SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

VLADIMÍR GROŠ

MIROSLAV TICHÝ

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE



Opava, září 2008

SLEZSKÁ UNIVERZITA
Filozoficko – přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

VLADIMÍR GROŠ

MIROSLAV TICHÝ

BAKALÁŘSKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Doc. Mgr. Aleš Kuneš
Oponent: MgA.Ing. Evžen Sobek



Opava, září 2008

Za účinnou pomoc při přípravě děkuji vedoucímu této práce Doc. Mgr. Aleši Kunešovi. Dále pak svému otci, jenž mě s Miroslavem Tichým seznámil a především samotnému Miroslavu Tichému, že mně nechal nahlédnout do svého světa. V neposlední řadě pak děkuji své sestře Lence, mé ženě Jasně a přátelům Tomášovi a Markovi.

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

Souhlasím, aby tato práce byla zveřejněna formou zařazení do knihovny FPF SU v Opavě, Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF a tím zpřístupněna pro badatelské účely.

V Opavě září 2008

© 2008 Vladimír Groš, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity

Obsah

1/ Úvod 5

2/ Setkání 7

3/ Studium 11

4/ Malířství a Brněnská skupina 12

5/ Cesta k fotografii 20

6/ Průvodce fotografií 24

7/ Mezi malířstvím a fotografií 28

8/ Podobnosti 34

9/ Prostory 37

10/ Krása jiného druhu? 43

11/ Závěr 49

12/ Poznámky 51

13/ Seznam použité literatury 52

14/ Seznam výstav 53

15/ Seznam vyobrazení 54

16/ Jmenný rejstřík 55

1/ Úvod

Již při nástupu do školy jsem přemýšlel o tom, že bych svou závěrečnou práci psal o Miroslavu Tichém, se kterým jsem se seznámil v první polovině devadesátých let a jehož fotografie, obrazy a v neposlední řadě jeho svérázný život mě okouzlily. Měl jsem ale pochyby, jestli o bizarní postavu z Kyjova bude zájem, zvláště když technická kvalita jeho fotografií je sporná.

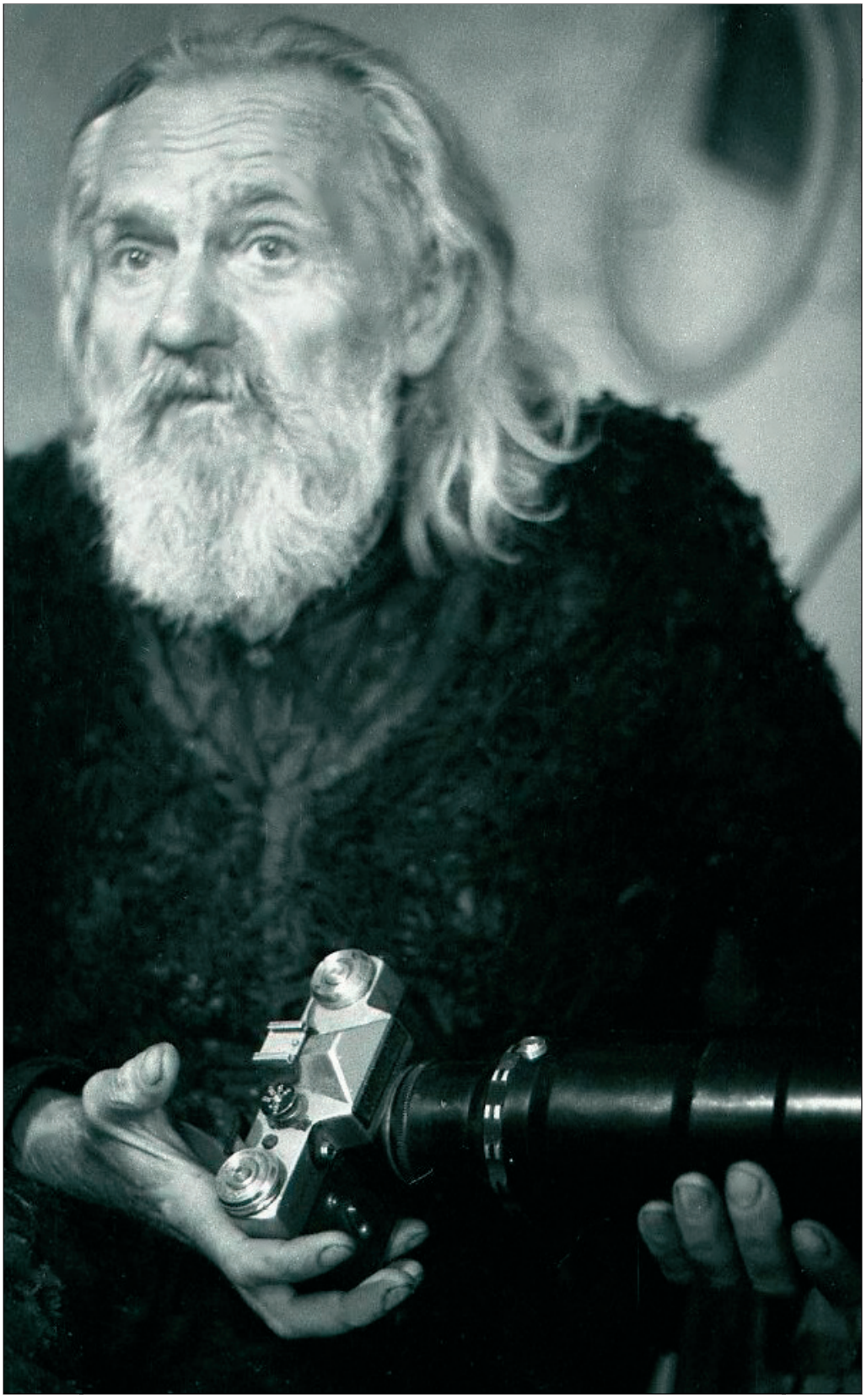
Pak přišla cena Objev roku v Arles, velká výstava v Kunsthause v Curychu a hlavně velký mediální zájem v České republice a já se ocitl ve zcela opačné pozici, abych nebyl podezříván z využívání této mediální pozornosti.

Byly vydány dvě knihy, katalog k Curyšské výstavě od Tobia Bezzola a Romana Buxbauma, objevitele a propagátora Tichého fotografií. Dále pak monografie z pera Pavla Vančáta a Romana Buxbauma. Také byly natočeny dva dokumentární filmy: Tarzan v důchodě Romana Buxbauma a Worldstar od Nataši von Koop.

Tím jsem se ocitl před problémem, mám-li vlastně k danému tématu ještě co říci. Nakonec jsem se rozhodl tuto práci napsat i s vědomím všech těchto úskalí.

Má práce bude částečně biografická (zde jsem však limitován textem a filmem Romana Buxbauma - Tarzan v důchodě, neboť mé zážitky se setkání s panem Tichým jsou v mnohém shodné), ale důraz budu klást na vývoj malířství a fotografie ve dvacátém století a jejich vzájemné ovlivňování a prolínání, k čemuž, jak se domnívám, mi Tichého dílo dává dostatek příležitostí. Neboť, ač je jeho dílo rozhodně velmi osobité, přece jen lze nalézt dosti společných bodů s vývojem výtvarného umění v druhé polovině dvacátého století u nás i v zahraničí, ačkoliv autor prožívá téměř celý život v malém městečku na jižní Moravě.

Doufám tak, že se mi podaří přijít s novým pohledem na složitou a jen těžko uchopitelnou osobnost pana Tichého.

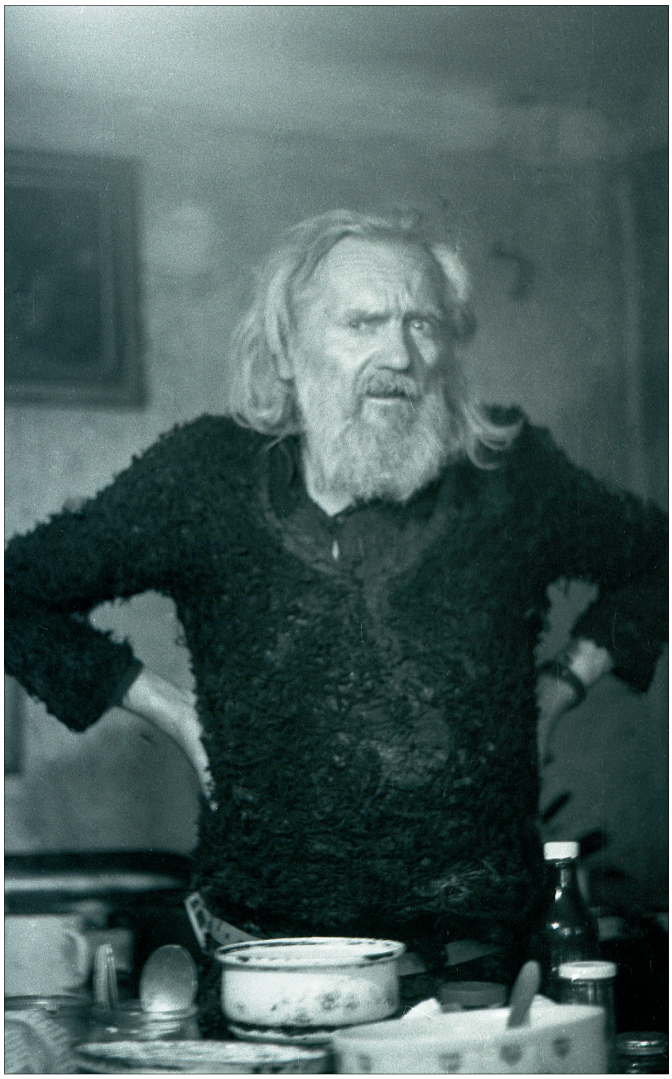


1/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

2/ Setkání

Miroslava Tichého jsem navštívil asi čtyřikrát na začátku devadesátých let a naposledy pak v roce 1999. Seznámil mě s ním můj otec. Každé z těchto setkání bylo neopakovatelné, ač měly dosti podobný průběh.

Nejdříve byl pan Tichý nedůvěřivý k nově příchozím, ale pozvolna se tyto bariéry prolamovaly. Začal nám ukazovat své fotografie, kterých měl plné skříně. Zapaspartované s pomocí kartonu, jenž byl často dokreslen pastely, barvami či pouze perem, takže působil jako rám.



2/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

Dále tu byly snímky nejrůznějších formátů bez paspart či pouhé útržky fotografií, jak se mu podařilo při zvětšování odtrhnout fotografický papír. Vše však spojoval motiv Tichého snímků - žena vystupující ze šerosvitu, často pouhé torzo připomínající antické sochy tak, jak je známe dnes, či pouhé studie nohou většinou v diagonální kompozici. Ženy v ulicích Kyjova, v obchodech na náměstí, studentky cvičící v městském parku, ale především mladé ženy

v plavkách na místním koupališti, svět ženské krásy, jejich ladných křivek, svět často až surreálně vystřižený z obrazu malého města na jihu Moravy. Byli jsme zcela zahlceni tou spoustou fotografií. „Denně vyfotím tak tři filmy," dodával k tomu Tichý a začal se věnovat tématu paspart. Podle něj by každá fotografie měla mít svou paspartu, rám, jinak je nehotová. „Pasparta fotografii vyzdvihne," tvrdil a hned nám prakticky ukazoval za pomoci kartonu, jak působí fotografie bez pasparty a s ní.



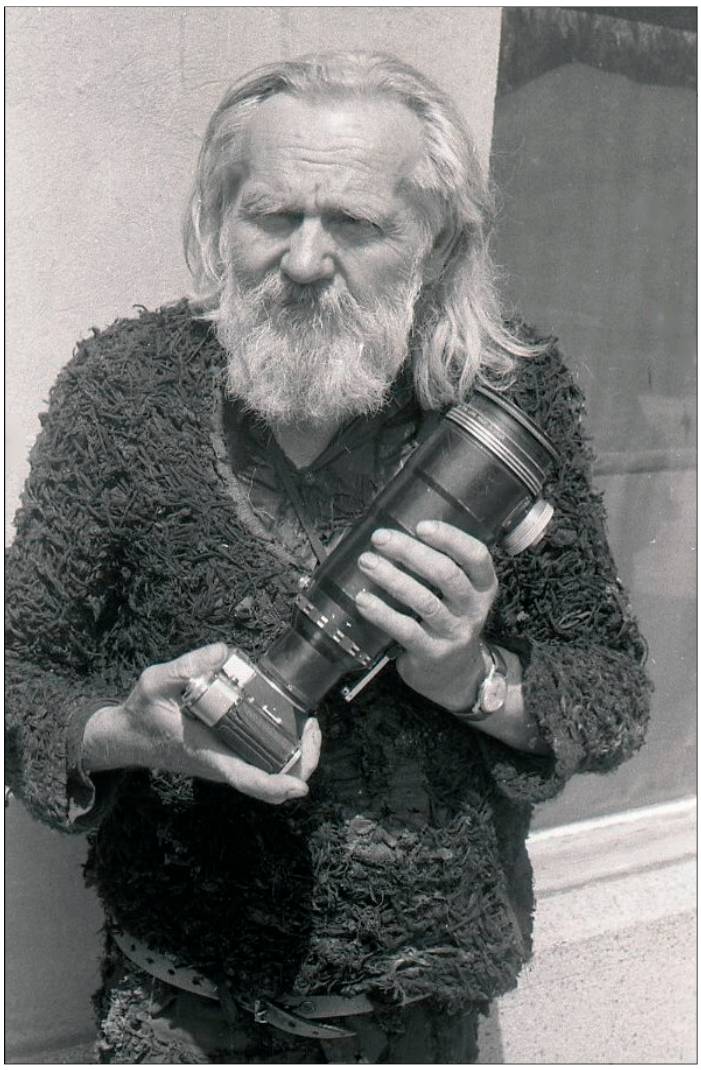
3/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

Pak se přecházelo z kuchyně, kde byly fotografie, do druhé místnosti, původně krejčovského salónu, kde měl pan Tichý své obrazy. Aby bylo možné si je prohlédnout musela se pomocí houbičky namočené vodou zprůsvitnět vrstva prachu, který se na ně po léta ukládal. „Prach nezmizí jen na chvíli zprůsvitní," říká Tichý, „bylo by potřeba to všechno pořádně vyčistit a znovu přelakovat, ale to by bylo práce." Navrhujeme mu, aby některé své obrazy vystavil. Rezolutně odmítá: „Určitě by všechno ukradli," uzavírá dané téma a do jeho pohledu se na chvíli vrací počáteční nedůvěra.

Jsou zde desítky obrazů od čtyřicátých do počátku sedmdesátých let. „Už nemaluju," říká jaksi na vysvětlenou. Tichý bere jednotlivé

obrazy do rukou, otírá je houbičkou a staví je na světlo. U některých se zastaví a vypráví koho zachycují nebo osvětluje důvod vzniku či styl, kterým se v daném období zabýval. „Už ani nic neprodávám," říká a dodává „jednou přijel jeden doktor až z Bratislavy i s celou rodinou, že by rád koupil nějaký obrazy. Tak jsem jim začal ukazovat obrazy a oni si tady sedli a začali vybalovat svačiny. Tak jsem jim řekl, ať se nezlobí, že žádné obrazy neprodávám a poslal jsem je pryč."

Přes všechnu obezřetnost a možná i nedůvěru, která zůstávala v Tichém kdesi hluboce zasazena, se usmíval a bylo vidět, že ukazuje své fotografie a obrazy rád, ačkoliv jeho postoj k vystavování je zcela negativní.



4/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

Později jsme se přesunuli do nedaleké zahradní restaurace a pan Tichý počal vyprávět o německé okupaci a pozdějším osvobození Kyjova Rudou armádou. Když jsme odcházeli, Tichý vytáhl malý aparát ruské výroby umístěný na pásku od kalhot a komentoval to slovy: „Vyfotil jsem tady jeden film." Nevěděl jsem jestli mu mám věřit, ale jestli opravdu po dobu vypravování fotil, vůbec nic jsem

nepostřehl. Dokonalé utajení. Velmi si pochvaloval optiku aparátu. V době, kdy jsme jej navštívili, již nepoužíval své vlastnoručně vyrobené foťáky, ale pouze starou Praktiku s teleobjektivem a právě tento malý aparát.

Za čtrnáct dnů jsem přijel znovu, tentokrát s mým přítelem malířem. Pan Tichý mě zpočátku nepoznával, trvalo chvíli, než si mě zařadil. Byl také v plném pracovním shonu, právě tiskl grafiky dle motivů malíře Jože Úprky. „Já vyryju grafiku do všeho co mám po ruce pak to jen párkrát přejedu lžičkou a je to hotovo, nepotřebuji žádný lis," komentoval svou rychlou a velmi zručnou práci. Za chvíli jsme se mohli obdivovat hotové grafice. Bylo vidět, že si Tichý nedělá s ničím problémy, sháněním speciálních destiček či barev určených na grafiku, nebo dokonce lisu. Zajímal jej pouze tvůrčí akt, zaznamenání světa, který jej obklopoval.

Tentokrát jsme si nejprve prohlíželi obrazy, o kterých dlouho diskutovali s mým kamarádem. Bylo vidět, že pan Tichý se ocitl zcela ve svém živlu. Pak následovala prohlídka fotografií, ale byly to jiné snímky, než které jsem viděl při své první návštěvě. Stále to však byl pouhý zlomek toho, co ukrývaly skříně v kuchyni. Nakonec jsme se znovu přesunuli do zahradní restaurace a Tichý začne opět vyprávět o německé okupaci. Je to naprosto fascinující, ve své déle než hodinové řeči nezmění snad ani jediné slovo. Mě po čtrnácti dnech již nepoznal, ale zážitky z války je schopen vyprávět beze změny.

Je patrno, že Tichého svět je uzavřený, již k němu není co přidat, v dobrém slova smyslu, konstanty jsou jasně dány. Je tak podobný svým fotografiím, či spíše jeho fotografie jsou vydestilovanou esencí jeho života.

3/ Studium

Miroslav Tichý se narodil v Nětčicích dnešní součásti Kyjova 20. listopadu 1926 jako jediný syn pánského krejčího Antonína Tichého a Žofie Adamcové z Uhřic, dcery venkovského starosty.

Za druhé světové války navštěvuje klasické gymnázium v Kyjově, kde si jeho otec otevřel krejčovský salón. Ve filmu Worldstar Tichý vzpomíná, jak rád sedával ráno s matkou v kuchyni, která připravovala jídlo, zatímco on oknem pozoroval a kreslil koně, jež procházeli kolem jejich domu. „Díky těmto kresbám jsem se dostal na Akademii," říká ve filmu. Na konci druhé světové války získal výměnou od ruských vojáků monografie renesančních umělců (byla to údajně válečná kořist z německých muzeí), což byl pro něj vzácný poklad a skvělý studijní materiál. Obdivoval kresby Maxe Švabinského, jenž krátce pobýval v Kyjově a Tichý se s ním mohl potkat také na Akademii, ačkoliv nebyl jeho žák. *„To byl můj učitel, dal mi nezávislost."* /1

V roce 1945 se Tichý zapsal do nultého ročníku na Akademii výtvarných umění v Praze, kde posléze dva roky navštěvoval ateliér Jána Želibského. Zde získal dokonalé kreslířské i malířské základy. Stejný ateliér navštěvoval také Vladimír Vašíček, který pocházel ze Svatobořic-Mistřína, obce ležící nedaleko Kyjova. Z obou se stali celoživotní přátelé.

Po nástupu komunistů k moci roku 1948 dochází na Akademii k velkým změnám, ještě nedávno svobodná škola vyhlásí socialistický realismus jako jediný možný výtvarný směr. Proto Tichý Akademii opouští. *„Jinak to nešlo," vzpomíná na to dnes. „Nebo vy byste snad šel s komunistama?"* /2

4/ Malířství a Brněnská skupina

V roce 1949 skupina výtvarníků kolem Vladimíra Vašíčka, kteří navštěvovali pražskou Akademii, uspořádala společnou výstavu v Kyjově v sále Záložny. Mezi zúčastněnými byl také Miroslav Tichý. Vedle něj se výstavy ještě účastnili Jiřina Adamcová, Olga Bartošíková, Přemysl Netopil, Karel Novák, Bohdan Obrovský, Karel Zouhar a jako host Leo Zemek. Pro většinu vystavujících to bylo první veřejné vystoupení a zároveň labutí píseň za Akademií a jejím krátkým svobodným obdobím po druhé světové válce, kterým navázala na nejlepší výtvarné tradice první republiky.

Na příkladu Miroslava Tichého a Vladimíra Vašíčka, kteří opouští Akademii v roce 1948, po nástupu komunistů k moci, je také vidět, že ne všichni v této době byli nevědoucí, plní ideálů a budovatelského nadšení, jak často mnozí omlouvají své působení po roce 1948. Někteří prostě měli jasno hned a nemuseli čekat až na procesy padesátých let. Je to o to více zarážející, že mladá generace po roce 1948, již mohla být poučena od předchozí generace intelektuálů - umělců, kteří vstoupili do KSČ v roce 1921, aby ji po roce 1929 hromadně opustili.

Po odchodu z Akademie musí Tichý nastoupit vojenskou službu. Jak asi mohla působit na velmi citlivého člověka vojna počátku padesátých let, netřeba domýšlet. Zde také mohou být počátky jeho pozdějších psychických problémů. Po návratu z vojny se léčí v psychiatrické léčebně v Opavě a později také v Kroměříži, v důsledku čehož získává zdravotní penzi a vrací se k rodičům do Kyjova, městečka na Slovácku.

Slovácko je region se silnými lidovými tradicemi, především známých cimbálových muzik, kam zajížděl pro inspiraci například i hudební skladatel Leoš Janáček. V Kyjově se každé čtyři roky pořádá Slovácký rok, nejstarší folklórní festival v České republice, jehož přerušovaná tradice sahá až do roku 1921. Zde umělci soustředění

okolo malíře Jože Úprky (Sdružení výtvarných umělců moravských 1907-1959) dokázali postavit Umělecký dům v Hodoníně. Otevřen byl roku 1913 a stal se záhy centrem kulturního dění. Malíři Úprkova okruhu se zabývali především klasickou malbou, částečně ovlivněnou impresionismem, zachycovali lidové tradice a zdejší krajinu. Úprkův obraz Pouť u svatého Antonínka obdržel na pařížském Salonu v roce 1893 ocenění Mention Honorable a zajistil malíři uznání v zahraničí. Sochař Auguste Rodin u příležitosti své pražské výstavy, navštívil Úprkův ateliér v Hroznové Lhotě 2. června 1902 a byl Slovákem okouzlen. Nejznámější Úprkův obraz je Jízda králů. Vlčnovská Jízda králů je také jedním z dějišť Kunderova románu Žert.

Po návratu do Kyjova se Tichý věnuje malbě. Nebylo to však vůbec jednoduché, neboť v Československu té doby byl uznáván jediný výtvarný styl - socialistický realismus: *teorie literatury a umění, která byla formulována 1932 jako závěr sjezdu sovětských spisovatelů a roku 1934 Andrejem Alexandrovičem Ždanovem dekretována jako závazná a všeobecně platná. Požadoval „pravdivé, historicky konkrétní zobrazení skutečnosti v jejím revolučním vývoji", vznášel požadavek stranickosti, srozumitelnosti, přístupnosti díla širokým vrstvám. To vedlo k tendenční volbě témat a jejich zpracování, preferovala se témata ze života dělnické třídy, téma revoluce a tematika kritizující buržoazní životní styl. Socialistický realismus měl napomáhat ideologicky formovat a prostřednictvím všeobecně srozumitelného umění vychovávat lid. Vylučoval konflikty a formální experimenty, jiné umělecké směry byly pokládány za škodlivé (např. abstraktní umění), uplatňoval vůči nim výtku formalismu. V průběhu částečné likvidace kultu osobnosti a destalinizace („období tání") v SSSR a dalších státech východního bloku se projevily pokusy osvobodit se od striktních základních postulátů směru.* [3] Sledovat mezinárodní scénu nebylo pro izolaci země téměř vůbec možné. *„Mladí malíři žijící v Československu, poznamenaném německou okupací a poté nástupem socialistického realismu, se v padesátých letech obraceli daleko do minulosti: k avantgardě či dokonce až k impresionismu a kubismu. Tichý nebyl výjimkou, ke svým vzorům po-*

čítá především Picassa, Matisse a Cézanna. Formální vývoj jeho obrazů tomu sice odpovídá, ovšem rukopis nese silné znaky exprese a až fantaskní barevnosti". [4]

Námět jeho obrazů ještě není ustálen, najdeme zde například obrazy: Autoportrét či Don Quijote (odkazující k existencialismu), kubizující zátiší, ale samozřejmě také jeho pozdější celoživotní téma ženy.

Tichý se stýká s podobně smýšlejícími malíři Vladimírem Vašíčkem, Bohumírem Matalem a Vladislavem Vaculkou, kteří hledají vlastní výtvarné cesty jaksi navzdory převládajícím tendencím socialistického realismu. Ale nejsou to jen malíři, u kterých hledá Tichý poučení a spřízněnost, jak o tom podává svědectví Jaroslav Spurný: *Další vzdělání, lépe řečeno neobyčejnou sečtělost v beletrii a filozofii, získal mladý malíř v knihovně proslulého kyjovského rodáka, dramatika a režiséra Ctibora Sonnenvenda. „Strávil jsem s Mirkem Tichým spoustu času na konci padesátých let a počátku šedesátých let," vzpomíná filozof - a taky kyjovský rodák - Zdeněk Vašíček. „Už tehdy mě fascinoval a inspiroval svou nezávislostí a názory. Dokázal hodiny mluvit třeba o nástupu Hitlera k moci a o tom, jak to změnilo Evropu, pak přešel k debatě o ideálu ženského těla a skončil rozborem Kierkegaarda."* [5]

Rok 1956 přináší v socialistických zemích jisté uvolnění, ačkoliv mnohé z těchto nadějí je brzo udušeno sovětským potlačením Maďarského povstání.

V Kyjově je právě v tomto roce znovu po 25 letech obnoven folklorní festival Slovácký rok a v nemocnici je uspořádána výstava obrazů a keramiky, které se zúčastnili Bohumír Matal, Vladimír Vašíček , Miroslav Tichý, Vladislav Vaculka, Ida Vaculková a Richard Fremund (zakládající člen skupiny Máj 57 mezi jejíž členy patřili Andrej Bělocvětov, Libor Fára a další.)

Tato výstava byla jedním z prvních veřejných vystoupení, kterým se začala mladá generace výtvarníků hlásit o slovo a narušovat tak dominanci oficiálního státního umění. Okolo Bohumíra Matala a Vla-

dimíra Vašíčka se počala formovat takzvaná „Brněnská skupina“. Byla vedena snahou prosadit se do povědomí společnými silami, neboť izolovanost umělců vytlačených na okraj společnosti byla frustrující. Vyústěním těchto snah byla výstava Umění mladých umělců Československa 1958 v brněnském Domě umění.

„Kam se dva Tichého obrazy dostaly jen díky přátelům, kteří za jeho dlouhodobé nepřítomnosti odvezli s otcovým souhlasem obrazy do Brna. Tichý po návratu na jejich čin reagoval popuzeně“. [6]

Zde se mohu jen domýšlet, co jej k tomu vedlo. Bylo to snad tím, že se jednalo o oficiální režimem schválenou výstavu? Nebo byly jeho pohnutky jiné? Tichý v této době již zvolna přestává malovat. Do Brněnské skupiny, která vznikla v roce 1957 se již nezapojuje, jedním z důvodů může být také vývoj, kterým se v malbě ubírali hlavní představitelé skupiny Bohumír Matal a Vladimír Vašíček, kteří se v této době začali přiklánět k abstraktní malbě.

O tom, že to pro malíře na okraji společnosti nebyla vůbec lehká doba, dobře vypovídá článek Milana Kundery v časopise Kultura 61, jehož část zde ocituji. Milan Kundera sice píše o Vladimíru Vašíčkovi, ale dá se to vztáhnout i na ostatní umělce, kteří se ocitli ve stejné situaci. O této době mnohé také vypovídá jazyk, kterým je článek napsán: *... „zastihl jsem místo toho Vladimíra Vašíčka v izolaci, která mě poděsila. Příslušní činitelé dali patrně malíři příliš zřetelně najevo, že jeho umění není podle jejich vkusu. Pak ovšem nedůvěra odpovídá nedůvěře, pých odpoví pýše a tam, kde mohlo vyrůst dílo v příkladné spolupráci umělce a společnosti, zeje místo toho zbytečná a nikomu nesloužící propast.*

Takový nezájem a izolace nemohou ovlivnit malířův vývoj nijak kladně. Kromě znamenitého, početného cyklu akvarelů, kde je slovácká krajina traktována někdy i ve velmi úsporné abstrakci, avšak abstrakci životné, vzniklé analýzou reality, touhou po postižení její podstaty, viděl jsem v poslední době ve Vašíčkově ateliéru také plátna mířící k abstrakci jakoby odnikud, bez kontinuity s ostatním jeho vývojem, bez vztahu k jeho životnímu prostředí, které bylo vždy oporou a inspirací jeho talentu, plátna, která ne-

mohla vyrůst z jiné půdy než z půdy osamocení. Bylo by trpce paradoxní, kdyby se v této situaci, příznačné pro umělce pozdně buržoazní společnosti, měl ocitat malíř v dnešní moravské vesnici, malíř talentovaný a zgruntu lidový, který vždy mluvil o svém kraji a pro něj.

Píšu o těchto potížích proto, že předpokládám, že jsou typické a že se s nimi budou střetávat i další umělci-průkopníci, odhodlaní žít mimo velká městská centra, avšak odhodlaní stejnou měrou nezradit ani sám vývoj umění. ...

...Jestliže dnes u nás žijí na venkově či malých městech mladí malíři tak výjimeční a významní, jako je třeba Vašíček, manželé Vaculkovi, Bohdan Kopecký nebo Zdeněk Sigmund (a mohl bych jmenovat další), má to velký význam pro naši kulturní revoluci, ale jen tehdy, nestane-li se jim venkovské prostředí celou osamocení, nýbrž bude-li pro ně znamenat ustavičný dialog se společností. A to nezáleží jen na umělcích samých". [17]

Na začátku šedesátých let Tichý pozvolna přestává malovat a těžištěm jeho tvorby se stává kresba. Co jej k tomu vedlo se mohu jen domýšlet. Byl to snad rozchod s malíři Brněnské skupiny, kteří se počali stále více obracet k abstraktní malbě a snažili se tak navázat ztracené kontakty se světovým výtvarným vývojem. Doba postupného uvolňování, ve kterém kultura hrála jednu z hlavních rolí, přinesla nové možnosti vystavování, dokonce i v zahraničí. Tichý, již v této době odmítá vystavovat. Jako solitér jde svou vlastní cestou, ač se mnohým zdálo, když přestal malovat, že vlastně promrhal svůj obrovský talent. On spíše vycítil, že se ocitl na rozcestí a vydal se proto novou cestou.

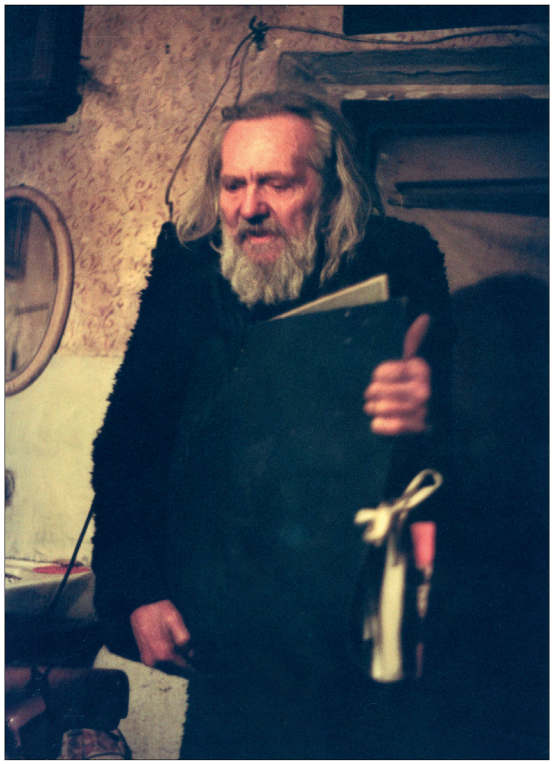
O jeho proměně svědčí také vzpomínka Vladimíra Vašíčka ml., ačkoli se vztahuje ještě k polovině padesátých let *... „pár zimních loutkohereckých sezón v polovině padesátých let, kdy u nás doma pro desítky a dokonce veřejně i pro ještě více dětských diváků vystupovala sice amatérsky, ale nad úrovní mnohých pozdějších profesionálních bavičů, dvojice „V.V.+M.T." K tomu s otcovými kulisami a se zručně vyřezávanými některými z loutek, na které na tehdejším trhu nebylo pamatováno, od toho druhého. Pro mne*

v oslovení byl tento vždy Mistrem Tichým, jinak ale hovorově a pro mnohé další Mirkem. Vzpomínané ladění by si s otcem mnozí nespojovali nikdy, k Mirkovi dost tehdy patřilo, ale bohužel ho pak opustilo. A on nato opustil svoje tak slibné malování. Zpočátku patřil k raným aktivitám brněnským a ještě vystavoval na Výstavě mladých v osmapadesátém ve zdejším Domě umění. Vrátil se tam až po půl století, ale v úplně jiné roli". [18]

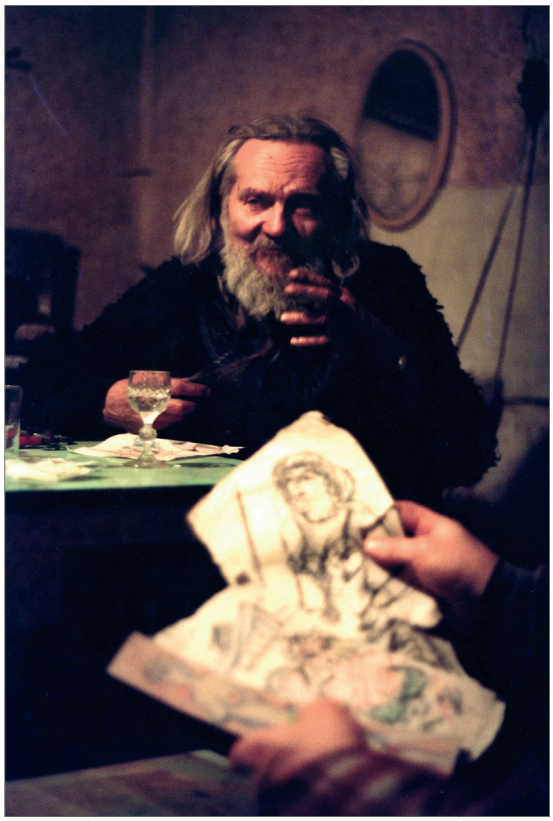
Tichého proměna je zásadní, stahuje se zcela do soukromí, odmítá veřejně vystavovat, přestává dbát o svůj zevnějšek, či možná



5/ Miroslav Tichý: kresba, nedatováno



6/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993



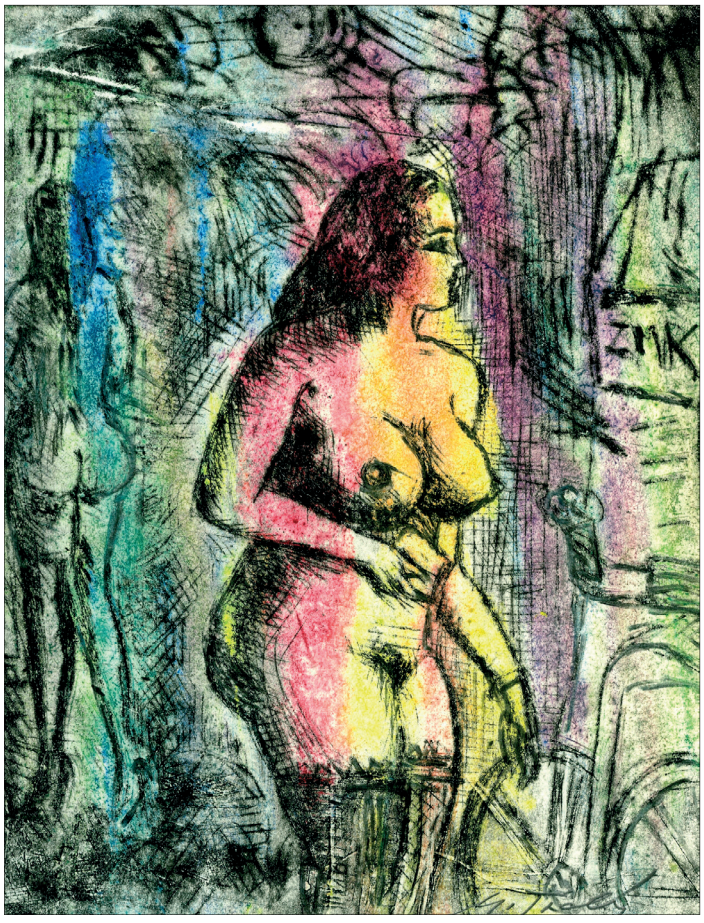
7/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

přesněji, vytvořil si ze svého neustále vyspravovaného obleku ulitu proti světu. Tím, že se vzdal vystavování, ale také malby (neboť barvy a plátna se pro něj staly finančně těžko dostupné), přetrhal se systémem veškeré vazby, které by jej mohly jakkoliv zavazovat. Zvolil si masku podivína, která mu nejlépe zaručovala nezávislost. Dá se hovořit již o druhém odchodu. Po odchodu z Akademie zpět do Kyjova se nyní společenský a veselý Tichý uzavírá stále více do svého světa, ačkoliv to rozhodně není izolace absolutní.

Do této doby do značné míry kopíruje vývoj svých malířských druhů. Přes Akademii k izolaci v malém městě, kde se pokouší navázat na předválečnou modernu. Ale zatímco se jeho druhové počátkem šedesátých let obrací k abstrakci, Tichý se přestává zabývat malbou a obrací se ke kresbě jako ke kořenům. Zdánlivě jakoby se zastavil ve svém vývoji. Svou kresbu stá-

le zjednodušuje, dává jí lehkost, soustřeďuje se na detail zachycení gesta, pohybu. Některé kresby připomínají módní návrhy, jako by se v nich odráželo něco z Tichého dětství stráveného v krejčovské dílně. Do některých kreseb začleňuje velmi účelně fotografie, čímž se přihlašuje k tradici koláží, jak je známe z meziválečného období od Jindřicha Štyrského a Karla Teigeho, členů Devětsilu, či později Jiřího Koláře. Tichý zde předznamenává již svůj budoucí vývoj. Motiv ženy se v tomto období stává zcela dominantním.

Tato tendence, tedy odklon umělců od avantgardních proudů jako je abstrakce či konceptuální umění, a návrat ke kresbě je patrný v širším mezinárodním měřítku v šedesátých a sedmdesátých letech, jak to dokládá Jean Clair: *„Recept, který našli, zněl: práce podle přírody a trpělivé učení se řemeslu. Podobně jako v jiných krizových okamžicích se i oni obrátili ke kresbě jako k nenápadnému, ale jistému prostředku k postupnému znovunavázání přerušeného kontaktu s oběma typy práce.*

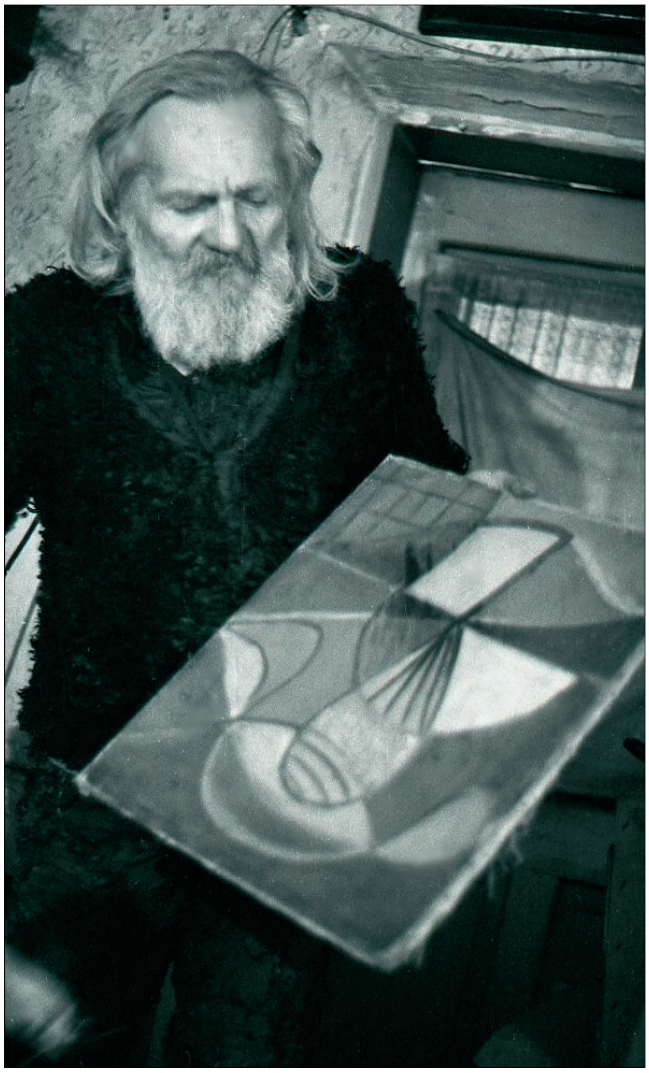


8/ Miroslav Tichý: grafika, nedatováno

...Ten, kdo kreslí, má v úmyslu zrušit přehradu mezi sebou a skutečností. Je to přechod, který se objeví vždy, když umění zabloudí do slepé uličky nebo již nemůže dál. ...Kresbami všechno začalo a kresbou se všechno může začít znovu“. [9]

5/ Cesta k fotografii

V šedesátých letech se Tichý věnuje kresbě, která mu ale postupně přestává dostačovat. V této době objevuje nové médium - fotografii, v níž získal nový zdroj inspirace pro svou další tvorbu. Tichý začíná fotografovat deskovým přístrojem po otci v druhé polovině 60. let. Postupně stále více proniká do tajů fotografie a tehdy si začíná vlastnoručně sestavovat své speciální aparáty. Jejich naprosto vyčerpávající popis a popis jejich sestavování, jakož i celého tvůrčího procesu od focení přes vyvolávání až po paspartování fotografií, poskytuje text Tarzan v důchodě od Romana Buxbauma.



9/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

Co přivedlo Tichého k fotografii? Byly to abstraktní, nefigurativní tendence v malbě, které převládaly v šedesátých letech. To bylo pro Tichého, jehož základním, a dá se říci jediným, motivem se stala žena, neakceptovatelné. Když jsem jej navštívil, ukazoval obraz namalovaný ve stylu geometrické abstrakce, samozřejmě s nezaměnitelným Tichého rukopisem. Řekl k tomu: „Když jsem namaloval tento obraz, všichni mi říkali, ať takto maluji dál, ale pro mě

to bylo hotovo, už jsem to namaloval, tak proč bych měl pokračovat."

Tichý si vyzkoušel tuto abstraktní cestu, ale neviděl důvod, proč by měl v této cestě pokračovat. Malířství se v tomto bodě pro něho, který se obdivoval antickému umění a renesančním malířům, vydalo slepou cestou, kterou nechtěl následovat. Zvolil si fotografii, jenž vyhovovala jeho záměrům, neboť fotografie se ze své podstaty nemůže zbavit svého reálného základu. Zároveň ale také u fotografie prozkoumává samotné hraniční body, kdy ještě zůstává zachována reálnost. Mistrně balancuje na samotném okraji světa viděného, jak



10/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

sám říká: *„Já sem si nic nevybíral. Já sem to dal do zvětšováku a teď sem s tím jel a co se mi zdálo trochu podobný světu, tak sem otisknul, to bylo všechno. Všechno, co je, to je svět. Co tam bylo trochu rozeznat, tak sem otiskl.“ A jinde: „Chyba, chyba. To dělá tu poesii, tu malířskou kvalitu. Filozofie myslí abstraktně, ale fotografie je něco konkrétního, to je vjem. Oko, to, co vidíš.“* /10

Díky dokonalé kreslířské technice a vyškolenému oku získal naprostou jistotu ve stavbě obrazu, v jeho kompozici, což mu u jeho fotografií dovoluje jít na samotnou hranici reálnosti. Jeho „špatné“ fotografie drží pohromadě právě díky kompozici, ladné křivky ženských boků, stěží rozeznatelné (často jen lehce vytažené tužkou, nebo barvou), jako by zachycovaly samotný puls života. Jak Tichému chybí řemeslnost ve smyslu fotografickém, tak dodržuje řemeslnost ve smyslu výtvarném, ve stavbě obrazu, vybírá si odpovídající snímky (to co se podobá světu) v obrovském množství svých fotografií. Jeho fotografie se často podobají náčrtkům, torzům, ale právě jako by z těchto útržků dokázal Tichý vystavět mozaiku života, obdivuhodné všednosti, ne nepodobné magickému realismu ve stylu literárním.



11/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

Dalším z důvodů, proč se Tichý začíná věnovat fotografii, je definitivní ztráta ateliéru v roce 1972. To znamená konec malování. Nadále se věnuje pouze kresbě a později také grafice. Také jeho stále bizarnější vzhled, dlouhé nestříhané vlasy a vousy, vždy znovu vyspravované černé kalhoty a černý svetr, z něj učinil svéráznou postavu kyjovských ulic, ale rozhodně nevzbuzoval přílišnou důvěru u případných modelek.

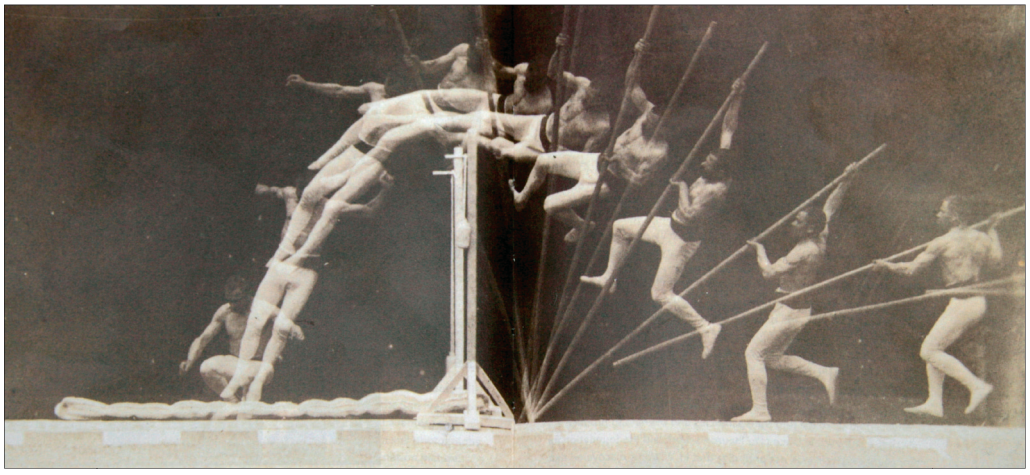
Je to jeden z mnoha paradoxů Tichého života, čím více se dobrovolně izoloval od okolního světa svým vzhledem, vystupováním, ale i nedobrovolně, neboť byl po dobu komunistických svátků (Májové dny a VŘSR) téměř pokaždé odvezen do psychiatrické léčebny v Kroměříži, tím více vrůstal se svými fotografickými procházkami městem do jeho každodennosti, až se stal jeho součástí, jeho pozorným pozorovatelem, vždy připraveným zaznamenat život v jeho neopakovatelné prchavosti.



12/ Miroslav Tichý, nedatováno

6/ Průvodce fotografií

Stejně jako se v malířství vracel zpět ke kresbě, tak i ve fotografii se Tichý vrací proti proudu času, jako by chtěl prozkoumat samy počátky tohoto stále poměrně mladého média. Svými vlastnoručně sestavovanými fotoaparáty a zvětšovákem, ale také experimenty, jako by si podával ruce s Josephem Niepcem a Louisem Daguerrem, jako by pro sebe otvíral dosud nepopsanou knihu. Knihu okamžiku, který lze zastavit a ustálit, takže vzdoruje času, ale zároveň v proudu času podléhá proměnám jeho významu. Tichého fotografování připomíná dětskou hru, při níž každý den znovu objevuje jedinečnost světa kolem sebe.



13/ Jules Étienne Marey, 1890-91



14/ Miroslav Tichý, nedatováno

Fotografie cvičících studentek v místním parku připomínají studie pohybu, jak je zachytili na konci 19. století fotografové Eadweard Muybridge a Étienne Jules Marey.

Nabízí se srovnání s francouzským fotografem (původně také malířem, jenž začal fotografovat až ve svých čtyřiceti letech, podobně jako Tichý) Eugenem Atgetem, fotografem staré Paříže. Atgetův pohled na město je ucelenější. Přechází od celkových pohledů na opuštěné ulice, přes prodavače na předměstí či prostitutky postávající na rozích ulic k jednotlivým výkladním skříním, plakátům na zdech, klikám a klepátkům u dveří domů, jako by směřoval do hloubky, prozkoumával duši města v jeho jednotlivostech.

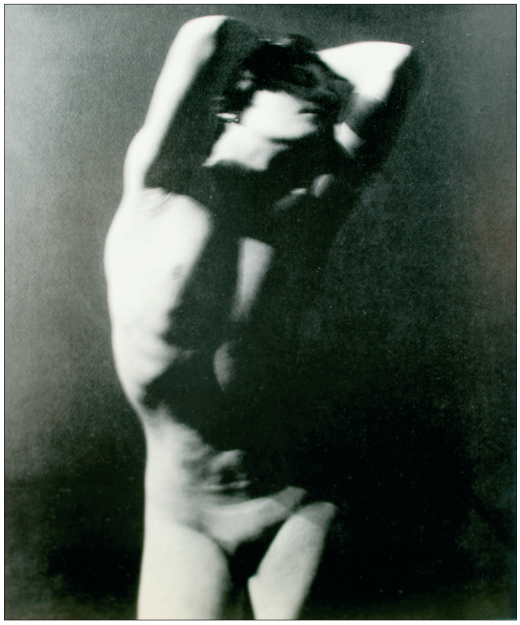
Tichého město je přítomno jaksi v druhém plánu, v nápisech na obchodech, v autech na náměstí, v lavičkách v parku či drátěném plotu koupaliště. Dominantním motivem je žena, kterou Tichý zabydluje své fotografie. Co je však oběma fotografům společné jsou jejich každodenní neúnavné procházky městem s touhou zaznamenat jeho život. Každý se na své město dívá po svém, originálně, ale oběma se podařilo zachytit jeho mizející čas.

K tomu bych doplnil srovnání Eugena Atgeta s Josefem Sudkem („dalším chodcem“) z pera Anny Fárové: *„Spojila je stejná pokora k námětu i služba, kterou konali: Atget Paříži, Sudek Praze. Oba se pak nechtěně dostali do avantgardy: Atget ovlivnil surrealisty, Sudek neoromantiky 70let.* Oba měli vůli dokumentovat místa: Atget někdy sociologicky, Sudek poeticky. Jejich originalita, která se projevila i v jejich osobním životě, je nepopiratelná“.* /11

*Tichý také ovlivnil řadu umělců, z čehož vznikla výstava Artists for Tichy - Tichy for Artists. Ale již daleko dříve, v době normalizace, se stal inspirací, především svými životními postoji pro mnohé mladé lidi z Kyjova a okolí. Především svou nezávislostí, kdy žil zcela svobodně a po svém. Ukázal cestu jak žít a tvořit navzdory systému, jenž zde vládl.

Tichého snímky mají v sobě něco z atmosféry počátku 20. století, kdy ve fotografii vrcholilo období impresionistického a secesního piktorialismu. *

Ale zatímco piktorialismus používal především ušlechtilého tisku, aby se přiblížil malířské a grafické technice, ale také aby se stal každý snímek originálem, dochází Tichý k podobným výsledkům „fotografickou“ cestou. Zde bych vzpomenul nejvýznamnějšího představitele piktorialismu u nás Františka Drtikola s jeho vrcholným tvůrčím obdobím „Akty,“ v němž společně s Tichým sdílí okouzlení ženským tělem.



15/ František Drtikol, asi 1927



16/ Miroslav Tichý, nedatováno

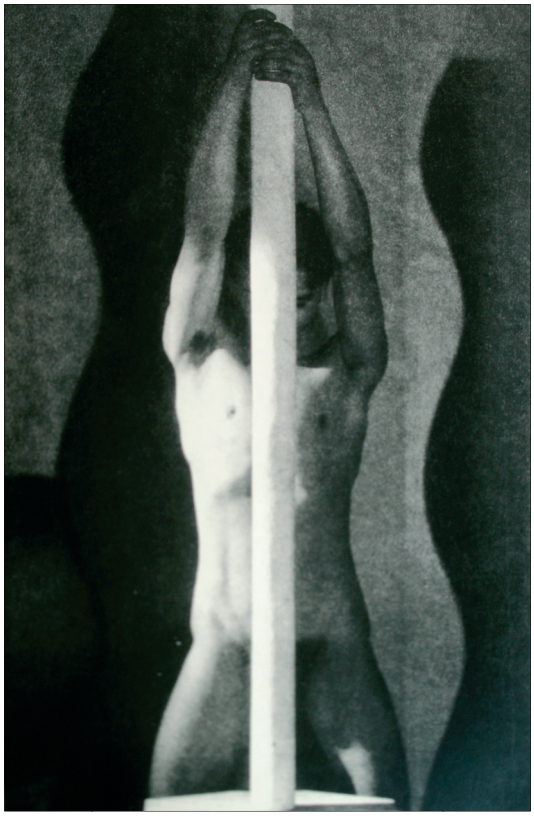
** Silný vliv, jaký měla fotografie na impresionisty, je známou součástí dějin umění. Není určitě přílišnou nadsázkou říci spolu se Stieglitzem, že „impresionističtí malíři se přidržují kompozice, která je přísně fotografická“. Fotografický přepis skutečnosti do vysoce polarizovaných ploch světlé a tmavé, svobodné či libovolné ořezávání fotografického obrazu, lhostejnost fotografů k srozumitelnosti prostoru (zvláště pozadí) – to jsou hlavní popudy pro vědecký zájem impresionistů o vlastnosti světla, pro jejich pokusy se zploštělou perspektivou a nezvyklými úhly a pro decentralizované formy, které jsou oříznuty okrajem obrazu. („Vykreslují život v útržcích a fragmentech,“ jak si v roce 1909 povšiml Stieglitz.)* [12]

„Když fotografujete, je pohyb to nejdůležitější. A kompozice. Ten kontrast dělá tu fotku. Tma a světlo, to je kompozice. Fotografie to je malování světlem!“ [13]

Oba sice pracují značně rozdílně. František Drtikol je v tomto období ovlivněn částečně moderní (avantgardní) fotografií ve využívání kulis, předmětů, ale především svícením, vržené stíny, v nichž se odráží německý expresionismus dvacátých let používaný ve filmech: Kabinet doktora Kaligariho, Upír z Nosferatu atd. A tak zatímco František Drtikol si vytváří své umělé prostředí v ateliéru, do nejmenších detailů inscenuje scénu, do níž zasazuje ženu, Tichý vyráží za svými ženami do ulic Kyjova, na místní koupaliště. Vznikají tak zcela bezprostřední snímky.

Oba tvůrce však kromě modelů – žen spojuje také výtvarný přístup k fotografii, odvážná kompozice, dobrá kresebná průprava a taktéž snaha o zachycení pohybu, čímž získávají jejich fotografie na dynamice.

Zajímavé je také připomenutí, že zatímco František Drtikol po ztrátě svého fotografického ateliéru (v době hospodářské krize v 30. letech) přestává fotografovat a věnuje se malbě a meditaci, vede Tichého ztráta malířského ateliéru právě k fotografii.



17/ František Drtikol: Dělník II. 1925



18/ Miroslav Tichý, nedatováno

7/ Mezi malířstvím a fotografií

Ačkoliv se Tichý od konce šedesátých do počátku devadesátých let věnuje téměř výhradně fotografii, přesto zůstává po celou dobu velmi úzce spjat s výtvarnou oblastí, zejména svou domalbou fotografií a „paspartami", ale především výtvarným pohledem. Proto si dovolím všeobecnější úvahu o fotografech, kteří se věnovali malbě a naopak o malířích, jež využívali fotografii, a o vzájemném prostupování těchto dvou médií. Na konci této kapitoly se pokusím nalézt některé shody v uměleckých postupech Andy Warhola a Miroslava Tichého.

Již od počátku fotografie hráli malíři velmi významnou roli při utváření tohoto media. Byli to především malíři - portrétisté, kteří se začali fotografii věnovat a posunuli ji od čistě technické záležitosti k umělecké. Buď se věnovali přímo fotografii, nebo spolupracovali při jejím vzniku vytvářením scény, svícením či prací s modelem, jak to dokládá série aktů Eugena Duriera, která vznikla za pomoci malíře Eugena Delacroixe.

O inspiraci a využívání fotografie impresionisty jsem se již zmínil v předchozí kapitole.

O přiblížení fotografie klasické malbě za pomoci skládání z jednotlivých záběrů či dvojexpozice, kdy výsledné fotografie dávali do zlatých rámů, šlo také Anglickým piktorialistům. Mezi hlavní představitele patřili Oscar Gustav Rejlander a Henry Peach Robinson (oba se věnovali také malbě).

Mezi malíře, kteří využívali fotografie jako předlohu pro své obrazy lze bezesporu řadit Alfonse Muchu - malíře secese, jenž přenášel fotografický námět za pomocí mřížky na plátno. Známé jsou především jeho studie modelů, akty, ale také snímky z ruské cesty, jež posloužily jako předloha pro Slovanskou epopej.

V době mezi dvěma světovými válkami přichází na fotografickou scénu avantgardní fotografie, jež reagovala na výtvarné směry jako byl kubismus, futurismus, abstrakce, surrealismus a jiné. Představite-

lé avantgardní fotografie se vyznačují přechody, přesahy mezi jednotlivými výtvarnými disciplínami či experimenty jako např. fotogramy, fotomontáže, koláže, solarizace, úmyslná zrnitost.

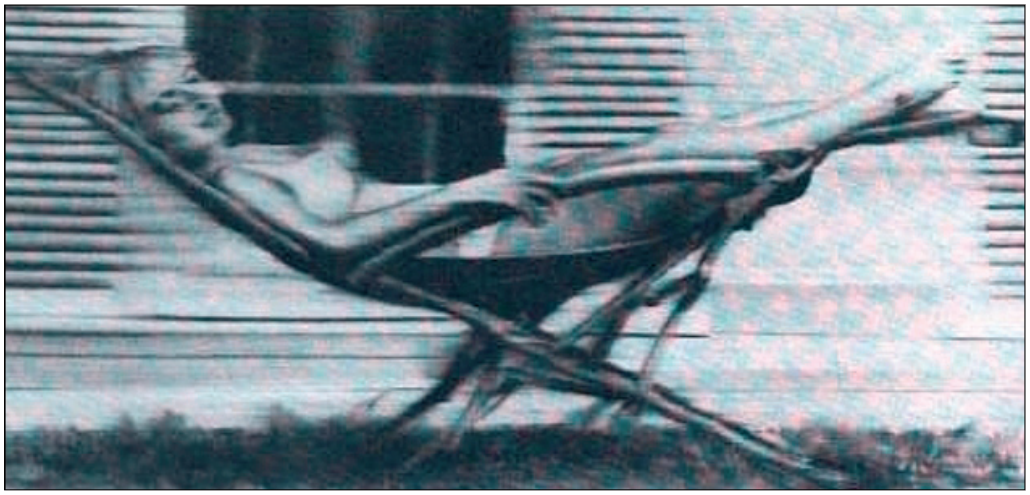
Hlavní reprezentant těchto tendencí je Man Ray - fotograf a malíř (toto spojení je typické téměř pro všechny představitele avantgardní fotografie), který je znám svými fotogramy - rayogramy, jež byly vydány v knize Pole líbezná. Známé jsou i jeho portréty. *Učarovali mu lidé, přesněji jejich tváře. Začal je fotografovat a od té doby už nikdy nenamaloval jediný portrét. Došel totiž k poznání, že malířství a fotografie jsou naprosto odlišné vyjadřovací prostředky a že to, co lze vyfotografovat, není třeba malovat. Jako malíř se cítil fotografií osvobozen od zátěže reality.* /14

Podobnými fotografickými experimenty s nejrůznějšími přesahy, se ve stejné době zabýval také László Moholy-Nagy, učitel na umělecké škole Bauhaus, jenž byl aktivní také na teoretickém poli, když vydal v roce 1925 knihu Malířství, fotografie, film.

„Nepřítelem fotogarfie je konvence, ustálená pravidla toho, jak se co dělá," píše. „Spása fotografie je v experimentu. Ten kdo experimentuje, nemá žádné apriorní představy o fotografii... Odvažuje se nazývat fotografií všechny výsledky, jichž se dosáhlo fotografickými prostředky, ať už s pomocí kamery anebo bez ní." /15

Ve dvacátém století existuje řada čistě malířských směrů, které jsou fotografií ovlivněny. Mám na mysli ty malířské styly, které se fotografií inspirovaly tak totálně, že ji imitovaly - především hyperrealismus či fotorealismus - výtvarný styl silný zejména v USA, kde měl historické kořeny. Od Granta Wooda, Charlese Sheelera (který sám aktivně fotografoval), přes Edwarda Hoppera vede dlouhá cesta, ale logická cesta až k Richardu Estesovi, Chucku Closeovi či Donu Eddymu, a dokonce až k hnutí hyperrealismu v sedmdesátých letech. /16

Z Evropkých malířů inspirovaných fotografií bych připomněl německé hnutí, tzv. kapitalistický realismus, jehož představiteli byli Sigmar Polke a Gerhard Richter, jeho malby napodobují rozmazané fotografie.



19/ Gerhard Richter: Lehátko II. olej na plátně,1965



20/ Miroslav Tichý, nedatováno

V polovině padesátých let vzniká současně v USA i ve Velké Británii výtvarný směr nazvaný pop-art inspirovaný velkoměstskou kulturou, masovými médii: fotografií, filmem, reklamou, ale také populární hudbou a komerčním uměním. Vyznačuje se odklonem od abstraktní malby, jež byla v té době hlavním směrem, příklonem k nové figuraci propojováním různých médií i stylů. Pop-art hodně využívá fotografii, buď za pomocí sítotisku, nebo ji používá na koláže, asabláže a dekoláže.

Lze tvrdit, že část pop-artu, která využívala fotografii, je ve smyslu legitimizace fotografie jenom nová forma fotografického piktorialismu. Nenechme se mýlit rozdíly mezi vážností a patosem secesního piktorialismu a ironií pop-artu. Vizuální jazyky, které jsou vytvářeny dobovou kulturou, jsou rozdílné, ale snaha vtáhnou fotografii do světa umění tím, že ji legitimizujeme použitím tradičních prostředků, je u obou stylů shodná. /17

Velký vliv na Britskou větev pop-artu měl v Ohiu narozený, ale v Londýně působící malíř Ronald Kitaj, který se vyznačuje kompoziční synkopičností.

Na jeho plátnech je zviditelněn sám proces zobrazení představy i proměny, kterými tato představa prochází při svých postupných transformacích. Podle Kitaje umělec nepřestává „přičleňovat zevní prvky k dílu ani poté, co se dílo od něho už odpoutalo, a může i pak ještě dále pracovat na svém obraze," který zůstává takto věčně nedokončený. /18

Americký výtvarník Robert Rauschenberg získal pop-artu mezinárodní věhlas, když v roce1964 získal hlavní cenu na bienále v Benátkách. Začínal jako Abstraktní expresionista, aby se později věnoval takzvané „kombinované malbě", kdy malbu kombinuje s koláží a doplňuje ji různými předměty, které umísťuje přímo na plátno. To je jeho známá série Černých a Červených obrazů z roku 1952. V šedesátých letech začíná prosazovat roli umělce, který sám určuje, co je umění. Roku 1962, ve stejné době jako Andy Warhol, začíná do svých obrazů zapojovat také fotografii za pomocí sítotisku. Ve svých pracích využíval především cizích fotografií či citací jiných výtvarných děl, ale věnoval se také vlastní fotografické tvorbě. *„Mám rád spíš věci, které jsou suvenýry tvorby, než umělecká díla. Protože ten proces je zajímavější než finální tvar."* /19

Andy Warhol, nejvýznamnější představitel pop-artu, podobně jako Tichý začíná svou výtvarnou cestu jako zdatný kreslíř, což myslím si, bylo pro oba určující, aby i jejich další výtvarná pouť byla pevně spojena s realismem. To je také v době, kdy v malbě vrcholí abstraktní

tendence, vede k fotografii. Oba si také zvolili převlek před světem. Warhol své stříbrné paruky, Tichý pak své sdrátované oblečení.

Pro Warholovy portréty (Marilyn Monroeová, Elvis Presley, Mao Ce-tung, Mick Jagger a další) je charakteristická výrazná barevnost. Do fotografií přenesených na plátno pomocí fotosítotisku často zasahuje malbou nebo barevnými akcenty ať již přímo do portrétu, či do pozadí. Tím dociluje zploštěnosti a dodává portrétům vzhled masky, ikony, symbolu. V pozdějších letech používá pro své portréty taktéž negativní kopie, čímž se ještě výrazněji přihlašuje k fotografii.



21/ Andy Warhol: Mick Jagger, serigrafie, 1975



22/ Miroslav Tichý, nedatováno

Naproti tomu Tichý pracuje přímo s černobílou fotografií, jež si však výtvarně přizpůsobuje svými výřezy a do které zasahuje jen velmi decentně tužkou nebo černou a bílou barvou. Pasparty často velmi barevné, do kterých zasazuje své fotografie, působí až bizarně ve spojení s realistickou fotografií. Zachycené kyjovské dívky a ženy v paspartách, které připomínají bohatě zdobené barokní rámy, jako by naplňovaly Warholovo heslo o patnácti minutách slávy pro každého.

Warhol se snaží umění přiblížit reklamě, průmyslové výrobě, čemuž podřídil způsob tvorby ve své slavné „Factory," továrně na umění, kde jsou fotografie přenášeny na plátno nebo papír pomocí fotosítotisku ve velkých sériích. Warhol se zde obklopuje řadou spolupracovníků, jak to bylo typické pro renesanční dílny. Tichý je naopak solitér (nemá zájem vystavovat ani prodávat své fotografie), oprašuje rukodělnost až k jejím kořenům a využívá ji jako metodu, pomocí níž kumuluje chyby (náhody), jež zasahují do jeho tvůrčího procesu a činí jej neopakovatelným. Také Tichý se částečně přiblížil Warholově „Factory", i když jen v úsměvné parodické podobě, jaká je mu vlastní. Tichý měl například normu, kolik filmů nafotit za den (většinou dva až tři), nebo jejich vyvolávání, aby nemusel neustále převracet vývojnici, použil dětský vláček, do jehož vagonků nalil vývojku, do nich vložil filmy a pak už jen občas s vláčkem popojel.

Ale rozhodně nejvíce se Warholův a Tichého způsob tvorby prolínají ve Warholových filmech a Tichého přístupu k fotografii. Oba odmítají pravidla, ignorují technickou kvalitu. Blízkost jejich přístupu nejlépe dokládají výroky typu: Warhol: „Natáčím špatné filmy, ale snažím se to dělat co nejlépe." A Tichý: *„To musíš mít v první řadě špatný aparát! Jestli chceš být slavný, musíš něco dělat tak blbě, že tak blbě to na světě nikdo neudělá! Ne tak pěkně, krásně vypiplaný, to nikoho nezajímá."* [/20] Tento výrok v sobě obnáší ještě jednu zajímavou zkušenost s výtvarným provozem, že totiž hlavním měřítkem ve výtvarném umění druhé poloviny 20. století se stala originalita, idea, bez ohledu na řemeslnou dovednost.

8/ Podobnosti

Jen okrajově se zmíním o fotografech, jejichž snímky mají blízko k Tichého fotografiím, neboť podrobně se tomuto tématu věnuje v katalogu k Curyšské výstavě Tobia Bezzola. Průsečíky s tvorbou jiných autorů lze vystopovat především v jednotlivostech.



24/ Garry Winogrand: New York City, 1972

Především je to Arnulf Rainer, který dokonce Tichého navštívil v roce 1992 a vyměnil si s ním fotografie. Jeho snímky ženských těl, které přetváří svou expresivní malbou, destruuje (skutečnost až násilně přetváří). Zatímco Tichého zásah tužkou či štětcem je spíše jemným vynořováním ze šerosvitu. Ale oba rozhodně zhruba ve stejné době přistupovali k fotografii dosti podobným způsobem.



23/ Miroslav Tichý, nedatováno

Další autorkou je Annelies Strba, jejíž snímky jsou Tichého snímkům blízké svou rozostřenou zasněností, ale také všedností, kdy autorka zachycuje každodenní život

své rodiny, zpočátku černobíle a později barevně, vytváří tak vlastně jakousi rodinnou kroniku.

Garry Winogrand stejně jako Tichý v mládí studoval malířství. Spojuje je také okouzlení ženami (Winogrand vydal knihu Ženy jsou krásné v roce 1975), které podobně zachycují, bezprostředně na ulici, často v diagonální kompozici.

Joel-Peter Witkin užívá citace z výtvarných děl, ale Tichému je blízký především svými poškrabanými negativy, jež evokují staré poškozené skleněné desky.



25/ Joel-Peter Witkin: Mexican Pic Up, 1975



26/ Miroslav Tichý, nedatováno

Z českých autorů je to především Jan Saudek s jeho ručně kolorovanými černobílými fotografiemi.

Ohledně dalších českých autorů bych si dovolil delší citaci o inscenované fotografii 80.let, poněvadž v mnohém vypovídá o Tichého tvorbě: *Postmodernismus se svým heslem „anything goes", všechno je možné, v osmdesátých letech výrazně ovlivnil zejména nastupující generaci fotografů. Ta se nebála eklektičnosti, prolínání stylů i uměleckých druhů, reinterpretace starších děl, manuálních zásahů do negativů i pozitivů. Mladí fotografové většinou nechtěli změnit svět, ale snažili se relativizovat jeho vnímání, poznání a hodnocení, vysmívat se stereotypům a klišé. Odmítali moralizovaní i racionální modely konceptuální tvorby s jejich intelektuální*

výlučností a nedostatkem zpětné vazby ze strany diváků. Byl jim cizí sebezničující umělecký proces směřující k hlubokým vrstvám lidského vědomí a podvědomí, který se snažili nahradit lehkostí, humorem, ironií a erotikou. ... Postmodernistické přehodnocení dlouho uznávaných principů čistoty fotografického média vedlo ke stále častějšímu překračování hranic mezi fotografií, malbou, grafikou či sochařstvím. Výrazným příkladem fúze různých médií je tvorba Vladimíra Židlického, směřující od téměř abstraktních kompozic s častým uplatněním luminografie k dramatickým scénám s nahými postavami, umocněným hnědým tónováním, rytím a škrábáním částí negativů. ... Malířské zásahy přímo do pozitivu najdeme třeba v cyklu Pavla Jasanského Těla, kde destruktivní přemalby černou barvou v lecčems navazují na neoexpresionistické podněty, např. Arnulfa Rainera, i ještě radikálnějších přemalbách původních fotografií v plastikách a reliéfech Nadji Rawové. [/21]

Z mladších autorů bych pak připomněl geláže Michala Macků.

Na začátku 90. let Tichý přestává fotografovat. Tedy v době, kdy se dočkal pádu komunismu a svobody, ale také v době, kdy se fotografie definitivně legitimizuje, prosazuje i v nefotografických galeriích, jak o tom píše Robert Silverio: *„Bylo nutno použít ty prostředky, které fotografii zřemeslní: štětec, tužku, grafický lis. Aby fotografie mohla být legitimizována, musí být zřemeslněna právě těmito prostředky. ... Kombinaci fotografie s jinými tvůrčími prostředky, a tedy legitimizaci fotografie pomocí citací již legitimizovaných umění můžeme chápat jako více než sto let dlouhou mezihru, která byla k ospravedlnění fotografie nutná.“* [/22]

Myslím si, že Tichý se na tomto procesu sice z ústraní a spíše nevědomě, ale přece jen částečně podílel. Ač izolován v Kyjově, přesto dokázal vystihnout podstatné věci, které se odehrávaly na výtvarné scéně, ačkoliv je uchopil zcela originálně, se svým nezaměnitelným rukopisem. Z hlediska díla jako takového není podstatné, že se na veřejnost jeho snímky dostaly až mnohem později jako ucelené a uzavřené dílo. Dílo těsně svázané s životním příběhem.

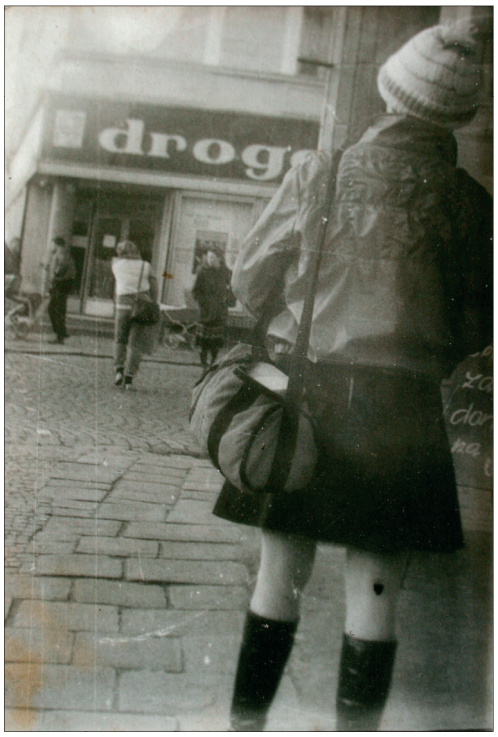
V 90. letech Tichý znovu přesně vycítil, že jeho mise na fotografickém poli skončila, tedy v době, kdy se začala prosazovat přímá fotografie.

9/ Prostory

V Tichého fotografiích se střetávají dva prostory. Prostor osobní, neboť ženy jsou zachyceny zcela bezprostředně, aniž by o tom věděly, v pózách, v nichž by se normálně nenechaly fotografovat. O to více vyniká autenticita, jedinečnost okamžiku, ještě podpořena rozmazáním, špatnou expozicí, syrovostí.



27/ Miroslav Tichý, nedatováno



28/ Miroslav Tichý, nedatováno



29/ Vladimír Groš, 2008

„Hrubé zrno ve fotografii je neformální až civilizačně skeptické. ...Nesmírně drsnou estetikou se v tomto pohledu zviditelnili ve svém raném díle Robert Frank, William Klein, Louis Faurer nebo také Japonec Daido Moriyama, neúhlednost jejich fotografií můžeme také chápat jako kritický pohled na svět kolem sebe. ...Kromě kritičnosti může být nekvalita - nepreciznost snímků také nositelem věrohodnosti".[23]

Druhý prostor veřejný je potlačen do pozadí, ale zároveň vždy přítomný v jemném náznaku, náměstí, koupaliště, park. Toto „sledování" na veřejnosti, vstupování do života jiných zpovzdálí za pomocí teleobjektivu může také připomínat známý román 1984 George Orwella. Velký bratr vás stále sleduje. Stejně tak, jako by tímto způsobem práce, Tichý odkazoval na dusivou atmosféru normalizace s všudypřítomnou STB, s jejímž dědictvím jsme se dodnes nedokázali vyrovnat. Svými snímky také předznamenává dnešní dobu s fotoaparáty v mobilních telefonech a bezpečnostními kamerami na každém kroku.

Ale Tichý rozhodně nechce zasahovat, zraňovat, je pouhým pozorovatelem světa kolem sebe. Světa, který zjemňuje atmosférou jako by z jiného času, času mizejícího či již dokonce zmizelého. Je to pohled výtvarníka - básníka okouzleného krásou ženského těla, jeho dokonalými křivkami, jež jsou věčné.



30/ Miroslav Tichý, nedatováno

Tichého fotografie se nesnaží být prvoplánově sociálně kritické, neukazují ženy stojící ve frontách, ženy tahající těžké nákupní tašky, jak to bylo typické pro tehdejší dobu. Naopak snaží se oslavit ženství, jeho jedinečnost, pravzor umělců.

Již v průběhu šedesátých let se počíná do československé fotografie vracet akt, který byl po roce 1948 jaksi nežádoucí, neslučující se s rolí ženy - budovatelky. Tento proces vyvrcholil v „Patnácti fotografiích pro Henry Millera“ od Miroslava Stibora. V době nastupující normalizace se ale znovu nenosí ukazovat ženskou krásu. Vždyť je nemožné pořádat takové nevinné akce, jako je Miss Československa.

V této souvislosti bych chtěl zmínit jednu sérii Tichého fotografií. Jsou to záběry focené z televize, z rakouského vysílání, které přinášelo erotické „pokleslé“ filmy a show, jež v této době byly u nás nedostupné. Tichý se na těchto snímcích dotýká fenoménu tehdy nového



31/ Miroslav Tichý, nedatováno

média - televize, která vstupuje do našich domovů a velmi nás ovlivňuje: „vždyť to říkali v televizi.“ Často také bohužel nahrazuje přímý kontakt mezi lidmi, nebo jej přímo narušuje, jak jsme toho svědky v dnešní době, kdy se téměř žádná restaurace neobejde bez televize, a tak se místo setkávání mění v místo na koukání. Jako by v těchto snímcích Tichý nahradil známou sérii Josefa Sudka „Okno mého ateliéru,“ pohledy na televizi.

Josef Sudek svou sérii započal na začátku druhé světové války a odrážela se v ní tehdejší tíživá situace a izolace. Stejná izolace, možná ne tak tíživá jako za okupace, ale o to tr-

valejší v době normalizace, vedla Tichého *k průhledům za „železnou oponu" prostřednictvím rakouské televize.* [24]

Nejrozsáhlejší a také asi nejatraktivnější je soubor Tichého letních fotografií z kyjovského koupaliště. Přímo na koupaliště Tichý nesměl, proto vznikala většina snímků teleobjektivem zpoza drátěného plotu. Tichý fotografoval vždy od boku, do hledáčku aparátu se nedíval, nezdržoval se ani příliš ostřením, neboť vzdálenost měl „již v oku", jak sám říkal.



32/ Miroslav Tichý, nedatováno



33/ Miroslav Tichý, nedatováno



34/ Vladimír Groš, 2008

Koupaliště s vodou je symbolem křtu, očisty. Ale také koupaliště jako symbol masovosti. V době omezeného cestování do zahraničí vlastně nahrazovalo moře, bylo únikem od každodenní reality. Drátěný plot (je jistě paradoxní, že tento relativně svobodný prostor musel být oplocen), zachycený na většině snímků, jen podtrhuje tehdejší atmosféru, ale také symbolizuje bariéru, jež je mezi autorem a světem.

Jedna z důležitých součástí Tichého díla je pasparta, tedy prostor mimo vlastní fotografii, na kterém Tichému velmi záleželo, neboť dotváří celkové vyznění díla.

Podobně jako Josef Sudek, který své fotografie na výstavě z roku 1963 adjustoval do starých zdobených rámů, či naopak moderně zarámoval mezi dvě skla, přičemž použil jako podklad pro fotografie strukturovaný papír, látky či dokonce jinou vlastní fotografii. *To vše v rafinované až dekadentně vyznívající umělosti všech prostředků. Fotografie byla podána jako exkluzivní artefakt s podtržením své jedinečnosti a umělosti.* [25]

Tak také Tichý používá nejrůznější kartony jako paspartu, na kterou často ručně domalovává rám barvami, či pouze pastely. Někdy to působí spíše jako parafráze rámu, jako by chtěl ukázat, že jen umělec rozhoduje o tom, co je vlastně umění. Rám (nakreslený, ne skutečný) určuje, který výsek reality se stává uměním.

Na konci této kapitoly bych odbočil do mimo výtvarné oblasti, neboť způsob práce, jistá svobodomyslná ledabylost , či nástroje, které si pro tuto práci volí (vlastnoručně sestavené aparáty), mi v mnohém připomínají undergroundové skupiny, které vznikaly u nás na konci šedesátých a počátku sedmdesátých let (jako např. The Plastic People of the Universe či DG 307). Tyto skupiny mají s Tichého snímky společnou syrovost, neučesanost, ale zároveň silnou autenticitu. Tichého fotografie ve mně evokují magnetofonové pásky či kazety těchto skupin, ale i třeba folkových zpěváků, které se ve špatné kvalitě pořizovaly na koncertech, aby pak putovaly mezi lidmi znovu

a znovu nesčetněkrát nahrávány, kopie desátých či stých kopií. Ač technická kvalita byla jednoduše hrozná, často téměř nešlo rozumět textům, přece měly svou neopakovatelnou atmosféru. Měly v sobě zakódováno kouzlo zakázaného.

Podobně i Tichého fotografie ač rozmazány, často na hranici rozeznatelnosti, možná o to více odráží tehdejší životní realitu reálného socialismu, šedivou, vpitou hluboko pod kůži. Přesto v sobě nesou svobodnou hravost, systému navzdory.

10/ Krása jiného druhu?

Dá se s jistou nadsázkou říci, že je Tichý pro šíři svého záběru vlastně novodobou podobou renesančního umělce. Jeho svérázná filozofie, vlastnoručně sestavené „vynalezené“ fotoaparáty či zvětšovák, přechod od malby a kresby k fotografii, a nakonec také grafice, kdy ryje do všeho, co má po ruce a tiskne za pomoci kuchyňské lžičky. V mládí dokonce vyřezal loutky pro loutkové divadlo. Toto vše



35/ Vladimír Groš: Tichého kuchyně, 1993



36/ Vladimír Groš: Tichého kuchyně, 1993

z něj činí všestrannou osobnost, neustále toužící po nových podmětech. Ale zatímco renesanční umělci působili na šlechtických dvorech, Tichý je politickým systémem ostrakizován, vytlačen na okraj společnosti, a tak se jeho královstvím stávají ulice Kyjova, jeho dům po rodičích, jenž samovolně pustne k Tichého obrazu a spolu s ním dotváří celé jeho výtvarné dílo.

Zde, v Tichého domě, jakoby vše pozvolna, neznatelně propadalo zániku, a zároveň jakoby se to stávalo součástí plynoucího času či spíše krátkého bezčasí. Na okamžik vyjmuté útržky životů, které špatně ustáleny hnědnou, získávají nádech uplynulého času. Času zpomaleného, roztaženého až směrem k věčnosti (dalo by se říci, kdyby se naše doba nebála velkých slov, kdyby se nebála zázraku, kdyby byla ochotna uvěřit v něj). Vše zde zůstává jako před lety, ač majitel je velmi činorodý, jako by působil ve shodě s časem, jako by se stal jeho součástí, a tak i onen čas lze zaznamenat na jeho fotografiích. Kulisy se jen velmi pozvolna proměňují, ale v jejich středu zůstává jako pevný bod autor se svým svérázným pohledem na svět.



37/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993

Autor byl po dlouhá léta považován svými spoluobčany za podivína s fotoaparátem, některé děti se jej dokonce bály. Pokládali jej za zkrachovance, odtrženého od reality, a on přitom dokázal zaznamenat útržky jejich každodennosti, pestrou mozaiku maloměsta v době reálného socialismu. Aparát s teleobjektivem, který ani nepřikládal k oku, jako by na tisícinu vteřiny rušil bariéru mezi okolním světem a autorem, a tak se na tuto nepostřehnutelnou chvíli střetávají, spojují. A nyní zamířil na jeho výstavu v Brně autobus z tohoto městečka (převážně ženy), aby si lidé připomněli zastavený čas, jenž zůstal uchován na jeho snímcích.



38/ Miroslav Tichý, nedatováno

Tichého fotografie však zároveň svým rozostřeným a neurčitým pohledem, plným skrytého, nevysloveného, mohou oslovit i ostatní, neboť v sobě nesou univerzální výpověď.

Tichého fotografiím nelze bez výhrad přitakat jako Leonardově Mona Lise, Tizianově Máří Magdaléně či Botticelliho Venuši. Zatímco co tito renesanční umělci dovedli svá díla k naprosté umělecké i technické dokonalosti a zpracovávali motivy čerpající z antické a křesťanské tradice, krása Tichého fotografií je jakoby jiného druhu.

Zůstává motiv ženy, ale Tichý hledá neustále nový pohled. Přibližuje, volí výřezy (studie nohou), pracuje až téměř konceptuálně v nekonečných sériích. Reálný obraz vytrhává částečně z jeho prostředí, vzdaluje se od něj za pomocí záběrů od pasu, rozostřeností, nedbajíce základních pravidel expozice. I celý následný proces je řízen nahodilostí, vytvořením podmínek pro co nejvíce chyb. Tichý se tak mnohonásobně vzdává možnosti, aby jako autor ovlivnil svůj výtvor. Díky kupení chyb jako by chtěl zbavit dílo svého osobního přístupu (odosobnit jej). Jestliže to přeženu, pro názornost, dílo si má žít po celou dobu tvůrčího aktu svým vlastním životem.

Tichého fotografie se svou „zvláštností“ vymykají všem takzvaně normálním fotografiím, ale zároveň mají blízko k fotografiím nepovedeným nebo amatérským. Tyto nepovedené fotografie většinou fotograf vyřadí, nejčastěji končí v koši hned v temné komoře, aniž by došly do konce vyvolávacího procesu.

Tichý však právě na takovýchto snímcích založil svou tvorbu, jako by se zasekl na nejnižším možném stupni vývoje fotografa a s urputností sobě vlastní, pokračoval v tvorbě těchto „špatných“ fotografií. Ale Tichý záměrně nestál o zdokonalení co se týká technické stránky. Naopak zajímavost jeho snímků je založena na chybě (chyba je člověku blízká, neboť chybovat je lidské), je to takzvané kouzlo nechtěného. Tichý toto kouzlo povyšuje na tvůrčí princip. Přizpůsobil proces vzniku svých fotografií tak, aby sám generoval co nejvíce chyb, nahodilostí, které nakonec přispívají k originalitě jeho snímků. Chyby

vzniklé při procesu tvorby, jakoby dokonce zdůrazňoval (a zapojil i další fenomén - působení času), neboť odkazují na samotný tvůrčí proces vzniku díla, který je na Tichého fotografiích zhmotněn právě v podobě chyb, otiscích prstů, škrábancích. Tichý tak vyzdvihuje, ikonizuje tvůrčí proces a všední každodennost. Dokáže i naprosté banální scény proměnit v umění, k čemuž mu značně pomáhá jeho hlavní téma, věčný symbol - ženy.

Záběr je nasnímán, film vyvolán, snímek nazvětšován, vše s lehkou nedbalostí a s maximální pomocí náhody. Pak však přichází poslední fáze a zde se vrací Tvůrce Tichý, jako nezpochybnitelný umělec.



39/ Miroslav Tichý, nedatováno

Dotváří svým zásahem, je-li to potřeba, tužkou či barvou fotografii a zasadí ji do pasparty, do rámu (nezřídka se značným časovým odstupem), jako by říkal z nekonečného množství náhod jsem vybral právě tuto, která nejvíce odpovídá mému pohledu.

Chyby dokládají rukodělnost Tichého fotografií. Vlastnoručně sestavenými aparáty či paspartami připomínajícím rámy, jako by chtěl Tichý podtrhnout svou nezávislost, svou vlastní cestu. Cestu zcela svobodnou a originální, na níž jsou dány jasné a nezpochybnitelné konstanty.

Motiv ženy jako jeden z nejstarších motivů ve výtvarném umění, počínající již od Věstonické venuše. Na Tichého snímcích to však již nejsou bohyně zrozené z pěny, křesťanské mučednice trpící pod křížem, bohorodičky, nejsou to ani ženy ze specifického světa, tanečnice, baletky nebo prostitutky, osudové ženy, ženy vamp. Tichého ženy prodávají v obchodech, sedí či obsluhují v restauracích, jsou to studentky cvičící v parku, ale především dívky odpočívající i dovádějící za slunných letních dnů na koupališti. Jsou to zcela reálné ženy, většinou zachycené aniž o tom mají nejmenší potuchy. Ženy snímané v pohybu, čímž je podtržena jejich nedostupnost, často otočeny zády, jako by nám neustále unikaly. Ladné křivky jejich boků jsou podobny hieroglyfům jejich tajemství. Žena je pro Tichého ryze výtvarný objekt, celé jeho dílo je prodchnuto její magickou přitažlivostí.

Dalšími konstantami jsou pak výtvarná kompozice (nezřídka velmi odvážná) a reálnost, která je dána samotným mediem fotografie.

Na závěr několik výstižných slov od Suzan Sontagové, které jsou určeny všeobecně fotografům, ale domnívám se, že Tichý je dokázal naplnit: *Avšak zatímco se fotografové neustále navzájem nabádají k větší smělosti, přetrvává pochybnost o hodnotě realismu, která je nutí kolísat mezi prostotou a ironií, mezi lpěním na vlastním záměru a rozvíjením neočekávaného, mezi dychtivostí těžit z vymožeností celého vývoje media a přáním vynalézt fotografii úplně znovu. Jako by se fotografové potřebovali čas od času vzepřít vlastní prohnanosti a znovu zahalit svou činnost tajemstvím.* [26]

11/ Závěr

Ve své práci jsem se snažil postihnou jak fotografické tak i výtvarné paralely Tichého tvorby, neboť se domnívám, že výtvarný vývoj je důležitý pro pochopení jeho další tvorby. Celý život se věnoval kresbě, základu každé dobré malby, a ač se později zaměřil především na fotografii, přece jen kořeny i v této tvorbě jsou hluboce zapuštěny v kresbě a výtvarném pohledu, což také dokládá jeho určitá rezignace na technickou kvalitu fotografie. Vždy dbal více o výtvarnou stránku či atmosféru snímků nežli na technickou dokonalost, preciznost. Jeho fotografie již samy svou atmosférou, působí jako by se vracely v čase, zhmotnily, vrstvily jej. Tento časový posun je ještě umocněn působením vnějšího prostředí (škrábanci, prachem či otisky prstů), jako by i sám Čas Tichý zapojil do své náhody plné hry. Člověk nikdy neví, co myslí autor vážně a co je pouhá nadsázka, co skutečně zamýšlel a co je naopak pouhou výslednicí náhod, které však vítá s otevřenou náručí. Vzniklo tak zcela svébytné dílo, jež přes mnohé paralely (ať již v malířské, nebo fotografické oblasti) je svrchovaně originální. Dílo podtržené celoživotním uměleckým směřováním plným zastavení a hledání, které si však nakonec našlo svou cestu (i jaksi navzdory samotnému autorovi) k širokému publiku.

Je velmi těžké psát o autorovi, který dění kolem svého díla i své osoby sleduje s nezájmem, či jej okoření, jeli vyrušen všetečnými dotazy, nějakým svérázným výrokem. O autorovi, který zásadně odmítá své dílo vystavovat, a tím jen otevírá další diskuse a otázky. Je například otázkou, které fotografie by vystavil sám Tichý nebo které skutečně považuje za hotové dílo. Můžeme považovat za hotové všechny fotografie, které zvětšoval (to co se podobá světu) nebo pouze ty, jež opatřil svou nezaměnitelnou paspartou, či dokonce (neboť nesmíme zapomínat, že Tichý je také malíř) jen fotografie signované?

Je jistě celá řada otázek, na které má práce nepřinesla odpovědi, ale Tichého svět je značně uzavřený, jak tomu chce on sám, či jak to

přinesl jeho život zasvěcený cele umění. V této nepřístupnosti je však ukryta i jistá dráždivost, podobně jako v jeho fotografiích. Má práce je spíše mozaikou, která chtěla nastínit složitou osobnost Miroslava Tichého i v širším kontextu výtvarné scény druhé poloviny dvacátého století. Pokusil jsem se přinést svůj pohled, ale rozhodně netvrdím, že je to pohled jediný možný.

12/ Poznámky

1. Spurný, Jaroslav: Respekt, č.16, 2006, str. 6.
2. Spurný, Jaroslav: Respekt, č.16, 2006, str. 6.
3. Universum – Všeobecná Encyklopedie. Odeon, Praha 2001 str. 614
4. Buxbaum, Roman - Vančát, Pavel: Miroslav Tichý. Torst, Praha 2006, str. 32.
5. Spurný, Jaroslav: Respekt, č.16, 2006, str. 6.
6. Buxbaum, Roman - Vančát, Pavel: Miroslav Tichý. Torst, Praha 2006, str. 37.
7. Kundera, Milan: Kultura 61, č. 6, 1961
8. Vašíček, Vladimír ml.: Návštevníkům vernisáže výstavy v Galerii „V“ Dům pánů z Lipé v Brně, 7. 3. 2008 Kyjov. www.sweb.cz/art.vasicek.contact
9. Clair, Jean: Úvahy o stavu výtvarného umění (Kritika modernity). Odpovědnost umělce (Avantgardy mezi strachem a rozumem). Barrister & Principal, Brno 2006, str. 80.
10. Buxbaum, Roman - Vančát, Pavel: Miroslav Tichý. Torst, Praha 2006, str. 49 – 50.
11. Fárová, Anna: Josef Sudek. Torst, Praha 1995, str. 89
12. Sontagová, Susan: O fotografii. Paseka, Praha a Litomyšl 2002, str. 86
13. Buxbaum, Roman - Vančát, Pavel: Miroslav Tichý. Torst, Praha 2006, str. 50
14. Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985, str. 80
15. Mrázková, Daniela: Příběh fotografie. Mladá fronta, Praha 1985, str. 85
16. Silverio, Robert: Postmoderní fotografie (Fotografie jako umění na konci dvacátého století). AMU, Praha 2007, str. 61
17. Silverio, Robert: Postmoderní fotografie (Fotografie jako umění na konci dvacátého století). AMU, Praha 2007, str. 65
18. Pijoan, José: Dějiny umění 10. Odeon, Praha 1984, str. 161
19. Harper‘s Bazaar 1997 - převzato z internetu Aktuálně cz. 13.5.2008
20. Buxbaum, Roman - Vančát, Pavel: Miroslav Tichý. Torst, Praha 2006, str. 50
21. Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20.století - Průvodce. Kant, Praha 2005, str. 120 -121
22. Silverio, Robert: Postmoderní fotografie (Fotografie jako umění na konci dvacátého století). AMU, Praha 2007, str. 65
23. Silverio, Robert: Postmoderní fotografie (Fotografie jako umění na konci dvacátého století). AMU, Praha 2007, str. 34 - 35
24. Kuneš, Aleš: Ateliér č. 11, 2006, str. 6
25. Fárová, Anna: Josef Sudek. Torst, Praha 1995, str. 136
26. Sontagová, Susan: O fotografii. Paseka, Praha a Litomyšl 2002, str. 155

13/ Seznam použité literatury

Baatz, Willfried: Fotografie. Computer Press, Brno 2004

Barthes, Roland: Světlá komora - Poznámka k fotografii. Agite/Fra, Praha 2005

Bezzola, Tobia - Buxbaum, Roman: Miroslav Tichý. Du Mont, Köln 2005

Birgus, Vladimír: František Drtikol. Kant, Praha 2000

Birgus, Vladimír - Mlčoch, Jan: Česká fotografie 20.století-Průvodce. Kant, Praha 2005

Buxbaum, Roman - Vančát, Pavel: Miroslav Tichý. Torst, Praha 2006

Clair, Jean: Úvahy o stavu výtvarného umění (Kritika modernity) Odpovědnost umělce (Avantgardy mezi strachem a rozumem). Barrister & Principal, Brno 2006

Fárová, Anna: Josef Sudek. Torst, Praha 1995

Honnef, Klaus: Andy Warhol. Slovart, Praha 2000

George Eastman House: 1000 Photo Icons. Taschen, Köln 2002

Grygar, Štěpán: Konceptuální umění a fotografie. AMU, Praha 2004

Koetzle, Hans - Michael: Slavné fotografie. Slovart, Praha 2003

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

Pijoan, José: Dějiny umění 10 díl. Odeon, Praha 1984

Silverio, Robert: Postmoderní fotografie (Fotografie jako umění na konci dvacátého století). AMU, Praha 2007

Sontagová, Susan: O fotografii. Paseka, Praha a Litomyšl 2002

Universum – Všeobecná Encyklopedie. Odeon, Praha 2001

14/ Seznam výstav

Samostatné výstavy:

2005 Kunsthaus, Curych, Švícarsko
2005 Galerie Arndt & Partner, Berlín, Německo
2005 Nolan/Eckmann Gallery, New York, Spojené státy americké
2005 Zeno X Gallery, Antverpy, Nizozemí
2006 De Hallen - Frans Hals Museum, Haarlem, Nizozemí
2006 Dům umění města Brna, Brno, Česká Republika
2006 Michael Hoppen Gallery, Londýn, Velká Británie
(společně s Jacquesem-Henrim Lartiguem)
2006 Galerie Šternberk, Šternberk, Česká republika
2006 Presentation House Gallery, Vancouver, Kanada
2007 Beijing Art Now Gallery, Shanghai, Čína
2007 Taka Ishii Gallery, Tokyo, Japosko
2007 Galéria mesta Bratislavy, Bratislava, Slovensko
2008 Magasin 3 Konsthall, Stockholm, Švédsko
(společně s Julií Margarete Cameronovou)
2008 Museum of Modern Art Frankfurt, Frankfurt nad Mohanem, Německo
2008 Michael Hoppen Gallery, Londýn, Velká Británie
2008 Centre Pompidou, Paříž, Francie
2008 Douglas Hyde Gallery, Dublin, Skotsko

Společné výstavy:

1949 Restaurace Záložna, Kyjov, Česká republika
1956 Chirurgický pavilon nemocnice, Kyjov, Česká republika
1958 Umění mladých výtvarníků Československa
Dům umění, Brno, Česká republika
1990 Von einer Welt zur Andern, Die Blaue Kunsthalle DuMont,
Kolín nad Rýnem, Německo
2004 Bienal Internacional de Arte Contemporaneo de Sevilla, Sevilla, Španělsko
2005 Arnulf Rainer et sa collection de l' Art Brut, La maison rouge,
Paříž, Francie
2006 Artists for Tichy - Tichy for Artists, Moravská Galerie, Brno, Česká republika
2006 Artibus Foundation, Ekenas, „Deja vu", Finsko
2006 Salzburger Kunstverein, „Soleil noir", Rakousko
2006 Artists for Tichy - Tichy for Artists, Východočeské museum
Pardubice, Česká republika
2006 Shenzhen 5th Internacional Ink Bienal, Čína
2006 Artists for Tichy - Tichy for Artists, Museum Moderner Kunst
Stiftung Wörlen Passau, Německo
2007 Centre Pompidou, Paříž, Francie
2008 Mezinárodní Trienále současného umění, Národní galerie, Česká republika
2008 Biennale of Sydney, Austrálie

15/ Seznam vyobrazení

1/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
2/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
3/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
4/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
5/ Miroslav Tichý: kresba, nedatováno, soukromá sbírka
6/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
7/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
8/ Miroslav Tichý: grafika, nedatováno, soukromá sbírka
9/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
10/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
11/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
12/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005
13/ Jules Étienne Marey, 1890-91, 1000 Photo Icons: Taschen, Köln 2002
14/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005
15/ František Drtikol, asi 1927, František Drtikol: Kant, Praha 2000
16/ Miroslav Tichý, nedatováno, Sammlung Thea Westreich & Ethan Wagner, New York (Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005)
17/ František Drtikol: Dělník II. 1925, František Drtikol: Kant, Praha 2000
18/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005
19/ Gerhard Richter: Lehátko II. olej na plátně,1965, internet (www.gerhard-richter. com/art/ paintings)
20/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005
21/ Andy Warhol: Mick Jagger, serigrafie, 1975, Andy Warhol: Slovart, Praha 2000
22/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Torst, Praha 2006
23/ Miroslav Tichý, nedatováno, Sammlung Thomas Lange, London (Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005)
24/ Garry Winogrand: New York City, 1972, internet (www.artic.edu/aic/collections/artwork/)
25/ Joel-Peter Witkin: Mexican Pic Up, 1975, internet (www.correnticalde.com/joelpeterwitkin/)
26/ Miroslav Tichý, nedatováno, Sammlung Burger, Schweiz (Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005)
27/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Torst, Praha 2006
28/ Miroslav Tichý, nedatováno, Galerie Judin, Zürich (Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005)
29/ Vladimír Groš, 2008
30/ Miroslav Tichý, nedatováno, Galerie Judin, Zürich (Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005)
31/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005
32/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005
33/ Miroslav Tichý, nedatováno, Courtesy of Zeno X, antverp (Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005)
34/ Vladimír Groš, 2008
35/ Vladimír Groš: Tichého kuchyně, 1993
36/ Vladimír Groš: Tichého kuchyně, 1993
37/ Vladimír Groš: Miroslav Tichý, 1993
38/ Miroslav Tichý, nedatováno, soukromá sbírka
39/ Miroslav Tichý, nedatováno, Miroslav Tichý: Du Mont, Köln 2005

16/ Jmenný rejstřík

Adamcová, Žofie (Tichá) 11,
Adamcová, Jiřina 12,
Atget, Eugene 25,
Bartošíková, Olga 12,
Bezzola, Tobia 5, 34,
Bělocvětov, Andrej 14,
Botticelli, Sandro 46,
Buxbaum, Roman 5, 20,
Ce-tung, Mao 32,
Cézanne, Paul 14,
Clair, Jean 19,
Closeov, Chudl 29,
Daguerr, Louise 24,
Delacroixe, Eugene 28,
Drtikol, František 26, 27,
Durier, Eugene 28,
Eddy, Don 29,
Estesov, Richard 29,
Fára, Libor 14,
Fárová, Anna 25,
Faurer, Louis 38,
Frank, Robert 38,
Fremund, Richard 14,
Hitler, Adolf 14,
Hopper, Edward 29,
Jagger, Mick 32,
Janáček, Leoš 12,
Jasanský, Pavel 36,
Kierkegaard, Soren Aabye 14,
Kitaj, Donald 31,
Klein, Williem 38,
Kolář, Jiří 19,
von Koop, Nataša 5,
Kopecký, Bohdan 16,
Kundera, Milan 13, 15,
Leonardo, da Vinci 46,
Macků, Michal 36,
Marey, Étienne Jules 24, 25,
Matal, Bohumír 14, 15,
Matisse, Henri 14,
Miller, Henry 39,
Moholy-Nagy, Lásló 29,
Monroeová, Marilyn 32,
Moriyama, Daido 38,
Mucha, Alfons 28,
Muybridge, Eadweard 25,
Netopil, Přemysl 12,
Niepce, Joseph 24,
Novák, Karel 12,
Obrovský, Bohdan 12,
Orwell, Georgie 38,
Picasso, Pablo 14,
Polke, Sigma 29,
Presley, Elvis 32,
Rainer, Arnulf 34, 36,
Rauschenberg, Robert 31,
Ray, Man 29,
Rawová, Nadja 36,
Rejlander, Oscar Gustav 28,
Richter, Bernard 29, 30,
Robinson, Henry Peach 28,
Rodin, Auguste 13,
Saudek, Jan 35,
Sheeler, Charles 29,
Sigmund, Zdeněk 16,
Silverio, Robert 36,
Sonnenvend, Ctibor 14,
Sontagová, Suzan 48,
Spurný, Jaroslav 14,
Stibor, Miroslav 39,
Stieglitz, Alfred 26,
Strba, Annelies 34,
Sudek, Josef 25, 39, 41,
Štyrský, Jindřich 19,
Švabinský, Max 11,
Teige, Karel 19,
Tichý, Antonín 11,
Tizian, Vecelli 46,
Úprka, Jože 10, 13,
Vaculka, Vladislav 14, 16,
Vaculková, Ida 14, 16,
Vančát, Pavel 5,
Vašíček, Vladimír 11, 12, 14, 15, 16,
Vašíček, Vladimír ml. 16,
Vašíček, Zdeněk 14,
Warhol, Andy 28, 31, 32, 33,
Winogrand, Garry 34, 35,
Witkin, Joel-Peter 35,
Wood, Grant 29,
Zemek, Leo 12,
Zouhar, Karel 12,
Ždanov, Andrej Alexandrovič 13,
Židlický, Vladimír 36,
Želibský, Ján 11,