Tomáš Pospěch —— Historiografie a kritika české fotografie v letech 1938—2000

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

Opava, 2013

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2012/2013

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (8204V031/00)

Podklad pro zadání DISERTAČNÍ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
MgA. Mgr. POSPĚCH Tomáš	Sklený kopec 1711, Hranice - Hranice I-Město	F082234

TÉMA ČESKY:

Historiografie a kritika české fotografie 1938-2000

NÁZEV ANGLICKY:

Historiography and Criticism of Czech Photography 1938-2000

VEDOUCÍ PRÁCE:

Prof. PhDr. Vladimír BIRGUS - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Cílem práce je shromáždění a analýza textů o české fotografii napsaných v letech 1938-2000, sledování sítě dialogů, které spolu vedou, přístupů k psaní a jejich proměn. Smyslem studie je vyhledat dobově relevantní okruhy problémů a pokoušet se je zařadit do souvislostí procházejících napříč různými časopisy nebo oborovými okruhy. Z rozsáhlého množství textů jsou vybírány ty, které vhodně ilustrují hlavní metodologické přístupy, hodnotí aktuální fotografické dění, řeší problémy terminologické, přinášejí osobité pohledy na fotografii, tendence ve fotografické tvorbě a autora nebo se opakovaně ptají po uměleckosti fotografie. Text studie bude členěn v chronologické posloupnosti podle politicko-kulturních zlomů ve společnosti. V úvodu každé této kapitoly vymezené vročením přináším stručný přehled dobového dění s důrazem na institucionální proměny, které mohly mít vliv na textovou reflexi fotografie. Velká pozornost budu věnovat opakovaně kladené otázce ?Je fotografie umění??. Budu si všímat dobové proměny obsahu tohoto tázání, která je nerozlučně spjato s dobovou představou, co by měla fotografie splňovat, jaký je její cíl, smysl a jakými výtvarnými prostředky tvoří. Po těchto nespecifických otázkách, které opakovaně nacházíme v každém z vymezených období, se vždy pokouším vymezit několik vybraných okruhů problémů, které zvýšenou měrou rezonují v dobovém psaní. Pozornost zde budu věnovat především proměnám přístupů, jak zprostředkovat tvorbu autora, jak vyprávět příběh české fotografie nebo jak pojmenovat a formulovat dobově aktuální tendence.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Jaroslav Anděl, Vybrané kapitoly z dějin fotografie, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1978.
Jaroslav Anděl, Myšlení o fotografii / I. Průvodce modernitou v antologii textů, Nakladatelství Akademie múzických umění v Praze, Praha 2012.
Milena Bartlová, Jaká věda jsou dějiny umění? Umění, 2006, č. 3, s. 221.
Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, Česká fotografie 20. století, KANT, Praha 2010.
Vladimír Birgus - Pavel Scheufler, Fotografie v českých zemích 1839-1999, Grada Publishing a KANT, Praha 1999.
Antonín Dufek, Fotografie 1958-1970, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), Dějiny českého výtvarného umění VI/1, Academia, Praha 2007.
Antonín Dufek, Fotografie 1970-1989, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), Dějiny českého výtvarného umění VI/2, Academia, Praha 2007.
Antonín Dufek, Fotografie 1989-2000, in: Rostislav Švácha - Marie Platovská (ed.), Dějiny českého výtvarného umění 1958-2000, VI/2, Academia, Praha 2007.
Anna Fárová, Dvě tváře, Torst, Praha 2009.
Rudolf Chadraba - Josef Krása - Rostislav Švácha - Anděla Horová (eds.), Kapitoly z českého dějepisu umění II. Dvacáté století, Odeon, Praha 1987.
Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie III, 1945-1980, Schirmer/Mosel, München 1983.
Aleš Kuneš, Česká teorie fotografie 1918-1948, in: Vladimír Birgus (ed.), Česká fotografická avantgarda 1918-1948, KANT, Praha 1999.
Lucia Lendelová - Tomáš Pospěch - Helena Rišlinková, Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století, Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002 a Dost, Hranice 2004.
Josef Moucha, Zážitek arény, FOTOFO, Bratislava 2004.
Jiří Pátek - Petra Trnková (eds.), V plném spektru. Fotografie 1841-2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně, Moravská galerie v Brně a KANT, Brno a Praha 2011.
Jiří Ševčík - Pavlína Morganová - Dagmar Dušková, České umění 1938-1989. Programy, kritické texty, dokumenty, Academia, Praha 2001.

Jiří Ševčík - Pavlína Morganová - Terezie Nekvindová - Dagmar Svatošová, České umění 1980-2010, VVP Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2011.
Juliana Tesáková, Dejiny teórie fotografie, Výtvarný život, 1989, č. 1.
Alan Trachtenberg (ed.), Classic Essays on Photography, Leete´s Island Books, Stony Creek 1980.
Miroslav Vojtěchovský, Vývoj československé teorie fotografie 20. století, Akademie múzických umění v Praze a Státní pedagogické nakladatelství Praha, Praha 1985.

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F082234 , 27.05.2013 14:14

MgA. Mgr. Tomáš Pospěch

Historiografie a kritika české fotografie v letech 1938—2000

Historiography and Criticism of Czech Photography 1938—2000

Disertační práce

Školitel: Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2013

Rád bych na tomto místě poděkoval školiteli Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi za cenné rady i kritické poznámky a všechen čas strávený při pečlivém konzultování práce. Speciální poděkování patří autorům textů, historikům umění, teoretikům fotografie, výtvarným kritikům a fotografům, kteří mně pomáhali v orientaci v široké síti kontextů i při ověřování a doplňování informací, jmenovitě Jaroslavu Andělovi, Martinu Dostálovi, Antonínu Dufkovi, Josefu Chuchmovi, Jiřímu Hankemu, Michalu Janatovi, Václavu Jiráskovi, Zdeňku Kirschnerovi, Petru Klimplovi, Josefu Kroutvorovi, Aleši Kunešovi, Martinu Matějů, Janu Mlčochovi, Pavlíně Morganové, Josefu Mouchovi, Martině Pachmanové, Jiřímu Pátkovi, Marku Pokornému, Tomáši Pospiszylovi, Andreasi Müller-Pohlemu, Robertu Silveriovi, Bořku Sousedíkovi, Karlu Srpovi, Viktoru Stoilovovi, Jiřímu Šigutovi, Jindřichu Štreitovi, Jiřímu Švestkovi, Jaromíru Typltovi, Jiřímu Valochovi, Miroslavu Vojtěchovskému, Jaromíru Zeminovi. Dále děkuji Jakubu Wdowkovi ze studia Artbureau za pomoc s grafickou úpravou práce a v neposlední řadě chci poděkovat Evě.

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a použil pouze uvedenou literaturu. Souhlasím, aby byla tato práce zveřejněna zařazením do knihovny Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě a archivu Uměleckoprůmyslového musea v Praze.

Tomáš Pospěch

V Opavě, 1. dubna 2013

OBSAH

3800

OBSAH

ÚVODEM..... 4

1938-1948

Fotografie 1938–1948..... 11
Výročí vynálezu fotografie..... 16
Reflexe avantgardy..... 20
Za podstatou fotografie. Články Eugena Wiškovského a Jaromíra Funkeho...29
Země česká, domov můj. Vlastivědná fotografie..... 37
Po válce. Je fotografie umění? 46

1949-1955

Fotografie 1949–1955..... 55
Fotografie ve službách společnosti..... 58
Dogmatický spánek. Fotografie společenského snu..... 61
Odsudek avantgardy..... 70
Měkké formy socialistického realismu..... 74

1956-1968

Fotografie 1956–1968..... 80
Tiché dny socialistického realismu..... 97
Krotká moderna..... 100
Český informel..... 104
Obhajoba fotografie jako média umění..... 109

1969-1989

Fotografie 1969–1989..... 117
Dobová terminologie..... 148
Proměny názoru na fotografii..... 156
Inscenovaná fotografie..... 165

Fotografie a společnost…… 169
Fotografie jako fotografie. Vizualismus…… 179
Neiluzivní fotografie…… 189

1990-2000
Fotografie 1990–2000…… 204
Kritická reflexe …… 209
Interpretace aktuální tvorby…… 217
Reflexe teorie fotografie…… 225
Umělečtí fotografové a fotografující umělci…… 234

ZÁVĚR…… 247

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ
Primární zdroje…… 255
1938–1948…… 255
1949–1955…… 260
1956–1968…… 262
1969–1989…… 266
1990–2000…… 276
Sekundární literatura…… 282

JMENNÝ REJSTŘÍK…… 289

ÚVODEM

Dosavadní zpracovanost tématu

Časové, prostorové a národnostní vymezení

Prameny

Postup

Ediční poznámka

Úvodem

> *„Vynaložilo-li se již předtím mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění – aniž se byla dříve postavila otázka: zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění…“*
> (Walter Benjamin, 1936)[1]

Fotografie je mým celoživotním uhranutím. I když zde přistupuji k fotografii jako historik umění, cítím se být především umělcem a fotografem než historikem a teoretikem fotografie.

Předložená studie završuje čtyřletý systematický výzkum, ale předcházel mu dvě desetiletí trvající zájem o reflexi fotografie jako součásti umění, realizace skript *Čítanka z teorie fotografie* (2003) i řada dílčích publikovaných studií. Jednou ze základních pohnutek k volbě tématu pro doktorandskou práci byl záměr vydat antologii příkladných textů *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech* (2010), jejíž absence zde byla dlouho pociťována. Cílem antologie bylo shromáždit dobové výpovědi o situaci české fotografie, recenze, příkladné monografické reflexe tvorby jednotlivých autorů, rekapitulace jejího vývoje i zásadní obecné teoretické práce. Jejím vydáním jsem si současně předpřipravil podkladový materiál pro následnou analytickou práci. Antologie a tato předložená studie proto tvoří nedílný celek.

Dosavadní zpracovanost tématu – Psaní o české fotografii si bylo do té doby všímáno spíše v marginálních poznámkách v přehledových textech o české fotografii. Podrobněji se historiografii české fotografie věnovaly jen závěrečná práce Jaroslava Anděla *Analýza vývoje české fotografické teorie* obhájená na FAMU v roce 1972,[2] *Vybrané kapitoly z dějin fotografie* (1978) téhož autora, a

[1] Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj,* Odeon, Praha 1979.
[2] Pro účely této studie nebyla práce dohledatelná v knihovně a archivu FAMU, v knihovně UPM, kam byly později diplomové práce FAMU deponovány, ani v majetku autora.

diplomová práce Miroslava Vojtěchovského rozvinutá ve skriptech *Vývoj československé teorie fotografie 20. století* (1985). Od těchto studií od kterých nás dělí dvě i tři desetiletí. Období 1918–1948 byla v nedávné době věnována pozornost v kapitole Aleše Kuneše v publikaci *Česká fotografická avantgarda 1918–1948* (1999) a ještě podrobněji ve studii Evžena Sobka *Teoretické práce české fotografické avantgardy* (2004), ale tématu této práce se dotýkají jen okrajově. Z českých historiků umění věnujících se fotografií byly zatím souborně publikovány jen texty Anny Fárové, některé texty vztahující se k fotografii jsou k nalezení v textových výborech V. V. Štecha, Lubomíra Linharta, Petra Rezka nebo Věry Linhartové.

Z pomyslné druhé strany se historiografii české fotografie nedostalo pozornosti v žádných dosavadních studiích o českém dějepisu umění, z nichž jmenujme alespoň *Kapitoly z českého dějepisu umění II*. vydané v Odeonu v roce 1987 nebo *České umění 1938–1989, programy/kritické texty/dokumenty* (2001). Větší pozornosti tomuto tématu už bylo věnováno v knize Jiřího Ševčíka, Pavlíny Morganové, Terezie Nekvindové a Dagmar Svatošové *České umění 1980-2010*, navazující na předchozí antologii, ale zařazení textů o technických obrazech až do druhé publikace vytváří zcela mylný dojem, že fotografie a video byly vynalezeny nebo přinejmenším v českém prostředí uchopeny světem umění až po roce 1989.[3]

Časové, prostorové a národnostní vymezení – Zvolený rozsah práce zahrnuje šest státních útvarů, které se na území dnešní České republiky postupně formovaly. Je pozoruhodné a právě tak znepokojivé uvědomovat si, nakolik byla teorie fotografie a fotografická tvorba spjata s dějinnými událostmi a vyvíjela se v úzkém sepjetí s politickou ideologií. Je proto zajímavé sledovat proměny psaní o fotografii v poměrně širokém rozpětí od roku 1938 do roku 2000, kde politické a společenské zlomy tvoří předěly pěti rozsáhlých kapitol a politické události tvoří tu pozadí analyzovaných textů, tu vstupují do

[3] Texty reflektující české umění mezi léty 1985-2012 přinesl i katalog Jiří Ševčík – Edith Jeřábková (eds.), Mezi první a druhou moderností 1985-2012, Akademie výtvarných umění v Praze, Praha 2011. Z textů a rozhovorů je specifické tvorbě vytvářené prostřednictvím fotografického aparátu věnován jen příspěvek Pavla Vančáta *Česká postfotografie. Pokus o pracovní terminologii*, s. 147-154.

bezprostředního dialogu a někdy veškerou diskusi ruší. Mnohohlasý písemně zaznamenaný diskurz o fotografii se odehrává na rozhraní konce demokratických poměrů Československa, v krátkém období rozporuplné druhé republiky, v atmosféře protektorátu, v krátkém poválečném období lidové demokracie, na pozadí oficiální doktríny socialistického realismu, v postupném tání i v iluzích Pražského jara, za normalizace i uvolňování poměrů v druhé polovině osmdesátých let a nakonec i v podmínkách demokratizace společnosti a její transformaci v letech devadesátých. Na pozadí těchto politických, ale také institucionálních a myšlenkových proměn, bohaté struktuře zvratů, se obnažuje myšlení o fotografii, fotografických dílech a jejich interpretaci.

Vzhledem k rozsáhlosti tématu, specifickému prostředí psaní o fotografii do roku 1918 i okolnosti, že meziválečnému období Československa se dostalo určité pozornosti už dříve (Aleš Kuneš, Evžen Sobek, Antonín Dufek, Jaroslav Anděl, opakovaně přetiskované statě Jaromíra Funkeho, Eugena Wiškovského a Karla Teigeho), jsem se ve své dizertační práci soustředil na dosud nepříliš zpracované období 1938–2000. Nástupem dvou totalitních režimů a současně vyrovnáváním se s touto neblahou skutečností tvoří toto období jednotný celek, který kladl na fotografickou tvorbu podobné požadavky a vedl k podobným reakcím ze strany autorů i teoretiků. V tomto období můžeme sledovat kontinuální příběh krize avantgardy, její kritiku i navazování na podněty fotografů hlásících se k avantgardě, v širším kontextu pak příběh rozvíjení a uzavírání moderní fotografie. Jako výchozími prameny pro své zkoumání se zde proto důsledně zabývám jen texty psanými od konce třicátých let do konce století, které reflektují dobovou aktuálnost. Pomíjím texty interpretující starší období a studie psané po roce 2000. Pokud přinášejí nepominutelný příspěvek ke zpracovávanému tématu, využívám je jen jako sekundární zdroj informací nebo pro doplnění spektra podnětných interpretací. Uzavřením tématu společně s koncem století zůstávám zdrženlivě u „nedávnosti“ a nereflektuji psaní v posledních třinácti letech, které je příliš poznamenáno aktuálními diskusemi. Spíše zde nechávám doznít tendence, které se objevily v reflexi fotografické tvorby v předchozím desetiletí. Současně v tomto závěrečném období doznívá koncept moderní fotografie, a uzavírá je nástup hromadného rozšíření digitálních technologií.

Přestože po větší část zabíraného období tvořila česká a slovenská republika jeden státní celek a školství, instituce i diskuse v oborových časopisech se zde prolínaly, pozornost zde ostřím výhradně na historiografii české fotografie. A to i v případech, kdy věnuji pozornost textům, které psali slovenští autoři o české fotografii nebo čeští autoři publikovali v odborných časopisech vydávaných na Slovensku, jako byli *Výtvarníctvo, fotografia, film* nebo *Imago*.

K soustředění pozornosti výhradně na fotografii českou mne vede nejen nynější státní uspořádání, ale také současný převažující úzus, který oproti dřívějšímu masarykovskému modelu „čechoslovakismu" rozlišuje samostatné české a slovenské národy a jejich kulturu. Pojem „český" v názvu studie se vztahuje jednak k textům psaným a publikovaným v češtině, jednak k národnostnímu vymezení. Stranou zájmu, především v první kapitole této studie, proto zůstala jistě významná německy psaná historiografie fotografie, případně polské psaní o fotografii, které vznikaly na českém území. V neposlední řadě odkazuje pojem „český" také ke geografickému vymezení České republiky, které zahrnuje historická území Čech, Moravy i části Slezska.

Tato archeologie psaní o fotografii, sledování její metodologie i proměn fotografické terminologie, je i na dizertační práci tématem značně rozsáhlým. Volba rozsáhlého časového rozpětí byla vynucena především potřebou vydání antologie, současně ale poskytuje obraz zajímavých a mnohdy dynamických proměn uvažování a přístupů k reflexi fotografie. Případný malý důraz na zpracování některých témat i údobí bude snad napraven v následujících studiích jiných autorů. Možnosti dalšího bádání nastiňuji v závěru této studie.

Prameny – Českou fotografii netvoří jen izolované věhlasné osobnosti, jednotlivé fotografie, případně instituce, ale také vztahy mezi touto tvorbou a bohatá síť obrazového materiálu, textů k nim a rozhovorů, které společně vytváří mnohočetný prolínající se diskurz. Studie se zabývá analýzou nejrůznorodějších textů, které by se spolu jinak pravděpodobně nikdy nesetkaly. V předchozí antologii textů i v této studii mne zajímaly textové interpretace, které se pohybují v široké škále přístupů od uměnovědných studií, monografií a interpretací děl, kritik, úvah až po texty zprostředkovávající fotografii nejširšímu okruhu čtenářů. Verbální diskuse a z části i nepublikované texty zůstaly pro jejich obtížnou dohledatelnost a

verifikovatelnost stranou. Stejně tak se nevěnuji textům o fotografické technice a technologii fotografie, učebnicím, podobně jako sběratelství a vnímání fotografie jako obchodní komodity. Formálně specifické postavení ve spektru přístupů k reflexi fotografie zaujímají komentáře k fotografickému dílu psané formou básně – Jaroslav Seifert, Vítězslav Nezval a jiní o Josefu Sudkovi, Josef Topol o Markétě Luskačové, Josef Kainar o fotografii, které jsou leckdy pozoruhodným doplňkem k dobové reflexi fotografie, ale překračují koncepci této studie.

Tato studie vedle sebe klade texty, které se pravděpodobně nikdy nepotkaly. Velká část diskurzu o české fotografii se odehrávala v populárně-odborných časopisech zaměřených na nejširší amatérské uživatele fotoaparátu, zatímco odborná uměnovědná platforma oblast média fotografie nereflektovala nebo se mu přímo systematicky vyhýbala. Některý z pisatelů psal a publikoval tyto texty jako habilitační nebo profesorskou práci, jako děkan vysoké školy, ředitel Československého filmu, jiný jako domovník nebo topič. Některé texty byly otištěny pod pseudonymem nebo zůstaly nepublikovány. Také oblast zde sledované reflexe fotografie značně překračuje hranice dobově vnímaného pojmu umění nebo aktuálně vymezeného pojmu „současné umění“ do široké oblasti vizuality.

Postup – V předložené studii se zabývám zvláštní činností – převedením prožitku, tedy vizuální zkušenosti do textu a způsoby konstruování těchto textů. Vnímání uměleckého díla, které je přirozeně subjektivní a pocitové, je v tomto procesu konceptualizováno. Sleduji cestu abstrahování viděného do pojmů a písemného textu.

Podmínkou vědeckosti práce je abstrakce od konkrétních a hmotných okolností studovaného předmětu. Proto musím hned v úvodu zdůraznit, že předsevzatým cílem mé dizertace v žádném případě nebylo podat výčet zveřejněných textů o fotografii a jména jejich autorů. Neusiloval jsem o chronologicky uspořádaný faktografický soupis textů se stručným uvedením resumé. Na místo tohoto pozitivistického přístupu jsem soustředil výzkum na analýzu textů, sledování sítě dialogů, které spolu vedou, a na sledování přístupů k psaní a jejich proměn“. Vyhledával jsem dobově relevantní okruhy problémů a jejich dialog se pokoušel zařadit do souvislostí procházejících

napříč různými časopisy nebo oborovými okruhy. Z nepřeberného množství textů jsou vybírány ty, které vhodně ilustrují hlavní metodologické přístupy, hodnotí aktuální fotografické dění, řeší problémy terminologické, přinášejí osobité pohledy na fotografii, tendence ve fotografické tvorbě a autora nebo se opakovaně ptají po uměleckosti fotografie.

Text studie je členěn v chronologické posloupnosti podle politicko-kulturních zlomů ve společnosti. V úvodu každé této kapitoly vymezené vročením přináším stručný přehled dobového dění s důrazem na institucionální proměny, které mohly mít vliv na textovou reflexi fotografie. Velkou pozornost věnuji opakovaně kladené otázce „Je fotografie umění?“. Všímám si dobové proměny obsahu tohoto tázání, která je nerozlučně spjato s dobovou představou, co by měla fotografie splňovat, jaký je její cíl, smysl a jakými výtvarnými prostředky tvoří. Po těchto nespecifických otázkách, které opakovaně nacházíme v každém z vymezených období, se vždy pokouším vymezit několik vybraných okruhů problémů, které zvýšenou měrou rezonují v dobovém psaní. Pozornost zde věnuji především proměnám přístupů, jak zprostředkovat tvorbu autora, jak vyprávět příběh české fotografie nebo jak pojmenovat a formulovat dobově aktuální tendence.

Historii a faktografii spjatou s organizačním děním a stěžejními událostí ve fotografii podrobně přináší *Fotografie v českých zemích 1939–1999* a *Česká fotografie 20. století*. Zde se proto na začátku každé kapitoly zaměřím jen na shrnutí hlavních událostí, které bezprostředně souvisí s textovou reflexí české fotografie uvedeného období. Tento přehled následně doplňuji o sondy do nejčastěji diskutovaných problémů, které byly pro dané období charakteristické. Kapitoly *Reflexe avantgardy*, *Odsudek avantgardy* a *Krotká moderna* mi v jednotlivých časových obdobích umožňují sledovat ohlédnutí za přínosem avantgardy. V kapitolách *Země česká, domov můj*, *Dogmatický spánek*, *Český informel*, *Fotografie jako fotografie, Inscenovaná fotografie* a *Neiluzivní fotografie* se zabývám jednotlivými, dobově aktuálními tendencemi. Jsou „případovými sondami“, které v jednotlivých etapách umožňují přistihnout českou teorii fotografie při vyrovnávání se se zcela novým přístupem k aktuální tvorbě. Vedou k rozkolísání dobové terminologie,

vyrovnávání se s novými požadavky na fotografickou tvorbu kladenými nebo staví českou fotografii před zásadní problém přehodnocení svého dosavadního paradigmatu.

Práce mimo jiné nabízí zajímavou příležitost sledovat, jak se nový obor dějin umění v uplynulých sto sedmdesáti letech vyrovnával s příchodem nového výrazového média. Jak fotografie narušila stávající prostor, prověřovala dosavadní pilíře, na kterých obor stál. Tyto otázky vyvstávají napříč tématy většiny kapitol, podrobně je sleduji na konkrétním textovém materiálu v souvislosti s dominující diskusí devadesátých let v kapitole *Uměleční fotografové a fotografující umělci* a věnuji jim pozornost i v esejistickém závěru předkládané dizertace. Závěr již nemá charakter a náležitosti odborného textu. Je úvahou nad několika okruhy problémů, které vyvstaly při realizaci práce a naznačuje možná směřování dalšího bádání.

Ediční poznámka – Při sjednocení uvádění literatury a poznámkového aparátu jsem vycházel z aktuálního úzu časopisu *Umění* vydávaném Akademií věd České republiky. Dobové citáty ponechávám v původní pravopisné normě, podobně jako tomu bylo v antologii textů Česká *fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, která této studii bezprostředně předcházela. V přetiskovaných úryvcích textů byly opraveny jen překlepy nebo evidentní chyby, které byly v rozporu i s tehdejšími pravidly. Podle zásad časopisu *Umění* jsem také převzal úzus užití kurzívy v textu k vyznačování názvů časopisů, knih, výstav a také názvů uměleckých děl, jakož i citátů, které jsou vyznačovány kurzívou a uvozovkami. S ohledem na současnou oborovou konvenci jsem se rozhodl nepřechylovat ženská příjmení cizího původu.

1938—1948

Fotografie 1938—1948

Výročí vynálezu fotografie

Reflexe avantgardy

Za podstatou fotografie. Články Eugena Wiškovského a Jaromíra Funkeho

Země česká, domov můj. Vlastivědná fotografie

Po válce. Je fotografie umění?

Fotografie 1938–1948

> *„Za nejryzejší podstatu fotografie byla považována fotogenie. Motiv musí býti ryze fotografický, t. j. takový, aby jeho fotografická krása byla obsažena již v něm a v jeho tónové stupnici. Stavba fotografického obrazu neřídí se zásadami malířské komposice, nýbrž záměrným rozvržením světel do plochy obrazu…“*
> (Karel Jičínský, 1939)[4]

Období mezi léty 1938–1948 bylo charakteristické nejen proměnlivou politickou situací se specifickou atmosférou krátkého období druhé republiky, nacistickou totalitou a prvními známky nástupu totality komunistické, ale po dvou desetiletích překotného střídání inovací a objevů moderního umění je toto období rovněž charakteristické problematizací a reflexí přínosu avantgardy. Dochází k němu v době, kdy se moderní umění pevně etablovalo do společnosti, v atmosféře nacistického odmítnutí moderního umění a ve fotografii také ve chvíli stého výročí vynálezu fotografie slaveného v roce 1939.

S nárůstem ohrožení samostatného Československého státu na konci třicátých let a ve vypjaté atmosféře mobilizace a posléze „Mnichova“ docházelo ke zpřísňování pravidel, za jakých se smí fotografovat. V časopisech vycházely stále delší soupisy míst, kde bylo fotografování zakázáno, pouliční momentní fotografie, ale také fotografování krajin, byla stále obtížnější. K přílišnému uvolnění podmínek k fotografování nedošlo ani po válce a v letech komunistické diktatury byly fotografům kladeny další a další překážky. Poválečná atmosféra a zkušenosti z války ještě posilovaly všudypřítomné hledání špionů a následné upevňování moci komunistů tuto paranoiu ještě dále umocnilo.[5] Podrobně se zákazům fotografické činnosti v těchto letech věnuji v kapitole o vlastivědné fotografii.

---

[4] Karel Jičínský (ed.), Ročenka *Česká fotografie 1939*, vydal Svaz Českých klubů fot. amatérů, Praha 1939. Uspořádal Karel Jičínský, fotografie vybrali Jaromír Funke, Karel Jičínský, Jan Kletschka, Přemysl Koblic, Jaroslav Krupka, Kvido Schneider, Čeněk Vošta.

[5] Zajímavé, spíše beletristicky formulované postřehy o dobové paranoie ze špionážní fotografie, kde se smí fotografovat a na jaké překážky tehdy fotograf narážel přináší článek: –tný–, Kdo je vinen? *Fotografie*, 1947, č. 5, s. 61.

Na konci třicátých let fotografickou scénu výrazně spoluvytvářela řada fotografických časopisů, jako byl *Fotografický obzor,*[6] *Fotografie,*[7] *Foto,*[8] *Spoušť, Objektiv*[9] nebo *Fotografický zpravodaj,*[10] ale ty v průběhu války spolu s narůstáním nedostatku papíru postupně zanikají až nakonec ukončí svou činnost i nejlepší z nich, *Fotografický obzor*, který byl vydáván od ledna 1893 do září 1944. Měsíčník *Fotografický zpravodaj* vycházel bez fotografií a byl orientován výhradně na technickou stránku fotografie, v ostatních časopisech byla technická stránka víceméně rovnoměrně provázena teoretickými texty a stručnými informacemi, ve *Fotografickém obzoru* a *Fotografii* doprovázené i obrazovými ukázkami. Během války bylo vydávání avantgardních časopisů zakázáno, vycházely víceméně jen ineditní sborníky a alba surrealistů. Výjimkou je samostatné jedenácté číslo amatérského časopisu *Fotografický obzor*, které redaktoři Josef Ehm a Jaromír Funke odvážně věnovali avantgardní fotografii.

[6] ***Fotografický obzor*** (1893–1944). Nejvýznamnější český fotografický časopis období do konce druhé světové války. Vydáno bylo celkem 52 ročníků. První číslo vyšlo v Praze dne 10. ledna 1893 jako časopis *Klubu fotografů amatérů*, od roku 1902 *Českého klubu fotografů amatérů* a od roku 1930 *Svazu českých klubů fotografů amatérů*. Od roku 1923 začal být tento svazový zpravodal vydáván s bohatou obrazovou přílohou tištěnou kvalitním hlubotiskem firmou Václav Neubert a synové. V roce 1930 došlo ke sloučení s časopisem *Rozhledy fotografa amatéra* vydávaném od roku 1921 *Svazem českých klubů fotografů amatérů v Praze*. Historie časopisu se uzavírá 9. číslem 1. září 1944, po válce už nebyl obnoven. Nejdůležitějšími redaktory časopisu byli postupně: Jaroslav Haasz, František Dvořák, František Mrskoš, Augustin Škarda, Přemysl Koblic, František Oupický, Josef Ehm (s Jaromírem Funkem), Robert A. Šimon. (Podrobně in: Vývoj fotografického obzoru a jeho redaktoři, *Fotografický obzor*, 1942, č. 1–2, s. 5–6 a 19–20).

[7] ***Fotografie*** (1933–1940? a říjen 1945–1948). Časopis vydáván s podtitulem *Časopis pro přátele amatérské fotografie*, po válce *Časopis pro odbornou práci ve fotografii* a v roce 1948 *Časopis pro milovníky dobré fotografie*. V letech 1938-1948 zde publikovali Karel Hermann, Eugen Wiškovský, Jiří Jeníček, Josef Ehm, Rudolf Skopec, František Čihák, Vladimír Hipman.

[8] ***Foto*** (1911–1942?). časopis byl vydáván *Svazem fotoobchodníků v Praze*, v roce 1941 se stala vydavatelem *Odborná skupina zdravotnického, materiálního, chemického a optického zboží Hospodářské skupiny maloobchod.* Šéfredaktor časopisu byl Karel Kameník, odpovědným redaktorem František Čermák. V časopise dále publikovali Karel Hermann, Přemysl Koblic.

[9] ***Objektiv*** (1937–1944). Do roku 1939 byl vydáván jako příloha časopisu *Tvořivá škola* s podtitulem *měsíčník věnovaný výchovným pracím.* V letech 1940 vycházel samostatně s podtitulem Obraz, fotografie, film a projekce ve školní praxi.

[10] ***Fotografický zpravodaj*** (1931–1942?), vydavatel Pižl, Praha.

Po válce byly postupně obnoveny časopisy *Fotografie*, *Zpravodaj fotografů* a zahájeno vydávání nového časopisu *Československá fotografie,*[11] ale po Únoru 1948 docházelo k jejich postupné likvidaci, až nakonec zůstala jen *Československá fotografie*, v letech 1950–1953 přejmenovaná na *Novou fotografii*. Médiu fotografie bylo v roce 1948 věnováno také jedno číslo v Brně vydávaného kulturního časopisu *Blok*.

Časopis *Fotografický obzor* si zažil jedno z nejvýznamnějších period své existence, když se po Františku Oupickém stal od října 1939 do března 1941 jeho odpovědným redaktorem Josef Ehm,[12] který časopis redigoval společně s Jaromírem Funkem. V té době zde publikovali zásadní texty jak Funke s Ehmem, tak také jejich přítel Eugen Wiškovský. Nové vedení redakce přišlo s koncepcí monotematicky zaměřených čísel. Jedenácté číslo *Fotografického obzoru* v roce 1940 bylo dokonce tematicky zaměřeno na avantgardní fotografii. Za redigování Roberta A. Šimona v roce 1942 se na stránkách časopisu objevila řada příspěvků k oslavě výročí padesáti let existence *Fotografického obzoru*, ale v atmosféře okupace a války byl záběr jednotlivých čísel stále více zaměřován na technické aspekty fotografie nebo indiferentní témata jako jsou květiny a práce. Patrný je odklon od avantgardy, jejíž rezidua se ve fotografiích objevují jen výjimečně. I v následujícím roce převažují motivy vlastivědné fotografie, krajiny, práce nebo folklóru. Od čtvrtého čísla se prudce zhoršuje kvalita reprodukcí a devátým číslem v září 1944 tento tehdy nejvýznamnější český fotografický časopis zaniká. Po válce už nebyl obnoven.

V prvních mírových dnech docházelo k jen pomalému znovuobnovení vydávání některých fotografických časopisů, jejichž redakce se musely vyrovnávat se s omezeným množstvím papíru i nízkou polygrafickou úrovní.[13] Mezi válkami výrazný *Fotografický obzor* již nebyl obnoven, ale už v roce 1945

[11] ***Československá fotografie*** (1945–2008). V letech 1952–1953 vydáván jako *Nová fotografie* a v letech 1953–1990 opět pod názvem *Československá fotografie* nakladatelstvím Panorama, v letech 1991–1993 stejným nakladatelstvím jako *Fotografie*, od roku 1994 do 2008 *Fotografie magazín.* Po pokusech o záchranu časopisu posledním vydavatelem Richardem Guryčou vychází poslední šesté číslo časopisu v roce 2008.

[12] **Josef Ehm** (1. 8. 1909 – 8. 11. 1989), fotograf, pedagog, v letech 1939–1941 odpovědný redaktor *Fotografického obzoru*, pro který v té době napsal několik článků. Později autor mnoha fotografií pro uměnovědné a vlastivědné publikace.

[13] Zajímavý vhled do dobových souvislostí poskytuje článek Jiřího Jeníčka, Bída české fotografie, *Fotografie*, 1946, č. 5, s. 49.

opět vycházel *Věstník fotografů, Fotografie,* nově *Československá fotografie* a prostor fotografii byl věnován i v novém uměleckém časopisu *Blok.* Novinářsky zaměření fotografové jako Karel Hájek, Václav Chochola nebo Jindřich Marco nacházeli možnost publikování svých fotografií na stránkách moderně koncipovaného obrazového magazínu *Svět v obrazech*, navazujícího na *Pestrý týden.* V krátkém období mezi dvěma diktaturami bylo vydáno nebývalé množství obrazových knih, pro které byly fotografie vytvářeny již v průběhu války nebo vznikly během závěrečných bojů a v průběhu Pražského povstání. Z těch nejvýznamnějších zde připomínám alespoň vlastivědné publikace *Pražský hrad* (1945) a *Praha* (1948) Josefa Sudka, Funkeho *Pražské kostely* (1946), monograficky koncipované publikace Miroslava Háka (*Očima*, 1947), *Fotografie* (1948) Karla Ludwiga, dokumentární publikace *Abeceda duševního prázdna* Zdeňka Tmeje (1945) až po oficiální vydání původně ilegálně publikovaného alba Jindřicha Štyrského a Jindřicha Heislera *Na jehlách těchto dní* (1945) nebo sborník Viléma Reichmanna a Miloslava Korečka *A zatímco válka* (1946).

Současně narůstaly požadavky na angažovanost fotografie i nová témata.[14] Stále častěji se v textech objevovala proklamovaná potřeba nabídnout fotografii do služeb společnosti. Tato tendence se objevovala i v ročence *Československá fotografie* 1946, která měla navázat na přerušenou tradici. Obrazovou část uspořádal Josef Zeman, který byl také autorem grafiky. Úvodní text s příhodným názvem *Hledáme a věříme* napsal Josef Bureš. Ostře se distancoval od „fotografie statiky", typické pro ročenky vydávané za okupace. Důraz je v textu kladen na angažovanost fotografa, jehož úkolem je zaznamenat současné dění, čímž je míněno zaměřit thematiku fotografie obsahově a účelově. Odsuzován byl „formalismus". V těchto intencích Josef Bureš nabádá vycházet ze skutečnosti, ale usilovat o hledání nových forem a nového obsahu a významu: *„Ve vývoji není náhod. Vývoj je určován dobou a to i tam, kde tvůrčí práce dobu předstihuje."*[15] Naplno zde už v této době zaznívají

[14] Podrobně viz. například články Jiří Jeníček, Práce jako fotografické thema, *Fotografie*, 1946, č. 1, s. 4–7 a –ček–, Budovatelský program třetí vlády národní fronty Čechů a Slováků a naše fotografická soutěž, *Fotografie*, 1947, č. 3, s. 29–30.

[15] Josef Bureš, Hledáme a věříme, in: *Československá fotografie 1946*, ročenka, Praha 1946.

proklamace, se kterými se na stránkách fotografických časopisů budeme setkávat v následujícím desetiletí. Tím patří Burešův úvodní text ročenky již do další kapitoly.

Atmosféra tří poválečných let byla ale mnohem svobodomyslnější. Bohatě je reflektován přínos meziválečné avantgardy a znovu se objevují diskuse o uměleckosti fotografie. Tu a tam bylo v některých článcích poukazováno na kolaborantskou činnost některých fotografů za války, ale nikdo není obvykle jmenován.[16]

První poválečná léta přináší spolu s politickými proměnami také rozsáhlé změny v organizační struktuře fotografické profese i amatérských spolků. V roce 1947 je při SVU Mánes založena fotografická sekce, jejímiž zakládajícími členy jsou Josef Sudek, Tibor Honty a Josef Prošek. 13. a 14. listopadu 1948 se v Brně sešel 3. celostátní sjezd fotografických pracovníků, který přejmenoval dosavadní *Kluby fotografů amatérů* na *Kluby fotografických pracovníků.*

Při bližším pohledu se dnešní většinou poměrně homogenně uvažovaný blok „avantgardní fotografie“ tříští do řady jednotlivých přístupů a soupeřících tendencí. Stejně tak není dost dobře možné bez jakýchkoliv korekcí převzít a na české prostředí vztáhnout terminologii, která byla dříve zaužívána v německé nebo anglosaské jazykové oblasti. Zatímco dosah programu nové věcnosti byl v českých zemích některými autory vnímán jako cizorodý, krátkodobý a bez možnosti dalšího vývoje,[17] dlouhodobě zde byl teoreticky i fotograficky formulován program abstraktní, socialistické (sociální), vlastivědné, emoční nebo metaforické fotografie, které se při bližším srovnání s koncepty konstruktivismu, nové věcnosti nebo surrealismu značně rozchází. O úskalí jasné terminologie a chronologického řazení ostatně v praxi dostatečně vypovídá i přežívání a opakované revivaly ušlechtilých technik a jejich propojování s nejradikálnějšími avantgardními výboji.

[16] Například článek Bohuslava Šťastného, Přešlapujeme na startu? *Fotografie*, 1947, č. 4, s. 46.
[17] Viz. např. Jan Lauschmann, Naše cesta, *Fotografický obzor*, 1942, č. 1, s. 2.

Výročí vynálezu fotografie

> *„Výstava 100 let české fotografie, pořádaná v říjnu, v listopadu a v prosinci 1939 v Praze, měla tvář zahleděnou do technické minulosti české fotografie. Na ideovou minulost fotografie nevzpomínala. Byla zalita sluncem historismu, něhou vzpomínek, lyrikou reminiscencí a prováta levandulovou vůní smírné resignace.“*
> (Jiří Jeníček, 1947)[18]

Zatímco k padesátému výročí zveřejnění vynálezu fotografie byl ustanoven 19. srpna 1889 v pražské Měšťanské besedě *Klub fotografů amatérů v Praze*, ke stému výročí se v Praze konala velká výstava v Umělecko-průmyslovém museu a řada dalších výstav jednotlivých amatérských klubů.[19] K výstavě v UPM vyšel katalog i dvojčíslo časopisu *Fotografický obzor* a v pražském Beaufortově nakladatelství byla vydána kniha Rudolfa Skopce *Sto let fotografie.*

Proslov historika umění Zdeňka Wirtha při zahájení výstavy *Sto let české fotografie* 26. října 1939 v UPM byl publikován v časopise *Fotografický obzor*[20] v monotematickém dvojčísle věnovaném stoletému výročí vynálezu fotografie. Některé myšlenky z něj použil Zdeněk Wirth i v jednom z textů publikovaném v katalogu výstavy, který také redigoval. Katalog byl vydán ve dvou nákladech, v říjnu pouze textový, na začátku prosince konečně i s fotografiemi: 27 článků na 80 stranách, připojeno 8 firemních příloh, takže kromě dvou fotografií (Jaroslav Balzar, Jaroslav Krupka) jej můžeme považovat spíše za ukázku různých tiskových technik. Na obálce byla dvojbarevným hlubotiskem vytištěna abstraktní fotografie Jaromíra Funkeho. Přesto je stoosmdesátistránkový katalog s texty Zdeňka Wirtha, Rudolfa Skopce, Viktorina Vojtěcha, Karla M. Paspy, Jaroslava Krupky a několika dalších možno považovat za tehdy nejrozsáhlejší publikaci reflektující světovou a především

[18] Jiří Jeníček, *Fotografie jako zření světa a života*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1947, s. 175.
[19] *Jubilejní fotografická výstava členských prací ČKFA v Praze*, katalog, Praha 1939. Úvod katalogu není podepsán, podává stručný přehled údajů o historii klubu. Nebo: *Klub fotografů amatérů na Král. Vinohradech,* katalog, Praha 1939.
[20] Zdeněk Wirth, Sto let fotografie, proslov při zahájení výstavy Sto let české fotografie 26. října 1939 v Umělecko-průmyslovém museu, *Fotografický obzor*, 1939, č. 10–11, s. 101–102.

českou fotografii od vynálezu po současnost. Důraz je zde kladen převážně na technické dějiny fotografie a sledování využití vynálezu tohoto média ve všech sférách lidských aktivit.

Zdeněk Wirth v textu katalogu vyzdvihuje věšteckou intuici Araga a Gay-Lussaca, když byli schopni dohlédnout důsledky vynálezu pro přírodní i humanitní vědy i pro umění. Fotografii v jejich duchu velebí jako nástroj v dobývání světa smysly a poznáním, tedy jako pomocný orgán rozšiřující lidské smysly. Fotograf jakoby zastavoval důsledky času a prostoru…, „spojují svět poutem jednotného vědomí“. Reflektuje stoletý vývoj uchopování fotografie od jejího převzetí úkolů tradičně kladených na malířství, jejího objevování „dosud neviděné stránky života“, ale odtud také plynoucí obtížné přijetí jejího popisu skutečnosti („nahá skutečnost zdála se nehezkou“). V souladu s převažujícím dobovým míněním odsuzuje následný piktorialismus jako falšování skutečnosti a nedorozumění“ a naopak zdůrazňuje imanentní vlastnosti fotografie, oceňuje tendence, které „užívají jen dovolené prostředky své techniky…“ Proto také vysoce vyzdvihuje novou věcnost, kterou už ale ve stejné době považovali mnozí píšící fotografové za pomíjivou módu[21], která byla charakteristická pro myšlenkové pnutí o deset let dříve. Zdeněk Wirth přesto zdařile vystihuje její podstatu: *„Naopak fotografie reality stupňuje potom svoje pojetí a dnes stojíme před zjevem, že předstihuje samu skutečnost. (…) S úžasem pozoruje divák před originálem, fotografií zachyceným, že nemá té síly dojmové jako jeho fotografický obraz. A tato přehodnocená nová věcnost, která má svoji poesii, náladu a individuální vidění, je dnes triumfem fotografie a zasluhuje stejný obdiv, jakým provázely zrození fotografie před sto lety jeho současníci.“*

V recenzi k výstavě oceňuje Karel Tondl[22] šíři užití fotografie a její význam v dokumentaci, vyzdvihuje šíři výstavy a její tematické členění,

[21] Viz. Jaromír Funke, Od fotogramu k emoci, *Fotografický obzor*, 1940, č. 11, s. 121−123; Josef Ehm, Fotografie a její účel, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1, s. 1; Karel Jičínský (ed.), *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz Českých klubů fot. amatérů, Praha 1939; Jaroslav Krupka, Padesát let českého klubu fotografů amatérů v Praze, *Fotografický obzor*, 1939, č. 12, s. 121−122.

[22] Karel Tondl, Výstava 100 let české fotografie, *Naše doba*, 1939. (Část recenze přetištěna ve *Fotografickém obzoru*, 1939, č. 10−11, s. 115−116, odkud čerpám).

zařazení barevné fotografie i nejrůznějších dalších fotografických procesů, zdůrazňuje bohaté zastoupení fotografické literatury. O fotografii jako umění se nezmiňuje.

Oslavám stého výročí zveřejnění vynálezu fotografie byla ve *Fotografickém obzoru* v průběhu celého roku 1939 věnována řada článků až po samostatné dvojčíslo v říjnu-listopadu věnované velké výstavě fotografie v Umělecko-průmyslovém museu. Jan Posselt[23] podrobně popsal okolnosti vynálezu fotografie vedoucí od Leonarda da Vinci přes Niépceho, Daguerra až po Talbota. Také obdobný článek Františka Oupického[24] si všímá jen technické podstaty fotografie, sleduje ale mnohem širší proud dílčího řetězení drobných vynálezů a velkou pozornost věnuje i objevům citlivosti solí stříbra na světlo, Thomasi Wedgwoodovi, Talbotovi a dalším následovníkům. Z četných vynálezců fotografie ale neuvádí Hyppolita Bayarda. B. Dobruský[25] sledoval ve svém historicko-vzpomínkovém příspěvku vznik konfekční výroby fotografického materiálu v českých zemích. Oproti tomu Zdeněk Wirth[26] se v přetištěném proslovu ze zahájení výstavy *Sto let české fotografie* zaměřil na bezprostřední přijetí zveřejnění vynálezu fotografie a reflexi rozsahu jejího významu. Podrobně sleduje komentáře Françoise Araga a Josepha Gay-Lussaca. Rudolf Skopec[27], tehdy redaktor časopisu *Fotografie*, se v krátkém textu soustředil na první tehdy známé dochované fotografie Niépceho a Talbota, Viktor Teisler[28] na osobnost Josefa Petzvala a rozsáhlý text o prvních dvou generacích pražských fotografů vytvořil autor publikující pod zkratkou „E. G.“ Ve dvanáctém čísle časopisu zveřejnil Ing. Jaroslav Krupka[29] shrnutí padesátileté existence Českého klubu fotografů amatérů v Praze, který byl

[23] Jan Posselt, Sto let od vzniku fotografie, *Fotografický obzor*, 1939, č. 2, s. 9–10.
[24] František Oupický, Sto let fotografie, *Fotografický obzor*, 1939, č. 9, s. 89–90.
[25] B. Dobruský, Fotografický průmysl a výroba u nás, *Fotografický obzor*, 1939, č. 9, s. 90–91.
[26] Zdeněk Wirth, Sto let fotografie, *Fotografický obzor*, 1939, č. 10–11, s. 101–102.
[27] Rudolf Skopec, Nejstarší fotografie, *Fotografický obzor*, 1939, č. 10–11, s. 102–103. **Rudolf Skopec** (7. 8. 1913 – 18. 7. 1975), fotograf, filmař, redaktor, pedagog na Státní grafické škole v Praze a později i na FAMU. Jeden z prvních českých historiků a sběratelů fotografie.
[28] Viktor Teisler, Josef Petzval, *Fotografický obzor,* 1938, č. 10–11, s. 106–107.
[29] Jaroslav Krupka, Padesát let českého klubu fotografů amatérů v Praze, *Fotografický obzor*, 1939, č. 12, s. 121–122.

založen u příležitosti padesátého výročí vynálezu fotografie. Z výše popsaného je zřejmé, že význam zveřejnění objevu fotografie byl spatřován především v oblasti technologie a to jako víceméně navazující sled dílčích objevů.

Ve stejném duchu se nese i koncepce knižní prvotiny Rudolfa Skopce *Sto let fotografie,*[30] provázená podtitulem historický přehled vývoje fotografie. Publikace přináší faktografický sumář, tedy chronologický přehled vývoje technologie, časopisů a spolků. Hlavní část zabírají reprodukce perokreseb, litografií a fotografií s krátkými textovými popisky. Ve shodě s přírodovědnou metodou zde není pozornost věnována fotografické tvorbě, ale sledována je linie fotochemických a fotomechanických inovací, případně obchodních strategií přinášejících na trh nové typy kamer. Svou koncepcí, soustředěním na technologii média i četnými ilustracemi provázenými stručným textem kniha předesílá další autorův výzkum, který vyústí o dvě desetiletí později v knize *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku.*[31]

Nejen na změněnou politickou situaci, jak napovídá název, ale také na stoleté výročí fotografie reaguje i úvodní text v ročence *Česká fotografie 1939*[32]*.* Nikde není explicitně uvedeno jméno autora rozsáhlého úvodního textu *Na okraj prvých sto let naší fotografie.* Tradičně je ale za něj považován sestavovatel ročenky Karel Jičínský. Podrobně zde sleduje genezi využívání vynálezu fotografie u nás, první zmínky v tisku, experimenty vzdělaných kněží, první portrétní ateliéry, i genezi amatérského hnutí až po historii avantgardy, kde se věnuje i kritickému zhodnocení nové věcnosti.[33]

[30] Rudolf Skopec, *Sto let fotografie.* Historický přehled vývoje fotografie, E. Beaufort, Praha 1939.
[31] Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.
[32] Karel Jičínský (ed.), *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz Českých klubů fotografů amatérů, Praha 1939.
[33] Další výstavou pořádanou k výročí fotografie, ale také dvacátého výročí Českého klubu fotografů amatérů byla výstava členů ČKFA ve Svazu českého díla v Praze. Recenzi k ní napsal Jaromír Funke. (–F–, Jubilejní výstava ČKFA v Praze, *Fotografický obzor,* 1939, č. 12, s. 127).

Reflexe avantgardy

> *„Zdálo se, že nastává ideová krise fotografie vůbec. Zprvu nové cíle, které si někteří vytkli, směřovaly k uvědomování si krásy všedních předmětů nás obklopujících. Nezvyklost polohy nebo osvětlení měla dáti vyniknouti působivé kráse fotografovaného předmětu. Nebyl to však náš směr původní, tato nová věcnost, a vyžil se poměrně brzy právě pro rychlé „okoukání" takové novosti bez hlubšího vztahu k fotografované věci."*
> (Jan Lauschmann, 1942)[34]

Ohlasy německého *Entartete Kunst* podnítilo na konci třicátých let a především v atmosféře pomnichovské Československé republiky výpady proti modernímu umění a tedy i české „nové fotografii", jak byly tyto přístupy samotnými proponenty avantgardy ve své době nazývány. Vedle obhajoby moderny podnítila zájem o reflexi avantgardy také příprava oslav stého výročí vynálezu fotografie i hlásící se pocit vypotřebování tezí avantgardy, které se zde rozvíjely už dvě desetiletí. Vedle textu Zdeňka Wirtha, kterému jsme se už věnovali v předchozí kapitole a kde si z nové fotografie všímá jen konceptu vidění, jenž přinesla nová věcnost, přichází ohlédnutí za přínosem avantgardy především od autorů, kteří samotné dění v české avantgardní fotografii v uplynulých dvou desetiletích formulovali jako fotografové, organizátoři i publicisté. Do tehdejší reflexe avantgardy mohly zasáhnout i dva často uváděné eseje o fotografii historika umění Václava Viléma Štecha, publikované v knize *Pod povrchem tvarů* v roce 1941, ale protože oba pocházejí už z let 1922 a 1935, nevěnujeme jim v této práci bližší pozornost. [35]

---

[34] Jan Lauschmann, Naše cesta, *Fotografický obzor*, 1942, č. 1, s. 2.

[35] Vedle sporadických textů Antonína Matějčka a Zdeňka Wirtha byl Václav Vilém Štech jedním z mála historiků umění, který se ve svých textech zabýval novým médiem fotografie. V roce 1941 vychází jeho soubor textů v knize *Pod povrchem tvarů* (Václav Petr, Praha 1941). Zařazeny jsou zde také dvě známé studie o fotografii, které mohly přispět k dobové reflexi tohoto média. Ve své práci jim ale nevěnuji větší pozornost, neboť vznikly dříve, než je sledované období:

Text *Estetika fotografie* (V. V. Štech, *Pod povrchem tvarů,* Václav Petr, Praha 1941, s. 61–72) byl poprvé otištěn na pokračování v časopise *Fotografický obzor* v roce 1922, ale vznikl už k přednášce z roku 1914. Václav Vilém Štech v této delší studii shrnuje dosavadní historii

Absolvent německého Bauhausu Zdeněk Rossmann napsal v roce 1938 knihu *Písmo a fotografie v reklamě,*[36] která je podobně jako o tři roky starší Funkeho a Sutnarova publikace *Fotografie vidí povrch* učebnicí moderního pojetí fotografie. Zdeněk Rossmann v ní promýšlí mezioborové vztahy užité fotografie a písma k dalším disciplínám, především k psychologii. Rozvádí zde mnohé myšlenky inspirované pobytem na Bauhausu a kontaktem s Moholy-Nagyem, Paulem Klee nebo Vasilijem Kandinským. Vyzdvihuje fotografii jako *„dokumentární, objektivní záznam skutečnosti“*, požadavek klade na *„čitelnost“* fotografie, odtud důraz na detail a výřez, zabývá se podrobně fotografickou montáží a spojením fotografie s písmem (tzv. typofotem). Navzdory názvu je většina textu věnována smyslu a psychologickému působení reklamy, obdobný prostor jako fotografii je zde věnován i grafickému zpracování reklamních materiálů nebo práci s písmem a barvou. Po válce publikoval úvahy vycházející z konstruktivismu Vladimír Hipman v textu *Grafik a fotografie.*[37]

---

fotografie, klade ji do souvislostí průmyslového vývoje a v druhé části si odpovídá na otázku, zda může být fotografie uměním. Fotografii vysoce hodnotí jako většina současníků coby pomůcku poznání světa i důležitý nástroj v oboru dějin umění, z pohledu dobových uměnovědných koncepcí ji přiznává určitou míru estetického působení ve schopnosti „vyvolat dojem“, ale s odkazem na vázanost fotografie na reálnou předlohu ji nepřiznává umělecké hodnoty. (Další interpretace viz. Evžen Sobek, *Teoretické práce české fotografické avantgardy*, diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2000, s. 7 nebo Matthew S. Witkovsky – Jindřich Toman, Pod povrch české moderní fotografie, in: *Fotografie vidí povrch*, reprint, Torst, Praha 2003).

Text *Fotografovaný svět* byl publikován na úvod publikace Ladislava Sutnara − Jaromíra Funkeho, *Fotografie vidí povrch*, Státní grafická škola a Družstevní práce, Praha 1935, reprint: Torst, Praha 2003. Štech si v tomto zamyšlení všímá, jak fotografie proměnila naše vnímání a prožívání světa. Klade důraz na technickou stránku fotografie a poukazem na její ryze dokumentační roli ji vymezuje od umění: *„Tam, kde jde o prozkoumání vnitřního smyslu, o veliké souvislosti, nebo o duchovní stránky dění, tam přestává zasahovati fotograf.“* Text úvodní studie publikace Sutnara−Funkeho tak popírá mnohé z myšlenek o fotografii, které v té době publikuje Jaromír Funke. (Srovnej např. Jaromír Funke, Prostor ve fotografii, *České slovo*, 8. 1. 1936, s. 12).

[36] Zdeněk Rossmann, *Písmo a fotografie v reklamě,* Index, Olomouc 1938. **Zdeněk Rossmann** (3. 9. 1905 – 8. 11. 1984), avantgardní architekt, fotograf, scénograf, grafik, redaktor a pedagog. Studoval na Bauhausu (1930–1931), člen Devětsilu a spoluzakladatel brněnské Levé fronty. V letech letech 1932–1938 působil jako pedagog na bratislavské a poté v letech 1939–1943 na brněnské škole uměleckých řemesel. Z původní fotografické tvorby se po zabavení majetku gestapem dochovaly jen dokumentární momentky. Fotografie jiných autorů bohatě využíval v grafice i scénografii. Vedle knihy *Písmo a fotografie v reklamě* publikoval stati v duchu konstruktivismu především v *Indexu*, ale také v časopisech *Pásmo, Dav, Středisko.*

[37] Vladimír Hipman, Grafik a fotografie, *Fotografie*, 1946, č. 8, s. 81–82.

Spolek výtvarných umělců Mánes uspořádal od 22. února do 3. dubna 1938 v prostorách Mánesa pod názvem *Fotografie* rozsáhlou společnou výstavu, na které představil průřezy vývojem tvorby členů své „fotografické sekce" Jaromíra Funkeho, Jiřího Lehovce, Františka Pekaře, Josefa Sudka, Jindřicha Štyrského a Františka Vobeckého. Výstava navázala na mezinárodní výstavu fotografií SVU Mánes v březnu–dubnu 1936. Výstavu připravili kromě vystavujících Funkeho a Sudka další členové Mánesa Emil Filla, Lubomír Linhart, František Pekař a instalaci architekt Richard Podzemný. Teoretik fotografie a filmu Lubomír Linhart[38] v obecně formulovaném textu v katalogu výstavy zdůrazňuje systematičnost autorsky pojímané tvorby každého z členů, jejich důraz na objevování *„nových možností a výrazů fotografie"*. Na závěr postuluje dobově často zdůrazňovaný příkaz, který můžeme považovat za jeho krédo přístupu k fotografii, které najdeme v jeho textech z první poloviny třicátých a v jen mírně pozměněné podobě i z druhé poloviny padesátých let: *„Fotografie nesmí býti jen pouhou technicky fixovanou kopií skutečnosti, stejně jako ovšem na druhé straně nesmí s touto skutečností zacházet libovolně. Musí býti novým výrazem a fotografickým objevením skutečnosti, jejím poetickým, vědeckým, dokumentárním nebo bojovným výrazem, projevující osobitost fotografovu, jehož názor na skutečnost a vztahy v ní je s ní v určitém a organickém vztahu a je ve fotografii esteticky i ideologicky progresivně vyjádřen."*[39]

Fotografický obzor vydával *Svaz Československých klubů fotografů amatérů.*[40] V roce 1939 převzal časopis vydavatelský závod *Národní politika*,

[38] **Lubomír Linhart** (28. 6. 1906 – 10. 6. 1980), levicově orientovaný teoretik filmu a fotografie, bývalý vedoucí Film-foto skupiny Levé fronty, publicista a kritik, překladatel, organizátor fotografických výstav a autor mnoha publikací o fotografii a filmu. Ve třicátých letech byl mluvčím a teoretikem Film-foto skupiny Levé fronty. Autor knih L. L., *Sociální fotografie*, Jarmila Prokopová, Praha 1934; L. L., *Mezinárodní fotografie 1958*, SNKLHU, Praha 1959; L. L., *Jaromír Funke*, SNKLHU, Praha 1960; L. L., *Alexandr Rodčenko*, Orbis, Praha 1964.

[39] Lubomír Linhart, Úvodem. (Text v katalogu výstavy *Fotografie*), Spolek výtvarných umělců Mánes, 22. února – 3. dubna, Praha 1938.

[40] Časopis *Fotografický obzor* byl založen v roce 1893 po neshodách s vydavatelem *Fotografického věstníku*. Vydával jej s podtitulem *Spojené měsíčníky Fotografický obzor a Rozhledy fotografa amatéra* (spojeni od roku 1930) oficiální orgán *Svazu československých klubů fotografů amatérů*, od roku 1938 *Česko-slovenský klub fotografů amatérů* a po rozpadu Československa v březnu 1939 *Český klub fotografů amatérů*, od 10 čísla v roce 1939 pak *Národní politika*. Josef Ehm přebírá funkci odpovědného redaktora 14. října 1939.

který se také postaral o větší kvalitu tisku. Úvodník k prvnímu číslu *Fotografického obzoru* v roce 1940 je jedním z mála publikovaných textů fotografa a pedagoga oddělení fotografie na Státní grafické škole v Praze Josefa Ehma[41]. Cituje Funkeho a Markalouse a mimo jiné také píše: *„Úkolem moderní fotografie jest dokument. Úkolem dokumentu jest přesný záznam o nás. Cestou k dobré fotografii jest dobré fotografické vidění. Cesta k dobrému vidění jde přes zvyšování osobní kultury. Zvyšování osobní kultury jde přes soustavné sledování kulturních událostí.“*[42] Do jisté míry můžeme tento ojedinělý Ehmův publikovaný text vnímat jako shrnutí jeho pedagogického působení ve třicátých letech a současně prohlášení, kam dál bude směřovat koncepce časopisu, jehož se stává od 11 čísla v říjnu 1939 po nemocném Františku Oupickém odpovědným redaktorem. Nikdy si neustanovil redakční radu, ale jednotlivá čísla redigoval od ledna 1940 s Jaromírem Funkem, svazovou část připravoval Karel Jičínský, starosta Svazu českých klubů fotografů amatérů. Po narůstající kritice části svazu, kdy byla vytýkána především narůstající náročnost a jednostrannost časopisu a po obvinění z „levičáctví“, Josef Ehm po třetím čísle v březnu 1941 z pozice odpovědného redaktora odstupuje a redigování se ujímá Robert A. Šimon.[43]

Za toto krátké období, ani ne půldruhého roku, redigování Josefa Ehma a Jaromíra Funkeho se těšil časopis velkému zájmu, podařilo se až zečtyřnásobit počet prodaných výtisků, zavést tematické vymezení pro každé

---

[41] Josef Ehm, Fotografie a její účel, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1, s. 1. Za zmínku stojí také pozdější texty Josefa Ehma, O fotografii dřívější a současné, *Fotografie*, říjen 1945, č. 1, s. 4–5 a Fotografování portrétu, *Fotografie*, 1946, s. 26–28.

[42] Josef Ehm, Fotografie a její účel, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1, s. 1.

[43] V rozhovoru pořízeném v osmdesátých letech vysvětluje Josef Ehm svůj odchod takto: *„…německá cenzura celé číslo pustila. Negativní ohlas se však ozval z časopisu Českého klubu fotografů amatérů v Praze (Spoušť), kde napsali, že by bylo vhodné posvítit si na tu levičáckou partu, blízkou Mánesu. To už jsem si řekl, že by to mohlo špatně dopadnout. Udělal jsem ještě tři čísla ročníku 1941 a pak jsem se dalšího redigování vzdal, dál dělat dobrý časopis už nebylo dost dobře možné.“* (Podle autora rozhovoru Vladimíra Birguse byl autorem článku ve *Spoušti* Přemysl Koblic). Vladimír Birgus, Josef Ehm jubilantem, *Československá fotografie,* 1984, č. 8, s. 372.

Po Robertu A. Šimonovi převzal časopis od 5. čísla v roce 1943 Václav Neumann, který jej vedl rok a čtvrt až do zastavení časopisu po 9. čísle v roce 1944. Po válce už nebylo vydávání *Fotografického obzoru*, do té doby nejstaršího českého fotografického časopisu, obnoveno. (Podrobně viz. Karel Jičínský, Vývoj Fotografického obzoru a jeho redaktoři, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1 a 3, s. 5–6 a 19–20).

z čísel, které pak dodržovali i jeho nástupci. Za Ehmova působení na místě odpovědného redaktora byla vedle jedinečného monotematického čísla věnovaného reflexi avantgardy na stránkách *Fotografického obzoru* vydána řada zásadních textů české teorie fotografie, především od Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského.[44]

V době, kdy byl odpovědným redaktorem *Fotografického obzoru* Josef Ehm, zde publikoval Ehmův kolega na Státní grafické škole v Praze Jaromír Funke články *Fotografovaný člověk*, *Fotografovaná krajina*, *Prostor a námět*, *Od fotogramu k emoci* a na začátku roku 1941 *Kritický výběr.* Další článek *Charakter současné české fotografie* ze série důležitých textů své pozdní publicistické tvorby otiskl na stránkách časopisu *Foto*. Ještě dříve publikoval Jaromír Funke své názory na moderní fotografii ve dvou příležitostných statích. K výstavám v pražském divadle D38 napsal článek *O fotografii a fotografických možnostech,*[45] kde stručně přibližuje svůj aktuální pohled na fotografickou tvorbu, charakteristickou především důrazem na techniku a na autonomii fotografického obrazu. Fotografie je podle něj dvojím svědkem: nejen záznamem o okolním světě, ale také svědkem o fotografickém myšlení a o duševní kapacitě toho, kdo fotografuje.

Pod názvem *Fotoskupina čtyř. Fotografie, montáže, experimenty, fotogramy* vystavovala tato skupina v pražské v galerii U medvídků od 10. října 1939. K výstavě byl vydán katalogový dvoulist. Malopisem tištěný seznam uvádí 15 prací, většinou fotomontáží, Karla Kašpaříka, 26 foto-fotogramů, fotomontáží, solarizací nebo fotogramů Otakara Lenharta (uváděn jako Otokar), 18 fotografií Bohumila Němce (uváděného zde jako Josefa) a 25 fotografií, fotomontáží, fotogramů, foto-fotogramů a po jednom negativu a fotoreliéru Jaroslava Nohela. Na výstavu publikoval recenzi bez uvedení autora také časopis *Spoušť,*[46] některé jiné recenze, především z konzervativních kruhů amatérské fotografie byly negativní, ale nejpodrobnější byla recenze Jaromíra Funkeho ve *Fotografickém obzoru.*[47] Ve dvou odstavcích vyzdvihuje program

[44] Podrobněji viz. rubrika Z redakce, *Fotografický obzor*, 1941, č. 4, s. 42−43.
[45] Jaromír Funke, O fotografii a fotografických možnostech, *Program D 38*, sezóna 1937−1938, sv. 7, (12. března 1938), s. 189−194. Zkráceně přetištěno in: Jaromír Funke. Průkopník fotografické avantgardy, (ed. Antonín Dufek), Moravská galerie Brno, Brno 1996, s. 44−45.
[46] Fotoskupina čtyř, *Spoušť,* 1939−1940, č. 2.
[47] Jaromír Funke, Fotoskupina čtyř vystavuje, *Fotografický obzor*, 1939, č. 10−11, s. 116.

skupiny zaměřený na experimentování a průzkum specificky fotografických technik, ale současně upozorňuje na rychlé stárnutí těchto *„fotografických triků a polozázraků“*. Na závěr formuluje otázku, kterou sám označuje za záměrně „potměšilou“, zda ve výsledku při neustálém experimentování nejsou některé fotografie příliš dekorativní na úkor obsahu. V této skepsi, jakoby zaznívalo ohlédnutí za právě skončenou érou vyznávající hru a experiment.

Přehledný vývoj české fotografické avantgardy s uvedením nejvýznamnějších událostí i hodnocením přináší v těchto letech čtyři texty Karla Jičínského, Jana Lauschmanna, Jaromíra Funkeho a Karla Teigeho. Texty byly sice publikovány v průběhu téměř celého desetiletí, jak jej vymezuje námi zpracovávaná kapitola, v hodnocení přínosu moderní fotografie se ale vzácně shodují a vytvářejí tak společně kodifikovaný obraz české avantgardy. Liší se jen v detailech, kdy jsou za důležité považovány jiné události podle zaměření autorů textů a některých zdůrazňovaných jménech.

Na okraj prvých sto let naší fotografie[48] je snad textem představitele klubové amatérské fotografie Karla Jičínského z ročenky *Česká fotografie 1939*. Tehdejší předseda a dlouholetý člen ČKFA přináší pohled na moderní českou fotografii jako vývoj plný názorových střetů, ze kterých zdůrazňuje mezníky: založení Svazu ČKFA v roce 1919 a výstavu Drahomíra Josefa Růžičky o dva roky později, vydávání *Fotografického obzoru* a krátce také časopisů *Fotografické revue* a *Rozhledy fotografa amatéra*, diskusi v článcích Proti proudu, Po proudu a Mezi proudy, výstavy I. II. a III. mezinárodní salon (1928, 1933, 1935), výstavu klubu v Mladé Boleslavi (1928) nebo vydávání ročenek *Československá fotografie* od roku 1930. V hledání kořenů avantgardy se u Karla Jičínského, podobně jako u autorů těchto dalších textů, opakuje genealogie vedená od Čechoameričana Drahomíra Josefa Růžičky jako propagátora čisté fotografie, i když tehdy ještě naplňované konceptem puristického piktorialismu. Připomínána je především jeho výstava v roce 1921

[48] Karel Jičínský (ed.), *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz Českých klubů fotografů amatérů, Praha 1939. Uspořádal Karel Jičínský, fotografie vybrali Jaromír Funke, Karel Jičínský, Jan Kletschka, Přemysl Koblic, Jaroslav Krupka, Kvido Schneider, Čeněk Vošta, autor textu neuveden, ale Jiří Jeníček uvádí, že jím byl Jičínský (Jiří Jeníček, *Fotografie jako zření světa a života*, Československé filmové nakladatelství, Praha 1947, s. 186).

i pozdější osobní kontakt a přednášková činnost.[49] Podobně jako další pisatelé spjatí s amatérským hnutím zdůrazňuje význam časopisů *Fotografická revue* (1919–1922), ale především *Rozhledy fotografa amatéra* (1921–1929, kdy sloučeny s F. O.) a *Fotografický obzor* (1893–1944). Vedle řady těchto podrobných informací připomíná diskusi Paďouka, Lauschmanna a Koblice – *Proti proudu*, *Po proudu* a *Mezi proudy*, které předcházela výstava *České fotografické společnosti* v roce 1927, která poprvé zdůraznila bromový proces. Zdůrazňuje pluralitu přístupů a můžeme zde najít poměrně přesnou charakterizaci, tak také kritické zhodnocení nové věcnosti: *„Mnohdy spočívala však celá originalita jen v pohledu, jakému nejsme v denním životě zvyklí, nebo kterého si pravidelně nevšímáme. Byl to směr úlomkovitý a jednostranný, který ubíral fotografii národní ráz a zbavoval ji druhových rozdílů; omezoval se na náměty, které jsou na celém světě stejné: části strojů, hromady prken a kamení, mísy, škopky, a jiné nejvšednější věci. Základna nové věcnosti, t. j. charakter a struktura hmoty, byla velmi úzká a labilní; proto se velmi brzy vyžila. U nás vymizel tento směr skoro úplně do tří let. Velikým kladem však bylo, že jsme se naučili dobře vystihnouti a podati strukturu a charakter hmoty fotografovaného předmětu nebo jeho detailu. Byla pro nás objevena krása detailu a úzkého výřezu. Avšak snahy po moderní fotografii již zakotvily velmi hluboko. Doba zápasů o fotografii „uměleckou" byla již překonána a průběh debat ukazoval, že nastává odklon od výlučné obrazovosti fotografie."*[50]

Doktor technických věd, dlouholetý člen redakční rady *Fotografického obzoru* a v době publikování článku technický ředitel závodu na fotografický materiál Neobrom v Brně Jan Lauschmann přináší v krátkém textu *Naše cesta*[51] stručnou rekapitulaci meziválečného vývoje fotografie a názorových střetů uvnitř svazu. Formou osobních vzpomínek informuje o vyrovnávání se s příkladem nové věcnosti, technikami fotomontáže a fotogramu, rekapituluje vývoj a boje uvnitř svazu a horuje pro „emoční fotografii". Podobně jako Karel Jičínský také Jan Lauschmann zdůrazňuje především momenty, které přinesly

[49] Karel Jičínský, Na okraj prvých sto let naší fotografie, in: Karel Jičínský (ed.), *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz českých klubů fotografů amatérů v Praze, Praha 1939 nebo Jiří Jeníček, Dr. D. J. Růžička a jeho místo v české fotografii, *Fotografie*, 1946, č. 10, s. 103.
[50] *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz Českých klubů fotografů amatérů, Praha 1939.
[51] Jan Lauschmann, Naše cesta, *Fotografický obzor*, 1942, č. 1, s. 2–3.

aktivity svazového života ČKFA a v textu *Naše cesta* přináší přehled vývoje moderní fotografie, jak se odrazil především na stránkách *Fotografického obzoru*. Ve shodě s Karlem Jičínským zdůrazňuje nepůvodnost a rychlé vyčerpání nové věcnosti. Poslední tendenci, emoční fotografii, vnímá jako syntézu prvků piktorialismu (kompozice), abstrakce (fantazie), nové věcnosti (pozornost ke struktuře povrchu) a životnosti reportáže.

Jeden z nejznámějších a nejčastěji citovaných textů Jaromíra Funkeho *Od fotogramu k emoci*[52] otevíral v roce 1940 jedenácté číslo časopisu *Fotografický obzor*, které Ehm s Funkem monotematicky věnovali české fotografické avantgardě. Funkeho text je velmi osobní a apologetický. Aniž by to explicitně uváděl, popisuje své hledání moderní fotografie a některé pasáže jsou zajímavým komentářem k vlastním fotografiím. Zdůrazňuje ambivalentnost fotografie, která je „dokumentací" a současně tvorbou. *„Fotografie je sice nejpravdivější zobrazovací methoda ze všech"*, ale současně dvojrozměrná a černobílá, a tedy transformující trojrozměrný prostor do dvojrozměrné plochy, navíc závislá na volbě výběru. Počátek české moderní fotografie Funke klade do roku 1922 a následnou pouť pojímá jako cestu vedoucí ven z předsudků a nesamostatnosti, mířící k osvobození fotografie z vázanosti na grafických metodách. Sleduje mnohé pokusy i marná odbočení vedoucí od montáže a fotogramu k abstraktní fotografii, kdy vlastní fotografie stínů označuje jako „abstraktní fotogram" až po strukáž, přičemž zdůrazňuje nejen formu, ale také hledání fantastičnosti, poezie, evokativnosti, přičemž vývoj podle něj zatím vrcholí emoční fotografií.

Ze srovnávané čtveřice textů je bezesporu nejpreciznější Teigeho rozsáhlá studie *Cesty československé fotografie*.[53] Agilní organizátor, ale také typograf a autor fotografických koláží Karel Teige zde sleduje vývoj české

[52] Jaromír Funke, Od fotogramu k emoci, *Fotografický obzor*, 1940, č. 11, s. 121−123. (Znovu publikováno in: *Jaromír Funke 1896−1945, Průkopník fotografické avantgardy,* (ed. Antonín Dufek), katalog, Moravská galerie Brno, 1996, s. 46−50).

[53] Podrobně se budu této studii věnovat ještě v pozdější kapitole, kde sleduji poválečné diskuse o uměleckosti fotografie. Karel Teige, Cesty československé fotografie, publikováno in: *Moderní fotografie v Československu* / *Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei*, katalog výstavy, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947. (Přetištěno in: *Blok* II, 1948, příloha P, s. 77−82 a dále: *Československá fotografie*, 1969, č. 1−9 a Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let,* Aurora, Praha 1994, s. 235−256).

fotografie od jejího vynálezu do druhé světové války a to oproti ostatním autorům i v souvislosti s paralelním děním v literatuře a ostatním uměním. Formování moderní československé fotografie sleduje jako cestu četných polarit (experimentátor Funke, harmonizátor Sudek, soutěžení amatérů a profesionálů, zdůrazňování realistických a imaginativních principů fotografie u různých autorů atd.) V aktuální fotografii ve své době rozeznával podobně jako v malířství tři proudy: realismus, surrealismus, abstraktivismus.[54]

V časopise *Blok* byly *Cesty československé fotografie* a paralelně publikovaný Teigeho článek *Foto a umění* provázeny fotografiemi Josefa Sudka, abstrahujícími pracemi Josefa Proška, Jaromíra Funkeho, Václava Zykmunda, Miloše Korečka nebo ze surrealismu a nadrealismu vycházejících fotografií Viléma Reichmanna, Miroslava Háka, Jindřicha Štyrského, Jiřího Severa, Josefa Ehma a Bohumila Němce. Šesté číslo *Bloku* spolu s jedenáctým číslem časopisu *Fotografický obzor* v roce 1940 proto můžeme považovat za nejsystematičtější pokusy o zmapování moderní české fotografie. Datem vydání v březnu 1948 je časopis *Blok* poslední připomínkou předchozího období a tuto kapitolu uzavírá. Už v prvních poválečných letech se objevují kritické výpady na avantgardní fotografii, většinou formulované jako kritika bezobsažnosti a formalismu. Za mnohé uvádím úvodní text Josefa Bureše *Hledáme a věříme*[55] z ročenky *Československá fotografie 1946*. se objevuje počátek důrazu na angažovanost fotografa. Jeho úkolem je zaznamenat současné dění, zaměřit téma fotografie obsahově a účelově. Současně se zde objevuje odsudek formalismu, který je bezesporu mířen na meziválečnou

[54] Václav Macek upozornil, že název Teigeho stati odráží masarykovský konstrukt – tedy pojetí existence české a slovenské větve jednoho národa, nikoliv fotografii dvou národů spjatých s jedním státním uspořádáním, jak jsme zvyklí pojmu „československý“ rozumět dnes: –*„Dá se povedať, že napriek používaniu pojmu československá fotografia v čase, keď už bola vyvrátená teoria čechoslovakizmu, napriek tomu Teige neartikuluje vedomie existencie dvoch odlišných národných fotografických kultúr.“* Václav Macek, Československá fotografia? In: Česká a slovenská fotografie dnes, edice RF č. 1, Orbis, Praha 1991, s. 19. Kdyby byl výraz „československý“ ekvivalentem výrazu „Československo“, musel by se Teige věnovat i fotografii Němců, Maďarů, Židů, Poláků, Ukrajinců a dalších národů žijících na území tohoto státu, což nečiní.

[55] Josef Bureš, Hledáme a věříme, in: Ročenka *Československá fotografie 1946,* Československé filmové nakladatelství, Praha 1946. Uspořádal Josef Zeman, výběr: Josef Bureš, Viliam Malík, Miloš Ostádal, Viktor Průša, Vladimír Tolman, Josef Zeman, spolupracovali Přemysl Koblic, Miroslav Pitner.

avantgardní fotografii: *„Ve vývoji není náhod. Vývoj je určován dobou a to i tam, kde tvůrčí práce dobu předstihuje.“ (…) „Žijeme v období přestavby, budování a usilovných snah vytvořiti si svět podle svého obrazu.“ (…) „Proto tak zvaná výtvarná fotografie, která je často blízká formalismu, bude jistě vývojově vytlačována fotografií obsahovou. Má-li fotografie vedle obsahu ještě také tendenci, stává se funkční fotografií nejvyšší ceny.“*

Za podstatou fotografie. Články Eugena Wiškovského a Jaromíra Funkeho

> *„… proměnění je vlastní podstatou estetické fotografie. Transfigurace, ne však defigurace skutečnosti. Transfigurace, to jest oproštění, očištění skutečnosti ode všeho zbytečného a nevhodného, co by defigurovalo obraz naší myšlenky — motivu — který se má jasně odraziti v zrcadle fotografie. Neboť konec konců motivy neexistuji mimo nás. A tajemné kouzlo práce fotografovy neleží v červeném přísvitu temné komory, nýbrž právě v tomto „proměnění“, které jsme dovedli vyvolati na tváři skutečnosti.“*
> (Eugen Wiškovský, 1940)[56]

Ačkoliv Eugen Wiškovský, vzděláním filolog, povoláním středoškolský profesor, překladatel filozofické a psychologické literatury, k jehož zálibám patřila i fotografie, publikuje první text o fotografii už na konci dvacátých let, svůj přístup k fotografii systematicky formuluje až na začátku let čtyřicátých. Ve čtveřici textů *Tvar a motiv*, *Desorientace názorů na fotografii*, *Zobrazení, projev sdělení* a *Oproštěním k projevu* se po dvanácti letech vrací na stránky *Fotografického obzoru*, aby zde od října 1940 do ledna 1941 formuloval jeden z nejsystematičtějších a nejosobitějších systémů přístupu k fotografii v české teorii fotografie vůbec. Tyto a ještě několik na ně navazujících Wiškovského textů z let 1946 až 1948 jsou mnohými autory (Jaroslav Anděl, Miroslav Vojtěchovský, Evžen Sobek, Aleš Kuneš, Vladimír Birgus aj.) považovány za

[56] Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Fotografický obzor*, 1940, č. 10, s. 109–113.

jedny z nejosobitějších a nejkomplexnějších příspěvků české teorie fotografie. I proto byl *Tvar a motiv*[57] znovu publikován i s úvodní studií od Jaroslava Anděla na stránkách *Československé fotografie* v roce 1974 jako první ze zamýšleného seriálu přetiskování textů Rudolfa Arnheima, Rolanda Barthese, Waltera Benjamina, Ernsta Gombricha, André Malrauxe a dalších. Ale po Wiškovského textu *Zobrazení, projev sdělení*[58] v dalším čísle bylo redakcí od vydávání ostatních textů upuštěno.

Smysl prvního, pravděpodobně nejdůležitějšího, rozsáhlého textu *Tvar a motiv*[59] definuje sám Eugen Wiškovský jako snahu poskytnout na příkladě krajinářské fotografie seznam obecně formulovaných případů skutečností, které mohou vést k obrazu působivého fotografického účinu. Uplatňuje zde řadu podnětů z psychologie vnímání a především z gestaltpsychologie, a dále požadavek, že *„dobrá fotografie musí býti jednotným celkem*“, tedy tvarem, členěným celkem, jehož jednotlivé části, samy o sobě nesamostatné, jsou vzájemně spojeny pevnou vnitřní vazbou. Wiškovský zde dále klade důraz na překvapivost fotografie, která podle něj pramení z protikladu mezi závislostí fotografie na skutečnosti při současném vytržení části skutečnosti z prostorové souvislosti hledáčkem fotoaparátu. Při takové výběrové a oprošťující práci fotografa vzniká nová skutečnost, skutečnost fotografická. Objevuje se zde také často citovaný Wiškovského výrok, že *„dobrá fotografie je zrakové dobrodružství se zárukou skutečnosti.“*

Karel Hermann na stránkách *Fotografie* dezinterpretuje a banalizuje Wiškovského článek přikrými slovy, které je nejvhodnější připomenout doslovně: *„V 10. čísle F. O. je uveřejněn dlouhý a pečlivě rozvržený článek Eugena Wiškovského. Když článek zkoncentrujeme tím, že odpaříme velmi těkavá zbytečná slova, zbude nám nedestilovatelná podstata, zbavená akademického ředidla, a ta říká: Fotografie působí na cit, čili má se dělati a její téma se má vybírati podle toho, aby docela jistě působilo na divákovy city. Tečka. Pan Eugen Wiškovský exhumuje pojetí, kterému Jiří Jeníček kdysi vystavil úmrtní list a jemuž jsme loni obstarali zdarma pohřeb na chudý atest.*

[57] Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Fotografický obzor*, 1940, č. 10, s. 109−113 znovu publikováno *Československá fotografie*, 1974, č. 1, s. 6−8.
[58] Eugen Wiškovský, Zobrazení, projev, sdělení, *Československá fotografie*, 1974, č. 2, s. 56.
[59] Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Fotografický obzor*, 1940, č. 10, s. 109−113.

Po exhumaci to na nás zatáhlo plesnivinou doby, která šla od idyl dob troubadourských přes barokní šlechtu až k soukromým galeriím *válečných zbohatlíků.“*[60] Dlouholetý odpovědný redaktor časopisu *Fotografie*[61] Karel Hermann, autor později vydaných knih *Fotografie jednoduchými prostředky,*[62] *Fotografická thematika*[63] a *Nové cesty fotografie*[64] se v seriálu *Učme se vidět fotograficky* I. a II.,[65] publikovaném na stránkách *Fotografie*, pokusil načrtnout souhrnnou práci o jeho přístupu k fotografii. Prolíná zde technické přístupy s teoretickými koncepcemi. Zatímco první článek ve dvacátém čísle časopisu je spíše o volbě ohniska objektivu, architektuře a částečně o kompozici, druhá část z následujícího čísla, je daleko více konzistentní. Karel Hermann se zde soustředí především na fotografické vidění a proti Puyovým principům kompozice obrazu staví podle svých slov „moderní názory na komposici“ a poskytuje dobrý vhled do dobové atmosféry diskusí o fotografii v obci amatérů.[66] Z Hermannovy bohaté publicistické činnosti soustředěné především na techniku fotografie a získání fotografických dovedností se do určité míry vymyká také text *Nám i budoucím*!,[67] otištěný na stránkách *Fotografického obzoru*. Reagoval v něm na text Josefa Ehma z předchozího čísla. Přes zřejmou naivnost některých formulací se v něm staví proti technikaření, hračičkářství v současné amatérské fotografii a volá po systematické a objektivní fotografické kritice.

[60] Karel Hermann, *Fotografie*, 1940, č. 22, s. 348.
[61] Časopis nesl podtitul „Časopis pro přátele amatérské fotografie“, vedle Karla Hermanna zde v této době publikovali především V. Černý a J. Stavělík.
[62] Karel Hermann, *Fotografie jednoduchými prostředky,* Spousta, Praha 1947.
[63] Karel Hermann, *Fotografická thematika,* Spousta, Praha 1947.
[64] Karel Hermann, *Nové cesty fotografie,* E. Beaufort, Praha 1948.
[65] Karel Hermann, Učme se vidět fotograficky I. a II., *Fotografie*, 1940, č. 20–21, s. 307–310, 323–333. Z mnoha dalších textů Karla Hermanna věnovaných většinou fotografické technice, bych ještě upozornil na článek Karel Hermann, Co je vlastně „fotografická tématika“, *Foto*, 1940, č. 10, s. 154–155.
[66] Určitě bych o tomto Hermannově textu nehovořil jako o *„ostrém napadnutí článku E. Wiškovského“* , jak o něm píše Evžen Sobek. Text byl publikován víceméně paralelně (*Fotografie*, č. 21, 1. 10. 1940) s Wiškovského textem *Tvar a motiv* (*Fotografický obzor*, č. 10, říjen 1940), na článek Eugena Wiškovského reagoval Karel Hermann až v následujícím čísle (Karel Hermann. *Fotografie*, 1940, č. 22, s. 348).
[67] Karel Hermann, Nám i budoucím! *Fotografický obzor*, 1940, č. 2, s. 18–19.

Eugen Wiškovský podrobil v článku *Desorientace v názoru na fotografii*[68] poměrně ostré kritice Hermannův článek *Učme se vidět fotograficky* II. poté, co na stránkách *Fotografie* Karel Hermann[69] příkře odmítl jeho *Tvar a motiv*. Wiškovský především odmítá vyvozování poslání fotografie z technické stránky zpodobovacího procesu i omezování mnohostranné šíře fotografie. Současně v reakci na tento výpad Wiškovský obhajuje a rozvíjí myšlenky ze svého předchozího článku *Tvar a motiv.* Sám zde mimo jiné uvádí, že: *„(…) první část mého článku“* obsahuje *„skutečný, a myslím, svého druhu první pokus odvoditi zásady komposice ve fotografii ze vzniku a průběhu vnímání, jak je vykládá tvarová psychologie.“*

V dalším článku *Zobrazení, projev a sdělení*[70] reaguje Eugen Wiškovský na článek Herberta Pelse[71] z *American Photography*, klade ve fotografii při zobrazení důraz na zevšeobecnění individuálního předmětu. Wiškovský to dále rozvádí na „obrazovou nevšednost“: *„Čím méně nevšední je obsah, tím nejvšednější musí býti způsob jeho předvedení.“*[72] Ostatně už v roce 1929 Eugen Wiškovský píše, že: *„Na diváka má fotografie působiti dojmem zcela specifickým, jehož hlavní psychologickou složkou jest překvapení. Tato senzačnost fotografie leží v novém neobvyklém zrakovém chápání objektu. První překvapující dojem se u diváka vyrovnává s tou měrou, jak se divák s novým způsobem vidění motivu seznamuje. Tu se uplatní vnitřní kázeň obrazu, jeho kompozice, jež musí uspokojovat. Každá dobrá fotografie musí však přinésti diváku něco nového…“*.[73] Následující část textu je spíše volnou úvahou o pohnutkách fotografujícího amatéra věnovat se fotografii, z níž vystupuje poslední věta, která je důležitým shrnutím článku: *„Také řeč fotografie má, právě tak jako řeč mluvená, trojí vztah: k předmětu, k autoru a k pozorovateli a tím i trojí funkci: zobrazení, projev a sdělení. A v dobré fotografii se všechny tyto tři funkce uplatňují.“*

[68] Eugen Wiškovský, Desorientace v názoru na fotografii, *Fotografický obzor*, 1940, s. 125−126.
[69] Karel Hermann, *Fotografie*, 1940, č. 22, s. 348.
[70] Eugen Wiškovský, Zobrazení, projev a sdělení, *Fotografický obzor*, 1941, č. 1, s. 2−3.
[71] Herbert Pels, What makes a picture, *American Photography,* 1940, č. 2.
[72] Eugen Wiškovský, Zobrazení, projev a sdělení, *Fotografický obzor*, 1941, č. 1, s. 2.
[73] Eugen Wiškovský, O obrazové fotografii, *Foto*, 1929, s. 187.

Oproštěním k projevu[74] je čtvrtý a zároveň poslední z Wiškovského textů publikovaných za Ehmova a Funkeho redigování *Fotografického obzoru*. K psaní o fotografii se Eugen Wiškovský naposledy vrátí ještě po válce v pětici článků uveřejněných na stránkách časopisů *Fotografie*, *Zpravodaj fotografie* a *Československá fotografie*. V *Oproštěním k projevu* Wiškovský zde dovysvětluje a uzavírá myšlenky, které postupně představil v předchozích textech. Své dříve zveřejněné názory se snaží uplatnit v dobové diskusi o fotografii „účelné" a „samoúčelné", a tedy v obecnější rovině tematizovat možnosti tvorby ve fotografii při vědomí její vázanosti na realitu. Přitom znovu vyzdvihuje odvahu nově vidět, nalézat osobitou transfiguraci skutečnosti a zdůrazňuje, že dobrá fotografie musí být především uzavřená celost. Proto dříve i ve svých textech užívaný pojem kompozice nahrazuje s odvoláním na článek Edvarda Christiania[75] pojmem „organisace".

Důrazem na cit a jeho, jak uvádí, nejvyšší projev – emoci a formulování principů tzv. emoční fotografie, jsou Wiškovského texty blízké názorům Jaromíra Funkeho, které ve stejné době publikoval šest článků na stránkách *Fota* a především *Fotografického obzoru*. Ostatně, oba fotografové a teoretikové fotografie se pravidelně stýkali v Kolíně nad Labem i po Wiškovského přestěhování do Prahy v roce 1937. Nepochybně právě z iniciativy Ehma a Funkeho píše Wiškovský své texty pro *Fotografický obzor*.

Prostor a námět[76] je přepracovanou a rozšířenou verzí článku *Prostor ve fotografii*[77] z roku 1936. V textu Funke podle vlastních slov píše o *„řadění prostoru k fotografovanému předmětu"*, opakuje své důvody, které jej vedou k despektu k fotogramu a opakuje některé myšlenky z knihy *Fotografie vidí povrch*: *„Objekt, který je fotografován, jest vždy nositelem určité struktury – a proto tato vlastnost povrchu jest nedělitelnou součástí fotografované skutečnosti nebo události."*

Kromě toho zdůvodňuje principy svých abstraktních fotografií a nově i estetiku surrealistické fotografie: *„…komposičním uspořádáním, zdůrazněním*

[74] Eugen Wiškovský, Oproštěním k projevu, *Fotografický obzor*, 1941, č. 3, s. 26–27.
[75] Edvard Christiania, An attitude toward composition. *American Photography*, December 1940, č. 12.
[76] Jaromír Funke, Prostor a námět, *Fotografický obzor*, 1940, č. 4, s. 37–38.
[77] Jaromír Funke, Prostor ve fotografii, *České slovo*, 8. 1. 1936, s. 12.

dvou nesourodých světů a spojením třeba i několika optických účinů vzniká nová fotografie, jejíž síla pramení právě v tom pravém ozřejmění kouzla začarovaného do neviditelnosti ve skutečnosti, ale tak zřejmě tryskající s hotové fotografie. Je-li zde nebezpečí, tu pravidlem bývá nedostatek emotivní síly, což lze jenom při bohaté fantasii napravit zkoušením a opakováním, až se tušený obsah dostaví — nebo pro věc samu podružný nedostatek citu a z něho pramenícího nepochopení u současníků, jimž není-li dáno — nevadí. Neboť poctivá a dobrá práce zůstává dobrou vždy a hlavně v budoucnu."

V tomto textu publikoval Jaromír Funke teoretický pandám ke svým vlastním fotografiím a důrazem na emoční fotografii se dostává do blízkosti k ve stejné době publikovaným názorům Eugena Wiškovského. Právě texty promýšlení podobných problémů a užívání stejné terminologie naznačuje, že texty Jaromíra Funkeho a Eugena Wiškovského z druhé poloviny třicátých a začátku čtyřicátých let by si v budoucnu zasloužily podrobného srovnání.[78]

V dalším Funkeho článku *Fotografovaná krajina*[79] navazuje na předchozí text *Fotografovaný člověk*[80] poskytuje klíč k pojetí krajin, jenž označuje výrazem „evokační metafora". Velkou pozornost věnuje kompozici a také barevné fotografii. Při fotografování krajiny zdůrazňuje vystižení jejího charakteru, zaměření se na terén a jeho členění, osvětlení, prostor, atmosféru. Sousloví „evokační metafora" se v dalších textech mění ve výraz „emoční metafora" a dostává se tak do blízkosti Wiškovského pojmu „emoční fotografie".

Pravděpodobně nejznámější a nejčastěji citovaný článek Jaromíra Funkeho *Od fotogramu k emoci*[81] otevírá v roce 1940 jedenácté číslo *Fotografického obzoru* monotematicky věnované ohlédnutí za avantgardní fotografií. Text můžeme z mnoha důvodů považovat za vyvrcholení Funkeho publicistické práce třicátých let, stejně jako je toto číslo časopisu vydávaného *Svazem českých klubů fotografů amatérů* jedním z nejvýznamnějších dobových zhodnocení významu české avantgardní fotografie. Funke zde přináší

[78] Například princip dvojznačnosti (Funke: „evokační metafora"), termíny emoční fotografie aj.
[79] Jaromír Funke, Fotografovaná krajina, *Fotografický obzor*, 1940, č. 5, s. 61–63.
[80] Jaromír Funke, Fotografovaný člověk, *Fotografický obzor*, 1940, č. 3, s. 25.
[81] Jaromír Funke, Od fotogramu k emoci, *Fotografický obzor*, 1940, č. 11, s. 121–123. (Znovu publikováno in: *Jaromír Funke 1896–1945, Průkopník fotografické avantgardy,* ed. Antonín Dufek, katalog, Moravská galerie Brno, 1996, s. 46–50).

rozsáhlou charakteristiku hlavních avantgardních tendencí a její vizuální estetiky v české fotografii po roce 1922. Text je současně shrnutím mnohých dříve publikovaných Funkeho myšlenek: od zdůrazňování imanentních vlastností fotografie, vyjádření důvodů k odmítání fotogramu, vysvětlení podstaty vlastních abstraktních fotografií až po formulování myšlenky, že „ve výběru je výtvor".[82] Závěr textu můžeme i pro jeho dikci chápat jako manifest emoční fotografie, ve které spatřuje vyvrcholení dosavadního vývoje, a která úzce navazuje na předchozí principy surrealistické fotografie. Jako jeden z prvních v českém prostředí po Moholy-Nagym zdůrazňuje řazení fotografií do cyklů. Aniž by jmenoval, interpretuje fotografie, které byly také v tomto čísle časopisu publikovány, od Miroslava Háka, Josefa Ehma, Otakara Lenharta, Eugena Wiškovského, Františka Vobeckého, Jiřího Kořínka, Bohuslava Nouzy až po vlastní snímky ze souboru *Čas trvá.*[83] Základy zde formulovaných myšlenek můžeme najít už ve Funkeho článcích z roku 1936 *Od piktorialismu k emoční fotografii*[84] nebo *Současné směry ve fotografii.*[85] Ve výsledku je tak text zásadní definicí a bilancí hlavních principů avantgardy ve fotografii meziválečného období.

Kritický výběr[86] je méně známým, ale také posledním Funkeho textem ve *Fotografickém obzoru.* Jaromír Funke zde rozvíjí některé myšlenky ze svých předchozích textů, píše o rozhodnutí zobrazení určitého námětu, o fotografickém vidění, prostor věnuje dobově aktuální vlastivědné nebo jak sám píše „regionální" fotografii. Funkeho publikační činnost na stránkách *Fotografického obzoru* se uzavírá odchodem Josefa Ehma z pozice odpovědného redaktora na začátku roku 1941. V březnu 1945 Jaromír Funke umírá.

---

[82] Už o dva roky dříve formuluje Jaromír Funke obdobnou myšlenku: *„Ale forma jest dána obsahem. Neboť obsah si již určuje svoji nejvhodnější formu. A obsah jest výběrem."* (Jaromír Funke, O fotografii a fotografických možnostech, *Program D 38*, sezóna 1937−1938, sv. 7, 12. března 1938, s. 189−194. Zkráceně přetištěno in: *Jaromír Funke. Průkopník fotografické avantgardy,* (ed. Antonín Dufek), Moravská galerie Brno, Brno 1996, s. 44−45.

[83] Některá jména v popiscích pod fotografiemi byla uvedena chybně: Otakar Lenhart je zde psán jako „Linhart", František Vobecký dvakrát uváděn jako „Josef", pod pseudonymem Vojtěch Boleška se skrýval Josef Ehm, nejasná je osoba Jiřího Kořínka.

[84] Jaromír Funke, Od piktorialismu k emoční fotografii, *Fotografický obzor*, 1936, s. 148−149.

[85] Jaromír Funke, Současné směry ve fotografii, *Národní listy*, 5. 7. 1936, 2. vyd., č. 183.

[86] Jaromír Funke, Kritický výběr, *Fotografický obzor*, 1941, č. 1, s. 1.

Poslední sérii šesti textů publikovaných na stránkách *Fotografie*, *Československé fotografie* a *Zpravodaje fotografů* začíná Eugen Wiškovský článkem *Proměnlivá tvář krajiny* otištěným ve druhém čísle *Fotografie* v roce 1946. Následují texty *Proč fotografujeme krajiny*, *K fotografickému aktu* (psáno společně s Josefem Ehmem), až po texty *K psychologii fotografického účinu*, *Fotografie jako projev* a *Cesty k motivu* publikované už v prvních měsících roku 1948.

V článku *Proměnlivá tvář krajiny*[87] se Eugen Wiškovský vrací k textům *z Fotografického obzoru* z let 1940–1941, především opakuje teze z nejstěžejnějšího z nich, z článku *Tvar a motiv* a uplatňuje je na příkladě fotografování krajiny. Vyzývá k opakovanému studiu námětu, velký prostor věnuje objasněn důvodů vlastního fotografování jednoho úbočí u Prahy, kam se opakovaně vrací. Do stejné linie textů vztahujících se k Wiškovského zkušenosti s krajinářskou fotografií, můžeme řadit i vůbec poslední Wiškovským publikovaný text *Cesty k motivu.*[88] Oproti jiným myšlenkově hutnějším textům odvolávajícím se k psychologii můžeme tento článek považovat spíše za čtivou úvahu o krajinářské fotografii. Polemizuje s Funkeho myšlenkou, že se nemá fotograf vracet ke starým motivům a svou výzvu k opakovanému zobrazování stejných motivů dokládá sedmi vlastními fotografiemi, aby prokázal, že opakované zobrazování vede ke srovnatelným fotografiím z různou výpovědí.

Stať K psychologii fotografického účinu[89] byla bezpochyby psána v reakci na dobové volání po obsahovosti a tendenčnosti fotografie. Proto můžeme tento text do jisté míry vnímat jako odmítnutí socialistického realismu, jehož zásady byly na českou fotografii v této době postupně roubovány. Wiškovský se zde odvolává na poslední ze série svých textů z raných čtyřicátých let, článek *Oproštěním k projevu* (1941). Znovu se vrací k vysvětlení svého pojetí „emoční“ nebo „evokativní“ fotografie. Opakuje řadu vlastních tezí publikovaných už dříve, včetně myšlenky, že fotografie je jen dobrá nebo špatná, přičemž klade důraz na emotivní stránku fotografie (tedy účin), snaží se formulovat z psychologie vycházející vysvětlení rozlišení mezi

[87] Eugen Wiškovský, Proměnlivá tvář krajiny, *Fotografie*, 1946, č. 2, s. 13−14.
[88] Eugen Wiškovský, Cesty k motivu, *Fotografie*, 1948, č. 5, s. 49−51.
[89] Eugen Wiškovský, K psychologii fotografického účinu, *Fotografie,* 1948, č. 1, s. 1−3.

dobrou a špatnou fotografií, až po formulace, že fotografie se obrací k našim vzpomínkám, resonuje s našimi předchozími dojmy a zkušenostmi: *„účin fotografie není v ní, ale v nás“*.

Země česká, domov můj. Vlastivědná fotografie

> *„Dnešek zná již velmi dobře tuto regionální fotografii a potřebuje ji. Její program vznikl právě z této touhy člověka po zachycení jeho kraje, neboť její podstata záleží právě ve fotografování kraje, měst, vesnic, staveb, událostí i života. Záleží však také na tom, aby výsledná fotografie byla nejen dokumentem, ale současně i hodnotnou fotografií. A o tuto fotogenickou hodnotu jde také — neboť fotografie je vždy dokumentem i o fotografech.“*
> (Jaromír Funke, 1940)[90]

Už od poloviny třicátých let začala literární i výtvarná avantgarda cítit stíny doby a postupně hledala formy jak své, většinou proklamativně autonomní umění, zapojit do služeb společnosti. V době mobilizace a Mnichova, v atmosféře zjitřelého národního vědomí a ohrožení státnosti se řada dřívější protagonistů avantgardní fotografie i zastánců tradicionalismu příklonila k programu národně formulované, propagandisticky zaměřené tvorby, označované obvykle jako vlastivědná nebo regionální fotografie.[91] Za mnohé jmenujme alespoň Jaroslava Krupku, Josefa Sudka, Jaromíra Funkeho, Karla Plicku, Josefa Ehma, Alexandra Paula, Františka Illka nebo Jiřího Jeníčka. Vedle

[90] Jaromír Funke, Fotografujte domov, in: *Česká fotografie* 1940, *Země česká, domov můj*. Praha, 1940, s. 9.

[91] Paralely k tomuto programu můžeme nalézt i v okolních zemích, kde se už dříve rozvíjí jako součást tradicionalistické i avantgardní fotografie: v Polsku („fotografia ojczysta“, Jan Bułhak, Edward Hartwig, Kazimierz Lelewicz, Antoni Wieczorek), v Maďarsku (Rudolf Balogh, Francis Haar, Gyula Pap), v Rakousku (Rudolf Koppitz, Alfred Edward Frauenfeld, Wilhelm Angerer) a v Německu (Erna Lendvai-Dircksen) se rozvíjí jako Heimatphotografie už od počátku 20. století, i jako program krásoslovenské fotografie ve 30. letech a hlavně během válečného Slovenského státu. Podrobně viz. především: Matthew S. Witkovsky, Land without a Name, in: *Foto: Modernity in Central Europe, 1918–1945,* National Gallery of Art, Washington 2007.

proudu imaginativní fotografie byl program vlastivědné fotografie nejvýraznější tendencí konce třicátých a první poloviny čtyřicátých let. Přestože publikované texty vyzývají k šíři přístupů od fotografování krajin, běžného života a prostředí, které fotografy obklopuje, většina fotografů obrátila svůj zájem především na fotografování architektonických památek, případně krojů na oficiálních poutích. Je nepochybné, že na obracení pozornosti k vlastivědné fotografii měly velký vliv politické události i výstava *Pražské baroko*, připravená v roce 1938 Vojtěchem Birnbaumem, která do velké míry rehabilitovala barokní sloh.

Ve vlastivědné fotografii dochází podle Jaromíra Funkeho ke spojení nové věcnosti s tehdy Funkem a Wiškovským teoreticky formulovanou emoční fotografií. Tento program mohl po mnoha letech spojit piktorialisty s nekompromisními zastánci nedotknutelnosti negativu. Důrazem na technickou preciznost a na tradiční roli fotografie, spočívající v její vázanosti na realitu, zlákala i stoupence předchozího tradicionalismu. Některé vlastivědné fotografie Jaroslava Krupky byly vytvořeny jemnou technikou bromolejotisku, která jen zdůrazňovala polotóny, ale výrazněji neoslabovala faktografickou stránku jeho snímků. Od konce třicátých let se vlastivědná fotografie objevuje především v časopise *Fotografický obzor* a v ročenkách *Československá fotografie*, po zániku první republiky *Česká fotografie.* Většina nákladných obrazových publikací zúročujících vlnu vlastivědné fotografie vychází až krátce po válce, fotografie pro ně ale většinou vznikají už během druhé republiky a za okupace. [92]

[92] Zájem o fotografii památek vedl v roce 1936 historika umění Zdeňka Wirtha k založení Fotoměřického zřízení Fotoměřičského ústavu, které se stalo později dokumentačním střediskem Státního ústavu památkové péče a ochrany přírody.

Program vlastivědné fotografie se odrazil například v publikacích: *Praha ve fotografii Karla Plicky,* Česká grafická unie v Praze, 1940; Rudolf Janda, *Prales v Beskydách*, Česká grafická unie v Praze, 1943; *Documenta Bohemiae Arts Phototypica* 1944−1947. Soubory umělecko-historických fotografií, Umělecká beseda, Praha 1944; Josef Sudek, *Pražský hrad,* (Text Rudolf Rouček), Sfinx, Praha 1945; Jan Lukas, *Země a lidé,* Melantrich, Praha 1946; Jaromír Funke, *Pražské kostely,* (text Vojtěch Volavka), nakl. Miroslav Stejskal, Praha 1946; Jiří Jeníček, *Chrám sv. Víta v obrazech,* Praha 1947; Josef Ehm, *Krásy plná, slávou i kletbou bohatá… Praho!* Pohledy na minulost i přítomnost města, výběr fotografií a text V. V. Štech, Družstevní práce, Praha 1948; Jindřich Marco, *Praha romantická,* (text Kamil Bednář), Antonín Dědourek, Třebechovice pod Orebem, 1948; Josef Sudek, *Zemský ráj to na pohled…* Praha, (upravil Ivan Nedoma, české a německé vydání, kalendář na rok 1940 s 12 fotografiemi autora), 1939; Josef Sudek, *Praze 1939,* Lis Knihomilův. Vol. 7, (fotografie autora ze srpna

Z dobových publikovaných textů přitom vyplývá, že program vlastivědné fotografie byl svými tvůrci vykládán různě. Spojovala je služebnost, patriotismus a patos, potřeba posilování národního vědomí v době války, snaha upozorňovat na českost, stáří, rozsah a význam památek i uvědomované nebezpečí jejich zničení. Ale jen při troše pootočení úhlu pohledu můžeme vlastivědnou fotografii vnímat také jako útěk od neutěšené politické a společenské situace do národního konstruktu o velkolepé a hrdé národní minulosti. O útěku ostatně hovoří krátce po válce i Josef Bureš[93] v úvodním textu z první poválečné ročenky.

Raný příspěvek k pochopení programu vlastivědné fotografie publikoval pod názvem *Učme se fotografii čísti!*[94] ve dvou číslech *Fotografického obzoru* Přemysl Koblic. Upozorňuje, že fotografie nese nejen formální aspekty, ale také je „dokumentem" skutečnosti. Když je fotografie dobře vytvořena, spočívá její krása v přesnosti zobrazování a odtud Koblic zavádí pojem „technická krása". Souslovím *„čísti fotografii"* myslí *„na základě uvědomění si rozdílů jejího způsobu zobrazení od našeho vidění rekonstruovat pojem zobrazené skutečnosti."* V dalších textech požadoval Přemysl Koblic fotografii především vlastivědnou, ne jen "vlastividnou".[95]

Ve výrazně národním duchu se nesla už koncepce ročenky *Československá fotografie 1938.*[96] Její editor František Oupický v úvodu

---

1938. 150 číslovaných výtisků), 1939; Alois Kubíček, *Pražské paláce,* (108 fotografií Josefa Sudka), Václav Poláček, Praha 1946; Josef Sudek, *Magic in Stone,* (text Martin S. Briggs), Lincolns-Praeger Publishers, London 1947; Josef Sudek, *Náš Hrad,* (text Adolf Wenig), Praha 1947; Josef Sudek, *Praha,* (text Arnošt Klíma, Vítězslav Nezval), Svoboda, Praha 1948. Najdeme jej i v propagační knize Karla Hájka, *Jihočech Emil Hácha,* Jihočeské a nakladatelské družstvo, České Budějovice 1942.

[93] Josef Bureš, Hledáme a věříme, in: *Československá fotografie 1946*, ročenka, (uspořádal Josef Zeman), Československé filmové nakladatelství, Praha 1946.

[94] Přemysl Koblic, Učme se fotografii čísti! *Fotografický* obzor, 1938, č. 3–4, s. 23–24 a 37–39.

[95] Přemysl Koblic, Co naše fotografie potřebuje a co nepotřebuje, *Fotografický obzor*, 1939, č. 8, s. 83. Dále Přemysl Koblic, Z bezvýznamné zábavy – krásná povinnost, *Fotografie*, 1938–1939, č. 20, s. 307–308. Inženýr chemie Přemysl Koblic (1892–1955) plnil na stránkách *Fotografického obzoru* podobnou roli, jako v časopise *Fotografie* Karel Hermann. Zprostředkovával myšlenky moderní fotografie nejširší čtenářské obci. V prostředí redakční rady ale patřil spíše ke konzervativní části členů. Kromě zmíněných teoretických článků je také autorem řady knih a článků o technice a fotografování v různých prostředích.

[96] František Oupický (ed.), *Československá fotografie 1938,* ročenka, Svaz Československých klubů fotografů amatérů, Praha 1938. Uspořádal František Oupický, fotografie vybrala redakční rada měsíčníku *Fotografický obzor*. – ***Ročenka Československá fotografie*** (1930–

ohlašuje, že ročenka přináší takové ukázky, které *„obsahově jsou úplně naše a vyhýbá se úmyslně námětům za hranicemi nasbíraným, i když se při tom ochuzuje o výběr z mnoha hodnotných obrazů, které naši amatéři pořídili v cizině o prázdninových cestách. Obrazovost ustupuje tu pojmu českosti."*

Mezi fotografiemi zastoupenými v následném devátém ročníku, přejmenovaném s ohledem na politickou situaci na *Česká fotografie 1939,*[97] vlastivědná a národopisná fotografie výrazně převažuje. V ročence není nikde explicitně uvedeno jméno autora textu, ale s ohledem na dobové zvyklosti se dá předpokládat, že jeho pisatelem byl editor, tedy starosta Svazu českých klubů fotografů amatérů Karel Jičínský. Text reaguje na právě probíhající století výročí vynálezu fotografie, podrobně sleduje genezi využívání vynálezu u nás, od první zmínky v tisku a vznik prvních portrétních ateliérů i amatérského hnutí, až po kritické zhodnocení nové věcnosti, které u nás dominovalo na konci dvacátých let. Přináší dobrý pohled na tehdejší myšlenkový kvas, ale o vlastivědné fotografii se zde píše jen okrajově: *„Z kruhu amatérů turistů vyšlo heslo „vlastivědné fotografie". Tento program nebyl ničím novým, poněvadž fotografie již od let devadesátých byla z převážné části jen fotografií vlastivědnou. Avšak toto odvětví nebylo vždy dostatečně hodnoceno; zejména na výstavách, kde byla dávána přednost obrazové fotografii."*[98] *Více* se Karel Jičínský o vlastivědné fotografii rozepsal v článku *Vlastivědná fotografie, (Co fotografovati?).*[99] Považuje ji za vhodný program pro širokou amatérskou obec, mimo jiné proto, že se zde uplatní jakýkoliv fotografický obor. Upozorňuje na šíři přístupu, vlastivědné fotografie nejsou podle něj jen architektonické památky a kroje, i když v následujícím výkladu se

1942 a 1946–1948), v letech 1939–1942 vydávána jako *Ročenka Česká fotografie*, redaktorem prvních čísel Augustin Škarda, vydavatelem byl Svaz Československých klubů fotografů amatérů, za války, Svaz Českých klubů fotografů amatérů).

[97] Karel Jičínský (ed.), *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz Českých klubů fotografů amatérů, Praha 1939.

[98] Karel Jičínský, Na okraj prvých sto let naší fotografie, in: Karel Jičínský (ed.), *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz Českých klubů fotografů amatérů, Praha 1940.

[99] Karel Jičínský, Vlastivědná fotografie (Co fotografovati?), *Fotografický obzor*, 1943, s. 34−36. Další zmínky Karla Jičínského k tématu je možné najít i in: Karel Jičínský, Lednové Pele-mele, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1, s. 2−3.

soustředí především na venkovské lidové umění. Mimo jiné také upozorňuje na nutnost spolupráce s odborníkem a vypočítává různé vědní obory, kterým by fotografie mohla přispět.

Jedním z nejvýraznějších propagátorů vlastivědné fotografie se po předchozím rozvíjení principů purismu, nové věcnosti a funkcionalismu, sociální, surrealistické a nakonec i emoční fotografie, stává na začátku čtyřicátých let Jaromír Funke. O tomto aktuálním přístupu k fotografii, který sám označuje většinou jako regionální fotografii nebo regionální dokument, píše v úvodním textu *Fotografujte domov* v ročence *Česká fotografie 1940* s podtitulem *Země česká, domov můj*[100] a objevuje se v několika textech publikovaných za Ehmova a Funkeho redigování *Fotografického obzoru.* Nejpodrobněji je rozepsán v jednom z Funkeho posledních článků publikovaném pod názvem *Kritický výběr.*[101]

Jaromír Funke chápe vlastivědnou fotografii jako spojování emoční fotografie s novým realismem ve službě vlasti. Ve stati *Fotografujte domov* zdůrazňuje, že všechny druhy fotografie mají společný základ, zobrazují okolní svět a jsou tedy dokumentem. Pokud fotograf přistupuje ke své práci s láskou, jsou fotografie nejen dokumentem o okolním světě, ale také dokumentem o svém autorovi. Každý fotograf, který má citový poměr ke svému domovu, by měl fotograficky zachytit své nejbližší okolí. Také Funke klade podobně jako Jičínský důraz na šíři přístupů, regionální fotografie se může projevit v krajině, architektuře, v portrétech, žánru i v reportáži. Ještě podrobněji se dobově aktuální vlastivědné fotografii věnuje ve svém méně známém článku *Kritický výběr*, publikovaném ve *Fotografickém obzoru* na začátku roku 1941. Volá po inovaci tohoto přístupu k fotografii, dokument o kraji, městě, vesnici, stavbě, události aj. má mít fotografickou hodnotu, nestačí, že bude námět na fotografii fixován. Podrobně zde uvádí jím prosazovanou dobovou konvenci hodnocení dobré fotografie, když tuto hodnotu spatřuje v plastickém osvětlení, kompozičním vyvážení, výběru námětu, volbě záběru v nejvhodnějším světelném členění a volbě doby pro fotografické zachycení: *„Každý objekt nebo událost, která se objevuje před očima fotografa, má svoje*

[100] Jaromír Funke, Země česká, domov můj, in: *Česká fotografie 1940*, ročenka, Svaz Českých klubů fotografů amatérů, Praha 1940.
[101] Jaromír Funke, Kritický výběr, *Fotografický* obzor, 1941, č. 1, s. 1.

vlastní strukturální vlastnosti, svoje tvarové proporce nebo zajímavosti a své prostorové umístění. Nade vším vládne zcela suveréně světlo, které vše obklopuje. Skloubením světla s námětem objevuje se fotografická účinnost. A jest záležitostí fotografa, aby zvolil takové osvětlení, které dodává objektu plnou výraznost, uplatnění a zajímavost. I prostý všední námět isolováním od zbytečností, rušících fotografickou čistotu, a překvapujícím osvětlením získává na své hodnotě."[102]

Jaromírem Funkem sestavenou ročenku a následný ročník 1941 s vlastivědně proklamativním názvem *Památky Čech a Moravy*[103] ohodnotil v textu první poválečné ročenky Josef Bureš: *„Jejich obrazová náplň buď historisovala, nebo byla zahleděna do krás českého a moravského kraje. V prvém případě: vědomý útěk z hrůzné skutečnosti a obdiv národní minulosti, v druhém: utrpením prohloubená láska k rodnému kraji."*[104] V Burešově textu nazvaném *Hledáme a věříme* se objevuje počátek důrazu na angažovanost fotografa. Jeho úkolem je zaznamenat současné dění, zaměřit téma fotografie obsahově a účelově.

V druhé části textu *Věci české fotografie* se Jiří Jeníček pokusil postihnout ústřední termín vlastivědné fotografie, pojem „českosti". Odvrhuje zobrazování folklóru, a „českost" definuje jako česká fakta, českou skutečnost: *„…jen ta fotografie je česká, která zobrazuje, která líčí česká fakta, českou skutečnost a která s hlediska vyššího zaměření obohacuje národní kulturu a ji zmnožuje. Česky fotografovat neznamená jen fakta fotograficky sčítat, skutečnost fotograficky měřit, hodnotit, popisovat, suše vykládat, opisovat, protokolovat, registrovat. Česky fotografuje jen ten, kdo se fotograficky vyslovuje kladně pro českou ideaci, kdo fotografickým výkonem, prací a celou vnitřní podstatou je na stráži proti mezinárodní fotografické konvenčnosti a kdo nevidí smysl fotografické činnosti jen v omáčce světel a blátě stínů a není otrockým elektekem faktů, tedy skutečnosti, ve které žije, nýbrž kdo fotografií*

[102] Jaromír Funke, Kritický výběr, *Fotografický obzor*, 1941, č. 1, s. 1.
[103] *Česká fotografie. Památky Čech a Moravy*, ročenka, uspořádal Robert A. Šimon, Politika, Praha 1942.
[104] Josef Bureš, Hledáme a věříme, in: *Československá fotografie 1946*, ročenka, uspořádal Josef Zeman, Československé filmové nakladatelství, Praha 1946. Výběr: Josef Bureš, Viliam Malík, Miloš Ostádal, Viktor Průša, Vladimír Tolman, Josef Zeman, spolupracovali Přemysl Koblic, Miroslav Pitner.

češství spravedlivě hodnotí, nezaujatě vykládá a kdo poctivě a svědomitě v souzvuku s národní duší za ně bojuje uvnitř i mimo sídliště národa.“[105] Hledání „českosti“ se ovšem mohlo v emotivně vypjaté atmosféře poválečné doby projevit i v dnes bizardních podobách: Československá fotografie *„(...) zbavila se radikálně německých ideových vlivů a osvobozuje se i od německého vlivu technického. (...) My například vědomě zamítáme kinofilm i s Leicou, Contaxem a podobnými mašineriemi, které jsou svými doplňky vlastně malými stativními přístroji bez výhod velkého formátu. (...) Odgermanisovat českou fotografii ideově i technicky! Ideově je však československá fotografie již zcela svobodná...“.*[106]

Jednotlivé fotografické kluby, města nebo i ministerstva vyhlásili pro podporu, pořízení a shromáždění vlastivědných fotografií řadu soutěží. Největší propagaci v dobovém tisku měli projekt Úřadu státní propagandy *Vlasti služ!*[107], výzva komisariátu česko-slovenské účasti na světové výstavě v New Yorku o fotografie, které by nevšedním způsobem reprezentovaly stát, průmysl, zemědělství, přírodu, sport a folklór nebo soutěž o vlastivědné fotografie pro dubnovou výstavu v UPM vyhlášená úřadem státní propagandy. Svaz českých klubů fotografů amatérů se k nim na začátku roku 1940 přidal soutěží pro své členy *Zemský ráj to na pohled*. Pro povzbuzení fotografické obce jsou publikovány vlastenecká hesla jako kupříkladu toto od ministerského rady Karla Dvořáka: *„Česká fotografie amatérská splní jen tehdy národní svou povinnost, dá-li veškeren svůj um do služeb hesla: Poznej svou vlast!“* [108]

Dobovou výzvu k fotografování českých památek vyslyšeli jak Jaromír Funke tak také Josef Sudek, Josef Ehm, Jiří Jeníček, Karel Plicka a řada dalších. Většina z těchto fotografií pořízených v první polovině čtyřicátých let byla

[105] Jiří Jeníček, Věci české fotografie, *Fotografie*, prosinec 1945, č. 2, s. 25. Slovenskou reakci na Jeníčkův článek o „českosti“ české fotografie publikuje František Hroš, Fotografie z Československa, *Fotografie*, 1947, č. 5, s. 61.
[106] Karel Hermann, Československá fotografie, *Věstník fotografů*, 1946, č. 1, s. 4.
[107] Vlasti služ! *Fotografický obzor*, 1939, č. 1, s. 5. K tomu reakce Karla Dvořáka, Fotografie a vlastivěda. *Fotografický obzor*, 1939, č. 2, s. 17–18. Soutěž byla krátce na to odvolána. Karel Dvořák se podivuje nad tím, že teprve nyní se začínají amatérští fotografové soustředit na dokumentaci vlasti, shrnuje předchozí vývoj vlastivědné fotografie a vyzývá i ideově podložené, systematické práci.
[108] Karel Dvořák, Fotografie a vlastivěda, *Fotografický obzor*, 1939, č. 2, s. 17–18.

vydána knižně až po válce. Umělecká beseda začala vydávat soubory umělecko-historických fotografií *Documenta Bohemiae Arts Phototypica* (1944–1947), které vytvářel Alexandr Paul. U příležitosti vydání prvního souboru napsal iniciátor projektu, historik umění Karel Šourek[109] článek, kde podrobně rozebírá užití fotografie ve službách dějin umění, dokumentace obrazů nebo památek a odvolává se na srovnávací dějepis umění Giovanni Morelliho. Text je zajímavým dokladem dokumentačního přístupu k fotografii, bez zasažení dobovým programem vlastivědné fotografie.

Naplňování výzev k zobrazování vlasti komplikovala řada zákazů fotografování. Už během roku 1938 byly přijaty zákony a nařízení, které výrazně znesnadnily fotografování některých částí měst a okolní volné krajiny a zvýšilo se i nebezpečí přímé konfiskace fotoaparátů. A možností fotografování dále ubývalo spolu se zhoršující se politickou situací. Dobovou atmosféru sugestivně odráží článek *Jak je to s fotografováním v Praze?*[110] Kromě už staršího zákazu fotografování nádraží a kasáren jsou zde podrobně vypisována jednotlivá náměstí, ulice nebo jejich části, mosty, nábřeží, parky, kde se nesmí fotografovat. Platil přísný zákaz fotografovat z Petřínské rozhledny, stejně jako na ni vůbec nosit fotoaparát nebo malovací a skicovací pomůcky. Za překročení zákazu hrozily pokuty od 10 korun do 5 tisíc nebo ztráta svobody od 12 hodin do 14 dní. Svaz foto-obchodníků se proti tomuto nařízení už v roce 1939 ohradil memorandem, kde uvádí, že zákaz je silně poškozuje během výročí vynálezu fotografie, navíc v roce, kdy se pořádá všesokolský slet. Dovolávají se faktu, že stejně většina objektů, které není možno fotografovat, je na detailních fotografiích z dřívějších dob každému

[109] Karel Šourek, Fotografie a umění. Documenta Bohemiae artis phototypica, *Fotografie*, prosinec 1945, č. 2, s. 26−28. Documenta Bohemiae artis phototypica navazovaly na fotodokumentaci Maxe Dvořáka ve Vídni (Monumenta Artis Germanicae). Byly soukromou aktivitou Karla Šourka a fotografa Alexandra Paula, z monumentálního projektu se podařilo realizovat jen malou část. (Podrobněji Anděla Horová, Karel Šourek, in: Rudolf Chadraba, Josef Krása, Rostislav Švácha, Anděla Horová (eds.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II*. Dvacáté století, Odeon, Praha 1987, s. 326−329). Doplňovaly činnost Státního ústavu fotoměřického založeného už v roce 1919 a v průběhu zde zabíraného období vedeného Zdeňkem Wirthem. (Podrobně viz. Antonín Friedl, Zdeněk Wirth a státní ústav fotoměřičský, *Zprávy památkové péče*, 1938, s. 124−125). Karel Šourek v té době realizoval také významný výstavní projekt *Pražské baroko* (1938), kde spolupracoval s řadou fotografů.

[110] –elef–, Jak je to s fotografováním v Praze? *Fotografický obzor*, 1939, č. 6, s. 64. K předchozí situaci stručně též *Fotografický obzor*, 1939, č. 1, s. 5.

volně dosažitelná a byly mnohokrát reprodukovány i v časopisech. A působivě dodávají: *„Pokud se týká fotografie vojenských objektů, je zákaz na místě, protože pro amatéra nemají půvab, jen špionovi poskytují velmi cenný materiál. Ovšem nesmí se zacházeti do krajností. Na Břeclavsku se klub fotografů musel rozejíti, protože zákaz postihl široké okolí. (…)“*

V nabízení schopností fotografie do služeb vlasti můžeme spatřovat jeden z předstupňů socialistického realismu, který se stal dominantním programem následující dekády. Poprvé se zde výrazněji odehrává to, co si zažije česká kultura po únorovém převratu. Avantgardní autoři poskytují svou autonomní tvorbu do služeb společnosti. Znovu a nejvýrazněji tato situace nastane po druhé světové válce a vygraduje po únoru 1948. V jemné podobě ji ale můžeme spatřovat už ve vlně sociální fotografie v době vrcholící hospodářské krize v Československu. Tento proud ústí na přelomu čtyřicátých a padesátých let v národopisnou fotografii a je pak uchopen a ideologizován socialistickým realismem.

Zbaven pocitů ohrožení a hledání identity v emotivní atmosféře hrozícího válečného konfliktu bude program vlastivědné fotografie v následujících letech zúročován ve fotografiích Karla Plicky, Josefa Ehma, Jindřicha Marca, Ludvíka Barana, Jana Lukase, manželů Ericha a Milady Einhornových, Viléma Heckela a dalších nebo jako pomocný nástroj vědy v podobě fotografie národopisné.[111]

[111] Podrobně viz. Ludvík Baran, Jak se dívat na národopisnou fotografii, *Československá fotografie*, 1949, č. 7–8, s. 111–113.

Po válce. Je fotografie umění?

> *„Stoletá evoluce fotografie a její bohatá kořist opravňuje položit otázku, zda foto je nebo může být uměním, a dát na ni kladnou odpověď. Fotografii, světelný zápis, lze považovat za nový druh obrazového písma, jímž můžeme jako každým písmem psát buď zpravodajské sdělení, soukromý záznam, vědecký výzkum i básnickou myšlenku. V kterémkoliv z těchto oborů může se silnější nebo slabší měrou uplatnit estetická funkce; (…) Takzvaná obrazová fotografie, nepoutaná bezprostřední účelovou službou, fotografie, která jakýmikoliv technikami a materiály chce být jen a jen výrazem básnické představy, fantazie a touhy, staví se principiálně na půdu umění a jako obrazná řeč je v sousedství malířství a grafiky. Zodpovězením staré sporné otázky v kladném smyslu, totiž že foto jako každý prostředek, vyjadřující a fixující básnickou vizi a senzibilitu, může být uznána za umění, klade se zároveň otázka po nové definici pojmu „umění“. Rozevřela-li se struktura umění, aby do sebe pojala celou novou oblast, mění se tím stav a vzájemný poměr všech složek této struktury.“*
> (Karel Teige, 1947)[112]

Diskusím o fotografii v období bezprostředně po skončení války dominují především témata uměleckosti fotografie a společenské angažovanosti umění a fotografického média. Zatímco druhé téma vyústí v dalších letech do roubování fotografické tvorby na postuláty socialistického realismu a budeme se jim podrobně věnovat v dalších kapitolách, první okruh otázek můžeme sledovat v různých podobách ale s neutuchající pravidelností po celé dvacáté století. Vedle průběžného reflektování tohoto problému v podstatě každým z autorů a teoretiků vede pociťování neukotvenosti fotografie v dobovém

[112] Publikováno in: Karel Teige, *Moderní fotografie v Československu / Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei*, katalog výstavy, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947. (Přetištěno in: *Blok* II, 1948, příloha P, s. 77–82 a dále: *Československá fotografie*, 1969, č. 1–9 a Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let*, Autora, Praha 1994, s. 235–256).

teoretickém i institucionálním kontextu k pravidelným společenským diskusím, ať už jsou to diskuse na stránkách *Světozoru* a následně i *Přítomnosti* v roce 1936, Teigeho a Billova konfrontace na stránkách *Bloku* v roce 1948 i pozdější ankety na toto téma na stránkách *Kultury* v letech 1958 a 1962, až po spor mezi „výtvarnými fotografy" a „fotografujícími výtvarníky" v letech devadesátých.

Z krátkého poválečného období jsou nejdůležitější texty ustavující fotografii do kontextu umění od Eugena Wiškovského, který se ovšem tomuto tématu věnuje jen okrajově, a především Karla Teigeho. Tehdy živě diskutované téma se nevyhnulo četným textům dalších autorů. Dobově převažující pohled na fotografii nám vedle četných článků už dříve připomenutého Karla Hermanna může přiblížit článek Karla Tondla ve *Fotografickém obzoru,*[113] kde se sice připouští, že se fotografie někdy může stát zobrazovacím uměním, ale současně je několikrát zdůrazněno, že *„fotografie musí především zůstat fotografií"* a poté se autor více než estetikou začne zabývat obecnými dobově ustálenými poučkami o kompozici, výřezu, technice, paspartě nebo písmu. V obdobném duchu Václav Bubeníček ve stejném časopise zdůrazňuje společenský význam fotografie a krotce akceptuje také její uměleckost, jinak ale opakuje staré argumenty o vázanosti fotografie na realitu a odtud odvozuje povinnost její služebnosti.[114]

Mezi publicisty, kteří se v krátkém poválečném období bohatě podíleli na reflexi fotografie, vyniká časopisecká i knižní produkce důstojníka československé armády a agilního amatérského fotografa Jiřího Jeníčka. Miroslav Vojtěchovský jej ve své studii *Vývoj československé teorie fotografie 20. století* zmiňuje pouze jako toho, kdo rozvíjel názory Funkeho, Teigeho a Rengera-Patzsche a bližší pozornost mu nevěnuje s odkazem na nevelkou původnost jeho prací. Jeníček byl opravdu spíše temperamentním propagátorem moderní fotografie a myšlenek jejích čelních protagonistů, ale jako velice agilní fotograf, režisér dokumentární filmů, přednášející a publicista i spoluorganizátor řady výstav i dlouholetý člen redakční rady *Fotografického obzoru* byl nepřehlédnutelnou osobností české fotografie třicátých a

[113] Karel Tondl, Estetika fotografie. *Fotografický obzor*, 1940, č. 7, s. 73–74.
[114] Václav Bubeníček, Poměr fotografa k umění, *Fotografie*, 1946, č. 7, s. 72–73.

čtyřicátých let, která formovala amatérské hnutí zevnitř. Jeho publicistická činnost vyústila po válce do dvou publikací vydaných v roce 1947 v *Československém filmovém nakladatelství*. V první s poněkud matoucím názvem *Úvahy o fotografii* se soustředil na praktickou stránku fotografování, kdežto v knize *Fotografie jako zření světa a života* se pokusil o esejistický faktografický i interpretační výklad vývoje české fotografie. Nejvýraznější částí je čtvrtá kapitola pojmenovaná *10 let neklidu české fotografie*, kde popisuje dění od dvacátých a čtyřicátých let, které zažil z vlastní autopsie. Tato pasáž se stala na dlouhá léta nejpodrobnějším zdrojem informací o dění v meziválečné české fotografii. Pátá kapitola *Zamyšlení nad fotografií* je čtivým výkladem principů moderní fotografie rozhojněným o vlastní úvahy.

Z mnoha Jeníčkových poválečných textů v časopise *Fotografie* jsou nejznámější *O problémech fotografie*[115] a *Zamyšlení nad fotografií*[116]. První z nich přináší pohled na dobový problém s terminologickou neujasněností a rozporuplností názorů vnímanou praktickými fotografy a dává nahlédnout i do technických problémů s fotografií v poválečném období. Velký prostor zde Jeníček věnuje diskusím, zda je fotografie uměním nebo zda je jejím cílem napodobovat realitu a k tomu cituje Karla Teigeho. *Zamyšlení nad fotografií* je úryvkem z knihy *Fotografie jako zření světa a života*[117], kde se Jeníček pokouší o přehledné předložení různých odpovědí na otázku, zda je fotografie umění včetně syntézy názorů Jaromíra Funkeho, Lubomíra Linharta a některých dalších českých teoretiků. Kniha obsahuje také přehled vývoje moderní české fotografie.

Než tyto interpretace obecných myšlenek jiných autorů, považuji za přínosnější připomenout několik z dlouhé řady Jeníčkových článků publikovaných na stránkách *Fotografie.* Už v jednom z prvních čísel publikuje příspěvek *Věci české fotografie,*[118] který je důležitou a čtivou reflexí soudobého postavení fotografie. Zdůrazňuje zde autonomnost fotografie oproti jiným formám umění a používá k tomu i srovnání různých forem výpovědi, od básně Karla Hynka Máchy, úryvku ze Starého zákona až po

[115] Jiří Jeníček, O problémech fotografie, *Fotografie*, 1947, č. 2, s. 13–14.
[116] Jiří Jeníček, Zamyšlení nad fotografií, *Fotografie*, 1948, č. 5, s. 51–53.
[117] Jiří Jeníček, *Fotografie jako zření světa a života,* Čs. filmové nakladatelství, Praha 1947.
[118] Jiří Jeníček, Věci české fotografie, *Fotografie*, prosinec 1945, č. 2, s. 23–25.

grafiku Gustava Doré nebo fotografie Josefa Sudka. Fotografii zde definuje jako: *„…kritický zápis o dané skutečnosti, kritický soud o viděném úseku prostoru, kritický projev o viděném předmětu. Fotografie je tedy svébytný, neboli autonomní projev, není to zápis, protokol, nýbrž je to kritický čin, jímž ne objektiv, anebo matnice, anebo docela fotografický přístroj, ale fotogaf, tedy člověk, jedinec projevuje svůj názor na danou skutečnost, na daný jev, na věci a dění tohoto světa.“*[119]

Podobně srovnává jednotlivé druhy „uměleckých promluv“ v textu *Fotografie jako věcný obraz,*[120] kde srovnává fotografické a malířské zobrazení. Na začátku roku 1948 už považuje otázky uměleckosti fotografie za dávno překonané a *Pravda jako kritérium fotografie*[121] je svěží glosou k dobovým diskusím, která současně dokládá jeho neutuchající snahu šířit postuláty moderní fotografie, a přináší i jeho osobní důraz na kvalitu vnitřní nutnosti při vzniku fotografií. Odmítá dobové, ideologicky stále více podmíněné dělení fotografe na amatérskou, živnostenskou nebo snad i snobskou a mimo jiné se soustředí na kritické hodnocení salonů, hrdě zmiňuje úspěšné hodnocení československé fotografie v zahraničí a srovnává ji s francouzskou, holandskou nebo americkou.

V tomto myšlenkovém klimatu zaměřil šéfredaktor brněnského *Bloku* František Kaláb v roce 1948 šesté číslo časopisu téměř monotematicky na fotografii. V krátké studii uvádějící hlavní téma časopisu se věnuje především vlivu malířství na fotografii i následnému vlivu fotografie na malířství a svůj text zakončuje: *„Fotografie je novým způsobem uměleckého projevu, je novým druhem umění vedle malířství, tak jako je jím film vedle divadla.“*[122]

Mimo jiné byla v příloze časopisu publikována i Teigeho zásadní studie *Cesty československé fotografie*[123] psaná původně pro katalog výstavy.[124] Už

[119] Ibidem, s. 24.
[120] Jiří Jeníček, Fotografie jako věcný obraz, *Fotografie*, 1947, č. 4, s. 45–46.
[121] Jiří Jeníček, Pravda jako kriterium fotografie, *Fotografie*, 1948, č. 1, s. 3–5.
[122] František Kaláb, Fotografie, *Blok II*, 20. 4. 1948, č. 6, s. 177–178.
[123] Karel Teige, Cesty československé fotografie, publikováno in: *Moderní fotografie v Československu / Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei*. Katalog výstavy, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947. (Přetištěno in: Blok II, 1948, příloha P, s. 77–82 a dále: *Československá fotografie*, 1969, č. 1–9 a Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let*, Autora, Praha 1994, s. 235–256).

z opakovaného publikování na konci čtyřicátých a šedesátých let i v roce 1994 je zřejmé, jaký význam pro směřování české fotografie dalších desetiletí tato stať měla. Díky Teigeho systematické snaze zrekapitulovat prvních 110 let české fotografie a především meziválečných avantgardních tendencí, které sám intenzívně spoluutvářel, výrazně formoval pohled na českou fotografii první poloviny dvacátého století. Například Anna Fárová sama uvádí, že svůj výběr „Osobností" pro fotografickou sbírku UPM budovala právě na základě Teigeho textu *Cesty československé fotografie*.

Karel Teige se fotografii věnoval jako organizátor výstav, editor časopisů, teoretik i autor poetistických a surrealistických fotokoláží a v průběhu života publikoval řadu textů, kde můžeme sledovat jeho proměny názorů na médium fotografie.[125] Z pozdních textů ze čtyřicátých let, kdy se k fotografii po delší pomlce opět vrací, jsou nejdůležitější předmluva k fotografickému albu *Moderní česká fotografie* (1943), rozsáhlá přehledová studie *Cesty československé fotografie* (1947, 1948) a články *Je fotografie uměním?* (1946) a *Foto a umění. Odpověď M. Billovi* (1948).

K albu „deseti původních snímků" vydaném v Národní práci v roce 1943 pod názvem *Moderní česká fotografie*[126] napsal Karel Teige úvodní text, kde si stanovuje prokázat, že fotografie může být uměním. V odkazu na Maxe Dvořáka uvádí, že pojem umění není jednou pro vždy definován, ale v průběhu dějin doznává nejrůznějších proměn. Umělecké dílo vnímá jen v jeho duchovní

---

[124] Karel Teige, *Moderní fotografie v Československu / Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei*, katalog, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947.

[125] Zmiňme aspoň nejdůležitější texty Karla Teigeho, kde se věnuje fotografii: Karel Teige, Umění dnes a zítra, *Devětsil*, 1922, s. 187–202; Karel Teige, Nové umění proletářské, *Devětsil*, 1922, s. 5–18; Karel Teige, Umění přítomnosti, *Život* II, 1922, s. 119–142; Karel Teige, Foto, kino, film. *Život* II, 1922, převzato z Karel Teige, Svět stavby a básně, s. 64–89; Karel Teige, Film, Václav Petr, Praha 1925; Karel Teige, Moderní fotografie, *Rozpravy Aventina*, 1930, s. 499–500; Karel Teige, Úkoly moderní fotografie, *Moderná tvorba úžitková*, Bratislava 1931, s. 83–86, 88; Karel Teige, O fotomontáži, *Žijeme*, 1932, s. 107–113, 173–178; Karel Teige, Prvopočátky fotografie, *Tvorba*, 1933, s. 280–282; Karel Teige, Jarmark umění, *Žijeme*, 1933, s. 263–269; Karel Teige (ed. a text), *Moderní česká fotografie*, album deseti původních snímků, Národní práce, Praha 1943, nestránkováno; Karel Teige, Je fotografie uměním?, *Věstník fotografů*, 1946, č. 13, s. 85–86, 97–100; Karel Teige, Foto a umění, odpověď M. Billovi, *Blok II*, 1948, č. 6, s. 177–178; Karel Teige, Cesty československé fotografie, *Blok* II, 1948, příloha P, s. 77–82.

[126] Karel Teige (ed. a text), *Moderní česká fotografie*, album deseti původních snímků, Národní práce, Praha 1943, nestránkováno.

a nehmotné existenci, fyzický artefakt je pomocným předmětem pro jeho vnímání. sleduje genezi přijetí fotografie, její vlivy na umění a obráceně. Fotografii definuje jako prostředek sdělení: *„Fotografie jakožto grafická technika, jako záznam, nemůže, podobně jako písmo, být pokládána za umění, nýbrž může být jen eventuálním sdělovacím prostředkem umění. O fotografii jako umění lze mluvit tam, kde je tohoto grafického prostředku použito k záznamu básnického obrazu, ke sdělení básnické myšlenky.“* Všechny tyto teze dokládá albem, kde představuje vždy dvě fotografie Josefa Ehma, Jaromíra Funkeho, Miroslava Háka, Karla Plicky a Josefa Sudka. Tento svůj pravděpodobně nejdůležitější text, kde se věnuje obhajobě fotografie jako umění ještě potom dále rozvede po válce v textu *Je fotografie uměním?* a v odpovědi Maxi Billovi.

Je fotografie uměním?[127] byla zamýšlena jako úryvek publikovaný z Teigem rozepsané a nikdy nedokončené knihy *Traktát o fotografii.* Přidává se zde k bohaté diskusi, která se v pravidelných intervalech znovuobjevovala v českém prostředí: *„...Přistupujíce k otázce, zda fotografie je umění, pokusíme se odvolat se k takové definici pojmu umění, která by se opírala o soudobý stav uměnovědy a měla platnost vůči umělecké tvorbě v podmínkách naší doby. Pak smíme umění definovat jako autonomní výrazovou tvorbu, jako projev básnické myšlenky, jako proces sebevyjádření svého autora, a umělecká díla jako produkty zrozené z fantasie, z lyrické intuice a inspirace, realisované, či lépe řečeno reprodukované a fixované jakýmikoliv vhodnými prostředky v jakémkoliv materiálu Vlastní umělecké dílo má toliko duchovní a nehmotnou existenci, jako vnitřní výraz, kdežto fysický artefakt je pomocným předmětem, který vnitřní obraz tlumočí a reprodukuje...“*[128]

Oproti většině teoreticky a manifestačně formulovaným Teigeho textům o fotografii je rozsáhlá stať *Cesty československé fotografie* spíše uměnovědnou a historickou analýzou s přehledem nejpodstatnějších osobností, tendencí a jevů v české fotografii od vynálezu do čtyřicátých let. Mimo jiné zde zmiňuje několik avantgardních autorů dnes zcela neznámých. Teprve v posledním odstavci se Karel Teige soustředí na téma, kterému se už

[127] Karel Teige, Je fotografie uměním? *Věstník fotografů*, 1946, č. 13, s. 85−86, 97−100.
[128] Ibidem, s. 85.

v předchozích letech věnoval několikrát, *„zda foto je nebo může být uměním“,* a které shrnuje větou: *„foto jako každý prostředek, vyjadřující a fixující básnickou vizi a senzibilitu, může být uznána za umění“*, s dovětkem připomínajícím podobné tvrzení Waltera Benjamina, že toto uvědomění klade otázku po nové definici pojmu „umění“. Jaroslav Anděl upozorňuje, že místo aby zde Karel Teige řešil otázku modernosti fotografie, řešil problém její uměleckosti. Vysvětluje to tím, že fotografický projev si musel na rozdíl od tradičních uměleckých oborů své právo na existenci teprve vybojovat, musel projít procesem sebeuvědomění a emancipace. Tento proce se odehrával především v diskusích, zda je fotografie umění, které otázku modernosti odsunuly na druhé místo.[129]

Karel Teige nebyl zdaleka prvním, kdo se pokusil o zhodnocení české a slovenské fotografie. Před ním publikoval synteticky pojatou studii Josef Čapek[130] v roce 1920 a u příležitosti stého výročí vynálezu v roce 1939 Jaroslav Krupka, Rudolf Skopec a Zdeněk Wirth i Karel Jičínský. Teigeho *Cesty československé fotografie* byly ale do té doby zhodnocením nejkomplexnějším a spolu s monotematickým jedenáctým číslem *Fotografického obzoru* z roku 1940 nejvýrazněji definovaly obraz české fotografické avantgardy.

Na závěr Teigeho studie publikované v katalogu k výstavě *Moderní fotografie v Československu / Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei* reagoval absolvent Bauhausu, curyšský architekt, malíř, sochař, výrazný představitel konkrétního umění Max Bill. V článku příznačně nazvaném *Je fotografie uměním?* shrnuje tradiční názory pro i proti, až nakonec fotografii s odkazem na vázanost na realitu s argumentem, že: *„…čím je lidský produkt nezávislejší na vnějším zobrazení přírody, tím spíše může být tento výsledek uměním...“* označí za řemeslo, které může být prostoupeno uměleckými intencemi, ale *„…pokud je umění chápáno jako produkt lidského ducha, nemůže se nikdy stát uměním.“* Vychází tedy z pojetí umění blízkého konkretistům a upřesňuje, že příklady avantgardní fotografie na Teigeho výstavě se umění blíží, ale uměním být nemohou. V závěru poněkud mírní

[129] Jaroslav Anděl, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1978, s. 28.
[130] Josef Čapek, *Nejskromnější umění*. Málo o mnohém, Praha 1920. (Další vydání: František Borový, Praha 1948; Československý spisovatel, Praha 1962 aj.)

dopad svého tvrzení přihlášením se k funkcionalistickému principu umění, poukazem na to, že není důležité, zda je ta či ona činnost uměním, důležité je, že má funkční vztah ke společnosti.

Úvaha Maxe Billa byla přetištěna v překladu Ludvíka Kundery v šestém čísle časopisu *Blok* společně s odpovědí Karla Teigeho datované 17. únorem 1948.[131] Do určité míry je Teigeho reakce publikovaná pod názvem *Foto a umění* syntézou předchozích textů. K uměleckosti fotografie se vyjadřoval už v katalogu *Moderní fotografie* (1930), v anketě pořádané časopisem *Světozor* (1936), v předmluvě k albu *Moderní česká fotografie* (1943) a obšírněji ve studii *Je fotografie uměním?* ze stejného roku, která byla otištěna až ve *Věstníku fotografů* o tři roky později a konečně i v posledním odstavci v předmluvě ke katalogu *Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei/Cesty československé fotografie* (1947). Zdůrazňuje, že fotografie je značně diferencovaná a ve svém celku tak samozřejmě do umění nepatří. V odkazu na Maxe Dvořáka upozorňuje, že pojem umění je historicky proměnlivý a přináší historický exkurz k chápání pojmu umění v různých obdobích a tendencích. Text je provázen odkazy na Jana Mukařovského a Le Corbusiera.

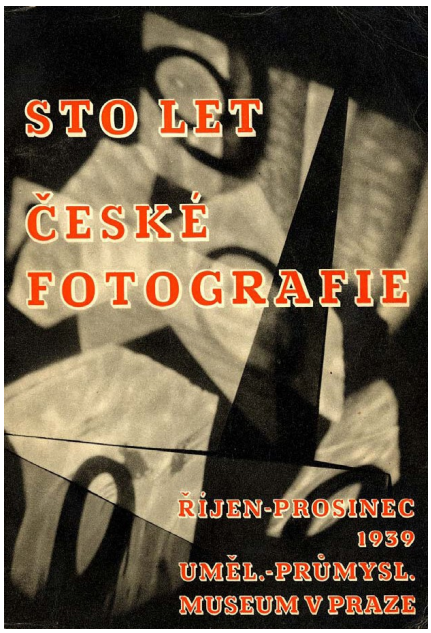
V konfrontaci Teigeho s Billem jako by se znovu evokovala diskuse z roku 1936 na stránkách *Světozoru* přenesená později na stránky Peroutkovy *Přítomnosti*. Také v české fotografii se v té době ozývají hlasy, že fotografie nepatří do oblasti umění, jak kupříkladu píše Josef Bureš v úvodu ročenky *Československá fotografie 1946,*[132] připouští jen, že *„má svojí podmanivou krásu…“*. V atmosféře ideologických proměn v jarních měsících roku 1948 je ale výměna názorů mezi Karlem Teigem a Maxem Billem už jen ohlédnutím za myšlenkovým kvasem československé umělecké avantgardy.

Poválečnou situaci a atmosféru, ve které se bude formovat další uvažování o fotografii, anticipuje už text Františka Boučka[133] otištěný v jednom z posledních čísel *Fotografického obzoru* před válečným zastavením jeho vydávání kvůli nedostatku papíru. Článek přináší osobitý pohled na válečnou situaci. Přibližuje dobově dominující přístup spatřující hodnotu fotografie jako

[131] Karel Teige, Foto a umění. Odpověď M. Billovi, *Blok* II, 20. 4. 1948, č. 6, s. 177−178.
[132] Josef Bureš, Hledáme a věříme, in: Josef Zeman (ed.), *Československá fotografie 1946,* ročenka, Československé filmové nakladatelství, Praha 1946.
[133] František Bouček, Fotografie současné doby, *Fotografický obzor*, 1944, č. 4, s. 50−51.

nástroje dokumentace, včetně vize důležitosti fotografie po válce: předjímání poválečné ideologizace fotografie, nabízení fotografie a umění do služeb společnosti, jak to najdeme už na konci třicátých let v textech z marxismu vycházejících autorů, například u Lubomíra Linharta nebo i u Jindřicha Chalupeckého. Článek *Společenská funkce fotografie*[134], publikovaný v *Bloku* 20. dubna 1948, je posledním ze známých publikovaných textů Františka Povolného, grafika, publicisty a fotografa, ve třicátých letech člen *Fotoskupiny pěti* a po válce spolu s Bohumilem Němcem zakladatel *Pracovní pětky Program*. Výrazně levicově orientovaný autor se již značně odklání od obsahů avantgardních fotografií a ostatních textů publikovaných v časopise *Blok.* Pokouší se demaskovat, jak byla fotografie v meziválečném období zneužívána pro záměry kapitalismu. V duchu marxismu klade důraz na společenskou roli fotografie a hledá, do jaké míry může fotografie uchovat obraz současnosti. Anoncuje tak příchod socialistického realismu prosazovaného do českého umění a svým myšlenkovým zázemím už vlastně patří do kapitoly následující.

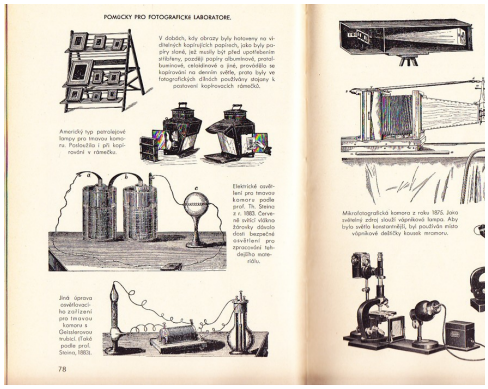
[134] František Povolný, Společenská funkce fotografie, *Blok* II, 20. 4. 1948, č. 6, s. 206–208.



Zdeněk Wirth (ed.),
Sto let české fotografie, katalog, 1939



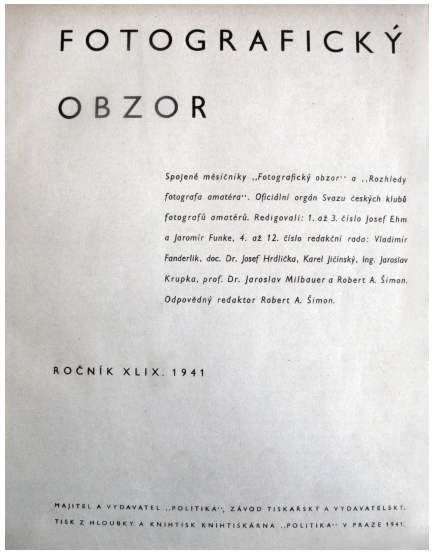
Rudolf Skopec, *Sto let fotografie*, 1939



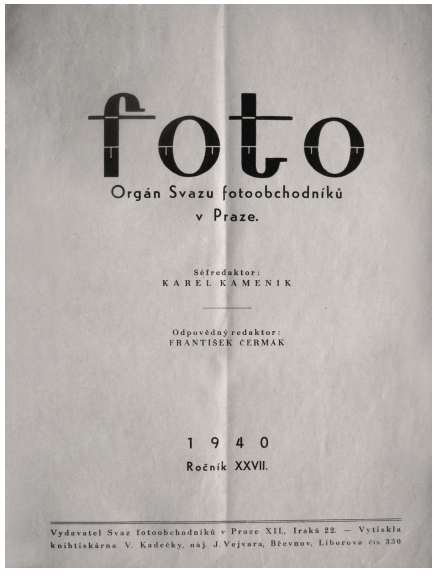
Rudolf Skopec, *Sto let fotografie*, 1939



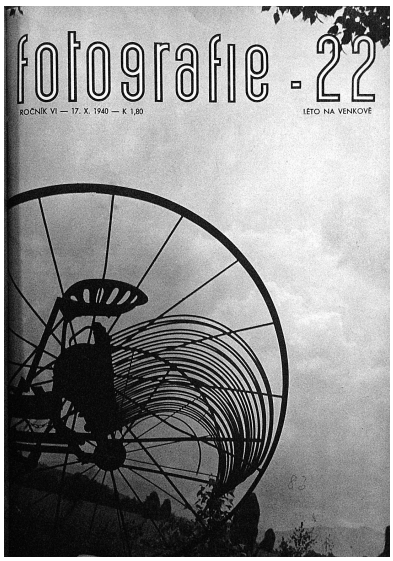
Fotografický obzor, č. 11, 1940



Fotografický obzor, 1941



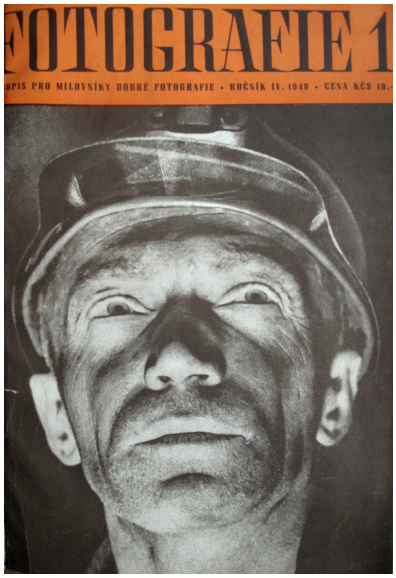
Foto, 1940



Fotografie, č. 22, 1940



Fotografie, č. 1, 1945



Fotografie, č. 1, 1948



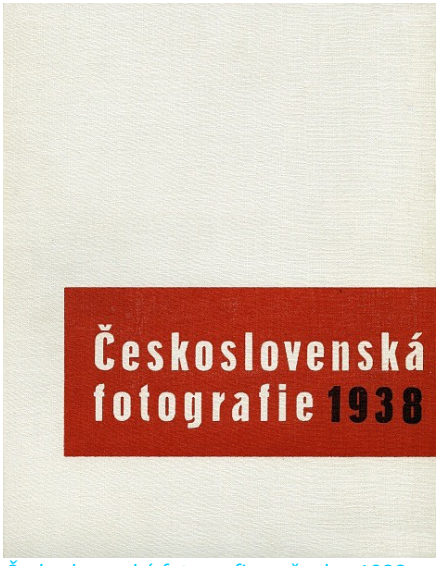
Karel Teige, *Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei*, 1947



Fotografie Karla Ludwiga, 1948



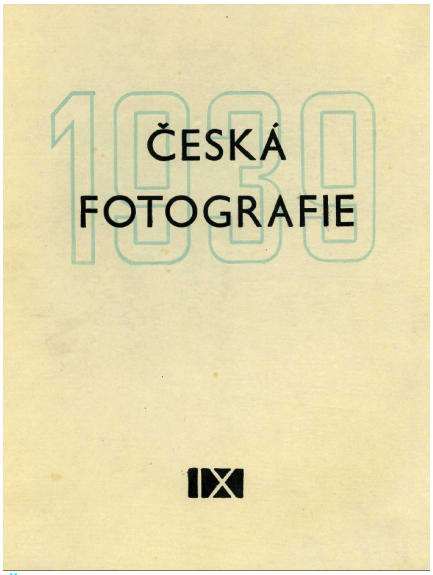
Fotoskupina čtyř, katalog, 1939



Československá fotografie, ročenka, 1938



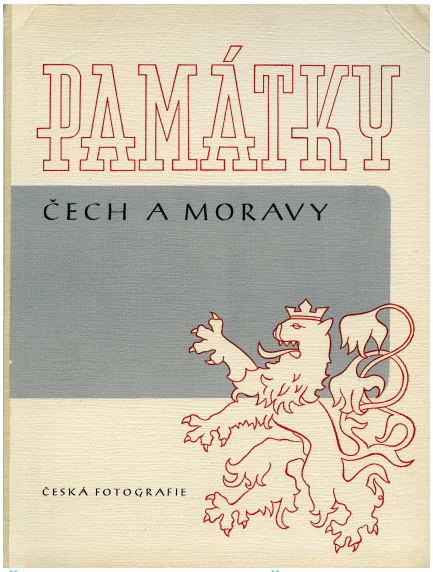
Památky Čech a Moravy, ročenka, 1942



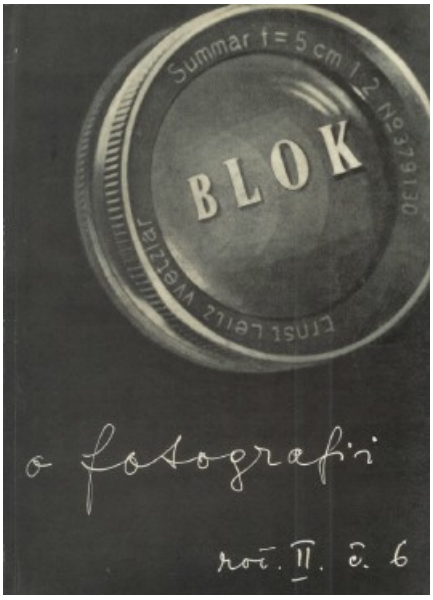
Česká fotografie 1939, ročenka



Československá fotografie, ročenka, 1946



Česká fotografie. Památky Čech a Moravy, ročenka, 1941



Blok, č. 6, 1948

1949—1955

Fotografie 1949–1956

Fotografie ve službách společnosti

Dogmatický spánek. Fotografie společenského snu

Odsudek avantgardy

Měkké formy socialistického realismu

Fotografie 1949–1955

> *„Lidový stát potřebuje vědu a kulturu nikoli chudší a jednostrannější než dosud, nýbrž naopak ještě bohatší, ještě košatější, ještě mnohostrannější než dosud. A má-li se věda a kultura takto rozvíjeti, je samozřejmé, že potřebujeme volnost bádání, svobodu experimentů, že potřebujeme nikoli svázané ruce, nýbrž volná křídla.“*
> (Klement Gottwald, 1948)[135]

Období vymezené únorovým převratem a Chruščovovým odhalením kultu osobnosti na XX. sjezdu KSSS v roce 1956 bylo natolik specifické, že se z českých dějin umění vymyká. Svými destruktivními důsledky v teorii i organizační praxi tak dalekosáhle poznamenalo dějiny českého umění, že nemá v průběhu dvacátého století v českém umění obdoby. Reflexe fotografie v těchto letech nedospěla k tak výrazným textům, jako byly v předchozím období práce Jaromíra Funkeho, Eugena Wiškovského nebo Karla Teigeho. Konkrétní přístupy k fotografii a původní autorské koncepty se v této době ztrácejí pod neobyčejně hojně produkovanou vrstvou balastu ideologických tvrzení složených z frází odvozených marxisticko-leninských názorů, potřeby budování nové společnosti a míru, spolupráci se SSSR. Ale pro svou solitérnost v dějinách české fotografie a důsledky pro další léta, stojí toto státem diktované, dogmaticky jásavé umění jistě za pozornost.[136]

---

[135] Klement Gottwald, O umění, *Blok* III, 1948, s. 205.

[136] V této kapitole bezprostředně navazuji na své předchozí studie: *České teoretické práce o fotografii z období let 1948–1957*, bakalářská práce, ITF FPF SU Opava, 1996; *Socialistický realismus v české fotografii*. K české teorii fotografie socialistického realismu a jejímu uplatnění ve fotografické praxi, diplomová práce, UDU FF UK Praha, 1998; *Socialisticko-realistické tendence v české fotografii*, diplomová práce, ITF FPF SU Opava, 1998. Výsledky těchto pokusů o vedení různých řezů tématem byly publikovány především v článcích: Fotografie v období dogmatického spánku. Socialistický realismus v české fotografii, *Listy o fotografii,* ITF FPF SU v Opavě, 1998, č. 2, s. 59–68; Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945–1957, *Ateliér*, 2003, č. 1, s. 7; Socialist Realism in Czech photography, *Imago*, winter 2003, č. 15. Za cenné rady a připomínky při zpracovávání tohoto tématu v uplynulých letech děkuji především prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi.

Metoda socialistického realismu – Socialistický realismus[137] vznikl v Sovětském svazu na začátku třicátých let. Jako sovětský import mohl u nás navázat na široký proud sociálního umění projevující se od poloviny devatenáctého století zvýšeným zájmem o sociální problémy společnosti. Ve výtvarném umění se opíral jednak o realistickou a národní tradici minulého století, jednak o sociální umění podpořené atmosférou Evropy po první světové válce. České koncepce socialistického realismu vznikaly bezprostředně už ve třicátých letech. Nejvýraznějším předválečným literárním kritikem reprezentujícím marxisticky orientované křídlo byl Bedřich Václavek. Ten vytváří v polovině třicátých let otevřený systém socialistického realismu velmi širokou koncepcí, do které pod jednotící hlavičku socialistického realismu zahrnuje nejrůznější projevy současného umění, které spojuje společné stanovisko – perspektiva vývoje společnosti k socialismu. Tato otevřená koncepce byla později opuštěna, ale znovu se objevuje v socialisticko realistické teorii fotografie v době „tání“ v druhé polovině padesátých let a ještě dříve snad u Jána Šmoka v článcích z roku 1953.

[137] Obecně je socialistickým realismem rozuměno oficiální, tedy státem podporované směřování umění 30., 40. a 50. let především Sovětského svazu a socialisticky orientovaných zemí střední, východní a jihovýchodní Evropy. V období před 2. světovou válkou se k socialistickému realismu načas hlásili i někteří umělci polští, jihoslovanští, bulharští, italští a za Rooseveltovy politiky „Nového údělu" i američtí prozaici.

Užší pojetí socialistického realismu se pohybuje od jeho chápání jako ideologicko-filozofických východisek umělců, kteří se hlásili k marxismu, nebo jako široký a volný umělecký proud ukazující vývoj společnosti k socialismu, až po tvůrčí metodu nového socialistického umění, (chápanou jako soubor uměleckých postupů, které vycházejí z realistického umění 19. století, a z tvarových experimentů moderny) a směr, který byl na této metodě založený. Konečně za čtvrté je chápán socialistický realismus jako koncepce umění socialistické společnosti. Teprve časem byly ustanoveny zásady socialistického realismu jako závazné politické normy, jejíž nedodržování mělo pro řadu autorů tragické následky. Dnes je socialistický realismus pojímán především jako historicky vymezený umělecký směr charakteristický pro socialisticky orientované umění 20. století.

Pojetí socialistického realismu bylo ve své době a zůstává dodnes značně nevyjasněné. Snažím se proto věnovat se tématu ve všech aspektech socialistického realismu. Původně byl chápán v nejširším smyslu jako široký, volný proud ukazující vývoj společnosti k socialismu. Takto jej chápal Maxim Gorkij v hlavním referátu na I. sjezdu sovětských spisovatelů (1934), kde byl socialistický realismus prohlášen za metodu nového umění. Podobně rozuměl pojmu socialistický realismus i Anatolij Lunačarskij, první sovětský ministr kultury. Mnohdy se ovšem zdá, že není důvodu lámat si hlavu tím, co to socialistický realismus vlastně je: *„Methoda socialistického realismu znamená: realisticky tvořit v duchu socialistickém.“* (Václav Kopecký), což je vlastně volná parafráze věty *„realistické formou, socialistické obsahem“*, jejíž původ se traduje od samotného Josifa V. Stalina.

Přestože se socialistický realismus v české fotografii projevoval na třech specifických úrovních: v teorii, oficiální zakázce a v amatérském hnutí, v plném významu slova je o něm možné hovořit pouze jako o metodě a tedy v souvislosti s teorií. Socialistický realismus byl teorií „shora“ roubovanou a tvrdě prosazovanou na fotografickou praxi. Proto je alespoň v českém prostředí značně lehčí charakterizovat teoretické postuláty, než určit díla spadající nebo nespadající do jeho oblasti.

Program socialistického realismu nejkřiklavěji ilustruje rozpor, kdy se po několik desetiletí intenzivně vnímaly a studovaly zcela jiné výtvarné problémy na západě Evropy a v její východní části. Socialistický realismus má svým rozsahem a hloubkou svého působení bezesporu ojedinělé postavení v rámci celého umění našeho století. Svým způsobem se díla socialistického realismu stávají modelovým systémem, postihujícím řadu širších otázek a vyvolávající mimo jiné i otázky neobecnější: O roli umění a jeho nabídnutí do služeb společnosti, co je to moderní umění, nebo dokonce přímo co je to umění.

Teorie se v období oficiálně diktovaného socialistického realismu stává souhrnem pokynů a návodů, jak pracovat a vytvářet dobré fotografie, které mohou být publikovány. Taktéž kritika sleduje, zda to či ono dílo se nerozchází s oficiální linií, o linii samé ale nediskutuje. Jestliže fotografická produkce těchto let může být vnímána jako jednotvárná, ještě jednotvárnější je fotografická teorie a kritika. Články pojednávající o historii fotografie nebo reflektující fotografické dění se mění v propagační agitku. Při podrobném studiu dobových pramenů se jako nejcharakterističtější rys dnešnímu čtenáři jeví obsahová vyprázdněnost. Ze stále opakovaných slov jako jsou „skutečnost“, „realismus“, „socialistická společnost“, „zobrazení života“ nebo „zobrazení člověka“ atd. se v článcích z těchto let stává ideologický ornament. Umělecká kritika spíše dbala na to, aby byly dodržovány směrnice nařízené vedoucí ideologií, a proto jako celé umění nebyla příliš původní a tvůrčí. Kritika socialistického realismu tak vlastně nakládá s literaturou i všemi výtvarnými uměními, jako s texty a snad i pretexty ideologií a morálních soudů místo toho, aby se soustřeďovala třeba na vlastnosti fotografie jako uměleckého díla. Socialistický realismus byl založen především na jazykové ideologii. Dílo

muselo být názorné, plně jazykově sdělné a tak kontrolovatelné. Přesto v rámci těchto ostře vymezených a limitujících hranic byl ještě prostor pro určitou diferenci teoretických názorů.

Fotografie ve službách společnosti

> *„Dělá-li si dnes fotografie právem nárok, že je umělecky tvůrčím vyjadřovacím prostředkem, je nutno vytknouti úkol: aby nejen chemická emulse, ale i mysl fotografů byla citlivá. „Aby se i v mysli tvůrců nové fotografie vytvářely protiklady — positivy a negativy současného světového dění. Neboť bez nového správného způsobu myšlení není možno zachytit velikost a dějinnost našich dnů. Pak současnost a historická skutečnost jdou mimo nás, nebo dokonce proti nám. Skutečně dialektické myšlení je jediný záběr, který projde objektivem hodnocení budoucí fotografie. Z těchto vět vyplývá i funkce, obsah a společenské uplatnění fotografie.“*
> (František Povolný, 1948)[138]

Myšlenky socialistického realismu byly uplatňovány v české teorii fotografie dlouho před jeho povýšením na oficiální a jediný směr socialistického umění po únoru 1948. Podrobně byly na fotografii vztaženy už v článcích Lubomíra Linharta[139] i Karla Teigeho[140] k výstavám sociální fotografie z roku 1933 a 1934, shrnuté v knize *Sociální fotografie.*[141] Zde Lubomír Linhart užívá, v české teorii

[138] František Povolný, Společenská funkce fotografie, *Blok* II, 20. 4. 1948, č. 6, s. 208.
[139] Především: Lubomír Linhart, Úkoly sociální fotografie, *Svět práce,* 1933, č. 1; Nové cesty fotografie, *Tvorba* 1933, č. 13; Úkoly a práce proletářské fotografie, *Tvorba*, 1933, č. 16; Výstava sociální fotografie, *Tvorba* 1933, č. 17; Jurování fotografií, *Tvorba* 1933, č. 45; Sociální fotografie, *Magazín Družstevní práce*, 1934–1935, č. 1, s. 9.
[140] Karel Teige, druhý teoretik skupiny, publikoval své tehdejší názory ve dvou článcích: Sovětské foto, *Tvorba*, 27. července 1933, č. 30, s. 477–479, kde vysoce hodnotí sovětskou fotografii prezentovanou především výstavou *Sociální fotografie*. Obecněji se k socialistickému realismu ve fotografii vyjadřuje později v článku *Nedělní fotoamatéři a proletářští fotografové* v časopise *Svět práce*, 1934, č. 3.
[141] Lubomír Linhart, *Sociální fotografie,* Film-foto edice Levé fronty, Levá fronta, Praha 1934.

fotografie pravděpodobně vůbec poprvé, pojmu socialistický realismus a jako první v Československu se tedy zasloužil o rozpracování myšlenek socialistického realismu mimo oblast obecné teorie a literatury, kde vznikl. Mnohem dříve, než došlo k podobné aplikaci ve filmu, architektuře a ostatních druzích umění. V knize jsou prozřetelně předznamenány všechny základní okruhy marxistické teorie fotografie a socialistického realismu tak aktuální v dalších letech. V myšlenkách o socialistickém realismu se Lubomír Linhart odvolává na Bélu Balázse, Huga Hupperta a Georgije Valentinoviče Plechanova. Socialistickým realismem rozuměl uměleckou metodu sociální fotografie,[142] přičemž sociální fotografii jde *„o vyjadřování světa a skutečnosti v jejich úplnosti a protikladech pod zorným úhlem dialekticko-materialistického světového názoru."* Obhajuje tendenčnost v umění, která je pro něj právě tak přítomna i v umění kapitalismu, neboť i zde jsou pod formou nadtřídních proklamací hájeny třídní zájmy buržoazie. Celé umění je speciální formou ideologie. Vyzdvihuje fotografii v pohybu, kritizuje měšťácké zaujetí pro technickou dokonalost, kompozici a negativně hodnotí i novou věcnost, Man Raye a Moholy-Nagye. V otázce třídnosti umění vyjadřuje tezi, která bude v budoucnu ještě mnohokrát opakována, že dělník se bude sotva pravdivě a upřímně zajímat o umění, které je cizí jeho mentalitě, hluboce se jej dotýká ale takové umění, které je výrazem jeho touhy a směřuje k témuž cíli.

Po roce 1945 sílí, spolu s narůstajícím vlivem Sovětského svazu a komunistické strany požadavky poskytnutí fotografie do služeb vytváření nové společnosti. Předjímány jsou už v článku Františka Boučka v jednom z posledních čísel *Fotografického obzoru.*[143] Zdůrazňována je zde hodnota fotografie, spočívající v její dokumentační funkci. V obdobném duchu zdůrazňuje po válce Václav Bubeníček společenský význam fotografie a krotce akceptuje také její uměleckost. Jinak ale opakuje staré argumenty o vázanosti fotografie na realitu a odtud odvozuje povinnost její služebnosti.[144] Podobně,

[142] Pojem „sociální fotografie" používal ve třicátých letech Lubomír Linhart i Karel Teige jako synonymum k výrazu „socialistická fotografie", jehož použití pro název hnutí (*Svaz socialistické fotografie*, založen 24. února 1933) i výstav jim bylo tehdejší československou cenzurou zakázáno.
[143] František Bouček, Fotografie současné doby, *Fotografický obzor,* 1944, č. 4, s. 50−51.
[144] Václav Bubeníček, Poměr fotografa k umění, *Fotografie*, 1946, č. 7, s. 72−73.

v duchu nadšenecké oslavy fotografie jako umění sloužícího pro jednoduché zachycení „skutečnosti“ a „pravdivosti“, píše krátce po válce František Čihák. Jeho článek *Fotografie ve službách života, člověka a práce*[145] je raným příkladem Čihákova psaní plného povrchního nadšeneckého patosu a proklamování služby fotografie budování společnosti, které mělo o několik let později tak negativní důsledky ve fotografické praxi. Pozoruhodným dobovým dokumentem, zdůrazňujícím služebnost fotografie, jsou propozice k fotografické soutěži zveřejněné v článku *Budovatelský program třetí vlády národní fronty Čechů a Slováků a naše fotografická soutěž*.[146] Dobový důraz na angažovanost autora se promítl i do první poválečné ročenky *Československá fotografie 1946.*[147] Josef Bureš v úvodním textu příhodně pojmenovaném *Hledáme a věříme* nabádá vycházet ze skutečnosti, ale usilovat o hledání nových forem a nového obsahu a významu. Úkolem fotografa je podle něj zaznamenat současné dění. Autoři ročenky kladou důraz jednoznačně na obsah, proklamativně se distancují od „fotografie statiky“ v ročenkách vydávaných za okupace a současně se zde objevuje odsudek „formalismu“ avantgardy. Naopak proti jakémukoliv vymezování programu tehdejší fotografii, proti sílící tendenčnosti a požadavkům jednostranného zaměřování na obsah, se staví Eugen Wiškovský v článku *K psychologii fotografického účinu*[148] z roku 1948.

[145] František Čihák, Fotografie ve službách života, člověka a práce, *Fotografie*, říjen 1945, č. 1, s. 3–4.
[146] -ček-, Budovatelský program třetí vlády národní fronty Čechů a Slováků a naše fotografická soutěž, *Fotografie*, 1947, č. 3, s. 29–30.
[147] *Československá fotografie 1946*, ročenka, (uspořádal Josef Zeman, výběr: Josef Bureš, Viliam Malík, Miloš Ostádal, Viktor Průša, Vladimír Tolman, Josef Zeman, spolupracovali Přemysl Koblic, Miroslav Pitner, text: Josef Bureš: Hledáme a věříme).
[148] Eugen Wiškovský, K psychologii fotografického účinu, *Fotografie,* 1948, č. 1, s. 1–3.

Dogmatický spánek. Fotografie společenského snu

> *„Při pohřbu soudruha Stalina a soudruha Gottwalda jsme všichni přísahali věrnost jejich odkazu. Jaké konkretní úkoly z této přísahy pro nás občany vyplývají, víme všichni. Pro fotografické pracovníky v současném vývoji československé fotografie to znamená:*
> *1. Učit se nikoliv dogmaticky ale tvořivě z velkého příkladu sovětské fotografie;*
> *2. vytvořit z fotografie mocný agitační a propagandistický prostředek, mobilizující všechen lid do každodenního nadšeného boje za výstavbu socialismu a nyní bezprostředně za splnění první Gottwaldovy pětiletky.“*
> (František Čihák, 1953)[149]

Krátce po únorovém převratu byl uspořádán *Sjezd národní kultury,*[150] kde byla formulována nová jednotná kulturní politika státu. Ze zasedání byly následně nejčastěji připomínány vystoupení Klementa Gottwalda, Zdeňka Nejedlého, Václava Kopeckého nebo Ladislava Štolla. Řada příspěvků se přihlásila k metodě socialistického realismu. Na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949 byl příspěvek ministra kultury Václava Kopeckého vyhlášen za oficiální linii závaznou pro všechny kulturní pracovníky. Za manifestační nástup socialistického realismu v českém umění můžeme považovat výstavu *Československý lid a jeho kraj v životě, práci a zápasu* uvedenou v Jízdárně Pražského hradu v roce 1949.

Fotografické praxe se změněná orientace teoretických názorů dotýkala zpočátku jen pozvolna. Léta 1948–1949 byla vyplněna hledáním, kterak přenést myšlenky socialistického realismu do fotografie a jaké požadavky klást na novou fotografii, aby mohla plnit požadované úkoly. Socialisticko-realistická metoda se začala uplatňovat nejdříve v nejobecnějších diskusích o umění a až

[149] František Čihák, Kupředu k socialistické fotografii! *Československá fotografie,* 1953, č. 2, s. 37–38.
[150] Sjezd národní kultury, Velký sál Lucerny, Praha, 10–11. 4. 1948. Referáty ze sjezdu byly publikovány ve sborníku: *Sjezd národní kultury 1948*, Sbírka dokumentů, Orbis, Praha 1948. Ze zahraničních osobností se sjezdu zúčastnil mimo jiné Louis Aragon, Elsa Trioletová, Tristan Tzara.

následně byla postupně rozváděna do jednotlivých oblastí umění a do praxe. Ale už v průběhu roku 1948 došlo k rychlé změně obsahové náplně jediného fotografického časopisu *Československá fotografie.* Od dřívějšího zaměření se na techniku, konkrétních rad k teorii i praxi a spíše jen sporadicky se vyskytujících obecných teoretických statí, se přesunula pozornost na obsah fotografií i na témata s fotografií nesouvisejících. V obsahové náplni samotných přetiskovaných fotografií byl pro časopis přelomový až rok 1949. Tehdy se v něm objevily první záběry z manifestace v únoru 1948, fotografie práce, hrajících si dětí, ale svým pojetím zůstávaly fotografie tradiční a vedle nich se objevovaly i motivy obvyklé pro předcházející ročníky, jako byl například ples v Opeře.

Karel Hermann přináší ve dvou po sobě následujících článcích v roce 1949 podrobný systém, jak fotografovat v duchu socialistického realismu i vhled do praxe tehdejších soutěží.[151] Zaštiťuje se ještě výzvou po otevřenosti. Oba texty můžeme považovat za příklad pluralitnějších pokusů navazovat na avantgardní fotografii a uplatňovat principy socialistického realismu, tak jak je najdeme i u Ladislava Křivánka,[152] Lubomíra Linharta nebo částečně i u Jiřího Jeníčka.[153] Záhy byl tento přístup vytlačen dogmatickou a schematickou linií reprezentovanou Františkem Doležalem, Františkem Čihákem a Václavem Jírů.

V letech 1949−1950 postupně sílily radikální tendence. Autoři textů přebírali frazeologii od Nikolaje Gavriloviče Černyševského a od mladších teoretiků marxismu, především Andreje A. Ždanova[154] nebo Borise V. Jogansona.[155] Od třetího čísla bylo v roce 1950 vydávání časopisu *Československá fotografie* zastaveno a místo něj začala Ústřední rada odborů od července vydávat měsíčník *Nová fotografie*. Hlavními teoretiky nového

[151] Karel Hermann, Fotografické soutěže v pětiletce, *Československá fotografie*, 1949, č. 1, s. 6, 11−12 a Karel Hermann, Československá fotografie v pětiletce, *Československá fotografie*, 1949, č. 2, s. 18−19. Hermann si zde stanovuje úkol rozpracovat tyto dva články do série dalších textů, ale k tomu už nedojde. Karel Hermann krátce na to, 25. ledna 1949, umírá.
[152] Ladislav Křivánek, Poznámky k naší současné fotografii, *Československá fotografie*, 1949, č. 10, s. 137−139 nebo Ladislav Křivánek, Výhledy a úkoly nové fotografie, *Nová fotografie*, 1952, č. 1, s. 1.
[153] Jiří Jeníček, Naše loňské fotografické zkušenosti a výhledy do budoucna, *Československá fotografie*, 1949, č. 1, s. 2−3.
[154] Andrej A. Ždanov, *O umění,* Orbis, Praha 1949.
[155] Boris V. Joganson, *Za mistrovství v malířském umění*, SNKLHU, Praha 1955.

časopisu se stali František Doležal, Václav Jírů, František Čihák a Ladislav Křivánek. Členem redakce byl i Rudolf Skopec, ale jeho články o historii a technice fotografie postrádají dobový ideový ornament. Úkolem *Nové fotografie*, jak uvádí jeho odpovědný vedoucí František Doležal v úvodníku prvního čísla, bylo klást hlavní důraz na *„...ideovou, třídně stranickou složku díla a na odhalování reakční povahy bezideové, formalistické a společensky indiferentní měšťácké fotografie..."*[156] Agitačně formulované texty, často psané jako úvodník u příležitosti některého politického výročí, spojovaly politické proklamace s postuláty teorie socialistického realismu, které byly dogmaticky roubovány na fotografickou praxi.[157] Typickým úvodníkem oněch let je článek Františka Čiháka *Kupředu k socialistické fotografii!*[158] V agitačně formulovaném textu jsou shrnuty mnohé postuláty dobové teorie socialistického realismu dogmaticky roubované na fotografickou praxi.

Protagonista meziválečné sociální fotografie a žánrové fotografie, fotograf a publicista Václav Jírů[159] publikoval jako redaktor *Československé fotografie* (*Nové fotografie*) několik čtivých textů o dobových požadavcích kladených na fotografii. Jsou jednoduchým souhrnem schémat socialistického realismu, zdůrazňována je v nich lidovost fotografie i její pravdivost, kam patří i pojednání jak režírovat hraný snímek. Často je v těchto článcích také zdůrazňována reportážní fotografie jako vrchol fotografického umění i obhajována pozice fotografie v kontextu umění na základě Leninových, Stalinových, Ždanovových a Černyševského sentencí o umění. K nejvýraznějším z nich patří články *Ke stále vyšší úrovni čs. fotografii,*[160] *Tvůrčí práce ve fotografii*[161] nebo *K současným otázkám čs. umělecké fotografie,*[162] který

[156] František Doležal, *Nová fotografie*, 1950, č. 1, s. 129.
[157] Za mnohé může sloužit za příklad úvodník Františka Čiháka, Kupředu k socialistické fotografii! *Československá fotografie*, 1953, č. 2, s. 37–38.
[158] František Čihák, Kupředu k socialistické fotografii! *Československá fotografie*, 1953, č. 2, s. 37–38. Dobově signifikantní je také další text Františka Čiháka *Současné otázky umění a ideologie.* Seznamuje zde s projevem G. M. Malenkova z XIX. sjezdu KSSS a snaží se převést jeho myšlenky na českou fotografii. Poněkud paradoxně zde při uplatňování principů socialistického realismu varuje před dogmatismem.
[159] **Václav Jírů** (31. 7. 1910 – 28. 6. 1980), fotograf, publicista a organizátor fotografických výstav, redaktor *Československé fotografie* (*Nové fotografie*), později zakladatel a dlouhodobý vedoucí redaktor čtvrtletníku *Revue Fotografie*.
[160] Václav Jírů, Ke stále vyšší úrovni čs. fotografii, *Nová fotografie*, 1952, č. 3, s. 25.
[161] Václav Jírů, Tvůrčí práce ve fotografii, *Nová fotografie*, 1952, č. 4, s. 38–39.

přináší dobovou analýzu postavení umělecké fotografie ve společnost a její nízké uplatnění, ale především propagandistické volání po nalezení viníků soudobého neutěšeného stavu. Současně kritizuje „zbytky starého myšlení a kosmopolitismu“.

Jiné texty Václava Jírů o fotografii z té doby nesou dobově příznačné názvy: *Učiňme z fotografie platnou pomocnici při upevňování a dalším rozvoji JZD* nebo článek *O některých otázkách naší fotografie, jež nám připomíná den horníků*, kdy rozvede některý z výroků předsednictva ÚV KSČ a rady jak fotografovat se snoubí s agitací. Tento redaktor Nové fotografie měl spolu se svými kolegy Františkem Doležalem a Františkem Čihákem asi největší podíl na dogmatickém prosazování společenské role fotografie v oněch letech. Ve druhé polovině padesátých let ovšem řadu svých názorů výrazně korigoval, stal se jedním z protagonistů fotografie ve stylu poezie všedního dne a jako zakladatel a dlouholetý šéfredaktor časopisu *Fotografie* (později přejmenovaném na *Revue Fotografie*) sehrál kladnou roli v oblasti odborné fotografické publicistiky.

Pro následující období je v oblasti teorie fotografie typické zdůrazňování volby tématu. V roce 1951 vyšla kniha *Socialistická fotografie*, dílo sedmičlenného kolektivu tvůrců, jejíž ideovou část napsal stejně jako o rok později *Thema v nové fotografii* František Doležal. Ten jde v pojetí obsahu ještě dál za marxistickou estetiku, která při požadavku jednoty formy a obsahu klade důraz na obsah. Odsunuje formu jen na požadavek technické kvality snímku, jež je nezbytná pro nesení obsahu, který je mu vším. Ten má být vyjádřen ve své typičnosti, forma snímku má napomáhat maximálně srozumitelnosti a realističnosti obsahu. Ideovost díla pro Františka Doležala spočívá v zobrazení ideového motivu. Pro ilustraci dává konkrétní příklad hodnocení „uměleckosti" a kvality dvou krajinářských snímků a jako argument pro jednoznačné odmítnutí velice působivého snímku uvádí: *„V zemědělství usilujeme o zcelení pozemků a o racionální zpracování půdy pomocí moderních*

[162] Václav Jírů, K současným otázkám čs. umělecké fotografie, *Nová fotografie*, 1952, č. 6, s. 61.

strojů. Úkolem fotografie je zobrazovat a propagovat tyto nové formy. Úzká políčka a obdělávání lánů koňským potahem je snad typické pro někdejší poměry, nikoliv však pro novější."[163]

Snad žádná jiná kniha té doby neměla tak zhoubné následky na tvořivou praxi, jako kniha *Thema v nové fotografii*. Již záhy po svém vydání vyvolala ostrou kritiku, a to dokonce i ze strany toho, na kterého se Doležal při svých názorech odvolává nejvíce − Lubomíra Linharta. Doležalovi vytýká nejednotnost pojmů, myšlenkovou nedotaženost a především schematizující a dogmatické pojetí, které nemá se socialistickým realismem nic společného. Doležalova kniha je podle Linharta *„…traktátovitě vulgarisující složité ideologické problémy fotografie, svým tónem mnohdy přímo odrazující od nové thematiky, svými názory o fotografech až nelidská ke všemu, co dosud bylo ve fotografii vykonáno…. ve svých důsledcích knížka škodlivá, protože vulgarisuje a skresluje theorii nové fotografie a tím ani správně nevede a nikoho nepřesvědčí ani nezíská."*[164] Přístup plný nařizující dikce považuje Lubomír Linhart za mentorský, nepedagogický, někdy až urážlivý: *„s. Doležal nemá tvořivý poměr k fotografii a vychází-li „ze sebe", zabloudí v prázdných shematech. ….. Vychází-li však reálně z fotografie samotné a odhodí-li spekulaci, vychází-li ze skutečnosti, neopouští-li její půdu a nedá-li se svést vlastními, uměle vykonstruovanými anebo mechanicky traktovaným theoriemi, dochází ke správným závěrům."*

V reakci na tento dogmatismus publikoval Ján Šmok v *Československé fotografii* od poloviny roku 1953 až do začátku roku 1954 sérii šesti článků,[165]

[163] František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Osvěta, Praha 1952, s. 124.

[164] Lubomír Linhart, Theorie musí přesvědčovat, získávat a správně vést, *Nová fotografie*, 1952, č. 11, s. 123−126. Teoretik fotografie a filmu Lubomír Linhart, který byl už ve třicátých letech nejaktivnějším propagátorem hnutí sociální fotografie, zosobňoval spolu s Jánem Šmokem mírnější a tolerantnější část teoretiků, kteří prosazovali myšlenky socialistického realismu do fotografické praxe. – Příkladný je text Lubomíra Linharta, Živé problémy nové fotografie, *Nová fotografie, 1952, č. 5, s. 49−50.*

[165] Ján Šmok, Konec strašidel, *Československá fotografie,* 1953, č. 6, s. 63−64; Ján Šmok, Definice fotografického umění, *Československá fotografie*, 1953, č. 7−8, s. 75; Ján Šmok, Umělecký obraz, *Československá fotografie*, 1953, č. 9, s. 101; Ján Šmok, Funkce výmyslu v umělecké fotografii, *Československá fotografie*, 1953, č. 10, s. 115; Ján Šmok, Typisace ve fotografii, *Československá fotografie*, 1953, č. 12, s. 137; Ján Šmok, Socialistický realismus ve fotografii, *Československá fotografie*, 1954, č. 4, s. 39. Větší část těchto textů je věnována obecnější teorii sdělování a hledání imanentních výrazových prostředků fotografie i k dobové diskusi o uměleckosti fotografie.

ve kterých jako jeden z prvních vedle Lubomíra Linharta mimo jiné poukázal na mnohé negativní důsledky tehdejšího rigidního prosazování principů socialistického realismu do fotografické praxe. V následném článku *Typisace ve fotografii*[166] Ján Šmok Doležalovi vytýká, že zúžil problematiku typického a netypického na dělení jevů na typické a netypické samy o sobě. Netypické potom Doležal odsunuje − nepřipouští jejich fotografování, a tím likviduje možnost různého přístupu k fotografii. Na jiném místě Šmok poukazuje na Doležalovu záměnu socialistického realismu jako tvůrčí metody pokrokově smýšlejících umělců za tvůrčí metodu umění a umělecké fotografie vůbec.

Situace šla v podstatě tak daleko, že fotografové nevěděli, která témata jsou žádoucí a která nikoliv a jaké nároky mají na svou práci klást. Již v článku *Konec strašidel* Ján Šmok upozorňuje: *„Fotografičtí pracovníci většinou estetické články nečtou a při sebemenší zmínce o socialistickém realismu upadají do hlubokého mlčení. (...) Jednak proto, že jim nikdo pořádně nevysvětlil, co je fotografie a co je socialistický realismus, jednak proto, že celou záležitost považují za „politickou“, takže je třeba se mít na pozoru, aby člověk něco neřekl špatně. Obvyklá otázka: „Jakou zázračnou vývojkou vyvoláváš?“, byla nahrazena jinou: „Co se vlastně smí fotografovat?“*[167] Na stránkách *Nové fotografie* nejednou dochází k otiskování snímků a dokonce jejich vyzdvihování jako příkladné, které sice „realisticky zobrazovaly skutečnost“, avšak jakékoliv estetické kategorie neměly se snímkem nic společného. Pro dobrou fotografii mnohdy stačilo vyfotografovat agitační transparent s ideově příkladným heslem.

Dogmatická direktiva takto prosazované metody socialistického realismu se nevyhnula ani združstevňované živnostenské fotografii. Ve Směrnici pro soutěž, výstavu a hodnocení fotografických prací se v roce 1954 píše: *„Míti jednotný názor na fotografický obraz v duchu socialistického realismu jest hlavním požadavkem při správném hodnocení a proto vědomě tuto znalost musíme vychovávati a školiti.“*[168] Soutěžní podmínky dále uvádějí:

---

[166] Ján Šmok, Typisace ve fotografii, *Československá fotografie*, 1953, č. 12, s. 137.
[167] Ján Šmok, Konec strašidel, *Československá fotografie, 1*953, č. 6, s. 63.
[168] Václav Ševčík, *Směrnice pro soutěž, výstavu a hodnocení fotografických prací,* (návrh), Prostějov 1954.

„Předem předvídaná komposice, skladba krásných tvarů, jest individuální tvůrčí schopnost, kterou oceňujeme, neb závisí na vyspělosti talentu a bohatého citu pro krásu a tím uměleckého tvoření.“[169]

František Doležal s Františkem Čihákem a Václavem Jírů ve svých knihách i v článcích v *Nové fotografii*, od roku 1953 opět přejmenované na *Československou fotografii*, i v redaktorské práci nahradili veškerý tvořivý přístup strnulou dogmatickou šablonou. Jejich striktní omezování tématu a mimoestetické hodnocení fotografie nevycházející ani z kontextu oboru ani umění, ale prosazované jen s ohledem na propagačně-ideové cíle, mělo destruktivní důsledky na početnou obec amatérů, profesionální fotografy i existenční, výstavní a publikační možnosti kreativnějších autorů. Karel Dvořák v článku *Pravda o socialistické fotografii*[170] vypočítává, že časopis *Nová fotografie* otiskl roku 1952 celkem 276 obrazových příloh, přičemž tematicky to vypadalo takto: Budování práce, soutěžení, agitace: 92, „sportem za mír“ a rekreace pracujících: 52, propagace radostného života: 43, školení, schůze, manifestace: 41, děti, propagace nového života: 21, budovatelské portréty: 14, zbytek: 6 portrétů umělců, 4 přírodní snímky a 3 odstrašující případy (Dagmar Hochová, Ladislav Sitenský, Jaroslav Pacovský).

Zasedání ÚV KSČ ve dnech 3. až 5. prosince 1953 mělo výrazný vliv na československou kulturní, a tedy i fotografickou scénu, a ukončilo toto nejradikálnější období. Po ostré kritice schematismu a dogmatismu v soudobém umění, přednesené v referátech Antonína Novotného a Václava Kopeckého, nechává Václav Jírů na stránkách *Československé fotografie* otisknout článek s příznačným názvem *Rozhodný krok k pravdivé a krásné socialistické fotografii,*[171] kde devótně vítá referáty Antonína Novotného a Václava Kopeckého, z části se obhajuje i omlouvá za své předchozí texty a redakční činnost, z části se staví do role toho, kdo před těmito následky vždy

[169] *Návrh na vypracování soutěžních podmínek pro mezipodnikovou socialistickou soutěž pro rok 1954.* Zápis ze schůze družstva Fotografia v Olomouci, Praha, 3. 11. 1954.
[170] Karel Dvořák, Pravda o socialistické fotografii, *Československá fotografie,* 1968, č. 6, s. 206–207. **Karel Dvořák** (1911 – 13. 5. 1988), novinář, spisovatel, publicista, fotografický kritik, autor několika fotografických monografií a katalogů o Karlu Kuklíkovi, Miloslavu Stiborovi, Vilému Heckelovi, Pavlu Diasovi, Martinu Martinčekovi a dalších.
[171] Václav Jírů, Rozhodný krok k pravdivé a krásné socialistické fotografii, *Československá fotografie*, 1954, č. 2, s. 13.

varoval. Sebekriticky jen uznává, že byl v těchto varováních málo důsledný. Jen o stránku dále publikoval šéfredaktor *Československé fotografie* František Doležal svůj poslední článek ve své funkci a na stránkách tohoto časopisu, ve kterém jde v sebekritice ještě mnohem dál než Václav Jírů. Až sebemrskačský tón už není obhajobou, ale osobitým dokladem dobově prosazované sebekritiky: *„Vinu...nese především některá naše theoretická literatura, na jejímž formování jsem měl podstatný podíl a která vykazuje celou řadu zásadních omylů a nedostatků. Tyto nedostatky spočívají zejména v zúžování thematiky a v nesprávném výkladu funkce, ideovosti a typičnosti fotografické tvorby.“* [172]

Teorie fotografie vycházejících z myšlenek socialistického realismu byl principem tvůrčího směřování shora. Praktická fotografie ale nebyla schopna naplnit tyto předem vytyčené teoretické postuláty. Nedařilo se jí zorientovat se v teoretickém kvasu často zcela protiřečících si nebo obsahově prázdných tvrzení a reagovala na to nejsnazším možným způsobem: Tím, že neustále dokola fotografovala doporučovaná, nebo jakkoliv jinak preferovaná témata, přičemž dokonalost a úspěšnost snímku byla spatřována přímo v zobrazovaném tématu. Ideová koncepce zcela převažovala nad formální stránkou.

Zdůrazňování lidovosti fotografie a jejího prvořadého úkolu v propagaci a dokumentaci budování nového světa vedlo k tomu, že se v jejím hodnocení i kritice úzce navázalo na spíše konzervativní proudy předválečné amatérské fotografie. Zásadním kritériem hodnocení snímku byla po opadnutí dogmatické fáze jeho technická kvalita, případně technická náročnost podmínek, za kterých byl pořízen a zobrazovaný námět doporučovaný dle dobových tendencí. Přístup je typický vydělováním formy a obsahu a jejich hodnocením zvlášť. Toto konzervativní hodnocení fotografií v sobě nese ještě původní přístup k fotografii jako technickému vynálezu a tudíž i k objektivním technickým (fyzikálně-chemickým) kritériím se odvolávající.

Charakteristické pro toto období bylo zdůrazňování obsahu, na který byla kladena neestetická, především pak ideová měřítka a dogmatičnost a také nesmlouvavost s jakým byl socialistický realismus prosazován jako výhradní

[172] František Doležal, O další rozvoj čs. fotografie, *Československá fotografie,* 1954, č. 2, s. 14.

umělecký směr při současné nevyjasněnosti metod i samotných pojmů. Je nám proto vnucena jistá schizofrenická situace, že pokud chceme zůstat na pevné půdě premis socialistického realismu, musíme se především orientovat na rozvinutou a rozsáhlou teorii, aniž bychom se mohli opřít o stejně propracovanou a hodnotnou praxi. Přičemž se zde u teoretiků socialistického realismu stejně jako u teoretiků fotografie vyskytoval, a to nejen v období oficiálních socialisticko-realistických tendencí, jev označitelný jako autocenzura: Nepochybovali o správnosti jednotlivých tezí marxismu-leninismu ani o jeho celku, za tyto hranice se jejich pochybování neodvažovalo. Aniž by pochybovali o základech svých premis, probíhala uvnitř těchto hranic velice živá a poměrně „svobodná“ diskuse.

Po celé období oficiální socialisticko-realistické kultury byl kladen důraz na pravdivost fotografie. Zajímavé je, co bylo myšleno touto pravdivostí. Spatřována byla především v úsilí v každém jednotlivém případě vyjádřit správný, danému případu odpovídající typický moment, pečlivě si všímat poměru člověka k práci, soudruhům, životu mimo závod, k přírodě, atd. a zaznamenávat osobité, konkrétnímu člověku vlastní pohyby. Tento požadavek vyplýval z přesvědčení, že pokud má být fotografie pravdivá a zároveň agitačně působit na nejširší publikum, není jiné cesty, než právě takto zobrazovat člověka jako člověka nové společnosti. Pochopíme-li cíl tvůrčího fotografického úsilí právě v tomto smyslu, není již nepochopitelné, že jimi chápaný realismus měl kromě pravdivosti detailu na mysli věrnost podání typických charakterů v typických okolnostech, nikoliv pravdivost nahodilosti, která byla chápána jen jako pravdivost zdánlivá, a proto byla odsuzována jako naturalismus. Při troše zjednodušení to pro fotografickou praxi znamenalo, že nebylo možné zobrazit hrdinu socialistické práce, jenž zjevem vypadal jako kriminálník, nebo krásnou krajinu, ale s drobnými políčky oranými koněm.

Přelom čtyřicátých a padesátých let i následující tři léta můžeme charakterizovat jako období krize modernismu, ztráty mezinárodních kontaktů a především vytvoření roztříštěné pozice lidí mimo hlavní proud s nemožností jejich publikační a výstavní činnosti.

Odsudek avantgardy

> *„Reakční síly společnosti nacházejí odraz svých zájmů v dílech úpadkového, protilidového, kosmopolitního, formalitického umění, dnes v čele s posluhy a hlasateli myšlenek amerického imperialismu, surrealisty, abstraktivisty a falsifikátory realismu všech odrůd a barev, „světoobčany" v kultuře."*
> (Vladimír Šolta, 1950)[173]

Na *Sjezdu národní kultury* v pražské Lucerně v dubnu 1948 Ladislav Štoll odsoudil ve svém příspěvku teorie existencialismu, subjektivismu, solipsismu, modernismu a avantgardismu jako úpadkové.[174] Jedním z nejradikálnějších kritiků moderního umění byl Vladimír Šolta, který je interpretuje jako výraz zpátečnické, protilidové a úpadkové kapitalistické společnosti a výrazně kriticky se vyjadřuje k impresionismu, symbolismu, kubismu i surrealismu i k internacionálnímu charakteru moderního umění, stejně jako k názorům Vincence Kramáře a Karla Teigeho.[175] Vedle toho se ale objevovaly mnohem smířlivější přístupy k modernímu umění. Zdeněk Nejedlý ve své snad nejpublikovanější stati *O realismu pravém a nepravém* v roce 1948 píše o potřebě nového realistického umění, které se inspiruje modernou: *„Ne o to tedy jde, prostě odvrhnout vše nové, moderní. Naopak, nic by nebylo nebezpečnějšího, než to. To chtějí právě oni neumělci, protože to by jim jejich situaci velmi usnadnilo: nic se neučit z nového umění a malovat prostě po staru, jak se malovalo za našich dědečků a babiček. Tak jednoduché a lehké to však v realismu není. Jako skutečnost se mění, tak se mění i realistické umění. A jako skutečnost prošla etapou tzv. modernosti, tak jí prošlo i umění, věda,*

[173] Vladimír Šolta, K některým otázkám socialistického realismu ve výtvarném umění, *Výtvarné umění*, 1950–1951, č. 3, s. 108–132, (přetištěno in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 142).
[174] Ladislav Štoll, Skutečnosti tváří v tvář. K tvůrčím problémům naší kultury, in: *Sjezd národní kultury 1948*. Sbírka dokumentů, sborník, Orbis, Praha 1948. (Zkráceně přetištěno in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001).
[175] Vladimír Šolta, K některým otázkám socialistického realismu ve výtvarném umění, *Výtvarné umění*, 1950–1951, č. 3, s. 108–132.

všechna kultura. Ne proto odhodit lze toto období, ani ne je chytrácky obejít a dostat se k realismu jakýmisi zadními dvířky. Pěkně čelem vpřed, vrhnout se do této poslední, i když dnes překonané skutečnosti je nutno, a houštinou tzv. moderního umění dostat se vpřed."[176] Tyto diskuse o postavení moderního umění v socialistické společnosti rázně uzavřel ministr informací Václav Kopecký v referátu *Marxisticko-leninská výchova*[177] na IX. sjezdu KSČ 25.–29. května 1949, když byl tento příspěvek vyhlášen ústředním výborem sjezdu za základní linii směrodatnou pro všechny kulturní pracovníky. Spolu s vyhlášením za jedině platnou takovou metodu uměleckého tvoření, která se opírá o marxismus-leninismus a o socialistické pojetí umělecké tvorby, vyzval Václav Kopecký ve svém referátu všechny „umělecké pracovníky" k potírání formalismu a odsuzování všech forem nerealistického umění.

Naopak za moderní umění se postavil Karel Teige ve studii *Pokus o názvoslovnou a pojmoslovnou revisi realismu a formalismu*[178] z roku 1950. Podle autorů antologie *České umění 1938–1989*[179] je tato rozsáhlá studie v té době jedinou precizně formulovanou a přímou kritikou socialistického realismu. Byla formulována autorem, který vždy deklaroval materialistický světový názor a s metodou socialistického realismu seznamoval české prostředí už bezprostředně v první polovině třicátých let. Upozorňuje na nutnost přesněji definovat oba pojmy, které jsou zmiňovány v mnoha dobových textech a obvykle dávány do protikladu – realismus a formalismus. Připomíná proměnlivost významů těchto pojmů v čase a obhajuje impresionismus a kubismus jako radikální polohy realismu. Mimo jiné také upozorňuje, že se malířské projevy socialistického realismu opírají o akademickou malbu devatenáctého století a nikoliv o autentický realismus

[176] Zdeněk Nejedlý, O realismu pravém a nepravém, *Var*, 15. 7. 1948, č. 8, s. 225–232.
[177] Václav Kopecký, Marxisticko-leninská výchova. (Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 138–140).
[178] Ve své době zůstala studie pouze v rukopise. Poprvé publikováno: Vratislav Effenberger (ed.), Karel Teige. Vývojové proměny v umění, NČSVU, Praha 1966, s. 14–65. První kapitola *Realismus* byla publikována v antologii Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001.
[179] Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 104.

Courbetův, Chardinův, Halsův nebo Veermerův. Studie je nejen podrobnou obhajobou moderního umění, ale také výraznou, systematickou kritikou socialistického realismu.

Přestože po únoru 1948 došlo postupně ke změně organizačních a ideových základů fotografie, myšlenková změna nebyla nikterak náhlá. V české teorii fotografie v tomto období ještě doznívají výrazné názory předchozích třicátých a čtyřicátých let. Neujasněnost postavení umění v nové společnosti umožňuje paralelní přežívání mnoha myšlenkových a uměleckých proudů. Publikovány jsou poslední texty Eugena Wiškovského,[180] Karla Teigeho[181] i články Jiřího Jeníčka, které rozvíjejí podněty avantgardy. Také Václav Jírů v roce 1949 v knize *Zrcadlo života*[182] zveřejňuje jak pracovní snímky, tak především ženské akty „v přirozeném" prostředí a „přirozené" činnosti, při oblékání, hygieně, v přírodě nebo u vody. I když samotný pojem socialistický realismus není v textu zmíněn, pozdější horlivý zastánce socialistického realismu zde cituje Černyševského, Gerasimova, Reimana a zdůrazňuje, že fotografie musí pomáhat ušlechtilým ideám.

Výtky vůči avantgardní fotografii jsou spíše agitační povahy. Bez podrobnější analýzy se nejčastěji soustředí na tři oblasti: Jednak na spjatost moderního umění s buržoazní společností. Za druhé je moderní fotografii vytýkán formalismus, což je označení pro nekladení důrazu na obsah, chybějící ideovost i pro soustředění se na experiment: *„Forma má být jasná, srozumitelná, realistická, zbavená efektů a deformací, v kterých si libovala měšťácká, formalistická fotografie.*[183] Tyto principy se promítly i do živnostenské fotografie, jak vyplývá ze stanov soutěžních podmínek: *„Při hodnocení nové fotografie vylučujeme ze soutěže všechny fotografie bezobsahové s tendency popisnou, upomínkovou, abstraktní tj. nepřirozenou, dekorativní a formalistickou."*[184] A do třetice se zaměřují dobové výtky vůči

[180] Eugen Wiškovský, K psychologii fotografického účinu, *Fotografie,* 1948, č. 1, s. 1–3; Eugen Wiškovský, Cesty k motivu, *Fotografie*, 1948, č. 5, s. 49–51.
[181] Karel Teige, Cesty československé fotografie, *Blok II*, 1948, příloha P, s. 77–82 a Karel Teige, Foto a umění. Odpověď M. Billovi, *Blok* II, 20. 4. 1948, č. 6, s. 177–178.
[182] Václav Jírů, *Zrcadlo života,* Sfinx, Praha 1949.
[183] František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Osvěta, Praha 1952, s. 36.
[184] *Návrh na vypracování soutěžních podmínek pro mezipodnikovou socialistickou soutěž pro rok 1954*, zápis ze schůze družstva *Fotografia* v Olomouci, Praha, 3. 11. 1954.

avantgardní fotografii na údajnou nečeskost těchto principů. Především je zdůrazňován německý původ nové věcnosti, což dopadalo na úrodnou půdu protiněmeckých nálad poválečného Československa.

V roce 1949 v *Československé fotografii* publikovaný dopis Jiřího Jeníčka[185] k III. celostátnímu sjezdu fotografických pracovníků je jedním z mála otištěných textů, které se sice nestaví otevřeně do opozice k socialistickému realismu, ale přináší výzvu k pluralitě, otevřenosti a dokonce obhajuje i experiment. Mimo jiné také hájí předchozí činnost *Československého svazu klubů fotografů amatérů*. Publikovaný dopis je o to důležitější, že přináší hlas přímo z vnitra amatérské obce, od respektovaného a hojně publikujícího protagonisty české amatérské fotografie. Ještě konkrétnější je v článku *O obsahu, formě a komposici,*[186] kde vysoce hodnotí experimentální tvorbu avantgardního umělce Lászla Moholy-Nagye, pro „vyrovnanost obsahu a formy“ vyzdvihuje novou věcnost Alberta Rengera-Patzsche a podobně jako další avantgardní autoři negativně hodnotí piktorialismus. Inklinace k moderní fotografii se vedle osobních životních těžkostí nejspíše podepsaly na tom, že veřejně činným se Jiří Jeníček znovu stává až v druhé polovině padesátých let, kdy přispěje k postupnému revidování postulátů socialistického realismu, rozšíření tématické škály oficiálně prezentované fotografické tvorby a rehabilitaci části meziválečné avantgardy.

Zatímco ve třicátých letech autor řady avantgardních snímků Václav Jírů se v nejdogmatičtějším období první poloviny padesátých let distancuje od své avantgardní minulosti, meziválečný organizátor a teoretik levicového avantgardního filmu a fotografie Lubomír Linhart ji i v této době neopomene hájit. Už v článku *Živé problémy nové fotografie*[187] publikovaném v roce 1952 v *Nové fotografii* připomíná hnutí sociální fotografie a spolupráci těchto autorů s Jaromírem Funkem nebo Eugenem Wiškovským. Kromě toho zde vyzdvihuje tvorbu Josefa Sudka a Jaromíra Funkeho a interpretuje jejich tvorbu jako hledání cesty od *„vývojem překonané formy, která je sváděla až*

[185] Jiří Jeníček, Dopis k III. celostátnímu sjezdu fotografických pracovníků, pořádanému ve dnech 13. a 14. listopadu 1948 v Brně, *Československá fotografie*, 1949, č. 5, s. 72.
[186] Jiří Jeníček, *O obsahu, formě a komposici, Československá fotografie*, 1949, č. 7–8, s. 93–98.
[187] Lubomír Linhart, Živé problémy nové fotografie, *Nová fotografie*, 1952, č. 5, s. 49–50.

k formalismu", která je nakonec dovedla až k realistickému pojetí fotografie. V dalším článku *Společně k socialistické fotografii,*[188] který byl částí projevu k první společné výstavě členů ÚSČSVU v paláci Dunaj v Praze, opakuje mnohé myšlenky z předchozího textu, ale mimoto zdůrazňuje nutnost inspirovat se sovětskou fotografií a negativně hodnotí přežívání prvků formalismu a kosmopolitismu, i popisnost fotografií s jednostranností a monotónností zobrazovaných témat.

Jednoznačná obhajoba meziválečné avantgardní fotografie, důrazu na experiment, fotogramů a dalších specificky fotografických technik, zazní v roce 1957 v článku Ludvíka Součka *Několik poznámek k perspektivám československé fotografie.*[189] Spolu s následnou diskusí, kterou na stránkách *Československé* fotografie vyvolá, včetně obhajoby tvorby Františka Drtikola od Jiřího Jeníčka, jej můžeme považovat za definitivní přijetí avantgardy po mnoha útocích v první polovině padesátých let. Ne náhodou se tato rehabilitace kryje s přijetím umírněného modernismu jako jednoho z hlavních proudů umění v Československu.

Měkké formy socialistického realismu

> *„Sudek ovšem ani při svých formalistických recidivách nemůže v sobě současně zapřít toho vášnivého obdivovatele a objevovatele Prahy, jejích krás a krás české i moravské země. (…) Realismus v Sudkově tvorbě se mu stal typickým projevem, a i když byl nejednou samotným Sudkem v sobě popírán, tryskal vždy za čas s novou a větší silou. Přes všechny zákruty, omyly a bloudění a nejednou i vlastní protestování je Sudek výrazným realistickým umělcem fotografie, ať si to chce nebo nechce přiznat a ať to zakrývá nebo ne. Sudek se nikdy nechce zrazovat a v domnění, že*

[188] Lubomír Linhart, Společně k socialistické fotografii, *Nová fotografie*, 1952, č. 12, s. 134–135.
[189] Ludvík Souček, Několik poznámek k perspektivám československé fotografie, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 14–15.

> *by propadl konvenci, přizpůsobení, zevšednění, že by ztrácel to poetické ve své tvorbě, nejednou se i bludně vrací, aby si ověřil svou cestu.“*
> (Lubomír Linhart, 1955)[190]

Ale i po odmítnutí některých radikálních důsledků prosazování dogmat socialistického realismu na československou kulturu na zasedání ÚV KSČ v prosinci 1953 zůstává socialistický realismus nadále hlavním programem státem podporovaného přístupu k umění, i když se jeho projevy přesouvají do měkčích forem. Také dříve vytčené požadavky na fotografii se nemění, jak ostatně uvádí i František Doležal ve své sebekritice: *„Pro fotografické pracovníky v současném vývoji československé fotografie to znamená: 1. Učit se nikoliv dogmaticky, ale tvořivě z velkého příkladu sovětské fotografie. 2. Vytvořit z fotografie mocný agitační a propagandistický prostředek, mobilizující všechen lid do každodenního nadšeného boje za výstavbu socialismu…“*[191]

V článku *Poznámky k otázce umění fotografie*[192] obhajuje Lubomír Linhart, pravděpodobně poprvé a jako vůbec první v padesátých letech, formu a její závažnost v umění. Nekompromisně odsuzuje formalismus, ale zastává se tzv. „předválečných formalistů", kteří se už tehdy spolu s ním angažovali v Levé frontě. *„Formalismus v kapitalistické společnosti je antikonvenční a individualistickou, v podstatě protiburžoazní revoltou. Je revoltou proti služebičkování umění... V socialistické společnosti nemá již taková revolta jakéhokoliv opodstatnění.“* Celý článek předesílá Linhart jako poznámky ke vstupní kapitole knihy *Cesta k nové fotografii − od fotografie vůbec k fotografii socialistické*. Kniha, která mohla mít vzhledem k otevřeným Linhartovým názorům pozitivní dopad na teorii i fotografickou praxi té doby však nikdy nevyšla a nevím, zda byla vůbec napsána.

---

[190] Lubomír Linhart, Mistr české fotografie Josef Sudek, in*: Josef Sudek. Fotografie,* SNKLHU, Praha 1956.
[191] František Doležal, O další rozvoj čs. fotografie, *Československá fotografie,* 1954, č. 2, s. 14.
[192] Lubomír Linhart, Poznámky k otázce umění fotografie, *Československá fotografie,* 1953, č. 11. s. 135−136.

V roce 1953 publikuje Ján Šmok v časopise *Československá fotografie* sérii článků, které jsou podstatným a leckdy i odvážným přínosem k dobové teorii fotografie[193]. V hrubých rysech už zde nastiňuje pojetí fotografie, na kterém bude ještě dlouhodobě pracovat v příštích letech. Články, spolu se seriálem *Základní problémy fotografie,* otiskovaným na pokračování na stránkách *Československé fotografie* v roce 1962, vytvořily základ Šmokovy pozdější teorie sdělování (angelmatiky) a pro práci *Obecná teorie umění* z roku 1964. Z některých těchto statí jsem již citoval v kritice Doležalových názorů. Šmok si v těchto článcích klade za cíl obhájit uměleckost fotografie z pozic marxismu, stručně vyložit marxistické pojetí umění a pojmů, jež se vztahují k fotografické tvorbě, a na jejich základě se v intencích socialistického realismu pokusit vypracovat ucelený, přehledně kategorizovaný systém teorie fotografie. Za základní výrazový prostředek fotografie zde označuje *„fotografický vid“*, fotografii člení výlučně na uměleckou a na neuměleckou. Umělecká fotografie je podle Šmoka fotografické umění, tvořící samostatný umělecký druh, využívající vlastností fotografického procesu k vytváření uměleckých obrazů, k zdůrazňování podstatného na jevech jedinečných, a k vyjádření společenských vztahů člověka uměleckých obrazem.

Sérii článků Ján Šmok zahájil textem *Konec strašidel*, ve kterém jako jeden z prvních vedle Lubomíra Linharta upozornil na mnohé negativní důsledky dogmatického prosazování principů socialistického realismu do fotografické praxe. Názvem je míněn socialistický realismus, který se stal *„strašákem na nehodné dětičky“*. Většina textu je ale věnována obecnější teorii sdělování a hledání imanentních výrazových prostředků fotografie.

Zásadním příspěvkem k pochopení dobové fotografické teorie i praxe a chápání zásadního dobového pojmu „typizace“ je článek *Typisace ve fotografii* nebo pozdější diskusní příspěvek *K portrétu ve fotografii.*[194] Typičnost je v tomto pojetí základní podmínkou realistického odrazu života v uměleckém díle. Rozlišuje užší pojem „typ“, který označuje obecně typickou postavu díla (vymyšlenou osobu) a pojem „typické“, který se vztahuje na typické obrazy dějů, prostředí, krajiny, avšak typickým obrazem není vytvoření typu ve smyslu

[193] Ibidem, s. 27.
[194] Ján Šmok, K portrétu ve fotografii. (Diskusní příspěvek), *Československá fotografie,* 1956, č. 6, s. 65.

„horník“, „svazák“ atd. Typizací chápe postižení podstatných vlastností tvořících odraz zákonitostí panujících v rámci nějakého druhu, oproti charakterizaci, která je pouhým výčtem vlastností, aniž by se tak jev či postava staly pravdivým obrazem života. *Socialistický realismus ve fotografii,*[195] jak nazval Ján Šmok poslední ze série textů publikovaných v této době na stránkách *Československé fotografie*, můžeme považovat za jeden z nejpropracovanějších pokusů, jak aplikovat socialistický realismus do oblasti fotografie bez Doležalova nebo Čihákova rigidního dogmatismu. Ján Šmok se zde zabývá vztahem obsahu a formy, problémům realismu v umění, typičnosti. Zdůrazňuje národní charakter socialistického umění a tím se pokouší popřít, že by byl socialistický realismus mocensky importován ze Sovětského svazu.

Od roku 1954 a ještě intenzivněji od roku 1956 dochází k pozvolnému „tání“. Většina teoretiků socialistického realismu se vrací k širokému a tolerantnímu chápání umění, které ostatně ve svých článcích načrtl Ján Šmok nebo Lubomír Linhart už v roce 1953.

Kniha Václava Jírů *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii*[196] je jednou z nejpříkladnějších a nejrozsáhlejších českých prací těchto let, která pojednává o uplatnění teoretických názorů socialistického realismu ve fotografické praxi. Kniha není receptářským kompendiem, ale skutečně nabádá ke tvůrčímu přístupu k fotografii. Obhajuje formální stránku fotografie, propaguje práci s výřezem a velký důraz klade na užití dosud opomíjených teleobjektivů. Především se ale pokouší o vůbec první zhodnocení československé fotografie socialistického realismu, ve kterém vyzdvihuje předválečnou tradici socialistické fotografie. Léta 1945−1948 hodnotí jako období přerodu, hledání nových cest realistického fotografického výrazu. Současnou nedostatečnost výsledků zdůvodňuje neschopností zbavit se vlivů kosmopolitismu a nedostatečnou ideovou výbavou.

Ve třetím čísle *Československé fotografie* v roce 1956 byl uveřejněn překlad článku francouzského autora Marcela Corny. Jedná se o vůbec první informaci o Steichenově výstavě *The Family of Man*, překládané zde ještě opisem jako *Velká rodina lidí*. Již v následujícím čísle vychází rozsáhlý článek

[195] Ján Šmok, Socialistický realismus ve fotografii, *Československá fotografie*, 1954, č. 4, s. 39−41.
[196] Václav Jírů, *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii,* Orbis, Praha 1954.

Abe Čapka *Lidská rodina,* s citacemi katalogu a nejrůznějších proslovů k zahájení této výstavy. V našem prostředí byla považována za velké vítězství realismu a myšlenek blízkých, ne-li zcela totožných se socialistickým realismem. Úspěch *Lidské rodiny* se později plně projeví na první celostátní výstavě fotografií v roce 1958.

K šedesátinám Josefa Sudka vyšla v roce 1956 jeho první monografie, připravená Lubomírem Linhartem, už mezi válkami aktivním levicově orientovaným teoretikem filmu a fotografie, mimo jiné také vedoucím Film-foto skupiny Levé fronty. Poměrně rozsáhlý Linhartův text,[197] datovaný říjnem 1955, je velice výstižným dokladem myšlení o fotografii v padesátých letech, snaze aplikovat na toto dílo metodu socialistického realismu, i pozoruhodným prvním pokusem zasadit Sudkovu tvorbu do kontextu ostatního umění a určit hodnotová měřítka a zásadní milníky v jeho díle. S některými Linhartovými interpretacemi bychom se ztotožnili možná i dnes, přesto je jeho nazírání Sudkova díla poměrně značně odlišné od pozdějších studií Jana Řezáče, Anny Fárové, Zdeňka Kirschnera, Antonína Dufka, Vojtěcha Lahody a dalších autorů. Zatímco následní interpreti usilují vyložit Sudkovo dílo zevnitř, tedy vnímají jej jako kvalitativně nové zhodnocení fotografie, které přináší řadu nových podnětů i myšlení o fotografii, Linhart se jej snaží naroubovat na nepřekročitelné dobové postuláty. Uplatnění vulgárně sociologizujícího pojetí marxismu na výklad Sudkova díla názorně ukazuje dobová myšlenková omezení. Žonglování s pojmy realismus-idealismus ukazuje, jak tyto pojmy ztratily vývojovou vazbu a staly se pouhým nástrojem normativního ideologického hodnocení.

Lubomír Linhart patřil k umírněnějším protagonistům dobových teoretických diskusí, projevoval rozsáhlou obeznámenost s dobovou domácí i světovou fotografií a se Sudkem jej spojovalo dlouholeté přátelství. Přesto je jeho text rozporuplným dobovým dokumentem o aplikaci metody socialistického realismu na konkrétní autorskou tvorbu. Linhartův výklad přibližuje široký rejstřík dobových diskusí: Začíná polemikou, zda může být fotografie uměleckým dílem, podrobně se věnuje sporu o „realismu“ nebo

[197] Lubomír Linhart, Mistr české fotografie Josef Sudek, in*: Josef Sudek,* SNKLHU, Praha 1956, s. 9–45.

formalismu v umění, zdůrazňuje angažovanost umělce ve společnosti, až po náhled na dobové demagogické znásilňování umělecké tvorby, schematické pohledy, všech zápasů a omylů při hledání tzv. „Nové fotografie“, jak byl dobově socialistický realismus ve fotografii označován. Mimo jiné se zde ale také zastává avantgardního umění, které ve třicátých letech pomáhal propagovat.

V první publikované recenzi na Sudkovu monografii opakuje Václav Jírů Linhartovu tezi Bildungsromanu o Sudkově romantickém a avantgardním sejití z cesty, ale *„…silná láska k rodné zemi a Praze, člověku a kráse jej vždy vrátily na správnou cestu.“*[198] Větší část textu je věnována oslavě osobnosti Josefa Sudka podporující narůstající romantické mýty o něm. Jako hodnotu Jírů několikrát zdůrazňuje technické mistrovství. Jírů v této recenzi také vysoce hodnotí grafickou úpravu Františka Tichého, redakční uspořádání Josefa Proška i *„převážně dobrý hlubotisk Impressy“*. O textu Lubomíra Linharta nemluví, ale z kontextu vyplývá, že jej četl. Konkrétní reakce na Linhartovu interpretaci Josefa Sudka zazněla jedině od Ludvíka Součka v často uváděné stati *Několik poznámek k perspektivám československé fotografie.* Recenzent Linhartův text chválí, ale současně přece jen obhajuje Sudkovu linii experimentálnější tvorby vycházející z hnutí meziválečné avantgardy a *„tvořících jednu z nevynechatelných příček žebříku, po kterém stoupal…“.*[199]

[198] Václav Jírů, Josef Sudek – fotografie, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 5.
[199] Ludvík Souček, Několik poznámek k perspektivám československé fotografie. Výzva k diskusi, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 14–15.



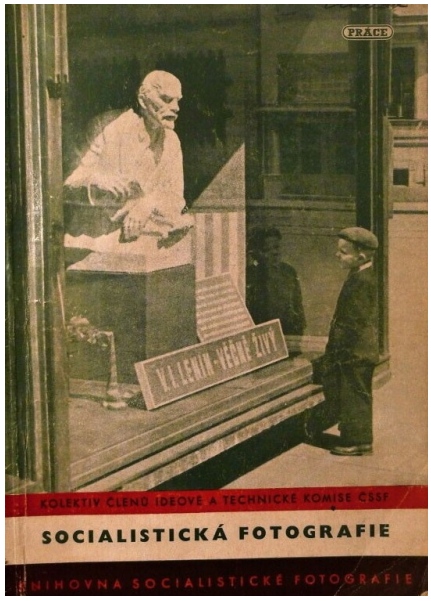
Československá fotografie, č. 1, 1950



Václav Jírů, *Zrcadlo života*, 1949



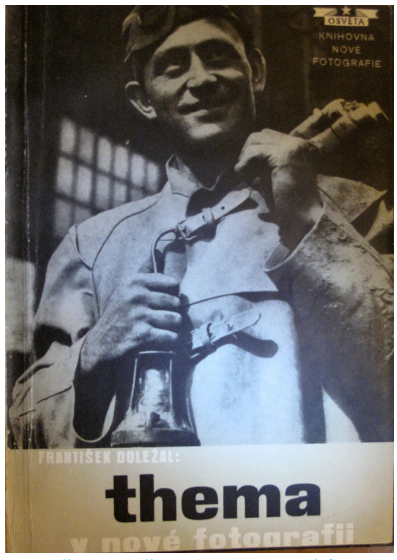
Nová fotografie, č. 6, 1952



Socialistická fotografie, 1951



Československá fotografie, č. 2, 1954



František Doležal, *Thema v nové fotografii*, 1952

1956—1968

Fotografie 1956–1968

Tiché dny socialistického realismu

Krotká moderna

Český informel

Obhajoba fotografie jako média umění

Fotografie 1956–1968

> *„Jaká je tradice naší fotografie? V čem je její největší síla i její největší slabost? Kupodivu, odpověď je stejná, jako kdybychom položili tutéž otázku o tradici naší literatury, našeho divadla, filmu či výtvarnictví. V čem je naše umění nejosobitější, nejsvébytnější a tedy i nejsvětovější? V lyrice. V silném lyrickém citu.“*
> (Jaroslav Boček, 1962)[200]

Druhá polovina padesátých let a léta šedesátá byla pro československou fotografii dobou neobyčejně příznivou. Někteří autoři při zpětném hodnocení hovoří o „renesanci fotografie“.[201] Toto období obvykle provázené přívlastky „tání“, „uvolňování“, „konce kultu osobnosti“ atd. bylo provázeno vznikem řady kulturních časopisů a bouřlivého rozvoje všech oblastí fotografické činnosti. Jako by se fotografii poprvé dostalo z nejvyšších míst svolení být „uměleckým médiem“, i když je oficiálně vřazena mezi užitá umění a vyzdvihována především v souvislosti s amatérským hnutím. Toto vzedmutí úzce záviselo na míře uvolnění poměrů v československé politice a kultuře.

Do roku 1958 se datuje počátek vydávání edice *Umělecká fotografie* ve Státním nakladatelství literatury, hudby a umění, pozdějším Odeonu. Vydáním monografie Henriho Cartier-Bressona připravené Annou Fárovou[202] vzniká tradice malých monografií, v níž postupně až do zániku v roce 1991 vyšlo 46 svazků tvorby domácích i zahraničních autorů. Vedle této malé edice se ale nepodařilo naplnit zamýšlenou velkou řadu, ze které vyšla jen Linhartova monografie Josefa Sudka. Velký význam pro prezentaci české fotografie v zahraničí, ale bez hlubšího významu pro poznání české fotografie u nás, mělo vydání profilů deseti českých fotografů v nakladatelství Artia.[203]

---

[200] Jaroslav Boček, Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, *Kultura*, 7. června 1962, č. 23, s. 3.
[201] Například Karel Dvořák, Proměny a obzory. Kapitoly o československé fotografii 1., *Československá fotografie*, 1970, č. 1, s. 13.
[202] PhDr. **Anna Fárová** (1. 6. 1928 – 27. 2. 2010), historička umění. V letech 1970-1976 zaměstnána jako kurátorka sbírky fotografie v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, zároveň v letech 1970–1976 externě vyučovala na FAMU. Autorka kurátorských výstav, řady monografií a textů o české fotografii a o autorech z okruhu agentury Magnum Photos.
[203] Jan Řezáč (ed.), *Černobílá paměť,* Artia, Praha 1961.

V této době vrcholí profesní působení Rudolfa Skopce,[204] kterého můžeme bez nadsázky považovat za prvního českého historika fotografie. Soustředil se především na sledování historie technologie fotografického média a volil k tomu archivářský přístup opírající se především o písemné prameny a ilustrativní materiál ze své rozsáhlé sbírky. Jeho nejrozsáhlejší a dnes také nejznámější prací je kniha *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku* vydaná v roce 1963.[205] V této rozsáhlé syntetické práci je kladen důraz na vývoj a proměny fotografické techniky, které jsou přibližovány prostřednictvím rozsáhlé obrazové dokumentace a krátkých textů. Důraz je kladen na časový odstup, vzdálenější historie je líčena podrobně, nedávným událostem se dostává skrovnějšího místa. V koncepci vyprávění o dějinách fotografie se zde Rudolf Skopec přidržuje přístupu starších prací, z nichž pro něj mohly být inspirací například dějiny fotografie od Josefa Maria Edera,[206] Georgese Potonniéeho[207] nebo Raymonda Lécuyera,[208] které přistupují k tématu s erudicí přírodních věd a dějiny fotografie líčí pozitivisticky jako postupný vývoj vynálezů v oblasti fotochemie, optiky a mechaniky. Platí pro ně metodologické hodnocení Jaroslava Anděla: *„Starší práce přistupují k fotografii z hlediska techniky a vědy, zabývají se převážně technickým vývojem fotografie. …od sebe nejsou rozlišovány dějiny fotografie jako dějiny techniky a*

[204] **Rudolf Skopec** (7. 8. 1913 – 18. 7. 1975), fotograf, filmař, redaktor, pedagog na Státní grafické škole v Praze a později i na FAMU. Jeden z prvních českých historiků a sběratelů fotografie. Ve své rozsáhlé publikační činnosti v příručkách, katalozích a článcích se soustředil především na technologickou stránku fotografie. Z dalších rozsáhlejších děl připomeňme knihu *Sto let fotografie*, E. Beaufort, Praha 1939, která je stručným přehledem dějin fotografie v datech a obrazech, *Ohlas vynálezu a rozvoje fotografie v českém tisku a soupis české literatury o fotografii a filmu vydané od roku 1863 do 1. února 1941,* Prometheus, Praha 1941; *Dějiny fotografie 1839–1914*, katalog, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1964; *Staří mistři české fotografie,* Fotoodbor Klubu kultury ROH, Přelouč 1965; *Dějiny fotografie, 2. díl,* skripta FAMU, SPN, Praha 1970; nebo monografii věnovanou Nadarovi (Rudolf Skopec, *Nadar. Robert Felix Tournachon – fotograf, vzduchoplavec, spisovatel*, SNKLHU, Praha 1960). Přinejmenším od roku 1958 také usiloval vzbudit snahy o vytvoření specializované fotografické sbírkové a výstavní instituce, viz. např. Rudolf Skopec, Budeme mít muzeum fotografie? *Československá fotografie*, 1958, s. 113 nebo Rudolf Skopec, Fotografická galerie, *Československá fotografie,* 1962, s. 152.

[205] Rudolf Skopec, Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Orbis, Praha 1963.

[206] Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, W. Knapp, 1905; Halle 1932.

[207] Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paul Montel, Paris 1925.

[208] Raymond Lécuyer, *Histoire de la Photographie*, Baschet et Cie, Paris 1945.

přírodních věd od dějin fotografie jakou součásti dějin vizuální kultury a dějin umění. I ty nejlepší práce… se většinou spokojí s konstatování faktů, málokdy se odváží jejich interpretace a hodnocení, sledování dějinných vztahů a souvislostí. Tento přístup spolu se zmíněnou metodologickou konfuzí má za následek izolaci fotografie z kulturně společenského kontextu…"[209]

Pro poznání proměn světové fotografické tvorby měly ještě větší význam *Malé dějiny fotografie*, které napsal Jaroslav Boček a byly vydány v roce 1964 jako příloha oblíbeného časopisu pro mládež *Mladý svět*.[210] Chronologicky uspořádaný popularizační výklad poskytl základní vhled do dějin světové i československé fotografie. Jaroslav Boček v něm kladl důraz na starší období, ale současně oproti krátce předtím vydaným dějinám Rudolfa Skopce přináší přesun od důrazu na proměny fotografické techniky a technologií záznamu obrazu k proměnám uvažování o fotografii a různorodosti modelů vidění. Překvapí zde ale značně neproporční důraz na starší období, dvěma posledním desetiletím, tedy proměnám fotografie po II. světové válce, je ve studii věnována závěrečná půlstránka. Svým neadektvátním rozsahem, rozhledem po světové scéně i svým hodnocením aktuálních proudů vypovídá o tehdejší malé dostupnosti relevantních informací.

V roce 1958 je na krátký čas opět obnovena tradice ročenek, vychází *Fotorok 1958* a *1959*. Ve stejném roce 1958 bylo v nakladatelství TEPS zahájeno vydávání čtvrtletníku *Fotografie*, iniciovaného a vedeného šéfredaktorem Václavem Jírů. Krátce na to byl přejmenován na *Revue Fotografie*[211] a od roku 1960 přešel pod nakladatelství Odeon. V nejlepších

[209] Jaroslav Anděl, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1978, s. 9.

[210] Jaroslav Boček, *Malé dějiny fotografie*. Příloha časopisu Mladý svět, 1964.

[211] ***Revue Fotografie*** (1957–1994). Časopis založil a v letech 1957-1970 redigoval Václav Jírů, později byla dlouholetou vedoucí redaktorkou Daniela Mrázková. První ročník byl vydán v roce 1957 pod názvem *Fotografie. Odborný sborník profesionální fotografie* Tiskovou, ediční a propagační službou Ministerstva místního hospodářství. Podle informace v editorialu byl určen pracovníkům v profesionální i jiné zakázkové fotografii. V roce 1958 došlo k přesunu od sborníku k *Odborné revue profesionální fotografie*, která byla vydávána jako čtvrtletník. Ještě později byl podtitul změněn na *revue výtvarné fotografie* a zaměření se přesunulo na volnou tvorbu. Oproti *Československé fotografii* soustředěné na hnutí amatérské fotografie, organizační činnost i techniku, bylo *Revue Fotografie* orientováno výhradně na medailony fotografů a teoretické texty o fotografii. Testy a články o technice se zde neobjevují. Šéfredaktory časopisu postupně byli: Václav Jírů (1957–1970), Josef Novák (jen odpovědný redaktor, 1971–1972), Daniela Mrázková (1972–1977), Jiří Heger (1978-1980), Josef Mašín

letech zde byl vydáván s anglickou a ruskou verzí. Jak uvádí Antonín Dufek, v Sovětském svazu to byl zdaleka nejlepší fotografický časopis, bohužel ruská verze negativně ovlivňovala verzi českou.[212] V roce 1963 ještě vzniká časopis *Výtvarnictvo, fotografia, film,*[213] ale fotografii byl někdy dáván prostor i ve *Výtvarné práce* a *Výtvarném umění* a především v kulturních časopisech jako *Literární noviny, Kultura, Plamen* nebo *Světová literatura.* Na pražské FAMU vzniká v roce 1960 samostatný fotografický obor. Při státních uměleckých institucích jsou zřizovány specializované fotografické sbírky, v roce 1962 v Moravské galerii v Brně, o rok později ve Slezském muzeu v Opavě a konečně i v roce 1970 po opětovném osamostatnění v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze. Fotografii ale sbíraly obě instituce už dříve.

Od roku 1956, a především v následujícím roce, si časopis *Československá fotografie* stále více všímá toho, co se děje ve světě. Úspěch výstavy *Lidská rodina*, přestože se k nám dostala jen prostřednictvím katalogů a několika přetištěných fotografií, se stala popudem k zájmu o světové humanisticky orientované dokumentaristy, u nichž je v místních dobových intencích pochopitelně ceněna realističnost a zájem o člověka, především pracujícího a strádajícího.[214] Ze stejného hlediska je vysoce ceněna americká reportážní fotografie, při jejím publikování je jí vytknut jen „*malý třídní postoj*". Odsuzována je naopak většina západní produkce v oblasti výtvarné

(1980–1981), Vít Suchý (1982–1985), Petra Frankeová (1986–1990), Otakar Gembala (1990–1991) a Josef Moucha (1992–1994). Po většinu období můžeme revue charakterizovat jako nejlepší poválečný fotografický časopis v Československu, co se týká velkého formátu A4+, kvality portfolií českých i zahraničních autorů i co do grafické úpravy.

[212] Antonín Dufek (ed.), *Česká fotografie 1939–1958 ze sbírek Moravské galerie,* Moravská galerie, Brno 1998, s. 10.

[213] ***Výtvarníctvo, fotografia, film*** (1962–1991). Časopis vycházel v roce 1962 jako zvláštní vydání časopisu *Ľudová tvorivosť*, od roku 1963 vydáván samostatně nakladatelstvím Osveta jako dvojměsíčník, od roku 1968 už vycházel jako měsíčník s podtitulem *mesačník pre amatérske výtvarníctvo, fotografiu a film*, od roku 1979 jako *mesačník pre zaújmovú umeleckú činnosť* a ještě později jako *časopis pre súbory a krúžky ľudovej umeleckej tvorivosti*. Publikovala zde řada českých autorů, jako např. Petr Tausk, Ján Šmok, Antonín Dufek, Vladimír Birgus, Martin Hruška aj. Dlouholetým šéfredaktorem byl Jaroslav Čiljak.

[214] Ludvík Baran, Brassaï, *Československá fotografie*, 1956, č. 6, s. 65. Anna Fárová, Setkala jsem se s Henri Cartier-Bressonem, *Československá fotografie*, 1958, č. 7, s. 76 aj. O výstavě *Family of Man* bylo poprvé referováno v článku Marcel Corna, Velká rodina lidí, *Československá fotografie*, 1956, č. 3, s. 28 a obsáhle Abe Čapek, Lidská rodina, *Československá fotografie,* 1956, č. 4, s. 50.

fotografii pro formální práci s technickými prostředky. Naši teoretikové jsou proti neostrosti, barevným fotogramům, přehnanému kladení důrazu na symboličnost a na světelné atmosférické efekty, než na dílo samé.

Poté, co byla v říjnu 1956 na konferenci Svazu československých výtvarných umělců otevřeně proklamována svoboda projevu, nabádáno k zakládání tvůrčích skupin a dokonce schváleny nové stanovy, které znovu umožnily jejich zakládání, se jako první této možnosti chopila skupina *Máj* a záhy i do té doby neoficiální skupina *Trasa*. V zakládacím dopise zaslaném Ústřednímu výboru Svazu Československých výtvarných umělců se skupina přihlásila k dílu Václava Špály, Bohumila Kubišty, Rudolfa Kremličky, Otty Gutfreunda a Jana Štursy a požádala o výstavní prostor, kde by se mohla společně představit.[215] V roce 1963 se jako jediný fotograf stává členem skupiny Jan Svoboda, který se také o rok později, společně se svou první ženou Julií Svobodovou účastní výstavy skupiny Máj v Nové síni v Praze.

Jestliže prohlášení a požadavky výtvarných skupin z té doby se z dnešního pohledu zdají krotké, ještě umírněnější byly proklamace a činnost tehdejších uměleckých fotografů. Skupina DOFO (nebo též DoFo) vznikla září 1958 v Olomouci a svou činnost rozvíjela do roku 1967 a poté krátce v roce 1975. Po opětném povolení skupinových aktivit po polovině padesátých let byla první fotografickou skupinou při SČSVU a ztělesňovala tak obrodu fotografické tvorby v těchto letech. Jak uvádí Antonín Dufek: *„S příkladem DOFO se musely vyrovnat všechny další skupiny.“*[216] Za určitý manifest skupiny je považován krátký text, který zveřejnili v katalogu své druhé výstavy v prosinci 1959:

„DOFO – značka, kterou si dala malá skupina olomouckých fotografů při Krajském domě osvěty do štítu nejen proto, že je dnes utváření skupin v módě, ale především proto, aby vyjádřila snahu po uskutečnění společného

[215] Zakládací dopis sepsaný Františkem Dvořákem a Ladislavem Dydkem je uchován v archivu hlavního teoretika skupiny Františka Dvořáka, přetištěn byl v katalogu vydaném k první společné výstavě*: Tvůrčí skupina Máj 57/Mladé umění,* Obecní dům, Praha, červen 1957 a faksimile dopisu publikována v: Jiří Ševčík − Pavlína Morganová − Dagmar Dušková, *České umění 1938−1989. Programy / kritické texty / dokumenty*.,Academia, Praha 2001 a v Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010.

[216] *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, Argo, Praha 1993, s. 428−429.

cíle, přičemž jméno jednotlivcovo ustupuje do pozadí ve prospěch společné myšlenky.

Dům Osvěty – Fotografové Olomouce, nebo chcete-li DObrá FOtografie. Zatím jen čtyři písmena, která, pokud síly stačí, by se chtěla stát pojmem. Z velkého společného zájmu jen několik střípků zrcadla nastaveného době, střípků, které tu a tam zachycují několik okamžiků současnosti, viděné různýma očima.

Ale je tu láska k věci a touha diváka zastavit, přimět ho k pohledu a zahloubání.

Jestliže se toto někde podaří, bude to pro nás velkým povzbuzením. / DOFO"[217]

Obecný text víceméně jen oznamuje, že zde skupina je a že se její členové hlásí pod kolektivní signaturu. Bližší program nikdy nepublikovali. Úlohu teoretika skupiny plnili v různých letech Slavoj Kovařík, Václav Zykmund a občas píšící Vilém Reichmann.

Hodnocení soudobé tvorby – Velkou pozornost si zaslouží sledovat, jak byl aktuální stav fotografie hodnocen současníky. V roce 1957 u příležitosti výstavy československé fotografie v SSSR, tehdy největší československé fotografické přehlídky v zahraničí, na které se také velkou měrou organizačně podílel, hodnotí Lubomír Linhart úroveň fotografie po roce 1948. Poněkud nadneseně tvrdí, že byla *„znovu nesporně prokázána světová úroveň československé fotografie"*, ale současně dodává, že se amatérská fotografie dosud nevzpamatovala z předchozího dogmatického období a reportážní fotografie *„propadá popisné faktografičnosti, bezvýraznosti, všednosti, zvyšované mnohdy technickou ledabylostí…",*[218] ale podrobněji se samotným aktuálním tendencím ve fotografii nebo tvorbě jednotlivých autorů se nevěnuje. V dalším textu v souvislosti se stejnou výstavou kritizuje nízkou úroveň novinářské fotografie, převažující popisnost a špatnou polygrafickou

[217] *DOFO*. Katalog výstavy, Hospodářská škola, Olomouc, prosinec 1959. Přetištěno in: Antonín Dufek, Fotoskupina DOFO, (katalog), Moravská galerie v Brně, Brno 1995. První zásadní text o skupině publikoval její teoretik Václav Zykmund, DOFO, *Revue Fotografie*, 1960, č. 1, s. 42–44.
[218] Lubomír Linhart, Výstava československé fotografie v SSSR, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 1–2.

úroveň novin a časopisů.[219] K podobným tématům se Lubomír Linhart vrátil ještě o rok později u *příležitosti I. celostátní výstavy čs. fotografie*, kde ale kromě obhajoby uměleckosti fotografie, hodnocení stavu tehdejší fotografické tvorby, velký prostor věnoval i hodnocení jednotlivých fotografií. Zajímavé je v této souvislosti sledovat, kterak podobně jako řada jiných teoretiků píšících o fotografii nerozlišuje jednotlivé přístupy a autorské osobnosti, ale z pozice jediného platného přístupu se soustředí jen na samostatné snímky. Následujícího roku v rozsáhlém eseji *Fotografie zrcadlí život* spatřuje u nás i ve světě výrazný odklon od fotografie statické k fotografii dramatické a dynamické.[220]

Pro zhodnocení fotografické tvorby druhé poloviny padesátých let měla velký význam *I. celostátní výstava uměleckých fotografií*[221] v roce 1958. V reakci na ni píše tehdejší rektor VŠUP Jan Spurný[222] do časopisu *Kultura* glosu, ve které odmítá považovat fotografii za médium umění, a redakce časopisu uspořádala v souvislosti s výstavou anketu *Je fotografie umění?,* kde se objevují četné názory proti.

Zatímco pod názvem *Fotorok*[223] znovu vydávané ročenky české fotografie, připravené Adolfem Hoffmeisterem a Josefem Proškem, obsahovaly spíše pocitový výběr s krátkým poetickým textem, aktuální fotografii té doby přibližovala především publikace *Fotografie 1928−1958,*[224] kde výběr fotografií sestavil také Josef Prošek. Josef Kainar zde v krátkém živém textu shrnul nejrůznější stereotypy pravidelně spojované s fotografií a glosuje dobový spor o uměleckosti fotografie.

Soudobou českou fotografii se pokusil charakterizovat režisér a filmový kritik Jaroslav Boček v roce 1962 v textu *Život proti tradici,*[225] který byl

[219] Lubomír Linhart, Dnešní československá fotografie, *Kultura*, 1957, č. 3.
[220] Lubomír Linhart, Fotografie zrcadlí život (1959), in: *Umění je život a tvorba. Šestkrát o umění moderním a avantgardním.* Československý spisovatel, Praha 1962, s. 79.
[221] *I. celostátní výstava uměleckých fotografií,* výstavní síň ÚLUV, Praha 1958, katalog Václav Jírů, reprízováno v Bratislavě, Košicích a v Brně.
[222] Jan Spurný, Na okraj celostátní výstavy fotografie, *Kultura,* 17. 4. 1958, č. 16, s. 4.
[223] Adolf Hoffmeister − Josef Prošek, *Fotorok 58,* Orbis, Praha 1959.
[224] Josef Kainar (text), *Fotografie 1928−1958,* (výběr fotografií Josef Prošek), SNKLHU a Orbis, Praha 1959.
[225] Jaroslav Boček, Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, *Kultura*, 7. června 1962, č. 23, s. 3. Lyrismus jako „hlavní proud české fotografie“ zdůrazní také Petr Tausk ve výstavě

přetištěným úvodním slovem z diskusního večera v Klubu umění v Mánesu. Už dříve byl spatřován lyrismus jako typický prvek české fotografie, většinou v dichotomii k německy přísné věcnosti. Jaroslav Boček ale považuje lyrismus za sílu i slabost české fotografie, neboť tato snaha o „kultivovanost" a „poetičnost" snadno přerůstá ve ztrátu sepětí se životem. Boček vytýká české fotografii jak tento přílišný lyrismus, stejně tak i její přeestetizovanost a částečně i vázanost na tendence v malířství, jak tomu bylo u impresionismu, nové věcnosti, surrealismu i civilismu. Především čtvrtá kapitola tohoto Bočkova textu je nejpodrobnější charakteristikou soudobé fotografie zveřejněné v těchto letech. Text podnítil na stránkách časopisu *Kultura* anketu *Diskutujeme o současné fotografii*, kde své odpovědi formulovali mimo jiné Jiří Kolář, Jan Byrtus, Václav Chochola nebo Jiří Jeníček. Básník a výtvarník Jiří Kolář[226] se soustředil především na provázanost fotografie s literaturou a malířstvím, uvádí malíře, kteří fotografovali, obšírně si všímá provázanosti fotografie s literaturou a malířstvím a snaží se přiblížit strach malířů z fotografie, strach z nového. Bočkovo neradostné vnímání stavu tehdejší fotografie nebylo ojedinělé, také Ludvík Baran v knize *Zázraky fotografie* vytýká české fotografii malou smělost, nedostatek kritického přístupu, uplatňování autocenzury, ale horuje tím za důslednější uplatňování realistické tvůrčí metody, *„abychom ve špičkové výtvarné fotografii i ve fotografii amatérské došli k výrazu hodnému moderního umění socialistické společnosti."*[227]

Dvacetiletého jubilea od konce války využil Jiří Macků k rozsáhlému zhodnocení tohoto období české fotografie, kde vysoce vyzdvihuje Teigeho *Cesty československé fotografie*, zdůrazňuje meziválečnou avantgardu a tvorbu Josefa Sudka, ale více než odbornou studií je text pozdravem jubilující fotografii.[228]

Lyrické proudy v československé fotografii. – Viz. Petr Tausk, *Lyrické proudy v československé fotografii*, katalog, Dům umění, Brno 1973.

[226] Jiří Kolář, Diskutujeme o současné fotografii, *Kultura*, 28. června 1962, č. 26.

[227] Ludvík Baran, *Zázraky fotografie,* Práce, Praha 1964, s. 34.

[228] Jiří Macků, Několik záběrů k oslavě dvacetiletí, *Československá fotografie*, 1965, č. 8.

Dva roky po *Pražském fotosalonu 1965*, tedy bilanční výstavě členů Svazu československých výtvarných umělců v Obecním domě v Praze, vydal Odeon rozšířený výběr z přehlídky pod názvem *Československá fotografie*[229] jako 31. svazek edice Umělecká fotografie. Úvodní studie ke knize od historika umění, absolventa Matějčkova semináře, Jiřího Mašína[230] byla psána ještě v listopadu 1965. Podobně jako o desetiletí dříve u Jaroslava Bočka je Mašínova studie podrobnou sondou do aktuální československé fotografie, i když má spíše charakter popisu a interpretace jednotlivých zastoupených snímků, než zobecňující analýzy.

Uplynulých padesát let od vzniku Československa a vývoj fotografie v tomto období se pokusil zrekapitulovat Petr Tausk v delší studii *Hlavní vývojové proudy československé fotografie.*[231] Umírněně se zde snaží rehabilitovat dříve většinou odsuzovaný impresionistický a secesní piktorialismus, vyzdvihuje dílo Jaroslava Rösslera a opakuje tezi o obecně lyrické povaze českého umění. Jednotlivé tyto tendence se snaží zařadit do souvislostí s děním v Evropě a Spojených státech. Po přerušení vývoje válkou a „deformacemi" první poloviny padesátých let navázala podle Petra Tauska československá fotografie na výsledky avantgardy. Z tvorby posledního desetiletí zdůrazňuje především humanistickou fotografii, ovšem v publikovaných ukázkách jsou z poválečných prací prezentovány fotografie Jiřího Severa a Emily Medkové. Ve stejném čísle publikoval Karel Dvořák *Několik příležitostných poznámek k dějinám československé fotografie,*[232] kde obdobně reflektuje jubilejní výročí republiky. Spíše esejistickou formou volné úvahy zde zdůrazňuje velkou roli amatérské fotografie na formování

[229] Jiří Mašín – Josef Prošek, *Československá fotografie*. Pražský fotosalon 1965, Odeon, Praha 1967.

[230] **Jiří Mašín** (1923–1991), historik umění, absolvent FF UK v Praze u Antonína Matějčka, autor monografií Arnošta Paderlíka, Jiřího Anderleho, Jana Štursy, Josefa Mařatky, Otakara Španiela a řady dalších. Fotografii se věnoval víceméně okrajově, např. katalogy výstav Tibora Hontyho a kniha Československá fotografie: pražský fotosalon 1965 (Odeon 1967).

[231] Petr Tausk, Hlavní vývojové proudy československé fotografie, *Československá fotografie*, 1968, č. 10, s. 374−376. **Petr Tausk** (24. 1. 1927 – 3. 5. 1988), původním povoláním chemik, historik fotografie, publicista, organizátor výstav, pedagog FAMU. Autor více než 25 knih a vysokoškolských skript.

[232] Karel Dvořák, Několik příležitostných poznámek, *Československá fotografie*, 1968, s. 366−367, 393.

meziválečné avantgardy, vyzdvihuje specifikum žurnalistické a sociální fotografie, a negativně hodnotí aktuální stav fotografických galerií, školství i dalšího institucionálního zázemí.

Výstavní praxe – V prosinci 1957 byla otevřena galerie Fotochema na Jungmannově náměstí v Praze (s pravidelným výstavním programem od června 1958) a v listopadu 1958 Kabinet fotografie Jaromíra Funkeho v brněnském Domě pánů z Kunštátu. Tím byly založeny první dvě specializované výhradně fotografické galerie, z nichž Fotochema patrně jako vůbec první v Evropě.

Zamyšlení reagující na *Fotosalon 1965*[233] a na přehlídku aktuální novinářské fotografie publikované Jaroslavem Bočkem pod názvem *Umění vystavovat*[234] podnítilo další diskusi na stránkách *Československé fotografie* o výstavní praxi u nás. Jaroslav Boček na příkladě obou výstav pojmenoval řadu konzervativních přežívajících přístupů z fotosalonů nebo svazových bilančních výstav, kdy fotografie vybírá na výstavu sám autor, nebo porota na základě výzvy a účast na výstavě je oprávněna členstvím v určitém svazu. Odsuzuje především stereotypnost a nekoncepčnost výstav, kde jsou prezentovány především zájmy jednotlivých členů. K diskusi na stránkách časopisu se připojili Jiří Macků, Ludvík Baran, Erich Einhorn, Karel Dvořák, Jindřich Brok, Petr Tausk a Jiří Pražák. Část reakcí opakuje Bočkovy výtky, jiní se přes dílčí připomínky k přípravě některých výstav nebo nedostatečného institucionálního zázemí víceméně hájí stávající stav. Často se u jednotlivých pisatelů objevují odkazy na Steichenovu *Lidskou rodinu* i na výstavu členů agentury *Magnum*, která byla uvedena v Brně a reprízována v Praze v listopadu 1965. S odstupem let je tato diskuse cenná pro nastínění dobových pohledů na výstavní praxi. Na závěr publikoval Jaroslav Boček text *Umění vystavovat je umění*[235], kde shrnuje bohatou diskusi a vyslovuje se pro kurátorsky koncipované výstavy.

[233] *Fotosalon 1965*, Obecní dům, Praha, září 1965, reprízováno ve Varšavě.
[234] Jaroslav Boček, Umění vystavovat, *Československá fotografie*, 1965, č. 11.
[235] Jaroslav Boček, Umění vystavovat je umění. (Fotografické výstavy a co dál? Závěr diskuse), *Československá fotografie*, 1966, č. 4, s. 123.

Ve výstavní praxi přežívala ustálená klišé, z výstav různých zájmových a profesních sdružení se vlivem falešné solidarity a bojácnosti stávaly „fotografické bazary“, jak doslova píše Jaroslav Boček, chybí koncepční ujasněnost a role názorově konsekventního jediného kurátora, který za výstavou pevně stojí. Například největší výstava československé fotografie v druhé polovině padesátých let, *I. celostátní výstava umělecké fotografie* v roce 1958, byla koncipována podle v té době tradičního modelu vyhlášené soutěže, jak pro výtvarníky (fotografy registrované ve Fotografické sekci Svazu československých výtvarných umělců), tak pro nejširší amatérskou obec, následné výběrové komise a zastoupení jedné, dvou fotografií od každého autora. Když po téměř deseti letech, v průběhu diskuse na stránkách *Československé fotografie*, uspořádal časopis *Revue Fotografie* výstavu[236] k výročí deseti let své existence, poskytuje informační text zveřejněný redakcí skvělý náhled do značně konzervativního přístupu k uvažování o médiu výstavy: *„Scénář i libreto výstavy a výběr snímků obstaral Václav Jírů se členy redakce, s nimiž spolupracovali Vlad. Nečas a pracovníci ateliéru Orbisu… Aby zvětšeniny fotografií vybraných k vystavení působily i po formální stránce co nejvyrovnaněji, žádala redakce autory o zapůjčení jejich negativů a zvětšila je podle pokynů scénáristy sama….Na jubilejní výstavě bylo 186 pracemi zastoupeno celkem 144 autorů.“*[237]

Naopak nový přístup k uvažování o výstavě a tím i mimoděčnou odpověď na Bočkem rozvířenou diskusi v *Československé fotografii* nabízí výstava *7+7* připravená Annou Fárovou ve Špálově galerii v roce 1967[238]. *7+7* byla první z výstav, kdy Anna Fárová volí číselné pojmenování a reflektuje generační okruh autorů. V pozdějších desetiletích na ni navázala dalšími výstavami *9+9*, *11* nebo *37 fotografů na Chmelnici*, kde mapovala další generační vlny. Výstavní prostor poskytnul Anně Fárové tehdejší kurátor Špálovy galerie Jindřich Chalupecký. Stručný text v katalogu především naznačoval zvolenou kurátorskou metodu. Výstava vedle sebe stavěla statický přístup (v katalogu formulovaný jako fotografie obrazová) a přístup dynamický (fotografie spontánní). Statický přístup k fotografii zastupovali Josef Sudek, Jiří

[236] *10 let Fotografie,* Výstavní síň SČSP, 16.–30. června 1966.
[237] Redakce, Výstava Fotografie 57–66, *Revue Fotografie*, 1966, č. 3, s. 8–13.
[238] Anna Fárová, *7 + 7,* katalog výstavy, Špálova galerie, Praha, 20. 7.–27. 8. 1967.

Sever, Čestmír Krátký, Miroslav Hák, Emila Medková, Karel Kuklík, Stanislav Benc, dynamický přístup pak Václav Chochola, Zdeněk Tmej, Miloň Novotný, Miroslav Jodas, Josef Koudelka, Pavel Hudec-Ahasver a Matej Štepita-Klaučo. Expozice byla přijata s pozitivním ohlasem, oceňován byl především výrazně kurátorský pohled, který byl koncepční opozicí k převládajícím tradičním spolkovým nebo souborným výstavám sestavovaných komisí na základě soutěže nebo výzvy členům sdružení.[239]

Z písemně zaznamenaného dobového diskurzu zřetelně vyvstávají témata, která se ptají na další směřování československé fotografie, objevují se pokusy jak teoreticky přeformulovat teorii umění postavenou na postulátech marxismu-leninismu a realismu v umění, podobně jako výtvarné umění se velká část fotografů vrací k moderně a v umírněné formě ji dále rozvíjí. Jen několik málo z nich, podobně jako část výtvarných umělců překračují hranici vymezenou oficiálně proklamovaným diktátem realismu a přiklání se k informelu. Nadále přežívá nebo je znovuoživována diskuse, zda se může fotografie postavit po bok tradičním formám umění, ale opakují se v ní z obou stran myšlenky formulované už v předchozích letech, především v diskusích z druhé poloviny třicátých let a článků Karla Teigeho z let čtyřicátých.

Amatérská fotografie – Bouřlivý rozvoj v těchto letech prodělává především fotografie jako „umění bezrukých Raffaelů“, jak amatérské fotografy s odkazem na snadnost osvojení si tohoto nového média pojmenoval Karel Teige. Fotografie vnímaná jako forma lidového umění, dokonce jako *„poslední opravdu lidové tvořivosti“,*[240] vhodná náplň volného času pracujících, podobně jako chalupaření, samorosty a od konce šedesátých let populární Ikebana nebo bonsaje, mohla v té době bohatě čerpat jak z institucionální podpory, tak také ze svobodomyslné atmosféry. Je ovšem otázka, zda se samostatně amatérskou

[239] Viz. např. -Tk-, Výstava fotografie 7+7, *Československá fotografie*, 1967, č. 10, s. 368. Autor recenze (Petr Tausk) jednoznačně vítá zvolenou koncepci výstavy, tedy členění do dvou bloků a osobní výpověď Anny Fárové o tom, čeho si v československé fotografii cení. Výstavu hodnotí jako příklad, jak by měla výstava vypadat podle většiny přispěvatelů do ankety publikované na stránkách *Československé fotografie* v předchozím roce.

[240] Ludvík Souček, Reamaterizace amatérské fotografie, *Československá fotografie*, 1963, č. 7, s. 217.

fotografií v oblasti umění zabývat. Václav Zykmund ji v knize *Umění, které mohou dělat všichni?*[241] označuje za „pseudoproblém". Podle Zykmunda nelze dichotomii „profesionální" a „amatérské" použít, neboť rozhodujícím kritériem je uměleckost, kterou může postrádat fotografie „profesionální", stejně jako ji mít fotografie „amatérská". Příčinu tohoto dělení spatřuje v institucionální rovině, podle něj především vyplynulo z členství či nečlenství ve *Svazu československých výtvarných umělců*.

Teoretická reflexe amatérského fotografického hnutí i výstavní aktivity a katalogy prozrazují mnohem větší živorodost než konzervativní a schematizované pojetí tvorby v následujících letech normalizace, kde většina výrazných prací pochází od amatérů, kteří abdikovali na institucionální struktury[242] nebo od fotografů prošlých fotografickým vzděláním. Přesto se po celé období druhé poloviny padesátých a průběhu šedesátých let objevují názory, že amatérská fotografie je v krizi. V roce 1957 při informování o výstavě *Československá fotografie* uvedenou v Sovětském svazu píše: *„Z naší amatérské fotografie bylo možno vybrat pro tuto výstavu jen málo snímků. Není to jen vina příslušných úředních míst a institucí v nedostatečné a opožděné propagaci možnosti obeslání výstavy, ale mnohem více v samotném neuspokojivém stavu současné amatérské fotografie, která se dosud stále ještě nevzpamatovala z toho zpustošení, do něhož ji přivedly nesprávné názory a zásahy několika dogmatických „theoretiků". Námětová, invenční a ideová chudost a podceňování výtvarné a technické stránky fotografie v ní signalizují nebezpečí propadání maloměšťácké fotoamatérštině, která u nás před válkou strašila jako sociální přízrak a dnes má svou dočasnou recidivu."*[243]

V prvním ze série svých publikovaných „listů" v roce 1963 píše čtivě Jaroslav Boček *O smyslu amatérského fotografování*[244]. Text přináší obhajobu významu amatérské fotografie, její vymezení oproti profesionalismu i srovnání s divadlem, filmem nebo malířstvím. Kritičtěji se dobové praxi mezinárodních

[241] Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?* (1964), Orbis, Praha 1968, 2. vydání, s. 124–125.
[242] Za mnohé jmenujme aspoň Viktora Koláře, Jindřicha Štreita, Gustava Aulehlu, Bohdana Holomíčka, Jiřího Hankeho, Jiřího Šiguta, Miroslava Machotku aj.
[243] Lubomír Linhart, Dnešní československá fotografie, *Kultura*, 1957, č. 3, s. 3.
[244] Jaroslav Boček, Prvý list. O smyslu amatérského fotografování, *Československá fotografie*, 1963, č. 1, s. 4.

amatérských soutěží věnuje Karel Dvořák v článku *Rub vítězných medailí,*[245] ale z mnoha textů reflektujících tehdejší postavení amatérské fotografie i četných dílčích diskusí, které dnes ztratily na významu, nebo povinných frázovitých politických proklamací, vyniká především úvodník Ludvíka Součka[246] *Reamaterizace amatérské fotografie.*[247] Čtivá glosa je důležitým vhledem do tehdejší amatérské fotografie včetně kritického pohledu a jako mnohé další Součkovy texty vyvolal četné reakce. Ludvík Souček zde nesouhlasí s často deklarovanou vysokou úrovní československé amatérské fotografie nebo schováváním se za výmluvy na nedostatek pracovních podmínek a publikačních možností.

V uvolněnější atmosféře šedesátých let probíhala na stránkách fotografických i kulturních časopisů řada diskusí, dotýkajících se úrovně a problémů s vydáváním fotografických publikací,[248] fotografického školství.[249] Miloslav Kubeš vedle svých teoretických textů o fotografii publikoval také ostrou glosu, kde popíchnul specifický svět fotografů zahleděných do technologie fotografie.[250] Při zpětném ohlédnutí charakterizuje publicista Karel Dvořák amatérskou fotografii šedesátých let: *„Nadále však přežívá až podnes v amatérském fotografickém hnutí nevyhraněnost vztahu fotografie k malířství, trvá teoretická nejistota a opožďuje se vývoj fotografie v oblasti progresivního úsilí sociologického – a také etiologického. Teprve nejmladší fotografická generace výrazněji vyjadřuje touhu po poznání příčin jevů a nespokojenost s pouhou jejich dokumentací. A je příznačné, že v tomto směru se opět fotografie přestává diferencovat, nedělí se na jakousi amatérskou a*

[245] Karel Dvořák, Rub vítězných medailí, *Československá fotografie*, 1963, č. 3, s. 77.
[246] **Ludvík Souček** (17. 5. 1926 – 26. 12. 1978), lékař, spisovatel, jeden z nejpopulárnějších českých autorů sci-fi, amatérský fotograf, fotografický publicista, autor knihy Cesty k moderní otografii (1966), monografií Brassaïe (1962) a Jaromíra Funkeho (1970). Podrobně viz. Aleš Kuneš, Druhá tvář Ludvíka Součka, *Umění a řemesla,* 2009, č. 1, s. 24–27.
[247] Ludvík Souček, Reamaterizace amatérské fotografie, *Československá fotografie*, 1963, č. 7, s. 217.
[248] Problémy kolem fotografických publikací, *Československá fotografie*, 1966, č. 6, s. 214. Rozsáhlý příspěvek zahrnuje pozoruhodně otevřenou diskusi, které se mimo jiné zúčastnili Erich Einhorn, Anna Fárová, Dagmar Hochová, Karel Dvořák, Alena Šourková atd.
[249] Především Petr Tausk, Fotografické školství u nás a v zahraničí, *Československá fotografie*, 1966, č. 7, s. 246 a Ján Šmok, O vysokoškolském studiu fotografie na filmové fakultě AMU v Praze, *Československá fotografie*, 1966, č. 12, s. 484−485.
[250] Miloslav Kubeš, Několik neuvážených slov o teorii a fotografování, *Revue Fotografie*, 1966, č. 1, s. 6.

jakousi profesionální, nýbrž legitimuje se především myšlenkovou potencí, teoretickou fundovaností a úsilím po oné profesionalitě, jíž se rozumí zasvěceně nejúčinnější vyjádření vlastního autorova záměru.“[251] Dvořák připomíná závěrečnou pasáž z textu *Cesty československé fotografie*, kde Teige zdůrazňuje, že se ve fotografii skrývá neobyčejný potenciál pro rozvoj obecné laické tvořivosti, který dá vzniknout nové obrazné poezii vytvářené lidem. Podle Karla Dvořáka socialismus sice zpřístupnil fotografickou techniku širokým vrstvám, ale separoval fotografii na pouhou kategorii lidového umění, bez uvědomění si toho, že společenské podmínky jsou už zcela odlišné.

Renesance aktu − Míru uvolňování společenské situace příhodně odráží tolerance k fotografování a publikování aktů, která odkazuje ke všeobecnému vztahu mezi společností a uměním. Ale v případě fotografie, která specificky vychází z vázanosti na realitu, je tento problém ještě výraznější.

Po jednoznačném odsudku aktu na konci čtyřicátých a v první polovině padesátých let, vyvolali čtenáři v roce 1956 na stránkách *Československé fotografie* polemiku, zda zveřejňovat akty. Jednoznačná většina ohlasů byla kladných, ale redakce časopisu považovala lidské tělo za mnohem lépe vyjádřitelné prostředky sochařství, *„neboť lidské tělo je plastické“*[252] a s poukazem na to, že lidské tělo je jen zřídka nositelem nějaké myšlenky, což nestačí ke vzniku fotografie v dnešním chápání jednoty obsahu a formy marxistické estetiky, uveřejňování aktů odmítla. I přesto, že tehdy ještě redakce publikování aktů na stránkách svého časopisu nepřipustila, důležitá byla především diskuse, která kolem tohoto citlivého tématu proběhla.

Několik aktů bylo zařazeno už do první monografie Josefa Sudka vydané v roce 1956. Po dekádě odmítání tohoto tradičního fotografického žánru byl akt na stránkách časopisu poprvé publikován v roce 1957[253] a teprve v roce 1959 se zde objevují akty častěji. V tomto roce vítá fotografování aktu i Lubomír Linhart v eseji *Fotografie zrcadlí život: „Současností jsou však i květiny, jimiž má být zdobena naše cesta k socialismu i ve fotografii. Je jí*

[251] Karel Dvořák, Proměny a obzory. Kapitoly o československé fotografii 3, *Československá fotografie*, 1970, č. 3, s. 109.
[252] K otázce aktu ve fotografii, *Československá fotografie,* 1956, č. 4, s. 41.
[253] Snímek *Zaránky* od Jozefa Nového, *Československá fotografie,* 1957, č. 1.

právem i akt, o němž Hippolyte Taine říká, že má ´proměnit tělo skutečné v tělo krásné´."[254] Na stránkách *Revue Fotografie* byla tomuto tématu věnována větší pozornost v roce 1959 v článku Ludvíka Veselého[255] a v roce 1961 v četných reakcích na článek Tamary Ševčenkové.[256]

Velkou diskusi o fotografování aktu rozvířil Zdeněk Virt v letech 1961 a 1962, když redakce *Revue Fotografie* publikovala jeho práce, a následně i edukativně formulovaný článek.[257] Podnítil záplavu dopisů, které přicházely v průběhu celého roku 1962 i části roku 1963 jak od nás, tak ze Sovětského svazu, kde byla k dostání ruskojazyčná mutace časopisu, a které až na výjimky fotografování a publikování aktů vítaly. Zatímco v první polovině padesátých let byl žánr aktu problémový politicky – a to už jen svou „bezobsažností", v šedesátých letech byl problém spíše společenský, vyvolaný mírou napětí mezi popisností (a tedy erotičností) a estetizací. Nikdo z účastníků diskuse nedokázal vystoupit z dogmatu zobrazování nahého lidského těla pouze coby oderotizovaného opěvování krásy člověka. Diskutující často odkazovali na antiku a krásným lidským tělem bylo myšleno v prvé řadě tělo ženské, i když se ozývaly i hlasy za publikování mužských aktů.

Připomínat erotický význam lidského těla bylo v té době tabu a lidské tělo chápané jako nositel společenských, politických nebo genderových významů se stalo i na aktuální umělecké scéně v západním světě módním až o několik let později. V letech před sexuální revolucí, v kontextu východního bloku a předchozího stalinského období byli tito autoři vnímaní jako radikální bořitelé konvencí, kteří naráželi na četná společenská tabu a předsudky. K této diskusi patří i článek Miloslava Kubeše[258] *Akt a socialistický realismus* s podtitulem *aneb několik slov o tom, zda budou ženy krásné i za komunismu,*[259]

---

[254] Lubomír Linhart, Fotografie zrcadlí život (1959), in: Umění je život a tvorba. Šestkrát o umění moderním a avantgardním, Československý spisovatel, Praha 1962, s. 85.
[255] Ludvík Veselý, *Revue Fotografie,* 1959, č. 4.
[256] Tamara Ševčenková, *Revue Fotografie,* 1961, č. 3.
[257] Zdeněk Virt, *Revue Fotografie*, 1961, č. 1 a Zdeněk Virt, Fotograf-malíř a akt, 1962, č. 1. V následujících číslech časopisu byly publikovány četná vyjádření čtenářů a články Valentiny Karganové (č. 2) a Jurije Jakubovského (č. 3).
[258] Doc. Dr. **Miloslav Kubeš**, (28. 8. 1927 − 24. 5. 2008), filozof, amatérský fotograf, autor několika článků v *Revue Fotografie*. Absolvoval FF UK v Praze, obor filozofie. Další viz. Daniel Šperl (ed.), *Miloslav Kubeš, Člověče, kdo jsi?* KANT, Praha 2010.
[259] Miloslav Kubeš, Akt a socialistický realismus aneb několik slov o tom, zda budou ženy krásné i za komunismu, *Revue Fotografie*, 1962, č. 4, s. 24−27.

kde se s pomocí marxismu−leninismu pokouší legitimovat akt a vymezit mu prostor v socialistické společnosti, stejně tak jako připouští jeho erotický podtext a vymezuje jej vůči pornografii.

K této diskusi o smyslu fotografování a publikování aktu se vztahuje také kapitola Václava Zykmunda v knize *Umění, které mohou dělat všichni?* Zde se jednoznačně zasazuje za fotografování aktů, *kde „inteligentní fotograf hledá v proporcích a tvarech lidského těla určitý řád, který by, zdůrazněn zobrazením, vzbudil v člověku konkrétní estetickou rezonanci.“*[260] Dovolává se Auguste Rodina, Henry Moorea a také Man Raye.

K dobové diskusi, zda a jak fotografovat akt, přispěl později také Ján Šmok v roce 1964 v *Československé fotografii* a o rok později dvěma články[261] v měsíčníku *Výtvarníctvo, fotografia, film* s řadou odkazů ke konkrétním fotografiím. Zde uveřejněné teze posléze rozpracoval v knize *Akt vo fotografii,*[262] která je specifickou syntézou Šmokova přístupu k fotografii, stejně jako odráží dobový pohled na žánr aktu s řadou kodifikovaných schémat. Důležitým příspěvkem k tehdejší diskusi a reakcí na dobovou vlnu zájmu o akt je také článek Karla Dvořáka z *Československé fotografie* v roce 1967.[263]

Jako neideové, únikové, bezobsažné téma, jak bylo označováno v padesátých letech, není žánr aktu umlčen ani v období normalizace, a přes některá omezení je připomínán především články a občas i publikacemi o Janu Saudkovi, Tarasu Kuščynském, skupině Epos a dalších, a už v jiné podobě je pak revitalizován silným nástupem slovenské nové vlny v polovině osmdesátých let.[264]

---

[260] Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?* 2. vydání Orbis, Praha 1968, s. 93.
[261] Ján Šmok, Akt – základní problém, *Československá fotografie*, 1964, č. 7, s. 228−229. Ján Šmok, Problematika fotografického aktu a my, *Výtvarníctvo, fotografia, film*, 1965, č. 6−7, s. 127−128, 152−154.
[262] Ján Šmok, *Akt vo fotografii,* Osveta, Martin 1969 a 1986.
[263] Karel Dvořák, Fotografický akt ano či ne, *Československá fotografie*, 1967, č. 8, s. 308−312.
[264] O postupné cestě uvolňování konvencí od roku 1957 do konce 60. let a nezájmu o potlačování tohoto tématu v období normalizace svědčí např. text Václava Zykmunda, Konvence a akt, zejména mužský, *Revue Fotografie*, 1970, č. 2, s. 42−43. Podrobně také viz. Vladimír Birgus − Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii*, KANT, Praha 2000.

Tiché dny socialistického realismu

> *„…československá fotografie poměrně již dávno postupně odstranila rozpačitý postoj k některým thematickým oblastem. Vypořádala se již v letech 1951 až 1952 theoreticky i prakticky se skupinou dogmatických sektářů, kteří ji tehdy chtěli vnutit úzkou a úzce pojatou thematiku bez velkých nároků na provedení. Přitom zamítali mimo jiné dokonce i krajinu, nebyl-li na ní zobrazen člověk. Tvrdili, že prý taková, jimi označovaná „liduprázdná" krajina je „únikové", „buržoasní" thema nechápali, že fotografií objevená krása krajiny má ještě kromě estetické funkce i funkci ethickou: vychovává k vlastenectví a k citu pro přírodu. Poněkud déle zůstávaly rozpaky ke květinám a lyrice ve fotografii. I ty jsou dnes v podstatě rozptýleny, neboť je zřejmé, že nikoli buržoasie, ale právě nový, socialistický člověk má to nejsvětější právo na lyriku."*
> (Lubomír Linhart, 1957)[265]

Přes tolerantnější přístup k tvorbě v následujících letech se i nadále ve fotografické teorii a tvorbě projevovaly politické zájmy. Přežívá zde požadavek na angažované umění tvořené v duchu realismu a za proklamovanou tvůrčí metodu uvědomělých autorů je i nadále prohlašován socialistický realismus. Ale po nástupu generace odlišně zaměřených teoretiků i předních fotografů, se přesouvají požadavky socialistického realismu do oficiální zakázky nebo amatérského hnutí. Ve stále konzervativnější podobě nebo v pouhé orientaci na volbu motivů doznívá v tvorbě amatérských kroužků a fotoklubů až do roku 1990. Po celé období bylo právě v těchto centrech konzervováno preferování určitých témat a především pak specifický přístup k fotografickému zobrazení i následnému hodnocení. Ve velké míře tak přežívá pojetí fotografie tak ostře kritizované v jiném prostředí už v polovině třicátých let Lubomírem Linhartem, založené na konzervativní praxi kroužků a organizovaném amatérském hnutí.

Podle Lubomíra Linharta se československá fotografie už na začátku padesátých let vypořádala se „skupinou dogmatických sektářů". V mnoha

[265] Lubomír Linhart, Dnešní československá fotografie, *Kultura*, 1957, č. 3, s. 3.

svých textech z druhé poloviny padesátých let vyzývá k co největší tematické šíři námětů a na výstavách oceňuje „zastoupení celé šíře současného života". Zdůrazňuje úkol všímat si *„člověka, života a současnosti"*…a to *„ve společenských vztazích a individuálních konfliktech…z pokrokového ideového stanoviska."* Linhartův esej *Fotografie zrcadlí život* z roku 1959 můžeme považovat za manifest jeho tehdejšího uvažování o fotografii jako službě umění společnosti: *„Místo statických motivů je v popředí tematického zájmu události, výjev, příběh, děj, drama ze života současného člověka. Místo všedního záznamu bez vnitřní účasti fotografa – zřetelný projev jeho niterného, ideového a emocionálního vztahu k objektu, který chrání před nebezpečím popisnosti nebo žánrovitosti. Místo uměle a připraveně osvětleného naaranžovaného záběru – vybraný okamžik života, vyjadřující vnitřní napětí v obsahu. Místo vyspekulované formy – prostota a jednoduchost. Místo bezobsažnosti – obsažnost. Místo věci – člověk."*[266]

Úkolu sladit postuláty socialistického realismu s dobovou fotografickou praxí, po jejím vymanění ze schematismu a dogmatismu raných padesátých let, se ujal především Ján Šmok.[267] Na šest článků, které od poloviny roku 1953 až do začátku roku 1954 publikoval na stránkách *Československé fotografie,*[268] a které jsou podstatným přínosem k dobové marxisticko−leninské teorii fotografie, v následujících letech navázal především seriálem *Základní problémy fotografie,* otiskovaném na stránkách *Československé fotografie* v roce 1962.[269] Serii článků můžeme považovat za základ Šmokovy pozdější teorie sdělování, kterou pojmenoval jako angelmatiku. Zde a krátce na to i

[266] Lubomír Linhart, Fotografie zrcadlí život (1959), in: *Umění je život a tvorba. Šestkrát o umění moderním a avantgardním,* Československý spisovatel, Praha 1962, s. 79.
[267] Podrobně viz.: Miroslav Vojtěchovský, Teorie sdělování – angelmatika v procesu reflexe a výuky fotografické tvorby, in: *Ján Šmok,* KANT, Praha 2000, s. 49−54; Tomáš Pospěch, Šmokovy teoretické názory v kontextu české teorie fotografie 50. let, in*: Ján Šmok*. KANT, Praha 2000, s. 27−30.
[268] Ján Šmok, Konec strašidel, *Československá fotografie*, 1953, č. 6, s. 63−64; Ján Šmok, Definice fotografického umění, *Československá fotografie*, 1953, č. 7−8, s. 75; Ján Šmok, Umělecký obraz, *Československá fotografie*, 1953, č. 9, s. 101; Ján Šmok, Funkce výmyslu v umělecké fotografii, *Československá fotografie*, 1953, č. 10, s. 115; Ján Šmok, Typisace ve fotografii, *Československá fotografie*, 1953, č. 12, s. 137; Ján Šmok, Socialistický realismus ve fotografii, *Československá fotografie*, 1954, č. 4, s. 39. Už v této šestici textů v hrubých rysech nastiňuje pojetí fotografie, na kterém bude ještě dlouhodobě pracovat v příštích letech.
[269] Ján Šmok, Základní problémy fotografie, *Československá fotografie,* 1962, č. 1−12, s. 24, 96, 132, 168, 204, 240, 279, 320, 356, 397.

v rukopisu *Obecná teorie umění* (1964) poprvé zformuloval hlavní teze své teorie sdělování, kterou bude rozvíjet a popularizovat v následujících desetiletích.[270] Stručně v nich vyložil marxistické pojetí umění a pojmů, jež se vztahují k fotografické tvorbě, a na jejich základě se v intencích socialistického realismu pokusil vypracovat ucelený, přehledně kategorizovaný systém teorie fotografie. Ale nakonec jej hledání, jak aplikovat teorie informace na médium fotografie a propracování triády vysílač – médium – přijímač, vedlo k odmítnutí teorie umění jako odrazu skutečnosti.

Šmokova obecná teorie sdělování vycházející s estetiky marxismu−leninismu byla v kontextu tehdejší východní Evropy jedinečná. Jak svou komplexností, kdy ji autor začal rozvíjet v letech padesátých, o deset let později systematizoval a v dalších desetiletích dále rozpracovával, popularizoval a aplikoval na řadu aktuálních okolností v popularizačně-edukativních textech a příručkách praktického fotografování, tak také jednohlasností a jejím vznikem bez kontextu s oborovým diskurzem v okolním světě i bez výraznější diskuse v prostředí tehdejšího Československa. V tehdejších podmínkách byla buď jednoznačně a nekriticky přijímána Šmokovými žáky, nebo opomíjena.[271] Určitou výjimkou byly pokusy o kritické reakce podniknuté filmovým kritikem Jaroslavem Bočkem[272] v roce 1963. Ten vedl se Šmokem spor především ohledně vztahu fotografie ke skutečnosti. Vedle toho se pokusili o kritickou reflexi obecné teorie sdělování Luděk Novák a částečně i Jiří Gabriel na stránkách *Nové mysli* a *Výtvarné práce* v roce 1967. Svébytně je Šmokova angelmatika rozvíjena v článcích Miloslava Bílka ze

[270] Jak jsem předeslal už v úvodu, tato práce se soustředí na psaní o fotografii, teorie fotografie a nebo teorie komunikace již překračují záměr studie. Zájemce o teorii sdělování Jána Šmoka odkazuji na tyto texty: J. Š., Základní problémy fotografie, *Československá fotografie,* 1962, č. 1, s. 24, č. 3, s. 96, č. 4, s. 132, č. 5, s. 168, č. 6, s. 204, č. 7, s. 240, č. 8−9, s. 379, č. 10, s. 320, č. 11, s. 356, č. 12, s. 397; J. Š.*, Úvod do teorie fotografického obrazu I a II*, Skripta FAMU, SPN, Praha 1967; J. Š., *Jak se dívat na fotografii*, Kulturní správa severočeského KNV, Ústí nad Labem 1969; J. Š., *Úvod do teorie sdělování*, Skripta FAMU, SPN, Praha 1970; J. Š., Úvod do teorie fotografie, *Československá fotografie,* 1971, č. 1−12, s. 13, 61, 109, 157, 212, 253, 301, 349, 397, 445, 493, 545; J. Š., *Za tajomstvami fotografie*, Osveta, Martin 1975.

[271] Jak upozorňuje Antonín Dufek (*Dějiny českého výtvarného umění*, VI/1, s. 274), Šmokova angelmatika se vyučovala od poloviny 60. let na fotografických školách jako jediná oficiální doktrína a neměla žádný protipól. Jen na Lidové konzervatoři v Ostravě se v 80. letech objevují kritické koncepce Bořka Sousedíka.

[272] Jaroslav Boček, Anti-Šmok – čili něco o estetice fotografie, *Československá fotografie*, 1963, č. 6, s. 204.

sedmdesátých let a Tomáše Fassattiho na konci let osmdesátých a v letech devadesátých. Miroslav Vojtěchovský se pokusil pravděpodobně nejdůsledněji podrobit analýze Šmokovy hlavní premisy, ze kterých svou obecnou teorii sdělování vyvozuje a současně ji začlenit do kontextu ostatních názorů na fotografii.[273]

Krotká moderna

> *„Nevědí, že slovo avantgarda není jen nadávkou a pokud vůbec něco znají — o Levé frontě, Devětsilu, fotografických výstavách v Mánesu atd. — pak díky soustavnému zamlžování za několik minulých let naší fotografie jen jako o jakýchsi hnutích, spolcích a výstavách úchylkářů a formalistů.“*
> (Ludvík Souček, 1957)[274]

> *„Oznamujeme Vám ustanovení tvůrčí skupiny mladých, organisované Dr. Františkem Dvořákem a Ladislavem Dydkem. Jejím programem bude navázání na moderní české umění, jehož význam se většinou dosud zamlčoval. Hlásíme se tím k umění Václava Špály, Bohumila Kubišty, Rudolfa Kremličky, Otty Gutfreunda a Jana Štursy. Akceptujeme také pokrokové umění světové, epochy otevřené dílem Cézanneovým a Van Goghovým a vrcholící v díle Matissově a Picassově.“*
> (František Dvořák, Ladislav Dydek, 1956)[275]

[273] Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj teorie československé fotografie,* diplomová práce, FAMU, Praha 1976; Miroslav Vojtěchovský, Vývoj teorie československé fotografie, *Revue Fotografie*, 1979, č. 4, s. 14–18; a především Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století,* Akademie múzických umění v Praze a Státní pedagogické nakladatelství Praha, Praha 1985.
[274] Ludvík Souček, Několik poznámek k perspektivám československé fotografie, *Československá fotografie,* 1957, č. 1, s. 14.
[275] František Dvořák – Ladislav Dydek, Zakládací dopis tvůrčí skupiny Máj, přetištěno in: *Tvůrčí skupina Máj 57/Mladé umění*, katalog, Obecní dům, Praha, červen 1957.

Socialistický realismus měl nahradit moderní umění, ale po roce 1955 je rozvíjen umírněný modernismus jako hlavní proud československého umění. Celostátní konference československých výtvarných umělců v lednu 1956 a především konference SČSVU v říjnu 1956 přinesly četné výzvy k revizi metody socialistického realismu a vedly k reorganizaci svazových institucí, určitému uvolnění výstavní činnosti a možnosti zakládání uměleckých skupin.

Krize socialistického realismu vedla k připomínání klasických hodnot moderního umění a ke snaze navázat na přerušený vývoj. Neoavantgarda na sebe vzala úkol obdivovatele moderny a zapojení zdejšího kontextu zpět do univerzální mezinárodní kultury. Přes tento krotký modernismus ale přetrvával důraz na realistickém pojetí umění, i když provázaný revizí Leninovy teorií odrazu, jak ji provedl především Jaroslav Volek.[276] O znovuobnovení zájmu o moderní malířství a sochařství se zasloužila především výstava *Zakladatelé moderního českého umění*, uspořádaná Miroslavem Lamačem, Jiřím Padrtou a Janem Tomešem v roce 1957. Znamenala definitivní rehabilitaci avantgardy, i když jen levicově orientovaných umělců a bez surrealistů. V únoru 1958 dokonce vychází k osmdesátým narozeninám Vincence Kramáře kniha *Otázky moderního umění*, s podtitulem *K problémům umění první poloviny 20. století*, která byla psána už v letech 1952−1956, a ve které se Vincenc Kramář s odstupem snaží přehodnotit moderní umění první poloviny dvacátého století. Hájí kubismus a zdrženlivě se vyjadřuje k socialistickému realismu.[277] Ovšem v druhé polovině padesátých let už znamenalo toto přihlášení se k umění před druhou nebo dokonce první světovou válkou rehabilitaci těchto autorů, současně však už navazování na konzervativní hodnoty, které se stanou pro českou fotografii v příštích desetiletích přece jen příliš svazující. Programově vyústí tyto snahy v českém pavilonu na EXPO ´58 v Bruselu i v doprovodných výtvarných a fotografických expozicích. Jako první se o přesun zájmu od rané moderny k soudobým trendům světového umění pokusil už

[276] Jaroslav Volek, O specifičnosti předmětu uměleckého odrazu skutečnosti, in: *Otázky theorie poznání, sborník statí*, SNPL, Praha 1957, s. 263−358.
[277] Vincenc Kramář, *Otázky moderního umění.* K problémům umění první poloviny 20. století, NČVU, Praha 1958.

v roce 1957 Jiří Padrta ve vlivné studii *Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj.*[278]

Ještě v roce 1955 je na stránkách *Československé fotografie* otisknut rozhovor Jiřího Jeníčka s Františkem Drtikolem[279] a hovoří se převážně o aktech. Nepadne zde ale ani zmínka o Drtikolově mystické orientaci a malířské tvorbě. Další články píše Jiří Jeníček v roce 1956 a 1957 o Eugenu Wiškovském, Drahomíru Josefu Růžičkovi, teoretických vyjádřeních Alberta Rengera-Patzsche. V obrazové příloze *Československé fotografie* se objevují první fotogramy, akty, snímky ze světa i fotografie klasiků naší avantgardy.

V roce 1956, a především v roce 1957, se konečně na stránkách *Československé fotografie* opět objevují články o předválečné fotografické avantgardě, například o Jaromíru Funkem a Josefu Sudkovi od Lubomíra Linharta. U Funkeho hodnotí především schopnost vyjádření povrchu, významu tvaru a účinku světla a odmítá, že by tyto studie a experimenty byly formalistické hříčky, díky čemuž byly dříve odsuzovány. Funkeho experimenty považuje Linhart spíše za příklady z učebnice fotografie k dosažení živého výrazu portrétu, krajiny, předmětů, práce a života. Sudek je vysoce hodnocen především pro vyjádření nově objeveného vlastního smyslu a citového obsahu fotografovaného objektu. Přičemž podle Linharta Josef Sudek *„i ve svém období impresionistických fotografií, na jeho počátku i později v ozvěně, příznačné pro Sudkovu tvorbu, zůstával bezpečně daleko za onou hranicí, která dělí kýč od díla, zdání od skutečnosti, klam od pravdy...“*[280] Takto se tedy Linhart vyrovnává s hlavními odsudky, které byly z pozic socialistického realismu proti těmto dvěma významným představitelům naší předválečné fotografie uváděny. Poté, co v roce 1956 vychází velká monografie Josefa Sudka s úvodním textem Lubomíra Linharta, připravil v roce 1960 tentýž teoretik monografii i Jaromíru Funkemu. Zde se sice neobjevují jeho fotogramy, ale přiměřeně jsou zde zastoupeny jeho abstraktní, konstruktivistické, surrealistické a emoční fotografie i akty.[281]

---

[278] Jiří Padrta, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění*, 1957, č. 4, s. 174−181 a č. 5, s. 214−221.
[279] Jiří Jeníček, Na besedě s Františkem Drtikolem. *Československá fotografie*, 1955, č. 2.
[280] Josef Sudek, *Fotografie,* text Lubomír Linhart, SNKLHU, Praha 1956, s. 18.
[281] Lubomír Linhart, *Jaromír Funke,* SNKLHU, Praha 1960.

Také v obecně koncipovaných teoretických textech obhajuje Lubomír Linhart moderní umění, osobnosti české fotografické avantgardy i právo na experiment, ale současně také orientaci na socialistický realismus a tendenčnost.[282] Ve své práci *Fotografie zrcadlí život* (1959) vidí hlavní dobový trend v odklonu od statické fotografie k fotografii dramatické a dynamické, varuje od snah fotografie podobat se jakkoli malířství a vyzývá k objevování vlastní specifičnosti fotografie.[283]

Na začátku šedesátých let jsou už články o významných představitelích meziválečné avantgardy i jejich experimentální tvorbě na stránkách *Československé fotografie*, *Revue Fotografie* i *Kultury* běžné. Pozdní obhajobou experimentální tvorby je článek Jaroslava Bočka *O experimentu.*[284] Přestože byl publikován v roce 1963, vzbudil mezi amatérskými fotografy mnoho reakcí. Ve stejnou dobu sehrála velkou roli pro přijetí moderního umění nejširší veřejností kniha Václava Zykmunda *Umění, které mohou dělat všichni?*[285] Populární formou se v ní snažil vysvětlit estetiku fotografie, přičemž bohatě synkreticky čerpal z dějin estetiky a teorie fotografie, od Hegela, přes marxismus (obecná teorie odrazu, realismus, dialektismus) až po psychologizující interpretace umění (důraz na počitek, vjem, prožitek) nebo teorii informací. Velký prostor věnuje tomu, jak spojit moderní umění se s uměním vytvářeném v socialistické společnosti. Vedle impresionismu, kubismu a dalších víceméně akceptovaných tendencí, zde jednoznačně obhajuje také surrealismus, abstraktní umění a experimentální tvorbu Lászla Moholy-Nagye.

---

[282] Další důležité texty Lubomíra Linharta z té doby: Lubomír Linhart, Dnešní československá fotografie, *Kultura,* 1957, č. 3, s. 3. Lubomír Linhart, Současná československá fotografie, *Československá fotografie*, 1958, č. 5, s. 49–51; Lubomír Linhart, K historii estetiky české fotografie, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 16.

[283] Lubomír Linhart, Poučení z předválečné avantgardy (1959) a *Fotografie zrcadlí život* (1959), in: *Umění je život a tvorba. Šestkrát o umění moderním a avantgardním,* Československý spisovatel, Praha 1962, s. 48–57 a 79–87.

[284] Jaroslav Boček, List devátý. O experimentu, *Československá fotografie*, 1963, č. 9, s. 328.

[285] Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?* Orbis, Praha 1964 a 2. vydání Orbis, Praha 1968. Ve stejné době jako tuto popularizační příručku o myšlení o fotografii vydává také odbornou publikaci, kde se pokusil rehabilitovat projekt moderny v umění: Václav Zykmund, *Moderné umenie a dnešek,* SVKL, Bratislava 1964.

Český informel

> *„Neklame-li mne paměť, tedy o všem novém se vždycky říkalo: „Tohle už není obraz, toto už nelze považovat za hudbu, toto neuznáváme za literaturu“. A přece šlo často právě v těchto případech o jedinou životaschopnou větévku trouchnivějícího stromu. Nemá tedy smysl posuzovat abstraktní a současné poabstraktní tendence ve fotografii jako bláhové bečení zbloudilých ovcí. Často se vrátil do domu otcovského ztracený syn, ale málokdy se tím prospělo pokroku. Spor může být rozhodnut jen objektivním srovnáním tvůrčích přínosů zastánců obou – přesněji všech – tendencí.“*
> (Čestmír Krátký, 1966)[286]

Rehabilitace předválečného moderního umění probíhající v československém prostředí po roce 1956 se netýkala surrealismu ani abstrakce, na které nebylo možné aplikovat oficiální kulturou stále vyhlašovaný požadavek realismu. Přesto vedle širokého proudu navazování na tradici v podobě krotké moderny rozvíjí několik fotografujících jednotlivců surrealismus v existenciální podobě a nebo taktéž existencialismem formovanou strukturální abstrakci, dnes možná příhodněji označovanou synonymem informel.[287] Za jedinou realitu vyhlásili lidskou existenciální zkušenost a za jediné východisko umělecké práce subjektivitu individua. Psychické události vstupují do umění přes hmotu, v níž se zpomalí a zanechají autentickou stopu. Mikuláš Medek popsal tuto metodu sociální objektivace vědomí ve svých obrazech: *„Je ´něco´ (událost). Toto ´něco´ je cílem mé cesty. Cesta je proces uskutečňování obrazu. ´Něco´ je vědomí či uvědomění si přítomnosti permanentní psychické události. Něco je signál či sonda spuštěná do toku této události. Proces realisace obrazu je pak uvedením hmoty (hmoty uměleckého díla) do bezprostředního kontaktu, styku*

[286] Čestmír Krátký, Fotografie končí tam, kde končí umění, *Československá fotografie*, 1966, č. 10, s. 414–415.
[287] Někdy též také strukturální fotografie nebo texturální fotografie. Viz. např. výstava *Český informel – Strukturální fotografie, okruh bratislavských konfrontací a autoři mimo hlavní proud*, Galerie Václava Špály, Praha 1991.

s tímto permanentním procesem. Obraz je tedy jakousi citlivou plochou, přes kterou se přehnala tato událost a pokračujíc v procesu, pohybu, zanechala za sebou předmětnou zprávu o své existenci v soustavě stop a otisků. Hotový obraz je model či předmětná definice původního nepředmětného ´něco´. Chci-li vidět psychickou událost jako permanentní aktivní tok existence, pak je realisace obrazu vstup či průnik do této události labyrintem materiálu.“[288]

Ve fotografických časopisech se o strukturální abstrakci v souvislosti s fotografií začalo psát poměrně pozdě. Nejstarší text, který se mi podařilo najít, napsal Karel Dvořák[289] v roce 1963 a publikoval v *Československé fotografii*[290]. V edukativně formulovaném textu píše o zmatení, které nastává v užívání pojmu „abstraktní“ a seznamuje čtenáře s různými abstrahujícími přístupy na příkladech fotografií Běly Kolářové, Evy Fukové, Viléma Reichmanna, Emily Medkové, Jiřího Hampla a Jaroslava Rösslera.

V roce 1962 píše první ze svých textů o Emile Medkové Anna Fárová.[291] Dvojstránka v katalogu polské výstavy je také vůbec prvním větším textem o této fotografce. Fárová hovoří o vysokém napětí, vnitřní dynamice, obrazové intenzitě, zdánlivé neobsahovosti, vyloučení prostoru a akce, přitisknutí objektivu až k předmětu i o pocitu sevření a mezního bodu vidění. Fotografie klade do blízkosti nefigurativního umění.[292] Jan Kříž píše v roce 1965 o

[288] Text pro katalog výstavy Mikuláše Medka a Jana Koblasy v Teplicích, 1963, in: Mikuláš Medek, *Texty,* Torst, Praha 1995.

[289] **Karel Dvořák** (26. 3. 1911 – 13. 5. 1988), novinář, spisovatel, publicista, překladatel, fotografický kritik, autor několika fotografických monografií a katalogů o Karlu Kuklíkovi, Miloslavu Stiborovi, Vilému Heckelovi, Ladislavu Sitenském, Zdenko Feyfarovi, Pavlu Diasovi, Martinu Martinčekovi a dalších.

[290] Karel Dvořák, „Abstraktní“ fotografie? *Československá fotografie*, 1963, č. 12, s. 402.

[291] Anna Fárová, Emila Medková, (katalog), Galerie Krzywe Kolo, Varšava 1962.

[292] Oproti Anně Fárové interpretuje Věra Linhartová dílo Emily Medkové z padesátých a raných šedesátých let spíše v diskurzu surrealismu: za její hlavní téma považuje personifikaci objektu, která se v díle Medkové objevuje buď ve formě, kdy je subjekt přítomen stopou, kterou vtiskne objektu (tedy přítomen svou nepřítomností), a nebo je objekt personifikován přímo.

O díle Emily Medkové publikovali výrazné texty mnozí profesně různorodě vyhranění autoři jako Daniela Mrázková, Věra Linhartová, Bohumil Mráz, Karel Dvořák, Anna Fárová, Jiří Šerých i Ján Šmok. Redakční okruh časopisu Analogon její tvorbě posmrtně věnoval část třetího čísla v roce 1990 s texty Vratislava Effenbergera, Ludvíka Švába, Aleny Nádvorníkové, Alberta Marenčína a Jiřího Koubka. Jan Kříž byl autorem její první monografie (SNKLU, Praha 1965), rozsáhlou monografii Emily Medkové připravili Karel Srp a Lenka Bydžovská (KANT, Praha 2001).

fotografiích Čestmíra Krátkého podobnými slovy, které jsme už mohli číst u Mikuláše Medka: *„Předměty vnějšího světa potom vyplňují a dotvářejí výchozí představu bezprostřední agresí svého sdělení a proměňují se v tlumočníky vlastních niterných zážitků subjektu. Fotografie zde směřuje k registraci posunu existenciálních zkušeností a přitom zcela programově relativizuje cenu náhodného zápisu, jehož vnější atraktivnost programově odmítá a nahrazuje ji v obsahovém náboji díla hlouběji zakotvenými symbolickými významy snímku. Nosnou hladinou výrazově autonomních fotografií je niterný kontakt s věcí, k níž se kamera stále více a více přibližuje, aby dala s maximální intenzitou zaznít obsahům, jež jsou vepsány do jejího povrchu a uloženy v její hloubce.“*[293]

Jan Kříž už spatřuje ve fotografiích Čestmíra Krátkého generační posun oproti ještě Teigeho koncepcím soustředícím se na imaginativní složky výrazu jak je najdeme v díle Emily Medkové: *„…přichází nyní ke slovu i generačně již posunutý projev, jenž pozvolna opouští magicky ztajený obrys významu ve prospěch direktní drasticity kontaktu s materiálem. Kamera zde akcentuje především tragické ladění nemilosrdně odhalované pravdivosti dožívajících věcí.“*[294]

V knize *Umění, které mohou dělat všichni?*, popularizující myšlení o fotografii, publikuje Václav Zykmund později často citovaný názor: *Abstraktní fotografie ve skutečnosti neexistuje, pracuje-li fotograf s fotografickým přístrojem. Jedině ve fotogramech lze docílit podobných účinků, ovšem i tam jde v podstatě o předmětnost.“*[295] Vedle toho zde vedle techniky fotogramu připomíná i další specificky fotografické postupy vedoucí k abstrakci a neužívající fotografický přístroj jako fokalky, strukáže a různé jejich varianty. Také Petr Tausk se o dvacet let později pojmu „abstraktní fotografie“ vyhýbá a raději volí opis „tvorba snímků připomínajících nefigurativní obrazy“.[296]

V roce 1964 a na začátku roku 1965 se na stránkách *Revue Fotografie* nebo *Československé fotografie* objevilo několik článků reflektujících dobové abstraktní proudy ve fotografii, jako byli pedagogicky formulovaný výklad

[293] Jan Kříž, Fotografie Čestmíra Krátkého, *Výtvarná práce*, 20. 6. 1964, č. 9, s. 11.
[294] Ibidem.
[295] Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?* Orbis, Praha 1964.
[296] Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN, Praha 1986.

Fotografie a abstraktní umění[297] od Miloslava Kubeše, *Něco o abstrakci v umělecké fotografii*[298] Jiřího Šerých nebo Anny Marcinkové *Eště raz o „abstraktnej" fotografii.*[299] Nepřímo se tématu v některých textech dotýkal i Václav Zykmund. Nejvýraznější z nich je rozsáhlý text Anny Marcinkové doprovázený fotografiemi Jana Šplíchala, Emily Medkové, Jiřího Průchy, Věry Váchové a Vladimíra Šrámka. Přináší všeobecný vhled do pojmu „abstrakce" v kultuře a ve vědě, připomíná, že fotografie přinesla jeden ze zásadních stimulů, aby se malíři začali směřovat k abstrakci. Abstrakci v souvislosti s uměním vnímá spíše v období do druhé světové války a pozornost nevěnuje následným dvěma desetiletím ani soudobému dění. Přestože projevy abstraktní fotografie vítá, dochází k tomu, že fotografie je založená na zobrazení pomocí světla, nemůže být tedy v pravém slova smyslu abstraktní a pro tuto vázanost fotografa na skutečnost se mohou některé fotografie podobat abstraktní malbě, podobně jako piktorialistické fotografie se na přelomu devatenáctého a dvacátého století pokoušely přiblížit malířství, ale abstraktní fotografie to být nemůžou. Fotografie proto nikdy není abstraktní, ale jen pseudoabstraktní. Tutéž myšlenku pak opakuje i Petr Tausk: *„Tyto vlivy se projevily i ve fotografii, i když hlavní opodstatnění abstraktní tvorby, tj. rozrušení vazby mezi formou a skutečností nemůže v tomto případě nastat, neboť na snímku se může v podstatě objevit jen to, co objektiv na základě odrazu světla od reálných předmětů vykreslí na citlivé vrstvě."*[300]

Všechny tyto příspěvky dokládají, že i na stránkách popularizujících zájmových časopisů byl vztah abstrakce a fotografie často diskutované dobové téma. Vedle Slovenky Anny Marcinkové, která ve svém příspěvku mimo jiné vyzývá k rehabilitaci ušlechtilých tisků, jsou nezajímavější z této popularizující diskuse o abstraktní fotografii dva texty Karla Dvořáka. V textu *„Abstraktní" fotografie?*[301] z roku 1963 upozorňuje na zmatečné a značně rozvolněné užívání pojmu „abstraktní", pokouší se interpretovat pojetí abstrakce u

[297] Miloslav Kubeš, Fotografie a abstraktní umění, *Revue Fotografie*, 1964, č. 1, s. 5–7.
[298] Jiří Šerých, Něco o abstrakci v umělecké fotografii, Revue Fotografie, 1964, č. 2, s. 10–16.
[299] Anna Marcinková, Eště raz o „abstraktnej" fotografii, *Revue Fotografie*, 1965, č. 1, s. 11–15.
[300] Petr Tausk, Vzájemný vliv fotografie a malířství, Od první světové války až podnes. *Československá fotografie*, 1965, s. 333–335.
[301] Karel Dvořák, „Abstraktní" fotografie? *Československá fotografie*, 1963, č. 12, s. 402–403.

fotografií Evy Fukové, Viléma Reichmanna, Prokopa Paula, Běly Kolářové, Emily Medkové, Jiřího Hampla a Jaroslava Rösslera a kořeny těchto proudů hledá v meziválečné avantgardě. Navzdory dobré snaze přiblížit tyto tendence nejširším zájemcům o fotografii, přináší text četné odvolávky na často opakovaná fotografická klišé, pisateli chybí opora v uměnovědné terminologii a orientace v soudobém výtvarném dění.

Zatímco v prvních letech se strukturální abstrakce jako nová tendence objevuje jen u několika ojedinělých tvůrců, ve fotografických časopisech je publikována zřídka a v širší čtenářské obci časopisu vede zpočátku spíše k odmítavým reakcím, to se o pár let později stane módou, pro zdánlivou snadnost mnohokráte napodobovanou a exponovanou ve velkém množství. Sem také míří o tři roky mladší text Karla Dvořáka *Kde končí fotografie?,*[302] kde píše o abstrakci jako o módní vlně zmocněné nejširší amatérskou obcí. Upozorňuje zde, že autoři strukturální abstrakce vytváří svá díla v kontextu výtvarníků a stejně tak o nich většinou píší historici umění, než teoretici fotografie, současně ale text vykazuje silná omezení daná přístupem k tomuto jevu ze strany tradičního fotografického diskurzu a snad i snahou přiblížit tyto přístupy nejširší fotografické obci, kterou tvoří čtenáři časopisu. Mimo jiné se zde Karel Dvořák také ptá, zda je takové uvažování ještě fotografické, a zda zde fotografie neopouští své vymezené hranice nebo nedostává do příliš blízké souvislosti s malířstvím.

Na tento Dvořákův text reagoval Čestmír Krátký článkem *Fotografie končí tam, kde končí umění.*[303] Fotograf, ale profesí etnograf a historik umění, v té době odborný pracovník Oblastní galerie v Liberci Čestmír Krátký, publikoval v šedesátých letech sice jen pár, ale zato výrazných textů, kde se vyjadřuje především ke svému pojetí fotografické tvorby. Zde ve čtyřech bodech výrazně čtivého a osobně podmíněného textu, doprovázeného vlastními fotografiemi, se jen krátce věnuje soudobým abstraktním a poabstraktním tendencím, hlavní část článku je ostrým vystoupením proti konzervativismu ve fotografii, zahledění do sebe a nesledování aktuálních podnětů v ostatních oborech.

[302] Karel Dvořák, Kde končí fotografie? *Československá fotografie*, 1966, č. 4, s. 126–129.
[303] Čestmír Krátký, Fotografie končí tam, kde končí umění. *Československá fotografie*, 1966, č. 10, s. 414–415.

Obhajoba fotografie jako média umění

> *„Dnes, uznávajíce foto za nový druh umění, jsme nuceni k dalekosáhlé revizi pojmu umění. Kvantitativní změny, nová fakta a nové způsoby výrazu myšlenky na poli umění nebo v jeho blízkosti navozují v jistém okamžiku kvalitativní proměnu celé sféry, která byla až dosud zvána uměním. Vznikají nové techniky a nové formy produkce i konzumu uměleckého díla, které modifikují vztah mezi dílem a společností.“*
> (Karel Teige, 1947)[304]

V druhé polovině padesátých letech je Lubomír Linhart vedle monografie Josefa Sudka a vzpomínkových textů připomínajících sociální fotografii třicátých let především autorem glos, ve kterých na stránkách *Československé fotografie* nebo *Kultury* reaguje na dobové dění. Na příkladu výstavy československé fotografie v SSSR v roce 1957, tehdy největší československé fotografické přehlídky v zahraničí, na které jako komisař výstavy spolupracoval, hodnotí úroveň fotografie po roce 1948 a zdůrazňuje přirozené začlenění fotografie mezi ostatní umělecké druhy.[305] Ale ještě rok předtím považoval za nutné se věnovat podrobné obhajobě fotografie v úvodu k monografii Josefa Sudka. Ve zpracovávaném období 1957−1968, ale vlastně až do devadesátých let dvacátého století, se objevují útoky zpochybňující zařazení fotografie mezi tradiční výtvarné druhy a v reflexi fotografie je vlastně téměř všudypřítomná potřeba toto její zařazení obhajovat. Institucionálně byla v tomto období v rámci Svazu československých výtvarných umělců fotografie zařazena do sekce užitého umění. Sledované období provází také terminologická nejasnost, zda pro díla užívající fotografické médium v kontextu světa umění, tedy pro ekvivalent anglického „fine art“ užívat termín „výtvarná“, „umělecká“, „tvůrčí“ nebo dokonce „kreativní“ fotografie.

[304] Karel Teige, Cesty československé fotografie, *Blok II*, 1948, příloha P, s. 77−82.
[305] Lubomír Linhart, Dnešní československá fotografie, *Kultura,* 1957, č. 3, s. 3.

Mezi fotografy i teoretiky fotografie a publicisty jednoznačně převažoval názor, probojovaný ve dvacátých letech, že by měli ctít a obhajovat specifické vlastnosti fotografie vůči ostatním vizuálním vyjadřovacím prostředkům: V tomto duchu píše například Petr Tausk: *„…přílišná snaha podílet se do důsledků na všech směrech probíhajících v jiných výtvarných uměním může vést v některých případech i k odklonu od vlastního poslání fotografie. Jak uvádí československý teoretik Lubomír Linhart, přispěly k objevení specifity fotografie zejména dynamické záběry ze života lidí. Fotografie je bezesporu dnešním vyjadřovacím prostředkem založeným na realistickém zobrazování skutečnosti; je však také zároveň uměním vidět a kultura vidění člověka, který má rozumět a chápat současnost, by měla v sobě zahrnovat i nejnovější výsledky z vnímání všech umění. Z tohoto hlediska je jistě nejcennější, dovede-li využít fotograf své lásky a porozumění pro ostatní výtvarné obory ve výběru námětu a jeho ryze fotografickém dotvoření (tj. volbou stanoviště, sklonem přístroje, šíří záběru atd.) snímku, který pak nese nesmazatelné stopy současné estetiky, aniž by přitom byl porušen smysl charakteristického uplatnění tohoto vyjadřovacího prostředku.“*[306] Z těchto názorových pozic formuluje Karel Dvořák své pochyby, zda fotografové blízcí strukturální abstrakci už nepřekračují tuto mez a nedostávají se příliš k malířství.[307]

Pojem fotografické umění je v tomto období přijímán s mnoha rozpaky, neboť především druhá polovina padesátých let byla opět v české teorii fotografie obdobím, kdy se o uměleckosti fotografického obrazu objevila řada pochybností i přímo kategorických odsudků. V Sovětském svazu se v padesátých letech mluví zcela samozřejmě o „fotoiskusstvu“, jen uměleckost fotografie u nás nebyla ještě docela samozřejmá a bylo nutno ji v teoretických článcích neustále připomínat. Potřebu vyjadřovat se k tomuto tématu měla i řada teoretiků nebo i umělců v textech monografií a katalogů k jednotlivým umělcům i na společných výstavách. Jakoby byla po dogmaticky vyžadovaném uplatňování metody socialistického realismu všeobecně pociťována

[306] Petr Tausk, Vzájemný vliv fotografie a malířství. Od první světové války až podnes, *Československá fotografie*, 1965, č. 9, s. 333–335.

[307] Karel Dvořák, Kde končí fotografie? *Československá fotografie*, 1966, č. 4, s. 126–129. Co vedlo ve 20. letech k sebeuvědomění a neobyčejného rozmachu fotografie, to vedlo v druhé polovině 20. století k prohlubování nezájmu fotografů o ostatní formy výtvarného umění a k přehlíživému vztahu ostatních umělců a teoretiků umění k fotografii.

nesamozřejmost takového prohlášení i celková neukotvenost postavení fotografie ve společnosti. V roce 1947 považuje Karel Hermann spory o uměleckosti fotografie za dávno patřící minulosti[308] a po diskusi na stránkách *Bloku* v roce 1948 a pregnantní obhajobě Karla Teigeho by to tak opravdu mohlo vypadat. V období radikálního přehodnocování všeho dosavadního a obecného teoretizování však tyto spory propukají nanovo. Tyto ankety (*Československá fotografie* – 1956 a opět 1957, *Kultura* – 1958) překvapí častými odsudky a konzervativními stanovisky teoretiků umění (Zdeněk Wirth, Karel Matyáš) a čelných představitelů dobové kultury i samotných tvůrců (Max Švabinský), ale také neznalostí starších polemik, které probíhaly na stránkách *Světozoru* a *Přítomnosti* v druhé polovině třicátých let a textů Waltera Benjamina, Karla Teigeho nebo Eugena Wiškovského. Známým se stalo striktní odmítavé stanovisko historika umění Zdeňka Wirtha. Jeho obsah nejlépe vystihuje často připomínaná věta: *„...Umělci sami by si tu měli udělat pořádek...jejich má být zájem chránit umění v jeho původním významu od pravěku a nezaměňovat nejvyšší tvůrčí činnost výtvarníka...s aplikacemi techniků a reprodukčních obratných machrů...*"[309] Tento odsudek, od teoretiků umění zdaleka ne ojedinělý ani překvapující, byl jistě i důsledkem mimoestetických cílů na fotografii kladených, a tím i výrazného omezení tématu a tvůrčích možností.

Jednou z nejvýznamnějších činů pro teorii fotografie v této etapě byla první ze série „anket" vzešlá z podnětu Lubomíra Linharta. Na stránkách *Československé fotografie* ji v roce 1956 zahájil Václav Jírů pod názvem *O plné pochopení společenského a kulturního významu fotografie*. Jednalo se o nejrozsáhlejší a nejvýznamnější anketu, která kdy u nás o fotografii proběhla, diskutovanými problémy ale úzce navázala už na dvacet let starou diskusi o uměleckosti fotografie na stránkách *Světozoru* a *Přítomnosti*. Jejím cílem bylo podnítit zájem o fotografii, zvýšení její úrovně, aby byly umlčeny hlasy *„z měšťáckého záhrobí, kde jedině ještě může být pochybováno, zda je fotografie*

[308] Karel Hermann, *Nové cesty fotografie*, E. Beaufort, Praha 1947; K. H., *Fotografická thematika,* Spousta, Praha 1947; K. H., *Fotografování jednoduchými prostředky*, Spousta, Praha 1947.

[309] Redakce *Československé fotografie* zareagovala na anketu vyvolanou na stránkách *Kultury* v roce 1958 stručným shrnutím jednotlivých publikovaných příspěvků. – (redakce): Je fotografie umění? *Československá fotografie,* 1958, č. 7, s. 74–75.

uměním."[310] V anketě probíhající od prvního do šestého čísla v roce 1956 se vyjádřily desítky představitelů naší kultury, především malíři, sochaři a spisovatelé. U fotografie většinou hodnotí specifičnost, nepostradatelnost v praxi pro mnoho odvětví lidské činnosti, probírali otázku témat, a zda je fotografie jedním z uměleckých druhů.

Redakce odeslala několik set žádostí o vyjádření se různým kulturním osobnostem, přesto se ale k anketě nevyjádřil ani jeden z činitelů, v jejichž moci bylo zlepšit a rozšířit využití fotografie, ani nikdo z těch, od nichž by mohla přijít účinná pomoc ke zlepšení výroby fotografických materiálů, reprodukce fotografií nebo úrovně a omezeného nákladu jediného fotografického časopisu. Pro význam ankety uvádím několik vybraných citací. Ludvík Aškenazy se fotografie zastává slovy: *„Fotografie nemá jen fotografovat. Je to výtvarné umění a je u něj tedy rozhodující citové zaujetí, smysl pro kompozici, smělost a novost pohledu, ovládání řemesla – a hlavně soulad formy a obsahu."* Akademický malíř Jaroslav Benda se domnívá, že vlastním přičiněním z podstaty by se fotografie mohla v budoucnu rozrůst v plodnou větev výtvarného umění. Max Švabinský píše: *„Váha fotografie podle mého spočívá v její dokumentárnosti, a toto její poslání zůstane nesmrtelné, kdežto chtít udělat z fotografie obraz je omyl."*[311] František Podešva znovu opakuje argument proti uměleckosti fotografie, který už mnohokrát zazněl dříve a Karel Teige jej vyvrací: *„Nechme například deset fotografů zobrazit jeden předmět a pak jej nechme namalovat deseti malířům. Na fotografiích to bude vždycky týž předmět, snad v jiném úhlu, v jiném osvětlení, v jiném výřezu. Na deseti obrazech to však bude desetkrát nová věc."*[312] O tom, jak málo byla většina diskutujících seznámena s bohatou historií probíraného tématu, svědčí i poslední uvedený citát, na který odpovídá Vladimír Jindřich Bufka už v roce 1911: *„…z jednoho a téhož místa, za těchže podmínek a s celkem týmiž prostředky na čistě mechanické cestě lze získati dva markantně od sebe se lišící resultáty. Zcela dle vůle a umělecké individuality fotografujícího."*[313]

---

[310] Václav Jírů, O plné pochopení společenského a kulturního významu fotografie, *Československá fotografie*, 1956, č. 1, s. 4.
[311] *Československá fotografie*, 1956, č. 4, s. 39.
[312] *Československá fotografie*, 1956, č. 5, s. 53.
[313] Vladimír Jindřich Bufka, Moderní fotografie stylová, *Český svět*, 1911, č. 31, nestr. Ovšem totéž potvrzuje i letitá zkušenost fotografických praktiků.

Zdánlivě překvapivě nepovažovala fotografii za umění i řada významných fotografů včetně Josefa Sudka. Přiznávali ji statut uměleckého řemesla. Jelikož meziválečná avantgarda zdůrazňovala autonomii fotografie, a tedy záměrně akcentovala její rozdíly oproti malířství, fotografové vehementně ujišťují, že fotografie není umění. Většina příspěvků v anketě ale byla kladných, oceňován byl nejenom nesmírný význam fotografie v různých oborech lidské činnosti, ale většinou i její schopnost vytvořit umělecké dílo.

V návaznosti na předchozí anketu a jako snahu dostat se ze všeobecně vnímané názorové stagnace, která je pro teorii fotografie v těchto letech příznačná, iniciovala redakce *Československé fotografie* v roce 1957 diskusi o perspektivách československé fotografie. Otázky, zda může být fotografie uměním, se tato anketa dotýkala jen okrajově. Byla zahájena Součkovým článkem *Několik poznámek k perspektivám československé fotografie*.[314] Ludvík Souček, podobně jako Jaroslav Boček nebo Jan Spurný, několikrát vyvolal svými úvahami otištěnými na stránkách časopisů *Kultura* nebo *Československá fotografie* v průběhu padesátých a na začátku šedesátých let rozsáhlou diskusi. Souček se v článku zasazuje za rehabilitaci avantgard a vůbec celé kontinuity dějin fotografie. Hiearchizuje fotografii ve stupnici fotografie umělecká – fotografie lidová – fotografie užitá, ale především se přidává ke starším článkům Lubomíra Linharta, vyzývá k rehabilitaci avantgard a vůbec celé kontinuity dějin fotografie. Jmenovitě vyzdvihuje Wiškovského, Ehma, Lehovce, Jeníčka a Sudka, ale kriticky se vyjadřuje k Drtikolovi, především proto, že vztahy mezi fotografií a impresionistickým, expresionistickým, secesním nebo surrealistickým malířstvím považuje za „omyly“, podobně jako figurativní akademismus v době nedávné. Kromě vzpomínek na dobu „temna“ naší fotografie, kde píše, že poválečná fotografie nenavázala na hledání moderní meziválečné fotografie, ale na akademismus,

[314] Ludvík Souček, Několik poznámek k perspektivám československé fotografie, *Československá fotografie,* 1957, č. 1, s. 14−15. O několik let později byl Ludvík Souček autorem učebnice, kde slučoval čtivé vysvětlení technologie s interpretacemi tvorby několika vybraných autorů i rozborem jednotlivých fotografií. (Ludvík Souček, *Cesty k moderní fotografii*, Orbis, Praha 1966).

se v jeho článku objevuje požadavek znovu vydávat a psát knihy o zakladatelích moderní fotografie i obhajoba „formalismu fotogramu“ jako oprávněného experimentu.

V dalších číslech *Československé fotografie* bylo čtenáři reagováno především na Součkův nešťastný poslední odstavec, ve kterém se vyslovil, jak má *„nová poetická fotografie, apotheosa krásy života a člověka“* vypadat a na položenou otázku − zda mají fotografové představu o budoucnosti československé fotografie. Jiří Jeníček[315] reagoval později často probíranou větou, ať Karel Souček ukáže, co sám dělá, když se označuje za fotografa, a bude jasnější, co svou výzvou myslí. Kromě toho se zastal Drtikolovy tvorby. Ladislav Křivánek[316] oponuje, že fotogram je jen školní cvičení, a proto se nemá vystavovat. Staví se také proti výzvám k poetizaci fotografie. Alena Šourková[317] se staví proti Součkovu dělení fotografie poukazem, že fotografie má být dobrá, ať už je umělecká nebo užitá. Odpovědi v dalších číslech se nesly víceméně v obdobném duchu, Ludvík Souček zůstal nepochopen, vytýkáno mu bylo kupodivu i jeho „theoretizování“. Redakce časopisu pak diskusi shrnula a uzavřela.[318]

Třetí anketa, která odkryla latentní teoretickou neujasněnost fotografie a její nesamozřejmé a nekodifikované postavení v rámci české kultury a výtvarného umění, byla zahájena na stránkách *Kultury*[319] v roce 1958 a následně se přenesla i na stránky *Československé fotografie*. Polemika, orientovaná především na oprávněnost řadit fotografii do kontextu umění, nastala po článku tehdejšího rektora VŠUP Jana Spurného, který reagoval na celostátní výstavu umělecké fotografie: *„Technickou vymoženost...nelze srovnávat s uměleckou tvorbou, v níž umělecký subjekt specifickými prostředky přetváří, nikoli popisuje objektivní skutečnost... Fotografie reprodukuje skutečný svět, který musíme odlišovat od světa umění."*[320] Spurného text je osobitým dobovým souhrnem argumentů popírajících, že může prostřednictvím fotografie vzniknout umělecké dílo, případně v trochu

[315] *Československá fotografie*, 1957, č. 2, s. 26−27.
[316] Československá fotografie, 1957, č. 2, s. 26.
[317] Československá fotografie, 1957, č. 3, s. 52.
[318] Československá fotografie, 1957, č. 4, s. 63.
[319] *Kultura,* 1958, č. 17, 21 a 23.
[320] Jan Spurný, Na okraj celostátní výstavy fotografie, *Kultura,* 1958, č. 16, s. 4.

nepřesné dobové formulaci: zda je fotografie umění, jak se objevují z různých argumentačních pozic, od počátku vynálezu fotografie až do současnosti. Spurný neupírá fotografii estetické hodnoty ani schopnost vzbudit emoce, ale zdůrazňuje specifickou vázanost fotografie na realitu, která podle něj problematizuje účast subjektu na vzniku fotografie jakožto „uměleckého díla".

Na stranu Spurného se přidal již výše zmíněným kategorickým odmítnutím uměleckosti fotografie historik umění Zdeněk Wirth a Karel Matyáš. Proti jejich názorům se vyslovili Ludvík Souček, Ludvík Baran, Luboš Hlaváček a Václav Zykmund. Nejsystematičtější a nejpřesvědčivější obhajoba však zazněla od Jána Šmoka. Ten vyvrací tradovanou tezi o fotografickém věrném zobrazení skutečnosti poukazem na to, že fotografie nezaznamenává skutečnost, ale fixuje fotografické vlastnosti hmoty a osvětlení v zorném poli v okamžiku expozice. Píše, že fotografie je sdělovacím systémem, jehož sdělovacím prostředkem je fotografický snímek a specifikem fotografie pak právě to, že její výrazové prostředky jsou vázány na nějakou hmotu a osvětlení. Také nepochybně existují fotografie, u nichž není působivý věcný obsah, ale právě způsob jeho zobrazení. K zařazení fotografie se v těchto letech na stránkách *Československé fotografie* vyjádřil také Josef Zubrický. Fotografii přisuzuje možnost být uměním, ale vyřazuje ji z kategorie výtvarných umění, aby ji přisoudil vlastní kategorii umění fotografického.[321]

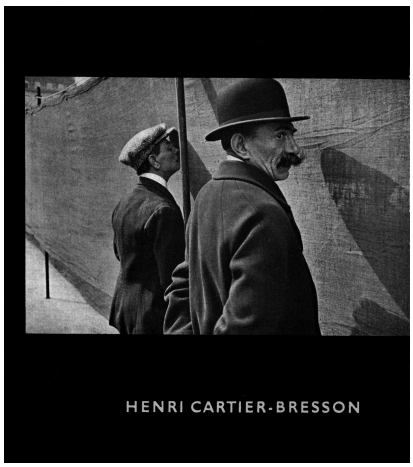
Kritici uměleckosti fotografie ani její obhájci většinou nedokázali přijít s něčím novým a nikdo ani neprojevil obeznámenost s názory Waltera Benjamina, s Teigeho články v *Bloku* v roce 1948, ani s texty Eugena Wiškovského na konci třicátých a začátku čtyřicátých let. Překvapivá byla také nesamozřejmost teoretického postavení fotografie v rámci české kultury, neboť kritika uměleckosti fotografie zaznamenala širokou odezvu, kdežto na obranu se postavili jen aktivní fotografové a teoretici fotografie. Do dobových problémů s „uměleckostí fotografie" se jistě promítly i premisy marxistické estetiky a jejích zásadních pojmů „odraz", „typičnost", „realismus". Chápání fotografie coby „zrcadla reality", její naprogramování na kauzálně pojímané zobrazení ji dostávalo do rozporu s realismem marxisticko-leninské estetiky. A

[321] Josef Zubrický, Za správné začlenenie fotografie v umení, *Československá fotografie*, 1959, č. 9, s. 130–131.

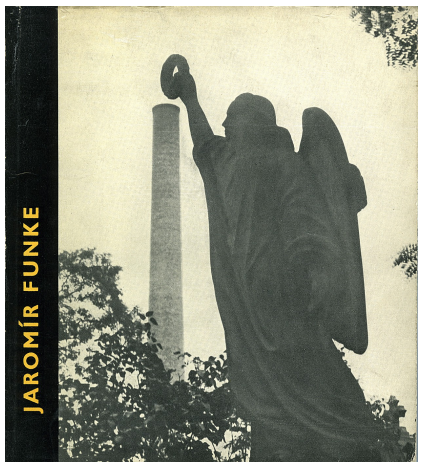
pro oficiální nezájem o aktuální dění ve světě se zdejší fotografie nemohla dostat do světa umění ani zadními dveřmi, coby dokumentační médium land artových a body artových akcí.

Z mnoha názorů uvedených v těchto anketách bych na závěr uvedl citát z článku Jána Šmoka: *„… Spor o to, zda fotografie je či není uměním, je možná zaviněn fotografií – ale možná také neschopností estetiky tento spor jednoznačně vyřešit. Existencí fotografie byla estetika postavena před řešení problému, před nimž ještě nikdy nestála. (…) Je chyba v novém, které nevyhovuje estetice nebo v estetice, která se nedovede vypořádat s novým?“*[322] Podobně formulovanou myšlenku najdeme už těsně po válce u Karla Teigeho: *„Zodpověděním staré sporné otázky v kladném smyslu, totiž že foto jako každý prostředek, vyjadřující a fixující básnickou vizi a senzibilitu, může být uznána za umění, klade se zároveň otázka po nové definici pojmu „umění“. Rozevřela-li se struktura umění, aby do sebe pojala celou novou oblast, mění se tím stav a vzájemný poměr všech složek této struktury.“*[323] Ale my dnes budeme pravděpodobně znát podobně formulovanou myšlenku z eseje Waltera Benjamina ze třicátých let: *„Vynaložilo se mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění – aniž by se byla dříve postavila otázka, zda se vynálezem fotografie nezměnil souhrnný charakter umění…“*[324]

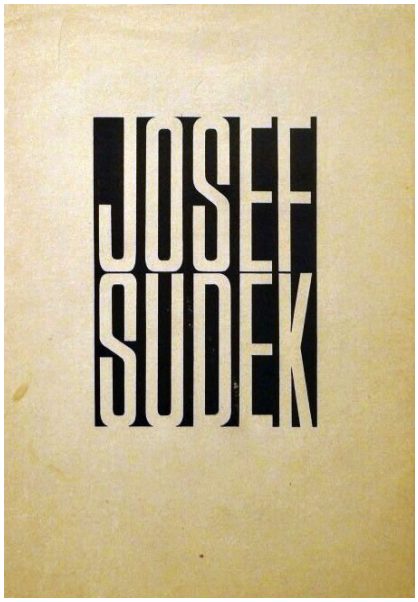
[322] Ján Šmok, Základní problémy fotografie I., *Československá fotografie,* 1962, č. 1, s. 24.
[323] Publikováno in: Karel Teige, *Moderní fotografie v Československu / Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei,* katalog, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947. (Přetištěno in: *Blok* II, 1948, příloha P, s. 77–82 a dále: *Československá fotografie*, 1969, č. 1–9 a Karel Teige: *Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let*, Autora, Praha 1994, s. 235–256).
[324] Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979.



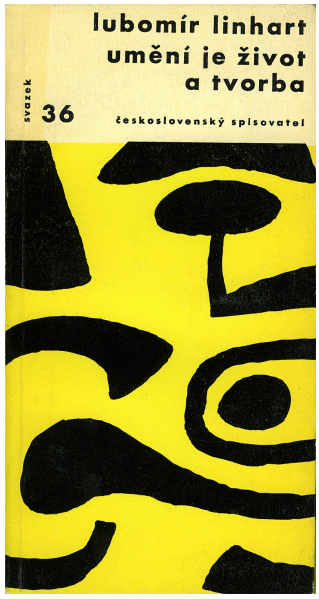
Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson*, 1958



Lubomír Linhart, *Jaromír Funke*, 1960



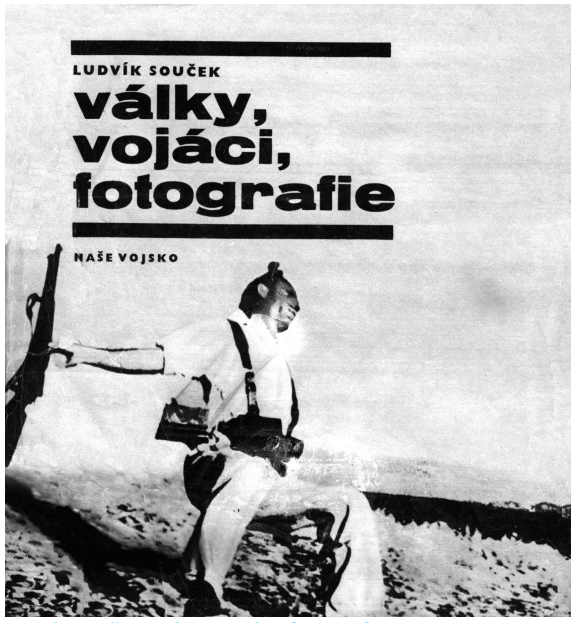
Lubomír Linhart, *Josef Sudek*, 1956



Lubomír Linhart, *Umění je život a tvorba*, 1962



Ludvík Souček, *Cesty k moderní fotografii*, 1966



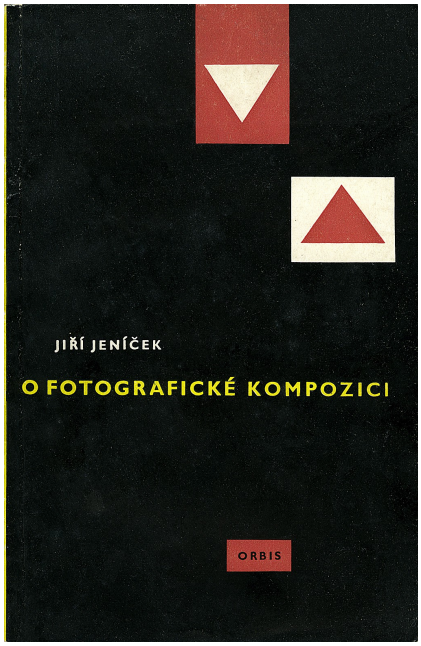
Ludvík Souček, *Války, vojáci, fotografie*, 1968



Josef Brukner – Jaroslav Mrnka, *Orbis Pictus aneb Svět v objektivu*, 1964



Jiří Mašín – Josef Prošek (ed.), *Československá fotografie*, 1967



Jiří Jeníček, *O fotografické kompozici*, 1960



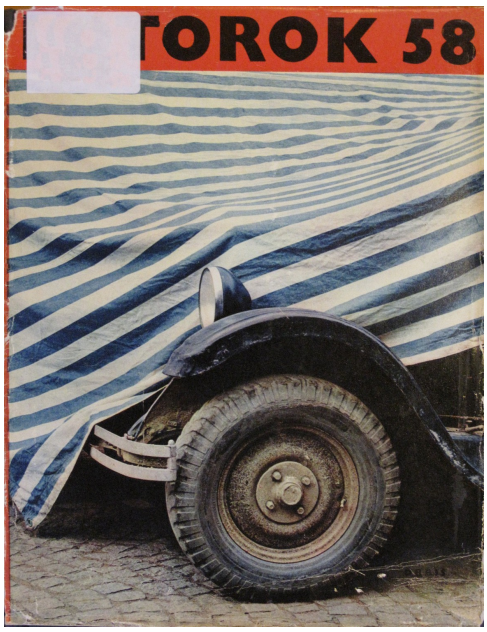
Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?*, 1964



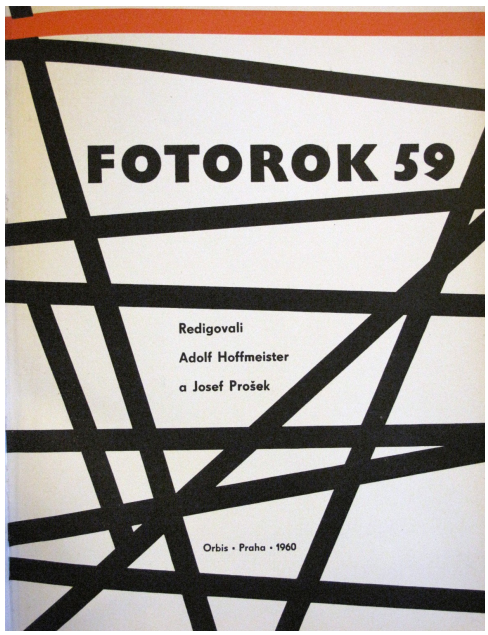
Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, 1963



Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, 1963



Adolf Hoffmeister – Josef Prošek (ed.),
Fotorok 1958, 1959



Adolf Hoffmeister – Josef Prošek (ed.),
Fotorok 1959, 1960



Fotografie 1928-58, 1959



Výtvarníctvo, fotografia, film, č. 6, 1965



Kultura, č. 3, 1957



Výtvarná práce, č. 9, 1962



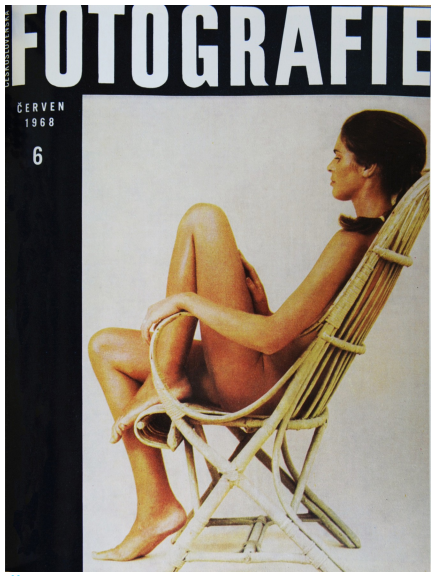
Československá fotografie, č. 6, 1959



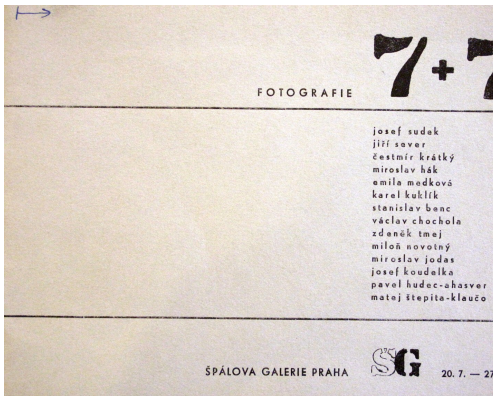
Československá fotografie, č. 1, 1963



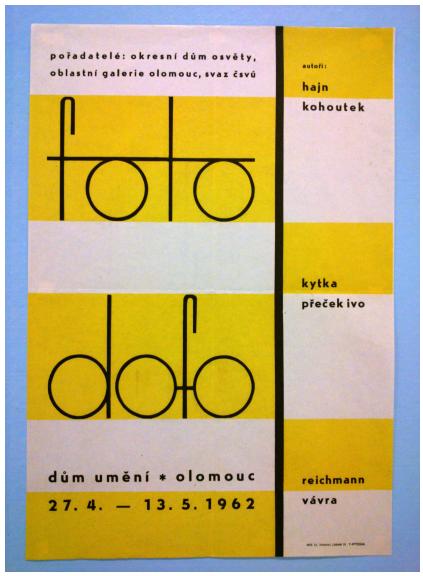
Československá fotografie, č. 7, 1967



Československá fotografie, č. 6, 1968



Anna Fárová, *Fotografie 7+7*, katalog, 1967



Dofo, katalog, 1962

1969—1989

Fotografie 1969—1989

Dobová terminologie

Fotografie jako fotografie. Vizualismus

Proměny názoru na fotografii

Inscenovaná fotografie

Fotografie a společnost

Neiluzivní fotografie

Fotografie 1969–1989

> *„Fotografie je dnes prakticky jediným druhem umění, pro nějž u nás nejsou připravováni vysokoškolsky vzdělaní kritici a teoretici. Na filozofických nebo pedagogických fakultách je možno vystudovat teorii a dějiny literatury, výtvarného umění, hudby, divadla nebo filmu, ale teorie a historie fotografie se na nich většinou nepřednáší ani v rámci teorie výtvarného umění. (…) Neuspokojivá situace je i v oblasti vědecké a výzkumné práce. Fotografie u nás nejenže nemá žádné vědecké pracoviště, žádnou obdobu Ústavu teorie a dějin umění ČSAV, Divadelního ústavu, Československého filmového ústavu, Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV nebo Uměnovědného ústavu SAV, ale není dokonce ani zastoupena v teoretické sekci Svazu českých výtvarných umělců…“*
> (Vladimír Birgus, 1982)[325]

Období let 1969–1989 je kapitolou rozsáhlou. Politická a společenská atmosféra se v průběhu těchto dvou desetiletí výrazně proměnila, ale přesto tvoří přinejmenším v oblasti fotografického dění poměrně konzistentní údobí, ve kterém byly diskutovány podobné problémy. Prvotní dojem jednotného období včleněného rovněž do jedné kapitoly, ale rozhodně nechce zastřít, že kolem roku 1985 dochází k postupné proměně politického stylu, vyvolané především nástupem Michaila Gorbačova do funkce generálního tajemníka KSSS v březnu 1985 a jeho následného programu glasnosti a perestrojky. Vedle toho lze přibližně ve stejné době rozeznat i v českém umění pracujícím s fotografií přechod od první moderny k postmoderně.

Vladimír Birgus v bilancujícím textu ze začátku devadesátých let charakterizuje předchozí léta jako období ostré cenzury.[326] Můžeme zde poukázat na věznění Jindřicha Štreita a úryvky z odůvodnění tohoto soudního

[325] Vladimír Birgus, Několik poznámek o fotografické kritice, *Československá fotografie*, 1982, č. 3, s. 110.
[326] Vladimír Birgus, Česká a slovenská fotografie 80. let, in: Josef Moucha (ed.), *Česká a slovenská fotografie dnes*, Orbis, Praha 1991. Text je přehlednou studií přinášející dobrý vhled do dobové fotografické institucionální praxe i na interpretaci tvorby nejvýraznějších autorů.

rozhodnutí jsou jedinečným zdrojem poznání, jak normalizační justice interpretovala tehdejší sociálně-dokumentární fotografickou tvorbu. Můžeme také poukázat na nepovolení nebo předčasná ukončení řady výstav, publikační zákaz Václava Zykmunda, který své články musel zveřejňovat pod pseudonymy nebo ukončení pracovního poměru Anny Fárové a zákaz činnosti po podepsání Charty 77 nebo na absenci významných exulantů a režimu nepohodlných osob v tehdejších encyklopediích a přehledech dějin fotografie. Ještě v roce 1989 vychází katalog *Slovenská fotografie 80. let* s čistou dvoustranou – bez profilu Juraje Liptáka, ale na výstavě ve Valdštejnské jízdárně ke 150. výročí vyhlášení objevu fotografie už visely i práce emigrantů Josefa Koudelky, Jana Lukase nebo Evy Fukové. Medailony významných českých fotografů žijících v zahraničí v knize *Cesty československé fotografie* zcela chybí, najdeme je ale v *Revue Fotografie* v seriálu *Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945–1989* vydaném ve stejné době. Míra cenzury je v jednotlivých publikovaných textech, o které se mohu opírat, těžko doložitelná a je rovněž těžko oddělitelná od intenzívní každodenní autocenzury.

Když uspořádali editoři sborníku *Česká a slovenská fotografie dnes* anketu, kde se ptali po nejvýznamnějších počinech právě skončených osmdesátých let, většina oslovených zmiňuje tvorbu Jindřicha Štreita, zmiňují kurátorské výstavy Antonína Dufka *Tělo v československé fotografii* a *V čase* nebo výstavy Anny Fárové v Činoherním klubu, Plasy a *37 fotografů na Chmelnici*, dále vystoupení slovenské nové vlny, a s velkým entuziasmem vedené fotografické galerie mimo velká centra.[327]

Fotografické instituce – Společensky nepříznivá doba obvykle označovaná jako normalizace vedla k odklonu lidí od veřejného života nejen do soukromí, opečovávání svých příbytků, rekreačních chat a chalup nebo k zahrádkaření, ale také k fotografii. To se projevovalo jak v zájmu o fotografii coby organizované zájmové umělecké činnosti, tak také v neobyčejné popularitě fotografických časopisů, které sledovali i nefotografové se zájmem o

[327] Josef Moucha (ed.), *Česká a slovenská fotografie dnes,* Orbis, Praha 1991. V anketě se z českých teoretiků vyjádřili: Petr Balajka, Ludvík Baran, Vladimír Birgus, Antonín Dufek, Anna Fárová, Tomáš Fassati, Bronislava Gabrielová, Zdeněk Kirschner, Kateřina Klaricová, Milan Krejčí, Pavel Scheufler.

společenské dění. Fotografická periodika zde do určité míry suplovala roli nevydávaných obrazových časopisů a nemožnosti cestovat do zahraničí. Vyrůstá zde generace odchovaná tíží normalizační doby, před níž stojí buď volba emigrace, složitého lavírování a nebo otevřeného podvracení vládnoucí ideologie. Hranice mezi druhým a třetím byla značně proměnlivá a průchozí, vytváří se složitý vztah oficiální a neoficiální kultury.

Přehledové práce o českém umění fotografii obvykle pomíjely a obvykle se soustředí na architekturu, malířství a sochařství.[328] Fotografie byla vyřazována z dějin umění dokonce i v takových případech, kdy tvořila konsekventní součást dobového projevu. Z mnoha příkladů uveďme rozsáhlý výzkum secesního umění Petra Wittlicha shrnutý v díle *Česká secese* z roku 1985.[329] Secese jako „poslední syntetický sloh" je sledována na příkladě malířství, sochařství, architektury i designu, skla a porcelánu, ale z dějin české secese jsou vyřazeni fotografové jako František Drtikol, Anton Trčka, Rudolf Koppitz, Karel Novák stejně jako fotografické skici k obrazům od Alfonse Muchy. Výjimkou jsou v tomto kontextu publikace Jiřího Kotalíka nebo Tomáše Vlčka sledující podobné téma.[330]

K poznání fotografické tvorby nadále výrazně přispívala edice Umělecká fotografie připravovaná Odeonem. V roce 1970 byla oficiálně založena sbírka fotografie v *Uměleckoprůmyslovém museu v Praze* a její kurátorkou se stala Anna Fárová. Po sbírce fotografie v Moravské galerii v Brně z roku 1962 vzniká druhé odborné pracoviště soustředěné na fotografii. Další sbírku založili v roce 1982 pod vedením Milana Krejčího při *Svazu českých fotografů*, později byla předána do *Státního ústředního archivu v Praze.*[331] Od září 1971 bylo zahájeno vyučování na *Škole výtvarné fotografie*, pozdějším *Institutu výtvarné fotografie*, a od 1. října 1975 byla na *FAMU* zřízena samostatná katedra fotografie. S odstupem let se ukázalo být pro řadu velmi zásadních příspěvků

[328] Např. Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1975 nebo Jakub Pavel, *Dějiny umění v Československu.* Stavitelství, malířství, sochařství, Práce, Praha 1971.
[329] Petr Wittlich, *Česká secese*, Odeon, Praha 1985.
[330] Tomáš Vlček, Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914, Panorama, Praha 1986; Jiří Kotalík, in: Bernd Krimmel (ed.), *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre: Avantgarde und Tradition,* Mathildenhöhe, Darmstadt 1984.
[331] Dnes *Národní archiv*.

důležité sympozium *Fotografie dnes – teoretické a kritické přístupy* pořádané 15. a 16. ledna 1974 v Moravské galerii v Brně. Velký význam ve své době měla také setkání historiků a teoretiků fotografie uspořádané v roce 1986 Pavlem Scheuflerem v Muzeu hlavního města Prahy, na které v dalších dvou letech 1987 a 1988 navázaly semináře v Národním technickém muzeu v Praze a sympozia v Banské Bystrici organizované Tomášem Fassatim.[332] V samotném závěru sledovaného období, v říjnu 1989 probíhaly na Ústavu dějin umění Akademie věd ČR jednání usilující zřídit zde sekci teorie fotografie.[333]

Při neexistenci fotografického muzea nebo fotografické sekce na Akademii věd to byly především oba fotografické časopisy, pražská a brněnská fotografická sbírka a katedra fotografie na FAMU, odkud se v té době především generovalo uvažování o fotografii. Při reflexi zpracovávaných dvou desetiletí je nutno brát ohled na specifika a oblast zájmu těchto institucí. Institucionální rámec chápající fotografii především jako obor užitého umění jej vyloučil z hlubší percepce a odsunul na periferii zájmu historiků umění, stěžejních uměleckých časopisů, výstav i poskytované finanční a organizační podpory. Pokud byla fotografie podporována, pak především jako užité řemeslo nebo novodobá forma lidového umění a největší část finančních prostředků a zpětně tedy také výstavní činnosti a redaktorů časopisů směřovala k podpoře amatérského hnutí.

Z této situace pociťované jako dlouhodobě neúnosné se rodí i aktivita části fotografujících členů fotografické sekce *Svazu výtvarných umělců.* Ti odesílají 27. června 1989 na ústředí svazu dopis, kde žádají o registraci *Aktivu volné fotografie*.[334] Dopis sepsaný spoluzakladatelem aktivu Josefem Mouchou

[332] Podrobně –JIČ–, III. pražské setkání historiků a teoretiků fotografie, *Revue Fotografie*, 1989, č. 1, s. 79.
[333] Podrobněji in: *Angelma*, 1989, č. 1.
[334] V roce 1991 se aktiv proměnil na nadaci *Pražský dům fotografie – Prague House of Photography (PHP)*, která si 5. 6. 1991 otevřela galerii v Husově ulici 23 a působila zde do 19. 12. 1997. V roce 1998 byly pro další výstavní činnost připravovány prostory v domě u Staroměstského náměstí, ale galerie zde nebyla nikdy otevřena. Další výstavní prostory získala nadace v roce 1999 v *Galerii U Řečických* a od ledna 2000 ve dvoře domu v Haštalské ulici 1. Tato galerie byla v srpnu 2002 postižena povodní, Členové PHP proto krátce připravovali výstavy v prostorách Rakouského institutu na Jungmannově náměstí a nakonec našli své sídlo v prostorách *ABF* ve dvoře domu na Václavském náměstí 26. V té době vznikla myšlenka velké muzeální fotografické instituce, sdružení *Pražský dům fotografie* se přejmenovalo na občanské sdružení *FotoForum Praha*, aby uvolnilo zavedené jméno *Pražského domu*

a s uvedením pěti bodů činnosti byl současně jediným formulovaným a schváleným programem sdružení. Jednání členů inspirovaných příkladem *Aktivu mladých výtvarníků* probíhala od prosince 1988. Jak je zřejmé ze zápisů ze schůzek a dopisů, autoři dopisu chtěli být ve *Svazu českých výtvarných umělců* zastoupeni svou volnou tvorbu, která vznikala z vnitřní potřeby, a nikoliv pracemi vytvářenými na zakázku. Cílem většiny členů bylo vytvořit platformu, která by sdružovala fotografy zabývající se volnou tvorbou, bez ohledu na jejich profesionální statut, a poskytla jim větší váhu při jednáních o vybudování galerie k prezentování volné fotografie, publikační činnosti a zastupování zájmů členů. Při *Svazu výtvarných umělců* sice existovala fotografická sekce, ale v sekci užité fotografie a i autorům vytvářející volnou tvorbu umožňovala se především živit užitou, řemeslnou fotografií. Volnou fotografii do té doby nezastupovala v Československu žádná instituce a povědomí o fotografii jako formy umění bylo v tehdejší společnosti minimální. Tento pocit se odráží nejvíce v pátém bodu, kdy si signatáři kladou za cíl *„vytváření podmínek pro vzrůst vážnosti volné fotografie ve společnosti.“*[335]

Možnosti fotografování pro sedmdesátá a osmdesátá léta upravoval zákon č. 102/1971 Sb. V něm se uvádí, že na území ČSSR je fotografování a filmování zásadně dovoleno s výjimkou čtyř v zákoně uvedených případů: zařízení na obranu vlasti, v hraničním pásmu, z letadel a balónů a pro objekty označené zákazem fotografování[336]. Fotografickou činnost ale více znesnadňovala omezená míra svobody vyjadřování, omezená především zákonem o hanobení republiky a jejího představitele i systém povolování výstav a vydávání katalogů.

Vedle sbírkotvorných a výstavních institucí Moravské galerie v Brně a Uměleckoprůmyslového musea v Praze se odehrával důležitý fotografický výstavní program především v Kabinetu fotografie Domu pánů z Kunštátu

---

fotografie pro veřejně prospěšnou společnost zřizovanou občanským sdružením *FotoForum, Hlavním městem Prahou* a *Ministerstvem kultury ČR*. Projekt rekonstruovaného domu v Revoluční ulici se nepodařil uskutečnit, veřejně prospěšná společnost *Pražský dům fotografie* v roce 2010 zanikla. Občanské sdružení *FotoForum Praha* předalo fotografickou sbírku svých členů a odbornou knihovnu *Galerii hlavního města Prahy*, která se zavázala v prostorách v Revoluční vybudovat fotografickou instituci.

[335] Žádost o registraci *Aktivu volné fotografie*, strojopis, archiv Josefa Mouchy, 27. 6. 1989.

[336] Antonín Miklas, Co je a co není dovoleno fotografovat, *Československá fotografie,* 1970, č. 7, s. 308; Jiří Zeman, Fotografování zakázáno, *Československá fotografie*, 1981, s. 474.

v Brně, galerii Fotochema v Praze, Galerii 4 v Chebu,[337] v Malé galerii České spořitelny v Kladně, Malé výstavní síni v Liberci nebo v Galerii Pod podloubím v Olomouci. Fotografické výstavy se objevují i v řadě dalších výstavních či galerijních institucích, ale jsou to jednotlivé, byť významné počiny, bez systematické organizační koncepce.

Svazové a amatérské přehlídky byly pořádány ještě tradiční formou salonu všech členů nebo usměrňovány porotou. Také první výstavy realizované za působení Antonína Dufka na místě vedoucího fotografické sbírky byly ještě sestavovány na základě výzvy autorům a následného výběru komise. „Stanovy" jedné z výstav publikované v katalogu poskytují příhodný vhled do takové praxe.[338] Ale pro formování tehdejší fotografie i pro

[337] Otevřená od prosince 1985 pod Okresním kulturním střediskem v Chebu a spojená s velkým entusiasmem Zbyňka Illka a jeho spolupracovníků.

[338] Charakter takto koncipovaných výstav nejlépe přibližuje v katalogu výstavy *Československá fotografie 1971–72* (Moravská galerie Brno, 1973) publikovaný status výstavy. Vybíráme z něj 1. až 6. a 10. bod:

„Cíl výstavy: shromáždění reprezentativní kolekce soudobé československé fotografie a její začlenění do sbírky umělecké fotografie Moravské galerie.

1. Výstavu uspořádá v podzimních měsících roku 1968 Moravská galerie v Brně ve svých výstavních sálech.

2. Výstava zveřejní ty fotografie, které vybere porota z předložených prací a deset z nich odmění finančně dotovanými odměnami.

3. K účasti na výstavě budou jednotliví autoři osobně vyzváni pořadatelem, a to z řad členů SČSVU a některých amatérů, aby předložili 4 ks fotografií, vzniklých v období let 1957—1967 a nepřesahujících rozměr 30/40 cm. Výjimku tvoří jen speciální záměr autorův. Výjimka v počtu prací může být uznána jen u pevně komponovaného cyklu fotografií. Všechny fotografie musí být dodány nepodlepené.

4. Hlavním hodnotícím kritériem je umělecká úroveň předložených prací bez ohledu na jejich tématické, popř. žánrové odstínění. Je žádoucí, aby práce byly autorem vybrány pokud možno rovnoměrně z období 1957—1967, které by měly reprezentovat, ale není to striktní podmínkou. Současně porota nebere v úvahu, zda fotografie byla či nebyla jinde zveřejněna.

5. Práce vybrané porotou vystaví Moravská galerie ve svých sálech, popř. budou zveřejněny v odborném i denním tisku v souvislosti s propagací a odborným recenzováním výstavy.

6. Tyto fotografie zakoupí Moravská galerie pro vlastní sbírky umělecké fotografie, kde budou uloženy pro dokumentační, studijní a výstavní účely. V souvislosti s těmito účely mohou být i nadále reprodukovány galerií při zachování autorských práv tvůrce fotografie.

(...)

10. Tato akce bude v budoucnu v pravidelných intervalech opakována, časový interval určí odborné vedení Sbírky uměleckých fotografií Moravské galerie.

Porota výstavy zasedala v tomto složení: Anna Marcinková, Magdalena Robinsonová, prom. hist. Karel Holešovský, K. O. Hrubý, prof. dr. ing. J. Lauschmann, Vilém Reichmann. Tajemník poroty Antonín Dufek. Z technických důvodů nejsou v katalogu reprodukovány všechny přijaté fotografie.

klasifikování jejich tehdejších přínosů byly daleko důležitější kurátorsky koncipované výstavy připravené Annou Fárovou, Antonínem Dufkem, Josefem Mouchou, Zbyňkem Illkem, Tomášem Fassatim, Jaroslavem Andělem, Zdeňkem Kirschnerem, Danielou Mrázkovou, Vladimírem Birgusem nebo Miroslavem Vojtěchovským. Z mnohočetných aktivit Anny Fárové nejzřetelněji vystupují generační průřezové výstavy, jako byly *Osobnosti české fotografie I.* v Roudnici nad Labem v roce 1973;[339] dva ročníky výstav v pražském Činoherním klubu, 1978–1980, zúročené na přehlídce *9+9* v klášteře v Plasích v roce 1981; *Výstava 11* v galerii Fotochema v Praze v roce 1988 a velká přehlídka k výročí fotografie v roce 1989 *37 fotografů na Chmelnici* uspořádaná v Junior klubu Chmelnice v Praze.[340]

Jedním z nejpřipomínanějších projektů sedmdesátých a osmdesátých let byly výstavy v pražském Činoherním klubu, připravované po dvě divadelní sezóny 1978/79 a 1979/80 Annou Fárovou a shrnuté velkou přehlídkou *9&9* v roce 1981 v klášteře v Plasích. Významnými zahraničními hosty hojně navštívená výstava s étosem undergroundu představila ve většinou improvizovaných instalacích řadu absolventů FAMU ze sedmdesátých let, ale také solitéry jako Bohdana Holomíčka nebo Jindřicha Štreita a zapůsobila jako výrazné gesto pojmenovávající hlavní fenomény české fotografie té doby. Z krátkých, pádných úvodních textů z výstav v Činoherním klubu pronikají výrazy jako „vnitřní nutnost“, „vnitřní pravdivost příběhů“, „mnohoznačnost otevřených obsahů“, „závaznost“, „my si nezahráváme, ale hrajeme“, „poslání fotografie“.

Stejně tak významné byly tematické nebo chronologické přehledové výstavy Antonína Dufka, na které se v Moravské galerii v Brně zaměřil po ukončení pravidelných bienále současné československé fotografie v roce

---

Výstavou „Současná československá fotografie ze sbírek Moravské galerie” umožňujeme veřejnosti seznámit se s jednorázově uskutečněným nákupem fotografií pro fotografickou sbírku galerie. Cílem nákupu bylo rozšíření základu kolekce umělecké fotografie posledního desetiletí. Takto koncipovaná výstava zprostředkovává setkání s fotografickou tvorbou nejrůznějších žánrů a nejrůznější umělecké orientace od autorů všech umělecky činných generací.”

[339] Reprízy v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze a v Domě umění města Brna v roce 1974.

[340] Rozsáhlou, výrazně pozitivní recenzi k ní publikoval Vladimír Remeš. Vladimír Remeš, Třicet sedm nadějí, *Československá fotografie*, 1990, č. 2, s. 68.

1973.[341] Z těchto výstav byly z odstupu let nejvýznamnější *Aktuální fotografie*, 1982; *V čase*, 1985–1986*; Aktuální fotografie II. – Okamžik*, 1987; *Město*, 1987 nebo *Tělo v československé fotografii* připravené pro Muzeum Kroměřížska v roce 1986 nebo *Vize* z roku 1988. Výstava Antonína Dufka *Fotografia a čas* uvedená v Bratislavě v prosinci 1985 koncepčně bezprostředně vycházela z eseje Rolanda Barthese *Světlá komora,*[342] ke kterému se Antonín Dufek se v textu katalogu přímo odvolává a v Bratislavě vydaném katalogu píše: *„Zázračnosť fotografie nespočíva iba v tom, že kopíruje realitu, ale predovšetkým v tom, že vyžaruje minulú realitu.“*[343] Na tuto esej se bude především odvolávat řada výstav kurátorsky připravovaných v následujících dvou desetiletích. Z období před rokem 1989 je důležité vyzdvihnout také výstavu připravenou Vladimírem Birgusem *Fotografie absolventů FAMU* v Domě umění města Brna v roce 1985 a v jiné koncepci ve spolupráci se Zdeňkem Kirschnerem v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze v roce 1987 nebo *Osobnosti československé dokumentární fotografie 1940–1980* sestavenou Tomášem Fassatim a Josefem Mouchou pro Starou radnici v Brně v roce 1987.[344]

Netradiční formu i náznak nových přístupů jak formulovat pohled na autorskou osobnost nabídla výstava *Josef Sudek a výtvarné dílo*, uspořádaná v roce 1978 Národní galérií v Praze z obrazů a soch ze Sudkovy pozůstalosti. Josef Sudek zde byl představen integrálně jako umělec i sběratel, svěží přístup

[341] První z těchto bienálních přehlídek byla koncipována v roce 1969, další v letech 1971 a 1973–1974.
[342] La chambre claire, 1980.
[343] Antonín Dufek, *Fotografia a čas*, katalog, Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko, Bratislava, prosinec 1985.
[344] Pro uznání české fotografie ve světě mělo velký význam i několik výstav připravených v průběhu 80. let pro některé zahraniční galerie, především výstavy *Ursprung und Gegenwart tschechoslowakischer Fotografie*, Fotografie Forum Frankfurt, Frankfurt 30. 8. – 11. 10. 1985, kurátorka Anna Fárová, výstava *27 Contemporary Czechoslovak Photographers*, The Photographer´s Gallery, Londýn 1985, kurátoři Sue Davies a Antonín Dufek, *Současná československá fotografie (Contemporary Czechoslovak Photography)*, Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, festival FOTO 89, Nieuwe Kerk, Amsterodam, 31. 8. – 24. 9. 1989 nebo *Český modernismus 1900–1945* kurátorů Jaroslava Anděla a Anne Wilkes Tucker, spolupráce na fotografické části Antonín Dufek a Zdeněk Kirschner, Museum of Fine Arts Houston, 1989.

ale nabídlo především vystavení Sudkových fotografií vedle děl Tichého, Bělocvětova, Bendy a dalších, a poprvé tak nabídly možnost sledovat vnitřní vztahy Sudkova díla k malířské moderně.[345]

Ojedinělou koncepci měla výstava *Hra na čtvrtého* v roce 1986, která výrazně napomohla rozšíření fenoménu slovenské nové vlny. Michal Pacina, Tono Stano a Rudo Prekop rozehráli v galerii Fotochema v Praze ojedinělou hru, když každý z nich v průběhu roku fotografoval jednu část těla: Pacina – hlavu, Prekop – tělo, Stano – nohy a tyto fotografie pak umožnily několik rovin komunikace. Hravostí a popřením autorské individuality ji můžeme považovat za postmoderní pojetí výstavy: *„V dnešním období postmodernismu, který si vypůjčuje eklekticky ze všech slohů, zahrnuje metaforu a baví se gagem, který si filosoficky libuje v historické paměti a aditivních principech, je tato hra tří autorů na čtvrtého přesně načasovaná.“*[346]

Stopadesáté výročí od vynálezu fotografie bylo v českém prostředí uvítáno s velkou pozorností. Jenom v Praze se z velkých přehlídek uskutečnily výstavy: *Co je fotografie* (Mánes, 1. 8. – 30. 9.) a *Československá fotografie 1945–1989* (Valdštejnská jízdárna, 8. 8. – 30. 9.), připravené generálním komisařem výstavy Erichem Einhornem, kurátorkou obrazové části Danielou Mrázkovou a kurátorem technické části Josefem Pecákem, dále *Cesty československé fotografie* (Daniela Mrázková, Vladimír Remeš, Dům U Kamenného zvonu, od 26. 6.), *Salon československé fotografie* (Erich Einhorn, Bruselský pavilón, 3. 7. – 3. 9.), *Československá novinářská fotografie* (komisař Miroslav Hucek, zástupce Ladislav Šolc, Bruselský pavilón, od 12. 9.), *Česká amatérská fotografie 1945–1989* (připravil Petr Klimpl, Bruselský pavilón, Praha, 6. – 27. 10. 1989) a polooficiální výstava *37 fotografů na Chmelnici* (Anna Fárová, Junior klub Chmelnice, 18. 9. – 15. 10. 1989). Řada juvenilních výstav byla otevřena i na dalších místech republiky, v Brně, Chebu, Opavě, z těch nejdůležitějších připomeňme alespoň Antonínem Dufkem připravenou výstavu *Stopadesát fotografií – Fotografická sbírka Moravské galerie.* Týdeník

[345] Další podrobnosti v recenzi – Karel Dvořák, Josefa Sudka je třeba objevit? *Československá fotografie,* č. 12, s. 536.
[346] Datováno 1. února 1986. In: Anna Fárová, *Dvě tváře,* Torst, Praha 2009, s. 664.

Tvorba věnoval 31. a 32. číslo z převážné části výstavám *Co je fotografie* a *Československá fotografie 1945–1989.* Recenze na výstavy byly publikovány jak v *Právu, Československé fotografii, Revue Fotografie* tak v časopise *Ateliér.*

Kritická reflexe – Na začátku sledovaného období vzniká *Svaz českých fotografů*, který vydává svazový časopis *Dobré světlo*. Především kapitolám z historie fotografie nebo seznámením s některým ze současných autorů je občas věnována pozornost v časopise *Umění a řemesla*, reflexe fotografických výstav sporadicky přináší denní tisk, o fotografii se často píše v kulturním týdeníku *Tvorba* a od roku 1988 v nově vzniklém výtvarném časopise *Ateliér*. Ale i nadále jsou pro reflexi fotografie nejdůležitější periodika *Československá fotografie,* kde se v roce 1969 po Jaroslavu Spoustovi stala vedoucí redaktorkou Alena Šourková, po jejím odchodu Alena Kučerová a od roku 1974 Eva Horská, stejně jako *Revue Fotografie,* které po Václavu Jírů v roce 1972 převzala Daniela Mrázková a od roku 1978 Jiří Heger, případně na Slovensku vydávaný měsíčník *Výtvarníctvo, fotografia, film.* Zdůrazňuji zde jména vedoucích redaktorů, neboť vedle politických okolností měli velký vliv na kvalitu či nekvalitu časopisů v jednotlivých obdobích. Recenze na výtvarné výstavy se mimo to sporadicky objevovaly v denním tisku i v regionálních kulturních programech. Pravidelný prostor měly například výtvarné kritiky v *Ostravském kulturním měsíčníku*. Recenze o fotografických výstavách v tomto tradičně fotograficky silném regionu psal fotograf Miloš Polášek, a to jak pod svým jménem, tak pod zkratkami A. K. nebo M. P.

Kupodivu poměrně velká pozornost je v zájmových fotografických časopisech věnována fotografické kritice. Miroslav Bílek dokonce publikoval na stránkách *Československé fotografie* v průběhu celého roku 1977 seriál *Kritika fotografie*, kde usiluje značně obšírně vzdělat co nejširší čtenářskou obec v pojetí kritické práce.[347] Autoři přehlížející stav kritické činnosti těchto let se většinou shodnou na jejím neradostném stavu. Jednu z jeho příčin vyjádřil Karel Dvořák slovy: *„Chyby, nedostatky či vyslovené bludy se nekritizují, prostě se o nich mlčí. A byla v naší fotografii vůbec někdy kritika? Všimněme si, že*

[347] Miroslav Bílek, Kritika fotografie, *Československá fotografie*, 1977, č. 1–12, s. 18, 66, 114, 162, 210, 258, 306, 354, 402, 450, 498, 546.

snad žádná z osobností české fotografie nikdy neprošla palbou nemilosrdné kritičnosti. Od samého zrodu byly u nás odborné fotografické časopisy ducha pastorského…"[348] Miroslav Bílek[349] publikuje v průběhu celého roku 1977 na pokračování úvahu, kde poněkud rozvláčnou formou hodnotí nízkou úroveň kritiky a didakticky se snaží seznámit nejširší čtenáře se smyslem a posláním kritické práce. Opírá se přitom o myšlenky Karla Marxe, pojetí umění Sávy Šabouka a mimo jiné zde interpretuje fotografie Eugena Wiškovského.

Hlubší seznámení s podstatou kritiky přináší Václav Zykmund, který do diskuse o české fotografii pravidelně přinášel podněty strukturalismu. Píše, že *„…každé umělecké dílo je zvláštní struktura, jejíž životnost a dynamičnost tkví v tom, že je na jedné straně do sebe uzavřená, a na druhé straně může existovat jedině uprostřed jiných struktur, které ji ovlivňují tak jako ovlivňuje ona je…."*[350] Soudobá teorie výtvarného umění se podle něj neobejde bez znalosti historie, biologie, antropologie, filosofie a sociologie, tedy syntéza mnoha vědních oborů. Kritika fotografie by měla postupovat přes postižení přechodu mezi znakovostí díla a jeho symboličností, porovnání struktury konkrétní fotografie s předchozími fotografiemi autora, umístění fotografie do umělecké fotografie vůbec. Kvalita díla se čtenáři vyjeví v rovině vztahů, nikoli v rovině hodnot, nepůjde o „známkování". Přičemž kritik by se měl vyhnout subjektivním soudům, současně by měl dialekticky užívat metod analogie a bezpečně se orientovat v řadě přidružených oborů. To jsou asi víceméně obecně přijímané teze kritikovy práce, v mnohem osobněji laděné glose *O poslušných a neposlušných fotografech* Zykmund píše: *„…kritika je tu proto, aby byla překonávána, aby v mysli kritizovaných vytvářela atmosféru vhodnou pro vnitřní diskusi, kterou každý sám musí přivést k zdárnému konci podle povahy a podle míry svého nadání…. Společensky sympatičtější je „neposlušný" fotograf, i když jeho následné počínání je vždy riskantní."*[351]

[348] Karel Dvořák, Jaká je současná československá fotografie, *Revue Fotografie*, 1976, č. 1, s. 5.
[349] Miroslav Bílek, Kritika fotografie I–XII, *Československá fotografie*, 1977, č. 1–12, s. 18, 66, 114, 162, 210, 258, 306, 354, 402, 450, 498–499, 546–547.
[350] Václav Zykmund, O nové formě kritické práce, *Revue Fotografie,* 1972, č. 2, s. 10–11.
[351] –lk–, O poslušných a neposlušných fotografech, *Československá fotografie,* 1978, č. 3, s. 115.

Tehdejší stav reflexe fotografických výstav popsal podrobně Vladimír Birgus v *Československé fotografii* v roce 1982.[352] V článku se dotýká řady problémů institucionálního zázemí fotografie, z nichž některé jsou aktuální dodnes: *„Fotografie je dnes prakticky jediným druhem umění, pro nějž u nás nejsou připravováni vysokoškolsky vzdělaní kritici a teoretici. Na filozofických nebo pedagogických fakultách je možno vystudovat teorii a dějiny literatury, výtvarného umění, hudby, divadla nebo filmu, ale teorie a historie fotografie se na nich většinou nepřednáší ani v rámci teorie výtvarného umění.“*[353] Dále připomíná chybějící odborné pracoviště, a důsledky tohoto stavu, které jsou zřejmé v nedostatku odborných teoretických a historických publikací, nízké úrovni kritik, teoretického vzdělání pedagogů a kurátorů. Vladimír Birgus vnímá kritika především jako zprostředkovatele mezi dílem a jejími vnímateli, který by měl posuzovat díla tvůrců v širších souvislostech a zařazovat dílo do dobového kontextu i do vývoje autorovy tvorby, pokusit se interpretovat obsah a *„…vyřknout zdůvodněný syntetický hodnotící soud.“* Ostře vytýká dobovou praxi, kdy jsou publikovány recenze od lidí, bez jakékoliv odborné kvalifikace a situaci, kdy se recenze většinou píší u výstav, které se recenzentovi mimořádně líbí, méně často nelíbí, ale především na požádání autora, který je recenzentovým přítelem: *„Nad soustavnými odbornými analýzami u nás převládají povrchní neúčastné informace, neoprávněné ódy, za nimiž vytušíme přátelský vztah kritika a fotografa, pseudopoetické texty, u nichž květnatost slov maskuje prázdnotu myšlenek. (…) Stále ještě přežívá názor, že fotografové jsou jedna velká rodina, že v rámci zlepšení společenského, postaveni fotografie je třeba fotografii v tisku co nejvíce a nejčastěji chválit a kritizovat je ji možno jen mezi řádky nebo raději vůbec ne. Když někdo vystoupí s otevřenou, ostrou kritikou, je to něco tak výjimečného, že se na dotyčného vzápětí sesype vlna výčitek, podezření z konjunkturalismu, osočování z vyřizování osobních účtů.“*

V následující části bych podrobněji připomněl některé z těch recenzí, které vyvolaly velký ohlas nebo měly konkrétní důsledky na dílo recenzovaných autorů. Cílem těchto řádek není z bezpečí odstupu několika

[352] Vladimír Birgus, Několik poznámek o fotografické kritice, *Československá fotografie*, 1982, č. 3, s. 110–111.
[353] Ibidem, s. 110.

desetiletí dosáhnout satisfakce a rehabilitovat tehdejší křivdy, ale ohledáním krajních poloh se pokusím přiblížit názory a hraniční diskuse, které se rozcházely s dobovým paradigmatem tvůrčí fotografie. Ostatně, takový tón recenzí byl i ve své době zcela výjimečný. Je nutno zdůraznit, že všechny výstavy prošly sítem schvalovacích komisí, kde už byly vytříděny nebo jejich případné hrany obroušeny. V dobové praxi v daleko větší míře převládají recenze, které psali názorově i lidsky spříznění autoři a fotografové o tvorbě svých kolegů, a případné výtky byly buď pečlivě zabaleny do přediva pochvalných vět nebo sděleny mimo stránky recenzních periodik.

Recenzí Jiřího Vakrmana na výstavu Jaroslava Anděla *Elementy kosmologie*[354] se na stránky *Československé fotografie* dostala výstava, jejíž vystavená díla čerpala z podnětů konceptuálního umění, se kterým se čtenáři časopisu jinak neměli možnost pravidelně setkávat.

Brněnský fotograf a pedagog na Střední uměleckoprůmyslové škole Karel Otto Hrubý psal na konci šedesátých a na začátku sedmdesátých let do *Československé fotografie* pravidelné recenze. Text o brněnské výstavě Jana Svobody vhodně ilustruje rozporuplné přijetí jeho tvorby v řadách fotografické obce:

„Jan Svoboda se věnuje druhu fotografie, který je – nevím proč – nazýván subjektivním; mám dojem, že subjektivní by měla být každá fotografie, kterou autor dává na výstavu, bez rozdílu, jde-li o snímek zátiší nebo reportáž z hokeje. Zůstaňme však u tohoto nepřesného označení. Svoboda nám předvádí snímky struktur, zákoutí, detailů různých hmot a předmětů, což dělal už před třiceti lety Miroslav Hák, pak Fuková, Reichmann nebo Martinček, – abych jmenoval alespoň některé osobnosti z celé plejády fotografů. Jenže u každého z těchto autorů tyhle věci mluvily svojí vlastní individuální řečí, vykazovaly spoustu výtvarných nápadů a byly samozřejmě perfektně řemeslně zpracovány. Bohužel nic z toho nelze vystopovat u Svobody. Divák musí mít nutně dojem, že se autor zhlídnul v tematickém okruhu, který je sice zrovna v módě, aniž by se ale snažil jít pod ten alespoň nejhornější povrch. Co ale zaráží nejvíc, je technická stránka věci: na celé

[354] Jiří Vakrman, Podobnosti, podobenství a právo na omyl, *Československá fotografie*, 1976, č. 10, s. 450–451.

výstavě je tak desetina fotografií řemeslně na úrovni. A to je už povážlivé, tím spíš, že se tady zřejmě dělá z nouze ctnost. Dvacet let k tomu byla naše fotografie vinou nezodpovědného ekonomického vedení státu nucena, ale v poslední době se situace zlepšila přece jen natolik, že není nutné vydávat za výtvarný záměr šedé, nedovolané, převolané nebo nerovnoměrně osvětlené zvětšeniny. Rovněž v instalaci se objevují kuriózní nápady: krajina ve formátu 9x12 v sousedství detailu zvětšeného na 50x60, přičemž tady není nic, co by to spojovalo nebo stavělo do protikladu.

Celkem tedy má člověk dojem spíš nepovedeného happeningu než výstavy. Ovšem je otázka, zda je to vina jen autora, mám dojem, že viníků je víc. Myslím, že přísný kritický rozbor a nemilosrdné vylučování nezralých prací by autorovi rozhodně prospělo víc; některé práce ukazují, že v něm jiskra je (třeba dva zajímavé akty), jenže je zaházená popelem technické nedokonalosti. Umělecká rada fotografického kabinetu by měla věnovat důkladnější pozornost výstavám a odpovědněji je vybírat."[355]

Současně je ale nutno zmínit, že mínění recenzenta Karla O. Hrubého není zdaleka možné automaticky ztotožnit s názorem redakce *Československé fotografie* nebo považovat za dobově převažující soud. Kladné hodnocení výstavy od svého dlouholetého spolupracovníka Karla Dvořáka přinesl časopis už ve dvanáctém čísle v roce 1968, o rok později přetiskl pochvalnou recenzi Vladimíra Radechovského z plzeňské *Pravdy*[356] a v dalším roce publikuje Karel Dvořák o Svobodovi rozsáhlý medailon v rubrice *Tvář československé fotografie* a ještě v první polovině sedmdesátých let vycházejí v tomto časopise články Anny Fárové nebo Jana Kříže. Další texty od Jana Kříže nebo Jaroslava Anděla věnované Svobodově tvorbě otiskla v té době i *Revue Fotografie*.

Výrazní autoři, kteří se rozcházeli s dobovými většinovými postuláty fotografie, a především ti, kteří působili v regionech, se museli vyrovnávat s nepochopením nebo i ostrými útoky v tisku. Bořek Sousedík byl v českém prostředí autorem, který ve svých textech pravděpodobně nejdůsledněji

[355] K. O. H. (Karel Otto Hrubý), Procházky po výstavách, (Jan Svoboda), *Československá fotografie*, 1969, č. 2, s. 61.
[356] Vladimír Radechovský, Výstava fotografií Jana Svobody, *Československá fotografie* 1969, č. 5, s. 194.

upozorňoval na zdánlivé a iluzorní chápání fotografie jako průhledného média, a naopak zdůrazňoval její komplikovaný jazyk. Sám se snažil vytvářet neiluzivní fotografie, jak sám uváděl, „za mezí autenticity a ikonocity“. V nemnoha jeho publikovaných textech najdeme řadu komplikovaných formulací provázaných řadou cizích slov nebo i novotvarů, ve svém vyjadřování se snaží být co nejvíce přesný. Tento styl vyjadřování byl i zárodkem ostře kritických recenzí a nepochopení, spjatých se Sousedíkovou první výstavou *Kolegium* uspořádané ve výstavní síni družstva Fotografů ve Vodičkově ulici v Praze v srpnu 1980. Na proklamativní text v katalogu výstavy reagoval šéfredaktor *Ostravského kulturního měsíčníku*.[357] Nevyjadřoval se k fotografiím výstavy, kterou, jak sám naznačuje, neviděl, ale k Sousedíkem formulovanému programovému vyjádření: *„A tak v době, kdy celá kulturní a umělecká fronta včetně amatérů vyvíjí obrovské úsilí směřující k rozvoji socialistického realismu ve všech uměleckých žánrech, nacházíme tvůrce, kteří za své filozofické východisko zvolili cosi ze solipsismu, za metodu jakousi odnož surrealismu a blábolí o nevěcnosti a automatickém vzniku fotografie. Přitom jejich díla jsou pravým opakem toho, co ve svém programu i jednotlivých vyznáních vyslovují. Ani to jinak nemůže být.*

Prolistoval jsem katalog a nemohu si pomoci — i v něm zveřejněné fotografie jsou fotografiemi věcí, které údajně „nemůžeme vidět ani fotografovat". Hezké děvčátko zakusující se nad kašnou do jablka, zcela konkrétní hlava dívky, pozadí zdatné dogy na exotickém tržišti, pěkně modelovaný dívčí zadeček u starých kamen, dámská bota v jasně patrné trávě, skupinka lidí slunících se u rybníka, propagační vitrína, osamělá dívka v pokoji — to jsou obrazy zcela reálné, zcela reálných a existujících věcí, předmětů, lidí, situací, bez nichž by nemohly nikdy vzniknout. To vše jen potvrzuje již dávno oddiskutovanou skutečnost, že fotografie je naprosto závislá na realitě, z ní vychází — i když má právo (jako každé umění) na její umělecké přetvoření. Blábolv jakkoliv se tvářící poučeně a vědecky (navíc odtržené od současnosti) na tom nic nezmění. Jenom se divíme, že se ještě najde někdo, kdo je bere vážně.“[358]

[357] Cyril Vltavský, Nad jedním katalogem, *Ostravský kulturní měsíčník*, 1980, č.10, s. 63–64.
[358] Ibidem, s. 64.

Vedle osobního podtónu, opět charakteristického spíše pro recenzní činnost v regionu, lpění na metodě socialistického realismu a dobové odsudky solipsismu a surrealismu, je recenze důležitá právě pro neschopnost čtení proklamovaných neiluzivních Sousedíkových fotografií a mu spřízněných žáků, která musela být častá i u jiných nepoučených diváků těchto prací. Sám Bořek Sousedík s odstupem let připustil rozpaky a nepochopení tohoto programu i ze strany spoluvystavujících bývalých studentů.[359]

Výrazný vhled do tehdejšího stavu výtvarné kritiky na stránkách fotografických zájmových časopisů přináší i úvodník sugestivně pojmenovaný *Sebekritika je umění*[360] a podepsaný zkratkou –hsk–, ale úvahy nad rolí kritika podnítilo především několik recenzí, které vyvolaly rozsáhlé rozporuplné ohlasy. Patří mezi ně souběžné otištění výrazně negativní a výrazně kladné recenze na výstavy Milana Borovičky.[361] Miloš Polášek recenzoval výstavu *Doteky* v ostravské výstavní síni Fotochemy, kde se s ironií vyjadřuje k zaujímání netradičních póz modelky na pozadí romantické skály nebo lesa. Za „samoúčelnou estetickou libovůli" zde považuje efektní užití širokoúhlého objektivu a sbíhajících se linií. Oproti tomu Miroslav Bílek napsal o Borovičkově retrospektivní výstavě ve Valašském Meziříčí, jejichž součástí byl také už dříve vystavený cyklus *Doteky*, přátelsky pojatou recenzi, která je spíše blahopřejnou zdravicí k životnímu výročí. Vyzdvihuje Borovičkovu *„zaměřenost na hlubiny lidské povahy a citu…"* Ale možná vůbec nejzajímavější pohled na dobovou kritiku vysvítá až z diskuse podnícené těmito recenzemi. Jaroslava Vávru[362] vedly obě recenze k rekapitulaci neradostného stavu tehdejší kritiky na stránkách zájmových fotografických časopisů. Kritiku podle něj charakterizuje nadšenectví, ale současně nedostatek systematických vědomostí, malé nároky, prostředí formované finančním nedoceněním a

[359] Rozhovor s Jakubem Kožialem, viz. Jakub Kožial, *Bořek Sousedík. Teoretik, pedagog, fotograf,* bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, Opava 2010, s. 56–57.
[360] –hsk–, Sebekritika je umění, *Československá fotografie*, 1981, č. 11, s. 484.
[361] –mp– a MB, Dva názory na Milana Borovičku, *Československá fotografie*, 1976, č. 4, s. 162–163.
[362] Jaroslav Vávra, Kritika kritiky, *Československá fotografie*, 1976, č. 11, s. 498.

přátelskými vazbami. Na Vávrův text pak odpovídá Václav Zykmund[363] úvahou s řadou odkazů na F. X. Šaldu zveřejněnou pod pseudonymem Libuše Kovářová.

Jinou ostrou recenzi napsal tehdejší pravidelný recenzent *Československé fotografie* Vladimír Remeš[364] v roce 1986 na výstavu Jiřího Foltýna a Josefa Vojáčka uvedenou pod názvem *Tandem* v galerii Fotochema v Praze. Oba autoři rozvíjeli v osmdesátých letech v prostředí amatérské fotografie na Vyškovsku tendence konceptualismu a land artu. Recenze, kde byla jako kritéria hodnocení použit odhad návštěvnosti, poznámky v návštěvní knize a dokonce výčet výstav vystavujících ve srovnání s klasiky fotografie. Na výtky v recenzi reagoval jeden z autorů Jiří Foltýn[365] věcným připomenutím nevhodnosti opírat recenzi o takové argumenty, a Petr Balajka[366] podobnou obhajobou v poznámce *Kdo chce psa bít, hůl si vždycky najde…*[367]

S rozpaky, ale ne nezájmem, bylo na stránkách *Československé fotografie* přijato první samostatné vystoupení autorské dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák v roce 1989. Představili část svého projektu *Pragensie* (1986–1990). Stručnou noticku přetiskuji v plném znění, protože ve své stručnosti předjímá nepochopení a rozpaky, se kterými bude jich tvorba přijímána v průběhu následujícího desetiletí.

„LUKÁŠ JASANSKÝ a MARTIN POLÁK se představili ve výstavní síni Kniha-Metro-Leninova. Tito mladí studenti FAMU fotografovali černobíle velkoformátovým přístrojem architekturu, která nás běžně obklopuje a jak ji také vnímá náhodný chodec. Záběry, které bychom mohli zařadit mezi typické informativní snímky, bez sebemenšího náznaku estetizace, byly nazvětšovány na výstavní formát 50 X 60 cm. Autoři přinesli do redakce několik fotografií,

[363] Libuše Kovářová (pseudonym Václava Zykmunda), O kritice kritiky, *Československá fotografie*, 1977, č. 5, s. 206.
[364] –Rem–, Nefotografujte umění! *Československá fotografie,* 1986, č. 10, s. 450.
[365] Jiří Foltýn, Nemáme fotografovat umění? *Československá fotografie*, 1987, č. 2, s. 62.
[366] **Petr Balajka** (27. 5. 1958), fotograf a publicista v oblasti fotografie, spisovatel, redaktor. Vystudoval bohemistiku na Filozofické fakultě UK v Praze. Autor monografie o Janu Svobodovi (1991), textů do katalogů Jana Svobody (1994), Vladimíra Birguse (1997), Bohumíra Prokůpka (2006). Redakčně připravil Encyklopedii českých a slovenských fotografů (1993). Řadu detektivek vydal pod pseudonymem Petr Eidler.
[367] Petr Balajka, Kdo chce psa bít, hůl si vždycky najde… *Československá fotografie*, 1987, č. 2, s. 62.

abychom měli vhodný doprovodný materiál k této informaci o výstavě, ale byli jsme jejich výtvory mírně šokováni a nic nás neupoutalo. Fotografie byly „prázdné", bez jakékoli invence a jiskry, přestože se autoři nechali slyšet že jde o tvůrčí záměr."[368]

Jinou bouřlivou reakci, předjímající jednu z dominantních diskusí devadesátých let mezi „výtvarnými fotografy" a „fotografujícími výtvarníky", vzbudila výstava *Slovenská fotografie osmdesátých let.* Václav Macek a Aurel Hrabušický zde vedle řemeslně školených absolventů FAMU vystavili také výtvarníky pracující s fotoaparátem a podle jejich soudu podnětnou tvorbu amatérů. Výstava vzbudila nadšené reakce i velkou nevoli z řad fotografů a teoretiků a její brněnská repríza byla předčasně ukončena.[369]

Reflexe dobového přínosu – Přestože na západ od nás v těchto desetiletích docházelo ke značným proměnám metodologie dějin umění, psaní o fotografii se tyto podněty příliš nedotkly. Nadále dominuje publicistická a esejistická forma psaní o autoru a jeho dílu, pokud můžeme postřehnout užití některých oborových metod, převažuje pozitivismus, užití znalectví i formální stylové metody. Metodologické přístupy obvykle neformulovaly aktuální proudy v oboru, ale většinou zažité konvence každodenní praxe fotografické publicistiky a jen v několika málo případech byly obohacovány o podněty z fenomenologie, francouzského poststrukturalismu, komparatistiky a jiných.

Výrazný pokus o analýzu období fotografie mezi roky 1945–1970 učinil redaktor *Československé fotografie* Karel Dvořák v seriálu *Proměny a obzory*[370] v roce 1970. V rozsáhlém příspěvku se pokusil navázat na *Cesty československé fotografie* Karla Teigeho, podobně jako on se nesoustředí na faktografii a výčet jmen, ale na osobní interpretaci. Velkou pozornost věnuje autorům, vzešlým z meziválečné avantgardy a zdůrazňuje návrat k této tradici ve spojení s aktuálními podněty. Proto také vyzdvihuje dílo Emily Medkové. při hodnocení výstav zdůrazňuje jejich nárůst po roce 1957, ale často prý jde o

[368] –RS–, Lukáš Jasanský a Martin Polák, *Československá fotografie* 1989, č. 10, s. 435.
[369] Podrobněji viz. recenze Vladimír Remeš, Skandál v Bratislavě, *Československá fotografie*, 1989, č. 8, s. 343 a článek Václav Macek, Tvorba vyrátaná na efekt. Kam smeruje súčasná slovenská fotografia? *Literárný týždenník*, 1988, č. 14–15.
[370] Karel Dvořák, Proměny a obzory. Kapitoly o československé fotografii 1–12, *Československá fotografie*, 1970, s. 13, 61, 109, 157, 205, 253, 301, 349, 397, 445, 493, 541.

„vystavování jen za účelem uspokojení masového fotografického hnutí“. Vyzdvihuje výstavy k výročím časopisů *Československá fotografie* a *Revue Fotografie*, reportážní fotografie v roce 1967, *7+7* Anny Fárové, výstavu fotografů-výtvarníků v roce 1969, z galerií pak výstavní program brněnského Kabinetu Jaromíra Funkeho, Profilu v Bratislavě a pražské Fotochemy. Kriticky hodnotí pomalé prosazování fotografie v kulturních a uměleckých časopisech, recenzovány nejsou ani všechny důležité výstavy, chybí fotografické muzeum a jakékoliv teoretické zázemí, v nakladatelstvích nemá dobrá fotografie většinou prostor, přednost dostávají komerční publikace, které vedou až po kýče se zvířátky nebo pozdější „sex-kalendáře“.

V osmdesátých letech a především v souvislosti stopadesátého výročí zveřejnění techniky daguerrotypie vychází několik přehledových prací o dějinách české fotografie. Do té doby můžeme považovat za nejzávažnější analýzu české fotografie studii Karla Teigeho *Cesty československé fotografie* (1947), ze které vycházela například také Anna Fárová v koncipování výstavy *7+7* a rozsáhlé esejistické shrnutí dějin české fotografie Jiřího Jeníčka v knize *Fotografie jako zření světa a života* (1947).

Vladimír Birgus koncipoval svůj přehled fotografie v publikaci *Informatorium pro každého*[371] v roce 1984 s primární snahou o hutnost a faktografičnost. Vývoj a proměny fotografického obrazu sleduje chrononologicky v důrazu na jeho tvůrčí užití. Za statěmi o světových autorech jsou vždy v příslušných kapitolách řazeni autoři čeští. V návaznosti na Jána Šmoka je označována široká oblast mimo technickou a vědeckou fotografií, pohybující se od světa umění, fotožurnalistiky a dokumentu, fotografii módy až po volné umění jako „emotivní fotografie“ a v této historii věnuje Vladimír Birgus pozornost jen jí. Ke členění do kapitol přistupuje pragmaticky proměnlivě podle několika klíčů. Volí je s ohledem na užití fotografie (fotožurnalistika, móda a reklama), tradiční žánrové členění umění (portrét, krajina, akt, fotografie předmětů), až po směry ve volné tvorbě (piktorialismus, nová věcnost, surrealismus, abstrakce), techniku (fotomontáž) nebo specificky fotografické přístupy (fotografie fází pohybu, aranžovaná fotografie, fotografické sekvence) až po dobově charakteristickou kolizi fotografie a

[371] Vladimír Birgus, Fotografie, in: *Informatorium pro každého 2*, Mladá fronta, Praha 1984.

umění v kapitole *Současné výtvarné umění a fotografie*. Hlavní část textu se soustředí na vývojový přehled doprovázený vývojem fotografie v datech a encyklopedickým přehledem fotografů se základní faktografií.

Rozsáhlé *Dějiny fotografie*[372] vydané v roce 1987, koncipuje jejich slovenský autor Ľudovít Hlaváč chronologicky v celé šíři její tvůrčí části, ale přece jen v důrazu k technologické šíři a inovacím. Struktura textu střídá výkladový přehled a encyklopedická hesla, mezi světové autory přirozeně řazeni přední fotografové čeští. Z patnácti kapitol jsou co do rozsahu i významu poněkud disproporčně jen tři věnovány období po druhé světové válce (výtvarná fotografie, dokument, reportáž). V jediné kapitole „výtvarná fotografie" se díky tomu soustředí snaha o reflektování více než čtyřicetiletých proměn fotografie jako součástí umění a výrazně selektivně je zde pozornost věnována jen subjektivní fotografii, pozdním projevům surrealismu, expresionismu, abstrakci, aktu a krajině.

Pro poznání české fotografie i regionálně vymezené téma této studie jsou přirozeně mnohem důležitější práce, které se koncepčně soustředí na fotografii československou nebo českou. V druhé polovině čtyřicátých let začal s takovým pokusem Karel Teige, ale do své smrti v roce 1951 jej nestihl dokončit. Se stejným nezdarem skončila o dvě desetiletí později i snaha Rudolfa Skopce. Pro budoucí koncepční zpracování dějin české fotografie měly velký význam také medailony jednotlivých autorů, které v sedmdesátých a osmdesátých letech publikovali na stránkách *Československé fotografie* a *Revue Fotografie* především Karel Dvořák, Anna Fárová, Petr Tausk, Antonín Dufek, Vladimír Birgus nebo později Josef Moucha.

První rozsáhlý *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*[373] dokončil až Petr Tausk a vydal je jako studijní materiál FAMU

[372] Ľudovít Hlaváč, *Dějiny fotografie*. Osveta, Martin 1987. Na tuto publikaci Ľudovít Hlaváč navázal rovněž velmi zásadní a rozsáhlou studií *Dějiny slovenskej fotografie* (1989), která se však soustředěním výhradně na region Slovenska odklání od tématu této práce.

[373] Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1986. V osmdesátých letech Petr Tausk připravil pro studijní účely FAMU řadu dalších přehledů, přinášejících různé průřezy českou i světovou fotografií, např.: P. T., *Dějiny fotografie*, skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1980; P. T., *Dějiny fotografie II., Interpretační hlediska,* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1984; P. T., *Přehled současné fotografie v zahraničí,* skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985; P. T., *Dějiny fotografie I. – Přehled*

v roce 1986. Doplňuje řadu dalších skript, kde Petr Tausk s neobyčejnou pílí doplňoval v českém prostředí intenzívně chybějící historické přehledy české a světové fotografie v předchozích letech. Tyto práce vznikaly v úzkém sepětí se světovou literaturou a reflektovány jsou aktuální soudobé tendence a vztahy fotografie k happeningu, minimalismu a konceptuálnímu umění.

Jiným pokusem o přehled české a slovenské fotografie byla publikace Antonína Dufka *Černobílá fotografie*[374] vydaná nakladatelstvím Odeon v řadě malých „čtverečků" edice *Umělecké fotografie* v roce 1987. Svým uspořádáním kniha navázala na obdobně koncipovanou publikaci Anny Fárové *Současná fotografie v Československu*[375] z roku 1972, která přinášela medailony 136 autorů, nebo na více popularizačně pojaté medailony Daniely Mrázkové v knihách *Příběh fotografie* (1985) a *Cesty československé fotografie* (1989). Přes – patrně jen ekonomicky odůvodnitelné technologické vymezení a tedy i omezení v názvu přinesla Dufkova kniha první, široké veřejnosti dostupnou klasifikaci nejdůležitějších tendencí české fotografie od roku 1945. Úvodní studii doprovází medailony 64 autorů s oddělenou faktografickou a interpretační částí a jednou ilustrační fotografií. Především úvodní studie, kde je „soudobost" vnímána široce až k roku 1945, přináší Dufkovo faktografické i hodnotové shrnutí poválečného dění v české fotografie s načrtnutím dominujících tendencí.

Ještě větší dosah pro poznání československé fotografie i vliv na nejširší vrstvy zájemců o fotografii měla publikace Daniely Mrázkové a Vladimíra Remeše *Cesty československé fotografie*[376] vydaná v roce 1989 při výročí sto

---

vývoje fotografie do roku 1918, skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1987. Ještě předtím připravil přehled světové fotografie, který byl publikován německy, španělsky, anglicky i švédsky: Petr Tausk, *Die Geschichte der Fotografie in 20. Jahrhundert,* DuMont, Kolín nad Rýnem, 1977; P. T., Historia de la Fotografía en el siglo XX., DuMont, Kolín nad Rýnem 1978; P. T., *Photography in the 20th Century,* Focal Press, Londýn 1980. Na tento historický přehled navázal ještě knihou P. T., *A short history of press photography*, International Organization of Journalists, Praha 1988.

[374] Antonín Dufek, *Černobílá fotografie,* Odeon, Praha 1987.

[375] Anna Fárová, *Současná fotografie v Československu*, Obelisk, Praha 1972. (Náklad knihy byl až na několik výtisků zničen.) Podrobně viz. vzpomínka autorky – Anna Fárová, Dvě tváře, Torst, Praha 2009, s. 987.

[376] Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie,* Mladá fronta, Praha 1989. (Název odkazuje na přehledovou studii Karla Teigeho ze 40. let. Kniha navazovala na předchozí publikaci Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, Příběh fotografie, Mladá fronta, Praha 1985 a opakovala její úspěšný model vstupních esejí uvádějících jednotlivé kapitoly

padesáti let od vynálezu fotografie.[377] Popularizační formu knihy, zvolenou s ohledem na nejširší okruh čtenářů, dobře charakterizuje podtitul *„Vyprávění o historii československé fotografie prostřednictvím životních a tvůrčích osudů vybraných osobností a mezních vývojových okamžiků“.* Kniha se stala prvním pokusem o syntetické dílo o dějinách české fotografie, které bylo dlouho očekáváno. Společně pojednávané dějiny české a slovenské fotografie byly členěny do dvanácti spíše chronologicky než tematicky koncipovaných okruhů, přičemž poslední kapitola *Barevná fotografie* byla podmíněna technologicky. Každou z kapitol uvozovala přehledová stať, následovaly medailony jednotlivých autorů psané popularizační esejistickou formou bez přílišné faktografie. Bránění se členění podle dominujících směrů, považované snad za příliš odborné, vedlo k nepříliš souměřitelnému spojování řady různorodých tendencí. Například kapitola *Fotografie jako moderní jazyk*, věnovaná nejsoučasnějším přístupům, shrnuje jak subjektivnější přístupy v dokumentu (Viktor Kolář, Ivo Loos, Markéta Luskačová, Bohdan Holomíček aj.), konceptuálněji formulované přístupy k fotografii (Jiří Toman, Jaroslav Anděl), inscenovanou fotografii a intermediální přístupy (Tono Stano, Peter Župník, Vladimír Židlický) a blízkost k vizualismu jak jej formuloval Andreas Müller-Pohle (Jaroslav Beneš, Miroslav Machotka, Jan Svoboda, Jaroslav Rajzík). Kniha se jen okrajově dotýkala devatenáctého století. Autocenzurní, dobově politicky podmíněný klíč výběru jednotlivých fotografů, vedl k opomenutí režimně nepohodlných představitelů české fotografie (Jindřich Štreit) nebo emigrantů (Čestmír Krátký, Josef Koudelka, Antonín Kratochvíl, Magdalena Jetelová aj.). Pojetí imanentního vývoje fotografie vedl k nezájmu o umělce pracující s fotografií jenom v části své tvorby (Ivan Kafka, Jan Wojnar, Jiří Valoch, Dalibor Chatrný, Tomáš Ruller) a do jisté míry byli nedoceněni i autoři z regionů (Ladislav Postupa, Bořek Sousedík, Ivo Přeček, Miloslav Stibor, skupiny F4, DOFO, Epos). Přesto kniha plnila roli důležitého, do té doby prvního uceleného a knižně vydaného přehledu české fotografie a to až do

---

s publicisticky, a jen minimálně faktograficky, koncipovanými medailony fotografů. Úvodní statě byly vydávány na pokračování na stránkách *Československé fotografie* v průběhu roku 1988. Vydání knihy provázela výstava *Cesty československé fotografie* připravená stejnými kurátory v Domě U Kamenného zvonu v Praze ke stopadesátému výročí vynálezu fotografie.

[377] Mnohé z nich předtím vyšly na pokračování v *Mladé frontě* nebo v *Československé fotografii*.

vydání publikace Vladimíra Birguse a Jana Mlčocha *Česká fotografie 20. století* o více než dvacet let později. Především díky své čtivosti a koncipování do sto padesáti stručných medailonů se výrazně zasloužila o popularizaci české fotografie.

Filmový kritik a režisér Jaroslav Boček v recenzi publikaci vytýká nestejnou úroveň zastoupených autorů, kterým je díky zvolené koncepci vždy věnován stejný prostor, a *„potlačení proudu společenské a politické fotografie."*[378] V jiné recenzi vydané s několikaletým odstupem charakterizuje Petr Volf tuto první samostatnou přehledovou práci o české fotografii jako *„spíše rozvolněné, pohříchu subjektivní esejistické portréty".*[379] Václav Macek upozornil také na problematický název, který na místo dvou národních kultur odkazuje k dávno opuštěné masarykovské ideji dvojjediného národa, a který navíc nereflektuje historickou skutečnost, že v průběhu zpracovávaného období se na daném území vystřídalo nejméně šest státních útvarů.[380] Ale této nepřesnosti se o několik let dříve dopustil i Petr Tausk ve skriptech *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny.*

Chronologický faktografický výpis stěžejních událostí v české a slovenské fotografii v době od druhé světové války vytvořil Vladimír Birgus a publikoval v průběhu let 1989 a 1990 na stránkách *Revue Fotografie.*[381] Výrazně široce pojatá faktografie je volena s ohledem na nejvýznamnější výstavy, publikace a organizační dění. Zastoupeni jsou zde jak emigranti, tak režimu nepohodlní autoři i výrazní tvůrci a objevují se zde také nejvýraznější osobnosti z regionů. Spolu s kapitolami ze starších období připravených Pavlem Scheuflerem a Antonínem Dufkem můžeme tento seriál publikovaný v *Revui Fotografii* považovat za, do té doby, nejpodrobnější zpracování české a slovenské fotografie.

---

[378] Jaroslav Boček, Cesty československé fotografie, *Ateliér*, 1989, č. 17, s. 2.
[379] Petr Volf, Všechno, co chcete vědět o fotografech. Vyšla encyklopedie českých a slovenských fotografů, *MF Dnes*, 21. 7. 1993.
[380] Václav Macek, Československá fotografia? In: Josef Moucha (ed.), *Česká a slovenská fotografie dnes*, Orbis, Praha 1991, s. 18-19.
[381] Vladimír Birgus, Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945–1989, *Revue Fotografie,* 1989, č. 4, 1990, č. 1, 2 a 4. Chronologie se stala základem pro pozdější knihu Vladimíra Birguse – Pavla Scheuflera, *Fotografie v českých zemích 1839–1999,* Grada, Praha 1999 a pro knihu Vladimíra Birguse, Chronologie české fotografie 20. století, in: Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století,* KANT, Praha 2009, s. 361–380.

Z koncepce předchozích faktograficko-interpretačních historických přehledů se vymyká rozsáhlý katalog *Co je fotografie,*[382] editovaný Danielou Mrázkovou a vydaný u příležitosti stopadesátého výročí fotografie v roce 1989. Chronologicky vymezené eseje napsali Jan Schlemmer, Josef Kroutvor, Pavel Scheufler, Daniela Mrázková, Ľudovít Hlaváč, Zdeněk Kirschner a Josef Pecák, doprovází je encyklopedicky koncipovaný přehled pojmů z oblasti fotografické techniky a encyklopedická hesla zastoupených světových a českých autorů. Velkým přínosem práce byla vedle velkého množství publikovaného obrazového materiálu soustředění na interpretační eseje, které uváděly fotografie do hlubšího kontextu, než mohl poskytnout běžný faktograficko-historický výklad.

Zatímco koncepčně značně odlišná publikace Skopcova se soustředí na vývoj technologických inovací v oblasti fotografie, ostatní výše jmenované knihy sledují v první řadě vývoj fotografického obrazu. Jejich autoři mohli být inspirováni některými výraznými pracemi francouzských a především britských nebo amerických autorů jako byli Bryn Campbell, Jean-Claude Lemagny a André Rouillé, Peter Pollack nebo vůbec nejznámějšími díly Helmuta Gernsheima, Beaumonta Newhalla nebo novější prací Naomi Rosenblum.[383]

Tyto zásadní práce ve svých koncepcích, nebo už v samotných názvech kopírují dobové vyrovnávání se s médiem fotografie v kontextu umění. Zatímco v padesátých a šedesátých letech se v anglosaském světě používá přívlastek „kreativní“ (Creative Photography), poslední dvě desetiletí přinášejí buď jednoznačné slovní spojení „umělecká fotografie“ (Art Photography nebo Photo Art), případně jsou voleny opatrnější opisy „fotografie jako umění“ (The Photograph as Art) a „fotografie a umění“ (Art and Photography).

---

[382] Daniela Mrázková (ed.), *Co je fotografie*. 150 let fotografie, Videopress a Credit Praha, Praha 1989. Katalog byl vydán dodatečně ke stejnojmenné výstavě uvedené v pražské výstavní síni Mánes ve dnech 1. 8.–30. 9. 1989, (generální komisař Erich Einhorn, výběr a sestava obrazové části Daniela Mrázková, technické části Josef Pecák).

[383] Bryn Campbell, *World Photography,* Hamlyn, London 1981; Helmut Gernsheim, *Creative Photography*, Faber and Faber, London 1962; Jean-Claude Lemagny – André Rouillé, *A History of Photography,* Cambridge University Press, Cambridge 1987; Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1849 to the Present Day,* Museum of Modern Art, New York 1964; Peter Pollack, *The Picture History of Photography from the Earliest Beginnings to the Present Day*, Harry N. Abrams, New York 1958; Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abeville Press, New York 1984.

Je však nutno podotknout, že ani ty nejznámější z nich, díla Helmuta Gernsheima ani Beaumonta Newhalla nevychází z žádné apriori koncipované teorie, ze které by dějiny fotografie nahlíželi. Přinášejí epizodický přehled proměn média na základě technologických inovací, historických faktů a obecně přijímaných nejvýznamnějších tvůrců částečně volených s ohledem na svou národnost. Ale oproti svým předchůdcům obohacují pozitivistický přístup chronologicky shromažďující jednotlivé objevy ve fotochemii, optice a mechanice i o síť kulturních a uměleckých aspektů, které pomáhají začlenit fotografii do vizuálních dějin. Častá je také snaha o distanc od zpracovávaného tématu. Zatímco starším obdobím je obvykle věnována zvýšená pozornost co do rozsahu, odkazů na literaturu i zastoupených ukázek, nedávná minulost je shrnuta v několika stručnějších kapitolách.[384]

Souboru přehledových publikací z osmdesátých let, soustředěných na reflexi vývoje české fotografie, je společné široké zacílení na tvůrčí, případně v úzu klasifikace Jána Šmoka „emotivní" fotografii v jejím celku, bez bližšího zaměření na volnou autorskou tvorbu. Fotografie je zde povětšinou reflektována jako specifická oblast kultury ve své autonomnosti, bez vztahu k aktuálním diskusím a aktivitám v celku výtvarného umění. Jedině Antonín Dufek se pokouší problematizovat toto pevně zažité reflektování proměn fotografie bez vztahu k celku výtvarného umění zařazením několika autorů tvořících mimo fotografický kontext, jako je Ivan Kafka, Jan Kubíček, Tomáš Ruller, Miloš Šejn nebo Jiří Valoch a soudem, že *„imperativ specifičnosti fotografie ztratil svůj někdejší objevitelský charakter a vedl fotografii do kulturní izolace."*[385]

[384] Patrně se zde projevuje snaha vědce nahlížet své téma z odstupu. Např. Naomi Rosenblum věnuje 5 kapitol, které vyplňují 230 stran publikace, prvním 50 letům existence fotografie, kdy toto médium nebylo ještě zdaleka tolik rozšířeno jako ve čtyřech desetiletích od konce 2. světové války do poloviny 80. let, kdy byla kniha dopsána, které jsou přiblíženy ve 3 kapitolách na 146 stranách. Ještě větší disproporci můžeme sledovat u pozdějších „Nových dějin fotografie" (New History of Photography) Michela Frizota poprvé vydaných v roce 1994. Proměna a šíře fotografie je zde sledována spíše tematicky než chronologicky, i tak je ale možno odvodit, že vývoji fotografie po 2. světové válce, tedy posledním 50 letům, je zde věnováno 130 ze 757 stran.

[385] Antonín Dufek, *Černobílá fotografie,* Odeon, Praha 1987, s. 24.

Z rámce předchozího bádání se vymyká drobná publikace Jaroslava Anděla *Vybrané kapitoly z dějin fotografie,*[386] kde rozpracoval i některé myšlenky ze závěrečné teoretické práce o vývoji české teorie fotografie obhájené na FAMU a z různých článků. Jako jeden z mála si všímá – a vychází přitom ze svého předchozího uměnovědného vzdělání – metodologických přístupů k reflexi fotografického média a psaní jejich dějin. Ve vybraných kapitolách se věnuje především dřívějším pozitivistickým přístupům k dějinám fotografie, které ji zasazovaly především do kontextu přírodovědných objevů v oblasti fotochemie a optiky, sleduje aspekty sociální fotografie i využití fotografie v sovětské propagaci.

Z dnešního pohledu je ale nejvýznamnější kapitola *Zrození moderní fotografie*, kde se snaží načrtnout historickou koncepci moderní fotografie. Všímá si, že oproti výtvarnému umění nejsou v dosavadních interpretacích dějin fotografie vznik a podoba moderního fotografického projevu pojaty jako otázka, dokonce zde termín moderní fotografie není většinou ani používán. Zdůvodňuje to odlišnou historickou situací a sociálním postavením fotografie: *„Fotografický projev na rozdíl od tradičních uměleckých oborů si musel své právo na existenci teprve vybojovat, musel projít procesem sebeuvědomění a emancipace. Tento proces se odehrával především v diskusích, zda je fotografie umění a ve sporech o problém umělecké svébytnosti fotografického výrazu, které otázku modernosti odsunuly ve fotografické teorii a praxi na druhé místo.“* Anděl sám zdůrazňuje, že přináší jen stručný náčrt moderní fotografie a východisko hledá v marxistickém přístupu, jak jej uplatňoval už Walter Benjamin: *„Výrazné uplatnění sociální funkce a její zasahování do funkce estetické a naopak, představuje podstatný rys, jenž dává modernímu fotografickému projevu specifickou podobu. Historiografie fotografického obrazu (…) musí tedy přihlížet nejen k obecnější problematice vývoje moderního umění, ale také k proměnám sociálních funkcí a jejich vztahu*

[386] Jaroslav Anděl, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1978.

k uměleckým problémům. To znamená, že historik fotografie musí rozšířit svůj pohled nejen na otázky jiných vizuálních umění, ale také na měnící se sociální potřeby a funkce, na problémy celé vizuální kultury."[387]

Podobně zásadní a k teorii zaměřená je i studie Miroslava Vojtěchovského *Vývoj československé teorie fotografie 20. století,*[388] vycházející z jeho diplomové práce a publikovaná jako skripta na FAMU v roce 1985. Oproti předchozím zmíněným pracím se nesoustředí na obrazovou tvorbu, ale na textový materiál vznikající jako přirozený důsledek diskurzu o fotografii. Pro nastínění hlavních přístupů k fotografii v průběhu dvacátého století volí v první kapitole nazvané *Poznání versus tvoření* konfrontaci textů Otokara Hostinského (1905), Josefa Čapka (1918), V. V. Štecha (1922) a Jána Šmoka (1962). Studie sice vznikaly v odstupu téměř čtyř desetiletí, ale Vojtěchovskému slouží jako vymezení dvou krajních poloh, ostatní přístupy k fotografii se podle autora objevovaly mezi těmito dvěma krajními póly. Otázky vztahu vědy a umění jsou v druhé kapitoly přiblíženy na komparaci názorů Croceho a Collingwooda. Třetí kapitolu Miroslav Vojtěchovský blíže nepojmenovává, ale je zdaleka nejrozsáhlejší a tvoří vlastně jádro a samotnou podstatu jeho práce. Přináší zde chronologický výklad hlavních teoretických koncepcí a sporů české fotografie od začátku dvacátých let do poloviny let sedmdesátých, tedy od sporu *Proti proudu* a *Po proudu*, jak zněly názvy tehdy publikovaných článků, postupuje přes texty Teigeho, Funkeho, Linharta a Wiškovského k Doležalovu schematickému dogmatismu padesátých let a reakcím na ně od Šmoka a Linharta, nebo k diskusím o uměleckosti fotografie v *Kultuře*, aby kapitolu zakončil podrobným rozborem Šmokovy obecné teorie umění z roku 1964, *Úvah o symbolu a znaku ve fotografii* Václava Zykmunda (1970–1971) a *Obecnou teorií umění a fotografie* Miroslava Bílka. Poslední

[387] Ibidem, s. 30. Z dalších publikovaných textů Jaroslava Anděla připomeňme ještě: J. A., Fotografie a moderní umění, *Československá fotografie*, 1975, č. 1, 2, 3, s. 18–20, 66–68, 114–117; J. A., Obrazová kvalita nové věcnosti, *Revue Fotografie*, 1973, č. 4, s. 58–59; J. A., Poznámky k dějinám fotografie, *Revue Fotografie*, 1973, č. 3, 4 a 1974 č. 1, 2, 4; J. A., Revoluce v umění, umění v revoluci, *Revue Fotografie*, 1973, č. 11, s. 486–491.

[388] Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20.* století, skripta AMU, SPN, Praha 1985. Základ studie vznikl už jako diplomová práce *Vývoj teorie československé fotografie* obhájená na FAMU v roce 1976, zkrácená verze byla přetištěna v *Revue Fotografie*, 1979, č. 4, s. 14–18. Podobné téma krátce předtím zpracoval i Jaroslav Anděl jako závěrečnou práci na FAMU (1972).

čtvrtá kapitola přináší shrnující závěr. Až na druhou kapitolu, kde se odklání od chronologického postupu a věnuje se obecným vztahům fotografie k estetice, filozofii a teorii umění, sleduje Miroslav Vojtěchovský ve své rozsáhlé studii nejdůležitější obecné koncepce fotografie rozvíjené v českém, z části i slovenském prostředí. Dobové kritiky a monografického uchopení autorské tvorby v knihách a katalozích si nevšímá. Pro blízkost tématu je tato studie mnohokrát připomínána i na jiných místech této práce.[389]

Amatérská fotografie – Oficiální umělecká teorie sedmdesátých a osmdesátých let si žádala umění stranické a lidové. Organizovaná amatérská fotografie byla všemožně podporována, od jednotlivých klubů a organizací, přes nejrůznější galerie a pravidelné soutěže. V normalizačním Československu nebylo příliš možností jak rozvinout individuální kreativitu, snad proto budila fotografie zájem tolika „fotofilů“. Rozmezí let 1969–1989 je poslední kapitolou, kdy můžeme sledovat amatérskou fotografii jako jasně charakterizovatelný a poměrně kompaktní fenomén.

Profesionální fotografové byli povinně registrováni v Českém *fondu výtvarných umělců* nebo ve *Svazu československých výtvarných umělců*, sekci fotografů, a to v kolonce užitého umění. Amatérské fotografy zastupoval od roku 1969 *Svaz českých fotografů*, který vznikl 1. února 1969 na ustavujícím sjezdu v Městském domě v Přerově.[390] V průběhu mnoha jednání o vzniku svazu byl jeho budoucí tajemník Bohumil Kabourek autorem několika článků,[391] ve kterých informoval o Luhačovické konferenci a o bohatých diskusích kolem vzniku svazu. Jeho cílem bylo vytvořit jednotnou platformu slučující všechny amatérské fotografy, která by mohla být partnerem dalším

[389] Další podrobnosti k teoretické činnosti Miroslava Vojtěchovského viz. Ondřej Žižka, *Miroslav Vojtěchovský – teoretik-pedagog-kurátor-fotograf*, bakalářská práce, ITF FPF SU, Opava 2012.

[390] Spolu se *Svazem českých fotografů* (SČF) vznikl 1. února 1969 na ustavujícím sjezdu v Městském domě v Přerově, také *Zväz slovenských fotografov* (ZSF) a *Asociace fotografických svazů ČSSR* (AFSČ). Stanovy svazu byly schváleny ministerstvem vnitra ČSR 18. června 1969.

[391] Výrazným dobovým dokumentem jsou především články: Bohumil Kabourek, O hranicích představ a o budoucím svazu, *Československá fotografie*, 1968, č. 7, s. 243; Bohumil Kabourek, Svazy ustaveny! *Československá fotografie*, 1969, č. 3, s. 100–101 a Bohumil Kabourek, Svaz registrován (a o akčním programu svazu), *Československá fotografie*, 1969, s. 436–437.

organizacím v zahraničí v čele s FIAP. Dále se uvažovalo o spolupráci s teoretiky, o publikační činnosti, pořádání soutěží a výstav, poskytování odborné konzultační činnosti a výchovy mládeže.

Zvětšenina[392] Michelangela Antonioniho se tehdy promítala také v českých kinech, ale zdejší diváci více než zamyšlení nad klamnou opravdovostí fotografie fascinovaně sledovali uvolněný životní styl módního fotografa zahraného Davidem Hemmingsem, extravagantní auta, polonahou Veruschku a obraz swingujícího Londýna. Roli českého amatérského fotografa bylo bližší postupné uvědomování si svého života a zodpovědnosti za něj pomocí kamery jak je nabízel *Amatér*[393] Krzysztofa Kieszlowského nebo Kachyňův příběh architekta Viktora Průchy, který překonával krizi středního věku, frustraci ze své nekreativní práce i maloměstské prostředí okresního města útěkem ke koníčku svého mládí a fotografováním aktů s nespoutanou romskou dívkou Arankou.[394] Tento film jistě nepatří k předním realizacím Karla Kachyni, ale dobře vystihnul dobovou romantickou auru obestírající postavu fotografa, kontext mnoha myšlenkových a etických bariér, se kterými se musel vyrovnávat, a nakonec i charakter obecenstva, uprostřed kterého tvořil a ke kterému se obracel.

Antagonismy amatérská x profesionální je nutno vnímat jako časově podmíněné. Zatímco mezi válkami to byla především amatérská fotografie, která přinášela aktuální podněty, i když i zde vedle sebe existovala řada tendencí, v období socialistického Československa se řada respektovaných fotografických osobností i absolventů FAMU fotografií neživila a spadá tedy do kategorie „amatérů“.[395] K amatérskému hnutí se někdy živě hlásila, jindy jej systémově odmítala. Vedle toho zde koexistovalo oficiálně podporované amatérské hnutí jako oficiálně podporovaná forma lidové tvořivosti, která si vytvořila specifické prostředí soutěží, časopisů a organizačních struktur.

[392] Michelangelo Antonioni, *Zvětšenina (Blow-up)*, Velká Británie/Itálie/USA, 1966.
[393] Krzysztof Kieslowski, *Amatér* (Amator), Polsko, 1979.
[394] Karel Kachyňa, *Dobré světlo*, Československo 1985. Ohlasy mezi fotografickou obcí dobře dokládá recenze: Jan Jaroš, Zvětšenina domácího původu, *Československá fotografie*, 1987, č. 6, s. 253 a Antonín Nový, Patnáct otázek pro Karla Kachyňu, *Československá fotografie*, 1987, č. 6, s. 254–255.
[395] Potíže s přesnějším vymezením „amatérství“ nebo „neprofesionalismu“ podrobně popisuje Petr Klimpl (ed.), *Česká amatérská fotografie 1945–1989*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1989.

Vytvářela povědomí o české fotografií mezi nejširší veřejností a často byla také prvním prostředím, kde se budoucí fotografové seznamovali se základy oboru. Současně ale její struktury vytvořily specifický inkubátor pro přežívání roztodivných estetických pseudoteorií, dogmat, sdružujících lidi fascinovaných technikou, klubovým životem, sbírajících ceny v různých mezinárodních soutěžích. Svěže formulovaná glosa nazvaná *Fotokondelíkismus*[396] a podepsaná Amicissimus se strefuje do některých letitých „neřestí" přežívajících v amatérské fotografii, do uzavřeného světa soutěží, cen a vnitřních pravidel, co je to „dobrá fotografie".

O rok později se pokusila svůj rezervovaný vztah k amatérské fotografii v rozhovoru s Danielou Mrázkovou vysvětlit Anna Fárová.[397] Jako přednost a současně handicap tehdejší fotografie zmiňuje příliš velký počet amatérů, kteří si často osobují právo určovat kritéria výtvarné fotografie přesto, že jejich práce je mnohdy epigonská, nesystematická, náhodná: *„I když přiznávám, že amatérismus je na jedné straně oživujícím elementem, vadí mi, že práce amatérů nemá kontinuitu skutečného umění, a přesto touží po uznání a medailích, místo aby zůstávala u ryzího amatérismu, tj. u vnitřního zaujetí, u hobby."*[398] Jiné výhrady k dobové popsal Vladimír Birgus: *„Členové rozličných soutěžních porot si z malé informovanosti často vytvářejí obraz současné světové fotografie podle katalogů amatérských fotosalónů, vesměs soustřeďujících regresivní práce − když pak podle tohoto obrazu poměřují předložené snímky, je nasnadě, že mnohé přínosné fotografie, v nichž si myšlenkový obsah vynucuje méně povrchní atraktivitu formy, často propadají jejich hodnotitelským sítem."*[399]

Dobrý vhled do tehdejšího stavu amatérské fotografie přináší řada příspěvků od stálého spolupracovníka *Československé fotografie* Karla Dvořáka. Jeho článek *Několik poznámek k současné nejvyspělejší amatérské*

[396] Amicissimus, Fotokondelíkismus, *Československá fotografie,* 1971, č. 2, s. 52.
[397] Daniela Mrázková, O čem teoretici obvykle nemluví…, *Revue Fotografie*, 1972, č. 1, s. 24–25.
[398] Ibidem, s. 24.
[399] Vladimír Birgus, Několik poznámek o fotografické kritice, *Československá fotografie*, 1982, č. 3, s. 110.

fotografii[400] provázený ukázkami Eugena Wiškovského, Otakara Lenharta,[401] Miroslava Háka, Miroslava Gregora nebo Margity Mancové, pojmenovává řadu dlouhodobě přežívajících problémů amatérské fotografie a tím přispívá k charakterizaci její krize, která byla všeobecně pociťována v první polovině sedmdesátých let: „*Kdysi stačilo, aby byl talent rozpoznán a přiznán. Dnes je doba k jedinci příkřejší: žádá na něm, aby si uznání probojoval. V tom smyslu se mi zdá, že fotografie v amatérském hnutí příliš rychle odkládá zbraň a spokojuje se s vitrínou s vystavenými trofejemi. A to je pro její vývoj zhoubné stejné jako častý očividný sklon k přizpůsobivosti.*“[402] Ve stejném textu charakterizuje počátek sedmdesátých let jako dobu stagnace, srovnává je s meziválečným obdobím a vytýká soudobou neznalost historie a specifik české fotografie. Současně hodnotí přínos české fotografie v minulosti a ve zkratce tak shrnuje svůj předchozí publikovaný seriál, kde se pokusil, inspirován Teigeho studií *Cesty československé fotografie*, systematicky obsáhnout vývoj české fotografie od roku 1945 až do roku 1970.[403] Reflexi stavu amatérské fotografie věnoval Karel Dvořák pozornost pravidelně. Například rok předtím publikoval článek *Padesát z více než tisíce? Úvaha nad českou částí I. celosvazové výstavy.*[404]

Důležité postřehy k reflexi amatérské fotografie přinesla také glosa Jaroslava Vávry *Kam s ní?*[405] z roku 1977 a reakce Antonína Dufka *Poznámka o amatérské teorii a praxi,*[406] která je mnohovrstevnatou reflexí amatérské fotografie té doby, nebo článek Jaromíra Čejky *Společenský význam fotografie,*[407] kde se vyslovuje jak proti lyričnosti vyzdvihované mnohokrát

[400] Karel Dvořák, Několik poznámek k současné nejvyspělejší amatérské fotografii, *Československá fotografie,* 1972, č. 11, s. 486–489.
[401] Lenhart zde psán mylně jako Linhart.
[402] Ibidem, s. 489.
[403] Karel Dvořák, Proměny a obzory. Kapitoly o československé fotografii 1–12, *Československá fotografie*, 1970, s. 13, 61, 109, 157, 205, 253, 301, 349, 397, 445, 493, 541.
[404] Karel Dvořák, Padesát z více než tisíce? Úvaha nad českou částí I. celosvazové výstavy, *Československá fotografie,* 1971, č. 1, s. 8.
[405] Jaroslav Vávra, Kam s ní? *Československá fotografie,* 1977, č. 12, s. 532–533.
[406] Antonín Dufek, Poznámka o amatérské teorii a praxi, *Československá fotografie*, 1978, č. 8, s. 351.
[407] Jaromír Čejka, Společenský význam fotografie, *Československá* fotografie, 1981, č. 4, s. 159.

jako specificky český přínos fotografii, tak především přináší ostrý pohled na používání fotografie v českých podmínkách, její využití v nakladatelstvích, a na praxi amatérských soutěží.

Většina výrazných amatérů se v osmdesátých letech odklonila od obesílání soutěží, účasti na fotosalonech nebo konzervativně komisiovaných celostátních přehlídkách AMFO a prezentovali své výsledky formou autorských výstav nebo kurátorsky připravených přehlídek většího počtu autorů. V závěru osmdesátých let představila to lepší z amatérské fotografie výstava a k ní vydaná publikace *Česká amatérské fotografie 1945–1989* sestavená Petrem Klimplem.[408] Katalog výstavy přinesl dosud nejrozsáhlejší zpracování tohoto fenoménu, který shodou okolností krátce na to v nových společenských podmínkách doznal zcela zásadní proměny.

Dobová terminologie

> *„Každý fotografický snímek je zobrazení, jehož minimální částicí je objektivem vytvořená rozptylová ploška, určitou technikou transformovaná do formy vnímané divákem.“*
> (Ján Šmok, 1982)[409]

V sedmdesátých a osmdesátých letech bylo opakovaně upozorňováno na neradostný stav teorie fotografie, které chyběl pojmový aparát, pracovní metoda, i celková teoretická koncepce.[410] Považuji proto za vhodné všimnout si, s jakou terminologií se zde v uvedeném období pracovalo a jak se s její absencí vyrovnávaly stěžejní osobnosti tehdejší teorie fotografie. Stanovení základní postulátů, jak by mělo takové třídění vypadat a co splňovat, se

[408] Petr Klimpl (ed.), *Česká amatérská fotografie 1945–1989*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1989. Výstava se konala v Bruselském pavilónu PKOJF, Praha, 6.–27. 10. 1989.
[409] Ján Šmok, Co je fotografie? *Československá fotografie*, 1982, č. 5, s. 206–207.
[410] Viz. Jaroslav Anděl, Proměny názoru na fotografii, publikováno in: *Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy.* Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů, RAPID, Brno 1974, s. 3–12 nebo Jiří Macků, Fotografie řečená výtvarná, *Československá fotografie*, 1977, č. 8, s. 356.

věnoval Miroslav Bílek[411] na stránkách *Československé fotografie*, aniž by ale k jakémukoliv třídění přikročil. Opakovaně se objevuje také v textech k výstavám připravených Antonínem Dufkem nebo v časopiseckých článcích i v knihách Jána Šmoka. Anna Fárová se výhradně tomuto tématu nikde nevěnovala a nepřidávala se ani k dobovým terminologickým diskusím. V esejistické formě svých textů přebírá tradiční dobový pojmový aparát korigovaný frankofonním prostředím. Ve svých textech neměla potřebu autory a díla jednoznačně pojmenovávat a klasifikovat, ale její teoretické působení v oblasti české fotografie bylo v těchto letech natolik významné, že je nemohu opomenout. Navíc vytváří vhodný doplněk k terminologii Antonína Dufka nebo Jána Šmoka a k institucionálnímu zázemí, které tito autoři zastupovali.

Umělecká fotografie – Obor věnující se fotografii, vytvářené s cílem být vnímána v kontextu umění, byl označován tradičním výrazem „umělecká fotografie“,[412] který se zaužíval od konce devatenáctého století v dichotomii řemeslná x umělecká fotografie. Od dvacátých let ale tento termín získával stále častěji ve sporech mezi zastánci manipulované a čisté fotografie pejorativní nádech. Proto Eugen Wiškovský nebo Karel Teige používali výraz „obrazová fotografie“.[413] V sedmdesátých a osmdesátých letech se nejčastěji používá sousloví „výtvarná fotografie“.[414] Adekvátně k tomu byl pro fotografy

[411] Miroslav Bílek, K problematice třídění fotografie, *Československá fotografie,* 1973, č. 4, s. 160.

[412] Jak dokládá výskyt termínu např. v článcích: Bohuslav Markl, O jednoduchosti komposice ve fotografii umělecké, *Fotografický obzor*, 1894; Jaroslav Petrák, Podstata a ráz t. zv. umělecké fotografie. *Fotografický obzor*, 1912 a Jaroslav Petrák, *Základy umělecké fotografie*, B. Kočí, Praha 1916; Ján Šmok, Konec strašidel. *Československá fotografie*, 1953, č. 6, s. 63–64; Jan Spurný, Na okraj celostátní výstavy fotografie, *Kultura*, 1958, č. 16, s. 4. (Zde slouží pojem dokonce k útoku proti výstavě, neboť údajně *“...zkresluje a zatemňuje skutečnou její podstatu jak z hlediska její optické pravdivosti a funkčnosti, tak z hlediska morálního a výchovného.”*); Dobový význam pojmu v 50. letech dokládá jeho použití označení edice fotografických monografií nakladatelství SNKLÚ, později Orbisu; nebo Zdeněk Kostka, Soudobá výtvarná fotografie, (katalog výstavy), Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1977; Ľudovít Hlaváč, K otázkam triedenia a terminológie vo fotografii, *Československá fotografie,* 1989, č. 12, s. 534–535.

[413] Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Fotografický obzor*, 1940, č. 10, s. 109−113; Karel Teige (ed. a text), *Moderní česká fotografie*. Album deseti původních snímků, Národní práce, Praha 1943.

[414] Ke genezi a přesnému vymezení pojmu „výtvarná fotografie“ srovnej např. Ludvík Souček, Několik poznámek k perspektivám československé fotografie, *Československá* fotografie,

registrované ve Svazu výtvarných umělců prosazován termín fotograf-výtvarník. Ale pro pojem „výtvarná fotografie“ chyběl ekvivalent v cizích odborných názvoslovích. Jiří Macků v recenzi na jejich svazovou výstavu věnoval v roce 1977 velký prostor zamyšlení nad institucionálním postavením tehdejších fotografů-výtvarníků a terminologickým neukotvením jejich činnosti[415]. Zde také připouští, že dosavadní pokusy definovat pojem „výtvarná fotografie“ ztroskotaly, a navrhuje nahradit jej v zahraničí zaužívanými pojmy „kreativní“ nebo „tvůrčí fotografie“. Především v německojazyčných oblastech byl od konce druhé světové války rozvíjen také termín „subjektivní fotografie“.

Antonín Dufek, tehdy nový kurátor sbírky fotografie Moravské galerie Brno, se pokusil vymezit terminologii a hlavní přístupy ve fotografii už v roce 1969 v katalogu výstavy *Současná československá fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*.[416] Tehdy šestadvacetiletý absolvent dějin umění si v textu jedné z prvních výstav připravených po jeho příchodu na místo vedoucího sbírky fotografie Moravské galerie v Brně vytváří klasifikaci a terminologii přístupů k fotografii, kterou s drobnými obměnami užívá v následujících letech a která z velké části stala přirozenou součástí české terminologie. Postuluje zde základní „typy“ „statická fotografie“ a „dynamická fotografie“, přičemž druhý výraz překračuje hranice reportáže směrem k umění, a proto místo něj někdy užívá i výraz „umělecká reportáž“. Pojem dokument se zde ještě neobjevuje. O dva roky později klade mezi dichotomií statická x dynamická rovnítko s výrazy reportážní x reprodukční fotografie.[417] Dále rozeznává aranžovanou fotografii, makrofotografii a mikrofotografii nebo využití speciálních (kombinovaných) technik. S odstupem několika let tuto

---

1957, č. 1, s. 14–15 a Jan Kříž, Fotografie Čestmíra Krátkého, *Výtvarná práce*, 20. 6. 1964, č. 9, s. 11; Jan Kříž zde do výtvarné fotografie řadí i volnou konceptuální tvorbu.

[415] *Jiří Macků,* Fotografie řečená výtvarná, *Československá fotografie, 1977, č. 8, s. 356.* Výstava *Soudobá výtvarná fotografie* se konala v dubnu 1977 v Galerii Jaroslava Fragnera v Praze.

[416] Antonín Dufek (ed.), *Současná československá fotografie,* Moravská galerie v Brně, Brno 1969.

[417] Což je poněkud netradiční, ale podrobněji tuto souvislost nevysvětluje. (Antonín Dufek, Úvod ke koncepci sbírky fotografie Moravské galerie, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně,* Moravská galerie, Brno 1973, s. 205–213). Zde také najdeme rozlišení z hlediska výtvarného oboru na fotografii dokumentární a výtvarnou.

klasifikaci dále zpřesňuje,[418] když vychází z primární polarity „fotografický obraz světa“, kam spadá reportážní a dokumentární fotografie, a „svět fotografického obrazu“ zahrnující fotografii výtvarnou.[419] Pro momentní fotografii ve svých textech používá celou škálu dalších výrazů, které považuje za víceméně synonymické: angažovaná „sociologická“ reportáž, výtvarná reportáž nebo umělecký dokument a spolu se dobovým „zvýtvarňováním dokumentární fotografie“ převažuje v katalozích výstav *Okamžik* nebo *Město* z roku 1987 výraz dokumentární fotografie, obdařovaný dalšími zpřesňujícími přívlastky. V katalogu výstavy *Aktuální fotografie II. – Okamžik* v roce 1987 dokonce uvádí sousloví „spontánní fotografie“, pro fotografii nacházející a registrující své náměty. Tento pojem vnímá jako termínový protiklad k fotografii inscenované nebo aranžované.[420]

I v samém závěru námi sledovaného období je pociťována nejednotnost každodenně používaných termínů. Ľudovít Hlaváč upozorňuje, že se terminologie dosud nestihla dopracovat k jednotnému výkladu, a význam užívaných termínů je nejasný, umožňuje různé výklady a často vede k nedorozuměním. Často mají kvalitativní rozměr a slouží k vyřazování, například reportážní nebo dokumentární fotografie je méně, než fotografie výtvarná. Užívá výraz výtvarná fotografie, kdežto slovní spojení „umělecká fotografie“ vnímá víceméně v kvalitativním smyslu.[421]

Dokument – Patrně největší názorové diskuse na stránkách dobových periodik vzbuzoval výraz dokument. Je zřejmé, že v českém prostředí dlouho budil rozpaky a nedorozumění, snad pro jeho zakořeněné vnímání pojmu ve významu dokladu, listinného faktu.[422] Přitom zde byl víceméně všeobecně

[418] Antonín Dufek (ed.), *Československá fotografie 1971–72,* Moravská galerie, Brno 1973.
[419] Tato dichotomie je blízká Szarkowského koncepci „okna“ a „zrcadla“.
[420] Antonín Dufek, *Aktuální fotografie II – Okamžik,* Moravská galerie, Brno 1987.
[421] *„Výtvarná fotografie (…) používá nástroje tvarové a obsahové stylizace a pomocí těchto nástrojů dosahuje uměleckou kvalitu. Usiluje o autorský výklad, interpretaci skutečnosti, kdežto reportážní fotografie neusiluje obraz skutečnosti přetvářet, ale tlumočit skutečnost tak, aby srozumitelně a vizuálně působivě zobrazila jak vnější podobu zobrazované situace, ale také její vnitřní obsah a význam.“* Ľudovít Hlaváč, K otázkam triedenia a terminológie vo fotografii, *Československá fotografie,* 1989, č. 12, s. 534–535.
[422] Srovnej např. heslo „dokument“ in: *Encyklopedický slovník,* Odeon, Praha 1993, s. 240: *„Dokument – druh informačního pramenu a mediátoru v sociální komunikaci; prostředek dokumentové a informační komunikace tvořený nosičem informací v podobě hmotného*

akceptován pojem „dokumentární film“.[423] Ve smyslu dokumentace reálných faktů používali pojem dokument ve svých textech psaných na začátku čtyřicátých let Josef Ehm nebo Jaromír Funke: *„Úkolem moderní fotografie jest dokument“,*[424] píše v úvodníku *Fotografického obzoru* Ehm a Jaromír Funke v ročence vydané o necelý rok později uvádí: *„Vědecká fotografie, reprodukční, astronomická i portretní, krajinářská i reportáží, fotografie emoční i propagační, atd., atd., – a všechny tyto druhy fotografie mají jeden a tentýž společný rys: všechny zobrazují okolní svět. Tedy dokument o naší práci, životě, dokument o našem světě, ve kterém právě nyní žijeme, dokument o nás samých.“*[425]

V důrazu na shromažďování a uchování informací chápal ve fotografii pojem dokument ještě v sedmdesátých letech Jaroslav Anděl: *„Každá fotografie vzhledem ke své technologii je určitým dokumentem, záleží nakolik je tento rys fotografie zdůrazněn a využit. Některé druhy fotografie, například reportážní fotografii, lze považovat za součást dokumentární fotografie, v užším smyslu však je dokumentární ta fotografie, které nejde jen o zprostředkování informací, ale také o jejich shromáždění a uchování. V dokumentární fotografii nejde tolik o ukázání události, ale spíše o záznam a doklad určité skutečnosti.“*[426] Takové chápání pojmu dokument na dlouho polarizovalo fotografi i na uměleckou, včetně mnoh a jejích ekvivalentů jako

---

předmětu a na něm fixovanými a obsahově i formálně uspořádanými daty nebo informacemi.“ Podrobně viz. Tomáš Pospěch, O klecích jazyka. Mnoho poznámek k dokumentární fotografii, *Listy o fotografii*, 2001, č. 3, s. 25–29.

[423] Podle filmového historika Georgese Sadoula se u filmu přívlastek „dokumentární“ objevuje od roku 1906 v souvislosti s kinematografií – v textech Jeana Girauda, který tak označoval část promítaného pásma filmů věnovaného aktualitám. V únoru 1926 publikoval Skot John Grierson v *The Sun* článek věnovaný Flahertyho filmu *Moana* (1926), který zde označil jako „dokumentární“. Tento pojem užívá k označení „tvůrčího přístupu k přítomnosti“. Obecně je pojmem „dokument“ označováno kinematografické dílo prvotně nevycházející z fikce a fantazie, ale z událostí a faktů, k nimž se vztahuje pomocí širokého spektra vyjadřovacích prostředků.

[424] Josef Ehm, Fotografie a její účel, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1, s. 1; nebo

[425] Jaromír Funke, Fotografujte domov, in: *Česká fotografie* 1940. *Země česká, domov můj*, Praha, 1940, s. 8–9.

[426] Jaroslav Anděl, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1978, s. 26.

výtvarná, tvůrčí a podobně, a na druhé straně na fotografii dokumentární a tedy vlastně fotografii služebnou, užitou. Podobně podle míry „dokumentace" bylo formulováno i Šmokovo rozlišení fotografie na informativní a emotivní.

Anna Fárová sama, ve svých starších textech z padesátých let, kdy psala o řadě dokumentaristů z okruhu humanistické fotožurnalistiky,[427] tak také v letech sedmdesátých a osmdesátých, termín „dokument" nepoužívá. Například v katalogu výstavy Markéty Luskačové, Ivo Gila a Pavla Štechy v Roudnici nad Labem v roce 1972, která byla později v řadě textů často připomínána, píše obecně o autorech, kteří se vždy dlouhodobě soustředí na jedno téma, a o fotografických esejích. Nikdy ale nepoužije výraz „dokument".[428] Krátce na to v souvislosti s Ivo Gilem píše konkrétněji o „reportážní fotografii" nebo o „fotografické aktualitě", případně o jeho snaze „dokumentovat negativní aspekty života". Podobně o necelé desetiletí později u výstav v Činoherním klubu a vystoupení *9&9* v Plasech, kde bychom mohli hovořit o dokumentaristických východiscích přinejmenším u Libuše Jarcovjakové, Miroslava Pokorného, Dušana Pálky, Pavla Štechy, Jaroslava Bárty, Bohdana Holomíčka, Pavla Vavrouška, Iren Stehli, Ivo Gila a Jindřicha Štreita, sleduje spíše existenciální a etickou pozici fotografie a interpretaci tvorby jednotlivých autorů než jejich zařazení.

Ve skriptech Petra Tauska z osmdesátých let se výraz „dokument" objevuje, častěji ale volí opis jako „snímky ze života" a současně prozrazuje, že výraz dokument vnímá právě v tomto smyslu.[429]

Často zmiňovaný text Vladimíra Birguse *Nerozhodující okamžik*[430] je také stručným přehledem tehdejší ze světa přebírané terminologie. Vedle stylu rozhodujících okamžiků v reportážní fotografii překládá ve světě zaužívaný termín „straight photography" jako „přímou fotografii" nebo „bezprostřední fotografii". V reakci na určitý akademismus bressonovské

[427] Z nichž bychom jako určující mohli uvést úvodní texty k monografiím: Anna Fárová: *Henri Cartier-Bresson. Fotografie.* Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1958; Anna Fárová: *Werner Bischof 1916–1954*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1960.

[428] První výstava v předsálí roudnické galerie. Markéta Luskačová, Ivo Gil, Pavel Štecha, (text duben 1972); Fotografie Ivo Gil, Pavel Štecha, prosinec 1972.

[429] Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, SPN, Praha 1986.

[430] Vladimír Birgus, Nerozhodující okamžik, *Československá fotografie*, 1978, č. 3, s. 110–111.

fotografie se pokusil vymezit širokou škálu přístupů, kterou s určitými výhradami a vědomím nepřesnosti označuje jako styl nerozhodujících okamžiků, který se pokouší představit na příkladu tvorby Paula Stranda, Augusta Sandera, Lisett Modelové, Diany Arbusové a několika dalších.

V následujících letech se u Vladimíra Birguse v oblasti přímé fotografie ustanovuje terminologie, kterou víceméně užívá dodnes. Ve svém úvodu k přehledu dějin světové a české fotografie využívá klasifikaci Jána Šmoka, když uvádí, že svůj text bude koncepčně soustředit na emotivní fotografii.[431] V katalogu k výstavě absolventů FAMU[432] z roku 1985 rozlišuje různé oblasti živé fotografie, reportážní fotografii charakterizuje slovy: *„…žurnalistická fotografie, přinášející aktuální zpravodajství, prožívá prakticky celosvětovou krizi. Vlivem televize už dávno podstatně poklesla její role a vlivem přechodu mnoha nejnadanějších fotoreportérů od fotografování pro potřeby tisku ke koncepčnější práci na větších knižních či výstavních projektech se potom výrazně snížila i její úroveň, která dnes většinou nepřevyšuje pouhou neinvenční registraci skutečnosti.“* Dále píše o „sociálním dokumentu“ a bohatě uplatňuje sousloví „subjektivní dokument“: *„V posledních letech i na FAMU sílí ve světě již dávno patrné tendence tzv. subjektivního dokumentu, zdůrazňujícího individuální vidění a autorskou interpretaci.“* Řadí zde, z dnešního pohledu velmi široce, tvorbu Antonína Braného, Lukáše Klimenta, Petra Klimenta, a dále část tehdejší tvorby Karla Cudlína, Jaromíra Čejky nebo Jana Jindry, tedy autory, kteří *„akcentují ve svých na první pohled někdy až banálních záběrech mnohovýznamově interpretovatelné vizuální symboly a nekonvenční obrazovou skladbu, popírající mnohá klasická kompoziční pravidla. Ke zvýraznění vnitřního napětí nevšedních situačních vztahů využívají možnosti konfrontace rozličných prostorových plánů prostřednictvím širokoúhlé optiky i nevšedních výřezů, nezřídka posunujících obsahově nejvýznamnější motivy na samý okraj fotografického obrazu. To vše má pomoci přehodnotit obvyklý význam běžných věcí a zdůraznit subjektivitu pohledu. Po vzoru Williama Kleina, Roberta Franka, Charlese Harbutta, Viktora*

[431] Vladimír Birgus, Fotografie. In: *Informatorium pro každého / aneb moderní vševěd 2,* Mladá fronta, Praha 1984, s. 62.
[432] Vladimír Birgus, Procházka po výstavě, *Fotografie absolventů FAMU,* (katalog výstavy), UPM, Praha 1987, s. 8–16.

Koláře a dalších průkopníků subjektivního dokumentu zaznamenávají zcela konkrétní realitu, ale snaží se k ní výrazně zaujmout vlastní stanovisko a současně se věnovat obecnějším filozofickým, psychologickým či sociálním otázkám životní orientace či mezilidských kontaktů, jejichž domýšlení je ovšem značně závislé na divákově ochotě k myšlenkové spolupráci – pokud ta chybí, divák často uvidí na fotografii jen vnějškově nedramatický výjev. Je zřejmé, že se vzrůstajícím počtem autorů se stále více objevují i čistě formální aplikace některých zmíněných principů, že dochází ke zplanění a zevšednění ještě nedávno objevených postupů. Fotografové, kteří mají a umějí co říci, však dovedou v oblasti subjektivního dokumentu vytvořit mimořádně závažná a vizuálně působivá díla.“

Ján Šmok ve své obecné teorii sdělování třídí fotografii do dvou základních okruhů na informativní a emotivní.[433] Pro ilustraci toho, jak toto dělení dále užívá a pomáhá mu k subtilnějšímu členění fotografie do dalších kategorií, nám může posloužit rozsáhlý článek z roku 1986, kde se věnoval nepřesně vymezenému označení dokumentární fotografie, které v tehdejší fotografii vyvolávalo časté rozpory. Rozlišuje mezi termíny dokument a dokumentace. S pomocí polarity informativní x emotivní zde dospívá k definici: *„Dokumentární fotografie je druh emotivní fotografie, který obsahuje vedle závazné emotivity také specifickou složku informativně-dokumentující a který cílevědomě vypovídá formou autentického výjevu o emocionálně aktivních projevech lidského sociálního bytí. V metodě tvorby neužívá aranžování a nepreferuje výtvarné řešení na úkor zobrazené reality.“*[434] Jak je zřejmé, řada soudobých přístupů už takto pojatou formulaci dokumentární fotografie výrazně narušovala, a stejně tak mohla taková definice působit jako dogma znemožňující kreativní vývoj v oblasti dokumentu.

[433] Podle Vladimíra Birguse se mu tímto členěním podařilo překonat neurčitost a historickou podmíněnost většiny dosavadních třídění, které vycházely z tradičních estetických kritérií. (Viz. Vladimír Birgus, Fotografie, in: *Informatorium pro každého / aneb moderní vševěd 2*, Mladá fronta, Praha 1984, s. 62). Sousloví „emotivní fotografie“ v mnohém odkazuje na Wiškovského a Funkeho pojem „emoční fotografie“, používaný v řadě jejich článků na konci 30. a v průběhu 40. let.

[434] Ján Šmok, Dokumentární fotografie. Problém vymezení, *Československá fotografie*, 1986, s. 341.

Tyto diskuse a tříbení názorů potvrzují, jak je pojem umění a vymezení jeho hranic proměnlivé v čase. Z odstupem desetiletí jsou termíny a dobově pociťované propastné rozdíly mezi fotografií statickou, aranžovanou, abstraktní, reportážní, dynamickou a tak podobně, vnímány jako pomocné, ztratily charakter dobových názorových třenic a současně nám nepomáhají rozkrýt a pochopit jednotlivé zásadní tendence, ke kterým ve fotografii jako umění docházelo.

Proměny názoru na fotografii

> *„Za většinu toho, co bylo pro poznání fotografie vykonáno, vděčme odborníkům z jiných oborů – sociologie, psychologie, dějin umění, lingvistiky atd. Samotná teorie fotografie, lze-li tohoto termínu pro směsici nesourodých názorů vůbec použít, zůstává v zajetí sterilních předpokladů a hledisek a schematických dogmat. Fotografické teorii chybí nejen pojmový aparát a pracovní metoda, ale především celková teoretická koncepce. Vládne zde nejistota v základních problémech, ale často také diletantismus, necitlivost, falešná popularita.“*
> (Jaroslav Anděl, 1974)[435]

Oproti předchozímu názorově poměrně kompaktním desetiletím po roce 1948 nalézáme v českých publikovaných textech o fotografii sedmdesátých a osmdesátých let mnohem větší diverzibilitu stejně jako častější snahu o odbornější přístup, vycházející ze znalosti další textů a postupně i poučený stěženími názorovými proudy diskutovanými v západním světě. Ze zahraničí sem pronikají texty Waltera Benjamina, který se jako marxista zabýval fenoménem fotografie ze sociálních hledisek. Jeho fotografická esej *Dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti* zde byla publikována ve výboru *Dílo a*

[435] Jaroslav Anděl, Proměny názoru na fotografii, in: *Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy*, (sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů), RAPID, Brno 1974, s. 3.

jeho zdroj v roce 1979.[436] Jaroslav Anděl inicioval v roce 1974 na stránkách *Československé fotografie* novou rubriku *Teoretické přístupy a interpretace*, kde podle úvodního předznamenání zamýšlel publikovat texty o fotografii Rudolfa Arnheima, Rolanda Barthese, Waltera Benjamina, Ericha Gombricha nebo André Malrauxe, ale přetisknout se nakonec podařilo jen dva články Eugena Wiškovského *Tvar a motiv* a *Zobrazení, projev a sdělení*.[437] Postupně jsou zde vydávány překlady článků nebo úryvků textů, především *Světlá komora* Rolanda Barthese, eseje *O fotografii* Susan Sontag, texty André Bazina, Siegrieda Kracauera, Johna Bergera, Victora Burgina, Huberta Damische, Gilla Dorflese, Marshalla McLuhana i články zahraničních teoretiků fotografie, především Johna Szarkowského, Andrease Müller-Pohleho nebo z Polska Jerzyho Oleka.[438] Od začátku sedmdesátých let až do roku 1989 můžeme sledovat pomalé, ale kontinuální narůstání kontaktů se zahraničím, hlavně s blízkým Polskem, ale také se západním Německem, Francií, Velkou Británií a Spojenými státy, které samozřejmě výrazně graduje po roce 1989.

V teoretické reflexi fotografického obrazu v tomto období dominuje méně dogmatické a schematické rozpracovávání marxisticko-leninské estetiky a teorie odrazu. Největšího prostoru se zde dostává teorii sdělování Jána Šmoka, kde se pokouší spojit teorii oboru s obecnou uměnovědou. Vedle toho se objevují také další koncepce, v oblasti fotografických diskusí především teorie informací a teorie znaku a symbolu, jak ji zprostředkovával především Václav Zykmund nebo Miroslav Bílek. Víceméně stranou fotografických kruhů zůstalo rozvíjení fenomenologie Petra Rezka, částečně i Jaroslava Anděla, a

[436] Walter Benjamin, *Dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* 1936), in: W. B. *Dílo a jeho zdroj*, Orbis, Praha 1979. Druhá Benjaminova stěžejní esej o fotografii, *Malé dějiny fotografie* (*Die Kleine Geschichte der Photographie,* 1931), byla poprvé publikována ve slovenštině Walter Benjamin, *Iluminácie*, Kalligram, Bratislava 1999, česky Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?* Hermann & synové, Praha 2004.

[437] Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Československá fotografie,* 1974, č. 1, s. 7 a Eugen Wiškovský, Zobrazení, projev a sdělení, *Československá fotografie,* 1974, č. 2, s. 56, obě s úvodní studií Jaroslava Anděla.

[438] Z těch nejdůležitějších publikací uveďme alespoň: Siegfried Kracauer, *Teorie filmu*. Studijní materiály dramaturgie II, skripta, FAMU a SPN, Praha 1968; Gillo Dorfles, Film, fotografie a změny zrakového vnímání, in: *Proměny umění*, Odeon, Praha 1976, s. 178–179; Jerzy Olek, Fotografie jako moderní jazyk, *Československá fotografie*, 1979, č. 10, s. 446.

také konceptuální přístupy k fotografii, o kterých psal především Jaroslav Anděl, Jaromír Zemina, Jiří Valoch nebo Karel Srp.

Ján Šmok formuloval hlavní část své teorie sdělování v padesátých a šedesátých letech. V následujících desetiletích ji dále rozpracovává, uplatňuje v jednotlivých oblastech fotografie a především šíří díky své bohaté publikační i pedagogické činnosti.[439] Československé fotografické dění mnohočetně ovlivňoval od začátku padesátých do poloviny devadesátých let jako vlivný pedagog FAMU, později i Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, přednášející nebo iniciátor na řadě lidových konzervatoří a kurzů. Ve svých textech se neprojevuje jako historik nebo teoretik fotografie, až na výjimky nepíše recenze na výstavy nebo interpretace autorské tvorby. Část jeho textů má výrazně edukativní charakter jako například návody jak fotografovat zátiší nebo akt, kde při udílení praktických rad vychází i z teorie sdělování, v prvé řadě se ale prezentuje jako neúnavný interpret své teorie sdělování vystavěné na principech marxismu-leninismu a dialektického materialismu.[440] V období po roce 1968 rozpracovává svou teorii sdělování především v seriálu *Úvod do teorie fotografie*[441] publikovaném na pokračování v *Československé fotografii* v roce 1971, dvoudílné studii *Co je fotografie?*[442] otištěné v roce 1982, v knize *Akt vo fotografii*[443] z roku 1969, nejrozsáhleji v publikaci *Za tajomstvami fotografie*[444] z roku 1975 a výlučně ve vztahu k fotografii v roce 1983 v knize *Začněte fotografovat*[445] nebo ve skriptech *Stavba fotografického obrazu.*[446]

Publikování Šmokových teorií sdělování až na výjimky neprovázely dobové kritické diskuse, které by mu pomohly konfrontovat své názory s dalšími přístupy nebo sítí dobových teorií v zahraničí, naopak je nejednou provázel až nekritický obdiv ze strany svých studentů. Ale přes převažující mlčení ze strany estetiků, teoretiků umění nebo komunikací a naopak

[439] Podrobně k osobě a teoretickému dílu Jána Šmoka viz.: Miroslav Němeček, *Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo*, teoretická diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003.
[440] Podrobně viz. kapitola *1957–1968/Tiché dny socialistického realismu* v této studii.
[441] Ján Šmok, Úvod do teorie fotografie, *Československá fotografie,* 1971, č. 1–12, s. 13, 61, 109, 157, 212, 253, 301, 349, 397, 445, 493, 545.
[442] Ján Šmok, Co je fotografie? *Československá fotografie*, 1982, č. 5–6, s. 206–207 a 254–255.
[443] Ján Šmok, *Akt vo fotografii,* Osveta, Martin 1969, druhé doplněné vydání Martin 1986.
[444] Ján Šmok, *Za tajomstvami fotografie*, Osveta, Martin 1975.
[445] Ján Šmok, *Začněte fotografovat*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1983.
[446] Ján Šmok, *Skladba fotografického obrazu*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1986.

většinové přijetí fotografické obce, můžeme v dobové literatuře nalézt i dílčí výhrady, které se objevuje jak v už zmíněné práci Miroslava Vojtěchovského, ve skriptech Bořka Sousedíka[447] tak v textu Ludvíka Barana: *„Teoretiky vypracované modely, které měly pomoci analyzovat jednotky fotografické a filmové výpovědi a nalézt kodifikační systém i aplikaci jazykových pravidel, stejně jako spekulativní rozlišení fotografie na informativní a emotivní, musely ustoupit živému vyjadřování struktury fotografie. Umělecké myšlení je vždy celostní a komplexní…..“*[448] Jednou z posledních výrazných reakcí na angelmatiku je rozsáhlý text Josefa Mouchy *Divák a zprostředkovaná zkušenost* zaměřený na Šmokovu mnohokrát opakovanou definici fotografie: *„Každý fotografický snímek je zobrazení, jehož minimální částicí je objektivem vytvořená rozptylová ploška, určitou technikou transformovaná do formy vnímané divákem.“*[449] Josef Moucha se pokouší tuto formulaci zpochybnit nalezením hraničních technologií nebo technologických inovací, které takovou definici s odstupem času zpochybňují. Nakonec přesouvá pozornost od rozhraní objektivu na samotnou energetickou bázi záření a formuluje definici: *„Fotografií je znázornění energetických kvant technikou strukturující záření v umělý znak.“*[450]

Na Šmokovu koncepci navazuje na Slovensku Ladislav Noel,[451] Vladimír Vorobjov,[452] ale nejvýraznějším popularizátorem Šmokovy teorie sdělování byl v osmdesátých i devadesátých letech kameraman a teoretik vizuální komunikace Tomáš Fassati,[453] který ji rozváděl především do jednotlivých

[447] Bořek Sousedík, *Skladba fotografického obrazu*, Městské kulturní středisko, Ostrava 1989.
[448] Ludvík Baran, Fotografie – fenomén 20. století, in: Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Mladá fronta, Praha 1986, s. 257–259.
[449] Ján Šmok, Co je fotografie? *Československá fotografie*, 1982, č. 5, s. 206.
[450] Josef Moucha, Divák a zprostředkovaná zkušenost, *Ateliér*, 2000, č. 11, s. 2.
[451] Ladislav Noel, Dva póly fotografie, Osveta, Martin 1976. Za jedinou výraznou a publikovanou koncepcí fotografie budovanou v Československu paralelně k angelmatice Jána Šmoka můžeme považovat systém Ľudovíta Hlaváče publikovaný v průběhu 80. let. (Ľudovít Hlaváč, K výrazovému systému vo fotografii, *Výtvarný život,* 1986, č. 5, s. 42–43; Podrobněji viz. Juliana Tesáková, Dejiny teórie fotografie, *Výtvarný život,* 1989, č. 1.
[452] Vladimír Vorobjov, Hodnotenie fotografií, Osveta, Martin 1965.
[453] Například v článku *Co není digitální fotografie a co není fotografie* se podrobně věnoval taxonomii fotografie, rozvádí teorii sdělování Jána Šmoka také na digitální fotografii a v návaznosti na jeho myšlenky uvádí, že pro fotografii je nejcharakterističtější *„optická soustava promítající obraz teoretického světelného bodu reality na jakoukoliv citlivou vrstvu*

oblastí muzeální a galerijní praxe, nebo Ľubomír Plesník[454] z Ústavu umělecké komunikace v Nitře.

Vedle textů Jána Šmoka věnovala na počátku sedmdesátých let redakce *Československé fotografie* velký prostor rozsáhlým teoretickým textům publikovaným na pokračování po celý rok také Karlovi Dvořákovi, Václavu Zykmundovi a Miroslavu Bílkovi. Po přetištění Teigeho statě *Cesty československé fotografie*[455] v roce 1969 se v následujícím roce pokusil Karel Dvořák navázat na Teigeho práci v podrobném seriálu *Proměny a obzory*.[456] Z dnešního pohledu je zajímavé, že se především texty Václava Zykmunda a Miroslava Bílka týkaly spíše obecné teorie umění, než bezprostředně fotografie a v periodiku zaměřeném na amatérské fotografy bychom je nehledali.

Přestože nejsou při psaní o českém umění texty malíře, grafika, fotografa a vysokoškolského pedagoga Václava Zykmunda příliš připomínány, pro dějiny fotografie mělo velký význam jeho působení v roli teoretika skupiny DOFO i četné knihy a články, které v pozdějším věku vydával v *Československé*

---

ve formě tzv. „rozptylového kroužku“.“ (Tomáš Fassati, Co není digitální fotografie a co není fotografie, *Ateliér*, 2006, č. 6, s. 2.)
Z dalších Fassatiho textů považujeme za nejdůležitější:
Tomáš Fassati, Vyústění moderní fotografie, in: Tomáš Fassati (ed.), *Angelma,* 1991, č. 5, s. 7–9.
Tomáš Fassati, Metodika sociální tvorby, in: Tomáš Fassati (ed.), *Společensky zaujatá fotografia I.,* sborník textů, Galeria F, Banská Bystrica 1980.
Tomáš Fassati (ed.), *Špecifikum fotografie*, sborník PKO Banská Bystrica, Banská Bystrica 1984, s. 29–31.
Tomáš Fassati, Počítač to nevyřeší, in: Tomáš Fassati (ed.), *Angelma*, 1990, č. 3, s. 20–30.
Tomáš Fassati, Model oborového informačního systému fotografie a současná československá praxe, in: Tomáš Fassati (ed.), *Angelma*, 1990, č. 3, s. 31–45.
Tomáš Fassati, Galerie – místo pro člověka*, Angelma*, 1990, č. 2, s. 6–9.
Tomáš Fassati, Distribuce vizuální tvorby z hlediska adresáta, *Angelma*, 1990, č. 2, s. 10–12.
Tomáš Fassati, Výuka teorie – problém? *Listy o fotografii*, 1998, č. 2.
Tomáš Fassati (ed.), Souborné vydání teoretických spisů Jána Šmoka I.–IV., Benešov, 2002.

[454] Ľubomír Plesník, Doslov, in: Ján Šmok, *Teorie umění a obsahové jednání člověka*, Galerie výtvarného umění Benešov, Benešov 1994.

[455] Karel Teige, Cesty československé fotografie, publikováno in: *Moderní fotografie v Československu / Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei*, katalog, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947. (Přetištěno in: *Blok* II, 1948, příloha P, s. 77–82 a dále: *Československá fotografie*, 1969, č. 1–9, s. 18, 68, 116, 164, 211, 253, 301, 372, 404.

[456] Karel Dvořák, Proměny a obzory, *Československá fotografie*, 1970, č. 1–12, s. 13, 61, 109, 157, 205, 253, 301, 349, 397, 445, 493, 541.

fotografii a *Revue Fotografie* pod vlastním jménem i pod některými pseudonymy nebo jmény svých přátel jako byla Alena Nádvorníková nebo Miloslav Stibor.[457] Byl autorem popularizující knihy o teoretické reflexi fotografie *Umění, které mohou dělat všichni?,*[458] od začátku šedesátých let až do své smrti v roce 1984 uveřejňuje na stránkách *Československé fotografie* a *Revue Fotografie* řadu uměnovědných článků. Jeho publikační činnost narůstá především na začátku sedmdesátých let a po roce 1977, kdy publikuje mnohadílné seriály článků s edukativním zaměřením, například *Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii* (1970), *Fotografie a společnost* (1971), *Problémy výtvarné fotografie* (1977), *Světlo, prostor a čas ve fotografii* (1978) až po *Poznámky k filozofickým otázkám fotografie* (1984). V roce 1973 u příspěvku *Čím by byl svět bez fotografie?*[459] poprvé užívá pseudonym Libuše Kovářová. Později podepisoval články v *Revue Fotografie* jako Taras Štefek a na konci života jménem své ženy Aleny Šlachtové. Pro publikování několika textů propůjčila své jméno Alena Nádvorníková, některé další pseudonymy ale nejsou pravděpodobně objasněny dodnes. [460] Teoretický přínos Václava Zykmunda v oblasti fotografie byl zásadní především v popularizaci teorie informací a nebo znaku mezi nejširší fotografickou obec, spolu se schopností čtivého výkladu spojeném v knize *Umění, které mohou dělat všichni?* také s ilustrováním těchto myšlenek na konkrétním obrazovém materiálu.

---

[457] Podle Miloslava Stibora byl Václav Zykmund spoluautorem první části knihy Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění.* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1989.
[458] Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?* Orbis, Praha 1968.
[459] Libuše Kovářová, *Čím by byl svět bez fotografie? Československá fotografie*, 1973, č. 3, s. 112.
[460] Anna Zykmundová – Václav Zykmund, *Díváme se na obrazy*, Nakladatelství Československých výtvarných umělců, Praha 1956.
Václav Zykmund, *Co je realismus?* Československý spisovatel, Praha 1957.
Václav Zykmund, *Moderné umenie a dnešek,* SVKL, Bratislava 1964.
Václav Zykmund, *Stručné dějiny moderního malířství,* SPN, Praha 1971.
Václav Zykmund, Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii, *Československá fotografie*, 1970, č. 1–12.
Václav Zykmund, Fotografie a společnost, *Československá fotografie*, 1971, č. 1–12, s. 16, 64, 112, 160, 208, 256, 304, 352, 400, 448, 496, 541.
Libuše Kovářová (Václav Zykmund), Problémy výtvarné fotografie, *Československá fotografie*, 1977, č. 1–12, s. 6, 54, 102, 150, 198, 246, 294, 342, 390, 438, 486, 534.
Libuše Kovářová (Václav Zykmund), Světlo, prostor a čas ve fotografii, *Československá fotografie,* 1978, č. 1–12, s. 18, 66,114, 162, 210, 258, 306, 354, 402, 450, 498, 546.

Podle Antonína Dufka[461] Miroslav Bílek ve svých textech z raných sedmdesátých let následoval Jána Šmoka s poněkud pozměněnou variantou teorie informace. Podle Miroslava Vojtěchovského[462] se snažil o syntézu Šmokovy teorie sdělování s Václavem Zykmundem propracovávajícím teorii o znakovém charakteru výtvarného díla. Zykmundovy vývody dotahuje s některými korekcemi. Tak například přebírá Pierseho dělení na ikony,[463] indexy a symboly. Stejně tak dílo u Zykmunda chápané jako znak, chápe Bílek jako soubor znaků a ve vztahu uměleckého díla k realitě neužívá termíny denotace a konotace, ale singulární a nominální denotace. Velkou měrou se přitom opírá o krátce předtím vydané studie Jaroslava Volka a Sávy Šabouka.[464] Přes rozsáhlou publikační činnost je nutno považovat Bílkovy[465] teoretické práce ze sedmdesátých let, především ve srovnání s Jánem Šmokem nebo Jaroslavem Andělem, jako nepříliš původní, které současně pro svou

[461] Antonín Dufek, Fotografie 1970–1989, in: Dějiny českého výtvarného umění VI/1, s. 274.
[462] Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985, s. 76.
[463] U Bílka překládáno jako ikonické znaky.
[464] Jaroslav Volek, *Základy obecné teorie umění,* SPN, Praha 1968 a Sáva Šabouk, *Jazyk umění,* Svoboda, Praha 1969.
[465] Ing. **Miroslav Bílek** (2. 6. 1937 – 30. 7. 2000), chemik, amatérský fotograf, absolvent VŠ chemicko-technologické v Pardubicích. Fotografii se věnoval od začátku 60. let, člen skupin Profil a Setkání. V průběhu 70. let byl autorem řady teoretických článků a seriálů o fotografii v časopisech *Československá fotografie* nebo *Výtvarníctvo, fotografia, film* a skript *Krajinářská fotografie* (1980).
Mezi nejvýznamnější texty Miroslava Bílka patří:
Miroslav Bílek, Obecná teorie umění a fotografie, *Československá fotografie,* 1970, č. 1–12, s. 8, 56, 104, 153, 200, 248, 296, 344, 392, 440, 488, 536. (Vycházelo paralelně se Zykmundovými *Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii*.)
Miroslav Bílek, Úvahy o sdělovací funkci umělecké fotografie, *Československá fotografie,* 1971, č. 1–12, s. 20, 68, 116, 164, 205, 260 308, 356, 404, 452, 500, 548. (Vydáváno paralelně se Šmokovým úvodem do teorie fotografie).
Miroslav Bílek, Funkce umělecké fotografie, *Československá fotografie,* 1972, č. 1–12, s. 16, 64, 160, 208, 256, 304, 352, 400, 448, 496, 544.
Miroslav Bílek, K problematice třídění fotografie, *Československá fotografie,* 1973, č. 4, s. 160.
Miroslav Bílek, Fotografie a dnešek, *Československá fotografie,* 1975 a 1976, č. 9–12 a 1–2, s. 408, 456, 504, 552, 18, 66.
Miroslav Bílek, Kritika fotografie, *Československá fotografie,* 1977, č. 1–12, s. 18, 66, 114, 162, 210, 258, 306, 354, 402, 450, 498, 546.
Miroslav Bílek, Etika fotografie, *Československá fotografie,* 1978, č. 1–12, s. 6, 54, 102, 150, 198, 246, 294, 342, 390, 438, 486, 534.

formulační náročnost nemůžeme vnímat ani jako pro širší fotografickou obec populární formou zprostředkované dobové teorie jak tomu bylo u článků Václava Zykmunda.

Z odstupu let je překvapivé, jak zásadním se i po tolika letech jeví „pracovní setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů“, které se pod názvem *Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy* uskutečnilo v Moravské galerii v Brně 15. a 16. ledna 1974. Zde přednesené a následně ve sborníku publikované příspěvky Jaroslava Anděla, Jana Kříže, Anny Fárové, Antonína Dufka a dalších byly od té doby přetištěny několikrát a v mnoha dalších textech na ně bylo mnohokrát odkazováno.

Historik umění a fotograf Jaroslav Anděl byl v sedmdesátých letech autorem řady důležitých textů o fotografii, publikovaných ve sbornících, katalozích nebo na stránkách *Československé fotografie* a *Revue Fotografie*. V roce 1974 inicioval v *Československé fotografii* přetištění dvou stěžejních článků Eugena Wiškovského *Tvar a motiv*[466] a *Zobrazení, projev sdělení.*[467] Anděl oba texty opatřil podrobnou interpretací a v rubrice *Teoretické přístupy a interpretace* na ně měly navázat texty Rolanda Barthese, Waltera Benjamina a dalších, ale v atmosféře normalizace se v ní nepodařilo pokračovat. Ve stejné době také publikoval v *Československé fotografii* často připomínaný text *Fotografie a sociologie*[468]a rok poté třídílný seriál *Fotografie a moderní umění*,[469] ve kterém mimo jiné přináší obšírné seznámení s americkým konceptualismem.

V úvodu eseje *Proměny názoru na fotografii*[470] si Jaroslav Anděl všímá neradostného stavu teorie fotografie, které chybí pojmový aparát, pracovní metoda, i celková teoretická koncepce. Především ale sleduje, k jakému

[466] Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Československá fotografie*, 1974, č. 1, s. 6–8.
[467] Eugen Wiškovský, Zobrazení, projev, sdělení, *Československá fotografie*, 1974, č. 2, s. 56.
[468] Jaroslav Anděl, Fotografie a sociologie. Poznámky o jejich vzájemných vztazích, *Československá fotografie*, 1974, č. 7, s. 298–302. Podrobně se tomuto textu věnuji v této studii v kapitole *Fotografie a společnost*.
[469] Jaroslav Anděl, Fotografie a moderní umění, *Československá fotografie,* 1975, č. 1–3, s. 18–20, 66–68, 114–117. Kromě toho napsal *Vybrané kapitoly z dějin fotografie* (UKVČ, Praha 1978) nebo *Česká fotografie 1918–1938* (společně s Antonínem Dufkem a Františkem Šmejkalem, Brno 1981).
[470] Jaroslav Anděl, Proměny názoru na fotografii, publikováno in: Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy. (Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů), RAPID, Brno 1974, s. 3–12.

předělu došlo ve vizuálním umění vynálezem fotografie. Podrobně rozvádí tezi, že fotografie vznikla jako specifická syntéza principů iluze a multiplikace, jejichž hledání bylo příznačné pro vědu první třetiny devatenáctého století a které dokonale zosobňují Niépce a Daguerre. Od počátku byl vynález fotografie vysoce oceňován pro věrnost a přesnost zobrazení, které zapadají do dlouhé mimetické tradice. Od počátku uplatnitelných technologií fotografie bylo také, i když méně hlasitě − a můžeme to najít v textech Charlese Baudelaira − upozorňováno na kontrast materiálního a ideálního, což bylo formulováno jako protiklad fotografie a umění nebo jak zdůrazňuje Walter Benjamin, na fotografii bylo pohlíženo z úhlu fetišistického a antitechnického pojmu umění.

Jinou důležitou studii publikovanou ve sborníku *Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy* napsal Antonín Dufek. V eseji nazvané *Kamera*[471] pojmenovává několik základních modelů vnímání fotografie, jak se objevily od vynálezu fotografie do současnosti. Vůči modelu založeném na zrcadlovosti fotografie se postupně vymezily tři strategie: Model založený na 1. Transformaci vizuality vzbuzující estetickou libost, 2. Zhodnocení specifičnosti fotografického zobrazení, 3. Práce se zrcadlovostí kamery a abstraktní významovostí. V dalších letech Antonín Dufek tuto klasifikaci koriguje: V článku *O dvou koncepcích fotografie*[472] z roku 1980 hovoří o dobové polaritě koncepce „bytostnosti" a znakové povaze fotografického obrazu a konečně v textu *Hranice uvnitř fotografie*[473] koncepce přiblížené v obou předchozích studiích spojuje.

Z dobového úzu psaní o fotografii se vymyká několik textů Petra Rezka, kde je reflektován fenomén kamery a gesto fotografování spíše z pohledu existencialismu, fenomenologie a dobových performačních přístupů. V několikrát publikované eseji *Oživená kamera*[474] Rezek odmítá vnímat

[471] Antonín Dufek, Kamera, *publikováno in: Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy,* (sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů), RAPID, Brno 1974, s. 40–45 a Antonín Dufek, Kamera, *Československá fotografie*, 1974, č. 10, s. 450–451, později přetištěno in: *Špecifikum fotografie*, (ed. Tomáš Fassati), PKO, Banská Bystrica 1984.
[472] Antonín Dufek, O dvou koncepcích fotografie, in: *Jindřichu Chalupeckému,* samizdatový sborník, 12. 2. 1980, ed. Petr Rezek, přetištěno in: *Listy o fotografii I*, 1994, č. 1, s. 28–29.
[473] Antonín Dufek, Hranice uvnitř fotografie, *Ateliér*, 1997, č. 7, s. 2.
[474] Petr Rezek, Oživená kamera, in: Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění,* Jazzová sekce, Praha 1982, s. 186–190. (Přetištěno in: *Ateliér*, 18. 5. 2000, č. 10 a *Listy o*

fotografii jako průhledné médium, zdůrazňuje samotný proces fotografování a jeho tělesnost, kameru vnímá jako prodloužení orgánů lidského těla, živé oko a především jako fotografův nástroj vztahování se k celku jeho života.

Jiné interpretační rámce fotografie, tentokrát z oblasti psychologie, přináší Jiří Švestka. Jeho diplomová práce obhájená na katedře psychologie FF UK v Praze a ve zkrácené verzi přetištěná pod názvem *Fotografie a problematika uměleckého výrazu*[475] přinesla na stránkách *Revue Fotografie* v tehdejším českém prostředí ojedinělý příklad uplatnění podnětů psychologie, strukturalismu a teorie médií na vnímání fotografií, jejich interpretaci a hodnocení. Pojem exprese a další teze z první části studie Jiří Švestka následně aplikuje na fotografie *Padající republikán* Roberta Capy, *Kerč* (známé též pod názvem *Hoře*) Dmitrije Baltermance, *Krajina u Kutné Hory* Jaromíra Funkeho, *Jaro v mé zahrádce* Josefa Sudka a blíže neurčených Sudkových fotografií z cyklů *Okno mého ateliéru* nebo *Jednoduché zátiší*. Další ojedinělé pokusy o aplikování metod a odborné terminologie z psychologie do oblasti teorie fotografie přinesl Jaroslav Hlavsa[476] a v souvislosti s vizualismem a tvorbou Karla Kameníka v druhé polovině osmdesátých let také Petr Klimpl.[477]

Inscenovaná fotografie

> *„Bratrstvo záměrně mísí relativně protikladné prvky (např. dialektiku s mýtem, transcendentno s materialismem, pověru a vnuknutí s racionálnem). (…) Bratrstvo spatřuje bezprostřední zdroj své inspirace v agitačním umění socialistického realismu (50. léta) a sovětském porevolučním umění, kde nachází archetypy a*

---

fotografii, 2001, č. 3, s. 36–37 a Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost,* Jan Placák – Ztichlá klika, Praha 2010, s. 247–254.

[475] Jiří Švestka, Fotografie a problematika uměleckého výrazu, *Revue Fotografie*, 1980, č. 3, s. 18–21.

[476] Jaroslav Hlavsa, Fotografie a životní situace. Fotografie, vizuální forma. Teorie, historie distribuce, pedagogika, *Angelma*, 1990, č. 1.

[477] Petr Klimpl, O Karlu Kameníkovi [a nejen o jeho fotografiích], strojopis, archiv Petra Klimpla, 1986. Jiný text o Karlu Kameníkovi publikoval Petr Klimpl v *Revui Fotografie.* (Fotografie Karla Kameníka, *Revue Fotografie*, 1986, č. 4, s. 44–47).

> *trvale platné pozitivní lidské hodnoty – optimismus, heroismus, sebevědomí, kolektivní vůli, prostotu, nepostižitelné fenomény mystiky. (…) Bratrstvo svébytně naplňuje obecné rysy současnosti, tzn. syntetismus, eklekticismus, historismus spojený s využitím médií moderní pop-kultury. Tímto dospívá k manýristické jednotě v rozmanitosti (unitas multiplex), která odpovídá duchovní atmosféře spirálovitě vyššího typu „fin de siècle“.“*
> (Bratrstvo, 1989)[478]

Osmdesátá léta v české a slovenské fotografii jsou charakteristická silným nástupem inscenační vlny. Názory zda nejsou inscenační tendence v rozporu s podstatou fotografie a zda inscenovat nebo neinscenovat, se vinou popularizační i odbornou fotografickou literaturou celými osmdesátými léty, ale jakoby až v druhé vrstvě. Pro fotografy a teoretiky blízkým inscenačním tendencím jako by byl tento problém dávno vyřešen a stál stranou jejich pozornosti, z hlediska teoretické reflexe proto dichotomie přímá/inscenovaná fotografie neposkytuje tolik zajímavého materiálu, jako pozdější polarita mezi fotografií a nefotografií devadesátých let.

Vlna inscenované fotografie přináší rozluku s modernistickými postuláty neinscenace i čisté fotografie, které údajně nejlépe zúročují fotografické kvality, přináší do fotografie prvky postmoderního uvažování v umění, ale také přichází společně s fenoménem mizení respektu před nahotou, který v případě slovenské nové vlny umožňuje téměř bezproblémové fotografování a následné vystavování skupinových nebo i mužských aktů.

Inscenační přístupy byly akceptovány nejdříve prostřednictvím zkušenosti s módní fotografií, postupně se k nim přidává inspirace divadlem, literaturou a starším uměním. Po první vlně inscenované fotografie šedesátých a sedmdesátých let zosobněné Janem Saudkem, Tarasem Kuščynským, Pavlem Hudcem Ahasverem, skupinou *Epos* a řadou dalších, přináší druhá generace těchto autorů, označovaná po vzoru filmové generace slovenská nová vlna a spjatá s tehdy poměrně liberálním prostředím pražské FAMU, před polovinou

[478] *Manifest skupiny Bratrstvo*, 22. 12. 1989, archiv Pavla Jiráska. Text přetištěn in: Petr Balajka, Bratrstvo, *Československá fotografie*, 1990, č. 6, s. 267–272.

osmdesátých let do české fotografie postmoderní lehkost, intermediální přesahy a erotický akcent nejen ženských, ale také mužských a skupinových aktů. Pro přijetí této generace autorů byly nejdůležitější texty Jána Šmoka, Anny Fárové, Antonína Dufka, Vladimíra Birguse a Martina Hrušky.[479]

Anna Fárová podobně jako u dokumentární fotografie tak také v případně fotografie inscenované interpretuje, přibližuje do kontextu ostatních autorů, ale nezařazuje, neoznačuje termíny. Pojmu „inscenovaná fotografie" se vyhýbá, práce autorů řazené do těchto tendencí, s nimiž spolupracovala na přípravě jejich výstav a hodně o nich psala, charakterizuje jako propojení fotografie s malířstvím, generace s odlišnými postoji: aranžmá, režie, umělost, zásahy nejrůznějšího druhu, artificiálnost a hravost.[480]

Vladimír Birgus vnímá v polovině osmdesátých let výrazy inscenovaná a aranžovaná fotografie jako synonyma. Proud inscenované fotografie osmdesátých let odlišuje od první vlny generace šedesátých a sedmdesátých: *„Její počáteční upřímně míněná snaha o symbolické vyjádření citů, obav i nadějí současného člověka formou vypjatě expresivních nebo naopak secesně uhlazených figurálních aranžmá se ovšem poměrně záhy vyčerpala, její zprvu šokující výjevy zevšedněly..."*[481] Oproti tomu mladá generace se od svých předchůdců liší: *„Méně vycházejí z literatury a filmu a více z moderní reklamní fotografie a netradičních uměleckých forem, jakými jsou například happening, body art a land art, častěji pracují v ateliéru, v jejich tvorbě je méně secesního sladkobolu, nadosobní expresivity a složité symboliky všelidských filozofických problémů a více humoru, optimismu, hravosti a v neposlední řadě také erotiky. Nahá těla, jak ženská, tak stále častěji i mužská, …. Nejsou už tolik prezentována v alegorických významech, vycházející ze secesní a symbolistické poetiky,… ale jsou více samy sebou, zůstávající skutečnými těly včetně erotických aspektů."*

Podobně jako Vladimír Birgus také Antonín Dufek klade rovnítko mezi pojmy „aranžovaná" a „inscenovaná", i když dává přednost výrazu

[479] Martin Hruška, Hra na čtvrtého, *Československá fotografie,* 1986, č. 7, s. 308.
[480] Srovnej Anna Fárová, Jan Saudek, (1977), s. 503–504, Anna Fárová, Hra na čtvrtého, Michal Pacina, Rudo Prekop, Tono Stano, (1986) s. 665–666 a Anna Fárová, K výstavě 11, (1988), s. 677–678. Vše in*: Anna Fárová, Dvě tváře,* Torst, Praha 2009.
[481] Vladimír Birgus, Procházka po výstavě, in: Fotografie *absolventů FAMU,* katalog, UPM, Praha 1987.

„inscenovaná“. Pro označení inscenované fotografie šedesátých a sedmdesátých let používá po vzoru podobného označení ve filmu výrazu „nová vlna“.[482] Antonín Dufek vedle dalších charakteristik, které uvádějí i další, jako odkazy na divadlo, body art, absurdní humor, uvádí i další důležitou stránku vlny inscenované fotografie osmdesátých let: snahu *„negovat některé ze zásad moderní fotografie“: „Současná inscenovaná fotografie má výrazné rysy postmodernismu. Kromě propojenosti s jinými formami umění, o nichž zde byla řeč, se inspiruje i tzv. živými obrazy, spjatými s historismem minulého století….“*[483]

V této souvislosti je zajímavé, že slovenská nová vlna ani nová generace autorů, která se objevuje na scéně v druhé polovině osmdesátých let, se už neptá po roli inscenace, ale sebevědomě a hravě ji užívá v souvislosti s myšlenkovými tendencemi postmoderny.[484] Například programově anonymní *Bratrstvo*, paralelně aktivní jak v literatuře, hudbě, malbě, tak i ve fotografii, se přihlásilo k pozici umělce blízké prerafaelitům nebo středověké huti. Podobně jako hnutí *Neue Slowenische Kunst* spojené s výtvarným uskupením *Irwin* nebo hudební skupinou *Laibach*, kteří přináší na konci osmdesátých let ambivalentní postmoderní pohrávání si s postuláty národního socialismu, se členové Bratrstva hlásí k proklamacím socialistického realismu padesátých let. Už v roce 1988 začínají fotografující členové této skupiny – Martin Findejs, Václav Jirásek, Petr Krejzek, Roman Muselík a Zdeněk Sokol – ve svých reflexích socialistického realismu s barevnou inscenovanou fotografií, později s velkoformátovým aparátem pořizují černobílé inscenované fotografie plné záměrného tradicionalismu. Martin Findejs přinesl do Bratrstva prvky moravského katolicismu, paralelně se objevuje také inspirace dekadencí a secesí, manýrismem a barokem. Jedině Václav Jirásek navázal po ukončení aktivit skupiny v roce 1994 na programový tradicionalismus a v autorské tvorbě rozvíjí postmoderně blízký zájem o tvůrčí polohy obecně vnímané jako

[482] Poprvé patrně v katalogu výstavy *Československá fotografie 1971–72,* Moravská galerie v Brně, Brno 1973.
[483] Antonín Dufek, *Aktuální fotografie II. – Okamžik*, katalog, Moravská galerie v Brně, Brno 1987, s. 65. Lapidárně ale výstižně je tato charakterizace vystižena i v textu katalogu výstavy *Tělo v československé fotografii 1900–1986*, Muzeum Kroměřížska, 1986.
[484] Mimo skupinu Bratrstvo viz. např. Dialog. Rozhovor Jana Hudečka a Aleše Kuneše, *Revue Fotografie*, 1988, č. 3, s. 54–65.

méněcenné a s ohledem na fotografii literárně zatížené a pokleslé, respektive snahu o maximální postmoderní „pozitivní estetizaci“ rozostřené hranice kýče. Jejich manifest klade důraz na kolektivní identitu, utopii, „post-optimismus“, antimodernismus, vlastenectví a zemský patriotismus.

Fotografie a společnost

> *„…obviněný si zcela programově a záměrně, vybírá jen určité prostředí, zejména rozpadlé a zničené budovy, skládky, nepořádek a špínu, otlučené zdi atd. Prezentuje veřejnosti jednostranný pohled na současný život venkova a jeho obyvatel a ten vydává za objektivní svědectví současné reality. (…) Naprostého zkreslení současné reality obžalovaný dosahuje také výběrem kromě již uvedeného negativního prostředí, též vyloženě záporných typů lidí – debilních, špinavých, otrhaných, zarostlých apod. S těmito lidmi rád a často pracoval. Tímto způsobem divákovi vnucuje dojem, že současná vesnice skutečně vypadá tak, jak ji na svých fotografiích prezentuje, že současný pracující je právě takový, jak jej zobrazil on.“*
>
> (Předsedkyně senátu o obžalovaném Jindřichu Štreitovi, 1982)[485]

Rodová témata – V tradičních polaritách dělení fotografie na užitou-uměleckou, informativní-emotivní nebo výtvarnou a dokumentární, získávala v sedmdesátých a osmdesátých letech výraznou pozici dokumentární fotografie, která si nesla v atmosféře normalizace zvláštní étos nonkonformismu, právě tak jako její uplatnění v denním tisku, knižních publikacích nebo na výstavách bylo minimální. Z dnešního pohledu zaujímá politicky vyhraněné postoje jen malá část této tvorby, v totalitním režimu byla ovšem politická i ta fotografie, která si všímala špatných mezilidských vztahů,

[485] Jindřich Štreit, rozsudek, strojopis, archiv J. Š, 30. 11. 1982. Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Hranice 2010, s. 232–242.

odsunutí mentálně a tělesně postižených na okraj společnosti nebo jen rozporu obrazu života na vesnici na televizní obrazovce a každodenně žitého na vesnicích v Sudetech. V sedmdesátých letech se ale objevují i další přístupy, reflektující vztah fotografie a společnosti, například ve vztahu ke genderovým otázkám, ekologii nebo v uplatnění fotografie v sociologické analýze.

Výstavu *Ženy s kamerou* připravenou Václavem Jírů z prací šesti desítek autorek pro Galerii města Prahy a představenou v únoru 1972 na Staroměstské radnici můžeme vnímat jako jednu z prvních, i když velmi krotkých reflexí genderu v původně typicky mužské profesi. Přehlídka byla původně zamýšlena jako bienále, další ročníky se ale už neuskutečnily. Zatímco kurátor výstavy Václav Jírů v doprovodných textech k výstavě fenomén „žen-autorek" dále nereflektuje, publikuje Sylvie Doležalová jeden z prvních textů, ve kterém se – přes dobovou společenskou podmíněnost – objevují opatrné teze feministické revize dějin umění: *„Pochází-li většina publikovaných snímků od mužských autorů, ovlivňuje fotografie diváka povážlivě jednostranně. Umění, které zprostředkovává jen mužské hledisko na svět a na život, je umění polovičaté. A takové umění pochopitelně podporuje vydatně to, co patriarchální kultura po věky budovala, totiž že subjektivně mužské vnímání je obecně považováno za objektivní lidskou pravdu. Lidský rok asi těžko dospěje k nějakým šťastnějším zítřkům, bude-li svou kulturu nadále stavět na tak vážných omylech."* Dále rozlišuje podstatu mužského a ženského elementu, přisuzuje jim jednotlivé vlastnosti. *„Fotografky se … zatím vyznačují zpravidla mužským pojetím objektu. Je tedy zřejmé, že fotografie zatím nepřispívá k poznání postaty ženství, protože žena je na snímcích taková, jak ji chtějí vidět muži…"*[486] Ještě v závěru sedmdesátých let Václav Jírů iniciuje vznik skupiny FEMINA, složenou autorek, které ve stylu výtvarné fotožurnalistiky rozvíjely téma žen a rodiny.[487]

[486] Sylvie Doležalová, Ženy jako tvůrkyně, *Revue Fotografie,* 1972, č. 2, s. 42–43.
[487] Skupina FEMINA, 1979, členky Ludmila Dušková, Jana Šplíchalová, Alena Vykulilová, Jaroslava Perglová, Světla Černíková, podrobněji viz. Vladimíra Turková, Náš rozhovor. S alenou Vykulilovou o reportáži a o Femině, *Československá fotografie*, 1984, č. 7, s. 294–295 a Petr Klimpl (ed.), *Česká amatérská fotografie 1945−1989*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1989, s. 22.

Ekologie – Daleko četněji než otázky genderu se objevují články o pomoci fotografie v upozorňování na poškozování životního prostředí. Poněkud paradoxně se diskuse o ekologii objevují ve fotografických časopisech v době narůstající normalizace. Ale už dříve fotografoval projevy lidské přítomnosti v krajině převážně na jižní Moravě Miloš Spurný a Josef Sudek vytvářel mezi léty 1957 až 1962 panoramatické krajinářské snímky na Mostecku a Litvínovsku.[488] Na konci šedesátých let a začátku let sedmdesátých vznikaly fotografie s ekologickou tématikou Fedora Gabčana, Petra Sikuly, Miloše Poláška a později i Vojtěcha Bartka a dalších, kde si všímali industrializací narušené krajiny Ostravska a někdy ji propojovali s inscenovanou fotografií.

Už v roce 1972, ještě pod svým jménem, publikoval Václav Zykmund obecný text o potřebě ochrany přírody a možnostech, jak k ní může fotografie přispět[489]. Zdůrazňuje sílu fotografie zobrazením negativního vyrušit vnímatele ze zajetí konvencí: *„Síla fotografie je i v tom, že obnovuje ztracený smysl pro jevy, jejichž hodnota je v každodennosti nulová, ale ve skutečnosti mají hodnotu krajně negativní.“*[490] O rok později píše Karel Dvořák o nové tendenci přinášející do tradiční a hodně exponované české fotografie krajiny společensky kritický tón. Ale slovo „ekologie“ ještě v celém článku nezazní. Dvořák zdůrazňuje, že vedle lyrické krajinářské tvorby vytvořil Josef Sudek i industriální snímky z holešovického přístavu, fotografie pražské periferie a v letech 1957–1962 soubor *Smutná krajina* z Mostu a okolí. Tyto práce spojuje s dalšími fotografiemi avantgardních autorů a s fotografy, kteří se podobným tématům věnovali na přelomu šedesátých a sedmdesátých let, jako byl Miro Gregor, Fedor Gabčan, Petr Sikula nebo tehdy začínající Miroslav Machotka.

Jan Kříž zmiňuje ekologickou fotografii jako jednu z alternativ dalšího směřování fotografie v intencích dobových proudů v umění: *„je stále zjevnější, že právě v oblasti intervence skutečnosti můžeme čekat největší podněty a že právě ve sféře zásahu do skutečnosti se nabízejí největší perspektivy. Agrese*

[488] Z rozsáhlého projektu Sudkem pojmenovaného jako *Severní krajina* bylo tehdy ale publikováno jen několik jednotlivých snímků. Sudkem připravená maketa knihy byla vydána pod názvem *Smutná krajina* teprve v roce 1998 (Josef Sudek, Nordbähmen, Mnichov 1998), o rok později také u nás (Josef Sudek*, Smutná krajina*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 1999 a KANT, Praha 2004).
[489] Václav Zykmund, Životní prostředí a devastace krajiny, *Revue Fotografie*, 1972, č. 1, s. 3–5.
[490] Ibidem, s. 4.

realit je ovšem spíše drtivým faktem, ta ideální významová dimenze nám zatím uniká. Poté, co s figury reality spadl dekorativní šat, objevila se před námi v bezprostřední podobě – nezbývá než zvolat: král je nahý, máme-li ovšem k tomu odvahu a nezačneme-li znovu obdivovat královy nové šaty. (…) Co tedy s nahým králem reality? Vezměme například zcela konkrétní případ krajiny – lze se zbavit neodbytnosti obrazu krajiny devastované průmyslem, krajiny se znečištěnými a života zbavenými řekami… Fotografii se tady otevírá možnost práce v realitě, může být detekčním prvkem umění, který citlivě rozezná trhliny v realitě jako stavbě, jako lidském díle."[491]

Krátké vzplanutí zájmu o ekologická témata se z textů o české fotografii záhy vytrácí společně s tím, jak pokračuje období normalizace. Po letech naprostého ticha se v krotké podobě vrací na konci osmdesátých let v souvislosti s Gorbačovou politikou „glasnosti".

Fotografie jako reflexe společnosti – Na konci šedesátých let dochází v českém prostředí k názorovému odštěpení proudu dokumentární fotografie od do té doby dominující fotožurnalistiky. Zároveň oproti předchozím obdobím, kladoucím důraz na výtvarnou fotožurnalistiku, humanistický dokument nebo poezii všedního dne, v momentní fotografii vedle sebe v sedmdesátých a osmdesátých letech paralelně koexistuje několik proudů. Spolu s vymezením role dokumentární fotografie se objevují manifestační programy a skupinová vystoupení jako byly umělecké skupiny *Oči*, *Dokument* nebo *Město*. Dokumentární fotografie byla v té době spjata převážně s momentkou, i když vedle ní byla paralelně prezentována i tvorba autorů, kteří používali časové komparace, věcný odsubjektivizovaný dokumentační přístup nebo portrét. V návaznosti na kontext umění sedmdesátých a osmdesátých let se někdy objevuje obrat k zájmu o analýzu média fotografie, odkazy na konceptuální přístupy, repetitivní násobení motivů nebo rozvíjení typologických řad. Nejvýraznějšími výstavami, ohlížejícími se za hlavními tendencemi v tehdejší dokumentární fotografii, byly vedle některých akcí připravených Tomášem Fassattim, Zbyňkem Illekem nebo Josefem Mouchou,

[491] Jan Kříž, Fotografie jako hodnota, s. 16, in: *Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy,* sborník, Moravská galerie v Brně, Brno 1974.

hlavně kurátorské projekty Anny Fárové, a z nich především společná výstava Ivo Gila, Pavla Štechy a Markéty Luskačové v Roudnici nad Labem (1973), aktivity v Činoherním klubu (1979–1980), které vyústily do přehlídky *9&9* v cisterciáckém klášteře v Plasích (1981), a také čtyři výstavy Antonína Dufka *Aktuální fotografie* (1982), *V čase* (1986), *Okamžik* (1987) a *Město* (1987).
Zvláštnímu postavení se tehdy dostalo článku Vladimíra Birguse *Nerozhodující okamžik.*[492] Přestože byl psán spíše jako historická reflexe jednoho přístupu v dokumentární fotografii, který u nás nebyl příliš znám a kterému se ani Vladimír Birgus jako fotograf nikdy nevěnoval, byl text v následujících letech některými čtenáři nesprávně pochopen jako manifest subjektivního dokumentu. Rozuzlování zákrut tohoto nedorozumění poskytuje prostor pro zajímavou reflexi teorie fotografie té doby. České prostředí bylo od úspěchu Steichenovy výstavy *Family of Man* bohatě seznamováno s tradicí humanistické fotožurnalistiky a stylu „rozhodujícího okamžiku". Právě u nás byla v roce 1958 vydána vůbec první monografie Cartier-Bressona a styl, který reprezentovala především agentura *Magnum Photos,* dobře souzněl s po-socialistickorealistickým příklonem k poezii všedního dne.

Vladimír Birgus se v roce 1978 pokusil seznámit čtenáře *Československé fotografie* s méně známými strategiemi dokumentární tvorby, které nepracují s principem momentky, ale spíše vycházejí z dokumentárního portrétu a vysledovat jejich paralely v českém prostředí. Na raný text Vladimíra Birguse bylo v uplynulých třech desetiletích několikrát poukazováno, ale kupodivu mnohdy také v souvislosti se samotnou Birgusovou tvorbou. Přitom Birgus sám fotografie ve stylu „nerozhodujícího okamžiku", jak jej v tomto textu formuloval, nikdy nevytvářel a dominující linie jeho hlavní tvorby byla vůči těmto přístupům v mnoha směrech protikladná.[493] Stejně tak nebyl text publikovaným manifestem skupiny *Dokument*, kterou založili Vladimír Birgus, Petr Klimpl a Josef Pokorný rok před publikací tohoto článku. I když u Klimpla a Pokorného se tyto přístupy v tvorbě na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let objevují, charakterizuje skupinu spíše příklon k subjektivnímu dokumentu.

[492] Vladimír Birgus, Nerozhodující okamžik, *Československá fotografie*, 1978, č. 3, s. 110–111. Přetištěno in: *Listy o fotografii*, 2001, č. 3, s. 48–50.
[493] Výjimkou byla epizodická účast v nedokončeném projektu *Produktivní věk* skupiny Dokument.

Opakování těchto dezinformací v recenzi Vladimíra Remeše k brněnské výstavě k desátému výročí existence skupiny vedou až k polemice na stránkách *Československé fotografie* v roce 1988.[494]

Jinou výraznou sondou pro pochopení dobového vnímání fotografie, ovšem s radikálními důsledky na životní osudy, byl soudní případ Jindřicha Štreita.[495] V roce 1982 byl odsouzen za hanobení republiky a jejího prezidenta díky fotografiím prezentovaným na neoficiální výstavě i díky záběrům, které měl jen doma v negativech. Tento rozsudek můžeme s časovým odstupem číst jako ojedinělý doklad, jak tehdejší justice reflektovala uměleckou tvorbu. Doplňují jej odborné posudky psané různými českými fotografy a historiky umění na obranu Jindřicha Štreita. Vedle zajímavé interpretace jeho tvorby poskytují jedinečný náhled na to, jak byla vnímána pozice tehdejší fotografie, smysl dokumentu i jeho poslání. Zatímco od čtyřicátých do sedmdesátých let můžeme v českých diskusích o fotografii sledovat řadu textů vysvětlujících pro fotografii stěžejní pojem typičnosti, tento princip záměrného výběru motivů, situací a prostředí je v odůvodnění soudu vnímán negativně. Mimo jiné se zde objevuje i soud o autorově estetickém a kompozičním řešení obrazu, i překvapivý příklad ztotožňování zobrazení s předlohou:

---

[494] Vladimír Remeš, Nedorozumění staré deset let, *Československá fotografie*, 1988, č. 10, s. 448–449; Vladimír Birgus, Nedorozumění kolem dokumentu, *Československá fotografie*, 1989, č. 2, s. 78–79; Ladislav Šolc, Diskutujme k věci, *Československá fotografie*, 1989, č. 2, s. 79.

[495] *Rozsudek*, strojopis, archiv J. Š., 1982. Celé znění rozsudku přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010. U Jindřicha Štreita, tehdejšího ředitele školy v Jiříkově a ve volných chvílích též fotografa, galeristy a organizátora kulturního života v kraji, byla v červenci 1982 provedena domovní prohlídka, na jejíž základě byl zatčen, převezen do vazby v Praze-Ruzyni a propuštěn až po necelých čtyřech měsících vazby. Po rozhodnutí soudu byl přesunut na práci v knihovně, později přijal práci dispečera státního statku, kterou vykonával až do roku 1991. Na základě zde přetištěného rozsudku, byl Jindřich Štreit 30. listopadu 1982 odsouzen za hanobení republiky a jejího představitele k podmínečnému trestu 10 měsíců odloženém na zkušební dobu dvou let. Desetistránkové odůvodnění rozsudku přináší pozoruhodný institucionální pohled na autorskou dokumentární tvorbu, vědomí jejího společenského dosahu a kromě toho také ideologicky podmíněné čtení obsahu fotografií.

Odborné posudky, které jsou jak cenným dokumentem doby, tak i zajímavým dobovým vhledem do interpretace Štreitovy tvorby, napsali Jindřich Brok a Pavel Štecha. Jindřicha Štreita se jednoznačně zastávají. Na podporu Jindřicha Štreita zaslal soudu dopis s rozsáhlou charakterizací tvorby také Antonín Dufek, kurátor sbírky fotografie Moravské galerie v Brně nebo Pavel Pospěch z Krajského vlastivědného muzea v Olomouci.

„Podstatnou obrazovou složku jeho prací, zejména z poslední doby, je zachycení státních symbolů – státního znaku, vlajky a portrétu hlavy státu. Tyto fotografie je zcela evidentně zachycují v prostředí, kam zjevně nepatří. To je zvláště patrno na fotografiích ze svazku I. Na nich se objevují v nejrůznějších objektech, místnostech – v kancelářích, soudní síni, volební místnosti, na ubytovně… tedy tam, kde jsou tyto symboly a portrét prezidenta republiky zachyceny mimo jakoukoliv logiku, kde z hlediska kompozice a výstavby obrazu nemají žádnou funkci. To naopak znehodnocuje výtvarné řešení snímků. …Obžalovaný tím dociluje zesměšnění a hrubé znevážení státních symbolů a hlavy státu – prezidenta republiky, který se tak stává aktérem v trapných, nedůstojných a zesměšňujících situacích a prostředích.“

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let přináší velmi agilní *Fotoskupina Oči*[496] dva manifesty,[497] ve kterých se hlásí k sociálně dokumentární fotografii, kritičnosti i k zobrazování „banálních“ situací všedního dne. Mimo jiné formulují přístup k prezentaci fotografií označovaný pojem „expanzivní prezentace“ (Jerzy Olek). Tento přístup k výstavní praxi se

[496] *Fotoskupinu Oči* založili 23. března 1977 členové skupiny Gama a studenti Vysoké školy dopravy a spojů v Žilině, aktivní byla především na přelomu 70. a 80. let. Časem do skupiny vstoupilo na dvě desítky žilinských studentů, pocházejících většinou z českých zemí, nebo i fotografů z jiných měst, např. Ústí nad Labem. Nejznámější z nich byli Josef Bohuňovský, Zdeněk Fišer, Bohumil Kotas, Jarmila Fišerová, Vladimír Lorenc. Skupina také vydávala vlastní bulletin *Dioptrie*. Většina členů se soustřeďovala na sociálně dokumentární fotografii každodenního života, důraz kladla spíše na věcnou popisnost než emotivní stránku fotografií. Odvolávali se na článek Vladimíra Birguse *Nerozhodující okamžik* a podobné tendence ve světě, udržovali kontakt se členy skupiny *Dokument*, Josefem Mouchou nebo Miroslavem Bílkem. Nejznámější se stali výstavami v prostředí vzniku snímků a s aktivní účastí fotografovaných. Své „expanzivní prezentace“ inspirované polskou fotografií vystavovali např. v prostorách žilinské vysokoškolské menzy (fotografie Zdeňka Fišera z provozu menzy), Josef Bohuňovský vystavil snímky ze sídliště Vlčince přímo na panelovém domě, skupinově fotografovali obec Holany a výsledky zde vystavili. Programově se představili výstavními projekty *Všední den* (říjen 1979) a *My 80* (prosinec 1980), kdy se pokusili vytvořit obraz soudobé mladé generace.

[497] *Program fotoskupiny Oči*, (manifest všedného dňa), strojopis, leden 1979, přetištěno in: Fotoskupina Oči: manifest všedního dne. *Československá fotografie, 1979, č. 5, s. 196, (česky)* a *Program fotoskupiny Oči. (Manifest všedného dňa). Listy o fotografii, 2001, č. 3, s. 46, (původní znění – slovensky).* Známý je také „soukromý“ manifest Bohumila Kotase, *Můj soukromý „manifest všedního dne“, aneb Otevřme oči*, 30. 9. 1980, přetištěno in: *Listy o fotografii*, 2001, č. 3, s. 47. U dokumentárních fotografů byla programová vyjádření základních tezí své tvorby výjimečná. Článek Vladimíra Birguse *Nerozhodující okamžik* nebyl manifestačním vyjádřením skupiny Dokument, jak bylo opakovaně mylně vykládáno.

objevuje už dříve u fotografů, jako byl Karel Slach, Stanislav Pekár nebo autoři v Polsku, ale skupina *Oči* jej intenzívně využila a dále zpopularizovala. Na začátku devadesátých let jej výrazně zužitkuje Jindřich Štreit v projektu *Lidé olomouckého okresu* a při prezentaci rozsáhlých výstavních projektů svých žáků z Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě nebo z FAMU. Z nedostatku jiných výstavních příležitostí, ale především pro vyvolání bezprostřední odezvy přihlášením se k pojmu „expanzivní prezentace" opouští členové *Fotoskupiny Oči* výstavní síně a vydávají se se svými fotografiemi za diváky, kteří bývají často vtahováni do hry v okamžiku tvorby i prezentace, stávají se herci a posléze i diváky a někdy jsou dokonce nejen fotografováni, ale sami fotografují.

Vedle expozic obhlížejících šíři aktuální tvorby vytvořil Antonín Dufek v osmdesátých letech několik výstav, jako byly *Fotografia a čas* (1985), *Okamžik* (1987) nebo *Město* (1987), kde revidoval základní postuláty dokumentární fotografie, jako je zacílení na „nyní" – tematizace času, fenomén okamžiku, nebo zaostření na „zde" fotografie v zastoupení tématu města.[498] Žádná z těchto výstav se ale nesoustředí výhradně na dokumentární fotografii.

Kromě občasných medailonů nebo rozhovorů s fotoreportéry se diskuse o novinářské fotografii na stránkách fotografických časopisů neobjevuje. Také úspěchy v mezinárodních novinářských soutěžích získávali spíše dokumentaristé, než reportéři působící v československých redakcích. Ani z odstupu více než dvou desetiletí nepatří novinářská fotografie osmdesátých let k připomínaným kapitolám české fotografické historie. Úroveň tehdejší ideologicky ostře sledované fotožurnalistiky asi nejrozsáhleji shrnul katalog *Československá novinářská fotografie* připravený Ladislavem Šolcem a Miroslavem Huckem k výstavě v Bruselském pavilonu v Praze v roce 1989. Úvodní text Vladimíra Remeše, psaný esejistickou formou bez přílišné dobové ideologizace, stručně shrnuje českou novinářskou fotografii od roku 1900, kdy se formuje, až do konce osmdesátých let. Alena Lábová, působící na Fakultě žurnalistiky University Karlovy, napsala skripta o dějinách žurnalistické

[498] Antonín Dufek, *Fotografia a čas,* Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko, Bratislava, prosinec 1985; Antonín Dufek, *Aktuální fotografie II – Okamžik*, Moravská galerie, Brno 1987; Antonín Dufek, *Město. 19 fotografů a jeden námět*, Dům umění města Brna, Brno 1987.

fotografie, ale především v článku v *Revue Fotografie* v roce 1986 přes určitou politickými okolnostmi podmíněnou platnost, pojmenovala řadu dobových problémů tehdejší novinářské praxe.[499] Stav fotografií v dobových tištěných médiích označila jako stagnaci, přešlapování, bezobsažnost a popisnost. Příčinu spatřovala v přežívající neexistenci pozice obrazového redaktora v redakcích, nízkého společenského statusu reportéra, nedostatku poskytovaného času, nedostatečné možnosti vzdělání reportérů, i v nízké úrovni spolupráce mezi fotografy a píšícími redaktory.

Fotografie a sociologie – Další velkou oblastí momentní fotografie, která se začíná rozvíjet v sedmdesátých letech, je vztah fotografie a sociologie. Sociologové zde mohli navázat na starší uplatnění fotografie v dokumentaci památek nebo v národopisu. Už v roce 1949 publikoval v *Československé fotografii* čerstvý absolvent etnografie a antropologie a jeden z prvních studentů kamery pražské FAMU Ludvík Baran článek *Jak se dívat na národopisnou fotografii* a do jisté míry tím publikoval svůj celoživotní program. Článek je zajímavou a dobově výjimečně apolitickou komplexní úvahou, jak využít fotografii v národopisu. Hledáním praktických možností aplikace fotografie v humanitních vědách předjímá texty o fotografii a sociologii z první poloviny sedmdesátých let.

Nejstarším byl v roce 1974 v *Československé fotografii* článek fotografa a historika umění Jaroslava Anděla *Fotografie a sociologie, poznámky o jejich vzájemných vztazích.*[500] Reaguje zde na znovuobjevení zájmu o dokumentární fotografii a snaží se spojit pohled teoretika zabývajícího se sociologickou fotografií a fotografa zabývajícího se sociální tématikou. V textu analyzuje tvorbu Atgeta a Sandera, připomíná dlouhou historii sociální fotografie a jako jeden z mála v tehdejší fotografii rozlišuje pojmy dokumentační a dokumentární fotografie, ale také vymezuje žánry reportážní a sociální fotografie. Připomíná jasnozřivost Aragovy zprávy o vynálezu daguerrotypie

[499] Alena Lábová, *Dějiny československé fotožurnalistiky*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1977; Alena Lábová, Úvahy nad současnou československou novinářskou fotografií, *Revue Fotografie,* 1986, č. 1, s. 42.
[500] Jaroslav Anděl, Fotografie a sociologie. Poznámky o jejich vzájemných vztazích, *Československá fotografie*, 1974, č. 7, s. 298–302.

přednesené na slavnostním zasedání francouzské Akademie věd 19. srpna 1839, ale především podrobně seznamuje s texty Waltera Benjamina věnovanými fotografii.[501]

Sociolog Martin Matějů publikuje pod stejným názvem o rok později v *Revue Fotografie* poměrně krátkou a obecnou glosu k užití fotografie v oblasti aplikované sociologie. Dokumentární přístup považuje za exaktní metodu objasňující vztah člověka a skutečnosti; u fotografie si cení analýzy reality a její evokace, zdůrazňuje především její schopnost sloužit jako výchozí materiál pro dvě metodologické operace: *„typologizaci sledovaných jevů a objektů a stanovení indikátorů".* Na tyto myšlenky navazuje Matějů v roce 1989, kdy společně s Jiřím Linhartem publikuje nejrozsáhlejší metodologicky zaměřený text *Fotografie a sociologie* s podtitulem *Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu.*[502] Načrtávají pět přístupů uplatnění fotografie v sociologii: fotografie jako sociální diagnóza, fotografie jako metoda k dokumentování sociální reality, přičemž fotografie zde respektuje zásady vědecké metodologie, fotografická esej korespondující často se sociologickým výzkumem, fotografie jako fotografická tvorba respondentů a konečně sociologická fotografie jako institucionalizovaný fenomén.

Studie publikovaná v *Sociologickém časopise* a v následujících desetiletích přetištěná v dalších periodikách je stěžejním výchozím materiálem pro další sociologické projekty pracující s fotografií, které se rozvinuly v devadesátých letech minulého století.

[501] Vysoce oceňuje především studii *Malé dějiny fotografie*. (Zde bych korigoval nepřesnost v textu, pouze tato práce byla vydána v roce 1931, druhý Benjaminův text *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti – Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, byl napsán v letech 1935–1936 a poprvé otištěn francouzsky 1936).

[502] Martin Matějů – Jiří Linhart, Fotografie a sociologie. Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu, *Sociologický časopis*, 1989, č. 2, s. 187–199; přetištěno in: *Listy o fotografii*, 2001, č. 3 a Jiří Siostrzonek (ed.), *Fotografie a sociologie,* ITF FPF SU v Opavě, Opava 2011.

Fotografie jako fotografie. Vizualismus[503]

> *„…myslím, že nejlepší snímky jsou ty, které jako dobrý akumulátor obsahují nejvíc energie, kterou můžeme čerpat jejich pozorováním. Musí to být pevné vizuální celky, jejichž smysl je v nich samých a nikoli mimo ně v tom, co zobrazují.“*
> (Bořek Sousedík, 1985)[504]

V následující kapitole pomocí komparativní metody sleduji, jak se pojem definovaný na západní straně železné opony postupně etabloval ve v českém prostředí, a co se s ním při jeho přesazení stalo. Poslouží nám k tomu Andreasem Müller-Pohlem formulovaný program vizualismu[505] a jeho rozvedení především v textech Antonína Dufka, Bořka Sousedíka nebo Petra Klimpla. Podobné české uchopení pojmu, rozmytí jeho přesných kontur i nepochopení, pokud se budeme držet striktního významu, můžeme sledovat také u dalších výrazů, které byly transponovány ze Západu, aby pomohly „rámovat“ zdejší scénu: abstraktní umění, pop-art, minimalismus, konceptualismus aj.[506] Ke sledování tohoto významového pohybu mne nevede

[503] Kapitola byla publikována společně s poprvé do češtiny přeloženým a publikovaným textem Andrease Müller-Pohleho in: Tomáš Pospěch, Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 30–63 a Andreas Müller-Pohle, Vizualismus, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 64–73.

[504] Dopis Bořka Sousedíka adresovaný Antonínu Dufkovi, 5. 4. 1985. Citováno in: Antonín Dufek, Bořek Sousedík – souvislosti, *Revue Fotografie,* 1987, č. 3, s. 36.

[505] Textem navazuji na výstavu připravenou pro pražský Komunikační prostor Školská 28 (*Fotografie jako fotografie,* 8.–30. října 2011), kde jsem rozvinul jedno z témat připravované dizertační práce a pokusil se nabídnout k diskusi, zda se v českých podmínkách vůbec etabloval vizualismus v pojetí definice Andrease Müller-Pohleho nebo zda šlo spíše o specificky české rozvíjení podnětů blízkých subjektivnímu dokumentu, případně ozvuků polského programu elementární fotografie. *Fotografie jako fotografie* byl také název výstavy v Galerii současného umění ve Štětíně v roce 1986, shrnující předchozí samostatné výstavy připravené Jerzy Olekem ve Foto-Medium Art ve Vratislavi.

[506] Vizualismus vyvolává otázku, zda je vhodné naši situaci klasifikovat a hodnotit pohledem západu. Piotr Piotrowski v této souvislosti zdůrazňuje, že *„[u]mění Východu a Západu mluví podobným jazykem, ale ve skutečnosti komunikuje rozdílné významy, diktované ‚rámcem', jejž aktivujeme.“* (Piotr Piotrowski, Rámování střední Evropy, *Umělec*, 1999, č. 4, s. 34–35). Specificky „východoevropského“ rozvíjení termínů a tvůrčích programů se dotýká např. Tomáš Pospiszyl v komparativní studii Dva póly lability, *Ateliér*, 2004, č. 2, s. 2, v rozšířené podobě publikované pod názvem Východní a západní krychle, in: Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Agite/Fra, Praha 2005, s. 131–156, kde srovnává původní vytváření děl bez sdělení u

snaha o puristickou rehabilitaci pojmu vizualismus. Rozmývání a aktualizace významů může napovídat o způsobech mnohem složitějšího přijímání různých tendencí a interpretaci tvorby jednotlivých autorů. Toto „nepřesné" přejímání pojmu se přirozeně jeví jako nepochopení. Můžeme jej ovšem vnímat také jako gesto apropriace, při kterém dochází k aktualizaci přístupu nebo ke specificky východoevropskému lokálnímu uchopení. V neposlední řadě mne zajímá, kdy a proč se už nevystačilo s pojmy živá fotografie, momentka, dokument nebo subjektivní dokument a začalo být vnímáno, že se zde formuje nový specifický model fotografie, pro který byl následně převzat pojem vizualismus.

Andreas Müller-Pohle a jeho pojetí metafotografie – Když Andreas Müller-Pohle začal v roce 1980 vydávat časopis *European Photography*, pokusil se v prvních číslech představit aktuální scénu ve třech převažujících přístupech: *„vizualismus"*,[507] *„konceptuální fotografie"*[508] a *„dokument"*.[509] Vizualismus byl tedy Andreasem Müller-Pohlem od počátku vymezen vůči tehdy dominující konceptuální a dokumentární fotografii, i když se jednotlivé tendence mnohdy ovlivňovaly nebo i překrývaly. Zatímco sousloví „konceptuální fotografie" a „dokumentární fotografie" běžně používáme i dnes a rozumíme jim, pojem „vizualismus" byl znám generaci důvěrně sledující fotografické dění v osmdesátých letech, kdežto z kulturně-historického kontextu následujících let se vytratil. Müller-Pohle jej užívá víceméně jako synonymum k výrazu „perceptuální" a staví jej tedy do protikladu k pojmu „konceptuální", víceméně v dichotomii: svět viděný na matnici přístroje a svět viděný v mysli. Jak ukáži v další části, poměrně rozsáhlá a nejednotná množina vizualistických přístupů nespadajících do dokumentární ani konceptuální fotografie byla inspirována strategiemi obou tendencí.

---

amerických minimalistů a východoevropský „minimalismus s emocemi" V souvislostí s fotografií můžeme sledovat rozšíření pojmu „minimalismus" ve fotografii od konce osmdesátých let. Antonín Dufek tento pojem vztahuje i pro práce z let padesátých: *„Úžasně minimalistické fotografie Karla Vronského mohou sice evokovat mnohem pozdější práce, na druhé straně však souvisejí také s třicátými léty." (*Antonín Dufek (ed.), *Česká fotografie 1939–1958 ze sbírek Moravské galerie,* Moravská galerie, Brno 1998, s. 12).

[507] *European Photography*, 1980, č. 3, *Contemporary Trends I. Visualism*.

[508] *European Photography*, 1980, č. 4, *Contemporary Trends II. Conceptual Photography*.

[509] *European Photography*, 1981, č. 6, *Contemporary Trends III. Documentary Photography*.

V kontextu právě ukončených sedmdesátých let reaguje monotematické číslo *European Photography* o vizualismu na proměnu vnímání fotografické tvorby v západní Evropě, kdy v uplynulém desetiletí nastoupila výrazná generace autorů. Oproti předchozím generacím orientovaným na práci na zakázku kladla důraz na autorskou fotografii. Právě v této době dochází k oddělení komunit fotografů a výtvarníků s fotoaparátem i ke znovuobjevování fotografie jako umění poté, co bylo takto chápáno už v hnutí avantgard ve dvacátých letech. Po vydání knihy *Travelog* Charlese Harbutta v roce 1974 s jeho programem „surbanalismu" přichází vlna „unavených žurnalistů"[510] se subjektivním dokumentem, kde je akcentován individuální přístup a autorská výpověď, ale ty jsou nadále vztahovány k zobrazované realitě. Pozdější autoři se dále radikalizují, zdůrazňují specifické vidění na matnici aparátu a často upřednostňují „jak" před „co". Dokumentární stránka je pro ně vedlejší.

V této atmosféře píše Andreas Müller-Pohle svůj text o vizualismu a pojem definuje ne jako program, ale šířeji jako koncept způsobu vidění.[511] Předem se v textu brání, aby byla jeho studie vnímána jako pokus vyzdvihovat nějaký fotografický směr nebo hnutí. Vyzývá k návratu a podrobnému prozkoumávání toho, co avantgarda v překotném honění se za novinkami objevila, ale už hlouběji nezpracovala. Odvolává se jak na meziválečnou avantgardu, tak především na německou poválečnou tradici subjektivní fotografie Otto Steinerta. Vizualismus proto můžeme vnímat jako zúročení výrazného proudu modernistické linie.

Andreas Müller-Pohle svůj sedmistránkový text doprovází vedle vlastních fotografií také ukázkami prací Němců Thomase Anschütze, André Gelpkeho, Bernda Jansena, Clause Schneidera a Claude Shadea, Američana Jima Bengstona, Angličana Paula Hilla, Belgičana Pierra Houcmanta, Holanďana Paula den Hollandera i Čecha Jaroslava Rajzíka.[512] Vedle strategií

[510] Oba termíny, „surbanalismus" i „unavení žurnalisté" formuloval Charles Harbutt – viz. Charles Harbutt, Travelog, MIT Press, Cambridge 1974.

[511] Andreas Müller-Pohle, Visualismus, *European Photography*, 1980, č. 3, s. 4–10. Původně vyšlo německy a v anglickém překladu jako Visualismus/Visualism. Pro účely této studie přeloženo Janou Večeřovou a publikováno in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 46–55.

[512] Ze soudobých známých osobností byl pro autory vizualismu vedle Harbutta inspirativní Ralph Gibson, Verena von Gagern a některé fotografie Christiana Vogta nebo Duanea Michalse.

inovujících principy dokumentu zde pospolu najdeme zdůrazňování vizuálních kvalit vysokého kontrastu, pohybové neostrosti, světla i užití blesku, ale také portrét, akt, momentku a statickou fotografii. Je zřejmé, že spojná linie nebyla vedena přes vnější stylové podobnosti nebo žánrové členění fotografie, ale vymezovala spíše myšlenkové vztahování se k fotografii. Müller-Pohle k vizualismu přiřazoval fotografické přístupy, „které se soustřeďují na zkoumání a zviditelňování vizuálního světa ve smyslu narušování, znejisťování a modifikování konvenčních forem vnímání“. Sám píše, že pokud realita významů překrývá vizuální realitu, je úlohou vizualismu prolomit tento formalismus schémat, ve kterém svět významů vnímáme, a dostat se k hlubší realitě. Tím se program blíží k surrealistické fotografii, ale zatímco ta byla založena na úrovni sémantického odcizení, pak vizualistická fotografie na úrovni syntaktického odcizení. Oproti snům vizualisté vzývají bdělé oko.

Andreas Müller-Pohle vymezuje vizualismus oproti dokumentu a zde můžeme také najít jeho odlišení od subjektivního dokumentu, se kterým byl u nás později často ztotožňován. Zatímco dokument vychází ze zobrazení vnějšího světa, vizualismus se soustředí na prozkoumávání vizuálního světa. Vizualistický obrat a odvrácení se od tradice dokumentární fotografie spočívaly v přesunu důrazu z fotografického obrazu světa na svět fotografického obrazu.[513] Vizualismus rozeznaný Andreasem Müller-Pohlem se stavěl do opozice k roli fotografie uchopované konceptualisty víceméně jako záznamové médium, i k fotografii, která je vnímána jako bezproblémové zachycení reality a nezabývá se vlastní podstatou. Právě proto ale vizualismus s částí konceptualismu mimo jiné spojoval společný zájem o analýzu média. Fotografie ve vizualismu (a v některých dalších dobových přístupech) není pohlcena tím, co ukazuje, neboť ukazuje na sebe samotnou. Vizualismus je proto především vizuální úvahou o fotografii, metajazykem. Pokud jde o toto stvrzování a přehodnocování ontologie fotografie, našli bychom v českém prostředí ekvivalenty k vizualismu v některých pozdních zátiších Josefa Sudka a především v tvorbě Jana Svobody.

[513] Tuto formulaci použil v jiné souvislosti už Antonín Dufek, poprvé pravděpodobně v textu z roku 1971. Viz. Antonín Dufek, Úvod ke koncepci sbírky fotografie Moravské galerie, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského umělecko-průmyslového muzea v Brně*, Moravská galerie, Brno 1973.

Český vizualismus – Do našeho prostředí uvedl pojem vizualismus především Antonín Dufek. Později jej přejali také Petr Balajka, Petr Klimpl, Michal Janata a české protagonisty vizualismu mapovala výstava *Nové pohledy*[514] připravená Josefem Mouchou. Antonín Dufek spojil v řadě textů věnovaných jednotlivým autorům nebo v katalogu výstavy *Aktuální fotografie II. Okamžik*[515] pojem vizualismus s tvorbou českých fotografů, kteří pracovali s momentkou a většinou postupně přecházeli od tradičnějšího, především sociálně formulovaného dokumentu k mnohem subjektivnější autorské výpovědi a zdůrazňování specifického vidění skrze objektiv. Zatímco pro některé autory si i nadále nesla dokumentární fotografie étos politického vzdoru, mnohé vedla nemožnost společenského uplatnění sociálního dokumentu v období normalizace k větší personalizaci a subjektivizaci snímků. Momentní fotografie pro ně přestává být především reprodukcí objektů a tlumočením společensky formulovaných obsahů v estetizovaném obraze, ale stává se více zážitkem vidění spojeného s hledáním autonomního fotografického projevu. Toto hledání jde často v ruku v ruce s tematizací času jako čtvrtého rozměru fotografického obrazu. Ne náhodou se proto Antonín Dufek věnuje vizualismu v souvislosti s kurátorsky koncipovanými výstavami *Fotografia a čas* (1985), *V čase* (1986) nebo *Okamžik* (1987). V kapitole „*Okamžik v přímé fotografii života. Vizualismus*“ v katalogu poslední jmenované výstavy píše: *„Současná vlna fragmentárních momentek v naší zemi má nejblíž přímo k Harbuttovi, prolíná se s minimalistickými tendencemi minulého desetiletí a vyhýbá se zavedeným klišé imaginativního umění. Zasahuje i do „subjektivního dokumentu“ (termín u nás používá Vladimír Birgus) a do sociálně dokumentární fotografie. Zdá se, že momentní fotografie musela do tohoto stádia zákonitě dospět, a to právě v době deklinace fotožurnalismu, kdy se médium muselo zabývat samo sebou a hledat si nové společenské uplatnění.“*[516]

[514] *Nové pohledy. 16 mladých autorů ČSSR*, kurátor Josef Moucha, Galerie 4, Cheb a Praha, Palác U Melounu 1986.
[515] *Aktuální fotografie II. Okamžik*, kurátor Antonín Dufek, Moravská galerie, Brno 1987.
[516] Antonín Dufek (ed.), Okamžik v přímé fotografii života. Vizualismus, in: *Aktuální fotografie II. Okamžik*, katalog, Moravská galerie, Brno 1987, s. 37.

Ve stejném roce píše Antonín Dufek o vizualismu jako o rozvíjení principu „hybridu" momentní a statické fotografie, kdežto v textech o Bořkovi Sousedíkovi nebo Štěpánu Grygarovi, které publikoval v téže době, ztotožňuje vizualismus přímo se subjektivním dokumentem.[517] Nejpodrobněji se věnoval českému pojetí vizualismu v rozsáhlém medailonu o Bořku Sousedíkovi: *„…pro celý proud „vizualismu" v naší fotografii je příznačná snaha o maximální zhodnocení specifických možností čisté fotografie. […] Dnes publikuje řada autorů, kteří mají tak či onak blízko k vizualistickým momentkám. (Používáme zde vhodného termínu „vizualismus" přestože je vymezen prakticky stejně široce jako dřívější subjektivní fotografie. Svůj programový text ilustroval Andreas Müller-Pohle například fotografiemi Jaroslava Rajzíka). Základními znaky jejich tvorby je „momentnost", zdůraznění okamžiku (i u snímků se statickými motivy) a nekonvenční, fragmentární kompozice. Fotografovaná skutečnost je vždy „vyseknuta" z časoprostorového celku, v němž je běžně vnímána."*[518]

Z výše publikovaných úryvků i dalších textů je zřejmé, že Antonín Dufek považoval Müller-Pohleho termín za příliš široký, později jej označuje dokonce za „konfúzní".[519] Záměrně jej proto vztáhl výhradně na momentní fotografii, neboť tvorba takto vyhraněných autorů byla v té době v českém prostředí rozsáhlá a volala tedy po jednotném pojmovém uchopení. Současně nebyl ale jeho přístup k tomuto pojmu zcela konzistentní. Nakonec od jeho užívání upouští a nahrazuje jej opisem „fragmentární momentky".[520]

Jak vyplývá už z výše uváděných textů Antonína Dufka, ale můžeme se s tím setkat také u dalších autorů tehdejších článků a výstav – v českém prostředí byl přístup, původně Andreasem Müller-Pohlem formulovaný široce,

[517] Antonín Dufek, *Černobílá fotografie*, Odeon, Praha 1987, s. 23, 146 a 148. Kdežto ve stejném roce, v článku o tvorbě Štěpána Grygara, užívá výraz vizualismus v původním Müller-Pohleho smyslu a považuje jej víceméně za ekvivalent spojení „subjektivní fotografie", které zpopularizoval po druhé světové válce v západní části Německa Otto Steinert. Viz. Antonín Dufek, Nová citlivost Štěpána Grygara, *Revue Fotografie*, 1984, č. 3, s. 17.

[518] Antonín Dufek, Bořek Sousedík, in: *Černobílá fotografie*, Odeon, Praha 1987, s. 36.

[519] Antonín Dufek, Fotografie 1970–1989, in: *Dějiny českého výtvarného umění 1958–2000* VI/1, Academia, Praha 2007, s. 764.

[520] Antonín Dufek, Fotografická sbírka Moravské galerie v Brně a dějiny fotografie v Československu a České republice (1949–2005), in: Jiří Pátek – Petra Trnková (eds.), *V plném spektru. Fotografie 1841–2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně*, Moravská galerie v Brně a KANT, Brno a Praha 2011, s. 82.

spojen výhradně s momentkou a vztažen na autory, kteří se od dokumentu dostávali k více autorské výpovědi. Dufkovo spojení vizualismu s výrazně autorskou dokumentární fotografií je momentem, který český vizualismus nejvíce odklání od jeho původní formulace, neboť Andreas Müller-Pohle jej formuloval v četných antitezích k dokumentu: *„Podnětem ke vzniku dokumentární fotografie je snaha vytvořit vizuální záznam světa tak, jak existuje; podnětem ke vzniku vizualistické fotografie je prozkoumání vizuálního světa. […] Dokumentární fotografie má primárně věcný a na objekty orientovaný zájem; vizualistická fotografie se zase primárně orientuje na estetično a vnímání. Viditelný svět pro ni není účelem (zobrazování), nýbrž prostředkem, a fotografický obraz pro ni není prostředek, nýbrž účel.“*[521]

Odlišnost vizualistických fotografií od jiných momentek z dobové produkce, většinou v rámci dokumentární fotografie, byla u ostatních autorů často vyjadřována opisy, že „mají blízko k výtvarné fotografii, estetiku momentky využívají esteticky“[522] nebo, že *„Grygarovy originální „vizualistické“ detaily městského prostředí […] jen volně souvisejí s dokumentární fotografií, i když se v nich také občas objevují autenticky zachycení lidé“.*[523] Petr Klimpl, sám jako fotograf některými pracemi blízký vizualismu, dává tyto tendence v české fotografii spíše do souvislosti s elementární fotografií formulovanou v polském prostředí Jerzym Olekem. A charakterizuje je jako *„patrný přesun od vnější reality k zachycování pocitů a nálad, které nemusí být (a nejsou) jednoduše přeložitelné do slovního popisu“*.[524] Vladimír Birgus a Jan Mlčoch v knize *Česká fotografie 20. století*[525] pojem vizualismus nepoužívají, vizualistická specifika nerozlišují a takto formulovaný okruh tvorby zahrnují

[521] Andreas Müller-Pohle, Visualismus, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 50. Také Vilém Flusser v textu o vizualismu zdůrazňuje vymezení vizualismu v protikladu k dokumentarismu. Viz. V. F., Vizualismus/dokumentarismus podle Müllera-Pohla, přetištěno in: Vilém Flusser, Moc obrazu, *Výtvarné umění*, 1996, č. 3–4, s. 173–178.
[522] Antonín Dufek, *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Moravská galerie v Brně, Brno 1982.
[523] Vladimír Birgus, Procházka po výstavě, in: Vladimír Birgus – Zdeněk Kirschner – Ján Šmok (eds.), *Fotografie absolventů FAMU*, (katalog), Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1987.
[524] Petr Klimpl, *O Karlu Kameníkovi (a nejen o jeho fotografiích)*, strojopis, archiv Petra Klimpla, 1986, výrazně zkrácené publikováno jako Fotografie Karla Kameníka, *Revue Fotografie,* 1986, č. 4, s. 44–47, původní verze přetištěna in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Dost, Hranice 2010, s. 268–269.
[525] Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2010, s. 207.

pod co nejširší pojetí výrazu subjektivní dokument. Jen opatrně připouští, že určitá skupina autorů sledovala jiné cíle, než cíle dokumentu nebo se dokonce v rámci momentky vymezovali k dokumentu jakožto antitezi. [526]

Přes dílčí odlišnosti spojuje české autory řazené do vizualismu snaha o hledání „jazyka" fotografie, založeného především na „zastavení času", na specifickém vidění reality, na jejím „vysekávání" hledáčkem fotoaparátu a transformaci do černobílého dvojrozměrného obrazu. Většinou uplatňovali radikální ořez reality hledáčkem fotoaparátu vedoucí k fragmentaci předmětů. Většinou se také stavěli proti iluzívnosti a „zrcadlovosti" fotografie, proto zdůrazňovali lhostejnost k motivu a místo „rozhodujícího okamžiku" zhodnocovali zdánlivě náhodné fotografické momenty. Většinu těchto autorů také spojuje schopnost introspekce, vizuální citlivost a snaha o obrazovou invenci, abdikaci na jednoznačný, do slov převoditelný obsah, důraz na intuici a úsilí zachytit na snímku prvotní okamžik inspirace.

Vizualismus jako program autonomie fotografie – Nejpropracovaněji formulovanou koncepci tvorby, která se dostává do blízkosti vizualismu, přináší v českém prostředí Bořek Sousedík. Ve svých teoretických programech i fotografiích usiloval o maximální svébytnost momentky, o vyvázání fotografie z vazby na snímanou předlohu a na iluzi objektivity fotografie. Jako náměty fotografií volí banální situace, rozhodující je nálada, subjekt autora. V nedělitelnosti tvorby a života se jeho fotografie, často rodinné momentky, stávají osobním deníkem rozvíjeným v čase, který vypovídá o jeho

[526] V českém prostředí byli Antonínem Dufkem, Petrem Klimplem, Petrem Balajkou, Michalem Janatou nebo Josefem Mouchou za vizualisty nejčastěji označováni Štěpán Grygar, Karel Kameník, Josef Moucha, Roman Muselík, Martin Smékal, Bořek Sousedík, a někdy také autoři mnohem více spojovaní se subjektivním dokumentem jako Vladimír Birgus, Antonín Braný, Josef Husák, Petr Klimpl, Michal Kolář, Václav Podestát, Marcel Ryšánek, Jan Rauner, Petr Šimr, Jiří Vašků nebo Luděk Vojtěchovský. Programu vizualismu byly blízké také některé fotografie Bohdana Holomíčka, a osobitým přístupem rozšiřuje program vizualismu Miroslav Machotka, i když byl v 80. letech z vizualismu vylučován. Sám Andreas Müller-Pohle publikoval v čísle o vizualismu fotografii Jaroslava Rajzíka, a v jeho intencích by měli být do samotného centra vizualismu řazeni také Jaroslav Beneš, Petr Faser, Marie Kratochvílová, pozdější tvorba Ivo Přečka a především Jan Svoboda.

Etablování pojmu v českém prostředí se odehrávalo bez širších znalostí původního textu i kontextu, ve kterém byl formulován. Podle vlastního vyjádření většina českých protagonistů řazených do vizualismu text Andrease Müller-Pohleho v 80. letech nečetla (Miroslav Machotka, Josef Moucha, Štěpán Grygar, Petr Klimpl).

každodenním bytí, blízkých, i stavu myšlení. Jeho tvorbu charakterizuje programovost, obsah jeho fotografií není literární, ale vizuální, v radikálním důrazu na „nezrcadlovost" fotografie vytváří neiluzivní výtvarná díla. Za manifest takového uvažování o fotografii můžeme považovat krátký programový text otištěný v katalogu pražské výstavy Sousedíkových fotografií a prací jeho žáků. Katalog by vydán ve stejném roce, ve kterém Andreas Müller-Pohle publikoval článek o vizualismu: *„Význam našich fotografií je za mezí ikonocity a autenticity, tj. za mezí iluzivní jasnosti fotografie. Takové fotografie nazýváme opsognomiemi. Význam opsognomie je dán ideově-plastickým, neopakovatelným, nezaměnitelným prožitkem individuálního oka a myšlenky – odtud název (opsis = vidění, gnómé = kritická úvaha). Z takového vymezení fotografie jako opsognomie plyne, že svou tvorbu stavíme na nevěcnosti (1), vizuální spontánnosti (2), obrazové nevyhnutelnosti (3)."*[527]

Sám Bořek Sousedík termín vizualismus nepoužívá, místo něj volí spojení „imanentní exprese"[528] nebo novotvar „opsognomie". Ale jeho koncepce fotografie je Müller-Pohleho pojetí blízká. Ještě více zdůrazňuje lhostejnost k výběru ztvárňované předlohy, klade důraz na neiluzívnost fotografie, a tedy zabstraktnění fotografického obrazu. Podle vlastního vyjádření Müller-Pohleho text na počátku osmdesátých let ještě neznal. Jako myšlenkové zdroje uvádí knihu *Američané* Roberta Franka, Otto Steinerta s proklamací subjektivní fotografie, Harryho Callahana s jeho teorií pokorného automatismu tvorby a blíže neupřesněné texty Edwarda Lucie-Smithe. Jako charakteristické prvky takového pojetí fotografie zmiňuje syžetovou banalitu, důraz na náladu, autorský přístup. Fotograf fotografuje sebe, nikoliv svět kolem sebe, jak tomu bylo zdánlivě předtím. Dikce Sousedíkových textů je proklamativní: *„Problém současného fotografa není zobrazit to, co víme a co už jsme někde viděli, nýbrž vytvořit obraz toho, co nevíme a co jsme ani vidět nemohli. Fotografie má zviditelnit neviditelné."*[529]

---

[527] Bořek Sousedík, Program, in: Bořek Sousedík (ed.), *Kolegium. Výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity*, katalog, Praha 1980. Přetištěno in: Tomáš Pospěch, *Česká fotografie*, s. 222–223.

[528] Bořek Sousedík, *Úvod do studia dějin fotografického obrazu*, skripta, Městské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1982, s. 73.

[529] Ibidem, s. 76.

V pozdějším Sousedíkově textu se objevuje i další prvek tvůrčího programu, požadavek „problematizace fotografie“ a „boje proti aparátu“ (Vilém Flusser): *„Jinak řečeno, většina pozorovatelů fotografií je jako takové nezpozoruje. Unikají jejich pozornosti. Fotografie jsou pro většinu diváků průhledné. […] Proč je vidění fotografií až tak neproblematické a snadné, že vůbec ztrácíme kontakt s fotografií jako materiálem (!), že se nám ztrácí před očima, že zprůhledňuje? Asi proto, že neklade identifikační problém – že je dokonale známa. Že vidíme to, co jsme viděli mnohokrát předtím. Že stvrzuje naši obeznámenost. (…) Fotografie je do té chvíle průhledná, dokud odráží naši představu či spíše koncepci světa. Dokud vyhovuje našim očekáváním. Dokud vyhovuje našemu petrifikovanému obrazu světa.“*[530] Bořek Sousedík zde jinými slovy formuluje totéž, co Andreas Müller-Pohle charakterizuje jako nejvlastnější úlohu vizualismu: *„Realita významů překrývá vizuální realitu věcí, vsazuje je do klišé, redukuje je na jednoduché vzorce. Prolomit tento formalismus ‚obyčejného vnímání‘ a zviditelnit vizuální svět v jeho vhodném sledu souvislostí je úkolem vizuálního umění; ve fotografii to je především úkol vizualismu.“*[531]

Etablování pojmu vizualismus v českém prostředí a jeho vztažení na okruh autorů, kteří svůj zájem o momentku v osmdesátých letech přesouvali od obsahově zaměřeného dokumentu k autonomnímu fotografickému obrazu, připomíná, že reflexe média fotografie není jen jedním z aktuálních témat českého konceptuálního umění pracujícího s fotografií, ale že u nás i ve světě byla intenzívně rozvíjena už v hnutí avantgard a dále v konceptuálním umění i v jiných, perceptuálněji formulovaných proudech v letech sedmdesátých a osmdesátých. Ostatně jak je připomínáno už v textu o vizualismu v *European Photography,* tato linie analýzy média je pevně přítomna napříč tendencemi a desetiletími jako jemná linka nebo jindy jako silný proud přinejmenším od tvorby Alexandra Rodčenka a Lászla Moholy-Nagye až do současnosti.

---

[530] Bořek Sousedík, Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu, *Angelma,* 1989, č. 1, s. 13–14, přetištěno in: Tomáš Pospěch, *Česká fotografie v recenzích, textech, dokumentech*, Dost, Hranice 2010, s. 284–288. Obdobné myšlenky jsou podrobně rozpracovány ve skriptech Bořek Sousedík, *Skladba fotografického obrazu* psaných ve stejné době.

[531] Andreas Müller-Pohle, Visualismus, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 51.

Koncepci česky chápaného vizualismu formulovala zdejší tradice moderní fotografie i společenská a politická izolovanost Československa osmdesátých let. Autoři píšící o fotografii se museli vyrovnat s výrazným nástupem českých fotografů, kteří vyvedli momentku z původně dokumentárních pozic k svébytné reflexi média. Kdybychom trvali na důsledně původním, Andreasem Müller-Pohlem v *European Photography* formulovaném pojmu, došlo by k radikálnímu okleštění významu a přínosu českých autorů zaužívaně spojovaných s vizualismem. Byla by to o to větší škoda při vědomí, že svou programovou orientací na analýzu média fotografie, stejně jako zájmem o banalitu snímané předlohy jsou pevně spojeni s přítomností.

Neiluzivní fotografie

> *„Jedinečnost Svobodových fotografií tkví především v jejich mimořádných obrazových kvalitách. Autorovi se podařilo dosáhnout toho, co bylo často nedosažitelným cílem několika fotografických generací, totiž specificky fotografického obrazu. Jeho fotografie nejsou napodobením malířského obrazu, ani pouhým iluzivním znakem zastupujícím snímanou skutečnost, ale svébytným organismem žijícím vlastním životem. (…) Fotografie zde uskutečňuje svůj dávný sen a dosahuje autonomního uměleckého obrazu — v okamžiku, kdy výtvarné umění tuto koncepci obrazu radikálně odmítlo. Tyto inverzní snahy zůstávají paradoxem, avšak nesmí nám zde uniknout ani jistý společný prvek, totiž, že v obou případech jsou objevovány nové aspekty a rozměry fotografie.“*
> (Jaroslav Anděl, 1975)[532]

Psaní o české fotografii příhodně přibližuje nejen popis a analýza nejcharakterističtějších dobových diskusí, ale stejně tak sledování marginálií, okrajových témat, které ale vstupovaly do ustálených zátočin české fotografie

[532] Jaroslav Anděl, Jan Svoboda, *Revue Fotografie*, 1975, č. 3, s. 74.

sedmdesátých a osmdesátých let, kde jako ostrý proud atakovaly a okysličovaly zdejší scénu. V následující stati si proto povšimnu postupné akceptování tvorby Jana Svobody, konceptuálních postupů Jiřího Šiguta a Jana Wojnara, kteří tvořili mimo centrum na Ostravsku a „nefotografie" dvojice Lukáš Jasanský/Martin Polák. Těchto pět osobitých autorských modelů tvorby, podobně jako o desetiletí později, a tedy i mimo téma této studie, „nenarativní fotografie" Jiřího Thýna,[533] přineslo výrazný rozchod s interpretací fotografie chápané pomocí metafory „zrcadla". Současně je zajímavé sledovat, že se jedná o přístupy, které se rozchází s tradičními konvencemi české fotografie, ale paradoxně se současně k fotografii obrací a osobitě analyzují jazyk tohoto média.

V intencích tématu dizertační práce mi jako výchozí materiál neslouží tvorba těchto autorů, ale texty, které ji provází. Opírám se proto ne o interpretaci uměleckého díla, ale dobové interpretace tvorby, recenze a kritické úvahy. Některé z nich odráží dobové nesmiřitelné názorové rozpory i osobní animozity. Uváděné příklady si nekladou za cíl dehonestovat autory těchto textů z pohledu vítěze, jemuž dala doba za pravdu. Lze si ostatně představit, že většina odmítnutí měla jen ústní formu a nebyla nikde zaznamenána. Jejich uvedení v této studii myslím vhodně přibližuje dobovou atmosféru s tehdy převažujícími postuláty a tedy situaci, do kterých tehdy nové, ale dnes již všeobecně akceptované myšlenky vstupovaly.

Cílem následujících řádků není obšírně sledovat, jaké volili jednotliví autoři prostředky k upozorňování na jen zdánlivou průhlednost fotografického média, vymezovali se k dobovým postulátům fotografie nebo specifikovali svůj autorský přístup. Daleko více bych si zde chtěl povšimnout, jak byly tyto

[533] Po roce 2000 a tedy už mimo časový rámec naší studie osobitě tematizoval iluzivnost fotografie také Jiří Thýn. Jeho *nenarativní fotografie* (pojem užívaný samotným autorem) ale nejsou komentářem k fotografické tradici, daleko spíše k zaužívaným fotografickým postupům, především k „zaniklému" médiu tradiční analogové fotografie. Některé tyto postkonceptuální fotografie připomínají instruktážní ilustrace z klasických fotografických příruček. Nesnaží se odvézt pozornost od iluzivnosti fotografie, protože zobrazené je mu lhostejné. Jeho práce jsou komentářem k procesu zobrazování, daleko více než k vyfotografované realitě odkazují k instituci fotografie a jejím zaužívaným postupům. Ještě větší význam pro naše téma má jeho přesun zájmu od plochy fotografie k tematizaci fotografie v médiu instalace. Namísto fotografování fotografie začal vytvářet instalace procesů fotografie.

tendence ve své době rozeznávány v recenzích a textech interpretujících tvorbu těchto autorů. Smyslem těchto řádků není jen upozornit na tyto výrazné autorské přístupy, ale především reflektovat cestu dobového etablování nových podnětů.

Průhledná fotografie – Objev fotografie můžeme vnímat jako završení staleté mimetické tradice umění. Fotografie byla prvním médiem, které dokázalo exaktně zafixovat obraz. Základními oceňovanými rysy fotografie byla vždy „okamžikovost" a „zrcadlovost"[534]. To, že se fotografické zobrazení specificky vztahuje k realitě, bylo popisováno různě. Walter Benjamin píše o „zde" a „nyní", Bořek Sousedík to formuluje jako „ikonocitně-autentický aspekt" a od Rolanda Barthese pochází metafora o stopě v blátě. John Szarkowski přinesl často přebírané dělení fotografie chápané buď podle modelu zrcadla, tedy odrážející svět autora, a nebo podle modelu okna, kterým je vidět okolní svět.

Ať už ale vnímáme fotografii s pomocí metafory zrcadla nebo okna, vždy je nezbytným důsledkem takového pojetí opomenutí vidět fotografii samotnou a její rozpuštění ve služebnosti iluzi. Jak píše Antonín Dufek, *„…bezprostřední vazba na objekt je specifikem fotografie a výchozím bodem fotografické tvorby i úvah o fotografii. Není to výhoda či nevýhoda fotografie, je to fotografie sama."*[535] Ale především zrcadlovost byla léta argumentem proč nepovažovat fotografii za umění. Řada odsudků fotografie vycházela z premisy, že umění je tvoření nové přírody. Pokud fotografie přírodu mechanicky zrcadlí, nemůže být uměním.[536]

S trochou zjednodušení lze napsat, že každý fotograf používající nejrůznější stylizaci pracuje proti iluzívnosti fotografie – nebo slovy Viléma Flussera – vede boj proti aparátu. V galerii a u poučeného diváka obvykle očekáváme dvojí recepci, propadání iluzi a současně dekódování strategií zobrazování, pohled „za" i „na" fotografii. Najdeme ale autory, kteří usilovali o to, aby divákovu pozornost přeostřili především na samotné fotografie, na

[534] Oba termíny používal v českém prostředí Antonín Dufek. Viz. např. A. D., Úvod ke koncepci sbírky fotografie Moravské galerie, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně,* Moravská galerie, Brno 1973, s. 205–213.
[535] Ibidem, s. 209.
[536] Viz. např. známý argument V. V. Štecha ve stati *Estetika fotografie,* (1922). Publikováno in: Václav Vilém Štech, *Pod povrchem tvarů*, Václav Petr, Praha 1941.

jejich existenci, na povrch, na konstrukci nebo význam média fotografie. Tento autoreflexivní přístup můžeme sledovat v české fotografii přinejmenším od snah Jaromíra Funkeho a dalších představitelů avantgardy analyzovat specifika fotografie ve dvacátých a třicátých letech, najdeme jej v pozdních teoretických úvahách o autonomii fotografie u Karla Teigeho ke konci čtyřicátých let, do dalších desetiletí jej přenášel ve svém díle Josef Sudek a znovu se objevil v české fotografii na konci šedesátých let, společně s reflexí média literatury nebo filmu. To, co bylo v posledním desetiletí popsáno jako jeden z výrazných projevů českého postkonceptuálního umění, má tedy dlouhý vývoj a řadu výrazných předchůdců. Pokusím se zde přiblížit několik modelů tvorby, které osobitým způsobem přinesly rozchod s interpretací fotografie chápané pomocí metafory zrcadla. Současně můžeme sledovat, že se jedná o přístupy, které se často rozcházejí s konvencemi tradičně vnímané české fotografie, ale zároveň se k fotografii obrací a analyzují její jazyk.

Od konce šedesátých let a v následujících desetiletích se v české fotografii objevují autoři, kteří ve své tvorbě upozorňovali na jen zdánlivou průhlednost fotografie a snažili se pomocí analýzy média formulovat postavení fotografie po boku jiných médií umění. Takové průzkumy najdeme v některých zátiších Josefa Sudka, ve výrazné části tvorby Jana Svobody, vizualismu Bořka Sousedíka a některých dalších, konceptuálních postupech Jiřího Šiguta i v intervencích fotografie do veřejného prostoru a třetího rozměru u Aleše Kuneše a částečně i v „nefotografickém“ potměšilství Lukáše Jasanského a Martina Poláka, sekvencích Markéty Othové, Michala Pěchoučka, ale především v instalacích a rekonstrukcích fotografických postupů u Jiřího Thýna.

Jak orosit zrcadlo – Jan Svoboda si vytvořil svébytný a současně komplexní princip vztahování se k médiu fotografie, ve kterém zkoumal samotný jazyk fotografie i jeho kondici obstát po boku jiných forem umění. Jeho revoluce nespočívala jen v odmítnutí převažujícího fotografického paradigmatu, ale především v odmítnutí služebné zobrazivosti fotografie. Reagoval na sebereflexivní obrat v umění v šedesátých a sedmdesátých letech. Radikálně odmítl převažující chápání fotografie jako průhledného média zrcadlícího realitu, systematicky upozorňoval na konstruovanost samotné fotografie a její

fyzickou faktičnost. Programově toto zkoumání fotografie vyjádřil ve fotografiích *Rámeček* (1968), *Druhá strana fotografie* (1969) nebo *Zrcátko* (1971) i v řadě následných děl, zobrazujících výskyt fotografií a negativů v prostoru a jejich momentální reakce na světlo a prostor. Právě nevelká fotografie *Zrcátko* dobře shrnuje principy Svobodova uvažování. Tematizována je zde především samotná fotografie, tradičně vnímaná jako mechanická pomůcka, pomocí které příroda zrcadlí sebe samu. Ve Svobodově zrcadle se nezrcadlí nic, nanejvýš jeden z hřebíků, který jej drží na stěně. Pozornost je upřena na samotný povrch zrcadla, lidské doteky a prach, případně na šíření světla v prostoru, které je jedním z premis fotografie.

Jan Svoboda ve svých fotografiích mnoha způsoby tematizoval povrch fotografie, aby tím znesnadňoval divákovo propadnutí iluzívnosti. Na povrch fotografie upozorňoval pomocí ostrých a rozostřených částí obrazu, individuální měkkou tonalitou, která dobře reagovala na osvětlení galerie a její bílé stěny, zdůrazňováním procesu vzniku obrazu v podobě neretušování jejího povrchu, ponecháváním newtonových kroužků nebo dokonce skvrn po ustalovači, i datováním a někdy i signováním fotografií po vzoru malířství přímo do obrazu. Své neiluzivní fotografické obrazy vytvářel v rámci čisté fotografie, tedy bez dodatečných manipulací negativu nebo pozitivu, jak bylo tehdy módní. Dokonce i jeho pozdější fotografování vlastních fotografií ve specifickém světle nebo fotografování roztrhaných fotografií, bylo další možností, jak narušit iluzívnost fotografie a odvézt pozornost od zobrazení k materiálovosti. Chápání fotografie jako objektu promítl i do adjustace svých děl, majících často monumentální rozměry. Bez obvyklých rámů a skel tradičně spjatých s představou okna a iluzívností fotografie lepil své tonálně svébytné zvětšeniny bez okrajů na silné podložky, a ty ještě při vystavování předsouval pomocí kovového závěsného rámu před plochu zdi. Originální fotografie se tak ve Svobodově pojetí stává objektem. Přestává být nahraditelná reprodukcí, je ji nutno vidět na vlastní oči v její skutečné individuální velikosti a osobitě zvolené, většinou měkké tonalitě.

Ve svých fotografiích i v diskusích o nich se Svoboda rád odvolával na Josefa Sudka, se kterým ho spojovalo rozvíjení problémů blízkých malířství a přátelství s malíři. Také u Sudka najdeme už od počátku padesátých let fotografické apropriace i citace vlastní tvorby. Ale přes některé shodné

náměty si Svoboda bere ze Sudka především základní konstanty přístupu k tvorbě, než náměty a poetickou romantizaci. A šel ještě dál. Přijal za své, že fotografie nezobrazuje skutečnost, ale zase jen fotografii. Zobrazením výseku světa nevytváří komentář k zobrazeným předmětům, ale především ke světu fotografie. Jako nepíšící teoretik se ve svých kontemplativních, existenciálních zátiších postavil proti chápání fotografie jako „mechanického zrcadla" i „multiplikační techniky". Ve své tvorbě nejenže dává fotografii autonomní svébytnost, ale překračuje ji, aby fotografii přirozeně včlenil do kontextu malířství a sochařství.

Jan Svoboda se považoval spíše za umělce než fotografa a reagoval více na podněty současného umění než fotografie, přesto se o něj zajímali spíše fotografové a psalo se o něm ve fotografických a ne uměleckých časopisech. Měl to štěstí, že se jeho tvorbou postupem času zabývali Anna Fárová, Jaromír Zemina, Jaroslav Anděl, Antonín Dufek, Jan Kříž, Karel Dvořák, Zdeněk Kirschner, Josef Kroutvor, Petr Balajka, Pavel Vančát a v zahraničí o něm publikovali zajímavé texty Michel Métayer nebo John Goto a Craigie Horsfield.[537] Je proto poučné sledovat, jak bylo Svobodovo dílo v různých dobách vykládáno, od nahlížení přes prisma tvorby Josefa Sudka, podněty strukturální abstrakce a minimalismu až po paralely s konceptualismem. Jednotlivými teoretiky tak byly postupně akcentovány jednotlivé důsledky jeho mnohovrstevnaté tvorby.

Přes dílčí kontroverze byly Svobodovy fotografie od počátku pozitivně přijaty historiky umění i fotografickou obcí, a to i přesto, že malířská a sochařská díla jeho přátel nebo kolegů ze skupiny *Máj* vzbuzovala mnohem větší pozornost, než se dostávalo fotografiím. Ze strany fotografů tu a tam zazněly výtky na technickou svévoli a údajnou „nesprávnost", jak můžeme číst třeba ve výrazně kritické recenzi brněnského fotografa a pedagoga Karla Otty Hrubého: *„Divák musí mít nutně dojem, že se autor zhlídnul v tematickém okruhu, který je sice zrovna v módě, aniž by se ale snažil jít pod ten alespoň*

[537] John Goto – Craigie Horsfield, Form and Reality, *Creative Camera*, 1983, č. 228. Vybrané části těchto poznámek byly spolu s komentářem zveřejněny Antonínem Dufkem v *Revue Fotografie*, 1984, č. 1, s. 63.

nejhornější povrch. Co ale zaráží nejvíc, je technická stránka věci: na celé výstavě je tak desetina fotografií řemeslně na úrovni. A to je už povážlivé, tím spíš, že se tady zřejmě dělá z nouze ctnost."[538]

Anna Fárová uspořádala Janu Svobodovi v pookupační atmosféře podzimu 1968 první samostatnou výstavu. Mohla tak sledovat první období jeho tvorby, kdy na velkoformátovou kameru vytvářel rozsáhlou sérii pohledů na Michelskou plynárnu nebo interiérové studie světla a proporcí. Oceňuje u něj tedy především paralely se světem malířství, hledání řádu a harmonie. Upozorňuje na jeho oblibu několika málo námětů i jeho budování prostoru, kdy klade předměty před strukturální pozadí i na převažující šedost a melancholii jeho snímků. Od této výstavy až do poloviny sedmdesátých let se odvíjela nejdůležitější etapa Svobodovy tvorby. V roce 1973 už proto Anna Fárová[539] věnovala pozornost kromě fotografií Kolíbalových a Palcrových soch také Svobodovu přesunu zájmu od struktur k bílé stěně a zdůrazňuje jeho soustředění na podružnosti, které zobrazuje a mění v událost.

Karel Dvořák[540] publikoval už v roce 1970 básnivý text, ve kterém zaznívá obrana Svobodova pojetí, chválí jeho odvahu a aktuálnost. Jaromír

[538] K. O. H. (Karel Otto Hrubý), Procházky po výstavách, (Jan Svoboda), *Československá fotografie*, 1969, č. 2, s. 61. V recenzi ke Svobodově jiné brněnské výstavě o šest let později už vysoce hodnotí „subjektivní vidění, schopnost vystihnout poezii a intimitu věcí" respektované osobnosti české fotografie, ale opakuje výtky k technickému provedení. (K. O. H., Procházky po výstavách, *Československá fotografie*, 1975, č. 8, s. 348).

Texty vhodně ilustrují rozporuplné přijetí tvorby Jana Svobody v řadách fotografické obce. Ale mínění recenzenta, brněnského fotografa a pedagoga na Střední uměleckoprůmyslové škole Karla Otty Hrubého, který psal na konci 60. a na začátku 70. let do *Československé fotografie* pravidelné recenze, není zdaleka možné automaticky ztotožnit s názorem redakce nebo považovat za dobově převažující soud. Kladné hodnocení výstavy od svého dlouholetého redaktora Karla Dvořáka přinesl časopis už ve 12 čísle v roce 1968, o rok později přetiskl vysoce hodnotící recenzi Vladimíra Radechovského z plzeňské Pravdy (*Výstava fotografií Jana Svobody*, *Československá fotografie*, 1969, č. 5, s. 194), v roce 1970 publikuje Karel Dvořák o Svobodovi rozsáhlý medailon v rubrice *Tvář československé fotografie* a ještě v první polovině sedmdesátých let vycházejí články Anny Fárové nebo Jana Kříže. Další texty od Jana Kříže nebo Jaroslava Anděla věnované Svobodově tvorbě v té době otiskla i *Revue Fotografie*.

[539] Anna Fárová, Ze sbírek fotografií UPM v Praze XIX. Jan Svoboda, *Československá fotografie,* 1973, č. 7, s. 308–309.

[540] Karel Dvořák, Jan Svoboda. Tvář československé fotografie, *Československá fotografie*, 1970, č. 8, s. 342.

Zemina[541] o rok později reaguje na nejaktuálnější tvorbu, všímá si Svobodova osamělého postavení a formuluje převažující princip jeho tvorby *„z mála dělá nic – aby vyjádřil vše“.* Výrazný text o Svobodovi publikoval v roce 1975 v *Revue Fotografie* Jaroslav Anděl: *„Svobodova práce proto nesporně v naší fotografii představuje dosud nejzávažnější pokus v průzkumu obrazových možností fotografie.“*[542] Zdůrazňuje, že Svoboda vytvořil princip specificky fotografického obrazu – ani malířský obraz, ani iluzivní znak zastupující snímanou skutečnost, a že nalezl základní skladebný element fotografického obrazu v šedém valéru podobně jako Paul Cézanne v barevné skvrně. Podobných aspektů si všímá také Antonín Dufek[543] v katalogu Svobodovy brněnské výstavy z roku 1975, kde také jako první člení Svobodovo dílo do jednotlivých fází, které dále precizoval Jan Kříž.[544] Ten si také pozorně všímá předmětů opakovaně zobrazovaných na Svobodových fotografiích, píše samostatný text o sérii stolů, a vnímá všechny Svobodovy fotografie jako symbolické. Kříž také jako první v souvislosti se Svobodovou tvorbou hovoří o „minimálním umění“ a píše o ideji geometrie v obraze a tendenci promýšlet obraz v základních kategoriích plochy, prostoru, objemu, světla. Současně ale dodává, že Svobodova romantičnost se dostává do sporu s řeholí minimální doktríny a jeho fotografie jsou tedy spíše kritikou minimalu.

Zdeněk Kirschner[545] využil v polovině osmdesátých let literární metodu komparace pro porovnání životních cest, motivů a přístupů k tvorbě Josefa Sudka a Jana Svobody. Jak ale už upozornil John Goto, přes Svobodovu záměrnou tvůrčí návaznost na Sudka se jeho fotografie těm Sudkovým, snad

[541] Jaromír Zemina, *Jan Svoboda*, katalog, Kino Družba, Brno 1971, přetištěno in: Antonín Dufek – Jana Teplá (eds.), *Jan Svoboda, fotografie*, Moravská galerie Brno a Uměleckoprůmyslové museum Praha, Brno 1994, s. 13.
[542] Jaroslav Anděl, Jan Svoboda, *Revue Fotografie*, 1975, č. 3, s. 74.
[543] Antonín Dufek, *Jan Svoboda,* katalog, Dům pánů z Kunštátu při Domě umění, Brno 1975.
[544] Jan Kříž, Z tvůrčí dílny Jana Svobody, *Československá fotografie*, 1975, č. 11, s. 499–500 a Jan Kříž, Stůl ve fotografiích Jana Svobody, *Revue Fotografie*, 1978, č. 1, s. 21–24.
[545] Zdeněk Kirschner, *Komparace I, Fotografie Josefa Sudka a Jana Svobody,* katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem a Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 14. dubna – 22. května 1983. Viz. také recenze: –hej–, Komparace I, *Československá fotografie*, 1984, č. 2, s. 64. Další myšlenky publikované v katalogu k výstavě rozvedl Zdeněk Kirschner v článku Porovnání, *Revue Fotografie*, 1984, č. 1, s. 67–69. K dalším komparativním výstavám už nedošlo. Zdeněk Kirschner později použil srovnávací metodu v článku o Josefu Sudkovi a Jaromíru Funkem (Sudek a Funke, *Revue Fotografie*, 1986, č. 4, s. 59–60).

až na několik záběrů z raných šedesátých let, příliš nepodobají. Ladislav Šolc v osmdesátých letech interpretoval Svobodovy pozdní fotografie. Nejdůležitější ale byla z této doby rozsáhlá studie Petra Balajky,[546] který se u příležitosti připravovaného vydání první monografie Svobodovy tvorby pokusil o zhodnocení, zařazení a popis vývoje tvorby. Pevně zde vymezil údobí do roku 1964, vrcholné období cyklů do poloviny sedmdesátých let a fotografie pozdější. Všímal si Svobodova osudu v kontextu normalizace a zdůraznil Svobodův tvůrčí maximalismus. Právě tuto rovinu výkladu mu v recenzi publikace vytýkal Vladimír Remeš. V ostře formulovaném textu považoval Balajku za nekritického obdivovatele a odsuzoval Svobodovy životní postoje a charakter: *„Na jedné straně zoufalá potřeba porozumění, lidského tepla a něhy, a na straně druhé naprostá neschopnost komunikovat. Krutá domýšlivost. Zarputilé, do sebe zahleděné sobectví; neschopnost postarat se nejen o druhé, ale především sám o sebe. (…) Zatímco Josef Sudek svůj tragický úděl po celý život nesl statečně a stačil rozdávat radost, Jan Svoboda pod ním nepřestával klesat. (…) To vše v knížečce, bohužel, chybí. Petr Balajka je Svobodou příliš zasažen.“*[547] Mimochodem je zajímavé, že v tomto textu Vladimír Remeš označuje Svobodu za magického realistu.[548]

Vizualismus v pojetí Bořka Sousedíka je další alternativou vyhlášení boje proti zdánlivě samozřejmé iluzivnosti fotografie. Ve vlastní tvorbě a u žáků oboru fotografie na Lidové konzervatoři v Ostravě, kde působil, zdůrazňoval nezávislost obrazů na snímané předloze, vizuální spontánnost a obrazovou nevyhnutelnost plynoucí z důrazu na pocit obrazové významnosti

[546] Petr Balajka, *Jan Svoboda,* Odeon, Praha 1991 a Petr Balajka, Pocta Janu Svobodovi, *Československá fotografie*, 1990, č. 8, s. 351–352.
[547] Vladimír Remeš, Život, který se nevrátí, *Fotografie,* 1991, č. 1, s. 10.
[548] Velkou pozornost, ale překračující téma naší práce, si zaslouží také přijetí Svobodova díla v zahraničí. U příležitosti Svobodovy výstavy v Photographer`s Gallery v roce 1982 shrnul fotograf John Goto osobitost Svobodovy tvorby jako upozorňování na povrch obrazu zrnem, malou ostrostí nebo vpisováním přímo do fotografie. Píše, že Svobodova fotografie se sama stává objektem, ať už obrazově odvíjením výjevu od stěny směrem k diváku nebo fakticky jejím nalepením na podložku předsunutou před plochu stěny. Nový je ale především jeho důležitý postřeh o závislosti a proměnlivosti fotografie v závislosti na světle díky šedé tonalitě a velikosti fotografií i jejich proměně v závislosti na umístění v konkrétním prostoru. Jinou podrobnou charakteristiku hlavních postulátů Svobodovy tvorby napsal Michel Métayer, který si vedle předchozích zmíněných charakteristik nově všimnul role stínů a řadu Svobodových přístupů srovnává s Paulem Cézannem.

vidění momentu v hledáčku. Fotografii chápal jako neopakovatelný, nezaměnitelný prožitek individuálního oka a myšlenky. Dominující myšlenkou Sousedíkových textů i fotografií je problém mimésis, zdůrazňování jen zdánlivé průhlednosti fotografie tím, že upozorní na její syntax a nesamozřejmost jejího „čtení". Bezprostřední vázanost fotografie na mimésis označoval termínem „ikonocitně-autentický aspekt"[549] a pro fotografie problematizující ikoničnost užíval pojem „opsognomie":[550] *„Problémem stále zůstává zrádná iluze vizuální objektivity a nutkání ztotožňovat ji s tzv. obsahem fotografického obrazu. To stále zůstává podstatnou překážkou hlubšího poznání fotografického díla."*[551] Iluzivní průhlednosti fotografie se Bořek Sousedík nejpodrobněji věnoval v textu *Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu* datovaném do dubna 1988.[552] Podobné myšlenky ve stejné době rozpracoval i ve skriptech *Skladba fotografického obrazu*[553] (1989) a jsou obsaženy i v jeho paralelně vytvářené fotografické tvorbě.

Nechat vystoupit fotografii z obrazu – I když už fotografie Jana Svobody z přelomu šedesátých a sedmdesátých let opouštěly modernistické pojetí autonomního obrazu, pověšeny v galerii vytvářely interakci s okolním prostorem a světlem, a také Ivo Přeček spojoval fotografie s dalšími předměty do asambláží a objektů, teprve u Aleše Kuneše a krátce na to u Jiřího Šiguta opouští fotografie do důsledků vymezenou plochu dvourozměrného obrazu a sama se stává objektem, předmětem happeningů nebo instalací.

[549] Viz. např. Sousedík, *Úvod*, s. 75, a podrobně Bořek Sousedík, *Skladba fotografického obrazu*, Městské kulturní středisko, Ostrava 1989.
[550] (Opsis = vidění, gnómé = kritická úvaha). Především: Bořek Sousedík, Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu, *Angelma*, 1989, č. 1, a *idem*, Program. První výstava Kolegia. Výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity, Výstavní síň družstva Fotografia, Praha, 4.–30. srpna 1980, můžeme považovat za první představení vizualismu u nás, další výstavy se konaly na klimkovických *Fotosession* a vizualistické přístupy vedle jiných představila souborná výstava *Nové pohledy* kurátora Josefa Mouchy.
[551] Petr Balajka, Bořek Sousedík – teoretizující praktik, *Československá fotografie,* 1989, č. 7, s. 296.
[552] Bořek Sousedík, Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu, *Angelma,* 1989, č. 1, s. 13–17.
[553] Bořek Sousedík, *Skladba fotografického obrazu*, skripta, Městské kulturní středisko, Ostrava, 1989.

V tvorbě a několika málo textech Aleše Kuneše, které mají svůj počátek na konci osmdesátých let můžeme nalézt paralely se Svobodovým důrazem na chápání fotografie nikoliv jako formátově a materiálově indiferentního zobrazení, ale její prezentaci jako trojrozměrného artefaktu. Práce Aleše Kuneše vycházejí z fotografické tradice, jsou komentářem a revitalizací některých experimentálních postupů české meziválečné fotografické avantgardy, ale spojuje je s poučeností se soudobými uměleckými postupy.

Ve své *Kampani fotografa K.* z léta 1989 vytvořil společně s Alešem Hudečkem radikální syntetické gesto, kdy iluzivní fotografii propojoval s fotogramem do avantgardního „fotofotogramu", výsledné fotografie opatřoval komentujícími výkřiky krátkých textů, při happenigu je lepil na pilíře mostu v pražských Holešovičkách a výslednou instalaci ve veřejném prostoru ponechal procesu entropie. Práce se standardizovanou rolí papíru, velkými formáty fotografií, vytváření napětí mezi fotografií a texty tvořícími vizuální součást obrazu, důraz na práci s negativem, nabourávání iluzivnosti fotografie fotogramem a řadou nefotografických postupů od kombinace s nalezenými předměty v asambláží, tím vším Aleš Kuneš tematizoval fotografickou tradici a současně odváděl pozornost od iluzivností fotografie a jejího omezení okrajem obrazu.[554]

Důležitou roli v tomto „objektování" fotografie hrálo uvědomění si svébytného postavení fotografického negativu. Pro naší studii je zajímavý manifest, jeden z mála textů, které tento fotograf a zároveň teoretik fotografie, věnoval vlastní tvorbě:

„NEGATIV vyrůstá z kontextu atmosféry.
NEGATIV je prvním setkáním s fotografickým obrazem.
NEGATIV mění i ty nejprostší věci.
NEGATIV má v sobě značnou míru neurčitosti.
NEGATIV není divadlem individuálních příhod.
NEGATIV si nedá vnutit cizí originalitu.

[554] Role Aleše Kuneše v počátcích zájmu o instalace fotografií ve veřejném prostoru nebyla dosud podrobně zpracována. V českém kontextu byl pravděpodobně první, kdo tyto intervence už na konci 80. let prováděl. V 90. letech je rozšířil o práci s nalezenými, obvykle odpadovými materiály a vytváření pomíjivých fotografických objektů ve veřejném prostoru a později i v galeriích.

NEGATIV neřekne nikdy vše.
NEGATIV počítá s aktivní odezvou.
NEGATIV je zdrojem inspirace.
NEGATIV učí vnímat nedeformovanou krásu fotografie.
NEGATIV doznívá v nás.
NEGATIV nám nedovolí vyslovit konečný soud.
NEGATIV bezprostředně přijímá, vstřebává.
NEGATIV je síla, která spojuje.“

Tematizovat fotografii – Taktéž v Ostravě tvořící Jiří Šigut přinášel do českého prostředí od poloviny osmdesátých let výrazně odlišné chápání média fotografie v umění.[555] Jeho práce vykazují maximální lhostejnost k výslednému zobrazení. Do obrazu nezasahuje, ani se neuchyluje k selektivnímu výběru z mnoha fotografií, vystavuje vše. Zdůrazňuje samotný proces nebo prožitek fotografování. Pod vlivem textů Johna Cage užíval mezi léty 1985 až 1991 fotografický aparát a dlouhé expozice k vrstvení fotografických záznamů, aby prozkoumával náhodu a procesuálnost. Jeho zaujetí pro prožitek vnímání času i banality nebo náhodnosti zachycené chvíle a víceméně lhostejnost k technickým a estetickým kritériím takto získaného obrazu bychom mohli označit jako tělesný, snad i performativní dokument.

Na začátku devadesátých let Jiří Šigut tyto záznamy s fotoaparátem ukončuje, opouští negativ i fotoaparát a začíná zaznamenávat stopy přírodních procesů a živlů jejich bezprostředním dotekem s papírovou citlivou vrstvou. V závislosti na délce potřebné expozice zde ještě někdy užívá princip latence (a tedy následného vyvolávání), ale při delších expozicích vytvořený záznam jen fixuje ustálením. Fotografie je zde tematizována ve své obnažené podobě odhalených fyzikálních a chemických procesů, v pořízeném obraze ale nelze dílo vidět, jen zprostředkovaně vnímat. Přestože Šigutovo dílo vytváří komentář k „zrcadlovosti“ fotografie, tematizuje fotografické postupy a analyzuje médium fotografie, jeho tvorba je konceptuálně dematerializovaná.

[555] Podobně jako krátce předtím Jiří Toman, Jan Wojnar nebo Jiří Valoch.

První rozsáhlejší text interpretující aktivity Jiřího Šiguta napsal brněnský historik umění a kurátor Domu umění v Brně Jiří Valoch[556] do katalogu k Šigutově výstavě v Okresním kulturním středisku (dnes Domu umění) v Opavě. Samotná výstava byla nakonec autorovi svěšena ještě před zahájením, vyšel jen katalog. Podobně jako Josef Sudek, Emila Medková, Jan Svoboda nebo Lukáš Jasanský s Martinem Polákem, je Jiří Šigut autorem, o kterém psala řada teoretiků, kteří systematicky reflektují českou fotografii, i historiků umění: vedle Jiřího Valocha Martin Klimeš, Jan Balabán, Josef Moucha, Michal Janata, Radek Horáček, Aleš Kuneš, Jaromír Typlt, Antonín Dufek, Lucia L. Fišerová, Jan Freiberg, Lenka Sedláčková, Eva Pospěchová a řada dalších. Zařazován byl téměř výlučně do kontextu současného umění, než do kontextu dění v soudobé fotografii.

Vykloubit žánr – Autorská dvojice Jasanský/Polák se stane téměř ikonickou pro výstavy v následujícím desetiletí. Ale ještě do druhé poloviny osmdesátých let spadá vznik jejich asi dodnes nejznámějšího projektu *Pragensie* (1985–1990),[557] který můžeme považovat za jeden z nejvýraznějších subverzivních projektů pohrávajících si s tradičními žánry fotografie a konvencemi výtvarné fotografie. Ve zdánlivé návaznosti na Hillu a Bernda Becherových a jimi postulovanou tzv. Düsseldorfskou školu na velký formát negativu a deskový přístroj „chladně“ fotografovali marginálie, mezery, tedy místa, která nebyla v pozitivním ani negativním smyslu výjimečná, nikdy nedostala to privilegium, aby byla fotografována. Zajímalo je to neurčité mezi, banalita. Snímali fragmenty reality, které mohl v podstatě nafotografovat každý, ale nakonec to neudělal nikdo. Zatímco na konvenčních pragensiích se každodenně objevuje několik málo stále stejných ulic, domů a míst, oni nafotografovali domy a ulice, které nejsou ani tolik pamětihodné, ani bizardní, aby některého jiného fotografa zajímaly. Přesto jsou to místa, kolem kterých dennodenně chodíme, žijeme v nich a zdaleka nejvíc tedy formují naše vnímání. Apriori nechtěli

[556] Jiří Valoch, *Jiří Šigut – fotografie, záznamy, portréty*, katalog, Tirage, Ostrava 1993. Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Hranice 2010, s. 315–317.

[557] Datace tohoto projektu se i ve vyjádřeních autorů rozchází. Nejčastěji se uvádí léta 1986–1990, ale někdy je datace posouvána už k roku 1985 a nebo rozšiřována až do poloviny 90. let.

vzbudit žádnou emoci, nechtěli být sociálně kritičtí. Koneckonců i technicky se rozcházeli s dobovým kánonem, podobně jako o dvě desetiletí dříve u Jana Svobody byly jejich fotografie zvětšovány na maximální tehdy dosažitelné formáty a jejich poměrně měkká, nebrilantní tonalita se rozcházela s dobovou představou dobré zvětšeniny, ale takové fotografie adjustované hřebíky, bez rámů a skel na bílé stěny, dobře reagovaly na kontext výstavního prostoru. Jejich práci můžeme číst jako komentář k žánrům pragensií a krajinářství, přesněji distancování se ode všech estetických konvencí spjatých s tímto žánrem.

Co bylo s odstupem dvou desetiletí označeno jako „nefotografie“,[558] vytvářelo na přelomu osmdesátých a devadesátých let dráždivý odér směsi provokace a nudy. Fotografie Lukáše Jasanského a Martina Poláka se při své zdánlivě indiferentní banálnosti radikálně rozcházely s tím, co bylo tehdy souhrnně označováno jako „česká fotografie“. Ve srovnání s tehdejší mnohdy výrazně estetizovanou a poetizovanou fotografií byli tito autoři až ortodoxně němečtí: chladní, akorátní, intelektuálští, zdánlivě bez individuálního rukopisu, navíc v kolektivním autorství pracovali s odlišnými sdělovacími strategiemi.

V takto formovaném diskurzu byly s podobnými rozpaky, ale ne nezájmem, jako výstavy Jana Svobody v obou recenzích Karla Otty Hrubého byly přijaty také první výstavy Lukáše Jasanského a Martina Poláka. Většina negativních reakcí byla pravděpodobně vyjádřena jen verbálně, výjimečný je komentář k první výstavě této autorské dvojice, který byl v roce 1989 otištěn na stránkách *Československé fotografie*: *„Lukáš Jasanský a Martin Polák se představili ve výstavní síni Kniha-Metro-Leninova. Tito mladí studenti FAMU fotografovali černobíle velkoformátovým přístrojem architekturu, která nás běžně obklopuje a jak ji také vnímá náhodný chodec. Záběry, které bychom mohli zařadit mezi typické informativní snímky, bez sebemenšího náznaku estetizace, byly nazvětšovány na výstavní formát 50x60 cm. Autoři přinesli do redakce několik fotografií, abychom měli vhodný doprovodný materiál k této*

[558] Viz. např. Pavel Vančát, Česká postfotografie. Pokus o pracovní terminologii, in: Jiří Ševčík – Edith Jeřábková (eds.), *Mezi první a druhou moderností 1985–2012*, VVP AVU, Praha 2011, s. 147–154.

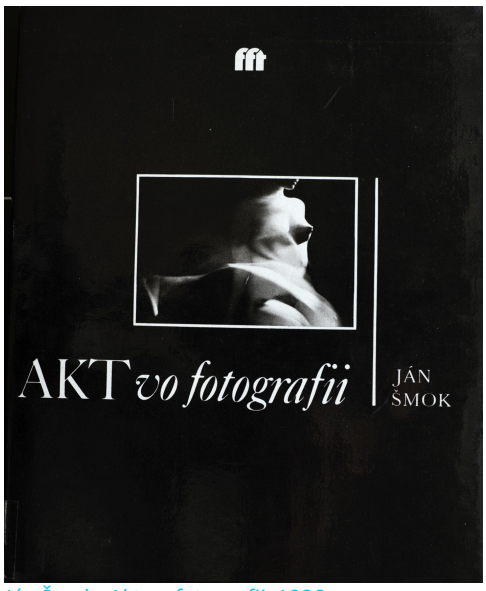
informaci o výstavě, ale byli jsme jejich výtvory mírně šokováni a nic nás neupoutalo. Fotografie byly „prázdné“, bez jakékoli invence a jiskry, přestože se autoři nechali slyšet, že je o tvůrčí záměr.“[559]

Současně je ale nutno podotknout, že dvojice Jasanský/Polák byla od počátku své tvorby zařazována rovněž do kontextu fotografických výstav a výstavních institucí, ať už se to týká společných výstav *Čeští fotografové* (Brétigny 1988–1989), *Fotografie z pražské FAMU* (Mnichov 1989), *37 fotografů na Chmelnici* (Praha 1989), *Progresivní fotografie v Československu* (Nancy 1990), pozdějších výstav *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let* (1996) i *Česká fotografie 90. let* (1998) nebo samostatné výstavy ve Fotochemě v Praze (1990).

[559] –RS–, Lukáš Jasanský a Martin Polák, *Československá fotografie,* 1989, č. 10, s. 435.



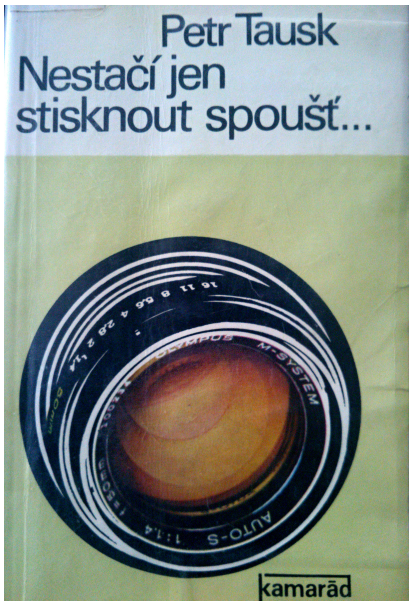
Anna Fárová, 9&9. Činoherní klub, katalog, 1981



Ján Šmok, *Akt vo fotografii*, 1986



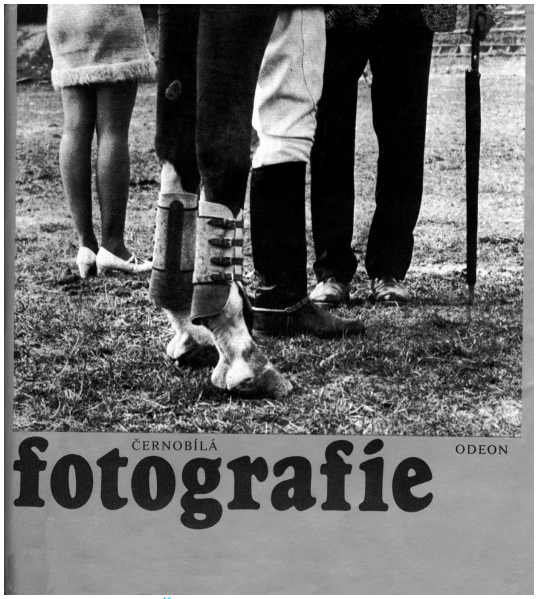
Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, 1978



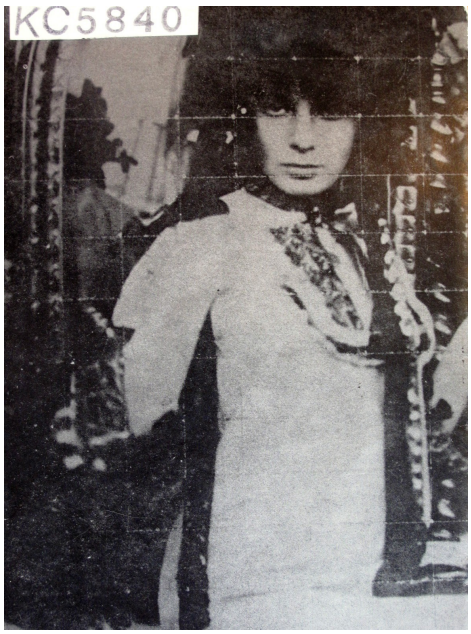
Petr Tausk, *Nestačí jen stisknout spoušť*, 1978



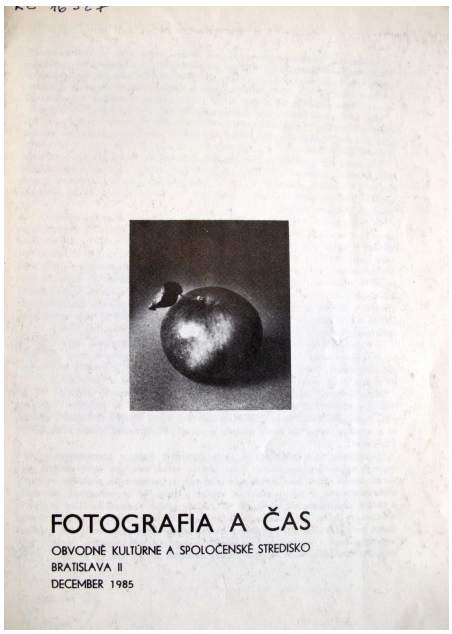
Jaroslav Anděl,
Vybrané kapitoly z dějin fotografie, 1978



Antonín Dufek, *Černobílá fotografie*, 1987



Anna Fárová, *Osobnosti české fotografie I.*, 1974



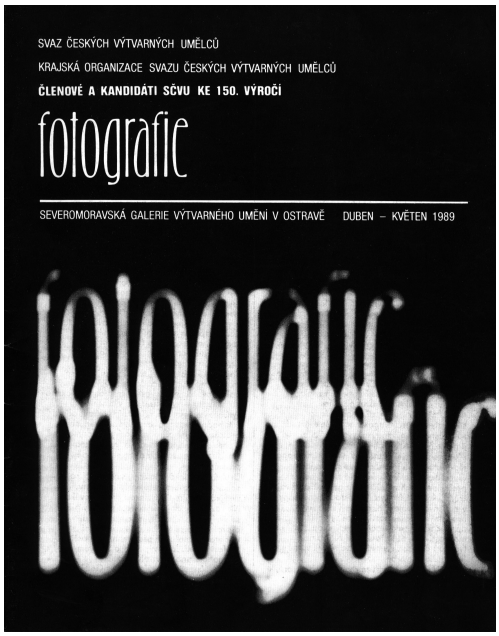
Antonín Dufek, *Fotografia a čas*, 1985



Antonín Dufek, *Město*, 1987



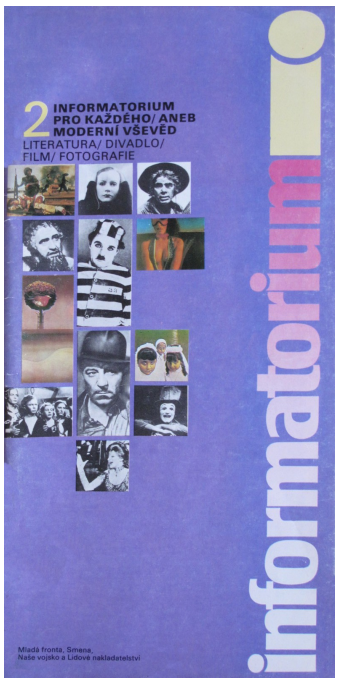
Antonín Dufek, *Okamžik*, 1987



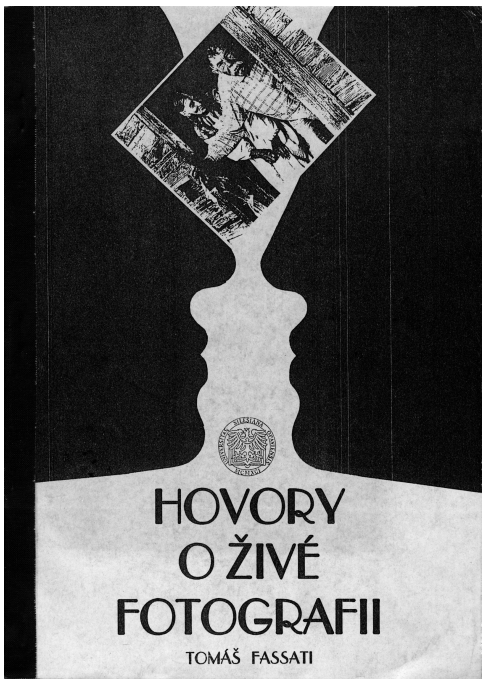
Fotografie, katalog, 1989



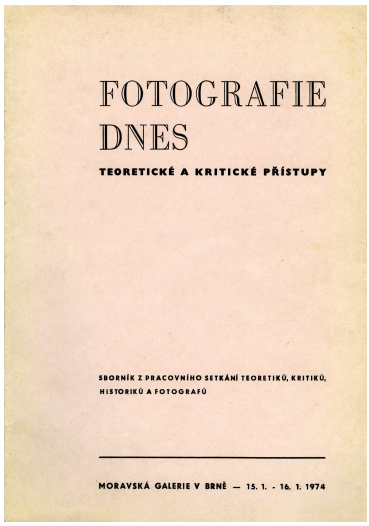
Fotografie absolventů FAMU, katalog, 1987



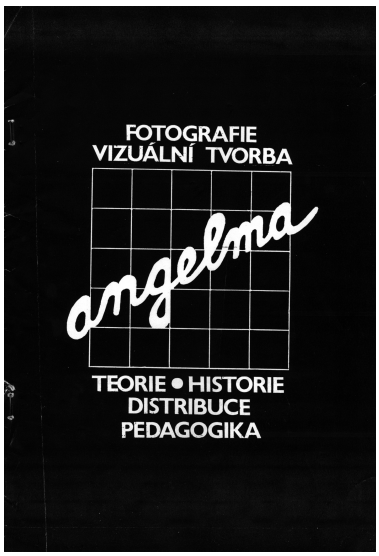
Vladimír Birgus, *Fotografie, Informatorium pro každého*, 1984



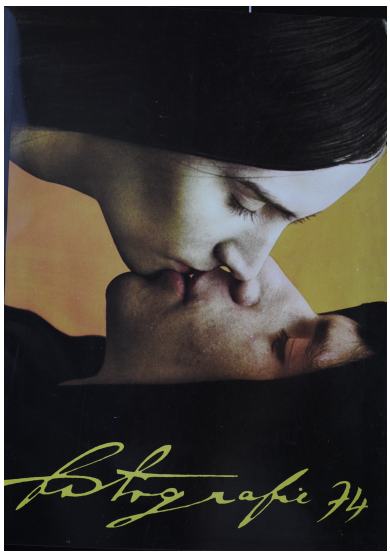
Tomáš Fassati, *Hovory o živé fotografii*, 1989



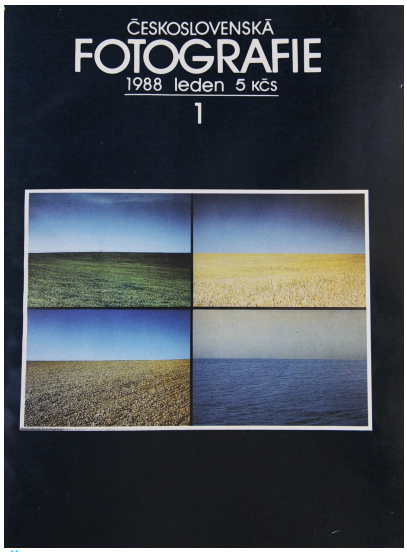
Fotografie dnes, sborník, 1974



Tomáš Fassati (ed.), *Angelma*, 1989



Revue Fotografie, 1974



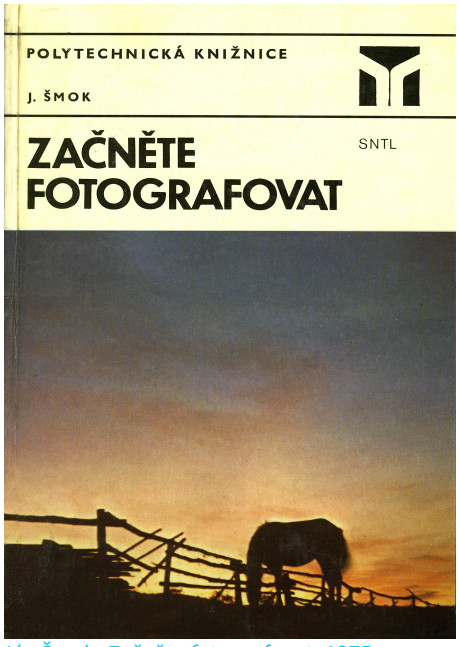
Československá fotografie, č. 1, 1988



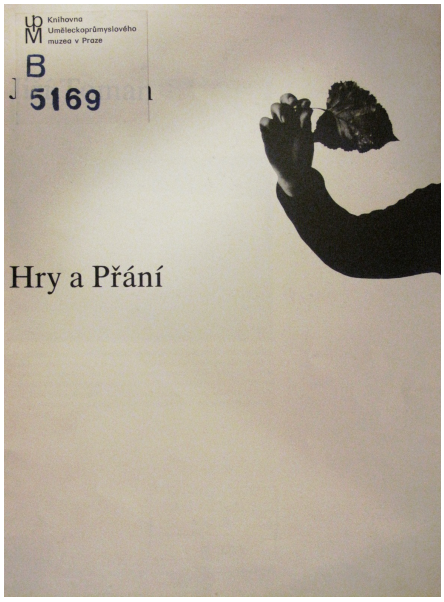
Umění a řemesla, č. 2, 1989



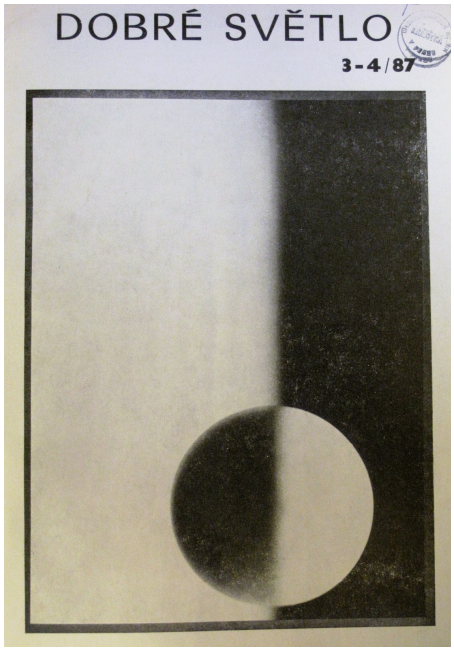
Antonín Dufek, *Aktuální fotografie*, katalog, 1982



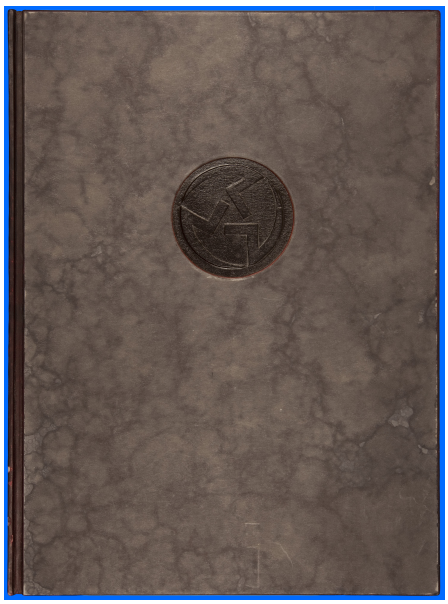
Ján Šmok, *Začněte fotografovat*, 1975



Jiří Toman, *Hry a Přání*, 1984



Dobré světlo, č. 3-4, 1987



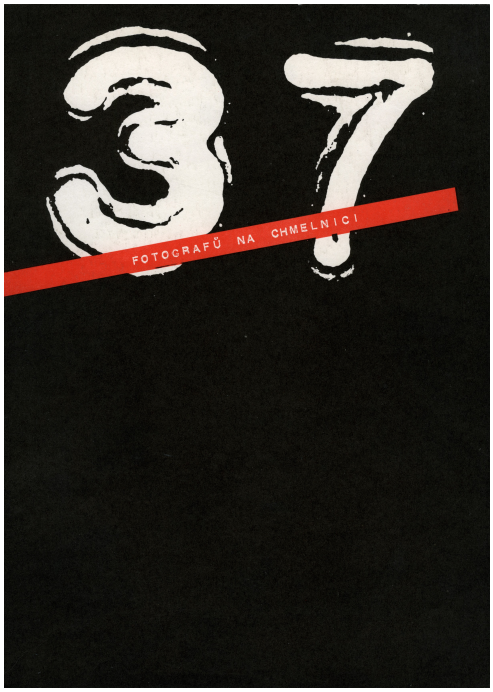
Bratrstvo, manifest, 1989



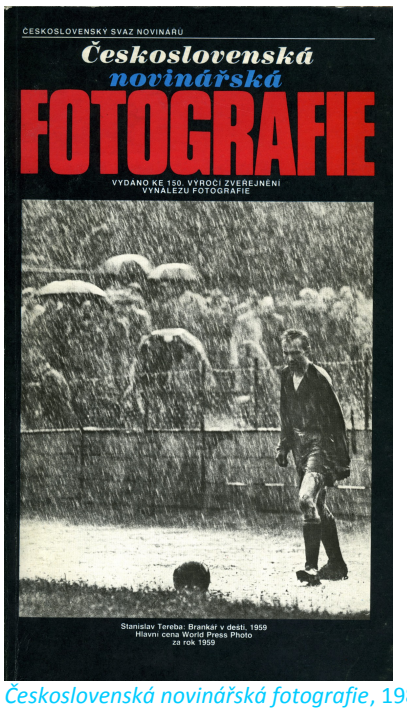
Petr Klimpl, *Česká amatérská fotografie 1945-1989*, 1989



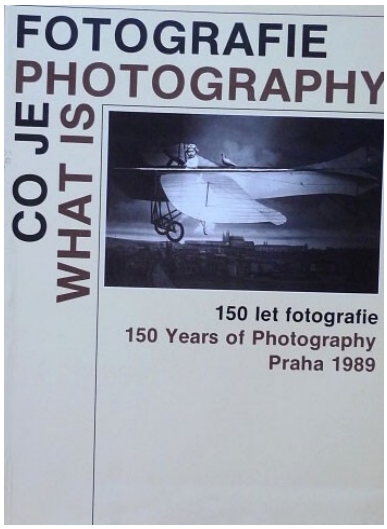
Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie*, 1989



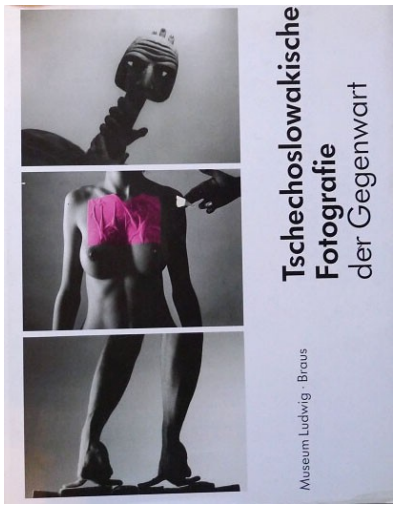
Anna Fárová, *37 fotografů na Chmelnici*, 1989



Československá novinářská fotografie, 1989



Daniela Mrázková (ed.), *Co je fotografie*, 1989



Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský – Reinhold Misselbeck, *Československá fotografie současnosti*, 1990

1990 — 2000

Fotografie 1990—2000

Kritická reflexe

Reflexe soudobé tvorby

Reflexe teorie fotografie

Umělečtí fotografové a fotografující umělci



Fotografie 1990–2000

> *„V éře globalizace se kontexty vybíjejí rychle, vybité se vrší na hromadách, lidé mezi nimi bloudí. Z vybitých kontextů jsou udělány nekonečné periferie globálních metropolí, často v nich přebývají kulturní bezdomovci. … Žijeme na okraji obrovských skládek použitých informací a obrazů, vybitých kontextů, vypotřebovaných klišé, sémiotických vraků, vybydlených domků, krajin a tradic. Je takový odpad toxický? Kam jej vyvézt a jak jej likvidovat?“*
> (Václav Bělohradský, 2000)[560]

Poslední kapitolu vymezující období let 1990–2000 charakterizuje radikální proměna institucionálních podmínek oboru fotografie. Paralelně k tomu ve stejné době dochází k výrazné proměně fotografické technologie. Po výrazném zlevnění a masivním rozšíření barevných procesů,[561] v závěru desetiletí nastoupil přesun od analogové podstaty fotografie k digitální. Vedle politické a společenské transformace a technologických proměn, v tomto období poněkud méně viditelně, ale s časovým odstupem o to výrazněji, doznívá diskuse o moderní fotografii. Po mnoha desetiletích se zde uzavírá jedno velké téma a to poprvé v delším úseku v demokratických poměrech, s názorovou pluralitou a v široké šíři vydávaných textů.

Období po roce 1989 je naplněné výraznými transformačními proměnami v oblasti politiky a společnosti, které se přenesly i do oblasti kultury. V oblasti samotného umění ještě v průběhu devadesátých let doznívají mnohé tendence a diskuse, které byly diskutovány v letech osmdesátých nebo vznikaly z potřeby reakce na předchozí období. Také rok 2000 netvoří ostrou hranici, je spíše zakončením dekády, ve které se výše vytyčené proměny odehrávají.

---

[560] Václav Bělohradský, *Globalizace: všechno smetí v jednom slově*, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011, s. 402.
[561] Především proces C-41, ale také E-6.

Léta po převratu na konci roku 1989 jsou charakterizována transformací hospodářství i společnosti, společně s nimi byly narušovány tradiční struktury fotografického provozu a vytvářeny nové. Z nejvýznamnějších událostí devadesátých let je nezbytné zmínit vlnu přehledových výstav české a československé fotografie v zahraničí z počátku desetiletí seznamující s načas atraktivní scénou východního bloku.[562] Některé z těchto výstav byly výraznými rekapitulacemi právě ukončených osmdesátých let, jiné přinášely svěží pohledy zahraničních kurátorů na, do té doby více či méně uzavřené, prostředí české a slovenské fotografie. Tyto výstavy byly důležité pro ověření si kondice i pro dlouhodobé prosazování české fotografie v dalších letech. Větší význam pro diskusi o české fotografii přirozeně měly přehledové výstavy uspořádané a následně recenzně reflektované v českém prostředí.[563] Vlna zájmu o východoevropskou fotografii vedla i k uspořádání celé řady výstav provázených výstavními katalogy představujícími ve světě mnohem známější osobnosti české fotografické avantgardy. Přes jejich nespornou důležitost pro vnímání české fotografie ve světě překračují téma studie, a proto se jimi v této kapitole podrobněji nezabývám.[564]

---

[562] Z těch nejvýznamnějších připomeňme alespoň: *Výběr 19. Výhledy – skutečné a imaginární* (*Choice 19. Perspectives – Real and Imaginary*), kurátoři Weny Watriss a Frederick Baldwin, 10. 2. – 10. 3. 1990; *Československá fotografie současnosti* (Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart, Muzeum Ludwig, Kolín nad Rýnem, 1990, kurátoři Vladimír Birgus, Miroslav Vojtěchovský, spolupráce Reinhold Misselbeck, četné reprízy); *Progresivní fotografie v Československu 1920–1990* (*Photographie Progressive en Tchécoslovaquie 1920–1990*, kurátoři Claude Philippot a Zdenek Primus, Galerie Roberta Doisneaua, Vandoevre, Francie, 1990; *Festival československé fotografie*, Tours, Francie 1990; *Pozitivita – Současná fotografie z Československa 1989–1990*, Fotogalerie, Vídeň, 1990; *Současná československá fotografie a sklářské umění*, (Kunsthaus Hamburg, kurátor Denis Brudna, 1991); *Co je nového: Praha* (The Art Institute of Chicago, Chicago, 1993, kurátor Colin Westerbeck); *Česká fotografie 90. let* (Centro Cultural de Belém, Lisabon, 1993 a četné reprízy, kurátoři Vladimír Birgus a Miroslav Vojtěchovský).

[563] Z nich to byli především: *Cesty k postmoderně* (UPM, Praha, 1990, kurátor Josef Kroutvor); *Česká symbolika* (ÚLUV, Praha, 1990, kurátorka Anna Fárová); *Česká fotografie v exilu* (Výstavní síň Občanského fóra v Praze, 1991, kurátor Bob Krčil, k výstavě vydána kniha Bob Krčil – Kateřina Klaricová (eds.), *Česká fotografie v exilu: antologie*, katalog, Host, Brno 1990); *Československá fotografie v exilu* (Mánes, Praha 1992, kurátoři Anna Fárová, Josef Moucha, Jaroslav Bárta); *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let* (Nejvyšší purkrabství Pražského hradu, Praha 1996); *Česká fotografie 90. let* (Chicagské kulturní centrum, 1999 a četné reprízy, kurátoři Vladimír Birgus, Miroslav Vojtěchovský).

[564] Jaroslav Anděl – Anne Wilkes Tucker, *Český modernismus 1900–1945*, Museum of Fine Arts, Houston 1989; František Šmejkal, *Devětsil – české avantgardní umění, architektura a*

Jak takový výjezd fotografů a kurátorů v porevolučním čase na západ nebo do Spojených států vypadal, sugestivně zachytil nadšenecky udivený článek Pavla Štechy o české výstavě na *Fotofestu* v Houstonu v roce 1990 a rozhovor, který s ním vedl Martin Matějů.[565] Mnohem méně než výstav české fotografie v zahraničí bylo ohlasů přetištěných v českých periodikách. O reakcích na přijetí téměř neznámé fotografie ze země východního bloku v těchto letech po Sametové revoluci, kdy bych na krátkou dobu ve světě zájem o „východoevropské umění" si proto můžeme učinit jen útržkovitě. Jednou z mála u nás publikovaných reakcí „západoevropanů" pohlížejících na českou fotografii byla recenze Milana Chlumského v *Československé fotografii.*[566] Český emigrant žijící v Heidelbergu zde reaguje na výstavu *Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart* připravenou Vladimírem Birgusem a Miroslavem Vojtěchovským ve spolupráci s Reinholdem Misselbeckem pro Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem. Už uvedení československé fotografie v takto zásadní instituci bylo výjimečné a dostatečně vypovídá o tehdejším zájmu o „východoevropské umění". Milan Chlumský si všímá, že většina tendencí přítomných na Západě je přítomna i v československé fotografii. Vyzdvihuje obrazovou a myšlenkovou preciznost českých dokumentaristů a zamýšlí se nad dočasností zařazených souborů tří autorů, kteří zachytili sametovou revoluci, a jejichž fotografie tvoří zvláštní apendix v expozici. Rozlišuje hlavní tendence v československé fotografii

---

design 20. a 30. let, Museum of Modern Art, Oxford 1990; Jaroslav Anděl*, Umění avantgardy v Československu*, IVAM, Valencie 1993, v zúžené verzi vystaveno jako: *Umění pro všechny smysly*, Valdštejnská jízdárna, Národní galerie v Praze, 1993 atd., podrobnější informace viz. Chronologie české fotografie 20. století, in: Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2010, s. 361-380. V závěru sledovaného desetiletí byla otevřena výstava *Moderní krása – Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Národní muzeum katalánského umění, Barcelona 1998, kurátoři Vladimír Birgus a Pierre Bonhomme za spolupráce Antonína Dufka, Jana Mlčocha a Karla Srpa a k ní vydaná publikace: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948,* KANT, Praha 1999. Zatímco publikace se zaměřuje na aktuální tvorbu 20. a 30. let, jejíchž myšlenkové podněty v politicky vyhrocených letech 40. doznívají, tato studie sleduje témata, která se teprve po roce 1938 formují. Regionální fotografie, pozdní texty Wiškovského a Funkeho nebo spor Teigeho s Billem jsou v knize pouze zmíněny v závěru kapitol.

[565] Pavel Štecha, Fotofest Houston ´90, *Československá fotografie*, 1990, č. 7, s. 292−294; Naše fotografie v USA, (rozhovor Martina Matějů s Pavlem Štechou), *Československá fotografie*, 1990, č. 7, s. 300−301.

[566] Milan Chlumský,: Čas ve fotografii aneb fotografovaný čas, *Československá fotografie*, 1990, č. 8, s. 340−341.

osmdesátých let: intermediálnost, dokumentární fotografii jako dědictví sedmdesátých let a inscenovanou fotografii, jejíž móda na západě už poněkud pominula, ale díky humoru a vtipu je podle Chlumského československá inscenovaná fotografie přitažlivá, s výjimkou už poněkud „vyvanutých" a příliš křečovitě působících prací Jana Saudka. Velkou pozornost věnoval mizení respektu před nahotou, které na Západě proběhlo daleko dříve, a všímá si, že ve východní části stále přetrvává důraz na určitý ideál krásy lidského těla.

Výrazné politické a ekonomické proměny vedly k ukončení činnosti několika málo zdejších fotografických galerií, z nichž nejznámější je zánik Kabinetu fotografie Jaromíra Funkeho v Domě pánů z Kunštátu v Brně (1958–1990) nebo pražských galerií Fotochema a Galerie Svazu českých fotografů v Kamzíkové ulici v Praze (1989–1993). Vedle toho ale řada nových, na fotografii zaměřených galerií vzniká. Například v Praze Pražský dům fotografie (1991), Velryba (1994), Galerie Josefa Sudka (1995), Fotogalerie U Řečických (1997), Komorní galerie Domu fotografie Josefa Sudka (1997), České centrum fotografie (1999), Ateliér Josefa Sudka (2000).

Pro následující desetiletí je důležitý vznik několika nových institucí, jako je už v předchozí kapitole zmiňovaný *Pražský dům fotografie* (PHP), s řadou výstavních, nakladatelských a organizačních aktivit, Asociace fotografů založená 22. ledna 1990 jako součást *Unie výtvarných umělců* a od 21. března 1994 samostatná nebo *Komora fotografů České republiky*, registrovaná 16. dubna 1992. Vedle do té doby jediné FAMU[567] začíná v průběhu devadesátých let v českém prostředí působit řada dalších vysokých škol s výukou fotografie. Zmínit je nutno také pokus z konce roku 1989 zřídit na uměnovědném ústavu akademie věd sekci teorie fotografie.[568] Vedle toho je nutné zmínit vznik *Měsíce fotografie v Bratislavě* (1991), zahraničního festivalu majícího značný vliv na českou fotografii, a českého komornějšího festivalu *Funkeho Kolín*

[567] Institut tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě (1990), Katedra fotografie Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem (1994), Ateliér fotografie Vysoké školy uměleckoprůmyslové v Praze (1994), Ateliér reklamní fotografie Fakulty multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně (1997).
(Z důvodu rozsáhlých historických proměn názvů i transformací organizačního členění školy uvádím jen současné názvy).

[568] Tomáš Fassati (ed.), *Angelma*, č. 1, Benešov 1989.

(1993–2009). Výraznou roli pro formování české scény mělo i vznik několika soutěží a cen, z nichž největší význam měla především *Nová jména PHP*, Czech *Press Photo* nebo grantový program nadace *Pro Helvetia Ost/West.*

Devadesátá léta s uvolněním pravidel fotografické obživy a nakonec i přeměny fotografie z živnosti vázané na volnou přináší definitivní rozmytí hranic a tedy i pozbytí smyslu členění fotografie na amatérskou a profesionální. Z konzervativního prostředí amatérských fotoklubů se v devadesátých letech generovaly skanzeny prapodivných dogmatických pravidel a svérázných náhledů na tvorbu, jak ji zosobňoval názorový okruh kolem časopisu pro laiky *Photo life* a poslední desetiletí mnohé blogy.

Pro téma této studie jsou ale zásadní především důležité události a momenty zlomu, které nastaly v teoretické reflexi fotografie. Ekonomickou transformací zaniká řada do té doby významných nakladatelství vydávající fotografické publikace. Posledním, čtyřicátým šestým svazkem monografie Jana Svobody v roce 1991 zaniká edice *Umělecká fotografie* nakladatelství Odeon. Vznik soukromého podnikání, nepružnost dosavadních nakladatelství a často i jejich zánik, vede k založení řady malých pružných nakladatelství spjatých s jednou osobností. Pro fotografii z nich budou v následujících letech nejdůležitější Torst Viktora Stoilova (1990), které od roku 2000 rozšířilo svou činnost o edici monografií Fototorst, a nakladatelství Karla Kerlického KANT (1995). Fotografické produkci se ale věnovalo také Studio JB Jaroslava Bárty (1991), Argo (1992), Arbor vitae (1992) a řada dalších.

Období po roce 1989 přináší neobyčejný kvantitativní rozkvět historiografie české fotografie co se týká počtu vydávaných publikací, monografií dosud nezpracovaných autorů, autorských knih, rozsáhlých katalogů výstav i polygrafické úrovně publikovaných fotografií.[569] Jak postupně narůstá počet vysokých fotografických škol, rozrůstá se i prostředí, kde se píše a přemýšlí o fotografii. Bakalářské a magisterské teoretické práce jsou sice mnohdy prvním vstupem na praktickou fotografii zaměřených studentů na pole teorie fotografie, mnohdy se ale stávají prvními monografiemi dosud

[569] Tak jako v předchozích zpracovaných obdobích se zde nebudu pokoušet o jejich rozsáhlý výčet, ale omezím se jen na ty nejvýznamnější a především se pokusím přiblížit hlavní přístupy, které se zde objevují, případně jsou pro dané období specifické.

nezpracovaných autorů a témat a zaplňují tak dosud bílá místa v historiografii české fotografie.

Kritická reflexe

> *„Tvůrčí práce kurátora (…) je v mnoha aspektech nezáviděníhodná a možná Iabilita výsledku se jen zvyšuje využitím materiálů doposud málo známých, časem dosud neprověřených. Divák se svým subjektivním názorem zpravidla dožaduje „objektivnosti", která ve skutečnosti může být vždy jen určitým „modelem". Činnost kurátora lze přirovnat mimo jiné také k tvorbě fotografa. Stejně jako on si vybírá určitý úhel pohledu, vhodný výřez záběru, osvětlení či zastínění."*
> (Aleš Kuneš, 1996)[570]

Prostor pro kritickou reflexi fotografie se po roce 1989 značně rozšířil. Transformační proměny společnosti, změny zákonů a svoboda tisku vedly k založení řady deníků, zaměstnávajících kulturní redaktory zaměřené na výtvarné umění se sítí spolupracovníků, ale také k založení lifestylových nebo publicistických časopisů, kde měla fotografie velký prostor vedle textu a současně se stala reflektovanou součástí kultury. Toto rozšíření kritického prostoru s sebou přineslo i kritiku na objednávku, kritiky napojené na jednotlivé okruhy autorů, míšení rolí kritika, který je současně v zaměstnaneckém poměru k určité galerii nebo vysoké škole a v neposlední řadě také vědomí, že i negativní kritika je součástí propagace projektu a odtud nakonec i kritikovo vědomí malé síly hlasu.[571]

---

[570] Aleš Kuneš, Česká fotografie devadesátých let na Pražském hradě, *Denní Telegraf*, 28. 11. 1996, s. 10. Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010.

[571] Do českého prostředí ze západu mimo jiné pronikají také názory, že koncept kritika je v postmoderně pluralitním prostředí mrtvý. Nikdo nemůže být nezávislý, každá zájmová skupina se snaží prodat svůj produkt a nezbývá než akceptovat mechanismy kapitalismu.

Nejvýznamnějšími nově vzniklými časopisy se staly *Respekt* (1989) a *Reflex* (1990), ale pro jejich specifičnost a důslednost je nutno zmínit také krátkodobě působící měsíčník obrazové vlny *POST*, vydávaný v letech 1991 a 1992 Agenturou Radost, velkoryse koncipovaný časopis *Raut*[572] založený Alešem Najbrtem a Tonem Stanem v roce 1992 nebo deník *Prostor*, který byl za krátkou dobu své existence během roku 1992 programově zaměřen na publikování rozsáhlejších fotoreportáží.

V srpnu 1990 se po Milanu Skálovi stal vedoucím redaktorem čtvrtletníku *Revue Fotografie* Josef Moucha. Tento tehdy jediný český časopis, který se zaměřoval výhradně na autorské profily, recenze i na teorii fotografie, které se nemusely napůl dělit o místo s technikou, zanikl v roce 1995. O něco delšího trvání měl měsíčník *Československá fotografie*, přejmenovaný postupně na *Fotografii* (1991—1993) a *Fotografii magazín* (1994—2008). V únoru 1990 se po Evě Horské stala jeho šéfredaktorkou Daniela Mrázková. Pod jejím výrazným vedením se v časopise objevovaly důležité informace a portfolia jak pro poučenější fotoamatéry, tak pro náročné zájemce o fotografii a tím plnil roli všeobecně zaměřeného odborného periodika. Přinášel informace o technických novinkách, zprostředkovával technické rady, stejně jako aktuality ze světa, medailony autorů. Na začátku devadesátých let zde dokonce redakce dala přeložit a publikovat stěžejní texty mnoha významných světových teoretiků fotografie .[573]

Jako určitý protipól se objevují pokusy vytvořit formát časopisu výhradně pro náročnou odbornou obec, kde by bylo možné publikovat odbornější eseje a studie, které nenacházely místo ve stávajících výtvarných magazínech nebo popularizujících fotografických časopisech. Tato periodika

[572] Časopis ***Raut***, netradičního formátu 50x70 cm, byl založen grafikem Alešem Najbrtem a fotografem Tonem Stanem v roce 1992. Postupně se podařilo vydat jen pět čísel.

[573] Eseje byly převzaty především z antologie textů Alana Trachtenberga (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete´s Island Books, Stony Creek 1980. Už dříve vyšly v českém prostředí texty Waltera Benjamina, Susan Sontag, Rolanda Barthese, André Bazina, Siegfrieda Kracauera, Johna Bergera, Colemana, Rudolfa Arnheima, Victora Burgina, Huberta Damische a to na stránkách *Československé fotografie*, *Revue Fotografie*, *Estetiky*, *Listech o fotografii* a samostatně byli vydáni Siegried Kracauer (*Teorie filmu,* skripta FAMU, SPN, Praha 1968), André Bazin, *Co je film (*Čs. filmový ústav, Praha 1979) nebo Walter Benjamin (*Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979). Bazina, Sontag, Barthese a některé další často připomíná ve svých textech z 80. let Antonín Dufek.

měla nepravidelnou periodicitu, jednoduchou grafickou a polygrafickou úroveň a vycházela bez obrazového doprovodu. Tomáš Fassati a Městské muzeum v Benešově,[574] ve kterém byl ředitelem, vydávali cyklostylovaný časopis *Angelma* (1990−1991). V něm se za krátkou dobu objevila řada výrazných textů Bohuslava Blažka, Antonína Dufka, Tomáše Fassatiho, Zdeňka Kirschnera, Josefa Mouchy, Bořka Sousedíka a dalších. Z obdobných pohnutek byl iniciován občasník mající spíše charakter sborníku *Listy o fotografii,*[575] jehož tři čísla byla vydána v letech 1994, 1998 a 2001 Institutem tvůrčí fotografie Slezské univerzity v Opavě.

Mnohem déle se dařilo přežít časopisům vydávaným na křídě a s kvalitním obrazovým doprovodem. Po zániku slovenského časopisu *Výtvarníctvo, fotografia, film* (1991), *Revue Fotografie* (1995) a odchodu Daniely Mrázkové a změně zaměření *Fotografie magazínu*, plnil roli odbornějšího časopisu jen anglicky psaný odborný pololetník *Imago,*[576] vydávaný v letech 1995–2010. Programově byl zaměřen na propagaci středoevropské scény v zahraničí. Českou republiku v redakční radě zastupovali Vladimír Birgus a Josef Moucha, kteří byli také společně s Antonínem Dufkem, Tomášem Pospěchem, Václavem Podestátem, Robertem Silveriem a dalšími, autory řady příspěvků o české fotografii. Na podobném formátu jako *Československá fotografie* vznikl v roce 1996 časopis *Advanced*, později přejmenovaný na *FotoVideo*, který především za redakčního

[574] Dnes Muzeum umění a designu v Benešově.

[575] ***Listy o fotografii*** (1994–2001), nepravidelné periodikum, spíše sborník vydávaný Institutem tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Vydány byly celkem tři čísla (1994, 1998, 2001), šéfredaktor Vladimír Birgus, odpovědný redaktor dvou posledních čísel Tomáš Pospěch. Po všeobecně koncipovaném prvním čísle bylo téma druhého sborníku zaměřeno na vysoké fotografické školství, třetí se zaměřovalo na dokumentární fotografii.

[576] ***Imago*** (1995–2010), první číslo neslo označení Winter 95/96. Časopis vznikl s cílem artikulovat fotografii východní Evropy, v redakční radě byli zástupci jednotlivých zemí, za Českou republiku Vladimír Birgus a Josef Moucha, šéfredaktorem byl po celou dobu Václav Macek, odpovědným redaktorem od roku 1999 až do zániku časopisu Lucia Lendelová, provdaná Fišerová. Poslední tři čísla co-editoval Martin Kleibl. *Imago* zaniklo dvojčíslem č. 29−30 v roce 2010. Dále viz. článek Josef Moucha, Pokus o zviditelnění: Imago, *Ateliér*, 1996, č. 8, s. 7.

vedení Daniela Šperla přinášel vyrovnaný poměr techniky a testů s profily výrazných autorů a recenzemi výstav.[577]

O fotografii se pravidelně psalo také v už dříve založených výtvarných a kulturních časopisech *Ateliér, Umění a řemesla*, *Tvar*, *Literární noviny*, *Analogon, Tvorba*, *Vokno*, *Výtvarné umění* i v nových periodikách, kde byla fotografie jedním z médií soudobé kultury: *Detail, Revolver Revue*, *Labyrint*, *Prostor*, *Umělec*, *Antagon, Dotyk, Živel, Think* nebo ve slovenském výtvarném časopise *Dart*. Ústav dějin umění Akademie věd ČR a jím vydávaný časopis *Umění* se konvenčně soustředili na staré umění, případně na tradiční formy.

V devadesátých letech ještě považovaly redakce celostátních i některých krajských periodik za samozřejmé mít vlastní kulturní redaktory zaměřené na výtvarné umění. Postupně na stránkách listů *Deník Prostor, Lidová demokracie, MF Dnes, Týden* pravidelně recenzoval výtvarné dění Marek Pokorný, který také založil a vedl časopis pro výtvarné umění *Detail* a velkou pozornost věnoval i fotografii. V deníku *MF Dnes* nebo *Respektu* na fotografické výstavy a publikace pravidelně zaměřoval Josef Chuchma.[578] Jeho psaní charakterizovala výrazná kritičnost a odstup. Petr Volf byl kulturním redaktorem v časopise *Reflex*, ale už na začátku devadesátých let publikoval recenze v *MF Dnes.* Ke konci sledovaného období začal reflektovat dění v oblasti současného umění a fotografie na stránkách *MF Dnes* a později i *Respektu* Jan H. Vitvar. V *Hospodářských novinách* se dění v oblasti fotografie cíleně věnovala Magdalena Váňová-Čechlovská, v *Denním Telegrafu* Aleš Kuneš a později Jolana Havelková.

---

[577] ***Advanced*** (od 1996), v letech 1996–1999 vydáván pod názvem Advanced s podtitulem Obraz & Zvuk Milanem Bínou a vedoucím redaktorem Danielem Šperlem. Od roku 1999 vydává časopis pod názvem FotoVideo společnost Atemi, vedoucí redaktor Rudolf Stáhlich. Svým zaměřením, polovina obsahu fotografická tvorba a dění, polovina věnována technice navazoval na koncepci *Československé fotografie,* respektive *Fotografie magazínu.* Časopis ***Photo life***, vydávaný od roku 1998 Janem Karbusickým a přejmenovaný v roce 2010 na *Československou fotografii*, zveřejňuje výsledky zájmové činnosti svých čtenářů nebo informace o technických novinkách, neusiluje o odbornější přístup, nepublikuje profily autorů ani recenze a stojí tak mimo téma této studie.

[578] Jako příklad charakteristických recenzí Josefa Chuchmy těchto let bych uvedl: Josef Chuchma, Ručím za to, že to bylo. Fotografický deník Bohdana Holomíčka v nakladatelství Torst, *Respekt*, 30. října 1995, č. 44; Josef Chuchma, Vilém Flusser klade tolik otázek, že raději mlčíme, *MF Dnes*, 22. ledna 1997.

Josef Moucha byl v devadesátých letech autorem řady autorských medailonů v *Imagu* nebo v *Revui Fotografie*, kde byl v letech 1990–1995 redaktorem a určitou dobu jej i řídil, recenzí především v *Ateliéru* a *Respektu* a esejů a úvah v *Salonu* (literární příloze *Práva*) a *Iluminaci*. Aleš Kuneš publikoval především na stránkách *Ateliéru*, *Umělce*, Vladimír Birgus v *Ateliéru*, *Revui Fotografie, Fotografii magazínu* a *MF Dnes.* Na stránkách *Ateliéru* publikovali recenze kromě výše jmenovaných také Michal Janata, Martina Pachmanová, Jana Vránová, Václav Podestát a Tomáš Pospěch. Posledně jmenovaný psal recenze pro jeden z prvních internetových časopisů *CZphoto*, redigovaném Pavlem Vančátem, nebo pro kulturní pořady rozhlasové stanice *Vltava*, kde byl redaktorem a také autorem mnoha rozhovorů Karel Oujezdský.

Bezprostředně po listopadových událostech v roce 1989 se snažila řada aktivit vyrovnat mnohaletý dluh a popsat oblasti, které byly v uplynulých letech nuceně marginalizovány. Z dnešního pohledu byla řada těchto projektů poznamenána chvatem a překotným nadšenectvím, v následujících letech však byly dále upřesňovány. V tehdy novém časopise *Respekt* věnovali dubnové číslo v roce 1990 fotografii a u příležitosti 21. výročí vstupu vojsk Varšavské smlouvy na naše území přetiskli výběr z *Invaze* Josefa Koudelky. V roce 1991 připravil emigrant Bob Krčil pro výstavní síň Občanského fóra v Praze výstavu *Česká fotografie v exilu*[579] a v roce 1992 Anna Fárová výstavu *Československá fotografie v exilu*[580] uvedenou v Mánesu. K fotografii se také částečně vztahují důležité sborníky *Zakázané umění I. a II.*[581] nebo později vydaná studie *Alternativní kultura, příběh české společnosti 1945–1989.*[582] V měsíčníku *Československá fotografie*, později přejmenovaném na *Fotografie magazín,* vycházely medailony o exilových nebo do té doby zakázaných autorech a do té doby nepublikovatelných projektech.[583] Sociolog Bohuslav Blažek publikoval

[579] Bob Krčil – Kateřina Klaricová (eds.), *Česká fotografie v exilu: antologie*, katalog, Host, Brno 1990.
[580] *Československá fotografie v exilu (1939–1989).* Výstavní síň Mánes, 25. 2. – 29. 3. 1992, kurátorka Anna Fárová, k výstavě vyšel stejnojmenný rozsáhlý katalog.
[581] Milena Slavická a Marcela Pánková (eds.), *Výtvarné umění*, 1995, č. 3–4 a 1–2, 1996.
[582] Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945–1989*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.
[583] Například Marianna Černá, Soudruh Agresor, *Československá fotografie,* 1990, č. 5, s. 200; -dm-, Fotografický deník Jana Lukase, *Československá fotografie,* 1990, č. 6; -VN-, Vilém Kříž,

bezprostředně v roce 1990 v *Československé fotografii* tři navazující texty *Alternativa I.–III.: Zakázané fotografie, Nezakázatelné fotografie, Podezřelé fotografie*.[584] Esejistickou formou zde postupně píše o svědectví fotografie, která zachycovala realitu, jenž neměla být, a proto musela být umlčena, dále o ambivalentních fotografiích zachycujících nejposvátnější chvíle systému a proto bylo jejich fotografování nezakázatelné i o fotografiích, které nešly přímočaře proti totalitnímu systému, přesto vše dokázaly přesně pojmenovat a zobrazit.

Teoretické reflexi nástupu počítačů a digitálních technologií do světa fotografie si všímal především Bohuslav Blažek[585] nebo Tomáš Fassati[586] a Josef Moucha. Pro svět uvažování o fotografickém obraze ale neměla tato zásadní proměna technologické podstaty fotografie tak radikální důsledky, jak by se to mohlo jevit z prvních reakcí.

Daleko více než v předchozích letech o fotografii píší teoretikové s uměnovědným vzděláním, což přináší řadu metodologických a myšlenkových podnětů, znalost relevantních textů zahraničních autorů, přenášení dobových diskusí z oblastí současného umění, větší pozornost k adjustaci a prezentaci díla i prostorovému řešení výstavy, ale také větší odvahu v názoru danou menší spjatostí se světem fotografů. Jejich neurčitá orientace v dějinách, terminologii i technologické podstatě oboru, současně ale také vede k řadě nedorozumění a přispívá k rozdmýchávání sporu mezi „výtvarnými fotografy“ a „fotografujícími výtvarníky“. To lze doložit celou řadou příkladů neurčitého přebírání zažitých významů některých pojmů, jako například malého nuancování různých modelů užívajících momentní fotografii, kupříkladu nerozlišování mezi reportážní a dokumentární fotografií, z velkoformátové

Československá fotografie, 1990, č. 6; Daniela Mrázková, Běženec Antonín Kratochvíl, *Československá fotografie*, 1990, č. 11, s. 503;

[584] Bohuslav Blažek, Alternativa I., Zakázané fotografie, Alternativa II. Nezakázané fotografie, Alternativa III. Podezřelé fotografie. *Československá fotografie*, 1990, č. 5, 6, 7, s. 207, 259, 289.

[585] Bohuslav Blažek, Fotografie a počítačová grafika: Laicizace média. Fotografie, vizuální forma. Teorie, historie distribuce, pedagogika, *Angelma*, 1990, č. 1.

[586] Tomáš Fassati, Počítač to nevyřeší, in: Fotografie, vizuální forma. Teorie, historie distribuce, pedagogika, *Angelma*, 1990, č. 1 a Tomáš Fassati, Model oborového informačního systému fotografie a současná československá praxe, in: Fotografie, vizuální forma. Teorie, historie distribuce, pedagogika, *Angelma*, 1989, č. 5.

fotografie se postupně stala fotografie velkého formátu, subjektivní dokument se vztáhnul jako ekvivalent k celé oblasti dokumentární fotografie, dokumentární fotografie běžně splývala s dokumentací.

Řada teoretiků, kteří vstupovali do fotografie zvnějšku, zdůrazňovala jeden její aspekt, což jim samozřejmě umožnilo zdůraznit osobitost a snad i přínosnost svého pohledu, avšak četní autoři, kteří jejich názory přebírali a přenášeli na konkrétní fotografickou tvorbu, už nevnímali schematičnost a jednostrannost. Mechanicky tyto modely přenášeli na díla, která vycházela ze zcela odlišného kontextu a vztahovala se k jiným zdrojům.

Do českého prostředí začíná výraznou měrou pronikat konceptuální myšlení s pojetím radikální dematerializace uměleckého díla, v devadesátých letech ale už bývá většinou překonána novým důrazem na vizuální stránku uměleckého díla a jeho prezentaci. Pod vlivem nárůstu reklamy postupně narůstá kritická reflexe obrazu, objevuje se zpochybňování autorství a nejrůznější prvky apropriace. Jedním z raných příkladů byly apropriace vlastních fotografií Lukáše Jasanského a Martina Poláka, když vystavovali fotografie instalací svých vlastních fotografií, ale s apropriacemi v odkazu na tradiční malířství nebo reklamu pracovali už v první polovině devadesátých let Filip Turek nebo Robert Portel. Pro etablování principů apropriace byly přínosné tři recenze od Marka Pokorného, Mileny Slavické a Milana Webera reagující na autorskou výstavu Václava Stratila nazvanou *Společná výstava* v pražské Nové síni v roce 1997.[587] Stratil zde představil svůj méně známý „boštíkovský“ projekt spojující jeho fotografické aktivity s ostatní nefotografickou tvorbou. Pomocí xerokopií rozvinul zcizující gesto Sherrie Levine a v neposlední řadě, jak ostatně naznačuje v názvu své recenze i Marek Pokorný, reagoval na esej Waltera Benjamina *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*.

[587] Marek Pokorný, Stratil ve věku technické reprodukovatelnosti aury, *MF Dnes,* říjen 1997*;* Milena Slavická, Obraz po obraze, *Ateliér*, 1997, č. 23, s. 12 (přetištěno zkráceně in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011, s. 443–445; Milan Weber, Recyklovaná moderna Václava Stratila, *Ateliér*, 1997, č. 26, s. 5.

Ale ještě dříve přináší principy aktualizace do českého umění při práci s fotografickou reprodukcí Robert Portel a Filip Turek, viz. např. Filip Turek, Z dějin umění, *Divus,* 1996, č. 3, s. 13–29, (přetištěno in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011, s. 257–261).

Další podněty pro uvažování o fotografii do českého prostředí devadesátých let přinášely myšlenky anglosaského feminismu, které byly zřejmé v díle řady autorek, i když by se přímému označení svých prací za feministické jistě bránily. Výrazněji se české umělkyně identifikovaly s feministickými teoriemi víceméně až po roce 2000,[588] ale například už v roce 1995 spatřuje Martina Pachmanová u Pavla Baňky feministický přístup, když *„převrací vžitý stereotyp vidění a táže se po vazbě mezi vizuálním vnímáním, fetišismem a voyerismem.“*[589] Jedna z mála explicitně feministicky formulovaných výstav, kde čelnou roli hrálo fotografické médium, se konala v pražské galerii JNJ v roce 1996. Na dnes spíše pozapomenuté výstavě s názvem *Milenci* se nad společným tématem a v médiu fotografie setkaly tři přední protagonistky výtvarné scény devadesátých let Kateřina Vincourová, Veronika Bromová a Markéta Othová. U žádné z těchto umělkyň se neobjevují feministické otázky jako ústřední téma své tvorby, přesto můžeme považovat jak výstavu tak publikovanou recenzi za jeden z raných příkladů rozvádění podnětů feminismu do českého prostoru po roce 1989. Tehdejší stav feministické diskuse ve vztahu k fotografickým dílům realizovaným v médiu fotografie dobře odráží recenze na tuto výstavu od Martiny Pachmanové a Terezy Bruthansové nebo reakce na tvorbu Veroniky Bromové od Mirka Vodrážky.[590]

Především z feministických pozic, tedy tělo „jako médium ženství“ nebo tělo „jako důkaz touhy po citlivosti“, zkoumala motiv těla Štěpánka Müllerová (provdaná Bieleszová) na výstavě *Tělo jako důkaz* v Muzeu umění Olomouc v roce 1998.[591] U zastoupených ženských autorek převažovalo užití média fotografie, které se zde objevuje pospolu s objekty a instalacemi.

[588] Viz. Pavlína Morganová, Od současné současnosti k minulé minulosti, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011, s. 32.
[589] Martina Pachmanová, Fotografie, obrazy, komentáře, in: *Pavel Baňka*, katalog, Pražský dům fotografie, Praha 1995.
[590] Výstava *Milenci* se konala v pražské galerii JNJ od 25. dubna do 5. května 1996. Martina Pachmanová, Láska, tělo a fotografie, *Ateliér*, 1996, č. 13, s. 5; Tereza Bruthansová, Umělkyně poodhalují (svůj) svět milenců, *Ateliér*, 1996, č. 13, s. 5. Mirek Vodrážka, Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií, *Ateliér*, 1998, č. 12, s. 2.
[591] Štěpánka Müllerová, *Tělo jako důkaz*, katalog, Muzeum umění Olomouc, 26. 3. –24. 5. 1998.

Zájem o tělesnost, intimitu a genderové otázky rodu nejpodrobněji tematizoval festival Funkeho Kolín s tématem *Tělo a fotografie* s četnými výstavami, přednáškami a podrobným katalogem.[592] Naproti tomu tradičnější polohu těla jako nositele estetických hodnot i jako objektu pro výtvarné umění reflektovala v závěru desetiletí reprezentativní výstava a katalog *Akt v české fotografii*[593] připravená Vladimírem Birgusem a Janem Mlčochem.

Interpretace aktuální tvorby

> *„V České republice zatím veřejné sbírky umělecké fotografie existují jen v prostředí vlastně cizorodém, to jest zejména v pražském Uměleckoprůmyslovém museu a v brněnské Moravské galerii, kde o ně pečoval vždy jediný odborný pracovník. Historie fotografie je ‚jen' stopadesátiletá, zatímco dějiny umění jsou staré jako naše civilizace - budiž jim tedy přány větší prostory. Ale fotografie nemá pro sebe vlastní prostor ani jediný. Vezmeme-li pro srovnání staré a nové umění, najdeme v rámci struktury celé řady institucí, i těch badatelských, střediska, z nichž se každé dílčím způsobem stará o celek - od Akademie věd České republiky a Národní galerie po různá muzea a jiné ústavy umístěné v nádherných rozsáhlých klášterech a palácích, starých i moderních. V oboru fotografie však stále existuje problém, kde a jak díla a informace soustředit."*
> (Anna Fárová, 1996)[594]

[592] Martina Pachmanová (ed.), *Tělo a fotografie.* 1. ročník bienále festivalu Foto Praha – Kolín, Pražský dům fotografie, Praha 1998. Další viz. recenze Josef Moucha, Duše fotografie – Foto Praha – Kolín, *Ateliér*, 1998, č. 16–17, s. 6 a Pavel Vančát, Festival fotografie v Kolíně, *Ateliér*, 1998, č. 16–17, s. 7.
[593] Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii*, KANT, Praha 2000.
[594] Anna Fárová — Josef Moucha, České muzeum fotografie, *Kritická příloha Revolver Revue*, 1996, č. 4, s. 21.

Sumarizace – V devadesátých letech vychází také několik oborových encyklopedií zaměřených jak na samotnou fotografii, tak obecněji na výtvarné umění. Jejich význam je dalekosáhlý a není omezen jen na několik krátkých let po svém vzniku, současně ale jejich koncepce a výběr autorů tvoří nedílnou součást dobového uvažování a psaní o fotografii.

Na hesláři *Encyklopedie českých a slovenských fotografů* se pracovalo už v osmdesátých letech pro nakladatelství Panorama. Uzavřen byl původně v roce 1988, ale encyklopedii doplněnou o aktualizace se nakonec podařilo vydat až v roce 1993. Rozsáhlá, 451 stránková publikace s více než 600 abecedně řazenými hesly autorů, včetně exulantů a tvůrčích skupin vznikla mimo prostředí zavedených vědeckých institucí, kde bychom očekávali, že se takového úkolu ujmou. Do práce na jednotlivých heslech se zapojilo sedm teoretiků fotografie, Petr Balajka, Vladimír Birgus, Antonín Dufek, Ľudovít Hlaváč, Martin Hruška,[595] Pavel Scheufler a Ladislav Šolc, kteří zpracovali hesla podle dohodnutých proporcí a vymezeného úzu. Heslář byl vytvořen na základě dotazníků, získané informace byly zpracovateli korigovány, u každého ze zastoupených fotografů je uveden přehled samostatných a kolektivních výstav, získaná ocenění, publikační činnost a literatura o autorovi. Vedle jmenných hesel obsahuje encyklopedie také samostatný heslář fotografických skupin a sdružení, souhrnný přehled nejdůležitějších kolektivních výstav české a slovenské fotografie i seznam výběrové bibliografie. Recenzent Petr Volf považoval tuto první u nás vydanou encyklopedii fotografů za knihu, *„…o jejíž lapidární informace, rezignující na osobně zabarvené hodnocení, se lze kdykoliv opřít.“*[596]

Tři roky poté, již po rozdělení Československa, byla vydána *Nová encyklopedie českého výtvarného umění.*[597] Oproti předchozím encyklopedickým projektům byli do nové encyklopedie výtvarných umělců

[595] **Martin Hruška** (7. 12. 1948 –), tři roky studoval ČVUT v Praze, absolvoval obor fotografie na FAMU (1976–1982), vedoucí výstavní síně Fotochema (1982–1991), ze které vytvořil jednu z nejlepších fotografických galerií v Československu, 1985–1987 redaktorem časopisu *Československá fotografie*, 1988–1991 vedoucím redaktorem vydavatelství Pressfoto.
[596] Petr Volf, Všechno, co chcete vědět o fotografech. Vyšla encyklopedie českých a slovenských fotografů, *MF Dnes,* 21. 7. 1993.
[597] Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, I a II, Academia, Praha 1996.

vytvářené z iniciativy uměnovědného ústavu akademie věd začleněni také vybraní fotografové a osloveni externí teoretikové fotografie, aby tyto hesla napsali. Na fotografické části hesláře se podíleli především Petr Balajka, Vladimír Birgus, Bronislava Gabrielová, Antonín Dufek, Josef Moucha, Zdeněk Primus, Pavel Scheufler, k práci na pozdějších dodatcích, které byly připravovány od roku 1999, ale vydány až v roce 2006, se k předchozím autorům přidali také Aleš Kuneš, Tomáš Pospěch, Robert Silverio a Miroslav Vojtěchovský.[598] V nové encyklopedii se ocitají fotografové, většinou zaměření na volnou tvorbu, ale také ti nejvýznamnější u nichž stála v centru zájmu fotografie užitá, po boku ostatních oborů, i když mnoho chybějících nepochybně významných osobností doplnily až dodatky vydané o desetiletí později. V předchozí *Encyklopedii českého výtvarného umění* z roku 1975, připravené uměnovědným pracovištěm akademie věd byli zastoupeni malíři, sochaři, architekti, grafici, umělečtí historikové a teoretikové, fotografické osobnosti zde nenajdeme.[599] Podobně se vyhýbá heslům, která by zmiňovala alespoň nejvýznamnější autory pracující s fotografií, všechny tři postupně aktualizovaná vydání *Nového slovníku československých výtvarných umělců* vydaná ještě za života jeho sestavovatele Prokopa Tomana.[600] Stručná hesla například o Drtikolovi nebo Sudkovi najdeme teprve v dodatcích ke slovníku z roku 1955, ale například nežijící Jaromír Funke ve slovníku chybí.

V samotném závěru zde zpracovávaného období připravili Vladimír Birgus a Pavel Scheufler chronologicky uspořádaný faktografický přehled stošedesátiletého dění v české fotografii, vydaný pod názvem *Fotografie v českých zemích 1839–1999.*[601] Přes důraz na stručnou a věcnou

[598] Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Dodatky, Academia, Praha 2006.
[599] Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1975.
[600] Prokop Toman (1872−1955), se třetím vydáním mu pomáhal jeho syn Prokop Hugo Toman. Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců,* Rudolf Ryšavý, Praha, 1936, respektive TOMAN, 3. rozšířené vydání, Rudolf Ryšavý, Praha 1947–1950 a Prokop Toman – Prokop Hugo Toman, *Dodatky ke slovníku československých výtvarných umělců,* SNKLHU, Praha 1955.
[601] Vladimír Birgus − Pavel Scheufler*, Fotografie v českých zemích 1839−1999*, Grada Publishing a KANT, Praha 1999. Už dříve publikoval Vladimír Birgus chronologie české fotografie v *Revue Fotografie* (1990), jako skripta FAMU *Vývoj československé fotografie v datech 1945−1989* (1990) nebo v publikacích *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let* a

faktografičnost jsou některé faktografie doplněny osobním hodnocením událostí. Vedle chronologie rozčleněné rokem 1918 do dvou celků podle profesního zájmu obou autorů jsou do publikace začleněny také kapitoly *Zásady ukládání fotografických sbírek*, *Principy konzervace fotografií* a *Digitální rekonstrukce historických fotografií*. Na závěr je kniha doplněna o terminologický slovník, jmenný rejstřík a výběrovou literaturu k dějinám české fotografie. Koncepce chronologií úzce odkazuje na první část knihy Rudolfa Skopce *Sto let fotografie* (1939). Charakteristiku publikace z recenze Aleše Kuneše bychom mohli považovat téměř za charakterizaci metody obou autorů: *„Oběma autorům nelze upřít maximální snahu po objektivnosti bez preferencí okruhů svých konkrétně směrovaných zájmů. Jejich pozornost se nesoustřeďuje pouze do hlavního města a velkých center, ale proporčně zcela vyváženě postihuje i situaci v regionech. Kromě známých osobností znovuobjevují fotografy zapomenuté. Na jedné straně si všímají událostí, jež měly z dobového hlediska svůj nesporný význam, ale časem se vytratily z našeho povědomí, a naproti tomu akcentují události jiné, které dobově nenalezly téměř žádný ohlas, ale jejich význam byl dalším vývojem potvrzen.“*[602] Zvolená koncepce faktografického přehledu oborového dění může být považována z pohledu dnešní metodologie dějin umění za hlavní nedostatek práce a obráceně: Přes možné výtky o absenci analýzy a zasazení do obecnějšího rámce uměnovědného diskurzu, byla pečlivým chronologickým vršením faktografie poskytnuta základní příručka, která při neexistenci souhrnně zpracovaných oborových dějin alespoň načas srovnala tento handicap a pro další léta se stala cennou oporou pro další bádání.

Zvláštní postavení má v kontextu encyklopedií vydaných v devadesátých letech rozsáhlý projekt autorů kolem ostravské galerie Chagall.[603] Mimo zázemí jakékoliv odborné instituce, s nepochybně velkým entusiasmem připravili a postupně mezi léty 1997 až 2010 vydali dvacetisvazkový *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců.* Název této

---

Česká fotografie 90. let. Později byla chronologie využita v publikaci Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2010.

[602] Aleš Kuneš, Fotografie v českých zemích 1839−1999, *Ateliér*, 2000, č. 21, s. 7.

[603] Kolektiv autorů, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*, Výtvarné centrum Chagall, Ostrava 1998−2010. Zatímco první svazek A−Č nese vymezení léty 1950−1997, prostřední svazky byly zpracovány až do roku 2003, poslední svazek má vročení 1950−2010.

„praktické studijní příručky pro návštěvníky galerií“, jak svůj počin charakterizuje redakce v úvodu prvního svazku, není zcela přesný. Vedle autorů, jejichž dílo bychom s určitou mírou nepřesnosti mohli označit jako „volné umění“, heslář zahrnuje také představitele užitého umění, restaurátory, historiky umění i výtvarné publicisty a tedy i fotografy, kteří toto médium používají nejrůznějším způsobem. Informace byly získány formou dotazníku od samotných autorů a následně doplněny nebo redigovány členy redakce, kteří, jak je uváděno v úvodní poznámce, se cíleně snažili vyhnout hodnotícím kritériím. Publikovaná hesla jsou ovlivněna redakční sehnatelností informace i její ověřitelností, a tedy zatímco výhodou slovníku je šíře záběru, současně je nutno podotknout, že jednotlivá hesla jsou poznamenána neúplností dat i jejich chybovostí.

Výstavy/texty – V demokratických devadesátých letech se výrazně proměňovala koncepce fotografických výstav a stále autonomnějšího statusu nabývala role kurátora.[604] Zatímco od šedesátých let se s kurátorsky koncipovanými výstavami setkáváme výjimečně, v oblasti fotografie především u Anny Fárové a teprve v osmdesátých letech u Antonína Dufka a několika dalších, v devadesátých letech se salónně koncipované výstavy nebo sestavené komisí postupně vytrácejí nebo jsou odsouvány na okraj zájmu.

Nejvýraznějším příkladem koncepce salónové výstavy rovnostářsky přibližující činnost členů profesního sdružení byla rozsáhlá salónní výstava *Česká fotografie 1989–1994* uspořádaná v roce 1994 v pražské výstavní síni Mánes. Název zde může být zavádějící, nejednalo se o snahu představit hlavní přístupy a nejvýznamnější osobnosti soudobé české fotografie, ale uspořádat přehledovou výstavu členů Asociace fotografů České republiky u příležitosti osamostatnění tohoto sdružení. Výstavu doprovázel katalog s abecedním řazením vystavujících zastoupených jednou fotografií a sjednocenými stručnými biografickými údaji, a text Zdeňka Kirschnera, který se zhostil nelehké úlohy v krátkém úvodu charakterizovat různorodé přístupy a činnost

[604] Status kurátora byl v jednotlivých institucích v 90. letech nejednoznačný a někde tato neurčitost přetrvává dodnes. Slovo kurátor se zde objevuje paralelně s výrazy komisař výstavy, libretista výstavy nebo autor výstavy, přičemž jednotlivým termínům jsou v různých institucích přisuzovány odlišné profesní povinnosti.

jednotlivých autorů. V širokém záběru mohla výstava jen těžko přiblížit činnost sto dvaceti autorů, které spojuje jedno médium a profesní sdružení, kteří se však výrazně liší vztahováním se k médiu fotografie, myšlenkovým zázemím i datem vzniku snímků. Na tuto soubornou výstavu členů a přizvaných hostů Asociace fotografů navázaly žánrově vymezené výstavy, které mapovaly dílčí zájmové oblasti svých členů, jako byla Reklama, Portrét, Zátiší, Dokument. Médium fotografie je ale natolik široké, že ani toto zúžení svým členům neposkytovalo hlubší koncepci a názorovou spřízněnost a řada autorů snadno obeslala všechny přístupy.

Podobně široce zaměřena byla i jiná výstava fotografie v Mánesu, tentokrát kurátorsky koncipovaná Annou Fárovou. V expozici *Československá fotografie v exilu (1939–1989)*, navazující na už zmíněnou Krčilovu výstavu *Česká fotografie v exilu* (1990), se pokusila v prvé řadě exponenciálně co do největší šíře i značném časovém úseku vyhledat co největší počet českých autorů rozesetých po světě a zaplnit tím mezery v české historiografii fotografie vytvořené předchozí politickou situací.[605] S ohledem na tuto snahu je stejnojmenný katalog abecedně řazeným souhrnem se stručnými biografickými údaji získanými dotazníkovou formou a tedy vyplněný podle pečlivosti a libovůle dotazovaných. Úvodní texty psané Pavlem Tigridem a Annou Fárovou hovoří spíše o etickém a pocitovém rozměru exilu, ale jak naznačuje v úvodu Anna Fárová, je v neposlední řadě výstava zajímavým průřezem tendencemi současné světové fotografie posledních padesáti let, od rozvíjení konstruktivistických a imaginativních tendencí až po instalace a konceptuální dematerializace uměleckého díla.

Z koncepce takových výstav se vymykají kurátorsky koncipované přehlídky, které usilují o normotvornou výpověď o kondici české fotografie v dané době. Za nejzávažnější snahu široce zmapovat dobové tendence ve fotografické tvorbě můžeme považovat výstavu a k ní vydanou knihu Vladimíra Birguse a Miroslava Vojtěchovského *Česká fotografie 90. let*.[606] Po vstupní

[605] *Československá fotografie v exilu (1939–1989)*, Výstavní síň Mánes, 25. 2. – 29. 3. 1992. Anna Fárová (ed.), *Československá fotografie v exilu (1939–1989)*, Asociace fotografů, Praha 1992.

[606] Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Česká fotografie 90. let*, KANT, Praha 1998. Tento výstavní projekt měl dlouho genezi. Na jeho počátku stála výstava mapující současnou českou fotografii připravená pro mezinárodní fotografický festival ve Skotsku Fotofeis v roce 1993. Po

úvaze Miroslava Vojtěchovského je velký prostor věnován faktografické chronologii české fotografie devadesátých let. Jádro tvoří faktograficky hutný, ale současně i hodnotící Vladimíra Birguse, kde vyzdvihuje českou fotografii minulých desetiletí a zdůrazňuje pozdní seznamování ve světě. Pokud se dá v této studii u Vladimíra Birguse mluvit o uměleckohistorické metodě, mohli bychom ji definovat jako novopositivismus. Důležitý je pro něj chronologický princip, systematičnost, obsáhnutí všech faktograficky relevantních skutečností, tendencí a jejich představitelů a představit je na pozadí společenského kontextu.

Výstava, jejíž kurátoři se rozhodli v názorově značně rozrůzněném spektru přístupů a při pečlivě hloubených zákopech mezi „výtvarnými fotografy“ a „fotografujícími výtvarníky“ pro značně široké chápání české fotografie a vytvořit pomyslně objektivizující pohled na aktuální fotografické dění, vyústila nutně v mnohé nepochopení. Potíže se snahou o reflexi stěžejních dobových tendencí přibližuje Kuneš v úvodu své recenze výstavy *Česká fotografie 90. let*: *„Tvůrčí práce kurátora (tedy odborníka, který pro výstavu vybírá autory a jejich díla, jimiž pak buduje architekturu celé stavby) je v mnoha aspektech nezáviděníhodná a možná Iabilita výsledku se jen zvyšuje využitím materiálů doposud málo známých, časem dosud neprověřených. Divák se svým subjektivním názorem zpravidla dožaduje „objektivnosti“, která ve skutečnosti může být vždy jen určitým „modelem“. Činnost kurátora lze přirovnat mimo jiné také k tvorbě fotografa. Stejně jako on si vybírá určitý úhel pohledu, vhodný výřez záběru, osvětlení či zastínění. Pro fotografa je výsledkem snímek, potlačující mnoho nepodstatného, aby hotový obraz přinášel předpokládané sdělení. Jinak lze práci kurátora posuzovat jako činnost*

předvedení v Londýně, Lisabonu a dalších portugalských a španělských městech, Ostravě a Opavě byla inovována o některé další autory a představena od 22. října do 15. prosince 1996 pod názvem *Jistoty a hledání – česká fotografie 90. let* v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu. K této výstavě byl také vydání rozsáhlý katalog (Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let,* KANT, Praha 1996). Následně byla reprizována v Domě umění v Brně (28. 1. – 23. 2. 1997), v GVU v Karlových Varech a ve stejném roce na festivalu Měsíc fotografie v Bratislavě. Po další úpravě byla pod názvem *Česká fotografie 90. let* spolu s dvojjazyčnou česko-anglickou publikací představena v Chicago Cultural Center (20. 2. – 18. 4. 1999) a mnohokrát reprízována.

režiséra, který také do své inscenace nemůže obsadit všechny dobré herce, ale vybírá si jen ty, které potřebuje právě pro svůj projekt."[607]

Pokud přistoupíme na často postulovanou dichotomii „fotografů" a umělců pracujících s fotografií, tato výstava byla svou koncepcí, zacílením i instalací řazena mezi „fotografické". Kurátoři výstavy ve své koncepci uvažovali o širokém vyváženém zacílení na všechny zásadní názorové proudy užívající fotografii jako umění, tak jak vykrystalizovaly v devadesátých letech. Výstava široce představila různé polohy černobílé dokumentární fotografie (Bárta, Cudlín, Hanke, Holomíček, Kolář, Koudelka, Kratochvíl, Kučera, Němec, Podestát, Štreit), kde jednoznačně převažovali autoři, kteří na scénu dominantně nastoupili už v předchozích desetiletích, „fotografující výtvarníky" (Bromová, David, Jasanský/Polák, ale i koncepčně blízký Kuneš), postmoderní reminiscence na tradici vizuálního zobrazování (Ivan Pinkava, Robert Silverio), rozvíjení nebo přepodstatňování tradičního aktu (Michaela Brachtlová, Zdeněk Lhoták, Michal Macků, Pavel Mára, Tono Stano) až po rozvíjení modelu inscenované fotografie z předchozích let (Jan Pohribný, Rudo Prekop, Jan Saudek, Miro Švolík). Zatímco předchozí výstava *Jistoty a hledání – česká fotografie 90. let* už v názvu naznačovala koncepci, kdy jsou vedle sebe kladeni ověření autoři, kteří nastoupili na scénu dříve, vedle autorů, kteří zaujali teprve v letech devadesátých, pozdější varianta výstavy *Česká fotografie 90. let* se přesunula směrem k jistotám, tedy k autorům, kteří svůj model tvorby formovali o jedno, dvě i tři desetiletí dříve a v devadesátých letech je dále rozvíjeli. Výstavu můžeme spolu s pozdějšími expozicemi *Česká fotografie 80. a 90. let 20. století* (Muzeum umění Olomouc, 2002) a *Mutující médium/Fotografie v českém umění 1990–2010* (Galerie Rudolfinum, 2010) považovat za jednu z nejvýznamnějších snah komplexně reflektovat českou fotografickou tvorbu devadesátých let a vymezit nejvýznamnější tendence a formující osobnosti tohoto období.

[607] Aleš Kuneš, Česká fotografie devadesátých let na Pražském hradě, *Denní Telegraf,* 28. 11. 1996, s. 10.

Reflexe teorie fotografie

> *„Nejlepším způsobem recepce Viléma Flussera je přeměna jeho příliš apodiktických významových gest v otázky. Étos jeho výzvy k dešifrování technických obrazů a aparátů (technických, ekonomických, administrativně-politických), které jsou za nimi, zaznívá varovně vědoucím tónem. Tím spíše, že tato tónina zaznívá z kulturní spleti někdejší multikulturní, multietnické Prahy, kterou Flusser kdysi opustil, aby uprchl před stále se nebezpečněji ovíjejícím aparátem na konečná řešení. To, že se k nám Flusser opět vrací, je snad známkou toho, že vítězství zcizujících sil totalitních aparátů bylo jen dočasné.“*
> (Michal Janata, 1997)[608]

Postmoderní pluralita, často popisovaná ztráta velkých příběhů, ale především otevření hranic a dohánění kontaktů se světem se projevily v reflexi fotografie těchto let v abdikaci na vlastní systémy a přebírání dominujících myšlenkových konstruktů od zahraničních autorů. Oslabila se tím také kontinuita s českým prostředím a znalost myšlenkového zázemí formulovaného v předchozích desetiletích. České oborové prostředí se muselo vyrovnat s množstvím nových podnětů i terminologie. Dvě „fotografické“ eseje Waltera Benjamina, knihy *O fotografii* Susan Sontag a *Světlá komora* Rolanda Barthese, ale také část teorie komunikace Viléma Flussera věnovaná fotografii, se staly v devadesátých letech zásadními texty, jejichž prostřednictvím byla v českém prostředí reflektována fotografická tvorba. Postupně, tak jak byly překlady uváděny v českém prostředí, se české psaní o fotografii obohacuje o myšlenky i terminologický aparát těchto autorů. V mnoha dobových recenzích, teoretických textech a explikacích najdeme četné citace, odvolávky a na tyto práce. Jejich čeští autoři se snaží obecné úvahy o fotografii jako záznamu nebo o fotografii jako paměti, často sentimentálním obsahu rodinných alb, převést a rozpracovat jako nástroj pro analýzu současné fotografické tvorby. Teprve

[608] Michal Janata, Vilém Flusser aneb jak dešifrovat technické obrazy, *Ateliér,* 1997, č. 7, s. 7. Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010.

od nultých let nového století je český diskurz o fotografii obohacován o myšlení dalších, převážně anglosaských nebo frankofonních autorů. Přestože zde byly mnohdy přeloženy a publikovány už dříve, více známy se staly až s novým zveřejněním.

Zajímavý příklad rozvíjení úvah Rolanda Barthese a Susan Sontag o roli fotografie v současném světě a vtahování těchto teorií do společenské diskuse přináší Martina Pachmanová v textu pro *Literární noviny*, když si všímá rasistických výroků, které se objevují v české společnosti i práci editorů v *Lidových novinách*, kteří mimoděk pomáhají šířit stejné rasové stereotypy. [609]

Reflexe postmoderního uvažování ve fotografii – Zatím co v architektuře nebo v souvislosti s malířstvím byl pojem postmoderny uplatňován už od začátku osmdesátých let, v souvislosti s fotografií najdeme v osmdesátých letech o postmoderně jen několik nesmělých zmínek. Výrazněji byla používána v souvislosti s fotografií až od začátku devadesátých let, kdy už v architektuře a malířství tyto diskuse doznívaly nebo byly překračovány. Ovšem postmoderní přístupy můžeme v tvorbě rozeznávat už od první poloviny osmdesátých let v inscenované fotografii, spjaté především se slovenskou novou vlnou, v intermediální tvorbě, ale v případě ojedinělých projevů byly prvky postmoderny spatřovány už i daleko dříve v díle Josefa Sudka, Jana Saudka nebo Jana Svobody.

Před rokem 1989 se pojem postmoderna v souvislosti s fotografií objevuje jen sporadicky, například v textu Anny Fárové k výstavě *Hra na čtvrtého* (1986) nebo opakovaně u Bořka Sousedíka v roce 1989 v rekapitulaci stopadesátiletého vývoje fotografie *Od věcnosti k pěknému*, v souvislosti s návratem kategorie „krásy“ do umění a v referátu *Vyústění moderní fotografie*[610]. Bořek Sousedík zde postmoderní fotografii datuje od konce šedesátých let, postmodernu chápe jako období navazující na modernost, která se vyčerpala, jako další prohlubování individualizace objektivity

[609] Martina Pachmanová, Médium a rasismus, *Literární noviny*, 1996, č. 40, s. 14.
[610] Bořek Sousedík, *Od věcnosti k pěknému*. Interpretace 150letého vývoje fotografie, (strojopis, březen 1989), psáno pro katalog výstavy ke 150. výročí objevu fotografie. Výstava se uskutečnila ve Slezském museu v roce 1989, ale text byl odmítnut; Bořek Sousedík, Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu, *Angelma*, 1989, č. 1; Bořek Sousedík, Vyústění moderní fotografie, *Angelma,* 1989, č. 2.

fotografického obrazu *„…. – až k mezi, kdy je jeho „objektivita“ shledána omylem bránícím dalšímu rozvoji nyní již nikoliv napodobivého, ale kreativního prostředku. Fotografie se osvobozuje od závislosti na „vizualitě bez hranic“, „spoutává se“ opět rámem a objevuje se fotografie niterného výrazu. Osobnost tvůrce se již nedává svázat a omezit „objektivitou“ vizuality, ale iluze objektivity je užito jako aspektu tvorby specifických obrazů.“* U Bořka Sousedíka se postmoderní fotografie prolíná s jeho vlastními autorskými východisky, vymezující se vůči převažujícímu iluzornímu vnímání fotografie jako otisku reality, tedy jako jejího indexu, kde je přímý vztah k referentu: *„Fotografie* (v postmoderně) *nabývá nových přirozenějších hodnot ve společenském dění. Není již zprávou, ale uměním, a to nikoliv proklamovaným a předstíraným, jak tomu bylo často doposud, ale je jím prostě proto, že již nemusí řešit problém vztahu k objektivní pravdivosti.“*[611]

V popularizují publikaci *Cesty československé fotografie* chybí o postmoderně zmínka i v souvislosti s autory, se kterými byla spojována nejvíce, jako je Jan Saudek nebo příslušníci slovenské nové vlny, a v odborněji koncipovaném katalogu *Co je fotografie* není tento termín použit ani v charakteristikách situace v českém nebo světovém fotografickém dění osmdesátých let.

O postmoderně v souvislosti s českým uměním psali u nás nejvíce, a to už od začátku osmdesátých let, manželé Jana a Jiří Ševčíkovi.[612] Jejich pojetí postmoderny se tolik nesoustředilo na návrat tradičních hodnot, ale chápalo ji jako prostor mezi první a druhou modernou.[613] Zdůrazňovali vyprázdněnou simulaci, později se „konceptualizuje“ a „chladne“. Postmodernu pojímají

[611] Bořek Sousedík, *Od věcnosti k pěknému.* Interpretace 150letého vývoje fotografie, strojopis, březen 1989.

[612] Nejčastěji jsou zmiňovány tyto studie: Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Modernismus, postmodernismus, manýrismus, *Architektura ČSR,* 1981, č. 3, s. 135−139; Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí, *Umění a řemesla*, 1983, č. 2, s. 44−50 a 67−68; Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Postmodernismus a my I. Nabídka postmodernismu v krizi soudobé světové architektury, *Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 20−22 a Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Postmodernismus a my II. Situace doma – pokus o typologii, *Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 61−66 a 74−75; Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Loučení s modernismem. Čtyři úvahy o nové malbě, Sborník památce Jiřího Padrty, 1985, s. 21−29 (samizdat). Všechny přetištěny in: Terezie Nekvindová (ed.), *Jana Ševčíková – Jiří Ševčík: Texty,* Tranzit.cz a VVP AVU, Praha 2010.

[613] (Pojem Václava Bělohradského).

v důrazu na nestabilitu dějů, konverzaci mezi množstvím jazyků, příběhem postmoderny je cesta mezi znaky, v různých prostorech a v různých časech. Pro jakékoli významy existují pouze „přechodná umístění", kde dochází k jejich demystifikaci.

Pravděpodobně nejdůsledněji se sledování paralel mezi postmodernou a fotografií ujal tehdejší vedoucí oddělení užité grafiky a fotografie Josef Kroutvor. Oproti manželům Ševčíkovým a jejich důrazu na vyprázdněnou simulaci chápe postmodernu „tradicionalisticky" jako návrat tradičních hodnot a revizi moderny a tedy spíše v klasickém pojetí postmoderny zdůrazňujícím „hravost" a „eklektismus". Takové pojetí se také dalo mnohem lépe vztáhnout na intermediální a inscenované projevy československé fotografie osmdesátých let, kdežto postmoderní pojetí manželů Ševčíkových bylo bližší postkonceptuálním přístupům. Vedle obecně zaměřeného textu *Cesta k postmodernímu umění*[614] (1984), je autorem také dvou krátkých příspěvků formulovaných u příležitosti připravované výstavy, kde se dotknul vztahu postmoderny a fotografie. Poznámky k jím připravené výstavě *Cesty k postmoderně* (Uměleckoprůmyslové museum, Praha, duben – srpen 1990) publikoval na stránkách *Československé fotografie*. Výstava byla jednou prvních přehlídek, která vedle sebe postavila fotografie vedle dalších oborů. Pojem postmoderny bylo potřeba přenést do širší společnosti a Kroutvorův text je stejně tak osvětový jako reflexivní. Ohlíží se za některými postmoderními projevy v československé fotografii osmdesátých let, především se zde pokusil zařadit inscenovanou fotografii Slovenské nové vlny a s ní spřízněných autorů do kontextu postmoderního uvažování osmdesátých let[615].

Postmodernu chápe jako revizi modernosti, *„dospělé dítě moderního umění"*: *„Těžko rozlišovat, co je volná tvorba a co dekorace, co je vážné dílo a co jen hra. Postmoderní kultura odmítá hierarchii umění a rozvíjí svá témata na otevřené horizontále, aniž by absolutizovala."* Četní autoři osmdesátých let se podle Kroutvora prohřešují na zásadách moderní fotografie, jak je

[614] Josef Kroutvor, *Cesta k postmodernímu umění.* Předmluva k připravované knize (1984), *Sborník památce Alberta Kutala*, samizdat, přetištěno in: *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. 10.
[615] Podobné pojetí tradicionalistické postmoderny se objevuje i v dalším Kroutvorově textu o fotografii – Josef Kroutvor, *Ivan Pinkava – Dynastie,* ERM, Praha 1993.

formulovala fotografická avantgarda dvacátých a třicátých let, popírají iluze čisté, nestylizované, „fotogenické“ fotografie jako fotograficky objevené skutečnosti. Používají prostředky blízké spíše piktorialismu. *„Fotografové opustili názor, že čistá fotografie představuje ideální fotografický výraz a navrací se až kamsi k piktorialismu a malířským úpravám.“*[616]

Když píše, *„postmoderna je lehce frivolní a blaseovaná, každopádně múzická, hravá, zábavná až ironická. Pokud vyznává nějakou filozofii, pak to rozhodně není existenciální přemítání, ale hédonismus konce 20. století….“,*[617] jakoby Josef Kroutvor charakterizoval slovenskou novou vlnu. Ostatně, jako příklady uvádí autory řazené nebo pohybující se v blízkosti tohoto generačního vystoupení (Peter Župník, Ivan Pinkava, Robert Portel, Rudo Prekop, Gabina Fárová, Tono Stano, Vasil Stanko, Šimon Caban), rozšířené o skupinu Bratrstvo. Všímá si také neobyčejné exploatace zobrazování mužského těla u tohoto okruhu autorů: *„Mužský akt či portrét není tak banální a lépe asi symbolizuje některé vlastnosti postmoderního světa včetně moci a násilí“.*[618]

Za výrazný příklad tradicionalistického pojetí postmoderny, včetně citací, idealismu, revize moderny a odmítání individualismu, musíme v českém prostředí považovat text manifestu skupiny Bratrstvo. Programově anonymní Bratrstvo, paralelně aktivní jak v literatuře, hudbě a malbě, tak i ve fotografii, se přihlásilo k pozici umělce blízké prerafaelitům nebo středověké huti. Podobně jako hnutí *Neue Slowenische Kunst* (*Irwin*, *Laibach*), které přináší na konci osmdesátých let ambivalentní postmoderní pohrávání si s postuláty národního socialismu, se členové Bratrstva hlásí k proklamacím socialistického realismu padesátých let. Už v roce 1988 začínají fotografující členové této skupiny – Martin Findejs, Václav Jirásek, Petr Krejzek, Roman Muselík a Zdeněk Sokol – ve svých reflexích socialistického realismu s barevnou inscenovanou fotografií, později velkoformátovým aparátem pořizují černobílé inscenované fotografie plné záměrného tradicionalismu. Martin Findejs přinesl do Bratrstva prvky moravského katolicismu, paralelně se objevuje také inspirace dekadencí

[616] Josef Kroutvor, Cesty k postmoderně a cesta z ní (1990), publikováno in: Zdeno Kolesár – Ľuba Mrenicová (eds.), *Postmoderna…a čo ďalej?* VŠVU, Bratislava 1996, s. 5.
[617] Josef Kroutvor, Postmoderna a fotografie, *Československá fotografie*, 1990, č. 8, s. 344–345.
[618] Ibidem, s. 345.

a secesí, manýrismem a barokem. Jedině Václav Jirásek navázal po ukončení aktivit skupiny v roce 1994 na programový tradicionalismus a v autorské tvorbě rozvíjí postmoderně blízký zájem o tvůrčí polohy obecně vnímané jako méněcenné a s ohledem na fotografii literárně zatížené a pokleslé, respektive snahu o maximální postmoderní „pozitivní estetizaci" rozostřené hranice kýče. V písemné verzi manifestu z prvního sjezdu skupiny 22. prosince 1989 se objevují formulace jako:

„Bratrstvo je vyšší formou mystického kolektivismu. Bratrstvo není jen výrazem skupinové umělecké spolupráce, ale i projevem společné ideje, filosofického východiska a duchovní podstaty.

Bratrstvo je ve své touze po absolutním krásnu a dokonalosti vpravdě utopické.

Bratrstvo nezdůrazňuje prvek avantgardnosti a naopak navazuje na konzervativní elementy tvůrčího myšlení. Bratrstvo zrodila vysoce kulturní a kultivovaná Evropa, proto si je vědomo nacionálního autostereotypu a evropského zakotvení.

Bratrstvo záměrně mísí relativně protikladné prvky (např. dialektiku s mýtem, transcendentno s materialismem, pověru a vnuknutí s racionálnem). Bratrstvo spatřuje ve středu svého zájmu problematiku archetypu, který chápe jako trvalý fenomén kulturně-duchovního povědomí. Vytváří si nový pojem archetypálního umění staré citlivosti. Bratrstvo čerpá ve své tvorbě z uměleckých konfigurací nebo jednotlivých stránek minulého umění — gotiky, manýrismu 16. století, baroka, klasicismu, romantismu, prerafaelismu, realismu, symbolismu, secese, dekadence a jiných.

Bratrstvo svébytně naplňuje obecné rysy současnosti, tzn. syntetismus, eklekticismus, historismus spojený s využitím medií moderní pop-kultury. Tímto dospívá k manýristické jednotě v rozmanitosti (unitas multiplex), která odpovídá duchovní atmosféře spirálovitě vyššího typu „fin de siècle".[619]

V pozdním příchodu postmoderní reflexe do prostředí české fotografie se už o postmoderních postulátech a o jejich chápání nediskutuje, jsou

[619] *Manifest skupiny Bratrstvo*, 22. 12. 1989, archiv Pavla Jiráska. Text manifestu přetištěn také k článku Ivan Pinkava, Paprsek smíření do srdcí vchází aneb Bratrstvo, *Československá fotografie*, 1992, č. 7, s. 15–16, 33. První rozsáhlý text o této skupině publikoval Petr Balajka, viz. P. B., Bratrstvo, *Československá* fotografie, 1990, č. 6, s. 267–272.

přeneseny ze zahraničního kontextu a pevně dané. V textech publikovaných v průběhu devadesátých let je postmoderna v nejrůznějších přívlastcích uváděna často, aniž by však autoři blíže formulovali základní postuláty, co postmodernou ve fotografii myslí.[620]

Flusserovské reminiscence – Pražský rodák s židovskými kořeny Vilém Flusser (1920−1991) žil v Československu až do obsazení státu německou armádou. Později pobýval v Londýně, Sao Paulu, Itálii a jižní Francii. V listopadu 1991 přijel do Prahy přednést přednášku v Goethe institutu a druhý den zahynul při autonehodě. Pro české psaní o fotografii se jeho myšlenky dostávají do širšího povědomí o dva roky později, poté, co mu zde nakladatelství Hynek vydalo knihu *Za filozofii fotografie*.[621] Zatímco ta je koncentrovanou sumou Flusserových úvah o technickém obraze, pozdější soubor textů *Moc obrazů,* vydaný ve *Výtvarném umění*, rozvíjí další možné přístupy a tvoří komentář k předchozí publikaci[622] nebo jak píše Josef Chuchma v recenzi flusserovského dvojčísla *Výtvarného umění „svazek Za filosofii fotografie je nesnadno stravitelným koncentrátem, kdežto Výtvarné umění poskytuje náležitou informační oblohu o myslitelově osobnosti. A naopak: kdo už zná dřívější svazek, nedozví se z nynější revue nic zásadně nového.“*[623]

Jiným, kdo recenzoval dvojčíslo *Výtvarného umění* nazvané *Moc obrazu*, byl Michal Janata.[624] Postupně přechází od recenze ke stručnému

[620] Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Česká fotografie 90. let,* KANT, Praha 1998.
[621] Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie,* Hynek, Praha 1994 nebo Fra, Praha 2013.
[622] Vilém Flusser, *Moc obrazu*, Výtvarné umění, 1996, č. 3−4. Samostatné texty o fotografii, technických obrazech nebo technoimaginaci byly vydány i v některých dalších časopisech: V. F., Změna paradigmatu. *Prostor*, 1992, č. 19, s. 97−102; V. F., Změna paradigmat, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 70−75; V. F., Jak luštit fotografie, *Výtvarné umění,* 1993, č. 1, s. 75−79; V. F., Nezhotovíš sobě obrazu, *Lettre Internationale*, 1993/94, s. 67−68; V. F., Budoucnost písma, *Výtvarné umění, 1993, č. 5−6, s. 104−106.* Kromě toho jsou českému čtenáři k dispozici další Flusserova přeložená díla: V. F., *Příběh ďábla*, GemaArt/OSVU, Praha 1997 a V. F., *Bezedno*, Hynek, Praha 1998 a nový výbor Flusserových esejí V. F*., Do universa technických obrazů,* Praha, 2001.
[623] Josef Chuchma, Vilém Flusser klade tolik otázek, že raději mlčíme, *MF Dnes*, 22. ledna 1997.
[624] Michal Janata, Vilém Flusser aneb jak dešifrovat technické obrazy. *Ateliér,* 1997, č. 7, s. 7. Michal Janata se Flusserovým dílem zabýval několikrát, jeho myšlenky pak dále rozvádí ve studii Michal Janata, Proti přemoci aparátů, in: *Sborník prací Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně*, 1997.

výkladu Flusserova díla, snaží se s některými názory polemizovat, vytýká mu jako příliš lineární a textolatrické vytváření vývojové řady od obrazů přes lineární písmu až k technickým obrazům i někdy příliš ostrá a nezpochybnitelně se tvářící tvrzení. Na Flusserovi vysoce hodnotí schopnost *„podat jinak těžce popsatelné jevy v didakticky přehledných liniích“*. Vedle Michala Janaty reagoval v českém prostředí nejdůsledněji na Flusserovy myšlenky Josef Moucha na stránkách *Ateliéru*, *Iluminace* i v knize *Zážitek arény.*[625] Zde polemizuje myšlenky o fotografii a teorii sdělování André Bazina, Rolanda Barthese, Siegfrieda Kracauera, Jána Šmoka nebo Viléma Flussera.

Publikované překlady Viléma Flussera měly v českém prostředí výrazný vliv na uvažování o fotografii a podnítily zájem o médium fotografie jako výrazový prostředek umění u historiků umění nebo teoretiků médií, kteří se jinak fotografickou scénou nezabývali nebo do ní vstupovali jen dílčími aktivitami. Pravidelné odvolávky na Viléma Flussera můžeme dobře sledovat například v úvodních textech Martiny Pachmanové k výstavám Pavla Baňky *Fotografie, obrazy, komentáře* s četným užitím výrazů technický obraz nebo idolatrie a *Všechno a nic*.[626]

Zásadní Flusserovy příspěvky, kde hovoří o fotografii, se snaží demaskovat technické obrazy. Upozorňují na to, že fotografický obraz se tváří jako přímý otisk reality, ale ve skutečnosti jej podstatně ovlivňuje konstrukce aparátu. Flusserovy úvahy o fotografii se ale víceméně nikdy nezabývaly tímto médiem jako výrazovým prostředkem v umění. Fotografie je mu vhodným případem aparátu, prvním technickým obrazem a současně také je z technických obrazů relativně nejsnáze dešifrovatelná. Proto hraje kritika fotografie u Flussera tak důležitou roli. Výjimečným textem, který jako jeden z mála naznačuje uplatnění Flusserových myšlenek i specifické terminologie v úvahách o fotografii jako médiu umění, je krátký text *Hledisko*[627] z roku

[625] Josef Moucha, *Zážitek arény*, FOTOFO, Bratislava 2004. Josef Moucha. Další texty, kde se aspoň z části dotýká myšlenek Viléma Flussera, jsou viz. Josef Moucha, Zážitek arény, *Iluminace*, 1997, č. 3, s. 73–87. Josef Moucha, Od zvěčňování k výrazu a zase zpět, *Ateliér* 1997, č. 12, s. 2.

[626] Martina Pachmanová, Fotografie, obrazy, komentáře, in: *Pavel Baňka*, katalog, Pražský dům fotografie, Praha 1995 a Martina Pachmanová, *Pavel Baňka. Všechno a nic*, katalog, Praha 1998; k výstavě Pavla Baňky v Nejvyšším purkrabství Pražského hradu, Praha 1999.

[627] Vilém Flusser, Jiří Hanke – Hledisko, *Výtvarné umění*, 1996, č. 3–4, s. 194–198. Z němčiny přeložil Jiří Fiala, přeloženo podle: Vilém Flusser, Standpunkte. Jiří Hanke, *European*

1991, který zůstal jediným textem tohoto teoretika komunikace věnovaném českému fotografovi. Píše zde o souboru Jiřího Hankeho *Pohledy z okna mého bytu.* Flusserovi byly při psaní textu známy jen rané fotografie z let 1982−1986. Jiří Hanke v projektu dále pokračoval a to až do roku 2003, kdy byt definitivně opustil. Přestože byly fotografie pořízeny z okna bytu na Náměstí Svobody v Kladně, Vilém Flusser je nepřesně situuje do Prahy.

Podobně jako vstup myšlenek Viléma Flussera do českého kontextu uvažování o fotografii v devadesátých letech bychom mohli podrobně sledovat publikování překladů Waltera Benjamina,[628] Rolanda Barthese,[629] Marshalla McLuhana[630] nebo šesti esejů Susan Sontag publikovaných společně v knize *O fotografii*[631] a následné rozvíjení jejich myšlenek i určité střídání jejich obliby.

Photography, 1992, č. 50, s. 42–43; Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Hranice 2010, s. 313−314.

[628] Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Orbis, Praha 1979. Přestože už tehdy byly v tomto výboru sestaveném Růženou Grebeníčkovou publikovány oba fotografické eseje, tedy *Dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* 1936) a *Malé dějiny fotografie* (*Die Kleine Geschichte der Photographie,* 1931), v několika článcích a studiích je připomíná nebo cituje víceméně jenom Jaroslav Anděl. Častěji pronikají Benjaminovy myšlenky do českého myšlení o fotografii až po dalších vydáních: W. B., *Iluminácie*, Kalligram, Bratislava 1999 a Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?* Hermann & synové, Praha 2004.

[629] Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, Archa, Bratislava 1994. Na Barthese reagoval třeba Josef Moucha, Od zrcadlení k reflexi, *Iluminace*, 1996, č. 3, s. 39–48 a Josef Moucha, Skutečnost obrazu. Divák a zprostředkovaná zkušenost, *Iluminace*, 1998, č. 3.

[630] Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím*, Odeon, Praha 1991.

[631] Susan Sontag, *O fotografii*, Barrister & Principal, Paseka, Brno, Litomyšl, Praha 2002. Antonín Dufek přeložil a ve zkrácené podobě publikoval v roce 1990 v *Československé fotografii* kapitolu Svět obrazů (S. S., Svět obrazů, *Československá fotografie,* 1990, č. 6 a 7. Další esej Susan Sontag *S bolestí druhých před očima* byla česky vydána teprve v roce 2011, do českého myšlení o fotografii v devadesátých letech tedy nezasáhla. Odkazy na Susan Sontag se objevují v interpretacích českých autorů převážně až po vydání překladu v roce 2002 a můžeme je sledovat až do současnosti. Viz. např. výstava Pavel Baňka, O fotografii, kurátorka Martina Pachmanová, Galerie Václava Špály, Praha, 9. 9. – 30. 10. 2011, cyklus besed *O fotografii* (Tomáš Pospěch, Hana Buddeus) v Domě fotografie GHMP v letech 2011–2013 nebo samostatné číslo časopisu *Fotograf* O fotografii, 2013, č. 20.

Umělečtí fotografové a fotografující umělci

„Kdo nefotografuje, jako by už ani nebyl malíř.“
(manželé Sikorovi, 1999)[632]

Období let 1938–2000 dominoval program moderní fotografie, chápající fotografii jako autonomní jev. Tento přístup dokázal uhájit vytvořený institucionální systém fotografického oboru a vedl k řadě významných autorských projevů, díky kterým se stala česká fotografie specifickým fenoménem i ve světovém kontextu, na druhé straně v některých projevech vyústil v pojetí fotografie jako zvláštní zátočiny umění, úzce vázané na svou technologickou podstatu. To se stalo i vhodným argumentem pro vnímání fotografie jako specifické formy trávení volného času, institucionálně vnímané jako svým způsobem druhořadé nebo užité umění. Skutečné umělecké osobnosti tohoto období, jako Josef Sudek, Emila Medková, Běla Kolářová, Čestmír Krátký, Jiří Toman, Jan Svoboda, Miroslav Machotka, Jiří Šigut a další, v ní nenacházeli místo, aniž by byli přirozeně přijati světem umění. Toho se dostalo v devadesátých letech jen několika málo autorům zařaditelných do úzce pojímaných mantinelů „současného umění“.

Počínaje devadesátými léty začíná do českého prostředí výraznou měrou pronikat konceptuální myšlení s duchampovským pojetím radikální dematerializace uměleckého díla. V devadesátých letech ale už bývá většinou překonáno novým důrazem na vizuální stránku uměleckého díla a jeho prezentaci. Postkonceptuální umění využívá nová média, materiály a in situ instalace. Od počátku devadesátých let narůstá formát vystavovaných fotografií a stává se jedním ze způsobů, jak fotografií hovořit v pojmech, reagovat fotografickým obrazem na výstavní prostor a navázat na aktuální otázky současného výtvarného umění. V době, kdy došlo k „symbióze médií“ zaujalo fotografické médium rovnoprávné a význačné místo v současném umění. Paradoxně však v okamžiku, kdy se postavení médií stalo vlastně zcela lhostejným. Ve středu zájmu už není fotografie, ale umění. Fotografie už není specifický výrazový prostředek, který má co říci světu umění, ale médium,

[632] In: Josef Moucha, Duše fotografie – Foto Praha – Kolín, *Ateliér*, 1998, č. 16–17, s. 6.

které produkuje umění. Oproti zdůrazňování autonomních vlastností fotografie a malířství charakteristických pro modernu, jsou nyní hledány především vlastnosti společné. Fotografie se dostává do prostředí do té doby vyhrazených výtvarnému umění, ale současně z něj uniká do veřejného prostoru. Umělecké dílo je často spíše aktivitou než klasickým uměleckým objektem. Řada autorů začíná na konci devadesátých let považovat umění za prostor proměny, vytvářejí participativní a kolaborativní projekty, zapojují „skutečné" lidi do uměleckých akcí. Fotografie se v těchto projevech stává jak prostředkem záznamu tak i výsledným obrazem.

Po vzoru tendencí ve světové fotografii vstupují i do českého prostředí kolektivní autorství, které specificky zpochybňuje autorství fotografie, hodnotu originálu i roli umělce. Vždyť spoušť může tisknout ruka jediná, ale současně to nemusí být ruka žádného z autorů. V devadesátých letech se tyto otázky objevují především v souvislosti s působením autorské dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák, později u skupiny Kamera skura nebo dvojic Alena Dvořáková – Viktor Fischer, Filip Láb – Barbora Mrázková, Hynek Alt – Aleksandra Vajd a po roce 2000 i u řady dalších dvojic a skupin. V článku *Čtyři jsou víc než jedna*[633] se nad tímto problémem zamýšlí Karel Císař, později bylo tomuto tématu věnováno samostatné číslo časopisu *Fotograf* – Kolektivní signatura.

Spolu s proměnou společnosti je umění ustanovováno stále znovu. V devatenáctém století to byla kresba a grafika, ale nejvýrazněji fotografie, kdo dával dobové estetice a teorii umění očividně najevo, že dobový statut umění se musí změnit. Takto to radikálně formuloval už Walter Benjamin v často citované větě: Vynaložilo *se „…mnoho marného důvtipu na rozhodnutí otázky, zda je fotografie umění – aniž se byla dříve postavila otázka: zda se vynalezením fotografie nezměnil souhrnný charakter umění…"*[634]

---

[633] Karel Císař, Čtyři jsou víc než jedna, *Umělec*, 1997, č. 3.

[634] Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Odeon, Praha 1979. Tento citát připomněl už v první polovině sedmdesátých let Jaroslav Anděl v poněkud jiném překladu: *„Dříve byla spousta zbytečných úvah věnována otázce, zda je fotografie umění. Primární otázku – zda už sám vynález fotografie nezměnil celou podstatu umění – nikdo nepoložil."* (Jaroslav Anděl, Proměny názoru na fotografii, in*: Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy,* sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů, RAPID, Brno 1974, s. 3–12).

Poněkud v opoždění, ale v souladu s tendencemi ve světě, se u nás v devadesátých letech stávala fotografie stále oblíbenějším výrazovým prostředkem umění. Pro svůj všeobecně sdělný výtvarný jazyk a vázanost ke skutečnosti se stala oblíbeným a často „navštěvovaným" oborem řadou mimo fotografické médium orientovaných tvůrců. Paralelně s tím byla v devadesátých letech znovu oživena otázka o vztahu média fotografie a umění.

Zatímco v předchozím období stála fotografie stranou zájmu historiků umění a institucí spjatých s uměnovědným provozem, v devadesátých letech se spolu s fotografií včleňovanou mezi ostatní média umění také část teoretiků alespoň zčásti reflektuje díla některých autorů pracujících s tímto médiem. Devadesátá léta jsou proto v oblasti myšlení o fotografii charakteristická mimo jiné výrazným rozštěpením scény na teoretiky, kteří specializují na fotografii, a teoretiky, kteří se věnují jiným formám umění a do světa fotografie vstupují jen zvnějšku. Pro psaní o fotografii je v devadesátých letech charakteristické uvažování v dichotomii umělečtí fotografové a fotografující umělci.

Umělci a teoretikové zaměření na obor fotografie citlivě vnímají, že řada teoretiků umění se začíná vztahovat k fotografii, psát o ni, jakoby za sebou neměla fotografie více než stopadesátiletý dialog s uměním, ale v českém prostředí právě objevená. Tedy bez historicity, vědomí jej historie, kontextu a desítek počinů a teoretiků, kteří jejich výzkumům předcházeli. Se stejnou citlivostí sledují, že s fotografií se jen výjimečně počítá při „utváření dějin" českého umění, není řazena do stálé expozice Národní galerie v Praze, přehledových výstav českého umění. Na otevření první stálé expozice sbírky moderního umění ve Veletržním paláci Národní galerie v roce 1996, sestavené Václavem Erbenem a Karlem Srpem, reaguje redakce časopisu *Ateliéru* vydáním samostatného čísla. Z mnoha recenzentů shrnujících mnohé výtky si jen Vladimír Birgus všimnul nezačlenění fotografie nově konstruovaného příběhu vývoje českého umění i toho, že Národní galerie dosud nemá vlastní fotografickou sbírku: *„Jestliže úplné opomenutí Váchala, Gebauera, Anderleho, Dokoupila, Kunce nebo většiny představitelů rozličných realistických tendencí svědčí o nepochopení rozdílu mezi krátkodobou výstavou a stálou expozicí nejprestižnější státní galerie, ignorování fotografie, grafiky, architektury a*

jakéhokoliv odvětví užitého umění v přehlídce českého umění 20. století je smutným důkazem archaičnosti současné koncepce, pro niž bychom nenalezli obdobu v jediném významnějším muzeu moderního umění." [635]

Také Josef Moucha si v několika textech všímal problematického vztahu sbírky moderního umění Národní galerie k médiu fotografie v nezájmu či odborné neschopnosti prezentovat ji ve stálé expozici českého moderního umění. Tento problematický postoj k fotografii se projevoval i ve výběru několika málo krátkodobých fotografických výstav a později i v kontroverzním postoji vedení Národní galerie k jimi připravené retrospektivě Josefa Koudelky ve Veletržním paláci (2003).

Stálá expozice moderního a současného umění ve Veletržním paláci navázala na zaužívanou konzervativní praxi českého dějepisu umění vnímající fotografii v lepším případě jako chladné médium nebo institucionálně jako umělecké řemeslo.[636] Tato institucionální praxe se podepsala i na jedné z nejvýraznějších diskusí devadesátých let. Některými teoretiky i tvůrci zde byla formulována dichotomie mezi umělci i teoretiky s většinou fotografickým vzděláním, pracujícími ve své tvorbě výhradně s fotografií nebo reflektujícími teoreticky prostor fotografie, a umělci nebo teoretiky vstupujícími do fotografického kontextu zvnějšku a uchopujícími fotografické médium jako jedno z mnoha alternativ výtvarných prostředků. Dvojkolejnost české fotografie byla vnímána v institucionální rovině – odlišných galerií, časopisů, teoretiků aj., tak často také v rovině témat a vztahování se k fotografii. S dobovým odstupem můžeme tento spor vnímat jako boj o ovládnutí pojmu „umění" a jeho specifické chápání oběma tábory.

S odstupem je zřejmé, že dobovou diskusi provázela nechuť k naslouchání si a spíše zakopávání se ve svých pozicích: na jedné straně odborně a institucionálně dlouhodobě přehlížená oblast fotografické tvorby a nezájem o rozsáhlou historii fotografie, různých strategií sdělování, myšlenkových konceptů i terminologie, které se v průběhu její historie vytvořily, na druhé straně často nezájem o kontext současného umění a přehlížení autorů, kteří ke své tvorbě přistupují jinak než rozvíjením modelů

[635] Vladimír Birgus, Umění 20. století není jenom malířství a sochařství, *Ateliér*, 1996, č. 7, s. 9.
[636] Podrobněji se tomuto problému věnuji v kapitole o 80. letech.

tradiční fotografie. Problému také nepřispívala nedostatečná obeznámenost části historiků umění s „jiným médiem“. Za situace, kdy nebyla na českých uměnovědných katedrách fotografii, novým médiím a často dokonce ani současnému umění věnována náležitá pozornost, bylo pro historiky umění velice obtížné proniknout a osvojit si poněkud svébytnou a rozsáhlou oblast dějin fotografie. Fotografující umělec mu byl potom svými východisky a nazíráním na tvorbu mnohem bližší. Jejich apriorní přístup k fotografiím byl předem determinován podobně, jako přístup filmového historika a jeho užívání zcela nevhodných přístupů a hodnotových kritérií k videoartu.

Napětí mezi oběma, nikdy ne zcela přesně definovanými tábory je formulováno v řadě recenzí. Kupříkladu Aleš Kuneš o reakcích na „debutní“ výstavu Markéty Othové *Staré zdroje* píše: *„Fotografické tvorbě Markéty Othové lze těžko přisoudit „hrubou nálepku“, která by vymezila její přesné souřadnice v českém výtvarném umění, či fotografii. To je ostatně patrné i v reakcích kritiky na účast Othové v několika skupinových projektech, podivuhodně konfúzní a nebo zcela opomíjející.“*[637]

Pro označení pro umělce, kteří využívají fotografickou kameru, aniž by se vztahovali k fotografickému kontextu, byla průběžně užívána řada termínů, jako „nefotografové“ (Martina Pachmanová,[638] 1996; Lukáš Jasanský – Martin Polák,[639] 1999), zastánci „čisté“ a „nečisté“ fotografie (Martina Pachmanová,[640] 1996), „fotografie na okraji“ (Robert Silverio,[641] 1996), „výtvarní fotografové a fotografující výtvarníci“ (Lucia Lendelová[642] a Tomáš

[637] Aleš Kuneš, Zcela nové staré zdroje, *Ateliér*, 1996, č. 8, s. 6.
[638] Martina Pachmanová, Láska, tělo a fotografie, *Ateliér*, 1996, č. 13, s. 5.
[639] Martina Pachmanová, Úžas nad skutečností. Lukáš Jasanský & Martin Polák, *Labyrint*, 1999, č. 5−6, s. 113.
[640] Martina Pachmanová, Úžas nad skutečností. Lukáš Jasanský & Martin Polák, *Labyrint*, 1999, č. 5−6, s. 113. Terminologie připomíná shodná pojmenování sporů mezi zastánci „čisté“, tedy nemanipulované fotografie a manipulované fotografie, tedy mezi tzv. bromisty a puristy, ve dvacátých letech 20. století.
[641] Robert Silverio, Fotografie na okraji, *Kritická příloha Revolver revue*, 1996, č. 6, s. 14−19.
[642] Lucia Lendelová – Tomáš Pospěch – Helena Rišlinková, *Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století,* Muzeum umění, Olomouc 2002.

Pospěch, 2002), „umělci s fotoaparátem“[643] nebo „nefotografie“ (Pavel Vančát[644] a Jan Freiberg, 2004).

Robert Silverio spatřuje zájem nefotografů o fotografii v řemeslné jednoduchosti, nebo přesněji automatizaci její technologie, fascinaci obrazem primárně odkazujícím k realitě, možnosti libovolné reprodukce a formátové variabilnosti.[645] Současně z pozic teorie fotografie vyjadřuje ostrý odsudek umělců s fotoaparátem, vytýká jim povrchnost, nepochopení užívaného média, permutační množení jednoho nápadu, jednostranné zdůrazňování velkého formátu obrazu, výběr „banálních“ motivů. S odstupem let může být poněkud překvapivé, že mezi tyto autory řadí nejen Jiřího Davida, Markétu Othovou, dvojici Jasanského-Poláka, ale také Pavla Máru.

Antonín Dufek reaguje na dvojkolejnost české fotografie přednáškou přednesenou v roce 1993 na sympoziu *Hranice fotografie* konaném v rámci festivalu Měsíc fotografie v Bratislavě, jejíž upravený text publikuje v roce 1997.[646] Všímá si nárůstu intolerance mezi různými uživateli fotoaparátu a protagonistů „současného umění“. Pokouší se nahlédnout nad oba hlubokým příkopem oddělené světy, sledovat genezi této dvojkolejnosti a vidí zde paralely s nástupem piktorialismu kolem roku 1900, kdy došlo k prvnímu radikálnímu rozpolcení fotografie na uměleckou a neuměleckou část. Velký prostor věnuje kritice negativních důsledků zaslepeného lpění na specifických výrazových možnostech média fotografie, jak se rozvíjelo od třicátých let a které dovedlo fotografii do izolace od jiných zobrazovacích médií.

S časovým odstupem rekapituluje Antonín Dufek toto rozštěpení scény v paralele k podobné dichotomii, kdy proti sobě stálo hnutí umělecké fotografie a puristé soustředící se na specifické možnosti média. *„Na konci 20. století se však fotografie vnitřně dělila jinak než kolem roku 1900. Před sto lety fotografové měnili své výtvory v grafické listy sledující aktuální i starší výtvarné*

[643] Výraz je nejblíže českému překladu anglického opisu „artists using photography“, který se u nás příliš nepoužívá.
[644] Pavel Vančát – Jan Freiberg, *Fotografie??* Katalog výstavy, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy 2004.
[645] Robert Silverio, Fotografie na okraji, *Kritická příloha Revolver revue*, 1996, č. 6, s. 14–19. Vedle toho je také autorem recenze, ve které pochvalně hovoří o projektu Pragensie: Robert Silverio, Jasanský, Polák: Pragensie, *Ateliér*, 1998, č. 10, s. 3.
[646] Antonín Dufek, Hranice uvnitř fotografie, (text 1993, upraveno 1997), *Ateliér*, 1997, č. 7, s. 2.

umění, před rokem 2000 však spíše ulpívali na tradici svého oboru a jejich médium si pro sebe přizpůsobovali přední výtvarní umělci. Počet těchto umělců vzrůstal za přetrvávající ignorance fotografů a jejich institucí."[647]

Také Josef Moucha se v několika dílčích textech vztahuje k diskusi mezi zastánci „výtvarné fotografie" a „umělců s fotoaparátem".[648] Příčiny dvojkolejnosti fotografie hledá v devadesátých letech v etablování fotografie jako tržní komodity na trhu s uměním. Vychází z tehdy již velmi tradičního pohledu na to, co je umění, a stejně tak při obhajobě uměleckosti fotografie vychází převážně z argumentů, které se ozývaly v diskusích mezi léty 1911 až 1957. Velký prostor věnuje hodnocení neutěšeného stavu institucionálního provozu české fotografie v devadesátých letech, vyjadřuje se proti přílišnému „importu zahraničních vzorů", „módním vlnám" a vnímá dobový nezájem o domácí fotografickou tvorbu. Brání modernistickou linii české fotografie, které se také v devadesátých letech dostávalo stále většího ohlasu v zahraničí a která začala být vyhledávána sběrateli. Hlubokou propast mezi oběma tábory snad nejlépe dokládá Mouchova recenze *The Best of Markéta Othová.* Na autorčin „statement" *„Projekt…má navozovat atmosféru fotobanky. Jde o výběr tzv. vizuálně kvalitních snímků, pěkných záběrů, fajnových kompozic, někdy s drobným humorným akcentem. Chtěla jsem rezignovat na osobní výpověď. Soustředila jsem se jen na jednotlivý fotografický obraz…."* Josef Moucha reaguje: *„Obrazy neprovázely popisky, neboli informace posilující užitnost, a fotobanku tudíž evokovala jedině námětová tříšť. Vesměs šířkové exponáty byly uspořádány…na způsob veletržní kóje, kde jedna věc ruší druhou. Autorčin obyčej velel přibít artefakty přímo ke zdi…. Z reprodukce ilustrující recenzi…se nepozná, jak značně umocňují více než metrové formáty zvětšenin z malých kinofilmových negativů technické problémy veškerého artificiálního fotografování Markéty Othové. Zejména bývá nepřehlédnutelná*

[647] Antonín Dufek, Fotografie 1989−2000, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958−2000*, VI/2, Academia, Praha 2007, s. 996.
[648] Josef Moucha, Záhadný prostor (2000), in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938−2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Hranice 2010. Z dříve nezveřejněného textu byly publikovány jen dílčí části v článcích *Momentky ignorance* (Salon, literární příloha Práva, 13. 7. 2000, č. 175, s. 4) a *Kde končí fotografie a začíná umění?* (Salon, literární příloha Práva, 28. 12. 2000, č. 198, s. 4).

nefunkční nedoostřenost záběrů. Neprospívá-li však autorka neprokresleností obrazů fotogenii (tedy tomu, co vyznívá pěkně), nevytváří avizované vizuální skvosty."[649]

Z druhé strany pomyslné barikády se s problémem dichotomie české fotografie devadesátých let nejpodrobněji pokusil vyrovnat Tomáš Pospiszyl v rozsáhlém textu *Fotografické procházky*.[650] Text byl publikován v časopise *Kritická příloha Revolver revue*, kde o fotografii psali především Robert Silverio, Viktor Kolář, Anna Fárová a Josef Moucha, tedy autoři obvykle řazeni mezi zastánce tradiční fotografie. Výrazný text přináší řadu podnětů k interpretaci tvorby Markéty Othové a Martina Poláka – Lukáše Jasanského, současně je charakteristickým souhrnem řadu terminologických nepřesností a schémat, které byly v textech z devadesátých let často s fotografií spojovány. Tomáš Pospiszyl zde poněkud schematicky uvádí, že cílem tradičních fotografů je vystihnout rozhodující okamžik, případně správnou kompozici a světlo a stejně tak poněkud zjednodušeně člení fotografii na žurnalistickou, abstraktně-geometrickou a surreálnou. Vedle nerozlišování reportážní a dokumentární fotografie nebo i využití principu momentky pro jiné účely vztahuje pojem „umělecké fotografie", který na sebe v průběhu dějin svého užívání v různých obdobích nalepil různé významy, poněkud překvapivě na „umělce s fotoaparátem". Pro tuto terminologickou vágnost, znalost jen omezeného počtu autorů a strategií fotografické tvorby i málo nuancovanou schopnost užívání interpretačních klíčů a taktéž opakované opakování myšlenek Susan Sontag, Rolanda Barthese, případně Waltera Benjamina nebo Viléma Flussera, bez znalostí dalších relevantních textů se stal pro teoretiky „tradiční fotografie" často uváděným příkladem problematického vztahu teoretiků umění k médiu fotografie.

Sugestivní pohled na tuto dichotomii přináší Martina Pachmanová v rozhovoru s Lukášem Jasanským a Martinem Polákem: *„Martina Pachmanová: I česká umělecká scéna v posledních letech zažívá silný příliv fotografických obrazů. Zastánci tradičního pojetí fotografie jako „malby*

[649] Josef Moucha, *The Best of Markéta Othová? Ateliér*, 2003, č. 11, s. 3. Podobně též Josef Moucha, Encyklopedické heslo pro dva, anebo Echolálie, *Ateliér*, 1999, č. 7, s. 7.
[650] Tomáš Pospiszyl, Fotografické procházky, *Kritická příloha Revolver revue*, 1998, č. 11, s. 22–32.

světlem" tento fenomén interpretují jako módní exces, který fotografii − tím, že ji kontextualizuje, konceptualizuje a chápe jako poselství − vlastně degraduje. Navzdory různým snahám prolomit bariéru mezi zastánci „čisté" a „nečisté" fotografie mezi nimi nadále existuje nesmiřitelná roztržka. Když se například v roce 1995 otevíral Veletržní palác, neslo mnoho odborníků s nelibostí, že za současnou fotografii tam byla jen dvojice Jasanský − Polák. Chcete nějak tuto roztržku komentovat?

LJ a MP: Na jedné straně nepatříme ani k jedněm, na straně druhé jsme přece evidentně příznivci kategorie „čisté" fotografie! Pro nás je fotografie zástupcem skutečnosti. Fotografie je dokladem toho, že zachycená situace skutečně existovala. Co se týče té nelibosti nad naší přítomností mezi malíři, sochaři nebo konceptualisty, tu vyjadřovali především ti, kteří se označují za teoretiky a historiky fotografie. A právě těm se totiž naše práce nelíbí. Nelíbí se jim proto, že postupy, kritéria a hodnoty, které se fotograf většinou snaží ovládnout, my záměrně ignorujeme. Od začátku jsme navíc byli velmi dobře přijímáni nefotografy, zatímco tzv. fotografická komunita se o nás vůbec nezajímala, což ještě umocnilo přesvědčení, že jakékoli oborové společenství je vlastně ideologický nesmysl a člověka velmi omezuje. Fotografický řád, desatero, prostě fotografismus „án gró" stíráme."[651]

Studie Karla Srpa *Něco o fotografiích a jiných médiích* je dobrým přehledem strategií tvorby autorů označovaných jako „umělci s fotoaparátem".[652] Karel Srp proti sobě staví dvě protikladné a současně komplementární tendence využívání fotografického média v českém umění devadesátých let: Markétu Othovou a autorskou dvojici Lukáš Jasanský − Martin Polák na jedné straně, proti tvorbě skupiny Silver, Federica Díaze a Veroniky Bromové na straně druhé, tedy tendenci k zobrazování všednosti vůči počítačovým 3D vizualizacím a vědomé manipulaci s obrazem. Stejný

[651] Martina Pachmanová, Lukáš Jasanský & Martin Polák. „Úžas nad skutečností", *Labyrint*, 1999, č. 5−6, s. 113. Zvláštním případem psaní o fotografii je diplomová práce *Vtipy a reportáže*, kterou v roce 1993 autorská dvojice Lukáš Jasanský a Martin Polák předložili k obhajobě na FAMU. Je příkladnou součást jejich neodadaistických fotografických sérií, ale právě proto, že je spíše specifickou autorskou tvorbou než dobovým dokladem psaní o fotografii se jí zde nezabývám. (Lukáš Jasanský – Martin Polák, *Vtipy a reportáže*, diplomová práce, FAMU, Praha 1993, reprint Galerie Klatovy/Klenová, Klatovy 2010).

[652] Karel Srp, Něco o fotografiích a jiných médiích, *Umělec*, 1997, č. 3, s. 12−13, přetištěno in: Současné umění, (katalog), GHMP, Praha 1998.

okruh autorů pracujících s fotografií řadí také do přehledové studie *Aktuální umění devadesátých let*, ale letitou diskusi mezi fotografy a umělci s fotoaparátem se vůbec nezabývá.

Nejvýrazněji se s odstupem několika let tomuto tématu věnovali Pavel Vančát a Jan Freiberg výstavou a katalogem *Fotografie??* Devadesátá léta nahlíží v dichotomii modernistické fotografie vycházející ze třicátých let a na druhé straně nefotografie, do které řadí dvojici Lukáš Jasanský – Martin Polák, Markétu Othovou, Alenu Kotzmannovou a Michala Kalhouse. Při bližším pohledu se ale neurčitý zbytek údajně těžící z modernistických reziduí štěpí na řadu těžko sjednotitelných pojetí, od analýzy média fotografie ve spojení s akcí (Jiří Šigut, Aleš Kuneš), postmodernistickou práci s metatexty (Ivan Pinkava, Bratrstvo, Václav Jirásek, Štěpánka Šimlová, Jiří David), užití výrazového prostředku vlastního těla (Veronika Bromová) aj. Takto vyprávěný, specificky český příběh „fotografie jako umění", tedy uvažování v polaritě „nefotografie" a „Fotografie"[653] vylučuje z českých dějin umění řadu výrazných osobností a přístupů nezapadající ani do jedné z poloh takto vyhroceného diskurzu. Formulovaná polarita „nefotografie" a „Fotografie" se pak jeví jako ideologie, jak ostatně naznačují Jan Freiberg a Pavel Vančát: *„Co je tedy vlastně v Čechách fotografie? Fotografie je v podstatě obrazový kánon, obecně pak ideologie. A jako taková si své hranice stanovuje sama, často k vlastní škodě. Česká fotografie stále ještě neodkryla svoji druhou stranu."*[654] V těchto načrtnutých intencích pak Pavel Vančát hodnotí i českou fotografii devadesátých let: *„Během 90. a nultých let tak česká „Fotografie"* (pozn. autorem zde míněna modernistická fotografie) *na jedné straně spíše stagnovala, zároveň se však politicky a institucionálně upevňovala prostřednictvím institucí, škol, výstav a publikací. Přístupnost a s ní spjatá popularita fotografického umění jako by často byly na škodu kvalitě a*

[653] Pojem psaný s velkým počátečním písmenem formulovaný Pavlem Vančátem, viz. Pavel Vančát, Česká postfotografie. Pokus o pracovní terminologii, in: Jiří Ševčík – Edith Jeřábková, *Mezi první a druhou moderností 1985–2012*, VVP AVU, Praha 2011.

[654] Pavel Vančát – Jan Freiberg, *Fotografie??*, katalog výstavy, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy 2004.

progresivitě, kterou nahrazovaly jen časté povzdechy fotografických teoretiků nad rozpolcenostní scény a ignorancí „výtvarných" kurátorů."[655]

Toto dichotomní pojetí české fotografie bez korekcí opakuje po Pavlu Vančátovi Pavlína Morganová při charakterizaci českého umění devadesátých let.[656] Vedle redundantně rozvíjeného modernistického projektu fotografie vnímaného jako homogenní celek a paralelně formulovaného proudu „nefotografie" nejsou rozeznávány žádné další přístupy.

Diskuse o dichotomii mezi „umělci" a „fotografy" se přelila i do první dekády nového století, jak svědčí anketa v prvním čísle časopisu *Fotograf*[657] v roce 2002 i text Vladimíra Birguse, který tyto přístupy rozeznává i na současné scéně.[658] Téma už ale značně překračuje záběr i časové vymezení naší studie. Pokusil jsem se je sledovat jen v letech devadesátých, kdy

---

[655] Pavel Vančát, Česká postfotografie. Pokus o pracovní terminologii, in: Jiří Ševčík – Edith Jeřábková, *Mezi první a druhou moderností 1985–2012*, VVP AVU, Praha 2011, s. 148.

[656] Pavlína Morganová, Od současné současnosti k minulé minulosti, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011, s. 35.

[657] Anketa (Vladimír Birgus, Karel Císař, Antonín Dufek, Pavel Liška, Jan Mlčoch, Josef Moucha, Petr Nedoma, Martina Pachmanová, Tomáš Pospěch, Tomáš Pospiszyl, Milena Slavická, Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Tomáš Vlček), *Fotograf,* 2002, č. 1, s. 86–94.

[658] Vladimír Birgus si v poslední kapitole knihy *Česká fotografie 20. století* zahrnující roky 1989–2000 všímá výše cen i typů zastupujících galerií podle hiearchizace, zda je autorem fotograf nebo umělec pracující s fotografií i důraz, který je v českém prostředí kladen na rozlišování, zda autor absolvoval fotografický nebo jiný obor umělecké školy a kapitolu končí: *„Vítaný odchod z uzavřeného fotografického ghetta tak byl postupně vystřídán vytvářením ghett nových. Někteří kurátoři a historici umění bez hlubší orientace v dějinách fotografie (ty se dosud podrobněji nevyučují na žádné katedře dějin umění na českých vysokých školách), zato neustále se zaštiťující citáty z děl Rolanda Barthese, Viléma Flussera a Susan Sontagové, sice začali do různých přehlídek současného českého umění zařazovat fotografie, většinou však šlo jenom o díla vytvořená úzkou skupinou výtvarníků pracujících s fotografickým médiem, do níž proniklo několik málo tvůrců s odborným fotografickým vzděláním (např. Jasanský s Polákem). Naopak řada klasických fotografů vůbec nesleduje vývoj současného výtvarného umění a mnohé práce fotografujících výtvarníků apriori odmítá. Vytvořily se tak do značné míry navzájem se míjející a ignorující okruhy výtvarných umělců, exploatujících fotografii, a „tradičních" fotografů - a pochopitelné i s nimi spřízněných kurátorů a teoretiků. O nedostatečné komunikaci mezi oběma tábory napsal kritik Josef Chuchma roku 2003 v Mladé frontě Dnes: „Režimy řečí jsou dnes tak různé, že se jednotlivé skupiny navzájem neslyší. I takhle se tvoří povědomí o hodnotách a o jejich hiearchizaci - vehementní aktivitou těch, kteří říkají ano, a leností, zbabělostí či apatií těch, kteří říkají ne." Teprve budoucnost ukáže, zda toto napětí a vzájemná ignorance byly ke škodě české fotografie, či zda tak vzniklo prostředí, které generovalo výjimečné tvůrce a díla mezinárodního významu."* (Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2010, s. 325. Citace Josefa Chuchmy byla převzata z článku: J. CH., Potíže s něžnou Markétou O., *Mladá fronta Dnes*, 26. 4. 2003).

eskalovalo, a i s časovým odstupem je zřejmé, že dobovým diskusím dominovalo.

I přes stále přežívající radikální tezi o dvojkolejnosti české fotografie se v posledním desetiletí ostří vyhraněných poloh otupuje a ujímá se spíše představa mnohohlasnosti, kde se prolínají a v mnohém obohacují různé přístupy. Toto uvažování je mnohem bližší zahraničnímu kontextu, kde je do kontextu umění začleňována celá řada tendencí, které byly v českém prostředí buď nerozeznávány, nebo odmítány.[659]

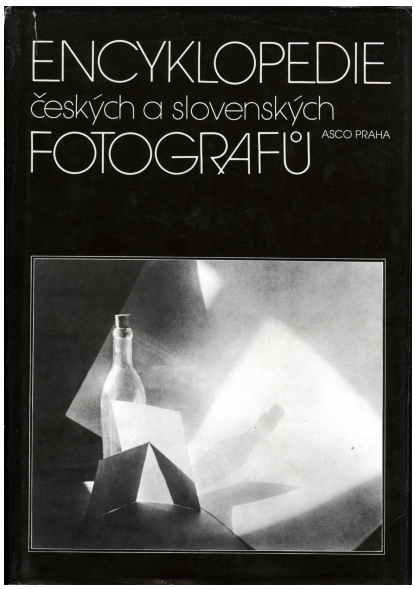
Paralely k pociťované dvojkolejnosti fotografie jako média umění, které se objevuje v devadesátých letech, můžeme sledovat vedle Dufkem vzpomenutého sporu mezi zastánci autonomní a umělecké fotografie také v letech šedesátých autorů blízkých strukturální abstrakci, ale připomenout může i přístup k surrealistické fotografii a jejich rozdílné přijetí „fotografickou" a „nefotografickou" obcí u Jaromíra Funkeho a Jindřicha Štyrského ve třicátých letech dvacátého století.[660] Při bližším pohledu do minulosti české fotografie je také zřejmé, že zdůrazňované „nefotografické" přístupy k fotografickému obrazu a rozvíjení kontextu výtvarného umění se neobjevují teprve u „nefotografické" generace devadesátých let, ale jsou vlastní dílu Josefa Sudka, fotografiím jak Jana Svobody, tak Jaroslava Beneše, Aleše Kuneše, ale také k „dokumentu" inklinujícím tvůrcům, jako je Jiří Hanke, Bohdan Holomíček a někteří další. Zde však pokaždé vyvěrají z procesu zkoumání zobrazovaného média.

---

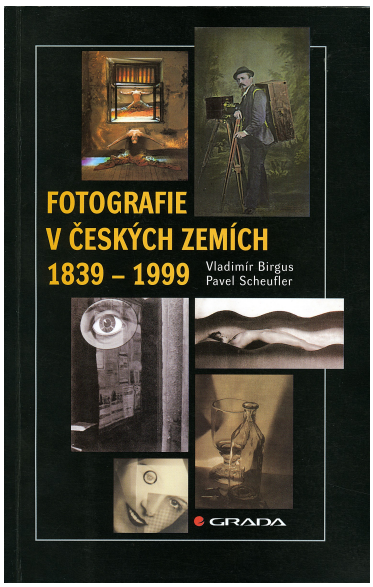
[659] Srovnej např. s: Charlotte Cotton, *The Photography as Contemporary Art*, Thames&Hudson, London 2004; Susan Bright, *Art Photography Now*, Aperture, London 2005; TJ Demos (ed.), *Vitamin Ph. New Perspectives in Photography*, Phaidon, London 2006 nebo Antonia Carver (ed.), *Blink*, Phaidon, London 2002.

[660] Viz. jedny z mála textů o fotografii Jindřicha Štyrského, např. J. Š., Surrealistická fotografie: *„Jediné, co mne dnes na fotografii přímo fanaticky láká a co mne zajímá, je hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života. Tato snaha ovšem vylučuje jakýkoli estetický formalismus, který surrealistickou fotografii přímo ruší, a vylučuje jakýkoli zájem o abstraktní fotografii a fotografii bez objektivu. Surrealistická fotografie není fotografií abstraktní. Proto je v zásadě pochybené považovati – jak se to u nás z neinformovanosti stalo – práce brněnské fotoskupiny pěti za surrealistickou fotografii. To, co tato fotoskupina dělá, je prachobyčejná estétská fotografie, žijící z kouzel Man Raye, Moholy Nagyho atd." České slovo,* 30. 1. 1935, č. 25, s. 10. Přetištěno in: Karel Srp (ed.), Jindřich Štyrský, *Každý z nás stopuje svoji ropuchu,* Thyrsus, Praha 1996, s. 111−112 a zkráceno in: Aleš Kuneš – Tomáš Pospěch (eds.), *Čítanka z teorie fotografie*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003 nebo in: Lenka Bydžovská, Karel Srp (ed.), Jindřich Štyrský, Texty, Argo, Praha 2007, s. 131.

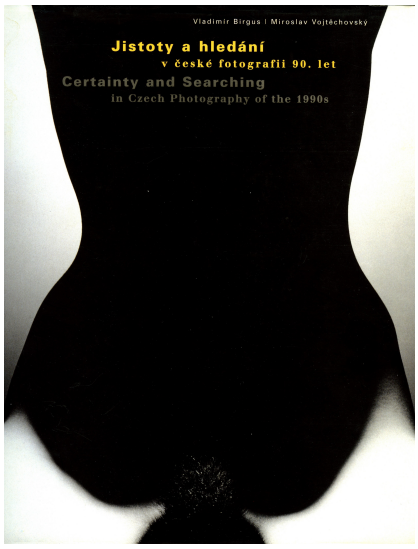
Teoretické diskuse jaké modely fotografie jsou součástí světa umění, nepochybně odkazují na předchozí diskuse, zda-li je fotografie vůbec uměním. Stejně jako v předchozích desetiletích měla nepochybné důsledky v institucionálním uměleckém provozu, od nezájmu o fotografické výstavy v odborných časopisech, v grantové podpoře umělců, galerií a knih až po fakt, kdy se v českém prostředí zakonzervoval systém, že dodnes mnohá muzea zaměřená na moderní a současné umění do svých sbírek fotografii nezařazují a ponechávají tuto činnost muzeím tak zvaného užitého umění.



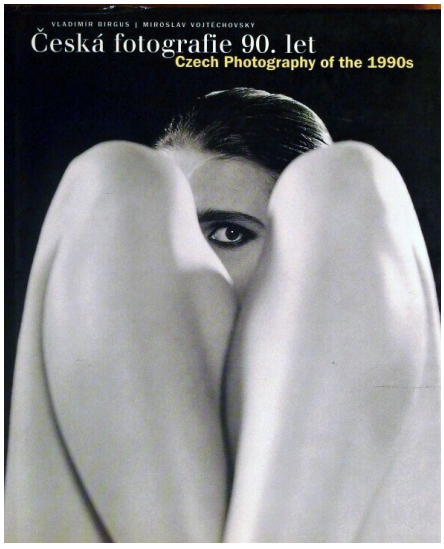
Petr Balajka (ed.), *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*, 1993



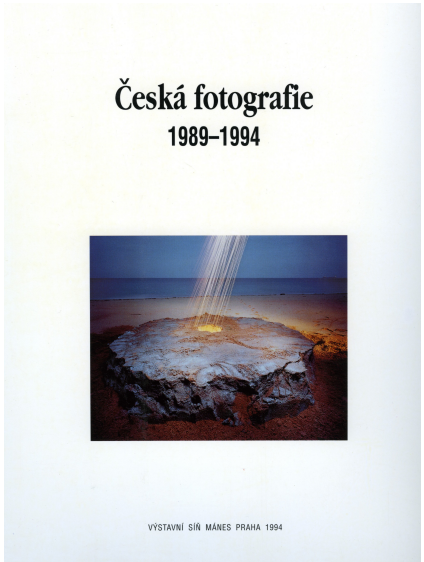
Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839-1999*, 1999



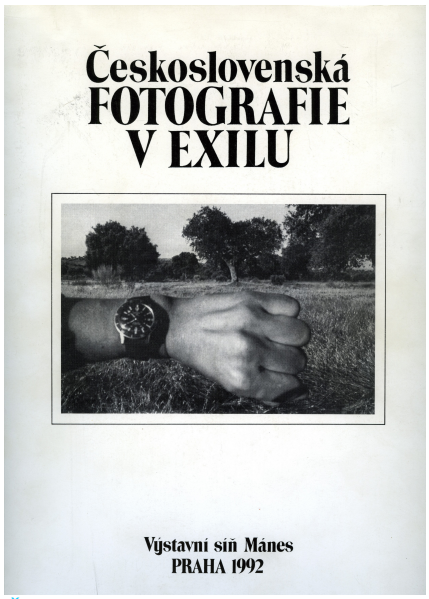
Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let*, 1996



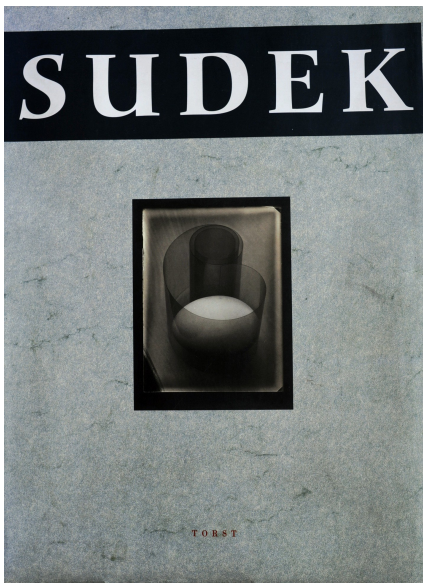
Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Česká fotografie 90. let*, 1998



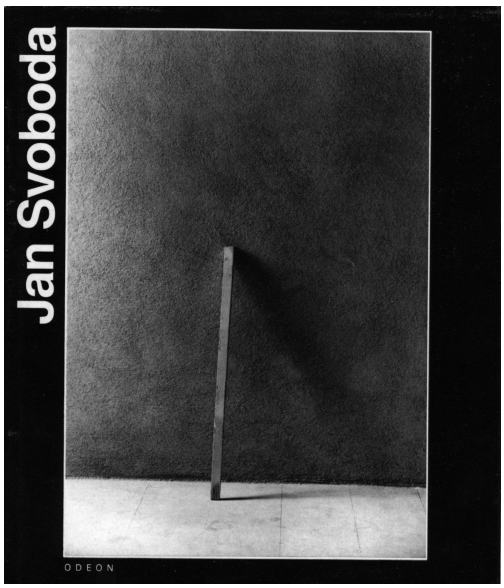
Česká fotografie 1989-1994, 1994



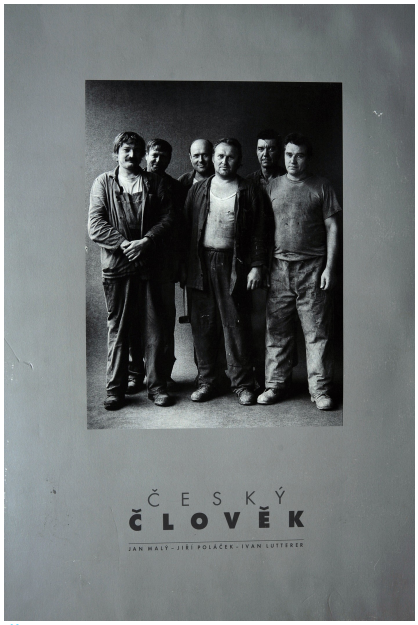
Československá fotografie v exilu, 1992



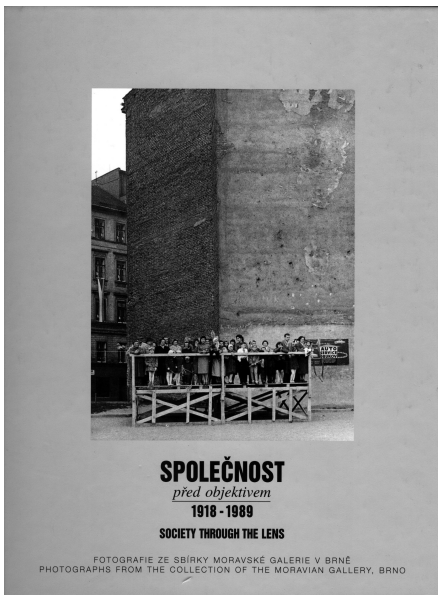
Anna Fárová, *Josef Sudek*, 1995



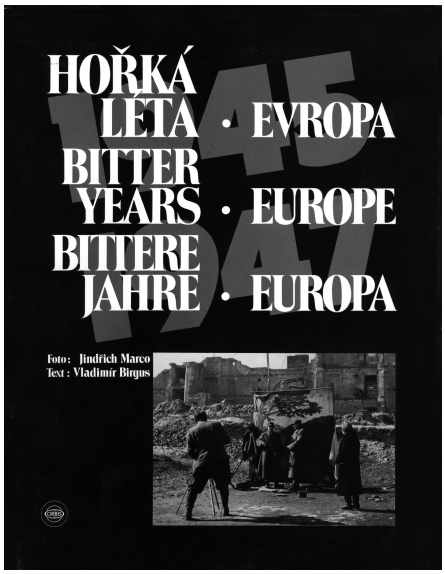
Petr Balajka, *Jan Svoboda*, 1991



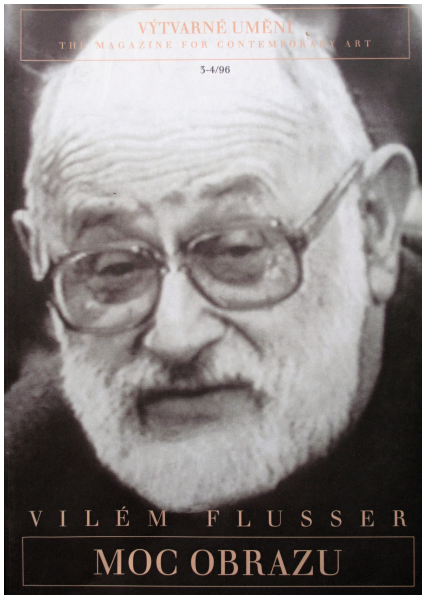
Český člověk, 1997



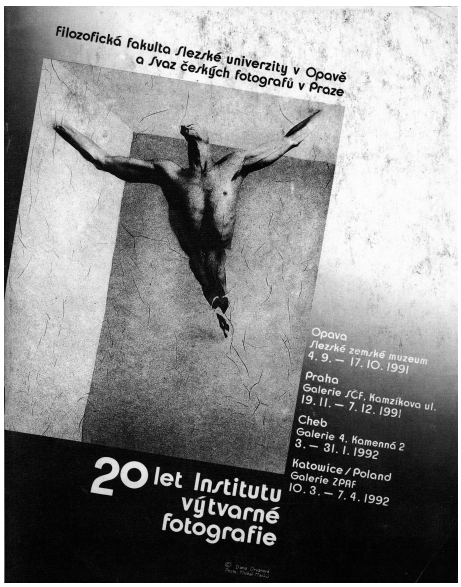
Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918-1989*, 2000



Vladimír Birgus, *Hořká léta*, 1995



Vilém Flusser, *Moc obrazu*, 1996



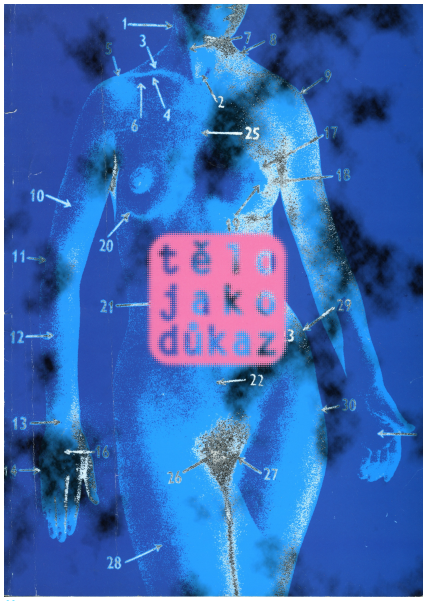
20 let Institutu výtvarné fotografie, 1991



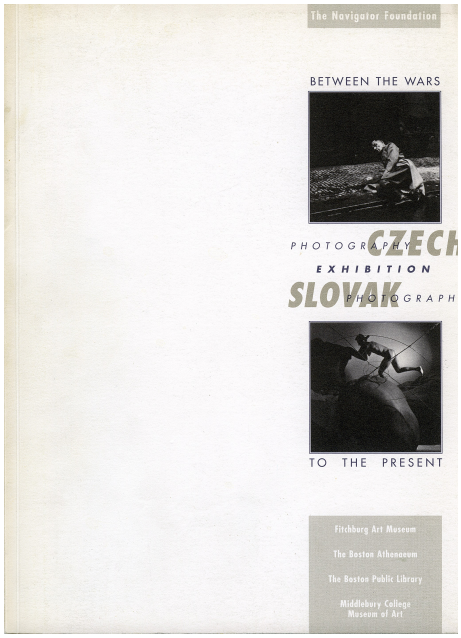
Antonín Dufek, *Fotoskupina DOFO*, 1995



Bratrstvo, katalog, 1997



Štěpánka Millerová, *Tělo jako důkaz*, 1998



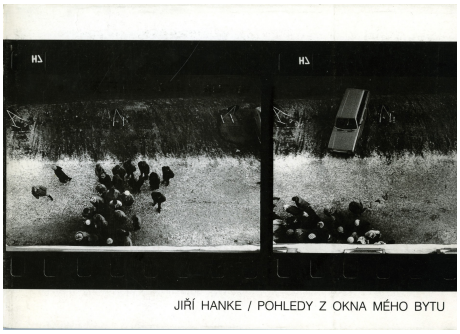
Czech and Slovak photography between the wars to the present, katalog, 1993



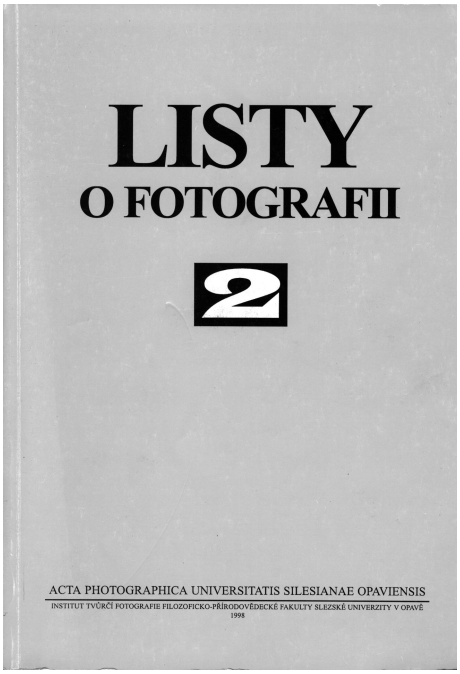
Funkeho Kolín 93/96, katalog, 1996



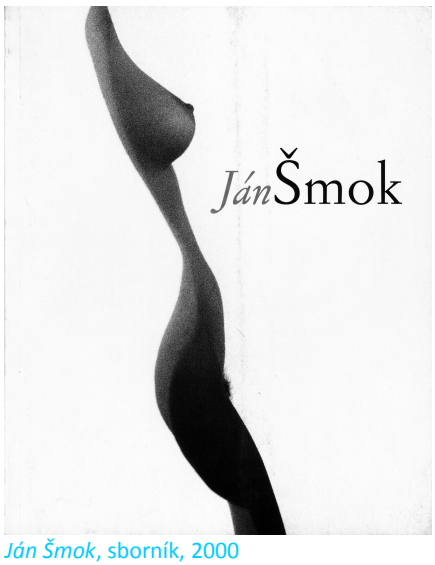
Revue Fotografie, č. 1, 1993



Jiří Hanke, *Pohledy z okna mého bytu*, 1994



Listy o fotografii, č. 2, 1998



Ján Šmok, sborník, 2000



Imago

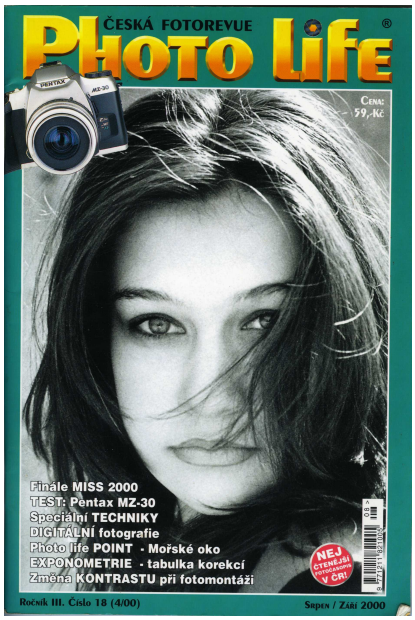


Photo life, č. 18, 2000

ZÁVĚR

Jak se psalo o české fotografii?

Absence fotografie v českém dějepisu umění

Kam dále?

ZÁVĚR

> *„Při psaní nových historií umění lákají autory již zpracované dějiny západního umění se svými definicemi, kategoriemi a periodizací. Mnoho východoevropských historiků umění neodolalo pokušení tyto kategorie převzít a naroubovat je na umění svých zemí. V takových případech je východoevropské umění většinou pohlceno západním kontextem, v němž nemůže obstát.“*
> (Tomáš Pospiszyl, 2005)[661]

V předložené studii jsem se pokusil sledovat přístupy k psaní o české fotografii ve vymezeném období 1938–2000. Na závěr bych chtěl zmínit několik úvah, které při heuristické práci s texty a při psaní jednotlivých kapitol vyvstaly. Následující řádky již proto nemají charakter a náležitosti odborného textu. Přináší volné úvahy nad několika okruhy problémů, které vyvstaly při realizaci práce, a naznačuje možná směřování dalšího bádání.

Jak se psalo o české fotografii? – Ve výčtu autorů, kteří v minulosti psali o fotografii je uměnovědné vzdělání výjimečné. Z řad historiků umění se fotografii systematicky věnovali vlastně jen Anna Fárová, Antonín Dufek, Jaroslav Anděl, Martina Pachmanová a Tomáš Pospěch, kdežto někteří další se fotografie dotkli alespoň v části šířeji zaměřeného profesního záběru: Zdeněk Wirth, Jiří Mašín, Jaromír Zemina, Josef Kroutvor, Čestmír Krátký, Věra Linhartová, Karel Srp aj. Ostatní se k myšlení o fotografii dostali specifickými životními cestami. Většina autorů, kteří písemně reflektovali českou fotografii, se rekrutovala z řad milovníků fotografie v tom nejlepším slova smyslu (Václav Jírů, Jiří Jeníček, Karel Dvořák, Jan Mlčoch), byli vyučenými fotografy (Rudolf Skopec) nebo absolvovali obor kamera, později i obor fotografie na FAMU (Ján Šmok, Jaroslav Boček, Miroslav Vojtěchovský, Aleš Kuneš, Martin Hruška, Blanka Chocholová). Většina z nich měla obecné humanitní (jako kupříkladu Eugen Wiškovský, Ludvík Baran, Zdeněk Kirschner, Ladislav Šolc, Daniela

[661] Tomáš Pospiszyl, Východní a západní krychle, in: Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Agite/Fra, Praha 2005, s. 155.

Mrázková, Vladimír Birgus, Josef Moucha, Robert Silverio, Karel Císař), lékařské (Ludvík Souček, Petr Klimpl) nebo dokonce technické vzdělání (Jan Lauschmann, Miroslav Bílek, Petr Tausk, Bořek Sousedík).

Při pročítání dobových textů o dějinách fotografie musíme mít na paměti, že se při jejich psaní vždy nějakým způsobem balancovalo mezi póly oficiálních dějin, které musely ideologicky odpovídat vládnoucímu názoru, a nebo dějin neoficiálních, které reagovaly na útlak a persekuci ze strany oficiální moci, a tedy vždy víceméně vehnaných do interpretace moderního umění jako příběhu boje za svobodu projevu. S ohledem na zpracovávané období, oficiálním výchozím myšlenkovým rámcem přístupu k teorii fotografie byl ve zpracovávaném období především marxismus nebo spíš jeho specifické východoevropské pojetí, marxismus-leninismus. Ale povinné ohledy na marxisticko-leninskou filozofii byly mnohdy jen formální. Pravděpodobně výraznější omezení způsobovala totalitním režimem záměrně udržovaná informační izolace. Tu většinou protrhávali jen ti, kteří byli jazykově vybavení jako Petr Tausk, Antonín Dufek, Daniela Mrázková, Vladimír Birgus, Bořek Sousedík a měli tu a tam možnost vycestovat, nebo Anna Fárová s výbornými kontakty ve frankofonním prostředí.

Jak se tedy psalo o fotografii a podle jakých teorií jsou zkoumána historická fakta? Můžeme najít nějakou vědomě koncipovanou teorii nebo dokonce teorii, která je specifická oproti disciplíně dějin umění? Dnes již existují dílčí i souhrnné soupisy historie české fotografie, přehledy nejvýznamnějších událostí, monografie nejvýznamnějších osobností. Ale můžeme vedle této heuristické práce rozeznat nějaké jasně formulované teorie, které usměrňují pisatelovo bádání, podle kterých uspořádává své údaje a která mu je dovoluje uspořádávat a hodnotit? A nebo také − existují české dějiny fotografie jako akademické disciplíny? Byly již učiněny kroky k jejich založení? Odpovědět na tyto otázky není nikterak snadné.

Jak mezi fotografy, tak mezi píšícími autory, převažuje spíše nedůvěra k obecnějším teoriím, náročnější interpretaci a k „teoretizování“. To je také pochopitelné, když uvážíme, že jejich texty většinou nenajdeme v odborných periodikách, byly publikovány v popularizačních odborných časopisech zaměřených na nejširší čtenářskou obec. Ocitali se v sousedství informací z oborového života, ale také technických testů a návodů.

Po roce 1938 zde bylo několik individuálních počinů v uvažování o fotografickém obraze, výrazná činnost Rudolfa Skopce, Anny Fárové, Antonína Dufka, Jaroslava Anděla, Vladimíra Birguse, Josefa Mouchy, Jana Mlčocha, ale chyběla zde hlubší teoretická reflexe moderního fotografického obrazu ze strany širšího pléna historiků umění. A naopak ani teoretici fotografie neměli obvykle ambice přidat svůj hlas k diskurzu dějin umění, teorie komunikace nebo jiného oboru moderní vědy. Jejich vědomě přijatou řeholí bylo sloužit oboru fotografie, fotografickému dění, případně zprostředkovávat konkrétního umělce divákům. Poučené vidění zde zprostředkovává dílo vlastníku méně poučeného oka.

Pokud lze vůbec vedle recenzní činnosti, úvodních textů výstav a jiných příležitostných textů rozeznávat určitá metodologická východiska, velmi časté jsou přístupy přírodovědné a filosoficko-estetické. Při sledování a hodnocení širších časových celků a jednotlivých přístupů ve vymezeném období 1938–2000 jednoznačně převažují pozitivistické přístupy k psaní dějin, tedy představa, že výklad dějinné souvislosti sám vyvstane z objektivně analyzovaných historických faktů nebo uměleckých děl. Anna Fárová tento přístup obohacuje o francouzskou tradici poučeného esejistického psaní o umění, Antonín Dufek o souvislosti existencialismu a fenomenologie, Petr Tausk o hledání vztahů se soudobým západním výtvarným uměním, podobně jako Vladimír Birgus o bohaté poučení mezinárodním děním.

Při jen výjimečném akademickém vzdělání v této oblasti, nevycházela většina autorů při psaní z hlubších znalostí uměnovědné metodologie, neužívali ani slovně neformulovali žádný metodologický přístup „velkých dějin umění“. Jednoznačně převažoval eklektický a intuitivní přístup kolážující různé ideologie, metody a zkušenosti. Za ojedinělé snahy vztažení teorie fotografie k obecnějším myšlenkovým rámcům můžeme považovat opírání se o tvarovou psychologii u Eugena Wiškovského nebo u pozdních textů Jaromíra Funkeho, uplatnění literární komparatistiky v teorii fotografie u Zdeňka Kirschnera, snaha Václava Zykmunda o aplikování dobových teorií o znaku a symbolu, původního marxismu u Karla Teigeho nebo marxismu-leninismu v teorii sdělování Jána Šmoka.

Řada pisatelů o fotografii jako by se vracela k předvědeckému dějepisu umění a do centra svého zájmu staví činnost uměleckých osobností. Obvykle píší biografii. Při kritické práci se obvykle pokoušeli hodnocení jednotlivého díla, knižně nebo výstavou představeného souboru děl. Svět českého fotografického diskurzu a jeho textové produkce tedy v daleko největší míře provázel důraz na „znalectví", jehož součástí je i hodnocení kvality, a jedinečnou znalost uměleckých děl a autorů. Teoretik fotografie se obvykle soustředí na autorské, časové a tématické určení díla, stručně slovně konstruuje jeho obsah, rozklíčovává vztahy k jiným dílům a usouvstažňuje je v síti dominujících tendencí, případně přináší úvahu, jak dílo odráží tento svět. Důraz klade na aktuálnost, někdy i na určitou míru těžko specifikovatelné autentičnosti, ale také na popsatelnost a srozumitelnost díla divákům. Cílem teoretikova textu je objasnění, snad i projasnění. Temnost, nejasnost, nedořečenost, jsou většinou zdůrazňovány jako charakteristiky negativní.

Mnohé z konkrétních přístupů teoretiků fotografie, kteří se pohybovali v myšlenkovém rámci obvykle označovaném jako umělecká fotografie,[662] je těžko pochopitelná bez uvědomění si specifického přístupu k autonomnímu světu fotografie. Fotografii jako vnímatelnému artefaktu prezentovanému v kontextu umělecké fotografie chyběla nejen aura jedinečného a nekopírovatelného uměleckého díla, jak o ní píše Walter Benjamin, ale fotografie také nebyla uvědomována ani ve své neredukovatelné tělesné konkrétnosti uměleckého díla. Tento přístup měl zcela konkrétní důsledky v každodenní výstavní praxi, vnímání uměleckého artefaktu i psaní o výstavě. Nekonečně multiplikovatelný obraz neměl konkrétní rozměry, které byly mnohdy přizpůsobovaly požadavkům galeristy, podmínkám soutěže, požadavkům školního cvičení nebo instalačnímu fundusu a formátům rámů poskytovaných výstavní institucí. Pro instalaci díla byla vyhrazena konkrétní místa s pevně danými rozestupy a s předpřipraveným instalačním zařízením, do jednotlivého rámu bylo adjustováno i několik fotografií. Vystavované

[662] Pojem „umělecká fotografie" byl v minulosti užíván ve dvou odlišných kontextech. Ve 20. letech 20. století byl vztahován na zastánce manipulované fotografie v jejich zápasu proti stoupencům čisté fotografie a získával zde pejorativní nádech. Od 2. poloviny 50. let se začal užívat pro fotografie vytvářené s cílem být vnímány v kontextu umění. V 70. a 80. letech byl pak tento přístup označován spíše jako „výtvarná fotografie", kdežto v anglosaské jazykové oblasti spíše jako „kreativní" nebo „tvůrčí" fotografie. Mám zde na mysli tento druhý význam.

fotografie byly lepeny na nejrůznější podkladové papíry, poškozovány nebo i nevraceny. Důraz byl kladen na řemeslnou kvalitu zvětšeniny, ale jen málokterý fotograf si uvědomoval specifičnost fotografického artefaktu při volbě formátu a povrchu, málokdo fotografii podepisoval nebo čísloval v edicích. Prakticky také neexistovalo sběratelství fotografií jako cenné umělecké komodity.

Při vnímání, psaní i diskusích o umělecké fotografii byl kladen důraz na jednotlivé iluzivní fotografické obrazy s jejich formálním a obsahovým sdělením. O výstavě jako celku se uvažovalo jen v souvislosti s prezentovaným souborem a byl tedy na něj vztahován požadavek jednoty. Pokud už se recenzentova pozornost odklonila od souboru fotografií k jejich instalaci v určitém čase a místě, pak je instalace vnímána ve smyslu řemeslné zručnosti a prostor jako hodnota architektonická, co do použitých materiálů, detailů a květinové výzdoby. Prostor nebyl sledován jako celek, jako specifický instalační rámec se samostatnou uměleckou výpovědí, a právě tak nebyl většinou vnímán ani kontext galerijní instituce. Zatímco současné umění od sedmdesátých let kladlo stále větší důraz na jedinečnost prezentace díla a instalační rámec byl mnohdy důležitější, než dílo samotné, autonomní svět fotografie tyto myšlenkové proměny nereflektoval. I proto stále více rostlo nepochopení mezi oběma světy.

Jako neustále opakující se refrén se v průběhu celého analyzovaného období vynořuje tázání po uměleckosti fotografie se stále opakovanými argumenty. Podobně jsou znovu a znovu problematizovány pojmy jako je umělecká nebo výtvarná fotografie, případně spojení abstraktní fotografie, dokumentární fotografie, subjektivní dokument aj. Podobně problematické se jeví i označení jednotlivých tendencí jako vizualismus, vhodnost pojmu konceptuální fotografie nebo specifické odklonění termínu minimalismus do oblasti fotografie, když už má v umění své pevné časoprostorové i tématické určení.

Z úvah o fotografii významných světových autorů u nás jen tu a tam problesknou některé zmínky o Walteru Benjaminovi (Jaroslav Anděl), Susan Sontag (Antonín Dufek) nebo Rolandu Barthesovi. Teprve v samém závěru osmdesátých a na počátku devadesátých let se objevuje v *Československé fotografii*, časopise zaměřeném spíše pro široké fórum fotoamatérů, rubrika,

která přináší texty o fotografii od Susan Sontag, Rolanda Barthese, Andrého Bazina, Johna Bergera, Victora Burgina, Huberta Damische a některých dalších. V záplavě odkazů na eseje Susan Sontag, Rolanda Barthese a poněkud se zpožděním i Waltera Benjamina se obvykle zapomíná, že se nikdo z nich nepokusili o celistvou teorii fotografie ani o uplatnění svých myšlenek v médiu fotografie jako součásti umění, ale přinesli řadu víceméně nesoustavných postřehů především ve vztahu záznamu pomocí fotografického obrazu a vnímání času. Naopak Vilém Flusser přinesl poměrně systematický výklad fotografie v kontextu teorie komunikací, ale fotografie zmocněné uměním se dotýká nanejvýš okrajově.

Absence fotografie v českém dějepisu umění – Zatímco ve společnosti a ve sféře institucí byla po větší část zpracovávaného období fotografie marginalizována jako umělecké řemeslo, v prostředí historie umění a jejich časopisů byla téměř zcela opomíjena. Větší pozornosti se jí dostávalo jen od populárně-odborných časopisů, kde byla ceněna jako projev amatérské činnosti. Fotografie byla reflektována v individuálních ostrůvcích ohraničeného působení a zájmů ve vztahu k amatérské obci a jejím časopisům nebo v prostředí FAMU, ale chyběla zde širší, vzájemně se prolínající reflexe na několika úrovních.

Uměleckohistorické konstrukce ustálené v českém prostředí s fotografií dlouho nepracovaly. Přehledové práce o českém umění fotografii obvykle pomíjely a obvykle se soustředí na architekturu, malířství a sochařství.[663] Fotografie byla vyřazována z dějin umění dokonce i v takových případech, kdy tvořila konsekventní součást dobového projevu. Z mnoha příkladů uveďme rozsáhlý výzkum secesního umění Petra Wittlicha shrnutý v díle *Česká secese* z roku 1985.[664] Secese jako „poslední syntetický sloh“ je sledována na příkladě malířství, sochařství, architektury i designu, skla a porcelánu, ale z dějin české secese jsou vyřazeni fotografové jako František Drtikol, Anton Josef Trčka,

[663] Např. Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1975 nebo Jakub Pavel, *Dějiny umění v Československu.* Stavitelství, malířství, sochařství, Práce, Praha 1971.
[664] Petr Wittlich, *Česká secese*, Odeon, Praha 1985.

Rudolf Koppitz, Karel Novák stejně jako fotografické skici k obrazům od Alfonse Muchy. Výjimkou jsou v tomto kontextu publikace Jiřího Kotalíka nebo Tomáše Vlčka sledující podobné téma.[665]

Postupné odbourávání esteticko-normativních zábran vůči fotografii je patrné až v osmdesátých a devadesátých letech, kdy se fotografie stává dokumentačním médiem akcí a instalací, až nakonec dochází k etablování některých autorských modelů do kontextu „současného umění".

V poslední době jsme zvyklí hovořit o asynchronních prostorech, připouštíme, že neexistuje jeden univerzální model historie, ale mnoho historií, které jsou mezi sebou v různých vztazích. Nechuť Západu přistoupit bez hodnotících kritérií na odlišnost tak zvaného „východního umění" vedla často k neadekvátním reakcím. Není totéž neporozumění a nechuť vnímat dvojhlasnost umění Východu a Západu vlastní také přístupu teoretiků současného umění k fotografii? Není absence středo- a východoevropského umění, s výjimkou ruského, v evropsko-amerických učebnicích dějin umění obdobná absenci fotografie v českých učebnicích umění? Jak revidovat paradigma, díky kterým k tomuto vymazání dochází? Místo přijetí koncepce různorodých dějin založených na příslušnosti k jednomu médiu je tento různorodý svět často nahlížen jako homogenní celek, ze kterého jsou vyřazovány přístupy, které nezapadají do lineární, segregační a centralistické linie „současného umění". „Současné umění" se definuje jako oficiální umění a mnohovrstevnatý, příliš nesouznící svět „fotografů" je ponechávám ve společném ghetu paralelní kultury. Tato kultura je poznamenána podfinancováním, odsunem na periferii, principem udělej si sám, a tyto prvky amatérismu jsou pak spojovány s tradicí amatérské fotografie a širokou vlnou laiků, a uzavírají začarovaný kruh důvodů, proč není třeba se o fotografii hlouběji zajímat a hledat modely pro uchopení její historie i výrazových strategií jednotlivých autorů.

[665] Tomáš Vlček, Praha 1900: studie k dějinám kultury a umění Prahy v letech 1890–1914, Panorama, Praha 1986; Jiří Kotalík, in: Bernd Krimmel (ed.), *Tschechische Kunst der 20er + 30er Jahre: Avantgarde und Tradition,* Mathildenhöhe, Darmstadt 1984.

Kam dále? – Řada témat načrtnutých v této studii by si v budoucnu zasloužila ještě podrobnějšího zpracování. Zaměřit by se bylo dobré podrobněji na proměny vnímání „uměleckosti“ fotografie, na vymezení fenoménu umělecké fotografie a jejího asynchronní spoluexistence vedle hlavních proudů umění. Pozornost si zaslouží také, oproti modernímu umění, teoretiky fotografie příliš nereflektovaný pojem moderní fotografie nebo modernity ve fotografii. Zajímavé téma tvoří sledování proměn interpretace stěžejních osobností české fotografie, jako je František Drtikol, Jaromír Funke, Josef Sudek, Jan Svoboda a další. Tyto přístupy naznačuji jen u Josefa Sudka v souvislosti s metodou socialistického realismu a především u Jana Svobody. Vedle toho by bylo jistě záslužné zaměřit editorské a publikační aktivity na jednotlivé hlavní teoretické osobnosti české fotografie. Podobně jako byly v nedávné době edičně připraveny a souborně vydány texty Anny Fárové by měly být publikovány i texty Eugena Wiškovského, Jaromíra Funkeho, Čestmíra Krátkého, Antonína Dufka a dalších.

38

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ

Primární zdroje

Sekundární literatura

00

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ

I. Primární zdroje

(Použité a analyzované texty z českých a slovenských knih, katalogů a odborných periodik z let 1938–2000.)

1938–1948

František Bouček, Fotografie současné doby, *Fotografický obzor,* 1944, č. 4, s. 50–51. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Václav Bubeníček, Poměr fotografa k umění, *Fotografie*, 1946, č. 7, s. 72–73.

Josef Bureš, Hledáme a věříme, in: Josef Zeman (ed.), *Československá fotografie 1946*, ročenka, Československé filmové nakladatelství, Praha 1946.

–ček–, Budovatelský program třetí vlády národní fronty Čechů a Slováků a naše fotografická soutěž, *Fotografie*, 1947, č. 3, s. 29–30.

František Čermák, Největší výstava fotografických zvětšenin, *Foto*, 1940, s. 146–147.

František Čihák, Fotografie ve službách života, člověka a práce, *Fotografie*, říjen 1945, č. 1, s. 3–4.

B. Dobruský, Fotografický průmysl a výroba u nás, *Fotografický obzor*, 1939, č. 9, s. 90–91.

Documenta Bohemiae Arts Phototypica. 1944–1947, soubory umělecko-historických fotografií, Umělecká beseda, Praha 1944.

Karel Dvořák, Fotografie a vlastivěda, *Fotografický obzor*, 1939, č. 2, s. 17–18.

Josef Ehm, Fotografie a její účel, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1, s. 1. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Josef Ehm, O fotografii dřívější a současné, *Fotografie*, říjen 1945, č. 1, s. 4–5.

Josef Ehm, Fotografování portrétu, *Fotografie*, 1946, s. 26–28.

–elef–, Jak je to s fotografováním v Praze? *Fotografický obzor*, 1939, č. 6, s. 64.

Fotoskupina čtyř, *Spoušť,* 1939–1940, č. 2.

Antonín Friedl, Zdeněk Wirth a státní ústav fotoměřičský, *Zprávy památkové péče*, 1938, s. 124–125.

Jaromír Funke, O fotografii a fotografických možnostech, *Program D 38*, sezóna 1937–1938, sv. 7, (12. března 1938), s. 189–194. Zkráceně přetištěno in: Antonín Dufek (ed.), *Jaromír Funke. Průkopník fotografické avantgardy*, Moravská galerie Brno, Brno 1996.

Jaromír Funke, Fotoskupina čtyř vystavuje, *Fotografický obzor*, 1939, č. 10–11, s. 116. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

−F−, (Jaromír Funke), Jubilejní výstava ČKFA v Praze, *Fotografický obzor,* 1939, č. 12, s. 127.

Jaromír Funke, Charakter současné české fotografie, *Foto*, 1940, č. 1, s. 10–12.

Jaromír Funke, Fotografovaný člověk, *Fotografický obzor*, 1940, č. 3, s. 25.

Jaromír Funke, Prostor a námět, *Fotografický obzor*, 1940, č. 4, s. 37–38. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaromír Funke, Fotografovaná krajina, *Fotografický obzor*, 1940, č. 5, s. 61–63.

Jaromír Funke, Od fotogramu k emoci, *Fotografický obzor*, 1940, č. 11, s. 121–123. (Přetištěno in: *Jaromír Funke, Průkopník fotografické avantgardy*, katalog k výstavě, Moravská galerie Brno, 24. 10. – 24. 11. 1996, s. 46–50 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaromír Funke, Kritický výběr, *Fotografický obzor*, 1941, č. 1, s. 1.

Jaromír Funke, Fotografujte domov, in: *Česká fotografie* 1940, *Země česká, domov můj*. Praha, 1940, s. 8–9. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaromír Funke, Pražské kostely, (text Vojtěch Volavka), nakl. Miroslav Stejskal, Praha 1946.

Klement Gottwald, O umění, *Blok III*, 1948, s. 205.

Karel Hájek (a kolektiv), *Jihočech Emil Hácha.* Obraz domova, rodu a života pana státního prezidenta, Jihočeské vydavatelské a nakladatelské družstvo, Budějovice 1942.

Karel Hermann, Co je vlastně „fotografická tématika“, *Foto*, 1940, č. 10, s. 154–155.

Karel Hermann, Nám i budoucím! *Fotografický obzor*, 1940, č. 2, s. 18−19.

Karel Hermann, Učme se vidět fotograficky I. a II., *Fotografie*, 1940, č. 20−21, s. 307–310, 323–333. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Karel Hermann, Reforma od koruny až ke kořenům, *Foto*, 1943, s. 17–20.

Karel Hermann, Československá fotografie, *Věstník fotografů*, 1946, č. 1, s. 4.

Karel Hermann, *Fotografická thematika,* Spousta, Praha 1947.

Karel Hermann, *Fotografie jednoduchými prostředky,* Spousta, Praha 1947.

Karel Hermann, *Nové cesty fotografie,* E. Beaufort, Praha 1948.

Vladimír Hipman, *Práce je živá,* předmluva Jan Wenig, Česká grafická unie, Praha 1945.

Vladimír Hipman, *Země z kovu*, Česká grafická unie, Praha 1947.

František Hroš, Fotografie z Československa, *Fotografie*, 1947, č. 5, s. 61.

Jiří Jeníček, Věci české fotografie, *Fotografie*, 1945, č. 2, s. 23–25.

Jiří Jeníček, Práce jako fotografické thema, *Fotografie*, 1946, č. 1, s. 4–7.

Jiří Jeníček, Bída české fotografie, *Fotografie*, 1946, č. 5, s. 49.

Jiří Jeníček, Dr. D. J. Růžička a jeho místo v české fotografii, *Fotografie*, 1946, č. 10, s. 103.

Jiří Jeníček, O problémech fotografie, *Fotografie*, 1947, č. 2, s. 13–14.

Jiří Jeníček, *Fotografie jako zření světa a života,* Čs. filmové nakladatelství, Praha 1947.

Jiří Jeníček, Fotografie jako věcný obraz, *Fotografie*, 1947, č. 4, s. 45–46.

Jiří Jeníček, Pravda jako kriterium fotografie, *Fotografie*, 1948, č. 1, s. 3–5. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jiří Jeníček, Zamyšlení nad fotografií, *Fotografie*, 1948, č. 5, s. 51–53.

Karel Jičinský (ed.), *Česká fotografie 1939*, ročenka, Svaz Českých klubů fotografů amatérů, Praha 1939.

Karel Jičínský, Vývoj Fotografického obzoru a jeho redaktoři, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1 a 3, s. 5–6 a 19–20.

Karel Jičínský, Lednové Pele-mele, *Fotografický obzor*, 1940, č. 1, s. 2–3.

Karel Jičínský, Vlastivědná fotografie (Co fotografovati?), *Fotografický obzor*, 1943, č. 5, s. 34–36.

Karel Jičínský, Vlastivědná fotografie (Jak fotografovati?), *Fotografický obzor*, 1943, č. 12, s. 98.

František Kaláb, Fotografie, *Blok II*, 20. 4. 1948, č. 6, s. 177–178.

Přemysl Koblic, Učme se fotografii čísti! *Fotografický* obzor, 1938, č. 3–4, s. 23–24 a 37–39.

Přemysl Koblic, Co naše fotografie potřebuje, *Fotografický obzor*, 1939, č. 8.

Jaroslav Krupka, Padesát let českého klubu fotografů amatérů v Praze, *Fotografický obzor*, 1939, č. 12, s. 121–122.

Jan Lauschmann, Naše cesta, *Fotografický obzor*, 1942, č. 1, s. 2–3. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Lubomír Linhart, Úvodem, in: *Fotografie*, katalog, Spolek výtvarných umělců Mánes, 22. února – 3. dubna, Praha 1938.

Jan Lukas, *Země a lidé,* text Jan Drda, Melantrich, Praha 1946.

Naše vlast v obrazech, Práce, Praha 1948.

František Oupický, Sto let fotografie, *Fotografický obzor*, 1939, č. 9, s. 89–90.

František Oupický (ed. a text), *Československá fotografie 1938,* ročenka, Svaz Československých klubů fotografů amatérů, Praha 1938.

Jan Posselt, Sto let od vzniku fotografie, *Fotografický obzor*, 1939, č. 2, s. 9–10.

František Povolný, Společenská funkce fotografie, *Blok* II, 20. 4. 1948, č. 6, s. 206−208.

Zdeněk Rossman, *Písmo a fotografie v reklamě,* Index, Olomouc 1938.

Sjezd národní kultury 1948, Sbírka dokumentů, Orbis, Praha 1948.

Rudolf Skopec, *Sto let fotografie.* Historický přehled vývoje fotografie, E. Beaufort, Praha 1939.

Rudolf Skopec, Nejstarší fotografie, *Fotografický obzor*, 1939, č. 10−11, s. 102−103.

Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.

Oldřich Smola − Karel Doskočil, *Srdce Prahy v plamenech,* Universum Č. S. T., Praha 1945.

Josef Sudek, *Pražský hrad*, text Rudolf Rouček, Sfinx, Praha 1945.

Robert A. Šimon (ed.), *Česká fotografie. Památky Čech a Moravy*, ročenka, Politika, Praha 1942.

Václav Vilém Štech, *Pod povrchem tvarů,* Václav Petr, Praha 1941.

Karel Šourek, Fotografie a umění. Documenta Bohemiae artis phototypica, *Fotografie*, prosinec 1945, č. 2, s. 26−28.

Karel Šourek, Fotograf před dílem architektonickým, *Fotografie*, 1946, č. 3, s. 28.

Karel Teige (ed. a text), *Moderní česká fotografie*. Album deseti původních snímků, Národní práce, Praha 1943.

Karel Teige, Je fotografie uměním? *Věstník fotografů*, 1946, č. 13, s. 85−86, 97−100.

Karel Teige, *Moderní fotografie v Československu / Das moderne Lichtbild in der Čechoslovakei*, katalog výstavy, Uměleckoprůmyslové sdružení ve Vídni, Orbis, Praha 1947.

Karel Teige, Cesty československé fotografie, *Blok II*, 1948, příloha P, s. 77−82. (Přetištěno in: *Československá fotografie*, 1969, č. 1−9 a Karel Teige, *Osvobozování života a poezie. Studie ze 40. let*, Aurora, Praha 1994, s. 235−256).

Karel Teige, Foto a umění. Odpověď M. Billovi, *Blok II*, 20. 4. 1948, č. 6, s. 177−178. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

−tný−, Kdo je vinen? *Fotografie*, 1947, č. 5, s. 61.

Zdeněk Tmej – Alena Urbanová, *Srdce v plamenech,* Universum, Praha 1946.

Karel Tondl, Výstava 100 let české fotografie, *Naše doba*, 1939. (Část recenze přetištěna ve *Fotografickém obzoru*, 1939, č. 10−11, s. 115−116).

Karel Tondl, Estetika fotografie, *Fotografický obzor*, 1940, č. 7, s. 73−74.

Vlasti služ! *Fotografický obzor*, 1939, č. 1, s. 5.

Zdeněk Wirth, Sto let fotografie, proslov při zahájení výstavy Sto let české fotografie 26. října 1939 v Umělecko-průmyslovém museu, *Fotografický obzor*, 1939, č. 10−11, s. 101−102. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Zdeněk Wirth, *Stará Praha.* Obraz města a jeho veřejného života v 2. polovici 19. století podle původních fotografií, J. Otto, Praha 1940.

Eugen Wiškovský, Desorientace v názoru na fotografii, *Fotografický obzor*, 1940, s. 125−126.

Eugen Wiškovský, Zobrazení, projev a sdělení, *Fotografický obzor,* 1941, č. 1, s. 2−3. (Přetištěno in: Československá *fotografie*, 1974, č. 2, s. 56).

Eugen Wiškovský, Oproštěním k projevu, *Fotografický obzor*, 1941, č. 3, s. 26−27. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Eugen Wiškovský, Proměnlivá tvář krajiny, *Fotografie*, 1946, č. 2, s. 13−14.

Eugen Wiškovský, Proč fotografujeme krajiny, *Československá fotografie*, 1947, s. 81−82.

Eugen Wiškovský, K psychologii fotografického účinu, *Fotografie,* 1948, č. 1, s. 1−3. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Eugen Wiškovský, Fotografie jako projev, *Zpravodaj fotografů*, 1948, č. XXX, s. 3−6.

Eugen Wiškovský, Cesty k motivu, *Fotografie*, 1948, č. 5, s. 49−51.

Eugen Wiškovský, Tvar a motiv, *Fotografický obzor*, 1940, č. 10, s. 109−113. (Přetištěno in: *Československá fotografie*, 1974, č. 1, s. 6−8 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Z redakce, *Fotografický obzor*, 1941, č. 4, s. 42−43.

1949–1955

Ludvík Baran, Jak se dívat na národopisnou fotografii, *Československá fotografie,* 1949, č. 7, s. 111−113.

František Čihák, Kupředu k socialistické fotografii! *Československá fotografie*, 1953, č. 2, s. 37−38. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

František Doležal, *Thema v nové fotografii*, Osvěta, Praha 1952.

František Doležal, O další rozvoj čs. fotografie, *Československá fotografie,* 1954, č. 2, s. 14. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Karel Hermann, Fotografické soutěže v pětiletce, *Československá fotografie*, 1949, č. 1, s. 6, 11−12.

Karel Hermann, Československá fotografie v pětiletce, *Československá fotografie*, 1949, č. 2, s. 18−19.

Jiří Jeníček, Dopis k III. celostátnímu sjezdu fotografických pracovníků, pořádanému ve dnech 13. a 14. listopadu 1948 v Brně, *Československá fotografie*, 1949, č. 5, s. 72. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jiří Jeníček, Naše loňské fotografické zkušenosti a výhledy do budoucna, *Československá fotografie*, 1949, č. 1, s. 2−3.

Jiří Jeníček, O obsahu, formě a komposici, *Československá fotografie*, 1949, č. 7−8, s. 93−98.

Jiří Jeníček, Na besedě s Františkem Drtikolem, *Československá fotografie*, 1955, č. 2.

Václav Jírů, *Zrcadlo života,* Sfinx, Praha 1949.

Václav Jírů, Ke stále vyšší úrovni čs. fotografie, *Nová fotografie*, 1952, č. 3, s. 25.

Václav Jírů, Tvůrčí práce ve fotografii, *Nová fotografie*, 1952, č. 4, s. 38−39.

Václav Jírů, K současným otázkám čs. umělecké fotografie, *Nová fotografie*, 1952, č. 6, s. 61. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Václav Jírů, Rozhodný krok k pravdivé a krásné socialistické fotografii, *Československá fotografie*, 1954, č. 2, s. 13. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Václav Jírů, *O základních otázkách tvůrčí práce ve fotografii,* Orbis, Praha 1954.

Václav Kopecký, Marxisticko-leninská výchova. (Přetištěno in: Ševčík, Jiří – Morganová, Pavlína – Dušková, Dagmar: *České umění 1938−1989. Programy, kritické texty, dokumenty.* Academia, Praha 2001, s. 138−140).

Ladislav Křivánek, Poznámky k naší současné fotografii, *Československá fotografie*, 1949, č. 10, s. 137−139.

Ladislav Křivánek, Výhledy a úkoly nové fotografie, *Nová fotografie*, 1952, č. 1, s. 1.

Lubomír Linhart, Theorie musí přesvědčovat, získávat a správně vést, *Nová fotografie*, 1952, č. 11, s. 123−126.

Lubomír Linhart, Živé problémy nové fotografie, *Nová fotografie,* 1952, č. 5, s. 49−50. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Lubomír Linhart, Společně k socialistické fotografii, *Nová fotografie*, 1952, č. 12, s. 134−135.

Lubomír Linhart, Poznámky k otázce umění fotografie, *Československá fotografie,* 1953, č. 11. s. 135−136.

Návrh na vypracování soutěžních podmínek pro mezipodnikovou socialistickou soutěž pro rok 1954, zápis ze schůze družstva Fotografia v Olomouci, Praha, 3. 11. 1954.

Václav Ševčík, *Směrnice pro soutěž, výstavu a hodnocení fotografických prací,* (návrh), Prostějov 1954.

Ján Šmok, Konec strašidel, *Československá fotografie,* 1953, č. 6, s. 63−64. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Ján Šmok, Definice fotografického umění. *Československá fotografie*, 1953, č. 7−8, s. 75.

Ján Šmok, Umělecký obraz. *Československá fotografie*, 1953, č. 9, s. 101.

Ján Šmok, Funkce výmyslu v umělecké fotografii. *Československá fotografie*, 1953, č. 10, s. 115.

Ján Šmok, Typisace ve fotografii, *Československá fotografie*, 1953, č. 12, s. 137.

Ján Šmok, Socialistický realismus ve fotografii, *Československá fotografie*, 1954, č. 4, s. 39.

Bohuslav Šťastný, Přešlapujeme na startu? *Fotografie*, 1947, č. 4, s. 46.

1956–1968

Ludvík Baran, *Zázraky fotografie,* Práce, Praha 1964.

Jaroslav Boček, Život proti tradici. Poznámky k české fotografii, *Kultura*, 7. června 1962, č. 23, s. 3. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaroslav Boček, Prvý list. O smyslu amatérského fotografování, *Československá fotografie*, 1963, č. 1, s. 4.

Jaroslav Boček, Anti-Šmok – čili něco o estetice fotografie, *Československá fotografie*, 1963, č. 6, s. 204.

Jaroslav Boček, List devátý. O experimentu, *Československá fotografie*, 1963, č. 9, s. 328.

Jaroslav Boček, Umění vystavovat, *Československá fotografie*, 1965, č. 11.

Jaroslav Boček, Umění vystavovat je umění. [Fotografické výstavy a co dál? Závěr diskuse], *Československá fotografie*, 1965, č. 11. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

DOFO, katalog, Hospodářská škola, Olomouc, prosinec 1959, (přetištěno in: Antonín Dufek, Fotoskupina DOFO, katalog, Moravská galerie v Brně, Brno 1995).

František Dvořák − Ladislav Dydek, *Tvůrčí skupina Máj 57/Mladé umění,* katalog, Obecní dům, Praha, červen 1957. (Faksimile dopisu publikována v: Jiří Ševčík − Pavlína Morganová − Dagmar Dušková, *České umění 1938−1989. Programy / kritické texty / dokumenty*, Academia, Praha 2001 a v Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Karel Dvořák, Rub vítězných medailí, *Československá fotografie*, 1963, č. 3, s. 77.

Karel Dvořák, „Abstraktní" fotografie? *Československá fotografie*, 1963, č. 12, s. 402−403.

Karel Dvořák, Kde končí fotografie? *Československá fotografie*, 1966, č. 4, s. 126−129. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Karel Dvořák, Fotografický akt ano či ne, *Československá fotografie*, 1967, č. 8, s. 308−312.

Karel Dvořák, Pravda o socialistické fotografii, *Československá fotografie*, 1968, č. 6, s. 206−207.

Karel Dvořák, Několik příležitostných poznámek k dějinám československé fotografie. *Československá fotografie*, 1968, č. 10, s. 366−367, 393.

Anna Fárová, Setkala jsem se s Henri Cartier-Bressonem, *Československá fotografie*, 1958, č. 7, s. 76.

Anna Fárová, Emila Medková, katalog, Galerie Krzywe Kolo, Varšava 1962.

Anna Fárová, *7+7*, katalog, Špálova galerie, Praha, 20. 7. – 27. 8. 1967. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Anna Gregorová-Marcinková, Výtvarnost ve fotoreportáži, *Revue Fotografie*, 1968, č. 3, s. 5–7.

Adolf Hoffmeister − Josef Prošek, *Fotorok 58,* Orbis, Praha 1959.

Václav Jírů, O plné pochopení společenského a kulturního významu fotografie, *Československá fotografie,* 1956, č. 1, s. 4.

Václav Jírů, Josef Sudek – fotografie, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 5.

Václav Jírů, *I. celostátní výstava uměleckých fotografií,* katalog, výstavní síň ÚLUV, Praha 1958.

Václav Jírů, K současným otázkám československé fotografie, *Revue Fotografie*, 1960, č. 1, s. 2–7.

K otázce aktu ve fotografii, *Československá fotografie,* 1956, č. 4, s. 41.

Bohumil Kabourek, O hranicích představ a o budoucím svazu, *Československá fotografie,* 1968, č. 7, s. 243. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Josef Kainar (text), *Fotografie 1928–1958,* SNKLHU a Orbis, Praha 1959. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jiří Kolář, Diskutujeme o současné fotografii, *Kultura*, 28. června 1962, č. 26. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).
Čestmír Krátký, Fotografie končí tam, kde končí umění, *Československá fotografie*, 1966, č. 10, s. 414–415. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jan Kříž, Fotografie Čestmíra Krátkého, *Výtvarná práce*, 20. 6. 1964, č. 9, s. 11. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Miloslav Kubeš, Akt a socialistický realismus aneb několik slov o tom, zda budou ženy krásné i za komunismu, *Revue Fotografie*, 1962, č. 4, s. 24–27. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Miloslav Kubeš, Fotografie a abstraktní umění, *Revue Fotografie*, 1964, č. 1, s. 5–7.

Miloslav Kubeš, Několik neuvážených slov o teorii a fotografování, *Revue Fotografie*, 1966, č. 1, s. 6.

Lubomír Linhart, Mistr české fotografie Josef Sudek, in*: Josef Sudek. Fotografie,* SNKLHU, Praha 1956.

Lubomír Linhart, Výstava československé fotografie v SSSR, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 1−2.

Lubomír Linhart, Dnešní československá fotografie, *Kultura*, 1957, č. 3, s. 3. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Lubomír Linhart, K historii estetiky české fotografie, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 16.

Lubomír Linhart, Současná československá fotografie, *Československá fotografie*, 1958, č. 5, s. 49−51.

Lubomír Linhart, Fotografie zrcadlí život (1959), in: *Umění je život a tvorba. Šestkrát o umění moderním a avantgardním,* Československý spisovatel, Praha 1962.

Lubomír Linhart, *Jaromír Funke,* SNKLHU, Praha 1960.

Věra Linhartová, Fotografie E. Medkové, *Výtvarná práce*, 1963, č. 13−14, s. 11. (Přetištěno in: Věra Linhartová, *Soustředné kruhy*, Torst, Praha 2010 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Anna Marcinková, Eště raz o „abstraktnej" fotografii, *Revue Fotografie*, 1965, č. 1, s. 11−15.

Jiří Mašín – Josef Prošek, *Československá fotografie*. Pražský fotosalon 1965, Odeon, Praha 1967. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Problémy kolem fotografických publikací, *Československá fotografie*, 1966, č. 6, s. 214.

redakce, Je fotografie umění? *Československá fotografie,* 1958, č. 7, s. 74−75. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

redakce, Výstava Fotografie 57−66, *Revue Fotografie*, 1966, č. 3, s. 8−13.

−Tk−, Výstava fotografie 7+7, *Československá fotografie*, 1967, č. 10, s. 368.

Vilém Reichmann, Autor o svém díle, *Fotografie*, říjen 1959, s. 17.

Vilém Reichmann, O některých otázkách typičnosti v umělecké fotografii, *Fotografie*, září 1960, s. 27.

Vilém Reichmann, O vlivu fotografie na malířství, *Fotografie*, 1960, č. 4.

Vilém Reichmann, O umělecké fotografii věcí, *Fotografie*, 1962, č. 2, s. 26−29.

Jan Řezáč (ed.), *Černobílá paměť,* Artia, Praha 1961.

Ludvík Souček, Několik poznámek k perspektivám československé fotografie, *Československá fotografie,* 1957, č. 1, s. 14−15. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Ludvík Souček, Reamaterizace amatérské fotografie, *Československá fotografie*, 1963, č. 7, s. 217. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Ludvík Souček, *Cesty k moderní fotografii*, Orbis, Praha 1966.

Rudolf Skopec, Budeme mít muzeum fotografie? *Československá fotografie*, 1958, s. 113.

Rudolf Skopec, Nadar. Robert Felix Tournachon – fotograf, vzduchoplavec, spisovatel, SNKLHU, Praha 1960.

Rudolf Skopec, Fotografická galerie, *Československá fotografie,* 1962, č. 5, s. 152.

Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Orbis, Praha 1963.

Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie 1839−1914*, katalog, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1964.

Rudolf Skopec, *Staří mistři české fotografie,* katalog, Fotoodbor Klubu kultury ROH, Přelouč 1965.

Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie, 2. díl,* skripta FAMU, SPN, Praha 1970.

Ludvík Souček, Několik poznámek k perspektivám československé fotografie. Výzva k diskusi, *Československá fotografie*, 1957, č. 1, s. 14−15.

Jan Spurný, Na okraj celostátní výstavy fotografie, *Kultura,* 17. 4. 1958, č. 16, s. 4. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jiří Šerých, Něco o abstrakci v umělecké fotografii, *Revue Fotografie*, 1964, č. 2, s. 10−16.

Tamara Ševčenková, *Revue Fotografie,* 1961, č. 3.

Ján Šmok, K portrétu ve fotografii (diskusní příspěvek), *Československá fotografie,* 1956, č. 6, s. 65.

Ján Šmok, Základní problémy fotografie, *Československá fotografie,* 1962, č. 1−12, s. 24, 96, 132, 168, 204, 240, 279, 320, 356, 397.

Ján Šmok, Akt – základní problém, *Československá fotografie*, 1964, č. 7, s. 228−229.

Ján Šmok, Problematika fotografického aktu a my, *Fotografia, výtvarníctvo, film*, 1965, č. 6−7, s. 127−128, 152−154.

Ján Šmok, O vysokoškolském studiu fotografie na filmové fakultě AMU v Praze, *Československá fotografie*, 1966, č. 12, s. 484−485.

Ján Šmok*, Úvod do teorie fotografického obrazu I a II*, Skripta FAMU, SPN, Praha 1967.

Ján Šmok, *Úvod do stavby a skladby fotografického obrazu*, Bratislava 1968.

Petr Tausk, Vzájemný vliv fotografie a malířství. Od první světové války až podnes, *Československá fotografie*, 1965, č. 9, s. 333−335.

Petr Tausk, Fotografické školství u nás a v zahraničí, *Československá fotografie*, 1966, č. 7, s. 246.

Petr Tausk, Hlavní vývojové proudy československé fotografie, *Československá fotografie*, 1968, č. 10, s. 374−376.

Zdeněk Virt, Fotograf-malíř a akt, *Revue Fotografie*, 1962, č. 1.

Zdeněk Virt, Akt ve fotografii ano či ne? *Revue Fotografie*, 1962, č. 2, s. 17.

Josef Zubrický, Za správné začlenenie fotografie v umení, *Československá fotografie*, 1959, č. 9, s. 130−131.

Anna Zykmundová – Václav Zykmund, *Díváme se na obrazy*, Nakladatelství Československých výtvarných umělců, Praha 1956.

Václav Zykmund, *Co je realismus?* Československý spisovatel, Praha 1957.

Václav Zykmund, DOFO, *Revue Fotografie,* 1960, č. 1, s. 42−44. (Přetištěno in: Antonín Dufek, Fotoskupina DOFO, katalog, Moravská galerie v Brně, Brno 1995 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Václav Zykmund, *Moderné umenie a dnešek,* SVKL, Bratislava 1964.

Václav Zykmund, *Umění, které mohou dělat všichni?* Orbis, Praha 1964.

Václav Zykmund, Výtvarnost v reportážní fotografii, *Revue Fotografie*, 1968, č. 2, s. 3−4.

1969–1989

Aktiv volné fotografie, žádost o registraci Aktivu volné fotografie, strojopis, archiv Josefa Mouchy, 1989. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Amicissimus, Fotokondelíkismus, *Československá* fotografie, 1971, č. 2, s. 52. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaroslav Anděl, Poznámky k dějinám fotografie, *Revue Fotografie*, 1973, č. 3, 4 a 1974 č. 1, 2, 4.

Jaroslav Anděl, Obrazová kvalita nové věcnosti, *Revue Fotografie*, 1973, č. 4, s. 58−59.

Jaroslav Anděl, Revoluce v umění, umění v revoluci, *Revue Fotografie*, 1973, č. 11, s. 486−491.

Jaroslav Anděl, Fotografie a sociologie. Poznámky o jejich vzájemných vztazích, *Československá fotografie*, 1974, č. 7, s. 298−302. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaroslav Anděl, Proměny názoru na fotografii, in*: Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy,* sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů, RAPID, Brno 1974, s. 3−12. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaroslav Anděl, Fotografie a moderní umění, *Československá fotografie*, 1975, č. 1−3, s. 18−20, 66−68, 114−117.

Jaroslav Anděl, Jan Svoboda, *Revue Fotografie*, 1975, č. 3, s. 74.

Jaroslav Anděl, *Vybrané kapitoly z dějin fotografie*, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1978.

Petr Balajka, Kdo chce psa bít, hůl si vždycky najde… *Československá fotografie*, 1987, č. 2, s. 62. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Petr Balajka, Bořek Sousedík – teoretizující praktik, *Československá fotografie,* 1989, č. 7, s. 296.

Ludvík Baran, Cesta čtyř desetiletí, *Revue fotografie*, 1985*,* č. 4, s*.* 2.

Ludvík Baran, *Praha objektivem mistrů,* Panorama, Praha 1981.

Miroslav Bílek, Obecná teorie umění a fotografie, *Československá fotografie,* 1970, č. 1−12, s. 8, 56, 104, 153, 200, 248, 296, 344, 392, 440, 488, 536.

Miroslav Bílek, Úvahy o sdělovací funkci umělecké fotografie, *Československá fotografie,* 1971, č. 1−12, s. 20, 68, 116, 164, 205, 260 308, 356, 404, 452, 500, 548.

Miroslav Bílek, Funkce umělecké fotografie, *Československá fotografie,* 1972, č. 1−12, s. 16, 64, 160, 208, 256, 304, 352, 400, 448, 496, 544.

Miroslav Bílek, K problematice třídění fotografie, *Československá fotografie,* 1973, č. 4, s. 160.

Miroslav Bílek, Fotografie a dnešek, *Československá fotografie,* 1975 a 1976, č. 9−12 a 1−2, s. 408, 456, 504, 552, 18, 66.

Miroslav Bílek, Kritika fotografie, *Československá fotografie,* 1977, č. 1−12, s. 18, 66, 114, 162, 210, 258, 306, 354, 402, 450, 498, 546.

Miroslav Bílek, Etika fotografie, *Československá fotografie,* 1978, č. 1−12, s. 6, 54, 102, 150, 198, 246, 294, 342, 390, 438, 486, 534.

Vladimír Birgus, Nerozhodující okamžik, *Československá fotografie*, 1978, č. 3, s. 110–111. (Přetištěno in: *Listy o fotografii*, 2001, č. 3, s. 48−50 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Vladimír Birgus, Několik poznámek o fotografické kritice, *Československá fotografie*, 1982, č. 3, s. 110−111. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Vladimír Birgus, Fotografie, in: *Informatorium pro každého / aneb moderní vševěd 2,* Mladá fronta, Praha 1984.

Vladimír Birgus – Zdeněk Kirschner – Ján Šmok (eds.), *Fotografie absolventů FAMU*, katalog, Uměleckoprůmyslové muzeum, Praha 1987.

Vladimír Birgus, Nedorozumění kolem dokumentu, *Československá fotografie*, 1989, č. 2, s. 78−79.

Vladimír Birgus, Nejdůležitější události čs. fotografie 1945−1989, *Příloha Tvorby*, 1989, č. 32.

Vladimír Birgus, Fotografie v českých zemích a na Slovensku 1945−1989, *Revue Fotografie,* 1989, č. 4, s. 2−11 a 1990, č. 1, s. 12−23, č. 2, s. 10−19 a č. 4, s. 60−65.

Jaroslav Boček, Cesty československé fotografie, *Ateliér*, 1989, č. 17, s. 2.

Jaromír Čejka, Společenský význam fotografie, *Československá* fotografie, 1981, č. 4, s. 159.

Sylvie Doležalová, Ženy jako tvůrkyně, *Revue Fotografie*, 1972, č. 2, s. 42−43. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Antonín Dufek (ed.), *Současná československá fotografie,* Moravská galerie v Brně, Brno 1969.

Antonín Dufek (ed.), *Československá fotografie 1971−72*, Moravská galerie v Brně, Brno 1973. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Antonín Dufek, Úvod ke koncepci sbírky fotografie Moravské galerie, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně,* Moravská galerie v Brně, Brno 1973, s. 205−213.

Antonín Dufek, *Jan Svoboda,* katalog, Dům pánů z Kunštátu při Domě umění, Brno 1975.

Antonín Dufek, Poznámka o amatérské teorii a praxi, *Československá fotografie*, 1978, č. 8, s. 351.

Antonín Dufek, O dvou koncepcích fotografie, in: *Jindřichu Chalupeckému,* samizdatový sborník, 12. 2. 1980, ed. Petr Rezek, přetištěno in: *Listy o fotografii I*, 1994, č. 1, s. 28−29.

Antonín Dufek, *Aktuální fotografie II. − Okamžik*, katalog, Moravská galerie v Brně, Brno 1987.

−JIČ−, III. pražské setkání historiků a teoretiků fotografie, *Revue Fotografie*, 1989, č. 1, s. 79.

Karel Dvořák, Proměny a obzory. Kapitoly o československé fotografii 1−12, *Československá fotografie*, 1970, s. 13, 61, 109, 157, 205, 253, 301, 349, 397, 445, 493, 541.

Karel Dvořák, *Padesát z více než tisíce? Úvaha nad českou částí I. celosvazové výstavy, Československá fotografie,* 1971, č. 1, s. 8.

Karel Dvořák, Několik poznámek k současné nejvyspělejší amatérské fotografii, *Československá fotografie,* 1972, č. 11, s. 486−489. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Karel Dvořák, Dokument – protest – antikrajina? *Československá fotografie*, 1973, č. 3, s. 104. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Karel Dvořák, Jaká je současná československá fotografie, *Revue Fotografie*, 1976, č. 1, s. 5.

Antonín Dufek, Úvod ke koncepci sbírky fotografie Moravské galerie, in: *Sborník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně*, Moravská galerie, Brno 1973, s. 205-213.

Antonín Dufek, *Fotografia a čas*, (katalog), Obvodné kultúrne a spoločenské stredisko, Bratislava, prosinec 1985.

Antonín Dufek, Současná československá fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně, katalog, Moravská galerie v Brně, Brno 1969.

Antonín Dufek, Kamera, in: Fotografie dnes, teoretické a kritické přístupy, sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů, RAPID, Brno 1974, s. 40−45; Antonín Dufek, Kamera, *Československá fotografie,* 1974, č. 10, s. 450−451, později přetištěno in: Špecifikum fotografie, ed. Tomáš Fassati, PKO, Banská Bystrica 1984 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Antonín Dufek, *Aktuální fotografie ze sbírek Moravské galerie v Brně*, Moravská galerie v Brně, Brno 1982.

Antonín Dufek, Nová citlivost Štěpána Grygara, *Revue Fotografie*, 1984, č. 3, s. 17.

Antonín Dufek, Obrazy skutečnosti Miroslava Machotky, *Revue Fotografie*, 1985, č. 4, s. 73.

Antonín Dufek, *Černobílá fotografie,* Odeon, Praha 1987.

Antonín Dufek, Město. 19 fotografů a jeden námět, Dům umění města Brna, Brno 1987.

Antonín Dufek, Bořek Sousedík – souvislosti, *Revue Fotografie,* 1987, č. 3, s. 36.

Karel Dvořák, Jan Svoboda. Tvář československé fotografie, *Československá fotografie*, 1970, č. 8, s. 342.

Anna Fárová, *Současná fotografie v Československu*, Obelisk, Praha 1972.

Anna Fárová, *První výstava v předsálí roudnické galerie, Markéta Luskačová, Ivo Gil, Pavel Štecha*, katalog, prosinec 1972.

Anna Fárová, Ze sbírek fotografií UPM v Praze XIX., Jan Svoboda, *Československá fotografie,* 1973, č. 7, s. 308–309.

Anna Fárová, *37 fotografů na Chmelnici*, katalog, Junior klub Chmelnice, Praha 1989. (Přetištěno in: Anna Fárová, *Dvě tváře*, Torst, Praha 2009, s. 720–722 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Tomáš Fassati, Metodika sociální tvorby, in: Tomáš Fassati (ed.), *Společensky zaujatá fotografia I.,* sborník textů, Galeria F, Banská Bystrica 1980.

Tomáš Fassati (ed.), *Špecifikum fotografie*, sborník PKO Banská Bystrica, Banská Bystrica 1984, s. 29–31.

Tomáš Fassati (ed.), *Angelma*, č. 1, Benešov 1989.

Tomáš Fassati, Model oborového informačního systému fotografie a současná československá praxe, in: Fotografie, vizuální forma. Teorie, historie distribuce, pedagogika, *Angelma*, 1989, č. 5.

Jiří Foltýn, Nemáme fotografovat umění? *Československá fotografie*, 1987, č. 2, s. 62.

Ľudovít Hlaváč, *Dějiny fotografie*, Osveta, Martin 1987.

Ľudovít Hlaváč, *Dějiny slovenskej fotografie*, Osveta, Martin 1989.

Ľudovít Hlaváč, K otázkam triedenia a terminológie vo fotografii, *Československá fotografie,* 1989, č. 12, s. 534–535.

K. O. H., (Karel Otto Hrubý), Procházky po výstavách, (Jan Svoboda), *Československá fotografie*, 1969, č. 2, s. 61. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

K. O. H., (Karel Otto Hrubý), Procházky po výstavách, *Československá fotografie*, 1975, č. 8, s. 348.

Martin Hruška, Hra na čtvrtého, *Československá fotografie,* 1986, č. 7, s. 308. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Martin Hruška, Fotografie na výsluní. *Československá fotografie,* 1989, č. 11, s. 488−493. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

−hej−, Komparace I, *Československá fotografie*, 1984, č. 2, s. 64.

−hsk−, Sebekritika je umění, *Československá fotografie*, 1981, č. 11, s. 484.

Jan Jaroš, Zvětšenina domácího původu, *Československá fotografie*, 1987, č. 6, s. 253.

Jindřich Štreit. Rozsudek, strojopis, archiv J. Š., 1982, in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010.

Václav Jírů, *Fotografie 1928−1980*, katalog, text Milan Krejčí, Staroměstská radnice, Praha 1980.

Bohumil Kabourek, Svazy ustaveny! *Československá fotografie*, 1969, č. 3, s. 100−101.

Bohumil Kabourek, Svaz registrován (a o akčním programu svazu), *Československá fotografie*, 1969, s. 436−437.

Zdeněk Kirschner, *Komparace I, Fotografie Josefa Sudka a Jana Svobody,* katalog výstavy, Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem a Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze, 14. dubna – 22. května 1983. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Zdeněk Kirschner, Porovnání, *Revue Fotografie*, 1984, č. 1, s. 67−69.

Zdeněk Kirschner, Sudek a Funke, *Revue Fotografie*, 1986, č. 4, s. 59−60.

Petr Klimpl, *O Karlu Kameníkovi (a nejen o jeho fotografiích)*, strojopis, archiv Petra Klimpla, 1986. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, Dost, Hranice 2010, s. 268−269).

Petr Klimpl, Fotografie Karla Kameníka, *Revue Fotografie,* 1986, č. 4, s. 44–47.

Petr Klimpl (ed.), *Česká amatérská fotografie 1945−1989*, katalog, Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Praha 1989.

Zdeněk Kostka, Soudobá výtvarná fotografie, katalog, Galerie Jaroslava Fragnera, Praha 1977.

Bohumil Kotas, Můj soukromý „manifest všedního dne“, aneb Otevřme oči, 30. 9. 1980, přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Listy o fotografii*, 2001, č. 3, s. 47.

Libuše Kovářová, (Václav Zykmund), *Čím by byl svět bez fotografie? Československá fotografie*, 1973, č. 3, s. 112.

Libuše Kovářová, (Václav Zykmund), Problémy výtvarné fotografie, *Československá fotografie*, 1977, č. 1−12, s. 6, 54, 102, 150, 198, 246, 294, 342, 390, 438, 486, 534.

Libuše Kovářová, (Václav Zykmund), O kritice kritiky, *Československá fotografie*, 1977, č. 5, s. 206.

Libuše Kovářová, (Václav Zykmund), Fotografie a kýč, *Československá fotografie*, 1977, č. 10, s. 438−439. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Libuše Kovářová, (Václav Zykmund), Světlo, prostor a čas ve fotografii, *Československá fotografie,* 1978, č. 1−12, s. 18, 66,114, 162, 210, 258, 306, 354, 402, 450, 498, 546.

Jan Kříž, Fotografie jako hodnota, in: *Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy,* sborník, Moravská galerie v Brně, Brno 1974, s. 16.

Jan Kříž, Z tvůrčí dílny Jana Svobody, *Československá fotografie*, 1975, č. 11, s. 499−500.

Jan Kříž, Stůl ve fotografiích Jana Svobody, *Revue Fotografie*, 1978, č. 1, s. 21−24.

Alena Lábová, Dějiny československé fotožurnalistiky, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1977.

Alena Lábová, Úvahy nad současnou československou novinářskou fotografií, *Revue Fotografie,* 1986, č. 1, s. 42. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jiří Macků, Fotografie řečená výtvarná, *Československá fotografie*, 1977, č. 8, s. 356. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Manifest skupiny Bratrstvo, 22. 12. 1989, archiv Pavla Jiráska. Přetištěno in: Balajka, Petr, Bratrstvo, *Československá fotografie*, 1990, č. 6, s. 267−272 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jiří Mašín, Od ohně Prométheova k fotografii, in: Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie,* Mladá fronta, Praha 1989.

Martin Matějů, Fotografie a sociologie, *Revue Fotografie,* 1975, č. 2, s. 5. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Martin Matějů – Jiří Linhart, Fotografie a sociologie. Uplatnění fotografie v sociologickém výzkumu, *Sociologický časopis*, 1989, č. 2, s. 187−199. (Přetištěno in: *Listy o fotografii*, 2001, č. 3 a Jiří Siostrzonek (ed.), *Fotografie a sociologie,* Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě, Opava 2011).

Antonín Miklas, Co je a co není dovoleno fotografovat, *Československá fotografie,* 1970, č. 7, s. 308.

Josef Moucha, *Nové pohledy. 16 mladých autorů ČSSR*, katalog, Galerie 4, Cheb 1986.

Josef Moucha, Fotografie jako fotografie, *Československá fotografie,* 1986, č. 11, s. 494−495.

Daniela Mrázková, O čem teoretici obvykle nemluví…, *Revue Fotografie*, 1972, č. 1, s. 24−25.

Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Příběh fotografie*, Mladá fronta, Praha 1985.

Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, Generace pojetí fotografie jako řeči, *Československá fotografie*, 1988, č. 11, s. 493–495. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Daniela Mrázková, Je československá fotografie světová? *Tvorba*, 1989, č. 7, s. 1 a 5.

Daniela Mrázková – Vladimír Remeš, *Cesty československé fotografie,* Mladá fronta, Praha 1989.

Daniela Mrázková (ed.), *Co je fotografie*. 150 let fotografie, Videopress a Credit Praha, Praha 1989.

Antonín Nový, Patnáct otázek pro Karla Kachyňu, *Československá fotografie*, 1987, č. 6, s. 254–255.

Jiří Pacek, Fotografie na prodej? *Československá fotografie*, 1986, č. 11, s. 495.

Program fotoskupiny Oči, (manifest všedného dňa), strojopis, leden 1979. (Přetištěno in: Fotoskupina Oči: manifest všedního dne. *Československá fotografie,* 1979, č. 5, s. 196; Program fotoskupiny Oči. (Manifest všedného dňa), *Listy o fotografii,* 2001, č. 3, s. 46; Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Vladimír Radechovský, Výstava fotografií Jana Svobody, *Československá fotografie,* 1969, č. 5, s. 194.

Vladimír Remeš, Nedorozumění staré deset let, *Československá fotografie*, 1988, č. 10, s. 448–449.

–Rem–, (Vladimír Remeš), Nefotografujte umění! *Československá fotografie,* 1986, č. 10, s. 450. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Rozhovor Jana Hudečka a Aleše Kuneše, *Revue Fotografie*, 1988, č. 3, s. 54–65.

–RS–, Lukáš Jasanský a Martin Polák, *Československá fotografie* 1989, č. 10, s. 435.

Petr Rezek, Oživená kamera, in: Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzová sekce, Praha 1982, s. 186–190. Přetištěno in: *Ateliér*, 18. 5. 2000, č. 10, *Listy o fotografii,* 2001, č. 3, s. 36–37; Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010; autorsky redigováno in: Petr Rezek*, Tělo, věc a skutečnost*, Jan Pacák – Ztichlá klika, Praha 2010, s. 247–254.

Bořek Sousedík, Program, in: Kolegium. Výstava fotografií za mezí autenticity a ikonocity, katalog, Praha, 4.–30. srpna 1980. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Bořek Sousedík, *Úvod do studia dějin fotografického obrazu*, skripta, Městské kulturní středisko v Ostravě, Ostrava 1982.

Bořek Sousedík, *Skladba fotografického obrazu*, Městské kulturní středisko, Ostrava 1989.

Bořek Sousedík, *Od věcnosti k pěknému*. Interpretace 150-letého vývoje fotografie, strojopis, březen 1989.

Bořek Sousedík, Fotografie versus divák – problém vnímání fotografického obrazu, *Angelma*, 1989, č. 1. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Bořek Sousedík, Vyústění moderní fotografie, *Angelma,* 1989, č. 2.

Miloslav Stibor, *Fotografie pro lidové školy umění*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1989.

Dušan Šindelář, *Myšlení v obrazech aneb Obrazy myšlení*, Odeon, Praha 1987.

Ján Šmok, *Akt vo fotografii,* Osveta, Martin 1969, (2. vydání: 1986).

Ján Šmok*, Jak se dívat na fotografii*, Kulturní správa severočeského KNV, Ústí nad Labem 1969.

Ján Šmok, *Úvod do teorie sdělování*, Skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1970.

Ján Šmok, Úvod do teorie fotografie, *Československá fotografie,* 1971, č. 1–12, s. 13, 61, 109, 157, 212, 253, 301, 349, 397, 445, 493, 545.

Ján Šmok, *Za tajomstvami fotografie*, Osveta, Martin 1975.

Ján Šmok, Co je fotografie? 1, *Československá fotografie*, 1982, č. 5, s. 206–207. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Ján Šmok, Co je fotografie? 2, *Československá fotografie,* 1982, č. 6, s. 254–255.

Ján Šmok, *Začněte fotografovat*, Státní nakladatelství technické literatury, Praha 1983.

Ján Šmok, Dokumentární fotografie. Problém vymezení, *Československá fotografie*, 1986, s. 341.

Ján Šmok, *Skladba fotografického obrazu*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1986.

Ladislav Šolc, Čas a fotografie v čase, *Československá* fotografie, 1987, č. 3, s. 116. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Ladislav Šolc, Diskutujme k věci, *Československá fotografie*, 1989, č. 2, s. 79.

Jiří Švestka, Fotografie a problematika uměleckého výrazu, *Revue Fotografie*, 1980, č. 3, s. 18–21. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Petr Tausk, *Lyrické proudy v československé fotografii*, Dům umění, Brno 1973.

Petr Tausk, Současný stav fotografie, skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1977.

Petr Tausk, *Dějiny fotografie II., Interpretační hlediska,* skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1984.

Petr Tausk, *Přehled současné fotografie v zahraničí,* skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1985.

Petr Tausk, *Přehled vývoje československé fotografie od roku 1918 až po naše dny*, skripta FAMU, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1986.

Juliana Tesáková, Dejiny teórie fotografie, *Výtvarný život,* 1989, č. 1.

Jiří Vakrman, Podobnosti, podobenství a právo na omyl, *Československá fotografie*, 1976, č. 10, s. 450–451.

Jaroslav Vávra, Kritika kritiky, *Československá fotografie*, 1976, č. 11, s. 498.

Jaroslav Vávra, Kam s ní? *Československá fotografie,* 1977, č. 12, s. 532–533.

Cyril Vltavský, Nad jedním katalogem, *Ostravský kulturní měsíčník*, 1980, č.10, s. 63–64.

Mirek Vodrážka, Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií, *Ateliér*, 1998, č. 12, s. 2.

Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj teorie československé fotografie,* diplomová práce, FAMU, Praha 1976.

Miroslav Vojtěchovský, Vývoj teorie československé fotografie, *Revue Fotografie*, 1979, č. 4, s. 14–18.

Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století,* Akademie múzických umění v Praze a Státní pedagogické nakladatelství Praha, Praha 1985.

Miroslav Vojtěchovský, Nutnost skladebného myšlení, *Revue Fotografie*, 1986, č. 4, s. 69.

Jiří Zeman, Fotografování zakázáno, *Československá fotografie*, 1981, s. 474.

Jaromír Zemina, *Jiří Toman. Hry a přání*, katalog, Praha 1984. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Jaromír Zemina, Jan Svoboda, katalog, Kino Družba, Brno 1971. (Přetištěno in: Antonín Dufek – Jana Teplá (eds.), Jan Svoboda, fotografie, Moravská galerie v Brně a Uměleckoprůmyslové museum Praha, Brno 1994, s. 13).

Václav Zykmund, Konvence a akt, zejména mužský, *Revue Fotografie*, 1970, č. 2, s. 42–43.

Václav Zykmund, Životní protředí a devastace krajiny, *Revue Fotografie*, 1972, č. 1, s. 3–5.

Václav Zykmund, O nové formě kritické práce, *Revue Fotografie,* 1972, č. 2, s. 10–11.

Václav Zykmund, *Stručné dějiny moderního malířství,* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1971.

Václav Zykmund, Úvahy o symbolu a znaku ve fotografii, *Československá fotografie*, 1970, č. 1–12.

Václav Zykmund, Fotografie a společnost, *Československá fotografie*, 1971, č. 1–12, s. 16, 64, 112, 160, 208, 256, 304, 352, 400, 448, 496, 541.

Žádost o registraci *Aktivu volné fotografie*, strojopis, archiv Josefa Mouchy, 27. 6. 1989. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

1990–2000

Petr Balajka, Bratrstvo, *Československá* fotografie, 1990, č. 6, s. 267–272.

Petr Balajka, Pocta Janu Svobodovi, *Československá fotografie*, 1990, č. 8, s. 351–352.

Petr Balajka, *Jan Svoboda,* Odeon, Praha 1991.

Ludvík Baran, Fotografie – fenomén 20. století, in: Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Mladá fronta, Praha 1986, s. 257-259.

Vladimír Birgus – Reinhold Misselbeck – Miroslav Vojtěchovský, *Tschechoslowakische Fotografie der Gegenwart,* Museum Ludwig, Kolín nad Rýnem 1990.

Vladimír Birgus, Československá fotografie 1945–1990 v datech, *Československá fotografie*, 1990, č. 1–5.

Vladimír Birgus, *Vývoj československé fotografie v datech 1945–1989*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1990.

Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, KANT, Praha 1999.

Vladimír Birgus, Česká a slovenská fotografie 80. let, in: Josef Moucha (ed.), *Česká a slovenská fotografie dnes*, Orbis, Praha 1991, s. 2-18.

Vladimír Birgus, *Jindřich Marco – Hořká léta*, Evropa 1945–1947, Orbis, Praha 1995.

Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Jistoty a hledání v české fotografii 90. let,* KANT, Praha 1996.

Vladimír Birgus, Umění 20. století není jenom malířství a sochařství, *Ateliér*, 1996, č. 7, s. 9.

Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Fotografie v českých zemích 1839–1999*, Grada Publishing a KANT, Praha 1999.

Vladimír Birgus – Miroslav Vojtěchovský, *Česká fotografie 90. let*, KANT, Praha 1998.

Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Akt v české fotografii*, KANT, Praha 2000.

Bohuslav Blažek, Fotografie a počítačová grafika: Laicizace média, in: Fotografie, vizuální forma. Teorie, historie distribuce, pedagogika, *Angelma*, 1990, č. 1.

Bohuslav Blažek, Alternativa I., Zakázané fotografie, *Československá fotografie*, 1990, č. 5, s. 207. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Bohuslav Blažek, Alternativa II. Nezakázané fotografie, *Československá fotografie*, 1990, č. 6, s. 259.

Bohuslav Blažek, Alternativa III. Podezřelé fotografie, *Československá fotografie*, 1990, č. 7, s. 289.

Tereza Bruthansová, Veronika Bromová – rozhovor, *Ateliér*, 1997, č. 7, s. 3.

Karel Císař, Čtyři jsou víc než jedna, *Umělec*, 1997, č. 3.

Karel Císař, Výstavy fotografií/fotografie výstav (Martin Polák, Lukáš Jasanský), *Umělec*, 1999, č. 2, s. 22−23.

Marianna Černá, Soudruh Agresor, *Československá fotografie,* 1990, č. 5, s. 200.

−dm−, Fotografický deník Jana Lukase, *Československá fotografie,* 1990, č. 6.

Antonín Dufek – Jana Teplá (eds.), *Jan Svoboda, fotografie*, Moravská galerie v Brně a Uměleckoprůmyslové museum Praha, Brno 1994.

Antonín Dufek, Hranice uvnitř fotografie, *Ateliér*, 1997, č. 7, s. 2. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Antonín Dufek, *Společnost před objektivem 1918–1989*, Moravská galerie, Brno a Obecní dům, Praha 2000.

Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO, Praha 1993.

Anna Fárová (ed.), *Československá fotografie v exilu (1939−1989)*, Asociace fotografů, Praha 1992.

Anna Fárová, *Josef Sudek,* Torst, Praha 1995.

Tomáš Fassati, Počítač to nevyřeší, in: Fotografie, vizuální forma. Teorie, historie distribuce, pedagogika, *Angelma*, 1990, č. 1.

Tomáš Fassati, Galerie – místo pro člověka*, Angelma*, 1990, č. 2, s. 6−9.

Tomáš Fassati, Distribuce vizuální tvorby z hlediska adresáta, *Angelma*, 1990, č. 2, s. 10−12.

Tomáš Fassati, Vyústění moderní fotografie, in: Tomáš Fassati (ed.), *Angelma,* 1991, č. 5, s. 7−9.

Tomáš Fassati, *Hovory o živé fotografii*, Slezská univerzita, Opava 1993.

Tomáš Fassati, Výuka teorie – problém? *Listy o fotografii*, 1998, č. 2.

Vilém Flusser, Změna paradigmatu, *Prostor*, 1992, č. 19, s. 97−102.

Vilém Flusser, Změna paradigmat, *Výtvarné umění*, 1991, č. 1, s. 70−75.

Vilém Flusser, Jak luštit fotografie, *Výtvarné umění,* 1993, č. 1, s. 75–79.

Vilém Flusser, Nezhotovíš sobě obrazu, *Lettre Internationale*, 1993/94, s. 67–68.

Vilém Flusser, Budoucnost písma, *Výtvarné umění, 1993, č. 5–6, s. 104–106.*

Vilém Flusser, *Za filosofii fotografie,* Hynek, Praha 1994 nebo Fra, Praha 2013.

Vilém Flusser, *Moc obrazu*, Výtvarné umění, 1996, č. 3–4.

Vilém Flusser, Jiří Hanke – Hledisko, *Výtvarné umění*, 1996, č. 3–4, s. 194–198. (Přeloženo podle: Vilém Flusser, Standpunkte. Jiří Hanke, *European Photography,* 1992, č. 50, s. 42–43 a přetištěno Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* DOST, Hranice 2010, s. 313–314 a Vilém Flusser, *Do universa technických obrazů,* OSVU, Praha, 2002).

Jaroslav Hlavsa, Fotografie a životní situace, *Angelma*, 1990, č. 1, s. 18–21.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, I a II, Academia, Praha 1996.

Milan Chlumský, Čas ve fotografii aneb fotografovaný čas, *Československá fotografie*, 1990, č. 8, s. 340–341.

Josef Chuchma, Ručím za to, že to bylo. Fotografický deník Bohdana Holomíčka v nakladatelství Torst, *Respekt*, 30. října 1995, č. 44. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Josef Chuchma, Vilém Flusser klade tolik otázek, že raději mlčíme, *MF Dnes*, 22. ledna 1997.

Jaké je dnes postavení fotografie vůči ostatním médiím? Anketa, *Revue Labyrint*, 1996, č. 2, s. 22–24.

Michal Janata, Vilém Flusser aneb jak dešifrovat technické obrazy, *Ateliér,* 1997, č. 7, s. 7. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Michal Janata, Proti přemoci aparátů, in: *Sborník prací Filosofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně*, 1997.

Lukáš Jasanský – Martin Polák, *Vtipy a reportáže*, diplomová práce, FAMU, Praha 1993, reprint Galerie Klatovy/Klenová, Klatovy 2010.

Zdeněk Kirschner, *Josef Sudek,* Takarajima Books, New York 1993.

Aleš Kuneš, Zcela nové staré zdroje, *Ateliér*, 1996, č. 8, s. 6.

Aleš Kuneš, Česká fotografie devadesátých let na Pražském hradě, *Denní Telegraf,* 28. 11. 1996, s. 10.

Jan Mlčoch – Jan Řezáč (eds.), *Růže pro Josefa Sudka*, Správa Pražského hradu a UPM, Praha 1996.

Josef Moucha (ed.), *Česká a slovenská fotografie dnes,* Orbis, Praha 1991.

Roman Muselík, *K. O. Hrubý*, diplomová magisterská práce, Masarykova univerzita v Brně, Brno 1991.

M. Kudláčková, *Bratrstvo, Fárová, Pinkava*, katalog, Fotogalerie, Vídeň 1992.

Josef Kroutvor, Cesta k postmodernímu umění. Předmluva k připravované knize (1984), *Sborník památce Alberta Kutala*, samizdat. (Přetištěno in: *Výtvarné umění*, 1990, č. 4, s. 10).

Josef Kroutvor, Postmoderna a fotografie, *Československá fotografie*, 1990, č. 8, s. 344−345. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Josef Kroutvor, *Ivan Pinkava – Dynastie,* ERM, Praha 1993.

Josef Kroutvor, Cesty k postmoderně a cesta z ní (1990), in: Zdeno Kolesár – Ľuba Mrenicová (eds.), *Postmoderna…a čo ďalej?* VŠVU, Bratislava 1996, s. 5.

Aleš Kuneš, Česká fotografie devadesátých let na Pražském hradě, *Denní Telegraf*, 28. 11. 1996, s. 10. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Aleš Kuneš, Fotografie v českých zemích 1839−1999, *Ateliér*, 2000, č. 21, s. 7.

Kolektiv autorů, *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*, Výtvarné centrum Chagall, Ostrava 1998−2010.

Manifest skupiny Bratrstvo, 22. 12. 1989, archiv Pavla Jiráska. (Přetištěno in: Ivan Pinkava, Paprsek smíření do srdcí vchází aneb Bratrstvo, *Československá fotografie*, 1992, č. 7, s. 15−16, 33 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939−2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Martin Matějů − Pavel Štecha, Naše fotografie v USA, rozhovor, *Československá fotografie*, 1990, č. 7, s. 300−301.

Václav Macek, Československá fotografia?, in: Josef Moucha (ed.), *Česká a slovenská fotografie dnes*, edice RF, č. 1, Orbis, Praha 1991, s. 19.

Josef Moucha, Velké dobrodružství Josefa Sudka, *Respekt*, 9. 10. 1995.

Josef Moucha, Pokus o zviditelnění, Imago, *Ateliér*, 1996, č. 8, s. 7.

Josef Moucha, Zážitek arény, *Iluminace*, 1997, č. 3, s. 73–87.

Josef Moucha, Od zvěčňování k výrazu a zase zpět, *Ateliér,* 1997, č. 12, s. 2.

Josef Moucha, Duše fotografie – Foto Praha – Kolín, *Ateliér*, 1998, č. 16-17, s. 6.

Josef Moucha, Skutečnost obrazu. Divák a zprostředkovaná zkušenost, *Iluminace*, 1998, č. 3.

Josef Moucha, Divák a zprostředkovaná zkušenost, *Ateliér*, 2000, č. 11, s. 2.

Josef Moucha, Záhadný prostor (2000), in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938−2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Hranice 2010.

Josef Moucha, Momentky ignorance, *Salon, literární příloha Práva*, 13. 7. 2000, č. 175, s. 4.

Josef Moucha, Kde končí fotografie a začíná umění? *Salon, literární příloha Práva*, 28. 12. 2000, č. 198, s. 4.

Daniela Mrázková, Běženec Antonín Kratochvíl, *Československá fotografie*, 1990, č. 11, s. 503.

Štěpánka Müllerová, *Tělo jako důkaz*, katalog, Muzeum umění Olomouc, 26. 3. 24. 5. 1998.

Martina Pachmanová, Fotografie, obrazy, komentáře, in: *Pavel Baňka*, katalog, Pražský dům fotografie, Praha 1995.

Martina Pachmanová, Láska, tělo a fotografie, *Ateliér*, 1996, č. 13, s. 5. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Martina Pachmanová, Médium a rasismus, *Literární noviny*, 1996, č. 40, s. 14.

Martina Pachmanová, *Pavel Baňka. Všechno a nic*, katalog, Praha 1998.

Martina Pachmanová, Úžas nad skutečností. Lukáš Jasanský & Martin Polák, *Labyrint*, 1999, č. 5–6, s. 113.

Marek Pokorný, Stratil ve věku technické reprodukovatelnosti aury, *MF Dnes*, 12. 10. 1997. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Tomáš Pospiszyl, Fotografické procházky, *Kritická příloha Revolver revue*, 1998, č. 11, s. 22–32.

Vladimír Remeš, Třicet sedm nadějí, *Československá fotografie*, 1990, č. 2, s. 68.

Vladimír Remeš, Život, který se nevrátí, *Fotografie,* 1991, č. 1, s. 10.

Petr Rezek, Oživená kamera, in: Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění,* Jazzová sekce, Praha 1982, s. 186–190. (Přetištěno in: *Ateliér*, 18. 5. 2000, č. 10 a *Listy o fotografii*, 2001, č. 3, s. 36–37 a Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost,* Jan Placák – Ztichlá klika, Praha 2010, s. 247–254.

Robert Silverio, Fotografie na okraji, *Kritická příloha Revolver revue*, 1996, č. 6, s. 14–19.

Milena Slavická a Marcela Pánková (ed.), *Výtvarné umění*, 1995, č. 3–4 a 1996, 1–2.

Karel Srp, Něco o fotografiích a jiných médiích, *Umělec*, 1997, č. 3, s. 12–13. (Přetištěno in: Současné umění, katalog, GHMP, Praha 1998 a Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1939–2000 v recenzích, textech, dokumentech,* Dost, Hranice 2010).

Pavel Štecha, Fotofest Houston ´90, *Československá fotografie*, 1990, č. 7, s. 292–294.

Filip Turek, Z dějin umění, *Divus,* 1996, č. 3, s. 13–29.

Jiří Valoch, *Jiří Šigut – fotografie, záznamy, portréty*, katalog, Tirage, Ostrava 1993. (Přetištěno in: Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938−2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Hranice 2010, s. 315−317).

−VN−, Vilém Kříž, *Československá fotografie*, 1990, č. 6.

Mirek Vodrážka, Ženské umění ve výtvarné řeči nových médií. Ateliér, 1998, č. 12, s. 2.

Miroslav Vojtěchovský, Teorie sdělování – angelmatika v procesu reflexe a výuky fotografické tvorby, in: Vladimír Birgus (ed.), *Ján Šmok,* KANT, Praha 2000, s. 49−54.

Colin Westerbeck, *What's New: Prague*, The Art Institute of Chicago, Chicago 1992.

Petr Volf, Všechno, co chcete vědět o fotografech. Vyšla encyklopedie českých a slovenských fotografů, *MF Dnes,* 21. 7. 1993.

Jaromír Zemina, Bohdan Holomíček. Muž, který rád dělá lidem radost, *Revue Fotografie*, 1993, č. 4, s. 10−14.

II. Sekundární literatura

Agitace ke štěstí. Sovětské umění stalinské éry, Galerie Rudolfinum, Praha 1994.

Josef Alan (ed.), *Alternativní kultura.* Příběh české společnosti 1945–1989, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 2001.

Karol Aufricht, Pracovná skupina Sociofoto vo fotosekcii TSPP, *Výtvarníctvo, fotografia, film,* 1965, č. 13, s. 61.

Ludvík Baran, Brassai, *Československá fotografie*, 1956, č. 6, s. 65.

Roland Barthes, *Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii*, Archa, Bratislava 1994.

Milena Bartlová, Jaká věda jsou dějiny umění? *Umění*, 2006, č. 3, s. 221.

Hans Belting, *Konec dějin umění*, Mladá fronta, Praha 2000.

Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Orbis, Praha 1979.

Walter Benjamin, *Iluminácie*, Kalligram, Bratislava 1999.

Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie, in: Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?* Hermann & synové, Praha 2004.

Václav Bělohradský, Globalizace: všechno smetí v jednom slově, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011, s. 402.

Vladimír Birgus, Josef Ehm jubilantem, *Československá fotografie,* 1984, č. 8, s. 372.

Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, KANT, Praha 2010.

Irena Blühová, Vznik sociální fotografie na Slovensku, *Revue fotografie*, 1980, č. 1, s. 18–25; č. 2, s. 28–31; č. 3, s. 24–27, 74.

Susan Bright, *Art Photography Now*, Aperture, London 2005.

Tereza Bruthansová, Umělkyně poodhalují (svůj) svět milenců, *Ateliér*, 1996, č. 13, s. 5.

Bryn Campbell, *World Photography,* Hamlyn, London 1981.

Antonia Carver (ed.), *Blink*, Phaidon, London 2002.

Karel Císař (ed.), *Co je to fotografie?* Hermann & synové, Praha 2004.

Marcel Corna, Velká rodina lidí, *Československá fotografie*, 1956, č. 3, s. 28.

Charlotte Cotton, *The Photography as Contemporary Art*, Thames&Hudson, London 2004.

Abe Čapek, Lidská rodina, *Československá fotografie,* 1956, č. 4, s. 50.

TJ Demos (ed.), *Vitamin Ph. New Perspectives in Photography*, Phaidon, London 2006.

Antonín Dufek, Fotografie 1970−1989, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění VI/1*, Academia, Praha 2007.

Antonín Dufek, Fotografie 1989−2000, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění 1958−2000*, VI/2, Academia, Praha 2007.

Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, W. Knapp, 1905; (Halle 1932).

Vratislav Effenberger (ed.), *Karel Teige. Vývojové proměny v umění*, NČSVU, Praha 1966.

Encyklopedický slovník, Odeon, Praha 1993.

Encyklopedie českých a slovenských fotografů, Argo, Praha 1993.

Anna Fárová, *Henri Cartier-Bresson. Fotografie*, SNKLHU, Praha 1958.

Anna Fárová, *Werner Bischof 1916−1954,* SNKLHU, Praha 1960.

Anna Fárová, *Dvě tváře,* Torst, Praha 2009.

Tomáš Fassati (ed.), Souborné vydání teoretických spisů Jána Šmoka I.−IV., Benešov 2002.

Tomáš Fassati, Co není digitální fotografie a co není fotografie, *Ateliér*, 2006, č. 6, s. 2.

Jason Gaiger, Demontáž rámce. Místně specifické umění a estetická autonomie, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2009, č. 6–7, s. 87–106.

Helmut Gernsheim, *Creative Photography*, Faber and Faber, London 1962.

John Goto − Craigie Horsfield, Form and Reality, *Creative Camera*, 1983, č. 228.

Anna Gregorová, Fotografická tvorba. Náčrt estetiky a teórie fotografie, Osveta, Martin 1972.

Boris Groys, Stalinismus jako estetický jev, *Výtvarné umění,* 1992, č. 3, s. 66−70.

Daniel Grúň, *Archeológia výtvarnej kritiky*. Slovenské umenie šesťdesiatych rokov a jeho interpretácie, Slovart, Bratislava 2009.

Charles Harbutt, *Travelog*, MIT Press, Cambridge 1974.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, I a II, Academia, Praha 1996.

Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. Dodatky, Academia, Praha 2006.

Jean-Claude Lemagny − André Rouillé, *A History of Photography,* Cambridge University Press, Cambridge 1987.

Ľúdovít Hlaváč, Náčrt dejín slovenskej fotografie, *Výtvarný život*, 1989, č. 34.

Ludvík Hlaváček, Totalitní umění, *Výtvarné umění,* 1992, č. 3, s. 65.

Rudolf Chadraba, Josef Krása, Rostislav Švácha, Anděla Horová (eds.), *Kapitoly z českého dějepisu umění II*. Dvacáté století, Odeon, Praha 1987.

Josef Chuchma, Potíže s něžnou Markétou O., *MF Dnes*, 26. 4. 2003.

Boris V. Joganson, *Za mistrovství v malířském umění*, SNKLHU, Praha 1955.

Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie II*, 1912−1945, Schirmer/Mosel, München 1979.

Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie III*, 1945−1980, Schirmer/Mosel, München 1983.

Wolfgang Kemp – Hubertus von Amelunxen, *Theorie der Fotografie IV*, Schirmer/Mosel, München 2000.

Jakub Kožial, *Bořek Sousedík. Teoretik, pedagog, fotograf,* bakalářská práce, Institut tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě, Opava 2010.

Vincenc Kramář, *Otázky moderního umění.* K problémům umění první poloviny 20. století, NČVU, Praha 1958.

Aleš Kuneš – Tomáš Pospěch, *Čítanka z teorie fotografie,* skripta ITF FPF SU, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003.

Raymond Lécuyer, *Histoire de la Photographie*, Baschet et Cie, Paris 1945.

Lucia Lendelová – Tomáš Pospěch – Helena Rišlinková, *Česká a slovenská fotografie 80. a 90. let 20. století,* Muzeum umění Olomouc, Olomouc 2002 a Dost, Hranice 2004.

Michail Lifšic, *Vítr dějin*, Lidové nakladatelství, Praha 1974.

Michail Lifšic − L. J. Rejngardtová, *Krize modernismu*, Odeon, Praha 1975**.**

Václav Macek, Československá fotografia? In: Josef Moucha (ed.), Česká a slovenská fotografie dnes, Orbis, Praha 1991, s. 18-19.

Marshall McLuhan, *Jak rozumět médiím*, Odeon, Praha 1991.

Bohuslav Markl, O jednoduchosti komposice ve fotografii umělecké, *Fotografický obzor*, 1894.

Dmitrij Fedorovič Markov, *Geneze socialistického realismu*, Československý spisovatel, Praha 1973.

Mikuláš Medek, *Texty,* Torst, Praha 1995.

−mp− a MB, Dva názory na Milana Borovičku, *Československá fotografie*, 1976, č. 4, s. 162−163.

Pavlína Morganová, České výtvarné umění v období tranformace. Vztahy umění a angažovanosti, *Sešity*, 2010, č. 9, s. 56-95.

Pavlína Morganová, Od současné současnosti k minulé minulosti, in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *České umění 1980–2010*, VVP AVU, Praha 2011.

Josef Moucha (ed.), *Česká a slovenská fotografie dnes*, Orbis, Praha 1991.

Josef Moucha, The Best of Markéta Othová? *Ateliér*, 2003, č. 11, s. 3.

Josef Moucha, *Zážitek arény*, FOTOFO, Bratislava 2004.

Andreas Müller-Pohle, Visualismus, *European Photography*, 1980, č. 3, s. 4−10. (Česky publikováno in: *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 46−55).

Andreas Müller-Pohle (ed.), *European Photography*, 1980, č. 3, *Contemporary Trends I. Visualism*.

Andreas Müller-Pohle (ed.), *European Photography*, 1980, č. 4, *Contemporary Trends II. Conceptual Photography*.

Andreas Müller-Pohle (ed.), *European Photography*, 1981, č. 6, *Contemporary Trends III. Documentary Photography*.

Zdeněk Nejedlý, O realismu pravém a nepravém, *Var*, 15. 7. 1948, č. 8, s. 225−232.

Ladislav Noel, *Dva póly fotografie*, Osveta, Martin 1976.

Naše současné výtvarné umění, katalog, 3. přehlídka československého výtvarného umění, Jízdárna Pražského hradu, květen − září 1955.

Beaumont Newhall, *The History of Photography from 1849 to the Present Day,* Museum of Modern Art, New York 1964.

Miroslav Němeček, Prof. Ján Šmok – osobnost a dílo, diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2003.

Ladislav Noel, Profesor Ján Šmok a fotografia, *Výtarníctvo – fotografia – film*, 1982, č. 4.

Jerzy Olek (ed.), *Elementarność fotografii,* katalog, Biuro Wystaw Artystycznych we Wrocławiu, Wroclaw 1989.

Jiří Padrta, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění*, 1957, č. 4, s. 174−181 a č. 5, s. 214−221.

Marcela Pánková, Pro zítřek světlejší..., *Výtvarné umění,* 1992, č. 3, s. 70.

Jiří Pátek – Petra Trnková (eds.), *V plném spektru. Fotografie 1841–2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně*, Moravská galerie v Brně a KANT, Brno a Praha 2011.

Jakub Pavel, *Dějiny umění v Československu.* Stavitelství, malířství, sochařství, Práce, Praha 1971.

Jiří Padrta, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění*, 1957, č. 4, s. 174-181 a č. 5, s. 214-221.

Todor Pavlov, *O typickém ve skutečnosti a o jeho odrazu v umění*, Československý spisovatel, Praha 1956.

Todor Pavlov, *Základní otázky estetiky,* SNPL, Praha 1953.

Jaroslav Petrák, Podstata a ráz t. zv. umělecké fotografie, *Fotografický obzor*, 1912.

Jaroslav Petrák, *Základy umělecké fotografie*, B. Kočí, Praha 1916.

Piotr Piotrowski, Rámování střední Evropy, *Umělec*, 1999, č. 4, s. 34–35.

Ľubomír Plesník, Doslov, in: Ján Šmok, *Teorie umění a obsahové jednání člověka*, Galerie výtvarného umění Benešov, Benešov 1994.

Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1975.

Peter Pollack, *The Picture History of Photography from the Earliest Beginnings to the Present Day*, Harry N. Abrams, New York 1958.

Tomáš Pospěch, *České teoretické práce o fotografii z období let 1948−1957*, bakalářská práce, ITF FPF SU, Opava 1996.

Tomáš Pospěch, *Socialisticko-realistické tendence v české fotografii*, diplomová práce, ITF FPF SU Opava, 1998.

Tomáš Pospěch, *Socialistický realismus v české fotografii*. K české teorii fotografie socialistického realismu a jejímu uplatnění ve fotografické praxi, diplomová práce, UDU FF UK, Praha 1999.

Tomáš Pospěch, Fotografie v období dogmatického spánku. Socialistický realismus v české fotografii, *Listy o fotografii,* ITF FPF SU v Opavě, 1998, č. 2, s. 59−68.

Tomáš Pospěch, Socialistický realismus a česká fotografie v letech 1945–1957, *Ateliér*, 2003, č. 1, s. 7.

Tomáš Pospěch, Socialist Realism in Czech Photography, *Imago*, winter 2003, č. 15, s. 8−15.

Tomáš Pospěch, Šmokovy teoretické názory v kontextu české teorie fotografie 50. let, in*: Ján Šmok*, KANT, Praha 2000, s. 27−30.

Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, DOST, Hranice 2010.

Tomáš Pospěch, Vizualismus a jeho pojetí fotografie jako fotografie, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2012, č. 13, s. 30–63.

Tomáš Pospěch, Fotografování fotografie. České modely neiluzivní fotografie, *Flash Art*, Czech & Slovak Edition, prosinec 2012, č. 26, s. 26−28.

Tomáš Pospěch, Jan Svoboda. Další strany fotografie, Art & Antiques, 2012, č. 12, s. 50-53.

Tomáš Pospiszyl, Východní a západní krychle, in: Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Agite/Fra, Praha 2005, s. 131–156.

Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, Paul Montel, Paris 1925.

Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abeville Press, New York 1984.

Evžen Sobek, *Teoretické práce české fotografické avantgardy*, diplomová práce, ITF FPF SU, Opava 2000.

Socialistický realismus, sborník, Knihovna Levé fronty, Jarmila Prokopová, Praha 1935.

Susan Sontag, Svět obrazů, *Československá fotografie,* 1990, č. 6 a 7.

Susan Sontag, *O fotografii*, Barrister & Principal, Paseka, Brno, Litomyšl, Praha 2002.

Sáva Šabouk, *Jazyk umění,* Svoboda, Praha 1969.

Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989*. Programy, kritické texty, dokumenty, Academia, Praha 2001.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Modernismus, postmodernismus, manýrismus, *Architektura ČSR,* 1981, č. 3, s. 135–139. (Přetištěno in: Terezie Nekvindová (ed.), *Jana Ševčíková – Jiří Ševčík*, *Texty,* Tranzit.cz a VVP AVU, Praha 2010).

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Postmodernismus bez pověr, ale s iluzí, *Umění a řemesla*, 1983, č. 2, s. 44–50 a 67–68. Přetištěno in: Terezie Nekvindová (ed.), Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Texty,* Tranzit.cz a VVP AVU, Praha 2010.

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Postmodernismus a my I. Nabídka postmodernismu v krizi soudobé světové architektury, *Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 20–22. (Přetištěno in: Terezie Nekvindová (ed.), Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Texty,* Tranzit.cz a VVP AVU, Praha 2010).

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Postmodernismus a my II. Situace doma – pokus o typologii, *Umění a řemesla*, 1987, č. 4, s. 61–66 a 74–75. (Přetištěno in: Terezie Nekvindová (ed. Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Texty,* Tranzit.cz a VVP AVU, Praha 2010).

Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, Loučení s modernismem. Čtyři úvahy o nové malbě, Sborník památce Jiřího Padrty, samizdat, 1985, s. 21–29.(Přetištěno in: Terezie Nekvindová (ed.), Jana Ševčíková – Jiří Ševčík, *Texty,* Tranzit.cz a VVP AVU, Praha 2010).

Jakub Škraban, *Tomáš Fassati – teoretická činnost v oblasti fotografické tvorby,* bakalářská práce, ITF FPF SU, Opava 2009.

Vladimír Šolta, K některým otázkám socialistického realismu ve výtvarném umění, *Výtvarné umění*, 1950–1951, č. 3, s. 108–132.

Václav V. Štech, *Pod povrchem tvarů*, Václav Petr, Praha 1941.

Ladislav Štoll, Skutečnosti tváří v tvář. K tvůrčím problémům naší kultury, in: *Sjezd národní kultury 1948*, sbírka dokumentů, Orbis, Praha 1948. (Zkráceně přetištěno in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938–1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001).

Jindřich Štyrský, Surrealistická fotografie, *České slovo,* 30. 1. 1935, č. 25, s. 10. (Přetištěno in: Karel Srp (ed.), *Jindřich Štyrský. Každý z nás stopuje svoji ropuchu,* Thyrsus, Praha 1996, s. 111–112 a zkráceno in: Aleš Kuneš – Tomáš Pospěch (eds.), *Čítanka z teorie fotografie*, Slezská univerzita v Opavě, Opava 2003 nebo in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (ed.), *Jindřich Štyrský. Texty,* Argo, Praha 2007, s. 131).

Petr Tausk, *Die Geschichte der Fotografie in 20. Jahrhundert,* DuMont, Köln 1977.

Petr Tausk, Historia de la Fotografía en el siglo XX., DuMont, Köln 1978.

Petr Tausk, *Photography in the 20th Century,* Focal Press, London 1980.

Karel Teige, Pokus o názvoslovnou a pojmoslovnou revisi realismu a formalismu, in: Vratislav Effenberger (ed.), *Karel Teige. Vývojové proměny v umění*, NČSVU, Praha 1966, s. 14–65. (První kapitola *Realismus* byla publikována in: Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková, *České umění 1938−1989. Programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001).

Juliana Tesáková, Dejiny teórie fotografie, *Výtvarný život,* 1989, č. 1.

Alan Trachtenberg (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete´s Island Books, Stony Creek 1980.

Pavel Vančát – Jan Freiberg, *Fotografie??*, katalog, Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy 2004.

Pavel Vančát, Česká postfotografie. Pokus o pracovní terminologii, in: Jiří Ševčík – Edith Jeřábková, *Mezi první a druhou moderností 1985−2012*, VVP AVU, Praha 2011.

Petr Vilgus, *Česká fotografie za druhé světové války*, bakalářská práce, ITF FPF SU, Opava 1997.

Miloš Vojtěchovský, Co je ještě nového na nových médiích? *A2*, 2008, č. 40, s. 1, 21.

Miroslav Vojtěchovský, Objekt zkoumání: Šmok, *Fotografie magazín*, 1998, č. 2.

Josef Vojvodík – Jan Wiendl (eds.), *Heslář české avantgardy*. Estetické koncepty a proměny uměleckých postupů v letech 1908−1958, Filozofická fakulta UK v Praze a Togga, Praha 2011.

Jaroslav Volek, O specifičnosti předmětu uměleckého odrazu skutečnosti, in: *Otázky theorie poznání,* sborník statí, SNPL, Praha 1957, s. 263−358.

Jaroslav Volek, *Základy obecné teorie umění,* Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1968.

Vývoj fotografického obzoru a jeho redaktoři, *Fotografický obzor*, 1942, č. 1–2, s. 5–6 a 19–20.

Matthew S. Witkovsky – Jindřich Toman, Pod povrch české moderní fotografie, in: *Fotografie vidí povrch*, reprint, Torst, Praha 2003.

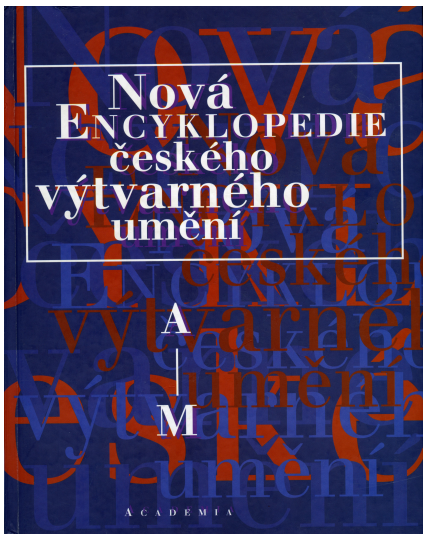
Matthew S. Witkovsky, Land without a Name, in: *Modernity in Central Europe, 1918−1945,* National Gallery of Art, Washington 2007.

Petr Wittlich, *Česká secese*, Odeon, Praha 1985.

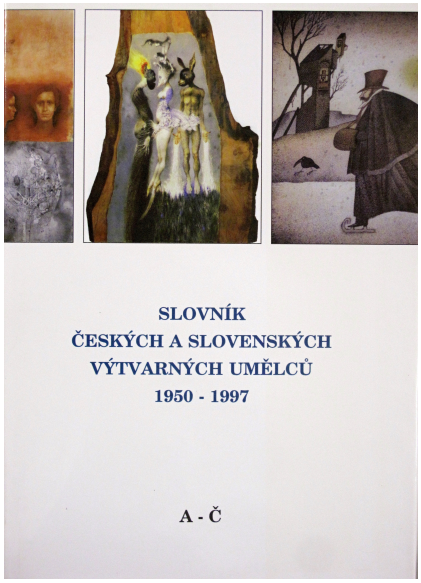
Andrej A. Ždanov, *O umění*, Orbis, Praha 1949.

Vladimír Židlický, *Pracovní motivy v československé fotografii*, katalog, Galerie výtvarného umění, Hodonín 1977.

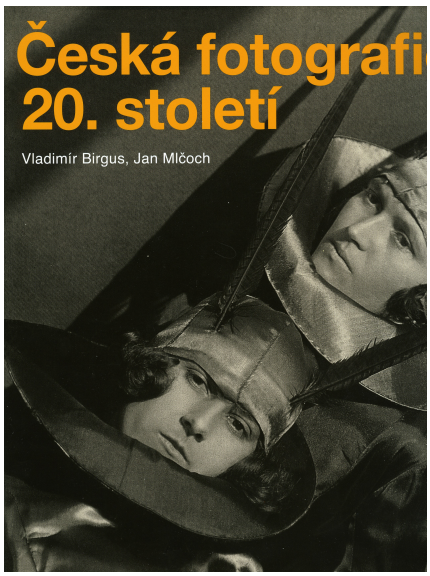
Ondřej Žižka, *Miroslav Vojtěchovský – teoretik-pedagog-kurátor-fotograf*, bakalářská práce, ITF FPF SU, Opava 2012.



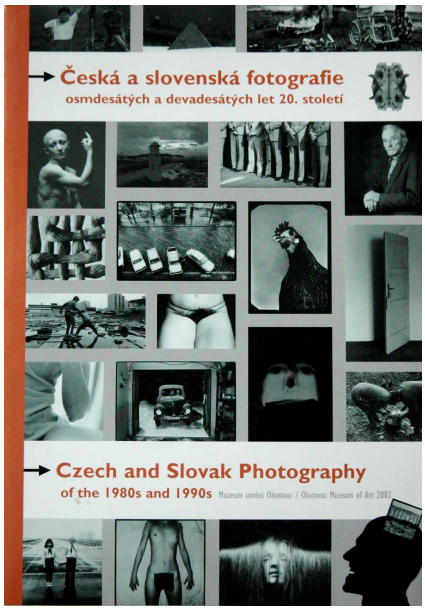
Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, 1995



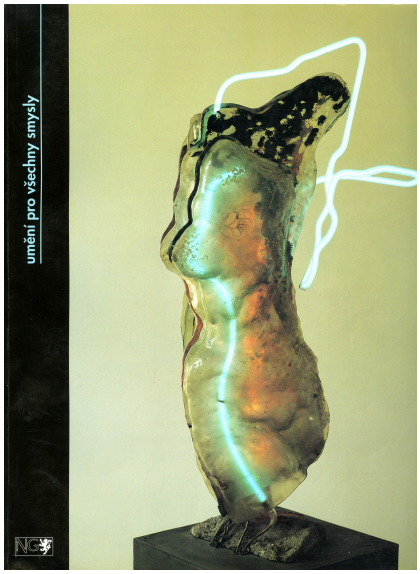
Slovník českých a slovenských Výtvarných umělců 1950-1997, 1998



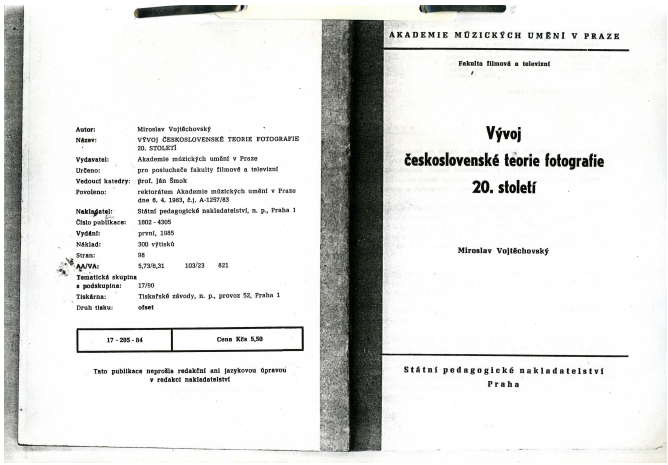
Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, 2010



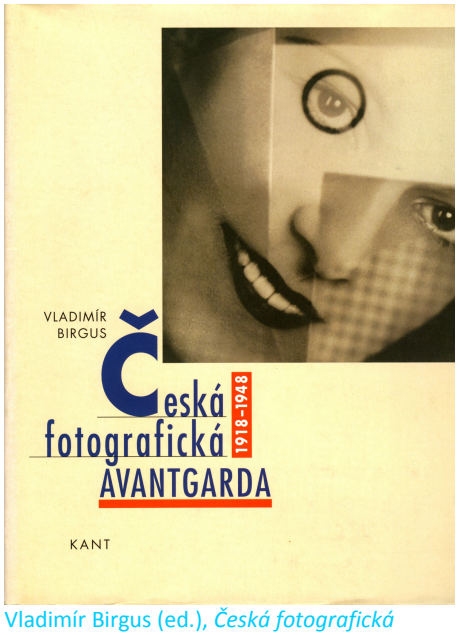
Lucia Lendelová – Tomáš Pospěch – Helena Rišlinková (eds.), *Česká a slovenská fotografie osmdesátých a devadesátých let 20. století*, 2002



Jaroslav Anděl, *Umění pro všechny smysly*, 1993



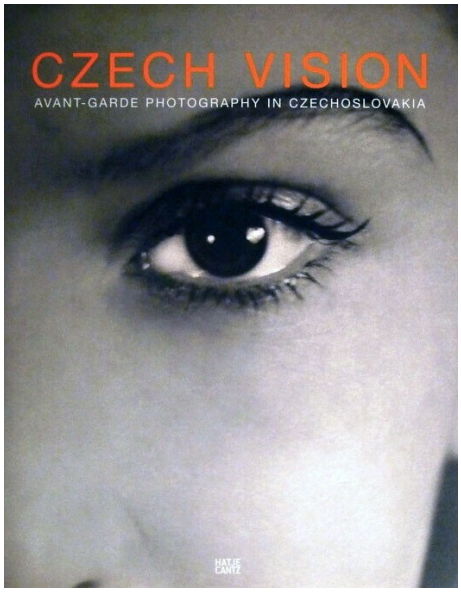
Miroslav Vojtěchovský, *Vývoj československé teorie fotografie 20. století*, 1985



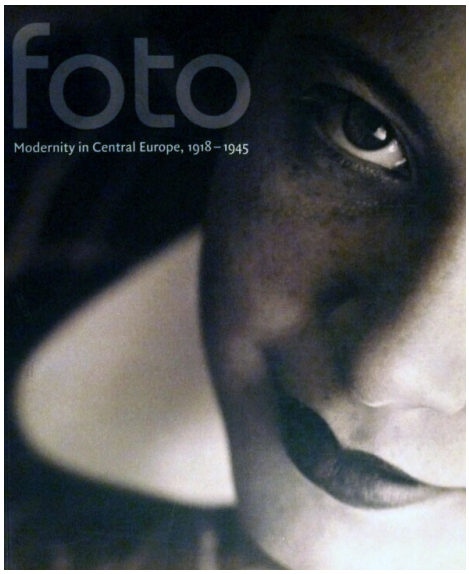
Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918-1948*, 1999



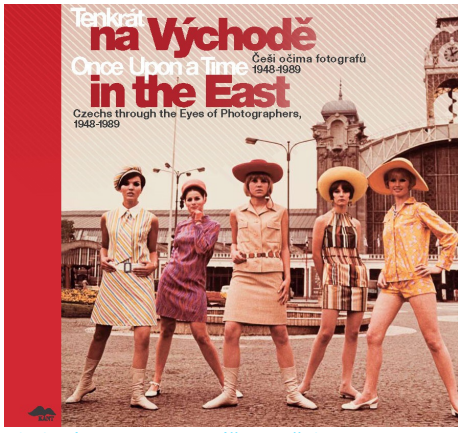
Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století. Průvodce*, 2005



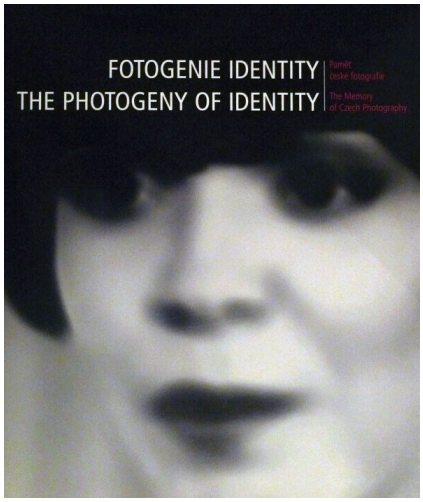
Vladimír Birgus – Howard Greenberg, *Czech vision*, 2007



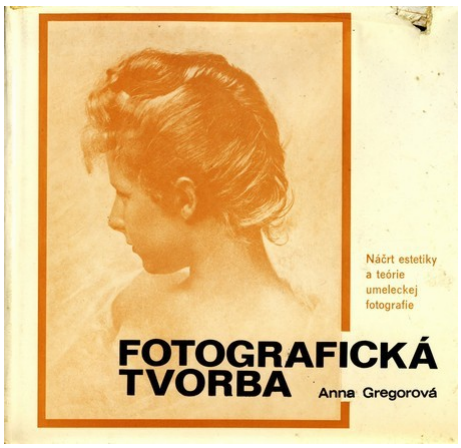
Matthew S. Witkowsky, *Foto. Modernity in Central Europe, 1918-1945*, 2007



Vladimír Birgus – Tomáš Pospěch, *Tenkrát na Východě*, 2009



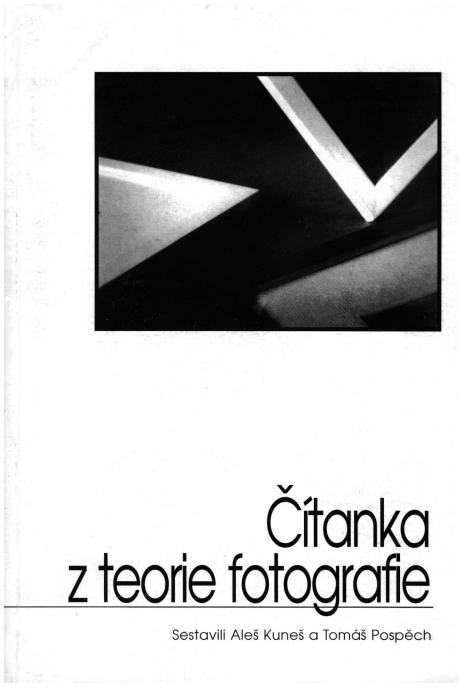
Josef Moucha – Helena Musilová, *Fotogenie identity*, 2006



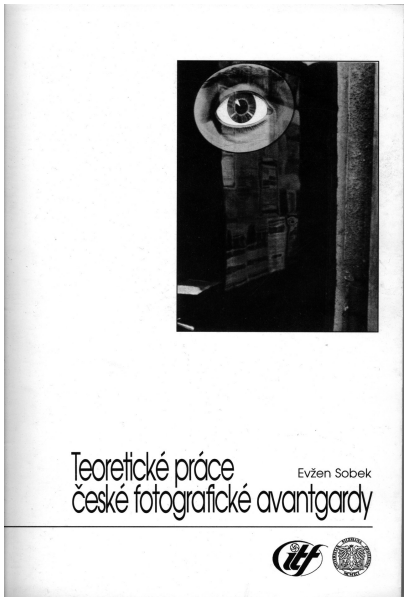
Anna Gregorová, *Fotografická tvorba*, 1972



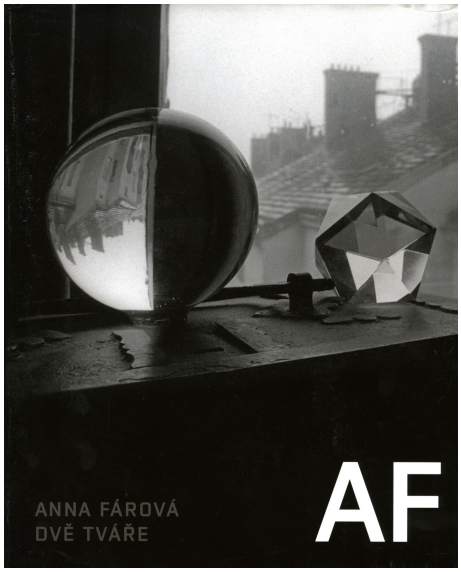
Výtvarný život, č. 1, 1989



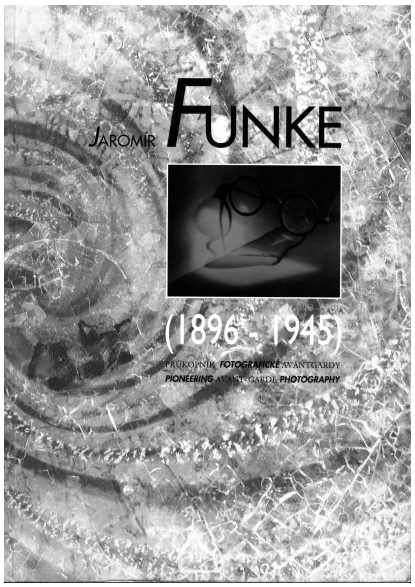
Aleš Kuneš – Tomáš Pospěch (eds.), *Čítanka z teorie fotografie*, 2003



Evžen Sobek, *Teoretické práce české fotografické avantgardy*, 2004



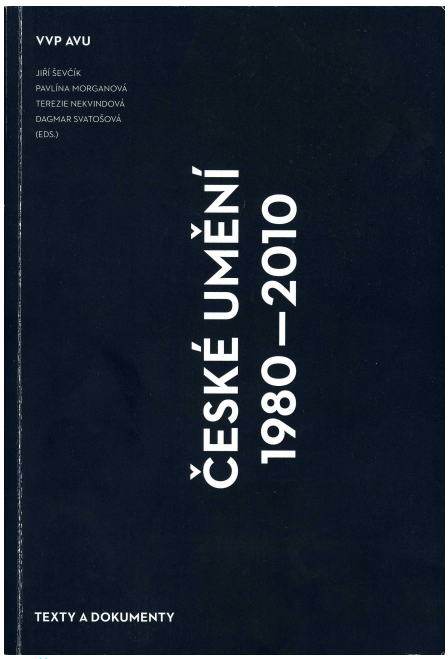
Anna Fárová, *Dvě tváře*, 2010



Antonín Dufek, *Jaromír Funke (1896-1945). Průkopník fotografické avantgardy,* 1996



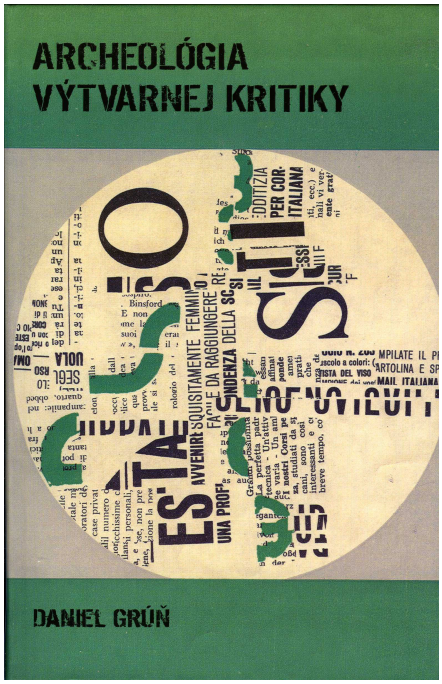
Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Dagmar Dušková (eds.), *České umění 1938–1989*, 2001



Jiří Ševčík – Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová (eds.), *České umění 1980–2010*



Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie, 1931



Daniel Grúň, *Archeológia výtvarnej kritiky*, 2009



Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, 2010



Tomáš Pospěch (ed.), *Česká fotografie 1938–2000 v recenzích, textech, dokumentech*, 2010

JMENNÝ REJSTŘÍK

A

Ahasver, Pavel Hudec 90
Alan, Josef 213, 281
Alt, Hynek 235
Amicissimus 145, 266
Anděl, Jaroslav 6, 29, 30, 51, 44, 52, 81, 82, 123, 125, 129, 130, 138, 141, 142, 148, 152, 157, 158, 162, 163, 176, 193, 198, 199, 206, 218, 219, 233, 236, 247, 249, 251, 266, 267, 277, 282
Angerer, Wilhelm 37
Anschütz, Thomas 181
Arago, Dominique F. J. 17, 18
Aragon, Louis 61
Arbus, Diana 153
Arnheim, Rudolf 30, 157, 210
Aškenazy, Ludvík 112
Atget, Eugène 176
Aufricht, Karel 281
Aulehla, Gustav 92

B

Balabán, Jan 202
Balajka, Petr 118, 133, 165, 182, 185, 189, 198, 200, 218, 230, 267, 275
Balázs, Béla 59
Baldwin, Frederick 206
Balogh, Rudolf 37
Baltermanc, Dmitrij 164
Baňka, Pavel 216, 232, 234, 279
Baran, Ludvík 45, 83, 87, 89, 114, 118, 159, 176, 247, 260, 262, 267, 276, 281
Bárta, Jaroslav 153, 206, 224
Bartek, Vojtěch 170
Barthes, Roland 30, 124, 158, 162, 195, 210, 225, 232, 233, 242, 245, 251, 252, 281
Bartlová, Milena 281
Baudelaire, Charles 163
Bayer, Herbert 180
Bazin, André 157, 210, 232
Bednář, Kamil 38
Becherovi, Hilla a Bernd 202
Belting, Hans 281
Benda, Jan 124
Benda, Jaroslav 112
Beneš, Jaroslav 138, 186, 191
Bengston, Jim 181
Benc, Stanislav 90
Benjamin, Walter 4, 30, 51, 111, 115, 116, 142, 157, 162, 163, 177, 195, 210, 215, 225, 233, 236, 242, 250-252, 281
Berger, John 157, 210, 252
Bělocvětov, Andrej 124
Bělohradský, Václav 205, 227, 281
Bílek, Miroslav 99, 126, 127, 132, 143, 148, 158, 160, 163, 267
Bill, Max 51, 52, 53
Bína, Milan 212
Birgus, Vladimír 23, 29, 55, 83, 117, 118, 123-125, 127, 128, 135, 136 , 138, 139, 146, 153, 154, 166, 167, 172−174, 183, 185, 206, 207, 211, 213, 217−219, 223, 231, 237, 244, 245, 247−249, 268, 276, 281, 282
Bischof, Werner 152, 282
Blažek, Bohuslav 211, 213, 214, 276
Blühová, Irena 281
Boček, Jaroslav 80, 82, 86, 88, 89, 92, 99, 103 , 113 , 138, 247, 262, 268

Bohuňovský, Josef 174
Boleška, Vojtěch 35
Borovička, Milan 132, 283
Bouček, František 53, 59, 255
Bragaglia, Anton 180
Brachtlová, Michaela 224
Brandt, Bill 72, 180
Braný, Antonín 154, 185
Bratrstvo 165, 167, 229, 230, 243, 272, 275, 278
Briggs, Martin S. 39
Bright, Susan 245, 281
Brok, Jindřich 89, 173
Bromová, Veronika 216, 224, 243, 276
Brudna, Denis 206
Bruthansová, Tereza 216, 276, 281
Bubeníček, Václav 47, 59, 255
Buddeus, Hana 234
Bufka, Vladimír Jindřich 112
Bułhak, Jan 37
Bureš, Josef 14, 28, 39, 42, 53, 60, 255
Burgin, Victor 157, 210, 252
Bydžovská, Lenka 105, 246, 286
Byrtus, Jan 87

C

Cage, John 201
Campbell, Bryn 140, 281
Cartier-Bresson, Henri 80, 152, 282
Carver, Antonia 245, 281
Cézanne, Paul 200
Císař, Karel 157, 233, 236, 244, 248, 276, 281
Collingwood, Robin George 143
Corna, Marcel 77, 83, 281
Cotton, Charlotte 245, 281
Croce, Benedetto 143
Cudlín, Karel 154, 224

Č

Čapek, Abe 78, 83, 281
Čapek, Josef 52, 142
Čechlovská, Magdalena 212
Čejka, Jaromír 147, 154, 268
Čermák, František 12, 255
Černá, Marianna 213, 276
Černíková, Světla 170
Černý, V. 31
Černyševskij, Nikolaj Gavrilovič 62, 63, 72
Čihák, František 12, 60–64, 67, 77, 255, 260

D

Daguerre, Louis Jacques Mandé 18, 163
Damisch, Hubert 158, 210, 252
David, Jiří 224, 239, 243
Davies, Sue 124
Dědourek, Antonín 38
Dias, Pavel 67
DJ Demos 245
Dobruský, B. 18, 255
DOFO 84, 85, 138, 160, 262, 266
Dokument (skupina) 171, 172, 174
Doležal, František 62–65, 67, 68, 72, 75, 77, 260
Doležalová, Sylvie 169, 268
Doré, Gustav 48
Dorfles, Gill 158
Doskočil, Karel 258
Dufek, Antonín 6, 24, 27, 34, 35, 78, 83–85, 99, 118, 122–125, 137, 139, 147–149, 161–164, 166, 167, 172, 175, 178, 179, 181–186, 188, 189, 190,191, 195, 198-200, 202, 207, 210, 211 , 218,

221, 234, 240, 244, 247, 249, 251, 254, 256, 262, 266, 268, 269, 275, 276, 282
Dušková, Dagmar 70, 71, 84, 262, 286, 287
Dušková, Ludmila 170
Drtikol, František 74, 113, 119, 219, 252, 254
Dvořák, František 12, 84,100, 262
Dvořák, Karel 43, 67, 80, 88, 89, 92–94, 96, 105, 107, 108, 110, 124, 126, 130, 134, 136, 146, 147, 160, 170, 198, 199, 247, 255, 262, 269
Dvořák, Max 44, 50, 53
Dvořáková, Alena 235
Dydek, Ladislav 100, 262

E

Eder, Josef Maria 81, 282
Effenberger, Vratislav 71, 105, 282, 287
Ehm, Josef 12, 13, 17, 22–24, 27, 28, 31, 33, 35, 37, 38, 43, 50, 113, 151, 255, 281
Einhorn, Erich 45, 89, 93, 125, 139
Einhornová, Milada 45
Epos 96, 138, 166

F

F4 138
Fárová, Anna 5, 49, 78, 80, 83, 90, 91, 93, 105, 118, 119, 123–125, 130, 134–136, 145, 148, 152, 162, 166, 172, 198, 199, 206, 213, 217, 221, 222, 226, 241, 247–249, 254, 262, 263, 270, 277, 282
Fárová, Gabina 229
Faser, Petr 186
Fassati, Tomáš 99, 118, 120, 123, 124, 160, 163, 172, 208, 211, 214, 269, 270, 277, 282, 286
FEMINA 170
Filla, Emil 22
Findejs, Martin 167, 229
Fischer, Viktor 235
Fišer, Zdeněk 174
Fišerová, Lucia L. 202, 211, 239, 283
Flusser, Vilém 184, 189, 195, 224, 225, 231–233, 242, 245, 252, 277, 278
Foltýn, Jiří 132, 133, 270
Frankeová, Petra 83
Frauenfeld, Alfred Edward 37
Freiberg, Jan 202, 239, 243, 244, 287
Friedl, Antonín 44, 256
Frizot, Michel 141
Fuková, Eva 105, 107, 118, 129
Funke, Jaromír 6, 11, 12, 13, 17, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 33, 34, 35, 37, 38, 41–43, 55, 73, 102, 151, 152, 180, 200, 219, 254, 256, 264, 271

G

Gabčan, Fedor 70, 171
Gabriel, Jiří 99
Gabrielová, Bronislava 118, 218
Gagern, Verena von 181
Gaiger, Jason 192, 282
Gelpke, André 181
Gembala, Otakar 83
Gerasimov, Alexandr Michajlovič 72
Gernsheim, Helmut 140, 282
Gibson, Ralph 181
Gregor, Miroslav 146, 171
Gregorová-Marcinková, Anna 263, 282
Grierson, John 151
Gil, Ivo 152, 153, 172

Gombrich, Ernst 30, 157
Goto, John 198, 200, 201, 282
Gottwald, Klement 55, 61, 256
Gorbačov, Michail 117
Gorkij, Maxim 56
Groys, Boris 282
Grúň, Daniel 282
Grygar, Štěpán 183, 185, 186, 191

H

Haar, Francis 37
Haasz, Jaroslav 12
Hácha, Emil 39, 256
Hájek, Karel 14, 39, 256
Hák, Miroslav 14, 28, 35, 51, 90, 129, 146
Hampl, Jiří 105, 107
Hanke, Jiří 92, 224, 233, 246, 277
Harbutt, Charles 154, 180, 282
Hartwig, Edward 37
Hausmann, Raoul 180
Havelková, Jolana 212
Heckel, Vilém 45, 67
Hegel, Georg 103
Heisler, Jindřich 14
Hemmings, David 144
Heger, Jiří 82, 126
Hermann, Karel 12, 30–32, 39, 43, 47, 62, 110, 156, 233, 256, 257, 260, 281
Hill, Paul 181
Hipman, Vladimír 12, 21, 257
Hlaváč, Ľudovít 135, 139, 149–151, 159, 218, 270, 282
Hlaváček, Luboš 114
Hlaváček, Ludvík 282
Hlavsa, Jaroslav 164, 277
Hoffmeister, Adolf 86
Hochová, Dagmar 67
Holešovský, Karel 122
Hollander, Paul den 181
Holomíček, Bohdan 92, 123, 138, 153, 186, 212, 224, 246, 277, 280
Honty, Tibor 15
Horáček, Radek 202
Horová, Anděla 44, 218, 219, 277, 282
Horsfield, Craigie 198, 282
Horská, Eva 126, 210
Hostinský, Otokar 142
Houcmant, Pierr 181
Hrabušický, Aurel 133
Hroš, František 43, 257
Hrubý, Karel Otto 122, 129, 130, 198, 199, 203, 270, 278
Hruška, Martin 83, 166, 218, 248, 270
Hucek, Miroslav 125
Hudeček, Jan 167, 273
Huppert, Hugo 59
Husák, Josef 185

Ch

Chadraba, Rudolf 44, 282
Chalupecký, Jindřich 53, 90
Chatrný, Dalibor 138
Chlumský, Milan 207, 277
Chochola, Václav 14, 87, 90
Chocholová, Blanka 248
Christiania, Edvard 33
Chruščov, Nikita Sergejevič 55
Chuchma, Josef 212, 231, 245, 277, 283

I

Illek, František 37
Illek, Zbyněk 121, 172
Irwin 167, 229

J

Janata, Michal 182, 185, 202, 213, 225, 231, 232, 278
Janda, Rudolf 38
Jansen, Bernd 181
Jarcovjaková, Libuše 153
Jaroš, Jan 144, 270
Jasanský, Lukáš 133, 191, 194, 196, 202–204, 215, 235, 239, 241, 243, 273, 276, 278, 279
Jeníček, Jiří 12–14, 16, 25, 26, 30, 37, 38, 42, 43, 47, 48, 49, 62, 72–74, 87, 101, 113, 135, 247, 257, 260
Jeřábková, Edith 203, 244, 287
Jetelová, Magdalena 138
Jičínský, Karel 11, 17, 19, 23, 25, 26, 40, 41, 257
Jindra, Jan 154
Jirásek, Pavel 165, 230, 272, 278
Jirásek, Václav 167, 229, 243
Jírů, Václav 62–64, 67, 72, 73, 77, 79, 82, 86, 90, 111, 169, 170, 247, 260, 261, 263, 271
Jodas, Miroslav 90
Joganson, Boris V. 62, 283

K

Kabourek, Bohumil 144, 263, 271
Kafka, Ivan 138, 141
Kachyňa, Karel 144
Kainar, Josef 8, 86, 263
Kaláb, František 49, 257
Kalhous, Michal 243
Kameník, Karel 12, 164, 184, 185, 271
Kamera skura 235
Kandinskij, Vasilij 21
Karbusický, Jan 212
Kašpařík, Karel 24
Kemp, Wolfgang 283
Kertész, André 180
Kieszlowski, Krzysztof 144
Kirschner, Zdeněk 78, 118, 123–125, 139, 185, 198, 200, 211, 221, 247, 249, 268, 271
Klaricová, Kateřina 118, 206, 213
Klee, Paul 21
Kleibl, Martin 211
Kletschka, Jan 11, 25
Klíma, Arnošt 39
Kliment, Lukáš 154
Kliment, Petr 154
Klimeš, Martin 202
Klimpl, Petr 125, 145, 147, 164, 170, 172, 182, 184, 185, 186, 248, 271
Koblic, Přemysl 11, 12, 23, 25, 26, 28, 39, 42, 60, 257
Kolář, Jiří 87, 263
Kolář, Viktor 92, 138, 154, 224, 241
Kolář, Michal 185
Kolářová, Běla 105, 107, 234
Kolíbal, Stanislav 199
Kopecký, Václav 56, 61, 67, 71, 261
Koppitz, Rudolf 37, 119, 252
Koreček, Miloslav 14, 28
Kostka, Zdeněk 149, 271
Kotalík, Jiří 119, 253
Kořínek, Jiří 35
Kotas, Bohumil 174, 271

Koubek, Jiří 105
Koudelka, Josef 90, 118, 138, 213, 224, 237
Kovařík, Slavoj 85
Kovářová, Libuše 13, 16, 161, 271
Kožial, Jakub 132, 283
Krása, Josef 44, 282
Kramář, Vincenc 70, 101, 283
Krátký, Čestmír 90, 104, 105, 108, 138, 149, 234, 247, 254, 263
Kracauer, Siegfried 158, 210, 232
Kratochvíl, Antonín 138, 213, 224, 279
Kratochvílová, Marie 186
Krčil, Bob 206, 213
Krejčí, Milan 118 , 119, 271
Krejzek, Petr 167, 229
Krimmel, Bernd 119, 253
Kroutvor, Josef 139, 198, 206, 227, 228, 229, 247, 278
Krupka, Jaroslav 11, 16–18, 25, 38, 52, 258
Křivánek, Ladislav 62, 63, 113, 261
Kříž, Jan 105, 130, 149, 162, 171, 198, 199, 200, 263, 271
Kříž, Vilém 213, 280
Kubeš, Miloslav 93, 95, 106, 263
Kubíček, Alois 39
Kubíček, Jan 141
Kučera, Jaroslav 224
Kučerová, Alena 126
Kudláčková, M. 278
Kuklík, Karel 67, 90
Kuneš, Aleš 5, 6, 29, 167, 196, 202, 209, 212, 213, 219, 220, 223, 224, 238, 239, 243, 246, 247, 273, 278, 283, 286
Kuščynskyj, Taras 96

L

Láb, Filip 235
Lábová, Alena 175, 176, 272
Lahoda, Vojtěch 78
Laibach 167, 229
Lamač, Miroslav 101
Lauschmann, Jan 15, 20, 25, 26, 122, 248, 258
Le Corbusier 53
Lécuyer, Raymond 81, 283
Lehovec, Jiří 22, 113
Lemagny, Jean Claude 140, 282
Lendelová, Lucia - viz. Fišerová, Lucia L.
Lendvai-Dircksen, Erna 37
Lenin, Vladimír Iljič 63
Lelewicz, Kazimierz 37
Leonardo da Vinci 18
Lhoták, Zdeněk 224
Lifšic, Michail 283
Linhart, Lubomír 5, 22, 35, 48, 53, 58, 59, 62, 65, 66, 73–75, 76–79, 85, 86, 92, 94, 97, 98, 102, 103, 109, 111, 113, 143, 146, 177, 258, 261, 264, 272
Linhartová, Věra 5, 105, 247, 264
Lipták, Juraj 118
List, Herbert 180
Loos, Ivo 138
Lorenc, Vladimír 174
Ludwig, Karel 14
Lukas, Jan 38, 45, 118, 213, 258, 276
Lunačarskij, Anatolij 56
Luskačová, Markéta 8, 138, 152, 172, 270
Lussac, Gay 17, 18

M

Macek, Václav 28, 133, 134, 138, 212, 279
Macků, Jiří 87, 89, 148, 149, 272
Macků, Michal 224
Mácha, Karel Hynek 48
Machotka, Miroslav 92, 138, 171, 186, 191, 234
Malenkov, Georgij Maximilianovič 63
Malík, Viliam 28, 42, 60
Malraux, André 30, 157
Man Ray 59, 96, 246
Mancová, Margita 146
Mára, Pavel 224, 239
Marcinková, Anna - viz. Gregorová-Marcinková, Anna
Marco, Jindřich 14, 38
Marenčín, Albert 105
Markl, Bohuslav 149, 283
Markov, Dmitrij Fedorovič 283
Martinček, Martin 67, 129
Marx, Karel 127
Mašín, Jiří 88, 247, 264
Mašín, Josef 82
Matějček, Antonín 20
Matějů, Martin 177, 207, 272, 278
Matyáš, Karel 11, 114
McLuhan, Marshall 158, 234, 283
Medek, Mikuláš 104, 105, 283
Medková, Emila 88, 90, 105, 106, 107, 134, 202, 234, 263
Métayer, Michel 198, 201
Město (fotoskupina Město) 123, 150, 171, 175, 269
Michals, Duane 181
Michelangelo Antonioni 144
Miklas, Antonín 121, 272
Misselbeck, Reinhold 206
Mlčoch, Jan 138, 139, 185, 207, 217 , 219, 244, 245, 247, 249, 281
Modelová, Lisett 153
Moholy-Nagy, Lászlo 21, 35, 59, 73, 103, 180, 193, 246
Moore, Henry 96
Morelli, Giovanni 44
Morganová, Pavlína 5, 70, 71, 84, 205, 215, 216, 244, 262, 281, 283, 286, 287
Moucha, Josef 83, 117, 118, 120, 121, 123, 124, 136, 160, 172, 174, 182, 185, 186, 189–191, 202, 206, 210–212, 214, 217, 218, 232–234, 237, 240, 241, 244, 248, 249, 266, 272, 275, 276, 279, 280, 284
Mráz, Bohumil 105
Mrázková, Barbora 235
Mrázková, Daniela 82, 105, 123, 125, 126, 137, 139, 145, 158, 210, 211, 213, 248, 272, 276, 279
Mrskoš, František 12
Mucha, Alfons 119, 253
Mukařovský, Jan 53
Muselík, Roman 167, 185 , 229 , 278
Müller-Pohle, Andreas 138, 158, 178–181, 183, 184, 186, 187, 189–193, 232, 284
Müllerová, Štěpánka 216, 279

N

Nádvorníková, Alena 105, 161, 162
Najbrt, Aleš 210
Nedoma, Ivan 38
Nejedlý, Zdeněk 61, 70, 71, 284
Nekvindová, Terezie 5, 205, 215, 216, 227, 244, 28 , 283, 286
Newhall, Beaumont 140, 284

Neue Slowenische Kunst 167, 229
Neumann, Václav 23
Nezval, Vítězslav 8, 39
Němec, Bohumil 24, 28, 54, 224
Němeček, Miroslav 157, 284
Niépce, Joseph Nicéphore 18, 163
Noel, Ladislav 160, 284
Nohel, Jaroslav 24
Nouza, Bohuslav 35
Novák, Josef 82
Novák, Karel 119, 252
Novák, Luděk 99
Novotný, Antonín 67
Novotný, Miloň 90
Nový, Antonín 144, 272

O

Oči (fotoskupina Oči) 171, 174, 175, 273
Olek, Jerzy 158, 175, 178, 185, 190, 191, 284
Ostádal, Miloš 28, 42, 60
Othová, Markéta 191, 196, 216, 238, 239, 241, 243, 283
Oujezdský, Karel 213
Oupický, František 12, 13, 18, 23, 39, 258

P

Pacák, Jan 273
Pacek, Jiří 273
Pacina, Michal 124, 166
Pacovský, Jaroslav 67
Padrta, Jiří 101, 284
Pachmanová, Martina 213, 216, 217, 225, 226, 232, 234, 239, 242–244, 279
Palcr, Zdeněk 199
Pálka, Dušan 153
Pánková, Marcela 213, 280, 284
Paspa, Karel 16
Pátek, Jiří 184, 284
Pap, Gyula 37
Paul, Alexandr 37, 44
Paul, Prokop 107
Pavel, Jakub 119, 252, 284
Pavlov, Todor 284
Pecák, Josef 125, 139
Pekár, Stanislav 175
Pekař, František 22
Petrák, Jaroslav 149, 284
Petzval, Jozef Maxmilián 18
Perglová, Jaroslava 170
Pěchouček, Michal 196
Philippot, Claude 206
Pinkava, Ivan 224, 228, 229, 230, 243, 278
Piotrowski, Piotr 178, 284
Pitner, Miroslav 28, 42, 60
Platovská, Marie 240, 28
Plechanov, Georgij Valentinovič 59
Plesník, Ľubomír 161, 285
Plicka, Karel 38, 45, 51
Podestát, Václav 185, 211, 213, 224
Podešva, František 112
Pohribný, Jan 224
Poche, Emanuel 119, 219, 252, 285
Pokorný, Josef 172
Pokorný, Marek 212, 215, 279
Pokorný, Miroslav 53
Poláček, Václav 39
Polák, Martin 133, 191, 194, 196, 202–204, 215, 235, 239, 241–243, 273, 276, 278, 279
Polášek, Miloš 126, 132, 170
Pollack, Peter 140, 285

Portel, Robert 215, 229
Pospěch, Pavel 173
Pospěch, Tomáš 84, 98, 151, 168, 173, 178, 184, 185, 202, 209, 211, 213, 219, 225, 233, 234, 239, 240, 244, 246
Pospěchová, Eva 202
Pospiszyl, Tomáš 178, 241, 244, 247, 279, 285
Posselt, Jan 18, 258
Postupa, Ladislav 138
Potonniée, Georges 81, 285
Povolný, František 53, 58, 258
Pražák, Jiří 89
Prekop, Rudo 124, 166, 224, 229
Primus, Zdeněk 206, 218
Prošek, Josef 15, 28, 79, 86, 88, 263, 264
Průcha, Jiří 106
Průša, Viktor 28, 42, 60
Přeček, Ivo 138

R

Radechovský, Vladimír 130, 199, 273
Rajzík, Jaroslav 138, 181, 183, 186, 191
Rauner, Jan 185
Reichmann, Vilém 14, 28, 85, 105, 107, 122, 129, 264
Reiman, Milan 72
Rejngardtová, L. J. 283
Remeš, Vladimír 123, 125, 132, 134, 137, 173, 175, 201, 272, 273, 279
Renger-Patzsche, Albert 73, 102
Rezek, Petr 5, 158, 163, 164, 268, 273, 279
Rišlinková, Helena 239, 283
Robinsonová, Magdalena 122
Rodčenko, Alexandr 22, 180, 193
Rodin, Auguste 96
Rosenblum, Naomi 140, 285
Rossman, Zdeněk 21, 258
Rouček, Rudolf 38, 258
Rouillé, André 140, 282
Rössler, Jaroslav 88, 105, 107
Ruller, Tomáš 138, 141
Růžička, Drahomír Josef 25, 102
Ryšánek, Marcel 185

Ř

Řezáč, Jan 78, 80, 264

S

Sander, August 153, 176
Saudek, Jan 96, 166, 207, 224, 226, 227
Sedláčková, Lenka 202
Seifert, Jaroslav 8
Sever, Jiří 28, 88, 90
Shade, Claude 181
Scheufler, Pavel 118, 120, 139, 218, 219, 276
Schneider, Claus 181
Schneider, Kvido 11, 25
Sikora, Rudo 234
Sikula, Petr 170, 171
Silverio, Robert 211, 219, 224, 239, 241, 248, 280
Sitenský, Ladislav 67
Skála, Milan 210
Skopec, Rudolf 12, 16, 18, 19, 52, 63, 81, 82, 136, 220, 247, 249, 265
Slach, Karel 175
Slavická, Milena 213, 215, 244, 280
Smékal, Martin 185
Smola, Oldřich 258
Sobek, Evžen 5, 6, 21, 29, 31, 285
Sokol, Zdeněk 167, 229

Sontag, Susan 156, 210, 225, 234, 242, 251, 285, 286
Souček, Karel 113
Souček, Ludvík 74, 79, 91, 92, 93, 100, 113, 114, 149, 265
Sousedík, Bořek 99, 130, 132, 138, 158, 159, 178, 183, 185–191, 195, 196, 211, 226, 227, 232, 248, 267, 269, 273, 283
Spousta, Jaroslav 126
Spurný, Jan 86, 113, 114, 149, 265
Spurný, Miloš 170
Srp, Karel 105, 158, 207, 243, 246, 247, 280, 286
Stáhlich, Rudolf 212
Stalin, Josif Vissarionovič 61, 63
Stanko, Vasil 229
Stano, Tono 124, 138, 166, 210, 224, 229
Stavělík, J. 31
Steichen, Edward 7
Steinert, Otto 181, 188
Stehli, Iren 153
Stibor, Miloslav 67, 138, 161, 274
Strand, Paul 153
Stratil, Václav 138, 215
Sudek, Josef 8, 14, 15, 22, 28, 37–39, 43, 48, 51, 73–75, 78–80, 87, 90, 94, 102, 109, 112–113, 124, 164, 170, 182, 191, 196–198, 200, 202, 208, 219, 226, 234, 246, 254, 258, 263, 264, 271
Suchý, Vít 83
Sutnar, Ladislav 21
Svatošová, Dagmar 5, 205, 215, 216, 244, 281, 283
Svoboda, Jan 84, 129, 130, 138, 182, 186, 189, 191–194, 196–200, 202, 203, 209, 226, 234, 246, 254, 267–273, 275, 276, 285
Szarkowski, John 150, 158, 195

Š

Šabouk, Sáva 127, 162, 286
Šejn, Miloš 141
Šerých, Jiří 105, 106, 265
Ševčenková, Tamara 94, 265
Ševčík, Jiří 5, 70, 71, 84, 203, 205, 215, 216, 227, 244, 261, 262, 281, 283, 286, 287
Ševčík, Václav 66
Ševčíková, Jana 227, 244, 286
Šigut, Jiří 92, 194, 196, 201, 202, 234, 243, 280
Šimon, Robert A. 12, 13, 23, 42, 229, 258
Šimr, Petr 185
Šindelář, Dušan 273
Škarda, August 12, 40
Škraban, Jakub 286
Šlachtová, Alena 161
Šmejkal, František 206
Šmok, Ján 56, 65, 66, 76, 77, 83, 93, 96, 98, 99, 105, 114, 115, 135, 141, 142, 148, 149, 152–155, 158–161, 166, 185, 232, 247, 249, 261, 265, 266, 268, 273, 274, 280, 282, 284, 285
Špála, Václav 84, 100, 234
Šperl, Daniel 212
Šplíchal, Jan 106
Šplíchalová, Jana 170
Šolc, Ladislav 125, 173, 200, 218, 274
Šolta, Vladimír 70, 286
Šourek, Karel 44 , 258
Šourková, Alena 93, 114, 126
Šrámek, Vladimír 106

Štech, Václav Vilém 5, 20, 21, 38, 195, 258, 286
Štecha, Pavel 152, 153, 172, 173, 207, 270, 278, 280
Štoll, Ladislav 61, 70, 286
Štreit, Jindřich 92, 117, 118, 123, 138, 153, 168, 173, 175, 224, 270
Šťastný, Bohuslav 15, 261
Štefek, Taras 160
Štepita-Klaučo, Matej 90
Štyrský, Jindřich 14, 22, 28, 246, 286
Šváb, Ludvík 105
Švabinský, Max 111, 112
Švácha, Rostislav 44, 240, 282
Švestka, Jiří 164, 274
Švolík, Miro 224

T

Talbot, William Henry Fox 18
Tausk, Petr 83, 86, 88, 89, 91, 93, 106, 107, 109, 110, 136, 139, 153, 248, 249, 266, 274, 286
Teige, Karel 6, 25, 27, 28, 46–49, 50–53, 55, 58, 59, 70–72, 87, 91, 93, 105, 109–112, 115 ,116, 134–137, 143, 146, 149, 160, 192, 195, 207, 249, 258, 259, 282, 287
Teisler, Viktor 18
Teplá, Jana 199, 275, 276
Tesáková, Juliana 159, 274, 287
Thýn, Jiří 191, 194, 196
Tichý, František 79, 124
TJ Demos 281
Tmej, Zdeněk 14, 90, 259
Tolman, Vladimír 28, 42, 60
Toman, Jindřich 21, 138, 201, 219, 234, 275, 287
Toman, Prokop 219
Toman, Prokop Hugo 219
Tomeš, Jan 101
Tondl, Karel 17, 47, 259
Topol, Josef 8
Trachtenberg, Alan 210, 287
Trčka, Anton 119, 252
Trioletová, Elsa 61
Trnková, Petra 184, 284
Turek, Filip 215, 280
Typlt, Jaromír 202
Tzara, Tristan 61

V

Václavek, Bedřich 56
Váchová, Věra 106
Vajd, Alexandra 235
Vakrman, Jiří 129, 274
Valoch, Jiří 138, 141, 158, 201, 202, 280
Vančát, Pavel 198, 203, 213, 217, 239, 243, 244, 287
Váňová, Magdalena 212
Vašků, Jiří 185
Vávra, Jaroslav 132, 147, 274
Vavroušek, Pavel 153
Veselý, Ludvík 94
Vilgus, Petr 287
Vincourová, Kateřina 216
Virt, Zdeněk 95, 266
Vitvar, Jan H. 212
Vlček, Tomáš 119, 244, 253
Vltavský, Cyril 131, 274
Vobecký, František 22, 35
Vodrážka, Mirek 216, 275
Vogt, Christian 181
Vojáček, Josef 132
Vojtěch, Viktorin 16
Vojtěchovský, Luděk 187

Vojtěchovský, Miroslav 5, 29, 47, 98, 100, 123, 124, 143, 144, 159, 160, 162, 206 ,207, 219, 222, 231, 247, 275, 276, 280, 287
Vojvodík, Josef 287
Volek, Jaroslav 101, 162, 287
Volf, Petr 138, 218, 280
Vorobjov, Vladimír 159, 160
Vošta, Čeněk 11
Vránová, Jana 213
Vykulilová, Alena 170

W

Watriss, Weny 206
Weber, Milan 215
Wedgwood, Thomas 18
Wenig, Adolf 39
Westerbeck, Colin 206
Wieczorek, Antoni 37
Wiendl, Jan 287
Wilkes Tucker, Anne 125, 206
Wirth, Zdeněk 16–18, 20, 38, 44, 52, 110, 111, 114, 247, 256, 259
Wiškovský, Eugen 6, 12, 13, 24, 29, 30–36, 46, 55, 60, 72, 73, 101, 111, 113, 115, 127, 143, 146, 149, 154, 158, 162, 192, 207, 247, 249, 254, 259, 260
Wittlich, Petr 119, 252, 287
Witkovsky, Matthew S. 21, 37, 287
Wojnar, Jan 138, 194, 201

Z

Zeman, Josef 14, 28, 39, 42, 53, 60, 121, 255, 275
Zemina, Jaromír 158, 198, 199, 247, 275, 280
Zubrický, Josef 115, 266
Zykmund, Václav 28, 85, 91, 95, 96, 103, 106, 114, 118, 127, 132, 143, 158, 160, 161, 170, 249, 266, 271, 275
Zykmundová, Anna 161, 266

Ž

Ždanov, Andrej Alexandrovič 62, 63, 287
Židlický, Vladimír 138, 287
Žižka, Ondřej 143, 287
Župník, Peter 138, 229