toho úplně ulepený, vlasy od chloru, a celé to vnímal jako fyzicky vyčerpávající hnus.

16 Rozhovor s Jaroslavem Ožanou a Martinem Popelářem, sekce 11. Materiály, laboratoř a přechod k digitálu.
17 Rozhovor s Jaroslavem Ožanou a Martinem Popelářem, sekce 5. Dokončování školy a práce v redakci.

veškerá tíha dokumentace rozsáhlé katastrofy dopadla pouze na dvojici Martin Popelář a Jaroslav Ožana. Martin Popelář tehdy denně jezdil na Jesenicko a Bruntálsko.[18]

Práce v zaplavených oblastech se často pohybovala na samé hranici fyzických možností. Nešlo pouze o zachycení vizuálně atraktivního novinového snímku, ale mnohdy o holé přežití a lidskou solidaritu. Tuto extrémní situaci výmluvně přibližuje vzpomínka Jaroslava Ožany: „*Chodili jsme tam vodou skoro po prsa a člověk často ani nefotil, protože pomáhal s evakuací, taháním věcí a lidmi. V takové situaci jde fotografování stranou.*“[19] Sám Martin Popelář na dokumentování zpevňování hrází v ostravské Nové Vsi vzpomíná jako na zcela vyčerpávající zážitek: „*Bylo to fyzicky i psychicky velmi náročné focení na dřeň. Pršelo, všude bylo bahno a vojáci navíc oblast vyvápňovali chlorem. Byl jsem z toho úplně ulepený, vlasy od chloru, prostě fyzicky vyčerpávající hnus.*“[20]

Konec Popelářova působení v deníku splynul s koncem této tvrdé analogové éry na přelomu milénia. Nástup digitální techniky totiž paradoxně prohloubil rozdíly mezi kmenovými zaměstnanci a externisty. Popelář svůj postupný odchod z redakce vysvětluje čistě pragmaticky: „*Když jsem odcházel z Mladé fronty, už přicházel digitál. Jako externista jsem se k digitální technice dostával málo; tu dostávali hlavně kmenoví fotografové. Tehdy to byly drahé aparáty s malým rozlišením. Ještě chvíli se pracovalo s filmy a byla komora, ale už se to rychle měnilo.*“[21]



Jak u nás cizinci tráví Vánoce, 1998

Fotografie černošské rodiny vznikla pro novinové téma o tom, jak u nás cizinci slaví Vánoce. K textu tehdy patřil i rozhovor o jejich zvycích a o tom, co je pro ně v českém prostředí jiné.

18 Rozhovor s Jaroslavem Ožanou a Martinem Popelářem, sekce 4. Povodně v roce 1997.
19 Rozhovor s Jaroslavem Ožanou a Martinem Popelářem, sekce 4. Povodně v roce 1997.
20 Rozhovor s Martinem Popelářem, popis fotografií.
21 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 3. Jak vznikaly jednotlivé fotografie a soubory.





Letní ilustrační fotografie z Rožnova, 1996
Na snímku je chlapec na koupališti v Rožnově. Šlo o běžnou ilustrační fotografii k létu.

Výstava koček na Černé louce, 1998
Fotografie vznikla na výstavě koček na Černé louce. Jde o pracovní snímek pořízený pro Mladou frontu, kde jde z oken tvrdé světlo, takže se s tou fotkou potom muselo hodně pracovat v komoře pod zvětšovákem.





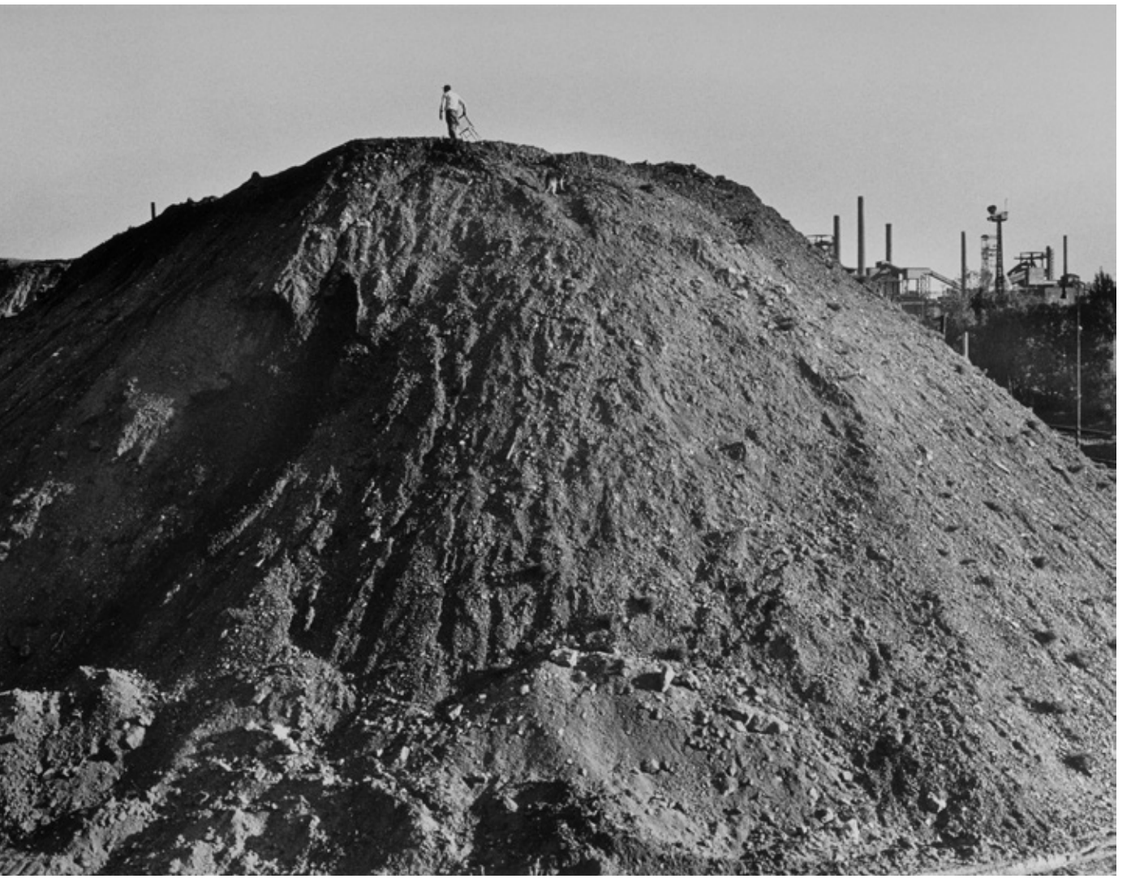
Praha, klub Roxy, 2000
Fotografie vznikla v Praze, pravděpodobně v prostoru Roxy, kde tehdy fotil festival performance s názvem Parní válec. V jedné části probíhala akce, ale jeho zaujal pohled skrze dveře s kulatými okny do kavárny, kde seděli lidé mimo ten festival.

Koncert Natashy Atlas v Kopřivnici, 1998
Fotografie vznikla v kulturáku v Kopřivnici při koncertě Natashy Atlas. Martin Popelář ji fotografoval pro noviny a vzpomíná si, že tam tehdy hrál i DJ Tráva. U této fotografie mu člověk v publiku zakryl objektiv rukou, čímž vlastně vznikl výborný záběr. Sám k tomu dodává, že normálně respektuje, když se někdo nechce fotit, ale tady cítil, že mu tím neubližuje.

3.2.2. Technická kázeň a vstup na volnou nohu

Zajímavým přechodovým obdobím před plným osamostatněním na volné noze byla Popelářova spolupráce s ostravským fotografem Petrem Tkáčem. Tento autor se soustředil na průmyslovou a technickou fotografii a hojně fotografoval například pro Třinecké železárny. Martin Popelář u něj určitou dobu působil jako asistent, i když to znamenalo ústup do pozice pomocníka, šlo o neocenitelnou průpravu. Popelář o něm hovoří s respektem: „*On se věnoval průmyslové a technické fotce, třeba pro Třinecké železárny. Byla to skvělá technická škola. Petr byl svéráz a velmi schopný podnikatel.*“[22]

Začátky vlastního podnikání na volné noze v oblasti kultury však nebyly vůbec snadné a vyžadovaly značnou dávku vzájemné podpory uvnitř komunity. Zásadní roli zde sehrálo hluboké profesní i lidské přátelství s Romanem Poláškem, se kterým Popelář od roku 2001 budoval Fotografickou galerii Fiducia. Jejich spojenectví se tehdy netýkalo pouze výstavnictví, ale i prostého přežití a nutnosti sdílet drahou techniku k obživě. Roman Polášek tuto tvrdou dobu popisuje velmi otevřeně: „*Martin tehdy odešel z Fronty,*



Halda vyhrabané zeminy, 1998
Na území bývalé koksovny Karolina, která byla odvážena k pročištění a následně opět vrácena na místo. Na vrcholku haldy seděl hlídač na židli a právě odcházel.

22 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 3. Jak vznikaly jednotlivé fotografie a soubory.

já byl na volné noze bez velkých známostí, bylo to tvrdé. Přes Slepého se mi pak podařilo do Rakouska prodat soubor s bezdomovci, a za to jsme koupili první digitální foťák, Nikon D200. Složili jsme se na něj. Tady jsme měli společný počítač a střídali jsme se u něj.“[23] Tato solidarita a sdílení vybavení oběma tvůrcům umožnily profesní růst a postupný přechod k novým, lukrativnějším zakázkám.

3.2.3. Divadelní prostředí a zákulisí televizní produkce

Jedním z hlavních dlouhodobých pilířů Popelářovy profesionální dráhy se následně stalo fotografování pro Národní divadlo moravskoslezské, kde zaznamenává tvorbu operních, baletních a muzikálových souborů. Zde se plně zúročila jeho schopnost z novinových let – zachytit děj v pohybu, avšak s mnohem větším důrazem na estetiku a dokonalost scény. Divadelní fotografie je specifická tím, že fotograf se musí stát téměř neviditelným pozorovatelem, který nenarušuje křehkou iluzi představení. Nutnost této ohleduplnosti pregnantně shrnul Roman Polášek: „*Důležitá je ta hudba to divadlo a ten fotograf prostě tam nemá co dělat.*“[24]









Divadelní fotografie
Císař Atlantidy 2023
Julius Caesar 2025
Chaplin 2015
Sunset Boulevard 2015

23 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 8. Fotografie pro instituce a sdílení techniky.
24 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.

Zároveň jde o práci extrémně kvantitativně náročnou. Oproti volné tvorbě, kde stačí vystihnout jeden silný vizuální dojem, je v divadle na autora kladen obrovský tlak na komplexní popisnost celého díla. Popelář to přibližuje na konkrétních číslech: „*Na těch zkouškách, hlavně u opery a muzikálu, nafotím kolem dvou až tří tisíc snímků. Je to dané tím, že je potřeba zachytit celé představení, navíc každou zkoušku hraje jiná alternace a opera i muzikál jsou časově opravdu dlouhé. Ve výsledku odevzdávám z jedné zkoušky zhruba 140 fotografií. Není to tedy jen o momentech, které bych si vybral sám – takové, jaké by třeba stačily pro noviny jako nejsilnější nebo nejzajímavější. V podstatě vytvářím fotografickou „konzervu“, protože každé představení se jednou stáhne a z jeviště zmizí, zatímco fotografie a video zůstávají.*“[25]



Tanečníci v tramvaji, první polovina 90. let
Tanečníci ve Vítkovicích jedou tramvají na trénink a šaty mají zavěšené v okně. Je to krásný pár s trubkami, klasická linka čílo 2 ze Zábřehu.

25 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.

Zvláštní a velmi náročnou disciplínu pak představuje balet. Zde fotograf narazí na nekompromisní pravidla fyziologie a estetiky tance. Sám Popelář to glosuje s velkým respektem k taneční profesi: „*Ta figura musí být přesná. Když balet neděláš, nevíš přesně, co ten člověk chce.*“[26]

Získané zkušenosti s tichou, neviditelnou přítomností na place a schopnost pohybovat se v uměleckém prostředí Popelář zúročil i při práci pro Českou televizi. Působí jako takzvaný backstage fotograf, který dokumentuje samotné natáčení, atmosféru štábu i herce mimo ostré klapky. Roman Polášek pro ilustraci doplňuje, že Popelář byl například dvorním fotografem při vzniku úspěšného televizního seriálu ostravského studia Stíny v mlze.[27]





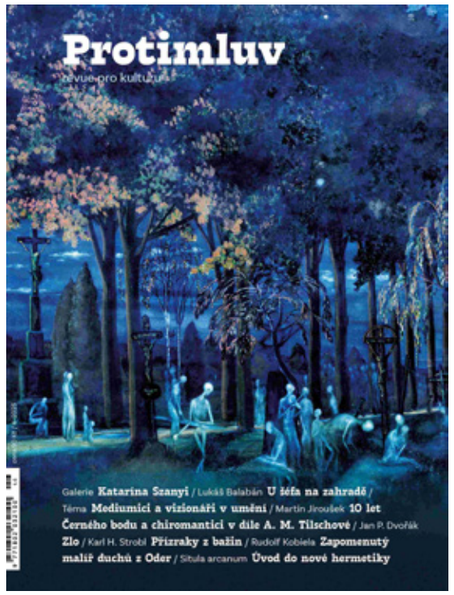




Baletní představení
Barocco, 2015
Carmina Burana, 2015
Labutí jezero, 2013
Dva světy, 2016

26 Rozhovor s Jaroslavem Ožanou a Martinem Popelářem, sekce 10. Další studium, balet a sport.
27 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 8. Fotografie pro instituce a sdílení techniky.







Obálky časopisu Protimluv, 2025
s fotografiemi reprodukcí obrazů focených Martinem Popelářem.

ProtimluvFest (57)
moderuje Jiří Macháček, šéfredaktor časopisu Protimluv.(úplně vpravo)

3.2.4. Protimluv

Nedílnou a trvalou součástí Popelářovy profesní dráhy je mnohaletá práce pro ostravskou kulturní revui Protimluv a stejnojmenné vydavatelství, které vede Jiří Macháček. Popelář zde zajišťuje nejen precizní reprodukce malířských děl (například tvorby Rudolfa Kuběly či Kataríny Szányi) pro obálky a vnitřní strany časopisu, ale je také hlavním dokumentaristou akcí, jako je známý literární ProtimluvFest.[28]

Zajímavé je, že v tomto prostředí se jeho fotografie často stává mnohem více než jen služebným doplňkem textu; naopak, sama text iniciuje. Výmluvně to dokládá vzpomínka šéfredaktora Jiřího Macháčka, kterého k napsání vlastní povídky s názvem Na Karolině přivedla přímo Popelářova momentka: „*Námět k ní mě napadl právě díky jedné fotografii, která mě k napsání toho textu přímo inspirovala. Byl to snímek, na kterém stojí nějaký týpek na zastávce a má na něm téměř průsvitné nohy. Moje povídka pak byla takovým zamyšlením nad tímto mužem, který tam stojí, přemýšlí nad svým životem a ve vzpomínkách jde až někam hluboko do dětství.*“[29] Tím se potvrzuje, že Popelářova schopnost vizuálně uchopit absurditu či poezii ostravského prostředí dokáže plynule generovat vznik nových uměleckých děl.



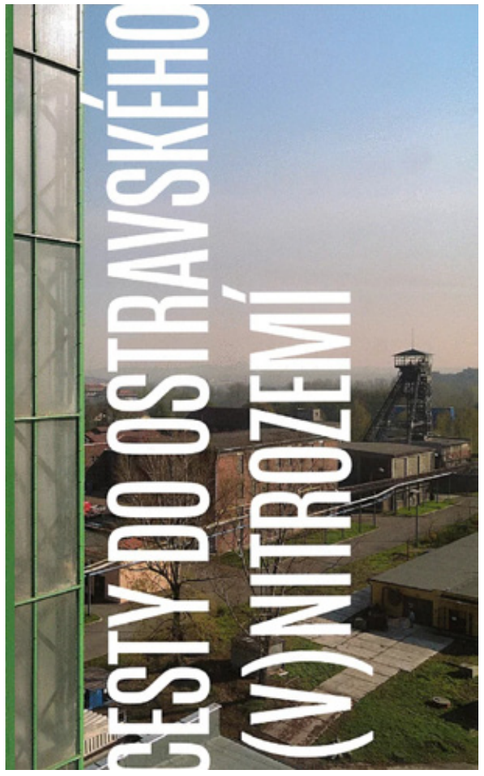
ProtimluvFest
Z koncertu skupiny I Love 69 Popgejů

28 Rozhovor s Jiřím Macháčkem, sekce 1. Reprodukce výtvarného umění a dokumentace akcí.
29 Rozhovor s Jiřím Macháčkem, sekce 2. Spolupráce a literární inspirace fotografií.

3.2.5. Cesty do ostravského (v)nitrozemí

Zcela samostatnou a vysoce specifickou kapitolou v profesní dráze Martina Popeláře je knižní projekt Cesty do ostravského (v)nitrozemí. V tomto případě se již nejedná o běžnou fotografickou zakázku či reportážní dokumentaci, ale o hlubokou autorskou reflexi prostoru, ve kterém fotograf celý život žije a tvoří. Kniha představuje svébytný průsečík mezi literaturou, historií a vizuálním uměním.

Geneze tohoto díla úzce souvisí s okruhem lidí kolem ostravského Antikvariátu a klubu Fiducia. Jak v rozhlasovém rozhovoru vzpomíná Roman Polášek, prvotní impuls vzešel od Ilony Rozehnalové, vůdčí osobnosti Fiducie, která přišla s nápadem na vytvoření netradiční knihy o Ostravě. Autoři se nakonec rozhodli tento koncept navázat na již existující a velmi úspěšnou Mapu ostravských výletů. Ta původně vyšla v roce 2017 u příležitosti oslav 750 let od první písemné zmínky o městě a dočkala se dokonce i anglického vydání.[30]



Cesty do ostravského (v)nitrozemí, 2019
Obálka knihy

Původní mapa nabízela zájemcům dvacet výletních tras. Pro knižní podobu však publicista a literární historik Pavel Hruška připravil natolik rozsáhlé a literárně hutné texty, že se do prvního svazku o úctyhodném rozsahu zhruba 450 stran vešlo pouze deset z nich. Druhý díl si autoři ponechali jako plán do budoucna.[31]

Samotný úvod knihy přitom čtenáře důrazně varuje, aby nečekali tradiční turistickou příručku či přesný návod k beze zbytku poznání města. Ostrava je zde vnímána jako obtížně uchopitelný tvar mnoha faset, kontrastů a nečekaných metamorfóz. Kniha si tak neklade za cíl být encyklopedií. Má sloužit spíše jako pomyslný žebřík nebo vor pro dobrodružné a zvídavé povahy, které chtějí objevovat málo známá místa, poetická zákoutí, svébytné čtvrti a periferní lokality ukryté za zdánlivou fádností.[32]

Po vizuální stránce je publikace unikátní tím, jakým způsobem k ní oba zúčastnění fotografové přistoupili. Z oněch deseti publikovaných tras si fotografování rozdělili naprosto rovným dílem. Roman Polášek to shrnuje stručně s tím, že Martin Popelář nafotil pět tras a on zbylých pět.[33] Zcela neobvyklým rysem pro fotografické publikace ovšem je, že autoři u jednotlivých snímků v knize záměrně neuvádějí, kdo z nich danou

30 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.
31 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 1. Kniha Cesty do ostravského (v)nitrozemí.
32 Úvod publikace *Cesty do ostravského (v)nitrozemí.*
33 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 1. Kniha Cesty do ostravského (v)nitrozemí.

fotografii pořídil. Toto rozhodnutí ukazuje na silné potlačení vlastního autorského ega ve prospěch celistvosti knihy. Důležitý nebyl individuální rukopis, ale vytvoření kompaktního vizuálního pocitu z procházené trasy.

Pro Martina Popeláře znamenala práce na této knize možnost vystoupit z běžné profesní rutiny. Ostrava pro něj vždy představovala dynamické město plné neuspořádanosti, které v člověku neustále vzbuzuje určité napětí a neklid. Právě tento rys je mu jako autorovi velmi blízký.[34] Nutnost fyzicky projít předem stanovené, mnohdy i dvacetikilometrové trasy, ho donutila podívat se na domovský region novou optikou. Sám tento proces sebereflexe a opětovného poznávání popisuje s nadšením, neboť se při něm hýbal a objevoval spoustu nových zákoutí a míst, o kterých se sám teprve dozvídal. Vnímal jako velmi pozitivní, že ho práce na knize donutila otevřít a nahlédnout Ostravu úplně nově.[35]

Kniha Cesty do ostravského (v)nitrozemí tak v Popelářově portfoliu nepředstavuje jen další publikaci, ale především důkaz, že i po desetiletích strávených fotografováním jednoho města v něm lze při ochotě sejít z vyšlapaných cest stále nacházet novou poezii a nečekané obrazové pointy.



Propagujeme uhlí a ocel, 2017
Výstava Ondřeje Durczaka. Foto FGF

34 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.
35 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.



4. Kurátorská činnost a spolupráce s Romanem Poláškem

Když Martina Popeláře popisuji výhradně jako ostravského fotografa, zůstává stranou podstatná část jeho profesní a tvůrčí dráhy. Ta se totiž po přelomu milénia začala odehrávat v prostoru, který se netvořil jako předem hotová a chladná instituce, ale vznikal postupně skrze konkrétní rozhodnutí, improvizace a každodenní provoz. Právě v tomto prostředí se Popelářův autorský život začal organicky propojovat s kurátorskou a organizační prací. Učil se přemýšlet o fotografii v širším rámci, tedy jak se cizí obraz vybírá, instaluje, udržuje a jak funguje v dlouhodobém veřejném provozu.

Současně je tato etapa kapitolou o dlouhodobém profesním partnerství. Fotografická galerie Fiducia nestojí pouze na Martinu Popelářovi, ale na jeho úzké spolupráci s Romanem Poláškem. Jak již bylo zmíněno v předchozích částech práce, jejich spojenectví nespadlo z čistého nebe, ale plynule navazovalo na dřívější sdílení techniky, společné úhrady drahého vybavení a nekonečné diskuze o fotografii, které započaly už během jejich společné civilní služby v první polovině devadesátých let.

4.1. Co je Fiducia

Abychom mohli zrod Fotografické galerie Fiducia číst přehledně a pochopit její význam, je nutné ji nejprve zasadit do širšího kontextu tehdejší i pozdější ostravské scény. Fiducia totiž nebyla a není jediným místem, o které se regionální fotografie opírala. Výstavní a kurátorská činnost se v regionu dlouhodobě utvářela kolem Institutu tvůrčí fotografie, který využíval prostory jako byla Galerie Opera v Divadle Jiřího Myrona nebo Kabinet fotografie při Slezském zemském muzeu.(1) V pozdějších letech pak vizuální mapu města doplnily i další nezávislé iniciativy, jako například Galerie Díra, která propojila výstavní program se sdílenou temnou komorou (původně fungující v areálu Dolu Hlubina a později v dalších lokacích), nebo velkorysý industriální prostor FUTUREUM v Dolních Vítkovicích. V tomto dynamickém ekosystému má Fiducia své pevné místo.

Historie samotného názvu Fiducia přitom připomíná spíše divoké putování než stabilní instituci. Michaela Bobková ve své práci přesně upozorňuje, že původní galerie téhož jména, kterou v devadesátých letech kurátoroval Ivo Sumec ve Frýdku-Místku, má s dnešní Fotografickou galerií Fiducia shodný vlastně pouze název. Po zániku frýdeckého prostoru nalezla tato původní galerie na jaře roku 1995 azyl v legendární ostravské hospodě Černý pavouk na Stodolní ulici, aby se na konci téhož roku přesunula do suterénu domu na Nádražní ulici. Zde vystavovali převážně výtvarníci mladší generace, jako byli Daniel Balabán či Jiří Surůvka.(2) Tato „starší vrstva“ sice nepředstavuje přímý organizační předstupeň dnešní galerie, ale dokazuje, že jméno Fiducia již v ostravském prostředí cirkulovalo a bylo přirozeně spjato s tehdejší alternativní scénou, pro niž byly přesuny, hospody a suterény typickým prostředím.

1 BOBKOVÁ, Michaela. *Fotografická galerie Fiducia*. Bakalářská práce.
2 BOBKOVÁ, Michaela. *Fotografická galerie Fiducia*. Bakalářská práce.

Galerie Fiducia, 2026
Viki Kollerová: Kameň ó lom. Foto Valdemar Bednarz

Zásadní obrat, který přímo vede k Martinu Popelářovi a Romanu Poláškovi, se začal psát až na samém konci devadesátých let. V roce 1999 se do prostor na Nádražní ulici přestěhoval antikvariát Ilony Rozehnalové a dům začal fungovat jako spletitý a do značné míry nepřehledný organismus. Vedle antikvariátu zde jako podnájemníci působili provozovatelé kavárny a hospody a v suterénu fungovala Galerie 761.

Roman Polášek v té době v domě pracoval jako provozní hospody a právě v tomto neformálním prostoru začal organizovat první fotografické výstavy. Celá situace však měla k profesionální galerii velmi daleko. Provoz hospody narážel na vážné problémy, které Roman Polášek zpětně popisuje velmi otevřeně: „*Tehdy tu byl provozní Mirek Zelinský a celé to nedopadlo dobře. Dostali výpověď kvůli neplacení nájmu a naléval se tady alkohol patnáctiletým, šestnáctiletým.*“ Krizový moment, který definitivně ukončil tuto provizorní éru, doplňuje Martin Popelář historkou, jež dokonale ilustruje tehdejší ostravskou realitu. Ilona Rozehnalová podle něj o hlubokých dluzích hospody dlouho nevěděla. „*Zjistila to až ve chvíli, kdy tam začali pobíhat Vietnamci s metry a prostor si přeměřovat, protože to město dalo do dražby. Teprve pak začala situaci řešit a zjišťovat, co dál.*“[3]

„*Po jednáních s městem o převodu prostor na Ilonu Rozehnalovou vyplynul jednoznačný požadavek na zrušení hospody. Roman Polášek mi (Martinu Popelářovi) zavolal, jestli bychom se nepustili do provozování fotografické galerie. Od začátku jsme chtěli pořádat výstavy, za kterými jsme tehdy museli jezdit do Prahy a Brna – tak proč si je neudělat sami, pro radost, a představit je v Ostravě. Dalším bonusem bylo setkávání s autory a možnost poznat je mnohem blíž i jako lidi. V té době, a myslím, že v mnohém to pro Ostravu platí dodnes, platilo: ‚co si neuděláš sám, to nemáš‘. Přivézt do Ostravy špičkovou českou i zahraniční fotografii však*



Francie, 1992
Fotografie chlapce, kterého potkal ve Francii, kde bydlel u jedné rodiny.

3 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 4. Jak vznikla Fotografická galerie Fiducia.

vyžadovalo zásadní rekonstrukci a architektonickou proměnu, která byla dokončena v květnu 2001.“[4]

Novou éru, již plně pod kurátorskou taktovkou dvojice Popelář a Polášek, slavnostně otevřela 7. června 2001 výstava respektovaného fotografa Ivana Pinkavy s názvem Adam a Eva. S organizací této ambiciózní premiéry jim pomohl Jindřich Štreit, který s Pinkavou osobně komunikoval.[5] Tato událost se do paměti ostravské kulturní scény zapsala neobyčejně silně, k čemuž přispělo i performativní vystoupení Teatru Novogo Fronta přímo před galerií. Dita Pepe na tento zahajovací večer vzpomíná jako na zlomový okamžik: „*Byla to pecka. Do Ostravy přijela taková ikona jako Pinkava a k tomu tam proběhlo to představení. Pamatuju si, že jsme to viděli naživo poprvé – to, co se vůbec dá s lidským tělem dělat. […] Hodně lidem to v té době otevřelo oči, propojilo to zdejší komunitu a celkově to posunulo úroveň fotografie v Ostravě.*“[6] Podobně to vnímal i Tomáš Pospěch, který dodnes cítí, „*že tam kluci spustili skvělý projekt.*“[7]

Po tomto úspěšném rozjezdu výstavního programu došlo v roce 2002 i k definitivnímu institucionálnímu ukotvení celého domu. Ilona a Jiří Rozehnalovi uspěli ve výběrovém řízení, převzali objekt od města do nájmu, zrušili hospodu a vytvořili komplexní prostor zahrnující antikvariát, přednáškovou místnost a dvě plnohodnotné výstavní síně – Fotografickou galerii Fiducia a později Galerii Dole. Od té chvíle se Antikvariát a klub Fiducia stal stabilním nezávislým centrem. Místem, kde se nejen vystavuje, ale kde se přirozeně potkávají debaty, autorská čtení a odkud vycházejí známé Šumné procházky za architekturou s Martinem Strakošem a Radovanem Lipusem.[8] Respekt, který si tento prostor za léta vybudoval, nakonec výstižně a prostě shrnuje Jindřich Štreit, když podotýká, že kdykoliv dnes přijede do Ostravy, „tak se tam zastaví.“[9]

4.2. Kurátorská dvojice Martin Popelář a Roman Polášek

Pro Martina Popeláře znamenalo působení ve Fiducii zcela zásadní rozšíření jeho vztahu k fotografickému médiu. Jeho pozornost se od samotného pořizování snímků plynule přesunula k fázím, které logicky následují poté. Začal se plně věnovat editačnímu výběru cizích děl, jejich fyzické instalaci, dlouhodobé komunikaci s vystavujícími autory a celkovému udržování výstavního programu v chodu. Zkušenosti z terénu, cit pro obraz a schopnost rychlého rozhodování, kterou získal v novinářském prostředí, nyní beze zbytku uplatňoval při budování ucelené výstavní koncepce.

Tuto rovinu jeho profesní dráhy naprosto nelze oddělit od úzké spolupráce s Romanem Poláškem. Jak již bylo zevrubně nastíněno, jejich kurátorská synergie vyrůstá z velmi pevných základů. Praktické sdílení prvních digitálních fotoaparátů a společného počítače v dobách ekonomické nouze se po otevření galerie přirozeně transformovalo do každodenního sdílení pracovních povinností. Tento plynulý přechod k systematickému vedení galerie zřetelně ukazuje, jak hluboké kořeny jejich partnerství má. Nutnost čistě pragmaticky sdílet první drahou digitální techniku a střídat se u jednoho pracovního počítače v těžkých začátcích na volné noze je naučila vzájemné toleranci a schopnosti

4 ADAMÍČEK, Radovan. *Veřejné fotografické prezentace na Ostravsku devadesátých let.*
5 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 4. Fiducia a kurátorská práce.
6 Rozhovor s Ditou Pepe a Petrem Hrubešem, sekce 5. Fenomén galerie Fiducia.
7 Rozhovor s Tomášem Pospěchem, sekce 4. Otevření galerie Fiducia.
8 BOBKOVÁ, Michaela. *Fotografická galerie Fiducia*. Bakalářská práce.
9 Rozhovor s Jindřichem Štreitem, sekce 2. Galerie Fiducia a rodinné vazby.

každodenní domluvy. Tato praktická koordinace při vlastní tvorbě pak zcela přirozeně přerostla v pevnou a dlouholetou kurátorskou souhru.[10]

Tato naprostá sehranost se nejvýrazněji projevuje přímo během instalací. Martin Popelář i Roman Polášek v rozhlasovém rozhovoru velmi otevřeně popisují svůj osvědčený pracovní princip, který spočívá v zavěšování děl podle napnutého provázku.[11] Tento technický postup zajišťuje instalaci přesný rytmus, jednotnou výšku a plynulé vizuální návaznosti mezi jednotlivými obrazy. Zavedený rituál jim umožňuje pracovat vysoce efektivně, přičemž se však úzkostlivě vyhýbají rutinnímu opakování jedné univerzální šablony. Fotograf Tomáš Pospěch, jenž s Fiducií opakovaně spolupracoval jako vystavující autor, hodnotí jejich souhru velmi vysoko a přidává osobní zkušenost s jejich instalačním stylem: „*Spolupráce s Martinem je skvělá a neoddělitelná od spolupráce s Romanem Poláškem. Tvoří pevně secvičenou dvojku. (...) Za ta léta jsme si vypěstovali určitý rituál – daří se nám instalovat poměrně rychle, ale od výstavy k výstavě různorodě, s co největším naslouchánim prostoru a fotografiím.*“[12]

Během let si dvojice vybudovala jasně rozpoznatelnou a stabilní dramaturgii. V relativně skromném prostoru dokázali představit mimořádně široké spektrum přístupů k fotografickému obrazu, od klasického humanistického dokumentu přes konceptuální projekty až po přesahy k novým médiím. Kurátorská práce u nich přitom znamená hluboké promýšlení kontextu. Fotograf a teoretik Josef Moucha při vzpomínce na přípravu



Galerie Fiducia 2026
Vernisáž výstavy Adriána Švece Portrét současného Polska, leden 2026, foto Valdemar Bednarz

10 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 8. Fotografie pro instituce a sdílení techniky.
11 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.
12 Rozhovor s Tomášem Pospěchem, sekce 5. Kurátorská spolupráce.

ostravské expozice Italský deník 1965–1966 fotografa Jana Lukase zdůrazňuje, že Popelář s Poláškem měli celou akci „*do detailu rozmyšlenou a při plánování bedlivě sledovali širší souvislosti galerijního programu.*“[13]

Zásadním a naprosto neměnným kurátorským principem, na kterém Martin Popelář s Romanem Poláškem program galerie od samého počátku staví, je striktní požadavek na vystavování fyzických autorských zvětšenin. V současné době, kdy se vizuální tvorba masivně konzumuje v digitální podobě, vnímají Fiducii jako prostor pro bezprostřední setkání s hmatatelným obrazem. Roman Polášek tento fyzický kontakt s dílem zdůrazňuje jako klíčový: „*Radši máme ale originály, ten pocit držet je v ruce.*“[14] V galerii tak divák vnímá skutečný materiál, tonalitu a zamýšlený formát, za kterým si autor pevně stojí. Jak oba tvůrci společně akcentují, vědomě tím bojují proti dnešnímu trendu povrchního prohlížení děl na monitorech a tabletech. Vracejí tak fotografii její původní hodnotu svébytného artefaktu.

Z pozice autorů se oba tvůrci postupně vypracovali do role zkušených hybatelů kulturního dění. Jejich společný přístup spojuje velký respekt k vystavenému dílu s hlubokou znalostí technických možností a neokázalou pracovitostí, díky níž se Fotografická galerie Fiducia stala trvalou a prestižní součástí české vizuální scény.

4.3. Příběhy výstav: Od objevování archivů po výtvarné přesahy

Způsob kurátorské práce Martina Popeláře a Romana Poláška lze nejlépe ilustrovat na konkrétních výstavních projektech, které se v Galerii Fiducia podařilo realizovat. Praxe totiž ukazuje, že jejich role zdaleka nekončí u prostorové instalace hotového díla. Naopak, velmi často zasahuje hluboko do samotného editačního procesu, objevování zapomenutých archivů či překračování hranic klasického fotografického média.

4.3.1. Jan Lukas a premiéra neznámého deníku

Jedným z nejvýznamnějších počinů první dekády fungování galerie se stala expozice Italský deník 1965–1966 klasika české fotografie Jana Lukase, jež proběhla na podzim roku 2006. Výjimečnost tohoto projektu spočívala v tom, že ostravské publikum mělo možnost spatřit zcela neznámý a do té doby nepublikovaný soubor. Jan Lukas tyto snímky pořídil během přibližně deseti měsíců strávených v italských uprchlických táborech (například v Terstu či u Neapole) po svém odchodu z Československa v srpnu 1965.[15]

Materiál získala galerie díky úzkému kontaktu kurátorů s dcerou fotografa, Helenou Lukasovou, která jim poskytla přístup k rodinnému archivu. Tuto mravenčí práci zasazuje do přesného historického a technického kontextu fotograf a teoretik Josef Moucha. Podle jeho svědectví Lukas tyto italské filmy vyvolal až po svém příletu do New Yorku, avšak za svého života z nich zhotovil jen naprosté minimum zvětšenin a Italský deník nikdy veřejně nezpřístupnil.[16]

13 Rozhovor s Josefem Mouchou
14 Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid. Vltava, 2019. Český rozhlas.
15 BOBKOVÁ, Michaela. *Fotografická galerie Fiducia*. Bakalářská práce.
16 Rozhovor s Josefem Mouchou.

Ostravská výstava tak znamenala absolutní premiéru. Kurátorská pečlivost se zde projevila i v technologickém přístupu k obrazu. Josef Moucha upozorňuje na důležitý detail týkající se finální prezentace: reprodukce v tištěném katalogu se místy drobně lišily od fyzických exponátů na stěnách galerie. Data pro tisk totiž vznikala odlišnou cestou než samotné výstavní zvětšeniny, které klasickou temnokomorovou cestou precizně zhotovil Luděk Vojtěchovský.[17] Obě verze však striktně dodržovaly původní kompozice bez výřezů, čímž kurátoři zachovali autentickou spontánnost Lukasova dobového vidění.

4.3.2. Jiří Surůvka a záchrana digitálních dat

Zcela odlišnou a vysoce specifickou polohu kurátorské práce představuje dlouhodobá spolupráce s vůdčí osobností ostravské nezávislé scény, Jiřím Surůvkou. V jeho případě se Martin Popelář s Romanem Poláškem museli vyrovnat s autorem, který nevystupuje jako klasický fotograf. Fotografie pro něj představuje spíše doplňkový záznamový nástroj pro jeho komplexní výtvarné a performativní uvažování.[18]

Praktická příprava Surůvkových výstav, jež se v horním prostoru Fotografické galerie Fiducia s odstupem let uskutečnily hned dvě, obnášela značnou dávku improvizace a doslova archeologickou práci s digitálními daty. Sám umělec přiznává, že mnohé ze svých raných digitálních fotografií (pořízených například během ročního stipendijního pobytu v Německu) ukládal na dobová CD, z nichž data v průběhu let postupně mizela.[19] Surůvka při přípravě na výstavu musel prohledat všechny své flešky a cédéčka, aby dokázal roztříštěný materiál vůbec schromáždit.[20] Kurátorům nakonec odeslal



Galerie Fiducia, 2025
Výstava Jiřího Surůvky v březnu 2025, foto Valdemar Bednarz

17 Rozhovor s Josefem Mouchou, sekce 1. Výstava Jana Lukase a paralela s Mošnovem.
18 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 4.
19 Rozhovor s Jiřím Surůvkou, sekce 5. Metoda práce: Náhoda vs. Inscenace.
20 Rozhovor s Martinem Popelářem, sekce 4.

přibližně dvě stě zachráněných souborů, z nichž Martin Popelář s Romanem Poláškem destilovali finální a údernou výstavní selekci.[21]

Roman Polášek navíc upozorňuje na výrazný koncepční posun mezi oběma výstavami. Zatímco první expozici pojali kurátoři jako čistou fotografii, druhá výstava již naplno integrovala nová média, videoart a prostorové instalace. Přípravy tohoto přesahového projektu vyžadovaly značné technické i osobní nasazení. Kurátoři tiskli díla přímo na místě na nově pořízené tiskárně formátu A2, přičemž samotná instalace připomínala spíše živelnou performanci, ke které se podle Poláškových slov museli aktéři *„doslova propít.“*[22]

Z Popelářova pohledu tak galerie u tohoto typu umělců funguje jako nezbytný překladatel. Pomáhá převést divokou výtvarnou praxi, plnou absurdních intervencí – ať už jde o aplikaci komiksového obličeje z filmu Toy Story na Munchův obraz Výkřik, nebo o performativní autoportrét s nabílenou tváří vystupující z mobilní toalety Toi Toi[23] – do jasně čitelné výstavní situace, aniž by ji však zbavila její původní ostravské syrovosti.

4.3.3. Dita Pepe a Petr Hrubeš: Galerie jako dětský pokoj

Dalším výrazným příkladem, kam až kurátoři Martin Popelář s Romanem Poláškem nechávají vystavující autory ve svém prostoru zajít, byla společná prezentace Dity Pepe a Petra Hrubeše. V tomto případě se výstava fotografií plynule přelila do komplexní prostorové instalace a performance. Autoři se rozhodli proměnit strohé galerijní prostředí v naprostou iluzi svého vlastního domova. Jak Dita Pepe s nadšením vzpomíná, z prostoru tehdy udělali doslova svůj vlastní pokoj, aby setřeli hranici mezi galerií a soukromím: *„Chtěli jsme to udělat tak, jak by to vypadalo, kdyby k nám lidé přišli domů. Opravdu jako dětský pokoj našich malých dcer. Dovezli jsme tam dřevěnou rozkládací postel se dvěma čely, matraci, peřiny. Kus stěny jsme vymalovali barevně s puntíky.“*

Nezůstalo však pouze u stěhování nábytku. Aby byla atmosféra intimního prostoru dokonalá a útočila na všechny smysly návštěvníků, autoři do galerie přenesli kus svého skutečného života. Tuto snahu o vytvoření zcela autentického zážitku Dita Pepe popisuje detailně: *„A co víc, přinesli jsme tam živé zebřičky. To jsou ptáčci, kterým se u nás doma tak dařilo, že se nám rozmnožili z vajíček. Na vernisáž jsme tedy přinesli celou klec se zebřičkami a napekli jsme muffiny. Z té přípravy jsem měla obrovskou radost. Přišlo tehdy hrozně moc lidí.“*

Samotná autorka navíc do celé události vtiskla silný performativní prvek, když zúčastněné ženy oblékla do svatebních šatů. O této své iniciativě a celkové atmosféře vernisáže hovoří jako o velmi specifickém momentu: *„Úplně jsem se v tom našla – obléknout všechny tak, aby vypadaly jinak než normálně a cítily se pro tu chvíli speciálně. Byly jsme tam jako tři nevěsty. Působilo to hodně surrealisticky, potkaly se tam zkrátka divné věci.“*[24]

Tato událost přesně ilustruje, že Fotografická galerie Fiducia pod vedením Martina Popeláře a Romana Poláška neslouží jen jako pasivní místo pro formální zavěšení adjustovaných snímků, ale poskytuje tvůrcům naprostou svobodu k experimentu a k vytvoření celistvého, silně emotivního divácského zážitku.

21 Rozhovor s Jiřím Surůvkou, sekce 5.
22 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 6. Kurátorská praxe a plánování výstav.
23 Rozhovor s Jiřím Surůvkou, sekce 2. Instalace Toi Toi a spojení s Toy Story a Munchem.
24 Rozhovor s Ditou Pepe a Petrem Hrubešem, sekce 4. Autorská výstava a instalace „dětského pokoje“.

4.3.4. Transport originálů a autonehoda s Weegee

Přivážet do regionální galerie díla světového formátu mnohdy vyžadovalo od kurátorů extrémní osobní nasazení a ochotu riskovat. Zcela doslovně se to projevilo při přípravě výstavy legendárního amerického reportéra Weegeeho, známého svými syrovými snímky nočních newyorských zločinů a autonehod. Aby mohli Martin Popelář s Romanem Poláškem tuto výstavu realizovat, museli si zapůjčit originální zvětšeniny až z galerie v Chebu. Roman Polášek na tuto produkčně i lidsky dramatickou událost vzpomíná: „*Když jsme to sem vezli, byla strašná ledovka. Já jsem v tom autě sice nebyl, ale jel tam Martin, Jiří Malík a Jirka Šigut. Kluci se s tím autem vybourali a postavili ho na střechu.*“ Kurátoři a jejich spolupracovníci naštěstí vyvázli bez vážnějších zranění, avšak celá situace získala až absurdně symbolický rozměr. Jak Roman Polášek s hořkým úsměvem dodává, k zapůjčeným slavným Weegeeho fotografiím automobilových havárií tak ostravští galeristé získali „rovnou i vlastní příběh.“[25]

4.3.5. Outsider art: Objev Otakara Matuška

Dramaturgie Fiducie cíleně přesahovala hranice etablovaných a světových jmen. Pevnou součástí její identity bylo objevování lokálních, často zcela neškolených a svérázných tvůrců. Typickým příkladem byla první samostatná výstava ostravského tvůrce miniatur Otakara Matuška, s nímž kurátoři zažili mimořádně komplikovanou spolupráci. Matušek své drobné snímky, pořízené mimo jiné i přes obyčejný kuchyňský cedník, doplňoval vlastními aforistickými texty a byl pevně přesvědčen o jejich vysoké hodnotě.

Jednání před výstavou dospělo podle Romana Poláška až k hádkám, když autor přinesl kartičky s nalepenými fotografiemi. „*Zastavárník mu to tady bral za sto korun. My jsme mu řekli: ‚My ti těch sto korun dáme za každou, co se nám bude líbit na výstavu.‘ Koupili jsme jich od něj asi třicet a dvacet nám půjčil Jiří Valoch,*“ přibližuje Roman Polášek pragmatické řešení situace. Syrová instalace drobných kartiček umístěných čistě pod plexisklem následně vyvolala střet s etablovanou uměleckou scénou. Roman Polášek vzpomíná, jak je výtvarník Jiří David kritizoval slovy: „*že publikum testujeme a že by k tomu lidé měli dostávat lupu.*“ Tento přístup však přesně vystihuje kurátorskou odvahu Martina Popeláře a Romana Poláška prezentovat obraz bez zbytečných příkras, umělého galerijního patosu a bez ohledu na očekávání takzvaného vysokého umění.[26]

4.3.6. Nekompromisně nekomerční etos galerie

Všechny tyto zmíněné výstavní projekty spojuje jeden zásadní princip, který Martin Popelář i Roman Polášek vtiskli Fotografické galerii Fiducia od samého počátku, a to její absolutní otevřenost a nekomerční charakter. Přes veškeré ekonomické obtíže z prvních let, kdy galerie podle Poláškových slov „*žrala jenom peníze*“,[27] kurátoři striktně odmítli zavést systém zpoplatnění. Tento étos se stal určujícím pro celou další existenci instituce. Roman Polášek to shrnuje do jasného programového prohlášení: „*Na tom jsme si to postavili – že to nebude komerční a nebude se tu platit vstupné, ať se každý může přijít podívat, kolikrát chce.*“[28] Díky tomuto rozhodnutí si Fiducia trvale udržela charakter přirozené a živé součásti každodenního ostravského veřejného prostoru.

25 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 5. Významné výstavy a autoři.
26 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 6. Kurátorská praxe a plánování výstav.
27 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 8. Fotografie pro instituce, sdílení techniky a začátky.
28 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 6. Kurátorská praxe a plánování výstav.

4.4. Komorní scéna Aréna: Fotografie v divadelním čase

Zatímco Fotografická galerie Fiducia představovala pro Martina Popeláře a Romana Poláška hlavní a suverénní kurátorskou základnu, jejich organizační aktivity se neomezovaly pouze na tento prostor. Paralelně s provozem na Nádražní ulici udržovala tato dvojice po dobu přibližně osmi let další, zcela specifickou výstavní linku ve foyer Komorní scény Aréna. Tento projekt výborně ilustruje jejich schopnost přizpůsobit kurátorskou práci odlišnému typu veřejného prostoru a fungovat v rámci cizí, již zavedené instituce.

Komorní scéna Aréna je zavedené městské divadlo v centru Ostravy. Foyer tohoto divadla přirozeně postrádá parametry neutrální, tiché galerie (tzv. white cube). Jde o tranzitní zónu, kde se divák pohybuje v omezeném a přísně frázovaném čase – před začátkem představení, o přestávce a po jeho skončení. Fotografie se zde ocitá v prostředí, kam publikum přichází primárně za živým dramatickým zážitkem. Výstavní obraz tak musí v prostoru fungovat rychle a přesně.

Možnost využívat toto foyer pro pravidelné fotografické výstavy vyplynula z dlouholeté profesní vazby Romana Poláška na tuto instituci. Sám Polášek vysvětluje, že pro divadlo fotografoval přes dvacet let. Úvodním impulsem se stala úspěšná prezentace jeho vlastního autorského souboru s lidmi bez domova, na jejímž základě mu divadlo nabídlo možnost prostor pravidelně a koncepčně využívat v kvartálním rytmu. Martin Popelář se do tohoto výstavního provozu brzy naplno zapojil. Dvojice tak společně vybírala autory, domlouvala instalace a dbala na to, aby se program nerozpadl na pouhou náhodnou dekoraci stěn před divadelním sálem.

Propojení obou výstavních prostorů – Fiducie a Arény – navíc kurátorům přineslo nečekanou strategickou výhodu. Divadelní foyer jim umožnilo rozšířit nabídku směrem k etablovaným autorům prostřednictvím modelu „tam i tady“. Roman Polášek jako příklad uvádí spolupráci s předním českým fotografem Pavlem Márou. Aby dokázali takto významného autora do Ostravy přilákat, nabídli mu dvojitou expozici. Zatímco ve Fiducii se prezentovaly jeho současné soubory, v divadelní Aréně souběžně vystavoval svůj starší, barevně inverzní cyklus Madony.

Práce ve foyer cizí instituce však logicky přinášela i své limity a konflikty zájmů. Výmluvně to dokládá dvouletá dramaturgická kapitola, během níž Popelář s Poláškem v Aréně vystavovali divadelní plakáty renomovaných autorů, jako byli Dita Pepe či Ivan Pinkava. Tento zdánlivě tematicky příbuzný koncept narazil na přirozený odpor domovské scény. Divadelní soubor i vedení nesli s nelibostí, že se v jejich vlastním prostoru propagují vizuály a inscenace konkurenčních divadel, což nakonec vedlo k předčasnému ukončení tohoto konkrétního výstavního programu.

Kurátorská linka v Komorní scéně Aréna byla nakonec po osmi letech ukončena, a to především z časových důvodů a pro enormní vytížení obou tvůrců při paralelním vedení Fiducie. Přesto tato etapa tvoří důležitou součást Popelářova profesního portrétu. Zřetelně totiž ukazuje, jak lze kurátorskou praxi flexibilně aplikovat v mantinelech odlišného kulturního provozu a jak může fotografie obohacovat prostor, ve kterém primárně hraje jiný typ umění. [29]

29 Rozhovor s Romanem Poláškem, sekce 6. Kurátorská praxe a plánování výstav.



Roman Polášek a Martin Popelář. 2019
Foto FGF

5. Přepisy rozhovorů a další texty

Následující část bakalářské práce je věnována přepisům rozhovorů, které tvoří stěžejní primární zdroj pro zmapování fotografické a kurátorské dráhy Martina Popeláře. Tyto rozhovory jsem realizoval v průběhu přípravy samotné práce, a to převážně formou osobních setkání. Zatímco s některými respondenty proběhla setkání jednorázově, s klíčovými osobnostmi – především se samotným Martinem Popelářem a Romanem Poláškem – jsem se setkával opakovaně. Tento postup mi umožnil jít v tématech více do hloubky, navazovat na předchozí zjištění a doplňovat kontext. V některých případech, například u Tomáše Pospěcha, byly informace získány či doplněny i formou písemných odpovědí. Pro úplnost je součástí také upravený přepis veřejného rozhovoru z pořadu Vizitka Českého rozhlasu Vltava.

Hlavním cílem tohoto dotazování bylo získat autentická svědectví o profesním i uměleckém vývoji Martina Popeláře z různých úhlů pohledu. Sledoval jsem zejména jeho formování během studií na Institutu tvůrčí fotografie (ITF), zkušenosti z každodenní práce reportážního fotografa pro Mladou frontu DNES a především historický a dramaturgický vývoj Fotografické galerie Fiducia, na jejímž chodu se podílí.

Aby byl text práce logicky ukotven a čtenář se mohl snáze orientovat v tom, z jakých pozic jednotliví mluvčí k tématu přistupují, uvádím zde stručný přehled všech respondentů.

5.1. Seznam respondentů

Martin Popelář: Hlavní objekt této práce, ostravský fotograf a kurátor. Rozhovory s ním jsou naprosto stěžejní pro pochopení jeho osobní motivace, přístupu k reportážní i volné fotografii a pro detailní autorský komentář k jeho nejdůležitějším snímkům.

Roman Polášek: Blízký přítel, kolega a spoluzakladatel Fotografické galerie Fiducia. Jeho svědectví je klíčové pro zmapování více než dvacetiletého fungování galerie, její výstavní dramaturgie a také společných autorských projektů, jako je připravovaná kniha Cesty do ostravského (v)nitrozemí.

Jaroslav Ožana: Bývalý kolega z ostravské redakce Mladé fronty DNES a spolužák z ITF. Rozhovor s ním poskytuje cenný vhled do tehdejší novinářské praxe, specifik analogového zpracování fotografií a zvládání náročných krizových situací, jako byly rozsáhlé povodně v roce 1997.

Jindřich Štreit: Významný český fotograf, pedagog a raný mentor Martina Popeláře. Jeho odpovědi osvětlují Popelářovy fotografické začátky, přímý vliv sociálního dokumentu na jeho tvorbu a pomoc při zprostředkování prvních výstav v galerii Fiducia.

Tomáš Pospěch: Kolega z dob studií na ITF a častý hostující kurátor ve Fiducii. Jeho pohled je důležitý pro širší kontextualizaci společného školního projektu Lidé Hlučínska a nabízí fundované profesní zhodnocení dlouholeté kurátorské a instalační práce pánů Popeláře a Poláška.

Jiří Siostrzonek: Pedagog ITF a hlavní iniciátor projektu Lidé Hlučínska. Jeho postřehy jsou zásadní pro pochopení spíše tiché a nenápadné, avšak velmi vytrvalé a konzistentní povahy Martina Popeláře v rámci ostravské kulturní scény.

Dita Pepe a Petr Hrubeš: Spolužáci z institutu a přátelé. Do textu vnášejí osobní vzpomínky na studentská léta, terénní praxi na Hlučínsku a sdílenou komunitní atmosféru při realizaci prvních nezávislých výstav.

Josef Moucha: Fotograf, teoretik a kurátor. Poskytuje nezávislý a odborný pohled na institucionální význam galerie Fiducia a doplňuje detaily k historicky zásadním výstavním projektům, jakým bylo například objevení a vystavení italského souboru Jana Lukase.

Jiří Surůvka: Výrazný ostravský performer a výtvarník. Jeho vyprávění dokresluje specifické prostředí ostravské bohémy, v níž se Popelář pohyboval a kterou fotografoval, a popisuje jeho otevřený přístup k vystavování intermediálních instalací.

Jiří Macháček: Vydavatel kulturního časopisu Protimluv. Rozhovor s ním je užitečný pro ucelené zdokumentování současné profesní činnosti Martina Popeláře, zejména v oblasti reprodukční fotografie uměleckých děl a precizní dokumentace lokálních kulturních festivalů.

Petr Vilgus: je současný český historik fotografie, publicista, vysokoškolský pedagog, od roku 2006 do roku 2022 zastupitel městské části Praha 8. Absolvoval bakalářský a magisterský studijní program na Institutu tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě



Libuše Jarcovjáková, 2015
Výstava Demiurogové.Preview Foto FGF

(1994–2001) a doktorské studium na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze (2002–2006). Jeho oborem je tvůrčí a užitá fotografie a dějiny výtvarného umění.

Jan Balabán: Nejčastěji psal existenciální povídky, které zachycovaly hrdiny v životní krizi. Jeho vážná díla s nedostatkem humoru a sociálně kritickým tónem byla ovlivněna především ostravským prostředím, konzervativními názory a jeho životem v Českobratrské církvi evangelické. Od roku 2007 pravidelně přispíval do časopisu Respekt. V roce 2004 byla jeho kniha povídek Možná že odcházíme vyhlášena v anketě Lidových novin jako kniha roku, získala nominaci na Státní cenu za literaturu i cenu Magnesia Litera (2005). (Wikipedie, 105)

5.2. Martin Popelář

Rozhovory probíhaly v období prosinec 2024 – leden 2026. V rámci rozhovorů vznikly popisky ke všem fotografiím, které jsou v práci. uvedeny.

5.2.1. Civilní služba, začátky a první fotografie

Co bylo s civilní službou, když jsi maturoval v roce 1989?
Po maturitě jsem normálně nastoupil do práce. Dělal jsem ve družstvu. Civilní služba pak byla někdy v letech 1990 nebo 1991.

Ty jsi po škole nastoupil do družstva?
Ano. Byl jsem tam asi půl roku, v družstvu Krmelín.

Do JZD?
Ano.

Co jsi tam dělal?
Měl jsem zemědělskou školu, takže jsem nastoupil jako traktorista. Pak jsem přešel do přidružené výroby, kde jsme dělali v Hrabové. Byla to v podstatě dělnická práce.

Podal jsi žádost o civilní službu hned?
Ne. Civilní služba už byla uzákoněná, ale přesný rok si dnes nejsem jistý. Maturoval jsem v roce 1989, po maturitě jsem nastoupil do práce a chodil jsem na předvojenskou přípravu. Na jaře 1990, kdy jsem si měl vyzvednout povolávací rozkaz, už porevoluční parlament civilní službu uzákonil. Šel jsem tam s prohlášením, že odmítám nastoupit. Pak se ale dlouho nic nedělo, protože nebyla připravená místa. Rukovalo se tehdy myslím v říjnu a v dubnu, ale v tom už si nejsem úplně jistý.

Na civilní službě jsi potkal Romana Poláška?
Ano, tam jsme se potkali. Na civilce jsem také začínal fotit. Měl jsem už předtím tendenci fotit, ale nevěděl jsem přesně co. S Romanem jsme se o fotografii hodně bavili a ta civilka pro mě byla první impuls: najednou bylo co fotit a objevilo se téma.

Takže tam vznikaly první soubory?
Ano, byl to úplný začátek. Pak jsem se seznámil s Monikou Štreitovou a přes ni s Jindřichem Štreitem. Viděl jsem u něj fotografie a ten vliv byl zásadní. Naučil mě, jak může dokument vypadat a jak se dají lidé fotografovat. Předtím jsem to neznal. Vzniklo tehdy pár věcí, třeba i z domova důchodců, ale spíš jsem to vnímal jako cvičení.

Jindřich Štreit byl tedy takový mentor?
Ano. Bylo to důležité i proto, že už tehdy učil na ITF a doporučoval mi, ať tam jdu studovat. Tím jsem do toho vplul. Bylo to někdy kolem roku 1994.

5.2.2. ITF, Hlučínsko a bakalářská práce

Psal jsi bakalářku o projektu Lidé Hlučínska?
Ano. Byly to spíš medailony autorů, popis projektu a seznam lidí, kteří na něm pracovali.

A z toho máš ještě nějaké fotografie?
Mám. Některé z Hlučínska používám dodnes. Fotil jsem hlavně Kravaře. Obce jsme měli rozdělené a po čase z každé vznikla výstava. Jiří Siostrzonek učil předměty zaměřené třeba na sociologii a právě on s Hlučínskem přišel. Tehdy byl ještě ředitelem kulturního domu v Benešově, takže se pro nás snadno domluvilo ubytování. Jezdili jsme tam několik let. Já bydlel třeba v Kravařích v hospodě U Špeka. Evžen Sobek prý někdy bydlel i u starosty. Byl to projekt zamýšlený jako dokumentární sonda; sociální dokument byl tehdy silný i díky Jindřichu Štreitovi. Bylo tam několik společných výjezdů, ale většinu času jsme pak jezdili sami. Mezi nejaktivnější patřili Tomáš Pospěch, Evžen Sobek, já a také Katka. Součástí těch školních projektů byly ale i jiné výjezdy. Například ve Zlíně jsme měli s Tomášem Pospěchem a jedním Jardou domluvené noční focení v pekárně. Pekaři nás tam ale totálně opili slivovicí, takže jsme byli úplně mrtví. Cestou na ubytování jsme se pak potáceli nočním Zlínem a padali do náspu u cesty. K samotnému focení vlastně vůbec nedošlo.

To je Vojtěch Bartek, jak jsi říkal, že tě přinutil dodělat bakalářku.
Ano, ten za mnou tehdy přijel domů a důrazně mě k tomu dotlačil.



Pohřeb ze Štreitova Moskviče, 1995
Při jednom z výjezdů s Jindřichem Štreitem vznikla fotografie babiček jdoucích na pohřeb. Martin Popelář fotografoval rovnou přes okno jeho starého Moskviče.

Fotografovalo se u vás doma?
Táta dělal běžné rodinné fotografie do alba. Brácha byl víc fotograf, fotil ptáky, byl ornitolog a pak studoval veterinu. Dělal i větší zvětšeniny. Takže vztah k fotografii doma byl.

A děda byl odkud?
Původně z Jihlavy. Přesné rodinné souvislosti už si dnes nevybavím. Vím, že část jeho sourozenců byla po válce odsunuta do Rakouska, zatímco on zůstal tady, protože v té době studoval v Praze. Tomu rodinnému příběhu ale už dnes nerozumím úplně přesně.

5.2.3. Jak vznikaly jednotlivé fotografie a soubory

Děláš ještě nějaké soubory?
Jak se to vezme. Nikdy jsem nebyl autor, který by systematicky rozvíjel jedno téma. Spíš jsem fotografoval tam, kde jsem se pohyboval, a skládal z toho soubor. Výjimkou byly začátky kolem civilky a domova důchodců. Jinak většina věcí vznikala z momentu. Mám hodně fotek z Ostravy, ale míchám je i s fotografiemi z jiných míst, třeba z Francie. Nejde ani tak o lokalitu jako o situaci a moment.

Když jsem po civilce rozvážel obědy pro Diakonii, jezdil jsem po Porubě a vznikla mi tam jedna důležitá fotografie: v bytě bydlela rodina, která chovala pumu. Měla vlastní pokoj i výběh na balkon. Majitelka tam seděla a pletla, proti ní byla ta puma. Jezdil jsem kolem skoro rok a dlouho jsem neměl fotoaparát nebo se ta situace nesešla. Pak to jednou vyšlo. Takové věci mě zajímaly: potkat zvláštní moment v prostředí, kterým člověk pravidelně prochází.

Ve Frontě jsi byl před ITF, nebo po něm?
V podstatě během studia. Když jsem odcházel z Mladé fronty, už přicházel digitál. Jako externista jsem se k digitální technice dostával málo; tu dostávali hlavně kmenoví fotografové. Tehdy to byly drahé aparáty s malým rozlišením. Ještě chvíli se pracovalo s filmy a byla komora, ale už se to rychle měnilo.

Ještě předtím, když jsem odešel z novin, jsem chvíli dělal asistenta fotografovi Petru Tkáčovi. On se věnoval průmyslové a technické fotce, třeba pro Třinecké železárny. Byla to skvělá technická škola. Petr byl svéráz a velmi schopný podnikatel, jeho rodiče měli v Ostravě známou prodejnu s fotopotřebami v průjezdu. Od kamaráda jsem si také občas půjčoval Leicu. Zvětšeniny z ní měly neuvěřitelně krásnou a plnou kresbu, ale na druhou stranu – jakmile byla mlha, výsledek byl tak měkký, že se z toho nedalo nic vytáhnout. Z dnešního pohledu je zajímavé i to, jak se tehdy všechno ručně retušovalo. Každý negativ a zvětšenina měla nějaký ten prach nebo škrábanec, takže se to poctivě vyťupávalo anilinkami a štětečkem.

5.2.4. Fiducia a kurátorská práce

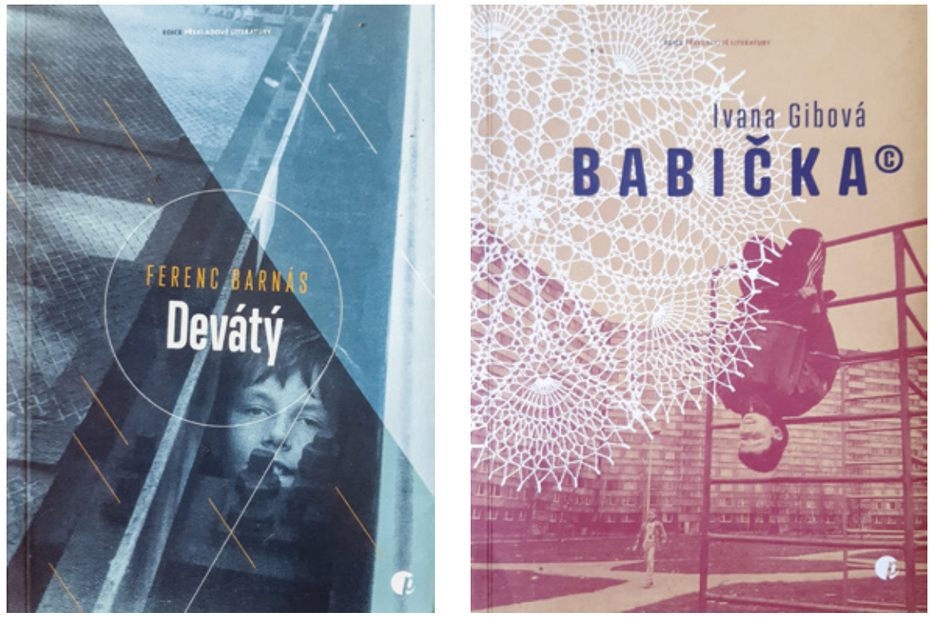
Jak jste se s Romanem dostali k Fiducii?
V Ostravě ten prostor tehdy byl v pronájmu a vznikly tam obrovské dluhy. Ilona Rozehnalová, která tam už v té době měla antikvariát, o ničem zpočátku vůbec nevěděla. Zjistila to až ve chvíli, kdy tam začali pobíhat Vietnamci s metry a prostor si přeměřovat, protože to město dalo do dražby. Teprve pak začala situaci řešit a zjišťovat, co dál. Roman tam v té době pracoval jako provozní hospody v prostoru, kde je dnes galerie, a začal tam pořádat výstavy. Když ten původní provoz končil a město vypovědělo smlouvu, Roman přišel s nápadem, že bychom tam místo hospody mohli začít dělat galerii. Tak to vzniklo.

Nevydělává vám to?
Ne, je to spíš koníček a starost zároveň.

První výstava byl Pinkava?
Ano. S první výstavou nám pomohl Jindřich Štreit. Pinkava si svoje věci hodně hlídá, ale Jindra ho jemně oslovil a domluvil to. Pak jsme s Pinkavou dělali i další výstavy. V době jedné z nich s ním přijel jako asistent Honza Dotřel, který pak u nás po letech také vystavoval. Dnes máme přes dvě stě výstav.

Roman říkal, že chcete vystavovat i video.
Ano, trochu to chceme prolínat. Vedle fotografie nás zajímá i videoart nebo práce výtvarníků, kteří s obrazem zacházejí jinak. Ale fotografy děláme pořád. Dělali jsme třeba Jiřího Davida, Surůvku, Lenku Klodovou a další.

Ještě něco jsi kurátoroval?
Zajímavá byla třeba práce na Josefu Mouchovi. Řekl nám, že mu doma leží negativy z vojny. Přinesl kontakty a my jsme z toho ve Fiducii připravili výstavu, nechali skenovat negativy a udělali i menší katalog. U Jana Lukase jsme zase připravovali katalog k Italskému deníku. U některých autorů s nimi spolupracujeme úžeji, jindy dostaneme fotografie a připravíme výstavu pro prostor, který už dobře známe.



Devátý a Babička, 2020
Obálky knih s použitím fotografií Martina Popeláře

5.3. Martin Popelář a Jaroslav Ožana

Rozhovor proběhl v září 2025

5.3.1. Setkání na škole a studium na ITF

O: Potkali jsme se na škole, protože jsi byl asi o rok přede mnou, nebo jsme byli stejný ročník?
P: Tím si nejsem úplně jistý, ale mohl jsem být možná o rok dřív.
O: Já jsem byl s Tomášem nebo s Ditou.
P: Tak potom jsi přišel o rok později.

O: Mohlo to být kolem roku 1994. Já jsem na škole vydržel tři roky.
P: Já mám pocit, že bakaláře jsem dělal od roku 1996. Teoreticky jsem prošel ty tři roky a pak jsem na poslední chvíli dělal diplomku.
O: Takže rok 1993 je možný. Ty jsi nastoupil v roce 1993, takže já v roce 1994. a Tomáš Pospěch byl taky o rok (jinak zařazený / starší).
P: Byl starší než my.
O: Byl to hodně silný ročník.
P: U Tomáše mám pocit, že přišel, ale on tvrdí, že tam už byl dřív.

5.3.2. Projekt Lidé Hlučínska

O: s Tomášem Pospěchem jsme se vídávali průběžně. Tehdy běžel projekt Lidé Hlučínska. Spolu jsme dělali třeba Bolatice. On tam jezdil samozřejmě víc, já jsem toho času tolik neměl, ale pracovali jsme na tom spolu. Pak byly v každé obci, kde se fotografovalo, také výstavy.

Dostávali jste od ITF filmy?
O: Něco málo ano. a já už tehdy byl ve Frontě.
P: Já jsem to taky kombinoval. Už jsem tam byl nějakou dobu externě, myslím, že jsem od nich taky něco dostával, ale něco mi dal Bartek.

5.3.3. Mladá fronta DNES a začátky v redakci

Když jsi byl externě, byli jste v tom sami dva, nebo vás bylo víc? Myslím v Mladé frontě. Byl tam ještě .
O: Ano, byli jsme dva kmenoví a Martin byl externista. Bylo tehdy hodně práce, rozjížděly se přílohy, region měl pět nebo šest stran a všechno se muselo pokrýt. Někdy jsme dělali všichni tři, každý něco. V novinách je to přece jen jiné než třeba teď v ČTK.

Martina jsme oslovili i proto, že jsme někoho dalšího potřebovali a znali jsme se. Ve výsledku byl plnohodnotný fotograf; nedělilo se to tak, že by externista dělal jen to, co zbyde. Co bylo potřeba, to se dělalo.

5.3.4. Povodně v roce 1997

O: Když přišly v roce 1997 povodně, Saša odjel na měsíc na dovolenou a my jsme s Martinem odpracovali celé to období. Martin jezdil na Jesenicko a Bruntálsko, já dělal Beskydy.
P: To byly tehdy povodně v rozsahu, jaký tady do té doby snad nikdo nezažil. Pak byly ještě povodně v Praze v roce 2002, ale tehdy to opravdu bylo mimořádné.
O: V Krnově se chodilo přes náměstí po prsa ve vodě. Daniel Krzywon z ČTK se tam pohyboval přímo v zaplavených ulicích. My jsme jeli také k Bečvě, směrem od Valašského Meziříčí dál na Vsetín. Auto jsme nechali na kopci a šli dál po kolejích, protože to bylo jediné spojení vedené po náspu nad řekou. Šířila se zpráva, že se sesul svah, protrhla hráz a jde další vlna. Už jsme měli našlapané asi tři kilometry, takže jsem tři kilometry běžel zpátky k autu, abychom se vůbec měli jak dostat pryč. Nakonec se to nepotvrdilo.

Pak jsme dorazili třeba i k domovu důchodců. Chodili jsme tam vodou skoro po prsa a člověk často ani nefotil, protože pomáhal s evakuací, taháním věcí a lidmi. V takové situaci jde fotografování stranou.

Dan Krzywon tehdy utopil techniku, když šlápl do rigolu a zmizel pod vodou. Foťáky hodil do igelitu a poslal je do Prahy. Já jsem si tehdy znovu ověřil, co vydrží Nikon FM2. Měli jsme tehdy analogovou F4, ale během prvních dnů mi kvůli dešti odešla

elektronika, a celé povodně jsem pak odfotil na FM2.

P: Já jsem měl F3, ale byl to můj vlastní foťák. Od redakce jsem bral hlavně filmy.

5.3.5. Dokončování školy a práce v redakci

A ty jsi bakaláře dělal pět let, Martine?

P: Asi ano, nebo spíš jsem to dodělával úplně v posledním termínu. Paradoxně bylo dobré, že jsem to psal po nočních ve Frontě, protože doma jsem tehdy neměl počítač ani internet. V redakci byl jeden počítač v zasedačce, takže jsem diplomku psal tam.

O: V té době jsme ještě měli laborantku Martinu.

Když jsme se třeba vrátili z povodní, měli jsme třeba jen půl hodiny. Šli jsme do komory, ona nám vyvolávala filmy, my vybírali okénka a pak jsme šli dělat zvětšeniny. Měli jsme tam dva zvětšováky, takže jsme mohli pracovat zároveň.

V ostravské redakci Mladé fronty jsme tehdy měli relativně dost času, protože ostravské vydání šlo do tisku jako poslední. Často se daly stihnout i večerní koncerty nebo jiné akce, které se fotily třeba v jedenáct večer nebo o půlnoci, a pořád se to ještě dostalo do vydání.

5.3.6. Jak fungovala práce v novinách a v ČTK

O: V novinách i v ČTK fungují porady. Vždycky se vědělo, co se bude druhý den fotit. Byly plánované věci a mezi sebou jsme si je rozdělili: Martin šel třeba na kulturu, já na sport, Saša na zpravodajství. Do toho samozřejmě přicházely mimořádné události, jako byly povodně.
Ten princip je v zásadě pořád podobný. Dnes mám v ČTK vedení v Praze, protože jsme krajské pracoviště. Sporty mi zadává centrála, tedy hokej, fotbal, Zlatou tretru a podobně. Zpravodajství a kulturu si ale hledám i sám. Díky tomu si můžu dovolit jít třeba fotit do Fiducie, i když by mi někdo z deníku řekl, že to dnes „nevydělá peníze“. a to je podle mě dobře.

ČTK má navíc obrovský archiv, vlastně od vzniku republiky. Naštěstí se jejich archivy neutopily; Fronta o svůj archiv přišla.

5.3.7. Jak dlouho Martin působil ve Frontě

A jak dlouho jste byli ve Frontě? Tři roky?

O: V roce 1998 tam Martin ještě byl.

P: Když přišly digitály, tak jsem to tam už ukončoval. Mohlo to být kolem roku 2000 nebo 2001, přesně si tím nejsem jistý.

Ze začátku jsem byl spíš externista na zavolání, občas nějaký výjezd. Postupně to narůstalo, přišly povodně a potom jsem dostal paušál. Takže od placení po jednotlivých akcích jsem se dostal k pravidelnější spolupráci, která trvala až do nástupu digitálu.

5.3.8. Výstava fotoreportérů MF DNES a rozšiřování redakce

O: Jedna výstava nesla název Fotoreportéři MF DNES. Uvažovalo se, jestli to udělat jako výběr za delší období, ale nakonec z toho byl výběr jen za jeden rok. Fotek bylo samozřejmě víc; na pozvánce byl jen zlomek.

Tady se píše, že to byla nejstarší oblastní redakce tohoto listu po Praze, od roku 1991.

O: Ano, redakce se postupně rozšiřovala. Byl tam Petr Žižka, sport dělal Jirka Seidl, fotografem byl Saša a byli tam i další lidé.

P: Tohle je úplný začátek. Když jsem přišel, redakce byla ještě v podstatě normální.

O: Pak přišlo rozhodnutí, že se ve Frontě udělá regionální příloha. Do té doby to byla jen jedna strana v novinách.

P: Do té doby to bylo součástí jednoho celostátního deníku, který vycházel pořád stejně.

5.3.9. Co přišlo po odchodu z redakce

A když jsi skončil ve Frontě po nástupu digitálu, šel jsi pak fotit divadlo?

P: Ne hned. Divadlo dělám sice už přes deset let, ale po odchodu z Fronty jsem nějaký čas pracoval s člověkem, který dělal technickou fotografii, hlavně pro Třinecké železárny a průmysl. To bylo takové mezidobí. Pak přišla i ostravská kandidatura na Evropské hlavní město kultury pro rok 2015; nakonec vyhrála Plzeň.

5.3.10. Další studium, balet a sport

O: Martine, ty jsi dělal i doktorát?

P: Ne. Nastoupil jsem na magistra, ale nedodělal jsem ho.

A po bakaláři jsi šel na magistra a už jsi při tom pracoval?
Pak jsi fotil balet a říkal jsi, že to není jednoduché, protože oni si potrpí na přesnost pohybu.

P: Ta figura musí být přesná. Když balet neděláš, nevíš přesně, co ten člověk chce.

Fotil jsi tehdy i sport?

P: Jen příležitostně. Prošel jsem si vlastně vším, ale sport nebyl moje hlavní disciplína. Saša ho měl rád mnohem víc.

O: Jenže když Martin sport dělal, donesl někdy záběry, které jsme my se Sašou neudělali. Měl svoje oko a viděl to jinak.

P: Já jsem často ani pořádně nevěděl, kdo s kým hraje. Jednou hrála Sparta s Karvinou a já jsem přišel na stadion, rozhlížel se a ptal se, kdo je vlastně Sparta. Připadalo mi, že karvinské dresy vypadají skoro sparťansky. Když jsem se na to zeptal, ostatní se tím dobře bavili.

5.3.11. Materiály, laboratoř a přechod k digitálu

O: Fotili jsme na černobílé Kodak filmy a dalo se to „tlačit“ i na vysokou citlivost.

P: To bylo z třístovky, že?

O: Ano, z třístovky se to dalo vytáhnout až na šestnáct set. Byla to doba, kdy člověk přišel, vyvolaly se negativy, rychle se vybrala fotografie a šlo se dělat do komory. Fotka měla přesný formát, používal se rámeček a dolů se ručně zapisovalo, co na ní je, jméno fotografa, místo a další základní údaje. To byly nejdůležitější informace.

Pak fotku dostával takzvaný lamač, který spolupracoval s editorem a skládal stránku. Podle toho, kolik sloupců bylo potřeba, jsme věděli, jestli máme dělat výšku, nebo šířku. Nakonec se vytiskla celá novinová strana, tu zkontroloval korektor, vyznačil chyby, ty se opravily a teprve potom to šlo do tisku.

Později skončila výroba klasických fotografií, pořídily se skenery na fotky i na negativy a člověk už jen označil políčko, které se mělo skenovat. Pak přišly digitály a všechno se zásadně zrychlilo.

P: Ještě předtím přišla barva. Tu jsme také nějakou dobu vyvolávali. Barvu jsem často nosil do labu, protože s chemikáliemi byla velká práce a rychle degradovaly. Když na to byla smlouva s minilabem, bylo to jednodušší a rychlejší.

O: Ještě před skenery to fungovalo i tak, že se nafotil film, zjistilo se, kdy jede autobus z ostravského ÚANu do Prahy, a svitek se poslal autobusem. V Praze ho pak

zpracovali, udělali fotky a nasázeli je do novin. Dnes člověk nafotí akci, v aparátu už má připravenou popisku, vybere snímky a hned je posílá dál.

P: Ani to nemusíš tahat do počítače?

O: Posílám to rovnou z foťáku. Dnes už mají aparáty zabudovanou wi-fi. Já mám na D6 ještě přidělanou externí krabičku.

5.4. Dita Pepe a Petr Hrubeš

Rozhovor proběhl v lednu 2026

5.4.1. Projekt Lidé Hlučínska a práce v terénu

V rámci studia na Institutu tvůrčí fotografie jste se zapojili do rozsáhlého dokumentárního projektu Lidé Hlučínska. Jak vzpomínáte na samotnou práci v terénu? Vytvářeli jste tehdy nějaké tvůrčí dvojice či skupiny například s Martinem Popelářem?

P: Já jsem Hlučínsko fotila s Tomášem Pospěchem. Pamatuju si, že Martin tam určitě taky fotil, ale já si vybavuji hlavně to, jak jsme s Tomášem chodili k lidem domů, do obýváků. Byli jsme rozdělení podle vesnic a my dva jsme dělali Štěpánkovice. Pamatuju si i takové detaily, jako že jsme místo oběda jedli Tatranky, které jsme si koupili v místní Jednotě. S Martinem jsme tehdy jako jedna parta nechodili.

Martin ve své bakalářce píše, že Petr „flashoval“ (fotil s bleskem) portréty v Hlučíně.

H: To vím, to byla moje práce. Dita u toho tehdy byla se mnou, už jsme spolu chodili. Já jsem měl rád lidi a ta práce s bleskem mě lákala. Vlastně jsem moc nevěděl, jak to dělat, pořád jsem se to učil. Martin s námi tehdy fyzicky nebyl, ale určitě jsem se s ním o tom bavil.

P: Pro mě bylo tehdy zajímavé, že jsem tu práci s bleskem neuměla, takže jsem se spíš dívala, jak to Petr celé komponuje. Ale nejdůležitější pro mě byla podpora ze školy. Vojtěch Bartek u sebe tehdy měl filmy – byly to Fomapany – a rozdával nám je, protože věřil, že mu přineseme pěkně nacvakané fotky. My jsme tehdy neměli peníze na to si filmy kupovat sami. Pamatuju si, že nám dal třeba deset filmů a já si říkala: „Páni, to je důvěra, snad to nepokazíme.“ Brali jsme to jako velkou příležitost. Bylo taky super, že když jsme se dostali do těch rodin, měli jsme ve dvou mnohem větší sílu. Fungovalo to tak, že jeden vždycky mluvil a ten druhý fotil. Ta energie se prolívala a navzájem jsme si pomáhali. Pamatuju si, že jsme přespávali na Hauerově ulici, kde měla univerzita byt pro studenty. Ráno jsme vyjeli do Štěpánkovic a večer se zase vrátili. Každý z nás tehdy bydlel jinde – Tomáš v Hranicích, já jsem měla mamku ve Frýdlantě, takže odtamtud z Opavy to pro nás bylo na Hlučínsko nejrychlejší.

5.4.2. Vztah s Martinem Popelářem a Jindřichem Štreitem

Během studií jste k sobě měli s Martinem Popelářem velmi blízko nejen po tvůrčí, ale i po lidské stránce. Jak na toto přátelské období, do kterého se prolínal i vliv pedagoga Jindřicha Štreita a jeho rodiny, s odstupem času vzpomínáte?

P: s Martinem jsme se hodně kamarádili. Byl z regionu a byli jsme si blízko. Pamatuju si i jeho návštěvu u mojí mamky. Shodou okolností se moje mamka za svobodna jmenovala Popelářová, takže jsme se tehdy vyptávali, jestli náhodou nejsme rodina, ale nebyli jsme. Vzpomínám si také na to, že Martin začal chodit s Monikou, dcerou Jindřicha Štreita, a pak jsme byli pozvaní na jejich svatbu do kostela v Ostravě. Pro mě to byl velký zážitek. Jindra Štreit pro mě tehdy představoval velkou autoritu, takže jsem byla ráda, že jsem mohla poznat i Moniku, která byla úplně normální holka jako my. Bylo to zkrátka hezké, zásadní období. Martin mi tehdy také věnoval

jednu černobílou, ručně nazvětšovanou fotografii. Byl na ní anděl a panenka, která si oblékala punčochu. Byla to jedna z vůbec prvních fotek, kterou jsem od někoho dostala. Já jsem nikdy neměla tendenci fotografie sbírat nebo si je vyměňovat, jak to dělali jiní spolužáci, ale tuhle fotku bych u sebe určitě ještě někde našla. Hodně jsme se zkrátka vzájemně podporovali.



Průvod ostravského loutkového divadla, 1995

Fotografie vznikla při jednom z prvních ročníků festivalu Spectaculo Interesse, kdy ostravské loutkové divadlo procházelo městem s postavami, loutkami a performery na chůdách.

5.4.3. Civilní služba v Komorní Lhotce

V devadesátých letech řešila řada vašich vrstevníků včetně Martina Popeláře povinnou civilní službu. Petře, jak a kde jsi toto období trávil vy a protínaly se vaše cesty s Martinem i v této době?

H: Já jsem v té době dělal civilní službu v Komorní Lhotce. Jmenovalo se to Betesda, byl to domov či chráněná dílna pro lidi s mentálním postižením. Byli to sice dospělí lidé, kolem sedmnácti nebo dvaceti let, ale my jsme je vnímali spíš jako děcka, s kterými jsme i hodně fotili školu. Já jsem tehdy začínal chodit s Ditou a Martin s Monikou za námi do té Komorní Lhotky přijeli na návštěvu. Strávili jsme tam tehdy velmi hezké odpoledne.

5.4.4. Autorská výstava a instalace „dětského pokoje“

Chtěl jsem se vás zeptat na jednu konkrétní výstavu, kterou jste s Petrem měli u kluků v galerii. Martin říkal, že jste tam vytvořili instalaci vlastního dětského pokoje…

P: Ano, chtěli jsme to udělat tak, jak by to vypadalo, kdyby k nám lidé přišli domů. Vypadalo to fakt jako náš dětský pokoj. Dovezli jsme tam dřevěnou rozkládací postel se dvěma čely, dovezli jsme matraci, peřiny. Celý ten prostor jsme tehdy vymalovali. a co víc, přinesli jsme tam živé zebřičky. To jsou ptáčci, kterým se u nás doma tak dařilo, že se nám rozmnožili z vajíček. Na vernisáž jsme tedy přinesli celou klec se zebřičkami a napekli jsme muffiny. Z té přípravy jsem měla obrovskou radost. Přišlo tehdy hrozně moc lidí. Pamatuju si, že na vernisáži hrála písničkářka Hana Kopřivová, kterou jsme poznali přes Lukáše Horkého z kapely Downbelow, která je mimochodem krční, nosní, ušní doktorka. Používala tehdy takové krabičky, do kterých zpívala, a ve smyčkách pak nahrávky využívala. Moc se mi to líbilo, byla úžasná atmosféra. Přišlo množství kamarádů. Tehdy jsem přesvědčila asi čtyři kamarádky, včetně i té Hanky, aby se oblékly do svatebních šatů, které jsem pro tu příležitost sehnala. Úplně jsem se v tom našla – obléknout je tak, aby vypadaly jinak než normálně a cítily se pro tu chvíli speciálně. Byly jsme tam tedy jako za nevěsty. Působilo to hodně surrealisticky, potkaly se tam zkrátka divné věci. Text, o kterém se tam zpívalo, byl spojený s láskou a s emocemi. Úplně přesně si ho už nevybavuju, ale pro mě to byla tehdy velmi důležitá a hezká událost.



Instalace výstavy, 2011
Dita Pepe a Petr Hrubeš: Výstavka. Foto FGF

5.4.5. Fenomén galerie Fiducia

Fotografická galerie Fiducia pod kurátorským vedením Martina Popeláře a Romana Poláška funguje už řadu let. Jak s odstupem času vnímáte její pozici a význam pro formování ostravské fotografické a kulturní scény?

P: Galerijní činnost Fiducie je obrovský fenomén. Úplně první výstava, to byla myslím výstava portrétů Ivana Pinkavy, doplněná o performance Teatr Novogo Fronta. Byla to pecka. Do Ostravy přijela taková ikona jako Pinkava a k tomu tam proběhlo to vystoupení na ulici před galerií. Pamatuju si, že jsme viděli něco takového poprvé naživo v Ostravě – to, co se vůbec dá s lidským tělem dělat a ještě to propojení s výstavou fotek v tak malebném prostoru, který byl úplně jiný než tehdy běžný galerijní prostor. Sešlo se tam obrovské množství lidí, samí fanoušci fotografie. Hodně lidem to v té době otevřelo oči ve fotografii, propojilo to zdejší komunitu a celkově to posunulo úroveň fotografie v Ostravě díky dostupnosti toho, co se děje jinde. Je to obrovsky záslužná věc. Hluboce před Romanem a Martinem smekám, že to vydrželi dělat tak dlouho, protože je to obrovské množství energie, kterou tomu chodu a komunikaci nejen s umělcema věnovali a věnují. Udržet si tu chuť tak dlouho vyžaduje asi opravdovou lásku k fotografii. Je také vidět, že si jako kamarádi a kolegové osobnostně i charakterově sedli, a právě i proto to spolu mohou dělat. Oni dva jsou pro mne hezkým příkladem jak fotka může lidi propojit a to i celoživotně.

5.5. Jindřich Štreit

Rozhovor proběhl v lednu 2026

5.5.1. Vztah Martina Popeláře a Moniky Štreitové

Já jsem ani nevěděl, že byl Martin Popelář manželem tvé dcery Moniky. Dozvěděl jsem se to až od Vladimíra Birguse. Jak dlouho byli svoji?

Myslím si, že to bylo zhruba deset let.

5.5.2. Galerie Fiducia a rodinné vazby

Martin říkal, že jsi jim na jejich úplně první výstavu do galerie Fiducia domluvil Ivana Pinkavu, protože ses s ním dobře znal.

Vždycky, když jedu do Ostravy, tak se za nimi do galerie zastavím. S Martinem jsme zůstali přátelé a dodnes si píšeme k narozeninám. Jeho rozchod s Monikou mě tehdy hodně mrzel a ona to dost těžce nesla. S Martinem jsme ale přáteli zůstali napořád. Martin měl navíc výborné rodiče. Kdykoli jedu na Valašsko – jeho maminka totiž bydlí ve Valašském Meziříčí –, rád se tam zastavím. I samotná Monika, kdykoli se dnes vrátí z Portugalska, se vždy jede za Martinovou maminkou podívat.

5.6. Jiří Surůvka

Rozhovor proběhl v říjnu 2025

5.6.1. Rodinné knihovny a nedorozumění

V minulosti o tobě vyšla už řada textů a rozhovorů. Stává se občas, že novináři tvé vzpomínky na dětství nebo rodinné zázemí nějak dezinterpretují?

U otce jsem měl v knihovně knížky, co se tehdy ani nehodily pro devítileté děcko, ale četl jsem tam všechnu beletrii a podobně. A on redaktor to popletl a napsal, že jsem ty knížky četl u dědka. Otec byl tehdy naštvaný, že jsem ho v tom rozhovoru vlastně zapřel.

5.6.2. Instalace Toi Toi a spojení s Toy Story a Munchem

Mě na té tvojí vernisáži ve Fiducii zaujala ta Toi Toika. Já ji začal fotit sám, ale ty jsi říkal, že to už fotografuješ déle, vlastně už asi dvacet let.

Já jsem to poprvé udělal někdy v roce 1996 nebo 1997. Nejdřív vznikla verze, kde jsem ukradl z plakátu k filmu Toy Story obličej toho kovboje. Nasadil jsem ho na Munchův obraz Výkřik. Normální expresivní emoce od Muncha jsem tak nahradil tou syntetickou emocí z komiksu. Toy Story byl tehdy první počítačově animovaný film, zrovna to běželo v kinech, tak jsem ten obličej prostě někde šmajznul z plakátu a dal jsem to na to.

Pak jsem udělal ještě jednu verzi. Stála tam Toi Toika, a tak jsem si nabílil obličej a vlezl dovnitř. Kamarádovi jsem dal do ruky foťák a řekl mu: „Teď to zmáčkni.“ Vypadalo to, jako by z toho hajzlu vylézal duch. To pak bylo tuším otištěno i v časopise Kavárna AFFA, který tehdy vydávali v Olomouci.

5.6.3. Objevování absurdit a práce na ulici

Během svých toulek městem často narážíš na velmi bizarní výjevy. Co přesně tě na dokumentování těchto pouličních absurdit a situací nejvíce baví?

Mě hrozně baví fotky objevovat. Třeba když jsme fotili v Ostravě. Šel tam chlap s batohem a v něm si nesl psa, úplně jako mimino. Pak se to prohodilo, šel zase chlap, tlačil kočárek, ale nebylo v něm děcko – seděl tam pes. a děcko měl ten chlap na zádech. Takové absurdity mě prostě baví potkávat. Nebo jsme viděli děti, co měly místo masek nějaké ufounské plynové masky s chobotem – vypadalo to jak nějací plamenometníci – a k tomu nesly talíře. Prostě úplné absurdity, kýče jak prase.

5.6.4. Opuštěné MBčko v lese jako přírodní artefakt

Když se vrátíme k tvojí výstavě, objevily se tam i snímky krajiny, které obsahují jakýsi surreálný či nepatřičný prvek. Jaký je například příběh za fotografií s opuštěným červeným autem v lese?

K té výstavě... Byly tam i fotky, jak jdu po lese, vylezu na kopec na slovenské straně – mám totiž chatu na Klokočově hned za hospodou – a tam na vrchu stojí staré MBčko. Jdu tam za pět let a ono tam pořád stojí. Někdo tam prostě vyjel s červenou Škodou 100, ta mu tam asi chcípla, tak ji tam nechal, sundal značky a zmizel. To MBčko se na té pasece dodnes nádherně vyjímá. Všude kolem les, svítí slunko, zelená barva lesa, žlutá louka, modrá obloha a do toho to červené auto. Zub času s ním na první pohled vlastně vůbec nehnul, takže tam zůstalo jako takový zvláštní artefakt v přírodě. To jsem si tehdy s gustem taky vyfotil.

5.6.5. Metoda práce: Náhoda vs. Inscenace

Z toho, co říkáš, vyplývá, že tvůj tvůrčí přístup osciluje mezi čistým dokumentem a performancí. Jak bys tedy celkově definoval svou metodu práce? Hraje u tebe prim spíše náhoda, nebo pečlivá inscenace? Martin naznačil, že jsi neměl data v plném rozlišení.

Část mých fotek funguje vyloženě na náhodě – když něco takového objevím, tak to vyfotím. Ale druhá část je o tom, že si scénu nainscenuju a většinou v tom i sám účinkuju. Buď si dám foťák na stativ a zmáčknu samospoušť, nebo si to předem vyměřím, vrazím někomu foťák do ruky a řeknu mu: „Já teď půjdu tam, budu dělat tohle a ty to pak jenom zmáčkni...“ Je pravda, že mám hodně dat už jenom v jpg, Martin s tím měl fůru práce, aby se dalo vůbec něco vytisknout, patří mu velký dík.

5.7. Roman Polášek

Rozhovor proběhl v listopadu 2025

5.7.1. Kniha Cesty do ostravského (v)nitrozemí

Spolu s Martinem Popelářem jste dělali knihu Cesty do ostravského vnitrozemí, kde neuvádíte, kdo udělal kterou fotku. Pracovali jste na ní dlouho?

Nepracovali jsme na tom nijak dlouho. Já jsem použil i něco z archivu a Martin část materiálu nově nafotil. Původně to vycházelo z mapy, kde je dvacet tras kolem Ostravy, a protože ten nápad fungoval, napadlo mě, že bychom k tomu mohli udělat knihu doplněnou hlavně fotografiemi. Pavel Hruška nám k tomu napsal rozsáhlejší text, takže se do výsledné podoby vešlo jen deset tras. Druhý díl pořád chystáme, ale zatím nevznikl. Martin nafotil pět tras a já pět. Takže v pohodě.

5.7.2. Setkání s Martinem Popelářem a začátky fotografování

Vy jste se potkali na civilní službě ve Vítkovicích, že? Tam fotil. Má tam jednu fotku vlastně z toho, co používá.

My jsme se potkali na civilce, .S Martinem jsme dělali pomocné práce, jelikož jsme neměli žádné zdravotnické vzdělání. V té době ještě nefotil, začal fotografovat až v jejím průběhu. Chodil tehdy s Monikou Štreitovou, dcerou Jindřicha Štreita, kterou si potom vzal za manželku, a jezdil za ní na Sovinec. Tam se potkával s Jindrou. My jsme měli poměrně drsnou civilku, pracovalo se šest dní v týdnu, i v sobotu. Já jsem tam byl poměrně krátce, ale Martin tam strávil skoro tři roky. Myslím, že to bylo asi třiatřicet měsíců, protože civilní služba tehdy vycházela delší než běžná vojna. Vojna měla dvacet čtyři měsíců a civilka byla delší. Takže on měl třiatřicet měsíců.

5.7.3. Divadlo a pracovní zázemí

Ty jsi byl v divadle kulisák, že?

Ano. Nejdřív jsem dělal kulisáka a potom jevištního mistra. Byl jsem tam někdy od roku 1994 asi do roku 1999. Když se tam něco změnilo, odešel jsem. Pak to převzal Slepý (Tomáš Heczko), který později také odešel, myslím do Slavonic.

5.7.4. Jak vznikla Fotografická galerie Fiducia

Vy jste se sem dostali v roce 2001? To byla nějaká fotografická galerie, ale byla tu jakoby hospoda, nebo něco takového?

Bylo to tak, že jsem zrovna odcházel z Divadla Petra Bezruče a byl jsem na volné noze. Asi rok jsem tady provozoval galerii, ale nebyla čistě fotografická; fungovala v rámci hospody. Udělal jsem tu asi deset výstav. Tehdy tu byl provozní Mirek Zelinský a celé to nedopadlo dobře. Dostali výpověď kvůli neplacení nájmu a naléval se tady alkohol patnáctiletým, šestnáctiletým. Pak jsme se s Ilonou Rozehnalovou a Rendou Rohanem, který tu provozoval Galerii 761, rozhodli připravit nový projekt. Ilona to celé zastřešila a napsala projekt, že tu budou dvě další galerie a antikvariát. Já jsem se spojil s Martinem a udělali jsme galerii. Prvních pět let jsme opravdu třeli bídu s nouzí. Jindřich Štreit nám ze začátku hodně pomáhal. Z externích kurátorů tu měli asi nejvíc výstav Tomáš Pospěch a Lucia Lendelová-Fišerová. Ze začátku jsme si ale domlouvali všechno sami.

5.7.5. Významné výstavy a autoři (Moucha, Lukas, Surůvka aj.)

Když se ohlédneš za tou dlouhou historií Fiducie, jaké výstavní projekty nebo konkrétní autoři pro tebe byli nejzásadnější? Podařily se vám i nějaké vyloženě kurátorské objevy?

Josefa Mouchu jsme objevili my, protože to Josef přinesl. Viděl jsem to s Martinem a říkali jsme: „Ano, Josefe, my ti tady uděláme výstavu.“ Půjčil nám negativy, měl to totiž nazvětšované strašně tvrdě, a pak se divil, co jsme mu z toho udělali za pěkné fotky. Udělali jsme tu výstavu, vydali k ní katalog a potom to převezli do Bratislavy.

Jana Lukase jsme udělali jako objev, když jsme se domluvili s jeho dcerou Helenou Lukasovou. Byli jsme za ní v Praze a ona nám nabídla, že má Lukasův nikdy nepublikovaný soubor z doby, kdy emigrovali a byli v táboře v Itálii. S Martinem jsme k tomu udělali katalog. Těsně před výstavou Lukas umřel. On byl v Americe, sem by stejně nepřijel. Zrovna jsme měli deset let výročí galerie, když jsme Lukase dělali. Helena nám pak nabídla svá studia v Římě a v New Yorku. Zrovna tehdy byla Martinova žena asi v pátém měsíci těhotenství, tak jsme do New Yorku neletěli, ale jeli jsme autem do Říma a byli jsme tam týden. Užili jsme si úplně super Řím s ubytováním uprostřed města, včetně balkonů.

Všechny výstavy jsme dělali spolu s Martinem. Myslím, že za mě i za Martina jsou poslední tři roky strašně zajímavé, protože jsme se odklonili od čisté fotky a dělali jsme různé jiné věci. Nová média, instalace… Každý rok máme věnovaný nějakému tématu. Teď to byla nová média a myslím, že se nám to hodně podařilo, protože jsme tu měli autory, kteří dostali Cenu Jindřicha Chalupeckého. Příští rok se ale vracíme zpátky k čisté fotce, protože budeme mít 25 let od založení galerie.

Mezi autory, kteří tu nejvíc vystavovali, patří Jaroslav Malík a Jirka Šigut. Měli už tři výstavy a Jirka Šigut bude mít teď další. Další věc, co jsme udělali jako první, bylo Best of Anonymous – společný projekt performera Petera Kalmuse a Rudo Prekopa. Byly to nalezené negativy z 30. let. To byl tak rok 2004 nebo 2005 a prezentovali jsme to tady



Křest knihy Vzhůru do dolů, 2023
Ondřej Durczak a Jiří Siostrzonek v galerii Fiducia. Foto Valdemar Bednarz

jako první. Docela důležitý pro nás byl taky Bogdan Konopka, polský autor žijící ve Francii. Prezentoval tu svůj projekt Reconnaissance, ve kterém fotil země východní Evropy na velký formát. Rádi spolupracujeme s Pavlem Márou, měl tu minimálně dvě výstavy a katalog jsme mu určitě udělali. Hodně spolupracujeme s Viktorem Kopaszem, to je takový Čechomaďaroslovák. Měl tu výstavu ještě v době, kdy tu byla hospoda. Vystavil tu pak svoje Kertelö a nedávno, když tu byly ty instalace, měl taky výstavu.

Měli jsme tu Weegeeho, amerického fotografa z 30. a 40. let, co měl vysílačku a jezdil k vraždám. Měli jsme půjčené originály z Chebu. Když jsme to sem vezli, byla strašná ledovka. Já jsem v tom autě sice nebyl, ale jel tam Martin, Jaroslav Malík a Jirka Šigut. Kluci se s tím autem vybourali a postavili ho na střechu. Já jsem měl zrovna ten den výstavu mých bezdomovců v Rakousku, kterou pořádal Slepý. Kdybych tam nebyl, boural bych s nimi. Takže jsme k těm bouračkám na fotkách měli rovnou i vlastní příběh.

Rádi spolupracujeme s Mirem Švolíkem, to je kamarád. Dost jsme dělali i projekty se slovenskými fotografkami z VŠVU z Bratislavy, třeba s Janou Hojstričovou. Byli jsme specifičtí tím, že jsme vystavovali i výtvarníky, kteří využívají fotku. Měli jsme tu jedny z prvních výstav Jiřího Davida, Aleny Kotzmannové, Mileny Dopitové. Dělal u nás Karel Kameník, Josef Moucha, Dorota Sadovská, Kamil Varga. Objevili jsme tu projekt Hra na čtvrtého.

5.7.6. Kurátorská praxe a plánování výstav

To si teď v poslední době všechno kurátorujete sami?

Příští rok budeme dělat osm výstav s tematikou černobílé fotky. Hned v lednu tu bude Adrián Švec, to kurátoruje Pospěch. Pak liberecký Petr Šimr, to bude překvapení. Pak máme Jiřího Tomana, ten fotil panoramatickým foťákem, to pro nás dělá Viktorie Vítů. Viki Kollerovou, Jiřího Šiguta a Terezu Zelenkovou si kurátorujeme my. Tereza vystudovala fotografii v Londýně. Pak bude David Mackovič, to dělá Lucia Lendelová-Fišerová. Předtím jsme měli Janu Šturdíkovou, to dělal Pospěch. Jiřího Surůvku jsme dělali my. Projekt My Sugar Be My Karamel jsme si dělali taky sami.

Surůvka tu měl dvě výstavy s odstupem dvaceti let?

Tady nahoře měl dvě výstavy. Asi vystavoval i dole v galerii, když se ještě jmenovala 761. Měli jsme ho zařazeného jako výtvarníka, který pracuje s fotkou, takže jsme mu tehdy udělali čistou fotku. Teď u té výstavy s novými médii měl ale i videa a instalace – to byla čistě Martinova práce. K té poslední Surůvkově instalaci se museli doslova propít, v tom jsem ho nechal. Nainstalovali jsme to ale spolu a vytiskli přímo tady. Pořídili jsme si totiž pěknou A2 tiskárnu, úplnou Formuli 1. Když někdo pošle fotky, jsme schopní si je vytisknout sami. Radši máme ale originály, ten pocit držet je v ruce. Na tom jsme si to postavili – že to nebude komerční a nebude se tu platit vstupné, ať se každý může přijít podívat, kolikrát chce.

Myslím, že je docela zajímavé, že jsme tu objevili Otakara Matuška a jeho miniatury. Udělali jsme mu první samostatnou výstavu a vydali knížku. Chtěli jsme mu vydat katalog, ale Martin se s ním před výstavou rozhádal. Ota si začal vymýšlet. On fotil přes cedník, psal k tomu texty a považoval se za aforistu, ale bylo to slabé. Na závěr vytáhl kartičky s nalepenými fotkami. Zastavárník mu to tady bral za sto korun. My jsme mu řekli: „My ti těch sto korun dáme za každou, co se nám bude líbit na výstavu.“ Koupili jsme jich od něj asi třicet a dvacet nám půjčil Jiří Valoch. Jiří David nám sice nadával, že publikum testujeme a že by k tomu lidé měli dostávat lupu, ale my jsme to dali jenom čistě pod plexisklo, prostě jen tu kartičku, a udělali z toho instalaci. Spolupracujeme i s Jiřím Pátkem, který vede oddělení fotografie v Moravské galerii v Brně.

5.7.7. Výstavní prostor v Komorní scéně Aréna

Fotografická galerie Fiducia je váš hlavní prostor, ale nezůstali jste kurátorsky jen u ní. Měli jste s Martinem na starosti i nějaké další výstavní aktivity?

S Martinem jsme ještě dělali jednu galerii v Komorní scéně Aréna. Pro divadlo u Sýkorova mostu fotím už přes dvacet let. Nejdřív jsem tam měl vystavené své bezdomovce, líbilo se jim to a domluvili jsme se, že to budeme čtvrtletně měnit. Takže nic náročného. Chvilku jsem to vedl já, pak Martin, většinu času společně. Teď už to ale padlo, protože na to nemáme čas. Osm let jsme to tam dělali.

V Aréně jsme dělali kurátory, vybírali jsme si autory a někdy jsme tam testovali věci, abychom zjistili, jestli je pak vystavíme i tady ve Fiducii. Někdy probíhala výstava tam i tady zároveň – třeba s Pavlem Márou. Strašně jsem u nich chtěl vystavit jeho Madony (inverzní barevné portréty), zatímco tady jsme představili jeho současné soubory. Pokud chcete domluvit hvězdu, jako je Mára, musíte mu nabídnout i prostory tady, nebylo to tak jednoduché. Asi dva roky jsme v Aréně dělali výstavy plakátů – vystavovala Dita Pepe, Ivan Pinkava. Akorát se to nesetkalo s úspěchem, protože herci nechápali, proč v divadle propagujeme plakáty jiných divadel. Tak jsme to pak zařízli.

5.7.8. Fotografie pro instituce, sdílení techniky a začátky

Takže ještě zpátky k Martinovi. On dělá na volné noze, fotí taky pro divadla – NDM, operu a operetu, že?

Český rozhlas od něj koupil fotky a ty tam jsou pořád vidět.

Martin taky fotografuje pro Protimluv.

Jo, to fotí pořád. Martin dělá i hodně akcí pro televizi, funguje tam jako backstageový fotograf. Když se v produkci ostravské České televize natáčí třeba seriál Stíny v mlze, je v posledních letech jejich dvorním fotografem.

S Martinem jsme se poznali už tehdy na civilce a strávil jsem tam s ním rok v docela dobrých diskuzích. a pak jsme si napůl koupili foťák.

To jsem slyšel, že jste měli foťák a počítač napůl.

To už jsme měli tuhle galerii a potřebovali jsme se digitalizovat. Prvních pět let galerie žrala jenom peníze. Martin tehdy odešel z Fronty, já byl na volné noze bez velkých známostí, bylo to tvrdé. Přes Slepého se mi pak podařilo do Rakouska prodat soubor s bezdomovci, a za to jsme koupili první digitální foťák, Nikon D200. Složili jsme se na něj. Tady jsme měli společný počítač a střídali jsme se u něj. První dva foťáky jsme měli spolu, stejně tak spoustu objektivů. Koupili jsme Nikon, protože Martin už na něj měl nějaké objektivy, zatímco já jsem do té doby dělal spíš na větší formáty a neměl jsem z toho nic. Dvěstovka tehdy byla nejdražší ze všech foťáků.

S Martinem Popelářem jsme se potkali na civilce a diskutovali o všem možném. Tam se hodně naučil fotit a právě souborem z domova důchodců se pak dostal na ITF. Zůstal tam pak ještě rok a půl potom, co já jsem odešel. Když jsme se poznali, s technikou v podstatě teprve začínal.

5.8. Jiří Siostrzonek

Rozhovor proběhl v lednu 2026

5.8.1. Osobnost Martina Popeláře a ostravská bohéma Jiří Siostrzonek

Když zavzpomínáš na dobu studií a různé společné projekty, jak bys Martina Popeláře lidsky charakterizoval? Jak v té době působil ve studentském kolektivu a v rámci ostravského kulturního prostředí?

Popelář byl s Monikou deset let, ale jak dlouho to bylo oficiálně, to nevím. O něm se bude špatně mluvit a psát, protože byl vždycky takový neprůbojný, nevýrazný a tichý. Zúčastňoval se sice všeho, co jsme dělali, ale oproti jiným autorům zkrátka nijak nečněl. Myslím si, že to bude hrozně těžké o něm psát. Znovu říkám, on nebyl takový ten výrazný typ – ať už uměleckou tvorbou, nebo i lidsky –, že by ho bylo všude plno, slyšet a vidět.

Pohyboval se ale v různých prostředích, mimo jiné fotografoval i ostravskou bohému, Daniela Balabána a lidi kolem antikvariátu a klubu Černý pavouk. Takže on je fotografoval, ale ani nevím, co teď přesně dělá. Dnes se spíše organizačně stará o galerii Fiducia s Romanem Poláškem.

5.8.2. Projekt Lidé Hlučínska a práce v terénu

Rád bych se dostal k tématu bakalářské práce Martina Popeláře, k projektu Lidé Hlučínska.

To byl projekt, který jsme se rozhodli udělat ve spolupráci s Vojtou Bartkem. Mysleli jsme si totiž, že pro studenty je důležitá nejen výuka ve škole, ale také praxe v terénu, aby studium doplnili reálnými zkušenostmi. Participovali na zachycení života lidí na konci 20. století. To znamenalo každodenní život, různé pracovní činnosti, to, jak lidé žijí doma ve svých chaloupkách, ale i společenské a sportovní akce, zabijačky a zkrátka takové věci, které měly charakterizovat Hlučínsko.

Martin tam totiž fotil Kravaře a mně se zdálo, že byl v rámci tohoto projektu jeden z těch výraznějších.

Těžko říct, jestli výraznější. Samozřejmě tam fotili relativně hodně i jiní, třeba Tomáš Pospěch a podobně. Všechno to pak procházelo ještě editační činností – vybíraly se fotografie, které měly nejlépe reprezentovat to typické pro Hlučínsko.

T: Fotil tam i s dívčinou, která tragicky zemřela (Kateřina Vladárová).

JS: To byly dvě studentky z Prahy, takové fajn holky, a jedna se bohužel ještě před výstavou zabila v autě. Ta druhá, Lucie Škvorová (později Benešová), naštěstí žije.

5.8.3. Zázemí projektu a role Vojtěcha Bartka

A ty jsi byl v té době ředitelem v Dolním Benešově, nebo jak to tehdy bylo?

Ano, v kulturáku. Takže říkám, k samotnému Martinovi nedokážu říct žádný konkrétní husarský kousek nebo nějakou speciální historku. Jak už jsem řekl, on tam byl, ale fungoval potichu, klidně a nenápadně.

Slyšel jsem, že Vojtěch Bartek prý za Martinem dokonce přijel k němu domů a…

…a dokopal ho, aby to (školu/bakalářku) vůbec dokončil.

5.9. Josef Moucha

Rozhovor proběhl v prosinci 2025

5.9.1. Výstava Jana Lukase a paralela s Mošnovem

Jaká byla Lukasova výstava?
Začalo to v Ostravě tím, že kluci ve Fiducii uspořádali Lukasovu výstavu. Byly to fotografie z utečeneckých táborů v Itálii z let 1965 a 1966. Já jsem tehdy přijel na vernisáž. Dali to tehdy dohromady nějak narychlo přímo s jeho dcerou Helenou Lukasovou. Pamatuju si, že jim dodala naskenované všechny záběry, které Lukas v Itálii udělal za těch zhruba deset měsíců, co tam byli.

Když jsem ty věci z utečeneckých táborů viděl – oni byli postupně ve třech táborech, třeba v Terstu a pak ještě někde u Neapole. Zmínil jsem se, že mám něco podobného z Mošnova z doby, kdy jsem tam byl na vojně a fotil jsem to. Právě proto, že to mělo takovou vizuální i tematickou souvislost, mi pak kluci udělali výstavu nejen ve Fiducii, ale následně jsme ty věci vystavovali i dohromady s Lukasem v Galerii města Bratislavy.

5.9.2. Písemná vzpomínka Josefa Mouchy na výstavní triptych ve Fotografické galerii Fiducia 9. 1. 2026

„Na podzim 2006 uvedli Roman Polášek a Martin Popelář ve Fiducii premiéru Italského deníku 1965—1966 Jana Lukase. Reprodukce v katalogu s předmluvou dcery Heleny Lukas Martemucci se místy lišily od exponátů, neboť data pro tisk byla pořizována po jiné linii, než vznikaly zvětšeniny (z rukou pardubického fotografa Luďka Vojtěchovského). Obě verze však bez jakýchkoli výřezů docenily spontanietu původních kompozic. Lukasův obrazový deník pojednává o desetiměsíčním pobytu fotografovy rodiny ve sběrných táborech pro exulanty. Vernisáže výstavy, při níž promluvila autorova dcera, jsem se zúčastnil a kurátorům galerie se zmínil, že mám něco podobného z ostravského letiště. Výcvikovou rotu, Mošnov 1982 si přáli vidět, poslal jsem jim tedy kontakty. Zhruba čtyřicítku jich vybrali, negativy 6 × 6 naskenovali a nechali vyrobit i adjustovat čtvercové exponáty. Měli do detailu rozmyšlené, jak celou akci zjara 2009 podniknout, protože sledovali širší souvislosti galerijního programu… v tiráži je katalog Na vlastní stopě: Mošnov 1982 (s citacemi mých dopisů z vojenských let) zasvěcen 64. Výročí válečné operace Moravská Ostrava. Zajímalo mne to celé i coby experiment: jak se archiválií zmocní nepamětníci, pro které už nebyla služba v armádě nevyhnutelná… Z iniciativy Romana Poláška a Martina Popeláře (prostřednictvím Václava Macka a Měsíce fotografie na Slovensku) byly Lukasův a můj soubor společně k vidění v Galérii mesta Bratislavy (na podzim 2010).
Mošnov 1982 se stal prostřední částí volně navazujícího triptychu. Ten uzavíralo Totální nasazení 1942—1944 Zdeňka Tmeje, realizované ve Fiducii roku 2010 (díky spolupráci s Archivem B&M Chochola; úvod do katalogu sepsala Blanka Chocholová).

Jan Lukas po příletu do New Yorku, kam Lukasovi od počátku směřovali, filmy z Itálie vyvolal, jenže záběry zvětšil nemnohé (například z oslav narozenin obou dcer). Věnoval se naléhavějším povinnostem a Italský deník do konce života nezpřístupnil. Zato na Tmejovo poválečné album Abeceda duševního prázdna jsem v Mošnově myslel: ačkoli měl Tmej zákaz otrockou robotu v třetí říši fotografovat a musel tedy (až na několik ukradených výjimek) těžiště nasazení vynechávat, přece zůstává jeho svědectví znamenité. Pro mne zase platilo, že nesmím fotit vojenské objekty a techniku; ty mi ovšem nescházely… Nadčasovou trojici instalací nicméně propojoval především fakt, že nešlo o zpravodajství na objednávku, nýbrž o osobní pohled zevnitř.

Nemuseli jsme se na způsob reportérů stylizovat do účastenství s lidmi nedobrovolně internovanými v místě nuceného pobytu: byli jsme jimi.

Zkrátka a dobře: kvituji s povděkem, že se výstavní série mohla uskutečnit. a že je podchycená katalogy…“

5.10. Jiří Macháček

Rozhovor proběhl v lednu 2026

5.10.1. Reprodukce výtvarného umění a dokumentace akcí Protimluvu

Martin Popelář se nevěnuje pouze volné tvorbě a kurátorství, ale tvoří také užitou fotografii. Jakým způsobem aktuálně probíhá vaše vzájemná spolupráce v rámci nakladatelství a časopisu Protimluv?
Nepříliš často – reprodukce obrazů. Nafotil pro nás třeba díla Rudolfa Kuběly, malíře z Oder. Využíváme to pak i na obálce; autorem té titulní reprodukce je právě Martin Popelář. V tomto čísle máme také reprodukce obrazů Kataríny Szányi a ty pro nás kompletně nafotil taky Martin.

Kromě toho, že fotí reprodukce pro náš časopis, dokumentuje i naše akce pro sociální sítě. Když se tam podíváš, zjistíš, že většinu, nebo vlastně úplně všechny fotografie z ProtimluvFestu dělá taky Martin Popelář. Máme tam od něj obrovské množství fotografií.



Okolí Karoliny a Trojhalí, 1996
U této fotografie si Martin Popelář není úplně jistý přesným místem. Domnívá se, že jde o prostor v okolí dnešní Karoliny, směrem k Trojhalí a Dolním Vítkovicím, ještě před její pozdější přestavbou. Vnímá ji jako obraz území, které se mezitím výrazně proměnilo.

5.10.2. Spolupráce a literární inspirace fotografií

Takže už takhle spolupracujete několik let.

Ano. Fotí pro nás mimo jiné také Roman Polášek. K té fotografické inspiraci dodám, že jsem kdysi v časopise publikoval takový svůj krátký text, povídku, která se jmenovala Na Karolině. Námět k ní mě napadl právě díky jedné fotografii, která mě k napsání toho textu přímo inspirovala. Byl to snímek, na kterém stojí nějaký týpek na zastávce a má na něm téměř průsvitné nohy. Moje povídka pak byla takovým zamyšlením nad tímto mužem, který tam stojí, přemýšlí nad svým životem a ve vzpomínkách jde až někam hluboko do dětství.

5.11. Tomáš Pospěch

Rozhovor a částečně písemné odpovědi proběhly od prosince 2025 do ledna 2026

5.11.1. Začátky na ITF a datace studia Martina Popeláře

Sám Martin Popelář si už přesně nevzpomíná, v jakém roce vlastně nastoupil ke studiu na Institut tvůrčí fotografie. Dokázal byste vy, z pozice jeho kolegy, tento rok nějak přesněji určit?

Myslím si, že to bylo v roce 1993. Vycházím z jednoduchého důvodu: on už v roce 1994 fotografoval Hlučínsko. Fotil Kravaře společně s Kateřinou Vladárovou, která bohužel těsně před společnou výstavou v létě 1995 zemřela. Martin ale fotografoval už delší dobu předtím. Podle mě mohl nastoupit na podzim 1993, možná byl v ročníku s Evženem Sobkem. Já jsem nastoupil na podzim 1992 a fotit Bolatice jsem začal těsně před Vánoci 1994. Pamatuji si to přesně – Jiří Siostrzonek, který tehdy dlouhá léta dělal v kulturním domě v Dolním Benešově a byl předsedou obcí Hlučínska, mi zavolal a domluvil mi setkání se starostou Bolatic. Od těch Vánoc 1994 jsem Bolatice fotografoval, pak jsem přidal i místní část Borová a v roce 1996 jsem se přesunul do



Krajinky.jpg, 2007
Výstava Tomáše Pospěcha. Foto FGF.

Štěpánkovic. Ke konci roku 1996 a v roce 1997 jsem fotil ještě Šilheřovice. Později se pak dělal i projekt Zlínsko, ale to bylo až o dost později, zhruba od roku 1998 do roku 2001.

5.11.2. Projekt Lidé Hlučínska a přístup k fotografování

Zásadním zlomem byl pro studenty Institutu tvůrčí fotografie společný projekt Lidé Hlučínska, který probíhal pod vedením Jindřicha Štreita. Jak jste k tomuto dokumentování přistupovali vy a Martin Popelář? Vydávali jste se do terénu společně, nebo jste každý volil jiný autorský přístup?

Oni fotografovali v té první vlně přímo s Jindřichem Štreitem – chodili do terénu dohromady. Já jsem si hromadné fotografování s Jindrou zažil už někdy na jaře nebo v průběhu roku 1993. Když pak začal projekt Lidé Hlučínska, už jsem s ním fotit nechtěl. Ne, že bych proti němu něco měl, ale považoval jsem za důležité dokázat se do toho prostředí dostat sám a ustát si to. Navíc jsem mentálně hodně jiný typ člověka. Jindra byl velmi komunikativní, lidé se mu neustále věnovali a nedělali kvůli tomu svou běžnou činnost, takže on si tu situaci musel vlastně sám trochu vytvořit a naaranžovat. To jsem já dělat nechtěl. Fungoval jsem spíš jako taková „židlička v koutě“ – byl jsem málo komunikativní, lidé si na mě rychle zvykli a přestali mi věnovat pozornost.

S Martinem Popelářem jsme se tehdy už začali kamarádit, ale vlastně jsme spolu nikdy nefotografovali. On fotil s tou Káťou a myslím, že částečně i s Lucií Škvorovou (dnes Benešovou, manželkou Mariana Beneše), která ale později fotila hlavně s Evženem Sobkem v Sudicích. Vnímal jsem ho podobně jako Evžena Sobka jako staršího a zkušenějšího kolegu. Velkou inspirací v tom, jak fotografovat vesnici (nebo kterým motivům se naopak vyhnout), pro mě tehdy byla právě Martinova výstava na zámku v Kravařích. Bohužel byla poznamenána onou smrtí Kateřiny Vladárové krátce před vernisáží.

5.11.3. Osobní vzpomínky na práci v terénu (z písemných odpovědí)

Do projektu Lidé Hlučínska jste vstupoval jako autor zaměřený spíše na ateliérovou práci a teorii. Jaká byla vaše osobní zkušenost s tímto přechodem do terénu? Bylo pro vás obtížné navazovat kontakty s lidmi v obcích a jak vás tato nutnost komunikace jako fotografa formovala?

Pro mne bylo fotografování na vesnicích Hlučínska velmi osobní. Do té doby jsem na velký formát 18x24 cm fotografoval ateliérové studie, studoval dějiny umění a živil se jako novinář pro krajské noviny. Obvykle jsem byl zavřený doma u deskáče, psacího stroje nebo u knížek, ale jednou za tři týdny jsem to nevydržel a vyrazil fotografovat na Hlučínsko, abych se pak po dvou a půl dnech vrátil nadšený, že se zase můžu stáhnout do ticha. Najednou to byl projekt, kdy jsem si vše musel domluvit se starostou a farářem, postarat se o to, a přitom pro mne bylo velkou výzvou jen pozdravit a nějak před lidmi obstát, abych se dostal k situacím, kdy by se dalo fotografovat. O to více jsem se pak snažil získat dobrý obraz z jakékoliv situace. Popohánělo mne, že jsem věděl, že mi fotografie nezůstanou v šuplíku – škola pořádala vernisáže přímo na vesnicích a výsledkem byla společná kniha a výstava. Je velká škoda, že dnes už studenti nemají příležitost takto společně dlouhodobě pracovat na jednom projektu. Hodně nás to tehdy spojovalo, motivovalo a dávalo pocit, že pracujeme na něčem smysluplném.

5.11.4. Otevření galerie Fiducia a Teatr Novogo Fronta

Zásadním krokem v profesním životě Martina Popeláře bylo spoluzaložení Fotografické galerie Fiducia, která funguje už úctyhodných pětadvacet let. Vybavíte si ještě samotné zahájení jejího provozu, které bylo spojeno s výstavou Ivana Pinkavy a vystoupením Teatru Novogo Fronta?

Na otevření Fotografické galerie Fiducia vzpomínám dodnes velice živě. Nejen proto, že jsem byl tehdy velkým fanouškem Teatru Novogo Fronta, ale i díky velkorysému zahájení výstavou Ivana Pinkavy. Ostatně Ivan řadu členů tohoto souboru fotografoval a ty fotografie byly součástí výstavy. Cítil jsem, že tam kluci spustili skvělý projekt. Dnes víme, že je o to úžasnější, že trvá už pětadvacet let. Přijeli jsme tehdy do Fiducie cestou z Opavy na konzultace na Horní Bečvu. Divadelní vystoupení – možná spíše performance – se konalo přímo na ulici před galerií a já jsem tam měl tehdy poprvé v životě možnost si více popovídat s paní Agnes Štreitovou. Někde z toho mám dokonce ještě spoustu fotografií.

5.11.5. Kurátorská spolupráce Martina Popeláře a Romana Poláška

Vy sám s galerií dlouhodobě spolupracujete a připravujete zde pravidelně výstavy. Jak z pozice kurátora a autora hodnotíte spolupráci s Martinem Popelářem a Romanem Poláškem a jak vnímáte celkový význam Fiducie pro ostravský kulturní prostor?

Spolupráce s Martinem je skvělá a neoddělitelná od spolupráce s Romanem Poláškem. Tvoří pevně secvičenou dvojku. Jednu dobu se starali i o galerii v divadle Aréna, kde jsem také vystavoval a připravoval výstavu. Obvykle pro ně ve Fiducii dělám celá léta jednu až dvě výstavy ročně. Vzpomínám si třeba na výstavy Pavla Hečka, Jana Jindry, Pavla Máry, Dagmar Hochové, Tomáše Wernera, Petra Willerta, Venduly Knopové, Magdy Sokalské, BoysPlayNice (Jakub Skokan a Martin Tůma), Lucie Sekerkové, Petry Vlčkové, Pavla Vavrouška, Libora Fojtíka, Jany Šturdíkové nebo naposledy Adriána Švece. Také jsem tam měl dvě autorské výstavy: Krajinky.jpg (2006) a Zemědělské práce (2016).



Zemědělské práce, 2016
Výstava Tomáše Pospěcha. Foto FGF.

Za ta léta jsme si vypěstovali určitý rituál – daří se nám instalovat poměrně rychle, ale od výstavy k výstavě různorodě, s co největším naslouchánímprostoru a fotografiím. Oceňuji, jakou mají oba pánové dramaturgii a s jakou instalační pestrostí se jim podařilo v poměrně malém prostoru představit tolik projektů. Těží ze své pozice na hranici tří zemí. Není snad v české, polské nebo slovenské fotografii současný autor, který by ve Fiducii nevystavoval. Fantastická je také atmosféra těch výstav, komunita spřátelených diváků a úzké propojení s dolní malířskou galerií i s duší toho všeho – Ilonou Rozehnalovou a jejím antikvariátem. Celá Fiducia, obě galerie, antikvariát, časopis, Okrašlovací spolek Za krásnou Ostravu i přednášky tvoří jedinečný celek a nádherný příklad toho, jak lze generovat kulturu mimo pražské centrum

5.12. Vzpomínka Petra Vilguse na projekt Lidé Hlučínska

Projekt Lidé Hlučínska byl pro mne fotografickou i lidskou výzvou. Dokumentoval jsem život v Petřkovicích, Ludgeřovicích a Kobeřicích. Všechna ta místa měla podobný charakter – jednalo se o vesnice s minimálním životem v ulicích. Tedy s nutností vždy zazvonit u branky, přesvědčivým způsobem odprezentovat svůj záměr a pak udržovat konverzaci takovým způsobem, aby se fotografovaní přestali stylizovat a ukázali skutečný život. To samozřejmě zahrnovalo dlouhodobější pěstování vztahů, opakované návštěvy, zvládání nekonečné řádky nových situací. Obří hrnek kávy s logrem a všudypřítomné „Dáš si štamprlu, ni?“, to se mi usadilo v hlavě. A pak taky relativně vysoký standard vnitřního vybavení rodinných domků, které z venku často vypadaly omšele.

První věc, kterou si vybavím, byla moje plachost a zádumčivost. Prostě jsem byl takový zakaboněný potemník, žádný extrovert s širokým úsměvem a přirozenou chutí klouzat od setkání k setkání. Nebylo to lehké, chtělo to spoustu vnitřního přemáhání a překračování hranic komfortní zóny. Ve výsledku mi to hodně pomohlo integrovat se do světa normálních lidí, do kterého jsem tehdy moc nepatřil. Naopak mou výhodou byla rodinná vazba na region. Tatínek se narodil v Ostravě a ranou část svého života prožil v opavských Kylešovicích. Významná část rodiny v té době bydlela ve Vítkovicích a Porubě. Proto jsem měl naposlouchaná některá slova a formulace, která by pro čistokrevného Pražáka zněla exoticky, proto jsem zvládal severomoravskypřyzvuk. Proti nedaleké Ostravě zde však bylo jedno specifikum. Zejména velmi staří lidé klouzali při hovoru mezi češtinou, němčinou, polštinou a prajštinou. My jsme často nerozumněli a místní byli překvapení, že se tváříme nechápavě. Vůbec si neuvědomovali, že chvilku mluvili jinou řečí.

Cesta na Hlučínsko byla v té době nekonečná. Více méně po celé moje studium na ITF se rekonstruovala trať mezi Prahou a Ostravou. Byly to hodiny strávené koukáním z okna ven na náhodná místa, kde vlak zastavil a na něco čekal. Jezdil jsem většinou sám, seděl jsem v kupé na temně červených koženkových sedadlech a vždy jsem měl trochu stres, jak to zvládnu. Největší nervy jsem měl na hlavním nádraží v Praze, s každým kilometrem ze mne ta chandra padalo dolů, přestával jsem se bát, začínal jsem se těšit.

V rámci studia na ITF jsem se silně profiloval jako dokumentarista. Byl jsem nadšeným účastníkem hodin Antonína Branného a zejména Jindřicha Štreita. S Tondou jsme se dost lidsky míjeli – přestože jsem ho měl moc rád a respektoval jsem jeho osobnost i jako tvůrce, nikdy jsme si k sobě nenašli cestu. S Jindrou to bylo jiné. Ten má dar získat si kohokoliv během krátké chvilky, působit vřele a angažovaně. Člověk má pocit, že má právě jen z něho upřímnou radost, že mu na něm hluboce záleží. A jeho talent oslovit, zpracovat a v dobrém slova smyslu využít potenciál fotografovaného člověka, je naprosto bezkonkurenční. Bylo to něco, co jsem chtěl také

umět. Až díky této zkušenosti jsem do hloubky pochopil, že dokumentární fotograf musí být i schopný psycholog, diplomat nebo vyjednavač.

Zatímco Vojta Bartek byl organizačním srdcem akce, Jindra byl naším „mistrem“. Minimálně jednou s námi šel přímo do terénu a ukazoval nám, jak na věc. Dodnes se mi vybavuje situace, která mi hodně utkvěla v hlavě. Byli jsme skupina tří čtyř studentů a prof. Štreit. Jindra se postavil před dům se zahrádkou, kde byla houpačka a na šňůře vyprané dětské dupačky. Řekl nám: „tady žije maminka s dítětem. My tam teď půjdem a za 10 minut si je vyfotografujeme, jak spolu sedí na posteli.“ A skutečně, za pár minut je měl tam, kde si určil. Bylo tam přítmí, ticho, okolo cvakaly fotoaparáty jak na tiskové konferenci. Vše to bylo tak neskutečné, až si ta maminka překvapením a možná i zděšením zakryla pusu. Sám někdy přemýšlím, jak bych zareagoval já, kdybych byl na druhé straně objektivu.

V mysli mám snímek mladého chlapíka, který se spokojeně dívá do motoru ojetého mercedesu, na zakrytou bustu Masaryka, kterou se zde právě chystali odhalovat, na muže chovajícího myši, které mu pořád lezly po oblečení. A Jindru Štreita, který při fotografování na zábavě na hřišti proplouval nenápadně davem (nikdy jsem nepochopil, jak zvládne být tak vědomně neviditelný) a při každém setkání se svými studenty si ševelil „dobré je to, že?“

Upřímně si vůbec nepamatuji popisované okolnosti přijetí naší výstavy v Petřkovicích. Fakt ani zrno vzpomínky. Registruji nekonečnou instalaci fotografií v hostinci kulturního domu a procesí lidí, kteří se přišli podívat na vernisáž. Ale to je tak asi vše. Možná jsem to vytěsnil, možná se tam nic zvláštního nestalo, každopádně je škoda, že jsem si tehdy nepsal deník. Vzpomínám si na spoustu maličkostí – na pokutu v autobusu, kterou jsem dostal s kamarádem a kolegou z FAMU Marianem Benešem. Na obrovskou místnost, ve které jsme při fotografování přespávali s Lucií Škvorovou. Na provizorní podmínky v opavské ubytovně ITF nebo v hotelu umístěném na zimním stadionu. Na Kateřinu Vladárovou. Na divokost, vřelost a nekonečnou ochotu pomáhat Vojty Bartka.

Když jsem byl před rokem v Ostravě, napadlo mne se po desetiletích vydat do Petřkovic. Překvapilo mne, jak málo se tam změnilo. Zejména cihlová dělnická kolonie je z významné části pořád stejná. Pár domů má univerzální bezpohlavní zateplení, pár jich je znetvořeno přístavbami, ale většina je jich jako tenkrát. Proměnou prošla i budova kulturního domu, kde tehdy probíhala výstava. Když jsem se ale podíval na streetview z roku 2013, byl tam ještě stav, jak kdyby se zas vrátily devadesátky.

Lidé Hlučínska jsou mou nejmilejší vzpomínkou na léta strávená na ITF. Měl jsem pocit, že jsem u zajímavého projektu, že dělám práci, která má smysl s lidmi, které mám rád. Díky všem, kteří se o tento projekt zasloužili.

5.13. Text Jana Balabána k výstavě Martina Popeláře

Martina Popelář narozen 29. 7. 1971 v Ostravě. V roce 1999 ukončil bakalářské studium na Institutu tvůrčí fotografie při Slezské univerzitě v Opavě.

Prosklená zastávka autobusu, za ní kus plotu, pustá pláň po zbořené koksovně a starší muž čekající na autobus do Vratimova. Situace, která se opakuje tolikrát, že je vlastně neviditelná, okamžik, na který se nevzpomíná. V dusné syrovině inverzního počasí zvedá pouťový kolotoč do výše prázdné labutě, nějaká paní se zastaví, ohlédne se a jde dál. Na hokejovém stadionu demontuje technik otlučené plexisklo, za prasklinami a škrábanci se náhle zjeví urputná a unavená tvář člověka. Striptérka v temném zakouřeném klubu, kalhotky v půli stehen, koukají na ni chlapi a ona je přece jenom

ženská vydaná situaci, najednou prostá vší svůdnosti, nahá v lhostejném světě.

Z těchto a mnoha dalších střípků se skládá mozaika tvůrčí reportáže Martina Popeláře. Jeho reportáž není zacílena k nějakému konkrétnímu tématu, pokud tím tématem není prostě člověk. Autor potkává lidi v jejich prostředí, v jejich situaci. Zlomky vteřin jeho expozic se v nejlepších případech trefují do okamžiků, které odkazují mimo čas. Jako by už nic víc nemuselo být.

Autor, který ve své práci spojuje profesi reportéra a uměleckého fotografa, se snaží popřít pomíjivost fotky žloutnoucí ve včerejších novinách, a přitom se vyvaruje artistnosti fotografů, kteří stavějí promyšlené estetické kompozice napodobující obraz. Popelář je podobně jako velcí mistři tvůrčí reportáže, kterými byl jistě ovlivněn, lovcem, který dokáže počkat, až situace promluví. Práce reportéra mu dává zkušenost a smělost, či, řekněme, pozitivní drzost, s níž se ke svým objektům dokáže přiblížit. A jeho citlivost a přesné vidění zpravidla nedopustí, aby skutečnost znásilnil či proměnil v pouhou kuriozitu a zajímavost.

Jeho lidé jsou skutečnými uvěřitelnými bytostmi a okamžiky jejich zastavení snad mohou být okamžiky věčnosti, v níž se nic neztrácí. Je to právě tento přesah, pramenící z víry, že skutečnosti kolem nás mají ještě jinou než informační či estetickou hodnotu, který divákovi umožní uvidět v těchto okamžicích sebe sama a zastavit se na stejném místě.



Zábřeh – místo dnešního kostela sv. Ducha

Na fotografii je místo v Ostravě Zábřehu, kde na místě tehdejších poutí s kolotoči a labutěmi dnes stojí kostel sv. Ducha. Martin Popelář tento kontrast vnímal – líbila se mu symbolika labutí jako určité svobody a do toho paní, co se dívá do prázdna z bílé maringotky.

5.14. Životopis v datech

1971	Narozen v Ostravě–Vítkovicích 29.7.
1977–1985	Základní škola Bělský les, Kosmonautů 15, Ostrava–Zábřeh
1985–1989	Střední zemědělská škola obor agronom v Novém Jičíně
1989–1993	Zaměstnán v zemědělském družstvu Krmelín závod Nová Ves.
1990–1992	Civilní služba v domově důchodců na Sirotčí ulici v Ostravě–Vítkovicích
1993–1994	Pracuje pro Diakonii v Ostravě
1993–1999	Studium na ITF
1995	Začíná pracovat na OSVČ
1996–2001	Externí fotograf pro MF DNES
1999–dosud	Spolupráce s Ostravským centrem nové hudby na festivalech ODNH a od roku 2012 přibyl festival NODO.
2001–dosud	Společně s Romanem Poláškem vlastní a provozuje Fotografická galerie Fiducia
2001–2008	Spolupráce s fotografem Petrem Tkáčem (řemeslná, technická fotografie)
2009–2011	Úzká spolupráce s týmem vedeným Čestmírem Kopeckým při přípravě kandidatury na titul Evropské hlavní město kultury 2015
2010–dosud	Pořizování divadelních fotografií pro NDM
2016	Nastoupil jako externí fotograf pro Českou televizi

Samostatné výstavy

1996	Galerie, Šternberk
1996	Klub Atlantik, Ostrava
1997	HaDivadlo, Brno
1999	Alliance Francaize, Ostrava
1999	Galerie studentského centra, Brno
2000	Galerie FOMA, Brno,
2000	Fiducia, Ostrava
2002	Galerie Budoucnost, Ostrava
2002	Okamžiky zastavení , Galerie MK, Rožnov pod Radhoštěm
2014	kino Kotva, České Budějovice
2015	galerie V rámci, U Peciválů, Ostrava
2017	Kupé, Opava
2018	Institut Slavonice
2020	Foyer Kulturního domu, Hlučín

Vybrané společné výstavy

1995	Lidé Hlučínska, Kravaře
1998	Umjeni…?, Ostrava
1999	Fotoreportéři MF DNES, Galerie Opera Divadlo Jiřího Myrona, Ostrava
2007	Tři z Ostravy, galerie Bazilika, České Budějovice
2026	Syrová přitažlivost, GVUO, Ostrava

Ocenění

2025	Osobnost české fotografie za 25 let provozování fotografické galerie Fiducia. Cena Asociace profesionálních fotografů. Společně s Romanem Poláškem.

Zastoupení ve sbírkách

Slezské muzeum v Opavě

Galerie výtvarných umění Ostrava

6. Závěr

Tato bakalářská práce si kladla za cíl vytvořit ucelený portrét Martina Popeláře jako vnímavého dokumentaristy s přesným okem pro ostravskou každodennost a současně jako vytrvalého kurátora, který dlouhodobě a zcela zásadním způsobem formuje regionální vizuální scénu. Z provedených rozhovorů i studia dobových materiálů a pramenů zřetelně vyplývá, že obě tyto životní a profesní role se u Martina Popeláře neustále prolínají, doplňují a vzájemně obohacují. Jeho dráha představuje fascinující cestu od osobního hledání vlastního vizuálního jazyka až po systematickou péči o díla jiných tvůrců.

Příběh Martina Popeláře ukazuje, jak se z tichého pozorovatele stal sebevědomý a komplexní autor. Jeho počátky sahají k civilní službě v domově důchodců a k následnému formování v akademickém prostředí Institutu tvůrčí fotografie. Zde pod vlivem osobností, jako je Jindřich Štreit, nasál základy sociálního dokumentu. Zásadním zlomem v jeho vývoji se stala účast na rozsáhlém kolektivním projektu Lidé Hlučínska devadesátých let dvacátého století. Během dlouhodobého fotografování v obci Kravaře, kde tvořil tvůrčí dvojici s Kateřinou Vladárovou, si Martin Popelář plně uvědomil své autorské limity i potřeby. Zjistil, že mu nevyhovuje předem daný sociologický plán a organizované návštěvy domácností. Začal se proto mnohem více spoléhat na prchavý moment a vlastní cit pro nečekané překvapení. Práce na Hlučínsku navíc naplno probudila jeho analytické schopnosti, jelikož celý projekt následně teoreticky zpracoval a zhodnotil přístupy svých spolužáků ve své bakalářské práci. Právě v tomto momentu poprvé uplatnil své editorské a kurátorské uvažování.

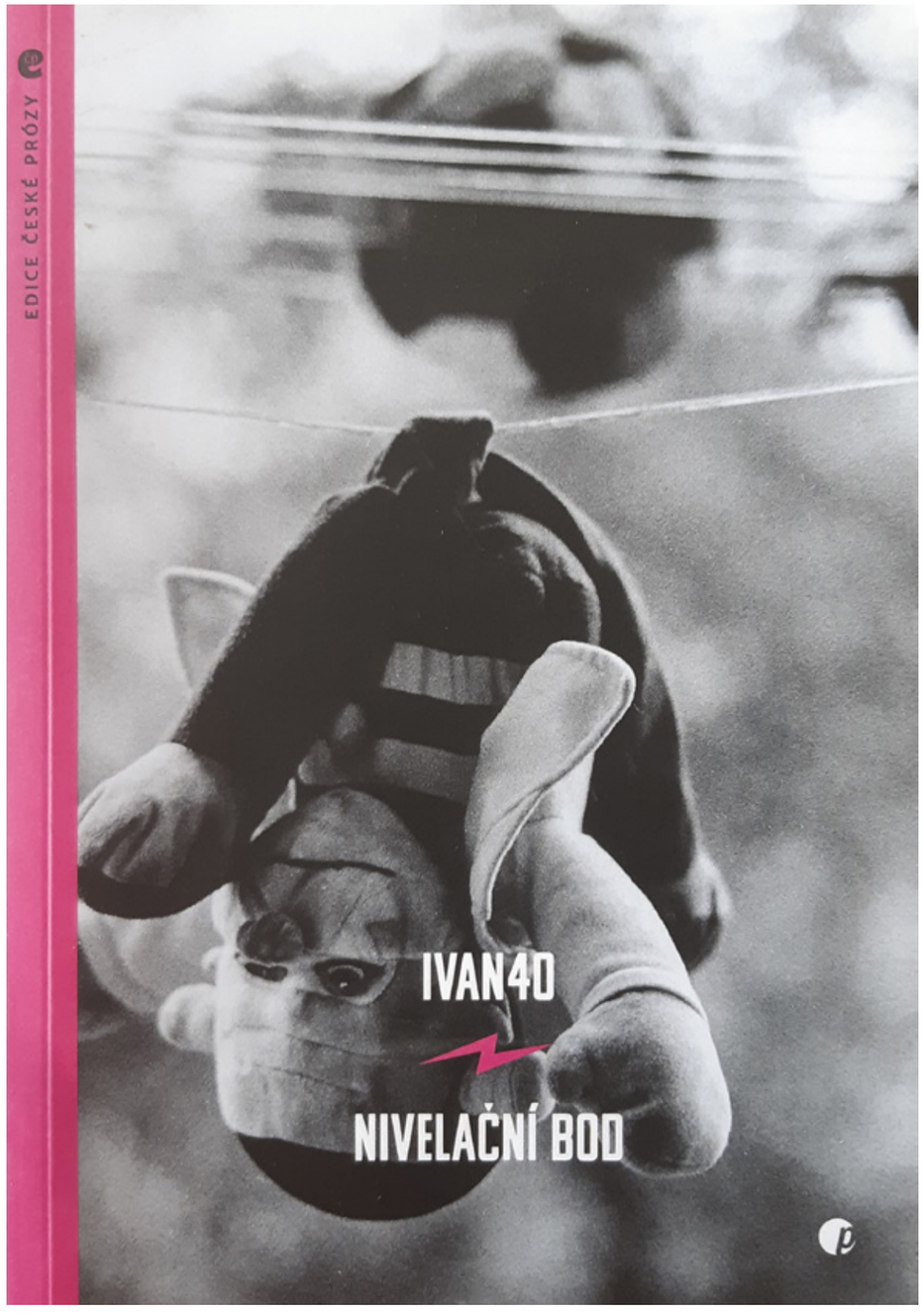
Vedle těchto organizovaných projektů si Martin Popelář paralelně tříbil svůj vizuální jazyk ve volné tvorbě. Tvrdá reportážní praxe v deníku Mladá fronta DNES ho naučila obrovské pohotovosti, díky níž dokázal bystře zachytit nečekané, mnohdy až absurdní situace ve veřejném prostoru. Tento specifický smysl pro vizuální zkratku a městskou grotesku se stal charakteristickým a nezastupitelným rysem jeho osobních záznamů ostravských ulic.

Významným pilířem další profesní dráhy Martina Popeláře se stala jeho dlouholetá práce v Národním divadle moravskoslezském. Zde se plně zúročila jeho schopnost zachytit děj v pohybu, kterou získal během zmíněných reportážních let v redakci Mladé fronty DNES. V divadelním prostředí se Martin Popelář vypracoval v neviditelného pozorovatele, který s vysokou technickou kázní dokumentuje operní i baletní inscenace. Zejména v oblasti baletu prokázal hluboký respekt k přesnosti lidské figury a estetice tance. Souběžně s divadelní tvorbou se rozvíjela jeho trvalá spolupráce s kulturní revuí Protimluv a jejím šéfredaktorem Jiřím Macháčkem. V tomto rámci zajišťuje precizní reprodukce výtvarných děl i dokumentaci literárního života v regionu. Působivost jeho obrazů v tomto prostředí dokládá fakt, že jeho vizuální postřehy se objevují na obálkách knih a inspirují vznik nových literárních děl.

Schopnost zcela upozadit vlastní autorské ego ve prospěch společného celku přesvědčivě doložil knižní projekt Cesty do ostravského (v)nitrozemí, kde s Romanem Poláškem vytvořili jednolitou obrazovou výpověď bez uvádění konkrétního autorství u jednotlivých snímků. Osobní zkušenost s tvorbou obrazu plynule přešla do dlouholeté kurátorské

praxe Martina Popeláře ve Fotografické galerii Fiducia. Tento nezávislý prostor se stal jasným důkazem vybudování respektované instituce s nekompromisní dramaturgií. Společný důraz Martina Popeláře a Romana Poláška na vystavování fyzických autorských originálů, striktní odmítání komerčních ústupků a odvaha k experimentálním přesahům do instalace a performance vytvořily z galerie klíčový bod na mapě české vizuální kultury.

Jak vzácně shodně potvrdily vzpomínky a výpovědi jeho současníků, osobní síla Martina Popeláře spočívá v jeho neokázalosti, skromnosti, vytrvalé pracovitosti a jedinečné schopnosti soustředit plnou pozornost na cizí umělecké dílo. Přestože on sám zůstává často nenápadně v pozadí, jeho reálný vliv na ostravské kulturní prostředí je obrovský. Jeho skutečný odkaz tak tvoří cenné archivy vlastních reportážních i volných záznamů společně se stovkami pečlivě uspořádaných a precizně nainstalovaných výstav, které by bez jeho letité trpělivé péče, fyzického nasazení a pevných kurátorských postojů Martina Popeláře a Romana Poláška nikdy nespatřily světlo světa.



Nivelační bod, 2020
Obálka knihy s použitím fotografie Martina Popeláře



Osobnosti roku 2025
Roman Polášek a Martin Popelář, foto Valdemar Bednarz

Literatura a další zdroje

1. SPISAROVÁ, Renáta. *Fotografové Martin Popelář a Roman Polášek: Ostrava je město, které vzbuzuje napětí a neklid*. Online. In: Vltava, 2019. Český rozhlas. Dostupné z: https://vltava.rozhlas.cz/fotografove-martin-popelar-a-roman-polasek-ostrava-je-mesto-ktere-vzbuzuje-8113512 [cit. 2026-02-07]
2. VILGUS, Petr. *Focení Hlučínska bylo neskutečné dobrodružství, vzpomíná po dvaceti letech pražský fotograf na unikátní projekt dokumentace našeho regionu*. Online in: Tvoje Ostrava, 2020. Dostupné z: https://tvojeostrava.cz/foceni-hlucinska-bylo-neskutecne-dobrodruzstvi-vzpomina-po-dvaceti-letech-prazsky-fotograf-na-unikatni-projekt-dokumentace-naseho-regionu/ [cit. 2026-02-07]
3. BIRGUS, Vladimír. *Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století ve fotografiích* (katalog výstavy). Opava: ITF FPF Slezské univerzity, 1999. ISBN 978-80-7248-022-7.
4. POPELÁŘ, Martin. *Lidé Hlučínska devadesátých let 20. století*. Bakalářská práce, vedoucí prof. PhDr. Vladimír Birgus. Slezská univerzita v Opavě, 1999.
5. ADAMÍČEK, Radovan. *Veřejné fotografické prezentace na Ostravsku devadesátých let*. Bakalářská práce, vedoucí Vojtěch Bartek. Slezská univerzita v Opavě, 2002. Dostupné z: https://itf-new.slu.cz/api/ItfModule-Students-Student/file-download/13034
6. KOLÁŘ, Viktor. *Ostrava*. Praha: Kant, 2010. ISBN 978--80-7437-030-4.
7. HRUŠKA, Pavel; POLÁŠEK, Roman a POPELÁŘ, Martin. *Cesty do ostravského (v)nitrozemí*. Ostrava: Fiducia, 2019. ISBN 978-80-906016-7-3.
8. BOBKOVÁ, Michaela. *Fotografická galerie Fiducia*. Bakalářská práce, vedoucí Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D. Slezská univerzita v Opavě, 2014. Dostupné z: https://itf-new.slu.cz/api/ItfModule-Students-Student/file-download/12745
9. KUBÍČEK, Michal. *Institut tvůrčí fotografie 1971–2005*. Magisterská práce, vedoucí prof. PhDr. Vladimír Birgus. Slezská univerzita v Opavě, 2005.

Obecné internetové zdroje

101. https://www.artlist.cz/ – Artlist — Centrum pro současné umění Praha
102. https://www.gvuo.cz/ – Galerie výtvarného umění v Ostravě
103. https://www.ostravapressphoto.cz/ – Ostrava Press Photo
104. https://klubfiducia.cz/ – Antikvariát a klub Fiducia
105. https://cs.wikipedia.org – Wikipedie

Seznam zkratek

ČTK	Česká tisková kancelář
GVUO	Galerie výtvarných umění Ostrava
ITF	Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě
ÚAN	Ústřední autobusové nádraží
VŠVU	Vysoká škola výtvarných umění v Bratislavě
FGF	Fotografická galerie Fiducia
NDM	Národní divadlo moravskoslezské v Ostravě

Jmenný rejstřík

A
Adamíček, Radovan 11, 35, 104
Aulehla, Gustav 11

B
Balabán, Daniel 61, 89
Balabán, Jan 96
Bartek, Vojtěch 16, 24, 25, 27, 31, 89, 96, 104
Beneš, Marian 93, 96
Birgus, Vladimír 31, 83, 104
Bobková, Michaela 11, 61
BoysPlayNice 94
Branný, Antonín 95

D
David, Jiří 11, 68, 76, 87
Dopitová, Milena 87
Dotřel, Jan 76
Durczak, Ondřej 3, 59, 86, 108

F
Fojtík, Libor 94

G
Gabčan, Fedor 11
Gibová, Ivana 39

H
Heczko, Tomáš (Slepý) 85, 87, 88
Hečko, Pavel 94
Hochová, Dagmar 94
Hojstričová, Jana 87
Horký, Lukáš 82
Hrubeš, Petr 7, 67, 72
Hruška, Pavel 58, 85, 104
Hudáková, Mária 27, 28

Ch
Chalupecký, Jindřich 86
Chocholová, Blanka 90

J
Jindra, Jan 94

K
Kalmus, Peter 86
Kameník, Karel 87
Kiwitt, Stephanie 28
Klodová, Lenka 76
Knopová, Vendula 94
Kolář, Jiří 39
Kolář, Viktor 11, 38, 41, 104
Kollerová, Viki 87
Konopka, Bogdan 87
Kopasz, Viktor 87
Kotzmannová, Alena 87
Kouba, Martin 28
Krzywon, Daniel 77
Kuběla, Rudolf 57, 91
Kubíček Michal 104

L
Lendelová-Fišerová, Lucia 85, 87
Lipus, Radovan 63
Lukas, Jan 65, 86, 90
Lukasová, Helena 65, 86, 90

M
Macek, Václav 90
Mackovič, David 87
Macháček, Jiří 7, 13, 56, 57, 72, 91, 101
Malík, Jaroslav 86
Malík, Jiří 68
Mára, Pavel 69, 87, 88, 94
Matušek, Otakar 11, 68, 87
Moucha, Josef 7, 13, 64, 65, 72, 76, 86, 87, 90
Munch, Edward 84

O
Ožana, Jaroslav 7, 22, 44, 46, 49, 71, 76

P
Pátek, Jiří 87
Pepe, Dita 7, 28, 29, 63, 67, 69, 72, 76, 88
Pinkava, Ivan 63, 69, 76, 83, 88, 94
Polášek, Roman 7, 11, 13, 15, 16, 19, 22, 42, 52, 53, 54, 55, 58, 59, 61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 85, 90, 92, 101, 103, 104
Pospěch, Tomáš 3, 7, 19, 27, 31, 37, 63, 64, 71, 74, 77, 80, 85, 87, 89, 92, 108
Prekop, Rudo 86

R
Rohan, René 85
Rozehnalová, Ilona 58, 62, 75, 85, 95

S
Sadovská, Dorota 87
Satinský, Alexandr 22, 41, 46, 48, 78, 79
Seidl, Jiří 78
Sekerková, Lucie 94
Sikula, Petr 11
Siostrzonek, Jiří 7, 11, 19, 24, 25, 31, 72, 74, 86, 89, 92, 104
Skokan, Jakub 94
Slepý - viz Heczko, Tomáš 88
Sobek, Evžen 16, 19, 29, 38, 74, 92, 93
Sokalská, Magda 94
Spisarová, Renáta 104
Strakoš, Martin 63
Sumec, Ivo 61
Surůvka, Jiří 7, 41, 61, 66, 72, 76, 83
Světlík, Jan 28
Szányi, Katarína 57, 91

Š
Šigut, Jiří 68, 86
Šimr, Petr 87
Škvorová, Lucie 16, 89, 93, 96
Štreit, Jindřich 7, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 24, 25, 26, 30, 31, 63, 71, 73, 76, 80, 83, 85, 93, 95, 96, 101
Štreitová, Agnes 94
Štreitová, Monika 16, 18, 80, 83, 85
Šturdíková, Jana 87, 94
Švec, Adrián 64, 87, 94
Švolík, Miro 87

T
Tkáč, Petr 52, 75
Tmej, Zdeněk 90
Toman, Jiří 87
Tůma, Martin 94

V
Valoch, Jiří 68, 87
Varga, Kamil 87
Vavroušek, Pavel 94
Vilgus, Petr 28, 95, 104
Vítů, Viktorie 87
Vladárová, Kateřina 28, 29, 30, 31, 89, 92, 93, 96, 101
Vlčková, Petra 94
Vojtěchovský, Luděk 66, 90

W
Weegee 68, 87
Werner, Tomáš 94
Willert, Petr 94

Z
Zelenková, Tereza 87

Ž
Žižka, Petr 78

Martin Popelář
Fotograf a kurátor

Valdemar Bednarz
Bakalářská práce

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2026

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: MgA. Mgr. Ondřej Durczak, Ph.D.
Fotografie na obálce: Martin Popelář
Grafická úprava a sazba MgA. Ing. Roman Machek



