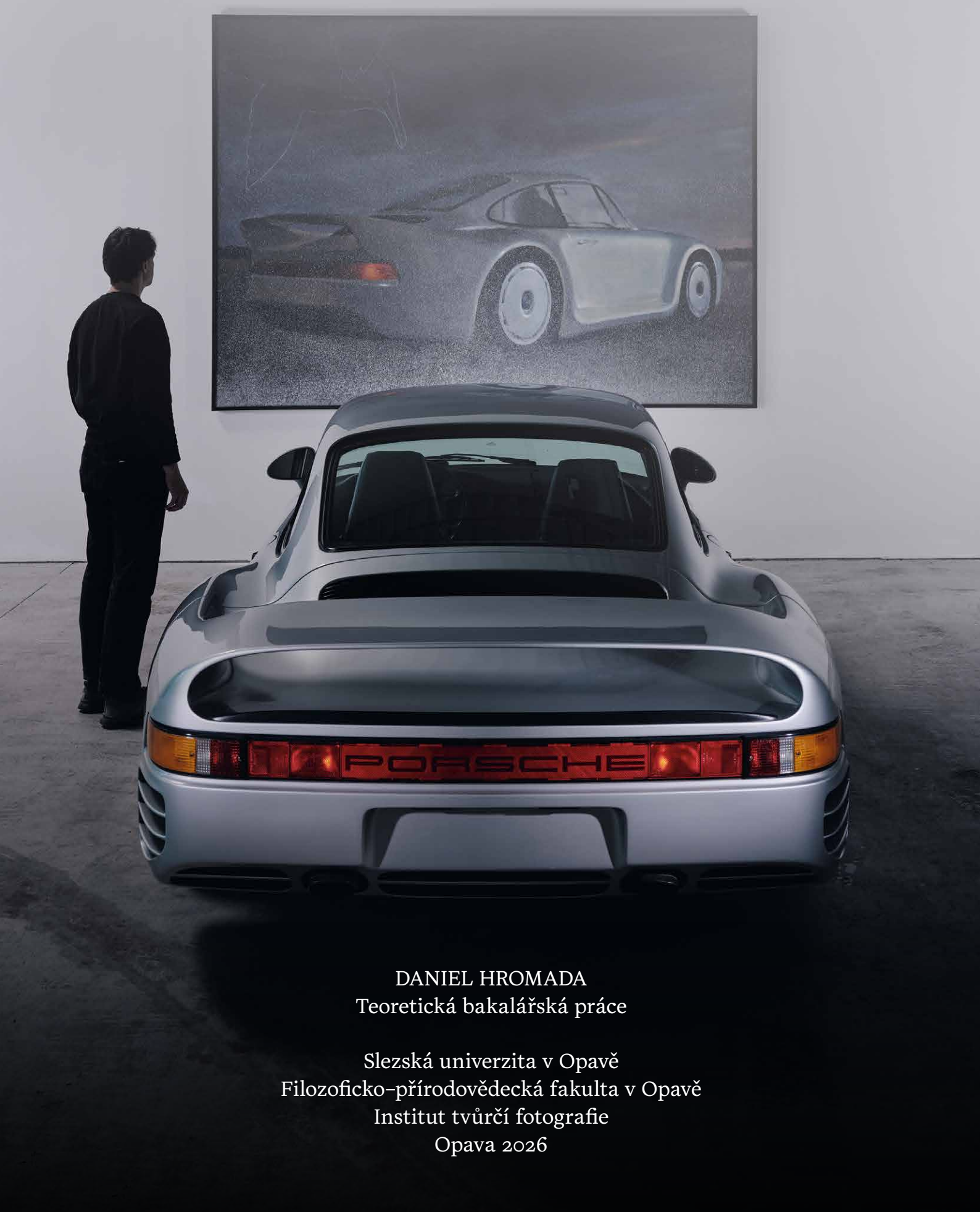
Fotograf
VOJTĚCH VEŠKRNA



DANIEL HROMADA
Teoretická bakalářská práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2026



Vojtěch Veškrna

FOTOGRAF
VOJTĚCH VEŠKRNA

VOJTĚCH VEŠKRNA
THE PHOTOGRAPHER

Daniel Hromada

Teoretická bakalářská práce

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

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie
Program: Tvůrčí fotografie

Opava 2026

SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

itf Institut tvůrčí fotografie 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: Daniel Hromada

UČO: 64406

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Fotograf Vojtěch Veškrna

Téma práce anglicky: Photographer Vojtěch Veškrna

Zadání: Tato bakalářská práce se zabývá tvorbou českého fotografa Vojtěcha Veškrny a jejím zasazením do širšího kontextu současné české a středoevropské fotografie. Cílem práce je analyzovat proměnu jeho vizuálního jazyka, vztah mezi dokumentární zkušeností a komerční praxí a otázku autorské kontinuity napříč různými institucionálními rámci.

Literatura:
BERAN, Tomáš. SCHŮZKY TOMÁŠE BERANA #42 / Vojtěch Veškrna. Spotify [online]. Dostupné z: https://open.spotify.com/episode/64qIw85nXWCoyTfjZlMuGO?si=a11512908f494018 [cit. 8. 3. 2026].
BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. Česká fotografie 20. století. Praha: Kant, 2010.
HLAVAJOVÁ, Maria (ed.). The Politics of the Image in Eastern Europe. Rotterdam: NAi, 2012.
VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce. Osobní rozhovor vedený v období 22. 8. 2025 – 4. 2. 2026. Praha, 2026.
VEŠKRNA, Vojtěch. Vojtěch Veškrna – Official Website. [online]. Dostupné z: https://www.veskrna.cz [cit. 8. 3. 2026].

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

Datum zadání práce: 22. 6. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

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

ABSTRAKT

Tato bakalářská práce se zabývá tvorbou českého fotografa Vojtěcha Veškrny a jejím zasazením do širšího kontextu současné české a středoevropské fotografie. Cílem práce je analyzovat proměnu jeho vizuálního jazyka, vztah mezi dokumentární zkušeností a komerční praxí a otázku autorské kontinuity napříč různými institucionálními rámci.

Text vychází z původního rozhovoru mezi autorem této práce a fotografem, veřejně dostupných rozhovorů a článků, a z autorova díla. Práce sleduje vývoj od rané estetiky přes následnou kompoziční a strukturální kultivaci obrazu až k současné pluralitní praxi, která propojuje redakční, galerijní a designové prostředí.

V teoretické rovině je Veškrnova tvorba interpretována ve vztahu k české dokumentární tradici a současnému rozostření hranic mezi volnou a aplikovanou fotografií. Z práce vyplývá, že Veškrnova autorská kontinuita nespočívá ve fixním stylu, ale v důsledném způsobu uvažování o obrazu jako strukturovaném významovém celku.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Vojtěch Veškrna, současná fotografie, dokumentární tradice, autorská kontinuita, komerční fotografie, střední Evropa

ABSTRACT

This bachelor‘s thesis examines the work of the Czech photographer Vojtěch Veškrna and situates it within the broader context of contemporary Czech and Central European photography. The aim of the thesis is to analyse the development of his visual language, the relationship between his documentary background and commercial practice, and the question of authorial continuity across different institutional contexts.

The thesis is based on an original interview conducted by the author with the photographer, publicly available interviews and articles, and an analysis of Veškrna‘s photographic work. It traces the evolution of his practice from its early aesthetic approach through the subsequent refinement of composition and image structure to his current pluralistic practice, which bridges editorial, gallery, and design environments.

On a theoretical level, Veškrna‘s work is interpreted in relation to the Czech documentary tradition and the contemporary blurring of the boundaries between autonomous and applied photography. The thesis argues that Veškrna‘s authorial continuity does not lie in a fixed visual style, but rather in a consistent way of thinking about the image as a structured whole of meaning.

KEYWORDS:

Vojtěch Veškrna, contemporary photography, documentary tradition, authorial continuity, commercial photography, Central Europe

PROHLÁŠENÍ:

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a uvedl v ní veškerou literaturu a zdroje, které jsem použil.

SOUHLAS SE ZVEŘEJNĚNÍM:

Souhlasím se zveřejněním v Univerzitní knihovně Slezské univerzity v Opavě, v knihovně Uměleckoprůmyslového musea v Praze a na webových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

PODĚKOVÁNÍ:

Děkuji Vojtěchu Veškrnovi za skvělou spolupráci, poskytnutí rozhovoru, fotografií a mnoha cenných informací. Dále děkuji docentu Tomáši Pospěchovi za vedení práce, rady a připomínky k textu. Veliké díky patří také Kateřině Sládek za grafickou úpravu práce.

V Praze 14. 8. 2026 Daniel Hromada

OBSAH

I. ÚVOD
1.1 Motivace k výběru tématu 15
1.2 Cíl práce 15
1.3 Výchozí literatura 16
1.4 Kontext 16

II. TEORETICKÁ A FILOZOFICKÁ VÝCHODISKA
2.1 Fotograf jako autor: mezi dokumentem a interpretací 19
2.2 Estetika jako významová struktura 21
2.3 Fotografie jako projekt a celek 23
2.4 Pluralita rolí v současné fotografii 24

III. VZDĚLÁNÍ A PROFESNÍ ŽIVOT:
FORMOVÁNÍ AUTORSKÉ POZICE
3.1 Osobní východiska: tři klíčové inspirace 27
3.2 Vizuální počátky: Od digitální simulace k fotografickému záznamu 29
3.3 Zlín: technická disciplína a konflikt s institucí 31
3.4 FAMU: konfrontace s dokumentární tradicí 33
3.5 Sputnik Photos: projektové uvažování a profesní posun 37
3.6 Návrat do Prahy: cena práce a konflikt se Seznam Zprávy 38
3.7 Přechod na volnou nohu: budování autonomie a stabilní klientely 41

IV. EVOLUCE VIZUÁLNÍHO JAZYKA
4.1 Fáze „tvrdého blesku“ a úspěch v magazínech 45
4.2 Nutnost posunu: reakce na kopírování a potřeba aktualizace 49
4.3 Současný přístup: uklidnění a promyšlenost obrazu 50

V. KOMERČNÍ SFÉRA A VZTAH S KLIENTEM
5.1 Komunikace a budování důvěry 55
5.2 Postupná edukace klienta a prostor pro experiment 59
5.3 Komerční projekty s přesahem 60
5.4 Autonomie a kontrola nad procesem 63
5.5 Cenotvorba a fenomén „ceny strachu“ 65
5.6. Psychologie portrétu 66

VI. AUTORSKÉ PROJEKTY, PUBLIKACE, VÝSTAVY A OCENĚNÍ
6.1 Intermediální díla a instalace 71
6.2 Autorské publikace 73
6.3 Reportáž a společenská reflexe 82
6.4 Vybrané výstavy 84

VII. KONTEXT SE SOUČASNOU FOTOGRAFIÍ (ČESKO A STŘEDNÍ EVROPA)
7.1 Historické ukotvení české dokumentární tradice 89
7.2 Proměna dokumentu po roce 1989 a role fotoknihy 92
7.3 Rozostření hranic mezi dokumentem a aplikovanou tvorbou 93

VIII. ZÁVĚR

IX. PŘÍLOHA
Stručný životopis Vojtěcha Veškrny 99
Vybrané autorské soubory a fotografické projekty 100
Autorské knihy a ziny 101
Publikace s autorskou účastí 101
Přehled výstav a kurátorské činnosti 102
Přehled ocenění a uznání 103

Použitá literatura 104
Jmenný rejstřík 108

I. Úvod

1.1 MOTIVACE K VÝBĚRU TÉMATU

Jméno Vojtěcha Veškrny jsem poprvé zaznamenal během pandemie COVID-19, kdy byly na platformě Seznam Zprávy publikovány jeho reportáže z nemocničního prostředí. Setkání s výrazně stylizovanou fotografií v rámci tradičního zpravodajského média pro mě bylo nové a podnětné. Zaujala mě jeho práce bleskem, netradiční kompoziční struktura obrazu i vizuální odvaha, která se odlišovala od běžného reportážního standardu. Zároveň jsem si kladl otázku, zda takto estetizovaný přístup odpovídá očekávané podobě zpravodajské fotografie. Pozdější rozchod autora s redakcí tento napjatý vztah mezi autorským rukopisem a institucionálním rámcem potvrdil.

Tato zkušenost ve mě vzbudila zájem sledovat Veškrnovu práci systematičtěji. V následujících letech se jeho jméno začalo objevovat v souvislosti s designovými a komerčními projekty, které mu umožňovaly značnou tvůrčí autonomii. Postupně se stal výraznou postavou současné české fotografické scény. Ukazovalo se přitom, že jeho tvorbu nelze redukovat na jeden formální znak, například práci s přímým bleskem, ale že jde o širší koncepční přístup k obrazu.

Rozhodnutí věnovat tuto práci právě Vojtěchu Veškrnovi vychází nejen z jeho postavení v současném vizuálním prostředí, ale také z přesvědčení, že analýza jeho tvorby může přispět k hlubšímu pochopení proměn fotografické praxe v českém a středoevropském kontextu.

1.2 CÍL PRÁCE

Cílem této bakalářské práce je analyzovat tvůrčí vývoj Vojtěcha Veškrny a zasadit jej do širšího rámce současné české a středoevropské fotografie. Práce se soustředí na proměnu jeho vizuálního jazyka, na vztah mezi dokumentární zkušeností a komerční praxí a na otázku autorské kontinuity napříč různými formáty a zadáními.

Základní výzkumnou otázkou je, do jaké míry lze Veškrnovu tvorbu chápat jako model pluralitní fotografické praxe, která se pohybuje na hraně mezi volnou a komerční tvorbou, aniž by ztratila vnitřní konzistenci a jednotný vizuální jazyk.

1.3 VÝCHOZÍ LITERATURA

Práce vychází primárně z vlastního rozhovoru s autorem této práce. Významnou část zdrojů tvoří rovněž Veškrnův web, veřejně dostupné rozhovory a audiovizuální materiály, autorovy publikace, jako je kniha My Air Force, výstavy a další dostupné materiály k realizovaným sériím a zakázkám. Teoretická východiska pak čerpají z odborné literatury od autorů jako Susan Sontag, Martin Parr, Roland Barthes, Vilém Flusser či Vladimír Birgus.

Analýza je zaměřena na práci se světlem, kompozicí, psychologii portrétu a na proměnu autorského přístupu v čase. Veškrnův přístup a publikované projekty jsou pak interpretovány ve vztahu k širšímu historickému a teoretickému rámci současné (nejen) dokumentární fotografie, zejména v českém a středoevropském kontextu.

1.4 KONTEXT

Součástí práce je rovněž kapitola věnovaná širšímu kontextu české a středoevropské fotografie po roce 1989. České fotografické prostředí bylo po většinu 20. století výrazně formováno dokumentární tradicí a humanistickým pohledem na realitu. Fotografie zde plnila nejen estetickou, ale i etickou funkci. Silný důraz byl kladen na autenticitu, vztah k sociálnímu prostředí a individuální autorství.

Po roce 2000 však dochází k postupnému rozvolňování hranic mezi dokumentární, galerijní a aplikovanou tvorbou. Fotograf přestává být jednoznačně vymezen žánrem a pohybuje se mezi různými institucionálními rámci. Tento posun je klíčový pro pochopení Veškrnovy pozice a bude podrobněji rozpracován v samostatné kapitole.

II. Teoretická a filozofická východiska

2.1 FOTOGRAF JAKO AUTOR: MEZI DOKUMENTEM A INTERPRETACÍ

Vojtěch Veškrna se ve svých veřejných vystoupeních i rozhovorech vymezuje vůči redukovanému chápání fotografie jako čistě technické disciplíny a zdůrazňuje, že fotograf není pouze vykonavatelem vizuálního záznamu, ale autorem, který realitu interpretuje, strukturuje a významově tvaruje. Takové pojetí fotografie lze číst v souvislosti se současnou autorskou fotografií, v níž dokument nepředstavuje neutrální otisk skutečnosti, nýbrž promyšleně konstruovaný obraz, vznikající skrze selekci motivu, kompozice, světla, sekvence a výsledného kontextu prezentace. Veškrnův přístup proto nestojí mimo dokumentární tradici, ale navazuje na její linii, která chápe fotografii jako interpretační akt a zároveň ji posouvá směrem k subjektivnější, méně normativní a vizuálně uvědomělejší pozici.

Jedním z nejbližších referenčních bodů je v tomto směru polský fotograf Rafał Milach, u něhož Veškrna několik let asistoval. Milach ve svých rozhovorech opakovaně zdůrazňuje, že podstatou práce není *„najít téma“,* ale nalézt vlastní perspektivu a filtrovat realitu skrze osobní zkušenost a vědomě budovanou strukturu projektu.[1] Jeho knihy a série, například *The Winners,* nejsou založeny na reportážním záznamu v tradičním slova smyslu, ale na promyšleném skládání obrazů, které z jednotlivých situací vytvářejí širší výpověď o mechanismech moci, reprezentace a společenské kontroly. Dokument zde nefunguje jako důkazní materiál, ale jako vizuální esej, jejíž význam vzniká až v autorské editaci, opakování motivů a vztahu fotografie k textu, knižnímu designu či instalaci.[2]

Podobný přístup lze sledovat i u řady amerických autorů, kteří už od 70. let minulého století začínají rozostřovat hranice mezi dokumentem, inscenací a konceptuální fotografií. Jeff Wall byl jeden z prvních umělců, který propojil dokument s inscenovanou montáží.[3] Pracuje s obrazy, které vycházejí z pozorované reality, ale jsou důsledně komponované a inscenované; výsledná fotografie tak nepředstírá bezprostřední záznam, nýbrž vystupuje jako autonomní obrazová konstrukce, která analyzuje sociální vztahy, každodenní gesta i způsoby, jakými jsou události vizuálně kódovány. Tento princip je zřetelný například v dílech *Picture for Women* (1979) nebo S*udden Gust of Wind (after Hokusai)* (1993), kde využívá velkoformátové, pečlivě inscenované scény inspirované každodenností i dějinami malby.

U Philipa—Lorcy diCorcii se obdobně propojuje dokumentární situace s pečli-

1 M GUP MAGAZINE. Taking Position: An Interview with Rafal Milach.
2 LENS CULTURE. The Winners — Photographs by Rafal Milach.
3 FOJTÍK, Libor. Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989.

vě budovaným světlem a režijní kontrolou obrazu, takže reálné prostředí a konkrétní osoby zůstávají zachovány, avšak jejich význam je zásadně formován zásahem fotografa. Např. ve své sérii *Heads* (2000—2001) kombinuje reálné chodce na ulici s precizně řízeným světlem a kompozicí, takže dokumentární situace získává filmový, téměř inscenovaný charakter. V obou případech je zřejmé, že dokumentární hodnota fotografie nespočívá v absenci autorství, ale právě v tom, jak autor skutečnost organizuje a převádí do vizuálně čitelné, významově vrstevnaté formy.

Ještě výrazněji se tato tendence projevuje v tvorbě Gregoryho Crewdsona, jehož rozsáhlé scénické fotografie čerpají z vizuální zkušenosti amerického maloměsta, ale proměňují ji v psychologicky a symbolicky nasycené obrazy. Crewdson vychází z reálného prostředí a sociálně rozpoznatelných situací, avšak jejich výsledná podoba je zcela podřízena autorské koncepci, filmovému světlu a přesně konstruované atmosféře. Takový přístup je pro interpretaci Veškrnovy práce důležitý především tím, že ukazuje, jak může fotograf zacházet s realitou jako s materiálem, který je třeba významově uspořádat, nikoli pouze věrně zaznamenat.

Vedle těchto více inscenovaných autorů je pro srovnání podstatný také německý fotograf a vizuální umělec Wolfgang Tillmans, jehož práce vyrůstá z bezprostředního pozorování každodennosti, subkultur, intimních vztahů i politické reality, avšak smysl jeho fotografií vzniká až v jejich vzájemném uspořádání, sekvenci a způsobu prezentace. Tillmans propojuje portrét, detail, abstrakci, dokument i instalaci a ukazuje, že autorskost fotografie nespočívá jen v jednotlivém záběru, ale i v tom, jak je obraz zasazen do širšího vizuálního systému. Právě v tomto smyslu je dokument v současné fotografii stále méně chápán jako opozice vůči estetizaci a stále více jako jedna z forem vizuálního myšlení, v níž se fakta, zkušenost a forma navzájem podmiňují.

Do stejného rámce lze zařadit i autory, jako jsou Alec Soth nebo Nan Goldin, kteří sice vycházejí z dokumentární zkušenosti, ale své soubory budují jako subjektivní, emocionálně i formálně organizované obrazové celky. U Sotha hraje zásadní roli knižní sekvence, pomalé vyprávění a důraz na atmosféru místa (např. jeho kniha Sleeping by the Mississippi sleduje volnou trajektorii podél řeky Mississippi a prostřednictvím portrétů, krajin a interiérů skládá melancholický obraz amerického Středozápadu); u Goldin je zase dokument osobního a komunitního života neoddělitelný od intimní, deníkové a existenciálně zabarvené perspektivy. V obou případech nejde o objektivitu ve smyslu odstupu, ale o důsledně autorský způsob, jak realitě dát podobu sdělení.

Veškrnův důraz na interpretaci, autorský rukopis a významové tvarování reality tak lze chápat jako součást širší mezinárodní tendence, která dokumentární fotografii přehodnocuje. Nejde již o médium, jehož hodnotou je nestrannost, ale o formu vizuálního myšlení, v níž autor prostřednictvím výběru, stylizace, kompozice a editace vytváří specifický pohled na svět. Veškrna v tomto kontextu navazuje jak na Milachovo pojetí subjektivního, politicky a vizuálně strukturovaného dokumentu, tak na širší linii současné fotografie reprezentované autory, pro něž je obraz současně záznamem i interpretací.

2.2 ESTETIKA JAKO VÝZNAMOVÁ STRUKTURA

Veškrnova práce je často spojována s výraznou stylizací a důrazem na světelnou modelaci. Formální stránka však v jeho tvorbě nepůsobí jako samoúčelná dekorativnost, ale jako součást významové konstrukce obrazu. Estetika zde funguje jako prostředek významové struktury, nikoli jako vrstva přidaná až k již hotovému sdělení. Světlo, kompozice, práce s prázdným prostorem i volba barevnosti u Veškrny vytvářejí autonomní vrstvu významu, která usměrňuje divákovo čtení. Světelná modelace odděluje podstatné od vedlejšího, barevná redukce nebo naopak akcentace vytváří specifickou atmosféru a kompoziční rytmus organizuje vztahy mezi prvky v obraze. Forma je v jeho případě nástrojem selekce: obraz není otevřený všem interpretacím, ale je vizuálně strukturován tak, aby vedl diváka určitým směrem.

Jako příklad si můžeme vzít Veškrnovu fotografii pro firmu *Polstrin,* českého výrobce čalouněného nábytku. Křesla a pohovky jsou vyskládány v jakémsi přírodním labyrintu, který vede oči diváka od jednoho kusu nábytku k druhému. Barevný kontrast i světelný akcent dávají designu hlavní roli, tvar labyrintu pak jakoby ladil s tvary jednotlivých pohovek (viz obr. 1).



Obr. 1:
Fotografie pro firmu Polstrin.

Tento přístup lze chápat ve světle současných i starších teoretických reflexí fotografie, které poukazují na to, že obraz není pouze reprezentací, ale konstrukcí smyslu. Roland Barthes v knize *Camera Lucida* ukazuje, že fotografie nepůsobí jen tím, co zobrazuje, ale také tím, jaké detaily, vztahy a formální akcenty aktivují divákovu pozornost a afektivní reakci.[4] Susan Sontagová v *On Photography* zdůrazňuje, že fotografie realitu zároveň izoluje, estetizuje a proměňuje, takže význam obrazu nevzniká jen ze zobrazované situace, ale i z jejího vytržení, rámování a vizuální organizace.[5] John Berger ve svém díle *Ways of Seeing* připomíná, že obrazy vždy organizují způsob, jakým svět vidíme, a že význam se rodí nejen z motivu samotného, ale také z perspektivy, rámování a kontextu, v němž obraz cirkuluje.[6] Podobně filozof a teoretik českého původu Vilém Flusser chápe fotografii jako technický obraz vznikající v rámci aparátu a jeho programu; forma tedy není neutrální, ale je výsledkem série voleb a omezení, které předurčují pole možných významů.[7] V tomto rámci lze Veškrnovu stylizaci a práci se světlem chápat jako vědomé utváření významové struktury, nikoli jako estetiku pro estetiku.

Podobnou fúzi dokumentárního pohledu a výrazné vizuální interpretace lze pozorovat také v tvorbě současných komerčních fotografů Juergena Tellera, Glena Luchforda či Terryho Richardsona. Teller pracuje s neuhlazenou snapshotovou estetikou, přirozeným nebo tvrdým bleskovým světlem a zdánlivě náhodnými situacemi, které rozostřují hranici mezi osobním deníkem a módní kampaní; tím, že celebrity fotografuje v banálních prostředích a neheroizujících pozicích, vytváří narativ autenticity a záměrné deglamorizace. Jak k tomu poznamenává Naomi Fry, *„půvab jeho snímků se opírá právě o jistou míru deglamorizace: ať zachycuje své vlastní nahé tělo, oděné jen do malých běžeckých kraťasů pro kampaň značky Asics, nebo zobrazuje obvykle rezervovanou Victorii Beckham s nohama komicky vyčnívajícíma z nadměrné nákupní tašky pro kampaň Marca Jacobse, Teller stylizuje lidskou zkušenost, aniž by obětoval její autenticitu.“*[8] Luchford naopak rozvíjí filmově cinematičtější přístup — jeho kampaně pro značky jako Prada nebo Gucci jsou budovány jako atmosférické, mnohdy vícedenní inscenace, kde je každé světlo, gesto i barevnost podřízené vytváření silného, i když ne vždy explicitně vyprávěného příběhu. Terry Richardson pak přejímá vizuální kódy amatérského dokumentu a pornografie — přímý blesk, jednoduché pozadí, bezprostřední pózy — a skládá z nich provokativní obraz sexuality a *„syrové“* autenticity, který je ale pečlivě konstruovaný a cíleně balancuje na hraně mezi módní kampaní a kulturní provokací. Veškrnův způsob práce se světlem, prostředím a postavou se k těmto strategiím přibližuje v tom, že kombinuje dokumentární senzitivitu k realitě s vědomou stylizací a narativním rámováním, v němž estetika funguje jako hlavní nástroj významové selekce.

4 BARTHES, Roland. Camera Lucida: Reflections on Photography, s. 26—27.
5 SONTAG, Susan. On Photography, s. 22—24.
6 BERGER, John. Ways of Seeing, s. 10.
7 FLUSSER, Vilém. Za filosofii fotografie, s. 30 a s. 65.
8 FRY, Naomi. The Grubby Glamour of Juergen Teller‘s Photography. Překlad autor práce.

2.3 FOTOGRAFIE JAKO PROJEKT A CELEK

Dalším důležitým východiskem Veškrnovy tvorby je chápání fotografie jako součásti širšího koncepčního rámce. Důraz na editaci, sekvenci a často i knižní prezentaci odpovídá proměně postavení fotoknihy jako autonomního média, které už neslouží pouze jako nosič či archiv jednotlivých snímků, ale samo se stává plnohodnotnou formou výpovědi. Jak v úvodu své klíčové práce formulují Parr a Badger, *„fotokniha je kniha — s textem, nebo bez něj — v níž je hlavní sdělení díla neseno fotografiemi. Je to kniha, jejímž autorem je fotograf, nebo někdo, kdo edituje a sekvenuje dílo fotografa, případně více fotografů. Má specifický charakter, odlišný od fotografického otisku, ať jde o běžný funkční ‚pracovní‘ otisk, nebo o umělecký ‚výstavní‘ otisk.“* Publikace v tomto pojetí nefunguje jen jako soubor *„nejlepších fotografií“,* ale jako strukturovaný celek, v němž význam vzniká prostřednictvím rytmu, návaznosti, kontrastů a pauz mezi obrazy.[9]

Tento posun souvisí i s proměnou samotného chápání autora fotografie. Fotograf není pouze tvůrcem jednotlivých obrazů, ale zároveň editorem a dramaturgem, který rozhoduje o tom, jak bude soubor čten — jaké fotografie se do něj dostanou, v jakém pořadí a v jakých vzájemných vztazích.[10] Význam fotografie se proto nepřesouvá jen do roviny jednotlivého snímku, ale do vztahů mezi snímky, do práce s tempem listování, změnou měřítka, opakováním motivů či náhlým přerušením vizuální kontinuity.

Zkušenost se zahraničním kolektivem Sputnik Photos posílila Veškrnovu orientaci na projektové uvažování. Kolektiv dlouhodobě pracuje s fotografií, filmem a fotoknihou jako se způsoby zaznamenávání a interpretace proměn postsocialistického prostoru; jednotlivý snímek zde ustupuje celkové struktuře projektu a důraz je kladen na dlouhodobost, koncepční ukotvení a promyšlené budování významu napříč celým souborem. Sekvence, rytmus a vztah mezi obrazy tak získávají stejnou důležitost jako samotná vizuální kvalita fotografie. Jak to popisuje spoluzakladatel kolektivu Rafal Milach, vlastní přínos autora spočívá právě v kvalitní selekci a v tom, že materiálu umožní vzájemně se provazovat — prostřednictvím designu a kombinování vizuálních prvků s textem, ať už jde o výstavu, nebo knihu; od diváka pak očekává, že se bude snažit jeho záměry podobně aktivně dešifrovat.[11] Tento přístup je pro pochopení Veškrnovy práce klíčový. Autorská kontinuita se neprojevuje pouze ve formálním stylu, ale v systematickém uvažování o obrazu jako součásti širší struktury. To se propisuje nejen do jeho volné tvorby (kterou, jak opakovaně zdůrazňuje, v podstatě neodděluje od zakázek), ale také do komerční sféry, kde se snaží udržet kontrolu nad finálním výběrem a uspořádáním fotografií — fotograf zde není jen dodavatelem jednotlivých snímků, ale i kurátorem celkového vyznění souboru. V rozhovorech Veškrna uvádí, že málokdy přenechává editaci redakčnímu grafikovi nebo klientovi a že právě možnost rozhodovat o sekvenci a finální podobě série považuje za podstatnou součást autorství.

9 PARR, Martin; BADGER, Gerry. The Photobook: A History, Vol. I, s. 6. Překlad autor práce.
10 Tamtéž, s.7.
11 GUP MAGAZINE. Taking Position: An Interview with Rafal Milach.

2.4 PLURALITA ROLÍ V SOUČASNÉ FOTOGRAFII

Současná fotografie ve středoevropském prostoru je charakterizována pluralitou rolí. Fotograf dnes často vstupuje do různých profesních rámců — redakčního, galerijního i komerčního — aniž by nutně redefinoval svou identitu. Tento vývoj znamená oslabení ostrého dělení mezi *„uměním“* a *„užitou tvorbou“*.

Veškrnova profesní dráha tento model potvrzuje. Dokumentární zkušenost, práce pro média, autorské knihy i dlouhodobé spolupráce s designovými značkami zde nevytvářejí protiklady, ale paralelní roviny jedné kontinuální praxe. Rozhodujícím kritériem není žánrové zařazení, ale zachování autorské pozice. Podobný přístup formuluje i Rafał Milach, který zdůrazňuje, že nechce být svázán jednou strategií a že pro něj není podstatné médium samo, ale nalezení takového vizuálního jazyka, který nejlépe odpovídá obsahu a tématu.[12] Jeho vlastní praxe přitom zahrnuje roli fotografa, vizuálního umělce, grafického designéra, kurátora i pedagoga, což dobře ukazuje, že současná fotografická identita je často založena právě na prolínání rolí, nikoli na jejich oddělování.

Stejně důležité je, že tato pluralita neznamená rozptýlení autorské identity, ale naopak její posílení. Fotograf, který se pohybuje mezi zakázkou, autorským projektem, editací, knihou a výstavou, nemusí ztrácet jednotu své práce; naopak ji může upevňovat právě tím, že v různých situacích uplatňuje obdobné vizuální a koncepční principy. Veškrnova práce tak nevypovídá o rozporu mezi volnou a užitou fotografií, ale o současném modelu praxe, v němž je fotograf autorem napříč různými poli produkce obrazu, a to nejen toho statického, ale také pohybujícího se, tedy videa.

Tento rámec zároveň vysvětluje, proč Veškrna nevnímá svou komerční tvorbu jako vedlejší vůči tvorbě autorské. Pokud je pro něj podstatná možnost zachovat si kontrolu nad vizuálním jazykem, výběrem, sekvencí a finální podobou série, pak se i zakázková fotografie může stát prostorem autorského postoje. Současný fotograf zde nevystupuje jen jako producent obrazů, ale jako tvůrce významových struktur, které mohou fungovat v médiích, v knize, ve výstavě i v komerčním prostředí zároveň.

12 GUP MAGAZINE. Taking Position: An Interview with Rafal Milach.



Vojtěch Veškrna při přípravách výstavy Neviditelná botanika městského prostředí, 2023.

III. Vzdělání a profesní život: formování autorské pozice

Profesní vývoj Vojtěcha Veškrny nelze oddělit od jeho postupného hledání vztahu k obrazu jako konstrukci. Jednotlivé fáze jeho života — od rané práce s digitálním prostředím přes akademické studium až po zahraniční zkušenost — představují vrstvy, které formovaly jeho pozdější schopnost pohybovat se mezi dokumentem a aplikovanou tvorbou při zachování autorské kontinuity.

3.1 OSOBNÍ VÝCHODISKA: TŘI KLÍČOVÉ INSPIRACE

Veškrna zmiňuje několik osobních inspirací, které pro něj představují spíše „orientační body“ než konkrétní vizuální vzory: fyzika Roberta Nachtweye, fotografa a vizuálního umělce Rafała Milacha a závodníka Formule 1 Ayrtona Sennu. Veškrna popisuje, že Robert Nachtwey pro něj byl důležitý především přístupem k životu a práci, nikoli jen odbornou kompetencí: *„Nachtwey mě nenaučil fotit ani přemýšlet o obrazu. Učil mě spíš tomu, jak se dá žít s tím, že člověk dělá věci naplno, ale zároveň neztrácí pokoru. Jeho vztah k fyzice, k práci i ke každodennímu životu mě vedl k tomu, že se snažím vnímat fotografii jako součást širšího řádu, ne jako něco, co mě definuje úplně celé.“*[13] Tato zkušenost se promítá do jeho pozdějšího rozhodování — fotografie pro něj není pouze kariérní volbou, ale způsobem, jak promýšlet vztah mezi prací, odpovědností a osobním životem.

Rafał Milach, s nímž Veškrna několik let úzce spolupracoval jako asistent, představuje v této trojici klíčovou vizuální a profesní inspiraci. Veškrna k tomu říká: *„Milach mě nejvíc ovlivnil tím, že mi dovolil být mu nablízko — vidět, jak vzniká projekt, jak se dělá kniha, jak se žije s fotografií. Není to jen o tom, že má skvělou tvorbu. Je to o kamarádství, o důvěře a o tom, že jsem si mohl sáhnout na proces, který běžně člověk vidí jen zvenku.“*[14] Blízký vhled do Milachovy práce — od výběru tématu přes dlouhodobé mapování prostoru až po editaci a publikaci — utvrdil Veškrnu v přesvědčení, že fotografie může být projektem, který vzniká v úzkém dialogu mezi životem a praxí, nikoli jen zakázkou nebo izolovaným *„uměleckým dílem“*.

Třetí jmenovanou osobností je Ayrton Senna, legenda formule 1, kterou Veškrna zmiňuje především kvůli jeho přístupu k závodění. *„Senna pro mě není idol ve smyslu plakátu na zdi,“* říká. *„Je to spíš připomínka, že pokud něco dělám, měl bych to dělat naplno. Jeho soustředění, schopnost*

13 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce. Osobní rozhovor vedený v období 22. 8. 2025—6. 7. 2026. Praha, 2026.
14 Tamtéž.

riskovat, ale zároveň přemýšlet o důsledcích, mě baví přenášet do práce — ať už jde o focení zakázky, nebo osobní projekt.“[15] Senna pro něj tedy neznamená estetický vzor, ale etický rámec: způsob, jak se stavět k výkonu, k odpovědnosti a k neustálému hledání hranic.

Tyto tři roviny — Nachtweyův „životní řád“, Milachovo projektové uvažování a Sennův závodnický maximalismus — společně vytvářejí osobní pozadí, na něž se Veškrnův profesní vývoj nabaluje. Neslouží jako přímá šablona pro konkrétní vizuální styl, ale spíše jako soubor vnitřních měřítek, podle nichž autor sám pro sebe hodnotí vlastní práci. V následujících podkapitolách, věnovaných postupně raným digitálním experimentům, zkušenosti ze Zlína, studiu na FAMU, působení v kolektivu Sputnik Photos a návratu do Prahy, se ukazuje, jak se tato osobní východiska různým způsobem promítají do konkrétních rozhodnutí, konfliktů i způsobů, jimiž Veškrna strukturuje své fotografické projekty.

15 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.

3.2 VIZUÁLNÍ POČÁTKY: OD DIGITÁLNÍ SIMULACE K FOTOGRAFICKÉMU ZÁZNAMU

Veškrnova cesta k vizuální tvorbě nezačala fotografií v tradičním smyslu, ale fascinací počítačovými hrami a 3D grafikou v polovině 90. let. Narodil se v roce 1988 v Hustopečích u Brna a vyrůstal na sídlišti Nový Lískovec v Brně a už v dětství jej zajímaly různé obrazové způsoby vyjádření — od kresby přes digitální modelování až po pokusy o vlastní digitální herní světy. Nešlo primárně o dokumentování reality, ale o její modelování a simulaci: obraz měl být prostředkem, jak realitu přetvořit a znovu složit podle vlastních pravidel.

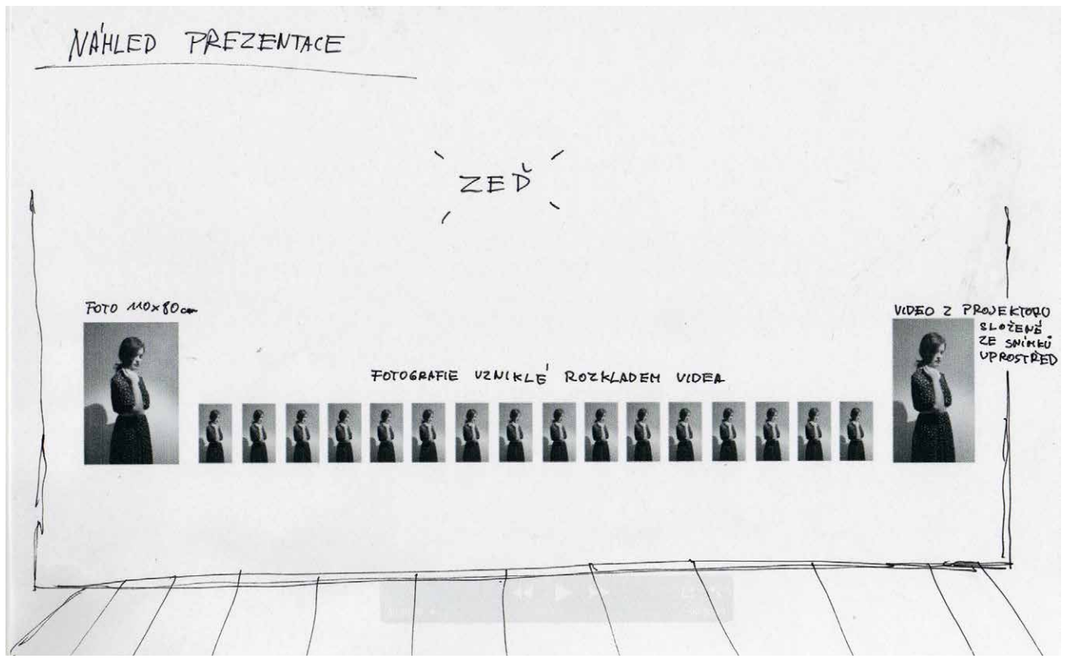
Jeho první zkušenost s fotografií byla čistě utilitární. Přídavný fotoaparát k mobilnímu telefonu Nokia používal ke snímání textur — hlíny, vody či stromů — které chtěl implementovat do svých počítačových her (ty ale nikdy nevznikly). Vytvářel si databázi realistických povrchů, tedy vizuální archiv, z něhož bylo možné konstruovat nový obrazový svět. Fotografie zde nefungovala jako „hotové dílo“, ale jako surový materiál pro další práci, jako zdroj dat, která je možné zpracovávat, kombinovat a vkládat do jiných kontextů. Tento moment je důležitý: realita je vnímána jako zásobárna obrazových informací, jež lze přenést do digitálního prostředí a tam znovu uspořádat.

První zrcadlovku (fotoaparát Nikon D50) si vyzkoušel během gymnaziálních let, když mu ji na cestu do USA zapůjčil jeho otec, jehož firma se zabývala distribucí techniky. V této době byl členem brněnského fotoklubu Okamžik a inspiroval se klasickou dokumentární fotografií, mimo jiné tvorbou Josefa Koudelky a dalších autorů, kteří pracovali s dlouhodobým pozorováním reality. První úspěchy ve studentských soutěžích však byly spíše estetizující — výrazné barvy, výrazná postprodukce, důraz na efektní vizuální vyznění. Fotografoval přátele, město, cestovní situace, ale více než sociální obsah ho tehdy zajímalo, jak obraz „vypadá“, jak působí na diváka jako barevná a kompoziční struktura.

Již zde je patrné napětí mezi formální expresivitou a dokumentárním zájmem o realitu. Na jedné straně stojí fascinace možností obraz technicky *„vylepšit“*, zvýraznit, estetizovat; na druhé straně se postupně objevuje zájem o to, co fotografie vypovídá o konkrétních místech, lidech a situacích. Toto napětí — mezi fotografií jako daty pro konstrukci nového světa a fotografií jako nástrojem pozorování existující reality — bude Veškrnovu tvorbu provázet i v dalších letech a později se promění v klíčovou osu jeho autorské pozice: obraz jako současně záznam i interpretace.



Obr. 2:
Ukázka z katalogu Boty Novesta, 2011.



Obr. 3:
Nákres instalace souboru Hranice představivosti, Vojtěch Veškrna, 2011.

3.3 ZLÍN: TECHNICKÁ DISCIPLÍNA A KONFLIKT S INSTITUCÍ

Studium reklamní fotografie na Univerzitě Tomáše Bati ve Zlíně (2008—2011) bylo logickým pokračováním jeho zájmu o technickou stránku obrazu. Ateliér reklamní fotografie na Fakultě multimediálních komunikací klade důraz na profesionální zvládnutí digitální i klasické techniky, systematické zvládnutí žánrů od produktové fotografie přes portrét, módu až po fotografii architektury a krajiny, a na schopnost aplikovat fotografii v reklamním a mediálním prostředí. Veškrnu zajímal svět věcí, produktů, světelné konstrukce a přesné vizuální kontroly. Zlínská škola však přinesla i zásadní konflikt mezi zadáním a osobní motivací.

Symbolickým momentem se stalo fotografické cvičení s černou kostkou. *„Místo abych zadání řešil komplexním svícením, vytvořil jsem fyzický model z vrstev papíru a ten odevzdal,“* vysvětluje Veškrna.[16] Ačkoli technicky zadání splnil, zpětně jej vnímal jako selhání v pochopení podstaty cvičení — tedy osvojit si práci se světlem, nikoli obejít problém. Podobné momenty se u Veškrny opakují i později a dokládají jeho sklon hledat systémové, konceptuální řešení místo čistě řemeslné repetice; tam, kde instituce očekává disciplinovanou reprodukci daného postupu, Veškrna instinktivně zkouší, jak zadání přerámovat.

Veškrnova bakalářská práce Fotografie a internet vznikla v akademickém roce 2010/2011 pod vedením Ireny Armutidisové. Teoretická část se věnuje historickým souvislostem internetu a fotografie, nástupu digitální techniky a zejména současné komunikaci ve virtuálním prostředí.[17] Vedoucí práce v posudku oceňuje především autorovy vlastní postřehy a zkušenosti z působení v internetových diskusních fórech a komunitách a zdůrazňuje, že text je jasný, dobře strukturovaný a schopný spojit obecné téma s osobní zkušeností; teoretická část byla hodnocena známkou A—výborně.

Praktická část práce sestávala ze dvou celků: produktového katalogu *Boty Novesta* (viz obr. 2) a volného souboru Hranice představivosti. V katalogu pro obuvnickou firmu Veškrna použil fotomontáže, kterými vtipně propojil ateliérové snímky s reálným prostředím v duchu firemních hesel, takže produktová fotografie funguje jako vizuální interpretace identity značky, ne jen neutrální záznam.[18] Volný výstavní soubor se pohybuje na pomezí fotografie a filmu: v instalaci 25 snímků, včetně rozloženého fullHD videa (viz obr. 3), autor zkoumá lidské vnímání v extrémně krátkém časovém úseku jedné sekundy a testuje hranici mezi statickým a pohyblivým obrazem.[19] I praktická část získala hodnocení A—výborně díky vysoké technické úrovni a konzistentní kvalitě obou projektů.

Veškrna ve Zlíně nicméně postrádal důslednou reflexi vlastní hodnoty a profesního sebevědomí, proto v posledním roce zkusil také studium vizuální komunikace v zahraničí, konkrétně na Akademii výtvarných umění v Katowicích. UTB mu podle jeho slov neposkytla dostatečné vedení v otázkách sebeuplatnění a profesní strategie — výuka byla orientovaná především na technické zvládnutí žánrů a schopnost realizovat zakázku, méně na to, jak se dlouhodobě profilovat jako autor v konkurenčním prostředí. Tento deficit se později

16 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
17 VEŠKRNA, Vojtěch. Fotografie a internet.
18 VEŠKRNA, Vojtěch. Katalog výrobků: Boty Novesta.
19 VEŠKRNA, Vojtěch. Volný výstavní soubor: Hranice představivosti.

projevil v podhodnocování vlastní práce, v tendenci přijímat zakázky za nedostatečných podmínek a v potřebě zpětně přehodnotit cenu své práce, což se naplno ukázalo až při konfliktu se Seznamem a pozdějším přechodu na volnou nohu.

Z hlediska vývoje autorské pozice byl však Zlín důležitý: naučil jej strukturální disciplíně, technické odpovědnosti a práci s objektem jako konstruovaným prvkem obrazu. Kompoziční kontrola, která je později patrná i v jeho dokumentárních projektech, má kořeny právě zde — v dlouhodobém tréninku práce s ateliérovým svícením, produktovými zadáními a nutností přesně kontrolovat každý prvek ve záběru. Zlínské období tak představuje ambivalentní zkušenost: na jedné straně technické ukotvení a disciplínu, na druhé straně pocit nedostatečné podpory v rozvoji autorského sebevědomí, který později motivoval Veškrnu hledat jiný typ vztahu k instituci — nejprve na FAMU, následně v kolektivu *Sputnik Photos* a nakonec v autonomní pozici na volné noze.

3.4 FAMU: KONFRONTACE S DOKUMENTÁRNÍ TRADICÍ

Magisterské studium obecné fotografie na FAMU probíhalo v letech 2011 až 2015, i když jeho průběh nebyl lineární a Veškrna si studium částečně rozvolnil; část této doby navíc kombinoval s dalšími aktivitami mimo vlastní ateliér. Přijetí na školu, kterou vnímal jako symbolické centrum české fotografie, posílilo jeho ambici, avšak zároveň otevřelo další konflikty. FAMU pro něj nepředstavovala jen instituci odborného vzdělávání, ale i konfrontaci s určitou tradicí českého dokumentu, s představou fotografie jako kulturně legitimovaného pole a s očekáváním, že právě zde se má definitivně potvrdit autorova pozice.

Na přijímacím řízení prezentoval projekt Krajina nikoho, ve kterém smazal postavy z historických rodinných fotografií. *„Byly to metr a půl velké tisky, kterými jsem zaskládal celou místnost. Asi jsem působil sebejistě, takže mě nakonec vzali,“* vypráví Veškrna.[20] Už tato prezentace ukázala jeho schopnost pracovat s prostorem a formátem jako součástí sdělení: obraz zde není izolovaným objektem, ale existuje v aktivním vztahu k prostoru a divákovu pohybu. Zároveň se už v tomto raném gestu objevuje důležitý motiv absence, manipulace a přepisu nalezeného materiálu, tedy postup, který se od klasického dokumentárního pozorování odklání směrem k interpretaci a konstrukci. Podobně uvažoval také později u cvičení, kdy měli studenti přinést fotografie na téma Zeď. *„V noci před závěrečnými zkouškami jsem postavil zeď, která uzavřela celou výstavu pro návštěvníky, protože vchod byl jen bílá krychle bez dveří a za zdí byla výstava. Myslel jsem si, že skutečná zeď je nejlepším řešením, jak se s tématem vypořádat a ukázat jeho význam,“* píše Veškrna na svém webu.[21]



Obr. 4:
Screenshot z videa o projektu Zeď na FAMU. Video dostupné online na www.veskrna.cz.

20 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
21 VEŠKRNA, Vojtěch. Vojtěch Veškrna—Official Website.

Samotné studium však Veškrna později vnímal ambivalentně. Na jedné straně mu FAMU poskytla institucionální legitimitu a kontakt s dokumentární tradicí, na druhé straně ji kritizoval jako prostředí nedostatečně propojené s aktuální realitou vizuálního trhu a soudobé fotografické praxe.[22] Vnímal absenci systematického vedení směrem k osobitému vizuálnímu stylu a profesní uplatnitelnosti, chyběla mu také zpětná vazba. Tento kritický postoj je důležitý nejen jako osobní zkušenost, ale jako symptom širšího napětí mezi tradičním akademickým prostředím a pluralitní realitou současné praxe.

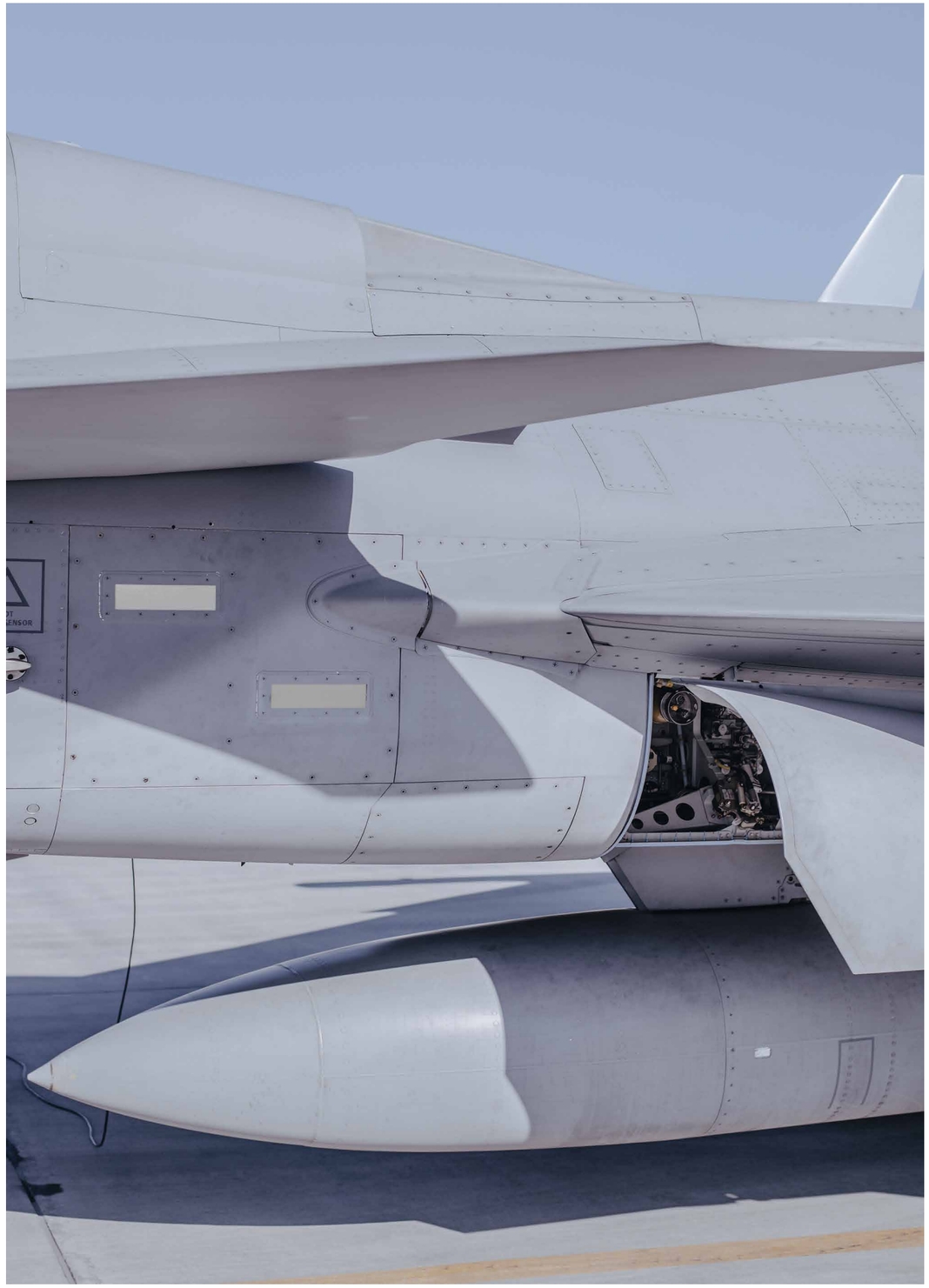
Důležitým momentem tohoto období byla i interní petice, která vznikla mezi studenty katedry fotografie a reagovala na způsob komunikace vedení a pedagogů se studenty. Veškrna je nepodepsal jako autor či spoluautor, ale souhlasil s její formulací a sehrál roli člověka, který měl odvahu text zveřejnit, aby se rozprava vůbec otevřela. Petice se týkala především nedostatečně otevřené komunikace pracovníků katedry se studenty, neochoty vysvětlovat hodnocení, nelogických změn ve vyučujících bez jasného odůvodnění a obecnějšího pocitu, že institucionální rozhodnutí nejsou transparentně komunikována.

Dopad celé akce nebyl převratný — část signatářů své podpisy později stáhla a žádná zásadní strukturální změna na katedře z ní nevyplynula — pro Veškrnu však šlo o zásadní osobní zkušenost: *„Stálo mě to hodně šedivých vlasů a ztrátu důvěry v celou instituci, ke které jsem přistupoval jako idealista a ne realista,“* říká v rozhovoru.[23] Epizodu s peticí proto lze chápat jako další moment, kdy se jeho idealizovaná představa o akademickém prostředí střetla s konkrétní praxí a kdy se definitivně začal formovat jeho kritický, ale zároveň autonomní vztah k institucím.

Právě z potřeby praktičtějšího stylu výuky a intenzivnější zpětné vazby absolvoval Veškrna během třetího roku na FAMU také stáž v ateliéru grafického designu u Petra Babáka na UMPRUM. Podle vlastních slov tam šel především proto, že jej bavila Babákova práce a považoval ho za zajímavou osobnost. *„Sice mi řekl, že moje grafické portfolio je hrozné, ale zaujalo ho moje nadšení, takže mě přijal,“* vzpomíná Veškrna.[24] Tato zkušenost je podstatná i z hlediska pozdějšího uvažování o fotografii jako o součásti širších vizuálních struktur: kontakt s grafickým designem posílil jeho cit pro editaci, sazbu, sekvenci a vztah obrazu k médiu, v němž je prezentován.

Zásadní součástí tohoto období byla i jeho teoretická diplomová práce věnovaná polskému fotografovi Rafału Milachovi, kterou vedl Tomáš Pospěch. Podle anotace šlo o *„přiblížení a rozbor díla jednoho z významných polských dokumentaristů současnosti“,* se zvláštním důrazem na jeho dlouhodobé práce o státech na východ od Polska a na vztah k moci, společenské kontrole a postsovětskému prostoru.[25] Veškrna se v této práci neomezil jen na sekundární literaturu, ale čerpal také z osobní zkušenosti, protože s Milachem už tehdy spolupracoval a doplnil diplomku i o poznatky ze společných cest a z přímého kontaktu s jeho pracovním procesem. Diplomová práce tak nefungovala jen jako školní teoretický úkol, ale jako první souvislejší formulace autorství, které Veškrnu přitahovalo: fotografie chápané jako dlouhodobý projekt, promyšlená editace a vizuální struktura, nikoli jako jednotlivý „silný snímek“.

22 BERAN, Tomáš. SCHŮZKY TOMÁŠE BERANA #42 / Vojtěch Veškrna.
23 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
24 Tamtéž.
25 VEŠKRNA, Vojtěch. Rafal Milach.



Obr. 5:
Fotografie ze souboru My Air Force, 2016.

Praktickým protějškem této teoretické orientace se stal soubor *My Air Force* (viz obr. 5), který vznikl jako diplomový projekt a později se proměnil v úspěšnou autorskou knihu. Veškrna si pro něj zvolil téma letectví a českého vojenského letectva, k němuž měl osobní vztah už od dětství. Série je postavena na spojení technické přesnosti, fascinace funkčním strojem a zároveň lyrického, vizuálně stylizovaného pohledu, který se vzdaluje klasickému reportážnímu dokumentu. Projekt *My Air Force* je v tomto smyslu klíčový: ukazuje, že Veškrna během studií na FAMU definitivně opouští představu dokumentu jako neutrálního záznamu a nahrazuje ji pojetím, v němž je realita pečlivě strukturována skrze formu, sekvenci a autorský výběr.

Zpětně lze celé období studia chápat jako Veškrnovo hledání vlastní identity ve vztahu k dokumentu. Dokument zde přestal být kategorií žánru a stal se otázkou postoje k realitě: nešlo už o to, zda je obraz „dokumentární“ podle tradičních kritérií, ale zda je schopen vytvořit přesvědčivou a formálně promyšlenou výpověď. Veškrna se postupně posouval od reprodukce dokumentární tradice k interpretativnímu a strukturálnímu pohledu, který později naplno rozvine jak ve spolupráci se *Sputnik Photos,* tak v komerční a redakční praxi.

3.5 SPUTNIK PHOTOS: PROJEKTOVÉ UVAŽOVÁNÍ A PROFESNÍ POSUN

Zásadní zlom v profesním směřování Vojtěcha Veškrny představovala tříletá intenzivní spolupráce s varšavským dokumentárním kolektivem *Sputnik Photos. „První rok jsem v Polsku byl v pozici stážisty, zatímco v následujících dvou letech už jsem dostával plat skrze projektové granty. V období, kdy kolektiv granty neměl, se na můj plat dokonce skládali sami členové ze svých prostředků,“* popisuje Veškrna realitu fotografického kolektivu v podcastu *Fujifilm X-talk.*[26] Realita fotografického kolektivu mu tak velmi konkrétně ukázala, jak křehká je ekonomika dokumentární fotografie, a zároveň, jak silná může být solidarita v rámci autorské skupiny.

Role osobního asistenta u Rafała Milacha, který je od roku 2022 členem prestižní agentury Magnum Photos, mu zprostředkovala přímý kontakt s mezinárodním standardem práce na dlouhodobých, narativně komplexních cyklech. Během této *„polské injekce“* zkušeností se Veškrna podílel na množství dokumentárních projektů. Jeho každodenní praxe zahrnovala skenování tisíců negativů pro Milacha a správu rozsáhlých výstavních souborů, které sestávaly z dvoumetrových tisků na archivním papíře uložených v masivních transportních bednách. S Milachem absolvoval i dokumentární cesty, například do Estonska, kde získal neomezený přístup ke všem fázím tvůrčího procesu. Tato zkušenost mu umožnila uvažovat o fotografii jako o komplexním systému, kde jednotlivý snímek ustupuje strukturálnímu myšlení, v němž hraje primární roli sekvence, rytmus a koncept.

Ve Sputniku se Veškrna naučil kompletní produkci fotografických projektů — od editace autorských fotoknih, přes komunikaci s tiskárnou, přípravu souborů pro tisk a kontrolu kvality, až po řešení logistiky velkých výstavních projektů, balení a transport instalací. Viděl, jak fotokniha vzniká doslova *„od stolu“,* jak se pracuje s maketou, jak se testuje sekvence a jak důležitý je dialog mezi autorem, grafikem a vydavatelem. Navzdory silnému vlivu členů kolektivu si záměrně udržoval odstup od jejich specifické vizuální formy, aby nebyl pouhým epigonem, ale mohl využít jejich kapacity k nalezení vlastní cesty a identity. Převzal od nich především způsob uvažování o projektu jako celku, důraz na dlouhodobost, koncepční ukotvení a vědomé budování vizuálního jazyka.

Tato praxe v mezinárodním měřítku byla klíčová pro jeho profesní růst. Fotografie pro něj definitivně přestala být izolovaným estetickým obrazem a stala se součástí širšího narativního rámce s jasnou autorskou kontinuitou: snímky jsou stavebními kameny, které teprve v souboru začínají vyprávět. Po návratu do Prahy mu zkušenost z grantových projektů, kolektivní solidarity a tvrdé práce na velkých instalacích pomohla lépe definovat vlastní cenu, přehodnotit vztah k zakázkové práci a začít systematicky budovat svůj byznysový model — včetně toho, kolik práce je schopen dlouhodobě unést a za jakých podmínek.

Celkově toto období vnímá jako zlomové pro „dekódování svobody“ v přístupu k tvorbě: výsledkem nemusí být vždy jen fotografie, ale i komplexní prostorová instalace nebo kniha; důležitá je především struktura projektu a autorský postoj, který jej drží pohromadě.

---

26 FUJIFILM X-TALK. Vojtěch Veškrna.

3.6 NÁVRAT DO PRAHY:
CENA PRÁCE A KONFLIKT SE SEZNAM ZPRÁVY

Působení Vojtěcha Veškrny v prostředí online zpravodajství, konkrétně v rámci média Seznam Zprávy v letech 2019—2021, představuje důležitý moment jeho profesního i estetického vývoje. Na rozdíl od komerčních projektů zde vstoupil do prostoru, který je definován rychlostí, normou vizuální střídmosti a očekáváním dokumentární neutrality. Denně pracoval v režimu, kde je třeba reagovat na události v reálném čase, dodávat obrazový materiál v krátkých lhůtách a zároveň naplňovat představu *„objektivního“* zpravodajského jazyka.

Během pandemie covidu na něj silně zapůsobila tvorba amerického fotografa Philipa Montgomeryho, kterou sledoval na sociálních sítích. *„Za covidu jsem viděl jeho práci a strašně mě to zaujalo — fotil pro noviny, což já v té době taky, ale měl v tom strašně moc světelné svobody. Zkusil jsem experimentovat jako on a zjistil jsem, že ta práce se světlem mě hodně baví a pokud s ní budu správně pracovat, mohla by mi pomoci komunikovat to, co mě zajímá,“* říká Veškrna.[27] Přímá inspirace Montgomeryho zpravodajskými fotografiemi tedy fungovala jako impulz k tomu, aby i v domácím zpravodajském prostředí testoval výraznější světelný jazyk.

Veškrna do redakčního prostředí přinesl používání přímého blesku v reportážních situacích, včetně prostředí nemocnic či sociálně citlivých témat, což narušovalo standardní vizuální jazyk zpravodajství. Zatímco běžná reportážní fotografie usiluje o zdánlivou nenápadnost, transparentnost a vizuální *„bezpečnost“,* jeho obrazy působily autorsky, konfrontačně a často až estetizovaně. Blesk zdůrazňoval detaily, vytvářel ostré kontrasty a proměňoval všední situace ve výrazné obrazové konstrukce — v něčem blízké módní či inscenované fotografii. Že nešlo pouze o čistě dokumentární fotografie potvrzuje i nominace této série na ceny *Czech Grand Design 2020* v kategorii *Fotograf/ka roku*.

Rozdíl tedy nebyl pouze estetický, ale i institucionální. Veškrnův vizuální styl začal být v rozporu s představou redakce o *„správném“* zpravodajském obrazu, o tom, jak má vypadat fotografie, která doprovází textovou informaci a má být čtena jako neutrální dokument. Z jeho pohledu nešlo jen o estetický spor, ale o zásadní rozdíl v tom, co má fotografie v daném kontextu dělat: zda má být pouze ilustrací informace, nebo svébytným obrazem, který realitu zároveň interpretuje.

Z analytického hlediska je tento moment zásadní. Ukazuje hranici mezi osobním vizuálním jazykem a institucionální normou a potvrzuje, že Veškrna nebyl ochoten ustoupit do čistě servisní role fotografa, který se podřizuje předem danému stylu. Autorské gesto zůstalo součástí jeho práce i v prostředí, které klade důraz na vizuální neutralitu; právě to vedlo ke střetu s redakční představou *„neutrálního“* dokumentu. Zkušenost ze Seznam Zprávy lze chápat jako mezník: na jedné straně mu poskytla intenzivní praxi rychlé produkce obrazu, každodenního kontaktu s aktuálním děním a práce v týmu, na straně druhé definitivně vymezila jeho pozici vůči klasické redakční fotografii.

---

27 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.



Obr. 6:
Dokumentární fotografie během pandemie pro Seznam Zprávy, 2020.



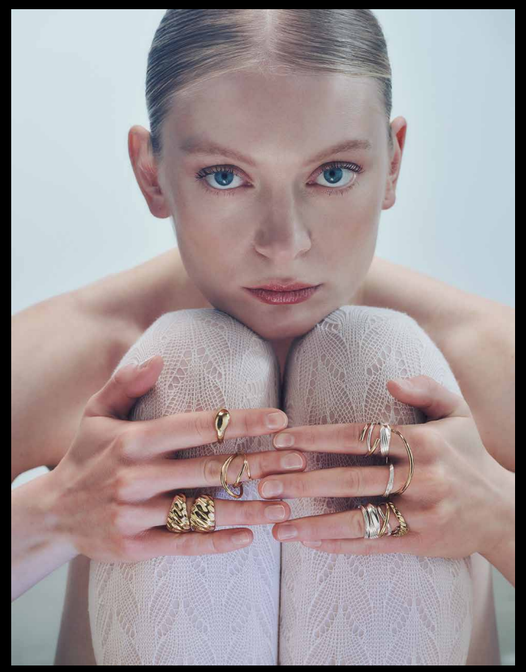
Obr. 7:
Portrét v rámci dokumentace pandemie pro Seznam Zprávy, 2020.



Obr. 8:
Kolekce Flare pro firmu Bomma, 2025.



Obr. 9:
Portréty architektů ze studia BIG pro CAMP, 2022.



Obr. 10:
Editorial se šperky pro Cosmopolitan, 2025.

Konflikt s redakcí, který vedl k jeho odchodu, je klíčový pro pochopení jeho autorské pozice. Ukázal limity institucionálního rámce, v němž se vizuální styl fotografů musí přizpůsobit jednotnému jazyku média, a potvrdil, že Veškrnův přístup nelze zcela podřídit redakční normě bez ztráty toho, co považuje za podstatné. Zároveň významně přispěl k jeho zviditelnění na české scéně: spor o podobu zpravodajské fotografie upozornil na jeho výrazný rukopis a otevřel debatu o tom, zda je v současném zpravodajství prostor pro autorské vidění, nebo pouze pro *„bezpečný“* vizuální standard. Dokumentární citlivost v jeho práci zůstává přítomná, avšak již není vázána na institucionální rámec zpravodajství — prosazuje se v projektech, kde si může sám definovat, jakou podobu má mít vztah mezi realitou a obrazem.

3.7 PŘECHOD NA VOLNOU NOHU: BUDOVÁNÍ AUTONOMIE A STABILNÍ KLIENTELY

Odchod z redakčního prostředí znamenal pro Vojtěcha Veškrnu definitivní přechod k nezávislé profesní praxi, v níž přebírá plnou odpovědnost za tvorbu, klientelu i finanční stabilitu. Tato etapa nepředstavuje pouze organizační změnu, ale zásadní přenastavení jeho autorské i ekonomické pozice: nutí jej jasně definovat vlastní hodnotu, nastavit ceny práce a formulovat dlouhodobější strategii, v níž se kreativní ambice propojují s udržitelným byznysovým modelem.

Zásadní roli v této stabilizaci sehrála konsolidace spoluprací v oblasti designu, architektury a kulturních projektů. Veškrna rychle navázal spolupráci s významnými klienty jako jsou sklářské značky *Lasvit, Dechem* či *Bomma* (viz obr. 8), nábytkářská firma *Polstrin* či *Tylko,* nebo polskou šperkařskou značku *La Marqueuse,* pro které vytváří nejen produktové, ale i prostorově citlivé vizuální narativy. Mezi další stálé klienty patří např. *Centrum architektury a městského plánování (CAMP),* kde Veškrna realizoval rozsáhlejší autorsky laděné projekty v oblasti urbanismu a současného bydlení, které vyvrcholily ve spoluautorskou publikaci *Domy, byty, lidi.* Dlouhodobě fotografuje také výstavy v *Kunsthalle Praha,* kde byl doslova od začátku — dokumentoval totiž už samotnou rekonstrukci bývalé Zengerovy transformační stanice na Klárově, kde *Kunsthalle* od roku 2022 sídlí. Tyto zakotvené spolupráce vytvářejí základ jeho ekonomické stability i prostor pro systematický rozvoj autorského rukopisu.

Vedle designových značek zůstává důležitá i Veškrnova práce pro magazíny, kde se jeho vizuální citlivost setkává s editoriální praxí. Fotografoval pro české edice titulů jako *Harper’s Bazaar, Dolce Vita, Wired* či *Cosmopolitan,* v nichž uplatňuje výrazný světelný rukopis a důraz na kompozici, který jej odlišuje od běžného editoriálního standardu. Tyto zakázky mu umožňují testovat vztah mezi módním, portrétním a dokumentárním jazykem, a zároveň propojovat estetickou vyhraněnost s požadavky vizuální komunikace značek.

Fáze fotografa na volné noze tak představuje období, kdy se jeho tvorba systematicky propojuje s profesionálním prostředím vyšší vizuální kultury — zejména designu, architektury a módního editoriálu. Nejde však o pouhé přizpůsobení se trhu nebo mechanické naplňování zadání. Díky postupně budované důvěře ze strany klientů může do komerčních zakázek přenášet vlastní autorský přístup: zakázka se

stává platformou pro experiment, nikoli pouze ilustrací produktu. V praxi to znamená, že ve vizuální komunikaci designových značek se objevují momenty světelné radikality, nečekané kompozice či narativní vrstvení, které překračují standardní produktovou fotografii.

Veškrna tento princip pojmenovává i ve svých reflexích: *„Já nevnímám rozdíl mezi volnou a komerční tvorbou. Pro mě je volná tvorba ta, kterou dělám na zakázku. Dostanu zadání, které vymezí nějaké mantinely, ale většinou mám úplně volnou ruku. Často proto experimentuju, například si vezmu nějakou techniku, kterou běžně nepoužívám, snažím se posunout vlastní hranice,“* popisuje Veškrna v rozhovoru s podcasterem Márou Duškem.[28] Zakázka se tak mění z místa kompromisu na prostor, kde testuje nové metody práce se světlem, pohybem nebo strukturou obrazu, a kde může v bezpečném rámci dialogu s klientem posouvat vlastní vizuální jazyk.

Důležitým momentem této etapy je rovněž potvrzení jeho pozice v rámci české vizuální scény. Nominace na ocenění *Czech Grand Design* ukazuje, že jeho fotografie jsou vnímány nejen jako kvalitní obrazový servis, ale jako součást širšího designového uvažování, v němž je fotografie chápána jako autonomní médium spoluutvářející identitu značek a projektů. Veškrna se zároveň stává součástí agentury *Nochi,* která zprostředkovává kontakty mezi talentovanými kameramany či fotografy a komerčními klienty. Tím se jeho práce propojuje s širším ekosystémem kreativního průmyslu a získává institucionální oporu v oblasti produkce a vyjednávání zakázek.

Období na volné noze tak znamená ustálení pluralitního modelu praxe: autor funguje současně jako fotograf, koncepční partner, producent i editor. V jednotlivých projektech spoluvytváří vizuální strategie, podílí se na tvorbě moodboardů, časových plánů i logistice realizace, zatímco ve fázi postprodukce kontroluje kontinuitu souboru a jeho výsledné vyznění. Autorská kontinuita zde nespočívá v fixním stylu nebo jedné estetické signatuře, ale ve schopnosti udržet vizuální a myšlenkovou konzistenci napříč různými institucionálními rámci — od kulturních institucí přes designové značky až po módní magazíny. Tato flexibilní, mnohovrstevnatá praxe je zároveň podmínkou jeho autonomie: umožňuje mu budovat vlastní pozici mimo jediné médium, jednu instituci či jeden typ zakázky.

28 DUŠEK, Mára. Klient neví, co chce...

IV. Evoluce vizuálního jazyka

4.1 FÁZE „TVRDÉHO BLESKU“ A ÚSPĚCH V MAGAZÍNECH

Raná fáze Veškrnovy vizuální řeči byla výrazně definována prací s přímým, ostrým světlem blesku. Tento jazyk se ukázal jako mimořádně funkční v prostředí rychloobrátkových editorialů a módních magazínů, kde obraz musí okamžitě zaujmout a obstát v silně konkurenčním vizuálním toku. Tvrdé světlo redukovalo prostorovou hloubku, zdůrazňovalo strukturu tváře i materiál prostředí a vytvářelo ostré, graficky čitelné stíny. Figura byla často umístěna do centrální kompozice a světlo působilo jako výrazné, téměř konfrontační gesto.

Tento přístup přináší do komerční sféry prvky surové dokumentární estetiky — blesk jako „nahé“ světlo odhaluje nedokonalosti, struktury pleti, materiály oděvu i povrch okolí, aniž by je změkčoval klasickou studiovou technikou. Veškrna tak přenáší logiku reportážní syrovosti do módy a editoriálu a narušuje očekávání hladce „vyretušovaného“ glamour obrazu. V této fázi se světlo stává ústředním tématem — není jen technickým prostředkem, ale zásadní součástí sdělení a autorského postoje. Tento radikální způsob práce se světlem se stává rozpoznatelným podpisem, který odlišuje jeho fotografie od standardního editoriálního vizuálu.

Použití přímého bleskového světla jako výrazového prostředku v tuzemské dokumentární a médiální fotografii nicméně nelze považovat za Veškrnovu inovaci — tato praxe má v české fotografii vysledovatelnou linii sahající přinejmenším do konce 90. a počátku 2000. let. Charakteristickým rukopisem se stala už pro dvojici Štěpánka Stein a Salim Issa. *„Typickým aspektem jejich práce je ostré zábleskové světlo, které dramaticky osvětluje fotografovaný objekt a zdůrazňuje tak jeho význam a zároveň tak potlačuje scénu v pozadí, která je většinou temná, desaturovaná, prostá výrazných barev.“*[29] Tento postup autorská dvojice systematicky uplatňovala jak v komerčních zakázkách, tak ve volné tvorbě, například v souboru Little Hanoi (2008): *„V souboru Little Hanoi (2008) pracují s přisvícením scén bleskovým světlem, zatmavením a desaturováním pozadí, což se shoduje s jejich komerčními zakázkami.“*[30] Obdobně nezaměnitelným autorským znakem je přímý blesk pro Dušana Tománka, který jím od roku 2004 dokumentuje alternativní hudební scénu a architekturu: *„Tománkův rukopis je nezaměnitelný: blesk, který na vteřinu nemilosrdně osvítí skutečnost.“*[31] Publicista Josef Chuchma jeho metodu popisuje podobně: *„Drtivá většina výjevů byla direktně přisvětlena bleskem a působí proto obrazově ploše.“*[32] Podobný přístup — byť méně systematicky

29 FOJTÍK, Libor. Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 2000.
30 Tamtéž.
31 Dušan Tománek: Blending. Galerie Teleport.
32 CHUCHMA, Josef. Fotografie Dušana Tománka…

popsaný — lze dohledat i u Adama Holého, který si již na konci 90. let pro své rané práce sám vyráběl improvizované příslušenství k zábleskovým světlům.[33]

Veškrna každopádně tímto přístupem dosáhl výrazného profesního úspěchu. Otevíraly se mu magazíny, o nichž dříve uvažoval jako o nedosažitelných, a jeho práce se začíná systematicky objevovat v české módní a designové press scéně. Práce pro velké značky a známé magazíny ho profiluje jako autora, který dokáže propojit módní, portrétní a kulturní rovinu v jednom vizuálním jazyce. Práce s bleskem však není jen technickým řešením nebo efektním stylem; Veškrna ji v rozhovorech popisuje jako nástroj, kterým si *„tvoří hezčí realitu“*[34] a aktivně vstupuje do prostoru fotografovaných situací. Tato formulace ukazuje, že světlo pro něj není neutrální, ale hodnotově a esteticky nabité — prostřednictvím blesku modifikuje realitu tak, aby odpovídala jeho představě krásy a zvláštnosti. V kombinaci s jeho důrazem na *„hezké a funkční věci“,* o nichž mluví v rozhlasové Vizitce[35], lze tato fáze chápat jako období, kdy se světlo stává hlavním nositelem estetického postoje.

Zároveň si je autor vědom, že „tvrdý blesk“ má invazivní povahu a není univerzálně použitelný ve všech situacích; v rozhovorech se vrací k tomu, jak intenzivní zásah blesku ovlivňuje atmosféru fotografovaného prostředí.[36] Už v této fázi tedy naznačuje, že jde o výrazovou strategii s omezenou trvanlivostí — o způsob, který je silný, ale není dlouhodobě udržitelný jako jediný jazyk jeho práce. Právě tato ambivalence — fascinace silou blesku a zároveň vědomí jeho limitů — připravuje půdu pro další fáze evoluce jeho vizuálního jazyka, kde se světlo postupně proměňuje z konfrontačního gesta v komplexněji strukturovaný narativní nástroj.

33 HAVLENA, Lukáš. Křehký barbar Adam Holý.
34 ZEMANOVÁ, Kateřina. Fotografové v hledáčku. Vojtěch Veškrna: bleskem si tvořím hezčí realitu.
35 SLÍVOVÁ, Hana a KAŇKOVÁ, Markéta. Zajímá mě jenom krása a zvláštnost…
36 ZEMANOVÁ, Kateřina. Fotografové v hledáčku. Vojtěch Veškrna: bleskem si tvořím hezčí realitu.



Obr. 11:
Pražské jaro — koncert bez lidí během pandemie Covid-19, 2020.



Obr. 12:
Fotografie ke klipu Bylo Nebylo pro zpěvačku Annet X, 2021.



Obr. 13:
Dokumentace rekonstrukce Kunsthalle Praha, 2021.



Obr. 14:
Zpěvačka Katarzia pro magazín Esprit, 2024.



Obr. 16:
Portréty pro šperkařské studio La Marqueuse, 2025



Obr. 15:
Designér Jan Plecháč a jeho Porsche 993 pro magazín Dolce Vita, 2025.

4.2 NUTNOST POSUNU: REAKCE NA KOPÍROVÁNÍ A POTŘEBA AKTUALIZACE

Vizuální jazyk s výrazným přímým bleskem se v českém kontextu rychle stal viditelným trendem a začal být široce napodobován, mimo jiné v médiích, pro která Veškrna původně vytvářel své práce. Tento moment byl pro autora zásadní, protože v přímé konfrontaci s tím, jak se jeho vizuální strategie šíří bez hlubšího pochopení, si uvědomil, že samotná forma se dá jednoduše zkopírovat a že její originalita se v masovém měřítku rychle vyčerpává, pokud postrádá vnitřní myšlenkový základ.

Veškrna dochází k závěru, že forma sama o sobě nemůže být nositelem dlouhodobé identity — styl lze převzít, ale osobní zkušenost, hodnotový postoj a myšlenkový rámec autora nikoli. Ve Vizitce na Vltavě říká, že ho zajímá *„jenom krása a zvláštnost“* a že na negativní věci *„nemáme v životě čas“*[37], čímž naznačuje, že klíčové je, jakým způsobem realitu filtruje a interpretuje, nikoli jen jaký světelný styl používá. Veškrna popisuje, že fotografové, kteří začali používat přímý blesk — často ve stejných médiích, pro která fotil i on — *„většinou vůbec netuší, proč by se daná věc měla takto fotografovat“,* čímž podle něj vzniká *„vyprázdněný drill“*.[38] Tento kritický pohled navazuje na jeho veřejné výroky, v nichž zdůrazňuje, že blesk používá jako prostředek k *„tvorbě hezčí reality“,* nikoli jen jako efektní techniku. Právě rozdíl mezi promyšleným použitím světla a mechanickým opakováním formy se pro něj stává impulzem k posunu.

Reakcí na tento stav není rezignace ani ústup od výrazného světla, ale vědomá aktualizace jeho přístupu. Postupně opouští nejvíce křiklavou podobu tvrdého světla a začíná budovat klidnější, kompozičně přesnější struktury obrazu, v nichž světlo stále hraje zásadní roli, ale není jediným efektním prvkem. Tento posun je patrný i v tom, že v nominacích *Czech Grand Design*[39] se postupně objevují projekty, kde se jeho práce se světlem propojuje s architekturou, designem a performancí, a méně spoléhá na čistě konfrontační bleskové gesto. Jde například o práce pro módní návrhářku Terezu Rosalii Kladošovou, firmu vyrábějící designová svítidla *Bomma* nebo editoriály pro časopisy jako *Wired, Dolce Vita* nebo *Esprit.*

Veškrna v rozhovoru pro *Fotoklub podcast* reflektuje specifickou frustraci z projektů, které mu sice dělají největší radost a znamenají pro něj nejvýraznější tvůrčí posun, ale jejichž realizace nebo následné zveřejnění trvá velmi dlouho. Kvůli těmto časovým prodlevám nestíhá klientům včas demonstrovat svou aktuální polohu, což vede k tomu, že je stále oslovován na zakázky, které se opakují a které již v minulosti vizuálně vyřešil. Tento stav vnímá jako problematický, protože opakování již dosažených přístupů pro něj nepředstavuje výzvu a nepovažuje to za správnou cestu pro kvalitu fotografie ani *„pro svou vlastní duši“.* Jako příklad uvádí rok 2025, kdy pracoval na zásadních projektech (např. dokumentace nespecifikovaného alternativního architektonického prostoru či portréty na velký formát v Polsku pro šperkařské studio *La Marqueuse,* viz obr. 16), které však zůstávaly dlouho skryty v procesu odevzdávání, a nemohly tak včas inspirovat klienty k novému typu uvažování o jeho práci. Tento rozpor mezi vnitřním vývojem autora a vnějším obrazem v očích zadavatele vnímá jako jeden z limitujících faktorů pro celkové vizuální prostředí.[40]

37 SLÍVOVÁ, Hana a KAŇKOVÁ, Markéta. Zajímá mě jenom krása a zvláštnost…
38 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
39 CZECH GRAND DESIGN. Vojtěch Veškrna.
40 FOTOKLUB PODCAST. Vojtěch Veškrna — Mojí autorskou tvorbou je moje komerční tvorba.

4.3 SOUČASNÝ PŘÍSTUP: UKLIDNĚNÍ A PROMYŠLENOST OBRAZU

Veškrna dnes směřuje k tomu, co sám označuje jako *„do jisté míry obyčejné, hezky vystavěné obrazy, inspirované například prací Annie Leibovitz“*.[41] Hovoří o vědomém uklidnění výrazu a o radosti z propracovanější kompozice. Více než technické efekty ho dnes zajímá vnitřní promyšlenost obrazu a to, jak v něm lidé či objekty působí — jaký dojem z nich divák získává, jaké napětí nebo klid obraz nese. Tento princip aplikuje i v komerčních zakázkách. Přizpůsobuje se kontextu, ale zároveň do práce vnáší určitou míru rizika — například tak, že si vezme méně běžný objektiv, čímž se vědomě omezí, aby dosáhl netradičního obrazového pojetí. Autorský posun je tedy subtilní, nikoli demonstrativní.

„Co se portrétů týče, tak se snažím hledat něco zajímavého uvnitř fotografovaného, místo zjevného světelného efektu,“ vysvětluje Veškrna.[42] Tento proces přirovnává k *„osobnostnímu tanci“* mezi fotografem a portrétovaným.[43] Tato *„poetická funkčnost“* — schopnost spojit estetickou lyričnost s jasným, funkčním zobrazením lidí či věcí — mu umožňuje vytvářet obrazy, které divák vnímá intenzivněji a které mají delší trvanlivost než pouhá vizuální móda. Tento posun lze vnímat například u Veškrnových portrétů jihoafrického umělce Williama Kentridge, kterého fotografoval u příležitosti jeho výstavy *The Battle Between Yes and No* v *Kunsthalle Praha*. Spíše než na velká gesta a světelné efekty se soustředí na zachycení umělcovy osobnosti, přičemž si zachovává precizní práci s kompozicí (viz obr. 17).

Dobrou ilustrací pro aktuální přístup k tvorbě je například jeho novější práce pro módní a textilní designérku (a zároveň manželku) Terezu Rosalii Kladošovou, která je známá výraznými barvami, autorskými textiliemi a hravým pojetím oděvu na pomezí módy a umění. Společné projekty s Kladošovou posilují Veškrnovu pozici v rámci české módní a designové scény — jeho práce je čitelná jak ve fotografické, tak v širší designérské komunitě. V rámci cen *Czech Grand Design* byl Veškrna v roce 2021 nominován za fotografie k projektu *Capsule collection AW21/22,* v roce 2025 pak za projekt *„Your Face Under the Sun.“* Na novějším souboru fotografií můžeme pozorovat práci s přirozeným světlem a zajímavými kompozicemi. Fashion fotografie zde působí jako momentky z dovolené u moře, příběh je čitelný, ale přece jen nacházíme klasické *„veškrnovské“* mezimomenty, kdy má například modelka ofinu přes oči, jako kdyby to byly sluneční brýle (viz obr. 18).

Jeho současná práce pro designové značky, kulturní instituce i další klienty ukazuje, že se tento uklidněný, promyšlený přístup k obrazu uplatňuje ve všech komerčních odvětvích fotografie, od reklamy, přes fashion, architektonické projekty, dokumentaci výstav až po performativní realizace. Jeden z příkladů je práce pro *Škodu,* konkrétně kampaň k vozu *Elroq,* která je vizuálně srozumitelná, ale zachovává si zajímavou světelnou atmosféru (viz obr. 19).

41 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
42 Tamtéž.
43 FUJIFILM X-TALK. Vojtěch Veškrna.



Obr. 17:
Portrét umělce Williama Kertridge, 2026.



Obr. 18:
Kolekce Your Face Under The Sun pro Terezu Rosalii Kladošovou, 2025.



Obr. 19:
Vizuály ke kampani Škoda Elroq, 2026.

V. Komerční sféra a vztah s klientem

Komerční tvorba Vojtěcha Veškrny nepředstavuje oddělenou část jeho praxe, ale přirozené pokračování jeho autorského uvažování. Principy, které rozvíjel v dokumentární i volné tvorbě — zejména důraz na strukturu obrazu, citlivé pozorování a práci s významem — uplatňuje rovněž v zakázkách pro klienty. Rozdíl mezi těmito oblastmi nespočívá v samotné metodě práce, ale spíše v institucionálním a produkčním rámci, v němž vznikají.

5.1 KOMUNIKACE A BUDOVÁNÍ DŮVĚRY

Základním předpokladem Veškrnovy komerční praxe je důvěra mezi fotografem a klientem. Každou zakázku vnímá jako *„mini reklamu na sebe“,* tedy jako situaci, která spoluutváří jeho profesní reputaci. Z tohoto důvodu věnuje velkou pozornost nejen samotnému výsledku, ale také atmosféře během fotografování a způsobu komunikace s klienty. Proces fotografování bývá jeho klienty často označován jako *„bezbolestný“*. Nejde přitom o náhodný dojem, ale o výsledek vědomého přístupu. Veškrna klade důraz na klidné a stabilní pracovní prostředí, protože se domnívá, že kvalita výsledného obrazu úzce souvisí s psychickým nastavením všech zúčastněných. *„Na setu se snažím přinést takovou atmosféru, aby se lidé cítili dobře, což považuju za velkou výzvu zejména u portrétování lidí z firemního prostředí, kteří často nevědí, jak se nechat vyfotit,“*[44] říká Veškrna.

Tuto schopnost navázat hlubší vztah s portrétovaným subjektem uplatňuje např. i v náročném vědeckém prostředí, třeba při focení pro časopis Wired (viz obr. 20). *„Vědci se musí zpravidla semknout aby něco vyzkoumali nebo objevili, cítím z jejich práce zápal, který přerůstá do mé fascinace tím projektem. Všechno tam musí být podle nějakých pravidel, aby to fungovalo. Trochu hůř se mi tam teda fotí ti lidé, jsou totiž tak moc ‚zabádaní', že je obtížné v nich najít tu lidskost, která mě právě zajímá a baví. Ale je tam, jen je schovaná. U těch designérů a módních návrhářů je taky schovaná, ale spíš pro mně hůř srozumitelná. U vědců a techniků je mi blíž,“* vysvětluje Veškrna, který neskrývá, že ho fascinuje technický design např. letadel a aut. *„Není totiž o nějakém egu designéra, ale spíš je daný tím, k čemu je letadlo určeno. Jejich rychlost definuje jejich tvar. To je pro mě příjemný svět, je mi to mnohem bližší než umělecký design, móda a tak.“*[45]

Součástí proklientského přístupu jsou i praktická rozhodnutí, která mohou na první pohled působit marginálně.

44 DUŠEK, Mára. Klient neví, co chce...
45 ŠNAJDR, Martin. Rozhovor: Vojta Veškrna a focení na film.

Fotograf například volí způsob dopravy na zakázky tak, aby minimalizoval fyzickou únavu ještě před samotným focením — raději využije taxi, než aby dorazil vyčerpaný řízením a manipulací s technikou. Takové kroky chápe jako investici do vlastní energie a koncentrace, která se následně promítá do kvality práce. Jak sám uvádí, *„dobrá klientská péče je drahá“,* ale právě tato investice umožňuje udržet vysoký pracovní standard. Klientům zároveň nenabízí pouze konkrétní fotografický výstup, ale také vlastní osobnostní přístup — *„sebe jako charakter“*.[46] Namísto pevně definovaných řešení vytváří prostor pro společné hledání výsledné podoby projektu. Zajímavé jsou pro něj zejména situace, kdy ani klient, ani fotograf nemají zcela jasnou představu a mohou společně objevovat směr práce. Takový způsob spolupráce proměňuje vztah mezi fotografem a zadavatelem z čistě dodavatelského modelu v partnerský proces.

Příkladem, kdy důvěra v autorovu spolehlivost a charakter ušetří klientovi proces složitého výběrového řízení, je kampaň pro zmrzlinu Mrož. Klient zde vsadil přímo na Veškrnu, který v rámci své *„udělej si sám“* strategie zastal roli producenta, osvětlovače i digitálního operátora (tzv. digitech) zároveň, což vedlo k efektivnímu průběhu focení bez komunikačních šumů a k úspoře klientova rozpočtu.[47] Právě v takových momentech, kdy je autor vnímán nikoliv jako pouhý dodavatel služby, ale jako partner, který vidí projekt jako celek, dochází k naplnění Veškrnovy vize o kvalitní a *„bezbolestné“* klientské péči.

46 DUŠEK, Mára. Klient neví, co chce...
47 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.



Obr. 20:
Editorial o s nositelem Nobelovy ceny Gérardem Mourourem pro časopis Wired, 2024.



Obr. 21:
Editorial Hybatelky o ženách v kultuře pro Harper's Bazaar, 2023.



Obr. 22:
Fotografie pro výrobce nábytku Tylko, 2026.



Obr. 23:
Vizuál pro kampaň Seaside Sofa pro klienta Polstrin, 2023.



Obr. 24:
Fotografie pro Grandhotel Pupp, 2025.



Obr. 25:
Fotografie pro hotel W Prague, 2025.

5.2 POSTUPNÁ EDUKACE KLIENTA A PROSTOR PRO EXPERIMENT

Veškrna otevřeně hovoří o strategii postupné edukace klientů. Uvědomuje si, že mnoho firem vstupuje do spolupráce s poměrně úzkou představou o tom, jak by měla fotografie fungovat v jejich vizuální komunikaci. Jeho cílem proto není pouze splnit konkrétní zadání, ale dlouhodobě kultivovat způsob, jakým klienti o obrazu uvažují. *„Někdy mám dokonce takový až mesiášský pocit, že musím firmu ‚zachránit' před stereotypní nebo nevhodnou vizuální komunikací. Nejde mi ale o okamžitou radikální změnu. Spíše postupně buduju důvěru, ukazuju možnosti a čekám na moment, kdy klient začne sám přehodnocovat vlastní vizuální strategii,"* popisuje.[48]

Tento moment většinou nastává ve chvíli, kdy je firma ekonomicky úspěšná, a její vedení se stane natolik *„pohodlným"*, že si začne klást otázky po hlubším smyslu vlastní existence a komunikace. Právě v tento okamžik, kdy klient začne pochybovat o dosavadní formě, vzniká prostor pro *„krok do neznáma"*.[49] Teprve tehdy může Veškrna do komerčního zadání plně vnést prvky koncepčního a uměleckého uvažování, které by na začátku spolupráce klient nepřijal. Podle autora se tato mravenčí práce vyplácí, i když proces edukace jednoho klienta může trvat tři až čtyři roky. Dlouhodobá spolupráce však často vede k zadáním, která umožňují větší autorskou svobodu.

To lze demonstrovat např. na Veškrnově práci pro značku *Polstrin,* která vyrábí čalouněný nábytek. Několik let trvající spolupráce se postupně proměnila v projekty, které podle Veškrny přesahovaly rámec standardní produktové fotografie. Produkt zde přestal být pouhým sedacím nábytkem určeným k prodeji a stal se aktivním prvkem vizuální hry. V kampaních, jako byla ta pro *Seaside Sofa,* se objekty v obraze pohybují, jsou zasazeny do neobvyklých rezidencí a opouštějí tradiční, statický prezentační rámec — Veškrna zde nechal sedačky doslova *„létat ve vzduchu"* (viz obr. 23).[48] Ze zajetých standardů vybočují také Veškrnovy fotografie pro karlovarský *Grandhotel Pupp* či *hotel W Prague.* Pro *Pupp* autor fotografoval vizuály pro web a kampaň, a místo klasických strojených kompozic se rozhodl jít spíše cestou zachycení atmosféry a pocitu. Na fotografiích tak místo dokonale ustlané postele vidíme naopak peřiny poté, co host vstane, na jiné pak probíhá snídaně, při které má žena na ruce ptáče (viz obr. 24). Vizuály pro *W Prague* pak připomínají fashion editorial plný energie mladých bavících se lidí (viz obr. 25).

V tomto smyslu se jeho komerční práce výrazně neodlišuje od volné tvorby. I zde hraje zásadní roli práce se strukturou obrazu, citlivá editace a důraz na významovou rovinu fotografie. Rozdíl spočívá především v tempu a míře kompromisu, které jsou v komerčním prostředí nevyhnutelné.

48 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
49 Tamtéž.
50 Tamtéž.

Tento přístup, kdy se stírají hranice mezi produktovou komerční fotografií a vizuálním konceptuálním uvažováním, je patrný na řadě konkrétních spoluprací. Posun od pouhé dokumentace ke konceptu je viditelný např. u spolupráce se značkou *Dechem*. Ta začala standardní produktovou fotografií skla, ale vyústila v komplexní instalaci a výstavní projekt přímo v interiéru studia. Veškrna zde vystavil své autorské motivy květin, které barevně i strukturálně navazovaly na estetiku skleněných objektů (viz obr. 26). Fotografie v tomto kontextu nepůsobí jako ilustrace produktu, ale jako suverénní vizuální koncept.

Pro výstavu *Design and Transformation* v Bruselu, jejímž cílem bylo představit český design, fotografoval Veškrna významné tuzemské firmy. U společnosti *Linet* radikálně redefinoval zadání zaměřené na prezentaci komfortu nemocničního lůžka. Využil profesionálního baletního tanečníka k inscenování situace, která *„narušovala běžná očekávání“*.[51] Model byl na lůžku umístěn v absurdní, opačné pozici, čímž vznikl obraz, kde funkční objekt definuje lidské tělo novým, symbolickým způsobem (viz obr. 27). Autor zdůrazňuje, že se v tomto případě nenechal omezovat funkčním určením předmětu, ale pracoval s ním jako s vizuálním bodem v prostoru.

Mezi další významné klienty, u nichž Veškrna uplatňuje svou schopnost povýšit designový objekt na protagonistu příběhu, patří značky jako *Lasvit* (série Porta od Maxima Velčovského pro veletrh *Salone del Mobile* v Miláně, viz obr. 28), *Bomma* (kolekce *Flare a Ama*) nebo prestižní magazíny jako *Harper's Bazaar* a *Wired*. V každém z těchto případů autor vědomě posouvá původní zadání směrem k vizuální a významové hloubce, kterou mu umožňuje jeho zkušenost z dokumentární a volné tvorby.

Projekt *Neviditelná botanika městského prostředí* představuje ukázkovou transformaci drobného komerčního zadání v multidisciplinární dílo. Původně šlo o jednoduché fotografování květin pro instagramový účet květinářství. Postupně se však projekt rozvinul v rozsáhlou knihu a výstavu v Paříži, která byla úzce propojena s vědeckým výzkumem partnera majitelky obchodu, který je chemikem a vědcem. Fotografie zde zachycují rostliny (např. v londýnském Barbicanu), z nichž vědec následně extrahoval léčivé látky. Tímto spojením fotografie překročila rámec vizuální dekorace a vstoupila do světa vědy a botanické esence.

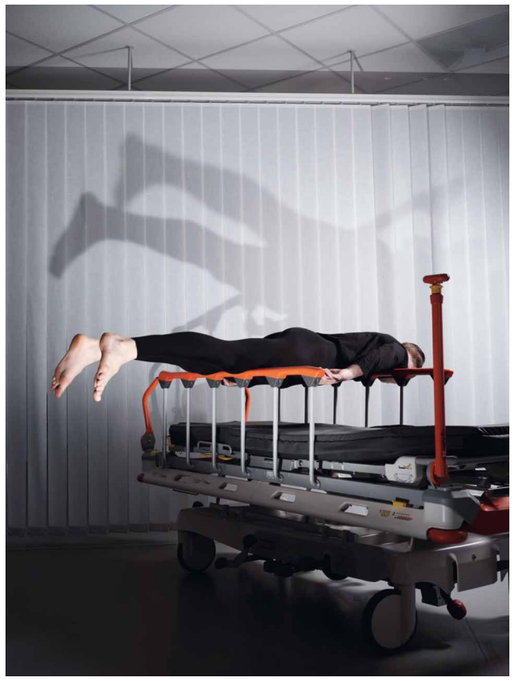
Mezi novější projekty, které demonstrují Veškrnovo aktualizované vizuální pojetí zmíněné v podkapitole 4.3, patří např. kampaň pro *Hodinářství Bechyně* s názvem *„Mistrovství chce čas“* (viz obr. 29). V rámci této platformy se značka stala partnerem Národního hřebčína Kladruby nad Labem, přičemž kampaň staví na paralelách mezi hodinářským řemeslem a chovem starokladrubských koní. Veškrna v prostředí hřebčína vytvořil vizuály, které propojují hodnoty pokory, trpělivosti a dlouhodobého budování mistrovství. Koncept kampaně rozvíjí motiv, že *„vždy existuje prostor něco zlepšit a posunout dál“,* přičemž vizuální složka využívá charakteristickou estetiku místa k posílení brandové identity založené na vztahu a tradici.

51 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.

Podobnou touhu po neustálé aktualizaci vlastního výrazu potvrdil Veškrna v Polsku, kde fotografoval portréty na velký formát pro šperkařskou značku *La Marqueuse*. Použití velkoformátové kamery Linhof mu umožnilo zpomalit proces a nabídnout klientům jinou perspektivu, než na jakou jsou u portrétní fotografie zvyklí.



Obr. 26:
Fotografie květin pro sklářské studio Dechem, 2024.



Obr. 27:
Fotografie pro výrobce zdravotnických lůžek Linet, 2025.



Obr. 28:
Skleněné objekty Porta od Maxima Velčovského pro Lasvit, 2024.



Obr. 29:
Vizuály pro kampaň Hodinářství Bechyně, 2026.

5.4 AUTONOMIE A KONTROLA NAD PROCESEM

Specifickým rysem praxe Vojtěcha Veškrny je extrémně vysoká míra osobní kontroly nad celým produkčním procesem. Autor často kumuluje několik profesí najednou a v rámci jedné zakázky funguje jako producent, osvětlovač, digitální operátor (digitech) i postprodukční pracovník.[52] Tato strategie vychází z jeho potřeby mít vizuální výsledek plně pod kontrolou a nenechat si do své vize nikým zasahovat. *„Zároveň tento model přináší ekonomické výhody pro klienty, protože dokážu zastat práci za čtyři lidi, čímž šetří jejich rozpočet, zatímco já sám získávám vyšší honorář a absolutní tvůrčí suverenitu,“* dodává.

Při rozsáhlých mezinárodních projektech s velkým rozpočtem, kde je vyžadován standardní produkční proces, spolupracuje s agenturou *Nochi*. Agentura mu pomáhá s vyjednáváním honorářů a licencí u velkých korporátních klientů, většinu běžné agendy a domlouvání termínů si však autor řeší sám. Veškrna otevřeně přiznává, že delegování práce je pro něj velmi obtížné, a to i v případě asistentů. Ačkoliv spolupracuje se šikovnými kolegy (např. Šimon Roubal), často se mu nedaří asistentům včas vykomunikovat logistiku zakázek, které se domlouvají na poslední chvíli, a tak nakonec fotí sám. Zároveň si však uvědomuje fyzické limity tohoto nastavení. *„Musím se naučit asistenty využívat, jinak mě to časem dožene, protože fyzické tahání stativů a techniky se začíná negativně projevovat na mém zdraví,“* přiznává.[53]

Zcela zásadní roli v jeho procesu hraje postprodukce, kterou kategoricky odmítá předávat třetím osobám. Čas strávený u počítače vnímá jako klíčovou fázi autorské editace a definitivního rozhodování. Tento proces metaforicky přirovnává k lisování moštu: fotografie *„tlačí přes síto“,* několikrát je prochází a postupně vylaďuje. Během tohoto procesu často dochází k tomu, že reviduje i původní výběr klienta; pokud během retuše zjistí, že jiný snímek ze série má silnější náboj nebo lepší kompozici, neváhá klientovi doporučit změnu. Postprodukce je tak pro Veškrnu místem nejvyšší koncentrace, kdy se rozhoduje o identitě snímku, a vnímá ji jako nedílnou součást svého autorského rukopisu, která nemůže být nahrazena externím retušérem. Přestože sleduje technologický vývoj a využívá například AI retuše pleti, klasické řemeslné zpracování obrazu považuje za základ své integrity.[54]

Vojtěch Veškrna vnímá proces tvorby jako dynamický celek, v němž však striktně rozlišuje mezi intenzitou samotného fotografování a satisfakcí, kterou mu přináší až finální zveřejnění projektu. Při práci v terénu nebo v ateliéru autor pocity radosti v klasickém slova smyslu často nepociťuje; tento proces popisuje spíše jako stav vysokého napětí, vzrušení a naprostého pohlcení. Jak sám v rozhovoru vysvětluje: *„V tom focení tam třeba ani není ta radost, jako spíš taková posedlost,“* přičemž dodává, že se během práce maximálně koncentruje na výsledek a vytěsňuje veškeré vedlejší vjemy.[55]

Skutečná radost a uvolnění se dostavují až v momentě, kdy projekt odchází k divákovi, což Veškrna označuje za ucelenou a radostnou fázi. *„Z toho mám potom radost, protože tam už je to takové bezbolestné,“* uvádí autor s tím, že si v tuto chvíli užívá roli pozorovatele,

52 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
53 DUŠEK, Mára. Klient neví, co chce…
54 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce
55 FOTOKLUB PODCAST. Vojtěch Veškrna - Mojí autorskou tvorbou je moje komerční tvorba.

který sleduje, jak hotové dílo funguje v reálném světě a jakou odezvu vyvolává u klientů či veřejnosti. Pro udržení tohoto nadšení je však zásadní časový faktor; ideální je pro něj publikovat fotografie ještě ten večer, kdy vznikly, dokud v něm doznívá energie z kreativního procesu. Pokud se zveřejnění projektu odkládá, nastává u něj fenomén, který nazývá *„počasem rozpadu“* radosti. Vzhledem k tomu, že autor nemá rád administrativní a organizační přípravu spojenou s prezentací na internetu — tedy zdlouhavý výběr snímků a psaní doprovodných textů — stává se, že u starších projektů ztratí potřebný drive. V důsledku toho mnoho jeho prací zůstává v archivu a nikdy se nedostane na veřejnost, protože v momentě, kdy opadne původní vzrušení z tvorby, už autor necítí potřebu se k nim zpětně vracet.[56]

56 FOTOKLUB PODCAST. Vojtěch Veškrna - Mojí autorskou tvorbou je moje komerční tvorba.

5.5. CENOTVORBA A FENOMÉN „CENY STRACHU“

Fenomén, který Vojtěch Veškrna v kontextu svého podnikání označuje jako *„cenu strachu“,* představuje hlubokou psychologickou rovinu jeho profesionální existence, která paradoxně slouží jako motor i brzda jeho byznysu.[57] Nejde o konkrétní položku v ceníku, ale o vnitřní nejistotu a strach z nedostatku práce, který zásadně formuje jeho přístup k zakázkám, oceňování i vztahům s klienty. Veškrna otevřeně přiznává, že ho provází obecný strach z toho, jestli bude mít práci. Tento pocit popisuje jako paralyzující. *„Stačí několik dní, kdy se mi nikdo neozve, a já si začnu představovat, že nastal definitivní konec mojí kariéry, i když mám ve skutečnosti kalendář zaplněný na měsíce dopředu,“* přiznává.[58] Tento strach je úzce spojen s jeho introvertní povahou a pocitem, že si během studií (zejména na FAMU) nevybudoval dostatečné sebevědomí, protože mu chyběl pozitivní feedback.

Klíčový zlom v uvažování o hodnotě vlastní práce nastal v momentě, kdy se Veškrna vracel ze stáže v Polsku zpět do Prahy. Potřeba zajistit rodinu a zázemí v Praze pro sebe a svou tehdejší přítelkyni (nyní manželku) ho donutila začít si budovat pevnou finanční hodnotu a přestat fotit zadarmo. Uvědomil si, že jeho práce musí mít jasný rámec a cenu. Aktuálně se jeho startovní denní sazba *(day rate)* pohybuje kolem 30 000 Kč.[59] Strach z toho, že bude jeho práce zneužita nebo podhodnocena, ho také naučil důsledně řešit licence. *„Zlomovým momentem byl zážitek, kdy jsem uviděl svou fotografii, kterou jsem původně poslal klientovi jen jako náhledový malý JPEG, vyvěšenou v rozpixelované formě na obrovském billboardu,“* popisuje.[60]

Navzdory strachu z nedostatku práce se Veškrna snaží neponižovat svou hodnotu přijímáním *„triviálních“* zakázek, jako je například focení reklamy na pivo, kde se subjekt pouze usmívá do kamery. Vnímá to jako mrhání energií profesionála a raději riskuje krátkodobý výpadek příjmu, než aby ztratil autorskou integritu a dělal věci, ve kterých nevidí smysl.[61] Veškrna se snaží s touto paralyzující nejistotou pracovat aktivně. Společně se svou manželkou, módní návrhářkou Terezou Rosalií Kladošovou, navštěvuje cvičení zaměřená na sebepoznání a komunikaci strachů. Věří, že čím více zná sám sebe a své reakce, tím lépe dokáže reagovat na potřeby okolí i na vlastní úzkosti z *„minového pole“* jeho pracovního kalendáře.[62]

V závěru lze říci, že Veškrnova *„cena strachu“* je hlavní hnací silou, která ho nutí k neustálé aktualizaci stylu a k budování brandu založeného na extrémní spolehlivosti, autentičnosti a aktivnímu networkingu. Věří totiž, že pouze skrze poctivý přístup a neustálý vývoj může v nejistém světě užité fotografie dlouhodobě přežít.

57 BERAN, Tomáš. SCHŮZKY TOMÁŠE BERANA #42 / Vojtěch Veškrna.
58 DUŠEK, Mára. Klient neví, co chce...
59 Tamtéž.
60 Tamtéž.
61 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
62 DUŠEK, Mára. Klient neví, co chce...

5.6 PSYCHOLOGIE PORTRÉTU

V portrétní práci se výrazně projevuje psychologická rovina Veškrnova přístupu. Autor si uvědomuje, že portrétování je pro mnoho lidí stresující situací, kdy přicházejí s obavami a nejistotou. Vysvětluje, že jako fotograf často nepracuje primárně s tím, jak lidé vypadají, ale spíše s tím, co si o sobě myslí. Lidé se fotografování podle něj logicky často bojí, je pro ně hlubokou konfrontací se sebou samými.[63]

Veškrna vnímá, že podstatná část tvůrčího konfliktu nevzniká na úrovni technické kvality snímku, ale na úrovni sebevnímání portrétovaného. Jako konkrétní příklad uvádí zkušenost z fotografování v právnické firmě, kde se klientce nelíbil vlastní úsměv, přestože na snímku působil přirozeně a slušel jí. *„Zkrátka se sama sobě nelíbila, když se směje. V takových momentech fotograf neřeší problém jako otázku kompozice nebo světla, ale jako otázku identity a sebevnímání, což považuju za zcela jinou kategorii, než čistě fotografický úkol,“* vysvětluje.[64]

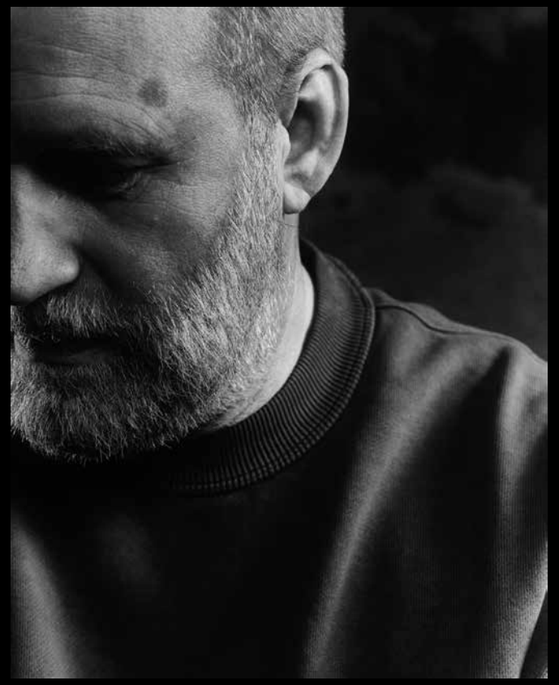
Jeho cílem je vytvořit bezpečné prostředí, v němž se subjekt může uvolnit. Aby se setkání nestalo čistě mechanickým výkonem, Veškrna často vyžaduje čas a doporučuje klientům nejdříve krátký odstup — například jít místo okamžitého focení na kávu. Věří, že společný čas u kávy pomůže navázat nezbytný vztah. Cílem je, aby portrétovaný člověk uvěřil, že autentické zobrazení je pro něj ta nejlepší varianta.

Fotografování Veškrna chápe jako setkání a *„osobnostní tanec“,* nikoli jako technický úkon. Důvěra je v tomto procesu naprosto zásadní; bez ní a bez značné *„energetické investice do komunikace“* nemůže vzniknout obraz, který by odhaloval více než jen vnější podobu a charakter fotografovaného.[65]

63 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
64 Tamtéž.
65 Tamtéž.



Obr. 30:
Portrét aristokratky Kristiny Colloredo-Mansfeld pro Seznam zprávy, 2020.



Obr. 31:
Portrét režiséra Petera Bebjaka pro magazín Esprit, 2024.



Obr. 32:
Portrét fotografky Marie Tomanové.

VI. Autorské projekty, publikace, výstavy a ocenění

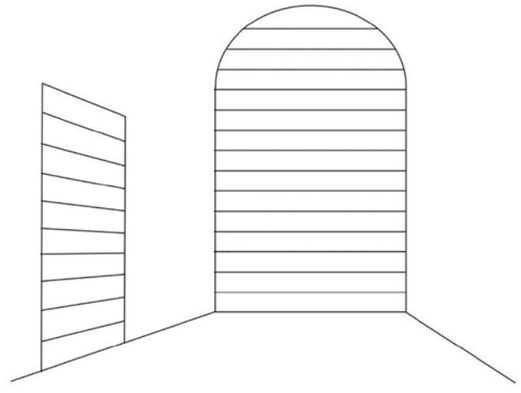
Autorská tvorba Vojtěcha Veškrny se vyznačuje schopností překračovat hranice čistého fotografického média a vstupovat do sféry volného umění, prostorových instalací a komplexních publikačních cyklů. Jeho projekty často vznikají na pomezí osobní fascinace a externího zadání, přičemž výsledkem je dílo, které autor sám vnímá jako *„fotografickou báseň“*.[66]

6.1. INTERMEDIÁLNÍ DÍLA A INSTALACE

Veškrna vnímá intermediální přesahy jako nástroj pro uvědomění si svobody tvůrčího přístupu a kritickou reflexi uměleckého prostředí.

ZAZDĚNÍ GALERIE (FAMU)

Během studií na FAMU se Veškrna rozhodl nereflektovat zadané klauzurní téma *„Zeď“* skrze fotografické snímky, ale vytvořil fyzickou instalaci. Nakoupil velké polystyrénové desky a maltu, kterými kompletně zazdil a omítl vstupní dveře galerie, kde měla výstava probíhat (viz obr. 4 v podkapitole 3.4 a obr. 31). V den klauzur tak komise nemohla do galerie vejít, což autor doprovodil dotazem, zda je projekt již považován za odevzdaný. Za tento radikální konceptuální akt obdržel hodnocení „A“ a následně musel do zdi vyříznout otvor.[67]



Obr. 33:
Nákres ke klauzuře na téma „Zeď“.

66 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
67 Tamtéž.

Zásadní zlom v jeho uvažování o fotografii nastal na workshopu ISSP v lotyšské Kuldize v roce 2016 pod vedením Anouk Kruithof. Veškrna zde řešil téma fascinace rychlostí automobilů. Poté, co dospěl k pocitu, že ho pouhé fotografování aut nezajímá, rozhodl se pro stavbu objektu. Ze dřeva a látky postavil konstrukci „auta“, na které nechal ušít metalický povrch reagující na vítr (viz obr. 32—34). Tento akt vnímá jako zlomový moment, kdy pochopil, že se nemusí zabývat jen fotografií, ale může tvořit intermediálně.







Obr. 34—36: Konstrukce auta na workshopu v lotyšské Kuldize, 2016.

Publikační činnost je pro Veškrnu stěžejní formou prezentace, která mu umožňuje kontrolovat narativ a grafickou kvalitu výstupů.

MY AIR FORCE (2016)

Fotokniha *My Air Force,* vydaná vlastním nákladem v roce 2016, představuje stěžejní bod v autorově tvorbě a jeho diplomovou práci na pražské FAMU. Projekt je hluboce osobní a reflektuje Veškrnovu dětskou fascinaci letectvím, která vznikla jako touha po prostoru v kontrastu k *„nepříjemnému a klaustrofobickému“* prostředí panelových domů, v nichž vyrůstal. Zásadním impulzem byla rodinná vazba na základnu v Čáslavi, kde působil jeho dědeček jako letecký mechanik a kde autor s projektem začínal.[68]

Původně reportážní projekt se během vzniku transformoval v klidnější a nadčasovou vizuální esej, která se snaží zachytit vnitřní vášeň, sílu letadla a pocit svobody. Kniha, která je psána v angličtině, má 68 stran a využívá jemné rovnováhy mezi autorovými fotografiemi a archivními materiály, zdůrazňující paměť, mytické vrstvy a hluboké emocionální vazby.[69] Během práce pořídil přibližně 4 000 fotografií, přičemž část z nich vznikla na středoformátový film Hasselblad. Autor si na základě studia typografie a zkušeností ze stáže u Petra Babáka sám zajistil grafickou sazbu a layout publikace.

Přijetí knihy bylo mimořádně pozitivní jak na domácí, tak na mezinárodní scéně. Mark Power, fotograf z agentury *Magnum Photos,* označil *My Air Force* za jednu ze svých nejoblíbenějších knihu roku 2016. *„Veškrna s dětsky silnou představivostí ukazuje svou vášeň pro letadla a kombinuje modely (podrobené nejrůznějším děsivým experimentům), kresby a fotografie z české letecké základny (právě zde skutečně vnímáme jeho touhu stát se pilotem). Je to kniha o snech o svobodě a dobrodružství a obsahuje ručně vyrobený přebal z technického výkresu letounu L-39 Albatros — ať už je to cokoli,“* komentuje knihu Power.[70]

Ruská fotografka Jana Romanova, která projekt vybrala jako nejlepší východoevropskou fotoknihu roku 2016 pro *FK Magazine,* popsala, že ji dílo okamžitě zasáhlo jako *„její vlastní příběh“*. Romanova oceňuje především kombinaci nalezených archiválií s autorskými snímky a vyzdvihuje, jak čtenáře celým vyprávěním provázejí *„velmi poetické a trochu naivní odstavce textu“*. Kritik Michal Nanoru v hodnocení pro Czech Grand Design uvádí, že tímto projektem se autor uvedl svým charakteristickým *„desaturovaným, přesvíceným a přitom lyrickým stylem“,* který má blíže k technické fotografii než k reportérské rutině.

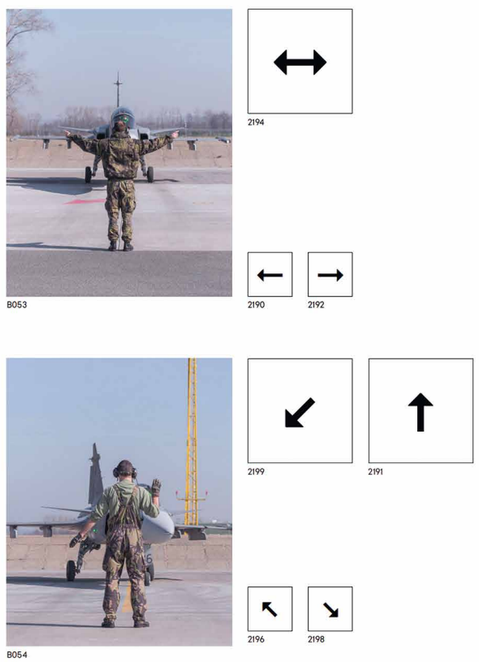
Mezinárodní úspěch díla byl stvrzen několika prestižními cenami:

- Vítězství na festivalu *Self Publish Riga 2016*.
- Ocenění *Best East European Photobook 2016* od FK Magazine.
- Zařazení mezi finalisty prestižní *Anamorphosis Prize*.
- Zvolení knihou týdne na vlivném blogu *Photo Eye*.

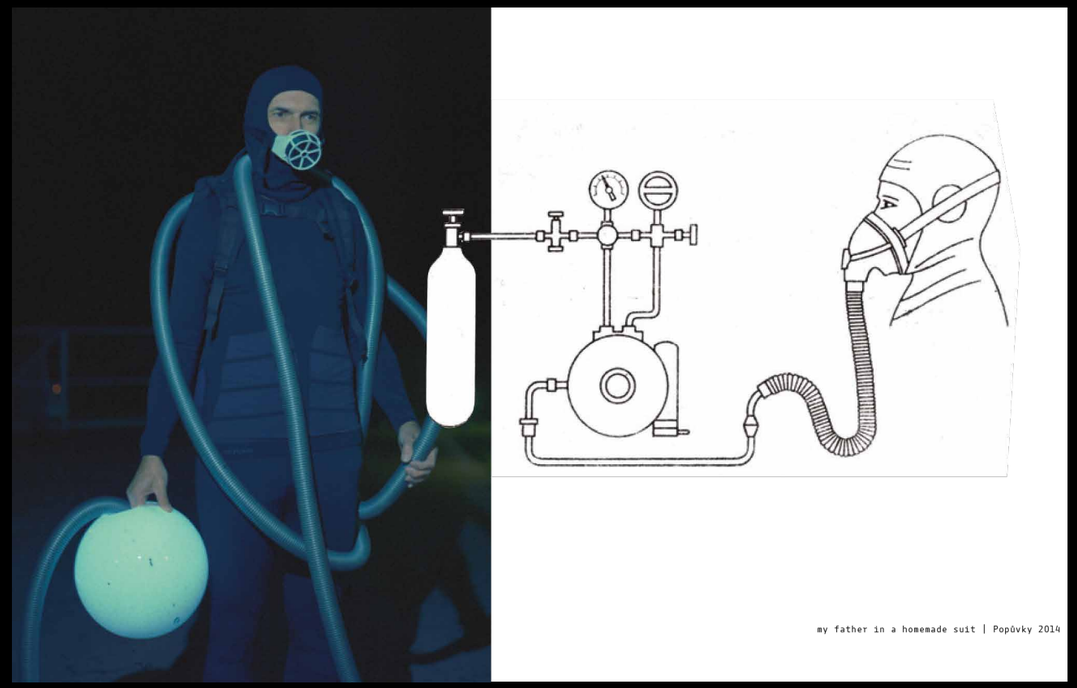
68 FUJIFILM X-TALK. Vojtěch Veškrna.
69 VEŠKRNA, Vojtěch. Vojtěch Veškrna — Official Website.
70 POWER, Mark. My favourite photobooks of 2016.

Vrcholem institucionálního uznání se stalo zařazení *My Air Force* do permanentní knihovní kolekce *Muzea moderního umění (MoMA) v New Yorku,* což autora legitimizuje jako umělce s globální relevancí. V roce 2016 proběhla v Brně také doprovodná stejnojmenná samostatná výstava.

Na tento úspěch autor navázal publikací *Specimen,* vytvořenou s typografem Honzou Matouškem a vydanou nakladatelstvím *BigBoss* v roce 2019, která v kombinaci s updatovanou historickou typografií RAF dále rozvíjí téma technického designu jako poetického systému. Projekt vznikl jako *„bonus“* k původní knize a funguje jako manuál dílů, kde jsou fragmenty písma doplňovány makrofotografiemi letadel z čáslavské základny. Tímto spojením se Veškrnovi podařilo vytvořit komplexní vizuální systém, který stírá hranice mezi technickou dokumentací a autorským uměním.



Obr. 41:
Ukázka z knihy Specimen, 2019.

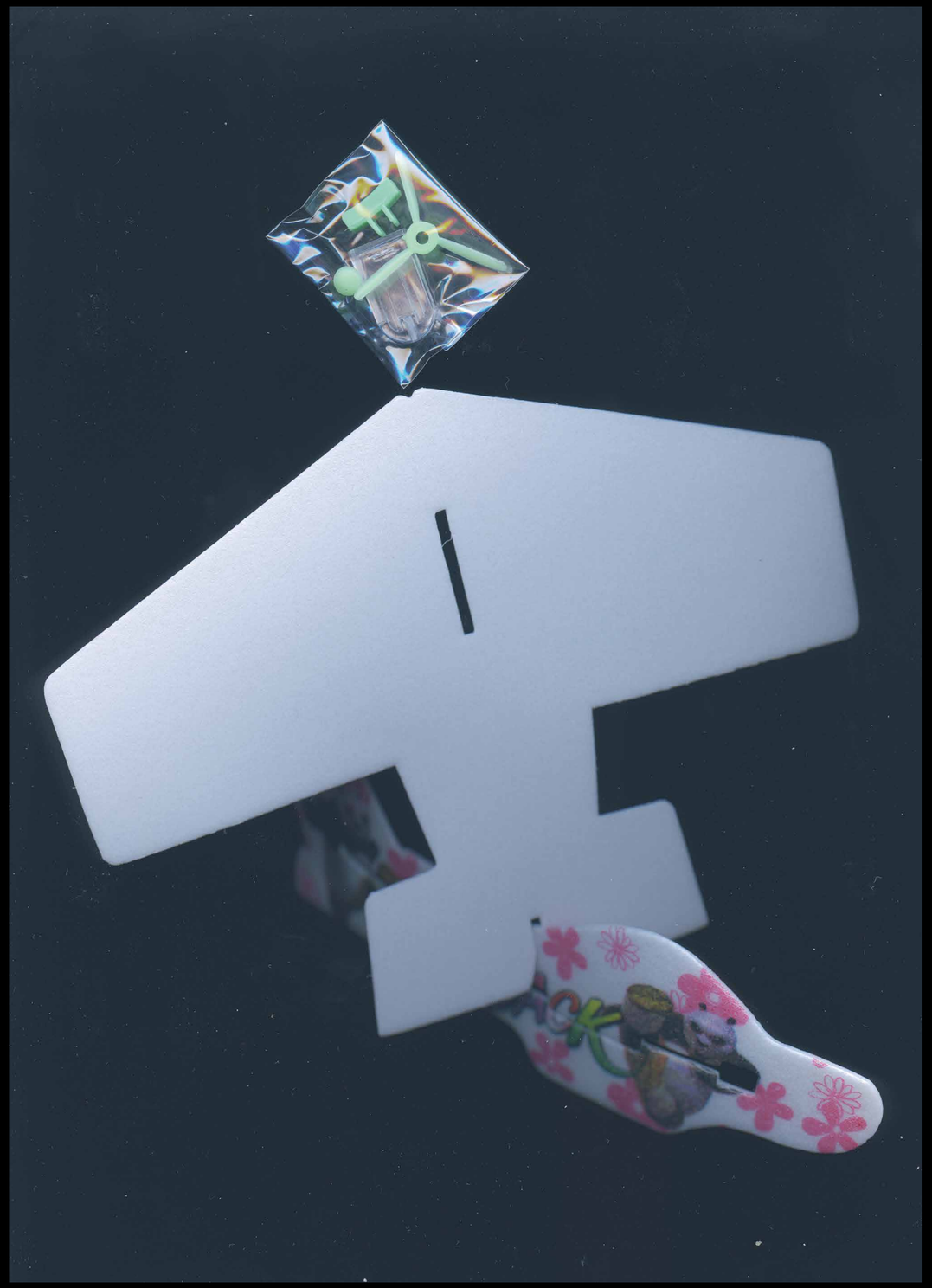


Obr. 37:
Ukázka z knihy My Air Force, 2016.





Obr. 38—39:
Fotografie z projektu My Air Force, 2016.



Obr. 40:
Fotografie z projektu My Air Force, 2016.

PLANTLOVERS: NEVIDITELNÁ BOTANIKA MĚSTSKÉHO PROSTŘEDÍ (2023)

Projekt *Plantlovers: Neviditelná botanika městského prostředí* představuje unikátní syntézu umění, ekologie a vědy. Vznikla ve spolupráci s interdisciplinárním studiem Haenke a autorkou Alexandrou Střelcovou. Tento projekt původně začal jako série fotografií rostlin pro instagramový účet květinářství, postupně se ale transformoval v rozsáhlou publikaci a mezinárodní výstavu. Výstava proběhla v říjnu 2023 v Janáčkově sále *Českého centra v Paříži,* kde Veškrnovy dokumentární fotografie doplnily živé rostliny a vizuální zpracování grafičky Jolany Sýkorové.

Klíčovým aspektem díla je jeho multidisciplinární přesah, kdy Veškrnovy fotografie rostlin z lokalit jako londýnský Barbican doprovázejí výsledky vědeckého výzkumu chemické extrakce léčivých látek, na němž se podíleli odborníci z Université de Paris-Cité a České zemědělské univerzity. Cílem celého projektu je skrze Veškrnovu *„fotografickou báseň“* a vědecký kontext kultivovat lidský vztah k přehlížené městské přírodě a biodiverzitě.[71]

Kniha Plantlovers rezonovala také v českých médiích a dostala se i do zahraničí. Český rozhlas Vltava knihu ve Vizitce představil jako výsledek sedmiletého bádání dua Alexandra Střelcová — Julien Antih (Haenke) v oblasti vztahu rostlin, ekosystémů a městského prostoru, přičemž Střelcová knihu popisuje jako *„kritickou reflexi“* zeleného byznysu skrytého za oblíbeností pokojových rostlin.[72] Portál *Umění pro město* zveřejnil rozsáhlý rozhovor Lenky Štěpánkové s Alexandrou Střelcovou, v němž autorka rozkrývá souvislosti mezi botanikou a architekturou měst a terapeutické účinky rostlin.[73] Magazín *Forbes Česko* v textu *„Ekonomie květin“* popisuje knihu jako projekt, který propojuje ekologii, ekonomiku a společenská témata jako dostupnost bydlení a duševní zdraví, a zdůrazňuje unikátnost spolupráce s *Czech Grand Designem* oceněným fotografem Vojtěchem Veškrnou, typografkou Jolanou Sýkorovou a zahraničními hosty jako novinářka Alice Vincent.[74]



Obr. 42:
Obálka knihy Plantlovers, 2023.



Obr. 43:
Ukázky fotografií z knihy Plantlovers, 2023.

71 CZECH CENTRES. Neviditelná botanika městského prostředí…
72 FOLDYNOVÁ, Martina. Plantlovers.
73 ŠTĚPÁNKOVÁ, Lenka. Kniha Plantlovers — Neviditelná botanika městského prostředí.
74 FORBES. Ekonomie květin. Konkurence se nebojíme, říká spoluautorka „zelené knihy“.

Projekt Domy, byty, lidi vznikl původně jako výstavní cyklus pro *Centrum architektury a městského plánování (CAMP)* v Praze. V jeho rámci Vojtěch Veškrna fotograficky dokumentoval způsob bydlení patnácti pražských domácností a jejich vztah k prostoru, který obývají. Série se soustředila na každodenní prostředí lidí v různých typech bytů a domů, přičemž důraz nebyl kladen pouze na architektonické řešení interiéru, ale především na vztah mezi člověkem a jeho obytným prostorem.

Fotografie v projektu fungují jako prostředník mezi architekturou a osobní zkušeností obyvatel. Interiéry nejsou prezentovány jako esteticky izolované objekty, ale jako živé prostředí, které nese stopy každodenního používání. Postava člověka je v obraze často přítomna jako integrální součást prostoru, nikoli pouze jako doplňující prvek. Veškrna zde pracuje s kompozicí tak, aby architektura, nábytek a lidská figura vytvářely jeden vizuální celek. Tím se projekt odlišuje od klasické architektonické fotografie, která často zdůrazňuje čistotu prostoru a absenci lidské přítomnosti.

Výstava byla následně rozšířena do knižní podoby, kterou vydalo nakladatelství *IPR Praha*. Autorem textů je kurátor *CAMP* a spisovatel Eugen Liška, který projekt doplňuje o literární a sociální reflexi současného městského bydlení. Výsledná kniha tak propojuje fotografii, architektonickou reflexi a osobní příběhy obyvatel, čímž vytváří komplexní obraz vztahu člověka a prostoru v současném městě. Pro publikaci doplnil Veškrna fotografie dalších přibližně dvou desítek domácností, čímž vznikl širší soubor zachycující různorodé podoby současného městského bydlení. Kniha tak představuje nejen vizuální dokument interiérů, ale také určitý sociální a kulturní průřez pražským prostředím.

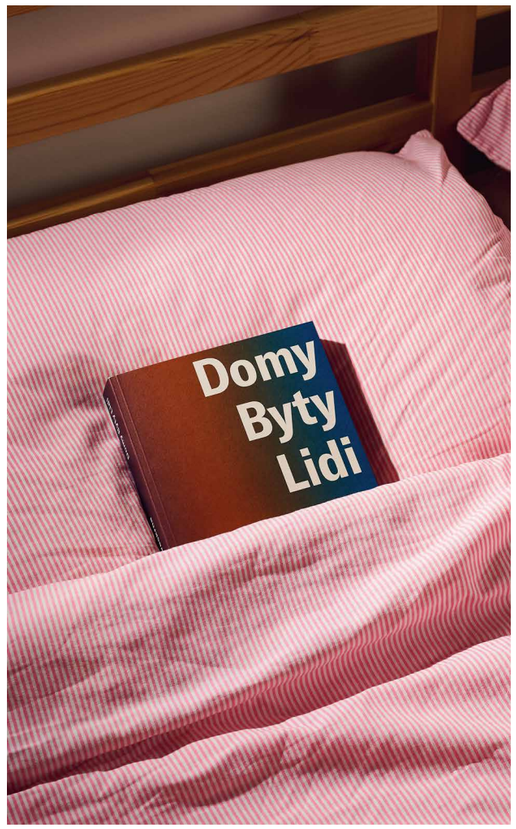
Důležitým momentem projektu je role fotografa jako spoluautora publikace. Veškrna zdůrazňuje, že v tomto případě nešlo o běžnou situaci, kdy fotografie fungují pouze jako ilustrace doprovodného textu. Obrazová část knihy vznikala jako autonomní autorské zpracování tématu, které bylo rovnocenné textové složce. Tato pozice spoluautorství pro něj představovala zásadní potvrzení profesní autonomie a změnila způsob, jakým je jeho práce vnímána jak veřejností, tak i klienty.[75]



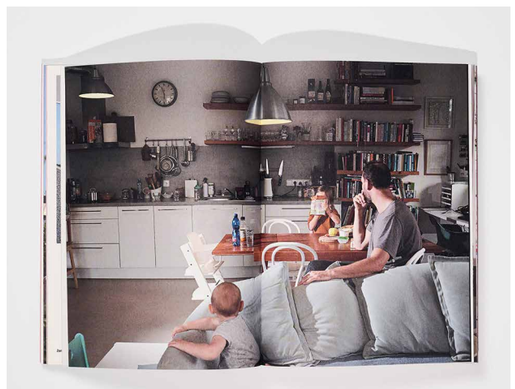
Obr. 44:
Fotografie ze křtu knihy Domy, byty, lidi. Vlevo autor textů Eugen Liška, uprostřed Vojtěch Veškrna, vpravo grafička Zuzana Lednická, 2024.

Publikace *Domy, byty, lidi* byla po vydání aktivně reflektována v médiích, která ji rámují jako důležitý příspěvek k debatě o bydlení v Praze. Finmag ji představuje jako reportážní knihu, která ukazuje, jak lidé v Praze skutečně bydlí, jak vnímají své domovy a proč samotný trh nedokáže vyřešit krizi bydlení, čímž zdůrazňuje její společenský a politický přesah.[76] Server *CzechDesign* ji popisuje jako společný projekt Eugena Lišky, Vojtěcha Veškrny a Zuzany Lednické a vyzdvihuje propojení textu, fotografie a grafického řešení, díky němuž publikace funguje zároveň jako vizuálně výrazná kniha i jako reportážní sondy do života pražských domácností.[77]

Na rozdíl od převážně popularizačního a mediálního ohlasu, jaký doprovázel předchozí knižní projekty, se kniha *Domy, byty, lidi* dostala i k ryze kritické, odborně profilované reflexi. V kulturním týdeníku *A2* podrobila publikaci kritice Alžběta Medková, která ji ve svém textu hodnotí jako projekt, jenž problém bydlení pojímá povrchně a bez systémové perspektivy: *„Spíš než o kritickou sondu do životních podmínek obyvatel se však jedná o estetizující publikaci, která jen klouže po povrchu současné krize bydlení.“*[78] Medková dále vytýká knize absenci širšího strukturálního rámce: *„Největším nedostatkem publikace ovšem je, že takřka zcela opomíjí globální a systémovou povahu krize.“*[79] Celkové hodnocení recenzentky shrnuje konstatování, že projekt nedovedl svou ambici do konce: *„Kniha Domy, byty, lidi zůstala bohužel v půli cesty.“*



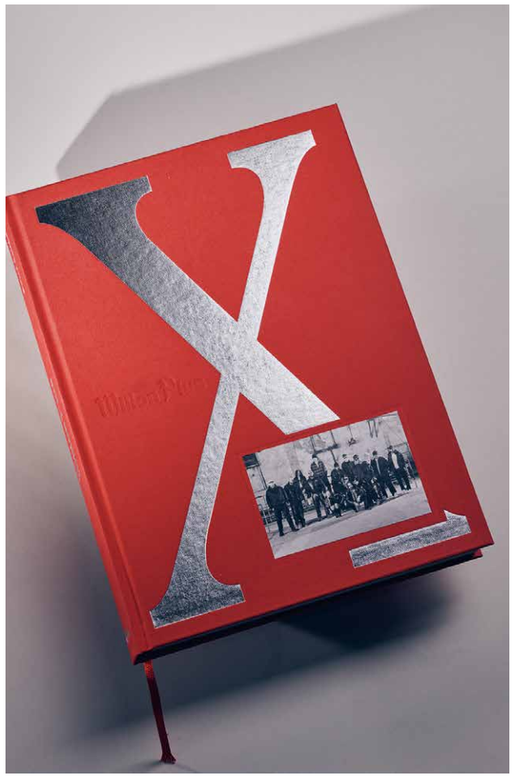




Obr. 45—47:
Ukázky z knihy Domy, byty, lidi, 2024.

75 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.
76 MEDKOVÁ, Magdaléna. Praha a krize bydlení?Nevyřeší ji trh ani zakopaný poklad, ukazuje nová publikace.
77 CZECHDESIGN. Témata a rubriky. Jak se bydlí lidem v Praze?
78 MEDKOVÁ, Alžběta. Bydlím, bydlíš, bydlíme.
79 Tamtéž.

Hudební vydavatelství *Milion+ Entertainment* vydalo bilanční knižní publikaci s názvem MILION PLUS X, která shrnuje celou úvodní dekádu existence tohoto labelu v letech 2016—2025. Kniha má formát rozsáhlé vizuální a textové koláže na více než tři sta stranách a slouží jako historický dokument mapující kariérní, hudební i osobnostní vývoj jednotlivých členů, mezi které patří například Yzomandias, Nik Tendo, Hasan, Karlo nebo Decky. Veškrna dostal za úkol nafotit sérii portrétů všech současných tváří labelu, přičemž tyto nově vzniklé snímky doplňují starší archivní momentky a tvoří záměrnou protiváhu k surovým, dříve nepublikovaným záběrům ze zákulisí.[80] V rámci této specifické subkulturní estetiky autor aplikoval svůj charakteristický rukopis postavený na neotřelé světelné atmosféře a jednotné vizualitě. Umělce portrétoval jak v urbanistickém prostředí, tak v jim blízkých interiérech. Kniha vyšla v rámci širší spolupráce se značkou *Velo*. Společné kreativní týmy navrhly doprovodný ekologicko-designový prvek v podobě limitovaného stojanu na knihu vyrobeného z recyklovaných krabiček od nikotinových sáčků posbíraných během pop-up akcí.[81]







Obr. 48—50:
Ukázky z knihy Milion Plus X, 2026.

80 MILION+ ENTERTAINMENT, 2026. MILION PLUS X.
81 INSPIRATION STORE, 2026. Spolupráce roku? VELO spojilo síly s Milion+.

Vedle hlavních autorských knih se Veškrna podílel i na řadě katalogů a publikací, v nichž jeho fotografie fungují jako klíčová vizuální složka cizích projektů. Jedním z nich je katalog z roku 2023 k výstavě *READ* světově proslulého dua *Elmgreen & Dragset v Kunsthalle Praha,* který zkoumá vztah knih a umění v éře digitálních médií a je bohatě ilustrovaný vizuálním materiálem z instalace (viz obr. 51). Dále se jeho fotografie objevují v katalogu *Design and Transformation* k výstavě českého designu v Bruselu (2025) — projekt, který prezentuje příběhy českého designu 1990—2020 v mezinárodním kontextu (viz obr. 52). Jako fotograf se podílel také na knize *Letec Otto Hanzlíček. Válečná cesta československého stíhacího pilota* Matěje Hanauera, jejíž velkorysé grafické zpracování historických materiálů a rodinného příběhu doprovázejí nikdy nepublikované snímky a bohatý obrazový aparát. V publikaci *Katowicka moderna 1927—1939 / Katowice modernist architecture 1927—1939* autorky Zofie Oslislo tvoří jeho fotografie součást vizuální dokumentace padesáti vybraných modernistických budov, která kombinuje současné snímky, archivní plány a odborné texty o architektuře meziválečné Katovice (viz obr. 53).



Obr. 51:
Ukázka z katalogu k výstavě Read, 2023.



Obr. 52:
Ukázka z katalogu k výstavě Design & Transformation, 2022.



Obr. 53:
Fotografie z publikaci Katowicka moderna 1927—1939.

6.3. REPORTÁŽ A SPOLEČENSKÁ REFLEXE

I v dokumentární a reportážní poloze si Veškrna uchovává autorský odstup a sociální citlivost, jak potvrzují jeho veřejné výpovědi o tom, že se nejraději věnuje dokumentární fotografii tam, kde může „citlivě pozorovat“ módu, domy, lidi či produkty.

TORNÁDO HRUŠKY

Bez ohledu na to, že v dané době již nepracoval pro redakci *Seznam Zprávy,* cítil Veškrna vnitřní potřebu zdokumentovat následky tornáda na jižní Moravě, zejména v obci Hrušky. Událost z 24. června 2021 patřila k nejtěžším přírodním katastrofám posledních let — tornádo v pásu dlouhém zhruba 26 kilometrů zasáhlo obce Hrušky, Moravská Nová Ves, Mikulčice, Lužice a část Hodonína, poškodilo kolem 1200 domů a vyžádalo si šest lidských životů. Veškrna se v této situaci pohyboval na hraně mezi potřebou dokumentovat a respektem k traumatu místních; přestože ho část obyvatel vnímala jako *„dotěrného novináře“,* vytrval v práci s cílem vytvořit vizuální zprávu o stavu světa, nikoli jen senzacechtivý záznam. Série byla podle jeho slov následně zařazena do mezinárodní publikace věnované globálnímu oteplování a *„signálům planety“,* což naznačuje, že jeho fotografie byly čteny i v širším environmentálním kontextu.[82]



Obr. 54:
Dokumentace obce Hrušky zničené tornádem, 2021.

82 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.





Obr. 55—56:
Dokumentace obce Hrušky zničené tornádem, 2021.

COVID ZIN

Na základě dokumentární práce z doby pandemie vytvořil Veškrna autorský zin *Manuál, jak si mýt ruce.* Projekt reagoval na covidovou realitu, kterou zachycoval jako reportážní fotograf, a kombinoval konceptuální snímky každodenních hygienických rituálů s motivem dětské písničky o mytí rukou, čímž podtrhl absurditu a infantilizující tón veřejné komunikace v době pandemie. Zin vznikl díky grantu od *Designbloku* ve výši 30 000 Kč, což ukazuje, že i relativně malé, experimentální publikace mohou být vnímány jako relevantní způsob vizuální reflexe společenské situace.[83]

83 VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce.

6.4 VYBRANÉ VÝSTAVY

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY

MY AIR FORCE (2016, Brno).

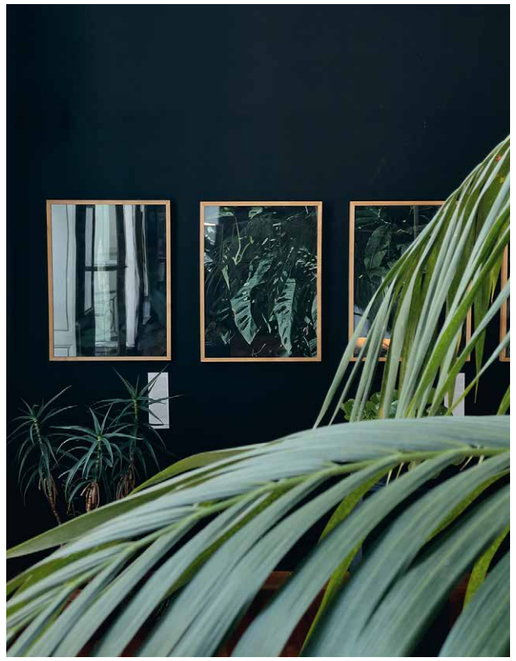
Výstava vycházela z jeho diplomového projektu na FAMU (obhájeno 2015) a navazovala na stejnojmennou fotoknihu. Tematicky jde o autobiografickou reflexi chlapecké fascinace létáním — Veškrna sám na svém webu popisuje, že vyrůstal v paneláku a jeho dědeček, který dříve pracoval jako letecký mechanik, mu dával letecké časopisy; k prvním fotografiím došlo na stejné letecké základně, kde dědeček sloužil. Vystavené fotografie zachycují vojenské letouny (stíhačky) na letecké základně v Čáslavi, techniku, lidi kolem letadel a atmosféru základny — Veškrnovými slovy jde o „konstelaci věcí a lidí, kteří mě udržují v letu*, i když jsem na zemi*“.[84]

NEVIDITELNÁ BOTANIKA MĚSTSKÉHO PROSTŘEDÍ
(5.—15. 10. 2023, České centrum Paříž).

Výstava dokumentární fotografie, živých rostlin a vědy, prezentovaná kolektivem Haenke, navazující na knihu *Plantlovers* Alexandry Střelcové. Tématem je vztah člověka k přírodě/rostlinám ve městě — instalace zkoumá aspekty tohoto vztahu, které si běžně neuvědomujeme.



Obr. 57:
Fotografie z výstavy My Air Force, Brno, 2016.



Obr. 58:
Fotografie z výstavy Neviditelná botanika městského prostředí, České centrum Paříž, 2023.

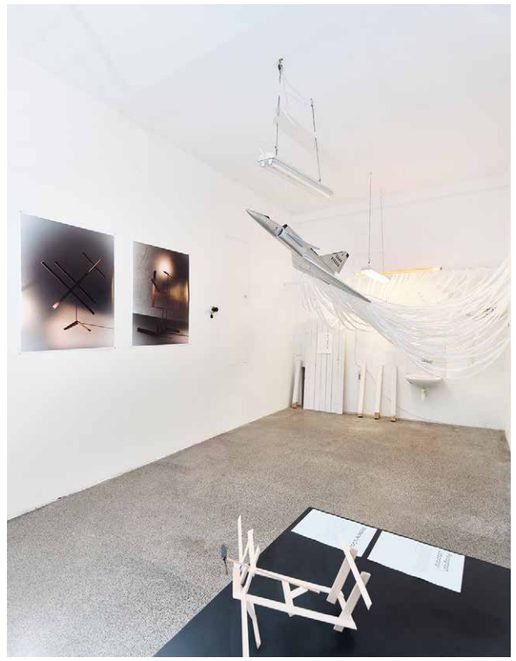
84 VEŠKRNA, Vojtěch. Vojtěch Veškrna — Official Website.

MODELLER‘S DAY
(též Page Air Force, 29. 4.—25. 5. 2024, Page Five & Polagraph, Praha).

Osobní, introspektivní projekt vycházející z Veškrnovy celoživotní záliby ve stavění modelů z dětství: *„Vždycky jsem si stavěl modely… ‚nedokončená‘ kostra mi dávala hodně prostoru pro imaginaci.“* Výstava prezentuje sbírku nedokončených/rozpracovaných pohledů na věci — *„work in progress“* estetika, doplněná o fotografie ze série *My Air Force*.[85]

DESIGN A TRANSFORMACE
(13. 9.—24. 10. 2025, Bouda Gallery, České centrum Londýn).

Součást *London Design Festivalu,* kurátorka Tereza Vernerová Volná. Výstava mapuje příběh českého designu v letech 1990—2020. Veškrnovy fotografie, umístěné na výstavní zdi u české ambasády v Londýně, se zaměřily na dvanáct českých firem, pro které dokumentoval vše od výroby porcelánu a textilního tisku po pokročilé medicínské technologie a vývoj počítačových her. Veškrna ke stejnému projektu vytvořil i katalog pro výstavu českého designu v Bruselu.[86]



Obr. 59:
Fotografie z výstavy Page Air Force, 2024.

85 PAGEFIVE. Galerie. Výstavy.
86 CZECH CENTRES. London Design Festival uvede výstavu Design a transformace.

OFF GRID
(11. 3.—13. 5. 2026, Galerie Teleport, Praha).

Kurátorka Štěpánka Stein, operátor galerie Tomáš Jiráček. Veškrna vystavil fotografie, které *„na pomezí dokumentu a nového vizuálního jazyka vytváří obrazový archiv dneška. Jeho fotografie jsou sociální stopou. S osobitou poetikou balancuje mezi autorskou volností a precizně cílenou zakázkou.“*[87] Josef Chuchma interpretoval výstavu *Off Grid* jako prezentaci dvou vzájemně kontrastních poloh Veškrnovy tvorby. Na jedné straně stojí kontemplativní fotografie městské krajiny a nenápadných situací na pomezí přírody a civilizace, vzniklé mimo jiné v rámci projektu *Zdivočelá Praha* pro *CAMP,* na druhé pak rozsáhlý pás reprodukující autorův instagramový feed, který představuje živý, deníkový a vizuálně zahlcující protipól. Chuchma oceňuje koncept výstavy i schopnost autora přirozeně propojit komerční a autorskou fotografii a zdůrazňuje, že Veškrna nalezl prostorově invenční řešení, které navzdory omezeným možnostem galerie vytváří funkční dialog mezi oběma rovinami jeho tvorby.[88]



Obr. 60:
Vojtěch Veškrna na své výstavě Off Grid v galerii Teleport. Autor: Daniel Hromada, 2026.

87 GALERIE TELEPORT. Vojtěch Veškrna: OFF Grid.
88 CHUCHMA, Josef. Bizár v české krajině a rande s květinou.

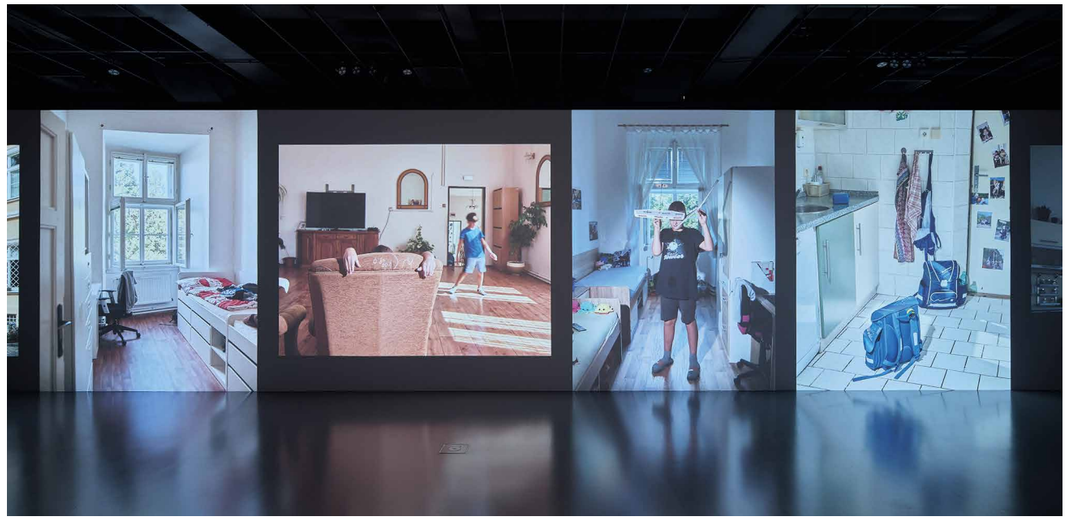
VYBRANÉ SKUPINOVÉ VÝSTAVY

PRAHA ZÍTRA? DOMY A BYTY
(leden—duben 2023, CAMP Praha).

Veškrna na konci roku 2022 zdokumentoval bytovou situaci v Praze pro *CAMP*. Instalace v prostorách *CAMP* měla tři části: animovanou úvodní část o tom, kdo a jak staví byty v metropoli; Veškrnovu fotoesej *Domy, byty, lidi* (vyšla také jako tištěná publikace, viz výše) ukazující rozmanité typy pražských domácností, a zvukovou montáž složenou z názorů rezonujících v médiích na téma bytové výstavby. Fotografie z různých míst byly promítány formou prostorově velkorysé projekce.[89]

JOIE ET REFUGE
(6.—30. 11. 2025, České centrum v Paříži, festival PhotoSaintGermain).

Skupinová výstava čtrnácti fotografů (Tomáš Jiráček, Michaela Karásek Čejková, Vladimír Kiva Novotný, Hana Knížová, Tereza Kopelentová, Wlasta Laura, Viktorie Macánová, Vendy Mlejnská, Bára Prášilová, Eliška Sky, Kateřina Sýsová, Marie Tomanová, Vojtěch Veškrna, Tereza Zelenková) pod záštitou galerie *Teleport* a kurátorky Štěpánka Stein. Podle tiskového materiálu festivalu jde o *„ponoření do světa mladé generace českých fotografů, které vyzdvihuje bohatost jejich praxe a rozmanitost jejich pohledů. Projekt odmítá jakékoli předem stanovené téma nebo formu a prosazuje především oslavu plurality současných přístupů“.*[90] Výstava zvláštně kombinovala fotografii s vůní — tři patra *Českého centra* byla ve spolupráci s parfumerií *Pigmentarium* přeměněna v prostor, kde se fotografie setkává s parfémem.



Obr. 61:
Fotografie z výstavy Praha Zítra? Domy a byty, 2023.

89 VEŠKRNA, Vojtěch. Vojtěch Veškrna — Official Website.
90 PHOTOSAINTGERMAIN. Centre tchèque de Paris. Artistes de la galerie Teleport.

VII. Kontext se současnou fotografií (Česko a střední Evropa)

7.1 HISTORICKÉ UKOTVENÍ ČESKÉ DOKUMENTÁRNÍ TRADICE

České fotografické prostředí 20. století bylo zásadním způsobem formováno dokumentární a humanistickou linií, která zdůrazňovala vztah autora k realitě, individuální rukopis a hlubokou citlivost vůči sociálnímu prostředí. Tato tradice není vnímána jako neutrální registrace skutečnosti, ale jako vědomý autorský postoj vůči zobrazovanému světu. Jak uvádějí přehledové publikace mapující toto období, zejména rozsáhlé dílo Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha *Česká fotografie 20. století,* dokumentární a reportážní fotografie byla v českém kontextu tradičně spojována s etickou odpovědností a s přesvědčením, že fotograf má realitu aktivně interpretovat, nikoli ji jen pasivně zaznamenávat.[91]

Kořeny tohoto pojetí lze vysledovat už do přelomu 50. a 60. let, kdy se v návaznosti na uvolnění po nejtužším období socialistického realismu prosadil proud označovaný jako *„poezie všedního dne“*. Termín, převzatý z literárního okruhu časopisu Květen, se podle fotografického historika Tomáše Pospěcha vztahuje především na léta 1957—1963 a je charakterizován *„obsahovou srozumitelností, pozitivitou nebo optimismem a hledáním krásy ve všednosti“*.[92] Šlo o přechodovou fázi mezi normativní estetikou socialistického realismu a nastupující dokumentární fotografií 60. let, čerpající z poetiky Henri Cartier-Bressona, *Skupiny 42* a výstavy *Family of Man* — je však třeba podotknout, že rozsah a oprávněnost této kategorie zůstávají v odborné diskusi sporné a i mezi historiky fotografie panuje neshoda o tom, které autory lze pod tento proud podřadit.

Ústředními postavami, které tento referenční rámec definovaly a staly se nezpochybnitelnými autoritami, jsou především Josef Koudelka a Antonín Kratochvíl. Koudelkova tvorba, charakteristická silnou kompozicí a sociálním apelem, se stala inspiračním zdrojem pro celé generace fotografů — nejvýrazněji v cyklu *Cikáni* (1975), vznikajícím z fotografií romských osad na Slovensku, v Rumunsku a Francii z let 1962—1970. John Szarkowski, kurátor Koudelkovy výstavy v *MoMA,* popsal snímky jako obrazy *„prototypických rituálů a divadla starobylých a neměnných bájí“,*[93] zatímco autor doprovodného textu k českému vydání Will Guy zdůraznil, že cyklus nehledá objektivitu, ale poezii.[94] Vedle Koudelky patří do zakladatelské generace českého humanistického dokumentu i Pavel Dias, řazený společně s Dagmar Hochovou a Markétou Luskačovou mezi autory, kteří zůstali věrni humanistickému pojetí fotografie po celou svou tvůrčí dráhu, a Jindřich Štreit, jehož dlouhodobé, od roku 1978

91 BIRGUS, Vladimír; MLČOCH, Jan. Česká fotografie 20. století.
92 POSPĚCH, Tomáš. Poetický svět všednosti.
93 SZARKOWSKI, John. Josef Koudelka‘s „Gypsies“.
94 KOUDELKA, Josef. Cikáni.

vedené dokumentování moravského venkova (počínaje obcí Sovinec) vyneslo eticky exponovanou, neidealizující variantu dokumentu — za niž byl v roce 1982 dokonce vězněn. Bohumil Hrabal jej stavěl po bok Diane Arbus *(„Mne okouzlili dva fotografové: Diane Arbus v New Yorku a pan Jindřich Štreit ze Sovince“)*[95], zatímco Anna Fárová v jeho práci viděla posun, kdy je *„hranice estetiky … překročena k nejtěžší bariéře etiky“*.[96] Podobně Kratochvílův expresivní přístup, který naboural zažité představy o tzv. humanistickém dokumentu, stvrdil pozici tohoto žánru jako svébytného uměleckého vyjádření.

Do české dokumentární fotografie zároveň postupně pronikaly i podněty z okruhu americké subjektivní fotografie blízké newyorské škole. Nejvýrazněji je tento posun patrný u Viktora Koláře, jehož zkušenost z kanadské a americké emigrace (1968—1973) — včetně fotografování v ulicích Hamiltonu, Montrealu, Toronta, Vancouveru i New Yorku — ho podle Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha přiblížila spíše Robertu Frankovi než *„humanistickým fotoreportérům Magnum nebo časopisu Life, tak obecně obdivovaným a napodobovaným“*. Po návratu do Ostravy se Kolář odklonil od sociálního dokumentu a sociologických přístupů směrem k subjektivnější práci s neobvyklými kompozicemi, čímž do českého prostředí přinesl psychologizující, autorsky exponovaný pohled blízký okruhu newyorské školy fotografie, aniž by se stal jejím formálním členem.

Vedle reportážní a subjektivizující linie se v české fotografii prosadila i forma fotografického deníku a konceptuálně pojatého dlouhodobého projektu. Celoživotní dílo Bohdana Holomíčka je opakovaně popisováno jako *„fotografický deník“*. Hana Buddeus o něm píše: *„V obrovském počtu zachycených okamžiků se rýsuje subjektivní historie nedávných českých dějin. Subjektivní ve smyslu osobního přístupu ke světu a k lidem. Holomíček vypráví a lidé se stávají součástí jeho nekonečného příběhu o minulosti zpřítomňované fotografií“*.[97] Holomíček své snímky navíc ručně datuje a komentuje a řadí je do vícenásobných instalačních sekvencí, čímž deníkovou formu zvýrazňuje i vizuálně. Analogický, přísně konceptuální přístup představuje dvaadvacetiletý cyklus Jiřího Hankeho *Pohledy z okna mého bytu,* fotografovaný výhradně z okna jednoho bytu na kladenském náměstí: *„Dokumentarista Jiří Hanke [na rozdíl od fotografů vyhledávajících centrum dění] v kladenském bytě vyčkával, až se mu události dostanou přímo pod okna.“*[98] Oba přístupy tak dokumentární médium posouvají od reportáže k dlouhodobě budované, autorsky strukturované vizuální kronice.

Subjektivizační tendence se přitom neomezila jen na nové autory — projevila se i uvnitř díla samotného Josefa Koudelky. Zatímco Cikáni byli ještě dokumentem se silným sociálním apelem, kniha *Exily* (Exiles, 1988), vzniklá z fotografií jeho emigrantských cest, znamenala vyvrcholení jeho volné tvorby ze 70. a 80. let a vyjádření vlastních pocitů a prožitků z emigrace prostřednictvím výrazných vizuálních symbolů a metafor. Josef Moucha o cyklu napsal, že *„rezonuje běžně nepostřehnutelnými duševními stavy tvůrce“* a že jím Koudelka *„překročil stín nejen vlastní, nýbrž i média, o něž se opírá“* — táž analýza dává Exily do přímé souvislosti s paralelní, subjektivně laděnou tvorbou Viktora Koláře.[99]

95 JINDŘICH ŠTREIT. In: Wikipedia: otevřená encyklopedie [online].
96 Tamtéž.
97 BUDDEUS, Hana. Bohdan Holomíček.
98 KARDOVÁ, Helena. Jiří Hanke to viděl jinak než Sudek.
99 MOUCHA, J. Josef Koudelka: surová krása.

Zatímco klasická škola kladla důraz na černobílé krásné kompozice a humanistický sentiment, současná reflexe naznačuje, že v běžné mediální praxi tento přístup postupně degradoval do podoby opakujících se klišé a reportérské rutiny. Důležitým zlomem a můstkem k modernějšímu uvažování se stala tvorba Libuše Jarcovjákové a — o generaci mladšího — Adama Holého, kteří dokumentární tradici vystavili radikální subjektivizaci a částečně programově anti-estetickému přístupu. Kurátor Antonín Dufek považuje Jarcovjákovou za *„možná nejradikálnější protiváhu neosobního, efektního stylu fotografování, který již dlouho české fotografii dominuje“,*[100] přesvědčivou právě díky autenticitě, a sama autorka řadí estetické hledisko na poslední místo svých priorit. Adam Holý dovedl podobný impulz k syrové, neupravené obraznosti všedních a intimních situací *„bez jakéhokoli estetického aranžování“* — jak jeho tvorbu popsal nekrolog v časopise *Respekt* — a explicitně ji stavěl jako *„protipól“* vůči „všudypřítomné vizuální dokonalosti“ současné obrazové kultury.[101] Jejich práce dokázala narušit strnulost scény a vnést do dokumentární tradice novou míru subjektivity, syrovosti a mladé energie, která se již nespoléhá na tradiční vizuální kódy 20. století.

Česká dokumentární fotografie se tak v současnosti nachází v procesu transformace, kdy se snaží uchovat etické jádro interpretace světa, ale zároveň se vymezit vůči normalizovanému obrazu a hledat nové cesty v kontextu globální vizuální kultury a interdisciplinárních přesahů. Pro pochopení pozice Vojtěcha Veškrny je tento historický kontext zásadní. Jeho vztah k dokumentu — byť proměněný a strukturálně stylizovaný — vyrůstá ze stejné tradice, která chápe fotografii jako interpretaci, nikoli jako čistý záznam.

100 VOCELKA, Tomáš. Osobnosti české fotografie se stala Libuše Jarcovjáková…
101 VITVAR, Jan H. Zemřel fotograf Adam Holý, autor syrově křehkého vkusu.

7.2 PROMĚNA DOKUMENTU PO ROCE 1989 A ROLE FOTOKNIHY

Po roce 1989 dochází v českém i širším středoevropském prostoru k významnému posunu. Tradiční krátkodobější reportážní model ustupuje dlouhodobým autorským projektům s přesahem a roste význam fotoknihy jako autonomní formy — význam obrazu nevzniká pouze v jednotlivém snímku, ale v sekvenci, editaci a celkové koncepci publikace. Tento trend se prosazuje napříč regionem: fotografové začínají pracovat v dlouhých časových úsecích, tematicky konzistentně a výsledkem jejich práce je často kniha či instalace, nikoli jen soubor jednotlivých fotografií do tisku.

Tento posun je patrný například v Polsku, kde v této práci několikrát zmíněný kolektiv *Sputnik Photos* systematicky pracuje s dlouhodobým tematickým výzkumem a používá knihu jako finální strukturu projektu. Z klíčových knih *Sputnik Photos* dobře ukazují jejich přístup tři publikace: *Distant Place,* v níž pět členů kolektivu (Jan Brykczyński, Michał Łuczak, Rafał Milach, Adam Pańczuk, Agnieszka Rayss) dlouhodobě fotografuje varšavský úsek Visly a skládá vícehlasý obraz městské řeky jako *„vzdáleného“* divokého území uprostřed metropole; *Is(not),* společný projekt téže pětice autorů o Islandu, který v kombinaci 238 fotografií a textů islandských spisovatelů zkoumá krajinu i každodennost ostrova v době ekonomické a společenské proměny; a *Lost Territories: Wordbook (LTA 1),* ilustrovaný *„lexikon“* postsovětské zkušenosti, jenž vychází z rozsáhlého archivu *Lost Territories* a propojuje fotografie sedmi fotografů s desítkami krátkých textů esejistů, novinářů, básníků a kurátorů, aby pojmenoval chybějící termíny pro život v bývalých sovětských republikách.[102]

Podobný princip je viditelný u řady dalších středoevropských autorů na pomezí dokumentu a volné tvorby. Slovenský fotograf Martin Kollár pracuje v dlouhodobých projektech jako *Field Trip,* který vznikl během opakovaných pobytů autora v Izraeli v letech 2009—2011 a představuje *„traumatické album“* z jedné z nejkontroverznějších geografických zón současnosti. Další Kollárova fotokniha *After* vznikla po smrti Kollárovy partnerky jako velmi osobní vizuální deník, v němž autor z dřívějších fotografií vytváří sekvenci obrazů prázdna, času a nenápadných situací, skrze které nepřímo zpracovává ztrátu.[103]

V českém prostředí dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák vytváří už od konce 80. let obrazové cykly, které volně přebírají dokumentaristickou funkci, ale reálie zařazují do odlišných rámců — pracují s ironií, banalitou, konceptem a napětím mezi *„obyčejným“* obrazem a jeho souborovým vyzněním. Tematicky se nepodřizují jednomu jednotnému tématu, ale vracejí se k různým motivům — všednosti a každodenním předmětům, dokumentaci činnosti jednotlivce nebo náboženství v současném světě. Raný cyklus Hřbitovy pracuje s náhrobky, na něž naaranžovali předměty a větvičky jako stopy domnělých rituálů, zatímco série *Kościoły, kościoły* (2012) zachycuje postmoderní církevní architekturu v Polsku, jejíž bizarní tvarosloví zastírá funkci a působí neidentifikovatelně. Podobně v sérii *Ředitel a zakladatel* (2011) sledují každodenní činnosti ředitele kulturního centra Sokol v Nowém Sączi, čímž vytvářejí obraz života jedné osoby skrze drobné, banální úkony.[104]

102 SPUTNIK PHOTOS. Oficiální webové stránky kolektivu [online].
103 KOLLAR, Martin. Oficiální webové stránky fotografa [online].
104 ARTLIST. Lukáš Jasanský [online].

Důraz na sekvenci, rytmus a kontext je patrný i v Veškrnových vlastních knihách a publikačních projektech. Fotografie zde není izolovaným obrazem, ale součástí širší významové struktury, která se skládá napříč stránkami knihy: od *My Air Force* přes *Plant-lovers / Neviditelnou botaniku městského prostředí* až po *Domy, byty, lidi* je vidět, že klíčová je editace, tempo čtení a vztah mezi jednotlivými obrazy a textem, nikoli jedna ikonická fotografie sama o sobě.

7.3 ROZOSTŘENÍ HRANIC MEZI DOKUMENTEM A APLIKOVANOU TVORBOU

Současná fotografie ve střední Evropě se vyznačuje výrazným rozvolněním hranic mezi volnou, galerijní a aplikovanou tvorbou. Jak upozorňuje Charlotte Cotton, role fotografa v současném uměleckém prostředí překračuje tradiční žánrové definice. Fotograf již není jednoznačně vymezen jako reportér, umělec či komerční autor, ale pohybuje se napříč různými institucionálními rámci.[105]

Na to, že takové prolínání sfér není v českém prostředí samozřejmostí, upozorňuje fotografka, pedagožka či kurátorka Štěpánka Stein, jejíž autorská dvojice se Salimem Issou sama mezi komerční a volnou tvorbou dlouhodobě pohybuje: *„Spojení komerční a autorské fotky je ve světě normální, u nás se pořád škatulkuje… Ve chvíli, kdy člověk začne být autorsky zajímavý, dostane se na okraj komerce.“*[106] Přesto lze i v české fotografii najít řadu autorů, kteří tuto hranici dlouhodobě systematicky překračují. Václav Jirásek se ve volné tvorbě proslavil cyklem *Industria* (2004—2005), rozsáhlou velkoformátovou dokumentací zanikajících hutních provozů vystavenou v pražském Rudolfinu. Zároveň patří i mezi uznávané komerční fotografy — v roce 2017 získal titul Fotograf roku v anketě *Czech Grand Design* přímo za reklamní kampaň pro 52. ročník Mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary. Brněnský fotograf Roman Franc se ve volné tvorbě věnuje především netradičnímu portrétu a inscenované fotografii, zejména dlouhodobému cyklu kolektivních portrétů *Grupy/Collectives,* vystavenému mimo jiné v Knihovně Kongresu USA a pražské Leica Gallery; paralelně působil jako fotograf Kanceláře prezidenta ČR za Václava Havla (2008—2011), fotí pro různé instituce v Brně a Jihomoravském kraji (mj. průvodce Gourmet Jižní Morava) a vede fotografické kurzy pro soukromé i veřejné instituce. Zmínit můžeme rovněž autorky jako (globálně působící) Marie Tomanová, jejíž práce propojuje osobní dokument s módním a galerijním kontextem, nebo Alžběta Jungrová, která prošla od reportážní fotografie k módní a komerční sféře při zachování silného autorského rukopisu.

Podobnou pozici na pomezí volné a aplikované tvorby zastává starší generace reprezentovaná Tonem Stanem a Ivanem Pinkavou. Stano po celou kariéru souběžně rozvíjí autorskou tvorbu (aktuálně rozsáhlá retrospektiva v Galerii hlavního města Prahy, 2025) i dlouholetou módní a reklamní fotografii, včetně návrhu ceny Křišťálový globus pro *MFF Karlovy Vary* (2001).

105 COTTON, Charlotte. The Photograph as Contemporary Art.
106 VOCELKA, Tomáš. Spojení komerční a autorské fotky je ve světě normální…

Ivan Pinkava naopak popisuje opačný směr pohybu — od let čistě komerční praxe přes stovky divadelních plakátů pro Národní divadlo Brno, které označuje za *„částečný volný přechod“,* až k současné tvorbě žijící výhradně z volného umění.[107]

Jako slovenskou zástupkyni můžeme zmínit Márii Švarbovou, která se proslavila zejména sérií *Swimming Pool*. Jde o jakýsi fiktivní dokument o socialistických plovárnách, který je inscenovaný — Švarbová pracuje s modelkami a modely a velký důraz klade na souměrné kompozice a komplementární barvy. Fotografka vystavuje po celém světě ve významných galeriích a svůj rozpoznatelný rukopis přenesla rovněž do světa reklamy, kdy pracovala např. pro značky jako *Apple* nebo *Murata*.[108]

V tomto středoevropském kontextu lze Vojtěcha Veškrnu chápat jako představitele generace, která systematicky propojuje dokumentární zkušenost s designově orientovaným vizuálním jazykem. Jeho redakční zkušenost, autorské projekty realizované v knižní podobě i dlouhodobé spolupráce s designovými značkami nepředstavují oddělené sféry, ale paralelní roviny jedné kontinuální praxe. Zkušenost s editací a strukturou publikace se přenáší i do komerčních zakázek, kde fotografie funguje jako součást širší vizuální strategie.

Ocenění *Czech Grand Design* potvrzuje, že tento model je v českém prostředí čitelný a institucionálně legitimní. Zařazení knihy *My Air Force* do sbírky *Muzea moderního umění v New Yorku* pak naznačuje, že nejde o čistě lokální fenomén, ale o postoj rezonující i v mezinárodním kontextu. Veškrnova tvorba tak může být interpretována jako součást širší středoevropské tendence, v níž se dokumentární citlivost propojuje s formální kultivovaností a strategickým pohybem mezi různými institucionálními rámci. Autorská kontinuita zde nespočívá ve fixním stylu, ale ve způsobu uvažování o obrazu.

107 FORBES ČESKO. Hledám skryté příběhy ve tvářích, říká fotograf Ivan Pinkava [video].
108 ŠVARBOVÁ, Mária. Official website.

VIII. Závěr

Tato bakalářská práce mi umožnila podrobně analyzovat tvůrčí cestu Vojtěcha Veškrny a zasadit ji do širšího rámce současné české a středoevropské fotografie. Během jejího zpracování jsem došel k několika důležitým zjištěním, která mění pohled na to, co v dnešní době znamená být *„autorským“* fotografem.

Hlavním poznatkem práce je fakt, že Veškrnova autorská kontinuita nespočívá ve fixním vizuálním stylu, ale v důsledném způsobu uvažování o obrazu jako o strukturovaném významovém celku. Zjistil jsem, že jeho vývoj není lineární, ale reaktivní. Fáze *„tvrdého blesku“,* která mu přinesla počáteční úspěch v magazínech a nominace na prestižní ceny, pro něj byla zejména nástrojem k vymezení se. Ve chvíli, kdy se tento styl stal masově kopírovaným trendem – podle Veškrny často jako *„vyprázdněný drill“* — dokázal se od něj posunout směrem k promyšlenější kompozici a vnitřnímu klidu obrazu.

Na příkladech Veškrnový práce pro klienty jako *Polstrin, Grandhotel Pupp* nebo *La Marqueuse* jsem doložil, že Veškrna dokáže do komerčního zadání vnést koncepční uvažování, které je typické spíše pro fotografii v rámci volného umění. Zjistil jsem, že jeho strategie *„edukace klienta“* a budování vzájemné důvěry mu umožňují proměnit zakázku v prostor pro experiment, kde produkt přestává být jen objektem prodeje a stává se protagonistou vizuálního narativu.

Důležitým zjištěním pro mě byla také psychologická a etická rovina jeho praxe. Koncept *„ceny strachu“,* který Veškrnu provází, jsem interpretoval jako hnací motor jeho profesionality a neustálé potřeby aktualizovat vlastní výraz. Stejně tak jeho pojetí portrétu jako *„osobnostního tance“* ukazuje, že technická kvalita snímku je pro něj druhořadá za energetickou investicí do komunikace a pochopením identity portrétovaného.

V širším středoevropském kontextu lze jeho práci chápat jako součást generace fotografů, kteří se pohybují mezi galerijním, redakčním a komerčním prostředím bez nutnosti opouštět vlastní autorskou pozici. Autorská identita již není určována žánrem, ale schopností reflektovat kontext, editovat význam a strategicky pracovat s institucí.

Pro mě osobně byla práce na této studii víc než jen analýzou jednoho autora. Nejpodstatnějším zjištěním, které si odnáším, je poznání, že fotografie není primárně o stylu, ale o postoji. Vojtěch Veškrna mi posloužil jako model pluralitní praxe, která si i v prostředí tlaku na vizuální okamžitost a rychlost produkce dokáže udržet integritu skrze precizní editaci a strukturální myšlení. Tato práce tak neuzavírá pouze jedno téma, ale otevírá širší otázku o udržitelnosti autorské pozice v současném algoritmickém světě obrazů.

IX. Příloha

STRUČNÝ ŽIVOTOPIS VOJTĚCHA VEŠKRNY

OSOBNÍ INFORMACE

Narozen: 1988, Hustopeče u Brna.
Rodiče: Matka PaedDr. Blanka Veškrnová - ředitelka neziskové organizace Práh, která se věnuje podpoře lidem s duševním onemocněním, otex Ing. Josef Veškrna - AGORA plus, a.s.: Technický ředitel a člen představenstva.
Manželka: Tereza Rosalie Kladošová (módní návrhářka), se kterou často profesně spolupracuje.

VZDĚLÁNÍ A STÁŽE

2005–2008: **Gymnázium Brno,** Vídeňská
2008–2011: **Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně** (ateliér Reklamní fotografie).
2010/2011: Stáž na **Akademii výtvarných umění v Katowicích** (ateliér Vizuální komunikace).
2011–2015: **FAMU v Praze** (magisterské studium obecné fotografie)
2014: Stáž v ateliéru **grafického designu Petra Babáka na UMPRUM**
2013–2016: Stáž ve **Sputnik Photos** a asistence **Rafału Milachovi**
2016: Workshop **ISSP v lotyšské Kuldize** (pod vedením Anouk Kruithof).

PROFESNÍ VÝVOJ

2019–2021: **Seznam Zprávy:** Reportážní fotograf.
2021–současnost: **Fotograf na volné noze**

VYBRANÉ AUTORSKÉ SOUBORY A FOTOGRAFICKÉ PROJEKTY

Hranice představivosti (2011): Volný výstavní soubor tvořící praktickou část bakalářské práce, který na pomezí fotografie a videa zkoumá lidské vnímání v extrémně krátkém časovém úseku.

Boty Novesta (2011): Produktový katalog využívající fotomontáže, realizovaný jako součást studia ve Zlíně.

Krajina nikoho (2011): Soubor velkoformátových tisků prezentovaný u přijímacího řízení na FAMU, v němž autor manipuloval s historickými rodinnými fotografiemi a odstraňoval z nich postavy.

My Air Force (2016): Stěžejní diplomový projekt věnovaný českému vojenskému letectvu, postavený na spojení technické fascinace strojem a lyrické vizuální stylizace.

Bylo Nebylo (2021): Soubor fotografií ke klipu zpěvačky Annet X, za který autor získal ocenění Czech Grand Design.

Vlajky štěstí (2021): Fotografická série realizovaná pro magazín Dolce Vita.

Tornádo Hrušky (2021): Dokumentární reflexe následků přírodní katastrofy na jižní Moravě, později zařazená do mezinárodní publikace o globálním oteplování.

Capsule Collection (2021) a Your Face Under the Sun (2025): Projekty vytvořené pro módní designérku Terezu Rosalii Kladošovou.

Seaside Sofa (cca 2022): Kampaň pro značku Polstrin, v níž autor nechal nábytek v netradičních kulisách „létat ve vzduchu“.

Transformation design (cca 2022): Projekt pro společnost Linet, využívající baletního tanečníka k netradiční prezentaci nemocničního lůžka.

La Marqueuse (2025): Projekt velkoformátových portrétů realizovaný v Polsku pro šperkařské studio.

Mistrovství chce čas (2026): Vizuální kampaň pro Hodinářství Bechyně realizovaná v prostředí Národního hřebčína v Kladrubech nad Labem.

AUTORSKÉ KNIHY A ZINY

My Air Force (2016): Úspěšná autorská fotokniha vydaná vlastním nákladem; za své poetické a technické zpracování byla zařazena do permanentní kolekce **Muzea moderního umění (MoMA) v New Yorku.**

Specimen (2016): Publikace vytvořená s typografem Honzou Matouškem jako bonus k projektu My Air Force, propojující makrofotografie letadel s historickou typografií RAF.

Manuál, jak si mýt ruce (pandemické období): Autorský zin reagující na hygienické rituály během pandemie covidu, podpořený grantem od Designbloku.

Plantlovers: Neviditelná botanika městského prostředí (2023): Multidisciplinární kniha propojující dokumentární fotografii rostlin s vědeckým výzkumem extrakce léčivých látek.

Domy, byty, lidi (2024): Knižní publikace dokumentující pražské domácnosti, vydaná nakladatelstvím IPR Praha ve spolupráci s Eugenem Liškou.

Milion Plus X (2026): Publikace mapující 10 let hudební labelu Milion+, s autorskými portréty interpretů a dalších členů vydavatelství.

PUBLIKACE S AUTORSKOU ÚČASTÍ (DOKUMENTACE A KATALOGY)

READ (2023): Katalog k výstavě uměleckého dua Elmgreen & Dragset v Kunsthalle Praha.
Design and Transformation: Publikace k výstavě českého designu v Bruselu mapující období 1990–2020.

Letec Otto Hanzlíček: Kniha Matěje Hanauera o osudech stíhacího pilota, kterou Veškrna doplnil fotografiemi a obrazovým aparátem.

Katowicka moderna 1927–1939: Odborná publikace Zofie Oslislo, pro kterou autor vytvořil vizuální dokumentaci modernistických budov v Katowicích.

LOST IN THE MOMENT THAT FOLLOWS (2023): Dokumentace sbírky Ovidia Șandora pro Kunsthalle Praha.

PŘEHLED VÝSTAV A KURÁTORSKÉ ČINNOSTI

SAMOSTATNÉ VÝSTAVY:

2016: My Air Force (Brno)
2023: Neviditelná botanika městského prostředí (České centrum v Paříži)
2024: Modeller's Day (Page Five & Polagraph, Praha)
2025: Design a transformace (České centrum Londýn)
2026: Off Grid (Teleport, Praha)

SKUPINOVÉ VÝSTAVY:

2017: Riga Photomonth (Lotyšsko)
2017: Hackney WickED Festival (Londýn)
2017: Krakow Photomonth (Polsko)
2018: Centre de photographie (Rouen, Francie)
2020: Magma (dokumentace performance Matyáše Chocholy, Praha)
2023: Praha zítra? Domy a byty (CAMP Praha)
2025: Joie et Refuge (PhotoSaintGermain, Paříž)

KURÁTORSTVÍ A DOKUMENTACE:

2015: Kurátor výstavy Sputnik Photos — Is (NOT) v Brně (přenesení polské dokumentární školy)
2023: Dokumentace sbírky Ovidia Șandora pro výstavu LOST IN THE MOMENT THAT FOLLOWS v Kunsthalle Praha

PŘEHLED OCENĚNÍ A UZNÁNÍ

CZECH GRAND DESIGN (KATEGORIE FOTOGRAF ROKU):

Vítěz (2021): Za fotografie ke klipu Bylo Nebylo (Annet X), sérii Vlajky štěstí a kolekci Capsule Collection (T. R. Kladošová)
Nominace: Pravidelně v letech 2020, 2021, 2022, 2023, 2024 a 2025

ÚSPĚCHY FOTOKNIHY MY AIR FORCE (2016):

Vítězství: Self Publish Riga (2016)
Vítězství: Nejlepší východoevropská fotokniha roku (FK Magazine)
Finalista: Anamorphosis Prize
Kniha týdne: Blog Photo Eye
Institucionální uznání: Zařazení do **permanentní knihovní kolekce MoMA** v New Yorku

DALŠÍ OCENĚNÍ:

2013: Vítěz Mercedes-Benz Fashion Week Photo Award

POUŽITÁ LITERATURA

PRAMENY

VEŠKRNA, Vojtěch. Rozhovor s autorem práce. Osobní rozhovor vedený v období 22. 8. 2025—4. 2. 2026. Praha, 2026.

LITERATURA

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography.* New York: Hill and Wang, 1981.

BERGER, John. *Ways of Seeing.* London: Penguin Books, 1972.

BIRGUS, Vladimír a Jan MLČOCH. *Česká fotografie 20. století.* Praha: Kant, 2010.

COTTON, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art.* London: Thames & Hudson, 2014.

FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie.* Praha: Hynek, 1994.

FOJTÍK, Libor. *Fúze české inscenované a dokumentární fotografie po roce 1989.* Opava: Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, 2011.

KOUDELKA, Josef. *Cikáni.* Doprovodný text Will Guy. Praha: Torst, 2011.

MOUCHA, Josef. *Josef Koudelka: surová krása.* Fotograf. 2006, č. 8.

PARR, Martin a Gerry BADGER. *The Photobook: A History.* Vol. I. London: Phaidon, 2004.

SONTAG, Susan. *On Photography.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.

VEŠKRNA, Vojtěch. *Fotografie a internet.* Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011.

VEŠKRNA, Vojtěch. *Katalog výrobků: Boty Novesta.* Zlín: Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně, 2011.

VEŠKRNA, Vojtěch. *Rafal Milach.* Praha: Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze, Katedra fotografie, 2015. Diplomová práce.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE

BERAN, Tomáš. SCHŮZKY TOMÁŠE BERANA #42 / Vojtěch Veškrna [online]. Spotify. Dostupné z: *https://open.spotify.com/episode/64qIw85nXWCoyTfjZlMuGO?si=a11512908f494018* [cit. 8. 3. 2026].

BUDDEUS, Hana. Bohdan Holomíček [online]. *Artlist.* Centrum pro současné umění Praha. Dostupné z: *https://artlist.cz/umelci/bohdan-holomicek/* [cit. 2. 8. 2026].

CZECH CENTRES. London Design Festival uvede výstavu Design a transformace. Příběhy českého designu 1990–2020 [online]. *Česká centra.* 8. 9. 2025. Dostupné z: *https://czechcentres.gov.cz/blog/2025/09/london-design-festival-uvede-vystavu-design-a-transformace-pribehy-ceskeho-designu-1990-2020* [cit. 5. 7. 2026].

CZECH CENTRES. Neviditelná botanika městského prostředí: České centrum v Paříži vystavuje fotografie Vojtěcha Veškrny [online]. *Česká centra.* Dostupné z: *https://czechcentres.gov.cz/blog/2023/09/neviditelna-botanika-mestskeho-prostredi-ceske-centrum-v-parizi-vystavuje-fotografie-vojtecha-veskrny-zive-rostliny-a-vedu-jako-umelecky-objekt* [cit. 8. 3. 2026].

DUŠEK, Mára. Klient neví, co chce… [online]. YouTube. Dostupné z: *https://youtu.be/ryCQPwj5uHI?si=tftMX1MzHOA4IYt5* [cit. 8. 3. 2026].

FOLDYNOVÁ, Martina. Plantlovers. Nová kniha zakladatelky Haenke není jen manuálem pro pěstování pokojovek [online]. *mujRozhlas.* 4. 10. 2022. Dostupné z: *https://www.mujrozhlas.cz/air/plantlovers-nova-kniha-zakladatelky-haenke-neni-jen-manualem-pro-pestovani-pokojovek* [cit. 5. 7. 2026].

FORBES ČESKO. Hledám skryté příběhy ve tvářích, říká fotograf Ivan Pinkava [video] [online]. YouTube. 9. 12. 2025. Dostupné z: *https://www.youtube.com/watch?v=rxLz1kU-oMc* [cit. 2. 8. 2026].

FRY, Naomi. The Grubby Glamour of Juergen Teller's Photography [online]. The New Yorker. 2. 3. 2021. Dostupné z: *https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/the-grubby-glamour-of-juergen-tellers-photography* [cit. 3. 8. 2026].

FUJIFILM X-TALK. Vojtěch Veškrna [online]. YouTube. Dostupné z: *https://youtu.be/gKHQbKijUbo?si=xAzOz7GTZyAgt8hL* [cit. 8. 3. 2026].

GALERIE TELEPORT. Dušan Tománek: Blending [online]. Dostupné z: *https://www.teleport.je/vystavy/dusan-tomanek-blending* [cit. 5. 7. 2026].

GUP MAGAZINE. Taking Position: An Interview with Rafal Milach [online]. GUP Magazine. 2020. Dostupné z: *https://gupmagazine.com/interview/taking-position-an-interview-with-rafal-milach/* [cit. 21. 6. 2026].

HAVLENA, Lukáš. Křehký barbar Adam Holý [online]. *Polagraph.* 9. 10. 2018. Dostupné z: *https://www.polagraph.cz/blog/2018/10/09/krehky-barbar-adam-holy/* [cit. 5. 7. 2026].

CHUCHMA, Josef. Bizár v české krajině a rande s květinou. Tři pražské komorní fotovýstavy. *ČT art* [online], 17. 3. 2026. Dostupné z: *https://art.ceskatelevize.cz/inside/bizar-v-ceske-krajine-a-rande-s-kvetinou-tri-prazske-komorni-fotovystavy-qPrAh* [cit. 2. 8. 2026].

JINDŘICH ŠTREIT. *Wikipedia: otevřená encyklopedie* [online]. Dostupné z: *https://cs.wikipedia.org/* [cit. 5. 7. 2026].

KARDOVÁ, Helena. Jiří Hanke to viděl jinak než Sudek. Pohledy z okna mého bytu vydalo nakladatelství Kant [online]. *Hospodářské noviny – Art*. 12. 4. 2014. Dostupné z: *https://art.hn.cz/c1-61668180-jiri-hanke-to-videl-jinak-nez-sudek-pohledy-z-okna-meho-bytu-vydalo-nakladatelstvi-kant* [cit. 2. 8. 2026].

KOLLAR, Martin. *Oficiální webové stránky fotografa* [online].
Dostupné z: *https://www.martinkollar.com/* [cit. 6. 7. 2026].

LENS CULTURE. The Winners – Photographs by Rafal Milach [online]. *LensCulture.*
Dostupné z: *https://www.lensculture.com/articles/rafal-milach-the-winners* [cit. 21. 6. 2026].

MEDKOVÁ, Alžběta. Bydlím, bydlíš, bydlíme. *A2* [online], 25. 2. 2025.
Dostupné z: *https://advojka.cz/a2-article/2025-5-bydlim-bydlis-bydlime/* [cit. 2. 8. 2026].

MEDKOVÁ, Magdaléna. Praha a krize bydlení? Nevyřeší ji trh ani zakopaný poklad, ukazuje nová publikace [online]. *Finmag.* 11. 12. 2024. Dostupné z: *https://www.finmag.cz/inspirace/465601-praha-a-krize-bydleni--nevyresi-ji-trh-ani-zakopany-poklad-ukazuje-nova-publikace* [cit. 5. 7. 2026].

MILION+ ENTERTAINMENT. MILION PLUS X (KNIHA) [online]. Pardubice: Milion Plus s.r.o., 2026.
Dostupné z: *https://milionplus.cz/products/milion-plus-x* [cit. 2. 8. 2026].

PAGEFIVE. *Galerie. Výstavy* [online].
Dostupné z: *https://www.pagefive.com/content/vystavy* [cit. 5. 7. 2026].

PHOTOSAINTGERMAIN. Centre tchèque de Paris. Artistes de la galerie Teleport [online]. *PhotoSaintGermain*. Dostupné z: *https://www.photosaintgermain.com/editions/2025/parcours/centre-tcheque--de-paris* [cit. 5. 7. 2026].

POSPĚCH, Tomáš. Poetický svět všednosti [online]. *Fotograf Magazine.* 1. 10. 2018.
Dostupné z: *https://www.fotografmagazine.cz/* [cit. 5. 7. 2026].

SLÍVOVÁ, Hana a Markéta KAŇKOVÁ. Zajímá mě jenom krása a zvláštnost, na negativní věci nemáme v životě čas, říká Vojtěch Veškrna, fotograf a vítěz Czech Grand Design [online]. *Vltava.* 1. 4. 2022.
Dostupné z: *https://vltava.rozhlas.cz/zajima-me-jenom-krasa-a-zvlastnost-na-negativni-veci-nemame-v-zivote--cas-rika-8715217* [cit. 5. 7. 2026].

SPUTNIK PHOTOS. *Oficiální webové stránky kolektivu* [online].
Dostupné z: *https://www.sputnikphotos.com/* [cit. 6. 7. 2026].

SZARKOWSKI, John. Josef Koudelka's „Gypsies" [online]. *Aperture.* 14. 11. 2019.
Dostupné z: *https://aperture.org/editorial/aperture-josef-koudelka-gypsies/* [cit. 5. 7. 2026].

ŠTĚPÁNKOVÁ, Lenka. Kniha Plantlovers – Neviditelná botanika městského prostředí [online].
Umění pro město. 22. 10. 2022. Dostupné z: *https://forum.umenipromesto.eu/rozhovory/kniha-plantlovers-neviditelna-botanika-mestskeho-prostredi-o-knize-plantlovers-a-o-tom-jak-mohou-rostliny-pomoci-regenerovat-nemocnou-planetu-hovorila-lenka-stepankova-se-sasou-strelcovou* [cit. 5. 7. 2026].

ŠVARBOVÁ, Mária. *Official website* [online]. Dostupné z: *https://www.mariasvarbova.com/* [cit. 2. 8. 2026].

VEŠKRNA, Vojtěch. *Vojtěch Veškrna – Official Website* [online].
Dostupné z: *https://www.veskrna.cz* [cit. 8. 3. 2026].

VITVAR, Jan H. Zemřel fotograf Adam Holý, autor syrově křehkého vkusu [online]. Respekt. 22. 3. 2015.
Dostupné z: *https://www.respekt.cz/* [cit. 5. 7. 2026].
VOCELKA, Tomáš. Osobností české fotografie se stala Libuše Jarcovjáková, žena, která fotí život bez příkras [online]. *Aktuálně.cz.* 15. 4. 2018. Dostupné z: *https://magazin.aktualne.cz/foto/osobnosti-ceske-fotografie-se-stala-libuse-jarcovjakova-zena/r~c1bd621c329011e8ac3docc47ab5f122/* [cit. 2. 8. 2026].

VOCELKA, Tomáš. Spojení komerční a autorské fotky je ve světě normální, u nás se pořád škatulkuje, říká fotografka [online]. *Aktuálně.cz.* 2. 3. 2018. Dostupné z: *https://magazin.aktualne.cz/foto/rozhovor-s-fotografkou-stepankou-stein/r~824283acebe511e78d510cc47ab5f122/* [cit. 2. 8. 2026].

ZEMANOVÁ, Kateřina. Fotografové v hledáčku. Vojtěch Veškrna: bleskem si tvořím hezčí realitu [online]. *ČT art.* 21. 4. 2021. Dostupné z: *https://art.ceskatelevize.cz/inside/fotografove-v-hledacku-vojtech-veskrna-bleskem-si-tvorim-hezci-realitu-5NZnU* [cit. 5. 7. 2026].

JMENNÝ REJSTŘÍK

A
Antih, Julien — 77
Arbus, Diane — 90
Armutidisová, Irena — 31

B
Babák, Petr — 34, 73, 99
Badger, Gerry — 23
Barthes, Roland — 16, 22
Bebjak, Peter — 67
Beran, Tomáš — 34, 65
Berger, John — 22
Birgus, Vladimír — 16, 89
Brykczyński, Jan — 92
Buddeus, Hana — 90

C
Colloredo-Mansfeld, Kristina — 67
Cotton, Charlotte — 93
Crewdson, Gregory — 20

Č
Čejková, Michaela Karásek — 87

D
diCorcia, Philip-Lorca — 19
Dias, Pavel — 89
Dragset, Michael Elmgreen & — 81
Dufek, Antonín — 91

F
Fárová, Anna — 90
Flusser, Vilém — 16, 22
Fojtík, Libor — 19, 45
Franc, Roman — 93
Fry, Naomi — 22

G
Goldin, Nan — 20
Guy, Will — 89

H
Hanauer, Matěj — 81
Hanke, Jiří — 90
Hanzlíček, Otto — 81
Havel, Václav — 93
Hochová, Dagmar — 89
Holomíček, Bohdan — 90
Holý, Adam — 46, 91
Hrabal, Bohumil — 91

CH
Chuchma, Josef — 45, 86

I
Issa, Salim — 45, 93

J
Jarcovjáková, Libuše — 91
Jasanský, Lukáš — 92
Jiráček, Tomáš — 86, 87
Jirásek, Václav — 93
Jungrová, Alžběta — 93

K
Kaňková, Markéta — 46, 49
Kardová, Helena — 90
Kentridge, William — 50
Kladošová, Tereza Rosalie — 49, 50, 65, 99
Knížová, Hana — 87
Kolář, Viktor — 90
Kollár, Martin — 92
Kopelentová, Tereza — 87
Koudelka, Josef — 29, 89, 90
Kratochvíl, Antonín — 89, 90
Kruithof, Anouk — 72, 99

L
Laura, Wlasta — 87
Lednická, Zuzana — 78, 79
Leibovitz, Annie — 50
Liška, Eugen — 78, 79
Luchford, Glen — 22
Luskačová, Markéta — 89
Łuczak, Michał — 92

M
Macánová, Viktorie — 87
Matoušek, Honza — 74, 101
Medková, Alžběta — 78, 79
Medková, Magdaléna — 78, 79
Milach, Rafał — 19, 23, 24, 27, 34, 92
Mlčoch, Jan — 5, 89, 90
Mlejnská, Vendy — 87
Montgomery, Philip — 38
Moucha, Josef — 90

N
Nachtwey, Robert — 27
Nanoru, Michal — 73
Novotný, Vladimír Kiva — 87

O
Oslislo, Zofie — 81

P
Pańczuk, Adam — 92
Parr, Martin — 16, 23
Pinkava, Ivan — 94
Polák, Martin — 92
Pospěch, Tomáš — 5, 9, 34, 89
Power, Mark — 73
Prášilová, Bára — 87

R
Rayss, Agnieszka — 92
Richardson, Terry — 22
Romanova, Jana — 73
Roubal, Šimon — 63

S
Senna, Ayrton — 27, 28
Sky, Eliška — 87
Sládek, Kateřina — 9
Slívová, Hana — 46, 49
Soth, Alec — 20
Sontag, Susan — 16, 22
Stano, Tono — 93
Stein, Štěpánka — 45, 87, 93
Střelcová, Alexandra — 77, 84
Sýkorová, Jolana — 77
Sýsová, Kateřina — 87
Szarkowski, John — 89

Š
Šnajdr, Martin — 55
Štěpánková, Lenka — 77
Štreit, Jindřich — 89, 90
Švarbová, Mária — 94

T
Tillmans, Wolfgang — 20
Tomanová, Marie — 68, 87, 93
Tománek, Dušan — 45

V
Velčovský, Maxim — 60, 62
Veškrna, Josef — 99
Veškrnová, Blanka — 99
Vernerová Volná, Tereza — 85
Vincent, Alice — 77
Vitvar, Jan H. — 91
Vocelka, Tomáš — 91, 93

W
Wall, Jeff — 19

Z
Zelenková, Tereza — 87
Zemanová, Kateřina — 46

Fotograf
VOJTĚCH VEŠKRNA

Daniel Hromada
Teoretická bakalářská práce

Vedoucí práce: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.
Oponent: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.
Grafická úprava: Kateřina Sládek
Tisk: Tiskárna Kufr

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

Počet normostran: 65
Počet stran: 112
Počet znaků: 116 689
Počet kusů: 5

Opava 2026