Gustav Aulehla v kontextu české dokumentární fotografie v letech1958-1968



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

Opava 2009

MAGISTERSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent: MgA. Václav Podestát



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

Opava 2009

Děkuji mnohokrát za odborné vedení práce, konzultace a spoustu cenných rad a tipů na knihy zabývající se touto tematikoupanu Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi, Mgr. Jiřímu Siostrzonkovi,Ph.D.
a Prof. Mgr. Jindřichu Štreitovi.

Děkuji za výjimečnou laskavost, lidský přístup a pomoc při shromažďování materiálů k této práci, osobní vzpomínky, poskytnutí dobových materiálů, zpřístupnění alb a dalších materiálů ke zpracování jednotlivých kapitol této práce panu Gustavu Aulehlovi.

Prohlašuji,
že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně a použil pouze citovanou literaturu. Pokud v textu uvádím přímou řeč, vycházím z osobního rozhovoru s autorem.

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna zařazením do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Opavě dne 5. září 2009

David Macháč

O B S A H

ÚVOD 5

Dokumentární fotografie autorů působících v tisku v letech 1958 – 1968 8

Erich Einhorn 11

Časopis Mladý svět 15

Miroslav Hucek 18

Pavel Dias 26

Dokumentární fotografie autorů živících se jako volní fotografové 37

Dagmar Hochová 37

Miloň Novotný 46

Václav Chochola 53

Josef Koudelka 58

Markéta Luskačová 71

Amatérská dokumentární fotografie v letech 1958-1968 77

Gustav Aulehla 79

Miloslav Kubeš 99

Jiří Toman 105

František Dvořák 112

Závěr 114

Seznam použité literatury: 116

ÚVOD

Československá dokumentární fotografie v rozmezí let 1958 -1968, stejně jako ostatní druhy umění, odrážela politický a společenský vývoj v zemi a s odstupem let se stala významnou obrazovou výpovědí o uměleckých, ideologických, institucionálních i lidských osudech této složité historické etapy.

Československo od roku 1948 budovalo nový politický systém, který kopíroval sovětský vzor. Umění a kultura byly řízeny velmi tvrdě mocensky a ideologicky, což se odráželo v obsahové i formální podobě fotografické tvorby u většiny publikujících autorů. Fotografové, kteří chtěli vystavovat a zveřejňovat své práce v tisku, museli respektovat ideologickou cenzuru do té míry, že se postupem času stala autocenzurou. To bránilo spontánnímu vývoji české fotografické dokumentární tvorby, a proto se její vývoj ubíral diametrálně odlišným směrem než dokument a fotožurnalistika v západních zemích. Autoři, kteří vybočili z vymezených formálních a obsahových hranic, byli perzekuováni.

Od roku 1948 vznikaly a byly časopisecky publikovány fotografie, které naplňovaly představu vládnoucí moci s výhradně budovatelskou optimistickou tematikou. Čtenáři mohli vidět v soudobém tisku i na výstavách fotografie nejlepších úderníků, zemědělců, havířů, soustružnic a všech těch, kteří naplňovali svou činností budovatelskou ideu.

Určitou změnu přinesla smrt diktátora Stalina a odhalení jeho kultu. Byl to pozvolný proces, který se v umění projevil se značným zpožděním. Od poloviny padesátých let se však situace začala částečně uvolňovat a objevily se první náznaky změny fotografických i literárních témat v tzv. „poezii všedního dne“. Tento způsob uvolnění způsobil, že začaly vznikat nové časopisy, např. Mladý svět, a do novin i časopisů se opět dostávaly obrázky každodenního života. Začali také působit noví autoři. V oblasti dokumentární fotografie můžeme připomenout jména Pavla Diase,

Miroslava Hucka, Leoše Nebora či Jana Bartůška aj. Někteří z nich pronikli se svou originální tvorbou až na mezinárodní úroveň, například Miloň Novotný a v šedesátých letech letech pak Josef Koudelka.

Slibně se rozvíjející demokratizační proces druhé poloviny šedesátých let v Československu, uvolňování politických a ideoligických klišé, navazování významných kontaktů se zahraniční kulturou se projevilo ve všech uměleckých oblastech a žánrech. Nadějné uvolňování politického a společenského systému bylo radikálně ukončeno dne 21. 8. 1968 vstupem vojsk Varšavské smlouvy a následným tvrdým normalizačním procesem v 70. letech 20. století. Řada obyvatel tehdejšího Československa po krátkém odporu proti vzniklé situaci emigrovala do zahraničí. Tento exodus postihl také fotografickou obec. Například Josef Koudelka, jenž zachytil vpád spojeneckých vojsk, opustil zemi a v emigraci si budoval novou fotografickou pozici v agentuře Magnum.

Mnohem lépe na tom byli autoři, kteří fotografovali tzv. do šuplíku. Potlačili svou touhu vystavovat za cenu naplnění osobní umělecké svobody. Teprve až dnes objevujeme překvapivé archivy autorů, mezi nimiž se objevují opravdové fotografické skvosty. Ve své diplomové práci bych se chtěl proto věnovat právě těmto nedávno objeveným autorům z oblasti dokumentární fotografie, které konfrontuji s oficiálně publikujícími autory.

V první kapitole se zabývám významnými autory seskupupenými především okolo nově vzniklých tiskovin a časopisů. Druhá kapitola je věnována životním a uměleckým osudům a také názorům autorů, kteří působí na pozici volných fotografů. V této kapitole zmiňuji Dagmar Hochovou, Miloně Novotného, Václava Chocholu, ale také mladší, teprve se profilující autory, například Josefa Koudelku či Markétu Luskačovou.

Třetí kapitolu nazvanou „Česká amatérská fotografie“ věnuji především osobě Gustava Aulehly, ale také dalším nově objeveným autorům. Slovní termín „amatérská“, který ve své práci v souvislosti s jmenovanými autory

používám, nesignalizuje prvek neprofesionality, nemá hodnotící charakter, pouze vymezuje skupinu fotografů a jejich přístup k tovrbě a veřejnému publikování. Jedná se o autory, pro které fotografie nebyla zdrojem jejich obživy. Z dnešního pohledu můžeme konstatovat, že i když tito autoři ve své době téměř nepublikovali, jejich dílo můžeme hodnotit nejen historickým osahovým prizmatem, ale také významnými estetickými kvalitami, podepřenými vlastním uměleckým postojem. Jejich fotografie jsou cenným příspěvkem k společenské a umělecké situaci v padesátých a šedesátých letech 20. století.

Dokumentární fotografie autorů působících v tisku v letech 1958 – 1968

- Erich Einhorn
- Leoš Nebor
- Pavel Dias
- Miroslav Hucek
- Jan Bartůšek

Do roku 1948 bylo běžné, že u nás vycházející deníky měly jak denní vydání, tak odpolední a večerní mutaci. Po roce 1948 se však omezilo vydávání tisku, neboť tato forma předávání informací byla považována za politicky velmi nebezpečnou, proto se přistoupilo pouze k rannímu vydávání. Deníky náležely politickým stranám a organizacím Národní fronty. Publikované fotografie byly pečlivě kontrolovány a prošly pouze snímky společensky nekonfliktní.

V době uvolnění a s nástupem tvorby v duchu poezie všedního dne se koncem 50. let začínají nabízet nové možnosti. Objevují se živé snímky ukazující drobné události života. Toto hnutí vycházející z každodenního života začalo již po skončení druhé světové války, avšak s různou intenzitou v různých zemích, což bylo dáno rozdílnou politickou orientací jednotlivých národů. Jinak se projevovala v zemích, kde byla potlačena svoboda slova a tisku na rozdíl od zemí, kde bylo slovo a svoboda naplněna tím správným významem.

V Československu byl tento směr zatlačen stalinským kultem osobnosti a o to bouřlivěji se začal rozvíjet po roce 1957. Když byla v červnu 1957 problematika žurnalistické fotografie hodnocena na II. Sjezdu novinářů, Karel Hájek vystoupil s kritickým rozborem naší fotožurnalistiky. Tento nově se uplatňující směr nachází své místo také v tehdejší české literatuře,

především v tvorbě autorů sdružujících se kolem časopisu Květen. Ovlivňuje také film či výtvarné umění. Ve fotografii navazuje na civilismus Skupiny 42 a na práce průkopníků bezprostřední živé fotografie, kterými byl například Henri Cartier - Bresson, jež se stal ikonou humanistické fotografie. Je autorem principu tzv. „rozhodujícího okamžiku", který ovlivňuje většinu fotografů té doby.

Pojmem „rozhodující okamžik" se rozumí okamžik, z něhož nejlépe vyplývá jak to, co předcházelo zobrazenému ději, tak to, co bude následovat.Vyfotografovaný děj a osoby v něm zachyceny nejsou pouhým opisem dané skutečnosti, ale nacházejí se v takovém uskupení, které nejlépe vystihuje danou situaci.

Snímky vznikající v duchu „poezie všedního dne" se stávaly jakousi paralelou tehdejšího úsilí vytváření děl italského neorealistického filmu. Své vzory nacházeli autoři především v optimistiky laděných snímcích v duchu humanistické fotožurnalistiky tehdejších členů agentury Magnum. Tento vliv umocnila legendární výstava Lidská rodina (The Family of Man, 1955), která ač nebyla v tehdejším Československu představena, i tak i prostřednictvím katalogu byla hodnocena velmi kladně. Práce autorů tvořících v duchu subjektivního dokumentu, například Roberta Franka či Williama Kleina a mnoha dalších z takzvané Newyorské školy fotografie, však zůstaly v Československu prakticky neznámé.

Momentky každodenního života se začaly uplatňovat v tehdejším tisku a časopisech, především v Květech, jehož fotografické oddělení vedl fotograf Josef Prošek. Z dalších tiskovin umožňujících publikování autorů, jejichž tvorba nebyla stroze popisně reportážní, můžeme uvést deník Večerní Praha, pro který pracoval Erich Einhorn, dále časopis Signál, do jehož redakce se počátkem 60. let dostal na pozici hlavního fotoreportéra Antonín Bahenský nesoucí si své zkušenosti z předchozího působení v týdeníku Stadion a členství ve fotoklubu v Praze - Libni. Současně začíná vycházet Revue Fotografie, kterou založil v roce 1957

fotograf snímků všedního života Václav Jírů. V časopise věnoval místo právě reportážím ze současného života lidí. Totožnou tématiku předkládá také časopis Mladý svět.

Nově vzniklý deník Večerní Praha, založený roku 1955, byl zaměřen na problémy hlavního města. Prostřednictvím této tiskoviny se k čtenáři dostávají skutečnosti z každodenního života, které jsou oku diváka mnohem blíž než informace oficiálního tisku. Do novin se tak dostávají snímky s ničím nepřikrášlenou atmosférou ulic, jejichž autorem byl především Erich Einhorn.

Erich Einhorn

Erich Einhorn se narodil se 7 dubna 1928 v Praze. Jeho studia přerušilo zadržení německou armádou a následný odsun do internačního tábora v Polsku. Odtud se mu však s několika dalšími vězni podařilo uprchnout v pytlích pro mrtvé. Společně se pak s Jindřichem Marcem a dalšími uprchlíky dostal do Košic, kde ve svých sedmnácti letech začal působit jako fotograf úřadu delegáta České vlády. Později přijal úkol založit fotografické a tiskové oddělení ministerstva informací. V poválečném dění se účastnil výstavy Pražské povstání ve fotografii, kterou spolu s Jiřím Jeníčkem sestavili a veřejnosti představili 3. května 1946.

V průběhu následujících deseti let vystřídal různá zaměstnání. Pracoval v ČTK, kde měl na starost propagaci ČSSR v zahraničí, dále byl asistentem režie Československého státního filmu.

V roce 1951 v rámci akce 77 000 do výroby nastoupil jako horník do ostravských dolů. Tamní velmi těžká práce mu, stejně jako mnoha jiným, způsobila značné zdravotní obtíže. Později dokončil státní grafickou školu a po ukončení studií absolvoval fotodokumentační praxi u architekta Jiřího Krohy. S rozmachem nového směru ve fotografii i on fotografuje a publikuje své živé snímky především na stránkách Večerní Prahy.

Přestože byl tento pětkrát týdně vycházející večerník především tiskovým orgánem Krajské odborové rady a v období 1960 - 1989 tiskovým orgánem Městského výboru KSČ v Praze, stal se milníkem ukazujícím autorům cestu nového pojetí fotografie. Erich Einhorn se po úspěšném konkurzu stal jeho vedoucím obrazovým redaktorem, ve kterém zůstává do roku 1959. Ve svých fotografiích ukazuje nové možnosti obrazového zpravodajství a svou úlohu fotoreportéra pojímá poněkud hlouběji než bylo v současnosti zvykem. Moto, které ho provázelo jeho celou fotografickou tvorbou bylo:

„Trojjednotnost fotografie – dosáhnout opravdového mistrovství ve zvládnutí techniky a formy, alé také úplné volnosti ve vyjádření svých vjemů, pocitů a myšlenek“

Linda Kriegerbecková:Fotografie Ericha Einhorna. Bakalářská teoretická diipl. práce ITF FPF SU, Opava 19.., str.14.

V jeho tvorbě můžeme vidět jistý autorský tvůrčí prvek, kdy do zpravodajské fotografie vnáší vnitřní projev autora, a tím povyšuje fotografii z pouhého popisování faktu na obrazovou výpověď o době a lidech. Za jeho působení se tak na stránkách Večerní Prahy začaly objevovat fotografie upřednostňující živou fotografii, kdy se jednotlivé ilustrační či dokumentační fotografie postupně přetvářejí v rozsáhlejší cykly ve formě celostránkových fotografických reportáží. Kromě Ericha Einhorna spolupracovali s Večerní Prahou i další autoři, například Emil Fafek, Josef Mucha, Stanislav Tereba (v roce 1958 získal hlavní cenu na World Press Photu), a další autoři.

„Nejde jenom o to, zprostředkovat čtenáři možnost „být při tom“, to už v té době lépe splňovala televize. Jde o to, povýšit mechanickou registraci onoho – kdo, kde a jak, na zaujatou výpověď o době a lidech v ní, i když žije a promlouvá ke čtenáři jen den nebo dva“.

Linda Kriegerbecková:Fotografie Ericha Einhorna. Bakalářská teoretická diipl. práce ITF FPF SU, Opava 19.., str.16.

Snaha o rozsáhlejší publikování živé fotografie v denním tisku se však příliš neujala, a tak jediným východiskem bylo vydávání fotografických knih. Toto řešení ukázalo možnou cestu, kudy by se fotografie všedního dne mohla ubírat. Einhorn fotografoval cyklus nazvaný "Večerní Praha ve fotografii", který byl představen na výstavě v Moskvě. Zde využil možnost fotografovat život v Moskvě. Přes omezený čas se mu podařilo vytvořit další silné fotografické dílo nazvané „Do Moskvy", kterému se, stejně jako předešlému souboru o Praze, dostalo značného uznání. Tyto fotografie představil v Obecním domě v Praze v dubnu roku 1957 na výstavě

nazvané „Moskva očima reportéra Večerní Prahy“ .V roce 1960 za ni obdržel Čestné uznání k 15. výročí osvobození ČSR. Výstava byla s úspěchem reprízována v Bratislavě, Berlíně, Lipsku a mnoha dalších zemích.

Oba uvedené soubory byly vydány knižně a Erich Einhorn tak dostával do povědomí vydávání obrazových publikací. V těchto publikacích samozřejmě nesměly chybět oficiální záběry architektury a symbolů doby, avšak nad těmito záběry převažovaly bezprostřední živé snímky. Ve srovnání s fotografiemi jiných autorů dokumentujících Moskvu můžeme vidět rozdíl v přístupu, například na fotografiích našeho Jana Lukase, jehož fotografie jsou, na rozdíl od Einhornových spíše poeticky laděných fotografií, mnohem syrovější. Ze světových autorů dokumentujících Moskvu můžeme uvést fotografie Williama Kleina, který se ve své tvorbě odlišuje moderním přístupem, netradiční kompozicí či záměrným použitím hrubozrnných filmů pro zvýraznění autentičnosti prostředí, naproti tomu Einhornovy snímky jsou spíše uhlazeným svědectvím života v Moskvě.

Erich Einhorn v druhé polovině padesátých let získal i několik ocenění, z nejvýznamnějších můžeme zmínit druhou cenu na World Press Photo v roce 1955 za snímek „Já že neznám předpisy?“, dále čestné uznání na World Press Photo v roce 1957, cenu Bifota v roce 1958. Kromě fotografování se také dobře pohyboval na poli organizátorském. Zavedl tradici výstav novinářské fotografie. V roce 1958, mimo jiné 120 let od vynálezu fotografie, se začínají znovu obnovovat tradice souborných fotografických výstav.

Tato tradice se počíná obnovovat celostátní výstavou umělecké fotografie v Praze, na kterou o rok později navazuje první mezinárodní výstava umělecké fotografie „Fotografie 59“ a druhá celostátní výstava novinářské fotografie. Nakladatelství Orbis se pokusilo o návrat vydávání fotografických ročenek bilancujících stav československé fotografie

„FOTOROK 58“ a „FOTOROK 59“. V obou těchto svazcích můžeme nalézt i Einhornovy fotografie.

Z oblasti organizátorské stojí za zmínku jeho účast na založení mezinárodního dokumentárního střediska pro optiku, fotografickou, filmovou a televizní techniku „Interkamera“ a zavedení tradice pořádání mezinárodních výstav filmové a fotografické techniky pod stejným názvem. V roce 1989 byl hlavním komisařem pražských výstav ke 150. výročí vynálezu fotografie. Fotografkou byla i jeho manželka Milada. Zemřel v roce 2006.

Časopis Mladý svět

Dalším významným mezníkem ve fotografii na prahu 60. let byl nově založený časopis Mladý svět. Začal vycházet v roce 1959 jako časopis Československého svazu mládeže, který koncem padesátých let řešil situaci v mládežnickém tisku, neboť funkcionářské časopisy nikdo nečetl, a proto vyvstala nutnost založit něco populárnějšího a zábavnějšího.



Obálka Mladého světa s fotografií Leoše Nebora.

Diskutovalo se také o samotném názvu časopisu, mezi navrhovanými názvy byli: Mladý Svět, Ráno, Hej rup! Mládí, či Sputnik. Konečný návrh předložil jeho budoucí šéfredaktor Josef Holler (přicházející z Mladé fronty) ústřednímu výboru ČSM v roce 1958 takto:

Kulturněpolitický a zábavný časopis pro mládež od 14 do 23 let, který bude všemi přístupnými novinářskými formami napomáhat ve výchově mládeže k socialismu a ke komunismu, bude působit na její morální profil, který bude uspokojovat i všestranné zájmy mládeže po dobré zábavě, po vědění, po romantice, po zajímavostech. Časopis musí být tedy mladý nejen svou grafickou úpravou, ale i obsahem.

Jeho redaktory se stali Josef Holler – šéfredaktor, jeho zástupce Jan Kloboučník (z časopisu Mladá vesnice), Ljuba Horáková, Jaroslav Weigl (z Pionýrských novin) jako grafik, Arnošt Lustig pro kulturu, Jiří Tunkl pro sport a Miroslav Liďák jako kreslíř. První číslo vyšlo 5. ledna 1959 a stálo jednu korunu.

Autoři seskupující se okolo tohoto časopisu měli své vzory v zahraničním tisku, především v časopisech Life či Look, ke kterým se dostávali tajně prostřednictvím známostí s redaktory ČTK, kde byly zahraniční tiskoviny k dispozici. Jejich hlavním cílem bylo podat vlastní svědectví o době. Snažili se tak vést boj za všední věci a zobrazovali události jako tramping či autostop.

Prvním stálým fotoreportérem se stal Leoš Nebor, který v časopise působil až do roku 1968. Leoš Nebor se narodil 13. února 1939 v Praze. Během války byl totálně nasazen a první snímky pořídil během osvobozování Dvora Králové v roce 1945. V první polovině 50. let začal pracovat v ČTK, kterou byl v roce 1957 vyslán do Mongolska, kde během tříměsíčního pobytu fotografoval tamní život v Mongolsku. Na World Press Photo získává III. cenu za snímek Mongolská Madona. Je také autorem řady zdařilých fotografií ze srpnových událostí v Praze.

Nebor patřil k lidem přispívajícím k rozvoji živé nearanžované fotografie. Jeho spolupracovníky se stali Miroslav Hucek, Jan Bartůšek a Pavel Dias.

Z dalších fotografů, kteří více či méně přispívali svými fotografiemi to byli Václav Chochola, Antonín Bahenský, Stanislav Tereba či Emil Fafek.

Miroslav Hucek

S Miroslavem Huckem se vážněji setkáváme na poli fotografickém od počátku šedesátých let, právě v době, kdy se začala prosazovat nová fotografická koncepce, jejímž námětem byl obyčejný život a láska k člověku. Na fotografiích se zdánlivě nic neděje, jsou to okamžiky všedního dne. Je to drama všednosti každého z nás, výpověď o lidech, době a městech, kde žijí. Přináší fotografie nezastírající skutečnost v jejich přirozených podmínkách a nezasahuje do průběhu událostí. Miroslav Hucek svá studia započal na SPŠ strojní v Praze a poté, v letech 1957 – 1958, absolvoval dva semestry na FAMU, ze které byl následně spolu s Erichem Einhornem vyloučen. Jeho tvorbu ovlivnila Steichenova „*Lidská rodina*" a fotografie Cartiera-Bressona a W. Eugene Smitha. Přál si fotografovat podobně a tvořit pravdivé fotografie, ať už byly odkudkoliv. Snímky pro svou první výstavu nafotil společně s Janem Bartůškem z prostředí továrny na výrobu kaučuku v Kralupech.

V roce 1960 proběhla také společná výstava autorů Diase, Hucka a Bartůška nazvaná „Chceme vidět život ve všem". Výstava byla zahájena Leošem Neborem v pražském kině Lucerna. Na snímcích můžeme vidět život všedních dnů tehdejší doby. Byla to jakási snaha tří mladíků ukázat FAMU, že se bez ní obejdou. Po této výstavě se nabídla těmto mladým fotografům možnost spolupracovat s Leošem Neborem, respektive s Mladým světem.

Tuto nabídku však z celé trojice chápe vážně zprvu jen Miroslav Hucek a do redakce Mladého světa přichází v roce 1960 z pozice asistenta kamery Československé televize. Nejprve pracoval pro časopis jen externě, přičemž ve volných chvílích asistoval v televizi. Pozvolna se zapojoval do redakční práce a v některých číslech tohoto nového časopisu můžeme nalézt jeho fotografie, které byly použity jako ilustrace k některým článkům.



slovenskému hokeji. Prvému k upevnění pozice na našem hokejovém trůně druhému k ještě lepšímu postavení a ještě větším úspěchům na zimních stadiónech celého světa

(do)

KDY A KDE O TITULY?

Na vaše přání přinášíme přehled nejdůležitějších šampionátů 1961, jichž se zúčastní naši reprezentanti:

Leden: ME krasobruslení (25. až 27.) záp. Berlín

Únor: **MS krasobruslení (22. až 25.) Praha,** MS biathlon (19. až 25.) Švédsko, MS rychlobruslení Švédsko

Březen: MS a ME lední hokej (2. až 12.) Švýcarsko, MS házená mužů (1. až 12.) NSR

Duben: MS stolní tenis Čína, ME košíková mužů Jugoslávie

Květen: Závod míru P–B–W, ME judo Itálie

Červen: ME rohování Jugoslávie, MS ř.-ř. zápas Japonsko, ME sport. gymnastika ženy NDR

vahy a zeptali se, proč se necvičí. Jeden moudrý stařec nám odpověděl: „Necvičil – umřel. Cvičil – taky umřel!" Byli jsme zdrceni. Ale vtom jsme dostali jedinečný nápad. Berou!

snažil vydat ze sebe všecko. Obecenstvo vřelo. Hrál se typický silový hokej bez zbytečných přikras. Domácí měli zpočátku mírnou převahu a ujali se vedení 1:0.

FOTO M. HUCEK

a E. FAFEK

Fotografie Miroslava Hucka proMladý svět

Listujeme-li druhým ročníkem Mladého světa, tak již od poloviny ročníku nechybí Huckovy fotografie snad ani v jediném čísle. V roce 1961 se jeho fotografie objevuje také na titulní stránce časopisu, neboť do této doby byl autorem titulních stran především Leoš Nebor. Orientace časopisu ve smyslu „živé fotografie" se zdá být stále razantnější. Bezprostřední, živé snímky se objevují stále častěji a postupem času se jednotlivým autorům věnují celé dvoustrany. Můžeme vidět nadpisy: „Jak fotí Miroslav Hucek či Pavel Dias" nebo další rodící se hvězda Miloň Novotný. Některé z prvních Huckových fotografií jsou ještě podepsány Hocek, což bylo jeho původní jméno, ale později se však ustálí na Hucek a to používá po zbytek své tvorby. Tato práce začala být pro autora daleko zajímavější než jen ostření či zakládání materiálů do kamery. V Mladém světě pracoval jako technický redaktor a po dvou letech se usadil ve funkci řádného fotoreportéra. Při své práci procházel Prahou a fotografoval jednak volné fotografie, nebo něco, z čehož se následně daly vytvořit větší celky.



První rozsáhlejší cykly Miroslava Hucka pro Mladý Svět.

v ***prostředí redakce jsem poznal, že jsou tam lidé, kteří mají podobný názor na časopis jako mám já, že znají svůj obor a chtějí být ještě lepší a také jiní. Do ničeho mě nenutili, neříkali, že je to nepřijatelné, i když tehdejší požadavky byly mnohdy nesmyslné. Bylo to šťastné období a vzácné seskupení osobností, které byly ochotny dávat a já chtěl přijímat.***

http://www.paladix.cz/clanky/neunavny-fotograf-miroslav-hucek.html

Stal se autorem, který přinesl redakci řadu kvalitních reportážních cyklů. V šedesátých letech jsou to především rozsáhlé tématické celky Trampové, Strážnické slavnosti, Bleší trh, Indická vesnice, dále kvalitní reportáže z prostředí nápravného zařízení mládeže či z cyklu nazvaného Krmení dravců. V roce 1967 převzal funkci vedoucího fotografického oddělení po Neborovi, ve které působil do roku 1975, kdy pod tlakem politických přeměn z časopisu odešel.

Léta v Mladém světě byla ze všeho nejvíc léty uzavírání opravdových přátelství. Skoro všichni mojí tehdejší spolupracovníci byli mojí nejlepší kamarádi, což může o svých spolupracovnících říct málokdo. Snad to bylo proto, že jsme měli stejný cíl: chtěli jsme vytvořit něco dobrého – a také proto, že hvězdou nebyl nikdo z nás, hvězdou byl Mladý svět.

Takoví jsme byli? Miroslav Hucek Fotografie z let 1957 – 2006

Miroslav Hucek v šedesátých letech začal také hodně cestovat. Na svých cestách mnohé poznal a prostřednictvím fotografie přinášel

svědectví o životě tamních lidí také z jiných zemí než jen z Československa. Jeho první cesta do Francie se uskutečnila v roce 1966.



Lucemburská zahrada v Paříži, 1968

Jezdili jsme ve skupinových zájezdech a hledali poučení z neznámého prostředí. Ono ani nebylo tak neznámé, znal jsem je z knih o umění, z Hemingwayova Pohyblivého svátku. Při mé první cestě mi učarovala Paříž. Vždy se tam toužím vrátit. Má schopnost inspirovat a přitom si zachovává svou identitu nezávisle na turistech a dnes i mnohonárodnostních obyvatelích, které dokáže přijmout do svého světa. Když tam jsem, mám pocit, že tam patřím. Mám však nostalgii po staré Paříži, dnešní je už jiná, ale jiný je i náš život.

http://www.paladix.cz/clanky/neunavny-fotograf-miroslav-hucek.html

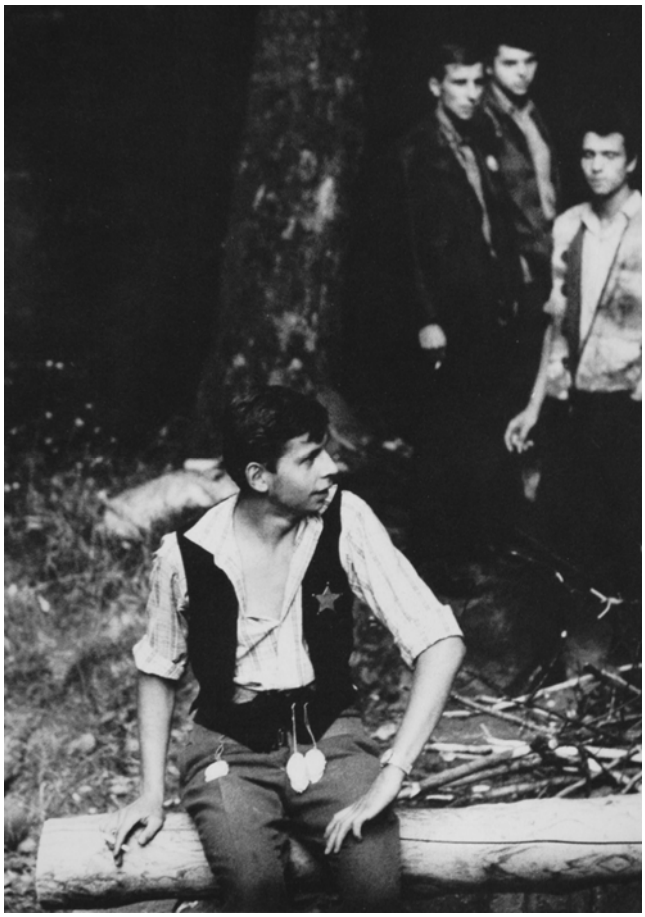
Miroslav Hucek je autor, který měl za svou dobu působnosti více než třicet samostatných výstav a svými fotografiemi ilustroval také řadu knih, ke kterým patří: Jakou barvu má mládí, Věčné návraty, Zbraslav, Na Královské cestě a mnoho dalších.

Výstavní činnost (výběr)

- 1964 Tramping – big beat, kino Praha, Praha
- 1967 Mládí, Budapešť (spolu s Leošem Neborem)
- 1971 Paříž – mládež a Bleší trh, D klub, Praha
- 1976 Tanec, Ústí nad Labem
- 1981 Fotografuje celá rodina, Ústí nad Labem (spolu se svou ženou Aritou a dcerou Barbarou)
- 1982 Vesnice v různých zemích, Semily
- 1982 Rybáři a přístavy, České Budějovice
- 1982 Souborná výstava černobílých a barevných fotografií, Výstavní síň Mladá fronta, Praha
- 1984 Takoví jsem byli, výstavní síň, Divadla Semafor, Praha
- 1985 Zbraslav, Praha-Zbraslav
- 1985 Otcové a děti, Mariánské Lázně (spolu s dcerou Barbarou Huckovou)
- 2000 Proč mít život rád, Galerie Fronta, Praha
- 2004 Cesta za snem, Leica Gallery, Praha
- 2009 Staroměstská radnice, Praha
- 2009 Národní muzeum fotografie, Jindřichův Hradec
- 2009 Francouzský institut , Praha
- 2009 Výstavní centrum Chahall, Ostrava

http://cs.wikipedia.org/wiki/Miroslav_Hucek

Fotografie – Miroslav Hucek



Tramping 1964



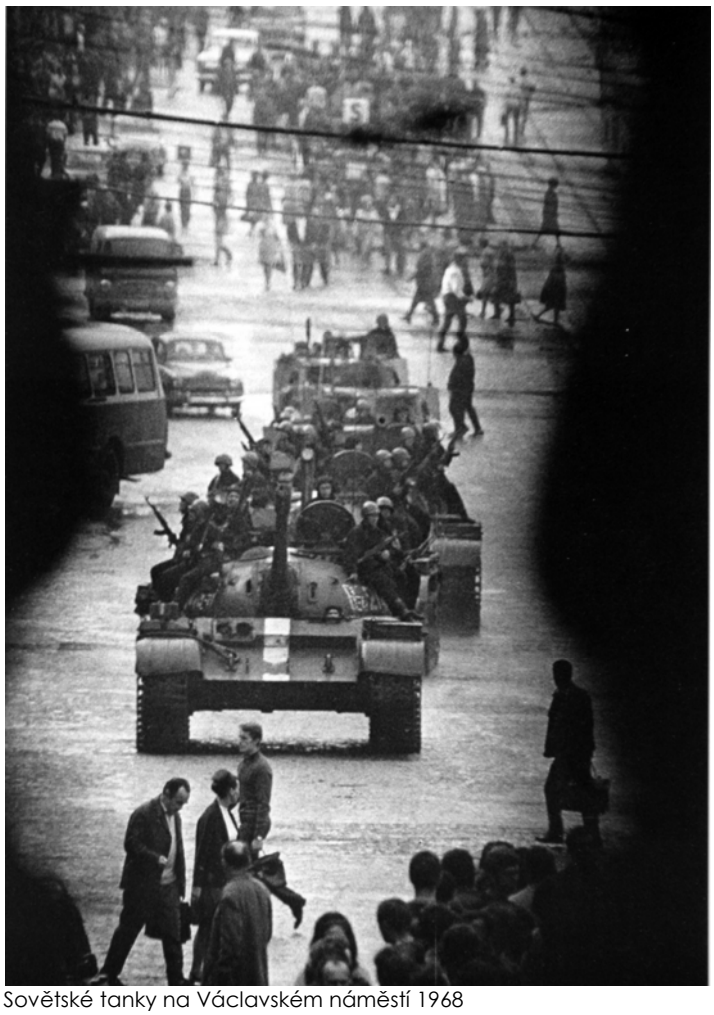
Na nádraží Braník 1963



Koncert Alexandrovců, Praha 1962



Ludgeřovice, První svaté přijímání 1968



Sovětské tanky na Václavském náměstí 1968



Před palácem kultury, Varšava 1962

Pavel Dias

Další významnou osobou, kterou přivedl Leoš Nebor do redakce Maldého světa, byl Pavel Dias. Narodil se 9. prosince 1938 v Brně do nešťastné doby. Jeho rodina za války úzce spolupracovala s partyzánskými skupinami, kterým dodávala léky a další nezbytné věci. Malý Pavel se tak často stával účastníkem situací plných rizika a nebezpečí.



MUDr. VLADIMÍR BARTÁK

O lásce v našem životě

(VÝŇATEK Z KNIHY: „ČTENÍ PŘED MANŽELSTVÍM", KTERÁ VYJDE V NAKLADATELSTVÍ „MLADÁ FRONTA")

„Přece mne nakonec musí mít ráda, to by v tom byl čert, aby neměla," říkal si jeden takový dobrý hoch. Ačkoliv se dívka netajila svým odmítavým postojem, chodil dál vytrvale s pugétky a psal psaníčka a vlichocoval se rodičům a nakonec špehoval a stopoval. Když se mu vdala za jiného, nesmírně se divil, že zhrdla jeho tak velkou láskou.

Dívky svou dosavadní výchovou bývají vedeny k menší aktivitě v navazování známosti, a to je taky chrání před nedůstojným vnucováním. To je jediná výhoda, kterou vykupují tím, že se svými sympatiemi, zamilovaností i láskou se spíše skrývají než chlapci.

Vyskytnou se však také výtečníci, kteří se snaží získat lásku přímým vydíráním. Jsou to slaboši a sobci, kteří vyhrožují sebevraždou, jindy zase skandálem v zaměstnání, vyvolávají scény a předvádějí srdeční nebo nervové záchvaty, jen aby partnera zastrašili a přiměli ho, aby pokračoval v známosti.

K tomuto velmi trapnému způsobu se uchylují nejen muži, ale i ženy. Když partner takovému útoku a nátlaku podlehne a dojde mezi nimi k mileneckému vztahu nebo dokonce k manželství, nebývá takové spojení šťastné jako ostatně každý takový vztah bez lásky. Nejhorší je, že slaboch je svým vítězstvím posazen na koně – poznal, v čem spočívá jeho síla a celé další soužití bývá poznamenáno neustálým drobným i větším vydíráním.

Někteří lidé se snaží lásku vynutit, jiní zase nesprávně se domnívají, že ji mohou za každou cenu udržet. Hovořili jsme již o tom, že během známosti se mohou city partnerů rozcházet a že může u jednoho nebo druhého dojít k ochladnutí. Tu jsou zase slaboši ochotni k vyděračským scénám, dochází k přemlouvání, k pláči, k prosbám i hrozbám, k nejrůznějšímu nátlaku. Dokonce i velmi jemné ženy se dovedou zachovat jako lítice, cítí-li, že jejich láska je vážně ohrožena. Rozhodně ani výčitky a hádky a ovšem ani hrubosti a nadávky neudrží to, co buď vůbec nebylo, anebo co se beznadějně

FOTO PAVEL DIAS

Fotografie Pavla Diase pro Mladý svět

Diasův dědeček byl za války vězněn v koncentračních táborech Osvětimi a Buchenwaldu. Po skončení války se však vrátil ke své rodině do Brankovic. Právě tyto skutečnosti a vyprávění svého dědečka ho v pozdější době vedly k návštěvě těchto míst, ze kterých přináší rozsáhlé obrazové svědectví, které později zpracoval ve svých cyklech zabývajících se problematikou koncentračních táborů a následné židovské problematiky koncem devadesátých let.

V roce 1954 ukončil základní školu a byl přijat na gymnázium v Gottwaldově. Dias dobře kreslil, a podle pedagogů byl také velmi talentovaným žákem. V roce 1955 se rozhodl přestoupit na Školu uměleckých řemesel v Brně, kterou po úspěšném přijetí a studiích dokončil v roce 1958. Zde odmaturoval v oboru fotografie. Na jeho fotografickou orientaci měl zásadní vliv profesor Karel Otto Hrubý, u něhož Dias studoval.

V roce 1955 začal Dias pracovat na svém prvním ucelenějším souboru fotografií z prostředí obyčejných lidí z vesnic, při jejich každodenních činostech pod názvem „Valašsko".V druhé polovině padesátých let se mu dostává do rukou katalog Steichenovy světové výstavy „Family of Man". Tato humanistická publikace ho výrazně ovlivnila v jeho další tvorbě.

Již během středoškolských studií začal spolupracovat s novinami a časopisy. Fotografoval pro brněnský deník Rovnost, později pro Mladou frontu, Svět v obrazech, Vlastu a Mladou vesnici. Při své praxi se setkává také s filmovou tvorbou, kterou absolvuje jako asistent kamery při natáčení filmu „Vynález zkázy".

Střední školu ukončil souborem dokumentárních fotografií z let 1957 -1958 z prostředí Brna s názvem „ Brno – život města" města, ve kterém po celou dobu studií žil. V roce 1958 byl přijat na katedru filmového a televizního obrazu Filmové fakulty Akademie múzických umění (FAMU). Tehdy však ještě nebylo možné studovat fotografii jako samostatný obor. Zde se již v prvním ročníku setkává s monografií Cartier-Bressona. Tato publikace měla dle Diasových slov zásadní význam pro jeho tvorbu, neboť se začal vážněji zajímat teorií, aplikaci rozhodujícího okamžiku. Jeho příchod do Prahy a náhlý vpád do samotného centra dění velkého města, plného výstav, divadel a kulturního vyžití, se stal jeho hlavní hnací silou. Během studií si i zde rozšiřoval svou spolupráci s novinami a časopisy. Postupně se setkával s množstvím významných osobností naší novinářské fotografie, k nimž patří například Karel Hájek,

Vilém Kropp či Leoš Nebor. Při svém studiu a zpracovávaní ročníkové práce na téma Valdštejnská zahrada mu však v laboratořích Československé televize špatně zpracovali natočený materiál, a proto se rozhodl, stejně tak jako jeho kamarád a pozdější spolupracovník Miroslav Hucek, práci neodevzdat a školu opustit.

V roce 1959 nastupuje jako fotoreportér Barrandovských filmových ateliérů. Zde fotografoval jedny z prvních hudebních klipů „Sedm klobouků na Prahu" aj. V roce 1960 uspořádal se svými dvěma přáteli, kteří postupně stejně jako on opustili FAMU, společnou výstavu „Chceme vidět život ve všem". Zhruba po roce se Dias setkává s Jánem Šmokem, který mu nabídl možnost návratu na FAMU a opět studovat na katedře kamery, přičemž mu navíc byla povolena specializace na výtvarnou fotografii. Po třech letech v roce 1964 Dias svá studia úspěšně ukončil a stal se tak prvním absolventem FAMU se specializací na fotografii.

V druhé polovině šedesátých let získal cestovní pas s výjezdní doložkou, což mu umožnilo cestovat do zahraničí. V letech 1967 – 1968 navštívil Francii, Indii, Nepál, Egypt, Mongolsko, Itálii, SRN. Srpen roku 1968 však pro něj znamenal zásadní zlom a stejně jako pro všechny obyvatele Československa, tak i pro něj, to byla obrovská, nepochopitelná rána. Během prvních okupačních dnů byl vzniklou situací natolik zasažen a naplněn dojmy, že nebyl schopen fotografovat. Po zklidnění situace se vrátil za rodinou do Brna.

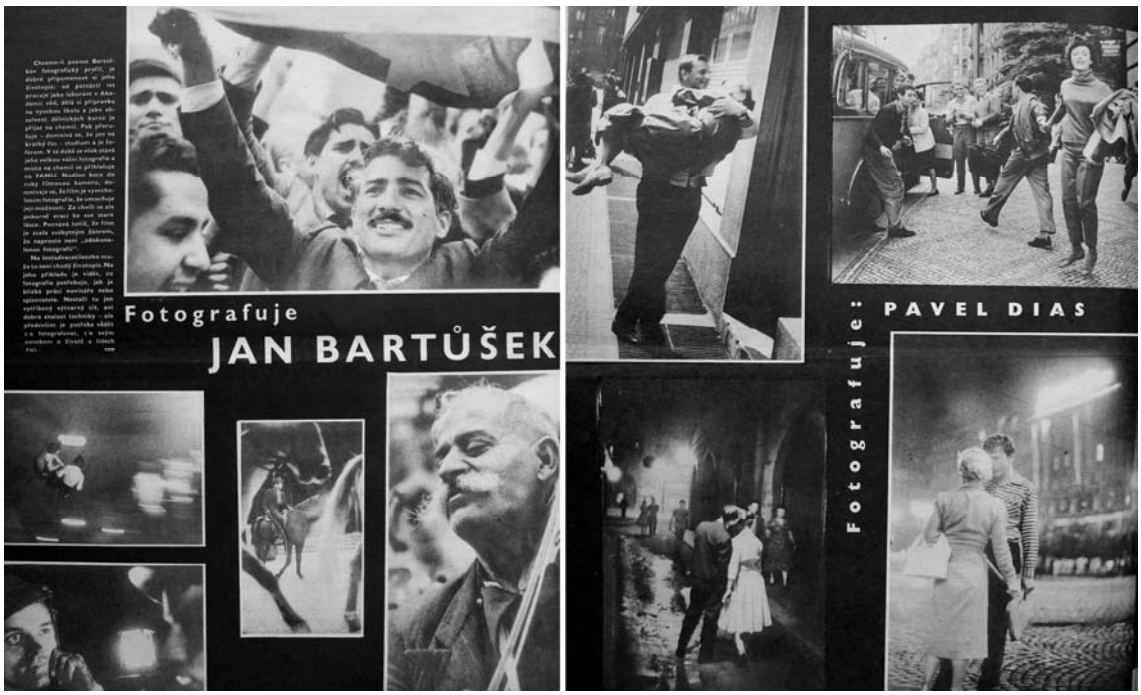
V polovině září 1968 odjel na destidenní pobyt do Paříže. Po všech svých četných cestách po nejen evropské cizině byl Paříží osloven tak silně, že v roce 1968 vytvořil širší soubor fotografií, dokumentární fotografickou esej, *Reminiscence na Paříž*. Tento pobyt se pro Diase stal také první příležitostí k emigraci. Od této možnosti však velmi rychle opustil vzhledem ke své rodině, která žila v Československu. V roce 1989 pak pod stejným názvem uspořádal samostatnou výstavu v Boskovicích. Z postřehů Ludvíka Kundery k tehdejší výstavě a k autorovi ocitujme zejména tyto věty:

"Jeho fotografie navozují většinou příběh. ….Má zbystřený smysl pro lidské houfování v okamžicích po zjitřených událostech a před vstupem do džungle budoucna….Paříž nevidí v technicistních zázracích, nýbrž skrze tváře zryté děním, věkem, prací, osudem"

http://www.paladix.cz/clanky/pavel-dias-nejen-o-parizi.html?PLXID=57f25b5ed5cfeaaf72fa773772cc975d

Z dalších jeho souborů fotografií uveďme již zmíněné Vesnice-domov (1955 - 58), Brno-život města (1956 - 64), ale také Zlínské návraty (1958 - 98), Slavnosti víry a naděje (1964 - 97), Torzo-koncentrační tábory (1963 - 1995), Panelová klec (1964 - 84), Reminiscence na Paříž (1968) a v 70. letech pak Svět koní, svět lidí / Tvář dostihu / Koně –formule 1/1 (1975 - 85), Osiřelá sousedství / Židovská Morava / Hlubiny paměti (1998 - 2002).

Dias se stal autorem, který se v plné míře hlásil k nové vlně humanistické fotografie a právě Mladý svět mu umožnil publikovat větší koncepčně pojaté reportážní celky. Pavel Dias svými snímky představoval ideálního spolupracovníka, neboť jeho zaměření na živou fotografii vyhovovalo tehdejšímu konceptu tohoto časopisu. Dias sice Neborovu nabídku v roce 1961 na místo kmenového fotografa nepřijal, neboť pro něj bylo důležitější dokončení studií na pražské FAMU, avšak externě s časopisem spolupracoval. Začátkem šedesátých let přivádí do redakce svého přítele Jana Bartůška, který s Mladým světem léta také spolupracoval. V době, kdy měl Pavel Dias zájem stát se kmenovým pracovníkem, nedoporučil ho do funkce Miroslav Hucek z oprávněné obavy ze ztráty vlastního postavení v časopise. Mezi první otištěné Diasovy snímky patří fotografie z výstav „Mládí" a „Brno – život města ".



Fotografie otištěné v Mladém světe.

Dále můžeme uvést reportáže z povodní na Slovensku v roce 1965 nebo fotografie z pohraničí 1967.

Jeho fotografie byly použity také na titulních stranách časopisu. Mimo jiné vytvářel fotografické eseje, z nichž k nejznámějším patří soubor o bývalých koncentračních táborech pod názvem „Torzo“. Tento soubor se rozhodl fotografovat již při svých studiích na FAMU, kdy na školním zájezdě navštěvuje Buchenwald u Výmaru.



Fotografie Pavla Diase na obálce Mladého světa

Téma koncentračních táborů ho velice zasáhlo, neboť si uvědomovall prožitky z dětství a vyprávění svého dědečka, který byl v těchto táborech na nucených pracech. Jeho systematičtější práci na tomto projektu můžeme datovat od roku 1965, kdy navštívil Osvětim, následně pak v roce 1968 tábor Mauthausen, dále tábory Dachau či Majdanek. Na fotografiích můžeme vidět přes nejrůznější pohledy budov a trosek lágru, po pohledy návštěvníků až k portrétům vězněných, kteří se po čase opět setkávají na místech svého věznění. První výstava fotografií z prostředí koncentračního tábora v Osvětimi se konala v červnu roku 1979.

Později pak realizoval další široce koncipované celky fotografií, například Židovská Morava a Slezsko či Židovské Čechy. Přináší také fotografie z pohřbu Jana Palacha z ledna 1969, které byly následně publikované v časopise Svět v obrazech. .

Z dalších jeho úspěchů můžeme uvést získání bronzové medaile na festivalu ve Vídni v roce 1958 a v pozdějších letech Osobnost Interkamery 1995, úspěchy na Czech Press Photo a jiné.

Diasovy schopnosti fotoaparátem zachytit dramatické a zlomové okamžiky, výstižně a každému srozumitelně, ale i zpracovat jak dynamické, tak statické scény tak, aby působily esteticky a přitom "lidsky promlouvaly", spolu s jeho talentem kreslíře a malíře, vyústily také v četné případy jeho spolupráce s filmem. Namátkou zmiňme filmy Sedmikrásky (1967) a nebo Dědictví aneb Kurvahošigutentag (1993) Věry Chytilové, nebo filmy Zdeňka Sirového Smuteční slavnost (1966), Černí baroni (1990) a další, a nebo filmové dokumenty z let 1990 - 1994, v nichž byly použity Diasovy fotografie.

http://www.paladix.cz/clanky/pavel-dias-nejen-o-parizi.html?PLXID=57f25b5ed5cfeaaf72fa773772cc975d

Koncem šedesátých let a v průběhu let sedmdesátých se pak vážněji věnuje tématu koní. Toto téma se mu jevilo jako méně konfliktní, nenásilné a maximálně pozitivní, na rozdíl od svého souboru "Torzo", se kterým měl po osudném roce 1968 značné potíže jak s publikováním fotografií, tak i s jeho zpracováním na stránkách tisku. Toto téma se později stává, vedle již zmiňovaného souboru „Torzo", jednou z jeho nejrozsáhlejších prací. V roce 1985 mu pak vychází v nákladu sedmdesát tisíc kusů kniha „Koně formule", která je věnována právě koňským dostihům. V sedmdesátých letech pak navštěvuje závodiště v Ascotu a Epsomu. Na jeho fotografiích můžeme vidět jak hlavní scénu závodů, tak především vše o zákulisí zdejších proslulých dostizích. Zajímá ho hlavně dění před závody. Sleduje návštěvníky pomalu trousící se na tribuny, dámy v kloboucích všeho druhu, příslušníky královského rodu společně s jejich doprovodem. S mistrovským umem zachytil atmosvéru očekávání těsně před vypuknutím samotného závodu, nervozitu, davovou

psychózu, soustředěné tváře žokejů a nervózních bookmakerů. Po skončení samotných závodů zachycuje nástup sběračů odpadků, kdy noblesnost závodů vystřídají motorkáři či lidé kočující v karavanech. Pavel Dias zde vytvořil soubor, ve kterém zachytil tradiční britskou zábavu a originalitou svého pohledu také drsnou pravdivost odvrácené strany.

Výstavní činnost (výběr)

- 1979, Tvář dostihu

- 1979, Torzo holocaustu

- 1989, Retrospektiva Pavla Diase

- 1989, Reminiscence na Paříž

- 2001, Zlínské návraty

- 2003, Hlubiny paměti

- 2003, Památky židovské kultury na jihovýchodní Moravě

- 2006, Pavel Dias: Padesát let s fotografií

-2009 Galerie Langhans, Praha

http://cs.wikipedia.org/wiki/Pavel_Dias

Fotografie – Pavel Dias



Život města, Brno 1956



Život města, Brno 1957



Mongolsko 1965



Širokorozchodná 1967



Z cyklu Torzo 1965



Z cyklu Torzo 1965

Dokumentární fotografie autorů živících se jako volní fotografové

- Dagmar Hochová

- Miloň Novotný

- Vaclav Chochola

- Josef Koudelka

- Markéta Luskačová

Dagmar Hochová

Dagmar Hochová se narodila na pražské Štvanici v roce 1926 jako třetí dítě v rodině. Vyrůstala v dobrém sociálním zázemí s pocitem bezpečí. Otec pracoval jako šéfredaktor Národních listů a později v Univerzitní knihovně. Již v mládí měla zálibu ve sledování dění kolem sebe respektive někde v koutku sledovala lidi v zahradě, pozorovala návštěvy přicházející do jejich domu a se zájmem pozorovala, jak se pohybují, jaké mají výrazy, gesta, apod.

Začátkem války, když se rodiče rozhodovali, co by mohla studovat, tak je právě tato záliba přivedla k myšlence, aby studovala grafickou školu, obor fotografie.

Sama fotografka tvrdí, že měla to štěstí, že právě v době jejích studií působil ve škole Jaromír Funke, který byl pro ní osobnost nejen po stránce fotografické, ale především diky svému rozhledu způsobil, že se Dagmar Hochová rozhodla u fotografie zůstat.

V této době nevlastnila ani fotoaparát, tudíž její cesta k fotografii vedla přes školní fotoaparát o rozměru 18x24, kterým se však plnili pouze školní cvičení, jako např. struktura, prostorové fotografie apod. Během války se škola uzavřela a Dagmar Hochová byla spolu se svými spolužáky totálně nasazena na Brrandov k vyvolávacím strojům. Jednou z jejich spolužaček

byla i Emílie Medková. Po válce a návratu do školy vedl školu Josef Ehm, neboť Funke během války zemřel. Po absolvování školy získala výuční a mistrovský list a byla přijata do firmy Ilek a Paul zabývající se reklamní fotografií. Tato práce ji však vůbec nenaplňovala. Po roce poznala Jána Šmoka působícího v té době na pražské Famu, který ji přemluvil ke studiu, kdy po absolvování přijímacích zkoušek začala v roce 1947 studovat. Ve škole se ji velice líbilo až do osudného února 1948, kdy jak říká skončila svoboda. V době studií ji velice zaujaly neorealistické italské filmy. Po ukončení školy měla přijmout umístěnku do zaměstnání jako všichni ostatní, což odmítla, neboť měla pocit, že není vhodná pro kolektivní práci a navíc se chtěla vrátit k fotografii. Tato situace však nebyla jednoduchá, ale naštěstí se začal vytvářet Svaz výtvarných fotografů v čele s Josefem Proškem. Dále tam působili také Tibor Honty, Josef Sudek a Josef Ehm.

Pravděpodobně z nařízení vyšších orgánů bylo zapotřebí, aby zde figurovala také žena, a snad proto si vzpomněli na Dagmar Hochovou. Autorka fotografovala reportáže pro časopis Vlasta. Navštěvování nejrůznějších míst, jako například škol, továren, dolů, vepřínů, ji přivedlo k poznávání života lidí jak v pracovním porocesu, tak i ve volném čase. Později fotografovala pro Literární noviny, které seskupovaly i další fotografy, z nichž nejznámější byl Miloň Novotný. Pro tyto noviny vytvářela reportáže. V roce 1967 pro ně fotografovala významné osobnosti tehdejší doby. Fotografovala např. Jana Drdu, Jaroslava Seiferta, Arnošta Lustiga, Ivana Diviše a mnohé další.

Vytvářela fotografie čtvercového formátu pomocí fotoaparátu Flexaret Odmítala tzv. nahrávání fotografií. Jak říká: ***„Opravdu jsem nesnášela, pokud někdo daný záběr nestihl ,aby scénu znovu zopakoval. Měla jsem pocit, že tato manipulace nevypovídá nic o skutečnosti a to jsem odmítala.“***. Jejím prvním cyklem byly fotografie z Matějské pouti, na kterou měla vzpomínky z dětství. Svými fotografiemi chtěla vyjádřit pouťovou atmosféru, její vnitřní život, který se zcela odlišoval od toho venku. Děti byly autorčiným hlavním zájmem a hledala je všude, na Bílé

Hoře, Košířích, Karlíně. Nuslích. Na dětech ji učarovaly odlišnosti jejich hry. Zároveň však v těchto fotografiích zachytila druhý plán, politickou a společenkou situaci.

Tento přístup sdělování skutečnosti byl vzhledem k stávajícímu režimu velmi obtížný, ale ani tyto skutečnosti ji neodradili a fotografovala nadále to, co ji zajímalo. Fotografovala oficiální akce, shromáždění, avšak z kritické pozice pozorovatele. Tyto záběry však byly snímány tak, že je nebylo možno v této době otisknout v novinách.

Tématu dětí se věnovala v letech 1956 – 1960, neboť v nich viděla přirozenou svobodu, snad jedinou, která se v této době našla. Autorka však považuje děti za osobnosti jen do té doby, než je společnost „*pokřiví, přemůže nebo přidusí*". Toto je pravdivý fakt, který všechny tyto fotografie spojuje. Později se k tomuto tématu vrací v letech 1967 – 1987.

Dáša Hochová dětem rozumí. Ani na okamžik je nevnímá jako objekt jakéhosi sentimentu; děti jí jsou vždy partnery a ona je nadšena, když v nich nalézá životaschopnost, která jim v budoucnu pomůže rozvinout se v dospělou osobnost. Sleduje je mnohdy s radostnou jízlivostí, s porozuměním pro jejich přirozenou nenucenost, zároveň jim ale svou vitální přítomností dává podnět ke zvlášť pádnému projevení své podstaty.

PhDr. Marie Klimešová, 29. dubna 2001. http://cs.wikipedia.org/wiki/Dagmar_Hochov%C3%A1

V roce 1961 byla Dagmar Hochová oslovena Jindřichem Brokem ze Svazu výtvarníků, zda by neměla zájem odjet na tři měsíce fotografovat do Vietnamu. Souhlasila a společně s Václavem Chocholou odjela fotografovat Hanoj a jeho okolí. Dále měla možnost fotografovat v Itálii, kde ji velice zaujali tamnější lidé, kteří byli zcela jiní než jak sama říká: ***„těžkopádní Slované"***.

Rok 1968 pro ni znamenal mimo jiné také konec spolupráce s nejrůznějšími redakcemi, neboť pro další činnost bylo nutné podepsat oběžník, ve kterém souhlasí se sovětskou okupací. Zůstala na „volné

noze“ ale seznámila se ve svazu výtvarníků s architektem Bohuslavem Ryšlinkem. Ten věděl, že Hochová fotografuje děti, a proto ji požádal, zda by mu neposkytla nějaké své fotografie, které by následně mohli publikovat v nakladatelství Albatros. V dětském nakladatelství sloužily její práce jako ilustrace k dětským knihám. Od Ryšlinka se také naučila, jak sama říká : ***„fotografie řadit tak, aby měly správný kontext“***. Tato spolupráce autorce velice vyhovovala, neboť jí redakce nechávala volnou ruku a ona tak mohla fotografovat to, co ji opravdu zajímá a věnovat se tak svému celoživotnímu cyklu o dětech.

Fotografovala také na Slovensku, především pak spolu s Markétou Luskačovou ve slovenském Šumicacu oslavy velikonočních svátků, mapování církevních slavností a obřadů a mnohé další.

Setkávala se také s ostatními fotografy. Znala se s Pavlem Diasem, Miloňem Novotným, Josefem Koudelkou. Na fotografiích Dagmar Hochové můžeme vidět také snímky ze Sjezdu spisovatelů, uspořádaného v roce 1967, nebo fotografie studentských happeningů či fotografie prvomájových průvodů. V roce 1968 fotografuje skauty, stávky vysokých škol, pohřeb Jana Palacha, milicionáře pochodující ulicemi města. Fotografie z období sovětské okupace z roku 1968 ukazují vzdor, beznaděj, zlobu a do jisté míry také první známky společenské rezignace. Její představa o tom, že okupace národa probere lidi z iluzí o komunistickém režimu, byla mylná. Začalo dvacet let reálného socialismu bez iluzí.

Shrnutím nad její dosavadní tvorbou a životem můžeme říct, že Dagmar Hochová nechtěla být žádnou kronikářkou 20. století, která by svým dílem ukázala zásadní okamžiky v historii Československa. Vždy si však šla za svým a dělala jen to, za co by se později nemusela stydět. Odmítala kompromisy, a jak říká, *fotografovala vždy tak, aby její fotografie nemohly být otištěny v Rudém Právu*. Hochová, ač patřila k reportérské špičce, se rozhodla, že své kariéře neobětuje svědomí, a proto mnohdy fotografovala tzv. do šuplíku.

Na fotografiích Dagmar Hochové vidíme, že tito lidé svůj život nepromarnili. Fotografka k nim přistupuje se sentimentem, miluje i jejich nešvary, smíšené stránkyjejich existence, zajímají ji totiž ve své živosti.V letech potlačované svobody se obracelazejména tam, kde odmítnutí ze strany režimu bylo zvláště urážlivé. Vedle legionářů,věrným přes všechny perzekuce své úctě k Masarykově idey republiky, spatřovalavelkou hodnotu i v životě stárnoucích řádových sester pečujících v ústraní, takřka protivůli režimu, o mentálně postižené děti s laskavostí a lidskostí, které zesílila víra. Dnes mají tyto snímky vedle svých fotografických kvalit i hodnotu kulturního, historického a sociálního dokumentu. A zachycují mnoho cenných lidí, kteří vyjadřují autorčinu víru v národ, který byl mnohokrát zpochybňován a který má na svém kontě i mnoho neslavného.

Dagmar Hochová - Síla věku, Marie Judlová str. 5. KUKLIK, Praha 1996

Fotografie – Dagmar Hochová



Fotografie z let 1956 - 1966



Fotografie z let 1956 - 1966



Fotografie z let 1956 – 1966



Fotografie z let 1956 - 1966



Fotografie z let 1956 – 1966



Fotografie z let 1956 - 1966



Matějská pouť 1958 – 1960



Matějská pouť 1958 – 1960

Miloň Novotný

Miloň Novotný se narodil roku 1930 ve Štětovicích na Hané. Středoškolská studia na gymnáziu v Prostějově však nedokončil, neboť onemocněl vážným plicním onemocněním a musel být rok hospitalizován v léčebně ve Vysokých Tatrách. Zde se mu náhodou dostal do rukou fotoaparát, se kterým vytvářel své první snímky až této zálibě úlně propadl. Jeho učitelem se stal Josef Sudek, který mu společně s Jiřím Jeníčkem pomáhal s výběrem fotografií pro jeho první výstavu uspořádanou v Olomouci v roce 1956. V roce 1957 vychází jeho první fotografie v týdeníku Kultura. Po jeho příchodu do Prahy fotografoval pro noviny, časopisy, divadla. Pracoval pro Literární noviny a jiné redakce, které se s koncem stalinského „kultu osobnosti" orientovaly především na humanistickou fotografii. Tyto časopisy otiskly až pět set jeho fotografií ročně. Od roku 1958 se stává kandidátem a od roku 1966 členem fotografické sekce Svazu československých výtvarných umělců, což mu umožňuje živit se jako volný fotograf.

V roce 1966 se spolu s fotografkami Evou Fukovou a Marií Štechlovou účastnil fotografování knihy New York. Právě Marie Štechová patřila v šedesátých letech k předním autorkám. Vytvářela fotomontáže, akty a zabývala se i pouliční živou fotografií. Při prohlédnutí této téměř sto sedmdesáti stránkové publikace je Novotný zastoupen dvěma desítkami fotografií, na kterých vedle povinných snímků architektury vystupují i autorovy bezprostřední živé snímky. Marie Štechová zde přispěla především svými barevnými snímky.

Dalším bezpochyby významným vodítkem v jeho tvorbě se stala, jako u většiny jeho kolegů, agentura Magnum. Miloň Novotný je označován jako průkopník a dnes patří ke klasikům české humanisticky orientované fotografie 20. století. Není pochyb, že on sám byl stejně jako spousta jeho vrstevníků ovlivněn legendární výstavou Edvarda Steichena „Lidská rodina".

Miloň Novotný se řadí k fotografům, pro něž se stala fotografie posláním a lze jej přiřadit k humanistickým fotografům jako byli Hucek, Hochová, Luskačová či Koudelka.

Na svých cestách za fotografií nečekal, až bude někým vyslán fotografovat, ale na vlastní náklady podnikal nejrůznější cesty do zahraničí. Dnes můžeme vidět jeho snímky a postavičky jak z pražské periférie, tak fotografie z New Delhi, New Yorku, Tokia nebo Moskvy.

Významnou kapitolu jeho tvorby tvoří fotografie z turistického pobytu v Londýně. Snímky zachycují symboly a tradice Londýna, nový životní styl swingující mládeže, květinové děti, LSD apod. Miloň Novotný si ve své tvorbě všímá také nejrůznějších „pábitelů" , fotografuje pouliční muzikanty, děti, zlatou mládež. Na jeho fotografiích můžeme také nalézt téma lidské samoty, okamžiky nečekaných setkání či zachycení prchavých okamžiků života.

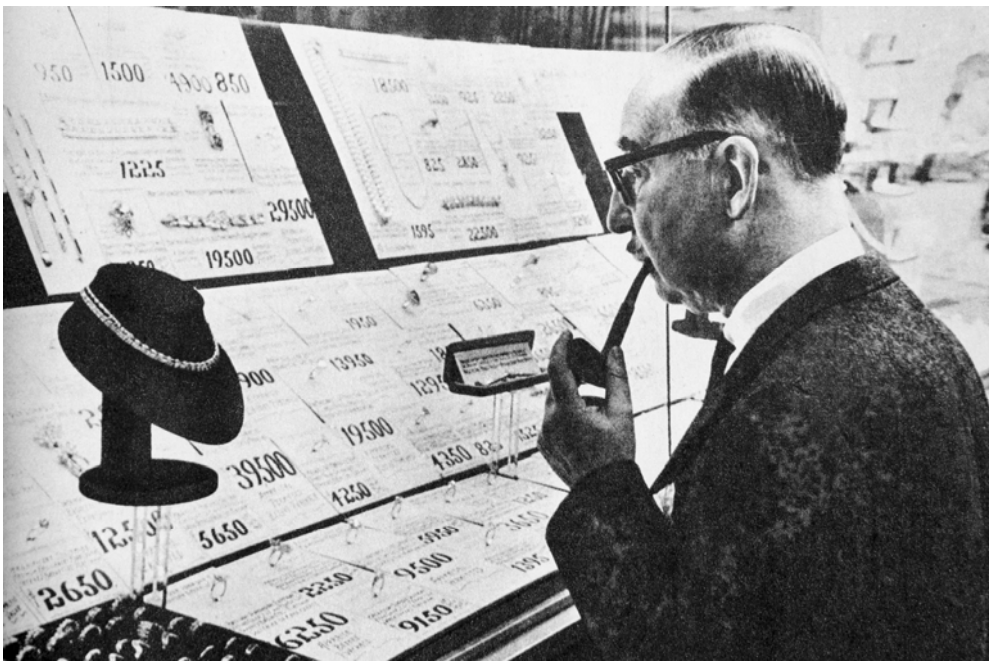
Pokud bychom se pokusili porovnat styl fotografování a životní osudy Miloně Novotného a o rok mladšího Gustava Aulehly, zjistíme mnoho společného. Oba autoři své dětství prožili na venkově. Novotný stejně jako Aulehla prošel v mládí nepříjemným plicním onemocněním s nutností dlouhodobé hospitalizace, která do značné míry odřízla oba autory od zbytku okolního světa. Oba tak hledali způsob, jak se vymanit z prostředí, které v člověku probouzelo pocit samoty a úzkosti. Oba našli jako spřízněnou duši „fotografii" a prostřednictvím fotografování se dostávali z šedi sanatoria. Novotný se po svém uzdravení rozhodl odjet do Prahy, do samotného centra kulturního dění, a pokračovat v tom, co započal. Zde si také velmi rychle všimli jeho nesporného talentu. Aulehla, na rozdíl od Novotného, dokončil studia a odstěhoval se za prací do Krnova. Tento okamžik se zdá být rozhodujícím ve skutečnosti, proč Novotného známe jako ikonu české dokumentární fotografie, kdežto Aulehlu široká veřejnost teprve objevuje.

Dnes však Aulehlovy fotografie vnímáme se stejným obdivem a pokorou, neboť nejsou pouhým zobrazením skutečnosti, ale povznáší se nad

rámec obyčejné kronikářské fotografie. Z jeho fotografií na nás působí nesporný autorský záměr a cit pro vystižení bezprostředního okamžiku. Otázkou je, jak by se Gustav Aulehla vyvíjel jako profesionální fotograf? Tato otázka však není úplně na místě, neboť Aulehla vyznával jinou životní filozofii. Gustav Aulehla se oženil měl děti, dům a byl tzv. klasičtějším, rodinným typem člověka, který potřebuje svou jistotu a to by mu práce volného fotografa jistě neumožňovala.

Miloň Novotný zemřel v roce 1992.

Fotografie – Miloň Novotný



New York 1966


New York 1966



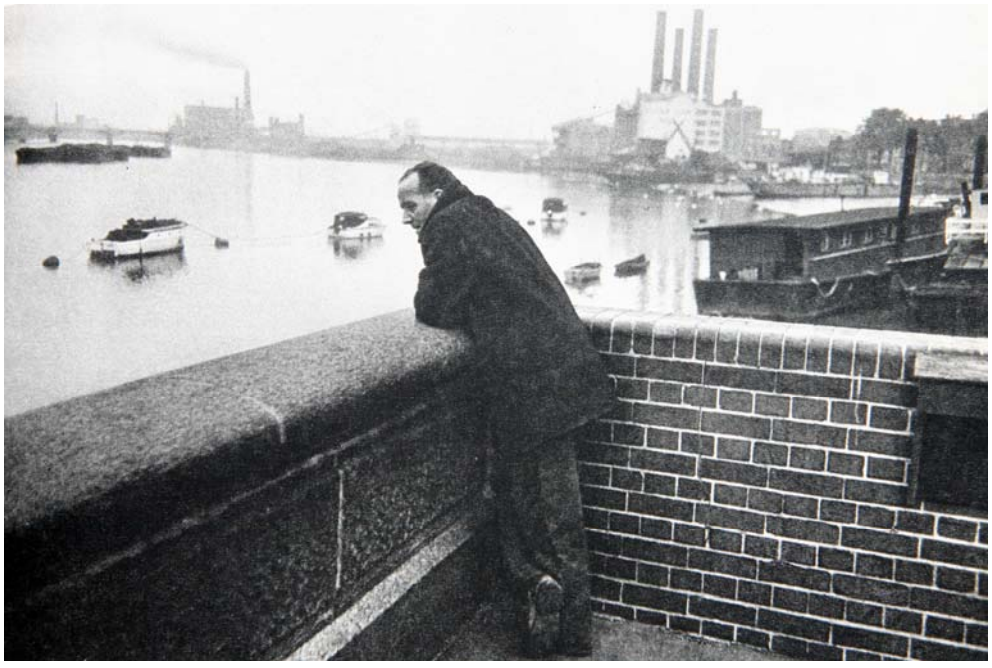
New York 1966



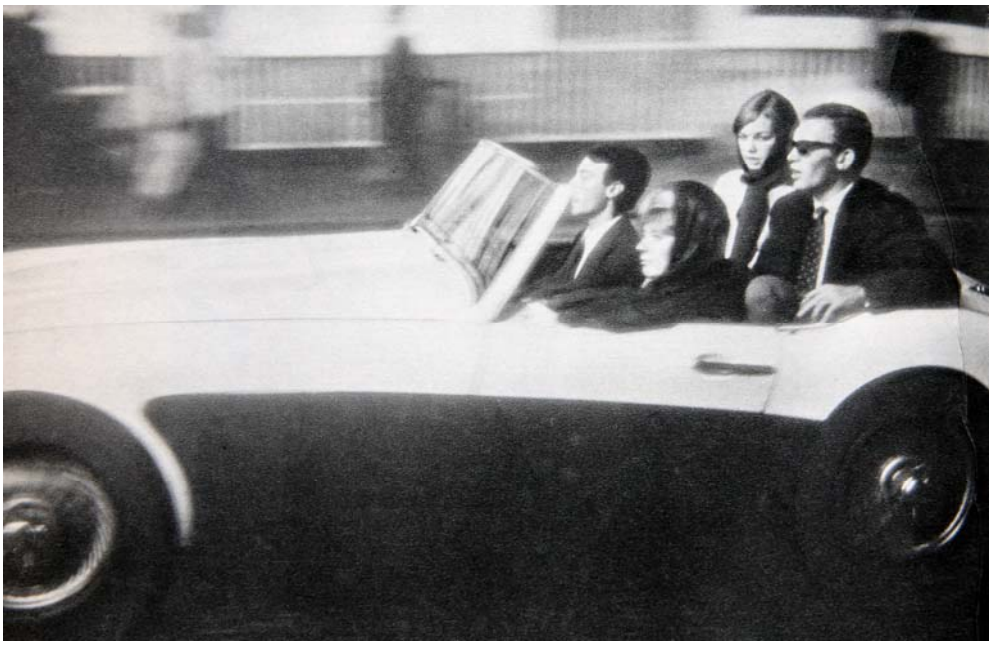
New York 1966



Vlak do Silvertownu, Londýn



Nábřeží v Chelsea



Noční jízda



Hyde Park

Václav Chochola

Další výraznou postavou na poli profesionální fotografie 50. -60. let byl bezpochyby také Václav Chochola. Narodil se 30. ledna 1923 v pražské Libni. V oblasti fotografie se začal pohybovat již během války a fotografoval prakticky celý svůj život. Studoval reálné gymnázium v Libni, později však přechází do fotografického učení fotoateliéru O. Erbana na Letné a současně navštěvuje fotografickou třídu Grafické školy v Praze na Smíchově. Od roku 1939 Chochola již publikoval v denním tisku. Později působil jako sportovní reportér. Na jeho reportážích ze sportovního dění vidíme sportovce při jejich výkonech, fotografoval také Emila Zátopka. Z oblasti sportu dokumentuje motoristické závody, atletiku, cyklistické závody, šerm, fotbal, hokej. Svá díla vydává také knižně. V roce 1943 Chochola otevírá první ateliér v centru Prahy a stává se externím fotografem Národního divadla, Divadla na Vinohradech, Uranie, Prozatímního a Intimního divadla a dalších scén. Ve své tvorbě volně navazuje na program umělecké Skupiny 42, na civilní poetiku všedního dne. Pro Chocholu byl důležitý bezprostřední styk s kulturním děním. Ve své tvorbě se také inspiroval surrealismem, civilismem či poválečným existencionalismem.

V roce 1945 fotografuje Pražské povstání, konec války, spolupracuje s nahrávacím studiem Supraphon a Divadlem Jana Wericha a Jřího Voskovce. Ve stejném roce získává „tovaryšský list" a zakončuje své působení v ateliéru na Letné. Od roku 1949 byl člen Svazu československých výtvarných umělců, kterým byl společně s Dagmar Hochovou vyslán fotografovat do Vietnamu. Během své tvorby se zabýval portrétováním nejen českých, ale také řady význačných zahraničních uměleckých osobností. Portrétoval světové osobnosti, ke kterým patří například hudebník Louis Armstrong, Brassai, Salvador Dalí, Man Ray, Bohumil Hrabal, Miloš Kopecký, Milan Kundera, Karel Ludwig, Josef Sudek. V jeho portrétech se mu podařilo s nepatrným naznačením prostředí zachytit povahu portrétovaných osobností. Ve své tvorbě

vytvářel také fotogramy, montáže i roláže. Jeho akty se staly součástí základního fondu české fotografie.

Soustředil se především na pražskou periferii, pořizoval snímky Libně, okolí Vltavy a dalších míst. Fotografuje hrající si děti, zachycuje atmosféru ulic. Mnohdy fotografuje také v protisvětle, přičemž osoby či předměty zachycené v popředí se slijí do jednorozměrných obrazců, což umocňuje scenérii celého záběru.

Václav Chohola byl osobnost české fotografie bilancující mezi výtvarným uměním, dokumentem a prostou žánrovou fotografií. Zemřel v roce 2005.

Fotografie – Václav Chochola



Rybář na Vltavě 1958



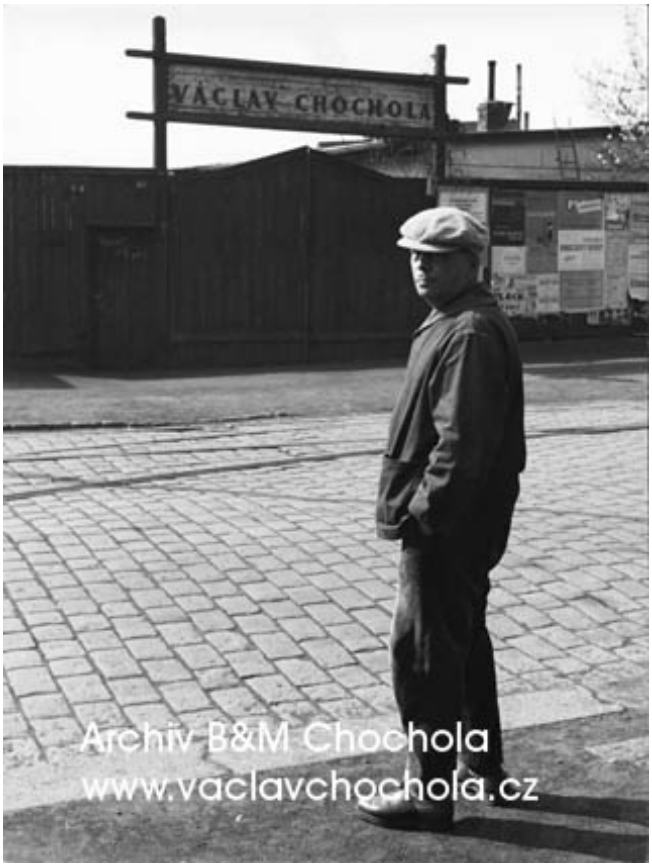
Podvečer na křižovatce 1958



Slepá ulice, Libeň 1955



Dětské hry 1959



František Tichý, Libeň 1957



Levitace vedra 1963

Josef Koudelka

Josef Koudelka svým věkem patřil v 60. letech k autorům velmi mladým, na rozdíl od Diase, Hucka, Aulehly a dalších. I přes své mládí a svou činorodost v oblasti fotografie byli již v této době na vysoké úrovni, srovnatelné s úrovní zkušenějších kolegů, fotografů. Jedná se tedy o významné představitele, které není možno opomenout.

Josef Koudelka se narodil roku 1938 v Boskovicích a zálibu ve fotografování začal rozvíjet již během mládí, kdy fotografoval svou rodinu a okolí domova. V roce 1961 dokončil studia na ČVUT a začal pracovat jako letecký inženýr. Tomuto zaměstnání se věnoval až do roku 1967.

Poprvé se setkáváme s tvorbou Josefa Koudelky na jeho výstavě fotografií ve foyeru divadla Semafor v Praze v lednu 1961. Na této výstavě se Koudelka prostřednictvím kritika Jiřího Jeníčka, jenž výstavu zahajoval, seznámil také s kunshistoričkou Annou Fárovou, která mu v nemalé míře pomohla prosadit se na poli fotografickém. Výstava ukázala pražskému publiku novou tvář československé fotografie. Anna Fárová v knize nazvané „Koudelka" charakterizuje fotografa s nezvyklou silou výrazu, originální vizualitou, blížící se moderní grafice, nevšední tvarovou invencí a zcela neotřelým projevem. Zbůsob vnímání fotografického obrazu vytváří z Koudelky autora, odlišujícího se od ostatních do této doby známých autorů působících v této době v Československu.

„…Josef Koudelka není běžný fotograf… Nezpodobujeskutečnost jeká je, nýbrž jak si jí představuje a jak ji cítí… Nejvíce ho upoutává to, co se reálné situaci nepodobá, co se běžnému a navyklému vidění vymyká… Silná snaha abstrahovat, stylizovat… Touha po dokonalosti… Námět fotografuje pro jeho výtvarnou pozoruhodnost… Skutečnost, kterou fotografuje, překonává a podřizuje svému estetickému cítění…" (1965)

Fárová, Anna: Koudelka. Torst 2006.

Touto výstavou začíná také Koudelkova spolupráce s měsíčníkem Divadlo, kdy si jeho fotografie vyžádal pro obálky tohoto časopisu tamní grafik Libor Fára. Jeho snímky měly na úvodních stránkách především dekorativní charakter abstraktního typu. Dále zde přispíval svými reportážemi, přičemž za vrchol spolupráce jsou považovány fotografie z představení Krále Leara, které proběhlo v roce 1964 v Národním divadle v Praze. Námětům z divadelního prostředí se Josef Koudelka věnoval až do roku 1970, kdy odchází z vlasti. Toto téma ho velice oslovilo, neboť zde mohl pracovat jako nezávislý fotograf a získal tak určitou finanční jistotu. V tomto prostředí nacházel zajímavá témata, získával zde technické zkušenosti a otevřely se mu dveře do přažských uměleckých kruhů. Své snímky pořizoval v Divadle Na zábradlí, Divadle za branou, se kterým začal spolupracovat roku 1965 pod podmínkou, že své snímky bude realizovat pouze na místech, která si sám zvolí a to i na jevišti, přímo mezi herci, a jen když budou hrát naplno. Vznikly tak autentické fotografie odproštěné od reality, kdy herci na fotografiích působí jako by svou roli skutečně žili.

Další významné fotografické téma, kterému se věnoval v letech 1962 – 1970, byl cyklus o Romech nazvaný „Cikáni". Kniha se nezabývá etnickými rozdíly, zvyky či mravy, ale ukazuje jiný čas, který jako by existoval mimo náš prostor. Tato práce se pro jeho utváření stala hlavním těžištěm. Fotografie se viditelně odlišují od zbůsobu fotografování v tehdejší době, zejména pak od zbůsobu fotografování, jaký uznává Cartier Bresson či Robert Frank. Anna Fárová se v publikaci pod názvem „Josef Koudelka", vydaná nakladatelstvím Torst, k Koudelkově inspiraci či ovlivnění světovými fotografy vyjadřuje takto: ***„Jestli jej skutečně něco zaujalo, byla to činnost fotografů v projektu Farm Security Administration, takzvaná Hořká léta z třicátých let. Bressonovy fotografie mu připadaly příliš psychologické, založené na pomíjivosti okamžiku. Psychologie náhodilosti Koudelku nezajímá."***

Postavy na fotografiích směřují svůj pohled do objektivu, využívá čelní záběr, kdy fotografovaná osoba mnohdy působí ve středu fotografované scény vystupující na pozadí. Michel Frizot se k tomuto způsobu fotografování vyjadřuje v knize „Cikáni“ následovně:

„Subjekt zde působí sám sebou, potvrzuje svou přítomnost i svůj souhlas s pořízením snímku. To on jako by fotografovi přikazoval daný úhel pohledu, a ne jiný, i když mu zároveň ponechává jeho iluzi velkého organizátora.“

Za další nosné téma Koudelkovy tvorby můžeme považovat fotografie z osudného srpna 1968, kdy Koudelka fotografuje invazi vojsk Varšavské smlouvy a následné demonstrace či pohřeb Jana Palacha.

Tyto fotografie se mu za pomocí Anny Fárové podařilo propašovat ze země a následně pak byly, po jeho emigraci, distribuovány agenturou MAGNUM. Podepsány však byly značkou „P.P“. (Prague Photographer), neboť nebylo žádoucí skutečného autora, vzhledem k situaci a rodině žijící v Československu, odhalit. Tyto fotografie se však staly ikonou tehdejší události a symbolem odporu. Později za tyto snímky získal zlatou medaili Roberta Capy.

O vznikajících říjnových událostech se dozvěděl od své kolegyně Marie Lakatošové z časopisu Divadlo, která mu okolo druhé hodiny ranní zavolala. Dnes, s odstupem času a pohledu na fotografie oné události, mužeme mít pocit, že se autor při svém fotografování nepohybuje v mezích bezpečnosti, ale že tuto hranici mnohdy překračuje. Samotný autor se k těmto událostem v rozhovoru pro Český rozhlas vyjadřuje takto:

„Těžko si pamatovat přesně, jak člověk reagoval před čtyřiceti lety, ale myslím, že to, co se stalo, bylo něco tak nesmírně důležitého a tak iracionálního, že jsme se také chovali iracionálně. To, co se dělo, bylo tak silné, že ti "herci", to znamená Rusové a lidé, kteří bránili prvním obojživelníkům, aby přijely k rozhlasu, si mě možná vůbec

neuvědomovali. První reakce byl tak obrovský zmatek, že jsem v prvních okamžicích mohl dělat jisté věci, zvláště u těch Rusů.“

http://www.rozhlas.cz/1968/aktualne/_zprava/485858

Za své nejlepší fotografie z tohoto období pak Koudelka považuje dvě fotografie. Na jedné můžeme vidět dva mladíky s praporem před rádiem a na druhé pak mladého člověka, který odhaluje hruď, kdy Rusové vylézají z tanku, přičemž jeden na něj míří samopalem.

V roce 1970 se pak Josef Koudelka loučí na dvacet let se svou rodnou zemí a odjíždí do Velké Británie, kde získává azyl a možnost cestovat po Evropě. Zde navazuje a rozvíjí svůj započatý cyklus „Cikáni“, svým pohledem fotografoval jejich každodenní život a odlišnou kulturu tohoto národa. V této době také začíná tvořit nový cyklus nazvaný „Exily“. V roce 1974 se stal jako jediný český fotograf členem Magnum Photos.

Josef Koudelka je autorem, který svou tvorbou převyšuje oblast zájmu 50. a 60. let české dokumentární fotografie, kterou se zabývá tato diplomová práce. S jeho osobu a tvorbou máme možnost setkat se v dnes již mnoha vydaných knižních publikacích, ke kterým patří „Koudelka“, „Invaze 68“, „Josef Koudelka“, vydané nakladatelstvím Torst, či zahraniční publikace „Josef Koudelka/Exiles“ nebo „Chaos“, (vyšly nejprve v Paříži).

Ocenění

- 2004 Cornell Capa Infinity Award, Mezinárodní centrum fotografie, USA
- 2003 Osobnost české fotografie roku 2003
- 1992 Fotografická cena nadace Erna a Victora Hasselblad, Švédsko
- 1991 Velká cena Henri Cartier-Bressona, Francie
- 1987 Velká národní fotografická cena, Francouzské ministerstvo kultury, Francie
- 1980 Národní dotace rady umění, USA
- 1978 Nadarova cena, Francie
- 1976 British Arts Council Grant na pokrytí dokumentace života na Britských ostrovech, UK
- 1973 British Arts Council Grant na pokrytí dokumentace cikánského života v Anglii, UK
- 1972 British Arts Council Grant na pokrytí dokumentace Kendalu a Southendu, UK
- 1969 Zlatá medaile Roberta Capy, National Press Photographers Association, USA

Knihy

- 2008 Invaze 68, Nakladatel: Torst, Praha,
- 2006 Koudelka, Delpire, Paris, France; Contrasto, Italy; Aperture, New York, USA; Thames & Hudson, London, UK; Braus, Heidelberg, Germany; Lunwerg, Barcelona, Spain; Torst, Praha, Czech Republic
- 2006 Koudelka: Camargue, Actes Sud, Arles, France
- 2004 L'épreuve totalitaire (essay by Jean-Pierre Montier), Delpire, Paris, France
- 2003 Théâtre du Temps, Actes Sud, Arles, France; (Teatro del Tempo), Peliti Associati, Italy; Apeiron, Athens. Greece
- 2001 Lime Stone, La Martiniere, France
- 1999 Chaos, Nathan/Delpire, France; Phaidon Press, UK; Federico Motta Editore, Italy
- 1998 Reconnaissance Wales, Ffotogallery/ National Museums and Galleries of Wales, Cardiff, UK
- 1994 Černý trojuhelník - Podkrušnohorí : Fotografie 1990-1994 (The Black Triangle: The Foothills of the Ore Mountain) Vesmir, Praha. Czech Republic
- 1993 Josef Koudelka, Hasselblad Center, Göteborg, Sweden
- 1993 Josef Koudelka: Fotografie Divadlo za branou 1965-1970, Divadlo za Branou II, Praha, Czech Republic
- 1990 Prague 1968, Centre National de la Photographie, Paris, France
- 1990 Animal, Trois Cailloux/maison de la Culture d'Amiens, France
- 1989 Mission Photographique Transmanche, Editions de la Différence, France
- 1988/97 Exils, Centre National de la Photographie, France; Delpire éditeur, Paris, France (Exiles), Aperture, New York, USA; Thames & Hudson, London, UK
- 1984 Photo Poche, Centre National de la Photographie, Paris, France
- 1982 Josef Koudelka: I Grandi Fotografi, Gruppo Editoriale Fabbri, Milano, Italy
- 1975 Gitans: la fin du voyage, Delpire, Paris, France; (Gypsies), Aperture, New York, USA
- 1966 Král Ubu: Rozbor inscenace Divadla Na Zábradlí v Praze (with Alfred Jarry) Divadelní ústav, Praha, Czechoslovakia
- 1965 Diskutujeme o morálce dneška, Nakladatelstvi politické literatury, Praha Paris, , Czechoslovakia

Výstavy (výběr)

- 2003 Teatro del Tempo - Mercati di Traiano, Roma, Italy
- 2002/03 Rétrospective - Rencontres Internationales de la Photographie, Arles, France; Museo del Palacio de Bellas Artes, Mexico City, Mexico; Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey, Mexico
- 2002 Josef Koudelka : Fotograf – Národní galerie v Praze, Česká republika
- 1999/01 Chaos - Palazzo delle Esposizioni, Roma, Italy; Cantieri Culturali della Zisa, Palermo, Italy; Palazzo Marino alla Scala, Milano Italy; The Snellman Hall, Helsinki, Finland; sala de exposiciones de Plaza de Espana, Madrid, Spain
- 1998 Reconnaissance: Wales - National Museums and Galleries of Wales, Cardiff, UK
- 1995/97 Periplanissis : following Ulysses' Gaze - Mylos, Thessaloniki, Greece; Zapeion, Athens, Greece; Centre culturel Una Volta, Bastia, France; ville de Rodez, France; Tokyo Metropolitan Museum of Photography, Tokyo, Japan; Museo di Storia della Fotografia, Fratelli Alinari, Firenze, Italy
- 1994 Černy trojuhelnik - Podkrusnohori : Fotografie 1990 -1994 (Black Triangle) - Salmovsky Palac, Praha, Česká republika
- 1990 Josef Koudelka z Fotografického Díla 1958-1990 - Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha, Česká republika
- 1989 Josef Koudelka, Mission Transmanche - galerie de l'ancienne poste, Calais, France
- 1988/89 Josef Koudelka, Centre National de la Photographie, Palais de Tokyo, Paris, France; International Center of Photography, New York, USA; Akademie der Künste, Berlin; Museum Folkwang, Essen, Germany; IVAM, Valencia, Spain
- 1984 Josef Koudelka - Hayward Gallery, London, UK
- 1977 Gitans: la fin du voyage, Galerie Delpire, Paris; Kunsthaus Zürich, Zürich, Switzerland; The Tel-Aviv Museum, Israel; Victoria & Albert Museum
- 1975 Josef Koudelka - The Museum of Modern Art, New York, USA
- 1968 Josef Koudelka: Divadelní fotografie – 1965-1968, Divadlo za branou, Praha, Československo
- 1967 Josef Koudela: Cikáni – 1961-1966 - Divadlo za branou, Praha, Československo
- 1961 Divadlo Semafor, Praha, Československo

http://cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Koudelka

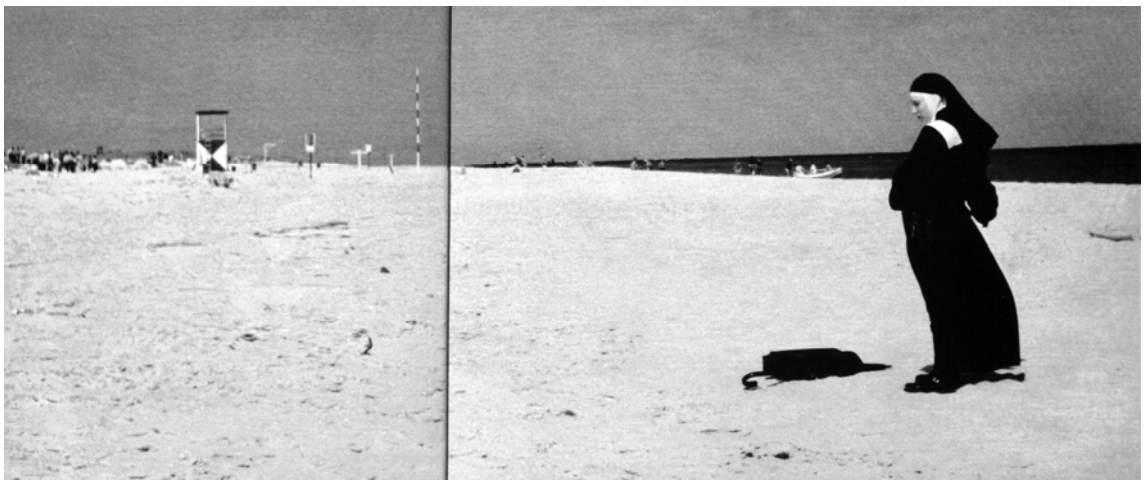
Fotografie – Josef Koudelka



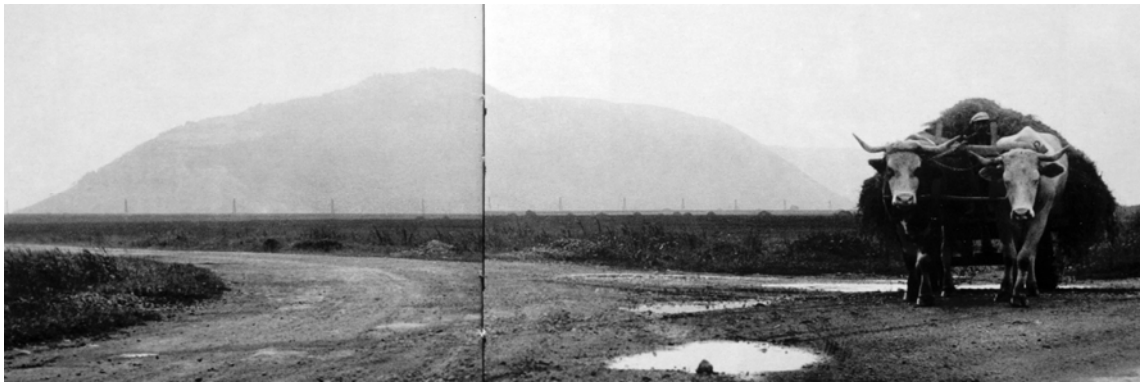
Král Ubu 1964



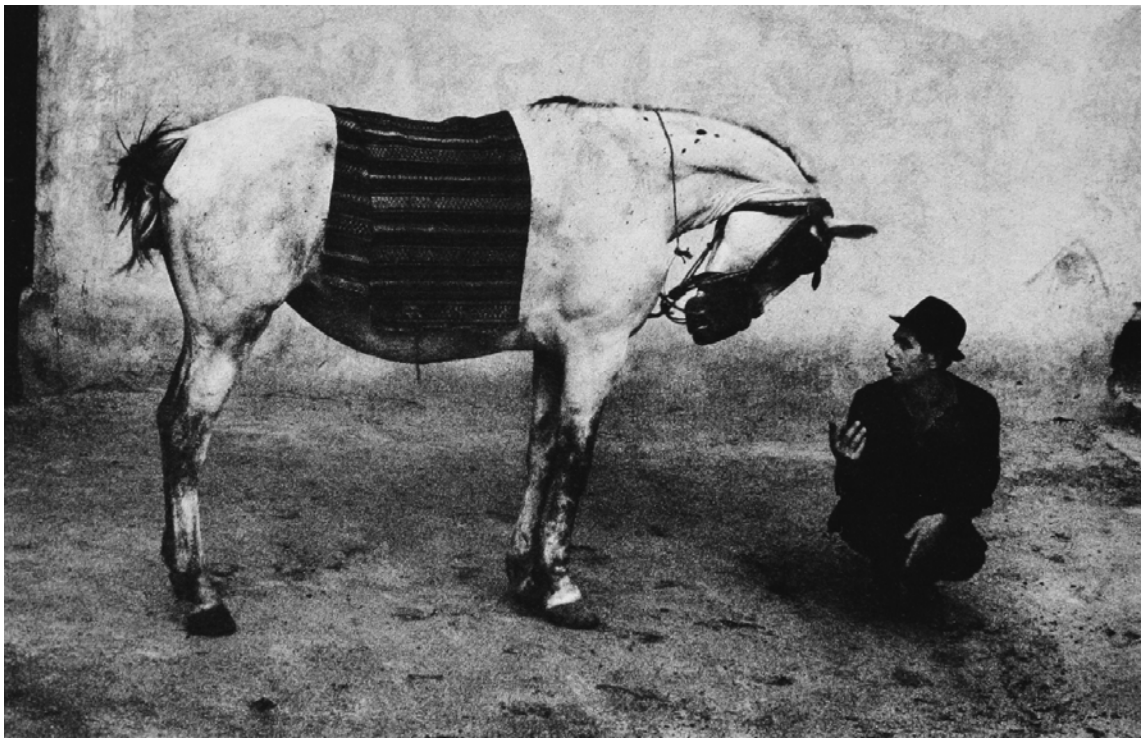
Hodina lásky, 1968



Polsko 1958



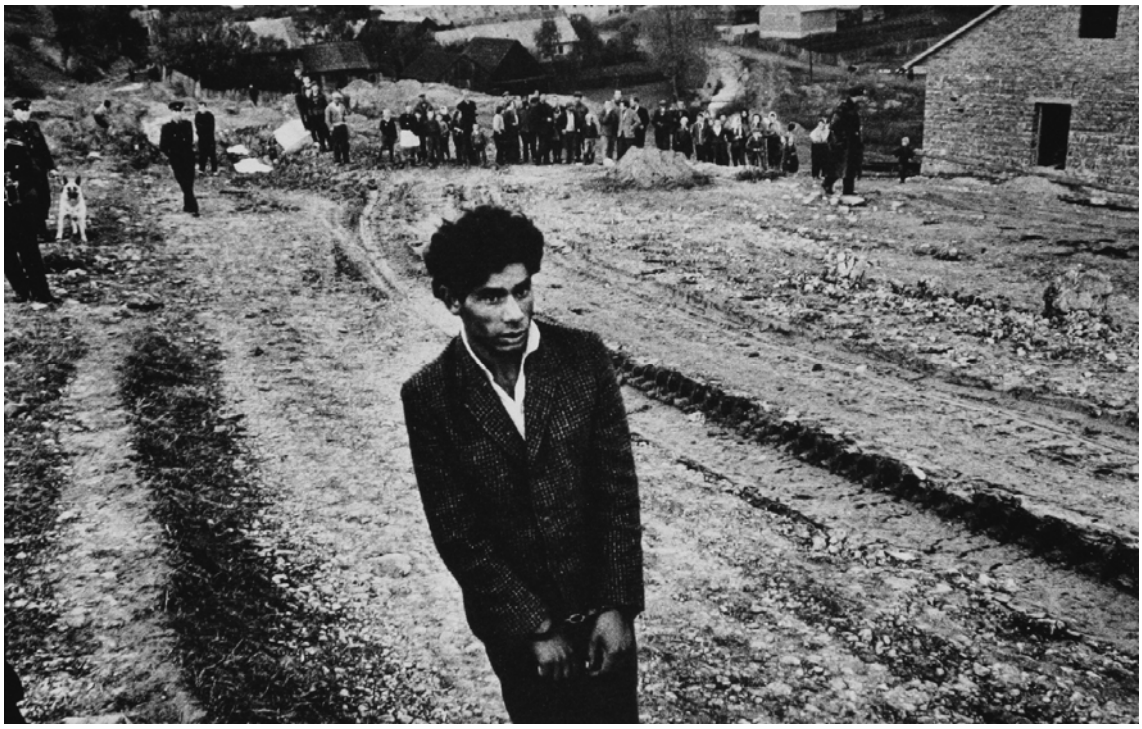
Slovensko 1958



Rumunsko 1968



Strážnice 1965



Jarabina (Slovensko) 1963



Velká nad Veličkou 1968



Invaze 1968



Invaze 1968



Invaze 1968



Invaze 1968

Markéta Luskačová

Markéta Luskačová studovala osvětu, která se později změnila na sociologii. Přednášky dějin literatury, umění a filosofie na UK v Praze ji z počátku přišly jako zajímavé. Ve svých sedmnácti letech využila jisté možnosti rodičů dostat se na tato studia. Po velmi krátké době si však uvědomila, že by ji tento směr nenaplňoval a jak sama uvádí způsob vyjadřování, který jednoduché věci interpretuje do podoby, které nikdo nerozumí, ji přivedl k přesvědčení, že touto cestou není možno se ubírat.

Začala se zajímat o fotografii, navštěvovala knihovny a především ji zajímaly práce Anny Fárové. Zanedlouho se seznámila s Josefem Koudelkou, kterého požádala, aby ji naučil fotografovat. On však odpověděl, že to nejde, neboť člověk buď „vidí" a nebo nikoliv. Ona však odpovědela, že jí bude stačit, když ji naučí, co se na fotoaparátu mačká. Od této doby byli přátelé a tohoto přátelství si velmi cenila.

Po domluvě s přednášejícím docentem Dismasem opustila na jeden rok školu, našetřila si na svůj první fotoaparát, aby se přesvědčila, zda vidí či nikoliv. Po návratu se však její náklonnost k studiu nijak nezvýšila a při dalších úvahách o opuštění školy ji docent Dismas nakonec opět přemluvil, aby spojila sociologii s fotografií.

Tato představa ji velice zaujala, neboť ji otevřela jiné možnosti než jaké umožňuje sama sociologie. To byl důvod, proč se rozhodla zapsat se k mimořádnému studiu na FAMU, kde získala hlubší technické znalosti v oblasti fotografie a fotografování vůbec. Tyto pak mohla uplatnit ve své diplomové práci nazvané „Poutě na východním Slovensku". V roce 1964 tak vznikly její první fotografie z tohoto prostředí. Podruhé, když se vydala zachytit tyto procesí, setkala se zde s některými poutníky znovu a začala si s nimi budovat hlubší vztah. V roce 1968 pak odevzdala svou diplomovou práci obohacenou o tyto fotografie.

Již v roce 1967 zde hledala vesnici, kam by se později mohla vracet. Toto místo našla v Šumiaci, odlehlé vesničce na jižním úpatí Nízkých Tater.

Svými fotografiemi se jí však podařilo zachytit mnohem víc než pouhé strohé obrazové svědectví, jež by se od socioložky očekávalo. Markéta Luskačová vytvořila silný obrazový záznam dokonale komponovaných fotografií, snímků prožitých a procítěných. Našla zde ono sepětí člověka s přírodou, v němž má život smysl. Možnost obrazové výpovědi tak stále více dělal z Markéty Luskačové spíše fotografku než-li socioložku. Toto citlivé prostředí ji natolik oslovilo, že se v podstatě stalo jejím druhým domovem. Z jejich fotografií lze vycítit, že se jedná o tvorbu mladého člověka. Z cyklu poutníci tak na nás vyzařuje autorčino ohromné zapálení, intenzita prožitku a soulad s tématem. Markéta Luskačová se se svým fotoaparátem zapojila do bezprostředního vztahu s nepochopitelným, tajemným a pevně usazeným životem slovenských horalů. Přináší nám svědectví z míst, která žijí lidovými tradicemi, náboženskými obřady,které se zde po staletí přenášejí z generace na generaci. Vytváří tak fotografie drsné, expresivní, vizionářské, zároveň však výtvarné.

V době druhé poloviny šedesátých let, doby kdy se začínají otevírat hranice na západ, se však autorka paradoxně rozjíždí na opačnou stranu. Ve svém rozhovoru s Jitkou Haupvogelovou se ke svému záměru vyjadřuje takto:

„Chtěla jsem ukázat, jak vypadají lidé, kteří v zemi, kde se po dvacet let traduje, že se nesmí chodit do kostela a být zbožný, že jednoduše zbožní jsou a obřady předků se konají. Měla jsem strach o všechno, co z poutí zbyde, a tak mi mé fotografie dávaly úžasnou sílu a zodpovědnost.“

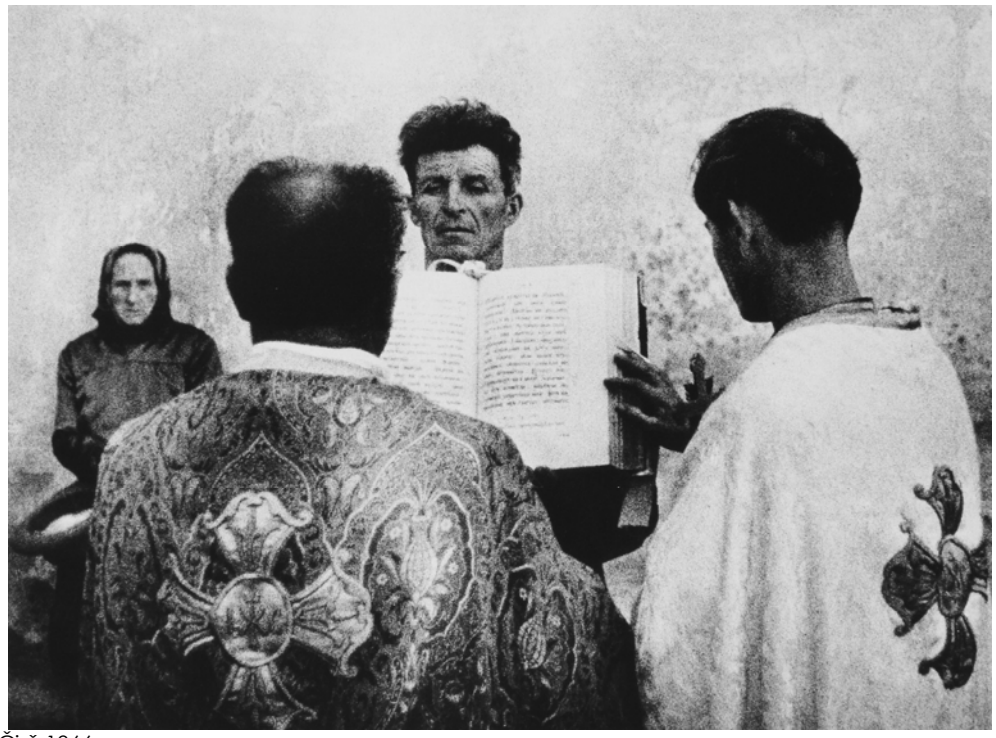
Markéta Luskačová. Torst, Praha 2001

Toto téma se na první pohled může zdát podobné tvorbě jejího současníka a dobrého přítele Josefa Koudelky, který v šedesátých letech pracoval na svém cyklu „Cikáni“. Na fotografiích Markéty Luskačové však vidíme odlišný autorčin záměr lišící se od Koudelkových fotografií, které vynikají svou monumentálností, syrovostí, působících jakoby vůbec nebyly z tohoto světa. Naproti tomu svět poutníků Markéty Luskačové

působí pozemsky a lidsky. Spojujícím článkem obou témat se tak stává, kromě reálií slovenského venkova, především hrdost. Cikáni stejně jako horalé jsou lidé pevní žijící po svém a fotografie tak zdůrazňuje heroičnost jejich existence. Dnes však již civilizace dostihla i tato odlehlá místa a svět poutníků je již historií. A tak alespoň prostřednictvím fotografií Markéty Luskačové můžeme vstupovat na místa, tak svá, plná přirozenosti a hrdosti.

V polovině sedmdesátých let, kdy legálně opouští Československo, však nepřestává fotografovat a i v zahraničí se soustřeďuje na stejná témata. Její fotografie tak navozují specifický dojem místa a národní přináležitosti.

Fotografie – Markéta Luskačová



Čirč 1966



Šumiac 1967



Kalwaria Žebrydovska 1968


Čirč 1967



Rudno 1968



Šumiac 1968

Amatérská dokumentární fotografie v letech 1958-1968

- Gustav Aulehla
- Miloslav Kubeš
- Jiří Toman
- František Dvořák

Koncem druhé poloviny padesátých let sice dochází v oblasti dokumentární fotografie k jistému uvolnění od dogmatických přístupů nedávných let k fotografiím běžného života, nazývaných později jako poezie všedního dne, avšak ani toto uvolnění nepřinášelo úplnou svobodu.

V nově vydávaných časopisech a nově vznikajících výstavních síních se zdá být čím dál více prostoru pro snímky nejrůznějších autorů, ale i zde nalezneme všudypřítomnou cenzuru a pro některé autory je v podstatě nemožné své snímky jakkoli publikovat. Mezi hlavní náměty tehdejších fotografií patřila témata oslavující lidství a obyčejného člověka. Nejvýznamnějším vodítkem tvorby autorů tvořících v duchu živé fotografie této doby se do jisté míry stala výstava „Lidská rodina" sestavená Edvardem Steichenem s u nás dostupným katalogem této výstavy sestaveným Annou Fárovou a ve stejné míře pak členové agentury Magnum.

Autoři, kteří se chtěli svobodně rozhodovat, jaká témata fotografovat, si mohli vybrat z několika málo možností. Fotografovat v zahraničí (publikace Miloně Novotného) nebo tvořit sociologicky laděné snímky, například národnostních menšin. V této době se však objevili fotografové, kteří si uvědomovali závažnost fotografického sdělení, plně se jí věnovali, ale výhodou pro ně bylo, že se nestala zdrojem jejich obživy, jako tomu bylo u oficiálních profesionálních fotografů.

Dokumentování nejrůznějších oficiálních událostí či záznam každodenního života bylo spíše koníčkem, který vyplňoval volný čas. Kritériem záběru tedy nebyla úvaha, zda snímanou skutečnost bude možno vystavit, otisknout či nikoliv. Do jisté míry bychom tyto fotografy mohli považovat za jakési fotografické nadšence, amatéry, díky kterým však máme po letech možnost nahlédnout do skutečné tváře života 50. a 60. let minulého století.

Řada takto tvořících fotografů byla již dávno objevena a zařazena do kontextu dějin fotografie. Mezi teprve nedávno objevené autory, jejichž negativy byly bezmála padesát let uzavřeny v šuplících, skříních nebo půdách, patří významný autor Gustav Aulehla, žijící v Krnově. Pro řadu lidí byl znám především jako projektant s řadou úspěchů, ale málokdo tušil, že je autorem řady vynikajících dokumentárních fotografií. S jeho fotografiemi jsme měli možnost setkat se teprve nedávno. Vzestup jeho „popularity" zahájila nenápadná výstava v Olomouckém muzeu v roce 2005. Díky aktivitám historika a teoretika fotografie prof. Vladimíra Birguse, realizovaným výstavám v Opavě, Praze, Bratislavě, Vídni, Krnově a v mnoha dalších městech, odborným textům k jeho osobě, se Aulehla zařadil do povědomí nejen odborné , ale i laické veřejnosti.

Bezmála tři roky Birgusových návštěv v Aulehlově archivu, prohlížení stovek negativů přineslo na světlo řadu unikátních snímků, především z prostředí Krnova, čímž se Aulehla stal v podstatě jediným a důsledným „kronikářem" tohoto města. Autor zachytil život a obměny Krnova od počátku padesátých let až do počátku let devadesátých. 19. června 2009 byla v krnovské Flemichově vile slavnostně otevřena výstava nazvaná „Gustav Aulehla - Fotografie". Touto výstavou, na které bylo k vidění bezmála 120 fotografií, byl Gustav Aulehla překvapivě představen domácímu publiku. Součástí vernisáže byl křest stejnojmenné knihy sestavené Vladimírem Birgusem a vydané pražským nakladatelstvím KANT.

Gustav Aulehla

Gustav Aulehla se narodil 13. června 1931 v Olomouci jako syn služebné Eleonory Greipelové, pocházející z Rakouska, a německého úředníka Gustava Lamela. Oddáni však nikdy nebyli a zřejmě spolu nijak dlouho nežili. Ani Gustav Aulehla nic bližšího o svých rodičích neví, jen to, že jeho pravé jméno je Gustav Greipel. Už tři týdny po jeho narození se matka rozhodla vyhledat pro syna náhradní rodinu, neboť by se o dítě nedokázala sama postarat. Malého Gustava se ujala rozvedená pradlena z Olomouce – Hodolan. Františka Aulehlová nemohla mít vlastní děti a možnost získat do péče malého chlapce, byť nevlastního, byla pro ni naplněním mateřství.

Vyrůstal v činžovním domě v chudé čtvrti Stará Víska, kde se o jeho výchovu spolu s nevlastní matkou starala babička. Počátkem války byl otec povolán k nuceným pracem do Německa a společná myšlenka začít žít jako rodina se rozplynula. V této době měl nad chlapcem dohled německý institut, protože byl po svých biologických rodičích Němec. Chlapcův německý původ poměrně značně ztížil jeho vzdělávání. Zprvu navštěvoval českou základní školu. Když však v roce 1939 vypukla druhá světová válka, byl nucen přejít do německé školy. Ve vyučování se potýkal s jazykovou bariérou. Rodina, ve které vyrůstal, byla totiž ryze česká. V roce 1945 se rodina Ludvíka Aulehly rozhodla chlapce adoptovat a Gustav přejímá příjmení Aulehla.

Při volbě Aulehlova povolání měla velký vliv posudková komise, která přihlédla k jeho výtvarnému nadání a umožnila mu umělecké sklony dále rozvíjet v pozici praktikanta u zkušeného stavitele Rudolfa Hudce. Bez velkých zkušeností a vědomostí ve stavařské profesi začal velmi dobře plnit úkoly, které mu byly zadány, a tak odstartoval dráhu projektanta, která se stala v následujícím životě hlavním zdrojem jeho obživy. V roce 1948 došlo ke znárodňování podniků, které soustřeďovaly více než padesát zaměstnanců. Soukromá firma pana Hudce zanikla hned v první vlně a na místo ní vznikly Československé stavební závody. Po

reorganizaci v závodě byl Aulehla spolu s ostatními praktikanty poslán do tzv. pokračovací školy, obor zednictví. Už od počátku jevil zájem o studium na Vyšší průmyslové škole stavební v Olomouci. Po úspěšném vykonání přijímacích zkoušek byl přijat, avšak těsně před nástupem na studia byla škola přesunuta do Prostějova, kam musel dojíždět. Během studií v Prostějově mu však byla zjištěna otevřená tuberkulóza. Závažné onemocnění si vyžádalo dlouhodobé léčení a Aulehla byl nucen na určitou dobu studia přerušit. Po uzdravení pak dokončil studium v Brně.

V této době se mu naskytla příležitost zaměstnání v Okresním stavebním podniku v Krnově s možností vlastního bydlení, bez váhání nabídku přijal.

Počátky fotografování Gustava Aulehly můžeme datovat krátce po ukončení druhé světové války, kdy ve svých 14 letech dostal první fotoaparát zn. LORD. Snad se právě tato skutečnost stala předzvěstí jeho pozdějšího zájmu o fotografii a fotografování vůbec. Tímto jednoduchým přístrojem fotografoval dění kolem sebe, z počátku však své příbuzné, sousedy a přátelé ze Staré Vísky. Už v této rané době se z něj stává všímavý pozorovatel s vyhraněným smyslem pro situaci a zároveň s konkrétní představou, k čemu by měl fotografický přístroj sloužit. S nostalgií a úctou dnes vzpomíná na Starou Vísku, kterou má velmi rád, neboť pro něj byla významným místem v rozvoji jeho osobnosti.

Aulehla si postupem času stále více uvědomuje, že dokumentární fotografie je zajímavá právě tím, že nestárne a také to, že s časem roste její historická hodnota. Výhodou v jeho tvorbě byla skutečnost, že fotografie se stala především jeho koníčkem. Autor tak nebyl nucen své fotografické cítění měnit se změnami politického systému a podrobit se tak jako většina profesionálních fotografů vládnoucí moci, která počátkem 50. let začala značně ovlivňovat volnou tvorbu. Tato skutečnost však měla jako důsledek to, že většina Aulehlových děl nespatřila až donedávna světlo světa, neboť jejich prezentace na fotografických výstavách byla nemyslitelná.

Velkou část jeho fotografické sbírky tvoří snímky zachycující osudy a životní příběhy rodin z nižších sociálních vrstev a životy řeckých přistěhovalců. Fotografuje skutečný život kolem sebe i s jeho negativními obrazy doby a formou syrového dokumentu vytváří pravdivý, mnohdy nelichotivý obraz 50. a 60. let. Nevyhýbá se ani dokumentování politických změn, které mu v mnoha případech značně znepříjemnily život. Všechny tyto skutečnosti považoval za velmi důležité, neboť jedině tak mohl vytvořit komplexní a zároveň citlivý obraz doby.

Zpočátku fotografuje fotoaparátem značky Flexaret, ale ten po velmi krátké době vymění za mnohem pohotovější kinofilmový přístroj značky Wera. Zastával názor, že pro fotografování momentek bylo velmi důležité rychlé ostření s průhledovým hledáčkem. Ani tento přístroj však nesplňoval všechna důležitá kritéria, a tak ho po čase vystřídá vysněný fotoaparát Leica, který se stává nepostradatelnou součástí jeho každodenního života.

Gustav Aulehla patří mezi zastánce čisté fotografie. Jeho vzorem byl světově uznávaný tvůrce Henri Cartier-Bresson - francouzský průkopník tak zvaného life photography a humanistické fotožurnalistiky, kterou reprezentovala tvorba agentury MAGNUM, jejímž byl v roce 1947 spoluzakladatelem. Podle něj má fotograf děj zachycovat v nejvýstižnějším momentu, z něhož nejlépe vyplývá jak to, co ho předcházelo, tak i to, co bude následovat, snímky vnějškově nepříliš dynamických a atraktivních témat běžného života, zobecňujících zobrazení lidských situací, emocí, životních hodnot. Aulehla se s tímto názorem plně ztotožňuje a snaží se fotografovat právě tímto způsobem. Samotnou obrazovou skladbu považuje za velmi důležitou. Stejně jako Cartier-Bresson, klade důraz na výtvarné kvality kompozice a odmítá dodatečné výřezy při zvětšování. Odmítá jakýkoli zásah do samotné fotografie, jakož i do fotografované skutečnosti. Manipulaci s fotografií považuje Gustav Aulehla za jakési násilí spáchané na člověku, neboť už to, že se postavíte a vyfotíte danou osobu, aniž máte její souhlas, mu působilo značné obtíže. Ještě nějakým způsobem manipulovat

skutečnost – to bylo pro něj nepřípustné! Tvrdí, že fotograf musí umět předvídat a pokud skutečně často fotografuje, tak tyto zkušenosti získá. Obává se totiž, že fotografie ztratí svou dokumentační hodnotu. Osoby fotografující tímto způsobem považuje Aulehla za zevlouny a uvádí:

„Zevlouni jsou lidé, kteří určitý záběr vyfotografují jen proto, že je právě v daném okamžiku zajímavý, ale dále se osudem fotografované skutečnosti nezabývají a tvoří snímky bez hlubšího zamyšlení."

Takto vytvořené snímky přirovnává k běžným fotografiím přivezené z nejrůznějších zájezdů či dovolených. Fotograf musí být bystrý, znát lidskou psychiku, protože ta mu napoví, zda záběr, který se otevírá v hledáčku fotoaparátu, ukáže právě ten oživující výtvarný nebo mnohdy ironický prvek, jenž dodá fotografii tu správnou hodnotu a to nejen z hlediska strohého dokumentu.

Z dnešních tvůrců jej nejvíce oslovuje Antonín Kratochvíl, jehož fotografie z nejrůznějších míst světa považuje za dokonalý fotografický dokument a k tvorbě samotného autora se vyjadřuje takto:

„Nejvíc si na Kratochvílových fotografiích vážím jeho postoje a stanoviska k lidskému utrpení, neboť dělat dokument znamená mít stanovisko, které každý z výsledné fotografie pozná. Fotografie musí mít lidský náboj, bez něj může být fotografický dokument projevem zevlounství."

O tomto společenském typu píše sociolog Zygmund Bauman (v knize *„Úvahy o postmoderní době, Praha 1995") setkání s druhým bere zevloun jako fotografickou momentku, objekt zájmu vytěží a odhodí,"* podotýká Aulehla.

Tvorba 50. – 60. let

V těchto letech již Gustav Aulehla bydlel v Krnově, v němž do skončení 2. světová války převládali němečtí obyvatelé. Po odsunu Němců docházelo k osídlování pohraničí českým obyvatelstvem. Díky předchozím zkušenostem získal Aulehla zaměstnání v Okresním stavebním podniku v Krnově. Zajímal se o osudy stavebních mistrů, zedníků a o jejich životní styl, zábavu či rodinný život. Velmi citlivým způsobem zobrazuje poklidný, někdy až poetický způsob života maloměsta. Vytváří čisté fotografie mající hluboký, mnohdy až humanistický charakter s tendencí vtáhnout pozorovatele i po letech do děje. ***„Hodně jsem se zajímal o ty, kdo byli společensky níže postavení nebo trpěli,“*** dodává fotograf.

V polovině 50. let ho velmi zaujaly řečtí emigranti, jejichž komunita se stala pevnou součástí života v Krnově. Usazení přistěhovalců považoval autor za určitou zvláštnost, za nezapomenutelný mezník naší poválečné historie. Aulehla se stal vášnivým pozorovatelem sledujícím změny ve společnosti, včlenění příchozí řecké komunity do nového prostředí. Zajímal ho především odlišný charakter Řeků, který se ani vykořeněním z původního prostředí nikterak nezměnil. Pohled na staré řecké ženy, posedávající zahalené v černém plášti po zemi, kontrastuje s šedí notoricky známého prostředí ulic, náměstí, zastávek a vytváří tak nový pocit a obraz společnosti. Na jeho fotografiích můžeme vidět jedinečnou atmosféru řeckých pohřbů, kterých se Aulehla účastnil a prostřednictvím fotografie ukazuje chování a mentalitu jiného národa.

Aulehla si dodržoval stále široký rozhled a za stejně důležité považoval zachytit také ostatní aspekty doby a společnosti, ve které žil. V jeho dokumentaci nechybí snímky z oficiálních událostí, schůzí, soudů či záběry z prvomájových oslav. Fotografie zaujmou ničím nepřikrášlenou symbolikou tehdejší doby.

Na Aulehlových fotografiích můžeme nalézt příběhy a hledat jejich souvislosti. Například na snímku skupiny vojáků s plnou polní, která by tak

ráda navázala kontakt s dvojicí protijdoucích dívek nebo na fotografii s trojicí starých Řeků vyhřívajících se na slunci uprostřed ruin na hlavním krnovském náměstí.

Fotografické kroužky se především v 60. letech staly základními pilíři naší amatérské fotografie. Jejich hlavním úkolem bylo sdružovat mladé fotoamatéry a dát jim možnost prosadit se v tomto oboru. Často však přesnými pravidly a ostře vytýčenými směry fotografování pozměňují volnou fotografickou tvorbu v ideově zaměřenou, neboť vedoucí kroužků jsou přesvědčeni, že jedině společnými silami mohou dosáhnout upevnění správné pozice fotografie, která má ukázat především práci našich významných pracovníků a upevnit tak pozici komunismu. Gustav Aulehla byl členem fotokroužku klubu ROH Karnola, kde se pravidelně setkával se svými kolegy.

Výchovné fotografie jsou prezentovány na četných výstavách, přičemž řada z nich najde své uplatnění i v tisku, především pak v časopise Nová fotografie. Tento úspěšný měsíčník se zaměřuje na snímky z politického života, přináší zprávy zejména z úseku zemědělství a průmyslu. Jedná se o snímky zcela idealisticky motivační, jejichž hlavním úkolem je probudit budovatelské aktivity ve všech oblastech života člověka. Jako vzor byly předkládány fotografie sovětských tvůrců, kteří staví především na kontrastu. Velké klasy a malý traktor, velké lány a bohatá svačina, to jsou protiklady, které vypovídaly o síle, moci a zároveň úspěšnosti komunismu v Sovětském svazu. Výhradní pozici zaujímala také fotografie průmyslu.

Hned od počátku se Aulehlovy snímky odlišovaly od hlavního propagovaného proudu. Autor cítil potřebu sdělit ostatním své pocity z okolního, především sociálního světa. Kupříkladu Ostravsko poskytovalo svým svérázným, začouzeným koloritem dělnických kolonií, fabrik a hučících putyk s nezaměnitelnou atmosféru. Odmítal tehdy módní estetizující fotografii i odlidštěné vidění světa. Vytvářel pravdivý, syrový, někdy až ironický obraz společnosti, ukazoval devastaci prostředí, které následně přetvářelo i lidské osudy. V době vlády jedné strany byl takový

pohled na svět a fotografii něčím zcela ojedinělým. Svůj životní postoj si nenechal vymluvit, a proto ani mezi svými kolegy v krnovském fotokroužku nebyl autoritou. Přestože jeho přesvědčení mu neumožňovalo více propagovat své fotografie na výstavách a v časopisech, fotografoval dál podle svého nejlepšího uvážení a osobitého stylu.

Kromě Krnova fotografoval také na Ostravsku, kam se rád vracel a hledal lidská témata uprostřed průmyslového centra. Aulehla však nebyl jediným, koho Ostrava uchvátila. Velmi významně se o její dokumentaci zasloužil ostravský rodák Viktor Kolář, který město fotografoval od svých třinácti let. Stejně jako Aulehla patří Kolář mezi autory, kteří se snaží život, který žijeme, prozkoumat, procítit nebo analyzovat. Tento styl je příznačný pro velkou a dnes už slavnou epochu světové humanistické fotografie, zejména pak pro členy mezinárodní agentury MAGNUM. U nás se tento styl odrazil v 60. letech na snímcích Miloně Novotného, Dagmar Hochové, Pavla Diase, Miroslava Hucka, z nichž každý svým osobitým stylem vytvářel obrazové svědectví o životě člověka a jeho zemi.

Krátké období politického uvolnění a liberalizace Pražského jara konce 60. let ukončily tanky vojsk Varšavské smlouvy v srpnu roku 1968. Strhující fotografie z protestních akcí vytvořil zejména Josef Koudelka. Fotografie z vypjaté atmosféry pohřbu Jana Palacha zaznamenal i Miloň Novotný, Jiří Všetečka nebo Dagmar Hochová. Vypjatost situace těchto dnů můžeme sledovat i na fotografiích Gustava Aulehly, který byl právě na ozdravném pobytu v Mariánských Lázních. Jako většina pacientů, také Aulehla přerušil léčbu a rozhodl se lázně opustit. Lákala jej Praha, kde tušil epicentrum dění a kde taklé udělal své nejdůležitější záběry z této události.

Sedmdesátá léta znamenala pro českou fotožurnalistiku období hlubokého úpadku. Nový režim přicházející s vojsky Varšavské smlouvy již v počátku naznačoval, že uvolněnost situace v zemi se změní. Aulehla

své snímky nikde nepublikoval, nevystavoval a naplňoval s nimi jen svůj archiv, ve kterém by neměla chybět žádná fotografie z důležitých okamžiků budování komunistické společnosti a doby. Fotografoval takzvaně do šuplíku s nadějí, že až přijde vhodná chvíle, tak svůj archiv otevře oku diváka.

V 70. a 80. letech fotografoval mimo jiné i pobyt sovětských vojáků na Krnovsku, kde byla zřízena velmi početná posádka. Pečlivě pozoroval a zaznamenával dění ve městě a včleňování nového národa mezi zdejší obyvatelstvo: **„Přestože se sovětští okupanti báli objektivu jak čert kříže,"** zmiňuje Aulehla. Neuvědomoval si rizika spojená s touto zdánlivě nevinně vypadající činností. Jako kronikář své doby neměl autor zájem vyhledávat situace, které by ho přivedly do nějakých obtíží .

V této době, aniž by to Aulehla tušil, byl pečlivě sledován. Velmi často fotografoval sovětské vojáky a jejich rodiny. Například záběr na ruskou rodinu v pozadí charakteristických staveb Krnova, procházejíc se majestátně po parku, kdy ruský důstojník tlačí kočárek s dítětem, vyjadřoval symboliku nového osídlení.

Při zobrazování reality mu napomáhala jeho práce v projekci Severomoravských státních lesů, kam přešel v roce 1963 z Okresního stavebního podniku. Působení v novém zaměstnání mu umožňovalo pořizovat cenné dokumenty se záběry Severomoravského kraje, neboť při výstavbě nových silnic či domů byla zapotřebí jeho přítomnost v nejrůznějších místech této oblasti.

S fotoaparátem v brašně hodně cestoval a pořizoval snímky i z míst, kam se obyčejný člověk jen stěží dostal. Například byl vyslán svým zaměstnavatelem do vojenského prostoru Libavá. Toto prostředí na něj velice zapůsobilo, neboť všude na zdech visela ruská vyznamenání. Požádal velitele, zda si je může vyfotografovat. S jeho souhlasem pak pořídil snímky, na kterých zachytil portrét dvou „lampasáckých gum", dokonalých prototypů komunistického majora a podplukovníka. Mimo tuto místnost se již fotografovat neodvážil.

K fotografování využíval všech příležitostí, které se mu díky jeho zaměstnání nabízely**: „Zkrátka všude tam, kam mne práce zanesla.“** přibližuje zkušený projektant. Zobrazuje život v nejrůznějších prostředích, zachycuje situace, v nichž se člověk ocitá na konci svého života a také lidi, kteří v osamění prožívají své poslední dny na nemocničních postelích domova důchodců. Prostředí starobinců zachycené na snímku se dostává do kontrastu s fotografií zobrazující pohodlí domova, ve kterém nemocný muž, obklopen přáteli a rodinou, klidně dožívá poslední okamžiky svého života. Fotografuje soud na pracovišti lesního závodu, kde můžeme vidět postavu přísného soudruha, který za účasti přísedících zapisovatelek a přihlížejícího publika krvavě hledí na provinilce. Autor odkrývá život na vesnici a nabízí poetický pohled na starou ženu, která si v poklidu užívá sluníčka na zahrádce u své chaloupky. Jeho pohledu neunikly ani odlidštěné betonové stavby komunismu s jeho symboly a hesly před budovou MNV v Úsově. K nejsilnějším patří slavná fotografie pořízená ve stavební buňce jehopracovní party v Šumperku, kde nahá žena za pár korun obšťastňovala zedníky. Autor své tvůrčí krédo charakterizuje slovy:

„Fotografovat znamená pro mne především být vnímavým ke všemu, s čím se v životě setkávám, zejména k lidem a jejich osudům. Umět to dokonale a s patřičnou formou zobrazit na celém políčku negativu.“

Fotografuje posledního soukromně hospodařícího rolníka na Bruntálsku, který se odmítl přidat k velmi preferovaným zemědělským družstvům. Na první pohled zdánlivě banální fotografie však s sebou přináší i něco mnohem hlubšího než postavu muže a krávy, a to nezdolnost člověka, odhodlání nepodrobit se i přes všechna úskalí vládnoucí moci.

Na Aulehlových fotografiích můžeme pozorovat, že po celou dobu své dokumentární kariéry se jeho pohled na fotografovanou skutečnost a ani způsob fotografování nijak nemění. I přes nepříznivé situace, způsobené především vládnoucí politickou mocí, která ostře vytýčila své mantinely,

chce zůstat sám sebou. Svobodným člověkem, který se sám rozhodne, čím se bude zabývat.

Na svých sociologicky laděných snímcích se nevyhýbá na první pohled zcela banálním tématům, která ovšem měla ve své době velmi důležité ideově ustavené místo. I když jeho snímky patří do humanistického dokumentu, oslavují obyčejný život, nepostrádají však humor ani lyričnost, jsou syrovější a nekompromisnější než tehdy u nás bylo zvykem.

Magazín fotografie, 3/06 Nevšedně všední svět Gustava Aulehly. Vladimír Birgus

Úsměvná až ironická fotografie vznikla jednoho dne při návratu z práce. Uprostřed křižovatky uviděl obrovskou hromadu nových kýblů a smetáků, kterou poslušně střežil ozbrojený ruský voják. Vtipné spojení vojáka s puškou a úklidového náčiní ho přimělo k vyjmutí fotoaparátu z aktovky a následnému fotografování.

Díky této fotografii byl však zadržen a odvlečen na zdejší služebnu. Zde požadovali vydání filmu. Po chvíli dohadování autor otevřel dvířka fotoaparátu a celý film osvětlil a předal ho vyšetřujícímu komisaři. Po nějaké době ho propustili, ale tímto okamžikem začalo krušné období Gustava Aulehly. Podezření k Aulehlově osobě se stále stupňovalo. Při jedné domovní prohlídce našla Veřejná bezpečnost projekt na úpravu kláštera, který nebyl povolen. Aulehla byl obviněn z nedovoleného podnikání, což znamenalo okamžité rozvázání pracovního poměru. Psal se již rok 1989 a krátce poté prezident republiky Gustav Husák vypsal amnestii, která se vztahovala i na jeho osobu a Gustavu Aulehlovi se díky tomu vyřešila velice svízelná situace.

Výstavní činnost

Autorské výstavy

- 1984 Okamžiky života, Výstavní síň Fotochema, Ostrava (CZ)

- 1989 Fotografie, Závodní klub ROH Karnola, Krnov (CZ)

- 1994 Lidé a doba, Starý klášter, Jablunkov (CZ)

- 1995 Město lidé a čas, Městský úřad, Krnov (CZ)

- 2005 Fotografie, Vlastivědné muzeum, Olomouc (CZ)

- 2006 Takoví jsme byli – fotografie z 60 – 80. let, Kabinet fotografievDomu umění, Opava (CZ)

- 2006 Takoví jsme byli – Pražský dům fotografie, Praha (CZ)

- 2006 Takoví jsme byli – Galéria Artotéka, Mestská knižnica, Mesiac fotografie, Bratislava (SK)

- 2007 Takoví jsme byli – Galerie Opera, Divadlo Jiřího Myrona, Ostrava (CZ)

- 2007 Fotografien, Forschungszentrum fur historische Minderheiten, Monat der Fotografie, Wien (A)

- 2008 Sametové vzpomínky na stříbře, Výstavní síň městského muzea, Krnov (CZ)

- 2009 Fotografie 1957 – 1990, Flemichova vila, Městské informační a kulturní středisko, Krnov (CZ)

Účast na výstavách

- 1989 Fotografové Bruntálska, Okresní kulturní středisko, Bruntál (CZ)

- 1989 Česká amatérská fotografie 1945 – 1989, Bruselský pavilon, Praha (CZ)

- 2005 Česká fotografie 20. století, Galerie hlavního města Prahy – Městská knihovna

-2008 Behind Walls. Eastern Europe Before and After 1989. Noorderlicht International Photofestival, Fries Museum, Leeuwarden (NL)

- 2008 Behind Walls. Eastern Europe Before and After 1989, Mesiac fotografie, Dom umenia, Bratislava (SK)

- 2009 Tsechische Fotografie des 20. Jahrhunderts, Kunst – und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (D)

Výběr z výstav

Rok 1984, Fotochema Ostrava – autorská

Za první samostatnou Aulehovu výstavu fotografií můžeme tedy považovat výstavu uspořádanou v roce 1984 v prostorách prodejny Fotochema Ostrava. Jednalo se o prodejnu s jednou místností pro výstavy. Při této výstavě neproběhla žádná vernisáž. K výstavě byl vydán i malý katalog ve formě skládačky, který si sestavil sám autor a také hradil náklady na tisk. Do dnešní doby se dochovala pouze skica tohoto katalogu. Výběr fotografií byl výhradně na autorovi. Po důkladné autocenzuře vybral 73 fotografií, které následně vystavil. Jednalo se především o fotografie z let 1979 – 1984. Podle názvu většiny fotografií (Nový model, Závody Karnola, Skládání brambor, Mladí lidé apod.) a podle toho, co víme o Aulehlově tvorbě dnes, si můžeme velice dobře udělat obrázek o dění v naší zemi. I přes tato opatření mu byly některé fotografie vráceny jako nevhodné. Jen namátkou vzpomeňme fotografii před kostelem v nějaké zapadlé vesničce, na které vidíme diskutující ženy a procházející kočičku, přičemž předmětem diskuzí a následného vyloučení byl kříž pomníku v levém rohu fotografie. Tato opatření byla ve své podstatě především preventivní, takže můžeme pouze polemizovat o vhodnosti a případném postihu, který by mohl nastat po vystavení této fotografie.

Rok 1989, Bruntál Okresní kulturní středisko – Fotografové Bruntálska

Jaro 1989. Účast na výstavě Fotografové Bruntálska, pořádané Okresním kulturním střediskem v Bruntále. Na tuto výstavu, které se účastnili i další autoři např. Jindřich Štreit, posílá Aulehla své fotografie, jež se stávají střetem diskuzí. Jejich vyloučení zabránil pan Měrák, který měl organizaci výstavy na starosti. Později se však Aulehla dovídá, že z tohoto rozhodnutí měl značné problémy.

Rok 1995, Krnov městský úřad – autorská výstava Město, lidé a čas

Rok 1995 Autorská výstava pořádaná na krnovské radnici při příležitosti 50. výročí osvobození a dosídlení města nazvaná Město lidé a čas. Aulehla zde vystavil 90 svých fotografií. Výstavu zahájil místostarosta města Krnov Vladimír Vocelka.

Rok 2005, Olomouc Vlastivědné muzeum v Olomouci – autorská

Proběhla zde rozsáhlá ukázka Aulehlovy tvorby. Po této výstavě se o jeho fotografie začínají zajímat přední čeští kritici a fotografové. Především pak Vladimír Birgus, kdy se díky jeho snaze začínají objevovat další unikáty Aulehlovy sbírky. Především ve spolupráci s Institutem tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě se pořádají další výstavy, které znovuobjevují Gustava Aulehlu, jenž nás svými snímky vrací do dob nedávno minulých a přece tak vzdálených.

Opava, Dům umění - Takoví jsme byli – autorská

Na této výstavě probíhající v Kabinetu fotografie Domu umění v Opavě jsou diváku představeny především fotografie z 60. – 80. let. Kurátorem výstavy byl Vladimír Birgus, který tuto výstavu zahájil a přislíbil pomoc při dalším představování a propagaci Aulehlových fotografií. Výstavu

připravil Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě ve spolupráci s Domem umění v Opavě a Národním divadlem moravskoslezským v Ostravě za finanční podpory statutárního města Opavy, statutárního města Ostravy a Moravskoslezského kraje.

Krnov, Flemichova vila – Fotografie 1957 - 1990 – autorská

Touto výstavou byl Gustav Aulehla poprvé oficiálně představen krnovskému publiku. Na této výstavě bylo k vidění bezmála 120 fotografií především z prostředí tohoto města. Názory krnovského publika na vystavené fotografie byly různorodé, neboť někteří lidé skutečnosti na fotografiích odmítali a to především pokud se na fotografiích objevila ona osoba v situaci o které by raději pomlčela. Nicméně pokud pomineme tyto jednotlivce, tak se výstava a vernisáž spojená s křestem stejnojmené knihy setkala s kladným ohlasem. Výstavu zahájila starostka města Krnov Mgr. Renata Ramazanová a průvodní slovo pronesl Prof. PhDr. Vladimír Birgus.

Fotografie – Gustav Aulehla



Vojáci ve vlaku, Olomouc 1961



Ze společného zájezdu O.S.P. 1963



Oslavy 1. máje, Krnov 1961



Vojenská hlídka, Krnov 1963



U požáru, Krnov 1962



Řecký pohřeb, Krnov 1962



Na leteckém dni, Krnov 1961



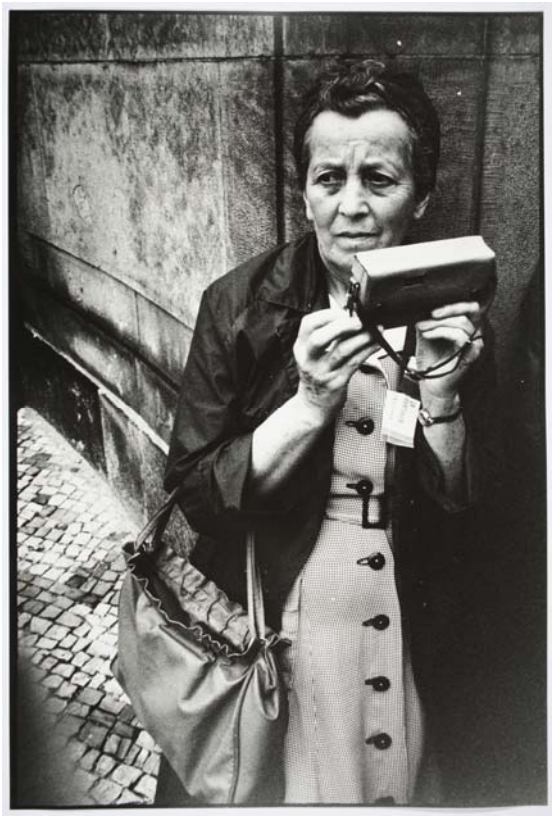
Tramvajová zastávka, Ostrava 1961



Zvolen 1961



Traťoví dělníci, Zvolen 1960



Gustav Aulehla, žena s tranzistorovým rádiem 1968

Miloslav Kubeš

Dalším, bezpochyby velmi významným nově objeveným autorem, je Miloslav Kubeš z Prahy. Narodil se roku 1927 v jihočeské vesnici Bošilec a k fotografii se dostal hned po válce. Fotografoval jihočeskou krajinu, kterou zachycoval estetizujícím pohledem. Fotografoval dvouokou zrcadlovkou Flexaret o formátu negativu 6x6 cm. Fotografie se stala jeho koníčkem a způsobem, při kterém může poznávat lidi a život kolem sebe. Proto neusiloval o další publikování svých děl. Na veřejnosti se jeho fotografie objevily díky Danielu Šperlovi, který autorovi pomohl ve stovkách negativů vyhledat silné snímky. Fotografický příběh Miloslava Kubeše je důkazem toho, že i v dnešní době se stále ještě může doplňovat historie české fotografie.

Srovnáme-li jména fotografů Kubeše a Aulehly, nalezneme u obou autorů mnoho společného jak na poli fotografickém, tak i v osobním životě. Miloslav Kubeš se věnoval úvahám o člověku a jeho postavení ve společnosti. Tento pohled na svět, podobně jako tomu bylo u Aulehly, utvářel pozdější osudy obou autorů. Oba se vyučili zedníkem a studovali průmyslovku. Zde se však jejich životní dráha začíná diametrálně lišit. Aulehla nadále zastával práci projektanta, kdežto Kubeš se své filozofické úvahy rozhodl rozvíjet nadále. Rozhodl se odejít studovat filozofii do Prahy, kde získal doktorát a později docenturu. Filozofie se stala jeho profesí. Přednášel ji na vysoké škole až do osudného roku 1968. Když si s odstupem času položíme vedle sebe fotografie obou zmiňovaných autorů a vypustíme způsob zobrazení, uvědomíme si, jak jsou si fotografie v mnoha případech tématicky podobné i přesto, že Aulehla působil v provinčním městečku Krnov a Kubeš fotografoval v Praze. Snad právě tím, že oba pocházeli z vesnice, ačkoliv u Aulehly se jednalo o okrajovou část města Olomouce, připomínající však svým charakterem a zaměřením spíše venkov. Oba autoři tak našli potřebu zachytit člověka a jeho počínání ve světě, ve kterém žil. Kubeš se soustřeďuje na filozofickou a sociologickou podobu fotografie. Jeho

fotografie zobrazují emoce lidí. Filozofie nebyla jen zdrojem obživy, ale praktikoval ji také ve svém životě. Například záliba v pozorování noční oblohy jej vedla k úvahám o vzniku světa, vesmíru a postavení člověka v něm. Byl samotář, introvert, rád chodíval na výstavy, dostihy, hudební odpoledne, kde pozoroval „jak lidé žijí". Na svých fotografiích zachycuje lidský charakter vycházející z událostí každodenního života. Svými fotografiemi jakoby nastavuje zrcadlo člověka v nejrůznějších situacích. Momentky ze života lidí ukazující samotnou esenci života. Kubešovy fotografie jsou poetické, někdy až romantické. V jeho fotografiích nenalezneme, na rozdíl od Aulehly, mnoho negativních aspektů doby. Aulehla snímal často oficiální, společenské a politické události, jako například oslavy Prvního máje a podobně. Miloslav Kubeš k tomuto faktu říká, že se těmto tématům vyhýbal zcela záměrně, neboť se mu příčilo davové chování při oficiálních shromážděních. Kubeš se ve své tvorbě soustřeďuje výhradně na člověka a jeho každodenní život. Svým fotografickým dílem nám nabízí filozofickou esej o osobě, která svým výrazem předává čtenářům fotografie svůj pocit, náladu, radost, smutek či zamyšlení.

U mnoha dalších fotografiích však můžeme u obou autorů nalézt společné prvky či zásady. Ve svých fotografiích hledají kontrasty v paralelně probíhajících situacích. Jako příklad můžeme uvést Kubešovu fotografii ženy sedící v davu na dostihových závodech a její zjevný nezájem o dění, podtržený znuděným pohledem směrem k objektivu. U Aulehly je to například snímek milicionáře u pomníku v Krnově. Kubeš svými fotografiemi předkládá příběhy vycházející z každodenního života. Fotografuje lidské události, které zůstávají nepovšimnuty. U obou autorů nalézáme neklamnou spojitost a inspiraci v humanistické živé fotografii, zejména pak v jejich vzoru Henriho Cartiera Bressona.

Kubeš ve fotografii viděl možnost hledání a poznávání světa kolem sebe, způsob vnímání a hodnocení skutečnosti a hledání hlavně sebe sama. Zabýval se i teorií fotografie, jeho příspěvky publikoval pravidelně v šedesátých letech čtvrtletník Revue Fotografie. Kubešovi se dařilo ve

fotografích propojovat neúprosnou realitu s obrazovou poezií. Přejdeme-li bez zamyšlení netečně kolem člověka, přehlédneme-li zdánlivě všední věc, neprožijeme-li s hlubokou upřímností okamžik, který zdánlivě nic nedává, buďme si jisti, že jsme ze života něco ztratili.“V souladu s těmito slovy se i Kubeš snaží „vidět vnitřní hodnotu věcí pod jejich povrchem, objevovat jejich osudy, jejich vztah k okolnímu prostředí a jejich vztah k člověku. Snaží se chápat jejich hlubší význam a nespokojovat se jen s bezprostředním, izolovaným a povrchním vjemem.“

Daniel Šperl – osobní názor na Kubešovo dílo

Fotografie – Miloslav Kubeš



Miloslav Kubes, Praha 60. léta



Miloslav Kubes, Praha 60. léta



Miloslav Kubes, Praha 60. léta



Miloslav Kubes, Praha 80. léta



Miloslav Kubeš



Miloslav Kubeš

Jiří Toman

Dalším autorem tvořícím v době tzv. „zlatých šedesátých“ byl Jiří Toman, který byl teprve nedávno objeven a představen široké veřejnosti. U Tomana můžeme, na rozdíl od Aulehly či Kubeše, vidět určitý odklon od dokumenárních tendencí ve fotografii, kterou se předchozí autoři zabývali. Přesto jsem se rozhodl ho v této kapitole zmínit, neboť jeho dílo považuji za velmi cenné jak v oblasti dobového dokumentu, tak především v oblasti konceptuálně pojatých snímků, kterými předstihl svou dobu. Tomana nemůžeme jako dokumentaristu vyloučit, i když si na jeho fotografiích nelze nevšimnout více subjektivniějšího pojetí, práce se světlem a využívání zdánlivě nepříznivých klimatických podmínek.

Toman fotografuje především panoramatickým přístrojem a do jisté míry byl ovlivněn Josefem Sudkem, kterému dělal asistenta a od roku 1945 pomáhlal při vytváření souboru „Praha panoramatická“. Sudkův vliv je u něj znát, především u fotografií jeho ranné tvorby, kdy vytváří surrealistické zátiší, ve kterých využívá odhmotňování předmětů, odrazů a lomů světel v nejrůznějších skleněných plochách, výloh obchodů apod. Tomanovy fotografie tvoří hry světel a stínů, kdy správným úhlem záběru zachycuje mnohdy mystické až poetické záběry nejrůznějších zákoutí, ulic, předměstí, na kterých lidé mnohdy tvoří pouze nutný dokreslující prvek. Autor klade ve fotografii důraz na estetické řešení fotografované scény. Při hlubším pozastavení se nad danou fotografií začneme chápat souvislosti mezi jednotlivými objekty a prostředím, které obohaceny světelnou atmosférou umocňují výslednou hodnotu daného snímku. V mnoha případech můžeme u Tomana vidět snímky pořízené při zatažené obloze, v mlze, která zahaluje vzdálenější objekty a naopak zvýrazňuje obrysy v prvním plánu, a tím podtrhuje mystičnost daného okamžiku. Ve svých fotografiích dával také vyniknout světelným efektům, kdy využíval protisvětla a z osob na fotografii tímto vytvářel jednorozměrné siluety.

Toman se ve své tvorbě nezabývá politickou situací, devastací prostředí či změnami ve společnosti. Svými fotografiemi se soustředil na nenápadný půvab všedního dne. Na jeho fotografiích můžeme vidět auta, reklamy, módu i jiné dobové atributy, čímž lze na autora pohlížet i z hlediska dokumentárního. Toman ve svých fotografiích vytváří subjektivní pohled svého města, kde fotografoval také jeho specifické události, například sport, dostihy, cyklistické závody, atletiku, závody automobilů a podobně. Dále fotografoval běžné každodenní hry dětí, bruslení, fotbal a jiné aktivity.

Orientace Jiřího Tomana na shrnující záběry civilních událostí ulice, prostředí či sportovních zápolení bez nutnosti akcentovat detail či výjmečnost okamžiku vyzdvihuje jeho fotografii nad běžnou dobovou produkci reportážních snímků, z nichž se později vyvinula škola českého sociálního dokumentu.

Text z knihy: Jiří Toman / nakladatelství Kant. Martin Dostá lstr .5

Jedním z důvodů, proč se s fotografiemi Jiřího Tomana setkáváme až dnes je fakt, že za svého života vzniklo jen málo originálních fotografických zvětšenin. Další příčinou bylo, že celý svůj život zůstal věrný svému rodnému městu, Pardubicím, které však stálo stranou kulturního a společenského dění. A v neposlední řadě to byla skutečnost, že fotografie stála u Tomana na druhém místě, až za jeho profesionální prací v oborech animovaného filmu a grafických úprav. O tom, že fotografie nebyla jeho hlavní náplní, vypovídá také fakt, že většina negativů nebyla popsána, a proto u většiny fotografií chybí bližší popis či rok jejich vzniku.

Zásluhou šťastné souhry náhod, ale zejména pohotové iniciativy několika Tomanových přátel a prvních zasvěcených obdivovatelů (Stanislav Kolíbal, Jaromír Zemina, Jaroslav Anděl, Jan Svoboda, Jan Sekera…), byly především vybrané Tomanovy fotografie her, přání a drobné objekty z oblázků, drátů a z provázkem obtáčených větviček…objevně vřazeny do souvislostí s konceptuálními tendencemi

českého umění, které Toman tak významně předběhl (Jiří Toman, Hry a Přání, Praha 1984). Z Jiřího Tomana se stal průkopník konceptualismu.

Text z knihy: Jiří Toman / nakladatelství Kant. Vít Bouček str.10

Výstavní činnost

Výstavy (posmrtné)

- Dům pánů z Kunštátu, Brno 1973
- Ústav makromolekulární chemie ČSAV, Praha, 1984
- Jiří Toman fotograf, Galerie moderního umění, Roudnice nad Labem, 1992
- Jiří Toman, VčG, Dům U Jonáše, Pardubice, 30. 9. 2004 – 13. 2. 2005
- Jiří Toman, Panoramatické fotografie,galerice Opera,
  divadlo Jiřího Myrona, Ostrava 14. 4. 2005
- Jiří Toman, Pražský dům fotografie, Václavské náměstí 31,
  21. září – 22. října 2006
- Jiří Toman a Josef Sudek – fotografie, VčG, Pardubice - 25. 4. – 10. 6. 2007

Fotografie – Jiří Toman



Jiří Toman



Jiří Toman



Jiří Toman



Jiří Toman



Jiří Toman



Jiří Toman



Jiří Toman

František Dvořák

František Dvořák začal rozvíjet svůj zájem o fotografii kolem roku 1959. Na svých prvních fotografiích zachycuje především prostředí Českých Budějovic v duchu tvorby, v té době aktuální, „poezie všedního dne". Pracuje na souboru fotografií, který nazval „Kluci". Jednalo se o fotografie zachycující bezprostřední momentky ulic, především se soustředil na záběry lidí, jejich výrazy, radosti a strasti každodenního života. V roce 1958 se účastnil výstavy pořádané ministerstvem školství ve výstavní síni ÚLUV v Praze, kde vystupuje se svým souborem „Kluci". Ten se stal paralelou fotografií dnes již mnohem známější autorky Dagmar Hochové, která se této výstavy mimo jiné účastnila také. Jeho snímky se také staly součástí několika publikací. Snímek nazvaný „Panelový dům" byl otištěn v publikaci „Jak zpívá racek". Další jeho snímky získaly různá ocenění, například Snímek „Zima". V letech 1962 – 1963 se některé jeho fotografie staly součástí českobudějovického Kulturního kalendáře.

Období, ve kterém se věnoval převážně živé fotografii, shrnul v knize „České Budějovice zblízka" vydané roku 1965. Kniha zachycuje na sto snímků z každodenního života města spolu s jeho charakteristickými rysy či zákoutími. Dvořák zde využívá neobvyklých světelných či povětrnostních podmínek.

Žena rozvážející mléko v ranní mlze, zasněžená křižovatka, chodec na noční ulici osvětlené neony, střídá panoramatické ptačí pohledy s momentkami bezejmenných chodců, hrajících si školáků nebo posluchačů bigbeatového koncertu. Kladl zde důraz na děj sílu zachyceného okamžiku, případné komparaci lidí s architekturou pozdvihují tuto kniu nad rámec tradičních místopiseckých publikací.

David Boukal./ Českobudějovická fotografie po roce 1960/Magisterská diplomová práce 200, ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

V jeho fotografiích nalézáme nejrůznější kontrasty a oživující prvky, například fotografie tří jeptišek nesoucí melouny po hlavním náměstí. Samotný autor i sestavovatelé samotné knihy byly jistě inspirovaní v té

době známým autorem Erichem Einhornem a jeho již vydanými publikacemi nebo dalšími autory, kterými byli Jan Lukas či Václav Jírů.

K těmto fotografiím se vyjádřil a jejich kvalitu vyzdvihl také Lubomír Linhart v časopise „Revue Fotografie 65".

V první polovině 60. let jsme mohli jeho fotografie shlédnout na společných výstavách budějovické skupiny fotoamatérů zvané „FOTOS", které byl v druhé polovině padesátých let spoluzakladatelem. Ustavující listina tohoto sdružení byla vydána 19. června 1963. „FOTOS" spadal pod výběrové sdružení fotoamatérů z Českých Budějovic a nejbližšího okolí.

Závěr

Cílem této práce bylo postihnout situaci v dokumentární fotografii v Čechách, na Moravě a ve Slezsku na pozadí politické, společenské a kulturní situace v 50. až 60. letech minulého století. Hlavní pozornost je věnována fotografům – amatérům, kteří do dnešní doby stáli v pozadí v konfrontaci s publikujícími fotografy a obecně fotografickým a časopiseckým hnutím. V zmíněných letech došlo k několika zásadním zlomům, které ovlivnily nejen uměleckou scénu, ale i fotografický dokument a to jak jeho obsahovou stránku, tak formální postupy.

Pojetí fotografie jako ideologického nástroje budování socialismu pozvolna přechází v nový pohled na svět a život v něm, v tzv. „poezii všedního dne". V umění a fotografii se projevil vliv italského neorealistického filmu. Fotografové využili situace na počátku 60. let, kdy ideologický tlak slábl a nastala větší svoboda vyjadřování. Na fotografy ve větší míře působily také zahraniční fotografické vzory. Velkou osobností pro ně byl například Cartier- Bresson.

Heslem nastupující mladé generace bylo „Chceme vidět život ve všem", což charakterizovalo okruh jejich zájmu. Autoři jako Hucek, Dias, Bartůšek či Nebor snímají bezprostřední život a pro svou prezentaci nacházejí prostor v nově vznikajících časopisech, výstavách a knižních publikacích. Další autoři se stávají členy Svazu československých umělců a fotografie se pro řadu z nich stala životní profesí. Ve své práci se zmiňuji o Dagmar Hochové, Miloni Novotném aj. a také o nastupující generaci fotografů, mezi které patří například Josef Koudelka či Markéta Luskačová. Svobodný rozvoj umění a tím i fotografie ukončily srpnové události roku 1968 .

Vedle renomovaných autorů souběžně tvoří v té době také fotografové, kteří stojí mimo hlavní proud fotografického dění. Málo vystavují, nepublikují, téměř se o nich nepíše. Ve své práci uvádím důvody (život

mimo centrum, vlastní rozhodnutí nevystavovat, nepříznivá situace ve fotokroužcích a fotografických sdruženích, fotografie nebyla jejich profese atd.), které zapříčinily, že teprve nyní, s odstupem let objevujeme vizuální obsahovou i formální kvalitu jejich pohledu na dobu 50. a 60. let. Mezi tyto autory jsem zařadil Gustava Aulehlu, Miloslava Kubeše, Jiřího Tomana.

V diplomové práci jsem se soustředil na život a dílo krnovského autora Gustava Aulehly, který svou kolekcí fotografií vytvořil rozsáhlou obrazovou kroniku dané doby. V práci konfrontuji jeho přístup, který vycházel z odlišných názorů na dokument, než řada jeho kolegů. Práce Gustava Aulehly, i když byla ovlivněna osobnostmi světové dokumentární fotografie, má charakteristické rysy subjektivního pohledu, který si autor udržel celý život. Pro srovnání také uvádím odližný přístup k prezentaci tzv. „amatérů", jejichž tvůrčí svoboda byla dána také tím, že se fotografií neživili.

Domnívám se, že tato práce je teprve počátek zkoumání dokumentární fotografie 50. a 60. let dvacátého století v širším uměleckém, společenském kontextu. Určitě se objeví další autoři, kteří vědomě, či nezáměrně vytvářeli svědectví své doby. Fotografické hnutí té doby (fotokroužky, neformální seskupení) vytvářelo na jedné straně podhoubí fotografického života, na druhé straně časo blokovalo osobní tvůrčí rozvoj, zvláště pokud se radikálně lišil od názoru většiny autorů, a to se stalo také v případě Gustava Aulehly.

Na půdorysu života Gusava Aulehly a dalších dokumentaristů vidíme, že fotografie nebyla a není pouze volnočasovou zábavou a rozptýlením, ale že může přinést při interpretaci sociálního světa a jeho porozumění řadu cenných podnětů a informací. V tom vidím nesmírný význam proudu dokumentární fotografie a z tohoto hlediska jsem také přistupoval ke koncipování mé závěrečné teoretické diplomové práce.

Seznam použité literatury:

- Birgus, Vladimír /Mlčoch, Jan: *Česká fotografie 20. století / Czech - Photography of the 20th Century*. KANT, Praha 2005.

- Birgus, Vladimír / Mlčoch, Jan: *Tschechische Fotografie des 20. Jahrhunderts*. Kunst- und Ausstellungshalle der BRD, Boon a KANT, Praha 2009.

- Blažek, Bohuslav: *Dagmar Hochová*. Odeon, Praha 1984.

- Bouček, Vít /Dostál, Martin: *Jiří Toman*. Kant, Praha 2006.

- Fárová, Anna: *Josef Koudelka*. Torst, Praha 2002.

- Fárová, Anna: *Z tvůrčí dílny Dagmar Hochové*. *Československá fotografie č 7*. Panorama, Praha 1975.

- Gabrielová, Bronislava: *Lidé a koně objektivem Pavla Diase*. *Československá fotografie* 1987, č. 2.

- Hochová, Dagmar: *Konec chleba, počátek kamení . . . fotografie Dagmar Hochové*. Torst, Praha 2001.

- Hochová, Dagmar/ Richterová, Sylvie: *Porta Portese*. Arbor vitae, Praha 2004.

- Hochová, Dagmar: *Síla věků* . KUKLIK, Praha 1996

- Hucek, Miroslav/ Bregant, Michal: *Proč mít život rád. Fotografie 1954 – 2000*. Alba studio spol. s r.o., Praha 2000.

- Hucek, Miroslav: *Takoví jsme byli? . Fotografie z let 1957 – 2006*. Mladá Fronta, Praha 2007.

- Koudelka, Josef: *Invaze 68 český fotograf Josef Koudelka*. Torst, Praha 2008.

- Koudelka, Josef/Magnum Photos: *Chaos. Josef Koudelka.* Photographs 1999.

- *Koudelka.* Torst 2006.

- Koudelka, Josef: *Exiles.* Thames and Hudson, London 1988.

- Kuneš, Aleš: *Václav Chochola.* Torst, Praha 2003.

- Luskačová, Markéta: *Fotografie z let 1966 – 74.* Katalog při příležitosti výstavy v Galerii U kamenného zvonu. Disk Davle, 1991.

- *Markéta Luskačová.* Torst, Praha 2001.

- *Markéta Luskačová.* Whitechapel Art Gallery 1991.

- Mrázková, Daniela /Remeš, Vladimír: *Cesty československé fotografie.* Mladá fronta, Praha 1989.

- Mrázková, Daniela: *Dětství na fotografiích Dagmar Hochové. Československá Fotografie č.6.* Panorama, Praha 1979.

- Mrázková, Daniela: *Příběh fotografie.* Mladá fronta, Praha 1985.

Seznam použitých diplomových prací:

- Boukal, David: *Českobudějovická fotografie po roce 1960. Magisterská diplomová práce*. ITF FPF SU, Opava 2002.

- Boukal, David: *Osobnosti českobudějovické fotografie po roce*

1960. Bakalářská diplomová práce. ITF FPF SU, Opava 2000.

- Karola, Petr: *Fotografická tvorba Václava Chocholy 1939 – 1952. Bakalářská diplomová práce*. ITF FPF SU, Opava 1996.

- Kocourek, Ondřej: *Česká reportážní a dokumentární fotografie*

1945 – 1948. Bakalářská diplomová práce. ITF FPF SU, Opava 1995.

- Krupka, Jiří: *Karel Hájek. Bakalářská diplomová práce*. ITF FPF SU,

Opava 2000.

- Pospěch, Tomáš: *České teoretické práce o fotografii z období let*

1948 – 1957. Bakalářská diplomová práce. ITF FPF SU, Opava 1995.

- Světlík, Jan: *Socialistický realismus v československé publikované fotografii 40. a 50. let. Bakalářská diplomová práce*. ITF FPF SU,

Opava 1997.

Internetové odkazy:

http://cs.wikipedia.org

http://www.rozhlas.cz/1968/aktualne/_zprava/485858

http:/www.photorevue.com

http://www.lgp.cz/

http://www.paladix.cz/clanky/neunavny-fotograf-miroslav-hucek.html

http://www.rozhlas.cz/radionaprani/archiv/?p_po=-1&p_pattern=Hochov%E1&p_gt=1

http://www.vaclavchochola.cz/

Jmenný rejstřík

Aulehla Gustav 47, 48, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84

Bahenský Antonín 9,17

Bartůšek, Jan 8, 17, 114

Brok Jindřich 39

Dias, Pavel 5, 8, 17, 18, 19, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 40, 58, 85, 114

Dvořák František 107 - 108

Ehm Josef 35, 36

Einhorn, Erich 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 18, 113

Fafek Emil 12, 17

Fárová Anna 58, 59, 116

FrankRobert,9,59

Fuková Eva 46

Funke Jaromír 37, 38

Hájek, Karel 8, 27

Henri Cartier Bresson 9, 18, 27, 59, 60,81,114

Hochová Dagmar 37, 39, 40, 41, 42, 47, 85

Holler Josef 16

Honty Tibor 38

Horáková Ljuba 16

Hrubý Karel Otto 27

Hucek, Miroslav 8, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 29, 47, 114

Chochola Václav 17, 37, 53, 55, 114

Jeníček Jiří 11,46

Jírů Václav 9,113

KleinWilliam 9,13

Kolář Viktor 85

Koudelka Josef 6, 37, 47, 58, 59, 60, 61, 65, 85, 114

Kratochvíl Antonín 78

Kubeš Miloslav 77, 99, 100, 101, 102, 104, 105

Liďák Miroslav 17

Linhart Lubomír 113

Lukas Jan 13, 14,113

Luskačová Markéta 37, 47, 58, 71, 72, 74, 114

Lustig Arnošt 16,38

Marco Jindřich 11

Medková Emilie 38

Mucha Josef 12

Nebor, Leoš 8, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 26, 28, 29

Novotný Miloň 6, 19, 37, 38, 40, 46, 47, 49, 85

Prokop Vilém 28

ProšekJosef 9, 38

Ryšlink Bohuslav 40

Smith Eugen 18

Steichen Edvard 18, 27, 46, 77

Sudek Josef 38, 46, 53

Šmok Ján 38

Šperl Daniel 99, 101

Štechlová Marie 46

Tereba Stanislav 12, 17

Toman Jiří 77, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 115

Všetečka Jiří 85

Weigl Jaroslav 16